

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Havva ŞAHİN KARAKÖK

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ TASARIMININ GRAFİK
UNSURLAR AÇISINDAN İRDELENMESİ

Grafik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2008

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Havva ŞAHİN KARAKÖK

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ TASARIMININ GRAFİK
UNSURLAR AÇISINDAN İRDELENMESİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. M. Fadıl SÖZEN

Grafik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Grafik Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ OLARAK kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye (Danışman) :

Üye :

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../200..

İmza

Müdür

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	iii
ÖZET	xiii
SUMMARY	xiii
ÖNSÖZ	xiv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. İMGENİN DOĞASI	3
1.1. Resimsel İmge'de Grafik Unsurlar	5
1.1.1. Kompozisyon	5
1.1.2. Espas	8
1.1.3. Oran-Orantı	9
1.1.4. Perspektif	11
1.1.5. Çizgi Değeri	13
1.1.6. Bakış Yönü	14
1.1.7. Işık	14
1.2. Fotoğrafik İmge'de Grafik Unsurlar	17
1.2.1. Kompozisyon	17
1.2.2. Espas	23
1.2.3. Oran-Orantı	24
1.2.4. Perspektif	25
1.2.5. Çizgi Değeri	25
1.2.6. Bakış Yönü	26
1.2.7. Işık	27
1.3. Sinemasal İmge'de Grafik Unsurlar	28
1.3.1. Kompozisyon	28
1.3.2. Espas	32
1.3.3. Oran-Orantı	33
1.3.4. Perspektif	35
1.3.5. Çizgi Değeri	36
1.3.6. Bakış Yönü.....	39
1.3.7. Işık	41

BÖLÜM 2. SİNEMASAL İMGENİN DOĞASI VE DİĞER İMGE YARATIMLARIYLA İLİNTİLERİ	44
BÖLÜM 3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ANLATI ÖZELLİKLERİ	46
BÖLÜM 4. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA İMGE TASARIMI	61
4.1. Koza	61
4.1.1. Kompozisyon Düzenlemesi	63
4.1.2. Işık Düzenlemesi	66
4.1.3. Renk Düzenlemesi	67
4.1.4. Figür-Zemin İlintisi	67
4.2. Kasaba	69
4.2.1. Kompozisyon Düzenlemesi	73
4.2.2. Işık Düzenlemesi	82
4.2.3. Renk Düzenlemesi	84
4.2.4. Figür-Zemin İlintisi	85
4.3. Mayıs Sıkıntısı	88
4.3.1. Kompozisyon Düzenlemesi	91
4.3.2. Işık Düzenlemesi	102
4.3.3. Renk Düzenlemesi	104
4.3.4. Figür-Zemin İlintisi	105
4.4. Uzak	107
4.4.1. Kompozisyon Düzenlemesi	112
4.4.2. Işık Düzenlemesi	120
4.4.3. Renk Düzenlemesi	123
4.4.4. Figür-Zemin İlintisi	123
4.5. İklimler	125
4.5.1. Kompozisyon Düzenlemesi	128
4.5.2. Işık Düzenlemesi	136
4.5.3. Renk Düzenlemesi	138
4.5.4. Figür-Zemin İlintisi	139
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	143
EKLER	147
ÖZGEÇMİŞ	154

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil: 1.1	Van Gogh'un Sandalyesi	6
Şekil: 1.2	Cisimler Arasında Denge	7
Şekil: 1.3	Tüccarları Mabetten Kovan İsa	8
Şekil: 1.4	Altın Oran	9
Şekil: 1.5	Mona Lisa'da Altın Oran	10
Şekil: 1.6	Son Akşam Yemeği'nde Altın Oran	11
Şekil: 1.7	Resimde Perspektif	12
Şekil: 1.8	Çizgiler	14
Şekil: 1.9	Kurşuna Dizilenler	15
Şekil: 1.10	Kurşuna Dizilenler	15
Şekil: 1.11	Aziz Matteo'nun Yeteneği	16
Şekil: 1.12	Fotoğrafta Kompozisyon	18
Şekil: 1.13	Şemalar	20
Şekil: 1.14	Fotoğrafta Denge	22
Şekil: 1.15	Fotoğrafta Oran Orantı	24
Şekil: 1.16	Çizgiler ve Anlamları	25
Şekil: 1.17	Bakış Yönü	26
Şekil: 1.18	The Big Combo	29
Şekil: 1.19	Konformist	30
Şekil: 1.20	Üçte Bir Kafesi	30
Şekil: 1.21	Görsel Alanda Hareket	32
Şekil: 1.22	Siyah Kısarak	33
Şekil: 1.23	Ekran Boyutları	34
Şekil: 1.24	Zafer Yolları	35
Şekil: 1.25	Kayıp Çocuklar Şehri	36
Şekil: 1.26	Yedi Samuray	37
Şekil: 1.27	Çizgiler	38
Şekil: 1.28	Kompozisyon Ögesi Üçgenler	38
Şekil: 1.29	Kahraman Şerif	40
Şekil: 1.30	Kahraman Şerif	40
Şekil: 1.31	180° Kuralı	40
Şekil: 1.32	Kaynağına Göre Işık Türleri	43

Şekil: 3.1.	Sessizlik	46
Şekil: 3.2.	Sessizlik	46
Şekil: 3.3.	Self Portrait as a lover	48
Şekil: 3.4.	Self Portrait in the dormitory	49
Şekil: 3.5.	Self Portrait as a solitary trekker	50
Şekil: 3.6.	Girl with a black scarf	51
Şekil: 3.7.	Girl with a black scarf	52
Şekil: 3.8.	Sisters	52
Şekil: 3.9.	Nude on the log	53
Şekil: 3.10.	Lovers	53
Şekil: 4.1.	Koza	62
Şekil: 4.2.	Koza	62
Şekil: 4.3.	Koza	62
Şekil: 4.4.	Koza	62
Şekil: 4.5.	Koza	63
Şekil: 4.6.	Koza	63
Şekil: 4.7.	Koza	64
Şekil: 4.8.	Koza	64
Şekil: 4.9.	Koza	64
Şekil: 4.10.	Koza	64
Şekil: 4.11.	Koza	64
Şekil: 4.12.	Koza	64
Şekil: 4.13.	Koza	65
Şekil: 4.14.	Koza	65
Şekil: 4.15.	Koza	65
Şekil: 4.16.	Koza	65
Şekil: 4.17.	Koza	66
Şekil: 4.18.	Koza	66
Şekil: 4.19.	Koza	67
Şekil: 4.20.	Koza	67
Şekil: 4.21.	Koza	68
Şekil: 4.22.	Kasaba	69
Şekil: 4.23.	Kasaba	70
Şekil: 4.24.	Kasaba	70
Şekil: 4.25.	Kasaba	71

Şekil: 4.26.	Kasaba	71
Şekil: 4.27.	Kasaba	72
Şekil: 4.28.	Kasaba	72
Şekil: 4.29.	Kasaba	73
Şekil: 4.30.	Kasaba	73
Şekil: 4.31	Kasaba	74
Şekil: 4.32.	Kasaba	74
Şekil: 4.33.	Kasaba	74
Şekil: 4.34.	Kasaba	74
Şekil: 4.35.	Kasaba	74
Şekil: 4.36.	Kasaba	74
Şekil: 4.37.	Kasaba	75
Şekil: 4.38.	Kasaba	75
Şekil: 4.39.	Kasaba	75
Şekil: 4.40.	Kasaba	75
Şekil: 4.41.	Kasaba	76
Şekil: 4.42.	Kasaba	76
Şekil: 4.43.	Kasaba	77
Şekil: 4.44.	Kasaba	77
Şekil: 4.45.	Kasaba	77
Şekil: 4.46.	Kasaba	77
Şekil: 4.47.	Kasaba	78
Şekil: 4.48.	Kasaba	78
Şekil: 4.49.	Kasaba	78
Şekil: 4.50.	Kasaba	78
Şekil: 4.51.	Kasaba	79
Şekil: 4.52.	Kasaba	79
Şekil: 4.53.	Kasaba	80
Şekil: 4.54.	Kasaba	80
Şekil: 4.55.	Kasaba	80
Şekil: 4.56.	Kasaba	80
Şekil: 4.57.	Kasaba	81
Şekil: 4.58.	Kasaba	81
Şekil: 4.59.	Kasaba	81
Şekil: 4.60.	Kasaba	81

Şekil: 4.61.	Kasaba	82
Şekil: 4.62.	Kasaba	82
Şekil: 4.63.	Kasaba	83
Şekil: 4.64.	Kasaba	83
Şekil: 4.65.	Kasaba	83
Şekil: 4.66.	Kasaba	83
Şekil: 4.67.	Kasaba	84
Şekil: 4.68.	Kasaba	84
Şekil: 4.69.	Kasaba	84
Şekil: 4.70.	Kasaba	84
Şekil: 4.71.	Kasaba	85
Şekil: 4.72.	Kasaba	85
Şekil: 4.73.	Mayıs Sıkıntısı	89
Şekil: 4.74.	Mayıs Sıkıntısı	89
Şekil: 4.75.	Mayıs Sıkıntısı	89
Şekil: 4.76.	Mayıs Sıkıntısı	89
Şekil: 4.77.	Mayıs Sıkıntısı	90
Şekil: 4.78.	Mayıs Sıkıntısı	90
Şekil: 4.79.	Mayıs Sıkıntısı	91
Şekil: 4.80.	Mayıs Sıkıntısı	91
Şekil: 4.81.	Mayıs Sıkıntısı	92
Şekil: 4.82.	Mayıs Sıkıntısı	92
Şekil: 4.83.	Mayıs Sıkıntısı	92
Şekil: 4.84.	Mayıs Sıkıntısı	92
Şekil: 4.85.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.86.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.87.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.88.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.89.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.90.	Mayıs Sıkıntısı	93
Şekil: 4.91.	Mayıs Sıkıntısı	94
Şekil: 4.92.	Mayıs Sıkıntısı	94
Şekil: 4.93.	Mayıs Sıkıntısı	94
Şekil: 4.94.	Mayıs Sıkıntısı	95
Şekil: 4.95.	Mayıs Sıkıntısı	95

Şekil: 4.96.	Mayıs Sıkıntısı	95
Şekil: 4.97.	Mayıs Sıkıntısı	95
Şekil: 4.98.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.99.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.100.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.101.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.102.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.103.	Mayıs Sıkıntısı	96
Şekil: 4.104.	Mayıs Sıkıntısı	97
Şekil: 4.105.	Mayıs Sıkıntısı	97
Şekil: 4.106.	Mayıs Sıkıntısı	97
Şekil: 4.107.	Mayıs Sıkıntısı	97
Şekil: 4.108.	Mayıs Sıkıntısı	98
Şekil: 4.109.	Mayıs Sıkıntısı	98
Şekil: 4.110.	Mayıs Sıkıntısı	98
Şekil: 4.111.	Mayıs Sıkıntısı	98
Şekil: 4.112.	Mayıs Sıkıntısı	99
Şekil: 4.113.	Mayıs Sıkıntısı	99
Şekil: 4.114.	Mayıs Sıkıntısı	99
Şekil: 4.115.	Mayıs Sıkıntısı	99
Şekil: 4.116.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.117.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.118.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.119.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.120.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.121.	Mayıs Sıkıntısı	100
Şekil: 4.122.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.123.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.124.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.125.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.126.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.127.	Mayıs Sıkıntısı	101
Şekil: 4.128.	Mayıs Sıkıntısı	102
Şekil: 4.129.	Mayıs Sıkıntısı	102
Şekil: 4.130.	Mayıs Sıkıntısı	103

Şekil: 4.131.	Mayıs Sıkıntısı	103
Şekil: 4.132.	Mayıs Sıkıntısı	103
Şekil: 4.133.	Mayıs Sıkıntısı	103
Şekil: 4.134.	Mayıs Sıkıntısı	104
Şekil: 4.135.	Mayıs Sıkıntısı	104
Şekil: 4.136.	Uzak	107
Şekil: 4.137.	Uzak	107
Şekil: 4.138.	Uzak	108
Şekil: 4.139.	Uzak	108
Şekil: 4.140.	Uzak	109
Şekil: 4.141.	Uzak	109
Şekil: 4.142.	Uzak	110
Şekil: 4.143.	Uzak	110
Şekil: 4.144.	Uzak	110
Şekil: 4.145.	Uzak	110
Şekil: 4.146.	Uzak	111
Şekil: 4.147.	Uzak	111
Şekil: 4.148.	Uzak	111
Şekil: 4.149.	Uzak	111
Şekil: 4.150.	Uzak	112
Şekil: 4.151.	Uzak	112
Şekil: 4.152.	Uzak	113
Şekil: 4.153.	Uzak	113
Şekil: 4.154.	Uzak	113
Şekil: 4.155.	Uzak	113
Şekil: 4.156.	Uzak	114
Şekil: 4.157.	Uzak	114
Şekil: 4.158.	Uzak	114
Şekil: 4.159.	Uzak	114
Şekil: 4.160.	Uzak	114
Şekil: 4.161.	Uzak	114
Şekil: 4.162.	Uzak	115
Şekil: 4.163.	Uzak	115
Şekil: 4.164.	Uzak	115
Şekil: 4.165.	Uzak	115

Şekil: 4.166.	Uzak	116
Şekil: 4.167.	Uzak	116
Şekil: 4.168.	Uzak	116
Şekil: 4.169.	Uzak	116
Şekil: 4.170.	Uzak	116
Şekil: 4.171.	Uzak	116
Şekil: 4.172.	Uzak	117
Şekil: 4.173.	Uzak	117
Şekil: 4.174.	Uzak	117
Şekil: 4.175.	Uzak	117
Şekil: 4.176.	Uzak	118
Şekil: 4.177.	Uzak	118
Şekil: 4.178.	Uzak	118
Şekil: 4.179.	Uzak	118
Şekil: 4.180.	Uzak	119
Şekil: 4.181.	Uzak	119
Şekil: 4.182.	Uzak	119
Şekil: 4.183.	Uzak	119
Şekil: 4.184.	Uzak	119
Şekil: 4.185.	Uzak	119
Şekil: 4.186.	Uzak	120
Şekil: 4.187.	Uzak	120
Şekil: 4.188.	Uzak	121
Şekil: 4.189.	Uzak	121
Şekil: 4.190.	Uzak	121
Şekil: 4.191.	Uzak	121
Şekil: 4.192.	Uzak	121
Şekil: 4.193.	Uzak	121
Şekil: 4.194.	Uzak	122
Şekil: 4.195.	Uzak	122
Şekil: 4.196.	Uzak	122
Şekil: 4.197.	Uzak	122
Şekil: 4.198.	İklimler	125
Şekil: 4.199.	İklimler	125
Şekil: 4.200.	İklimler	126

Şekil: 4.201.	İklimler	126
Şekil: 4.202.	İklimler	127
Şekil: 4.203.	İklimler	127
Şekil: 4.204.	İklimler	127
Şekil: 4.205.	İklimler	127
Şekil: 4.206.	İklimler	129
Şekil: 4.207.	İklimler	129
Şekil: 4.208.	İklimler	129
Şekil: 4.209.	İklimler	129
Şekil: 4.210.	İklimler	130
Şekil: 4.211.	İklimler	130
Şekil: 4.212.	İklimler	130
Şekil: 4.213.	İklimler	130
Şekil: 4.214.	İklimler	130
Şekil: 4.215.	İklimler	130
Şekil: 4.216.	İklimler	131
Şekil: 4.217.	İklimler	131
Şekil: 4.218.	İklimler	131
Şekil: 4.219.	İklimler	131
Şekil: 4.220.	İklimler	132
Şekil: 4.221.	İklimler	132
Şekil: 4.222.	İklimler	132
Şekil: 4.223.	İklimler	132
Şekil: 4.224.	İklimler	133
Şekil: 4.225.	İklimler	133
Şekil: 4.226.	İklimler	133
Şekil: 4.227.	İklimler	133
Şekil: 4.228.	İklimler	133
Şekil: 4.229.	İklimler	133
Şekil: 4.230.	İklimler	134
Şekil: 4.231.	İklimler	134
Şekil: 4.232.	İklimler	134
Şekil: 4.233.	İklimler	134
Şekil: 4.234.	İklimler	134
Şekil: 4.235.	İklimler	134

Şekil: 4.236.	İklimler	135
Şekil: 4.237.	İklimler	135
Şekil: 4.238.	İklimler	135
Şekil: 4.239.	İklimler	135
Şekil: 4.240.	İklimler	136
Şekil: 4.241.	İklimler	136
Şekil: 4.242.	İklimler	137
Şekil: 4.243.	İklimler	137
Şekil: 4.244.	İklimler	137
Şekil: 4.245.	İklimler	137
Şekil: 4.246.	İklimler	137
Şekil: 4.247.	İklimler	137
Şekil: 4.248.	İklimler	138
Şekil: 4.249.	İklimler	138
Şekil: 4.250.	İklimler	138
Şekil: 4.251.	İklimler	138
Şekil: 4.252.	İklimler	139
Şekil: 4.253.	İklimler	139
Şekil: 4.254.	İklimler	139

Ö Z E T

“Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Tasarımının Grafik Unsurlar Açısından İrdelenmesi” konulu bu tez dört bölümde incelenmiştir. “İmgenin Doğası” başlıklı birinci bölümde; imgenin doğası ana sorunsal olarak ele alınmış, bu sorunsalın açılımı için, resimsel imgede, fotoğrafik imgede, sinemasal imgede grafik unsurların nasıl yer aldığı ve imgenin kuruluşunda nasıl bir işlev yüklendiği irdelenmiştir.

“Sinemasal İmgenin Doğası ve Diğer İmge Yaratımlarıyla İlintileri” başlıklı ikinci bölümde; sinemasal imgenin doğası daha derinlemesine ele alınmış ve diğer imge yaratımlarıyla olan ilişki ve farklılıkları bulunmaya çalışılmıştır.

“Nuri Bilge Ceylan Sineması Anlatı Özellikleri” başlıklı üçüncü bölüm içerisinde; tezin öznesi olan Nuri Bilge Ceylan’ın sanatsal hayatı, fotoğrafik çalışmalarındaki estetik unsurlar incelenmiş ve sinema sanatçısı olarak ürettiği yaratımların anlatı dokuları bulunmaya çalışılmıştır. Sanatsal yaşamı ve filmleri arasındaki ilişki göz önünde bulundurularak, Ceylan’ın sinemasının genel karakteristiği çıkarılmaya çalışılmıştır.

“Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İmge Tasarımı” başlıklı, tezin asal bölümünü oluşturan son bölümde ise; Nuri Bilge Ceylan sinemasına ait; Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve İklimler adlı beş adet filmi, sinemasal imgenin grafik unsurlar yönünden nasıl kurulduğu boyutundan analiz edilmiştir. Filmler; kompozisyon düzenlenmesi, ışık düzenlenmesi, renk düzenlenmesi ve figür-zemin ilintisi başlıkları altında irdelenmeye çalışılmıştır.

S U M M A R Y

“The Examine of Visual Design with the Perspective of Graphic Elements About Cinema From Nuri Bilge Ceylan”.

“The Examine of Visual Design with the Perspective of Graphic Elements About Cinema From Nuri Bilge Ceylan”, this thesis subject has been examined under four sections. On the first section “Nature of Image”, the Nature of Image has been examined as a basic questionnaire. For the development of this basic questionary, how the graphic elements are taking part in design image, photographic image, cinema image and what for a function they have about the foundation of the image, this examine was a vehicle.

On the second section, “the nature of cinema image and its relation with other image creatures”, the nature of cinema image has been examined more extensive and this occupation has tried to find out the relations and differences with other image creatures.

On the third section “the special features of style in Cinema of Nuri Bilge Ceylan”, the artistic Life of Nuri Bilge Ceylan, who is the subject of this thesis, and the esthetic elements on his photographic work have been examined. It was a work to find out the style tissues of his creations as a cinema artist. It has been possible to find out the main characteristic of Cinema from Ceylan with the help of the relation between his artistic life and his films.

The analysis of the five films from Cinema of Nuri Bilge Ceylan with the names; Koza (Cocoon), Kasaba (The Small Town), Mayıs Sıkıntısı (Clouds of May), Uzak (Distant) and İklimler (Seasons) was about; how have they been created by the perspective of graphic elements on cinema image. These Films have been examined under the headlines; composition, light, colour orders and figur-ground relation.

Ö N S Ö Z

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bana destek veren, bilgisini, zamanını, sabrını ve tezi bitirmem konusundaki moral desteğini esirgemeyen değerli hocam, danışmanım Sayın Yrd.Doç.Dr.M.Fadıl Sözen'e, bilgisini ve kaynaklarını benimle paylaşan hocalarım Yrd.Doç.Ilgaz Topcuoğlu ve Yrd.Doç.Dr.Ayşe Gül Güzel'e, çalışma arkadaşlarım Araş.Gör. Bekir Kirişcan ve Araş. Gör. Emrah Onaran'a teşekkür ederim.

Yaşamım boyunca desteklerini hep yanımda hissettiğim aileme ve eşime teşekkürü bir borç bilirim...

Havva ŞAHİN KARAKÖK

GİRİŞ

Bütün sanatların amacı; karşısındaki kitleyi etkileyen, insani duyguları çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koyabilmektir. Bu ürün, her sanat dalında farklı malzemeyle meydana getirilir ve bu malzemeye yatkın anlatım yolu seçilir. Sanatların özelliklerini oluşturan, birbirinden ayıran da kullandıkları malzeme ve işleme biçimleridir. Fakat bazı temel tasarım ilkeleri; sinema, fotoğraf, resim gibi her tür görsel tasarıma uygulanmaktadır. Bu ilkeler de karşılıklı etkileşim içinde çalışarak çerçeve unsurlarına güç katmaktadır. Bütün sanatların temelinde bir tasarım olgusu bulunmaktadır ve her türlü tasarım da kendi içinde bir yapıya ve bu yapı arkasında da bir planlamaya sahip olmalıdır.

Her dönemde imge ile ilişki içinde olan sanat eserlerinin bir imgesi vardır ve her sanat eseri ona bakanın imgeleminde tekrar oluşmaktadır. Bir imgenin üretim sürecinde, belli biçimsel bilgiler ışığında düzenlenmesi gerekmektedir. Resim, fotoğraf gibi durağan imgelerde içerik, renk, ışık ve uzamsal düzenlemeler önemlidir. Sinema, televizyon gibi hareketli imgelerde ise ek olarak; sahne düzenlemesi, ses ve kurgu öğeleri eklenmektedir. Sinema sanatı kendinden önceki sanat dalları ile köprü vazifesi görmektedir. “Sinema yalnızca yeni bir sanat değil, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanattır. Sinema sanatları arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en canalıcı biçimde ortaya koyar.” (Wollen, 2004, s.8-9). İnsanlık tarihinin başlangıcı ile var olan resim, önceleri yalnız bir imgelemken, uygarlaşma ile birlikte sanata dönüşmüştür. Sinema sanatı daha yeni bir sanat dalı olmasına rağmen resim sanatı ile benzeşme gösterir ve başlangıcından bu yana resim sanatından etkilenmiştir. Fotoğraf sanatı ise, sinema görüntüsünün temelini oluşturmaktadır. Gelişen teknoloji ve farklı anlatım dilleri ile sinema fotoğraftan farklılaşmıştır. Sinema belirli bir akışı, fotoğraf ise saniyenin küçük değerlerini kullanır. Bu yüzden de bu iki sanat dalı birbirine yakın gibi gözükse de mantık ve işleyiş olarak birbirinin tam tersidir.

Sinema sanatı fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. 1990'ların genç sinemacılarından biri olan Nuri Bilge Ceylan da, fotoğraf sanatçılığından gelen geçmişi nedeniyle, sinemasal imgeleri farklı ve yeni bir boyutta kurgulama yoluna gitmiştir. Ceylan için; "...yaratım sıkıntılarının çekildiği 1980'ler sonrası Türk sineması sonrasında gözle görülür bir canlanmanın öznelerinden" (Akbulut, 2005, s.9) tanımlaması yapılmaktadır.

Sinemada neyin gösterildiği kadar, nasıl gösterildiği de anlam açısından önem taşımaktadır. Filmin gücü, filmi oluşturan görüntü öğelerinin nasıl organize edildiğine bağlıdır. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde; planları ve ışığı kendine özgü bir biçimde kullanarak, Türk sineması için yeni açılımlar getiren ürünler vermiştir. Ceylan'ın kendine özgü ve Türk sinemasında az rastlanır bir sinema dili vardır ve filmlerinde her fotoğrafına özenle eğilmeye çalışan bir fotoğrafçının titizliği gözlenmektedir. Sabit kamera kullanımı, sessizlik, uzun planlar filmlerine fotoğrafik bir boyut kazandırmaktadır. Ceylan, pek çok sinema yazarı tarafından sanat filmleri yapan bir auteur olarak tanımlanmaktadır. Ceylan'ın; sabit planları, amatör oyuncu kullanımı, doğal dekor anlayışı, müziği az kullanımı ile filmlerinde minimalist bir çizgisi vardır. Ceylan'ın filmografisine bakılınca; minimalist tavrı, filmlerinin devamlılık göstermesi, konularını yaşamdan alması, hareketli planlardan çok sabit planları tercih etmesi ve gereksiz şeyleri kullanmaktan kaçınması dikkat çekmektedir.

Ceylan'ın sineması derdini öykü ile değil imge ile anlatır. Yönetmenin filmlerinin anlamı ve duygusal gücü neredeyse tümüyle kompozisyonlardaki güzelliğe dayanmaktadır. Tüm bunların ışığında; Nuri Bilge Ceylan sinemasında görüntü tasarımının grafik unsurlar açısından irdelenmesinin; Türk sinemasında imge üretimi açısından yol açıcı bilgileri içereceği düşünülmektedir.

BÖLÜM 1. İMGENİN DOĞASI

Sanatın ve sanat eserinin farklı dönemlerde farklı tanımları yapılmıştır. Fakat sanat her dönemde imge ile ilişki içinde olmuştur. Antik Çağ'ın egemenliğinde anlam, söz ve onun kurallarıyla oluşturulmuştur. Ortaçağ'da yazının kalıcılığı, otoritenin ve gücün simgesi haline gelmişken; Aydınlanma Çağı'nda matbaanın icadı, yazılı dilin özgürlüğünü de beraberinde getirmiştir. Yazı egemenliğini sürdürürken; teknolojinin hızla gelişmesiyle fotoğraf makinesi, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri saptayan araçlar icat edilmiştir. Böylece de dünya, imgelerin ve görsel kültürün, kendine özgü kurallarıyla açıklanabilecek bir sürecin içine girmiştir.

İmge, önce zihinde varolmaktadır. İlk çağlardan beri insanlar zihinlerindeki imgeleri çıkarıp herhangi bir yüzey üzerine aktarma eğiliminde olmuşlardır. Her sanat eserinin bir imgesi vardır ve her sanat eseri ona bakanın imgeleminde tekrar oluşmaktadır. İmgeler içlerinde daima anlam barındırmışlardır. Bu anlamlar da imgelere, üreticileri tarafından üretildikleri anda veya daha sonra yüklenmiştir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde imge; “duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj” (www.tdk.org.tr, 12.11.2007) olarak tanımlanmaktadır. Bedia Akarsu (1998, s.104) imgenin tanımını; “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyasıdır.” olarak yapmaktadır. Leppert'a (2002, s.14) göre ise, “İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.”

John Berger (2003, s.10), başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılan imgenin, zamanla canlandığı şeyden daha kalıcı olduğunun anlaşıldığını söyler. İnsanın imge ile ilişkisi hep bir anlaşılmazlık yaratmıştır. Gombrich (2002), insanın imge ile ilişkisini şöyle anlatır: “Günümüzün bir gazetesinden sevdiğimiz bir yıldızın fotoğrafını alalım. Elimize bir iğne alıp, gözlerine batırmak hoşumuza gider mi? Gazetenin herhangi bir yerini delmek kadar önemsiz midir bu? Hiç sanmam. Fotoğrafa karşı yapılan böyle bir davranışın, sağlam kafayla düşündüğümde, dostuma veya hayran olduğum birine en ufak bir zarar vermeyeceğini çok iyi bildiğim halde, yine de, böyle bir davranışta bulunmuş olmayı aklımdan geçirmek bile irkiltir beni. Nerede olduğu bilinmez ama bir yerlerimizde,

imgeye yapılan şeyin, o imgenin canlandığı kişinin kendisine yapıldığı gibi saçma bir duyum hala yaşamaktadır.”

Bir yaprağa ya da bir fotoğrafa verdiğimiz değer aslında o nesneye ilişkin imgelemimizdir; yani o nesneyi gördüğümüzde hissettiğimiz duygudur. İnsan, yaşamsal zorunluluklarının ötesinde imge ile yeni bir dil yaratmıştır. İmge sanatın her alanında o alanın diline bağlı olarak farklı şekillerde görülmektedir. Sinema sanatı da imgelerle bir dizge oluşturmaktadır. “İnsanın çağımızın teknolojik gelişmelerinden fotoğraf ve sinemayı sanatsal bir dil olarak kullanması, bunları yaratıcı imgelerini sunabileceği araçlar olarak görmesi, sanatsal yaratısını gerçekleştirebileceği yeni diller bulma yeteneğinin açık bir göstergesidir.” (Dinçer, 1996, s.3).

İmge üretim sürecinde belli biçimsel bilgiler ışığında düzenlenir. Resim, fotoğraf gibi durağan imgelerde içerik, renk, ışık ve uzamsal düzenlemeler önemlidir. Sinema, televizyon gibi hareketli imgelerde ise ek olarak; sahne düzenlemesi, ses ve kurgu öğeleri eklenmektedir. Elbette imge oluşturmak da kültür yapısına bağlı olarak farklılıklar gösterebilir.

1.1. Resimsel İmge'de Grafik Unsurlar

Resim sanatı görsellik yaratma açısından sinemaya en fazla yakın olan biçimlerden birisidir. Resim sanatındaki çerçeveleme, kompozisyon, ışık kullanımı gibi teknik anlamda görsel ifadeye zenginlik katan unsurlar birçok sinema yönetmenine, görsel dil aracılığıyla imge yaratması konusunda olanak tanımış ve bu dilin zenginleşmesini sağlamıştır. Resimsel imgelerde grafik unsurları daha iyi tanıyabilmek için; kompozisyon, espas, oran-orantı, perspektif, çizgi değeri, bakış yönü ve ışık maddelerinin açılımını yapmak yararlı olacaktır.

1.1.1. Kompozisyon

Kompozisyon, resimdeki önemli elemanlardan biridir. Resimde kompozisyon; resmin diğer elemanları arasından gerekli olanları seçip, birlikteliklerini bir denge ve armoni içinde sunmayla sağlanır. “Resim yapıtı, hangi çağda yapılırsa yapılsın, hangi anlayışta başlanırsa başlansın, saplantılar içinde kalınmadığı sürece, kendine özgü, çok yönlü ve hatta birbirini tahrip ederek oluşan geometrik kuruluşlu motif ve kompozisyonları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, yapıtta yer alan son resimsel geometri, tahrip edilmiş geometrilerin sonucu olmaktadır.” (Turani, 1978, s.84).

Sanatçılar, yetenekleri, teknikleri, hal ve güçleri doğrultusunda kendi kompozisyonlarını kurarlar. Sanat tarihinde aynı geleneklerde, aynı yerlerde ve dönemlerde, sanatçılar ortak kalıplara uygun olarak yapıtlarını düzenlemişlerdir. Kompozisyonda hiç değişmeyecek amaç, uyum ve tamlıktır. Kompozisyonda bulunan her elemanın bir görevi vardır ve sanatçı da tüm elemanları yerli yerinde kullanmalıdır. İyi bir düzenlemeden ne bir parça çıkarılabilir, ne de o düzenlemeye bir parça eklenebilir. “Uzunlamasına, yanlamasına, kare, daire, ne biçim bir sınırla çerçevelenmiş olursa olsun, çok iyi kompozisyon kurgusuna sahip bir resme bir şeyler eklemek veya çıkarmak olanaksızdır. Büyük, usta ressamların eserlerinin temelinde de bu yatar. Konusu çok basit veya karmaşık olsun, sağlam bir kompozisyon kurgusu üzerine oturtulan resim kendini her zaman kabul ettirecektir.” (Südor, 2006, s.121). Örneğin bunu Van Gogh’un Sandalyesi (Şekil: 1.1.) resminde somut olarak görebiliriz.



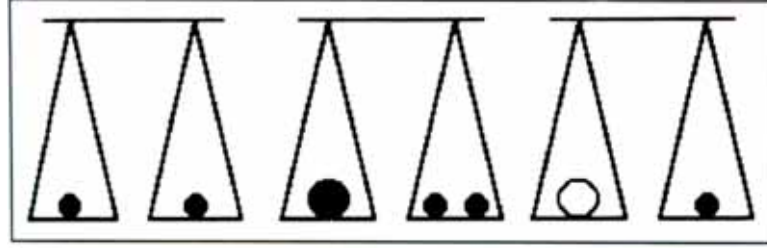
Şekil: 1.1. Van Gogh'un Sandalyesi
Van Gogh, National Gallery, Londra

“Kompozisyonda simetri, asıl (koz olarak kullanılan) elemanları dengelemek amacıyla kullanılır. Asimetri ise kompozisyonda elemanların çok düzenli, göze hoş gelmeyen bir ritim içinde yerleştirilmiş olmalarını bozabilmek, resmin daha dinamik ve dikkat çekici olmasını sağlamak amacıyla kullanılır. Statik (sakin, durgun) kompozisyonlar rahatlık duygusunu vermek amacıyla kullanılırken, geometrik kompozisyonlar boşluktaki geometriyi açık bir şekilde belirtmek amaçlı kullanılır.” (Südor, 2006, s.123).

Resimde görsel denge ise; öğelerin iki boyutlu düzlemde doğru şekilde düzenlendiğini duyumsamamıza yardımcı olan faktördür. Görsel dengesizlik, insan doğası gereği rahatsızlık duygusu yaratır. Fakat bilinçli ve bir amaca yönelik olarak dengesiz tasarlanan eserler de vardır. “Denge duygusu, doğuştandır; küçüklükten bu yana, bedenlerimizde denge duygusu gelişir ve çevremizdeki dengeyi gözlemleriz. Denge bir yaşam ilkesidir. Tasarımda denge, yaşamın temel gerçeğine dayandırılır.” (Öztuna, 2007, s.21).

Kompozisyon içinde objelerin düzenlenmesi görsel ağırlıkları ile ilgilidir. Görsel ağırlığın algılanışı ise; büyüklük, renk, ton değeri, doku, konumu içeren değişkenlerin yerleştirilmesiyle oluşur. Büyük bir şekil, küçük şekilden daha ağırmiş gibi görünür. Fakat birçok küçük şekil, büyük bir şeklin gücünü dengeleyebilir. Renk kullanımında da şiddetli yoğunluğa sahip bir renk, düşük yoğunluğa sahip renkten daha fazla görsel ağırlığa sahiptir.

Sıcak renklerin görsel ağırlığı da soğuk renklerden daha fazladır. Ton değeri de dengenin kurulmasında önem taşır. Objeler ve zemin arasındaki ton değerindeki zıtlık ne kadar fazla ise, obje de o derece görsel ağırlığa sahiptir (Öztuna, 2007, s.23).



Şekil: 1.2. Cisimler Arasında Denge, (Südor, 2006, s.13)

Giorgi Kepes'in resminde görüldüğü gibi (Şekil: 1.2.); birinci terazide aynı büyüklük ve koyuluk derecesinde iki küre konularak denge sağlanmıştır. İkinci terazide; kefelere biri büyük ve onun yarısı kadar olan iki adet küre koyulmuş ve denge bulunmuştur. Üçüncü terazide ise; bir adet küçük ve koyu renkli küre, ancak büyük ve açık renkli küreyle dengelenmiştir. Ayrıca objelerin konumu da dengenin kurulmasında önem taşımaktadır (Südor, 2006, s.13).

“Bir sanat eserinin yapısı daima belirli değildir; birimlerin gelişimi güzel dağıtılmasından doğan duygulu bir denge olabilir. Fakat genel olarak biraz cesareti olan bir ressam kolayca kavranan herhangi bir şemayı alıp kütlelerini ona göre düzenler.” (Read, 1974, s.51). Örneğin; piramit şeması bu yönden çok kullanışlıdır. Resmin altına sağlam bir ağırlık verir. Göz de yükseklik noktasını kendiliğinden bulur.

Şekil ve biçimleri düzenlerken göz önüne alınan kurallardan biri de ritmdir. Kompozisyonda bütünlüğün kurulmasını, yapının tümü üzerinde gözün rahatça dolaşmasını, bütünü bir çırpıda, bir yere takılmadan kavramasını ritm sağlar. Ritm, karşıt öğelerin yada bir bütünü oluşturan parçaların düzenli aralıklarla sürüp gitmesinden doğar. Yan yana dikey ya da yatay doğrular aralarında boşluklar kalacak biçimde dizilim ilkel bir ritm duygusu uyandırabilir. El Greco'nun 'Tüccarları Mabetten Kovan İsa' resminde; eksendeki İsa'dan

dışarı doğru dönen bir ritm görülür (Şekil: 1.3.). Bu da resme bir canlılık verir. Kompozisyondaki her çizgi de bu ritmi kuvvetlendirmeye yardım eder.



Şekil: 1.3. Tüccarları Mabetten Kovan İsa, El Greco, National Gallery, Londra

1.1.2. Espas

Espas, iki boyutlu veya üç boyutlu eserlerde figürler, motifler, renkler, cisimler ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluktur. Fransızca kökenli bir kelime olan espas; boşluk, derinlik, genişlik, uzam, uzay, atmosfer, sonsuzluk, mekan, alan kelimelerine karşılık gelir. Sanat eserlerinin önemli unsurlarından biridir ve eserdeki göz yanılgılarını etkilemektedir.

Sanat, evrenini algılamamıza yarayan bir unsurdur. Evrende her şey boşluktadır ve boşluk da ancak doluluk aracılığıyla kavranabilir. Resimde bulunan şekil ve renkler kendisine en yakın diğer renk ve şekillerle ilişkiye girer. Aradaki boşluk ne kadar az ise etkileşim de o kadar sıkı olur. Boşluk arttıkça aradaki etkileşim de azalır. “Örneğin sarı bir lekenin kendisine değişik uzaklıklardaki mavi ve turuncuyla ilişkiye girdiğini düşünelim; sarı turuncuya yakından soğuk görünecek, maviye yakın ise olduğundan daha sıcak etki yaratacaktır. Bu etki leke ve şekillerin büyüklük küçüklüğüyle de ilgili olsa bile, espasın (ara boşluğun)

gerçekleştirdiği bir durumdur.” (Kendirli, 1996, s.6). Espasın yanlış uygulanması, gözün hareketini ve algılamayı yönlendirerek farklı etkileşimlere sebep olabilir. Bu nedenle de cisimlerin görsel etkilerinin anlamlı ve anlaşılır olmasında espas belirleyici bir faktördür.

Resim sanatında espasın yüzeyde ve derinlikte gerçekleşmesi; ışık-gölge, çizgi, renk, doku, perspektif, yön ve hareket, teknik ve malzeme gibi elemanlarla sağlanır. Bu elemanların farklı dönemlerde ve üsluplarda, farklı şekillerde kullanımı espasın dönemlere göre şekillenmesini sağlamıştır.

1.1.3. Oran-Orantı

Oran, bir bütünün parçaları arasındaki büyüklük ilişkileriyle alakalıdır. Objeye ve çevresindeki mekana ilişkin değerler arasındaki büyüklük ilişkisi oranı belirler. Oran, her bir parçanın bir diğerine olan nicelik ilişkisiyle belirlenir. Sonuçta da orantılı parçalar bir bütüne ulaşır. Oran hayatımıza denge ve uyum getirir ve orantısız bir nesne genellikle rahatsızlık hissi uyandırır.

“Çağlar boyunca insanlar, uyum ve güzellik idealini yaratabilmek için oranı sürekli olarak araştırmışlardır. Buna da figür ve yapılara dair yaptıkları araştırmalarla ulaşmaya çalışmışlardır. Eski Yunan filozofu Euclid; bir dikdörtgenden yukarıya bir çizgi çıkarılarak geride karenin kalıyor olmasından, o dikdörtgenin altın oranlı dikdörtgen olduğu yargısına varmıştır. Bu oran, Altın Kesit ya da Altın Oran olarak da adlandırılır.” (Öztuna, 2007, s.47).

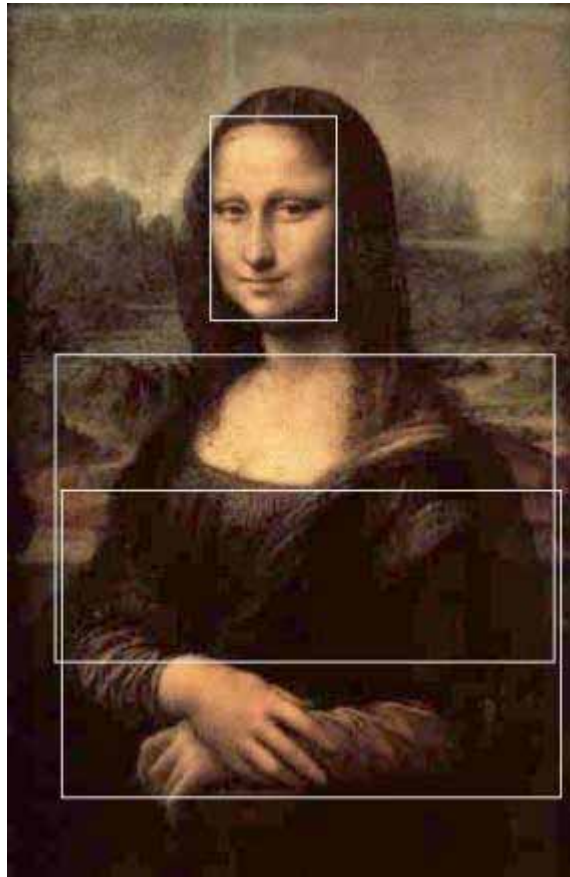


Şekil: 1.4. Altın Oran, (Bergil, 1993, s.3)

Bir AB çizgisini C noktasından iki bölüme ayırınca, doğru iki eşit olmayan parçaya bölünür (Şekil: 1.4.). Bu parçalardan büyük olanın bütüne oranı yani $AB:AC$ ile küçük olanın büyüğe oranı yani $AC:CB$ kendi içlerinde aynı bölüm değerini vermesi halinde C'ye AB'nin 'altın bölümü', bu orantıyı oluşturan $AB:AC$ ve $AC:CB$ oranına veya değerine de Altın Oran denir (Bergil, 1993, s.3).

Altın oran diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir. Sanat tarihinde altın oranın hikayesi Mısır piramitlerinden günümüze kadar ulaşmaktadır. Altın oran, resim sanatında da çok sık kullanılmaktadır. Sanat yapıtlarında altın oran; büyük parçanın bütünle ilişkisini ve küçük parçanın da büyük parça ile ilişkisini göstermektedir. Klasikleşmiş eserlerin birçoğunda tuvalerin altın dikdörtgen şeklinde olduğu ve ana temaların, tuvalde altın noktaların kesiştiği yerlere yerleştirilmiş bulunduğu görülmektedir.

Leonardo Da Vinci'nin ünlü eseri Mona Lisa'da altın dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Mona Lisa'nın yüzü çerçevesinde, omuzlarından el bileğine kadar çizilen bölümü dikdörtgenle çerçevesinde, altın dikdörtgenler rahatlıkla görülebilmektedir. Tablonun boyunun enine oranı da altın oranı vermektedir (Şekil: 1.5.).



Şekil: 1.5. Mona Lisa'da Altın Oran, (<http://www.heartsmagic.net/resim/ao/monalisa.jpg>, 31.01.2007)

‘Son Akşam Yemeği’ tablosunda da havarilerin dağılımı ve mekan, altın orana göre düzenlenmiştir. Havarilerin, masanın ortasında oturan İsa’ya göre dağılımında büyük bir armoni söz konusudur. Arkalarında bulunan oda penceresinin ve masanın konumlarında da altın oran görülmektedir (Şekil: 1.6.).



Şekil: 1.6. Son Akşam Yemeği’nde Altın Oran, (www.goldennumber.net, 31.01.2007)

1.1.4. Perspektif

Resim, iki boyutlu bir düzlem üzerinde çizgi ve renk gibi temel öğelerle bir anlatım yoludur. İki boyutlu bir düzenleme üzerinde üçüncü boyut etkisi de ancak perspektif ile sağlanmaktadır. Perspektif, uzayda yer alan nesnelerin oldukları gibi değil, sabit bir noktadan bakan göze göründükleri gibi çizilmesini kurallara bağlayan bir yöntemdir. Işık, gölge, renk tonları değiştirilerek veya fiziksel görünüşler azaltılıp kuvvetlendirilerek derinlik gösterilmeye çalışılır. Bu düzen sağlanırken güzellik, çirkinlik, çekicilik gibi resmin diğer elemanlarının estetik değerli nitelikleri de göz önünde bulundurulmaktadır.

İnsanlar doğadaki üç boyutlu cisimleri gördükleri şekilde çizmek istemişlerdir. Çünkü üç boyutla çizilen resimler kolayca anlaşılıp, geçmiş gibi durmaktadır. İnsanlar arayışları sonucunda buldukları yöntemi de perspektif olarak tanımlamışlardır. Nesnelere göze oldukları gibi görünmezler. Önde bulunan bir cisim göze, arkada bulunan aynı boyuttaki bir cisimden daha büyük görünür. Ya da bizden uzaklaşan paralel doğrular giderek birbirine yaklaşıyor gibi görünür. Paralel doğrular ufuk çizgisiyle aynı noktada kesişirler. Mesela demiryolu rayları ufka yaklaştıkça birleşiyor gibi görünmektedir.

Nesnelerin uzay içinde birbiri ardınca derinlemesine sıralanması da perspektif yardımıyla olmaktadır. Perspektif, göze bir konfor sağlamakta, çok çeşitli görüş noktalarını birleştirerek tutarlı bir demet oluşturmaktadır. Perspektifin olmadığı yerde nesnelere düzenini kaybeder. Bu nedenle çok figürlü düzenlemelerde de bütünlüğü sağlamak, seyircinin dikkatini belirli bir nokta ve yöne çekmek için de perspektiften yararlanılmaktadır.

“İlk olarak 14. yüzyılda perspektif, bir derinlik problemi olarak ele alınmış, İtalya’da Floransalı ressamlar çok fazla da çalışmadan tahminen geometrik noktalar ve çizgiler yardımıyla sonuca erişmişler ve perspektif kurallarını yaratmışlardır” (Südor, 2006, s.107) ve yarattıkları perspektif kuralları ile de şaheser yapıtlar vermişlerdir (Şekil: 1.7.).



Şekil: 1.7. Resimde Perspektif, (Südor, 2006, s.107)

Rönesans’ta camera obscura yardımı ile geliştirilen perspektif, resim kompozisyonlarında da iki boyutlu yüzeye, derinlik ile üç boyutlu yansanan imgeler arasında biçimsel ilişkiler sağlamıştır. Yüze çizilen iki boyutlu çizimler ile yansanan üç boyutluluk arasında sürekli bir ilişki ve ikilem vardır.

Resimde perspektif kurallarına uygunluk kesin bir kural değildir. Perspektifi kabul etmeyen, nesnelere, figürleri iki boyutlu düzlemde derinlik etkisi yaratacak biçimde sıralamayıp, diklemesine ya da üst üste yığan resim gelenekleri de vardır. Örneğin, minyatür sanatında ve çocuk resimlerinde perspektif yaşantıyı olduğu gibi aktaran bir estetiğe sahiptir.

Resim sanatının kompozisyonu Bizans'tan Ortaçağ'ın sonuna kadar katı kurallara saptanmıştır. Rönesans'la birlikte perspektifin bulunmasıyla, resim sanatında kompozisyonda değişimler göstermiştir.

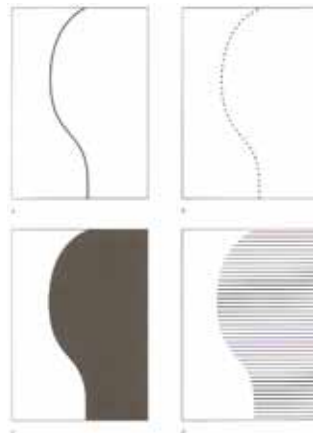
1.1.5. Çizgi Değeri

Çizgi insanlık tarihinin en eski iletişim aracıdır. Sanatın çizgi ile başladığı bir gerçektir. Çizgi görsel anlatımın ilk unsurudur ve desenin tek aracıdır. Tasarım sürecinde birlik ve dengenin de temel unsurudur.

Eserde iki boyutlu bir anlatım ifade etmesine rağmen, insan psikolojisi üzerinde nesnelerin çağrışımını yapmaktadır. Tüm anlatım unsurlarının temeli çizgi ile sağlanmaktadır. Çizginin biçimleri de tasarımı temelden etkilemektedir. Çizgiler çeşitli kalınlıklarda ve şekillerde olabilir. Çizgiler aldıkları konuma göre anlam teşkil ederler ve tüm insani duygular da çizgilerle anlatılabilir. Sanatçının da, çizginin psikolojik dilini çözmesi önem taşımaktadır.

Yatay, dikey, diyagonal, eğri ve zikzak olmak üzere beş çeşit çizgi vardır. Dikey çizgiler; yatay eksene diktir. Dikey çizgiler izleyicinin gözlerini zeminden yukarı doğru çeker. Bu yüzden de daha çok dini duyguları çağırır. İstikrar, ciddiyet, güçlülük izlenimi yaratırlar. Yatay çizgiler ufuk çizgisine paraleldir. Sakinlik ve uyumu yansıtır. Diyagonal çizgiler eğik olup, düşüyor ya da yükseliyor izlenimi yaratır. Eylem ve hareket duygusu verir. Diyagonal çizgiler denge duygusuna meydan okurlar. Eğri çizgiler hareketlidir. Yumuşak etkiler yaratmasından dolayı kadımsı olarak algılanırlar. Zikzak çizgiler ise; düzensizlik, heyecan ve sinirlilik hissini yansıtır.

Çizgiler; gerçek, ima edilen, kenarlarla biçimlendirilen çizgiler olarak da sınıflandırılabilir (Şekil: 1.8.). "İma edilen çizgide göz, noktalar serisini birleştirme eğilimi gösterir. Örneğin, birbiri ardı sıra ayakta duran figürler ve arka arkaya sıralanan elektrik direkleri ima edilen çizgiyi oluştururlar. Bu tür çizgiler, gördüğümüzden ziyade hissettiğimiz çizgilerdir; benzer ya da bitişik biçimler arasındaki hayali çizginin sürekliliğiyle yaratılırlar. Ayrıca ima edilen çizgi, bir biçimin egemen yönünü gösteren, görülmeyen eksen çizgisidir."(Öztuna, 2007, s.69). Tasarımcılar da izleyicinin göz hareketini takip edip tasarımda bütünlüğü sağlayabilmek için hem gerçek hem de ima edilen çizgileri kullanırlar.



Şekil: 1.8. Çizgiler (Öztuna, 2007, s.69)

Dokunma ve hareket duygusu uyandırması ile de çizgi, resmin en önemli elemanıdır. Günümüzün soyut sanat anlayışında da geometrik çizgilere çok fazla önem verilmektedir.

1.1.6. Bakış Yönü

Resmin yüzey üzerine yerleştirilmesinde kurallar gereği belirli ölçülerde boşluklar bırakılması gerekir. Altın oran uygulamalarında bu boşluklar kendiliğinden oluşur. Figürün bakış ya da hareket yönüne doğru 2/3, arkasında ise, 1/3 oranında boşluk bırakılmalıdır.

Yapılan resimde konu olarak bir insan işleniyorsa, insanın başı üzerinde bir miktar boşluk bırakmak gerekir. Çerçevenin üst kısmıyla baş arasındaki bu bölgeye baş boşluğu denir. Normal baş boşluğu, insanın olduğu gibi görünmesini sağlar, psikolojik olarak da bu sağlanmış olur. Bu boşlukların gereken oranlarda verilmemesi durumunda figürün bulunduğu ortamda sıkınmış gibi görünmesine neden olunur.

1.1.7. Işık

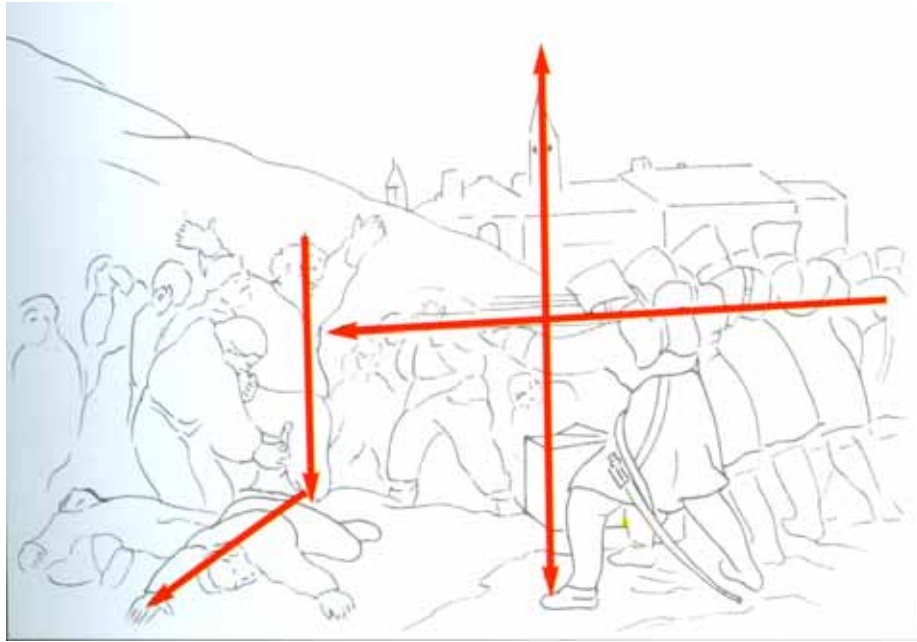
Resimde ışık, en açık beyaz ve en koyu siyah arasında bir derecelenmeyle gösterilir. Renk kullanıldığı zaman da ışığın gerçek olarak gösterilebilmesi için bir miktar siyah rengin ışığın parlaklığını emmesi ve böylece gölge kontrastını vermesi gerekir (Read, 1974, s.42).

Resim sanatında, resmedilen alan üzerinde yaratılan aydınlık etkisi Rönesans döneminde ortaya çıkmış ve bu çağdan sonra Avrupa resminin uğraştığı temel sorunlardan

biri olmuştur. Francisco Goya, ‘Kurşuna Dizme’ konulu tablosunun kompozisyonunu ışık üzerine kurmuştur (Şekil: 1.9.). “İdam sahnesini nerdeyse tam ortasından bölen büyük fenerin ışığı, ateş ederken askerlerin yüzüne hiç düşmezken, onların bulunduğu bölümü karanlıkta bırakır. Bu durum askerlerin trajik ve mekanik bir iş gördüklerini belirginleştirmektedir. Sol taraftaki yoğun ışık altında ise, ülkesinin özgürlüğü için mücadele vermiş ama sonuçta yenilmiş kişilerin çaresizliği içinde ellerini havaya kaldırmış figür, kendine yönelmiş tüfeklerle ilişkiye girip, kompozisyonun ikiye bölünmüşlüğü ortadan kaldırır.” (Südor, 2006, s.129).



Şekil: 1.9. Kurşuna Dizilenler, Francis Goya, Museo del Prado, Madrid – İspanya



Şekil: 1.10. Kurşuna Dizilenler, (Südor, 2006, s.129)

Caravaggio'nun 'Aziz Matteo'nun Yeteneği' konulu tablosunda (Şekil: 1.11.) ise; oturan figürler ile ayakta duran figürlerden birinin sırtına ve eline, diğerinin de yüz ve boynuna ışık düşmektedir. Sağ üst köşeden düşen bu ışık, ortamı karanlık ve aydınlık olarak ikiye bölmektedir. Bu da duygusal algılamının tansiyonunu yükseltmek amacıyla kullanılmıştır. Işık bu tablonun en önemli unsurudur. Öykünün anlatımının büyük bölümünü yüklenmiştir. "Resmin en ağırlıklı unsuru, İsa'nın başı üstünden geçen ve onun yüzü ile kolunu aydınlatan ışık demetidir. Loşluğun içindeki bu ışıklı çizgi, Matta'ya daveti taşıyor. Böylesine simgesel anlam yüklü olmasına karşın bu kadar doğal görünen bu ışık demeti olmasaydı, resim büyüsünü, bizi ilahi varlığın farkına varmaya yönelten gücünü kaybederdi." (Brown, 2006, s.190). Bu resimdeki ışık, iyi bir gölge ışık örneğidir. Ayrıca güçlü yönlendirilişle de göze kılavuzluk ederek kompozisyonu bütünlemektedir.



Şekil: 1.11. Aziz Matteo'nun Yeteneği, Caravaggio

1.2. Fotoğrafik İmge'de Grafik Unsurlar

Fotoğraf sanatçısı konuyu yorumlarken, ya da çevresini belgelerken estetik beğenileri doğrultusunda hareket eder. Belgesel çalışmalar bile kendi içerisinde bir kompozisyon yapısı taşıırken, en kişisel, sanatsal yaratımlar da bir yerde belge değeri içermektedir. Sinema sanatının fotoğraf temelli olmasından dolayı da fotoğrafik imgelerdeki grafik unsurların incelenmesi yol gösterici olacaktır.

1.2.1 Kompozisyon

Fotoğraf sanatında kompozisyon; fotoğrafın dilini oluşturan tüm anlatım öğelerinin, belli bir çerçeve içinde, anlatımı etkili kılacak, izleyicinin duygu ve düşünceleri ile anlatılanı paylaşmasını sağlayacak doğrultuda düzenlenmesidir. Nokta, çizgi, hacim, düzlem gibi kavramsal öğeler ile çizgi, renk, boyut gibi görsel öğelerin bir düzen içinde bir araya gelmeleri kompozisyonu oluşturur. Bu düzenlemelerin de; belli bir sanat disiplinine göre ve uygun estetik dozda yapılması gerekir. Her şeyin bütüne ait ve uygun olması kompozisyon için en önemli ilkedir. Kompozisyonda kadraj, grafik düzenleme, leke dağılımı, ışık ve anlatılmak istenen anlaşılır bir şekilde ifade edilmelidir. Grafik unsurların göz önünde bulundurularak çekilmiş iyi bir fotoğraf, kompozisyonu tasarlanarak yapılmış bir resimden bile daha fazla ilgi çekebilir. Gombrich, aşağıdaki Bresson'un fotoğrafı (Şekil: 1.12.) ile ilgili olarak; "... biz de kendimizi bu resmin içinde, dik yokuştan yukarı ve aşağı yönlerde ekmek taşıyan kadınlarla birlikteymişiz gibi hissederiz. Merdivenlerin, korkulukların, kilisenin ve uzaktaki evlerin oluşturduğu kompozisyonun büyüüne kapılıyoruz." der. (Gombrich, 2002, s.625).



Şekil: 1.12. Fotoğrafta Kompozisyon, Henri Cartier – Bresson, 1952

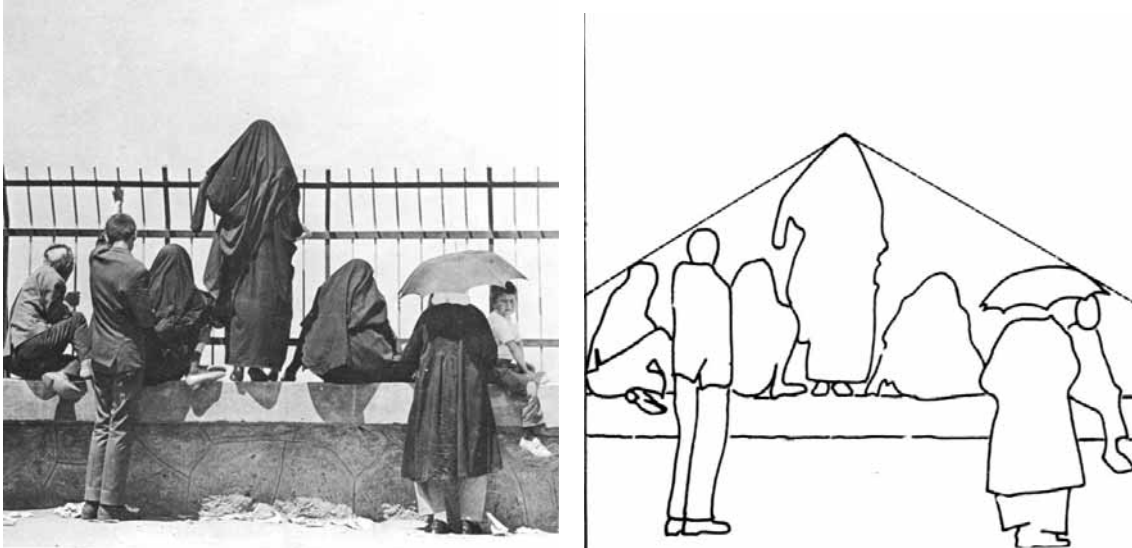
Fotoğrafta kompozisyon, kapalı ve açık biçimde düzenlenebilir. Kapalı kompozisyonda fotoğrafçı, anlatmak istediği her şeyi fotoğraf karesinin içerisinde izleyiciye sunar. Açık kompozisyonda ise, fotoğrafçı olayların devamını izleyiciye bırakır. İzleyici, fotoğrafçı tarafından kendine sunulan temel bilgilerden hareket ederek, olayın devamını zihninde tamamlar. “Konunun yardımcı öğeleri ile birlikte, gereksiz ayrıntıdan ayıklanmış ve bütünleşmiş olarak çerçeve kenarlarından uygun boşluk payları ile ayrılarak bitirildiği düzenlemelere kapalı kompozisyon denir. Böyle örneklerde hiçbir hareket, çerçeve dışında devam etmez, çerçeve tarafından kesilmez, sadece fonu oluşturan çevre bir devamlılık gösterebilir. Bunun tersine konunun en önemli bölümünü ve hareketlerin can alıcı noktasını yeterli büyüklükte çerçeve içine yerleştiren, çerçeve tarafından kesilen devamını izleyicinin düş gücüne bırakan düzenlemeler açık kompozisyonlardır.” (Kalfagil, 1981, s.12). Bu tip düzenlemeler, çerçeve ile sınırlı alanda daha büyük bir görüntü sunmayı amaçlar. Seçilen çerçeve de rasgele seçilmez, kompozisyondaki sorunlar burada da söz konusudur.

Fotoğrafta kompozisyon pasif ve aktif olmak üzere iki şekilde gerçekleştirilebilir. Pasif düzenlemede fotoğrafçı çekim yapacağı konuda vurgulamak istediği öğelerin, ışık şartlarının kendiliğinden olmasını ve zihninde önceden oluşturduğu düzenlemenin gerçekleşmesini bekler. Konunun düzenlenmesine katkıda bulunmaz. Genellikle portre, doğa, insan yaşantıları gibi konuların çekiminde pasif düzenlemeden yararlanır. Pasif düzenlemede olayların tekrarının rastlantılara bağlı olması ve zaman kaybı fotoğrafçıları aktif düzenleme yapmaya yöneltmiştir. Aktif düzenlemede ise; fotoğrafçı konunun aydınlatılmasından, modelin duruşuna kadar her şeyi kendisi ayarlar. Fotoğrafçı aktif düzenlemede, ne aradığını bilen ve bunu uygulamak için fotoğrafik unsurları bilinçli şekilde kullanan kişidir.

Fotoğraf sanatında da etkin bir anlatıma ulaşmak için belirli kompozisyon öğelerinden yararlanır. Bunlardan ilki belirginliktir. Bir iletişim aracı olan fotoğrafın mesajını etkin ve doğru biçimde verebilmesi için fotoğrafın belirgin olması gereklidir. İçeriğin biçim ile bütünleşmesi, mesajın etkin ve anlaşılır biçimde kullanılması belirginlik ile sağlanır. Fotoğraf, anın iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarılmasıdır. Bu yüzden de anlaşılır olabilmesi için, zaman ve üçüncü boyut kavramlarını yansıtabilmesi gerekir. Fotoğrafa bakan kişi de daha önceden zihninde var olan düşüncelerle fotoğrafı geçmiş deneyimlerine göre yorumlar ve görüntü anlam kazanır. Bu yüzden de yeterince belirgin olmayan bir fotoğraf, izleyicide farklı duygular ve düşünceler uyandırabilir. Bu durum da fotoğrafın güçlü bir iletişim aracı olma özelliğini kaybettirir.

Fotoğrafta belirginliği sağlayan öğelerden ilki sadeliktir. Sadelik; ana konu dışındaki öğelerin ayıklanması, etkisinin azaltılmasıdır. İkincil öğelerden sadece vazgeçilmez olanları çerçeve içine dahil edilmelidir. Fotoğraf çekerken istenmeyen öğelerin nasıl çerçeve dışında bırakılacağı sorun yaratabilmektedir. İstenmeyen öğelerin çerçeve dışında kalması, değişik çekim noktalarının kullanılmasıyla sağlanabildiği gibi, farklı odak uzunluğuna sahip objektifler kullanılmak suretiyle de sağlanabilir. İstenmeyen öğeler fotoğraf dışına çıkarılamasa bile ağılıkları azaltılabilir. Mesela, fotoğraf karesinde yer alan fakat istenmeyen öğelerin alan derinliği azaltılarak fotoğraf karesi içindeki önemi azaltılabilir. Fotoğrafın sadeleştirilmesi, en az öğe ile en iyiyi anlatmaktır.

Fotoğrafta belirginliği etkileyen öğelerden biri de şemalardır. Ana öğelerin kare, üçgen, daire gibi bilinen biçimler ya da S, Z, Y ... gibi harfler oluşturacak şekilde düzenlenmesi ile elde edilir. Bu biçimlerin daha önceden beyinde tanınmış olması fotoğraf ile daha çabuk diyalog kurulmasını sağlar. Amaç, kullanılması zorunlu çok sayıda öğe ile basit bir biçim oluşturulmasıdır. Kolay anlaşılamayan düzenlemelere ilgi duyulmaz, şemaların yararı da fotoğrafı anlaşılır kılmasıdır.



Şekil: 1.13. Şemalar, (Kalfagil, 1981, s.61)

Yukarıdaki fotoğrafta (Şekil: 1.13.); “Bir şey seyreden insanların dizilişi bir üçgen şemasına göre. Bu yüzden ilgimizi kolayca çekiyor. Çarşafaların vücut ayrıntılarını örten ve kişileri kolay algılanır yapan etkisi de bir başka ölçekte şematizmdir. İnsan bu dizinin sağını ve solunu aramıyor. Şemaya uyma kompozisyona aynı zamanda bütünlük kazandırıyor.” (Kalfagil, 1981, s.61).

Benzer özellik taşıyan öğelerin ritmik tekrarı fotoğrafın etkisini arttırmada önemlidir. Aynı elemanların tekil görüntülerinden daha etkileyici bir görüntü elde edilir. Görüntüye zenginlik katan ritm ayrıca doğrultu ve yön de gösterir. Ritimden bahsedebilmek için, aralıklı en az üç eşdeğer öğenin bulunması gerekir.

Belirginliği etkileyen öğelerden biri olan uyumdur. İki ya da daha çok öğenin birbirini hareket, biçim, renk ve ton değerleri bakımından desteklemesi anlatıma güç katar. Uyumda, benzer öğelerin yan yana kullanılması anlatımı güçlendirir. Öz ve biçim arasındaki uyum kadar biçimi oluşturan öğeler arasında da uyum olmalıdır. Duran nesnelere aynı tarafa yönelişi ya da hareket eden öğelerin aynı tarafa yönelmesi hareketteki uyumu sağlar. Küçükten büyüğe benzer biçimler arasında da biçim bakımından uyum sağlanabilir. Ayrıca; birbirine yakın ton değerleri ve renkler arasındaki uyumla da anlatım zenginleştirilebilir.

Fotoğraftaki tek düzeligi ortadan kaldırıp, canlılık vermek için bazı öğeler ön plana çıkartılarak zıtlıklar yaratma yoluyla belirginlik artırılabilir. Ana öğenin renk tonu diğerlerinden açık veya koyu ise kontrast oluşacak, fotoğrafın belirginliği artacak ve ilgi çekecektir. Bir cismin kendinden küçük bir cisimle fotoğraflanması büyüklük bakımından kontrast sağlar. Cismi daha büyük ya da gerçek ölçüsünde gösterir. Birbirini karşılayan ya da çelen doğrultular arasındaki ilişki harekette kontrastken; zıt karakterdeki biçimlerin bir arada kullanılması biçimde kontrasttır. Renkle ve tonlarla da kontrast elde edilebilir. Burada birbirine zıt renklerin kullanılması en belirgin kontrastı verirken, ara tonların ve renklerin kullanılması dereceli bir kontrast sağlar. Ton kontrastı belirginleştirmede araç olarak kullanılır. Aşırı kontrast, fotoğrafın belirginleştirilmesinden çok konunun bölünmesine ve dağılmasına yol açar.

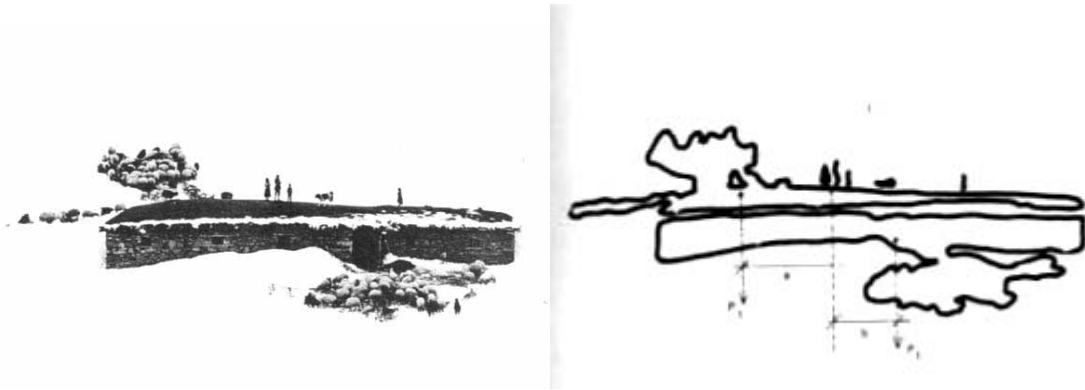
Fotoğraf çekerken, konunun önünün veya arkasının netsiz yapılması da bir tür belirginleştirmedir, ana konunun keskinleşmesini sağlar. Net olmasına karar verilen bölgenin önü ve arkasının yeterince net olmaması halinde net bölge değer kaybına uğrar. “Cismin bir noktasından objektife giden bütün ışınlar film üzerinde gene bir noktada kesişmelidir. Belli uzaklıktaki cismin net görüntüsünün elde edilmesi kullanılan objektifin odak boyuna bağlı olarak objektifle film arasında belli uzaklığın sağlanmasına bağlıdır.” (Kalfagil, 1981, s.116). Bu işlem sonunda elde edilen sonuca da keskinlik denir. Objektif ile film arasında belli uzaklık için sadece belli uzaklıktaki cisimlerin net görüntüsü elde edilebilir. Netlenen cismin hemen önü ve arkasında gözün kabul edeceği kadar bir netlik vardır. Netlik, objektifin odak uzaklığı ve diyafram açıklığının küçülmesi ile artar. Netleme şekillerine göre fotoğrafta çeşitli etkiler sağlanabilir. Örneğin; fotoğraf karesine giren istenmeyen görüntüler netsizleştirilerek konu daha belirgin hale getirilebilir. Kontrastın yüksekliği de keskinlik izlenimini arttırmaktadır. Bu özellik de elde edilmek istenilen sonuca göre kullanılabilir. “Daha keskin izlenim vermek için direkt ışık, daha yumuşak izlenim için dolaylı ışık seçilebilir.” (Kalfagil, 1981, s.117). Örneğin; yaşlı bir insan portresi çekerken direkt ışık kullanılırsa kişi daha yaşlı, yumuşak ışık kullanılırsa daha genç görünür. Film greni ince ve ayırma gücü yüksek bir film ile de daha keskin bir sonuç elde edilebilir.

Belli bir çerçeve içerisindeki yüzeyin parçalanmasında belli bazı oranların kullanılması görüntünün daha ilgi çekici olmasını sağlamaktadır. Bu işlem sonucunda ortaya çıkan yüzeylerin istenilen anlatım doğrultusunda zenginleştirilmesi de fotoğrafta ilgi çekiciliği artırır. Bu yönteme yüzeye doku kazandırma ya da doku araştırması denir. Doku ışığın konu üzerine uygun bir eğimle ulaşması halinde değer kazanan bir görsel öğedir. Dokunun yüzeye kazandıracağı soyut zenginlik dışında yüzeyin doğal yapısını yansıtmak ya da küçük çapta derinlik kazandırmak gibi işlevleri de vardır. Gelen ışığın yönü ve açısına bağlı olarak aynı yüzeydeki doku da önemli değişiklikler görülebilir. Doku fotoğrafa

zenginlik katar ve farklı psikolojik etkiler de meydana getirebilir. Yumuşak dokular uzaklık hissi uyandırırken, sert dokular da yakınlık hissi uyandırır.

Etkin bir anlatıma ulaşmak için yararlanılan kompozisyon öğelerinden biri de bütünlüktür. Fotoğraf bir mesaj iletmek amacı ile çekilir, bunun içinde, ana tema ve bunu destekleyen yardımcı öğeler bir bütünlük içerisinde verilmelidir. Fotoğraf karesi içine sadece konunun anlatımı için gerekli olan öğeler alınmalıdır. “Fotoğraf sinemadan farklı olarak bir zaman aralığını değil, bir zaman kesitini saptar. Bu yüzden sinemada hareket öğesine de bağlı olarak peşpeşe görüntülerle anlatımın güçlendirilmesi olanağı fotoğrafta yoktur. Aynı şekilde «müzik»te ve «yazın»da anlatım belli bir doğrultuda gelişir ve zaman boyutu içinde bütünlük elde edilir. Zaman boyutu «sıfır» olan fotoğrafta ise anlatım bir tek karenin sınırları içinde gerçekleşecektir.” (Kalfagil, 1981, s.136). Fotoğraf bir belirlemedir. Fotoğrafta ikincil öğenin ana konu kadar ilgi çekici olması ya da birbirine benzer konuların aynı çerçeve içinde yer alması fotoğrafı bütünlük kaybına uğratar. Bütünlük fotoğraftaki öğelerin birbirine görünür ya da görünmez bağlarla bağlanmasıdır.

Bir fotoğrafta öğeler arasındaki uyum, belirginlik ve bütünlüğün yanında aranan önemli bir görsel unsur da dengedir. Fotoğraftaki denge kavramı, fizikteki ve matematikteki denge kavramının içeriği ve anlamıyla aynı şeyi ifade eder. Öğelerin ağırlıklarının, merkeze uzaklıklarının çarpımının eşit olması kuraldır. Lekeleri, renkleri, büyüklükleri ve tonları bakımından merkeze olan uzaklıklarına göre düzenleme dengeye getirilebilir (Şekil: 1.14.).



Şekil: 1.14. Fotoğrafta Denge, (Kalfagil, 1981, s.47)

Fotoğraf sanatında kompozisyonu etkileyen öğelerden sonuncusu da yerçekimidir. İnsan yer kabuğu üzerinde kendi ağırlığını duymuş, tüm cisimlerin yerin merkezine doğru çekildiğini izlemiştir. İnsanoğlu tüm yaşantısı boyunca, düşeyden sapan cisimlerin hep bir tehlike habercisi olduğuna tanık olmuştur. Fotoğraf da iki boyutlu bir yüzey düzenlemesidir. Fakat işlerin çoğunda üçüncü boyut ve cisimlerin ağırlıkları hissedilir. Ağırlığın olduğu yerde de yerçekimi ve onun doğrultusu vardır. Duvara asılı duran bir fotoğrafta eğri duran binalar, ağaçlar gibi buna benzer şeyler insanı rahatsız etmektedir. Böyle bir durumda fotoğrafın duruş şekli değiştirilerek bu görüntü bozukluklarının giderilmesine çalışılır. Bu tür düzenlemeler insanın doğasında var olan yerçekimi kuralının bir sonucudur (Kalfagil, 1981, s.164). Bir fotoğraf karesindeki öğelerin ağırlıkları vardır ve bu ağırlıklarına göre denge, uyum, orantı gibi düzenlemeler yapılır. Bu durumda da ağırlığı olan her varlığın yerçekimi kuralına göre bir duruş şeklinin olması gerekir. Görüntüdeki farklı tonların psikolojik etkisinden ve yer çekimi kuvvetinin yarattığı çağrışımlardan dolayı fotoğraflar belli bir görsel ağırlık taşırlar. Genellikle açık tonlar narinlik ve hafifliği çağrıştırır. Buna karşın koyu tonlar ise, ağırlığı ve küteselliği hatırlatır.

1.2.2. Espas

Tasarım açısından boşluklar, tasarımın diğer elemanları kadar önemlidir. Boşluk doğru kullanılırsa fotoğrafta, kalite ve işlevlik artar. Fotoğrafta ve diğer sanat dallarında boşluğun kullanımı, ilgiyi iletilmek istenen mesaja yönlendirir. Boşluğun da tasarım içinde bir şekli vardır ve bu şekille de tasarıma çarpıcılık ve dinamizm katılabilir. Sanat eserindeki; dolu ya da pozitif alanlar şekil ve biçimlerden, boş ya da negatif alanlar da bunlar arasındaki ya da içindeki boşluklardan oluşmaktadır. Hemen her zaman ilgi, dolu alanlara yöneldiğinden konu nesnelere, fon ise negatif alanlar ve bağlamı oluşturan ikincil önemdeki görsel öğelerden oluşmaktadır. Fotoğraf gibi iki boyutlu görsel sanatlarda bazen pozitif ve negatif alanları ayırt etmek güçleşir. Bazı sanatçılar pozitif ve negatif alanları eşit oranda vurguladığı için negatif alan yok gibi görünür. Bazen de bu alanlar birbirine dönüşerek seyircinin kafasını karıştırabilir. Geniş negatif alanlarda tanımlanan küçük pozitif alanlar, daha küçük ve yalnız hissedilir. Fakat çoğu zaman da bu tür yerleştirmeler, dinginlik, huzur gibi duygulara eşlik eder. Negatif ve pozitif alanların kullanım oranı, fotoğraftaki derinliği yaratabilir.

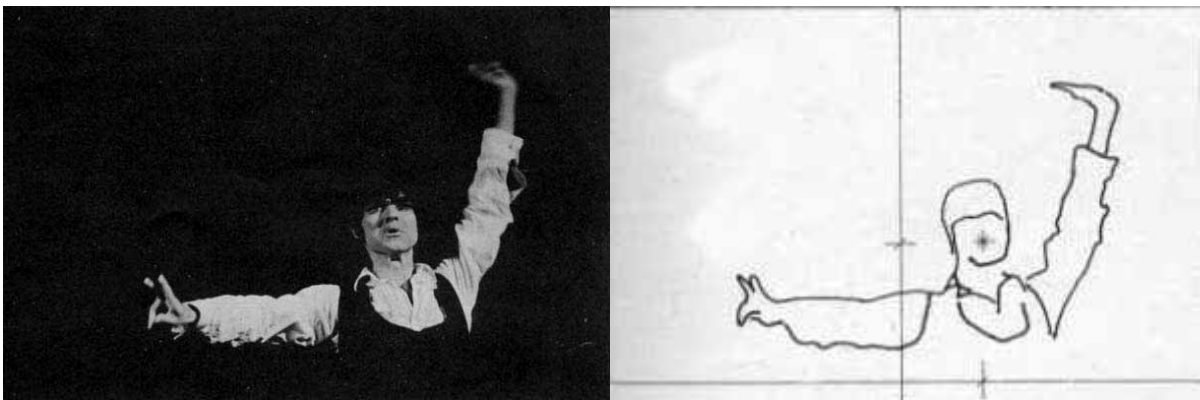
“Herhangi bir düzenlemede biçimler, mekanlar ve kütleler hiçbir zaman daima yan yana, aynı aralıklarla düzenlenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinimle bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzak bulunması gerekir. Bu uygulama, kullanma zorunluluğundan doğacağı gibi düzenleme ihtiyacı olarak ortaya çıkabilir.” (Özer, 1981, s.22).

1.2.3. Oran-Orantı

Fotoğrafta oran; ana konunun çerçeve içindeki yeri ve büyüklüğünü, ikinci derecedeki öğelerin yerleri ve büyüklüklerini, tümünün oluşturduğu bütünün çerçeve içindeki konumu ve çerçeve alanına oranını kapsamaktadır (Kalfagil, 1981, s.150).

Konuyu ortalama veya simetrik yerleştirme akla ilk gelen orandır. Yaygın olması nedeniyle pek ilgi çekici gelmez. İnsan gözü alışkanlıkları ile genellikle her türlü yüzey düzenlemesinde, altın kesim oranından rahatlık duyar. Altın kesim kuralı bir yüzeyin zorunlu bölünmesi gerektiği durumlarda kullanılacak en iyi yöntemdir. Altın kesim kuralında bir yüzey enine ve boyuna üç eşit parçaya bölündüğünde yüzeyde çizgilerin kesiştiği dört nokta ortaya çıkar. Bu dört ana noktadan ana öğenin özelliği ve anlatımı destekleyecek en uygunu seçilerek düzenlemenin yapılması gereklidir. Ana tema bu noktalardan birine yerleştirildiğinde anlatım ve görsellik açısından en uygun nokta bulunmuş olur.

Bir fotoğrafta sadece ana konunun altın kesim kuralına göre yerleştirilmesi orantı için yeterli değildir, yardımcı öğeler de kendi bölmelerinde altın kesim kuralına göre yerleştirilmelidirler (Şekil: 1.15.). Böylelikle sayısız altın kesimler elde edilebilir. Bunun dışında, ana ve yardımcı öğelerin çerçevenin tümüne oranı da önemlidir. Orantı, yalnız ana konunun ve yardımcı konuların düzlem içindeki yerleriyle ilgili değildir. Aynı zamanda renk ve ton değerleri bakımından da denge göz önünde tutularak altın kesim kuralına göre bir orantı kurulmalıdır (Kalfagil, 1981, 150-153).



Şekil: 1.15. Fotoğrafta Oran Orantı, (Kalfagil, 1981, s.153)

1.2.4. Perspektif

Doğadaki cisimlere sınırlı bir uzaklıktan bakarız. Bu yüzden de cisimlerin gerçek boyutları ve arasındaki oran, uzaklığımıza bağlı olarak bozulma gösterir. Perspektif; cisimlere belli bir uzaklıktan bakıldığında görülen şeydir. Yani o mesafenin görsel gerçeğidir. Perspektif iki boyutlu düzenlemelere aldatici bir üçüncü boyut etkisi getirebilmektedir. Fotoğraf çekiminde de, tasarlanan oranı verecek bakış uzaklığı bulunmaya, istenilen etki elde edilmeye çalışılır. Bunun dışında diğer bir perspektif de derinlik etkisidir. Cisim ile aramızda hava kitlesi ne kadar büyükse görüntü o kadar soluk, ne kadar az ise görüntü o derece net görünür (Kalfagil, 1981, s.103). Fotoğrafın sadeleştirilmesinde de, yoğunlaştırmasında da perspektiften önemli ölçüde yararlanır. Perspektifin değişmesi odak uzaklığı ile değil, bakış uzaklığı ile ilgili bir konudur. Belli mesafeden değişik odak uzaklıkları ile yapılan çekimler sadece fotoğrafın çerçevesini değiştirir.

1.2.5. Çizgi Değeri

Fotoğrafta bulunan çizgilerin özellikleri, fotoğrafın izleyici üzerindeki duygusal yansımaları doğrudan etkiler. Bir fotoğraf içindeki çizgilerin farklı işlevleri ya da aynı anda birden fazla işlevi olabilir. Çizgiler fotoğrafta hem estetik bir ortam yaratıp hem de gözün hareketini kontrol edebilmektedir.



Şekil: 1.16. Çizgiler ve Anlamları, (Grill, Scanlon, 2003, s.43)

Çizgilerin duygusal bir içeriği de vardır ve böylelikle fotoğrafın genel anlamına katkıda bulunurlar. Düz çizgiler genellikle hareketi, kıvrık çizgilerse dinginliği çağırırsa da, sonuçta elde edilen etki çizgilerin içinde bulunduğu ortama bağlıdır. Bu yüzden bazı

durumlarda istisnalara rastlanabilir. Fotoğrafta diyagonal çizgiler yön belirtmek için, tekrarlayan çizgiler de bakan gözlerin dikkatini fotoğrafın ilgi merkezine çekmek için kullanılır. Toprak üstünden yukarıya, gökyüzüne doğru yükselen çizgiler canlılık duygusunu uyandırırken, toprak üstünden aşağıya toprak içlerine düşen çizgiler cansızlık, ölümlülük duygusunu uyandırır.

Fotoğraf çerçevesi içindeki çizgilerin biçimleri ve yönleri çeşitli duygusal tepkilere neden olur. Dikey düz çizgi; tüm güçlerin dengede ve sağlam olduğunu, kıvrık vaziyetteki çizgi ise, kıvrımın arttığı oranda gerilim ve kuvvet etkisini arttırmakta, fakat şekilde kendi içinde yumuşak bir hareketi çağrıştırmaktadır. Çapraz çizgi; dengesiz ve dinamik bir duruşu ile fotoğrafta hareket ya da gerginlik duygusu yaratmaktadır. Kırık çizgiler ise, hareketi çağrıştıran gerginlik ve huzursuzluk duygusu uyandırmaktadır. Dalgalı çizgiler; yumuşak, sakin ve rahatlatıcı bir etki bırakırken, hareketi çağrıştıran fakat telaş duygusu içermez. Yatay çizgiler de, hareketi yaratacak güçlerin yokluğunu temsil etmektedir.

1.2.6 Bakış Yönü

Fotoğrafın, hem izleyici tarafından algılanabilmesini kolaylaştırmak hem de izleyiciye estetik bir eser sunabilmek açısından bazı temel kurallar vardır. Öncelikle; çekilen fotoğrafta hareket varsa, bu yönde daha fazla boşluk bırakılmalıdır. Ya da çekilen fotoğrafta insanlar bulunuyorsa, bunların çevrelerinde de bir hareket boşluğu bırakılmalıdır. Aksi bir durumda, izleyici konunun sıkıştırılmış olduğu izlenimine kapılabilir. Ayrıca; fotoğraf çekerken konuya, değişimin izlenebildiği yönden bakılmalı ve çekilmelidir. Aşağıdaki fotoğrafta (Şekil: 1.17.), sigara içen amcanın sigarayı yakış anının ve ilk dumanın yandan çekilmesi ile fotoğraf anlam kazanmıştır. Bakış yönünde bırakılan boşluk, hem olayın görüntülenmesini sağlamış, hem de fotoğrafa nefes aldirmiştir.



Şekil: 1.17. Bakış Yönü, İlteriş Tezer

1.2.7. Işık

Fotoğraf ışık ile birlikte var olur. Fotoğrafın estetik bir görüntüye ulaşmasındaki en önemli araç ışıktır. Işığın geliş yönü, konunun anlatılması ve vurgulanması için çok önemlidir. Fotoğrafçının amacını destekleyen belli bir ışık vardır, bu yüzden de bir fotoğraf için en uygun ışık tektir. Fotoğrafi çekilecek birden fazla an varsa, o fotoğraflar birbirinden farklıdır. Fotoğrafta en iyi anlatım ışığın doğru yönden, doğru zamanda kullanılması ile başarıya ulaşır. Işık ile var olan fotoğraf sanatında ışığın denetimi büyük önem taşır. Işığın yaratabileceği etkileri bilmek ve bilinçli şekilde kullanmak fotoğrafın başarılı ve etkili olmasını sağlar. Öncelikli olarak pozlandırmayı sağlayan ışık, nesnelere üzerinde yarattığı etkilerle de görüntüde derinlik ve hacimsel boyut izlenimi yaratır. Işık ve gölge ilişkisi sonucunda oluşan psikolojik etkiler, görsel anlatım dilinde çok önemli bir yere sahiptir. Işık ve gölge ilişkisi, hacimselliği ve mekan etkisini oluşturur.

Bir nesnenin görülüp, renginin ve şeklinin doğru algılanabilmesi için iki önemli etken vardır. İlk etken, ışık kaynaklarının aydınlatma biçimidir. “Güneş dünyamızdan çok uzakta olduğu için, güneş ışınlarının yeryüzüne birbirlerine paralel olarak geldikleri kabul edilir. Bu da, bir mekanın ve o mekan içindeki herhangi bir nesnenin, güneş ışın/ışıkları tarafından hep aynı miktarda aydınlatılması anlamına gelir. Oysa bu durum, yapay ışık kaynakları ile yapılan bir aydınlatmada geçerli değildir.” (Sözen, 2003, s.8). İkinci etken ise, ışığı yansıtan yüzeyin özellikleridir. Yansıtıcı yüzeyler de, ışık kaynağı gibi işlev görürler ve yüzey geniş ise ışık şiddetinin de her noktada aynı olduğu varsayılabilir.

Işık koşulları doğayı farklı şekillerde biçimlendirir. Yansıyan ışık veya geçen ışık; ışık kaynağından bir yüzey üzerine düşüp, oradan yansıyan veya saydam/yarı saydam nesnelere geçen ışıktır. Kapalı havada gün ışığı veya güneşli havada büyük gölgeli bir alan içindeki cisimlere gelen ışık örnek verilebilir. Bu aydınlanma biçimlerinde cismin yere düşen gölgesi belirsiz ve ışık alan yüzü ile diğer yüz arasındaki yansıma farkı oldukça azdır. Derinlik izlenimi çok az algılanır. Direkt (doğrudan) ışık; doğrudan ışık kaynağından gelen ışıktır. Geliş yönüne göre cisimlerin gölgelerini ve üçüncü boyutlarını dereceli olarak belirginleştirir. Ters ışık ve cephe ışığı; fotoğraftaki derinlik etkisini kaybettirir. Konuda derinlik kazandırması ve aşırı kontrastı engelleyebilme özelliği olan yan ışık ise fotoğraf belirginliğini artırır. Tepe ışığında ise; renkler çığ ve doyunluktan uzaktır. Yatay ışık kullanımında kontrast normal ve yarım tonlar zengindir. Sadece yapay koşullarda ışık fotoğrafçının istediği şekilde düzenlenebilir. Doğada, gün ışığı karşısında ise fotoğrafçı ışığın kendiliğinden oluşmasını beklemek ve yakalamak zorundadır.

1.3. Sinemasal İmge'de Grafik Unsurlar

Sinemada görsel tasarım, anlam yaratma ve mesajın iletilmesi bakımından önem taşımaktadır. Sinemanın ilk yıllarında görüntüler olduğu gibi aktarıldığı için bir tasarım kaygısı olmamıştır. İyi bir tasarım için, çeşitli öğelerin, uyumlu bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi gerekmektedir. Bazı temel ilkeler, her türlü görsel iletişime uygulanmaktadır. Görüntüye katkıda bulunan tüm sinema öğeleri ancak kusursuz bir biçimde kurgulandığı zaman bir film bütünlük taşır. Bütünlük taşıyan duygulara yönelik bir etkinin elde edilmesi için pek çok teknik, görsel ve psikolojik öğe bağdaştırılmalıdır. Sinemada görüntü düzenlemesi, malzemenin iki boyutlu nitelik taşıyan görüntü yüzeyine yerleştirilmesiyle yapılmaktadır. Sinemacı, üçüncü boyut etkisini verebilmek için görüntüyü derinlemesine de düzenlemek zorundadır.

“Bir filmi izlemek duygulara dönük bir deneyim olduğu için, sahnelerin düzenlenmesi, sahneye konması, ışıklandırılması, filme alınması ve kurgulanma tarzı, senaryonun amacına uygun olarak, seyircilerin tepkisini dürtülemedir. İzleyicinin dikkati o anda öykü içinde en fazla önem taşıyan oyuncu, nesne ya da devinim üzerinde odaklanmalıdır.” (Macseili, 2002, s.207).

1.3.1. Kompozisyon

Başarılı bir kompozisyon, görsel malzemenin uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesi ile sağlanır. Kompozisyon düzenlemesi ile izleyiciye hangi sıra ile neye bakması gerektiği söylenebilir. Kompozisyon, fotoğraflanan cisimleri göstermenin ötesinde, şekil, sıra, üstünlük, uyumsuzluk gibi görüntüye anlam kazandıracak unsurların altını çizer. Sinema filmlerinin oluşturulmasına ilişkin kurallar arasında en esnek olanı kompozisyon kurallarıdır. Kuralları çiğneyerek de etkili sahneler yaratılabilir. Fakat bu etkiyi uygulayabilmek için de kuralları tam olarak bilmek ve neden çiğnendiğini kavramak önemlidir. Sinemada kompozisyon oluşturmanın temel zorluğu, hem insanların ve nesnelerin şekilleri ile hem de hareketlerin şekli ile ilgilenilmek zorunda kalınmasıdır.

Kompozisyonu oluştururken bazı temel ilkeler önem taşır. Birlik, düzenlemenin bütünlüğü olması ile sağlanır. Bilerek karmaşık bir kompozisyon düzenlense bile birlik ilkesi göz önünde bulundurulmalıdır. ‘The Big Combo’ filminin final sahnesi, iyi bütünleşmiş bir

görsel kompozisyon örneğidir (Şekil: 1.18.). Grafik yönden güçlü olmasının dışında, birçok görsel unsur da bir araya gelerek öykü içeriğine katkıda bulunmaktadır (Brown, 2006, s.38).



Şekil: 1.18. The Big Combo, Joseph H. Lewis, 1955, (Brown, 2006, S.38)

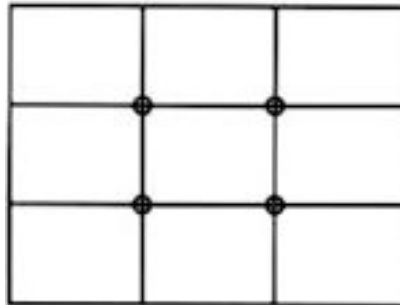
Kompozisyonun önemli unsurlarından biri de dengedir. Denge bir eşitlik durumudur. Kompozisyonda bulunan öğelerin görsel ağırlıkları vardır. Cisimlerin görsel ağırlıklarını öncelikle boyutları belirler. Fakat çerçevedeki yeri, rengi ve kendisinin ne olduğu da görsel ağırlıkların belirlenmesinde etkilidir. Görsel ağırlıklar dikkate alınarak denge sağlanmalıdır. Dengesizlik izleyiciyi rahatsız eder. Bazı özel durumlarda rahatsız etmek amacı ile dengesiz bir kompozisyon sunulabilir. Fakat normal şartlarda kompozisyonda denge yasaları göz önünde bulundurulmalıdır. “Gerçek yaşamdaki denge, fiziksel ağırlık ile ilişkilidir. Görüntüsel denge ise psikolojik ağırlık ile ilişkilidir ve psikolojik denge de görüntüdeki çeşitli kompozisyon öğelerinin göreceli göz cezbetme gücü tarafından etkilenir.” (Macelli, 2002, s.218).

Benzer veya tekrarlanan unsurlar düzenleme içinde bir ritm oluşturabilirler. Ritm görsel alanda önemli rol oynar ve kompozisyonda güçlü bir görüntü meydana getirilmesine yardımcı olur (Şekil: 1.19.).



Şekil: 1.19. Konformist, Bernardo Bertolucci, 1970, (Brown, 2006, s.40)

Bir görüntüde tek bir ilgi merkezi olmalıdır. İlgi merkezi de düzenlemenin baskın bir tarafına yerleştirilmelidir. Bunun basit ve etkili yöntemi de üçte bir kuralıdır (Şekil: 1.20.). Sahnedeki en önemli ilgi odağı, iç çizgilerin kesiştiği dört noktadan birine yerleştirilir. Bu dört noktanın tümü de kompozisyon açısından güçlüdür.



Şekil: 1.20. Üçte Bir Kafesi

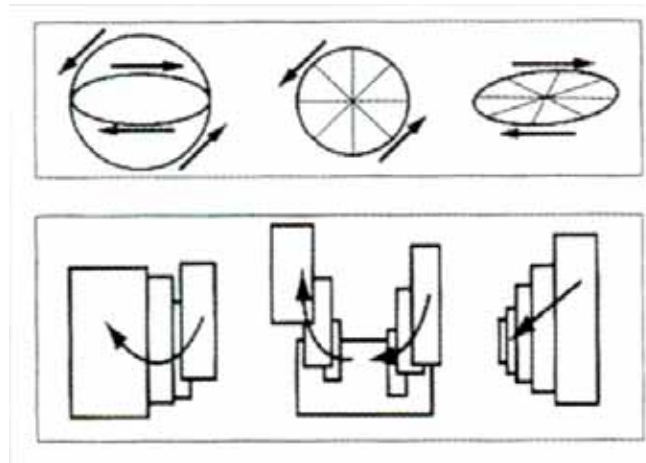
Hareketli görüntülerin kompozisyonuna özgü bazı özel durumlarda vardır. Fakat bu kuralların uygulanması ile ilgili kesin kurallar yoktur. Genel olarak çerçeve dizlerde kesilmeli ya da ayakları da görmelidir, ayakları ve elleri bilekten kesmek rahatsız edici bir görüntü oluşturur. Ön plandaki önemli konu için çerçeve düzenlenirken, arka plandaki insanların başlarını kesip kesmemekse yönetmenin tercihidir. Ön plandaki konu çok ağırlıklıysa, arka plandakiler ise alakasız ve bulanıksa gereken yerde kafaları kesilebilir. Film çekimi yapılırken planlar montaj düşünülerek yapılır. Görsel olarak da ardı ardına gelen planlar arasında devamlılık olmalıdır, bir plandan diğerine harekette boşluk olmamalıdır.

Sinemacının görüntüde üzerinde durduğu bir konu vardır. Görüntü çerçevesinde bu konunun tuttuğu yer her zaman aynı büyüklükte değildir. Konunun çerçeve içerisinde çeşitli boyutlardaki çekimler dizisine çekim ölçekleri denir. Çekim ölçekleri genel olarak kabul edilen fakat bir kural olmayan ortak bir dildir. Film endüstrisinin çeşitli birimlerinde terimler farklılıklar gösterse de önemli olan filmi üreten grup içinde terimlerin tanımlarının aynı olmasıdır.

Nijat Özön'ün tanımlamasına göre çekim ölçekleri; baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim ve uzak çekim olmak üzere gruplanır. Çekimler insan vücudu birim alınarak adlandırılmaktadır. Fakat başka nesnelere veya varlıkların görüntü çerçevesinde tuttukları yeri belirtmek için de kullanılırlar. Görüntü çerçevesinin içinin yalnız insan başı ile dolduğu çekime baş çekimi, baş ile birlikte omuzlarında çerçeveye girdiği çekime omuz çekimi denir. Kamera biraz daha uzaklaşırsa göğüs çekimi, belden yukarısının çekimi ile bel çekimi elde edilir. Daha sonra da dizden yukarısını veren diz çekimi ve ayaklardan yukarısını veren boy çekimi gelir. Boy çekiminden sonra ise, insanı genişçe bir dekor içerisinde gösteren genel çekim gelmektedir. Kamera bu sınırdan da uzaklaştıkça insan küçülür, bir yerin topluca görünüşünü veren toplu çekim ortaya çıkar. Uzak çekim ise; bir yerin çok uzaktan veya yüksekte görünüşünü yansıtan çekimdir. Bütün bu çekimlere ek olarak özel bir çekim çeşidi olan ayrıntı çekiminde eklenebilir. Kameranın konuya en yakın durumunda elde edilmiş çekimdir. Ayrıca iki komşu çekim arası da yarı sözcüğü katılarak, yarı boy çekim, yarı genel çekim gibi adlandırılabilir. Çekim ölçekleri ile konuya istenilen uzaklıktan bakılabilmekte veya bu uzaklık istenildiği zaman değiştirebilmektedir. Bu özellik ile sinemanın anlatım gücü arttırılmaktadır. Baş, omuz ve göğüs çekimlerinde eğer görüntüde tek kişi varsa amaç kişinin duygu ve düşüncelerini seyircilere aktarmaktır. Omuz ve göğüs çekimlerinde iki üç kişi varsa, bu kişilerin duygusal yönden karşılıklı durumları, tutumları, tepkileri yansıtılır, kişiler arasındaki yakın ilişkiler verilir. Belden boya kadar olan çekimlerde duygu ve düşüncelerle birlikte davranışlar ve hareketler de önem kazanır. İnsanın kendi yakın çevresi ve bu çevre ile ilişkisi öne çıkar. Böylelikle ruhbilimsel çözümlemenin yerini dramatik öğe alır. Boy çekiminden genişleyerek de dekorla ilgili çekimlere geçilir. Ağırlık noktası çevre ve doğaya kayar. Günlük yaşayışımızdaki normal görüş alanı olması nedeniyle genel çekim en çok kullanılan çekimlerden biridir. Toplu ve uzak çekimde ağırlık noktası tamamen dekor üzerine kayar (Özön, 1972, s.47-54).

Bir kompozisyonun iyi olup olmadığı, kompozisyonun etkisi bozulmaksızın herhangi bir unsurun atılıp atılmayacağı ile ölçülebilir. “İyi bir kompozisyonun sırrı tek bir sözcük ile açıklanabilir: Sadelik. İyi bir kompozisyonun tüm kurallarına uysa bile karmaşık ya da darmadağın bir kompozisyon sade bir kompozisyon kadar etkili olmayacaktır. Sadelik özensizlik anlamını taşımaz. Sade bir kompozisyon çizgi, form, kitle ve hareket kullanımında tutumludur, yalnızca tek bir ilgi merkezine sahiptir, kamera açılarını, ışığı, ton ve renk değerlerini uyumlu bir biçimde bağdaştıran tek tip bir biçemi vardır.” (Macseli, 2002, s.252).

Gözün kompozisyondaki hareketi de algılamada önem taşır. “Büyük ölçüde kültürel koşullamanın sonucu olarak göz, soldan sağa doğru taramaya yatkındır. Bu olay, alandaki cisimlerin görsel ağırlığında bir sıralama etkisine sahiptir. Gözün bir kareyi nasıl taradığına bağlı olarak algılama sıralaması ve kompozisyondaki hareket de çok önemlidir.” (Brown, 2006, s.43). Tüm bunlar da içeriğin algılanmasını etkiler (Şekil: 1.21.).



Şekil: 1.21. Görsel Alanda Hareket, (Brown, 2006, s.51)

1.3.2. Espas

İnsanları özellikle bel plan ve yakın planda görüntülerken bazı ilkeler uygulanır. Bunlardan birincisi baş boşluğudur. Başın üstünde bırakılması gereken alan fazla olursa, kişi çerçevede kaybolmuş gibi olur ve gözü ana konudan dışarı çekebilir. Genellikle başın, çerçevenin üst kenarına dayanmış gibi görünmesini önlemeye yetecek kadar az boşluk tercih edilir. Yakın planlar daha büyük olduğu için durum değişebilir (Brown, 2006, s.52). Diğer bir ilke de bakış boşluğudur. Bir karakter yana döndüğünde, bakışında görsel bir ağırlık

hissedilir. Bu yüzden de baş çerçevede tam ortaya alınmaz. Genel olarak da baş ne kadar yana dönerse, bakış yönündeki boşluk o kadar fazla bırakılır.

Çerçeve içindeki cisimlerin yerleşimi de çeşitli etkiler yaratır (Şekil: 1.22.). “Cisimlerin görsel ağırlıkları veya kuvvet çizgileri, pozitif uzam yaratabilir, ama Siyah Kısrak filmindeki bu karede olduğu gibi, yoklukları da negatif uzam yaratabilir.”(Brown, 2006, s.50).

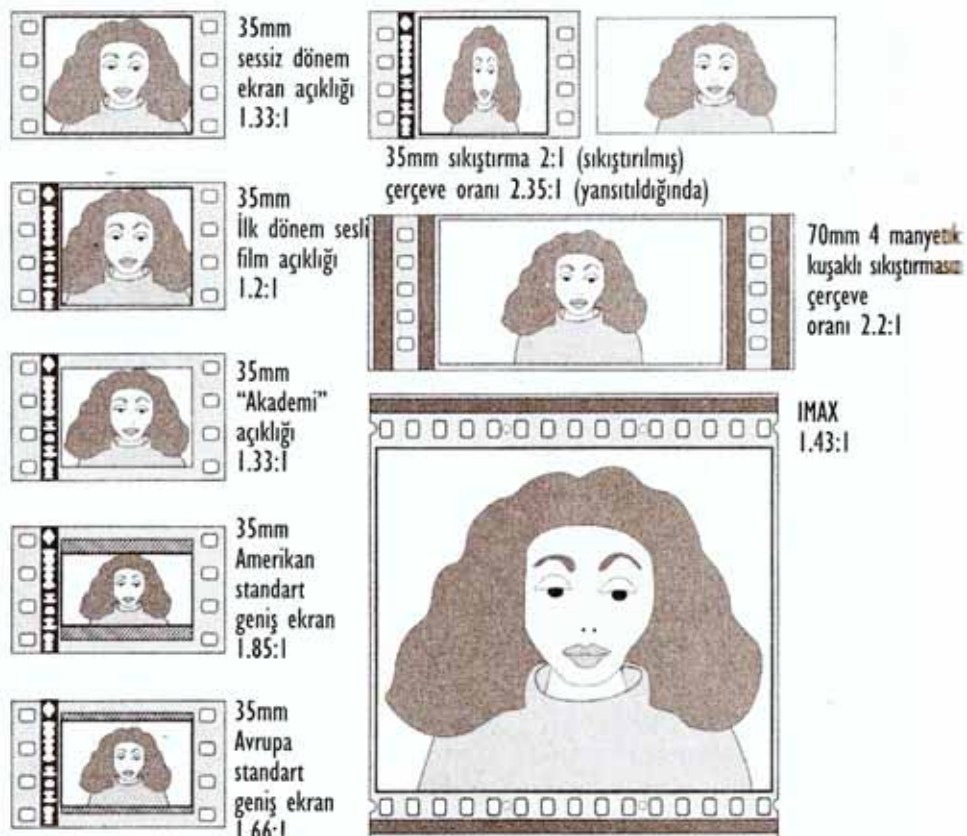


Şekil: 1.22. Siyah Kısrak, (Brown, 2006, s.50)

1.3.3. Oran-Orantı

Görsel algının oransallıkla ilişkisi yadsınamaz. Gözümüz biçimlerin birbirleri ile olan ilişkilerinde bir düzen ve oransal ilişki arar. Tasarımda iki ya da daha fazla görsel unsurun bir araya geldiğinde de bir orantı sorunu ile karşı karşıya gelinir. Genişliğin uzunluğa, renkli olanın renksiz olana, bir ölçünün diğerine eşit olduğu tasarımlar tekdüzedirler ve tasarımda tercih edilmezler. “Varlıklarını oluşturan parçalar arasında daima uyumlu orantısal ilişkiler bulunan doğa, tarih boyunca sanatçı ve tasarımcıların esin kaynağı olmuştur. Örneğin, elinizi incelediğinizde; parmağınızın ucu ile iki boğum arasındaki uzaklığın, ilk boğum ile ikinci boğum arasındaki uzaklıktan farklı olduğunu görürsünüz. İkinci ve üçüncü boğumlar arasındaki uzaklık ise, ilk ikisinden farklıdır. Bir ağacı incelediğinizde; gövdenin çapının dallardan daha geniş olduğunu, ama hiçbir zaman tam iki misli olmadığını fark edersiniz.”(Becer, 2002, s.68-69).

Diğer sanat dallarında kullanılan altın oran sinemada da kullanılmaktadır. Öncelikle sinemada oran çerçevede başlar (Şekil: 1.23.). “Estetik bir araç olarak çerçeve yarattığı sınırlar aracılığıyla neyin çerçeve içine alınacağına ya da nelerin dışarıda bırakılacağına karar verme zorunluluğu getirmektedir.” (Abisel, 2001, s.7). Sinemada çeşitli ekran boyutları vardır. Formatı belirleyen ise çerçevenin yan kenarının alt veya üst kenara oranıdır. Sinemanın ilk yıllarında çerçeve 2/3 ya da tam kare formatındayken, bu konudaki farklı uygulamaların ardından 1/1,33 formatı Hollywood Sinema Sanat ve Bilimler Akademisi tarafından standart kabul edilmiştir. Bu 1/1,33 oranı ile altın oran arasında ilişki kurulmaktadır. Fakat sürekli değişen görüntü formatlarından günümüzde en yaygın olanı 16/9 altın orana daha yakındır (Monaco, 2004, s.106-107).



Şekil: 1.23. Ekran Boyutları, (Monaco, 2004, s.106)

1.3.4. Perspektif

Sinema için perspektifin bilimsel kurallarını bilmek çok gerekli olmasa da görsel düzenlemedeki önemini kavramak önemlidir. Üçüncü boyut izlenimi ekranda çok farklı şekillerde verilebilir. Bu düzenlemeyi etkileyen faktörler; ön, orta, arka plan düzenlemesi, kişilerin ölçüleri ve oyuncuların kameraya uzaklıklarıdır.

Stanley Kubrick'in 'Zafer Yolları' adlı filminin aşağıdaki karesinde (Şekil: 1.24.), Fransız toplumunun ve ordunun sert, kuralcı doğasını yansıtmak için çizgisel perspektif kullanmıştır (Brown, 2006, s.43).



Şekil: 1.24. Zafer Yolları, Stanley Kubrick, 1957, (Brown, 2006, s.43)

Uzak mesafedeki cisimlerin ayrıntıları daha az, renkleri solgun ve yakındakilere göre daha az belirgindir. Çünkü uzaktaki cisimlerden gelen ışık ışınları büyük bir hava tabakası ve pus tarafından süzülmemektedir. Sinemada da bu hava perspektifini yaratmak için çeşitli yöntemlerden yararlanılır. 'Kayıp Çocuklar Şehri' filminden alınan karede de atmosferik perspektif oluşturulmasının nasıl bir güçlü etki yarattığı görülmektedir (Şekil: 1.25.). Atmosferik perspektif ile yalnızlık ve hüznün duygusunu yaratmanın yanında set ortamında gerçekçi bir görüntü oluşturulmuştur (Brown, 2006, s.45).



Şekil: 1.25. Kayıp Çocuklar Şehri, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet, 1995, (Brown, 2006, s.45)

1.3.5. Çizgi Değeri

Çizgi, açıkça gösterilsin ya da gösterilmesin görsel düzenlemenin bir değişmezidir. Güçlü bir etki yaratılmasında oldukça önemlidir. Görüntüleri izlerken göz uzam içinde bu çizgileri takip eder. Göz veya nesne hareketinin oluşturduğu hayali çizgiler, gerçek kompozisyon çizgilerinden daha önemli olabilir. Bu yüzden de çizgisel kompozisyon yalnızca görünen çizgilerden oluşmaz, göz hareketinin yarattığı hayali çizgilere de bağlıdır. Güçlü gerçek çizgiler kompozisyonu eşit parçalara bölmemeli ve sahneyi ortalamamalıdır.

“Çeşitli kompozisyon çizgilerinin izleyici tarafından yorumlanması aşağıdaki gibidir:

- Düz çizgiler erkeksilik, kudret anlatır.
- Yumuşak kavisli çizgiler dişilik, narin nitelikler anlatır.
- Keskin kavisli çizgiler devinim ve canlılık anlatır.
- Gittikçe incelen uçları olan uzun dikey kavisler asil bir güzellik ve melankoli anlatır.
- Uzun yatay çizgiler sükûnet ve huzur anlatır. İşin ilginç yanı bu çizgiler hız da anlatabilir, çünkü iki nokta arasındaki en kısa yol düz bir çizgidir.
- Uzun, dikey çizgiler kudret ve ağırbaşlılık anlatır.
- Koşut diyagonal çizgiler devinim, enerji, şiddet anlatır.
- Zıt diyagonal çizgiler çatışma, zorlama anlatır.
- Güçlü, ağır, keskin çizgiler ferahlık, eğlence, heyecan anlatır.

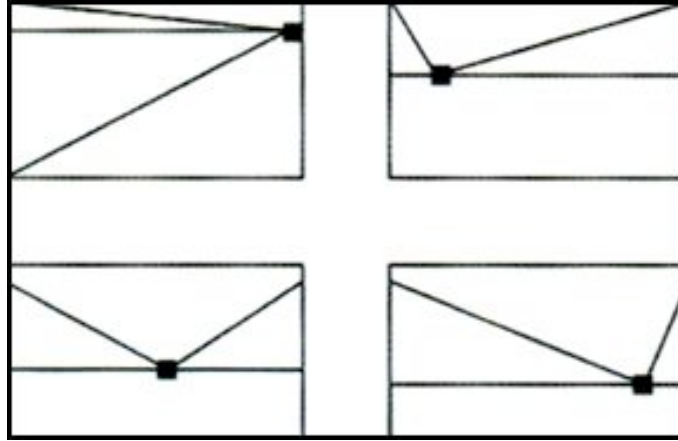
- Yumuşak çizgiler ciddiyet, durağanlık anlatır.
- Düzensiz çizgiler, görsel niteliklerinden ötürü, düzenli çizgilerden daha ilginçtir.” (Macseili, 2002, s.211).

Kıvrımlı çizgi; Klasik Yunan sanatçılarından bu yana kullanılmaktadır. Görsel sanatlarda sürekli yinelenen bir temadır. Akira Kurosawa'nın 'Yedi Samuray' filminde de kıvrımlı çizgi (S) kullanımı görülmektedir (Şekil: 1.26.). Gittikçe küçülerek gözden yiten bir kavis ise, uzak mesafe izlenimi vermektedir.



Şekil: 1.26. Yedi Samuray, Akira Kurosawa, 1954, (Brown, 2006, s.47)

Dikey ya da yatay çizgiler, bir köşegen çizgiye dönüştüğünde izleyiciden uzaklaşıyormuş ya da izleyiciye yaklaşıyormuş izlenimi yaratır. Çizgilerin taşıdıkları anlamlar yerçekimi gibi doğa güçleri tarafından da etkilenir. “Doğuştan gelen perspektif kavrayışımızda, ufuk çizgisi, perspektif çizgileri ve kaçış noktası olarak algılanan çizgilerin özel bir yeri bulunur.” (Brown, 2006, s.47). Diyagonal çizgiler genellikle dengesizliği çağrıştırır, çünkü bunlar devrilmiş dikey çizgilerdir.



Şekil: 1.27. Çizgiler, (Brown, 2006, s.45)

“Çizgiler ayrıca, filme dramatik vurgu katabilecek hız niteliği de ekler. Düz açılı ya da şimşek gibi tırtıklı çizgiler hız, güç ya da canlılık izlenimi verirler. Yumuşak kavisli çizgiler gözün hızını azaltır ve rahat ya da tedbirli bir tempo yaratır. Güzel kavisler dikkat çeker. İlerlemeyi kesmedikleri için, kırksız çizgiler kırık ya da bozuk çizgilere oranla daha hızlı bir izleme sağlarlar.” (Macseili, 2002, s.212). Çizgilerin bileşimleri de birbirini etkileyerek, farklı anlamlar yansıtabilir. Doğada tüm nesnelere bir form içerir ve formları tanımak kolaydır. İzleyicinin göz hareketinin bir nesneden diğerine gitmesiyle formlar oluşturulur. Üçgen form kullanımına oldukça çok rastlanır. Gözü bir noktadan diğerine dışarıya kaçmadan devam etmeye zorlayan kapalı bir formdur. İnsanları gruplandırmakta da üçgen kompozisyon oldukça yararlıdır. Uzun süren durağan bir açıklama sahnesinde bile çerçeveyi canlı tutmaya yardımcı olur (Şekil: 1.28.).



Şekil: 1.28. Kompozisyon Ögesi Üçgenler, Derin Uyku, Howard Hawks, 1946, (Brown,2006, s.47)

Dairesel formlar da izleyicinin dikkatini toplar ve canlı tutar. İzleyicinin bakışlarının çerçeve dışına kaçmadan gezinmesini sağlar. Ancak üçgenin dengesinden yoksundur. L şekilli formlar, resmiyetten uzak olma izlenimi verir. Taban ile dik bölümü birlikte sundukları için çok esnektirler. En güçlü L kompozisyonu, dikey kısmı çerçeveyi sağdan ya da soldan dikey olarak 1/3'e bölen çizgi ile çakıştırılarak elde edilir.

Çerçeve de görsel dil açısından önem taşır. Çerçevenin kenarları kendiliğinden bir görsel güce sahiptir. Çerçeve içindeki cisimler görsel ağırlık kazanır ve buna göre gruplanabilir. Çerçeve dışında kalan mekanın yeri ve yönü konusunda bilgi verir. Bazı durumlarda da kompozisyon düzenlemesi için film çerçevesi boyutlarından farklı boyutta bir çerçeve gerekebilir. Bu gibi durumlarda ise, çerçeve içinde çerçeve yöntemi kullanılır.

1.3.6. Bakış Yönü

Özelliği olmayan bir silindir ya da tek renge boyanmış bir kürenin haricinde her şeyin bir yönü vardır. Bir otomobilin, koltuğun yönlü olması gibi insan da yönlüdür ya da bakışı yönlüdür (Brown, 2006, s.101). Bakış yönünün, yöne ilişkin özelliği güçlü bir mekansal süreklilik yaratabilir. “Bir sinema filmi pek çok çekimden oluşur, bu çekimler farklı kamera açılarından filme alınır ve öyküde bir bölüm olan sekans (yani, bir çekim dizisi) içinde bir araya getirilir. Sekans dizileri de anlatımın tümünü oluşturacak biçimde bir araya getirilirler. Eğer birbirini izleyen çekimlerde belirli bir yöndeki bir hareket ya da bakış denetlenemez biçimde değişirse, filmin kesintisizliği zedelenir ve seyircilerin dikkatleri dağılır, hatta afallarlar.” (Macseili, 2002, s.91). Bu yüzden de bakış yönü dikkate alınmalıdır. Atlama gibi bir problemin de yaşanmaması için kamera için güvenli yerler 180 derecelik bir yarım daire ile belirlenir. Bu yarım dairelik alan, bölüm boyunca devamlılığı koruyan kamera konumlarının bir simgesi olarak kullanılır. Çizginin aynı tarafında duran herkes olayları aynı yönde görecektir. Bu alanın dışına çıkılmamasının nedeni; seyircinin kafasını karıştırmamak ve öyküden kopartmamaktır. Eğer seyirciler bir çekimde daha önceden oluşturulmuş yönden tersi yöne bir hareket görürlerse hareket edenin geriye döndüğünü düşüneceklerdir.



Şekil: 1.29. Kahraman Şerif, Fred Zinnemann, 1952



Şekil: 1.30. Kahraman Şerif, Fred Zinnemann, 1952

‘Kahraman Şerif’ filmindeki ilk sekansta kasabayı terk etme, sola gidiş olarak belirlenmiş ve bütün sahne boyunca bu yön korunmaktadır (Şekil: 1.29.). Şerif, kasabada kalıp savaşmaya karar verince arabayı döndürüp, diğer yöne gitmeye başlamaktadır (Şekil:1.30). Böylece de izleyici, arabanın sağa doğru gittiği planları, kasabaya dönüş olarak algılamaktadır (Brown, 2006, s.101).

Bakış yönü seyirciye öykü hakkında ipuçları verirken, birisinin nerede olduğu ve ne yaptığı konusunda da kafasının karışmasını engeller (Şekil: 1.31.). Fakat bu 180 derecelik çizgi kuralının bazı istisnaları vardır: “Cisimlerin konum değiştirdiğini anlamamız için, bu değişikliği plan içinde görmemiz gerekir. Plan içinde sağa gitmekte olan bir otomobil bir tur atarak sola doğru gitmeye başlarsa, sorun yoktur. Kameranın konumu plan içinde değişirse, sorun yoktur. Bütünüyle ilgisiz bir şeye kesip sonra tekrar konuya dönerseniz, çizgiyi değiştirebilirsiniz. Hareketli bir şey söz konusu olduğunda, tarafsız bir eksen planına kesip sonra çizginin istediğiniz tarafına geçebilirsiniz.” (Brown, 2006, s.103).



Şekil: 1.31. 180° Kuralı, (Brown, 2006, s.99)

1.3.7. Işık

Sinemada üç boyutlu gerçekliğin, iki boyutlu bir yüzey üzerine, gerçeği yeniden üretecek şekilde ortaya çıkarılması gerekir. Aydınlatma da bu yaratıcı sürecin ortaya çıkarılmasındaki önemli unsurlardandır. Sinemanın ana malzemesi filmdir ve filmin pozlanabilmesi için de belirli miktarda ışık gereklidir. Aydınlatmanın izleyicinin duygu durumunu etkilemesinde önemi büyüktür. Aydınlatma ile bir sahnenin tüm etkisi değiştirilip, istenilen durumların altı çizilebilir.

“Sinemanın bulunuşuyla birlikte, gelişim sürecine giren hareketli görüntü anlatımı, önceleri dış çekimlerle veya üstü camlı stüdyolarda gerçekleştirilerek filmlerin güneş ışığı altında çekilmesi sağlanıyordu. Daha fazla ışık gereksinmesi oluşmakta olan sinema endüstrisini, özellikle hızlı bir ivmeyle güneşli bölgelere çekiyordu. Örneğin Amerika’da bu yönelişin Kaliforniya’ya kayması gibi. Bu nedenlerden dolayı, günün her hangi bir anında, her iklim koşulunda ve kapalı mekanlarda film çekimini mümkün kılmak ve sürdürmek gerekiyordu. Doğal ışık kaynağı güneşin yetmediği veya olmadığı durumlarda, ışık oluşturmak ve aydınlatmayı sağlayabilmek için, yapay ışık kaynağı adı verilen aydınlatma elemanlarının (spotlar) üretilmeleri gerekiyordu.” (Vardar, 2006, s.62).

Sinema yapımlarında aydınlatmanın asıl amacı gösterilecek olayın aydınlatılmasıdır. Görüntünün saptanmasında ve saptanmış görüntünün izlenmesinde de ışık gereklidir. Sinema aydınlatmasının, fotoğraf aydınlatmasından farkı, sinemada aydınlatılacak olan çerçevelerin pek çok ve hareketli olmasıdır. Film çekiminde her sahne ayrı ayrı aydınlatılır.

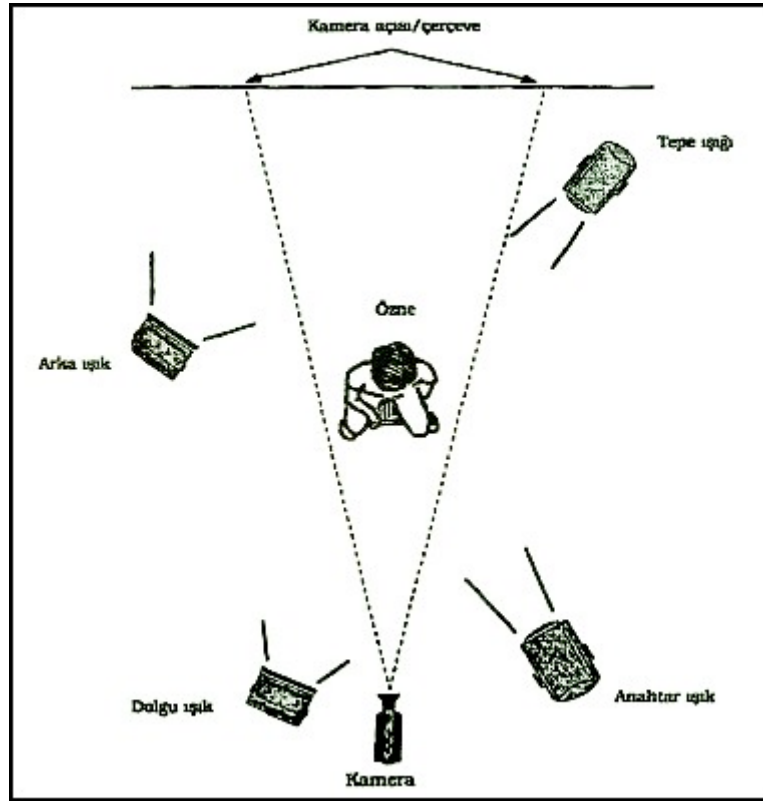
Sinemada aydınlatma başlıca iki amaçla kullanılmaktadır ve iki çeşidi vardır. Konunun doğada görüldüğü biçimde filme aktarılması doğal aydınlatma ile sağlanır. Çeşitli yerlerin görünüşlerinin, gerçeğe en yakın biçimiyle aydınlatılması ancak doğal ışıkla olmaktadır. Diğer aydınlatma türü dramatik aydınlatmadır. Işığın nesnel ve öznel etkilerinden doğar. “Bir ışığın nesnel etkisi, ışığın geliş yönüne ve şiddetine göre varlıkların görünüşlerini değiştirebilmesinden doğar. Aynı varlık, ışığın geliş yönüne ve şiddetine göre başka başka kılıklara bürünebilir. Işığın öznel etkisi, belirli bir aydınlatma biçiminin ve şiddetinin uyandırdığı duyguyla kendini gösterir.” (Özön, 1972, s.71-72).

Işık, yaşam için gerekli diğer öğeler kadar gereklidir. Beynimiz gözümüz aracılığıyla çevremizdeki çeşitli ışık sinyallerini algılar. Bunlar nesnelere üzerine düşen ve nesnelere

yansıyan ışıklardır. Bu yansıyan ışıklarında yoğunlukları ve içerikleri farklıdır. Işık aracılığı ile oluşan görsel algı sinemada da büyük önem taşır. “Işığın teknik bir gerekliliğin ötesinde, sanatların, özellikle görsel sanatların kullanımında yaratacağı etki farklıdır. Bu aşamada artık ışık estetik bir kategoriye dönüşerek yaratılan yapıtın anlamını belirleyici hale getirmektedir.” (Vardar, 2006, s.23).

Işık göz için gerekli olduğu kadar kameralar içinde gereklidir. Görüntüye dayalı algının oluşmasını sağlar. Estetik açıdan düşünmeden önce, kameranın bulunduğu ortamdaki yeterli ışık seviyesini ayarlamak teknik açıdan gereklidir. Aydınlatmada birinci amaç yüksek kalitede görüntü üretimini sağlamaktır. Tüm çekim planları için aydınlatma konusunda tutarlılık sağlanmalıdır. Aydınlatmanın iyi kullanılması görsel etkiyi güçlendirir, iki boyutlu sinema görüntüsünde üç boyutlu etki yaratır. Aydınlatma ile vurgulamak istenen konuya uygun ortam yaratılabilir, ayrıca zaman konusunda da izleyiciye bilgi verilir. “Aydınlatmanın yapılabilmesi, bireysel düzeyde sezgilere ve bilgilere dayanırken, uygulaması ise ekip çalışmasına ve kullanılan malzemeyi iyi tanımaya bağlıdır.” (Vardar, 2006, s.31).

Film yapımlarının aydınlatma sürecinde, özellikle de renkli çalışmalarda, ışık kaynaklarının birbirleri ile uyumlu olması teknik açıdan bir gerekliliktir. Kaynağına göre ışık türleri; anahtar ışık, dolgu ışık, arka ışık, tepe ışık olarak gruplanabilir (Şekil: 1.32.). Anahtar ışık; tüm ışık kaynakları arasında en güçlüsüdür. Kameranın sağından ya da solundan verilir ve çok keskin aydınlatma yapar. Işığın ulaşamadığı taraflar ise gölgede kalır. Dolgu ışık; gölgede kalan kısımları aydınlatmak için kullanılır. Yumuşak ışık veren bu lambalar anahtar ışığın tersi yöne yerleştirilir. Yani kameranın diğer yanına konur. Arka ışık; oyuncu ya da nesnenin arkasında geri planı aydınlatmak için kullanılır. Sahneye derinlik verirken, anahtar ışığın verdiği parlaklığı da azaltır. Tepe ışık ise; genellikle saç ışığı olarak bilinir. Kamera ışık düzleminden uzakta, anahtar ışığın bulunduğu taraftan üstten ışık verecek şekilde konumlandırılır. Oyuncu ya da nesnenin arka plandan ayrılmasını sağlar.



Şekil: 1.32. Kaynağına Göre Işık Türleri, (Öz, 2006, s.51)

BÖLÜM 2. SİNEMASAL İMGENİN DOĞASI VE DİĞER İMGE YARATIMLARIYLA İLİNTİLERİ

Sinemasal görüntü, nesnenin fotoğrafik görüntüsüne ve hareketli görüntünün, zaman ve mekan içindeki dinamiğine dayanmaktadır. Görüntünün en küçük birimi olan imgeler bir araya gelerek çerçeveyi, çerçeveler çekimleri, çekimler de bir araya gelerek sahneleri oluşturur. Sahnelerin dizilimi ile de bir bütün olarak film elde edilir.

“Sinema salonunda perdeye yansıyanlar, gerçek görüntüler değil, yalnızca onun bir gölgesidir. Yani görünenler gerçeğin işaretleridir. Sinemada da ses ve görüntüler, gerçeğe benzeyen anlamlı bütün oluşturmaktadırlar.” (Erdoğan, 1992, s.15). Sinemada tasarım kaygısı, olanı olduğu gibi aktarmakla yetinmemek gereği duyumsandığı zaman ortaya çıkmıştır. Böylelikle de sinemada görsel tasarım önem kazanmıştır.

Sinemada görüntünün gerçekliği yakalayabilmesi, ayrıntı çekimler ve alan derinliği ile sağlanabilirken, gerçeğin çarpıtılarak verilmesi ya da kurgu ile de izleyici yönlendirilebilir. İzleyicide istenilen etkinin bırakılabilmesi için de sinema dilinin bütün inceliklerinin bilinmesi gerekmektedir. “Sinema sanatının anlaşılması için, sinema dilinin bütün inceliklerinin öğrenilmesi bir de şundan dolayı gereklidir. Sinema görüntülerinin yanıltıcılığı. Çünkü bu görüntüler bize gerçeği olduğu gibi yansıtabildiği denli, bizi yanıltmak, kandırmak, düşüncelerimize şu ya da bu yönü vermek amacıyla da kullanılabilir. Bu görüntülerin yanıltma, kandırma gücü, gerçekçi özelliğiyle doğru orantılıdır. Çünkü sinema izleyicisinin, sinema görüntülerinin gerçek olduğu yolunda bir önyargısı vardır. Bu önyargı sinemada gerçekçi türlere doğru ilerledikçe daha da ağırlık kazanır, belgesel filmlerde son kertesine varır. Bunun nedeni şudur: Öykülü filmlerin, yaratıcısının kafasında tasarladığını bilir, buna karşı kendimizi bir ölçüye dek koruyabiliriz. Ama görüntülerin bir ayna gibi günlük gerçeği yansıtmakta kullanılan belgesel filmlerde bu görüntülerin gerçeğe uygunluğunu önceden benimsemişizdir.” (Özön, 1990, 16).

Sinema sanatı kendinden önceki sanat dalları ile köprü vazifesi görmektedir. İlk sinemacılar farklı sanat dallarına ait görüntüleri filmsel durum içinde işlemişlerdi. “Sinema yalnızca yeni bir sanat değil, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanat oldu. Sinema sanatları arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürebilme ya

da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en canalıcı biçimde ortaya koyar.” (Wollen, 2004, s.8-9). Fotoğraf sanatı sinema görüntüsünün temelini oluşturmaktadır. Fotoğraf ile hareketi yakalamak için çeşitli uğraşların verilmesi sinemanın doğuşu açısından önemlidir. Sinemanın temelini fotoğraf olduğunu savunan görüş; kompozisyon, bakış açısı, gerçeklik gibi fotoğrafa ait pek çok özellikleri de sinemaya aktarmıştır. Gelişen teknoloji ve farklı anlatım dilleri ile sinema fotoğraftan farklılaşmıştır. Teknolojinin gelişimi ile sinema sesi kullanmış ve fotoğraf ile farkını ortaya çıkarmıştır. Fotoğrafın ‘anı’ kadrajlayıp anlatma ve anlamlandırma özelliği sinemada süreklilik kavramı ile zenginleşmiştir. Sinema belirli bir akışı, fotoğraf ise saniyenin küçük değerlerini kullanır. Bu yüzden de bu iki sanat dalı birbirine yakın gibi gözükse de mantık ve işleyiş olarak birbirinin tam tersidir.

İnsanlık tarihinin başlangıcı ile var olan resim ise, önceleri yalnız bir imgelemken, uygarlaşma ile birlikte sanata dönüşmüştür. Sinema sanatı daha yeni bir sanat dalı olmasına rağmen resim sanatı ile benzeşme gösterir ve başlangıcından bu yana resim sanatından etkilenmiştir. “Monet, günün değişik zamanlarında yaptığı katedrallerin ve büyük ot yığınlarının bir dizi resminde olduğu gibi, bu anların birkaçını yan yana koyduğunda, bir sonraki mantıksal adımı atar: Yaptığı bir dizi resmin hızla arka arkaya görülmesinden oluşan “resimli kartlar dizisi” (flip-book), filmlerin ilginç bir müjdecisiydi.” (Monaco, 2004, s.44). Sinema resim sanatından daha farklı malzeme ve ekipmana ihtiyaç duymaktadır. Resim, hareketli görüntüye dönüşürken formu da değişir ve sinema ortaya çıkar. İlk zamanlarında sadece doğal olanı kaydeden sinema, zamanla görüntüyle anlam üretmeye başlamıştır. Sinema dilinin oluşumunda insanın dünyayı görsel olarak algılaması vardır. Sinema perdesi dört bir yandan sınırlandırılmasına karşın içinde bir dünya barındırır. Bu yüzden de hep sınırların dışına çıkılabileceği duygusu uyandırır. Resim ile sinemanın en temel ayrışma noktası devingenlik-durağanlıktır. Sinema anlatımında resimden farklı olarak kurgu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları gibi öğelerde vardır. Sinemada üretim karmaşık teknik alt yapı ve toplu üretim ile yapılabilirken, resimde ressam; kalem, boya zemin gibi malzemelerle tek başına üretim yapabilmektedir.

Sinemanın kendine özgü doğasını ve diğer sanatlardan farkını Özön (1964, s.255) şöyle açıklar: “Bu sanat her şeyden önce kendine özgü bir anlatım yoluyla, yani dille dikkati çeker. Sinemayı geniş ölçüde yararlandığı öbür sanatlardan da ayıran da her şeyden önce bu anlatım ayrılığı, bu dildir.

BÖLÜM 3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI ANLATI ÖZELLİKLERİ

1959 yılında İstanbul'da doğan Ceylan'ın çocukluğu, babasının memuriyeti nedeniyle Anadolu'da geçer. Ziraat Mühendisi olan babasının tayini, kendi doğup büyüdüğü Çanakkale'nin Yenice kasabasına çıkar. Ceylan'ın dünyasının biçimlendiği bu kasabanın etkisi filmlerinde de görülür. Ceylan; iki yaşından itibaren sekiz yıl bu kasabada kalır. Ablası lise çağına gelince, kasabada lise olmadığı için ayrılıp İstanbul'a dönmek zorunda kalırlar.

Ceylan'ın fotoğraf ile tanışması, ortaokul yıllarında komşusunun fotoğraf teknikleri ile ilgili bir kitap hediye etmesiyle başlar. Bu kitap Ceylan'ın sanatla ilgilenmesinin yolunu açar. Gençlik yıllarında izleyip çok beğendiği Bergman'ın 'Sessizlik' filmi de Ceylan için çok önemlidir. "...Tam olarak bilmiyorum; ama sanıyorum İstanbul'a geldikten sonra -16 yaşımıydım galiba- Sinematek'te Bergman'ın "Sessizlik" filmini izlemiştim. Bu film bende çok derin bir etki uyandırmıştı; sinemanın o güne kadar izlediğim bütün filmlerin ötesinde bir potansiyeli olduğunu düşündürmüştü. Ya benim belli bir zamanıma denk gelmişti ya o filmin kendi özelliklerinden kaynaklanıyordu, bilmiyorum ama o filmi seyretmek benim sinemaya olan ilgimin cinsini çok ciddi bir şekilde değiştirdi bir anda. O zamanlarda yavaş yavaş görsel sanatlara da ilğim başlamıştı. Bir doğum günümde hediye edilen fotoğraf tekniğini anlatan bir kitap beni fotoğrafa yöneltmişti; bu, sinema da yapabileceğim konusunda sanırım bana ilk cesareti veren şeylerden biriydi. Fotoğrafta yaratmaya çalıştığım atmosfere yakın bir şey vardı belki de 'Sessizlik'te." (Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com).



Şekil: 3.1. Sessizlik, Ingmar Bergman,
(<http://www.ingmarbergman.se>, 07.10.2007)



Şekil: 3.2. Sessizlik, Ingmar Bergman,
(<http://www.ingmarbergman.se>, 07.10.2007)

Ceylan, üniversite eğitimine devam ederken de fotoğrafla ilgilenmeyi sürdürür. “...Fotoğraf hiç bir zaman bir meslek gibi görünen bir şey değildi; o daha çok oyun gibi görünüyordu. Sinan diye bir arkadaşım vardı, beraber uğraşırdık fotoğrafla. ‘İnsanın asıl mesleği olur, bunlar yan etkiler olur’ gibi bir şey vardı içimizde. O yüzden kültürün ve ailenin etkisiyle daha asıl meslek olabilecek şeylere yöneldik; dolayısıyla mühendislik okumak daha bir ideal gibi görünüyordu. Bir de normal lise –kulüp falan olmadığı için o zamanki liselerde insanın gerçek eğilimlerini tam olarak ortaya çıkarmıyor. Böylece mühendisliğe sürüklendik. O birlikte çalıştığım arkadaşım da, ben de Boğaziçi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi’ne girdik, elektronik mühendisliği bölümüne. Orada faaliyetlerimiz devam etti fotoğraf konusunda. Sinema kulübüne çok gitmezdim; zaten onlarda film gösterileri yapmaktan başka pek bir şey yapmazlardı; ama çok iyi filmler getirirlerdi. Ve Boğaziçi Üniversitesi’nin gösterilerinde Tarkovski’yi tanıdım, bunun gibi birçok yönetmenin dünyasını keşfettim. Üçüncü sınıfa geldiğimde mühendislikle bir alakam olmadığının farkına vardım. Ama artık çok geçti. Belki de askerlik ya da başka sebepler yüzünden, iteleğe kakalaya mühendisliği bitirdim. Bitirdikten sonra hayatta ne yapmak gerektiğini düşünmek için uzun bir yolculuğa çıktım. Hala sinema çok uzak bir hayal gibi görünüyordu. Ayrıca sosyalliği sevmeyen ve içedönük karakterimle de uyuşmayacağımı düşünüyordum. Fotoğraf gibi tek başınıza yapabileceğiniz bir şey değil çünkü sinema. Organizasyon zorlukları, insanları bir araya getirebilme meseleleri çok zor ve karmaşık görünüyordu. Bu yolculuğun sonundan fotoğrafçılık yapmaya karar vererek döndüm Türkiye’ye. Ve hatta yurt dışından, çok kullanılmış birkaç profesyonel makine satın alarak Türkiye’de reklam fotoğrafçılığı yaparak bari geçimimi sağlayayım diye döndüm. Fakat o da çok sıkıcıydı. Reklam dünyasını hiç sevmedim. Hem ilişkilerin, hem reklamın içeriğini... Çünkü reklam, sonuçta, temel olarak, özü yalan söylemek üzerine kurulmuş bir şey. Kayıtsız şartsız, ürünü olduğundan iyi göstermek zorundasınız...”. (Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com).

1975 yılında fotoğraf çekmeye başlayan Ceylan, 1980’li yıllarda birçok sergiye katılır ve siyah beyaz fotoğrafları ile dikkat çeker. Siyah beyaz fotoğrafçılığın teknik ve anlatım öğelerini fotoğraflarında başarıyla kullanır. Sade anlatımlı deneysel çalışmalara imza atar. Kimi fotoğraflarında doğayı gri tonları ile aktarmış, kiminde ise konu olarak kendisini seçmiştir. “İnsanın düşünceleri değişebiliyor ama duyguları değişmiyor yani fotoğrafların konuları seçilirken ya da yapım evrelerinde verilen kararlar daha çok duygusal olduğu zaman tutarlı sonuç ortaya çıkıyor. 1984 yılından itibaren iyice kendime dönmüştüm. Yani her yönden kendime dönmüştüm ve kitaplarda, filmlerde her şeyde kendimi arıyordum ve sanki bu durumumu, asosyalliğimi legalize edecek bir felsefeye karşılaşmaya çalışıyordum ve

durumumu onaylayan bir felsefeyle ya da bir yanıtla karşılaştığımda tüm varlığımla ona yapışıyordum. 1984 yılında self-portre çekmeye başladım yani bu denli kendime yönelmiştim. Şimdi geleneksel fotoğraf anlayışına karşı değilim, saygı duyuyorum, seviyorum da, ama kendimi onun hizmetine adayacağımı sanmıyorum...”. (Tuncer, 2003, 46).



Şekil: 3.3. Self Portrait as a lover, 1985, (www.nbcfilm.com)



Şekil: 3.4. Self Portrait in the dormitory, 1985, (www.nbcfilm.com)



Şekil: 3.5. Self Portrait as a solitary trekker, 1985, (www.nbcfilm.com)

Ceylan'ın karanlık oda çalışmalarında daha çok birey ön plana çıkmaktadır. O'nun fotoğraflarında siyah beyaz fotoğrafçılık geleneğinin çağdaştırılmış hali görülür. Eskiden siyah beyaz fotoğraflar çekmesinin nedenini sevmesinin yanında, o dönemde ancak karanlık odada müdahale ve baskının kolay oluşuna bağlar.



Şekil: 3.6. Girl with a black scarf, 1986, (www.nbcfilm.com)

Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraflarında oldukça fazla insan yüzü vardır. İnsan yüzlerinin fotoğraflarındaki anlamını şöyle anlatır: “İnsan yüzü dünyanın en güzel manzarasıdır. Normal bir manzara resminde insansız manzarayı pek sevmem. Bir insanın manzarayla olan ilişkisini gördüğümde daha çok etkileniyorum. Fotoğrafta insanı severim. O manzaraya bakan ufacık bir insan bile görünse daha etkileyici oluyor sanki. Sonuçta manzara izleyicinin bakış açısıyla anlamlanır ve manzarayla insan ilişkisini gösterdiğimde manzaranın görkemi ortaya çıkıyor biraz. ...”. (Gürleyük, 2007, www.nbcfilm.com).



Şekil: 3.7. Girl with a black scarf, 1986, (www.nbcfilm.com)



Şekil: 3.8. Sisters, 1987, (www.nbcfilm.com)

Sinemaya girişi de her ne kadar fotoğraf aracılığı ile olsa da, kasabada geçirdiği çocukluk ve ilk kez on yedi yaşında gittiği yurtdışı gezileri Ceylan'ın filmografisini oluşturan kavramsal çerçevelerin belirlenmesinde etkili olur. Ceylan, çevresinden gözlemlediklerini, i dünyasında yaşadıklarını yansıtırken ilk önce fotoğrafı araç olarak kullanır. Fotoğraflarında daha deneysel, gerçeklikten uzak bir tarzı varken, sinemada daha minimalist, sade ve doğal çalışmalar yapar. Ceylan kendisini sinema yapmaya iten nedenleri şöyle açıklar; “Beni sinemaya zorlayan, daha çok, duyumsadığım ya da gözlemlediğim hayatla sinemada gördüğüm hayat arasında var olduğunu zannettiğim oransızlık oldu herhalde. Sinema ancak sezgilerimle ya da algılarımla yakalayabildiğim bu hayatı elle tutulur hale getirmede daha muktedir görünüyordu. Bu kudretin kanıtı da, kişisel ve iyice spesifikleşmiş dünyalarını yaratan bazı yönetmenlerin filmleri karşısında duyduğum derin içsel etkiden başka bir şey değildi.” (Yaraman, 2006, s.43).



şekil: 3.9. Nude on the log, 1989, (www.nbcfilm.com)



Şekil: 3.10. Lovers, (www.nbcfilm.com)

Ceylan, filmlerinde de belirgin olarak öne çıkan, kendisi olmayı, aidiyet hissini, Batı'yla karşılaşmalar sonrasında yaşadığını dile getirir. Londra'da yaşadığı dönemde, her şeyin anlamsız gelmeye başladığı ve Batı'yla arasında çok büyük bir mesafe olduğunu hissettiğinde Batı'dan ayrılır. Türkiye'ye döndüğünde askerlik görevini yapar ve bu dönemde yurduna karşı sevgisi ve ait olma duygusu artar. Bu da sinema yapmaya karar vermesinde önemli bir yer tutar. Ankara'da sinema ile ilgili kitaplar okumaya ve tekniğini ilerletmeye çalışır. Bu sürecin sonunda da ilk kısa filmi Koza ortaya çıkar. Ankara'da sinema ile ilgilendiği dönemden sonra İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünde bir süre eğitim görür. 1995'te ilk kısa metrajlı filmi Koza ile Cannes'a katılmaya hak kazandığında, alışılmış film kalıplarının oldukça dışında görünen anlatımı ve fotoğrafik gerçekliği temel alan görsel kalıpları ile sinema çevrelerinde büyük dikkat çeker. Kısa filmi Koza'dan başlayıp Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve son olarak da İklimler filmi ile sinemaseverlerle buluşur. Ceylan'ın İklimler'e kadar tüm filmleri birbirine eklemlenmiş tek bir film gibidir. Benzer konuları aynı oyuncularla işler. Ceylan bu devamlılığı şöyle açıklar; "İsrar etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi! Oda

müziğinde olduğu gibi, bir tema üzerine çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor.” (Selçuk, 2000, www.nbcfilm.com). Yönetmen, Koza’dan İklimler’e kadar beş filmi ile ulusal ve uluslararası film festivallerinde ödüller almış, kişisel sinema dilini oluşturmuştur.

Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğraf ile ilgilendiği zamanlarda teknik üzerine yaptığı araştırma ve çalışmalar sinema hayatına da güçlü bir temel oluşturmuştur. Ceylan’ın filmlerinde her fotoğrafına özenle eğilmeye çalışan bir fotoğrafçının titizliği gözlenmektedir. Karanlık odadan gelen fotoğraflara müdahale etme alışkanlığı, filmlerinde de her sahneye müdahalesiyle gözlemlenebilir. “Fotoğraf insana sinema yapma konusunda cesaret veriyor. Çünkü teknikleri aynı. Aynı filmleri kullanıyorsunuz. Sadece, sinemanın kendine has diğer özellikleri ekleniyor üzerine. Öğrenmeniz ve eksik olduğunuz alanlar, en azından, azalıyor. Tekniği iyi bilmenin Türkiye’de çok yararlı olduğunu düşünüyorum; çünkü piyasada çalışmak zorunda olduğunuz yerlerde genellikle teknik çok bilinmiyor, hep standart işlemler uygulanıyor ve onların dışına kimse çıkmıyor; yani tekniğe karşı ilgim biraz da güvensizlikten kaynaklanıyor. Sadece görüntüde değil seste de tekniği çok iyi öğrenmek zorunda hissettim kendimi ve bunun çok yararını gördüm. "Mayıs Sıkıntısı"’nı sesli çekti. Genellikle sesli çekmenin zor olduğunu söylerler; ama tam aksine, kolaylaştırıyor işinizi.” (Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com).

Ceylan, filmlerindeki konuları kendi çevresinden hatta bazen kendi hayatından toplar. Filmlerinde hep bildiği çevreyi anlatır. Ceylan’ın kendine ait bir sinema dilinin oluşmasında bazı yönetmenlerden etkilenmiştir. İlk gençlik yıllarında seyrettiği Bergman, Ceylan’ın sinema dilinin gelişmesinin temellerini oluşturmuştur. Daha sonraları Ozu, Tarkovski, Kiarostami gibi yönetmenlerin de Ceylan’ın sinema dilinin oluşumunda önemli katkıları olmuştur. “...Bir sahneyi tasarlarırken, kamerayı yerleştirirken, hatta objektifi tercih ederken bile insan, elinde olmadan çok sevdiği yönetmenlerin etkisinde kalabiliyordur. Bunlar filmlerime nasıl yansıyor, tam olarak bilemiyorum; bunu belki objektif bir göz daha iyi görülebilir; ama özellikle Ozu ve Tarkovski’nin üzerimde çok büyük etkisi oldu. İnsanın gözlemleri de sanat eserlerinin etkisiyle değişebilir, dünyaya etkilenmiş bir göz olarak tekrar bakıp daha önce görmediğimiz detayları görmeye başlıyoruz. Gözlemlerimizin bile ne kadar saf olduğu, bir çocuğun gözleriyle bakabilmek ne kadar mümkün, gerçekten belli değil...”. (Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com).

Ceylan'ın sinemasında yaşamın sıradanlığı önemlidir. Filmlerini de günlük yaşamın bu sıradanlıkları üzerine inşa eder. Koza'da tümüyle doğa, rüzgar, yağmur gibi doğa olayları, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda ağaçlar, orman, gökyüzü en az filmin karakterleri kadar önemlidir. Uzak'ta kentli Mahmut da zaman zaman doğaya sığınır, doğa şehirde deniz biçiminde karşımıza çıkar. Yönetmenin filmlerinde doğa insanla uyum içindedir, karakterlerin ruh durumlarını görselleştirir. Eşyalar ve diğer çevresel unsurlar da kişiler kadar önem taşır. Filmlerinde kişiler ile özdeşleşen, öykü içerisinde belli bir tarihi olan bazı nesnelere olduğu görülür. Örnek olarak; Sadık'ın şarkılı çakmağı, Mayıs Sıkıntısı'nda çocuğun kırmadan taşımak zorunda kaldığı yumurta, Uzak filmindeki Mahmut'un koltuğu verilebilir.

Ceylan, filmlerinde film-öykü sürecinin dışından gelen müzikten olabildiğince kaçınmakta, ölü zamanları uzatmaktadır. Bu zamanlarda izleyiciyi, önceki gelişmeler üzerinde düşünmeye yöneltir. Buna örnek olarak Uzak filminin başlangıcında Yusuf'un karlar arasından geldiği sahne verilebilir. Yusuf'un uzaktan karlar arasında gelişi görülür, Yusuf yaklaşıp kareden çıktığında bile görüntü devam eder. İşte bu boşluk perde de görülenler üzerinde düşünmeye sevk eder. Yusuf'un uzaktan gelip kadrajdan çıkması ve sonraki boşlukta da kamera hep sabittir. Bu da seyircinin derin düşünebilmesi için yavaşlık yaratarak zaman sağlar. "Ceylan'ın sinemasının da dahil olduğu derin düşünce sanatı, etki olarak seyirci üzerinde –kolay memnuniyeti erteleyerek- belirgin bir disiplini zorlayan, bastıran bir sanattır. Böyle bir disiplin için, sıkıntı bile kullanılabilir bir araç olabilir." (Akbulut, 2005, s.53). Ceylan, bazı derin noktalara belli bir sıkıntının ardından ulaşılabileceğini bu yüzden de sinema da sıkmanın ya da sıkılmamanın o kadar da önem taşımadığını söyler. Anlatım dili popüler sinemaya alışkın izleyici için sıkıcı gelebilmektedir fakat bu anlatım dili Ceylan'ın birçok festivalden ödülle dönmesini sağlamıştır.

Yönetmen, karakterlerinin özelliklerini keskin çizgilerle ayırmaz. İçlerinde buldukları durumlarla ilişkili olarak sunar. Nuri Bilge Ceylan, mekan parçalarının önceden belirlenmiş düzenlemesini yapan bir yönetmendir. Öyle ki bu düzenleme, sabit bir kamera ile görüntülenen karakterler arasındaki gerilimi anlatır. Ceylan, özellikle Kasaba ve Uzak filmlerinde kadrajı biçimlendirmede mimariyi de kullanmıştır. Bu biçimlendirme ile karakterler arasındaki iletişimi anlatır. Örneğin, Yusuf ve Mahmut genellikle kapı ve pencere aralıklarında çerçevelenmektedirler. Bu da karakterler için bir eşik yaratır. Ceylan, alan derinlikli sahneler ve uzak çerçevelemeyi tercih eder. Bu da görüntüde karakterler arasında estetik bir mesafe yaratırken, kişiler arasındaki iletişimsizliği de anlatır. "Ceylan görsel biçimini, uzun çekimler, 'ölü zamanlar', boş çerçeveler ile inşa eder. Bordwell'e göre (2000:

119) bu tarz kaynağını modernizmden alır. Bu nedenle Ceylan, anlatısal olmaktan çok biçimsel olarak benimsediği, etkilendiği Antonioni, Bresson, Bergman, Tarkovsky, Angelopoulos, Ozu gibi yönetmenler gibi modernizme dahil olur. Bu modernist bağ, onu ‘auteur’, filmlerini ise ‘sanat’ filmi olarak tanımlamaya götürür.” (Akbulut, 2005, s.55) .

Yönetmenin filmlerindeki unsurlardan biri de durağanlıktır. Filmlerin öyküleri dramatik gerilimden yoksundur. Sıradan, çözüme kavuşmayan, gündelik durumlara odaklanır. Buna bağlı olarak da genel olarak karakterler; bekleyiş, geri çekilme, eylemsizlik durumundadır. Filmlerinde çocuklarda önemli rol oynar. Çocukların sıradan ayrıntılara karşı olan ilgileri ve hayret dolu gözlemleri yer alır. Taşra, ev ve çocukluk kavramlarının hiçbir zaman bırakılamayacağını anlatır.

Ceylan’ın sineması derdini öykü ile değil imge ile anlatır. “Nuri Bilge Ceylan sineması belirli bir “açık imge” türü etrafında kurulmuştur. Bu imgeler, sözgelimi popüler nostalji filmlerinde sıkça rastladığımız gibi, nedensellik zinciri içinde belli bir işlevi gerçekleştirmek ve belli bir anlam üretmek üzere eklemlenmez anlatıya. İmgenin kendini kolayca açık eden, neden-sonuç ilişkileri içinde kendinden önce ve sonra gelen imgelerle bağlantılandırılarak çözümlenebilen bir anlamı yoktur. Başka bir deyişle imge, durumlara tepki olarak oluşan eylemlere bağlanarak, anlatıyı sonuca ulaştırma, anlatının ileri doğru hareketini tetikleme amacına hizmet etmez. İmge içindeki nesnelere ve ortam, anlatıda işlevsel bir rol üstlenmeden, kendi başlarına, özerk, materyal bir varlık kazanmış gibidir.” (Suner, 2006, s.125). Filmlerin sonu da bir sonuca ulaşıp kapanmaz.

Ceylan’ın Koza’dan İklimler’e kadar filmografisinde, bir filminden diğerine taşıdığı noktalar vardır. Genel olarak Ceylan’ın filmlerindeki kahramanlar sorgulama ve bir çıkış bulma kaygısında değillerdir. Olanlara uzaktan bakmayı tercih ederler. Nuri Bilge Ceylan sinemasında ana kıstas görüntü estetiğidir. Kamera hareketlerinin önemi pek yoktur. Kadraj ve mekana öncelik verilerek özgün bir dil oluşturulmuştur. Filmlerin görsel yapısında durağanlık hakimdir. Çekimler de gerçek mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Çevre çekimlerindeki aynı anda görülen hem düşsel hem de gerçekçi yan izleyiciyi görüntünün içine çeker.

Sabit kamera kullanımı, sessizlik, uzun planlar filmlere fotoğrafik bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca filmlerde çok sayıda yakın plana rastlanır, bu planlar da genellikle karakterlerin yüzleri, hayvanlar ve nesnelere. “Kameranın belli bir süre boyunca tek bir

detaya odaklandığı, gerçek zamandaki ağır, belli belirsiz devinimi içinde tek bir detayı gösterdiği bu çekimler, bir yandan sergiledikleri durağanlık açısından fotoğrafsal, bir yandan da “saf halde bir parça zamanın perdeyi doldurmasına” olanak verdikleri ölçüde sinemasaldır.” (Suner, 2006, s.125). Yakın planlar izleyicilerin aşinalıktan dolayı dikkatten kaçırdıkları şeyleri görmelerini sağlar. Bundan dolayı da izleyici, tanıdık bir şeyi ilk kez fark ediyormuş duygusuna kapılır.

Kurmaca olmalarına karşın Ceylan’ın filmleri, belgesele benzer. Ceylan’ın filmlerinde ses ve görüntü birbirinden belirgin biçimde ayrılmıştır. Görüntüden önce filmin kurmaca dünyasına ait sesler başlar. Görüntüler ise sadece düşüncelerini görünür kılmak içindir, kanıtlama amacı gütmaz. Ses ve görüntüyü birbirinden koparıp, onları başka biçimlerde kullanan yönetmenin sineması oldukça sinematografiktir.

Ceylan, pek çok sinema yazarı tarafından sanat filmleri yapan bir auteur olarak tanımlanmaktadır. “Auteur ya da İngilizce author sözcüğü yazar anlamına gelmektedir. Auteur yönetmen Türkçeye ‘yazar-yönetmen’ olarak çevrilebilir.” (Şenyapılı, 2002, s.31). Auteur yönetmenin yetkisi her aşamayı kapsar. Senaryoyu dahi yönetmen yazmaktadır. Kimi yönetmenler ise filmlerini sahne sahne doğaçlamayla çeker. “Auteur kavramının sözlük karşılığı ‘yazar’ iken, sinema dilinde kavram daha çok ‘yaratıcı’ anlamını karşılamaktadır. Bir filmin tek ve gerçek yaratıcısının yönetmeni olduğu, aynı zamanda senaryoyu yazan ve yapımcılığı üstlenenin de yönetmeni olması görüşüdür. Bu yaratım süreçlerine kimi örneklerde görüntü yönetmenliği, kurgu da eklenebilir.” (Özdoğru, 2003, s.39).

Ceylan; İklimler filmi hariç tüm filmlerinde kendisi görünmez ama kendi sesini duyuracak bir karakteri yerleştirir. Nuri Bilge Ceylan, auteur yönüyle film projelerini genellikle tek başına oluşturmaktadır. Filmlerinde; senaryo, yönetim ve görüntü yönetimlerini üstlenir. “Ceylan’ı ‘auteur’ olarak tanımlamamıza, filmlerini modernizme, ‘sanat’ filmi pratiğine bağlamamıza götüren ilişkilerden biri de, onun filmlerinin Tarkovsky ile yakınlığıdır. Ceylan, Tarkovsky gibi, ‘değiştirmeksizin, en yüzeysel bir şekilde estetik olarak kaydeder kişilerin konuşmalarını’ (Botz-Bornstein, 2004). Onun sinemasal zamanı, montajla elde edilmiş değildir; “Tarkovsky gibi her tek çekiminin, atmosfer dinamiği olan zamanı vardır” (Botz- Bornstein, 2004).” (Akbulut, 2005, s.56) .

Fotoğraf sanatı tek başına yapılabilen bir sanat dalıyken, sinemanın daha karmaşık ve kalabalık bir üretim aşamasına sahip olması Ceylan’ın sinemaya geçişinde bazı kaygıları da

beraberinde taşımaya neden olmuştur. Belki de bu kaygılar kendi doğasına uygun minimal bir yapım anlayışı yaratmasına neden olmuş, filmlerinin minimalist yapısıyla da Türk sinemasında özgün bir dil yakalamıştır. Minimal sanat terimini, bugün yüklenen anlamları karşılayacak biçimde ilk kullanımının düşünür Richard Wollheim tarafından yapıldığı kabul edilir. İçeriği en aza indirilmiş sanat anlamını karşılamaktadır. Minimalizm kavramı ilk olarak mimarlık ve heykelde başlamış daha sonra diğer sanat dallarını da içermeye başlamıştır. Minimalizm kavramının ortaya koyduğu temiz ve yalın estetik anlayış, 1960'larda 'sanat sanat içindir' ilkesini yüceltmıştır. İlk çıktığı 1960'lı yıllara oranla bugün akımın kesin sınırlarının hafiflemiş ve farklı akımlarla etkileşim içine girmiştir.

Minimalizm, sinema sanatına görsellikteki formalizm ve çerçeve bütünlüğü olarak yansımaktadır. Minimal film; "oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirildiği film türüdür." (Özdoğru, 2004, s.67). Minimalist sinemanın temel özellikleri aşağıdaki gibi sıralanabilir;

"-Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler. Profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır.

- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.
- Bir oyuncu bir 'karakter'i karşılar. Birkaç oyuncu aynı 'tip'i oynamaz.
- Dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir.
- Olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır.
- Sabit kamera açıları tercih edilir. Planlar uzun tutulur.
- Yapay efektlere başvurulmaz.
- Dublaj yerine sesli çekim tercih edilir.
- Dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz." (Özdoğru, 2004, s.68).

Ceylan'ın; sabit planları, amatör oyuncu kullanımı, doğal dekor anlayışı, müziği az kullanımı ile filmlerinde minimalist bir çizgisi vardır. Kurgu aşamasında ise; fotoğrafçılıktan gelme geçmişinin de etkisiyle renklerle oynar. Genel minimalizm havası renklendirmeye de yansır. Fazla parlak, canlı bir ton istemeyen Ceylan, Mayıs Sıkıntısı filminde renkleri soldurur.

Ceylan filmlerinde çoğunlukla profesyonel olmayan oyuncularını tercih eder. Uzak ve İklimler filmlerinde yan rolleri verdiği profesyonel oyuncular hariç genelde yakın akraba çevresinden oluşan tamamen amatör oyuncularla çalışmayı seçer. Yakını olmadığı

durumlarda da uygun oyuncuyu bulmak için özel çaba gösterir. Mayıs Sıkıntısı'ndaki çocuğun yöre okullarında yapılan uzun söyleşilerden sonra seçilmiş olması bu hassasiyetine iyi bir örnektir. Ceylan filmlerinde oynattığı yakın akrabalarını gerçek yaşamdaki rolleri ile yansıtır. Profesyonel oyuncuların durağan kalamamaları, Ceylan'ın deyimi ile “sessizliğin içini mimiklerle doldurmaya çalışmaları” yönetmeni amatör oyuncuları tercih etmeye yöneltmiştir. Yönetmen için film karakterlerinin gerçekçiliği o kadar önemlidir ki Mayıs Sıkıntısı filminde oynayan Mehmet Emin Toprak'ın odasındaki postere bile dokunmaz.

Ses kullanımı da doğaldır, hatta bazı sözcükler gerçek hayattaki gibi duyulmaz biçimde söylenir. Ceylan'ın filmlerinde müzik kullanımı çok azdır ve bir duyguyu vurgulamak amacı ile de kullanılmaz. Düşük sesle klasik müzik tercih eder. Müzik, görüntüyü destekleyen güçlü bir eleman değildir. Ancak özel çaba sarf edilerek duyulabilir. Filmlerinde fazlaca diyalog kullanmayan Ceylan, böylece görüntünün işlevini arttırmaktadır. Zaten, gerçekliği olduğu gibi aktarmak isteyen bir sinema anlayışında da görsel dil mutlaka ön plana çıkmaktadır.

Filmlerini izlerken bir son beklentisi yaşanmaz. Sadelik ve dinginliğin hakim olduğu filmler alışılmış Hollywood sinemasındaki gibi beklenen, eğlenme, oyalanma, gerçeklerden kaçma işlevlerini yerine getirmez. Kamera çok yavaş hareketlerle olayları izlediğinden, uzun süre sahnede kalan fotoğrafa benzer. Özenle seçilen görüntüler, araya serpiştirilmiş fotoğraf kareleri gibi film karelerinin görsel ve anlamsal bütünlüğü içinde yerini bulur.

Ceylan'ın filmografisine bakılınca; minimalist tavrı, filmlerinin devamlılık göstermesi, konularını yaşamdan alması, hareketli planlardan çok sabit planları tercih etmesi ve gereksiz şeyleri kullanmaktan kaçınması dikkat çeker.

Dünya sinemasının en önemli örnekleri içerisinde yer tutan basit anlatı sineması; Nuri Bilge Ceylan filmlerinin de temelini oluşturmaktadır. Basit anlatı; Flaherty, Jean Vigo, Satyajit Ray ve Yasujiro Ozu gibi örnek yönetmenlerinin filmlerinin öyküsel altyapısını oluşturur.

Sinema sanatı fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi gerçekliği olduğu gibi aktarır. Basit anlatı fotoğrafla iç içe bir sinema olup, öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçilebilecek olaylar

çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır. Bu tür filmler yaşamda varolan ahengi yakalayıp aktarır. Ceylan da filmlerinde zaman da, akıp giden şeyleri uzun planlarla görünür kılmaktadır. Koza'da bulutların hareketi, rüzgarın sesi; Mayıs Sıkıntısı'nda kaplumbağanın yürüyüşü örnek verilebilir. Bunlar da yaşamdaki doğal akışın imgeleridir. Bu tür filmlerde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri de bulunmaz. Basit anlatı sinemasının belgesele yakın bir anlatımı vardır. Bu yüzden de oyuncular ya amatör olmalı ya da minimal bir ifade tarzı kullanmalıdır.

Mayıs Sıkıntısı, Kasaba'nın çekim sürecini anlatan bir tür belgesel gibidir. Ancak Mayıs Sıkıntısı yönetmenin çocukluk anılarına yaptığı göndermeler ve filmde belli belirsiz seçilen iç içe geçmiş küçük anlatıları ile bulunmuş öykü sinemasının en temel özelliklerini taşıyan bir basit anlatı filmidir. Ceylan'ın filmlerindeki basit anlatı ögesi genelde kendi deneyimlerini yansıtır (Daldal, 2003, www.nbcfilm.com). Uzak filminde ise Ceylan'ın basit anlatı türünden bir ölçüde uzaklaşmaya başladığı görülür.

Basit anlatı sinemasının bir özelliği de karakterler ile onları çevreleyen yaşam arasında bağ kurmasıdır. Mayıs Sıkıntısı'ndaki doğa-insan ahengi ve ait olma duygusu, Uzak'ta kapalı bir ev ortamı ile sınırlıdır. Karakterler ve yaşadıkları ortam arasında belli bir uyum görülür. Mayıs Sıkıntısı'nda fiziksel çevrenin keşfedilmesi, Uzak filminde birkaç güzel manzara ile değiştirilmiş gibi görünür. Ceylan, film ve fotoğraflarında, doğaya tüm çıplaklığı ile bakmak ve görmek çabasına izleyicilerini de dahil etmektedir.

Mayıs Sıkıntısı'na kadar basit anlatı sinemasını tercih eden Ceylan, Uzak'la beraber daha kişisel, soyut bir sinema diline doğru kaymaya başlamıştır. Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı filmleri durağan yapıları ile daha çok fotoğrafik özellikler taşıırken; Uzak ve İklimler filmlerinin sinematografik görsellikleri ile sinema dili daha ağır basar.

BÖLÜM 4. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA İMGE TASARIMI

4.1. Koza

“Geçmişlerinin acılı deneyimleri nedeniyle birbirlerinden ayrı yaşayan yetmiş yaşlarındaki yaşlı çift, günün birinde tekrar bir araya gelir. Ancak geçmişin acılarını iyileştirmesini beledikleri buluşma, beklenen sonuçları vermez.”

(<http://www.nbcfilm.com/koza/story>, 04.09.2007).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk ve tek kısa filmi Koza, siyah-beyaz ve diyalogsuzdur. Görseelliğin yanında, doğaya ait seslerin etkileyici biçimde kullanımıyla işitsel olarak da belleklerde iz bırakır. Ceylan'ın fotoğraf estetiğinin, sinemadaki izdüşümü gibidir. İki kişilik bir ekiple çalışan Ceylan'ın filmindeki yaşlı çifti de, anne ve babası oynar.

Ceylan, Koza için, film yapmak için bir türlü cesaretini toplayamadığı bir dönemde yapıldığını söyler: “ ‘Koza’ya başladım, ilk 35mm kısa filmim, 20 dakikaydı. ‘Koza’ garip bir filmi, senaryosu yoktu, aklımda birtakım fikirler vardı; ancak çekimi çok uzun sürdüğü için yolda sürekli değişiyordu bu fikirler. Eski Rus filmleri satın aldım çok ucuza ve çok ucuza eski bir kamera da buldum. Okuldan sonra bir kısa filmde çalışmışım. Arkadaşım Mehmet Eryılmaz'ın çektiği bir kısa filmi bu. Onda oyunculuk yaptım ama asıl amacım bütün aşamaları görmektir. Doğrusu bu filmde çalışmakla okulda öğrendiğimden çok daha fazla şey öğrendim; bu beni cesaretlendirdi. O filmin çekildiği eski kamerayı satın aldım. Satın aldım çünkü çekimi çok uzun bir süreye yaymak istiyordum, ne yapacağım belli değildi, senaryo konusunda zorlanıyordum. Sanıyorum, bir seneyi geçti o 20 dakikalık kısa filmin çekimleri. Bütün boşluklarda, fotoğraf çekmeye gider gibi, Çanakkale'ye gittim. Annemi babamı oynattım; çünkü ekibin her zaman elimi uzattığımda orada bulabileceğim insanlar olması gerekiyordu. Sonunda ‘Koza’ diye bir şey ortaya çıktı. Bu filmin bir kısmını tek başıma çektim ve tek kişilik farklı asistanlar bazen yardımcı oldu. Ama yine de, çektiğim filmlere baktığımda en zorlandığım film ‘Koza’ olmuştur; çünkü bir kere başladığınızda ve bir şey ortaya çıktığında artık cesaret kazanıyorsunuz. Düğüm çözülüyor.” (Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com).

Koza, karakterlerin yaşamlarını özetleyen, ardı ardına gösterilen gençlik fotoğrafları ile başlar. Kadın ve erkeğin ayrı ayrı gösterilen gençlik fotoğraflarının ardından düğün fotoğrafları, sonra beraber orta yaş fotoğrafları gelir. Anlatı karakterlerin şimdiki yaşlılık hallerine geçerek devam eder. Yaşlı kadının yüzüne kapanan kapı ile jenerik başlar.



Şekil: 4.1. Koza



Şekil: 4.2. Koza



Şekil: 4.3. Koza



Şekil: 4.4. Koza

Filmin girişi, fotoğraflarla yaşlı çiftin hayatını özetlemektedir. Gençliklerinden, evlenmelerine sonrasında da ayrılımlarına doğru uzanan bir hayat. Genç kadın elinde bavulu ile eve gelir, belki de tekrar denemek istemektedir. Evde uyur halde olan erkeğin başında oturur, yüzündeki terleri bir bez ile siler, ellerini ellerinin arasına alır. Erkeğin uyanmasını bekler ancak erkek uyandığında da bir kelime bile konuşmazlar. Bir erkek çocuk sürekli elinde sapan ile tek başına görünür, etrafına bakınır, yaşlı çifti izler uzaktan. Arıların kovanına tekme atarak, dalları kırmaya çalışarak sürekli olarak doğaya zarar vermeye çalışır. Kadın, ağaçların arasında kurulmuş bir hamakta uyurken görülür. Bu defa erkek kadını izlemektedir. Kadın evin içinde yüzü kameraya dönük, yan yatmış, sessizce gözyaşı dökmektedir. Adam ise pencerenin yanından kadına bakar sonrasında da sırtını dönüp dışarı bakmaya başlar. Aynı

odanın içinde kadın örgü örerken, adam da kitap okumaktadır. Adam yine uyuyakalan kadına bakar bir süre. Kadın geldiği gibi vapurla bavulunu almış geri dönerken görülür, adam da filmin başındaki gibi doğanın içinde sırt üstü yere uzanır.



Şekil: 4.5. Koza



Şekil: 4.6. Koza

4.1.1. Kompozisyon Düzenlemesi

Koza; bir çiftin evlilikle birleşen, sonra ayrılan yollarının görsel anlatımıdır. Ne kadar bir araya gelmeye çalışsalar da başaramazlar. Birbirlerine söyleyecek sözleri kalmayan bir çiftin susmayı tercih ettiği bir filmidir. Koza, fotoğraflık görüntülerle öyküsünü yaratan Ceylan'ın sinemacı kimliği üzerine de ipuçları vermektedir. Solmuş siyah beyaz fotoğraflardan oluşan giriş, sinemanın hareketli görüntülerden oluştuğuna gönderme yapar gibidir.

Filmin girişini ardı ardına gelen fotoğraflarla yapan Ceylan, görüntülerle anlam oluşturmadaki istekliliğini göstermektedir. Fotoğrafların ardından, çiftin ayrı ayrı omuz çekimde durağan portreleri verilir. Yaşlı kadının yüzüne doğru kapının kapanması ile de Koza yazısı görünür. Kadının portresi, Ceylan'ın siyah beyaz fotoğraflarındaki gibi karanlığın içinde sadece yüzün belirginleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Yerde, rüzgarın savurduğu yapraklar arasındaki fotoğrafta beraberliklerindeki soruna gönderme yapmaktadır.



Şekil: 4.7. Koza



Şekil: 4.8. Koza

Zamanın doğadaki akışını imgeleyen bulutların hareketi, rüzgarda salınan yapraklar, buğday başakları derin uzun planlarla görünür kılınmaktadır. Yakın çekimde verilen el, ayak ve yüz planlarından sonra, hamakta uyuyan kadın gösterilerek görüntülerin izleyenin gözünde bütünlük oluşturması sağlanır. Ayrıntılarla kurulan bu kareler daha çok fotoğraf sanatına yakın görünmektedir.



Şekil: 4.9. Koza



Şekil: 4.10. Koza



Şekil: 4.11. Koza



Şekil: 4.12. Koza

Yönetmen, içinde bulunulan duruma göre, karakterleri çerçeve içerisine yerleştirmede de özen göstermiştir. İki karakterin aynı çerçevede olduğu zamanlarda genellikle birinin sırtı diğerine dönüktür. İletişimsizliklerinin yanında, karakterlerin arasındaki duygusal uzaklıklarını belirten bir mesafe de vardır.



Şekil: 4.13. Koza



Şekil: 4.14. Koza

Yönetmen, iki karakterin yaşlılıklarını göstermek istercesine; yakın çekimde elleri ve ayakları uzun sabit planlarla gösterir. Baş çekimlerinde de ilgi karakterlerin yüzlerindeki çizgilere odaklanır. Aynı çerçeve içinde, arkadaki karakterin bulanık olması ilgiyi öndeki karaktere çekerken, duygusal uzaklıklarına da gönderme yapılmaktadır.



Şekil: 4.15. Koza



Şekil: 4.16. Koza

Sinema anlatısının ilk örneği olan *Koza*, Ceylan'ın daha sonraki filmlerinde belirginleşen sinema anlayışının, görüntülerle anlam yaratmadaki belirleyiciliğini göstermektedir. Siyah beyaz fotoğraflarındaki tecrübesi ile *Koza* filminin de görselliğini ön plana çıkarmaktadır. Diyalog kullanılmayan filmde, öykü görüntülerle anlatılır. Genel olarak, fotoğraf karesi gibi sabit çekimlere yer veren yönetmen, imgelerle anlam üretmedeki başarısını da göstermektedir. Filmin başlangıcında ayrı olan çift, filmin bitiminde de ayrı olarak verilir.

4.1.2. Işık Düzenlemesi

Özellikle siyah-beyaz fotoğraflarındaki başarısı ile tanınan yönetmen, ilk filmi *Koza*'ya da fotoğraf tekniklerindeki tecrübelerini aktarmıştır. Işık kullanımında, Ceylan'ın siyah-beyaz fotoğraflarını andıran uygulamalar görülür. Kadının siyahlar içinde sadece yüzünün belli bir kısmının aydınlatılması örnek verilebilir. Genellikle iç mekanlarda, pencere kenarına yerleştirdiği karakterlere ışık dışardan gelmekte, kimi zaman silüet halinde görünmektedirler. Adamın pencere kenarında saçlarını taradığı planda, saçlarına yansıyan ışık, ilgiyi saçların beyazlığına çekmekte, yönetmen yaşlılıklarına gönderme yapmaktadır.



Şekil: 4.17. *Koza*



Şekil: 4.18. *Koza*

4.1.3. Renk Düzenlemesi

Görüntülerle öykünün anlatıldığı Koza filmi, siyah beyaz çekilmiştir. Ceylan'ın siyah beyaz fotoğraf sanatındaki başarısı filmine de yansımıştır. İçinde solmuş siyah beyaz fotoğraflarında yer aldığı film, siyah beyaz kullanımıyla daha etkileyici olmakta; ayrılığı anlatan filmin duygusal yapısına da uygun düşmektedir. Yaşlılığında vurgulandığı filmde, yaşlı çiftin ellerindeki ve yüzlerindeki çizgiler, siyah beyaz kullanımı ile daha etkileyici bir hale gelmektedir.



Şekil: 4.19. Koza



Şekil: 4.20. Koza

4.1.4. Figür-Zemin İlişkisi

Filmde zaman; ağaçlar, kuş, civciv, kedi gibi hayvanlar ve yağmur, rüzgar, güneş gibi doğa olaylarına odaklanılarak tasvir edilmektedir. Nerdeyse filmin tümünde rüzgarın varlığı da hissedilmektedir.

Koza'da bir kadın ve erkeğin gençliklerinden, şimdiki zamana doğru gelen bir anlatı vardır. Gençlik halleri, evlenmeleri, birliktelikleri fotoğraflar ile anlatılır. Şimdiki zaman geldiğinde ise; kadın ve erkek ayrıdır. Kadın, farklı bir yerde yaşamaktadır; erkek ise, daha önce karısı ile birlikte yaşadığı evdedir ve daha çok doğanın içinde görünmektedir. “Yaşlı adamın yaşadığı yer, aslında onun kendisini gizlediği kozasıdır. O, kozasından çıkmak yerine, onun içinde kalmayı seçer.” (Akbulut, 2005, s.17).

Yaşlı çifti uzaktan izleyen bir çocuk vardır. Çocuk; sürekli arı kovanını tekmeler, ağaçları kırar, sapanla kuş avlamaya çalışır. Ceylan'ın filmlerindeki çocukluk düşüncesinin

etkisi Koza filminden itibaren görülebilmektedir. Filmdeki çocuk, sürekli bir keşfetme arayışı içinde doğada gösterilir.



Şekil: 4.21. Koza

4.2. Kasaba

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olan Kasaba, sürükleyiciliğini görüntülerdeki zenginlikten almaktadır. Ablası Emine Ceylan'ın bir öyküsünden yola çıkarak yazdığı senaryoda, otobiyografik eklentiler ve Çehov'dan alıntılar vardır. Film, biçimsel ve anlatısal yapısı ile daha çok pastoral bir betimleme olarak nitelendirilebilir. 1970'lerin başlarında Çanakkale yöresinde bir kasabada geçen filmde Ceylan, amatör oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Filmde, annesi, babası, kardeşleri, kuzeni ve yöre halkı rol alır.

Kasaba filmi çocukların gözünden anlatılır. Filmde çocukluk Ceylan için harekete geçirici bir düşüncedir. Filminde doğa ve insan yaşamına karşı olan duru çocukçu bakışı tercih etmesini şöyle anlatır: “Yansız bir bakış olsun diye bunu tercih ettim. Çünkü çocuklar kirlenmemiş bir şekilde bakıyorlar hayata. Kirlenmemiş derken ahlaki olarak kirlenmişlik değil de ön yargısız bakış anlamında kirlenmemeden bahsediyorum. Sinemada duygusallıktan hoşlanmam. Çocuk bakışında klişelerden uzak, aynı zamanda da acımasız olabilen bir bakış var. Baktığı şeye acımaz kolay kolay. Sadece bakar. Böyle bir bakışı oluşturmaya çalıştım; ama son bölümde çok iyi başaramamış olabilirim bunu. Yani tam da öyle bir bakış olmadı galiba. O bölümde büyükler dünyanın güvenli, ama aynı zamanda karmaşık ve karanlık havasının çocukların üzerini bir yorgan gibi örtmesini istiyordum. Büyükler dünyanın karanlık havası da ilgimi çekiyor. Orada da kendi sorunlarım, kendi problemlerim, hayata bakışım var. Büyüklerin dünyasına onları da yedirmeye çalıştım bir yandan.” (Ceylan, 2007, s.101).

Film, karda oynayan ve köyün delisine takılan çocukların şamatası ile başlar. Çocuklar deli Ahmet diye çağırdıkları bir adamın karda düşmesine gülerler. Çocuklarla birlikte gülen bu adamın gülümsemesi gitgide yüzünde donar.



Şekil: 4.22. Kasaba

Sınıf sekansı, ailenin 11 yaşındaki kızı Asiye'nin okuduğu, onun çevresindeki hayatın birtakım sosyolojik özellikleri ile tanışmasını sağlayan ilkökul sınıfında geçer. Mevsim kıştır, her yer karla kaplıdır. Sınıfa giren öğrenciler bir kuş tüyü ile oynarken sınıfa öğretmenleri girer. Yoklama yapan öğretmen sınıftan kötü bir koku alır ve öğrencilerine beslenmelerini sıranın üzerine çıkarmalarını söyler. Tek tek hepsini koklarken kokunun Asiye'nin beslenmesinden geldiğini anlar ve Asiye'den yemeğini atmasını ister. Asiye ise sessizce ağlar. Yoklamada bulunmayan İsmail sınıfa girer. Üstü başı ıslanmıştır, sobanın yanına bir sandalye çekerek oturur ve çoraplarını sobanın üzerindeki tele asar. Kuş tüyü bu defa Asiye'nin önüne gelir, eline alır ve üfler. Tüm sınıf tüyü takip etmeye başlar ve tüy öğretmenin önüne düşer. Bu sırada öğretmenin okumasını istediği öğrenciler kesik kesik o günkü dersin konusu olan 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar'ı okumaktadırlar. Öğretmenin ve öğrencilerin davranışları, dışarıda karın yağması, sokaktan geçen insanlar, İsmail'in çoraplarından sobaya damlayan su aralarda sabit planlarla görünür. Sınıfta geçen bu sekans, çocuktaki utanç duygusunu ve resmi eğitimin çocuklardaki hayal gücü karşısındaki sınırı anlatır. Ceylan şöyle der; "Baştaki sınıf bölümü ise Çehov'un ne olduğunu hatırlamadığım bir şeyi betimlemek için kullandığı bir tümceden aklıma geldi. "...hani sıcak bir yaz günü matematik dersinde birden açık pencereden içeri bir kelebek dalar ve herkes ona bakarak türlü hayallere dalar..." gibi bir şeydi. Bu beni ilkökul sınıfımızdaki atmosferi düşünmeye itti." (Çetin, 1998, www.nbcfilm.com).



Şekil: 4.23. Kasaba



Şekil: 4.24. Kasaba

Eve dönüş sekansı, okuldan çıkan Asiye'nin, 5 yaşındaki kardeşi Ali ile kasabanın dışında ailelerinin kendilerini beklemekte olduğu mısır tarlasına kadar olan yolculuklarını anlatır. Bu yolculuk onların doğanın ve hayvanlar dünyasının gizemleriyle yüz yüze gelmelerine neden olur. Ara görüntülerde de Saffet vardır. Saffet'in lunaparka gidişi, orada

gondola binişi ve keçilerin kesilmesine tanıklık edişi görülür. Eve dönüş sekansında mevsim bahardır. Asiye ile Ali yolculukları boyunca mezarlıktan geçerler, erik yerler, suya taş atarlar, eşek ve kaplumbağa görürler. Çocukların doğayı keşfedişleri gibidir bu yolculuk. Asiye kaplumbağaların ters çevirince öldüklerini söyler. Ali de giderlerken geri döner ve kaplumbağayı ters çevirip bırakır. Ailelerinin yanına gitmek üzere tarlalar arasında yola devam ederler.



Şekil: 4.25. Kasaba



Şekil: 4.26. Kasaba

Asiye ve Ali'nin akşam karanlığına doğru ateşin başında sohbet eden ailelerinin yanına vardıkları sekansta; iki kardeş büyükler dünyasının karanlığına ve karmaşasına tanık olmak durumunda kalırlar. Ateşin başında çocuklar, anne, baba, nine, dede ve kuzen Saffet vardır. Dede, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Bağdat'ta savaşmış ve Ortadoğu'da, Hindistan'da askerlik yapmıştır. Savaş yıllarındaki açlığı, sefaleti anlatır. Tevekkülü temsil eden bir bakış açısı vardır. Baba, daha çok bilime, rasyonelliğe inanan manevi dünyası daha az gelişmiş biridir. Kasaba'da eğitim görmüş tek kişidir ve eğitim hayatı zorluklarla geçmiştir. Sürekli kendi kendini geliştirmiş, eğitiminin bir kısmını Amerika'da yapmış, yabancı dil öğrenmiş, mühendis çıkmış ama sonunda yine kasabasına dönmüştür. Tek dostu kitaplardır ve Büyük İskender hayranıdır. Kuzen Saffet askerden döneli epey zaman geçmesine rağmen bir işte tutunamamış, hayatı boş, anlamsız olarak algılayan, sabırsız, asi, muhalif bir delikanlıdır. Kasaba'dan gitmek istemektedir. Saffet, nihilizmi temsil eder. Anne ve nine ise tipik Anadolu kadının özelliklerine sahiptir, içkinliği temsil ederler. Dede pahalılıktan ve savaş anılarından bahsederken, baba tarihi konulardan konuşur. Saffet'i bu konuşmalar sıkır, kasabadan gitmek istediğini anlatır. Davranışları babasına benzediği için kendisini suçlayan ailesine isyan eder. Nine ise ölen oğlunun yani Saffet'in babasının yasını tutmaktadır. Aile üyelerinin her birinin kendilerine göre hayat görüşleri ve endişeleri vardır, bu yüzden de birbirlerini pek dinlemezler. Gecenin ilerleyen saatlerinde çocuklar uyku ile uyanıklık arasında büyüklerin

çatışan, çelişen, sertleşen kimi zamanda şefkate dönüşen dünyasına tanıklık ederler. Abla kardeş kimi zamanda daha önceden pek çok kez dinledikleri hikayelere hınzırca katılırlar. Ali uykuya daldığı zamanda rüyasında ters çevirdiği kaplumbağayı görür. Rüyasında annesi pencere pervazına kapanmış durmaktadır ve düşer. Bu rüya Ali'nin annesini kaybetme korkusu ve ters çevirdiği kaplumbağanın vicdan azabını gösterir. Saffet'in ise kendini hapis hissettiği kasabadan askere gitmek için ayrılırken hissettiklerini anlatırken geriye dönüşle yolda yürüyüşü uzun uzun gösterilir. Saffet'in ölen babası ile ilgili yapılan konuşmaların ardından ortam sessizleşir.



Şekil: 4.27. Kasaba



Şekil: 4.28. Kasaba

“Dördüncü bölüm, evde geçer. Vicdansız, acımasız, yani doğanın kendisi olarak yaşamaya başlayan çocukların ruhunda, diğer insanların yani kültürün etkisiyle şefkat, merhamet, acıma, bağışlama gibi temel insani dürtülerin uyanmaya başlamasını hissetmeye çalışan, rüyalarla içice örülmüş sakin bir bölüm.”(Ceylan, 2007, s.8). Nine eşi öldükten sonra ortada kalmaktan korkmaktadır bunu oğluna anlatır odada. Ama oğlu çoktan okuduğu gazeteye dalmıştır. Asiye yatağında uykuya dalmak üzeredir. Uyku ile uyanıklık arasında nine ve dedesinin konuşmalarını duyar. Asiye rüyasında mısır tarlasındadır, dedesi ise yerde uzanmıştır. Asiye derenin kenarına gider ve kirli, mürekkep lekeli beyaz bir gömlek çıkarır sudan. Bu sırada Saffet görünür ve gömleğin onun olduğu anlaşılır. Asiye dereye elini sokar ve film biter.

4.2.1. Kompozisyon Düzenlemesi

Film çocukların karda oynaması ile başlar. Genel çekimde verilen bu sahne çocukların kalabalık oldukları, kayarak oyun oynadıkları, ortamın niteliğini ve zamanın kış olduğunu verir. Deli Ahmet'in geldiğini gören çocuklar şamataya başlarlar, düşmesine gülerler. Çocukların gülmeleri, iki üç kişinin çerçevede olduğu bel çekimleri ile verilir. Göğüs çekimde Saffet'in yüz ifadesi ile acıma duygusu görülür. Deli Ahmet de çocuklarla birlikte gülmektedir, göğüs çekimde uzun süre gösterilir. Daha sonra hüzünlenmesi ve yüzündeki donuk ifade baş çekimde görülür. Arka plan bulanıktır ve oturan öğrenciler belli belirsizdir. Böylelikle de Deli Ahmet'in bakışları ile duyguları ön plana çıkmıştır.



Şekil: 4.29. Kasaba



Şekil: 4.30. Kasaba

Sınıf sekansına geçerken, genel çekimde, kasabadan fotoğrafik imgeye benzeyen görüntüler verilir. Bu durağan görüntüler, Ceylan'ın fotoğraf sanatındaki yetkinliği izdüşümlerini taşır. Ayrıca kasabanın tekdüzeliğini, monotonluğunu, sessizliğini çağırıştır gibidir. Görüntülerde genelde tek bir köpek ya da az sayıda insan vardır. Kasabanın betimlemesini yapan bu sahnelerin arasında öğrenciler genel çekim ile okul bahçesinde andımızı okurken görülürler, sınıf sahnesine geçileceği anlaşılır.



Şekil: 4.31. Kasaba



Şekil: 4.32. Kasaba



Şekil: 4.33. Kasaba



Şekil: 4.34. Kasaba

Sınıf sekansı kameranın tavanda hareket eden bir tüyü takip etmesi ile başlar. Tüy yavaş yavaş aşağı indikçe sınıf, genel çekimde görülür. Böylece sınıf ortamı, öğrenciler seyirciye tanıtılmış olur. Öğretmenin sınıfa girdiği zamanki öğrenci davranışları da genel çekimle verilir. Sınıftan kötü bir kokunun gelmesi üzerine öğretmen öğrencilerin beslenmelerini koklarken öğrenciler göğüs çekimindedir, öğretmen koklamak için çerçeveye girer. Böylece de öğretmenin koklaması ile öğrenci tepkisi gösterilir. Kokunun Asiye'nin beslenmesinden gelmesi üzerine Asiye ağlamaya başlar; utandığı, mahcup olduğu göğüs çekimle vurgulanır.



Şekil: 4.35. Kasaba



Şekil: 4.36. Kasaba

Sınıf sekansında; dışarıda karın yağdığı pencere çerçevesi ile yeniden çerçevelenmiş görüntülerle görülür. Böylece izleyici öğrencilerin gözünden dışarıyı görmekte hem de yönetmen çerçeve boyutlarına kendi bakışını da eklemektedir. İsmail'in karlar arasında dağdan koşarak indiği sahne bir öğrencinin gözünden kameranın sağa pan yapması ile gösterilir. İsmail'in sırasına yerleşmesi sırasında da genel çekim kullanılmış, böylece davranışları ve diğer öğrencilerin tepkileri gösterilmiştir. İsmail'in çoraplarını sobanın üzerine astığı sahnede ateş ve su imgeleri aynı karede görünür; burada karşıtlık ile desteklenen bir anlatım seçilmiştir. Kameranın tüyü takip ettiği sahnelerin dışında çekimler genel olarak sabittir. Sınıf sekansında, sınıf içinde öğretmen ve öğrencilerin ilişkileri betimlendiği için ağırlıklı olarak genel çekim ya da grup çekimleri kullanılmıştır. Öğrencilerin sıkılmaları, utanmaları gibi duyguları verilirken ise göğüs veya bel çekim kullanılmıştır. Görüntülerde genel kompozisyon kurallarına uyulmuş, vurgulanmak istenen konu arka planın bulanıklaştırılması ile ön plana çıkarılmıştır.



Şekil: 4.37. Kasaba



Şekil: 4.38. Kasaba



Şekil: 4.39. Kasaba



Şekil: 4.40. Kasaba

Okuldan çıkan Asiye'nin beş yaşındaki kardeşi Ali ile kasabanın dışında ailelerinin kendilerini beklemekte olduğu mısır tarlasına kadar olan yolculuklarını anlatan sekans, kasabadan genel çekimler ve yağmur altındaki yaprak görüntüleri ile başlar. Sınıf sekansının başlarındaki görüntülere benzer durağan görüntülerden mevsimin değiştiği anlatılır. Diz planda bir adam ve sessiz kasaba görüntüleri ile mevsimin değişmesine rağmen kasabadaki durağanlığın değişmemesi görülür. Bu, bir anlamda kasabadaki hayatın rutinliğine göndermedir. Asiye ve Ali yolculukları sırasında yolda bir yaşlı adam görürler; sessizce ve kımıldamadan oturmaktadır. Bir fotoğraf karesi gibi durağan, yaşlı adamın bulunduğu çerçeveye Ali, çocuk hınzırlığı ile girer ve taş atıp kaçar. Böylelikle yaşlılık-sakinlik ve çocukluk-hareket aynı çerçevede verilmeye çalışılır. Daha sonra çocukların yolculukları doğa manzaraları eşliğinde geniş çekimler ile yansıtılır.



Şekil: 4.41. Kasaba



Şekil: 4.42. Kasaba

Çocukların dönüş yollarındaki sahnelerin arasında, içinde Saffet'in olduğu kasaba görüntüleri vardır. Saffet'in oğlakların kesilmelerini gördüğü sahneyi takiben omuz çekimde Saffet'in acıma duygusu yansıtılır ve kullanım ile yaşam ve ölüm tezathığına vurgu yapılır. Saffet'i takip eden kamera ile izleyici; az önce kesilen oğlakların pişirildiğini görür ve sonrasında da lunaparkta olduğu anlaşılır. Asiye ve Ali yolda yürürken kamera yuva yapmış leylek görüntüsü gösterir. Bu görüntü düzenlemesiyle leylek metaforu içinde bir yandan baharın geldiği gösterilirken öte yandan da Saffet'in kasabadan gitme isteği ile bağ kurulur; fakat leylek gibi Saffet de başka yerlere gitse de daha sonra mutlaka yuvasına dönecektir.



Şekil: 4.43. Kasaba



Şekil: 4.44. Kasaba

Asiye ve Ali'nin bulunduğu ortamı daha iyi yansıtmak için kamera pan yapar. Mezarlıkta geçen erik yeme ya da Ali'nin mezar taşını kazması gibi sahnelerde genel çekim kullanılır ve çocukların hareketleri gösterilir. Fakat bir ses duyup korkmaları gibi tepkilerinin önemli olduğu sahnelerde omuz çekime geçilir. Bu doğru bir kullanımdır çünkü psikolojik tepki daha iyi yansıtılmıştır. Yine benzer şekilde Ali'nin eşeği görmesi sağa pan ile gösterir ve sonrasında yüz ifadeleri omuz çekimle verilir. Eşegin gözü ayrını çekimle verildiğinde, gözünün suyu ile beslenen sinekler görülmekte, rahatsız olsa da kovamamaktadır. Uzunca verilen bu çekim ile izleyici düşünmeye itilmek istenir gibidir. Ali'nin ve eşegin yakın çekimde arka arkaya verilen gözleri ile ikisinin benzerlikleri ya da farklılıkları gösterilmesi amaçlanmıştır.



Şekil: 4.45. Kasaba



Şekil: 4.46. Kasaba

Saffet'in lunaparkta olduğu sekans, daha çok ön planın sabit, arka planın ise hareketli olduğu görüntülerden oluşur. Gondola bakan iki kasketli adamın arkasında gondolun hareket ettiği, döner salıncakların önünde Saffet ve bir adamın dondurma yediği ya da Saffet'in rüzgârla savrulan otlar arasında yattığı sahneler Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraflarının

hareketlenmiş hali gibidir. Kasketli adamların sadece baş silüetlerinin görülmesi ve arka plan ile kontrast yaratması Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafik dilinin sinema diline tercümesi olarak okunabilir. Sırtlarını kameraya dönmüş bu iki adam aslında kendi dünyalarına bakmaktadırlar. Saffet'in mekan değişikliğiyle kendini otların arasına bırakması doğaya dönüşün görsel anlatımı olarak nitelendirilebilir. Bundan sonra da doğa içinde bulunan çocuklarla buluşacaktır.



Şekil: 4.47. Kasaba



Şekil: 4.48. Kasaba

Ali'nin kaplumbağaya ters çevirip kaçması genel çekim ile gösterildikten sonra kaplumbağanın çaresizliği yakın çekim ile gösterilir. Çocukların doğa içinde gezindikleri bu sekansta, genel olarak arka plan olabildiğince bulanıktır. Böylece doğanın karmaşası içinde ön plana geçerler. Bu sekansta, genel kompozisyon düzenlemesi de sadedir. Sadece olması gereken konu görüntüdedir. Ali'nin kaplumbağa ile aynı çerçevede olduğu görüntüler gibi. Böylelikle izleyicinin ilgisi dağılmazken, görüntü de daha estetik bir boyut kazanır.



Şekil: 4.49. Kasaba



Şekil: 4.50. Kasaba

Rüzgârın çıkmasıyla çocuklar koşmaya başlarlar ve bu genel ve uzak çekimler ile hem çocukların gitmeleri hem de doğa manzarasıyla birleştirilir. Kameranın arada doğa içinde pan yapması ile doğal manzara daha geniş bir perspektifle sunulur, ayrıca çocuklarında ailenin yanına geldikleri gösterilir.



Şekil: 4.51. Kasaba



Şekil: 4.52. Kasaba

Ailenin ateş başında sohbet ettiği sekans; ailenin ateş yakma hazırlığı içinde olduğu genel çekim ile başlar. Bu çekim, ağaçların altında, ninenin meyve doğradığı, mısırları soydukları, havanın kararmak üzere olduğu bir düzenleme ile verilir. Karakterlerin nerede konumlandıkları da izleyiciye tanıtılmış olur. Bu sekans boyunca karakterler aynı yerlerinde otururlar. Ali ve Ayşe arada yer değiştirir. Ali'nin doğayı keşfedişiyle doğa genel çekimle izleyiciye gösterilmektedir. Diğer sekanslarda olduğu gibi kamera hareketi minimum düzeyde sadece doğayı göstermek amaçlı kullanılmıştır. Konuşmalar baba ve dede arasında yoğunlaşmıştır ve bu yoğunlaşmanın getirdiği ilgi odağı olma durumu bel ve göğüs çekimlerle yansıtılır. Nine genelde sessizdir ve yaptığı iş yani meyve doğraması bel planda görülür. Anne de bel planda örgü örmektedir. İkili ya da üçlü planlar çocukların yer değiştirmesi ile sağlanır. Ateş, mısır gibi ayrıntı çekimlerle sinemaya özgü olan akışkan kompozisyon algısı yaratılır. Saffet mekan olarak daha uzakta konumlandırılmıştır. Asiye ve Ayşe'den kameranın sağa pan yapması ile anne ve baba da görüntüye girer ve bu görsel kompozisyonla aile oldukları pekiştirilir.



Şekil: 4.53. Kasaba



Şekil: 4.54. Kasaba

Geriye dönüş ile Saffet'in askere gidişinin gösterildiği sahnede genel çekim, Saffet'in hissettiklerini anlattığı sahnede ise göğüs çekim kullanılmıştır.

Kompozisyon düzenlemesinde genel anlamda çizgilerden yararlandığı da görülmektedir. Örnek olarak Saffet'in askere gidişindeki yolun 'S' şeklinde çerçevenin alt kenarından girip çapraz köşeden çıkması veya Asiye'nin dedesi ile 'V' biçiminde konumlandırılışları verilebilir.



Şekil: 4.55. Kasaba



Şekil: 4.56. Kasaba

Saffet, baba ve dedenin Saffet'in ölen babası hakkında tartışmaları hararetlendikçe kamera daha da yaklaşır ve göğüs çekimde tek tek konuşurken görünürler. Bu, psikolojik duygunun görsel boyuta dönüştürülmesi demektir. Sonrasındaki sessizlikte ise kamera Ali'nin bakışından ayrıntı çekimlerle baba, dede, Saffet ve ninenin yüzlerinin belli kısımlarına odaklanır. "Kameranın belli bir süre boyunca tek bir detaya odaklandığı, gerçek zamandaki ağır, belli belirsiz devinimi içinde tek bir detayı gösterdiği bu çekimler, bir yandan

sergiledikleri durağanlık açısından fotoğrafsal, bir yandan da “saf halde bir parça zamanın perdeyi doldurmasına” olanak verdikleri ölçüde sinemasaldır.” (Suner, 2005, s.127).



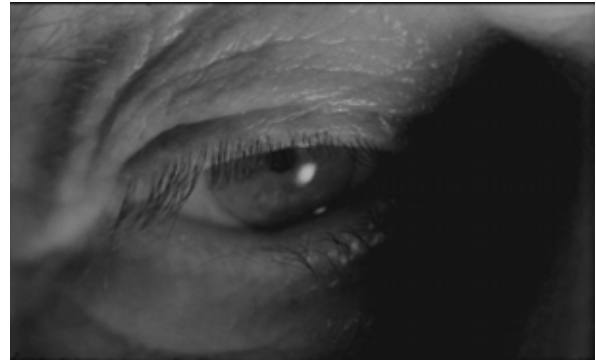
Şekil: 4.57. Kasaba



Şekil: 4.58. Kasaba



Şekil: 4.59. Kasaba



Şekil: 4.60. Kasaba

Rüyaların ağırlıkta olduğu son sekansa geçişte mekan değişikliği Asiye'nin yürüyüşü ve kameranın sağa pan yapması ile görüntülenir. Ev ortamı ise babanın bel çekimde gazete okurken, arkada ise ninenin bir şeyler doğrarken genel çekimde görüntülenmesi ile tanıtılır. Nine oğluna bir şeyler anlatmaktadır fakat oğlunu ilgisizliği yakında oluşu ile daha rahat görülür. Akşam ise Asiye'nin uyumaya hazırlandığı sahnede arka planda koridorla görünmekte, daha aydınlık olması ile 'perspektif' uygulaması sağlanmaktadır.



Şekil: 4.61. Kasaba



Şekil: 4.62. Kasaba

Ağırlıklı olarak sade bir kompozisyon düzenlemesi yapılan Kasaba filminde, matematiksel hesaplarla oluşturulmuş özenli görüntüler göze çarpar. Genel kompozisyon kurallarına uyulmuş her bir sahneye ayrı özen gösterilmiştir. Kamera kullanımı minimum düzeydedir, izleyiciye mekan bütünlüğünü göstermek için hareket arttırılır. Bu da Ceylan'ın minimal sinema anlayışının bir uzantısı olarak okunabilir. Özellikle kişilerin duygularının ya da tepkilerinin verilmek istendiği bel ya göğüs çekimler özenle yerleştirilmiş portre görünümündedir. Konular çerçevede belli bir oranla ilgi merkezine gelecek şekilde yerleştirilmiş ve gereksiz olan şeyler çerçeve dışında bırakılmıştır. Sonuç olarak kompozisyon düzenlemesinde ateş-su, yaşam-ölüm, genç-yaşlı gibi her şey kendi karşıtlıkları ile aynı çerçevede verilmeye çalışılmıştır.

4.2.2. Işık Düzenlemesi

Film gerçek mekanlarda çekilmiştir ve bütününde günlük doğal gerçeği yakalamaya çalışan bir ışıklandırma vardır. Doğal ışığın durumuna göre en fazla bir iki ilave ışık kullanılmıştır. Özellikle sınıf içindeki sahnelerde filmin genel ışığına uyum sağlaması, doğallığın kaybolmaması açısından yansıyan doğal ışık kullanımı görülmektedir. Sınıfta ışık tek cepheden pencere tarafından karakterleri aydınlatmaktadır.



Şekil: 4.63. Kasaba



Şekil: 4.64. Kasaba

Asiye ve kardeşinin ailelerinin yanına dönüş yollarında, mezarlıkta ve lunaparkta geçen sahnelerde yine doğal ışık kullanılmıştır. Işık-gölge zıtlıkları da rahatlıkla görülebilmektedir. Dramatik ışık kullanımı da bazı sahnelerde görülmektedir. Bu kullanıma Saffet'in doğada kendi başına vakit geçirdiği sahne örnek olarak verilebilir.



Şekil: 4.65. Kasaba



Şekil: 4.66. Kasaba

Ailenin ateş başındaki sohbetinde ise, hava kararmak üzeredir ve ateş yakılır. Daha sonra hava tamamen kararır. Bu sekansta aydınlatma, sanki ateşin aydınlatması gibidir. Yapay ışık kaynağının önüne tutulan alev titreşimi çubuğunun sallanması ile alev titreşimleri taklit edilmiştir.



Şekil: 4.67. Kasaba



Şekil: 4.68. Kasaba

Karakterlerin özellikle yüzleri aydınlık diğer yerler karanlıktır. Böylece belirli 'leke'ler aracılığıyla ilgi karakterlerin yüzlerinde toplanır ve bu da duygu ve düşüncelerin ön planda olmasını destekleyen bir görüntü düzenlemesini yaratır. Işık, Ceylan'ın siyah beyaz portre fotoğraflarındaki gibi yüzlerin ön plana çıktığı görsel bir şölene dönüşmeyi sağlar.



Şekil: 4.69. Kasaba



Şekil: 4.70. Kasaba

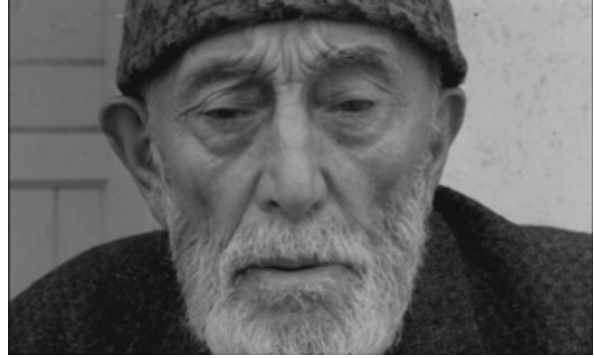
4.2.3. Renk Düzenlemesi

Kasaba, Nuri Bilge Ceylan'ın kısa filmi Koza gibi siyah beyaz çekilmiştir. Siyah beyaz görüntüler ve fotoğrafik dili ile fotoğraftan sinemaya geçiş aşaması gibidir. Ceylan, görüntü tasarımında gölge/ışık oyunları ile siyah beyaz filmin bütün imkanlarını değerlendirmiştir. O'nun en fotoğrafsal filmi sayılan Kasaba'da anlatının içeriği ve siyah-beyaz kullanımı birbirini tamamlamıştır. Siyah-beyaz kullanımı bir yaşam mekanı olarak kasabanın durağanlığını, sıkıcılığını, tekdüzeliğini, karakterlerin sıkıntılarını anlatan dramatik

yapısına katkı sağlamıştır. Filmin büyük çoğunluğunun karlı havada ya da ateş başında geceleyin geçmesi nedeniyle de siyah-beyaz kullanımı filme ayrı bir estetik katmıştır. Ceylan'ın filmlerinde görülen genel minimalizm havası renk kullanımında da kendini hissettirmektedir.



Şekil: 4.71. Kasaba



Şekil: 4.72. Kasaba

Ceylan, bu seçiminin getirdiklerini yani siyah-beyaz çekmenin zorluklarına da değinir: “...Ben alışkanlıklarım dolayısıyla daha kolay olacağını düşünüyordum. Ama çok daha zor olduğu ortaya çıktı. Film bulmak zordu. Laboratuvarlar yıllardır siyah beyaz işlem yapmadıkları için standartlar unutulmuştu. Siyah beyaz film konusundaki teknolojik gelişmeler çoktan durduğu için siyah beyaz emülsiyonda hala gümüş kullanılıyor. Bu da, renkli filmin sorun çıkarmayan yeni emülsiyonlarında hiçbir şekilde yaşanmayacak, akla gelmeyecek garip sorunlar çıkarabiliyor karşımıza. Tabi en kötüsü de tüm bunlara hazırlıksız yakalanmak. Sonuçta filmi Macaristan’da basmak zorunda kaldık. Orada bile çok kolay değil artık.” (Çetin, 1998, www.nbcfilm.com).

4.2.4. Figür-Zemin İltisi

Kasaba filminde sahneler gerçek zamanda geçercesine uzundur ve öykünün gelişimiyle ilgisi olmayan görüntüler ağırlıktadır. “Sanki film, çocuk masallarındaki gibi ‘zamansız bir zamanda’ geçer. Burada zaman kavramı, endüstrileşmiş, kapitalistleşmiş toplumun zaman kavramından farklı görünür; Yaşamın zamanı, öylesine doğaya bağlıdır ki, haftanın günleri bile ayırt edilmez.”(Akbulut, 2005, s.18). Ceylan sinemasal zaman

oluşturmada doğaya bağlı kalır. Özellikle doğayı gösteren uzun çekimler izleyiciyi gördükleri üzerine düşünmeye iter. Filmde zaman yakın çekimlerle de durağanlaştırılmıştır. Film, kasabadaki zamanın kendiliğinde gevşek akışını göstermeyi hedefler gibidir.

Her yerin karla kaplı olması veya arada karın yağmasından sınıf sekansında mevsimin kış olduğu anlaşılır. Çocuklar ailelerinin yanına dönerken ise, artık mevsimin yaza döndüğü anlaşılır. Asiye'nin ve kardeşinin erik toplaması, ağaçların iyice yeşillenmiş olmaları, Saffet'in lunaparkta dondurma yemesi ve kıyafetlerin yazlık olması bize mevsimin değiştiğini gösterir. Ayrıca iki kardeş yolda yürürken leylekler de görünür. Aile sohbetinde ise; mısır pişmektedir, yenge kirazların erken olduğundan bahseder.

Gece gündüz ve mevsim geçişlerinin içice olması kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yineleme döngüsüne dönüştürür. Günler, mevsimler geçse de her şey kendini tekrarlar ve aynı kalır. Bu yüzden de Kasaba'da anlatılan, zamanın akışından çok akmayışıdır. İzleyicide de öyle olmasa bile bir ardışık zaman duygusu uyanır. Sanki zaman yirmi dört saatlik zaman diliminde geçmiştir (Suner, 2005, s.109).

Filmde olaylar genel olarak sınıf, Asiye ve Ali'nin dönüş yolu, ailenin ateş başında sohbet ettiği tarla olmak üzere üç mekanda geçer. Kış mevsiminde mekan; kasabanın sokakları ve sınıftır. Yaz mevsiminde ise; Asiye ve kardeşinin ailelerinin yanına giderken kullandıkları yol, lunapark, ormanda ateşin başı ve evleridir.

Filmin tüm bölümleri şimdiki zamanda geçmektedir. "Filmde biri şimdiki zamanda geçen 'kapsayan', diğeri de bu anlatının kapsadığı, geçmiş zamanda geçen, 'kapsanan' olmak üzere, iki anlatı söz konusudur." (Akbulut, 2005, s.78). Geçmiş zamanda; dedenin askerlik ve savaş anıları, Nuri'nin de eğitim için verdiği mücadeleler anlatılır. Şimdiki zaman yakın en yakın geçmiş zamanda ise, Saffet'in askere gideceği sabahki duygularıyla ilgili anlatisidir. Anlatı üç kuşağın hayatlarında dönüşüm yaratan dönemlerin geçmiş zamandan şimdiki zamana doğru gelmesiyle sürer. Saffet'in askerliğe gidiş sahnesinde geri dönüş yaşanır.

Sokakta ve sınıfta geçen sekans çocukların sosyalleşme çabalarını göstermesi açısından önemlidir. Saffet'in ise kasabanın çeşitli yerlerinde ve yalnız görüntülenmesi ile kasabadan duyduğu sıkıntı pekiştirilir. Ateş başındaki aile sohbetinde de Saffet tıpkı düşüncelerinin ayrılığı gibi mekanda da daha uzak bir yerde oturmaktadır. Saffet çerçeve

içinde ya tek başınadır ya da iletişim kurmadığı başka insanlar vardır. Ateş başındaki sohbette de ailenin diğer bireyleri zaman zaman aynı karede bir araya gelirken Saffet hiç katılmaz.

Kasaba filminde doğa da karakterler kadar önemli olduğu için kompozisyon düzenlemesinde önemli bir yere sahiptir. Çekimlerde görsel denge de göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca doğa, karakterlerin ruh durumlarını da görselleştirmektedir. Ceylan da mekan düzenlemesini önceden yapmaktadır. Karakterler arasındaki ilişkileri görselleştirirken de mekan düzenlemesinden yararlanır.

Saffet için kasaba; esenliksiz, sıkıcı, olumsuz duygular uyandıran, tekdüze, küçük hesaplar peşindeki insanların olduğu fakat her şeye rağmen köklerinin olduğu yerken; kent sıkıcı olmayan, olumlu duygular uyandıran bir yerdir. Dede, nine, baba ve anne ortak düşünceleri paylaşırlar. Onlar için kasaba esenlikli, olumlu duygular uyandıran, bizim olan, köklerinin olduğu yer, kent ise; yabancı, uzak, esenliksiz ve olumsuz duygular uyandıran bir yerdir (Akbulut, 2005, s.77).

4.3. Mayıs Sıkıntısı

Nuri Bilge Ceylan'ın ikinci uzun metraj filmi Mayıs Sıkıntısı, yedi haftada, dört kişilik bir ekiple, Çanakkale'nin Yenice kasabasında çekilmiştir. Tekrarlar ve çeşitlemeye dayalı bir anlatım dili vardır. Film esas olarak dört temel hikaye üzerine kurulmuştur. Kasabadan kaçıp İstanbul'a gitmek isteyen Saffet, yirmi yıl boyunca baktığı ormana sahip çıkmak isteyen, ağaçları devletten kurtarmaya çalışan baba, film çekmek isteyen Muzaffer ve müzikli saat alabilmek için kırk gün boyunca kırmadan bir yumurtayı cebinde taşıması gereken Ali. Mayıs Sıkıntısı bir anlamda Kasaba filminin kamera arkasını anlatan bir belgesel gibidir. Koza ve Kasaba filmlerinden tanıdık görüntülere rastlanır.

Film adına uygun bir şekilde Saffet'in sıkıntısı ile başlar. Kasabadan kaçmak için üniversite sınavına girmiş, sonucunu beklemektedir. Postacının geldiğini görür, yanına koşar ve bir zarfla döner. Kazanamadığını öğrenince hüzünlenir ve sıkışıp kaldığı kasabanın meydanına bakakalır.

Yönetmen olan Muzaffer İstanbul'dan, kasabadaki ailesini ziyarete gelir. Aslında asıl amacı kasabasında film çekmektir. Getirdiği el kamerası ile deneme çekimleri yapacaktır. Gece annesi ve babası konuşurken gizlice odalarına mikrofon yerleştirerek seslerini kaydetmeye çalışır. Bu konuşmalardan da, babasının yıllardır elinde olan tarlanın, tapusu nedeniyle devletle bir sorunu olduğu anlaşılır.

Ertesi gün Muzaffer ve babası Emin bahçelerine giderler. Babası sürekli çalışırken, Muzaffer bir kenarda senaryosu ile ilgilenmektedir. Babanın sıkıntısı yıllardır elinde bulunan ağaçlara devletin gelip el koyacak olmasıdır. Sürekli çözüm bulmaya çalışır ve kaygılıdır. Muzaffer ise babasının sıkıntısını pek önemsemez, burayı sana bırakmazlar baba diye geçirir. Filminde oynatmak için Muzaffer sürekli oyuncu arar, mekan araştırması yapar. Okulda en arka sırada deneme çekimi yaptığı görülür. Tahtaya kalkıp öğretmenin söylediği cümleyi tam olarak yazamayan Mesut'un utanması kameraya yansır. Daha sonra Muzaffer fabrikada çalışan Saffet'in yanına gider. En büyük düşü İstanbul'a gitmek olan Saffet, Muzaffer'in İstanbul'da iş bulma vaadi karşılığında film çekiminde yardımcı olacağını söyler. Muzaffer kamerası ile bir yandan izinsiz çekim yapmaktadır.



Şekil: 4.73. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.74. Mayıs Sıkıntısı

Boş bir parkta tek başına oturan Muzaffer akrabası olan ilkokul öğrencisi Ali ile karşılaşır. Okuldan dönmekte olan Ali ile doğada yürüyüşe çıkarlar. Doğada yaptıkları bu gezintide bir yandan da Muzaffer el kamerası ile sürekli çekim yapmaktadır. Ali elini cebinden hiç çıkarmaz. Muzaffer'in Ali'ye bunun nedenini sorması üzerine cebinde yumurta olduğu anlaşılır. Muzaffer'in annesi Ali'nin cebine bir yumurta koymuştur ve eğer kırk gün kırmadan taşıyabilirse Ali'nin babasını, müzikli saat alması konusunda ikna edecektir. Muzaffer kaynatıp taşırrsa yumurtanın kırılmayacağını söyler. Ali ise hilecilik olur yanıtıyla karşı çıkar. Ali'nin sıkıntısı da açığa çıkmış olur.



Şekil: 4.75. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.76. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer, Saffet ile birlikte Pire Dayı'nın yanına gider ve deneme çekimi için izin ister. Pire Dayı yaşlı ve hasta olmasına rağmen yardım edebileceğini söyler. Muzaffer'in para teklifini de reddeder. Saffet senaryoyu okumakta, Pire Dayı da tekrarlamaktadır fakat pek başarılı olamaz. Bunun üzerine Muzaffer filmde anne ve babasını oynatmaya karar verir fakat ikna etmesi zor olur. İkna etmek için daha önce çektiği görüntüleri izletir hatta Pire Dayı'nın filmde oynamak için para istediğini bile söyler.

Muzaffer filmin hazırlıkları için İstanbul'a gider. Kasabadaki karakterlerin hayatları ise aynen devam etmektedir. Ali müzikli saate bakmak için dükkana gitmekte, Saffet sıkılmaya devam etmektedir. Fabrikadaki işten ayrıldığını duyan anne ve babası tepki gösterirler. Muzaffer'in babası ise kendi derindedir, kadastrocuların kasabaya geldiğini duyar ve bütün kasabada onları arar. Ali okuldan dönerken halası yani Muzaffer'in annesi bir sepet domates verir ve komşuya götürmesini söyler. Ali çok isteksiz bir şekilde yoluna devam ederken yere bir domates düşer. Domatesi almak için eğildiğinde ise cebindeki yumurta kırılır. Çok sinirlenen Ali sepete bir tekme atar ve kümese girip bir başka yumurtayı cebine koyar, önlüğünü de dereye yıkar kurutur. Bu olaydan kimseye bahsetmez, daha önce hilecilik dediği şeyleri yapmaya başlar.



Şekil: 4.77. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.78. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer ve yardımcısı Sadık çekim malzemeleri ile kasabaya dönerler, mekan araştırmasına başlarlar. Çanakkale'ye gideceklerinde Muzaffer, anne ve babasını da götürür. Fakat babası kadastrocuların gelme ihtimaline karşı gitmek istememektedir. Çanakkale'de gezerler. Döndüklerinde kasabada ağaçların altında baba Emin'in görüntüleri ile film çekimi başlar. Emin, ağaç altında Saffet'in suflörlüğünde, kendisine okunan replikleri söylemeye çalışmaktadır fakat aklı hep ağaçlarındadır. Bu arada Ali, Sadık'ın müzikli çakmağını görür ve beğenir. Halasına artık saat yerine çakmak istediğini söyler. Çekimler sırasında Muzaffer'in babası bir ağaca yaslanıp oturmaktadır, senaryo gereği yukarı bakması gerektiğinde ağaçların işaretlenmiş olduğunu görür. Çok sinirlenen ve endişelenen baba film çekimini bırakıp gider. Bu zamana kadar babasının sorunu karşısında kayıtsız kalan Muzaffer daha anlayışlı davranır ve babası tekrar film çekimine döner. Ali'nin çakmağa çok ilgi göstermesi üzerine Sadık çakmağını hediye eder. Ali ise bu durumu halasına söylemeyip, tekrar karar değiştirdiğini ve yine saat istediğini söyler. Artık amacına ulaşmak için Ali de hileye başvurmaktadır. Film çekimi bitince Muzaffer Saffet'e İstanbul'a gelmesinin mantıksız

olacağını, onunla ilgilenemeyeceğini, şartların zor olduğunu anlatır. Fabrikadaki işinden de ayrılan Saffet ortada kalır.



Şekil: 4.79. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.80. Mayıs Sıkıntısı

Çekimler bittikten sonra herkes bahçeden toplanıp gider, baba tarlada kalır ortalığı toplar. Ağaçlarını kestirmeye niyeti yoktur, ne yapmak gerekiyorsa yapacaktır. Bir ağacın dibinde elma yerken de uykuya dalar. Doğa görüntüleri ve sesleri ile film biter. Ceylan Mayıs Sıkıntısı filminin de Kasaba gibi doğa planları, sessizlik ve hayvan sesleri ile bitmesini şöyle açıklar: “Benim için kozmik bir boyut yaratmanın yolu bu. Sonuçta insan doğanın parçası, bir bitki veya hayvan gibi. Hayatın akıldışı boyutu benim hayat anlayışımda önemli bir yer tutuyor. Sinemada hayatın bu boyutunun arka planda zaman zaman kendini hissettirmesi hoşuma gidiyor.” (<http://www.nbcfilm.com/mayis>, 25.10.2007).

4.3.1. Kompozisyon Düzenlemesi

Mayıs Sıkıntısı filmi Saffet’in sıkıntılı halleri ile başlar, pencereden dışarı bakmaktadır. Bel çekimde verilen Saffet endişeli bir halde bir şeyleri beklemektedir. Genel çekimde postacının geldiği ve Saffet’e bir zarf verdiği görülür. Filmin nerede geçtiği ile ilgili de ipuçları verilmiş olur. Kahvenin önünde oturur ve zarfı açar. Bu çekimde kompozisyon düzenlemesinde pencerenin çizgilerinden ve bitkilerin yarattığı dengeli lekelerden de yararlanılmıştır. Saffet’in içine düştüğü umutsuzluk, sınavı kazanamadığı göğüs çekimde verilen görüntüsü ile anlatılır. Pencereye yansıyan kasaba görüntüsü de Saffet’in sıkıntısını açıklar gibidir.



Şekil: 4.81. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.82. Mayıs Sıkıntısı

Jenerikten sonra çerçevede televizyon, babanın çıplak ayakları ve odanın penceresi görünür. Görüntü düzenlemesi oldukça özenli yapılmıştır. Kamera pencereye yaklaştığında sokakta arabasından inen Muzaffer görülür. Kamera hafifçe geriye çekildiğinde ise babanın kapıya yöneldiği görülür. Yönetmenin görüntüye girecek şeyleri özenle ve belli bir sıra ile seçtiği görülür. Kamera hem odanın penceresinden görünenleri gösterecek hem de eve girenleri kapı aralığından gösterecek biçimde konumlanmıştır. Annenin eve girmesi ise yine kapı aralığından görülür. Ceylan için, kapı aralıkları ve pencere çerçeveleri iç çerçeve gibidir. Böylece izleyicilerin bakışları daha rahat yönlendirilebilir. Kamera olabildiğince hareket ettirilmeden, çevrinme ile farklı yönleri gösterecek biçimde konumlandırılmıştır. Bu da Ceylan'ın minimalist tavrına işaret eder.



Şekil: 4.83. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.84. Mayıs Sıkıntısı

Akşam evde geçen sahnede, Muzaffer odasında yarı uyanık bir haldedir. Baba ve anne ayrı ayrı yataklarda yatmakta bir yandan da konuşmaktadırlar. Bu sahnede de annenin ayakları ilgi çekecek biçimde konumlandırılmıştır ve anne sürekli ayaklarını kaşımaktadır. Yaşamın doğallığı ve sıradanlığı anlatılır. Muzaffer'in rüya gördüğü an yakın çekimde verilir.



Şekil: 4.85. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.86. Mayıs Sıkıntısı

Ertesi gün sabah Muzaffer babası ile araziye gider. Gidiş yolları genel çekimde gösterilir, böylece izleyici kasaba hakkında da fikir sahibi olur. Baba bu arazideki ağaçlara yirmi yıldır özenle bakmaktadır ama devletin elinden alacağından korkar, sıkıntısı da iyice açığa çıkar. Arazi sahnesinde genel olarak kamera hareket etmez ama babanın eve yönelmesi, Muzaffer ile yürümleri gibi çekimlerde takip eder. Baba sürekli çalışmakta, Muzaffer ise senaryosu ile meşgul olmaktadır. Baba çalışırken genel çekimde ve ağaçlarla yeniden çerçeve yapılmış biçimde görüntülenir. Ağaçların koyu gölgesi, ilgiyi aydınlık bir alanda çalışan babanın üzerine çekmektedir. Muzaffer eline aldığı delik deşik bir yaprağı güneşe tutup ve kendi kamerası ile deneme çekimleri yapmaktadır.



Şekil: 4.87. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.88. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.89. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.90. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer mekan değiştirir ve fabrikada alışan Saffet'in yanına gider. Saffet fabrikada bir makinenin arkasında çalışırken görüntülenir. Saffet'in haricinde makinede de sürekli bir hareket vardır. Muzaffer ile dışarıda geniş çekimde lastiklerin üzerine oturup konuşurlar. Muzaffer bir yandan da izin almadan çekim yapmaktadır. Lastiklerin ereve içine yerleşiminde ağırlık Muzaffer tarafındadır. Genel çekimde verilen bu çerçeveden; konuştukları, Muzaffer'in gizlice kamerasına kayıt yaptığı, Saffet'in durumdan kuşkulanması, yemek yemeleri görülmekte, böylece genel durumları hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.



şekil: 4.91. Mayıs Sıkıntısı



şekil: 4.92. Mayıs Sıkıntısı

Akşam anne ve babanın televizyon izlemeleri ve Muzaffer'in kapıdan bakması üçgen kompozisyon ile verilir. Muzaffer'in kapı eşiğinde konumlandırılması ile nc boyut izlenimi de yaratılmıştır.



şekil: 4.93. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer ertesini gün deneme çekimlerine okulda devam eder. Sınıfın en arka sırasında, ders esnasında kayıt yapmaktadır. Mesut tahtaya öğretmenin söylediği cümleyi tam olarak yazamaz. Arkadaşlarının tepkileri grup çekimleri ile gösterilir. Mesut yerine geçerken kamera

takip eder ve utanç duygusunu göğüs çekimde gösterir. Arkasının bulanık olması ile sınıfta oldukları anlaşılabilir, Mesut çerçevede ön plana geçmektedir.



Şekil: 4.94. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.95. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer boş bir parkta Ali'nin okuldan dönüşünü bekler. Birlikte doğada gezintiye çıkarlar, bir kaplumbağa bulurlar. Muzaffer'in amacı konuşmakta tutuk olan Ali'yi konuşturmak ve deneme çekimleri yapmaktır. Ali'nin kendisinden istenen rolleri yapması göğüs çekimde gösterilir. Sahne boyunca eli cebinde olan Ali bunun nedenini açıklar. Otların içinde uyuyakalmaları, Ceylan'ın doğa ile barışık insan anlayışına vurgu yapmaktadır.



Şekil: 4.96. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.97. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer ve Saffet araba ile Pire Dayı'nın evine giderler. Gittikleri yol güzergahı genel çekimle gösterilir. Pire Dayı ile deneme çekimi yapmak için izin isterler ve evinin dışında genel çekimde Saffet'in verdiği sufleler ile çekime başlarlar. Pire Dayı'nın yardım etmek istemesi, Muzaffer'in beğenmemesi, Saffet'in sıkılması göğüs çekimlerle verilir. Muzaffer memnun kalmaz ve etrafı dolaşmak için uzaklaşır. Bel çekimde arkası dönük manzaraya bakar, sadece bulutlar hareketlidir.



Şekil: 4.98. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.99. Mayıs Sıkıntısı

Pire Dayı'nın performansından memnun olmayan Muzaffer, anne ve babasını ikna etmeye çalışır. Annesi mutfakta, Muzaffer kapı eşliğindedir, arkasında da çalışmakta olan babası görünür. Arka arakaya verilen bu çekimler konuşmalarını destekler niteliktedir. Muzaffer ikna edebilmek için daha önceden çektiği video görüntülerini izletir. Çerçevenin ortasında, üzeri dantel örtülü televizyondan daha önce çekilmiş olan video görüntülerini izlerler. Eski video görüntülerinde de anne ve babasının portre çekimleri ağırlıktadır. Bu görüntülerde yaşlılık belirgin bir vurgu olarak ön plana çıkmaktadır. Anne ve babası kendilerini izlerken seyirci de kendilerini nasıl izlediklerini izler. Yakın çekimde yüz görüntüleri verilirken, Ceylan'da kendilerini izleyen anne ve babanın yakın çekim yüz görüntülerini verir. Bu sahnede, seyreden ile seyredilen kesişmektedir.



Şekil: 4.100. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.101. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.102. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.103. Mayıs Sıkıntısı

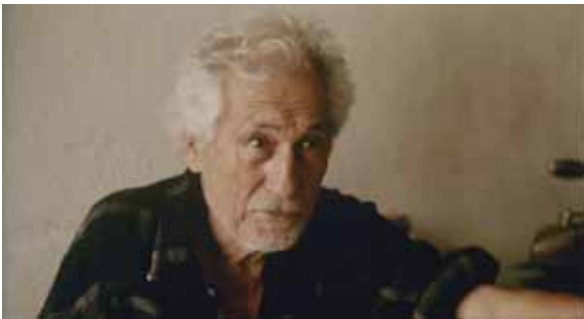
Muzaffer, film çekiminde gerekli malzemeleri getirmek için İstanbul'a döner. Kasabada kalan Ali, Saffet ve baba Emin sıkıntılarıyla baş başa kalırlar. Ali müzikli saati görmek için kasabadaki dükkana gitmektedir, dönüşte Saffet ile karşılaşılır ve Saffet'in sıkıntısına geçilir. Saffet eve döndüğünde işten ayrıldığını duyan ailesi büyük tepki gösterir. Annesinin ağırladığı misafirlere sırtını dönerek sofraya oturur. Kamera kapı aralığından görüntülenmektedir. Daha önce Ali de saatlere bakarken kamera dükkan kapısından görüntülenmiştir. Koridorda babasının tepkisi verilirken, baba daha karanlıkta, arkası dönük silüet şeklindedir. Babasının silüet şeklinde verilmesi ile Saffet için korkulan bir otorite kaynağı olduğu görselleştirilir. Baba Saffet ise kastrocuların geldiğini duymuş bütün kasabada onları aramaktadır. Bayram yerine, meydana bakar, kasaba halkına sorar. Terzinin yanında biraz oturur ve sıkıntısını paylaşmaya çalışır. Terzi, başkalarının elinden alınmış arazilerini anlatırken Emin'in telaşı göğüs çekimde gösterilir. Kasabada kastrocuların bir arabaya bindiğini görünce de telaşla bisikleti ile arazisine doğru yola çıkar. Kamera da bir süre takip eder.



Şekil: 4.104. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.105. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.106. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.107. Mayıs Sıkıntısı

Ali okuldan dönerken halası yanına çağırır ve tepede oturan komşularına bir sepet domatesi götürüp vermesini söyler. Ali çeşitli bahaneler uydurur ama kurtulamaz, gönülsüz de olsa yola çıkar. Genel çekimler ile gittiği yollar gösterilir. Domatesin biri yere düşer ve almak için eğilir. Yumurtanın kırılma sesi gelince elindeki domatesi bırakması yakın çekimde gösterilir ve kamera Ali'nin öfkesini göstermek için yüzüne odaklanır. Sepete tekme atması ve tepeden aşağı domateslerin yuvarlanması genel çekimle gösterilir. Derede önlüğünü yıkar ve kuruması için çalılara asar. Bu sırada üzüntüsü baş çekimle gösterilir.



Şekil: 4.108. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.109. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.110. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.111. Mayıs Sıkıntısı

Baba evde daktiloda yazı yazarken Ali gelir, halasının olmadığını görünce beklemeye karar verir. Duvardan aldığı fotoğrafa bakar, tek gözünü kapatıp inceler. İzleyici de Ali'nin gözünden fotoğrafa bakar. Ardı ardına masada çalışan yaşlı baba ve fotoğraftaki genç hali görünür. Bu görüntüler ile yaşlı genç karşıtlığı kurulur.



Şekil: 4.112. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.113. Mayıs Sıkıntısı

Muzaffer ve yardımcısı Sadık malzemeleri alıp kasabaya gelirler ve mekan araştırması için Çanakkale'ye giderler. Muzaffer anne ve babasını da götürür. Genel çekimler ile gezdikleri yerler görülür.



Şekil: 4.114. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.115. Mayıs Sıkıntısı

Sonraki sahnede ise Kasaba filmini anımsatan filmin çekimleri başlamıştır. Baba ağacın altında oturmakta, Sadık da sufle vermektedir. Çekim sahnelerinde Muzaffer genelde kameranın başında ve bel çekimde verilir. Ali, Sadık'ın müzikli çakmağını görür ve Sadık'a yaklaşır. Arka planda çakmağa bakarken bel çekimde görülür. Hepsinin aynı çerçevede verilmesi ile ortam tanıtılır. Çekim sırasında rol gereği yukarı bakması gereken baba, ağaçtaki işareti görür, göğüs çekimi ile şaşkınlığı vurgulanır. Diğer ağaçlarında işaretlendiğini gören baba sinirlenir ve film çekimini terk eder. Genel çekimde arkasından gidişi gösterilirken ağaçlar çerçevede leke ve iç çerçeve olarak kullanılır.



Şekil: 4.116. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.117. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.118. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.119. Mayıs Sıkıntısı

Ertesi gün sabah baba bahçe kapısından bakarken Muzaffer de yanına gider, barışmak için adım atmaya çalışır. Daktilo ve hava muhabbeti ile tekrar sohbet etmeye başlarlar. Birbirlerinin yüzüne bakmayan ve uzak duran baba oğul, barışınca bel çekimde yüzleri birbirlerine dönük ve yakın konumlanmış olarak görünürler.



Şekil: 4.120. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.121. Mayıs Sıkıntısı

Film çekimine tekrar başlarlar. Muzaffer babasına karşı daha anlayışlı, sıkıntısına karşı da daha ilgilidir. Ali halasına müzikli çakmak istediğini söylerken ateş başında oturmaktadırlar. Muzaffer Sadık'a İstanbul'a gelmesinin mantıksız olduğunu söyler ve sana

orda yardım edemem der. Her şeye katlanabileceğini söyleyen Saffet'in umudu tükenir, son sahnenin çekiminde de göğüs planda dalgınlığı görülür. Arkasında Muzaffer kamerası ile çekim yapmaya yani kendi amacına ulaşmaya çalışmaktadır. Kendi amacı için Saffet'i kullandı sözünü yerine getirmemesi aynı çerçevede anlatılır.



Şekil: 4.122. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.123. Mayıs Sıkıntısı

Ceylan'ın çekimlerinde karakterlerin çerçeveden çıktuktan sonra da bir süre boş çerçevenin ekranda kaldığı görülür. İzleyiciyi düşünmeye iten, zaman sağlayan bu çekimlere örnek olarak sabah yapılan son çekimler verilebilir.



Şekil: 4.124. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.125. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.126. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.127. Mayıs Sıkıntısı

Nuri Bilge Ceylan'ın minimalist tavrı yaşamın sıradanlıkları üzerine kurulan Mayıs Sıkıntısı filminde de göze çarpmaktadır. Ceylan, Kasaba filminde daha fotoğrafsal bir dil kullanırken, Mayıs Sıkıntısı'nda sinema diline daha fazla nüfus etmektedir. Genel olarak filmde yakın çekimlere daha az, uzak ve sabit çekimlere ise daha fazla yer verilmektedir. Sabit kamera ile uzun süren çekimler izleyiciyi gördükleri üzerinde düşünmeye itmektir. Pencere pervazlarından ve kapı eşiklerinden de yararlanılarak mekan içinde yeni iç çerçeveler yaratılmıştır. Çerçeve içlerinde hareket sadece insanlar ve nesnelere elde edilmemiş, çoğunluğunda rüzgarın varlığı da hissedilmektedir.

4.3.2. Işık Düzenlemesi

Mayıs Sıkıntısı filmi de Kasaba gibi doğal mekanlarda çekilmiş, doğal gerçeği yakalamaya çalışan bir ışıklandırma kullanılmıştır. Filmin ışığı genel sıkıntı havasını da yansıtmaktadır. Işığın başarılı kullanımı ile izleyicinin doğanın renklerini algılaması kolaylaştırılmıştır. Dış mekanlarda sadece keskin gölgeleri azaltmak için ek ışık kullanılmıştır. İç mekanlar dar olmasına rağmen doğallığı bozmayan ve filme estetik boyut katan bir ışıklandırma yapılmıştır. Belli kısımların özellikle de insan yüzlerinin aydınlatılması ile ilgi istenilen yöne çekilmektedir.



Şekil: 4.128. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.129. Mayıs Sıkıntısı

Ormanda yapılan çekim Kasaba filminin de kamera arkası gibidir. Kasaba filminde kullanılan ışıklandırma ve alevın titreşimleri çubuğu görülür. Hava kararmak üzereyken ya da kararınca yapılan bu çekimlerde de yapay ışık kullanımı vardır.



Şekil: 4.130. Mayıs Sıkıntısı

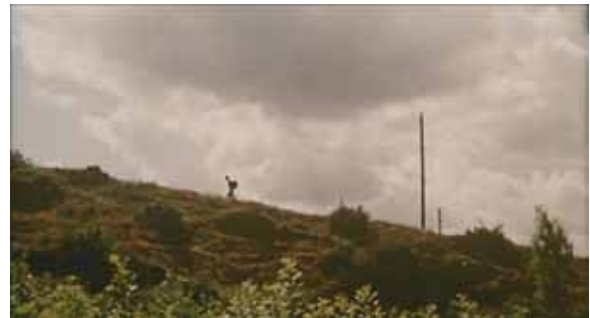


Şekil: 4.131. Mayıs Sıkıntısı

Doğal ışık kullanımı Ceylan'ın fotoğrafçı kimliğini ön plana çıkarmaktadır. Ters ışık kullanımı ile filme farklı bir estetik boyut katılmıştır. Gölgelemler ile sağlanan karşıtlıklar da filmin anlatımını desteklemektedir. Aydınlık ve gölge mekanlar arasındaki kontrast ile kimi çekimlerde çerçeve içinde bir iç çerçeve daha oluşturulmuştur. Özellikle baba Emin'in orman arazisindeki çekimlerinde karşıtlıktan yararlanılmıştır.



Şekil: 4.132. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.133. Mayıs Sıkıntısı

4.3.3. Renk Düzenlemesi

Ceylan; Mayıs sonu Haziran başı gibi bir zamanda çekilen filmin renklerini çok canlı bulduğu için soldurur. Bu tür bir renk kullanımı filmin sıkıntılı havasını daha da belirginleştirir, anlatımı destekler.



Şekil: 4.134. Mayıs Sıkıntısı



Şekil: 4.135. Mayıs Sıkıntısı

Koza ve Kasaba filmlerini siyah beyaz çeken Ceylan renkliyi tercih etmesini şöyle anlatır: “Aslında renkliyi çok sevmedim, deneme baskısında çok canlı geldi, hoşuma gitmedi, biraz onu soldurduk, fark etmişsinizdir, normal hayata göre biraz daha soluktur. Renkliyi soldurmak için Türkiye’de yapılabilecek bir tek yöntem var, o da ne yazık ki yeşillere daha çok saldırıyor, mesela kırmızıları hoş bir kırmızı yapıyor, içine siyah katıyor filan, fakat yeşili istediğimden biraz fazla soldurdu, mavileri de çok güzel yaptı. Ama yapacak başka bir şey yoktu, eski haline göre bunu daha çok sevdim. Her şeyden önce siyahları çok güçlendirdi. Fakat yeşili fazla soldurdu. Ben yeşilin biraz daha farklı bir tonunu severim yapraklarda. Renk açısından pek sevmediğim bir aydır mayıs. Güneş sert olur. Ekimi çok severim, yaprakların yarısı yeşil yarısı sarı olur. Renklerin en güzel olduğu ay ekimdir.”

(<http://www.nbcfilm.com/mayis>, 25.10.2007)

4.3.4. Figür-Zemin İlintisi

Karakterlerin sıradan dünyaları ve bu uğurda çektikleri sıkıntıları, bir Mayıs ayı içerisinde, şimdiki zamanda anlatılmaktadır. Muzaffer'in babasının Mayıs ayını sevmediğini, sıkıntı verdiğini söylemesi ile içinde bulunulan zaman anlaşılmaktadır. Ali'nin halasının verdiği yumurtayı kırk gün taşıyacak olması da zamanın tanımlanmasına yardımcı olur. Kırk günlük süreç Ali'nin yumurtayı cebine koyması ile başlar. Muzaffer ve Ali'nin doğada gezinti yaptıkları gün beşinci gündür. Ali'nin beş gündür yumurtayı taşıdığını söylemesi ile zaman belirtilmiş olur. Ormanda film çekimi yaparlarken ateş başında halası ile sohbet eden Ali yumurtanın otuz yedi gündür cebinde olduğunu söyler ve halasının yumurtayı bırakabilirsin kenara demesi üzerine artık bırakır. Amacına yaklaştığı için de yumurtasını almayı unuttur gider.

Dış mekanlarda gündüz çekim yapılmaktadır. Fakat ormanda yapılan film çekimi sahneleri, akşam ve sabaha karşı gibi çeşitli zaman dilimlerinde de yapılmaktadır. Bunun dışında gece çekimleri genel olarak Muzaffer'in ailesinin evinde geçmektedir. Film şimdiki zaman içerisinde akıp gitmektedir. Sadece Muzaffer'in anne babasına daha önceden çektiği görüntüleri izlettiği sahnede farklı bir anlatım kullanılmıştır.

Filmdeki karakterler, çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık gibi insan yaşamının her dönemine denk gelmektedir. Sıkıntıları da genel olarak yaş dönemlerine özgüdür. Film genel olarak baba Emin'in üzerine kurulmuştur. Emin'in sıkıntısı, yirmi yıldır baktığı orman arazisine devletin gelip el koyması ve ağaçlarını kesmesi ihtimalidir. Kadastroculara kaptırmamak için hukuk kitaplarını karıştırmakta ve olabildiğince ağaçların yanında beklemektedir. Bu davayı kazanmak için elinden gelen her şeyi yapacaktır ve sürekli çalışma halindedir. Emin'in sıkıntısını en yakınındaki eşi ve oğlu Muzaffer bile anlamasa da O, emek verdiği bir şey için mücadeleye devam etmektedir. Muzaffer; Emin'in yönetmen oğludur. İstanbul'da yaşamaktadır ve film çekmek için kasabasına gelir. Film çekimine hazırlık olsun diye sürekli deneme çekimleri yapar. Babasının, Ali'nin, Saffet'in yada Pire Dayı'nın sıkıntıları ile ilgilenmez. Hatta film çekimi bitince, iş bulma sözü verdiği Saffet'i bile ortada bırakır, ortaya bir ürün çıkarma sıkıntısını yaşar. Saffet, kasabadan kurtulmaya çalışan, İstanbul hayalleri kuran bir gençtir. Bu hayaller uğruna fabrikadaki işini bile bırakır. Ali ise ilkokul öğrencisidir. Sıkıntısı müzikli kol saati aldrabilmek için halasının verdiği yumurtayı kırk gün kırmadan cebinde taşıyacak olmasıdır. İlk günlerde Muzaffer'in "yumurtayı haşla da taşı kırılır yoksa" önerisini hilecilik olacağı gerekçesi ile geri çevirir. Fakat daha sonra

halasının komşuya vermesini istediği domatesleri taşırken birini düşürüp yerden almak istemesi üzerine yumurta kırılır. Bundan sonra ise Ali artık öfke ile hilecilik dediği şeylere başvuracaktır.

Karakterler, onları tanımlayan uzamları içinde betimlenmiştir. Saffet fabrikada, Ali okulda, Pire Dayı yatağında, Emin ise genel olarak kurtarmaya çalıştığı ağaçlarının yanındadır. Kasabada her şey yaşlıdır. Ceylan, filminde kasabanın farklı görünümünü sunar. Kasabanın yaşlıları için kasaba, kendi içine kapalı, dünyanın merkezi gibi bir yerdir. Saffet içinse, kapatılmışlık anlamına gelmektedir. Bu yüzden de hep büyük şehirlere gitmek istemektedir.

4.4. Uzak

Filmin konusunu; iş bulmak için kasabadan İstanbul'a gelen Yusuf ve yanında kaldığı akrabası fotoğrafçı Mahmut arasındaki ilişki oluşturur. Uzak, Ceylan'ın daha önceki filmleri Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı ile de bağlantılıdır.

Film, İstanbul'da iş bulma umuduyla kasabasından ayrılan Yusuf'un görüntüsüyle başlar. Fotoğraf sanatçısı olan Mahmut ise İstanbul'daki evinde bir kadınla görünür. Kadın karanlıkta apartmandan çıkar, arabasına binip gider. Mahmut da günlük rutin işlerine devam eder. Yemeğini yer, stüdyoya çevirdiği bir odasında seramik çekimleri yapar, fotoğrafları müşterisine götürür. Bu arada Yusuf, Mahmut'un sokağında görünür. Kapıcı ile konuşur, akrabası Mahmut'un evde olmadığını anlar ve beklemeye karar verir. Sokağın ortasında bir kız görür, güneş gözlüğünü takıp bir arabaya yaslanır kıza bakmaya başlar. Kız yanında bir kadınla geçerken Yusuf'un yaslandığı arabanın alarmı çalar, arabanın sahibi camdan çıkıp söylenir.

Mahmut gece gelir, apartman girişindeki kapıcı masasında uyuyakalan Yusuf'u sonradan fark eder, birlikte eve çıkarlar. Mahmut Yusuf'un geleceğini unuttuğunu söyler, Yusuf da alçakgönüllülikle karşılar. Yusuf, babasının ve birçok işçinin kriz nedeniyle fabrikadan çıkarıldığını anlatır. Gemilerde çalışmak için İstanbul'a gelmiştir, dolarla ödenen maaşlar ve dünyanın dört bir yanını gezme fikri cazip gelmektedir. Mahmut konuğuna banyodaki tuvalete girmemesi, sadece mutfakta sigara içmesi gibi birtakım kuralları anlatır, arka odada yer yatağını gösterir.



Şekil: 4.136. Uzak



Şekil: 4.137. Uzak

Sabah Yusuf İstanbul'u gezer, kartopu oynayan çiftlere kadınlara bakar. Gemilerde iş bulmak için Karaköy'e gitmesi gerektiğini öğrenir. Akşam eve döndüğünde Mahmut arkadaşları ile buluşma için plan yapmaktadır. Beraber bu buluşmaya giderler fakat Mahmut'un ideallerinden uzaklaştığını dile getiren bu entelektüel sohbet Yusuf'u sıkır. Eve döndüklerinde apartman girişinde daha önce Yusuf'un sokakta gördüğü kız ile kapıcıyı görürler. Kapıcının Mahmut'a gelen paketi almak için evine inmesi üzerine, paketi bekleyen Yusuf kızla yalnız kalır, yan gözle baksa da konuşmaya cesaret edemez. Akşam Mahmut televizyonun karşısındaki tek kişilik koltuğunda, Tarkovsky'nin 'İzsürücü' filmini izlemektedir. Yusuf da kenara iliştiği sandalyeye oturur izlemeye başlar fakat sıkılır, yatacağını söyleyip odasına gider, gizlice annesini arar, ağrıyan dişini sorar. Mahmut ise bu arada videoya porno kaseti koyar. Birbirlerinden farklı görünen bu iki karakter aynı anda gizli şeyler yapmaktadırlar. İzlerken Yusuf'un dergi almak için yanına gelmesi üzerine hemen kanal değiştirir. Yusuf'un izleyebileceği, beğeneceği türden filmler vardır, bu yüzden koltukta oturan Mahmut'un arkasında ayakta izlemeye başlar. Bu durumdan rahatsız olup, Yusuf'u başından kovmak isteyen Mahmut, 'geç oldu kapatalım' der.



Şekil: 4.138. Uzak



Şekil: 4.139. Uzak

Yusuf Karaköy'e giderek acenteleri dolaşır, gemiciler kahvesinde oturur. Dışarıda kar yağmaktadır. Sohbet ettiği bir adam bu işin macera olduğunu, para kazanılmadığını söyler. Yusuf iş bulmakta kararlıdır ama çok da acele etmemektedir. Mahmut, Yusuf'un evdeki bazı davranışlarına sinir olmaktadır. Sürekli ışıkları açık bırakmakta, ayakkabılarını dolaba koymamaktadır. Bu misafirlik Mahmut'u rahatsız etmeye başlar. Yusuf daha önce telefonu kullanmış olmasına rağmen izin isteyip memleketi arayacağını söyler. İsteksizce ara diyen Mahmut da gizlice konuşmalarını dinler.

Mahmut, eski karısı Nazan ile buluşur. Nazan yeni eşi ile Kanada'ya gidecektir ve Mahmut ile ortak bir evlerini satabilmek için imza ister. Boşanırlarken Mahmut'un istememesi üzerine üç aylık bebeğini aldırıştır, bu yüzden de bebeği olmaz. Nazan suçlamasa da Mahmut pişmanlık içindedir. Nazan birçok doktora gitmiş ama kürtaj yüzünden bebeği olamayacağını öğrenmiş, bu uğurda da çok para harcamıştır.

Mahmut ve Yusuf, fotoğraf çekimi yapmak için şehir dışına çıkar, fotoğraf çekimi yapıp bir otelde konaklarlar. Yusuf da asistanlık yapmaktadır. Dönüş yolunda, ışığın da uygun olduğu çok güzel bir manzara görürler. Yusuf'un kamerayı kurayım demesine rağmen Mahmut üşenir, çekmez. Bu davranışı arkadaşlarının ideallerinden uzaklaştın eleştirilerini doğrular gibidir.



Şekil: 4.140. Uzak



Şekil: 4.141. Uzak

Eve döndüklerinde Mahmut kız kardeşinin telesekretere bıraktığı mesajları dinler. Annesi rahatsızlanmıştır ve annesi ile ilgilenmesi konusunda sitemde bulunur. Mahmut annesinin yanına refakatçi olarak gider. Yusuf ise daha önce sokakta görüp hoşlandığı kızı takip eder, parkta bekleyen kızın yanına gitmeye niyetlendiğinde erkek arkadaşının geldiğini görür, saklandığı yere geri döner. İş bulamamanın yanında kadınlarla ilgili başarısızlığı da Yusuf'u umutsuzluğa düşürür. Mahmut'un gitmesi üzerine Yusuf evde tek başına kalmış, bütün yasakları çiğnemiş, ortalığı dağıtmış, evde sigara içmiştir. Mahmut telefon ederek yarım saate kadar evde olacağını ve akşama da bir konuğu geleceğini, evden bir süre gitmesi gerektiğini söyler. Yusuf evi toparlayarak dışarı çıkar ama Mahmut eve döndüğünde odadaki sigara kokusunu alır, söylenerek evi toparlar. Filmin başında Mahmut'un evinde görülen kadın bu defa banyoda ağlamaktadır. Mahmut'un sadece cinsellik için ve istediği zamanlarda bulunduğu bu kadın başkasıyla evlidir. Her görüşme sonrasında da pişmanlık duymaktadır.



Şekil: 4.142. Uzak



Şekil: 4.143. Uzak

Yusuf İstanbul'u dolaşır, çok merak ettiği Beyoğlu'na gider, kadınlara bakar, eve döndüğünde ise evin dağınıklığı konusunda Mahmut'tan azar ıtır. Yeğenine aldığı asker oyuncuğı gösterir ama Mahmut çok kızgındır. Artık bu zoraki misafire tahammülü kalmamıştır. Evde telaşla bir şeyleri aramaya başlar. Kaybettiğı köstekli gümüş saati suçlayıcı tavırlarla Yusuf'a sorar. Yusuf görmediğini söyler ısrarla, Mahmut'un tavırları yüzünden kendini suçlu hissetmektedir. Mahmut bir kutunun içinde saati bulduğunda ise bunu Yusuf'a söylemez, Yusuf'un kendini kötü hissetmesini sağlar.

Nazan telefonla Mahmut'u arar, son görüşmelerinde mesafeli davrandığını, ertesi gün Kanada'ya gidecekleri için bunları söylemek istediğini söyler. Mahmut'un söylemek istediğı şeyler vardır ama söyleyemez. Yusuf ise odasına girdiğinde Mahmut'un saati bulmak için çantasını karıştırdığını anlar, gururu kırılır. Gece ikisi de uyuyamaz, mutfakta tuzağa düşen farenin sesi ile uyanırlar ve Yusuf fareyi dışarı atar. Mahmut'un poşete koy at demesine rağmen Yusuf farenin kedilere canlı canlı yem olmasına razı olmaz, poşeti duvara çarpar ondan sonra atar.



Şekil: 4.144. Uzak



Şekil: 4.145. Uzak

Sabaha karşı Mahmut dışarı çıkar, bir süre sahilde dolaştıktan sonra havaalanına gider. Gizlice Nazan'ı izler, Nazan'da bir ara Mahmut'u görür gibi olur ama Mahmut saklanır.



Şekil: 4.146. Uzak



Şekil: 4.147. Uzak

Eve döndüğünde ise yedek anahtarları ayakkabılıkta asılı bulur. Yusuf'un odasına bakar, eşyaları yoktur, sadece sigara paketi kalmıştır. Fındıklı Parkı'na gider, bir banka oturur ve daha önce içmeyi reddettiği Yusuf'un Samsun sigarasını içer.



Şekil: 4.148. Uzak



Şekil: 4.149. Uzak

Farklı nedenlerle hayatındaki iki insanı aynı zamanda kaybeden Mahmut, belki de asıl şimdi içindeki uzaklığı farkeder.

4.4.1. Kompozisyon Düzenlemesi

Film, karla kaplı bir köyden, sabahın ilk saatlerinde uzaklardan gelen Yusuf'un görüntüsü ile başlar. Sabit, genel çekim bu görüntüde Yusuf uzaklardan yürüyerek gelir, çerçeveye girer. Çerçeveden çıktığında bile kamera sabit kalır. Böylelikle kamera, Ceylan'ın diğer filmlerindeki gibi zamanın ve mekanın sessizliğini gösterir. Bir süre sabit kalan kamera sola çevrildiğinde Yusuf tekrar çerçeveye girer. Boş bir yolda uzaklardan bir araba gelmektedir ve Yusuf el kaldırır. Otomobilin durmasıyla jenerik başlar.



Şekil: 4.150. Uzak



Şekil: 4.151. Uzak

Görüntü açıldığında, oda içinde kameraya yakın bir erkek ve arkasında bir kadın görünür. Kadın soyunmaya başladığında görüntü bulanıklaşır. Sanki yönetmen izleyicinin kadının kim olduğunu bilmesini istememektedir. Daha sonra filmin gelişiminden de anlaşılır ki; kadın başkasıyla evlidir ve sadece cinsellik için Mahmut ile buluşmaktadır. Mahmut ve kadının seviştikleri yatağın uzağında duran kamera da aralarındaki uzaklığı anlatır gibidir. Sabahın ilk saatlerinde kadının evden çıkması üzerine Mahmut günlük rutin işlerini yaparken görülür. Mahmut'u sürekli belli bir mesafeden çeken kamera, yalnızlığına, erişilemez uzaklığına gönderme yapar gibidir. Çekim yaptığı fotoğrafları bir iş yerindeki yöneticiye göstermeye gider.



Şekil: 4.152. Uzak



Şekil: 4.153. Uzak

Omzunda taşradan geldiğini gösteren taklit bir spor marka çantasıyla, evlerin ve otomobillerin sıra sıra dizildiği sokakta Yusuf görülür. Mahmut'un evde olmadığını öğrenip sokakta beklemeye karar verir. Yusuf'un bel çekimde ön planda verildiği bu görüntüde arkada da hoşlandığı kız görülmektedir. Yusuf'un tavırları ve bu tavırlara neyin sebep olduğu aynı karede verilmiş olur. Akşam geç saatte Mahmut eve gelir ve mutfakta sohbete başlarlar. Kamera Mahmut ve Yusuf'u mutfak kapısının aralığından çerçeve içinde yeni bir çerçeve yaparak görüntüler. Çerçeveleme sanki onları ayırır, ayrı dünyalardan olduğunu anlatır. Yusuf'un yüzünün kameraya dönük olması da Yusuf'un açıklığına işaret eder.



Şekil: 4.154. Uzak



Şekil: 4.155. Uzak

Yusuf ertesi gün karla kaplı İstanbul'da iş aramaya başlar. Denize doğru yaklaştığında yan yatmış bir gemi görür. "Bu görüntü, sanki Yusuf'un gemi işinin de baştan yatık olduğunu anlatan bir erken anlatımdır."(Akbulut, 2005, s.133).



Şekil: 4.156. Uzak



Şekil: 4.157. Uzak

Televizyon karşısında Mahmut'un tek kişilik koltuğu vardır. Evinin tüm düzeni tek kişilik bir hayat üzerinedir. Genelde hep aynı çerçeveden verilen odanın içinde Yusuf'un konumu eğreti olarak nitelenebilir. Çerçeve de Yusuf'un odasına giderken kapattığı kapının da bulunması, kapının her an açılma ihtimaline karşı gerginliği artırır.



Şekil: 4.158. Uzak



Şekil: 4.159. Uzak

Mahmut boşandığı eşi Nazan ile buluşur. İkinin de yüzlerinin yarısı aydınlıktır. Nazan, Mahmut istemediği için kürtaj olmuş ve bu yüzden de çocuğu olmamaktadır. Mahmut'un suçluluk duygusu Nazan'ın gözünden verilir. Karakterler arasındaki sohbet açılış karşı açılış çekimiyle izleyiciye aktarılır.



Şekil: 4.160. Uzak



Şekil: 4.161. Uzak

İyice içine dönen Mahmut sahile gider. Tek kişilik arabası da O'nun yalnızlığının göstergesi gibidir. Boy çekimde, sahilde arkadan görüntülenen Mahmut bu sabit uzun çekimle izleyiciyi de düşünmeye iter.



Şekil: 4.162. Uzak



Şekil: 4.163. Uzak

Mahmut ve Yusuf evde farklı çerçeveler içinde konumlandırılırlar. Mahmut kitapları arasında içeride, Yusuf ise genellikle balkonda dışarıdadır. Çerçeveler bir kez daha onların farklı dünyaları olduğunu pekiştirir. Mahmut'un balkon kapısını kapatması ile sanki aralarındaki fark daha da belirginleşir, çerçeve daha net bir biçimde anlaşılır.



Şekil: 4.164. Uzak



Şekil: 4.165. Uzak

Mahmut, annesine refakatçi olmak için hastaneye gitmiştir. Annesinin ağrıları başlayınca uzun dar koridorda, sırtları kameraya dönük biçimde yürümeye başlarlar. “Uzun dar koridor, hasta annenin sesine sinmiş ağırlık ve gök gürelemesi, yine zamanın tek düzeliğini, bitmek bilmeyişini ve sonsuzluğunu anlatır.”(Akbulut, 2005, s.147). Yusuf ise evin penceresinden hoşlandığı kızı görür, sokaklarda kızı takip etmeye başlar. Kız bir parkta durup beklemeye başladığında Yusuf cesaretini toplar ve yanına gitmeye karar verir. Fakat bu sırada kızın yanına erkek arkadaşı gelir ve Yusuf da saklandığı yere geri döner. Bir kez daha

hayal kırıklığına uğrar. Yusuf'un saklandığı yerden çıkışı, kızın erkek arkadaşıyla buluşması ve Yusuf'un umutsuzca geri dönmesi aynı çerçeve içinde verilir.



Şekil: 4.166. Uzak



Şekil: 4.167. Uzak

Akşam eve Mahmut'un bir konuğu geleceği için Yusuf evden çıkmak zorunda kalır. İstanbul sokaklarında gezmeye başlar. Kadınlara bakar, hatta kalabalığın verdiği cesaretle takip eder. Fakat sürekli hayal kırıklığına uğrar. Havanın kapanması, Yusuf'un göğüs ve baş çekimde verilmesi onun umutsuzluğunu pekiştirir gibidir. Tramvayda ise Yusuf'un yanında oturan kadının rahatsız olduğu ve yerinden kalkıp gittiği görülür. Bunun nedeni ise yakın çekimde Yusuf'un bacaklarını kadının bacaklarına değdirmeye çalışması olarak gösterilir. Yusuf sürekli arkasındaki İstanbul manzaraları eşliğinde bir portre fotoğrafı gibidir.



Şekil: 4.168. Uzak



Şekil: 4.169. Uzak



Şekil: 4.170. Uzak



Şekil: 4.171. Uzak



Şekil: 4.172. Uzak



Şekil: 4.173. Uzak

Yusuf eve döndüğünde kapıda kendisini azarlamaya başlayan Mahmut'u bulur. Evi dağıttığı ve misafirliği uzun sürdüğü için azarlamaktadır, hatta hakarete varan cümleler söylemeye başlar. Yusuf'un ise kapı boşluğunda konumlanmış olması, aralıkta olduğunu ve gitme vaktinin geldiğini anlatır gibidir. Bel çekimde verilen bu sahnelerden sonra Mahmut'un kızgınlığının artması ile baş çekime geçilir.



Şekil: 4.174. Uzak



Şekil: 4.175. Uzak

Evde kaybettiği köstekli gümüş saati arayan Mahmut, Yusuf da suçlayan bir tavırla saati sorar. Yusuf sürekli saati görmediğini söyler, yemin ederken bel çekimde ve kameraya dönük görülür. Yusuf'un net, Mahmut'un arkası dönük ve bulanık olmasıyla ilgi Yusuf'un tepkilerine odaklanır. Daha sonra Mahmut'un bir kutunun içinde saati bulduğu gösterilir fakat Yusuf'a bulduğunu söylemez. Sanki O'nu suçluluk duygusuyla bırakmak istemektedir. İzleyici de bu olaya tanıklık eder.



Şekil: 4.176. Uzak



Şekil: 4.177. Uzak

Mahmut stüdyoya çevirdiği evinin bir odasında fotoğraf çekimi yapmaya başlar. Çekim için hazırladığı düzende yumurtaya benzeyen aksesuarlar vardır. “Aksesuarların yumurtaya benzerliği, Mahmut’a, Nazan’ın aldırıldığı bebeğini anımsattığı için de onun pişmanlık, acı ve suçluluk duymasına neden olur.”(Akbulut, 2005, s.154). Bu çerçevedeki kompozisyon; alan derinliği, ilgi merkezi ve nesnelerin yerleştirilmesindeki denge bakımından oldukça fotoğrafiğdir de. Yusuf’un düşüncelere dalması, çerçevenin sağına yerleştirilip, baş çekimde verilerek anlatılmaya çalışılır.



Şekil: 4.178. Uzak



Şekil: 4.179. Uzak

Gece tuzağa düşmüş farenin sesi ile uyanırlar. Farenin tuzağa düştüğünün gösterilip artık evden atılacağı anlatıldığı bu çekimden sonra, Yusuf göğüs planda gösterilir. Sanki artık Yusuf da davetsizce geldiği şehirden fare gibi atılacaktır.



Şekil: 4.180. Uzak



Şekil: 4.181. Uzak

Sabah Yusuf erkenden kalkmış, her zaman dışarıya baktığı balkondan tükenmiş umutlarına, gemilere bakmaktadır. Mahmut da havaalanında saklandığı yerden eşinin gittiğini gördükten sonra eve gelir, ayakkabılıkta Yusuf'a verdiği yedek anahtarları görür. Yusuf'un odasına bakar, anlar ki gitmiştir, yatağın kenarında kalan sigara paketini alır. Yine Fındıklı Parkı'na gider. Bir banka oturup denize bakar. Kamera yine belli bir uzaklıktan, Mahmut'un arkasından, genel çekimde O'nu görüntüler. Bu çerçevede Mahmut'un ve nesnelerin özenle dengeli bir biçimde yerleştirilmesi hem kompozisyon açısından, hem de Mahmut'un içindeki uzaklığı anlatması bakımından oldukça başarılıdır. Ceylan'ın fotoğrafçı kimliğinin üst düzeyde görüldüğü karelerden biridir.



Şekil: 4.182. Uzak



Şekil: 4.183. Uzak



Şekil: 4.184. Uzak

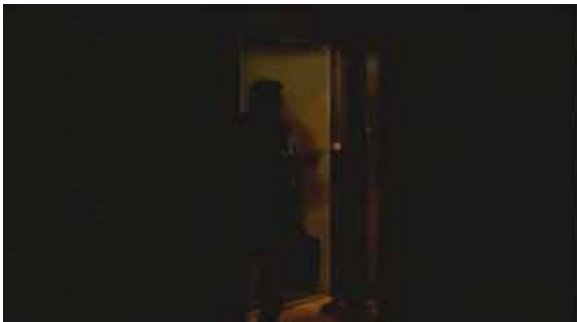


Şekil: 4.185. Uzak

Yönetmen Uzak filminde kamerasını karakterlere yaklaştırma konusunda oldukça ihtiyatlı davranmıştır. Kamera açılarındaki ve çekim ölçeklerindeki bu mesafe filmin adına gönderme yapar gibidir. İzleyiciler ve ön plan arasında belli bir uzaklığın oluşturulması, karakterler ile izleyici arasında da belli bir mesafe yaratmaktadır. Ayrıntılı planlar, karlar altındaki İstanbul görüntüleri filmi görsel olarak başarılı hale getirmiştir. Yönetmen uzun çekimlerle elde ettiği sekanslarla Mahmut'un yalnızlığını pekiştirir. Ayrıca bu uzun çekimler izleyiciyi de düşünmeye iter. Genel olarak Yusuf ve Mahmut, kapı ve pencere aralıklarından görüntülenmiş, çerçeve içinde yeni çerçeveler yapılmıştır. Bu tür bir görsel düzenleme de karakterler için eşik yaratmakta, aralarındaki farka işaret etmektedir. Dış mekan çekimleri çoğunlukla uzun, iç mekan çekimleri ise hareketsiz ve orta uzunluktadır. Yönetmen alan derinliğini, hem ön planda hem de arka planda odağa hakim bir biçimde kullanır.

4.4.2. Işık Düzenlemesi

Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi Uzak filminde de gerçek mekanlar ve doğal gerçeği yakalamaya çalışan bir ışıklandırma kullanılmıştır. Sahnelerin aydınlatılması genel olarak, mekana giren film karakterleri tarafından yapılmaktadır. Mesela, dairesine giren Mahmut'un lambayı açması ile odanın arka tarafı aydınlanır, ön taraf karanlıkta kalır veya Yusuf ile eve girdikleri sahnede Mahmut'un ışığı açması ile oda aydınlanır. Ev içinde koridorun aydınlatmasını farklı ışıkların açılıp kapanması ile yapmaktadır.



Şekil: 4.186. Uzak



Şekil: 4.187. Uzak



Şekil: 4.188. Uzak



Şekil: 4.189. Uzak

Mahmut ve Yusuf'un arkadaş sohbetinden döndüğü sahnede Yusuf hoşlandığı kız ile apartman girişinde yalnız kalır. Bu sırada bina içini aydınlatan ışığın sönmesi, gergin bekleyişi daha da gerginleştirir. Yönetmen karanlık ile dramatik bir etki yaratmaktadır.



Şekil: 4.190. Uzak



Şekil: 4.191. Uzak

Yusuf ve Mahmut'un fotoğraf çekimi için şehir dışına gittikleri sahnede Mahmut arabasını durdurur ve fotoğraf çekmek için ışığın çok uygun olduğunu söyler. Batmak üzere olan güneş ışığının yüzlerine yansıyan sarımsı etkisi de bu sözleri destekler niteliktedir. Yönetmen böylece fotoğraf çekimi için en uygun doğal ışığı da izleyiciye göstermiş olmaktadır.



Şekil: 4.192. Uzak



Şekil: 4.193. Uzak

Ceylan, karakterlerin yüzlerini aydınlatmada ise diğer filmlerinde de olduğu gibi portre fotoğrafçılıktaki yetkinliğini konuşturmuştur. Yüzün belirli bir bölgesini aydınlatması ile ilgiyi karakterlerin duygularına çekmektedir. Genel olarak Yusuf aydınlık, Mahmut ise karanlık tarafta yer alır. Bu da Yusuf'un açık bir karakter, Mahmut'un ise bilinemez bir karakter olduğunu düşündürmektedir. Mahmut'un Yusuf'a hakarete varan cümlelerle içini döktüğü sahnede ise gizleyecek bir şeyi kalmadığı için yüzü de tamamen aydınlatılmıştır. Yusuf'un kaybolan saat yüzünden gururunun incindiği, iş ile ilgili de iyice umutsuzluğa kapıldığı sahnede balkondan dışarıya bakışındaki umutsuzluk yapılan ışıklandırma ile dramatik bir etki yaratılarak desteklenir.



Şekil: 4.194. Uzak



Şekil: 4.195. Uzak



Şekil: 4.196. Uzak



Şekil: 4.197. Uzak

4.4.3. Renk Düzenlemesi

Filmde genel olarak soğuk renkler kullanılmıştır. Hem karakterler arasındaki uzaklığı hem de Mahmut'un kendi içindeki uzaklığı vermesi bakımından filmin duygusu yansıtılmaktadır.

Mahmut ve Yusuf'un belki de tek yakınlaştıkları sahne olan şehir dışı gezisinde ise sıcak renkler kullanılmıştır. İki karakter arasındaki sıcaklık sadece bu sahnede hissedilmektedir. Gri tonların ağırlığı da filmin genel dramatik yapısına uyum sağlamakta, anlatıyı güçlendirmektedir.

4.4.4. Figür-Zemin İlişkisi

Yusuf'un ilk köyden ayrılış sahnesi ve Mahmut ile fotoğraf çekmeye şehir dışına gittikleri sahneler dışında film İstanbul'da geçer. Mevsim kıştır, her yer karla kaplıdır. Karın eridiği zamanlarda ise hava hep kapalıdır. Zaman, Yusuf'un bir hafta kadar kalırım demesiyle belirlenirken, Mahmut'un bu misafirliğin uzadığını belirtmesi ile zamanın aşıldığı anlaşılır. Filmin son sahnelerinin yeni yıldan önceki gün olduğu, Nazan'ın yeni bir hayata yeni yıllara başlayacağını söylemesiyle anlaşılır. Yusuf'un İstanbul'dan ayrılışı da bu güne denk gelmektedir. Ayrıca Yusuf'un İstanbul'a gelişi ve ayrılışı, Mahmut'un gizli ilişki yaşadığı kadınla buluşmasından sonraki güne denk gelmektedir.

Yusuf ve Mahmut birbirlerine zıt iki karakterdir. Farklı yönlerden ikisi de yalnız ve mutsuzdur. Mahmut; dışardan sorunsuz görünen, ancak sürekli düşünceli olması ile yaşadıklarının farkında olduğu anlaşılabilir, kötümser, kadınlarla sadece cinselliği paylaşan, unutamadığı karısına istediklerini söyleyemeyecek kadar içine kapalı, alaycı, sinik, entelektüel bir bunalım içinde olan bir karakterken Yusuf; iş bulma umudu ile İstanbul'a gelmiş, şehir hayatına nasıl gireceğini bilemeyen, kadınlardan çekinen, taşralı bir karakterdir. Mahmut ne kadar şehirde yaşasa da belki de Yusuf ile beraber kendi içindeki taşralılığı da görmektedir. Yusuf şehri tanımak için hep yürür, bunda parasızlığının da etkisi vardır.

Filminde yönetmen mekanlar arasındaki farklılığın altını, bu karakterleri mekanlarla özdeşleştirerek çizer. Mahmut karakteri genellikle iç mekanlardadır. Dışarıda olduğu vakitlerde ise hep aynı mekanlara gitmekte ya da arabasıyla görünmektedir. Yusuf ise; arayış

içinde olması nedeniyle hep dışarıda, evde olduğu zamanlarda bile genellikle balkondadır. Mahmut'un evinin içerisindeki eşyaların yerleri ile ilişkisi sanki yazılı olmayan kurallarla belirlenmiş gibidir. Salonda tam televizyonun karşısında tek kişilik koltuğu vardır ve televizyon merkezi bir yere yerleştirilmiştir. Yusuf geldiğinde bir kenardan sandalye olarak eğreti biçimde oturmakta sonra sandalyeyi tekrar yerine koymaktadır. Mahmut'un tek kişilik koltuğu, arabası yalnızlığının altını çizer. Mahmut caz müziğin çalındığı bir cafeye giderken, Yusuf İbrahim Tatlıses şarkısı çalınan, içerisi dumanlı eski bir gemici kahvesine gider. Yusuf bunun gibi kalabalık muhabbetli yerlerin adamıyken, Mahmut yalnızlığın adamıdır.

4.5. İklimler

“İnsanlar basit nedenlerle mutlu, daha da basit nedenlerle mutsuz olacak şekilde yaratılmıştır. Aynen basit bir nedenle doğmaları ve daha da basit bir nedenle ölmeleri gibi... İsa ve Bahar, ruhlarının sürekli değişen iklimlerinde artık kendilerine ait olmayan bir mutluluğun peşinde sürüklenen iki yalnız ruhtur.“

(<http://www.nbcfilm.com/iklimler/story>, 25.12.2007)

Nuri Bilge Ceylan'ın dördüncü uzun metraj filmi olan İklimler'in konusu, akademisyen İsa ile birlikte olduğu sanat yönetmeni Bahar'ın arasındaki kopuştur. Fakat kopuşun nedeninden çok, kopuşun kendisi anlatılmaktadır. Başrollerinde yönetmenin kendisinin ve eşi Ebru Ceylan'ın oynadığı film, diğerlerinden farklı olarak daha kalabalık bir ekiple çekilmiştir.

Film, tarihi bir mekanda kalıntılar arasında İsa ve Bahar'ın görüntüleri ile başlar. İsa fotoğraf çekmekte, Bahar ise bir kenarda sıkılgan tavırlarla oturmaktadır. Denize bakan otel odalarına gittiklerinde İsa arkadaşı Arif'i arar. Akşam Arif, eşi, Bahar ve İsa bir masa başında yemek yemektedirler. Pek konuşmayan ve mutsuz görünen Bahar ile İsa arasında sürekli tartışma yaşanır.

Ertesi gün deniz kenarında güneşlenen Bahar'ın yanına İsa yaklaşır, öper, sevdiğini söyler. Bundan sonraki sahne ise Bahar'ın yüzü de dahil kumların arasına gömmeye başlar. Bahar'ın uyanması ile anlaşılır ki rüya görmüştür.



Şekil: 4.198. İklimler



Şekil: 4.199. İklimler

Bahar denize girerken, İsa ayrılık konuşmasının provasını yapmaktadır. Kameranın açısı değiştiğinde ise görülür ki Bahar yanındadır. İsa Bahar'a bu ayrılığın O'na da iyi

geleceğini, belki de aralarındaki yaş farkı yüzünden bu durumda olduklarını, yine arkadaş kalıp İstanbul'da görüşebileceklerini söyler. Bahar ise artık görüşmeye gerek olmadığını dile getirir. İsa'nın "bir Serap olayı seni bu hale getirdi" demesi üzerine anlaşılır ki ortada bir kadın yüzünden tatsızlık vardır. Filmin başından beri Bahar'ın tavırlarının, gizli döktüğü gözyaşlarının nedeni budur.

Deniz kenarından toplanıp, motorları ile yola çıktıklarında, Bahar'ın öfkesi ve üzüntüsü görülür. Hızla gittikleri bir sırada Bahar, motoru kullanan İsa'nın gözlerini iki eliyle kapatır ve yere düşerler. Ağlamaya başlayan Bahar, yola yürüyerek devam etmeye başlar. Sonraki sahnede bir otobüsün içindedirler ve İsa Bahar'ı uğurlamaya gelmiştir. İsa İstanbul'a gelince ararım dese de Bahar aramasını istemez. Geride kalan İsa tarihi mekanda çekimlerine devam etmektedir. Fotoğrafladığı bir karenin slayt perdesine yansımaları ile üniversiteye geçilir.



Şekil: 4.200. İklimler



Şekil: 4.201. İklimler

Üniversitede sınıftaki dersinden sonra odasına geçer. Oda arkadaşı ile sohbet ederler, İsa bir kahve içelim diye ısrar etse de oda arkadaşı sevgilisiyle buluşacağını, zamanı olmadığını söyler. İsa yalnızlığı ile baş başa kalır, Beyoğlu'nda tek başına yağmurun altında yürür. Mevsim de değişmiştir. Girdiği kitapçıda uzun süredir görmediği bir arkadaş ve sevgilisi Serap'ı görür. Arkadaşının bir şeyler içelim teklifini işim var diyerek reddeder. Karanlık bir sokakta sigara içerek bir apartmanın önünde bekler. Sokak başından bir araba görünür ve içinden Serap iner, tam apartmana girecekken İsa'yı görür. Evine giren Serap bir süre düşünür ve kapıyı açar. Sohbeta başlarlar, İsa'nın daha önceleri de bu eve geldiği anlaşılır. Bahar ile ayrıldıklarından bahsetmez. İsa Serap'a yaklaşır ve zorla sevişmeye başlar, kıyafetlerini yırtar.



Şekil: 4.202. İklimler



Şekil: 4.203. İklimler

Sonraki sahnede İsa, anne ve babasının yanındadır, pantolonunun paçasını kısalttırır. Günlük yaptığı işlere devam eder, tenis oynar, saunaya gider. Akşam evde masasının başında çalışırken telefonu çalar ve Serap'ın geçen görüşmelerinden tanıdık gelen kahkahası duyulur. Sonrasında Serap'ın evinde sohbet ederken görünür, Serap erkek arkadaşının yurtdışına gittiğini söyler ve İsa'ya karşı istekli tavırlar içindedir. Durgun görünen İsa, Bahar'ın Ağrı'da bir dizi çekiminde çalıştığını öğrenir, düşüncelere dalar, Serap'a karşı daha da ilgisizleşir ve sokakta yürürken görülür. Ertesi gün oda arkadaşı ile sohbet etmekte bir yandan da tatil kataloglarına bakmaktadır. Oda arkadaşı daha önce rest çektiği nişanlısı ile barıştığını, tatile gideceklerini anlatır. İsa sömestr tatilinde tek başına, sıcak bir yerlere gideceğinden söz eder, elindeki katalogda da deniz kenarında bir çift güneşlenmektedir. Tüm bu söylemlerine rağmen uçakla karla kaplı bir şehre geldiği ve koşarak bir minibüse bindiği görülür. Bir otele yerleşir, gezerken bir dükkandan müzik kutusu alır. Ertesi sabah çay ocağında çay içerken bir yandan da pencereden sürekli birilerini izler. Bunların aralarında otelden çıkan Bahar'ı görür. Arkadaşlarıyla başka bir çay ocağına doğru giden Bahar'ı takip eder ama köşeyi döndüklerinde de kaybeder. Etrafına bakınırken, içerde çay içen Bahar, buğulu pencereden İsa'yı görür. Masa başında sohbet ederlerken Bahar dört aydır Ağrı'da bulunduğunu, dizi çekimi için geldiğini söyler. İsa aldığı müzik kutusunu ve Kaş'ta çektiği fotoğrafları verir. Soğuk davranan Bahar'a telefon gelir, gitmesi gerekmektedir, İsa'nın akşam görüşelim teklifini de pek sıcak karşılamaz. Fotoğrafları ve müzik kutusunu masada bırakıp kalkar.



Şekil: 4.204. İklimler



Şekil: 4.205. İklimler

Ertesi gün set ekibinin yanına gelen İsa, elindeki fotoğrafları Bahar'a iletilmek üzere bırakmak ister fakat Bahar'ın hemen yanındaki minibüste olduğunu öğrenir, yanına girer. Ağlamakta olan Bahar İsa'ya neden geldiğini sorar. Onun için geldiğini, çok değiştiğini, evlenip çoluk çocuğa karışmak istediğini anlatan İsa'nın sözleri sürekli minibüse eşya taşıyan set elemanları tarafından kesilir. Bahar'ın işi bırakıp, kendisiyle İstanbul'a dönmesini ister. Bahar'ın ayrıldıktan sonra Serap ile görüşüp görüşmediklerini sorması üzerine de çok rahat bir şekilde "tabii ki hayır" yanıtını verir. Bahar ise artık çok geç olduğunu, dönemeyeceğini söyler.

Bir sonraki gün gitmek üzere uçak biletini alan İsa, fotoğraf çekimi yapmak için bir taksi ile İshakpaşa Sarayı'na gider. Taksicinin de fotoğrafını çeker manzaranın önünde. Fotoğraftan kendisini de göndermesini isteyen taksici adresini verir, fotoğrafı sevdiğine göndereceğini söyler. Adresi alan ve on beş yirmi güne göndereceğini söyleyen İsa, oturduğu kahvede cebinden çıkan adres yazılı kağıdı buruşturup atar. Taksi şoförüne de tutamayacağı bir söz vermiş, umutlandırmıştır. Son gece otel odasında uyurken Bahar gelir, yatağa uzanır, hiç konuşmazlar, İsa saçlarını okşar. Bahar sabah uyandığında büyük bir coşku ile rüyasını anlatır. Çok güzel bir rüya gördüğünü, yemyeşil çimenlerin üzerinde uçtuğunu, hatta ölen annesini gördüğünü söyler. İsa'nın çekiminin kaçta başladığını sorması üzerine neşesi kaçar. İsa kendisine dönen Bahar'a kayıtsız davranır fakat bu defa Bahar gözyaşlarına boğulmaz. Dizi setinde görülen Bahar, sesi duyulan uçağa bakar, gözünden yaş gelir. Görüntüden yavaş yavaş kaybolur arkasındaki manzara kalır ve bir süre sonra ekran kararır.

4.5.1. Kompozisyon Düzenlemesi

Film, sıcak bir yaz gününde, tarihi bir mekanda Bahar'ın sıkıldığını gösteren durağan çekimlerle başlar. Bu sahnelerde genellikle omuz ve göğüs çekimlerle verilen Bahar, içinde bulunduğu atmosfer ve duygularla birlikte anlatılmaktadır. Arka planda görülen İsa ile aralarındaki mesafenin fazla oluşu, ikisi arasındaki duygusal uzaklığı da göstermektedir.



Şekil: 4.206. İklimler



Şekil: 4.207. İklimler

Otele geldiklerinde İsa yatmakta, Bahar balkonda oturmaktadır. Çerçeve içinde kapılar ile yeni çerçeve yaratan bu planlar Uzak filmi hatırlatmaktadır. Burada da Bahar ve İsa'nın aynı mekanda, farklı çerçeveler içerisinde verilmesi ile farklı ruh hallerine sahip oldukları gösterilmek istenir gibidir. Arkadaşları Arif ve eşi ile buluşup, yemek yedikleri sahne sabit ve genel çekimde verilmektedir. Uzunca verilen bu çekimde, Bahar ile İsa arasındaki anlaşmazlık anlatılsa da, ayrıntı çekim yerine yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi duyguların gereksiz yere abartılmasından hoşlanmadığı için genel atmosferi aktarmayı seçmiştir.



Şekil: 4.208. İklimler



Şekil: 4.209. İklimler

Ayrıntılarla kurduğu mizansenlere örnek oluşturabilecek sahnelerden biri olarak, denizden karanlık bir nokta olarak çıkıp gelen İsa'nın güneşlenmekte olan Bahar'a ve kameraya yaklaştıkça netleşip büyümesi verilebilir. Bahar'ın rüyasından korkarak uyanmasında, aynı çerçeve içinde hem görülenlerin rüya olduğu anlatılmakta, hem de İsa ile gerçekteki konumları gösterilmektedir. Netliğin Bahar'da olması ile ilgi öncelikli olarak Bahar'a gitmekte, gözün tarama yapısına da bağlı olarak göz sağa kaydığında ikinci planda İsa görülmektedir.



Şekil: 4.210. İklimler



Şekil: 4.211. İklimler

Bahar'ın deniz kenarına gidip tek başına oturduğu sahnenin kompozisyonu da özenle yapılmıştır. Sol altta kitap okuyan İsa, sağ arkada denizi izleyen Bahar ve ufuk çizgisinden geçen bir yelkenli Ceylan'ın görsellik üzerindeki titizliğini bir kez daha göstermektedir.



Şekil: 4.212. İklimler



Şekil: 4.213. İklimler

İsa ve Bahar'ın sahilden motorla dönüşlerini gösteren sahnede, sağ köşeden girip çapraz köşeden kıvrılarak çıkan yol, kompozisyon oluşturmada çizgileri sıkça kullanan Ceylan'ın anlatım dilini bir kez daha desteklemektedir. Bahar elleriyle İsa'nın gözlerini kapatmadan önce, iki karakterin yüzlerinin yarısı yakın planda arka arkaya gelecek şekilde uzun bir süre gösterilmiştir.



Şekil: 4.214. İklimler



Şekil: 4.215. İklimler

Dönüş yolunda genel çekimde gösterilen manzaralar, bir fotoğraf karesi gibidir. Dağların silüet halinde gittikçe alçalan bir şekilde görüldüğü ve hareket eden tek şeyin bir kayık olduğu buna benzer kareler ile izleyiciye görsel bir şölen de sunulmaktadır. Bahar İstanbul'a dönüş için bindiği otobüste baş çekimde verilirken, arka planda da İsa'nın bakışı vardır. İki karakter aynı kareye yerleştirilseler de aralarındaki mesafeden duygusal uzaklıkları bir kez daha de görülebilmektedir.



Şekil: 4.216. İklimler



Şekil: 4.217. İklimler

Bahar'ın gidişinin ardından kalıntılar arasında fotoğraf çekimlerine devam eden İsa devasa sütunların arasındadır. Çerçevenin oluşturulmasında seçilen açı ve netlik ile sütunlar ayrıntıları ile derinlik oluşturacak biçimde görüntülenmiş, hem sütunların hem de gölgelerinin ritmi aktarılmıştır. Sütunların oluşturduğu çerçeveden, üniversitedeki slayt gösterisinde aynı fotoğrafa geçilerek bağlantılı kurgu yapılmıştır.



Şekil: 4.218. İklimler



Şekil: 4.219. İklimler

İsa'nın Serap'ı sokakta beklediği sahnelerde, karanlıkta duran İsa belli belirsiz görünmekte, arkadan gelen arabanın ışığı ile aydınlanan yol çerçevenin sağ altından çıkıp gitmektedir. Yönetmen, aynı çerçeve içerisinde İsa'nın bekleyişini, arabanın gelişini ve

gidişini vererek, ışıklandırma ve düzenlemelerdeki başarısını da katarak derinliği izleyiciye hissettirmiş, anlatım dilindeki farkını göstermiştir. Göğüs çekimde gösterdiği İsa'nın arkasının bulanık olması, önündeki duvarın netliği üçüncü boyut izlenimini başarılı bir şekilde hissettirmektedir.



Şekil: 4.220. İklimler



Şekil: 4.221. İklimler

Serap'ın İsa'ya kapıyı açmadan önce ayna karşısında omuz çekimde, aynadaki yansıması ile verilmesi kendi ile yüzleşmesi olarak algılanabilir. Serap'ın evinde karakterlerin kapı aralıklarından yeni bir çerçeve düzenlemesi içinde verilmesi ile de karakterler hakkında ipuçları verilmektedir.



Şekil: 4.222. İklimler



Şekil: 4.223. İklimler

İsa'nın Serap'ın evine ikinci gidişindeki mesafeli duruşu, içinde bulunduğu ruh hali, elde ettiğini anladığı anda Serap'a soğuk davranmaya başlaması, kameranın belli bir uzaklıktan ve kapı aralığından görüntülemesi ile gösterilmektedir. Yine İsa, Bahar'ın Ağrı'da hayatına kendisi olmadan da devam edebildiğini öğrendiğinde, evine gelir ve odasında kapı aralığından sıkıştırılmış bir şekilde görüntülenir.



Şekil: 4.224. İklimler



Şekil: 4.225. İklimler

İsa Ağrı'ya Bahar'ı görmeye gittiğinde, Bahar'ın kaldığı bir otele yakın çay ocağında, puslu bir camın ardından Bahar'ı gizlice izler. Belki de kafasında net olmayan fikirlerin göstergesidir. Bahar da İsa'yı Ağrı da ilk gördüğünde demir parmaklıklarla çerçeve yapılmış puslu bir camın ardından bakmaktadır. Bahar'ın sokağa çıkması ile karşılıklı ilk görüşmeleri göğüs çekimlerle verilmiştir.



Şekil: 4.226. İklimler



Şekil: 4.227. İklimler



Şekil: 4.228. İklimler



Şekil: 4.229. İklimler

Bahar'dan beklemediği şekilde soğuk tavırlarla karşılaşan İsa, Bahar'ın gidişinin ardından gri ve siyah tonların hakim olduğu kapalı bir havada, genel çekim ile arkası dönük görüntülenmektedir. Bu görüntü biraz da Uzak filminde Mahmut'un terk edilişlerin ardından arkası dönük, genel çekimde, gri bir havada görüntülenmesini andırmaktadır.



Şekil: 4.230. İklimler



Şekil: 4.231. İklimler

İsa, fotoğrafları vermek ve Bahar'ı geri dönmesi için ikna etmek için gittiğinde bir minibüsün içinde konuşurlar. Aralarındaki boş koltuk, ilişkilerinin de durumunu gösterir gibidir. İsa yaklaşmak istese de Bahar araya mesafe koyar. İsa'nın yeminler ederek değiştiğini anlatması sırasında konuşması sürekli eşya koymak için minibüsün kapısını açan set elemanları tarafından kesilir. Sürekli görüntüye giren bu kişiler ile İsa'nın duygularının gerçekliği sorgulanabilir. Bahar'dan olumsuz yanıt alan İsa, fotoğraf çekimi için Doğubayazıt'a gider. Yüksek bir noktadan İshak Paşa Sarayı'nın tüm görkemiyle gösterildiği bu sahnelerde İsa arkası dönük olarak görülmektedir. İshak Paşa Sarayı'nın üst açıdan muhteşem manzarası ile verildiği sahneler izleyiciye görsel haz vermektedir.



Şekil: 4.232. İklimler



Şekil: 4.233. İklimler



Şekil: 4.234. İklimler



Şekil: 4.235. İklimler

Ağrı'daki son akşamında İsa kahveye oturur çay içer. Kahvedeki insanlardan daha uzak bir yere konumlanmış ve yalnızdır. Herkes televizyona bakarken, İsa farklı yöne bakmaktadır. Ceylan bunlar gibi sıradan mekanlarda bile kamerayı yerleştirdiği açılar ve düzenlemeleri ile farkını göstermektedir.



Şekil: 4.236. İklimler



Şekil: 4.237. İklimler

Bahar'ın gece İsa'nın kaldığı otele gelmesi ile tekrar aralarında yakınlaşma olur. İsa Bahar'ın saçlarını okşar. Bu sahneler farklı yakın çekimlerle belli belirsiz bir şekilde verilir. Kameranın önü net, arkalar olabildiğince bulanıktır.



Şekil: 4.238. İklimler



Şekil: 4.239. İklimler

Son sahnelerde İsa Bahar film setinde geçen uçağı görür ve bir damla gözyaşı akar. Anlaşılır ki İsa'nın döndüğü uçaktır. İsa yine her zamanki tavrı ile bencillik yapmış, peşinden koşup elde etmiş ve Bahar döndüğünde ortada bırakmıştır. Göğüs çekimde, karların içinde gösterilen Bahar üzgündür ama eskisine göre daha metanetlidir. Artık hayatını İsa olmadan da kaldığı yerden sürdürecektir. Sabit çekimde yavaş yavaş Bahar'ın görüntüsü kaybolur, geriye manzara kalır.



Şekil: 4.240. İklimler

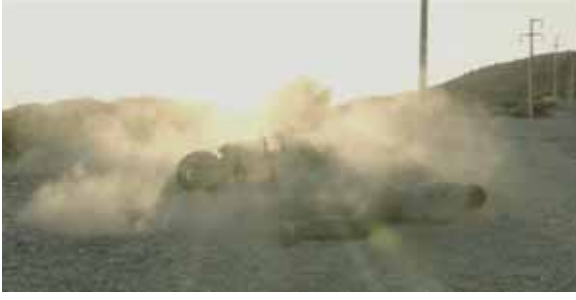


Şekil: 4.241. İklimler

Ceylan'ın İklimler filmi, diğer filmlerine göre daha sade düzenlemelere sahiptir. Uzun planları ile karakterlerinin arasındaki gelgitler tüm gerçekçiliğiyle yansıtılır. Hikayeden çok atmosfer ağırlıklı sinema yapan Ceylan, uzun sabit planları ile atmosferin daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yönetmen, çerçeveyi derinlemesine kullanması ve karakterleri birbirlerinden uzağa konumlandırması ile karakterler arasındaki mesafeyi tüm keskinliği ile hissettirmektedir. Sıradan mekanlarda bile kamerasını yerleştirecek bir altın nokta bulmakta, en kötü mekanları bile fotoğrafik hale getirmektedir. Filmde her ne kadar insan ruhu anlatılsa da, doğadaki iklim değişiklikleri filmi güçlendirici bir unsur olarak kullanılmıştır. Görüntülerde göze fazla gelen, dikkati dağıtıcı hiçbir unsurun olmaması ile ilgi tek bir merkezde toplanabilmektedir.

4.5.2. Işık Düzenlemesi

İklimler filmindeki ışık kullanımı da Ceylan'ın diğer filmleri ile paralellik gösterir. Doğal mekanların kullanıldığı İklimler'de ışık kullanımı da bu doğallığı bozmayacak biçimde tasarlanmıştır. İklimler arasındaki ışık farkı filme de yansıtılmıştır. Dış çekimlerde genellikle güneşin batmak üzere olduğu zamanları tercih eden Ceylan, estetik kaygıları yanında, konunun anlatımını da desteklemiştir. Plajdan dönüş yolunda, Bahar'ın İsa'nın gözlerini kapaması üzerine motorla yere düşmeleri, güneş batmadan hemen önce ters ışıkla verilmiş, tozlar içinde kalmaları daha da belirginleşmiştir. Bahar ağlayarak çekip gittiğinde de, yatay gelen güneş ışınları, direklerin gölgelerini uzatmış, bu da görüntüye ek olarak farklı bir ritm duygusu vererek anlatıyı güçlendirmiştir.



Şekil: 4.242. İklimler



Şekil: 4.243. İklimler

İç mekanların aydınlatmaları yine Uzak filmi gibi karakterlerin çerçeveye girmesi ve ışık kaynağını açması yoluyla yapılmaktadır. Serap eve girdiğinde karanlık olan arka oda, Serap'ın düğmeye basması ile aydınlatır.



Şekil: 4.244. İklimler



Şekil: 4.245. İklimler

İç mekanlar, kısmi aydınlatmalar ile daha estetik bir görünüş almıştır. İsa'nın odasındaki farklı ışık kaynakları çerçeve içerisinde lekeler oluşturmuş, mekanın görsel kalitesini yükseltir. Serap'ın evindeki köşe lambası ve çiçek tarafından verilen ışık ile oluşturulan lekeler ile de görsel bir derinlik de yaratılır.



Şekil: 4.246. İklimler



Şekil: 4.247. İklimler

Karakterlerin iç mekanlardaki aydınlatmaları, genellikle pencere kenarına konumlandırılarak pencereden gelen ışık ile yapılmıştır. Ceylan, fotoğraf sanatındaki ışık kullanımını filmlerine de yansıtmış, fotoğrafik tatta görüntüler sunmuştur. Bahar'ın neşeli bir şekilde rüyasını aydınlatığı sahne de yüzü tamamen aydınlatılmıştır. Belki de ilk defa bu kadar neşeli ve konuşkan oluşu gösterilmek istenmektedir.



Şekil: 4.248. İklimler



Şekil: 4.249. İklimler

4.5.3. Renk Düzenlemesi

Ceylan'ın filmlerindeki genel minimalizm havası, renk kullanımına da yansımaktadır. Çok canlı renklerden ve kontrasttan kaçınan Ceylan, İklimler filminde de filmin ruhuna uygun renk kullanımını tercih etmiştir. İki kişi arasındaki ilişkinin ayrılık sonrasını anlatan filmde soğuk renkler kullanılmıştır. Filmin sonlarına doğru mezarlık sahnesinde ise, canlı kırmızı eşarplı bir kız görünür. Bir dahaki sahne de anlaşılır ki bu sahne film içinde filmidir. Bahar'ın çalıştığı dizinin çekimlerinden bir görüntüdür. Diyaloglarının yapaylığı gibi bu görüntü de Ceylan'ın sinema anlatısının içinde yapay kalmakta, göze çarpmaktadır. Dizilerdeki yapaylığa da gönderme yapılmış olur.



Şekil: 4.250. İklimler



Şekil: 4.251. İklimler

4.5.4. Figür-Zemin İlintisi

Ceylan filminde bahar hariç tüm iklimleri vermiştir. Bahar da ayrıldığı kişinin ismidir. Sıcak bir yaz gününde Bahar ve İsa'nın ayrılmaya karar vermesi ile başlayan film, Ceylan'ın yalnızlığını gösteren sonbahar ile devam eder. Yaz ayının sıkıcılığı, boğukluğu hissedilirken, sonbahar ile İsa'nın yalnızlığı ve arayışı hissedilir. Kış mevsimi ise Ağrı'da tüm sertliği ile yaşanmaktadır. Şimdiki zamanda geçen film yaz ayında başlayıp, kış ayında sona erer. Bahar filmin sadece yaz ve kış mevsimlerinde görülür. Yaz mevsiminin sıcaklığı Bahar'ın tarihi kalıntılar arasındaki sıkıntısı ve deniz kenarında güneşlenmesi ile hissedilirken, sonbaharın geldiği İsa'nın Beyoğlu'nda gök gürültülü bir havada yağmurun altında yürümesiyle anlaşılmaktadır. Kış mevsimi ise soğukluğunu ver sertliğini Ağrı'da geçen her sahnede hissettirmektedir.



Şekil: 4.252. İklimler



Şekil: 4.253. İklimler



Şekil: 4.254. İklimler

İsa karakteri sorumsuz, sakin iddiasız görünmesine rağmen sürekli egosuyla çatışma halindedir. Sürekli olarak peşine düşme, elde etme ve sıkılıp uzaklaşma hallerini yaşar. Serap'ın sevgilisi olduğunu bildiği hatta sevgilisini tanıdığı halde Serap'ın peşine düşer. Serap'ın çok istememesine rağmen zorla beraber olur. Bir dahaki görüşmelerine Serap'ın daveti üzerine gider, bu defa Serap daha istekli görünür fakat bunu hisseden İsa sıkılıp

uzaklaşır. Bahar'ın kendisi olmadan da hayatına devam ettiğini öğrenir, bunu kabul edemez bir tavırla Ağrı'ya gider. Aslında ayrılmak isteyen kendisi olmuştur fakat yine Bahar'ın yanındadır. Bahar'ın soğuk tavırları karşısında iyice üstüne gider, yeminler ederek değiştiğini anlatır. Bahar ikna olup bir gece otele geldiğindeyse Bahar'ın kendisine döndüğünü anlamaz bir tavır içine girer ve Bahar'ı ortada bırakır. Bahar ise ilk ayrılıklarında çok öfkelenmiş, kendisinden beklenmeyen hareketler yapmış, çok gözyaşı dökmüştür. Hatta filmin başlarında asıl sorunlu olanın Bahar olduğu sanılır. Fakat İsa açığa çıktıkça anlaşılır ki bencilliği ile Bahar'ı bu duruma getirmiştir. Bahar son görüşmelerinde yine kendisini bencilce bırakıp giden İsa'ya karşı tavır bile göstermez. Gizlice birkaç damla göz yaşı döker.

Film yaz aylarında Kaş'ta, sonbahar'da İstanbul'da ve kış mevsiminde de Ağrı'da geçen bir öykü üzerine kurulmuştur.

SONUÇ

Araştırma sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda, Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafik çalışmalarındaki estetik unsurların, sinema sanatçısı olarak ürettiği yaratılara da etkisi olduğu görülmüştür. Yönetmen, kısa filmi Koza'dan başlayarak, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve son filmi İklimler ile ulusal ve uluslararası birçok alanda başarıya imza atmıştır. Pek çok sinema yazarı tarafından sanat filmleri yapan auteur olarak tanımlanan Ceylan'ın filmlerindeki minimalist tavır dikkat çekmektedir. Fotoğrafta daha deneysel, gerçeklikten uzak bir tarzı benimseyen Ceylan, sinemada daha sade ve doğal çalışmalar yapmıştır. Filmografisinde, bir filminden diğerine taşıdığı noktalar vardır.

Mayıs Sıkıntısı'na kadar basit anlatı sinemasını tercih eden Ceylan, Uzak'la beraber daha kişisel, soyut bir sinema diline doğru kaymaya başlamıştır. Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı filmleri durağan yapıları ile daha çok fotoğrafik özellikler taşıırken; Uzak ve İklimler filmlerinin sinematografik görsellikleri ile sinema dili daha ağır basmaktadır.

Ceylan, filmlerinde günlük yaşamın sıradanlıklarını, zamanın yavaş akışı içinde aktarmaktadır. Koza'dan İklimler'e kadar tüm filmleri, günlük yaşamın sıradanlıkları üzerine ve yönetmenin kendi bildiği çevre üzerine inşa edilmiştir. Ceylan'ın filmleri genellikle dramatik gerilimden uzak, gündelik durumlara odaklanan durağan filmlerdir.

Ağırlıklı olarak sade bir kompozisyon düzenlemesi yapan Ceylan'ın filmlerinde, matematiksel hesaplarla oluşturulmuş özenli görüntüler göze çarpmaktadır. Genel kompozisyon kurallarına uyulmuş, her bir sahneye ayrı özen gösterilmiştir. Genel olarak kamera kullanımı minimum düzeydedir. Bu da Ceylan'ın minimal sinema anlayışının bir uzantısı olarak okunabilir. Filmlerinde konular çerçevede belli bir oranla, ilgi merkezine gelecek şekilde yerleştirilmiştir ve gereksiz olan şeyler çerçeve dışında bırakılmıştır. Hikayeden çok atmosfer ağırlıklı sinema yapan Ceylan, uzun sabit planları ile atmosferin daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Yönetmen, çerçeveyi derinlemesine kullanması ve karakterleri birbirlerinden uzağa konumlandırması ile karakterler arasındaki mesafeyi tüm keskinliği ile hissettirmektedir. Ceylan filmlerinde ölü zamanları uzatmakta, izleyiciyi önceki gelişmeler üzerinde düşünmeye itmektedir. Ceylan'ın filmlerinde kamera hareketlerinin önemi pek yoktur, kadraj ve mekana öncelik vermektedir.

Ceylan, filmlerindeki mekan parçalarının önceden belirlenmiş düzenlemelerini yapmaktadır. Yönetmen için mekanın neresi olduğu çok önemli değildir, en kötü mekanlarda bile kamerasını yerleştirecek bir altın nokta bulur ve yaptığı düzenlemeler ile fotoğrafik bir görüntü elde etmeyi başarır. Ceylan, mekan düzenlemesinde mimariyi de kullanır, kapı ve pencere aralıklarından karakterleri görüntüleyerek, karakterler arasındaki iletişime ya da iletişimsizliğe vurgu yapar. Yönetmen, özellikle Kasaba ve Uzak filmlerindeki mekan düzenlemelerinde mimariyi sıklıkla kullanmıştır. Karakterler, onları tanımlayan uzamları içinde betimlenmiştir.

Filmlerinde gerçek mekanları kullanan Ceylan'ın bütün filmlerinde, günlük doğal gerçeği yakalamaya çalışan bir ışıklandırma vardır. Fotoğraf sanatındaki yetkinliği, filmlerindeki ışık kullanımında da kendini göstermektedir. Özellikle belirli 'leke'ler aracılığıyla ilgiyi karakterlerin yüzlerinde toplar ve bu da duygu ve düşüncelerin ön planda olmasını destekleyen bir görüntü düzenlemesini yaratır. Lekeler aracılığıyla karakterlerin yüzlerini aydınlatması, Ceylan'ın siyah beyaz portre fotoğraflarındaki gibi yüzlerin ön plana çıktığı görsel bir şölene dönüşmeyi sağlamaktadır. İç mekan çekimlerinin daha ağırlıklı olduğu Uzak ve İklimler filmlerinde iç mekan aydınlatması, karakterlerin çerçeveye girip, şık kaynağını açması yoluyla yapılmaktadır.

Ceylan'ın sineması derdini öykü ile değil imge ile anlatmaktadır. Filmlerinin gücü de, kompozisyondaki özene ve güzelliğe dayanmaktadır. Ceylan'ın filmografisine bakılınca; minimalist tavrı, filmlerinin devamlılık göstermesi, konularını yaşamdan alması, hareketli planlardan çok sabit planları tercih etmesi ve gereksiz şeyleri kullanmaktan kaçınması dikkat çekmektedir.

K A Y N A K Ç A

Abisel N., Sessiz Sinema, Om Yayınevi, İstanbul, 2003

Akarsu B., Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1998

Akbulut H., Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005

Bazin A., Sinema Nedir?, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000

Becer E., İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 2002

Berger J., Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

Bergil M.S., Doğada Bilimde Sanatta Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1993

Bora T., Taşraya Bakmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

Brown B., Sinematografi Kuram ve Uygulama, Hil Yayın, İstanbul, 2006

Büker S., Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitabevi, Ankara, 1991

Ceylan N.B., Kasaba, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2007

Ceylan N. B., Uzak, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2004

Dinçer G. A. , Araştırma ve Uygulama Sürecinde İmgeden İmgeleme, Yüksek Lisan Tezi, 1996, Ankara

Erdoğan N., Sinema Kitabı, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992

Erol T., Plastik Sanatlarda Temel Kavramlar(Ders Notları), Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1983

Ersoy A., Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002

Gombrich E.H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002

Grill T.- Scanlon M., Fotoğrafta Kompozisyon, Homer Kitabevi ve Yayıncılık İstanbul, 2003

Kalfagil S., Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, Fotoğraf Yayınları, İstanbul, 1981

Kendirli Ö. Ö., Resimde Espas, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1996

Leppert R., Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

Lotman Y. M., Sinema Estetiğinin Sorunları, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999

Macelli J. V., Sinemanın 5 Temel Ögesi, İmge Kitabevi, İstanbul, 2002

Monaco J., Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuramı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2004

Öz H., Sinema Jeneriklerinde Görsel Tasarım Açısından Grafik Öğelerin Kullanımı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2006

Özdoğru P., Minimalizm ve Sinema, Es Yayınları, İstanbul, 2004

Özön N., Sinema El Kitabı, Elif Kitabevi, İstanbul, 1964

Özön N., 100 Soruda Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1972

Öztuna H. Y., Görsel İletişimde Temel Tasarım, Tibyan Yayıncılık, İstanbul, 2007

Pösteki N., Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması, Es Yayınları, İstanbul, 2005

Read H., Sanatın Anlamı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1974

Sözen M.F. ,Fotoğrafçılığa Giriş, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 2003

Sözen M.- Tanyeli U., Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul,1999

Suner A., Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

Süodor G., Temel Sanat Eğitimi, Tıglat Matbaacılık, İstanbul, 2006

Şenyapılı Ö., Sinema ve Tasarım, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002

Tuncer M.E., Görüntü Estetiğinin Kültürel Boyutları ve Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2003

Turani A., Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1978

Vardar B., Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri, Beta Basım, İstanbul, 2006

Wollen P., Sinemada Göstergeler ve Anlam, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2004

İ N T E R N E T K A Y N A K Ç A S I

www.nbcfilm.com (2006-2007)

www.tdk.org.tr (12.11.2007)

www.goldennumber.net. (31.01.2007)

<http://www.heartsmagic.net/resim/ao/monalisa.jpg> (31.01.2007)

<http://www.fotograf.net>. (03.01.2008)

<http://www.ingmarbergman.se> (07.10.2007)

EKLER**KOZA FİLMİNİN KÜNYESİ**

1995 – Kısa film, Siyah-Beyaz – 35 mm. - 21 dakika

Senaryo : Nuri Bilge Ceylan

Kamera : Nuri Bilge Ceylan

Kurgu : Yusuf Aldırmaz, Nuri Bilge Ceylan

Müzik : V. Artyomov

Yapım : Nuri Bilge Ceylan – Lütfü Özalay (TRT)

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular : Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak

1995 Cannes Film Festivali Yarışmalı Bölüm

KASABA FİLMİNİN KÜNYESİ

1997- Siyah-Beyaz – 35 mm. – 82 dakika

Öykü	: Emine Ceylan
Senaryo	: Nuri Bilge Ceylan
Alıntılar	: Anton Çehov
Görüntü Yönetmeni	: Nuri Bilge Ceylan
Kurgu	: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan
Ses Kayıt(çekim sonrası)	: Mustafa Bölükbaşı, Ergun Ünal
Klarnet Taksimi	: Ali Kayacı
Baskı	: Hungarian Film Laboratuvarı, Macaristan
Yapım Sorumlusu	: Sadık İncesu
Yapımcı	: Nuri Bilge Ceylan
Yapım	: NBC Film
Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular : Mehmet Emin Toprak (Saffet), Havva Sağlam (Asiye), Cihat Bütün (Ali), Fatma Ceylan (Nine), Mehmet Emin Ceylan (Dede), Sercihan Alioğlu (Baba), Semra Yılmaz (Anne), Latif Altıntaş (Öğretmen) ,Muzaffer Özdemir (Deli).

ÖDÜLLER

1997	Altın Portakal Film Festivali	Jüri Özel Ödülü
1997	Altın Koza Film Festivali	Yılmaz Güney Özel Ödülü
1998	Berlin Film Festivali	Caligari Ödülü
1998	Tokyo Film Festivali	Tokyo Gümüş Ödülü
1998	Nantes Film Festivali	Jüri Özel Ödülü
1998	İstanbul Film Festivali	Ulusal Yarışmada Fipresci Ödülü Jüri Özel Ödülü
1999	Premier Plans Film Festivali	Jüri Özel Ödülü
1999	Köln Film Festivali	En İyi Film En İyi Görüntü

MAYIS SIKINTISI FİLMİNİN KÜNYESİ

1999- Renkli – 35 mm. – 130 dakika

Senaryo	: Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni	: Nuri Bilge Ceylan
Kurgu	: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan
Ses	: İsmail Karadaş
Müzik	: Handel, J. S. Bach, Schubert
Kamera Asistanı ve Işık	: İlker Berke
Laboratuvar	: Fono Film
Yapım Sorumlusu	: Sadık İncesu
Yapımcı	: Nuri Bilge Ceylan
Yapım	: NBC Film
Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular : Mehmet Emin Ceylan (Emin), Muzaffer Özdemir (Muzaffer), Fatma Ceylan (Fatma), Mehmet Emin Toprak (Saffet), Muhammed Zımbaoğlu (Ali), Sadık İncesu (Sadık).

ÖDÜLLER

1999	Altın Portakal Film Festivali	En İyi Yönetmen En İyi İkinci Film Bütün Oyuncular için Jüri Özel Ödülü En İyi Laboratuvar
1999	SİYAD Ödülleri	En İyi Film En İyi Yönetmen
2000	Berlin Film Festivali Yarışmalı Resmi Bölüm	
2000	Avrupa Film Akademisi Ödülleri (FELIX)	Avrupa Sinema Yazarları Ödülü
2000	İstanbul Film Festivali	Uluslararası Yarışmada Altın Lale Uluslararası Yarışmada Fipresci Ödülü Ulusal Yarışmada En İyi Türk Filmi Ulusal Yarışmada Halk Ödülü
2000	Ankara Film Festivali	En İyi Film

2000	İskenderiye Film Festivali	Jüri Özel Ödülü En İyi Oyuncu Ödülü (Mehmet Emin Ceylan) En İyi Kurgu
2000	Brüksel Akdeniz Filmleri Festivali	En İyi Film
2000	Avrupa Sinema Forumu(Strasbourg)	Don Kişot Ödülü
2001	Premier Plans Film Festivali(Angers)	En İyi Film Altyazı Özel Ödülü
2001	Buenos Aires Film Festivali	En İyi Yönetmen
2001	Bangkok Film Festivali	En İyi Senaryo
2001	Fajr Film Festivali (Tahran)	Jüri Özel Ödülü
2001	Bergamo Film Festivali	Gümüş “Rosa Camuna” Ödülü
2001	Singapore Film Festivali	Jüri Özel Ödülü
2001	Beyrut Film Festivali	En İyi Yönetmen
2001	MedFilm Festivali (Roma)	En İyi Sanatsal Anlatım
2001	Mallorca Film Festivali	Jüri Özel Ödülü

UZAK FİLMİNİN KÜNYESİ

2002 - Renkli – 35 mm. – 110 dakika

Senaryo : Nuri Bilge Ceylan

Sanat Yönetmeni : Ebru Ceylan

Görüntü Yönetmeni : Nuri Bilge Ceylan

Kurgu : Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Ses : İsmail Karadaş

Müzik : Mozart

Kamera Asistanı : Türksoy Gölebeyi

Set ve Işık : Zafer Saka

Yönetmen Asistanı ve

Yapım Sorumlusu : Feridon Koç

Yapımcı : Nuri Bilge Ceylan

Yapım : NBC Film

Yönetmen : Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular : Muzaffer Özdemir (Mahmut), Mehmet Emin Toprak (Yusuf), Zuhâl Gencer Erkaya (Nazan), Nazan Kırılmış(Serap), Feridun Koç(Kapıcı), Fatma Ceylan(Arne), Ebru Ceylan(Mahallenin kızı)

ÖDÜLLER

2001 Buenos Aires Film Festivali

En İyi Yönetmen

2002 Antalya Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Senaryo

En İyi Yardımcı Oyuncu

En İyi Laboratuvar

2002 Ankara Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Kurgu

En İyi Kamera

En İyi Yardımcı Oyuncu(Zuhâl Gencer)

Jüri Özel Ödülü

(Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak için)

2002 Arıburnu Ödülleri

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Oyuncu(Muzaffer Özdemir)

2003	Cannes Film Festivali	Büyük Jüri Ödülü En İyi Oyuncu Ödülü (Mehmet Emin Toprak ve Muzaffer Özdemir)
2003	Cinemaya Film Festivali (Hindistan)	En İyi Film
2003	FIBRESCI	Büyük Ödülü
2003	Cinemanila Film Festivali(Filipinler)	En İyi Film (Lino Brocka Ödülü)
2003	Film Kamera Festivali “Manaki Brothers”	Görüntü için Jüri Özel Ödülü
2003	Beyrut Mid East Film Festivali	En iyi Film En iyi Senaryo
2003	Chicago Film Festivali	Gümüş Hugo Ödülü
2003	Montpellier Film Festivali (Fransa)	Altın Antigone (En İyi Film) Eleştirmenler Ödülü
2003	Black Nights Film Festivali(Estonya)	Estonyalı Eleştirmenler Ödülü
2003	SİYAD Türk Eleştirmenler Ödülü	En İyi Film En İyi Yönetmen En İyi kamera
2003	ÇASOD 2002 Ödülleri	En İyi Oyuncu(Mehmet Emin Toprak)
2003	İstanbul Film Festivali	Uluslararası Yarışmada Altın Lale Uluslararası Yarışmada En İyi Yönetmen Uluslararası Yarışmada Fibresci Ödülü
2003	Antalya Film Festivali	40 Yılın En İyi 5 Filminden Biri
2004	Trieste Film Festival (İtalya)	Premio Trieste (En İyi Film)
2004	Mexico City Film Festivali	En İyi Yönetmen En İyi Görüntü
2004	Uluslararası Singapur Film Festivali	En İyi Film En İyi Yönetmen En İyi Oyuncu(Mehmet Emin Toprak)
2004	Radio ‘France Cultura’ Ödülü	Yılın En İyi Yabancı Yönetmeni
2004	Uluslararası Durban Film Festivali	Jüri Özel Ödülü

İKLİMLER FİLMİNİN KÜNYESİ

2006 - Renkli – 35 mm. – 97 dakika

Senaryo	: Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni	: Gökhan Tiryaki
Kurgu	: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan
Çekim Sesleri	: İsmail Karadaş
Ses Miksajı	: Oliver Do Huu
Yapımcı	: Zeynep Özbatur
Ortak Yapımcılar	: Fabienne Vonier, Cemal Noyan, Nuri Bilge Ceylan
Yönetmen	: Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular	: Ebru Ceylan (Bahar), Nuri Bilge Ceylan (İsa), Nazan Kesal (Serap), Mehmet Eryılmaz (Mehmet), Arif Aşçı (Arif), Can Özbatur (Güven), Ufuk Bayraktar Fatma Ceylan, M. Emin Ceylan, Semra Yılmaz, Ceren Olcay, Abdullah Demirkubuz, Feridun Koç, Zafer Saka

ÖDÜLLER

2006	Cannes Film Festivali	FIBRESCI Ödülü
2006	Güney Film Festivali	Fibresci Ödülü Oslo Sinema Ödülü
2006	Dünya Film Festivali(Tayland)	En İyi Sinematografi
2006	Bastia Film Festivali(Korsika)	Jüri Özel Ödülü
2006	Siyah Gece Film Festivali (Estonya)	En İyi Yönetmen Don Kişot Ödülü
2006	Antalya Film Festivali	En İyi Yönetmen En İyi Kurgu En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu En İyi Ses En İyi Laboratuvar
2007	Skin City Film Festivali	En İyi Film
2007	Sinema Günleri (Makedonya)	En İyi Yönetmen
2007	İstanbul Teknik Üniversitesi	2006'nın En İyi Yönetmeni Seyirci Ödülü
2007	İstanbul Film Festivali	En İyi Film

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve Soyadı : Havva ŞAHİN KARAKÖK
Doğum Tarihi ve Yeri : 26.05.1980, ANTALYA
Medeni Durumu : Evli

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Antalya Çağlayan Lisesi
Lisans Diploması : Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü (2003)
Yabancı Dil / Diller : İngilizce

Sanatsal / Bilimsel Faaliyetler

Ödüller : 7. Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali
Birincilik Ödülü
7. Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali Belgesel Dalı
Birincilik Ödülü
3. Genç Yetenekler Kısa Film Yarışması
İkincilik Ödülü
Galatasaray Üniversitesi Sinepark Film Festivali
Belgesel Mansiyon Ödülü
3. Dağ ve Doğa Filmleri Festivali
Mansiyon Ödülü

İş Deneyimi

Stajlar : Selçuk Üniversitesi, Üniversite Televizyonu
CNN Türk, 32.Gün Programı

Projeler : Göç (Belgesel)

Çalıştığı Kurumlar : Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü (2005 -)

40. Antalya Altın Portakal Film Festivali

41. Antalya Altın Portakal Film Festivali

42. Antalya Altın Portakal Film Festivali

Adres : Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
Dumlupınar Bulvarı, 07058 Kampus, Antalya

Telefon : 0 242 310 62 15