

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BAĞIMSIZ SİNEMA VE SEMİH KAPLANOĞLU YUSUF
ÜÇLEMESİ'NİN V.PROPP AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Gülşah Ferrah Polat
1210060003**

**Ana Bilim Dalı: İletişim Tasarımı
Programı: İletişim Tasarımı**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**

Ağustos, 2014

**T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BAĞIMSIZ SİNEMA VE SEMİH KAPLANOĞLU YUSUF
ÜÇLEMESİ'NİN V.PROPP AÇISINDAN ÇÖZÜMLEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Gülşah Ferrah Polat
1210060003**

**Ana Bilim Dalı: İletişim Tasarımı
Programı: İletişim Tasarımı**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Bülent Küçükerdoğan**

Ağustos, 2014

ÖZET

Sinema, doğduğu günden bugüne kadar gelişimini toplumsal ihtiyaçlara paralel devam ettirmekte ve gün geçtikçe iletişimde çok önemli olan yerini pekiştirmektedir. Lumiere kardeşlerin sinematografı icadından sonra büyük ivme ve beğeni kazanan sinema, süreç içerisinde taraflarını belirlemiş, amaç ve içerik bakımından ayrımlara maruz kalmıştır. Ticari amaç taşıyan günümüz popülist sinema yapıtlarına karşın, sinemayı sanatsal bağlamda savunan bağımsız sinema da bu ayrım biçiminin örneğini teşkil etmektedir.

Türkiye’de örneklerini Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi başarılı yönetmenlerin, başarılı eserlerle temsil ettikleri bağımsız sinemanın önemli uygulayıcılarından birisi de Semih Kaplanoğlu’dur. Sinema hayatına kameramanlıkla başlayan Kaplanoğlu, 2001 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan “Herkes Kendi Evinde” ile sinema sahnesindeki yerini aldı. “Sanat sanat içindir” diyen Kaplanoğlu, Yusuf üçlemesinin ilk filmi olan “Yumurta”yı , 2007 yılında çekmiş ve ardından 2008’de “Süt”ü, 2010’da da üçlemenin sonuncusu olan “Bal”ı çekmiştir.

Bağımsız sinema örneklerinden olan bu filmler Vladimir Propp’un masal çözümlemesi perspektifinden değerlendirildiğinde; Propp’un 7 eylem 31 işlev skalasında yer alan parametrelerden birçoğunu barındırmadığı görülür. Bu uyumsuzluğun Bağımsız Sinema için genellenebildiği bu üçleme örneğinde görülmüş ve Propp’un Bağımsız sinemadaki gerçeklikle uyuşmadığı analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yusuf Üçlemesi (Yumurta, Süt, Bal), Kaplanoğlu, Vladimir Propp, Bağımsız Türk Sineması

ABSTRACT

Cinema day he was born until today continues in parallel with the development of social needs and which is very important in every day communication is cemented its place. After that Lumiere Brothers invented the cinematograph Lumia great acceleration and acclaimed films in the process, and the purpose of determining side-branches are divided in terms of content. Despite today's populist cinema applications carrying commercial purposes, in the context of artistic cinema in defending the importance of independent cinema, presenting one of these branches.

In Turkey, Zeki Demirkubuz instances, Nuri Bilge Ceylan, director Dervis Zaim as successful as they are fans of independent cinema Kaplanoglu Semih is also one of the most important practitioners. Cinema started life photograph director Kaplanoglu, in 2001, his first feature film, "Away From Home" took place in the theater scene. Who says, "Art is for art" Kaplanoglu's first film is "Egg" of Yusuf Trilogy, then in 2007 and in 2008 attracted Milk, Honey is the last of the trilogy in 2010 has attracted.

Independent cinema from the examples Vladimir Propp 's morphology of tale analysis of these films were evaluated from the perspective of; Propp's seven actions on a scale of 31, the process is seen to be free of many of the parameters . This discrepancy can be generalized to the Independent Cinema was seen in a sample of this trilogy and Propp's independent cinema does not match with the reality has been analyzed.

Key Words: Yusuf Trilogy (Egg, Milk, Honey), Kaplanoglu, Vladimir Propp, Independent Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

Türk Sineması'nın başarılı yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu'nun uluslararası beğeniye sahip Yusuf'un Üçlemesi'ni oluşturan Yumurta, Süt ve Bal filmlerini incelediğim bu çalışma, sinema disiplini adına birikimime çok önemli bir katkı sağlamıştır. Bu çalışmada, ülkemiz bağımsız sinema yapıtlarından olan “Yusuf Üçlemesi”nin masal-hikaye ilişkisi gözetilerek çözümlenmesine çalışılmıştır. Çalışma neticesinde elde ettiğim birikim, gelecekte yönelmek istediğim bu alan için bana ışık tutuş ve mesafe kat etmeme yardımcı olmuştur.

Faydalı bu sürecin başından sonuna kadar, engin bilgi birikimini, sabrını ve hoşgörüsünü benden esirgemeyen tez danışmanım değerli hocam Sayın Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN'a sonsuz teşekkürlerimi arz ederim.

Ayrıca, yoğun ve zahmetli bu süreçte yardımlarını benden esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN'e sabrı, manevi desteği ve telkinleriyle sürekli yanımda olan değerli eşim Mehmet Polat'a ve bu süreçte çalışmalarımın sakınlığıyla en büyük yardımcılarımdan olan biricik kızım İrem'e de teşekkürlerimi sunarım.

Gülşah Ferrah POLAT

İstanbul, 2014

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

SİNEMA KAVRAMI, AKIMLARI VE BAĞIMSIZ SİNEMA

1.1. Sinema Kavramı ve Tarihsel Gelişimi	3
1.1.1. Sinema Kavramı.....	3
1.1.2. Tarihsel Gelişimi.....	4
1.1.3. Amaç ve Araç Yönüyle Sinema.....	5
1.1.4. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema.....	7
1.2. Sinema Akımlarına İlişkin Örnekler	9
1.2.1. İtalyan Yeni Gerçekliği.....	10
1.2.2. Alman Dışavurumculuğu	11
1.2.3. Fransız Yeni Dalga.....	14
1.2.4. İngiliz Özgür Sineması.....	15
1.2.5. Brezilya Yeni Sinema Akımı	18
1.3. Bağımsız Sinema.....	20
1.4. Türkiye’de Bağımsız Sinema ve Temsilcileri.....	21
1.4.1. Zeki Demirkubuz	25
1.4.2. Nuri Bilge Ceylan	32
1.4.3. Derviş Zaim.....	38

1.4.4. Semih Kaplanoğlu	40
-------------------------------	----

II. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEME VE VLADIMIR PROPP'UN 7 EYLEM 31 İŞLEV ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Film Olgusu Çözümleme Yöntemi	42
2.1.1. Film Kimliği	42
2.1.2. Filmde Öykü	42
2.1.3. Filmsel Olgu Donanımı	43
2.1.3.1. Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme	43
2.1.3.2. Işıklandırma	47
2.1.3.3. Renklendirme	49
2.1.3.4. İç ve Dış Uzamlar	51
2.1.3.5. Giysiler ve Bezem	51
2.2. Filmsel Anlatının Çözümlemesi	52
2.2.1. Uzam (Mekan)	52
2.2.2. Zaman (Sürem)	56
2.2.3. Kişi	58
2.3. Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesi	58
2.3.1. Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesinde 31 İşlev	59
2.3.2. Vladimir Propp'un 7 Eylem Alanı Kahramanı	62
2.3.2.1. Destekleyici / Yardımcı	63
2.3.2.2. Engelleyici / Saldırgan	64

III. BÖLÜM

BAL, SÜT, YUMURTA FİMLERİNİN ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Filmin Kimliği	67
3.2. Filmin Öyküsü	69

3.3. Filmsel Olgu Donanımı.....	72
3.3.1. Çekim Özellikleri.....	72
3.3.2. Işıklandırma.....	96
3.3.3. Renklendirme.....	97
3.3.4. İç ve Dış Uzamlar.....	98
3.3.5. Giysiler ve Bezem.....	98
3.3.6. Ses Efektleri ve Müzik.....	99
3.4. Kişi ve Kahramanlar.....	99
3.4.1. Engelleyici Kahramanlar.....	100
3.4.2. Destekleyici Kahramanlar.....	104
SONUÇ.....	109
KAYNAKÇA.....	115

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1	: Zeki Demirkubuz Filmleri ve Ödülleri	32
Tablo 2	: Nuri Bilge Ceylan Eserleri ve Ödülleri.....	36
Tablo 3	: Yumurta Filmi Çekim Özellikleri Tablosu	73
Tablo 4	: Süt Filmi Çekim Özellikleri Tablosu	83
Tablo 5	: Bal Filmi Çekim Özellikleri Tablosu.....	90
Tablo 6	: Yumurta Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’	100
Tablo 7	: Süt Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’	101
Tablo 8	: Bal Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’	101
Tablo 9	: Süt, Bal, Yumurta Filmi ‘nin sonuç Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’	102

GİRİŞ

Sinema olgusu var olduğu günden bu güne iletişim de kitlelere hitap eden bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Her dönemin yapısı beraberinde o döneme ait sinemayı da yarattığı gibi, şekillendirmektedir. Kitlelere ulaşan bu iletişim aracı için en önemlisi, hedeflenen amaca ulaştıracak algıyı hedef kitlenin zihninde şekillendirmektir. Bunun için sinema her gönderisini bir imgeye yükler ve kendi bakış açısını karşısındakine algılatmaya çalışır. Bir sinema ürününün ortaya çıkması süreci de sinemanın tarihi kadar zahmet doludur.

Lumiere kardeşlerin sinemanın miladı sayılan sinematograf gösterimiyle başladığı kabul edilen dünya sinema tarihi, günümüzde o günlerde hayal bile edilemeyecek noktalara ulaşmış, edindiği bu potansiyeli ile kitlelere, fikri aktarım noktasında vazgeçilmez bir unsur halini almıştır. Hitler Almanyası'nda rejimin en büyük propaganda aracı olmuş, İngiltere'de toplumsal sistem algısının şekillendirilmesinde basın da şişirmesiyle çok büyük rol oynamıştır.

Gelenen noktada halkın eğitilmesinde, yönlendirilmesinde, eğlendirilmesinde, tarafını belirlemesinde, belki de yaptırılmak istenen her eylem de azımsanamayacak bir önem ortaya koymaktadır. Sinemayı, kendi çıkarları doğrultusunda şekillendiren ticari zihniyetler de bu durumlarının açıklamasını "halkın isteğini yaptık" şeklinde dile getirmişlerdir. Bu yargı da sinema izleyicisi kitleye olan ticari bakış açısına işaret etmektedir.

Bağımsız sinemanın yerli örneklerinden, Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf'un Üçlemesi'ni teşkil eden Yumurta, Süt ve Bal filmlerinin Vladimir Propp açısından analizine konu olan bu çalışmanın birinci bölümünde kavram olarak sinemaya ve tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Bu bağlamda, dünya sinema örnekleri ele alınmış ve bağımsız sinemanın yanı sıra Türkiye'de bağımsız sinema örnekleri de yine bu bölümde irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Vladimir Propp'un masal çözümlemesine temel teşkil eden 7 eylemi ve 31 işlevi ele alınmış, bunun yanı sıra film çözümlemesinde kullanılacak olan parametrelere ilişkin literatür taranmıştır.

Çalışmanın uygulama kısmını teşkil eden Yusuf Üçlemesi'nin analizinde, filmin olgusal donanım özelliklerine değinilmiş ve Vladimir Propp'un çözümlemesine uygun olarak filmde bulunan unsurlar ele alınmıştır.

I. BÖLÜM

SİNEMA KAVRAMI, AKIMLARI VE BAĞIMSIZ SİNEMA

1.1. Sinema Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

1.1.1. Sinema Kavramı

Sinema kavramı tanım olarak “görüntü, ışık, ses ve müzikle yapılan öyküyü içeren bir ürün, bu ürünü taşıyan ve gösteren araçlar, bu ürünü ve bu araçları üreten örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve yapısal ilişkiler; bu ürünü, araçları, örgütlü yapıyı ve ilişkileri açıklayan, meşrulaştıran, bazen de eleştiren örgütlü ve örgütsüz düşünsel üretim” ifade edilebilmektedir. Tanım itibariyle sinema kitlelerin seyretmesi için meydana getirilen bir ürün ve bu ürünün teması, iletisi ve ideolojileriyle doğrudan ilişkili örgütlü bir eylemi, eylemin sonuçlarını ve amaçlarını dile getirmektedir.¹

Sinema, film tasarlama ve üretme sanatı olarak ta ifade edilebilir. Kimyasal bir film bandı üzerindeki sıralı ve durağan görüntülerin yeterli bir hızda projeksiyon aracılığıyla perdeye yansıtılması neticesinde görsel olarak algılanabilen hareketli bir görüntü akışı sağlama yöntemidir. Sinemanın temelini teşkil eden göz yanılsaması; beynin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntünün ortadan kalkmasından sonra da kısa bir süre için algılamayı devam ettirmesi ve ardışık ağ tabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması davranışına dayamaktadır. Bu özelliği sebebiyle insan gözü, perde üzerine belirli bir hızla (sessiz sinemada 16 kare/saniye, sesli sinemada 24 kare/saniye) ve sıralı olarak ardı ardına yansıtılan film karelerinin oluşturduğu görüntüyü kesintisiz bir hareket biçimi olarak algılamaktadır.² Bu sebepten ötürü insan gözün mevcut bu özelliği de sinema filminin oluşumuna dair temeli teşkil etmektedir.

¹ İrfan Erdoğan ve Pınar Beşevli Solmaz: “Sinema ve Müzik”, **Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması**, Ankara, Erk Yayıncılık, 2005, ss. 30-33

² Büyük Larousse, Cilt 17, s. 10542.

1.1.2. Tarihsel Gelişimi

Dünya tarihinin mihenk taşlarından birisi de Sanayi Devrimidir. Öyle ki, tarihte birçok olayın başlamasının ve yapısal değişikliklerin birçoğuna öncülük etmiş ve her alanda olduğu gibi teknik alanda da tetiklenen gelişmeler, yeni buluşların yapılmasına ve var olanların da geliştirilmesine ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda fotoğrafın keşfi de, sinemanın temeli olan film karesini gündeme getirmiş ve sinemanın ortaya çıkışını temin edecek olan fiziksel koşulların gelişimini hızlandırmıştır.

Gözün sinemaya temel teşkil eden algısal özelliği, fotoğrafın bulunmasından daha eski dönemlerde de bilinen bir şeydi. Görüş algısının devamlılık özelliği ya da diğer bir tabirle bilinen ağtabakası izlenimi olgusu ilk olarak 1824 yılında, İngiliz hekim P.M. Roget tarafından ortaya atılmıştır. Roget, nesnelere birbirine yakın ardışık konumlarını gösteren resimlerin hızla gözün önünden geçirilmesi sırasında, gözün bunları hareket eden tek bir nesne gibi gördüğünü ortaya koymuştur³.

Sayfalarına tek bir resim çizilen kitapların hızla çevrilmesi yoluyla hareket eden nesne görüntüsü oluşturulabiliyordu. Bu prensipten hareketle 1832 yılında “phenakistoscope” ve 1834 yılında da “zoetrope” gibi optik aletler yardımıyla hareketli görüntüler oluşturulabilmiştir. 1839’da fotoğrafın bulunmasından sonra, hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler; 1877 yılında Edward Muybridge, yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini çekerek bu fotoğrafları dönen bir disk içerisine yerleştirmek suretiyle hareketli bir görüntü oluşturmayı başarmıştır.⁴

Bir başka gelişme ise Thomas Alva Edison ve yardımcısı olan William Kennedy Laurie Dickson tarafından yapılmış olan “kinetograf”, kameranın ilk biçimi olarak kayıtlara geçmiştir. Kinetograf aracılığıyla, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 mm’lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü eklenebilmekteydi. Edison,

³ Peter Lafferty, “İcatlar”, İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri, Çev: Nurettin Elhüseyni, Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 50.

⁴ Lafferty, s.52

kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da kinetograf aracılığıyla elde ettiği görüntüleri hareketli bir biçimde bir oynatmayı başarabilmişti. Ancak bu aygıt, tek kişi tarafından üzerinde bulunan iki küçük deliğe gözlerini dayamak suretiyle kullanılabilir dolayısıyla tek kişilik bir cihaz olmuş oluyordu. Kinetoskopların ticari olarak satışa sunulmasının ardından Edison, güneşin pozisyonuna göre tekerlekleri üzerinde döndürülebilen ve kitlesel film çekimi yapmak için kullanılan ilk film stüdyosu Black Maria'yı inşa etmiştir. Sinema tarihinde Lumiere kardeşler olarak anılan Aguste ve Louis Lumiere, Paris'te karşılaştıkları Kinetoskoptan esinlenerek sinematograf adı verilen yeni bir alet geliştirmişlerdir. Lumiere kardeşlerin bu yeni icadı, elle çalıştırılabilmekte ve film çekiminin yanı sıra gösterim de yapabilmekteydi. Hafif olması nedeniyle de istenilen yere taşınma kolaylığı göstermekteydi. Lumiere kardeşler, bu yeni ve ilgi gören icatlarıyla ilk gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucines bulvarındaki "Grand Cafe'de" gerçekleştirdiler ve bu gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.⁵

1.1.3. Amaç ve Araç Yönüyle Sinema

Yirminci yüzyıl itibariyle gelişimini yüksek ivmeyle devam ettiren modern toplum yapısı içerisinde sosyal, siyasal ve ekonomik yaşamın, kendi başına bir kültür temelli endüstri halini almış olan medya tarafında biçimlendirildiği aşıkaran bir gerçeklik sayılmaktadır. Basılı medyanın sonrasında görsel ve işitsel medyanın kendini baskın bir biçimde göstermesinin ardından toplumlar ve bireyler, medya aracılığı ile hakim ideolojiler tarafından kuvvetli ve etkin bir biçimde baskı altına alınabilmektedir. Bu hususa ilişkin olarak Alman sosyolog Elisabeth-Neumann'ın "Sessizlik Sarmalı" modeliyle ortaya koyduğu durum, kamuoyu oluşumundaki karanlık ve algı dışında kalan hususlara ışık tutması açısından dikkate değerdir. Neumann'a göre, kişinin düşüncesi, başkalarınınkine ve başkalarının kendi düşüncelerini algılamaya biçimine ve bu düşüncelere verdikleri tepkilere büyük ölçüde bağlıdır.⁶

⁵ Ronald Bergan, **Film**, (Çev. Zeynep Berik), İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2008, s.17

⁶ Sadık Güneş, **Medya ve Kültür**, Vadi Yayınları, Ankara, 2001, s. 177.

Neumann'ın modeli, düşünce oluşumunun yanı sıra, düşünce oluşumuyla ilişkili olarak meydana gelen toplumsal etkileşimin temel bir ilkesini de içermektedir. Bu ilke de bireyin toplumsal etkileşim sürecindeki uyum beklentisi olarak ifade edilmektedir. Daha açık bir ifadeyle, bireyin toplumsal davranışlarının temelini teşkil eden bütünleşme amacı; bu amacın meydana getirdiği sonuçlar bakımından başkalarıyla benzer bir şekilde davranmak, toplum baskısına maruz kalmamak ve toplum onayına sahip bir yaşam biçimi sürdürebilmek açısından gerekli davranışları içermektedir. Bu durum paralelinde, medyanın savunduğu ve güçlü algısıyla ortaya koyduğu hakim görüş, yukarıda sıralanan toplum kaynaklı kaygılardan ötürü bireyler tarafından kabul görmektedir. Medya etkileşiminde gerçekleşen bu iletişim sürecinde katılım yüksek ölçekte olduğu gibi muhalefet yönlü talepler etkin olamamaktadır. Bu sebepten, hakim görüş sürekli artan bir katılımcı kitlesi kazanmış olacaktır. Medyanın bu gücü paralelinde değerlendirildiğinde sinema da kamuoyunu etkileyecek görüşler üretme noktasında oldukça etkin araçlar içerisinde yer almaktadır. Üretilen karakterlere yüklenen imgeler sayesinde, sistemin benimsediği ve benimsetmeye çalıştığı insan modeli kitlelere empoze edilebilmenin yanı sıra bu sayede bireyler, hakim ideolojinin dinamiklerini sorgulayamadan ve yargılamadan kabul ederek toplumsal yaşantılarını şekillendirmektedirler.⁷ Dorsay (2003) bu yaklaşıma bakış açısını;

“Sinema ortak bilinç oluştururken bunu iki aşamada yapar. Öncelikle toplumda egemen olan, o toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgesinin ve bütünüünün, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığını söylemeye ise gerek bile yok... Ama bu var olan değerlerden yola çıkan sinema, tüm bu değerleri kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, yeni bir karışım halinde geniş yığınlara sunar. Böylece belli bir ortak (toplumsal) bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir. Sinemanın özellikle kapitalist dünyanın dev üretim çarkları içinde biçimlenen haliyle genelde niye gerici ve tutucu bir işlev gördüğünü, yaygın ideolojilerin (burjuva ideolojisinin) bir silahı halinde gelmesinin (getirilmesinin) de açıklamasını taşır bu olgu⁸“

şeklinde ifade etmektedir. Bu bakış açısından hareketle, sinemanın amaç noktasında toplumsal iletişim ve kitlesel aktarımları üstlendiği ve bunun yanı sıra araç olarak da

⁷ Güneş, s.179

⁸ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, 3.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.174

bu iletişim faaliyetini gerçekleştirici unsur olduğu belirgin bir biçimde ifade edilebilecektir.

1.1.4. Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema

Dünya tarihine bakıldığında, teknolojik yenilikler her zaman yeni yaşam biçimlerinin oluşmasına ve gelişmesine temel teşkil etmiştir. Barutun keşfi, savaş biçimlerini değiştirmiş, matbaanın icadı kültürlerin ve bilginin aktarım biçimlerini şekillendirmiş ve günümüz dünyasından örnekle internetin icadı da dünyayı sınırları olmayan bir köy haline getirmiştir. Daha birçok örneği sayılabilecek olan bu gelişmeler içerisinde, kendi döneminin biçimiyle gazeteler, 1700’lerde broşürlerden oluşturulan ve insanlara dağıtılan bilgi yapılarından ibaret olmuştur⁹. Zamanla yazılı haber materyalleri geliştirilerek görsellikle desteklenmiş ve etkisi artırılmıştır. Bunların ötesinde başlı başına bir çağı biçimlendirdiği kabul edilen televizyon, iletişim alanında büyük gelişmelere yol açmakla birlikte medyanın gücü açısından da son derece etkili bir araç olarak kendini göstermiştir. Gazete ve televizyon sayesinde, belli bir kitlenin elinde bulunan bilgi, geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Bu iki aracın önemi, bilgiye erişimi sağlayan en etkin unsur olmalarından kaynaklanmaktadır¹⁰. Bununla birlikte, tarihsel süreçte kitle iletişim araçlarının önemini üç döneme ayırdığını görmekteyiz. Tüfekçioğlu (1997), bu süreci şu şekilde ifade etmektedir.

“İlk dönem I. Dünya Savaşının yaşandığı tarihte başlayan 1940’lara kadar süren dönemdir. Bu dönemde kitle iletişim araçları insanların görüş ve inançlarını biçimlendiren, yaşam alışkanlıklarını değiştirebilen, davranışların yönlendirilmesinde etkisi olan, bazı dirençlerle karşılaşması halinde dahi siyasi sistemleri belirleyen çok önemli bir güç olarak değerlendirilmektedir. İkinci dönem 1940’da başlar. Bu dönemde de kitle iletişim araçlarının etkileri ölçülmeye çalışılır ve bu araçların insan davranışlarını nasıl etkilediği saha araştırmalarına dayalı deneysel yöntemlerle araştırılır. 1960 sonrası üçüncü dönem, kitle iletişim araçlarının güçlü etkileri olduğu yolunda bir görüş birliği sağlanmıştır.”¹¹

Yapılan bu ayırmadan da görüldüğü gibi, 1918 itibariyle kitle iletişim araçlarının önemi sürekli olarak artmış ve bu önem, günümüz gelişmiş toplumlarınca

⁹ Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Haz. Cemal Güzel, 5. Baskı, İstanbul, Kırmızı Yay.2008, s.309

¹⁰ Giddens, s. 388.

¹¹ Hayati Tüfekçioğlu, **İletişim Sosyolojisine Başlangıç**, İstanbul: Der Yayınları, 1997, s. 27.

o zamanlarda da göz ardı Hittler'in askerlere seslenen konuşmalarını içeren filmlerin cephede seyrettirilmesi dikkat çekicidir. Bu da yine iletişimin o dönemden itibaren arz ettiği öneme işaret sayılabilecektir.

Toplum bilimini doğrudan ilgilendiren iletişim araçları ve etkilerine bağlı olarak, bu araçların kitleler üzerindeki etkisi sosyologların da dikkatini çekmiş ve bu bağlamda çalışmalara esin kaynağı olmuş ve bu alanda yapılan çalışmalar, özgün düşünce biçimlerinin kültürel iletişim seyrinin içine dahil edilmesini sağlamıştır. İletişim araçları konusunda etkili ilk kuramcılardan olan Kanadalı Harold Innis, iletişim araçlarının toplumlarda var olan karşıt düşünce örgütlenmelerindeki en büyük aktörlerden biri olduğunu savunmuştur. Bir diğer Kanadalı sosyolog olan Marshall McLuhan ise iletinin bir araç olduğunu savunmuş ve toplumda bulunan iletişim araçlarının niteliğinin, toplum yapısına etkisi yönünden bu araçların ilettiği içerikten ya da iletiden çok daha fazla etkili olacağını ifade etmiştir. Bu yaklaşımını televizyon ve kitabın kullanıldığı toplumlarda farklı gündelik alışkanlıkların olabileceği şeklinde ifade etmektedir.¹²

Toplumsal iletişim konusunda ki en etkin kuramcılardan biri de Jurgen Habermas'dır. Habermas, kaynağını Marx'tan almış olan ve 1925'lerde ortaya çıkan 'Frankfurt Okulu' ekolünün önemli mensuplarından. Frankfurt Okulu, "kültür sanayi" olarak ifade ettikleri; radyo, televizyon, film, popüler müzik, gazeteler ve magazin dergilerinden oluşan faaliyet alanı çerçevesinde tanımlanan ve günümüzde de önemini konuyan bu sanayi üzerinde yoğunlaşmıştır. Okulun görüşlerine yön veren Horkhemier ve Adorno'yla birlikte Habermas, kültür sanayisinin, insanlardaki eleştirel ve bağımsız düşünebilme yeteneklerini baskılamak suretiyle azalttığını, baskıcı kültür aracılığıyla fikirlerin ve ürünlerin empoze edildiğini ileri sürmüşlerdir.¹³

Habermas, iletişim araçlarının 18. yüzyıl başlarından günümüze kadar olan gelişimini kamu alanı, bir diğer deyişle kamusal alan ifadesiyle açıklamıştır. Kamu

¹² Giddens, s. 401.

¹³ Phil Slater, **Frankfurt Okulu**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 231.

alanı, herkesin ilgilendiği konuların tartışabildiği ve düşüncelerin oluşturulduğu bir kamusal tartışma alanıdır. İlk olarak Avrupa’da salon ve kafelerde ortaya çıkmış olan kamu alanları, günlük olaylar ve politika konularını eşitlik ilkesi dairesinde birbirlerine aktarmak için bir araya gelen kimselerin oluşturduğu alanlar olarak ifade edilmiştir. Yapılan bu faaliyetler, demokrasinin gelişmesine yol sebep olmuş ancak kültür sanayinin ortaya çıkması, kitle iletişim ve eğlence araçlarının gelişimi, kamu alanını aldatmacaya yönelik bir kullanım amacıyla tanıştırmıştır. Devamında, ticari çıkarlar, politika ve parlamento gibi unsurların etkisinde olacak biçimde iletişim araçlarında yer alan sahnelere dönüşmüştür. Bu süreçten sonra artık kamuoyunu oluşturan tartışmalarla varılan sonuçlar değil iletişim araçları vasıtasıyla yapılan yönlendirme ve bu yönlendirmelere ilişkin denetlemeler yoluyla oluşmaya başlamıştır.¹⁴ Habermas’ın kitle iletişim araçlarıyla ilgili bu tespiti özellikle günümüz toplumlarında, gelişmişlik kriterine bağlı olmaksızın tümünü kapsayan bir hal almıştır. Artık, kitle iletişim araçlarına sahip olanlar kamuoyunu yönlendirme konusundaki etkinliklerinin farkındadırlar ve kendi çıkarları doğrultusunda bu güçten yararlanma eğilimine yönelmektedirler. Bu bağlamda, özellikle devletler, resmi ideolojilerinin kitleler tarafından benimsenmesini sağlamak amacıyla iletişim araçlarının nimetlerinden en yüksek düzeyde faydalanmaktadırlar.

1.2. Sinema Akımlarına İlişkin Örnekler

Akım kelimesini tanımlayacak olursak; “...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan, tarz...” diyebiliriz. “Sanat Kavram ve Terimleri” sözlüğünde akım kelimesinin tanımı yapılırken bu sözcüğün daha çok modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanıldığına, daha önceki dönemler için üslup kelimesinin tercih edildiğine dikkat çekilmekte, “...Gotik, Rönesans, Barok birer üslup olduğu hâlde Kübizm, Gerçeküstücülük, birer akımdır”¹⁵ denilmektedir.

¹⁴ Giddens, s. 402-403.

¹⁵ Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.73

Her yeni akım, bir gerekçeye dayandırılmış ve ya bir şeylere tepki mahiyetinde yada sinemanın asıl işlevine hizmet edecek şekilde yeni bir şeyleri topluma aktarmak maksadıyla doğmuştur. Temelinde, kitlesel duygu ve düşünceleri ortaya koymak suretiyle kabul görmüşler, bu duygu ve düşüncelerin toplumsal yoğunluğuna bağlı olarak da yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

1.2.1. İtalyan Yeni Gerçekliği

Yenigerçekçilik akımı en genel anlamıyla 30'lu ve 40'lı yıllarda faşizm rejimine karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak nitelenebilir. Tarih olaylarına bakıldığında, kültürel akımların, ünlü düşünür ve yazarların, büyük yıkımlardan sonra ortaya çıktığı görülebilmektedir. Bu dönemde zaten yeni bir kimlik arayışı içinde olan aydın kitle yepyeni bir bilinçle bu akımın ilkelerine tutunma ve kendini kanıtlama gereğini duymuşlardır. Bu, halkın diktatörlüğe karşı gösterdiği, toplu bir isyan olmasının yanı sıra, yıllar süren burjuva dikta rejiminin baskısına karşı ortaya çıkan bir bağımsızlık savaşıydı¹⁶.

“Yenigerçekçilik” terimi bir akımı ifade etmenin yanı sıra İtalyan sinemasında Visconti De Sica ve Rossellini'nin öncülüğünü yaptıkları sanatsal eğilim için de kullanılmıştır. Nitekim bu yönetmenlerin filmleri de hep sosyal içerikli filmlerdir. Böylece bu yüzyılda sinema sanatının yanı sıra gerçekleri önyargısız olarak yansıtan bir düzyazı geliştirilir.¹⁷

Sinemanın önemli kuramcılarında Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini açıklarken, İtalya'daki gerçekçilik çabalarının aslında faşist dönemden itibaren gelişmeye başladığını, 1940'ların ortalarında ise doruğa ulaştığını söylerler¹⁸. Faşist hükümet döneminde zor da olsa gelişmeye başlayan İtalyan gerçekçiliği örneklerini

¹⁶ Gülbende Kuray, “İtalya'da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”, **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Dergisi**, Ankara, C:33, S.1,2, 1990, ss. 331-345

¹⁷ Kuray, s.342.

¹⁸ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, 3. Bs., Beta Yayınları, İstanbul, 2002, s.65

Blasetti, Mario Soldati, Lattuada, Rossellini, Visconti De Sica, gibi yönetmenlerin yaptığı filmlerle vermeye başlamıştır.¹⁹

1945 sonrası İtalya’da doğmuş olan bu akımda sinema yeni bir boyut kazandı. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerayı sokağa taşıyarak anti-stüdyo görüşünü oluşturdular. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Melodramlar bir kenara bırakılarak savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yöneldiler. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de “doğaçlama” yolunu seçtiler. “Çerçeveleme ve kamera hareketi” 1930’lara doğru yerini esnek ve serbest kamera hareketlerine bıraktı.²⁰

1.2.2. Alman Dışavurumculuğu

Dışavurumculuk, dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, dışavurumculuk kelimeleriyle karşılık bulan Expressionism, en basit tanımıyla “Doğalcılık ve izlenimciliğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı” olarak açıklanmaktadır²¹.

1900’lü yıllarda Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile tek tük İngiltere ve Amerika’da görülen bu akım gerçek anlamda kendini tüm sanatlardaki gelişmesiyle Almanya’da göstermiştir. Sinemada Almanya ile özdeşleşen bu akımın ilk örneği 1919 yılında R. Wiene’in çektiği “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” adlı filmidir.²² Normal olanın dışına taşan, insanın bilinçaltındakileri dışarı taşıması, yansıtması olarak söyleyebileceğimiz bu akım dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı olarak karşılık bulur. Öncelikle resimde görülmüş, daha sonra heykel, mimari, edebiyat, tiyatro ve müziğe yansımıştır. “Duygusal tepkileri

¹⁹ Bülent Odabaş, İtalyan Yeni Gerçekliği, (t.y) <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm> (Erişim Tarihi: 10.08.2013)

²⁰ Biryıldız, s.66

²¹ Biryıldız, s.22

²² Ruken Öztürk, “Sinemada Akımlar” **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, C:26, S.1, Ankara, 1993, ss. 227-235.

yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak oldukça özgür bir biçimde kullanımıyla, kalın boya hamuru yoğun renk, karşıt değerler ve biçim bozma resimde kullanılan Ekspresyonist üsluptur". Diğer adıyla "Ekspresyonizm" olarak da bilinen Dışavurumculuğun resimdeki temsilcisi Picasso'dur.

Dışavurumcu akımın en çok Almanya'da talep görmesinin temelinde Germen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar ve baskı rejimlerinin etkisi vardır. Halk ve aydın kesim bastırılmış, sindirilmiş duygu ve düşüncelerini dışavurumcu (Ekspresyonist) bir tarzda sanata yansıtmışlardır. Bir başkaldırımın meyvesidir dışavurumculuk.²³

1919-1939 yılları arasında Almanya'da Alman dışavurumcu akımının etkisi ile Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. *Alman Dışavurumcu* sinemasının ortaya çıkışında ve gelişiminde üç önemli etken vardır: Bunlardan ilki, 1917'de kurulan *UFA* (Universum Film Aktiengesellschaft)'nın etkisidir. Üçte bir hissesi kamuya ait olan kuruluş devlet tarafından yönlendirilen bir propaganda ajansıydı.

İkinci öge, Almanya'da savaştan sonra görülen entelektüel heyecanların etkisidir. "Üçüncü öge ise, 1. Dünya Savaşı'ndan önce yapılan ancak savaş sonrası konuları öngören üçü, fantastik dünyaya ayna tutan, hayali yaratıklarla dolu olan *Der Student Von Prag* (Prag'lı Öğrenci), *Golem* ve *Homunculus* ile psikolojik huzursuzluğu sergileyen *Der Andere* (Öteki) adlı filmlerdir."²⁴

Dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeker. Filmlerde kaba ve barbar görüntüler hâkimdir. Ölüm ve düşük yaşama ilişkin nesnelere beraber, savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime bu dönemin konularıdır. Daha iyi bir dünya düşünür. Bu düşünle birlikte "Gerçekçilik" bir kenara bırakılmış, soyut ve metafizik olana yönelinilmiştir. Görsel anlatım güçlüdür. Güncel hayat dikkate alınmamış ve "BEN" in derinliklerine inilmeye çalışılmıştır.

²³ Biryıldız, s.23.

²⁴ Biryıldız, ss.43-44.

Bu dönemde fantastik dünyaya ışık tutan belli başlı filmler şunlardır.²⁵

- i. Prag'lı Öğrenci (1913)-Yön: Stellan Rye
- ii. Golem (1914) -Yön: Henrik Galeen
- iii. Homunculus (1916) -Yön: Otto Rippert
- iv. Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (1919) - Robert Wiene vs.

Bunlardan Robert Wiene tarafından yönetilmiş olan “Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (1920)”, Dışavurumcu sinemanın başlangıcı kabul edilir. Psikolojik filmlerin ilk örneği olarak kabul edilen bu filmin senaryosu Karl Mayer ve Hans Janwitz tarafından yazılmıştır. Filmde Dr. Caligari adlı birinin (büyücünün) “Cesare” adlı bir genci hipnotize edip ona cinayetler işletmesi anlatılır.²⁶ Film, “Öznelliğin” beyaz perdedeki yüzüdür. Görsel bir şöleni andıran filmde insanların öfke, şiddet, sevinç gibi duyguları dekorda yer alan simetrik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. “Kısaca Ekspresyonist Sinema “BEN”in derinliklerine inmiş, görüneni görünür kılmış ve kompleksleri ve kötülükleri görüntülemiştir. İnsan içine ayna tutmuştur.”²⁷

Sonraki dönemlerde yani Nazi Almanyası'nda, Naziler, film sanatını istekleri doğrultusunda kullanabileceklerini anladılar ve politik olmayan eğlenceli filmler ve sözde tarihi olaylara dayanan filmler yaptırmaya başladılar. 1935'de Hans Steinhof, “Yaşlı ve Genç Kral” filmini çekti. Bu film UFA'nın 1922'de çektiği “Fridericus Rex”in bir kopyasıydı. Çekilen birçok komedi filmi ve operet, Nazilerin “eğlendirerek kuvvet toplama” görüşlerinin sinemadaki yansımaları olarak hayat buldu.²⁸ Bu filmlere imza atan yönetmenler, sinema sanatına hiçbir katkılarının olmadığını biliyorlar, rejimin propagandasına hizmet ediyorlardı. Bütün bu Nazizm yıllarında sadece bir tek kişi, belgesel film çekimleriyle, rejimin savunucularından

²⁵ Biryıldız, s.45.

²⁶ Memduh Yağmur, “Robert Wiene ve Dr. Caligari'nin Muayenehanesi” **Broadcast Dergisi**, S.93, İstanbul, 2012, ss.27-36.

²⁷ Biryıldız, s.51-52.

²⁸ Paul Rotha, **Sinema Tarihi Ülke Sinemaları**, (Çev: İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.173.

biri olmanın yanı sıra, Almanya'nın gelecek kuşaklarına adından söz ettirebilecek bir sinemacı olarak ilerliyordu.²⁹

Leni Riefenstahl, sinema kariyerine oyuncu olarak başladığı ve 25 yaşında kendi filmini çekerek devam ettiği dönemde Hitler'in dikkatini çekmiş ve bu sayede de Hitler'in isteği üzerine rejimin propaganda filmlerini çekmeye başlamıştır. "Sieg des Glaubens" (İnancın Zaferi), 1933 Parti Kongresini, "Triumph des Willens" (Azmin Zaferi) filmi de 1935 Parti Kongresini konu alan filmleriydi. Çektiği filmler, her ne kadar parti emri ile çekilmiş filmler olsa da yetenekli bir yönetmenin varlığına işaret etmekteydiler.³⁰

1936 Olimpiyatları için çektiği "Fest der Völker" (Halkların Bayramı) ve "Fest der Schönheit" (Güzelliğin Bayramı), bir sinema filmi tadındadır.

Alman sinemasının o yıllarını değerlendirenler, Riefenstahl'ı, Nazi döneminin yönetmeni olarak yargılamışlardır.

Alman sineması, propaganda bakanı Joseph Goebbels'in ellerinde oldukça kötü bir hâl almıştı. İngiliz ve Amerikan filmleri yasaklanmıştı. Goebbels'in eleştiriyi yasaklaması sonucu hiçbir Alman filmi eleştirmenler tarafından kötü olarak nitelendirilmemiştir. Hitler yönetimiyle ters düşen ve Nazi propagandasına alet olmayan sinemacılar çeşitli baskılara maruz bırakılmış, ünlü birçok yönetmen ülkesini terk etmek zorunda kalmıştı.³¹

1.2.3. Fransız Yeni Dalga

Fransız Devrimi, Avrupa'da eski çağlardan beri yavaş bir biçimde gelişerek sürüp gelen siyasal düzeni, gelişen endüstri devrimi ise ekonomik düzeni ve onun kurumlarını kökten yenilemiştir.

²⁹ Dorsay, s.124.

³⁰ Biryıldız, s.54.

³¹ Rotha, s.175.

Şairane Gerçekçilik Fransa’da doğmuş ve en çok ilgiyi de bu ülkede toplamış bir akımdır. Akım “Şiirsellik” ve “Gerçekçilik” olmak üzere iki dinamik üzerine temellendirilir. Akımın şiirselliği; seçilen mekânlarda ve film karakterlerinin davranışlarında yatar.³²

Sesli filme geçiş, 1929 dünya ekonomik bunalımı ve tekrar başlayan toplumsal gerilimler, 1930’lara doğru Fransa’da yeni bir akımın doğmasına neden oldu. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik kargaşalar, Birinci Dünya Savaşının ardından olduğu gibi sinema alanında büyük film şirketlerinin iflasına yol açmış; bu durum bağımsız yönetmen ve yapımcıların daha rahat hareket etmelerini sağlamıştır. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerde toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve aynı zamanda lirik bir dille ele almaya başlamışlardır. Filmleri Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik (*Réalisme Poétique*) olarak tanımlanan bu akım içinde değerlendirilmeye başlamıştır.³³ Zamanla bu akım, bağımsız sinemanın belirgin etkilerinin başında yer almaya başlamıştır.

1930’lu yıllarda Fransa’da ortaya çıkan bu akımın ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine “Toplumsal Fantastik” tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carne’dir. Carne’nin 1938 yılında yaptığı “Sisler Rıhtımı” ve 1949 yapımı “Gün Doğarken” filmleri Şiirsel Gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlerini de taşıyan karamsar yapıtlardır. Savaş yılları bu akımın yönünü karamsarlığa çevirirken, Marcel 1943 yılında yaptığı “Cennetteki Çocuklar” filmiyle tekrar şiirsel anlatıma dönmüş ve karamsarlıktan çıkış döneminin liderliğini yapmıştır.³⁴

1.2.4. İngiliz Özgür Sineması

1899’da bir stüdyo kuran ve Melies’den önce “Kuzey Kutbuna Yolculuk” filmini çeviren William Paul sayesinde İngiliz sinemacılığı hızla gelişti. Briehton’un fotoğrafçıları olan Williamson ve G.A. Smith, özellikle “Bir Çin Heyetine Saldırı”

³² Biryıldız, s.74.

³³ Rotha, s.194.

³⁴ Rotha, s.195

filminde kurguyu ve plan çeşitliliğini büyük bir ustalıkla kullandılar. Bu haber filmini Williamson 1900’de yeniden derledi ve romanlaştırdı. Ancak tüm bunlara rağmen İngiliz sineması çok sağlam temeller üzerine kurulmuş değildir. Basının şişirmesi ve halkın iyi niyeti ile kendisine zemin bulmuştur.³⁵

Yabancılar ilk defa İngiltere’de 1900’lü yılların başlarından itibaren kuruluşlarını, sinema haline getirdiler. Bu atılım karşısında çok sayıda salon açılmaya başlandı.³⁶ Hem insanların yeni bir yapı ile karşılaşmaları hem de gerçekliğin bir nevi farklı yönleriyle yaşanması sinemaya olan ilginin artması etkenlerinden olarak yorumlanabilecektir.

İtalyan Yenigerçekliği’ne benzer olarak, İngiltere’de sosyalist sinema, işçi sınıfı sorunlarıyla ilgilenmiştir. I. Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda İngiliz sineması da gerçekçiliğe doğru bir eğilim gösterdi. 1930’larda devletin desteklediği belgesel geleneği sinemaya hakimdi.³⁷

İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasına kadar olan dönemde İngiliz Belgesel Film hareketi, izlenimci/gözlemci belgeseller ile dramatize edilmiş belgeseller çekti. 1939 ile 1945 yılları arasında İngiliz sineması savaşa odaklanmıştı. Bu dönemde melodramlar yapıldıysa da belgesel tekniklerin kullanımı daha da ağırlık kazandı. 1940’lar İngiliz sineması için yaratıcı bir dönem oldu ve Altın Çağ diye anılan dönem yaşandı.³⁸ 1918 yılında İngiliz Sinema pazarı tüm olarak Amerikalıların eline geçti. Gösterilen yüz filmde doksanı Hollywood’tan gelir oldu; dördü sadece İngiltere’de üretiliyor, geri kalanlar da Fransız ve İtalyan üretiminden oluşuyordu. (kaynakça)

1919’dan başlayarak Paramount Kuruluşu, İngiltere’de stüdyolar kurmaya başladı. Donald Crisp’in ve Fitzmaurice’in yönettiği birkaç filmlik denemeden sonra İngiliz üretimine son verildi. Başka ülkelerde olduğu gibi İngiltere’de de çeşitli

³⁵ Dorsay, s.127.

³⁶ Biryıldız, s.146.

³⁷ Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003, s. 465.

³⁸ Biryıldız, s.148.

Amerikan kuruluşlarının şubeleri açıldı. Bunların sonuncusu 1921 Martında açılan United Artists'in şubesi oldu. kaynakça

İngiltere'de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra film yapımcılığı neredeyse ölüm döşegindeydi. 1920'lerin ortasında gösterime giren filmlerin çok büyük çoğunluğu Amerikan yapımıydı. Bununla birlikte 1926 yılında İngiltere, Fransa'da üretilen 55, Almanya'da üretilen yüz kadar ve Birleşik Devletlerde üretilen 700 kadar filme karşın ancak 26 filmle varlığını kanıtlayabiliyordu.³⁹

Ünlü sinema ve tiyatro oyuncusu Laurence Olivier, William Shakespeare'den uyarlanan Henry V. ve Hamlet filmleriyle büyük başarı kazandı. Aynı dönemde adını duyuran bir başka oyuncu da "Taçlar ve Kalpler" ve "Altın Hırsızları" gibi komedi filmlerinde olağanüstü oyunculuk yeteneğini gösteren Sir Alec Guinness'di. Bu filmlerin senaryoları büyük ölçüde klasik edebiyat yapıtlarına dayanıyordu.⁴⁰

Yapısal olarak gerçekçi, içerik olarak hümanist filmler üreten yeni bir hareket ortaya çıktı.

İngiliz Yeni Dalgası ya da Özgür Sinema diye anılan bu akım, Hollywood etkisinden uzak, yeni bir akımdı. Yeni Dalgacı sinemacılar, İngiltere'de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı. Bu filmler genellikle belgesel tarzda ve siyah beyaz çekiliyor, gerçek mekânlar kullanılıyor ve oyuncu olarak gerçek şahıslarla çalışılıyordu.⁴¹

1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Fransız Yeni Dalga filmlerinin etkisiyle İngiltere'de, çalışan insanların günlük yaşamlarını konu alan gerçekçi filmler yaygınlık kazandı. Tony Richardson'un "Öfke", Jack Clayton'un "Tepedeki Oda" ve Karel Reisz'in "Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı" adlı filmleri uluslararası düzeyde ün kazandı. Sean Connery'nin James Bond tipini canlandırdığı ünlü casus filmleri de aynı dönemde yapıldı. İngiltere 1960'larda Avrupa sinema sanayisinin merkezi

³⁹ Smith, s. 402.

⁴⁰ Rotha, s.217.

⁴¹ Rotha, s.218.

durumuna geldi. O dönemde art arda birbirinden güzel filmler çekildi. Tony Richardson'un romanından uyarladığı "Tom Jones", John Schlesinger'in Thomas Hardy'nin romanından uyarladığı "Bir Aşk Yetmez" ile "Geceyarısı Kovboyu" ve Lindsay Anderson'un "Eğer" adlı filmleri dönemin unutulmaz yapıtları arasındadır.⁴²

Endüstri devriminin bir sonucu olarak, yoksul kesimle zengin kesim arasındaki farkın büyümesi ve fakir bölgelerdeki artış, Sosyal Gerçekçilerin yeni bir toplumsal bilinç içerisinde çağdaş yaşamın acımasız gerçekleri üzerine yoğunlaşmasına neden oldu. Yeni Dalga ile canlanan Sosyal Gerçekçilik, İngiliz filmcilerini sürekli olarak etkiledi. İngiliz Yeni Dalga hareketi 1959 ile 1963 yılları arasında etkili oldu ve İngiliz sinemasında derin izler bıraktı.⁴³

Yeni Dalga sinemacılar sosyalist bakış açısına sahiptiler ve İngiltere'de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı.

Yeni Dalgacıların, 1959 yılında Tony Richardson'un yaptığı "Öfke" filmiyle başlayan yeni yönelimlerini Öfke sineması olarak adlandırmak da mümkündür. Richardson'un "Öfke" filminde John Osborne gibi bir oyun yazarıyla çalışması diğer özgür sinemacıların da bu tutumu örnek almalarına neden olmuştur.

1.2.5. Brezilya Yeni Sinema Akımı

Brezilya sineması özellikle 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonuna dek devam eden ve güncelliğini hâlâ yitirmeyen, *Üçüncü Dünya Ülkesi* sineması tartışmalarında çok önemli bir yer edinir. Brezilya, bu tartışmalar içinde sinema alanındaki gelişimi ve tarihi ile oldukça modern ve yenilikçi, hatta devrimci bir görünüm sergilemiştir⁴⁴.

Sesli sinemanın ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla, Brezilyalı izleyiciler, yabancı ülke filmlerinde işlenen temaların, anlatılan hikâyelerin o kadar da ilginç olmadığını ve kendi yaşantılarıyla da hiçbir ilintileri olmadığını gördü. Brezilyalı

⁴² Smith, s.408.

⁴³ Dorsay, s.116

⁴⁴ Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Derleyen: Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, İstanbul, 2007, s. 19

sanatçılar ve öncü sinemacılar ülkenin farklılık gösteren nüfusunu ve onların kendi siyasi, toplumsal olaylarını gündeme getirip bu konuları sinemaya yansıtarak bir ulusal sinema oluşturmaya soyundular.

Yeni Sinema, Brezilya'daki sınıflar arası etkileşimi, siyaseti, toplumsal çelişkileri, tarihsel arka planıyla anlatmaya çalıştı ve bu perspektifte birçok ürün verdi. Bu ekol, çok sayıda belge ve belgesel filmle kendisini gösterdi ve ülkenin birçok tabusunun üstüne gitti.⁴⁵

Bu sinema geleneği zamanla bir okula dönüşürken, iş yapan temalar iyice ortaya çıktı ve Brezilya yaşamından, kültüründen, toplumsal ve siyasal olaylarından yansımalar hikâyelerin odak noktası olarak sinemaya yaklaştı. Bu süreçte alegorik⁴⁶ manzaralar kullanan “Black God White Devil” (Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan, 1964) gibi epik filmler üretildi. Bu dönemde sinema bir eğlendirme aracı olmaktan çok, sinemacılara göre Brezilya'daki hayatı, olayları, olguları anlamak ve buna sinema yoluyla tepki vermek ve hatta tepki uyandırmak için bir araçtı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bütün dünyada ve özellikle Avrupa'da esen soğuk savaş rüzgârlarının etkisiyle, Polonya, Macaristan ve Çekoslovakya gibi ülkelerdeki sinemacıların kendilerini ifade etmede kullandıkları *alegorik* anlatım biçimleri Brezilya sinemasında da kendini başka bir biçimde gösterir. Bu *alegorik* anlatım biçiminde kuşkusuz Brezilya yaşamının ve siyasetinin özgün yansımaları, ifadeleri görülür.

1900'lü yılların başıyla 1940'lı yıllar arasındaki dönemde, Brezilya sinemacılarının birçoğu içeriye dönük bir bakış sergilediler, içeride kaldılar ve Brezilya yaşamı ve siyaseti üzerinde yoğunlaşan çok sayıda belgesel ve haber niteliğinde filmler yaptılar. Bu dönemde yapılan birçok popüler film haber amaçlıdır ve belgesel nitelikteki yapımlardan ayrılır. Antonio Leal, 1908 yılında cinayet suçunu konu edinen bir film yaptı. Brezilya sinemasının *Altın Çağı* olarak bilinen

⁴⁵ Erus, s.21.

⁴⁶ Soyut kavramları canlılardan örnekler vererek açıklayan anlatım biçimi (Millet, ırk şeklinde tanımsal soyut kavramların insana benzetilmesi gibi).

popüler sinema dönemindeki çılgınlığın ateşleyicisi oldu. Endüstri, komedi ve sporu (özellikle ulusal takıntı niteliğindeki futbolu) kapsayacak şekilde genişlerken ve sinemacılar endüstriye diğer türleri katarken, Leal ilk filminin elde ettiği başarıdan sonra bir tane daha cinayet filmi çekti. 1910 yılına gelindiğinde, Brezilya artık tamamen kendisine ait bir kimlik edinmişti. Bu, seyircinin geniş yelpazeye yayılmış ilgi alanlarına hitap eden bir kimlikti. 1911 ile 1920’li yıllar arasında, Brezilya’daki sinema endüstrisi, ülke insanı için bir eğlence aracı olarak çekiciliğini arttırdı. 1920’li ve 1930’lı yıllarda yapılan filmler, büyük ölçüde yabancı etkileri yansıtıyordu. Sonuçta, kovboy filmlerinin, “Brezilyalıların yabancı filmlerin başarısına yönelik sevgi-nefret karışımı yaklaşımını” sergileyen parodilerin ve hem izleyicileri eğlendiren hem de Brezilyalı sinemacıların başka yönlere yönelmelerinde esin kaynağı olan başka çalışmaların da içinde yer aldığı çok çeşitli bir seyir malzemesi ortaya çıkmıştır⁴⁷.

1.3. Bağımsız Sinema

Günümüzde algılandığı biçimde bağımsız sinemanın kavramı 1977 yılında literatürde yerini almış ve anlam olarak; ticari kaygı taşımayan ve dağıtım noktasında Hollywood stüdyolarından bağımsız firmalarca dağıtımı yapılan filmler için kullanılmaktadır.⁴⁸

Sinemada “bağımsızlık” kavramı ve “bağımsız sinema”nın ne olup olmadığıyla ilgili tartışmalar sadece Türk Sinemasının değil, dünya sinema yazınının da sınırlarını belirlemekte zorlandığı konulardan biridir. Bu zorluğun en önemli nedenlerinden biri ise bağımsız sinemanın kriterlerinin esnekliğinden kaynaklanmaktadır.

Tül Akbal Süalp’in bağımsız sinema yorumuna baktığımızda ise, bağımsız sinemayı daha çok geleneksel, egemen ve hâkim ideolojinin; sinemada kendini gösteren anlatı ve estetik geleneğinin karşısında duran bir sinema biçimi olarak tanımladığı görülür. Akbal, bağımsız sinemanın geleneksel anlatı ve üretim

⁴⁷ Robert Stam ve Randal Johnson, **Brazilian Cinema**, Columbia Press, 1995, s.22

⁴⁸ D.K. Holm, **Bağımsız Sinema**, (Çev. Barış Baysal), Kalkedon Yay., İstanbul, 2011, s.12

biçimlerinin karşısında, ticari kaygılardan uzakta durduğunun ve bunun sonucu olarak seyirciyi, sayısı kadar para getirecek bir mal gibi görmediğinin üzerinde durur. Ayrıca film yapım sürecinin, bir kaygının hem nedeni hem de sonucu olduğunu, bu kaygı ve arayışın hem filme, hem izleyiciye yansıdığını vurgular⁴⁹.

Zeki Demirkubuz da kendisi ile yapılan bir söyleşide bağımsız sinema için şu tanımları yapmıştır: “Bağımsız sinema” demek yerine “kişisel sinema” demek, “birey sineması” demek ya da bir ahlaki derdi olan bir sinema demek aslında daha doğru⁵⁰.

1.4. Türkiye’de Bağımsız Sinema ve Temsilcileri

Bağımsız sinemanın Türk sinemasındaki karşılığının ne olduğu konusunda Türk sinema tarihçileri ve eleştirmenleri farklı fikirler içindedirler. Sinema yazarı Burçak Evren’e göre, sinemada eski geleneksel ekonomik yapının yok olduğu, üretilen filmlerde ayrık konuların ele alınabildiği ve filmlerin fikir ve yapım aşamasında önemli risklerin alındığı göz önünde bulundurularak, Türkiye’de 1994’de başlayan ve günümüze dek devam eden bir “Bağımsızlar Dönemi” ya da “Post Yeşilçam” döneminden söz edilebilir. Evren ayrıca, Zeki Demirkubuz’un yönetmiş olduğu *C Blok* veya *Üçüncü Sayfa* filmlerinin başlangıcında yer alan ‘Bağımsız Yapım’ yazısına dayanarak bu dönemi tanımlamak için “bağımsız” sözcüğünü kullandığını belirtmiştir⁵¹.

Türkiye’de bağımsız sinema tartışmalarına dair bir başka yorum ve kavramsallaştırma da, kendi filmleri de bu tartışılan dönemin içinde üretilen ve benzer kavramlarla adlandırılan Derviş Zaim’den gelir. Zaim’e göre 1990’ların ortalarından itibaren Türk sinemasında yeni bir sinemasal biçim ve estetikten; bu biçim ve estetiği filmlerinde uygulayan sinema sanatçılarından söz edilmektedir⁵². “Yeni”, “genç” ve “bağımsız” gibi kavramlarla anılan bu sinema hareketi için

⁴⁹ Tül Akbal Süalp, “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır”, *Antrakt*, Sayı.75-76, (Aralık 2003- Ocak 2004), s.20.

⁵⁰ Zeki Demirkubuz Söyleşisi, Misafir, 13 Aralık 2006, <http://iletisim.marmara.edu.tr/misa/> (04.01.2014).

⁵¹ Ala Sivas, Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri, Marmara Üniversitesi SBE., *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, 2007, s.107.

⁵² Zaim, s.48.

Zaim'in önerdiği kavram ise "alüvyon"dur. Zaim neden bu kavramı önerdiğini aşağıdaki gibi açıklar:

"Coğrafi bir terim olan "alüvyon"90'larda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar"⁵³.

Son dönem Türk Sinemasında bağımsızlık anlayışının kıstaslarının ne olduğunu tartıştığı ve bağımsız sinema temsilcilerini ayrıntılı bir biçimde incelediği çalışmasında Ala Sivas, sinemada bağımsızlık anlayışını şekillendiren dört temel kıstastan söz etmiştir:

- Endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık
- Anlatımsal bağımsızlık
- Seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık
- İdeolojik bağımsızlık⁵⁴

Yine bağımsız sinema ile ilgili dikkate alınması gereken bir başka önemli kavramsallaştırmaya, Çelik'in çalışmasında da rastlamak mümkündür. Çelik, bağımsız sinema yapmak isteyen yönetmenlerin filmlerini istedikleri koşullarda, istedikleri gibi üretebilmek için yapımcılık yapmayı seçtiklerini, bu nedenle bu yönetmenler için sık kullanılan "yapımcı-yönetmen" yerine, "yönetmen-yapımcı" tanımının daha uygun olduğunu öne sürmüştür. Çelik'in yapımcılıktan çok yönetmenliğe vurgu yapan bu tanıma seçmesinin nedeni yönetmenlerin zorunlu koşullar nedeniyle yapımcılık yapması ve ekonomik sorumluluğu taşıması, bu

⁵³ Zaim, s.50.

⁵⁴ Sivas, s. 192.

sorumluluğu yerine getirirken de sanatsal kaygıları, ticari kaygılara göre ön planda tutmasıdır⁵⁵.

1990'lardan itibaren Türk sinemasında belirli bir değişime işaret eden, geleneksel sinemadan farklı bir yapıya sahip olan bu sinema oluşumu, yukarıda da yer verildiği gibi farklı kavramsallaştırmalarla ele alınmıştır. "Post Yeşilçam", "Bağımsızlar Dönemi", "Yeni Türk Sineması", "Alüvyonik Sinema", "Yönetmen Sineması" bunlar arasında en çok göze çarpanlardır. Bu kavramların temelde işaret ettiği ortak noktanın geleneksel sinema anlayışının dışında yapılmış bir Türk sineması olduğunu ve Sivas'ın tanımladığı kıstaslar doğrultusunda ele alınabileceği kanaatindeyiz. Bu kıstaslara göre hareket edilip, ekonomik bağımsızlık kıstası da Çelik'in savunduğu doğrultuda nedenselleştirildiğinde, Türk sinemasında bağımsızlık olgusunu tartışmak için doğru zeminin yaratılabileceği görüşündeyiz.

Türkiye'de bağımsız sinemanın ortaya çıkışı, Türk sinemasının 1990'lı yıllarda içine girdiği krizle birebir ilişkilidir. Bağımsız sinema kıstasları arasında yapım, daha doğrusu ekonomik koşulları öncelikli olarak göz önünde bulundurmanızın en önemli nedenlerinden biri budur. Çünkü gerek ideolojik, gerekse teknolojik nedenlerle Hollywood sinemasının yükselen egemenliği, sinema ürünlerinin yapım ve dağıtım olanaklarındaki hızlı değişimler ve giderek daralan yapım olanakları Türkiye'de film üretimini ciddi bir biçimde krize sokmuştur. Eski Yeşilçam tarzı üretim yapısı ciddi bir sarsıntıya uğramış, yapım şirketleri birer birer kapanmaya başlamıştır. Yapım şirketlerinin kapanmasına paralel olarak yerli film üretim sayısı belirgin bir şekilde düşüşe geçmiştir. 1990 öncesi son beş yıl ve sonraki 5 yıllık yerli film yapım sayılarını içeren aşağıdaki rakamlara bakıldığında bu durum çok daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Türkiye'de bağımsız sinemanın öncü yönetmenlerinden biri olan Derviş Zaim katıldığı bir söyleşide, 1996 yılında yönetmiş olduğu Tabutta Röveşata filminin yapım koşullarından şöyle söz etmiştir:

⁵⁵ Çelik, s. 274.

“Biraz da yapım sürecinden söz edeyim: AGFA dünyadaki üretimini durdurmuştu o dönem ve stokları da bitmek üzereydi... Tüm Türkiye’de sadece 60 kutu kalmıştı ve en ucuzu da oydu, elimdeki sınırlı para ile onları alıp sakladım... Süha Arın, bana karşılıksız kendi kamerasını ve ışığını verdi. Ekip de oyuncular da para almadı... Tahtakale ‘den aldığımız metalik büyük sefertaslarının içerisinde bir öğünlük yemeğimizi getiriyorduk...”

Zaim’in ifadesine dayanılarak, Tabutta Röveşata filminin hazır yapım olanaklarından yoksun, çoğunlukla kişisel çabaya dayalı bir uğraş sonucu ortaya çıktığını anlamak mümkündür. Zaim’in filmi, hem Sivas’ın sözünü ettiği gibi ekonomik anlamda bağımsız bir filmidir, hem de Çelik’in vurguladığı gibi bir yönetmen-yapımcı filmidir. Bunun nedeni de Zaim’in kendi ifadesinden de anlaşılacağı üzere, yapımcılık yapacak kadar zengin olduğundan değil, şartların getirdiği zaruretlerden kaynaklanmaktadır.

Bağımsız sinemacıların yapım anlamında aldıkları risklerin ve zorladıkları sınırların yanı sıra, yaptıkları sinemanın bir diğer önemli özelliği ideolojik ve estetik anlamda içinde oldukları tutumdur. Akbal’ın da ifade ettiği gibi geleneksel sinemanın karşısında yer aldıkları ve seyirciye dair kaygıları para üzerinden kurulmadığı için, çok daha özgür bir biçimde kendilerine ait üsluplarını ortaya koymuşlardır. Akbal’a göre ortaya çıkan bu yeni kuşağın Türk sineması için ifade ettiği anlamlar farklıdır: Kimileri sinemada yeni dil arayışlarının göstergesi olan filmler yaparken (Derviş Zaim, Ezel Akay) kimileri ise toplumun depolitize olduğu gerçeğinden yola çıkarak bu durumu eleştiren ve duyarsız olunan konulara eğilen filmler yapmaktadırlar (Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi gibi). Bir taraftan da bireysel arayışlarını sinemasına yansıtan sinemacılar vardır: Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi. Bu isimlerin her biri kısırlaşan Türk sinemasının yeni üsluplara ve yeni bir döneme açılışının en önemli aktörleri olmuşlardır.⁵⁶

Yeşilçam döneminde Türk sinemasının en büyük sorunu parasızlık olarak dile getirilse bile, esas sorun ideoloji, estetik ve fikirsizlikle ilgilidir ve bu sorunlar ilk kez

⁵⁶ Tül Akbal Sualp, Ayla Kanbur ve Necla Algan, *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası*, 1. Basım, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008, s. 29.

bağımsızlar döneminde dile getirilmiş, bağımsız sinemacılar filmlerinde ideolojik, estetik ve fikirsel tutarlılığa özen gösterilmiştir⁵⁷.

Bağımsız sinemanın ele aldığı konuların alışılmışın dışında olması ve bir taraftan da ele alış biçimindeki değişim, bu yönetmenlerin aynı zamanda seyirci üzerinden de risk aldıklarının göstergesidir. Bu da, seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık olarak ifade edilmektedir. Çünkü Yeşilçam geleneğinden gelen, alışılmış anlatı kalıpları ve öyküleriyle beslenen seyircinin estetik algısı ve sinema hazzının dışında sayılabilecek filmler çekilmiş, bu anlamda seyircinin bazı beklentileri göz ardı edilerek, önemli bir risk alınmıştır. Bağımsız sinema yapan bir yönetmen olarak Reha Erdem seyirciyle arasındaki ilişkiyi aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

*Bağımsızım, aslında bağımsız sinemacı lafında da çeşitli şeyler var. Ben şöyle bağımsızım. Belli bir hesapla yapmıyorum filmlerimi. Belli bir kitleyi tavlama için inanmadığım bir sinema yapmam. Ama bu demek değildir ki, izleyicinin benim filmlerine gelmesini umursamam. ... Yaparken onlar ne düşünür, nasıl seyrederi göz önüne almaktan bahsederseniz, işte o zaman bağımsızım.*⁵⁸

Gerek yapım olanaklarında kullandıkları alternatifler, gerek filmlerindeki içerik ve biçim özgünlüğü, gerekse de ideolojik ve estetik anlamda kendilerini ana akım sinemadan farklı bir yerde konumlandırmalarından dolayı “Bağımsız Sinemacılar”ın Türk sineması içerisinde oldukça önemli bir yerde durduğunu ve ilerici bir söylem geliştirdiğini ifade etmek mümkündür.

1.4.1. Zeki Demirkubuz

Zeki Demirkubuz 1964’de Isparta’da dünyaya gelir. Gönen Öğretmen Okulunda okurken okuldan atılır. Örgüt üyesi olduğu gerekçesi ile 1980 darbesinden sonra iki yıl hapis yatar. Hapis yıllarında edebiyata merak salmış ve yazmaya başlamıştır. Bu yıllarda özellikle Dostoyevski’nin Suç ve Ceza’sından oldukça etkilendiğini dile getirmektedir. Daha sonra liseyi dışarıdan bitirerek, askerlik sebebi

⁵⁷ Sivas, s. 118.

⁵⁸ Serpil Kirel, “İran’da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Olan Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme”, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması,(Derleyen: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus), Es Yay., İstanbul, 2007, s. 401.

ile İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girer. Bu sırada hayatını işportacılık yaparak kazanır. Üniversite yıllarında öyküler yazmaya başlar ve Zeki Ökten'le tanışır. Daha sonra Zeki Ökten'in asistanlığını yapmaya başlar. Pek çok yönetmenin yanında asistan olarak çalışan Demirkubuz 1993 yılında “C-Blok” isimli ilk filmi çekmiş ve daha sonra sırasıyla “Masumiyet”, “Üçüncü Sayfa”, “Yazgı”, “İtiraf ve Bekleme Odası” filmlerini yapar. Yurtiçi ve Yurtdışında pek çok festivalde gösterilir filmleri. 2002 yılında Cannes Film Festivali'nin “Belirli Bir Bakış” bölümüne “Yazgı” ve “İtiraf” ile seçilir. Böylelikle ilk defa aynı sene içinde iki film birden Cannes'a davet edilmiş olur.⁵⁹

Yaptığı bir söyleşide “tek şanslı olan sinema kişisel sinemadır” diyen Zeki Demirkubuz, sinemanın halka bilinç götürmek, halkı uyandırmak ve gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olduğuna inanmadığını ve yaptığı sinemanın sadece ve sadece “kişisel bir sinema” olduğunu söyler, yönetmen nasıl bir kişiliğe sahip ise filmde de o vardır, bunun dışında bir şey içermesi mümkün değildir. Zeki Demirkubuz, sinema yapmanın dinsel ve manevi olduğunu ancak pek çok diğer iş gibi birtakım insanlarla bir arada yapılması gerektiğini ve bunun da sinemanın en büyük handikabını oluşturduğunu dile getirir. İdeal sinema, filme dair söylenen sözün ilk çıktığı andaki saf hali koruyabilen sinemadır, tek kişiliktir.⁶⁰

“Öncelikle kendim için yapıyorum filmlerimi... Kendimi keşfetmek için film çekiyorum. Bütün bilimsel çabalara rağmen insan, bence hala Dostoyevski'nin dediği gibi kocaman bir labirenttir. Benim yaptığım belki en iyi şey de bu labirente boyun eğmektir. Bu anlamda zayıf olduğumu kabul etme erdemini ve cesaretini göstermektir. Her şeyi bilen ve çözebilen bir insan düşüncesi empoze ediliyor. Oysa bütün hayat bilgimizin, insanlığın bütün deneyimlerinin ruhumuza ait en ufak bir çelişkiye hiçbir şekilde derman olmadığı ortada. Öyle olsa aşk için çekilen acılar yada kötülükler, hepsi çözümlenebilirdi. Ben de filmlerimde bu karmaşanın önünde boyun eğiyorum... Çözüm önermiyorum. Sadece kendimce soruları ortaya koyuyorum.”⁶¹

⁵⁹ <http://sinemasaldunya.com/sistemin-ahlaksal-sorgulamas%C4%B1-zeki-demirkubuz-sinemasi/>

⁶⁰ “Zeki Demirkubuz The Guardian'a Konuştu”, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3863312&tarih=2006-02-03>

⁶¹ Sinem Edirne, "Zeki Demirkubuz ile Söyleşi" Sinema Dergisi, Ekim 1999, s.26

Bu bağlamda O, ideal olanı yapmanın peşindedir. “Kişisel sinema” olarak ifade ettiği şey ona yaratıcı bir yönetmen (auteur) olma yolunu açar. 1993-2004 yılları arasında altı film yapan Demirkubuz, idealize edilmiş bireysel tek kişilik sinema anlayışı ve filmlerindeki temasal bütünlük (kötülük, özgürlük, aşk, ihanet, kader, suç), biçimsel benzerlik (kapalı klostrofobik mekânlar, durgun yakın plan çekimler) tekrarlayan kodlar ve motifler (kapanmayan kapılar, televizyon, itiraf, iktidar ilişkisi) daha önceki filmlerine atıfta bulunmak ve pastişin (melodram ve kara film) kullanımı ile kendisini bir auteur olarak sunar.

Zeki Demirkubuz’un bağımsız sinema içindeki önemi, 90 sonrası bu yeni kuşağın önünü 1993 yılında çekmiş olduğu “*C-Blok*” filmi ile açmış olması ve bu bağımsız grubun, yaptığı 6 film ile en üretken ismi olmasıdır. Sahip olduğu “Mavi Film” ile tüm filmlerinin yapımcılığını üstlenmiş, hiçbir resmi ya da özel kuruluştan destek almamış, ilke olarak buna karşı olduğunu da pek çok söyleşisinde belirtmiştir. Filmlerinin sadece yapımcılığını değil aynı zamanda da senaryo yazarlığını da üstlenen Demirkubuz, son filmi “Bekleme Odası”nda filmin kurgusunu, görüntü yönetmenliğini ve oyunculğunu da üstlenerek sinemanın “tek kişilik” olduğuna dair inancını adeta kanıtlanmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında katıldığı pek çok festival ve aldığı pek çok ödül ile adından söz ettiren Zeki Demirkubuz, bağımsız sinemanın Türkiye’deki en önemli simaları arasında önde gelenidir.⁶²

Demirkubuz’un sinema anlayışındaki bağımsızlık unsuru, bir bakıma filmi meta olmaktan kurtaran bir tavidir. Dünyada pek çok film ancak karmaşık finans mühendislikleri ile idare edilebilecek bütçelerle çekilmekte. Kısıtlı bütçelerle film çekmek bu anlamda, zorunluluktan doğmuş olsa da farklı bir tavır içerir. Bu tavır aynı zamanda sinemayı bir film çekebilmek için para bulma becerisi alanı değil, söyleyecek sözü, anlatacak derdi olma alanı olarak görmek anlamına geliyor.⁶³ Tarkovski’ye göre yalnızca bir meta olarak “tüketilmek” istenmeyen her türlü sanatın amacı, kendine ve çevresine, hayatın ve insanın varlığını açıklamak

⁶² <http://yenisafak.com.tr/Pazar/?i=376862>

⁶³ Ömer Turan "Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine" Dört Mevsim, Sayı111,1998,s.59

hatta belki de açıklamaya bile gerek kalmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmektedir.⁶⁴

Demirkubuz'un beslendiği en önemli kaynak varoluşçuluk felsefesi ile Dostoyevski ve Camus'dür. Varoluşçuluk felsefesinin özellikle "kötülük, itiraf, günah, yazgı, dünyaya atılmışlık" gibi kavramları ile ilgilenen yönetmen, filmlerini bu temalar üzerine kurar. Eğer felsefenin, doğru yanıtı bulmaktan çok yanıt aramak olduğu daha da önemlisi, bir yanıtı bulaktan çok, doğru soruyu sorabilmek olduğu kabul edilirse, varoluşçu felsefenin asıl sorusu "İnsan, ne Tanrının, ne de akılcı düşüncenin yardımı olmadan, tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?"⁶⁵ sorusudur. Demirkubuz da filmlerinde bu soruyu sormaktadır. Neden-sonuç ilişkileri yerine "nedensizliğin" kendisi ile ilgilenir. Doğal olayların bilimi ile insanı ilgilendiren bilimler arasında hiçbir ilişki yoktur, çünkü neden-sonuç bağı, doğal olaylarda bulunduğu için açıklanabilir ama insanla ilgili olayların nedeni belirsizdir, bulunamaz. Aklın aradığı neden-sonuç ilişkisi bulununca, olay akla uygun hale gelir ki "açıklamak", işte bu akla uygunluğu bulmaktır. Fakat akla uygun olmayan, açıklanamayan olaylar, bizim ancak onlara bir anlam vermemizle anlaşılabilir. İnsanla ve onun özgürlüğüyle ilişkili işlerin nedeni yoktur. Bunlar bilinemez, ama anlaşılabilir. Modern dönemin "akılcı" bireyini karşısına alarak, bireyin akıl dışılığını vurgular.⁶⁶

Varoluşçu felsefenin uğraştığı özgürlük, acı, yabancılaşma, kötü niyet, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasındaki çelişki gibi temel soru ve sorunlar aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un da sorusu, sorunudur. Zeki Demirkubuz'un filmlerinin en temel özelliği tarafsızlık ve tamamlanmamışlıktır. Belki de en önemlisi verdiği yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, soruları perdeye taşıması,

⁶⁴ Andrey Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman, İstanbul, Afa Yayınları, 2000, s.42

⁶⁵ Savaş, s.36

⁶⁶ Edirne, s.27

izleyenini durup düşündürebilmesidir. Karakterlerini asla idealleştirmez, hikâyelerine konu olan insanlar tüm zayıf yanları ile sunar.⁶⁷

Zeki Demirkubuz sinemasının temel izleklerinden biri de kötülük, kötülüğün insanın dışında değil içinde olmasıdır. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen ilk fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. O'nun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Temelini klasik mantıkta bulan gerçekliği iki kutba ayırma ve dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, tek yanlı ele alma tutumu ahlakta iyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayırmaya çalışır. Halbuki iyi ve kötü, güzel ve çirkin, haklı ve haksız somut hayatta sınırı gösterilmeyecek bir iç içeliktedir. Cinayet, kötülük, ihanet ve suçtan bahsetmez yalnız filmlerinde, onların ne olduğunu da sorgular. İnsanların suçu, kötülüğü nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tek düze yorumlandıklarını anlatmaya çabalar.

Karamazov Kardeşler'de Dostoyevski'nin İvan Karamazov'un ağzından aktardığı "Büyük Engizisyoncu" bölümünün bir yerinde, okyanusun ortasında, sadece ayaklarını basabileceği bir kaya parçasına bıraksan insanın yaşamaya çalışacağı, hatta boğazına kadar suya gömülmüş olsa bile çırpınmaya devam edeceği anlatılır.⁶⁸

Zeki Demirkubuz'un hikâyeleri, kameranın izlediği karakterin değişim evresi üzerine kuruludur, bu değişimin sonucunda ortaya çıkan yeni karakter filmin başlangıcındaki karakterden fazlasıyla uzaklaşmış, olgunlaşmıştır ("*Bekleme Odası*"ndaki Ahmet'i istisna tutmak gerekir). Dolayısıyla, Demirkubuz'un kahramanları filmin sonunda bir bilinç değişimine uğrarlar.⁶⁹

⁶⁷ "Zeki Demirkubuz The Guardian'a Konuştu", <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3863312&tarih=2006-02-03>

⁶⁸ Yusuf Güven "Zeki Demirkubuz Sineması" Yeni Film, Sayı 5, 2004, s.27

⁶⁹ Savaş, s.38

Yönetmenin tüm filmlerinde karşımıza çıkan bir başka olgu ise kahramanların sürekli televizyon izlemesidir. Onun için TV, kahramanları sanki gerçek hayattan koparan bir yapaylık ve yabancılaştırma ögesidir. Herkes, hayatlarının en dramatik anlarında anlamsız bir yüzle TV izlerler.

“Televizyon olgusunu, bugünün insanı ve bugünün temalarını anlatmak için iyi bir sinematografik öge olduğunu düşünüyorum. Televizyon, insanların kültürel biçimlenmesinde büyük önem taşıyor. Ve özellikle 50 sonrası kapitalizmin kendi sistemini kabul ettirmesinde en büyük araç oldu. Ve hiçbir direnişle karşılaşmadı...”⁷⁰.

Bu satırlarla ifade edilen televizyonun kullanımı ile aslında büyük bir sistem eleştirisi yapılmaktadır. Zeki Demirkubuz. Bu eleştiriyi, diğer tüm eleştirileri gibi doğrudan, politik bir dille yapmamakla birlikte eleştirinin ideolojik boyutu ve hedefi oldukça açık ve politiktir.

Zeki Demirkubuz’un oluşturduğu sinema dilinin önemli bir ögesi de “kapı”lardır. Kimi zaman bir hapisanede, kimi zaman bir hastanede kimi zaman da bir evde çıkar karşımıza. Yönetmen yaptığı bir söyleşide kapı imgesinin düşünüldüğü gibi herhangi bir otoriteyi temsil etmediğini aksine “her şeye rağmen, bütün karanlığa rağmen belki bir kapı açılır, belki hiçbir şey düşündüğümüz gibi olmayabilir, iyilik nedensiz bir yerden gelebilir⁷¹”in habercisi olarak kullandığını belirtmiştir. Ona göre her kapı (açılsa da kapansa da) bir parça umut taşır.⁷²

Demirkubuz’un filmlerinde hemen hemen hiç müzik kullanmadığı gözlemlenmektedir. “C-Blok”, “Yazgı” ve “Bekleme Odası”nda hiç müzik yoktur. “İtirafta” ise müzik sadece Harun’un gece gezmelerine eşlik eder. Yani kısa süren sahnelerde, son derece az ve işlevsel biçimde kullanılır. Yönetmen, pek çok modern sanatçıya yakın bir biçimde, etkileyici, giderek manipüle edici müzik kullanımına

⁷⁰ ...www.evrensel.net/99. 1. 14/kultur (Erişim Tarihi: 05.01.2014)

⁷¹ Dilek Tunalı, "Sinema ve Masumiyet Üzerine" **Sine-Masal**, Temmuz-Ağustos,1998,s.26

⁷² Güven, s.29

tümüyle sırt çevirir.⁷³ Modern yaşamın paranoyasını ve bunun ruhlarımızı çökertici yanını vermek için müzikten çok daha başka seslere başvurur.

Yönetmenin ilk ve son filmi dışında diğer dört filminde kullandığı bir diğer ortak anlatım biçimi, film kahramanlarından biri tarafından gerçekleştirilen monolog sahneleridir. Bu sahnelerde, kahraman, geçmişte yaşanan bir olayı bir diğer film kişisi aracılığı ile seyirciye anlatır, bir bakıma “itiraf”ta bulunur, yaşamını “temize çekmeye” çalışır. “İtiraf” olgusu, Zeki Demirkubuz’un üzerinde en çok yoğunlaştığı sorunsallardan birisidir. Bu odağını; “Dostoyevski, itirafın ne kadar rahatlatıcı olduğunu gösterdi bana. Asla kabul edemeyeceğim şeyleri kabul ettirdi bana. Mesela sağlam bir iyiliğin kötülüğün özgürleşmesi ile mümkün olacağı...”⁷⁴ şeklinde ifade etmektedir.

Bu monolog sahnelerinde, itirafta bulunan film kişisi kendisiyle yüzleşiyor gibidir. Tüm içtenliği ve yalınlığı ile anlatır hikâyesini. Bu sahnelerden en farklı olanı “*Üçüncü Sayfa*”da Meryem’in (Başak Köklükaya) İsa’ya itirafta bulunduğu sahnedir. Meryem, konuşurken birden susar ancak bir dış ses olarak itirafa devam etmektedir. Meryem’in kımıltısız yüzünü izleriz bir süre, sonra ses ve beden tekrar aynı uyumla itirafına devam eder. Ses ve beden arasındaki bütünlük tam beş kez kesilir. Peki, yönetmen neden böyle bir tekniği tercih eder? Meryem, diğer filmlerdeki kişilerden farklı olarak, itirafını tam olarak yapmamıştır çünkü hala sakladığı, gizlediği bilgiler vardır ve bu yüzden itirafın sonunda hissedilen, özgürleşme ve rahatlamayı yaşayamaz. Ses ve beden arasındaki uyumluluğun tahribi, seyirciyi de rahatsız edebilecektir.

Demirkubuz sineması, karşıt ve muhalif bir üretim süreci, doğrusal anlatıdan ve geleneklerden kopuş, kendi film yapım sürecinin farkında olma ve kapitalizme dayalı üretimin dışında yer alma gibi bağımsız sinemanın belirleyici ve ayırt edici özellikleri savunur bir yapıda olduğu gözlemlenmektedir.

⁷³ Atilla Dorsay, “Zeki Demirkubuz’un Dünyasına Bir Giriş Denemesi” **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.208.

⁷⁴ Erhan Aktuğ “Zeki Demirkubuz’la Söyleşi”, **TÜRSAK Sinema Yıllığı** 2001/2002, s.81

Zeki Demirkubuz'un filmleri ve aldığı ödüller özet olarak Tablo 1 ile verilmiştir.

Tablo 1: Zeki Demirkubuz Filmleri ve Ödülleri

Yıl	İsim	Ödüller
1994	C Blok	1995 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) (En İyi Yönetmen ve Film)
1997	Masumiyet	34. Antalya Altın Portakal Film Festivali (Halk Jurisi Avni Tolunay Ödülü)
1999	Üçüncü Sayfa	36. Antalya Altın Portakal Film Festivali (Behlül Dal Juri Özel Ödülü, En İyi Senaryo)
2001	İtiraf	13. Ankara Film Festivali (En İyi Yönetmen, Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü)
2001	Yazgı	38. Antalya Altın Portakal Film Festivali (En İyi 3. Film, En İyi Yönetmen)
2003	Bekleme Odası	40. Antalya Altın Portakal Film Festivali (Behlül Dal Juri Özel Ödülü) 23. İstanbul Uluslararası Film Festivali (En İyi Türk Yönetmen)
2006	Kader	42. Antalya Altın Portakal Film Festivali (En İyi Film) 12. Nürnberg Film Festivali (En İyi Film) 25. İstanbul Uluslararası Film Festivali (FIPRESCI Ödülü, En İyi Yönetmen) 18. Ankara Uluslararası Film Festivali (En İyi Yönetmen)
2009	Kıskanmak	46. Antalya Altın Portakal Film Festivali (En İyi Kadın Oyuncu)
2012	Yeraltı	2012 Dubai International Film Festivali (En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu) 45. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri (En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu)

1.4.2. Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun oldu ardından Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünde iki yıl öğrenim gördü. 35 mm olarak çektiği 20 dakikalık "Koza" adlı ilk ve tek kısa filmi ile 1995 Cannes Film Festivali dâhil 17 uluslar arası festivale katıldı. Ardından 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba" ile eleştirmenlerin ve sinemaseverlerin dikkatlerini üzerine çeken Ceylan, 1999'da

“Mayıs Sıkıntısı” adlı filmi ile bu çıkışını sürdürmüş, ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödül ile dönmüş ve özellikle yurtdışında büyük övgü toplamıştır. “Kasaba” ve “Mayıs Sıkıntısı”nın ardından üçlemesinin son filmi olan “UzaK\ 2003 Cannes Film Festivalinde jüri özel ödülü ve en iyi erkek oyuncu ödüllere layık görülmüştür. Ceylan, 2006 yılında ise eşi ile başrollerini paylaştığı “İklimler” adlı filmi ile Cannes Film Festivalinin yarışmalı bölümünde Ken Loach, Almodavar gibi ustalarla birlikte yarışmış ve FIPRESCI ödülünü almıştır.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinin tümünün yapımını, senaryosunu, kurgusunu, görüntü yönetmenliğini kendisi üstlenmiş ve ilk filminde iki, diğer filmlerinde ise beşer kişilik ekiplerle çalışmış ve filmlerini çok düşük bütçelerle çekmiştir. Yaptığı pek çok söyleşide kişisel bir sinemaya inandığını belirten Ceylan, ticari sinemanın karşısında konumlandırmıştır kendisini.

“Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan biri. Ama bana göre en radikal, en akılcısı ve en ahlakisi”⁷⁵

Ceylan, Demirkubuz ile birlikte her ne kadar dünyalara sahip olsa da, Türk sineması içinde çok farklı bir yere oturur. Her iki yönetmen de kendi kişisel sinema üsluplarını yaratmış ve filmlerine bu kişiselliği yansıtmışlardır. Her iki yönetmenin filmleri arasındaki açığı gün geçtikçe daralmaktadır. Ceylan giderek toplumsallaşmakta, Demirkubuz ise bireyselleşmektedir. Her iki yönetmen de minimal ve bağımsız sinemanın Türkiye’deki öncüleridir. Ceylan’ın bu görüşlerini Sevüktekin aşağıdaki şekliyle aktarmaktadır.

Filmlerimiz benzemiyor ama onların da (bağımsız sinemacıların) kendi aralarındaki filmleri de benzemiyor. Onları tanıyorum. Aramızda sevgi ilişkisi olduğu bile söylenebilir. Dayanışma olduğu... Üretim koşullarını kendimiz yaratmamız açısından bir benzerlik var. Her şeyi feda ederek, kayıtsız şartsız sinema yapma arzusu yönünden benzerlik var.⁷⁶ Şu

⁷⁵ Mehmet Erdem "Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor" www.nbcfilm.com/kasaba/press (Erişim Tarihi: 05.01.2014)

⁷⁶ Güldal Kızıldemir, “Kasaba’lı Anlam Avcısı”, **Radikal Gazetesi**, 21 Aralık 1997

*an içimde bir kıpırtı uyandıran tek şey Türkiye'deki "bağımsız sinema" diyebileceğimiz hareketin örnekleri... Derviş (Zaim), Zeki (Demirkubuz) saygı duyduğum arkadaşlar. Bunun dışında sinemaya karşı içimde fazla bir duygu yok.*⁷⁷

Ceylan sinemasının en önemli özelliği, anlatı yapısının ve film üretim biçiminin olabildiğince "minimal olmasıdır". Minimalist sinemanın en önemli özelliği hikaye anlatımındaki sadeliğiyle, kamera kullanımındaki ekonomik tavidir; minimalist sinema oyuncusundan oynamasını değil gerçeği, olağanüstü kartpostal görüntüleri değil var olan kültürün fotoğrafını ister⁷⁸. Onun sineması minimalist sinemanın ve basit anlatının tüm gereklerini yerine getirmektedir. Amatör oyuncu kullanımıyla, doğal dekor anlayışı ve durağan kamera hareketleri ile minimalist bir sinemanın içeriğini doldurur. Filmlerinde oyuncu olarak kendi anne babasını ve yakın çevresini kullanır. "Uzak" filminde yan rollerde yer verdiği birkaç profesyonel oyuncu hariç, ısrarla amatör oyuncularla çalışır. 2006 yapımı, son filmi "İklimler"de ise bunu bir adım daha ileri götürerek başrolleri kendisi ve eşi ile paylaşır.

Kamerayı ve tekniği iyice görünmez kılmaya, kamera hareketlerinin mümkün olduğunca az olmasına çalışır. Filmlerindeki doğa görüntüleri, sadece bir insanın sahip olabileceği açılardan görüntüye alınmıştır. İnsani bir bakış açısının kullanılması, tıpkı bir insanın her şeyi görememesi gibi, anlatıyı sade, basit ama insani kılmaktadır.

Ceylan, filmlerini taşra/kent ve gitmek/kalmak ikilemi, karşıtlığı üzerine kurar. Bu gerilimi Saffet/Yusuf ve Muzaffer karakterleri üzerinden iletir. Her üç filminde bu karakterler bir devamlılık sergiler. İlk iki filmi "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı"nda bu ikilik dramatik bir gerilim yaratmazken, "Uzak" bu gerilim üzerine oturur. Taşranın boğuculuğu, sıkıcılığı, durağanlığı ve gitmek için beslenen özlem Saffet/Yusuf karakteri ile temsil edilirken, kentin ve kent insanının yalnızlığı, bencilliği ve kalmak Muzaffer karakteri ile temsil edilir. Ceylan'ın bu karşıtlıklar üzerine kurulan filmlerinden "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı"nda seyirci herhangi bir

⁷⁷ Leyla Sevükten "Ancak Gerçekçi İnsanlar İyi Film Yaparlar" www.nbcfilm.com (Erişim Tarihi: 05.01.2014)

⁷⁸ Rıza Kıracı "Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm" **25. Kare**, S.31, 2000, s.15

karakter ile duygusal yakınlık özdeşlik kurmazken, “Uzak”ta Yusuf karakteri ile duygusal bir kurar.⁷⁹

Minimalist bir sinema anlayışının izini süren yönetmenin sinema dili basit anlatı sinemasına dayanır. Basit anlatı, “çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır ve çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca alt yapıya gerek yoktur.”⁸⁰ Çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, gündelik durumlara odaklanır.⁸¹ Ceylan, hayatı olduğu gibi aktarır, neden-sonuç ilişkisinin mantıksal devamlılığına yer vermez. Anlatılan şey ise sadece yaşamın kendisi ve basitliğidir.

Yönetmen bu minimalist geleneğe bağlı olarak müziğin kullanımında, diyaloglarda ve kamera hareketlerinde oldukça ekonomik bir tavır sergiler. Uzun-genel çekimleri tercih eder ve kamerası çoğu zaman sabittir. Diyaloglar ve ses Ceylan’ın sinemasında olabildiğince az kullanılmaya çalışır. Çoğu yerde yönetmen “minimal ölçüde kısık bir ses”i tercih eder. Ceylan, fon müziğine de çok dikkatli yaklaşır, müziği seyirciyi etkilemek için kullanmamaya özen gösterir.⁸²

Filmlerde vurgulanan bir başka olgu ise doğa-insan uyumudur. İnsan, hiçbir zaman doğanın dışında resmedilmez. Bu noktada, yönetmen, Batı referanslı bir anlayıştan çok doğu felsefe ve kültürünün temelinde yer alan insanın ve doğanın bir bütün olduğu anlayışına yaslar sırtını. Doğa, bir fon olmaktan çok, insanın içinde yaşadığı bir bütünlük olarak sunulur. Yukarıdaki bir paragrafta da bahsettiğimiz gibi Ceylan, kamerasını bir insan gözünün bakış açısı dâhilinde kullanır. Özellikle doğayı resmettiği bölümlerde, doğa ancak bizim onu görebileceğimiz açı ve seviyelerde çıkar karşımıza. Biçimsel bu özellik, yönetmenin doğa-insan anlayışını yansıtır bir

⁷⁹ <http://www.biyografi.net.tr/nuri-bilge-ceylan-kimdir/>

⁸⁰ Aslı Daldal, "Gerçekçi Geleneğin İzinde" **Doğu-Batı**, S.25, 2003-2004, s.68

⁸¹ Suner, s.125

⁸² Daldal, s.69

bakıma. Onun insanı doğaya egemen olmak istemez, sadece onunla bir ve bütün olarak yaşar.⁸³

Alanında, ulusal ve uluslararası düzeyde başarılar sergileyen Nuri Bilge Ceylan'ın eserlerini ve ödülleri Tablo 2 ile özetlemek mümkün olmaktadır.

Tablo 2. Nuri Bilge Ceylan Eserleri ve Ödülleri

Yıl	İsim	Ödüller
1995	Koza	1995 Cannes Film Festivali Uluslararası Kısa Film Yarışması
1997	Kasaba	17. Uluslararası İstanbul Film Festivali (1998) (Fipresci Ödülü) Berlin Film Festivali (1998) (Caligari Ödülü) Köln Film Festivali (1999) (En İyi Film, En İyi Görüntü Yönetmeni)
1999	Mayıs Sıkıntısı	21. Siyad Türk Sineması Ödülleri- (1999) (En İyi Yönetmen, En İyi Film) 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali- (1999) (En İyi Yönetmen, Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü, En İyi 2. Film) 19. Uluslararası İstanbul Film Festivali- (2000) (Altın Lale, En İyi Türk Filmi, Fipresci Ödülü (Uluslararası), Halk Jürisi Ödülü) Buenos Aires Uluslararası Film Festivali- (2001) (En İyi Yönetmen) 12. Ankara Film Festivali- (2000) (En İyi Film) İskenderiye Film Festivali- (2000) (Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu)
2002	Uzak	56. Cannes Film Festivali-(2003) (Büyük Jüri Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu) 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali-(2002) (En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Film) 14. Ankara Film Festivali-(2002) (En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu) 24. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2002 (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni)

⁸³ <http://www.biyografi.net.tr/nuri-bilge-ceylan-kimdir/>

		<p>22. Uluslararası İstanbul Film Festivali – 2003 (En İyi Film, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Türk Yönetmeni, FIPRESCI Ödülü)</p> <p>Cinemaya Film Festivali- (2003) (En İyi Film, Büyük Ödül)</p> <p>13. Orhan Arıburnu Ödülleri- (2002) (En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu)</p> <p>39. Chicago Uluslararası Film Festivali- (2003) (En İyi 2. Film)</p> <p>25. Montpellier Film Festivali- (2003) (Altın Antigone, Eleştirmenler Birliği Ödülü)</p> <p>Beyrut Film Festivali- (2003) (En İyi Film, En İyi Senaryo)</p> <p>16. Trieste Film Festivali- (2004) (En İyi Film)</p> <p>Mexico City Film Festivali- (2004) (En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni)</p>
2006	İklimler	<p>43. Antalya Film Festivali- (2006) (En İyi Laboratuvar, En İyi Ses Tasarımı, En İyi Kurgu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Yönetmen)</p> <p>59. Cannes Film Festivali- (2006) (FIPRESCI Ödülü)</p> <p>26. Uluslararası İstanbul Film Festivali-(2007) (En İyi Film)</p> <p>Skip City Uluslararası Dijital Sinema Festivali, Japonya- (2007) (En İyi Dijital Film)</p>
2008	Üç Maymun	<p>61. Cannes Film Festivali Altın Palmiye (En İyi Yönetmen Ödülü)</p> <p>2. Yeşilçam Ödülleri (En iyi film, En iyi yönetmen, En iyi senaryo, En iyi kadın oyuncu, En iyi görüntü yönetmeni, Genç yetenek özel ödülü)</p> <p>41. Siyad Ödülleri; (En iyi kurgu, En iyi kadın oyuncu performansı, En iyi yardımcı erkek oyuncu performansı, En iyi yönetmen)</p> <p>Osian's Cinefan Film Festivali (En iyi yönetmen)</p> <p>Haifa Film Festivali (En iyi film(Golden Anchos))</p> <p>Asia Pasific Screen Awards (En iyi yönetmen, En iyi film)</p> <p>“Manaki Brothers” Film Camera Festivali (Mosfilm Awards, Special Mention(Özel Mansiyon))</p>
2011	Bir Zamanlar	<p>64. Cannes Film Festivali Jüri Büyük Ödülü (Asia Pasific Screen Awards, En iyi yönetmen, Büyük Jüri Ödülü,</p>

	Anadoluda	En iyi görüntü yönetmeni, 25. İstanbul Uluslararası Film Festivali (FIPRESCI Ödülü, En İyi Yönetmen) 18. Ankara Uluslararası Film Festivali (En İyi Yönetmen)
2014	Kış Uykusu	67. Cannes Film Festivali (Altın Palmiye Ödülü)

Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Nuri_Bilge_Ceylan

1.4.3. Derviş Zaim

Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs'ta, günümüzde Rum tarafında kalan Limasol'da doğar. 1974 yılında Kıbrıs savaşı sonrasında ailesiyle birlikte Türkiye'ye gelir. Boğaziçi Üniversitesi'nde İşletme lisansını tamamladıktan sonra İngiltere Warwick Üniversitesi, British Cultural Studies'te kültürel çalışmalar dalında yüksek lisans yaptı. Okul sıralarında Boğaziçi Üniversitesi'nde sinema ile ciddi olarak uğraşmaya başlayan Zaim, sinemada teorinin yanında yavaş yavaş senaryolar yazmaya, yazdığı senaryoları fotoroman olarak çekmeye başladı. Bu arada televizyon için belgeseller yaptı. Çeşitli yayın kuruluşlarında yönetmen ve yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. İlk filmi "Tabutta Röveşata"yı 1996 yılında çekti. 2000 yılında "Filler ve Çimen"i 2003 yılında ise "Çamur" filmi yaptı. Yönetmenin "Ares Harikalar Diyarında" adlı bir de yayınlamış romanı bulunmaktadır.⁸⁴

Derviş Zaim'in yaptığı üç film de birbirinden farklı düzlemlere oturmakla birlikte filmlerin en önemli ortak noktaları yönetmenin yaşadığı coğrafyanın, tarihin ve kendi kişisel tarihinin belli problemlerini ortaya koyan filmler olmasıdır. Filmlerinde önemli olan yanıtlar değil ortaya koyduğu sorulardır.

Zaim sinemasının bir başka özelliği ise filmlerinin sembolik bir anlatı yapısı üzerine kurulu olmasıdır. Her üç filmde de bu anlatım yolunu seçen yönetmen kullandığı renkler ve nesnelere bir çağrışımlar dizisi yaratır. Filmlerinin alt metnini oluşturan bu semboller filmin anlatımında yardımcı bir araç olarak kullanılır.

⁸⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Dervi%C5%9F_Zaim

“*Tabutta Rövaşata*”da⁸⁵ kullanılan tavus kuşu, “*Filler ve Çimen*”de Havva’nın ve abisinin bulunduğu sahnelerin ve giysilerin yeşil ağırlıklı olması, yönetmenin kullandığı semboller ve göndermeler olarak okunabilir.⁸⁶

Derviş Zaim’in sinemasında mekânlar önemli yer tutar. Zaim’in sineması mekân öncelikli bir sinemadır diyebiliriz. Çekimlerin hemen tamamına yakını dış mekânlarda geçer. En çok şehir imgelerini kullanarak sinema dilini yaratır. Dış mekânlar, kapalılığı, kısıtılmışlığı simgelediği gibi (*Tabutta Rövaşata*), kaçıışı ve özgürlüğü de simgeler (*Filler ve Çimen*).⁸⁷

Televizyon, yönetmenin filmlerinde sıkça karşımıza çıkan bir olgudur. Kimi zaman hikâyedeki boşlukları doldurmak için kullanılan televizyon kimi zamanda gördüklerimizin ve onun arkasındaki gerçeklerin egemen söylem tarafından nasıl denetlenip sunulduğunu anlatır. Televizyon, yönetmenin yaratmak istediği ironiyi sunar bize ve aslında gördüklerimizin gerçek olanla ne oranda çakışıp çakışmadığı gösterir. Televizyonu eleştirel bir araç olarak kullanırken, televizyonu da eleştirir.

Derviş Zaim, Türk bağımsız sinemasının önemli figürlerinden biridir. Yaptığı bir söyleşide Türkiye’de bağımsız sinemaya inandığı belirten Zaim, “Bugünün yapım koşulları bakımından konuşmasını yapmak gerekirse, 90’lı yıllarda kazanılan ivme daha çok düşük bütçeli filmlerin yapılmasında gündeme geldi. Düşük bütçeli film yapmanın da bizler için ileriki dönemlerde de geçerliliğini koruyacak bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Bunların devam etmesi gerektiği inancındayım”⁸⁸ demektedir.

Yaptığı filmlerin finansmanı konusunda farklı yollara başvuran Zaim, İlk filmi *Tabutta Rövaşata*’yı kendi deyimi ile “gerilla tarzı üretim biçimi” ile yapmıştır.

Projenin kendisi tikel koşulları belirliyor. İlk filmim Tabutta Rövaşata, düşük koşullarda gerilla tarzıyla çekilmiş bir filmdir ve bu tarzıyla başka Türk Sinemacılarına bir model olma ihtimali belirmişti o sıralarda. İnsanlar

⁸⁵ <http://www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovasata-75/>

⁸⁶ <http://www.derviszaim.com/2001-filler-ve-cimen-113/>

⁸⁷ <http://www.derviszaim.com/>

⁸⁸ <http://www.yerleske.net/makale53.html> (Erişim Tarihi: 06.01.2014)

sonra bu konuda daha fazla örnekler ortaya çıkardı. Ben şahsen içinde bulunduğum şartların beni belirlediğini düşünüyorum. Bu Filler ve Çimen’de de vardı. Filler ve Çimen’deki konu nedeniyle, konunun bakirliği nedeniyle çok yaygın bir finansman söz konusu olamayacaktı. Onu daha çok şahsi kaynaklarla hallettik.⁸⁹

1.4.4. Semih Kaplanoğlu

1963 yılında doğan Semih Kaplanoğlu, 1984 yılında 9 Eylül Üniversitesi Sinema-TV bölümünden mezun oldu. “Eski Evler, Eski Ustalar” ve “Mimar Sinan” belgesellerinde kamera asistanı olarak çalıştı. Daha sonra televizyon için “Şehnaz Tango” adlı diziyi 52 bölüm boyunca yazıp yönetti. Takma isimlerle özel televizyonlara çeşitli senaryolar yazdı. 2001 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan “Herkes Kendi Evinde” yi 2004’de ise “Meleğin Düşüşü”nü çekti. Film, 2004 yılında çekilmiş olsa da 2005 yılında gösterime girdiği için yapım yılı 2005 olarak anılmaktadır.⁹⁰

Kaplanoğlu, ticari sinemadan ziyade sanat sineması ve bağımsız film üretim pratiği içinde yer almaktadır. “Sanat sanat içindir” anlayışını benimsediğini söyleyen Kaplanoğlu, verdiği bir röportajda “Siz yaparsınız, insanlar bunu kabul ederler ya da etmezler. Etmiyorlar diye kötü değildir, ediyorlar diye de iyi değildir. Bazı filmlerin çok izlenmesinin altında, zekice bir pazarlama taktiğinin yattığını düşünüyorum.”⁹¹ demektedir. Kaplanoğlu, sinema anlayışı olarak kendini Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi isimlerle gelişen bağımsız sinemacılık tarzına yakın bulunduğunu da pek çok röportajında belirtmiştir.

İlk filmi “Herkes Kendi Evinde”yi bir reklâm şirketi olan “Haylazz Prodüksiyon” yapımcılığında çeken Semih Kaplanoğlu, bu nedenle yaşadığı zorlukları bertaraf etmek için kendi yapım şirketi olan “Kaplan Film”i kurar ve ikinci filminin yapımcılığını kendisi üstlenir. Böylece kendisine daha geniş bir karar ve

⁸⁹ www.biggllook.com/Biggistanbul/roport/DervisZaim (Erişim Tarihi: 06.01.2014)

⁹⁰ Ayşe Pay, **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, Küre Yayınları, İstanbul, 2010, s.5

⁹¹ <http://www.ozgurpolitika.org/2001/06/13/hab21.html> (Erişim Tarihi: 07.01.2014)

davranış alanı yaratmış olur. Yapımcının, film üzerinde var olan müdahalesi, bir sanat eseri olarak filmi sınırlandırır.⁹²

Daha çok karakterler üzerine kurulu, yalın ve sade bir sinema anlayışına sahiptir. Filmin bir popüler kültür ürünü ve dolaşım nesnesi olmasının karşısında filmini daha minimalist daha sanatsal kodlarla kurar.

Kaplanoğlu, yurtdışında pek çok festivalde filmlerini gösterme olanağı bulmuş olmakla birlikte, yurtiçinde seyirciyle pek fazla buluşmamıştır. Bu durumun, ülkemiz bağımsız sinema alanının az gelişmişliğine ve seyircinin bu türden eserlere olan ilgi düzeylerine bağlamak mümkün olacaktır.

Görünen o ki, ülkemiz bağımsız sineması gün geçtikçe daha başarılı eserler ortaya koymakta ve bu eserlerle de dünya sinemasının dikkatini üzerine çekmektedir. Nitekim, en güncel başarı örneği Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivali'nde almış olduğu Altın Palmiye bu durumu tesciller niteliktedir. Bunun yanı sıra, televizyonun bu eserlere gösterdiği ilgi de artmakla birlikte, seyircinin farkındalığı da paralel olarak artmakta ve ilgi düzeyi yükselmektedir.

Bağımsız Türk Sineması, bu ilginin paralelinde gelişecek ve eminiz ki dünya çapında adından daha sık bahsettirecektir.

⁹² Semih Kaplanoğlu, **Yusuf'un Rüyası**, 2. Baskı, Timaş Yay., İstanbul, 2010, s.198.

II. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEME VE VLADIMIR PROPP'UN 7 EYLEM 31 İŞLEV ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Film Olgusu Çözümleme Yöntemi

Anlatı çözümlemesine başlamadan önce filmin olgusundan söz etmemiz gerekir. Film olgusu, filmin kimliği, öyküsü ve donanımlar üzerinden çözümlenmektedir.

2.1.1. Film Kimliği

Filmsel olgu donanımına bakmadan önce en başta çözümleme yapacağımız filmi kimliğini ortaya koymamız gerekir. Böylece nasıl bir film çözümlediğimizi ayrıntılarıyla görebilme olanağına sahip oluruz. Kimlik, yapımcı, yönetmen, senaryo, müzik, kurgu, yapım tasarımı, görüntü yönetmeni, yapım sorumlusu, oyuncular ve sürenin detaylarını içerir.⁹³

2.1.2. Filmde Öykü

Sinemasal anlatı öykü ve söylemden ibarettir. Öykü, karakterler, olaylar ve eylemler zinciri boyunca işler, bir anlamda filmin çatısını oluşturur.⁹⁴ Olay örgüsü ise, filmde yer alan görsel ve işitsel öğelerin tümünü kapsayan bir tanımdır. Olay örgüsü, hem öyküde doğrudan gösterilen olayları hem de öykü dünyasının dışında kalan müzik, arayazılar, tanıtma yazıları vb. gibi öğeleri içerir.⁹⁵

Tanımlardan hareketle öykü, baştan sona filmin hikayesini özet olarak anlatmak şeklinde ifade edilebilir. Özet hikayede filmin ana temasına ve can alıcı noktaları göz ardı edilmemelidir. Böylelikle, izleyicinin filmin devamını merak

⁹³ Simten Gündeş, Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 126.

⁹⁴ S. Benjamin Chatman, Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Cornell University Press, N.Y, 1990, s. 9

⁹⁵ David Bordwell and Kristin Thompson, Film Art: An Introduction. McGraw-Hill, N.Y, 2001, s. 61

etmesi sağlanabilecektir. Yani öykü, kısaca filmin hangi tema üzerine kurgulandığına ilişkin bilgiler içerir.⁹⁶

2.1.3. Filmsel Olguların Donanımı

Filmsel olgu donanımını ortaya çıkarabilmek için çekim özellikleri ve çerçeveleme, ışıklandırma, renklendirme, iç ve dış uzamlar ve giysiler ve bezem donanımlarının değerlendirilmesi gerekmektedir.

Filmsel olgu donanımı, şu parametreler doğrultusunda ortaya koyulabilmektedir.

Işıklandırma: Doğal ışıklandırma / Yapay ışıklandırma...

Renklendirme: Renkler soğuk/sıcak iki tür renk yelpazesinde yer almaktadır. Sanallik/yapaylık soğuk renklerle, gerçeklik sıcak renklerle yine mutluluk, neşe sıcak renklerle, mutsuzluk, keder soğuk renklerle verilmiştir...

İç ve Dış Uzamlar: Dış uzam orman yolları, köyün içi vb. çevre uzamlar olmakla birlikte, iç uzam ev, dükkan ve benzer mekanlarla belirlenir.

Giysiler ve Bezem: Köy ve kent sentezi görülmektedir.

Ses Etkileri ve Müzik: Filmde nerdeyse müzik kullanılmamıştır. Doğal sesler filmin efekt ve etkilerini oluşturur.

2.1.3.1. Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme

Kameranın hızı yönetmenlerin filmde aktarmak istedikleri mesajı farklı biçimlere sokmakta kullandıkları ve oldukça önem arzeden bir unsurdur. Böylelikle yönetmen, olguyu aktarırken başka bir dizi değişkeni devreye sokabilmekte ve bu alanda sinema çok önemli uygulamaları hayata geçirmeye imkan bulabilmektedir.

⁹⁶ Blain Brown, Sinematografi, Kuram ve Uygulama, Çev. Selçuk Taylaner, Hil Yayınları, İstanbul, 2005, s.

Göstericinin hızının sabit olduğunu kabul edersek, kameranın hızının değişmesi sonucu, paha biçilmez değerdeki yavaş çekim, hızlı çekim ve aşırı hızlı çekim gibi teknikleri kullanabilmekteyiz.⁹⁷

“Yavaş çekim” ve “hızlı çekim” terimleri kendi kendilerini açıklamaktadır ancak yine de kameranın içinde ne olduğunu tam olarak açıklamak yararlı olabilir. Eğer geçiş düzeneğinin hızını ayarlarsak, kamera örneğin standart saniyede 24 yerine 240 kare çekim yapabilecek, bu takdirde kayıt süresinin her bir saniyesi, gösterme süresinin 10 saniyeden fazla sürecek ve gerçek zamanda algılanması mümkün olmayan hareketin ayrıntılarını gösterecektir. Eğer kamera tam tersine diyelim saniyede 3 kare çekerse gösterme süresi gerçek zamandan 8 kat daha hızlı olacaktır. Aşırı hızlı çekim, kameranın devamlı olmaktan çok ara ara durarak işlediği, örneğin saniyede bir kare oranında aşırı düzeyde hızlı hareket görüntülemesine gönderme olarak kullanılmaktadır. Aşırı hızlı çekim özellikle doğa bilimlerinde yararlıdır. Bu teknik diğer laboratuvar tekniklerinin gösteremediği, diyelim ışık etkisiyle bir bitkinin büyüme devinimi olgusunun ayrıntılarını göstermektedir.⁹⁸

Kamera filmi devindirdiği gibi, kendisi de devinir ve bu olgu sinemanın kendine ait en özel gerçekliğini keşfettiği alanda yer almaktadır. İki temel tip kamera hareketi vardır. Kamera ya kendisinde kesişen üç düşsel eksenlerden biri etrafında çevrilinebilir ya da uzam içinde bir noktadan diğerine devinebilir. Bu iki devinimi tipinin her biri kamera ile nesne arasındaki temelde farklı bir ilişkiyi tanımlar. Pan’lar ve tilt’erde kamera, nesne devindiği ya da konu değiştiği sırada nesne/konuyu izler; roll’larda nesne değişmez ama çerçeve içindeki yönelimi değiştirilir. Dolly olarak da bilinen vinç ve kaydırma çekimlerinde kamera dikey ya da yatay bir hat (ya da bir tür vektör) boyunca devinir ve nesne bu durumda durağan ya da hareketli olabilir. Bu sınıflanan devinimler ve bunların kombinasyonlarının nesne ile kamera dolayısıyla izleyici arasındaki ilişki üzerinde böylesine önemli bir

⁹⁷ Deniz Yengin, “Yüzüklerin Efendisi” Üçlemesinin Filmsel Anlatı Çözümlemesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2006, s.12.

⁹⁸ Mark Gottdiener, **Post Modern Göstergeler**, İmge Kitabevi, Ankara, 2005, s. 95-96

etkisinin olması nedeniyle kamera devinimleri filmin anlamını belirleyen çok önemli öğelerden biridir.⁹⁹

Kamera devinimini olanaklı kılan aygıtlar tasarım açısından oldukça basittir. Üçayak (tripod) üzerindeki pan/tilt kafası dikkatle düzenlenmiş bir levhadır ve bilyelerle işler. Kaydırmalı çekimler yalnızca ya ray döşeyerek ya da biraz daha serbesti sağlayan lastik tekerlekli dolly kullanılarak yapılır. Görüntü yönetmenine kamerayı sarsmadan yükseltme ve indirme olanağı sağlayan kamera vinci, telefon şirketi işçilerinin kutup uçlarına ulaşmak için kullandıkları aracın (cherry-picker) yalnızca bir başka versiyonudur.¹⁰⁰

1970'lerin başında Garrett Brown adlı bir görüntü yönetmeni Cinema Products, Inc.'den mühendislerle birlikte çalışarak "*Stediacam*" sistemi geliştirmiştir. O dönemden beri bu çekim yöntemi büyük bir yaygınlık kazanmış ve film yapım yöntemini önemli ölçüde değiştirmiştir. Ekonomik yararlılık anlamında, aşırı hızlı objektifleriyle kendini kanıtlamıştır, çünkü kaydırma için ray döşemek ışıktan sonra film yapımında en fazla zaman gerektiren ikinci etkinliktir ve Stediacam bu sorunu ortadan kaldırmaktadır.¹⁰¹

Fransız sinemacılar Jean-Marie Lavalou ve Alan Masseron, "Louma" adını verdikleri bir aygıt geliştirmiştir. Gerçekte mikrofon koluna (boom) benzeyen hafif bir vinç olan bu araç hafif kameralardan tam kapasite yararlanılmasını sağlamıştır. Louma kamerayı görüntü yönetmeninden özgürleştirirken, şnorkel de objektifleri kameranın hacminden özgürleştirmektedir. Bu aygıtların ardından başka aygıtlar da yapılmıştır ve bunlardan biri kameranın serbest hareketi için önemli bir atılımı temsil etmektedir. Kameranın raylardan ve dolly arabasından kurtulmasıyla yetinmeyen Garrett Brown 1980'lerin ortasında "*Skycam*" sistemini geliştirmiştir.¹⁰²

⁹⁹ Yengin, s.16

¹⁰⁰ Gündeş, s.127

¹⁰¹ Dorsay, s.165

¹⁰² Rotha, s.105

Skycam açıkça Stediacam ve Louma'nın ürünüdür. Bu sistem hafif bir kamerayı sette ya da dış uzamda(mekanda) dört köşeye dikilen direkt makaralar ve tellerle asılı tutmaktadır. Görüntü yönetmeni setin dışında oturmakta, hareketi bir monitörden izlemekte ve bilgisayardan gelen kablo sistemiyle iletişimi sağlayarak kameranın hareketini denetlemektedir. Bu aygıtların geliştirilmesiyle, gerekli araç-gerecin hacminin görüntü yönetmenine dayattığı sınırlamaların çoğu ortadan kaldırılmıştır. Kamera ideal bir serbest hareket konumuna yaklaşmış ve hatasız bir biçimde denetlenebilir yapay bir öz haline gelmiştir. Fiber optik teknolojisinin mükemmelleştirilmesi, bu özgürlüğü mikroskobik düzeye kadar genişletmiştir.¹⁰³

Görüntü çerçeveleme konusunda Rudolf Arnheim on ilgi alanından bahseder: Denge, şekil, biçim, gelişim, uzam, ışık, renk, devinim, gerilim ve ifade. Film çerçevesi içinde işleyen kodların tam bir açıklanışı açıkçası fazlasıyla uzun bir girişim olacağından, çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün olasılıklarını ortaya koyar.

Geçerli çerçeve oranı kadar önemli olan başka bir konu da, yönetmenin çerçevenin sınırına yönelik tutumudur. Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman buna “kapalı biçim” denmektedir. Tersine olarak, eğer yönetmen her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinçdışı düzeyinde farkında olmamızı düşünerek çekimi düzenliyorsa, o zaman biçim “açık biçim” olarak değerlendirilir. Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse, biçim de kapalı olmaya yönelir; diğer yandan eğer yönetmen objenin çerçeveyi terk etmesine ve yeniden girmesine izin verir, hatta cesaretlendirirse, biçim tam anlamıyla açıktır. Çerçeve içindeki hareket ile kameranın hareketi arasındaki ilişki çok karmaşık kodlardan biridir ve özgül olarak sinemasaldır.¹⁰⁴

¹⁰³ Rengin Küçükerdoğan, Reklam Görüntüsünde Dilsel ve Görsel İletinin Çözümlemesi İçin Bir Yöntem Önerisi: Uygulama Örneği, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, 1999, s. 179.

¹⁰⁴ Gottdiener, s. 179.

Yönetmen resimsel sanatlarla uğraşan birçok sanatçı gibi, üç boyut içinde düzenleme yapar. Bu zorunlu olarak, yönetmenin üç- boyutlu (ya da stereoskopik) bilgi aktarmaya çalışması anlamına gelmez. Bu kompozisyona ait üç kod dizisi olduğu anlamına gelir: birincisi görüntünün düzlemiyle ilgilidir. (doğal olarak da en önemlisidir, çünkü görüntü yine de iki boyutludur.); ikincisi görüntülenen uzamın (mekan) coğrafyası ile ilgilidir (onun düzlemi zemin ve ufuk ile paraleldir); üçüncüsü hem çerçeve düzlemine hem de coğrafik düzleme dikey, derinlik algısı düzlemini içerir.¹⁰⁵

Çerçeve düzlemi tek “gerçek” düzlemdir. Bu nedenle kompozisyonun çoğu ögesi kendisini bu düzlemde gerçekleştirir. Boş çerçeve, beklentilerin tersine, bir “tabular asa” (üzerinde hiçbir şey bulunmayan yüzey) değildir. Görüntü ortaya çıktığında biçim, çizgi ve renk, çerçevedeki bu gizli değerlerden etkilenir. Biçim, çizgi ve rengin de kendi içsel yön ve yoğunluk etkileri vardır. Eğer görüntünün tasarımında keskin çizgiler varsa, onları, soldan sağa doğru okumaya yöneliriz.¹⁰⁶

2.1.3.2. Işıklandırma

Yönetmenin biçim, çizgi, renk ve bunların içsel önemlerinin anlamını değiştirmek için kullanabileceği belki de en önemli araç ışıktır. Hollywood stiline damgasını vuran hem yüksek ışık düzeyine hem de dikkatle dengelenmiş dolgu ışığa sahip doğal sahnelere nadiren rastlarız. Klasik Hollywood dengesinden çok gerçeğe benzerlik yönünde çalışmaktadır.¹⁰⁷

D. B. Ve Kristin Thompson ışıklandırma olgusunu açıklarken bir görüntünün etkisinin büyük bir bölümü ışığın yönlendirilmesinden doğduğunu, sinemada ışık aksiyonunun görmemizi sağlayan sadece bir aydınlatma olmadığını, çerçeve içindeki daha aydınlık ya da daha karanlık alanların kompozisyonu oluşturmada en büyük yardımcı olduğunu, ayrıca ışığın dokuları ifade ettiğini, örneğin yüzdeki bir kavis, bir ağaç parçasının damarı, bir örümcek ağının dokusu, camın parlaklığı, bir mücevherin

¹⁰⁵ Yengin, s.21

¹⁰⁶ Küçükkerdoğan, s. 183.

¹⁰⁷ Küçükkerdoğan, s. 187.

parlayışı, tüm bunların hepsinin gerçekleştirilebilmesi için ışığın ne denli önemli olduğunu belirtirler.¹⁰⁸

Filmlerde, belli bir sahnenin çekimi, o sahnenin şartlarına ve konumuna uygun düşen çeşitli aydınlatmalar yapılarak gerçekleştirilir. Bu aydınlatma tekniklerini yine D. B. Ve Kristin Thompson “Film Sanatı” adlı yapıtlarında Önden aydınlatma, Arkadan aydınlatma, Alttan aydınlatma ve Üstten aydınlatma olduğunu belirtip, örneğin önden aydınlatmanın gölgeleri yok etmek için baş vurulan bir ışıklandırma olduğunu, arkadan aydınlatmanın da farklı ışık kaynakları olmadan kullanıldığında, siluetler yaratma eğiliminde olduğunu, alttan aydınlatmanın çoğu kez etkili korku efektleri için kullanıldığını ve de üstten aydınlatmanın da vaz geçilmez ve çokça başvurulan bir ışıklandırma çeşidi olduğunu vurgularlar.¹⁰⁹

Yine D. B. ve Kristin Thompson’a göre Yönetmenler ve sahnenin ışığını yönlendiren görüntü yönetmenleri her öznenin normal olarak iki ışık kaynağına gereksinim duyduğu varsayımından hareket edeceklerdir: bir ana ışık ve bir dolgu ışık. Ana ışık dominant ışığı sağlayan ve en güçlü gölgeleri oluşturan başlıca kaynaktır. Ana ışık en doğrudan ışıktır ve genellikle setteki motive edici ışık kaynağına tekabül eder. Dolgu ışık, ana ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatan ya da yok eden, “dolgu yapan” daha az yoğun aydınlatmadır. Ana ve dolgu ışık birleştirilerek ve başka ışık kaynakları eklenerek, ışık kusursuz bir şekilde kontrol edilebilir.¹¹⁰

“Hollywood yönetmenleri ve görüntü yönetmenleri, komediler, serüven filmleri ve çoğu drama filmi için bu tekniğe güvenmişlerdir. Güçlü ana ışık, yalnızca göz kamaştırıcı balo salonu, ya da güneşli bir öğleden sonrası gibi parlak bir şekilde aydınlatılmış durumları ifade etmek için kullanılmaz. Güçlü ana ışık genelde günün farklı ışık koşulları ve zamanlarını gösterebilen bir aydınlatma yaklaşımıdır. Loş aydınlatma, daha güçlü kontrastlar ve daha keskin, karanlık gölgeler yaratır. Çoğu kez ışık serttir ve dolgu ışık azaltılır ya da tamamen yok edilir. Sonuç ışık-gölge

¹⁰⁸ David Bordwell ve Kristin Thompson, Film Sanatı Ankara: De Ki Basım Yayım, 2009, s.124

¹⁰⁹ Bordwell-Thompson, s.126

¹¹⁰ Küçükdoğan, s.128-129

oyunudur (chiaroscuro) ya da görüntünün içinde aşırı derecede karanlık ve aydınlık alanlardır.”¹¹¹

“Oyuncular hareket ettiğinde, yönetmen ışığı değiştirip değiştirmemeye karar vermek zorundadır. Bir kaç ana ışığı örtüştürerek, yönetmen, oyuncular sette hareket ederken sürekli bir yoğunluğu sürdürebilir. Her ne kadar sürekli ışık özellikle gerçekçi değilse de, bunun avantajları vardır, başlıca avantajı da gölgeleri dağıtması ve vurguların oyuncularını etkilememesidir.”¹¹²

2.1.3.3. Renklendirme

Kırmızı, sarı ve mavi olmak üzere üç ana renk üzerinden renklendirme yapılır. Diğer renkler bu üç ana rengin tercihlere göre birbirleriyle harmanlanmasından elde edilir. Renklendirmenin gösterilmek istenen ya da vurgulanmak istenen nesne ya da sahnelerde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Bu noktada sıcak renkler canlılık verip yakınlaştırıcı etkiye sahipken soğuk renkler ise huzur verip uzaklaştırıcı bir özellik sergilerler. Renk biçimsel amaçlar için plastik bir öge olmayıp içerikle, nedenli ilişkiler kuran önemli bir ögedir.¹¹³

Blain Brown “Sinematografi Kuram ve Uygulama” adlı yapıtında insan gözünün bütün dalga boylarına duyarlı olmadığını, özellikle zayıf ışıkta, çeşitli renklerin görünür parlaklığında belirgin bir değişiklik olduğunu belirterek bu olayın, Jonhannes von Purkinje tarafından keşfedildiğini, güneş battıktan sonra yürüyüşe çıkan von Purkinje’nin, mavi çiçeklerin kırmızılardan daha aydınlık görüldüğünü fark ettiğini, oysa aynı yerden gündüz geçtiğinde, kırmızı çiçekler daha aydınlık görüldüğünü ve sonuçta bu olaya Purkinje etkisi dendiğini açıklar ve bunun ışığın ölçümü olan fotometride çok önemli bir yer tuttuğunu belirtir.¹¹⁴

Yine aynı yapıtında Brown gün ışığının beyaz görüldüğünü, içinde bütün renklerin bulunduğunu, kırmızı, yeşil ve mavinin ana renkler olduğunu belirterek

¹¹¹ Bordwell-Thompson, s.130

¹¹² Brown, s.130

¹¹³ Yengin, s.21

¹¹⁴ Brown, s. 154

yine bunların birbirleriyle karışımından diğer renklerin doğduğunu açıklayarak ışıhta da bütün renklerin karışımının beyazı oluşturduğuna dikkat çeker.¹¹⁵

Öte yandan, renklerle ilgili olarak şu temel bilgileri de edinmemiz gerekmektedir: “Bir ışıhta aynı görünüp, başka bir ışık altında farklı görünen iki renge “Metamer denir; söz konusu renkler birbirlerinin metamerik eşidir. Bunun önemi, aksesuar ve kostümler için renk seçiminde ortaya çıkar. Özellikle mavi ya da yeşil fon işlemleri yapılacaktır. Renkleri sınıflandırmak ve onları ton, doygunluk, parlaklık, ışıklılık gibi sıfatlara göre nitelemek için öncü Munsell sisteminden başka daha bir çok renk örneği kullanıldı. Film ve video ile ilgili birçok renk modeli vardır.”¹¹⁶

Renklerin çok parlak veya az ışıhta bile parlayarak görüntünün bozulmasını önlemek amacıyla çeşitli kamera filtreleri kullanılır:

Blain Brown, aynı yapıtında ışıkların rengini değiştirmenin üç temel nedeni olduğunu belirtir ve bu nedenleri aşağıdaki gibi sıralar:

(Kamerada filtre kullanmak yerine) kullanılan filme uyması için ışıkların rengini düzeltmek, değişik ışık kaynaklarını aynı renge getirmek, etki ve hava yaratmak.¹¹⁷

Bu nedenle, kameranın önünde bulunan ve çekimi yapılmakta olan nesnenin doğal rengini aynen perdeye yansıtılabilmek amacıyla kullanılan ışıklara göre seçilebilecek çeşitli filtreler mevcuttur. Dönüştürme filtreleri, ışık dengeleme filtreleri örnek olarak sayılabilir. Bu filtrelerin yardımıyla hem renklerdeki bozulmalar önlenir, hem de doğal rengin yansıtılması olanaklı olur. Rengin doğrudan ışık olgusuyla ilintili olması, filtrelerin doğrudan ışık kaynağından yansıyan ışığa göre yapılmış olmaları da tabiidir.

¹¹⁵ Brown, s.155

¹¹⁶ Brown,s.163

¹¹⁷ Brown,s.163

Film çekimlerinde en çok faydalanılan “ışık” kaynaklarından biri de Gün ışığıdır. Yine Blain Brown, sözkonusu yapıtında gün ışığının kaynaklarını aşağıda belirtildiği biçimde sayar:

Gün ışığı kaynakları şunlardır:

Gün ışığının kendisi, HMI lambalar,(Soğuk-beyaz ya da gün ışığı tipi floresanlar, Rengi düzeltilmiş floresanlar), FAY tipi dikroik kaynaklar, (Beyaz alev kömürlü arklar).¹¹⁸

2.1.3.4. İç ve Dış Uzamlar

İç uzamlar (mekanlar), stüdyo ortamı gibi daha çok kapalı uzamlarda (mekan) yapılan çekimlerdir. Dış uzamlar (mekanlar) filmin gerçekçiliğini daha da vurgulamak için geniş ve gerçek ortamlarda yapılan çekimlerdir.

2.1.3.5. Giysiler ve Bezem

Filmin gerçekçiliğini koruyabilmek adına giysi ve bezem önemli görsel öğelerdir. Anlatılmak istenilenin daha inandırıcı ve daha görsel olabilmesi buna bağlıdır. Kişilerin giysileri, uzamların (mekanların) dekor ve aksesuarları vurgulanmak istenen bağ, kültür, karakter gibi olgulara bakılarak değerlendirilir. Dış ve iç bezem gibi temel bir ayırım da yapılabilir.¹¹⁹

Filmin öyküsü zaman yelpazesi içinde hangi zaman parçasını kullanıyorsa oyuncular ve figüranlar için seçilmiş olan giysilerin modelleri, kesimleri ve türleriyle bire bir uygunluk içinde olmalıdır. Filmin inandırıcılığı, kullanılan giysilerin öyküde anlatılan ortam, zaman ve koşullara da o denli uygun olması ile doğrudan ilişkilidir.

Giysi ve bezem birbirini tamamlayan, kompozisyonun seyirci tarafından kolay algılanabilmesinde çok önemli rol oynayan özelliklerdir. Öykünün ait olduğu zaman diliminin bilinen dekor aksesuarları, bu dekor ve aksesuarlara uygulanan

¹¹⁸ Brown, s. 207

¹¹⁹ Tahsin Yücel, **Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam**, Ada Yayınları, İstanbul, 1979, s.45

makyajın o zaman sürecinde kullanılmış, bilinen örneklerine ters düşmeyecek şekilde hazırlanmış olması gerekmektedir. Yadırganan bir makyaj ya da o çağa hiç uymayan bir giysi, seyircinin öyküden kopmasına neden olur, inandırıcılığı kaybolur.

2.2. Filmsel Anlatının Çözümlemesi

Anlatisallığın bir öykü zamanına başvurmayı gerektirdiğini ancak uzamsallığı gerektirmediğini öne sürer Claude Bremond. Ancak, bir eylem gerçekleştirildiğinde ya da bir söz söylendiğinde gerçek yada sanal bir uzam, zaman ve kişi söz konusudur.¹²⁰ Filmsel olgu donanımını açıkladıktan sonra filmsel anlatının çözümlenmesini detaylandıracağız. Filmsel anlatının çözümlenmesi için gerekli olan uzam, zaman ve kişi kavramları üzerinden hareket edeceğiz

2.2.1. Uzam (Mekan)

Öyküde önce gerçek uzamlar ortaya çıkar ve çözümlemede bu uzamlar arasındaki bağlantılar ortaya konulur. Burada amaç uzamları aynı gerçek hayattaki gibi izleyiciye fazla ayrıntı vermeden yönetmenin bakış açısıyla algılayabilmesini sağlamaktır. Ancak filmin daha sonra ki sahnelerinde uzamlar izleyicinin hayal gücüne bağlı olarak şekillenir. Öykünün sonunda ise kahramanlarla birlikte uzam da yok olur ki bu da filmin sürecine bağlı olarak doğal bir sonuçtur.

Bir sinema filmi herhangi bir belirli öykü anlatma durumuna uyan kendi zamanını ve uzamını yaratabilir. Zaman sıkıştırılmış ya da genişletilmiş, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olabilir, günümüzde kalabilir ya ileri ya da geri gidebilir, ya da dilenildiği kadar sabit de tutulabilir.¹²¹

Demek ki, filmde anlatılan öykünün çizmiş olduğu zamansal çerçeve son derece oynak, değişken olabilmektedir. Bu özellik doğrudan öykünün kendisine bağlıdır, öykünün gösterdiği ve gerektirdiği noktalardan zaman göreceli olarak devinir, akar. Bu nedenle filmde söz konusu edilen zaman, öykünün içeriğine bağlı

¹²⁰ Yücel, s.46

¹²¹ Joseph V.Mascelli, **Sinemanın 5 Temel Öğesi**, (Çev. Hakan Gür), İmge Kitabevi, İstanbul, 2002, s.72

kalarak çeşitli boyutlarda işlevini sürdürür. Öyle ki, sözkonusu boyut, daha insanlığın bilemediği, çok uzun çağlar sonra yaşayacağı var sayılan zaman boyutuda olabilir. Örneğin Eskatolojik bir söyleni söz konusu eden öyküde belirtilen zaman dilimi, çağlar ve de çağlar sonra oluşabilecek ve dünya gezegenini yıkıp, yok edebilecek bir olayı ele aldığından, film için hazırlanan dekorların, kostümlerin desteğiyle yaratılan sanal görüntü de “zaman” kavramının daha bilmediğimiz, gelecekte var olabilecek bir süreci betimlediğini kolayca bize hissettirebilir, hatta o filmi izlerken sanki o uzak geleceği şimdiden yaşıyormuşçasına kaygı, hayret ya da korku duyabiliriz. Çünkü film bize zaman ve uzam içinde herhangi bir “sanal” ana ulaşmamızı olanaklı kılar. Böylece öykünün izinde, ya şimdiki anı, ya geleceği ya da geçmişini aynen yaşayabiliriz.

Filmsel uzam “*Kurgu yoluyla yaratılan bir filmde, gerçekliğin sağlanması için kullanılan filme özgü uzamların birleşerek bir bütün oluşturması*”¹²² şeklinde ifade edilebilmektedir. Çünkü uzam, stüdyo dışında bulunan çekim yeri; olayın geçtiği yerdir.

Gündeş (2003), bir sinema filminde sergilenen uzam olgusunu da şu şekilde açıklamaktadır: “*Sinemada, bir alıcı merceğinin seçik bir görüntü sağlayabildiği derinlik ve enin tümü. Ayrıca, film olgusunun gerçekleştiği yer ve yerler bütünü. İzleyicinin bulunduğu ya da imgelediği yer.*”¹²³

Öykünün içeriğiyle ilintili olarak, filmde geçen bir sahne hızlandırılmış ya da tam tersine kısaldıktan geçmiş gibi görünebilir. Bu nedenle, zaman ve uzam gerçek anı ve ortamı ya da kısaldırılmış, ayrılmış ya da birleştirilmiş süre ve ortamları içeriyor olabilir. J.V. Mascelli “Sinemanın 5 Temel Ögesi” adlı yapıtında bir olayın gerçekte olduğu biçimde ya da bütünü ile sunulabildiğini, ya da yalnızca önemli noktaların ya da izlenimlerin gösterildiği çeşitli parçalara bölümlenebildiğini ve uzam açısından, bir birinden ayrı olan, birden fazla çevirim yeri tek tek olarak sunulabildiğini ya da film üzerinde tek bir ortam olarak görülecek biçimde birleştirilebilirliğine dikkat

¹²² Nükhet Güz, Rengin Küçükdoğan vd., **Etkili İletişim Terimleri**, İnkılâp Yay. İstanbul, 2002, s.134

¹²³ Gündeş, s,192

çekerek, hem zamanın hem de uzamın uygun tarzda ele alınmasının film öyküsünün görsel ve işitsel değerlerini zenginleştirdiğini belirtir.¹²⁴

Zaman ve uzamın, filmde öykünün içeriğinin gerektirdiği koşullara göre kullanılmaması, izleyiciyi filmden uzaklaştırabilir.

J. V. Mascelli zaman kesintisizliğinden söz ederek, gerçek zamanın yalnızca ileri doğru, kronolojik anlamda ilerlediğini belirtir ve sinema filminin zamanının dört öbeklemeye bölümlenebilirliğinden söz eder ve bunları şimdiki, geçmiş, gelecek ve koşullu zaman olarak sıraladıktan sonra, bir sinema filminin bu unsurlardan birini ya da daha fazlasını, tek tek ya da birlikte ele alabildiğini belirtir. Ayrıca, film olaylarını şu an gerçekleşiyor şeklinde görüntülemenin olanaklı olduğunu, ardından da ileri ya da geri gidilebildiğini, zamanı herhangi bir biçimde sıkıştırmanın, genişletmenin ya da dondurabilmenin olanaklı olduğunu belirtir.¹²⁵

Demek ki, filmde irdelenmek istenen zaman unsuru nasıl uygulanırsa uygulansın, zaman kesintisizliğine dayanan öykü ya gerçek ya da düşlemsel zamanın geçmesiyle anlatılmış olur.

Zamanın sınırsız kullanımlarından biri de geriye dönüşlerdir. Bir geriye dönüş, şimdiki öyküden önce var olmuş ve bitmiş-veya- halen belli bir şekilde sürmekte olan ve esas öyküde yer alan her hangi bir olayı etkilemeye devam eden eski bir olayı, veya bir nedeni yansıtabilir. Bu durumda, geriye dönüşler öykünün anlaşılmasına büyük kolaylıklar sağlayabilir. J. V. Mascelli'ye göre geriye dönüşler çoğu zaman anahtar konumdaki bir konuyu netleştirir (bir gizemli öyküde aslında neler olduğunu göstermek yoluyla) ya da mekanik sürecin gelişmesini görüntüler. Ya da geriye dönüşler, şimdiki durumu sunmadan önce, yıllar önce neler olduğunu göstererek arka plan malzemesini de oluşturur.¹²⁶

¹²⁴ Mascelli, s.73

¹²⁵ Güz vd., 137.

¹²⁶ Mascelli, s. 73

Geriyeye dönüşler öykünün daima günümüze dönmesi ve kurgusal yapının seyircinin kafası karışmayacak biçimde işlenmesi koşulu ile, dramatik bir filmde kullanılışının hiç bir sınırı olmadığını, geriyeye dönüşlerin endüstri filmlerinde, eskiyle yeni kıyaslanırken etkili olabildiklerini belirterek geriyeye dönüşlerin belli avantajları söz konusudur.¹²⁷ Bu avantajlardan birinin, örneğin bir kaç karakterin öykünün kendilerine ait bölümünü anlatmalarına olanak sağladığını, anlatıcının zaman içinde geri gidip tarihsel ya da arka plan türü malzemeyi sunmasını olanaklı kılması mümkündür.

Geriyeye dönüşlerin avantajları olduğu kadar dezavantajları da vardır: Öncelikle kronolojik kesintisizliği sekteye uğratar. İzleyicinin konsantresini bozar ve kafasını karıştırabilir ve izleyiciden daha fazla dikkat ister. Uzun süren bir geriyeye dönüş izleyicinin öyküyü kaçırmaya, kayıp noktaların artmasına, neden olur.

Koşullanmış zaman kesintisizliği gerçek zamanla ilgilenmez. Zamanın başka öğeler tarafından koşullandırılmasının görüntüsüdür: Örneğin, olayı izlemekte olan oyuncunun zihinsel tutumu tarafından, ya da bir olayı zihninin gözüyle çarpıtılmış bir biçimde “gören” bir kişinin hayal gücü ya da düşünceleri tarafından koşullandırılmış görüntüsüdür. Koşullanmış zaman gerçek olmadığı için, sınırlılık ya da sunu tarzı gibi sınırlardan kurtulmuştur. Koşullanmış zaman tek bir sahne için, ya da filmin tümü için kullanılabilir. Örneğin, boğulmakta olan bir kimsenin kendi yaşamını gördüğü, bir kaç makara gerektiren doğrusal bir kesintisizlik ile görüntülenmiş olan ve bir kaç saniyede hızla verilen bir geriyeye dönüşü sunmak için kullanılabilir.¹²⁸

Tüm bunların yanında bir de “Uzam Kesintisizliği” gerçeği vardır. Bu kavram devinimle anlatılır. Çünkü devinim bir yerden bir diğerine taşınırken öyküyü anlatmak uzam kesintisizliğini içerir. Bir araştırma gezisi belgeseli, bir arama yolculuğu ya da seyahat filmi bunun tipik örnekleridir. Kabul edilebilir olması için mantıksal bir hareket yapısının gösterilmesi gerekir. Ayrıca, uzam içinde ileri geri hareket etmek, hızlı ya da yavaş yolculuk etmek ya da bir anda başka bir yere

¹²⁷ Gündeş, s.193

¹²⁸ Mascelli . s.77

taşınmak da olanaklıdır. Filmi izleyen kişiler sürekli olarak devinimin çevirim yeri ve hareketin yönü konusunda haberdar olmalıdır. Seyircinin “hareket halindeki oyuncular ya da araçların nereden geldiği ve nereye gitmekte olduğunu bilmesinin tek yolu budur.”¹²⁹

Öte yandan tek bir ortamda yer alan bir film yalnızca zaman kesintisizliği ile anlatılabildiği halde, öneğin: “Bir yarışı, bir yolculuğu ya da bir takibi görüntüleyen sürekli hareketli bir film, yalnızca uzam kesintisizliği ile anlatılabilir. Çoğu öykü, sırası ile hem zaman hem de uzam kesintisizliğini kullanır.”¹³⁰

2.2.2. Zaman (Sürem)

Filmde öykü şimdiki zaman biçimiyle izleyiciye anlatılır. Yaratmak istenen zaman biçimi gerçek yaşamdaki zamanla örtüşür. Genellikle öyküler geriye gidilerek ve yavaş yavaş geçmişten günümüze gelir. Geçmişte anlatılan öykü geniş zaman kipinde aktarılır. İzleyici uzam (mekan) kavramını karıştırmaya başlar. Bunun en büyük nedeni film içinde kimi zaman geçmişe geçişler yapılmasıdır. Geçmiş zaman yavaş yavaş şimdiye yaklaşır ve bu sayede olaylar birbirine karışır. “Kahramanlar, mekan ve zaman açısından birbirine koştur bir yok olma süreci izleriz. Kısacası, öykünün akışı içinde, somut kişiler, somut mekan ve somut zaman yok olur. Kısa bir bireyselleşmeden sonra, bunların yerini, içi somut verilerle doldurulmamış olan bir kavramsallık ve genelleme alır.” Burada söylenmek istenen kişi, zaman ve uzam(mekan) bir süre sonra soyutlaşır ve onun yerine somut bir genelleme karşımıza çıkar. Burada ki amaç izleyiciyi belli bir noktadan farklı bir noktaya götürmektir.¹³¹

Filmi oluşturan olguların en önemlilerinden biri de sestir. Filmin içinde bulunan ve öykünün akışıyla senkronize olarak gelişen ses örgüsü, diyaloglar ve efektin oluşturduğu bazı algısal özellikler vardır ve bu özellikler bir filmde ses kullanımının özünü oluşturur.

¹²⁹ Gündeş, s.193

¹³⁰ Mascelli. s.78

¹³¹ Yücel, s.48

Bu özelliklerden ilki ses yüksekliğidir. D. B. Ve Kristin Thompson ses yüksekliğini “Film Sanatı” adlı yapıtlarında duyduğumuz sesin havadaki titreşimlerden kaynaklandığını ve titreşimlerin genişliği ses yüksekliğini ya da ses duygumuzu yarattığını belirterek, filmlerin bu sesi sürekli olarak yönlendirdiğine işaret ederler.¹³²

Yine aynı şekilde sesin yüksekliğinin aynı zamanda algılanan uzaklıkla da ilintili olduğunu, eğer ses yüksekse ses kaynağının yakın olduğunun anlaşılabilceğini belirtirler.¹³³

Ses perdesi de, sesin sahip olduğu özelliklerinden biridir. D. B. Ve Kristin Thompson’a göre ses titreşimlerinin sıklığı ya da frekansı *ses perdesini* veya sesin algılanan yükseklik ve alçaklığını etkiler. Diyapozon gibi enstrümanlar saf tonlar üretirken, ister gerçek hayatımızda, ister bir filmde olsun, pek çok ses karmaşık tonlara sahiptir ve farklı frekanslardan oluşur. Yine de ses perdesi, bir film içinde diğerlerinden farklı sesleri seçebilmemiz konusunda yararlı bir rol oynar. Müziği ve konuşmaları, gürültüden ayırmamızı sağlar.¹³⁴

Ses efektine gelince yine D. B. Ve Kristin Thompson’un “Film Sanatı” adlı yapıtına bakarsak, efektin tanımını verilirken sinemada sesin üç çeşit olduğunu, bunların: konuşma, müzik ve gürültü olduğunu ve bu gürültüye aynı zamanda *ses efekti* de dendiğini üstelik efektin kimi kez ses kategorileri arasında yer değiştirebilir özelliğe sahip olabildiğini belirtip bu ilginç özelliğe örnek olarak insan çığlığının özelliği gereği farklı ve değişken bir tınıya sahip olduğundan *Psycho* filminde, kadın çığlık attığında bir insan sesi duymayı beklerken, çığlık atan keman sesleri duyduğumuzu belirtirler.

Bir de, sesin “Ritm” denilen bir başka boyutu da vardır. Bu özellik, gözümüzün önünde akıp giden sahnelerdeki belli hareketlerin birbirleriyle nasıl uyum içinde olduğunu bize kolayca algılatır. Bu nedenle ritim,filmsel sesin bir başka

¹³² Bordwell-Thompson, s. 267

¹³³ Bordwell-Thompson, s. 267

¹³⁴ Mascelli. s.79

boyutu olarak ele alınabilir. Yine bu konuda da D. B. Ve Kristin Thompson, yukarıda anılan yapıtlarında “ritm”in önemine değinerek sesin bir süreyi kapsadığını bu nedenle bir *ritme* doğal olarak sahip olduğunu, sesin, algılanan kaynağıyla, ona az ya da çok *sadık kalarak*, ilişki kurduğunu ve sesin, meydana geldiği koşullara ilişkin *uzamsal* bir duygu sunabildiğini belirtirler ve sesin bu özelliklerine bir başkasını ekleyerek sesin belirli bir zamanda meydana gelen görsel olaylarla ilişkilendirilebildiğini ve bu ilişkinin sese ister istemez *zamansal* bir boyut kazandırdığının altını çizerler.¹³⁵

2.2.3. Kişi

Öyküyü anlatan bir öykücü bulunmaktadır. Öykünün baş kahramanı bu anlatıcıdır. Anlatıcı diğer iki başka öykücü ile kapalı bir grup oluşturur ve grubundan hep biz diye söz eder. Kahramanlarla okur arasındaki ilişki anlatıcı üzerinden kurulur. Öyküde başka kahramanlar da vardır. Sahnelerde bulunan ve herhangi bir kişiliği temsil eden insanlarda kahramanlardır çünkü filmin geçtiği yerdeki gerçekçiliğe yardım etmiş oluyolar.

2.3. Vladimir Propp’un Masal Çözümlemesi

Rus halk bilimcisi Vladimir Propp, 1928 yılında Leningrad’da yayımladığı “Morfologiya Skazki” (Masalın Biçimbilimi) adlı eserinde olağanüstü masalları yapı bakımından incelemiştir. Propp’a göre masalları, temleri esas alarak sınıflandırmak araştırmacıları doğru sonuçlara ulaştırmamaktadır. Temler, özellikle de peri masallarının temleri birbiriyle çok yakından ilgilidir.¹³⁶

V. Propp’un amacı, görünüşteki çeşitlilik altında binlerce masala ortak olabilecek “işlevsel” unsurları ortaya çıkarmak, bir başka deyişle halk masalının yapısını düzenleyen sabit yasaları saptamaktır.¹³⁷ Böylece de masalın kökeni sorununa objektif olarak yaklaşabilmek için önce masalın ne olduğunu ortaya

¹³⁵ Bordwell-Thompson. s. 275

¹³⁶ Umay Günay, **Elazığ Masalları (İnceleme)**, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1975, s.23.

¹³⁷ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi-Olağanüstü Masalların Yapısı**, (Çev.:Mehmet Rifat,Sema Rifat), 2. Basım, Om Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.10

koyabilmektir.¹³⁸ Ona göre masalın doğru bir biçim bilimsel incelemesi yapılmadığı sürece masal konusunda sağlıklı bir değerlendirmede bulunmak mümkün değildir.

Propp'a göre masallardaki işlevleri yinelenir ve masal kişileri çoğunlukla aynı eylemleri gerçekleştirir. Masal incelemesinde önemli olan tek şey, kişilerin ne yaptıklarını bilmektir; kim ne yapıyor ve nasıl yapıyor, bunlar ancak ikinci dereceden sorulardır. İşlevlerin son derece az, kişilerin ise son derece çok olduğunu tespit eden Propp, bu durumun masalın şu çift özelliğini açıkladığını söyler: Bir yanda olağanüstü çeşitliliği, son derece renkli görünümü, öte yanda olağanüstü sayılabilecek tekbiçimliliği, tekdüzeliği.¹³⁹

2.3.1. Vladimir Propp'un Masal Çözümlemesinde 31 İşlev

Propp, masalların sabit ve değişen değerlerini saptamak için aşağıdaki örnek durumları birbiriyle karşılaştırmıştır:¹⁴⁰

Örneklere görüldüğü üzere masal kahramanlarının isimleri ve faydalandıkları nesnelere değişmekte, öte yandan kişilerin eylemleri değişmemektedir. Buradan masalın, genellikle aynı eylemleri değişik kişilere yaptırdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Söz konusu eylemlere de "işlev" adı verilmektedir.

Propp'un incelemesinde kullandığı temel anlatı birimi işlevdir.¹⁴¹ İşlev, kişinin eylemidir, ancak bu eylem de olay örgüsünün akışı içindeki anlamına göre tespit edilmiştir. Masalarda kişilerin yerine getirdiği işlevler, masalın temel bölümleri olup değişmez unsurlardır.¹⁴²

¹³⁸ Özkul Çobanoğlu, **Halbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s.188.

¹³⁹ Seyide Parsa ve Alev Fatoş, **Göstergebilim Çözümleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2002, s. 96

¹⁴⁰ Propp, s.38

¹⁴¹ Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri:Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümler**, Seçkin Kitabevi, Ankara, 2002, s. 115

¹⁴² Propp, s.11

Propp, bu unsurların masallardaki yerinin çok kesin ve belirgin olduğunu tespit etmiş, ayrıca halk masallarının tümünde benzer şekilde sıralanan işlevlerin yapısı hakkında şu saptamalarda bulunmuştur:¹⁴³

1. Kişilerin işlevleri, kimin tarafından ve nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin masalın değişmez, sürekli öğeleridir.
2. Masallardaki işlevlerin sayısı sınırlıdır.
3. İşlevlerin sıralanışı hep aynıdır.
4. Bütün olağanüstü masallar, yapılarına göre tek bir tipe aittir.

Propp, masalarda tespit ettiği 31 işlevi sırasına göre verirken her işlevin içeriğinin kısa bir özetini yapar, ardından işlevi kısaca tanımlar ve şematik karşılaştırmalar yapmayı sağlaması için işleve uygun bir simge verir.

Masallar genellikle bir başlangıç durumu ile başlar. Burada ailenin fertleri sayılır ya da geleceğin kahramanı, sadece ismiyle veya durumunun işaret edilmesiyle tanıtılır. Başlangıç durumu, bir işlev olmasa da önemli bir biçim bilimsel öge olarak kabul edilir. Bu ögeye “başlangıç durumu” adı verilir.

Başlangıç durumunun ardından işlevler, aşağıdaki şekilde sıralanır:¹⁴⁴

1. Aileden biri evden uzaklaşır (*uzaklaşma*)
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır (*yasaklama*)
3. Yasak çiğnenir (*yaşağı çiğneme*)
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır (*soruşturma*)
5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (*bilgi toplama*)
6. Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener (*aldatma*)
7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur (*suça katılma*).
8. Saldırgan, aileden birine zarar verir (*kötülük*).

¹⁴³ Propp, s.40-43

¹⁴⁴ Propp, s.45-89

- 8-a. Aileden birinin bir eksiği vardır; aileden biri bir şeyi elde etmek ister (*eksiklik*).
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir (*aracılık, geçiş anı*).
10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir (*arşıt eylemin başlangıcı*).
11. Kahraman evinden ayrılır (*gidiş*).
12. Kahraman büyüdü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır (*bağışçının ilk işlevi*).
13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir (*kahramanın tepkisi*).
14. Büyüdü nesne kahramana verilir (*büyüdü nesnenin alınması*).
15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir (*iki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk*).
16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir (*çatışma*).
17. Kahraman özel bir işaret edinir (*özel işaret*).
18. Saldırgan yenik düşer (*zafer*).
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (*giderme*).
20. Kahraman geri döner (*geri dönüş*).
21. Kahraman izlenir (*izleme*).
22. Kahramanın yardımına koşulur (*yardım*).
23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider (*kimliğini gizleyerek gelme*).
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer (*asılsız savlar*).
25. Kahramana güç bir iş önerilir (*güç iş*).
26. Güç iş yerine getirilir (*güç işi yerine getirme*).
27. Kahraman tanınır (*tanı(n)ma*).
28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar (*ortaya çıkarma*).
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır (*biçim değiştirme*).

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır (*cezalandırma*).

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar (*evlenme*).

Masalların yapısını, sayıları 31 ile sınırlı söz konusu işlevler oluşturmaktadır. Bütün işlevler arka arkaya sıralandığında, her işlevin kendisinden önceki işlevden mantıkî ve estetik gereklilikle ortaya çıktığı görülmektedir.

İşlevler, masalın temel öğelerini, olayı oluşturan öğeleri simgeler. Masallarda, olay örgüsünün akışını belirlememekle birlikte, büyük önem taşıyan bağlantı öğeleri ve güdülenmeler de vardır. Bağlantı öğeleri iki işlevin hemen birbirini izlemediği durumlarda, bir işlevi diğerine bağlayan bilgilerdir. Güdülenme ile kastedilen ise, kişilere çeşitli eylemleri yaptıran dürtü ve amaçlardır. Güdülenmeler, masala kimi zaman canlı ve özel bir nitelik kazandırmakla birlikte kararsız öğeler olup işlevlerden ya da bağlantılardan daha az kesin ve daha az belirgin özelliğe sahiptir.¹⁴⁵

2.3.2. Vladimir Propp'un 7 Eylem Alanı Kahramanı

Propp'a göre, bütün masallarda söz konusu işlevlerden hepsine birden rastlanmaması masalların olay örgüsündeki ortaya çıkış düzenini sarsmaz; işlevler tüm masallarda aynı sırayı takip ederek ortaya çıkarlar. Kişiler değişik masallarda değişik özelliklere sahip olsalar da eylemlerinin temel yapısı bir başka ifadeyle işlevi aynıdır. Dolayısıyla işlevler adıyla anılan eylemler masalların sürekli var olan öğeleridir; kişilerin özellikleri ne olursa olsun anlatıyı oluşturan işlevlerdir.¹⁴⁶

Propp, incelediği masallarda, akışın yapılan bir kötülükle başladığını saptar. Söz konusu kötülük belli bir ailede, belli bir çevrede, belli bir eksiklik yaratır. Bir kahraman eksikliği gidermek, kötülüğü ortadan kaldırmakla görevlendirilir. Kahramanın gerçekleştirmesi gereken bu zor işinde bazıları ona yardım ederken bazıları da karşı koyar. Kahraman bir iki kez başarısızlığa uğrayarak, sınanarak ve denenerek eksikliği gidermeye çalışır. Görevini gerçekleştirdince ödüllendirilir. Propp, genel anlatı örgüsü içinde daha önce saptadığı 31 işlevin yedi kişinin eylem

¹⁴⁵ Propp, s.95-100

¹⁴⁶ Kıran ve Kıran, s. 118-126

alanında dağıldığını belirler: Saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı; bağışçının (sağlayıcının) eylem alanı; yardımcının eylem alanı; prensesinin (aranan kişi) ve babasının eylem alanı; gönderenin (görevlendirilenin) eylem alanı; kahramanın eylem alanı; düzmece kahramanın eylem alanı.

Karakterlerin barındırdığı özellikler, görevleri öykünün temel ve anlatının ilerlemesinde aynı sekansı izlemeye yönelmektedir. karakterlerin yüklendiği roller şöyle sıralanmaktadır:¹⁴⁷

- 1- Kötü adam, kötülük, kavga ve aksiyonu temsil eder.
- 2- Göreve gönderen ya da görevi veren kişi, yardımcı konumundadır.
- 3- Yardımcı, kahramanı harekete geçirir.
- 4- Prenses ve babası, zor bir göreve göndermek için birini arar.
- 5- Haberci, kahramanı göreve gönderir.
- 6- Kahraman, zor görevleri halledip ödüllendirilir.
- 7- Sahte kahraman, kahramanın yerini almaya çalışan sahte kişi.

Anlatıda işlev bir karakterin filmin akışı içinde gerçekleştirdiği anlamlı eylemdir. İşlevlerin düzenlenişi film içindeki anlamı anlayabilmemiz açısından önemlidir.

2.3.2.1. Destekleyici / Yardımcı

Filmde iyi ve yardımcı rol oynayan karakterleri destekleyici olarak adlandırabiliriz. Kahramanı, özneyi herhangi bir göreve gönderen ya da görevlendiren kişi vardır. Kahraman her zaman bu görevi zorla ya da bir başkasının önerisiyle yapmaz kendi isteğiyle bu görevi üstlenebilir¹⁴⁸. Yani bu eyletim-gönderme evresinde yardımcı karakterler ortaya çıkar. Bu yolculukta destekleyici bir rol oynarlar.

¹⁴⁷ Propp, s.110-117.

¹⁴⁸ Yengin, s.24.

2.3.2.2. Engelleyici / Saldırgan

Eyletim evresi destekleyici karakterler olsa da buna bir de engelleyici karakterler de eklenmiştir. Engelleyici karakterler yolculuğu (gönderme) engellemeye çalışır. “Örneğin, Propp’un anlatılardaki karakter rollerinde kötü adam kişiliği vardır. Bu kötü adamın amacı kötülük ve kavga ortamını yaratmaktır.”¹⁴⁹ Bazen de engelleyici karakter hiç umulmadık anlarda kahramana tuzak kurarak, ya zaman kazanır ya da kahramanı yıldırmaya çalışır.

¹⁴⁹ Yengin, s.25

III. BÖLÜM

BAL, SÜT, YUMURTA FİMLERİNİN ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

Güz (2002) anlatıyı, “Kitle iletişim araçları için hazırlanan izlencelerde, gösterimlerde ya da reklam iletilerinde olayları, öyküyü birilerince aktarılma işlemi”¹⁵⁰ şeklinde ifade etmektedir. Bu aktarım süreci dikkate alındığında, sinema da bu aktarım sürecinde film ile izleyici arasında perdede gerçekleşen bir iletişimin varlığı söz konusu olmaktadır. Söz konusu bu iletişimin mahiyeti dizilimi rastgele olmayan, bir plan veya bir amaç doğrultusunda tasarlanmış olan ses ve görüntülerden oluşmaktadır. Anlatıyı oluşturan öykünün çatısı ve içeriği iletilmek istenen mesaj doğrultusunda kurgulanmış ve düzenlenmiştir. Bu görüntü ve sesler, izleyicinin belleğinde şekillenerek anlam kazanır ve öykünün/mesajın yorumlanmasını veya anlaşılmasını sağlar.

Öte yandan, bu kavram için ortaya konan diğer bir yaklaşım da şudur: S. Parsa ve A. F. Parsa Barthes’dan alıntı yaparak anlatıyı vurgular. “Anlatı, ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir; ya da başka anlatılarla ortak olan, çözümlenmeye açık bir yapıyı içermesidir. (Barthes, 1999:13ü).”¹⁵¹

Diğer bir tanımla “Anlatı kavramı gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütündür.”¹⁵²

Öykünün her tip izleyici için aynı biçimde anlaşılması, ya da söz konusu öykünün bıraktığı etkinin her izleyici için aynı düzeyde olması beklenemez. Etkilenme ruhsal yapıya göreceli olarak az veya çok olabildiği gibi izleyicinin kültür yapısı, deneyim ve birikimlerinin düzeyine göre de değişebilir. Üstelik, her izleyicinin izlemiş olduğu film konusunda yapabileceği yorum da diğer yorumlara göre farklılık gösterebilir.

¹⁵⁰ Güz -Küçükerdoğan vd., s.22

¹⁵¹ Parsa ve Parsa, s.93

¹⁵² Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC'si**, Mavi Yay., İstanbul, 1999, s.15

Çünkü “yorumlama” işlevi o kişinin aklında yapmış olduğu bir tür zihinsel işlem sayılabilecek olan, neden-sonuç ilişkisini harekete geçirerek varmış olduğu bir aşamadır. Film boyunca seyreden kişinin zihnine yerleşen görsel bilgiler o kişinin zihninde oluşan bir takım çıkarımlarla kaynaşır ve böylelikle yorum aşamasına gelinir.

Öyleyse, belli bir filmsel anlatıyı oluşturan görsel bilgilerin izleyiciler tarafından algılanması aşamasında, bu algının her izleyici için aynı seviyede olduğu varsayılsa bile, yine de yorumlama eylemine geçip zihinlerde varılan sonuç ele alındığında her izleyicinin o filmde anladığı farklılık gösterecektir. Üstelik, bu farklılık iki türden izleyicide çok daha belirgin olacaktır: Sıradan İzleyici ve Çözümleyici izleyici.

“Gerçekte, F. Vanoye ile A. Goniote’ye bakıldığında izleyici haz duymak için, eğlenmek için gider sinemaya, çözümleyicinin ise birincil konumda görevi çözümlenmektir. Ve bunun için gider sinemaya. Her iki araştırmacıya göre “sıradan izleyici”/ “çözümlemeci” arasındaki ayrımlar şöyle belirlenebilir:

“Yusuf’un üçlemesinin” filmsel anlatı çözümlenmesine başlanabilmesi için öncelikle üç bölümden oluşan filmin kimliğini, öyküsünü ve olgu donanımını açıklanması gerekmektedir. Bu açıklama sonunda üçlemenin filmsel anlatı çözümlenmesini zaman, uzam ve kişi yönünden inceleyeceğiz. Daha sonra üçlemenin çalışmamızla ilişkili sahneleri üzerinden destekleyici ve engelleyici kahramanlar saptanacaktır.

Semih Kaplanoğlu’nun filmlerinde rüya’nın çokça görüldüğü gözlenmiştir. Film karakterlerinin, beklentilerini, dönüşümlerini ve gelişimlerini rüyaların içine yerleştirdiği simgeler, semboller ve imgelerle verdiği görülmektedir. Kuyu, kangal köpeği, arılar, çiçekler... bunlara benzer bir çok metafor filmlerde rüya içinde kullanılarak filmin anlatısına katkıda bulunmuştur. Yönetmenin filmlerinde yer verdiği karakterlerin isimlerini öylesine seçmediği açıktır. Filmlerdeki karakterlerin isimleri çeşitli anlamlar içermektedir. Özellikle yönetmen isim seçiminde dini referansları dikkate almıştır. Buda yönetmenin bağımsız sinema yapımını

özelliklerini benimsediğini göstermektedir. Ayrıca ilk bölümde bahsettiğim bağımsız sinema özelliklerini üçlemenin her bölümünde görmek mümkündür. Yusuf ve Yakup isimleri ile Hz. Yusuf'a ve Hz. Yakup'a gönderme yapılmıştır. Hadisler ve kıssalardan yararlanılarak metaforik anlamlar oluşturulmuştur.

3.1. Filmin Kimliği

Filmin Başlığı: “Yusuf Üçlemesi”

Bölüm 1: “Yumurta”

Bölüm 2: “Süt”

Bölüm 3: “Bal”

Bölüm 1: “Yumurta”

Yapımcı: Kaplan Film Yapım

Ortak Yapımcı: Lilette Botassı (INKAS FILM PRODUCTION)

Panayiotis Papazoglou (PPV S.A)

Angelos Argiroulis (SKLAVIS LAB CO)

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Genel Koordinatör: Özkan Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Ses: İsmail Karadaş

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Miksaj: Yorgos Mikrogianakıs

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri

Süre: 97 Dakika

Oyuncular: Nejat İşler, Saadet Işıl Aksoy, Ufuk Bayraktar, Kaan Karabacak, Cengiz Bozkurt, Tülin Özen, Gülçin Santırcıoğlu, Semra Kaplanoğlu

Filmin

Bölüm 2: “Süt”

Yapımcı: Kaplan Film Yapım

Ortak Yapımcı: Guillaume De Seille (ARIZONE FILMS)

Bettina Brokemper

Johannes Rexin (HEMATFILM)

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Ses: Marc Nouyrigat

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Mikaj: Frederic Thery

Kurgu: François Quiquere

Süre: 100 Dakika

Oyuncular: Melih Selçuk, Başak Köklükaya, Saadet Işıl Aksoy, Rıza Akın, Alev Uçarer, Şerif Erol, Tülin Özen, Orçun Köksal, Tansu Biçer, Sahra Özdağ

Bölüm 3: “Bal”

Yapımcı: Kaplan Film Yapım

Ortak Yapımcı: Johannes Rexin, Bettina Brokemper (HEMAT FILM)

Delege Yapımcı: Alexander Bohr

Panayiotis Papazoglou (PPV S.A)

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Genel Koordinatör: Aksel Kamper

Görüntü Yönetmeni: Barış Özpiçer

Ses Kayıt: Matthias Haeb

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Miksaj: Tobias Feleig

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri

Süre: 100 Dakika

Oyuncular: Bora Altaş, Erdal Beşikçioğlu, Tülin Özen,

3.2. Filmin Öyküsü

Yusuf üçlemesinin genel konusu, Anadolu'nun farklı yerlerinde çekilen film anne oğul ilişkisinden bahseder. Fakat hikâyeyi detaylı bir şekilde özetleyerek anlatacağız.

Bölüm 1: Yumurta

Film Yusuf'un annesinin arazide yürümesiyle başlar. İstanbul'da sahafılık yapan Yusuf, Annesi'nin ölüm haberini alır. Yıllardır görmediği kasabaya geri döner. Uzun bir süredir, annesiyle yaşayan Ayla ile ilk defa tanışır. Yusuf annesini defnettikten sonra kasabada gezintiye çıkar. Yıllardır görmediği arkadaşıyla sohbet eder. Veraset için bir hukuk bürosuna gider, kimliği olmadığı için işi uzar. O sırada ipi makaraya saran bir adamı izler, makaranın ipi sarmasıyla birlikte Yusuf'un gözleri kararır ve yere düşer. Yusuf'u ayıltmak için makarayı saran adam su getirir ve yerden kaldırır. Eve geldiğinde eskiden âşık olduğu Gül öğretmen taziye için Yusuf görüşür. Eski günlerden bahsederler. Ayla Yusuf'un annesinin ölmeden önce adadığı kurbanı yerine getirmesini ister. Yusuf pek sıcak bakmaz, Ayla ikna etmeye çalışır. Eve Ayla'ya aşık olan kişi tarafından sesiz telefonlar gelir. Ayla erkek arkadaşına duygusal hiçbir şey beslemez. Ama arkadaşı onu Yusuf'tan kıskanır. Adak kesmeye gidecekleri gün Yusuf'un arabasının sileceklerini eğer. Ayla ve Yusuf adağı yerine getirmek için yolla koyulurlar. Önce akrabaları ziyaret ederler. Yaşlı kadın Aylayı Yusuf'un karısı sanır. Tekrar yola koyulurlar adak için sürü otlamaya çıkmıştır. Bir gün beklemeleri gerekir. Bu süreyi geçirmek için Gölcük'e giderler. Otelde bir düğün vardır, birbirlerinden habersiz düğünü izlerlerken göz göze gelirler. Sabah olur, adak kesilir ve Ayla rahatlar. Yusuf Ayla'yı kasabaya bırakır, tekrar yolla koyulur. Bir süre gittikten sonra bir yerde durur. Boş araziye bakar koyun sürülerini ve onların seslerini dinler o sırada arkasındaki köpek Yusuf'a saldırır. Yere düşer gün aydınlandıktan sonra kasabaya geri döner. Evin kapısını açık gören Ayla Yusuf'u görünce sevinir. Elindeki yumurtayı Yusuf'a verir. Beraber kahvaltı yaparlar.

Bölüm 2: Süt

Film yaşlı bir adamın dış mekânda, masada yazı yazmasıyla başlar. Beş on metre arkasında iki adam ateş yakmak için odun getirirler. Odunları süt kazanın altına yerleştirirler. Süt kaynar, kadını ayaklarından ağaca asarlar. Kaynayan kazanla hizalarlar, adam yazdığı kağıdı kazanın içine atar. Kadının ağzından yılan çıkar. Yusuf minibüsten iner ve yürür, arkadaşlarını görür konuşurlar. Daha sonra Yusuf arkadaşının arabasıyla bir araziye gider. Kız arkadaşı ile yürürler, kızın tel çalar. Bir süre telefonu ile konuşur. Yusuf kız arkadaşını tarihi bir yapının içinde onu izliyerek bekler. Akşam Yusuf annesi ile yemek yer. Sabah ahıra gider ineklere yemini verir. Annesi ile motora biner peynir ve süt satmak için pazara gider. Yusuf annesine ayakkabı bakar ama almaz. Bıçak alır, annesi gereksiz bir ihtiyaç olduğunu söyler. Yusuf ağaçtan nar kopartır ve yemeye başlar. Öğretmenini görür, şiirlerini sorar, cevap alamaz. Şiirlerinin basılıp basılmadığını çok merak eder. Boş zamanlarında daktilonun karşısına geçer ve şiir yazar. Annesi Yusuf'un bu uğraşından şikayetçidir. Yusuf postaneye gider ve posta gelip gelemediğini sorar. Memur artık Yusuf'a cevap vermekten sıkılmıştır. Yusuf'un canı sıkılır, hocasıyla karşılaşır birlikte oturup bira içerler. Annesi Yusuf'u beklerken motorun tekerleği patlar. İstasyon görevlisinden pompa ister. Görevli tekerleği şişirir. Akşam olur, Yusuf eve gider annesi motoru tamirciye götürmediği için söylenir. Tam o sırada annesi yılan görür. Yusuf yılanı görmek için bakınır ama bulamazlar. Yusuf dua yazan yaşlı adamı eve çağırır. Adam evin içinde dua okur, kağıda yazı yazar sütün içine atar. Annesi bahçede iş yaparken postacı bir zarf bırakır. Yusuf zarfı açar ve dergide şiirinin basıldığını görür çok mutlu olur. Yusuf sabah sütleri dağıtır. İş bittikten sonra inşaata çalışan arkadaşına uğrar. Arkadaşının yazdığı şiiri okur. İstasyondaki görevli adam ile kızını arabalarını yıkarlar, Yusuf'un annesi bir süre onları izler. Yusuf'un askerlik kağıdı gelir, muayene için İzmir'e çağrılır. Yusuf muayene olur sonuç için bir gün daha beklemesi gerekmektedir. Yusuf çarşıda gezinirken, kitapçıya girer. Tam o sırada genç bir bayanla tanışır. Biraz muhabbet etikten sonra Yusuf yarın da görüşmek için randevu alır. Ertesi gün olduğunda hastaneye sonucu alır, morali bozulur. Kasabaya geri döner. Yusuf İzmir'deyken annesini İstasyon görevlisi istemeye gelir. Annesinin hayatında bir adam olduğunu anlar bir süre takip eder. Hem askerlik muayenesindeki

rapor hem de annesinin hayatındaki adam Yusuf'un canını çok sıkıdır. Gece eve gelir, koltukta yılanı görür ama tepki vermez. Sabah olur evden motoruyla çıkar. Bir süre bekler, annesinin sevgilisi arabayla geçer ve kornaya basar. Annesi de evden çıkar. Yusuf takip eder, Boş bir araziye arabanın bırakılmış olduğunu görür. İlerdeki sazlıklardan bir ses gelir, sazlıklara doğru ilerler. Sesi takip eder. En sonunda adamı görür tam taşı arkasından vuracakken onun avcı olduğunu anlar. Yere çömelir taşı önündeki suya atar. Taş balığa değer balığı yakalar, balığı kucağına alır çömelir. Annesini hayal eder. En sonunda Kafasındaki inşaat şapkasının feneri ile yakın plan görünür.

Bölüm 3: Bal

Film ormanın genel görüntüsü ile başlar. Yakup ve eşek yürürler ve çevreyi seyrederek. Yakup halat yardımı ile arı kovanının olduğu ağaca çıkar. Ağacın dalı kırılır. Yakup ağaçta asılı kalır. Araya filmin ismi girer.

Yusuf, babasını ve kuşu seyrederek. Babasının Yusuf'a oku demesiyle takvim yaprağını okumaya başlar. Yusuf ve babasına gördüğü rüyayı anlatır. Yakup atmaca kuşunun bacağına çan takar. Yusuf okulda babasının yanında okuduğu gibi okuyamaz, kekelemeye başlar. Sınıf arkadaşları gülmeye başlar. Yusuf üzgün bir şekilde eve gider. Ailece akşam yemeği yerler, yemekten sonra annesinin verdiği sütü içmez. Babası içer, bu durumda babası Yusuf'un tamamlayıcısı gibidir. Yusuf çok konuşmaz, sadece babası ile kısık sesle konuşur. Babası ile vakit geçirmekten çok hoşlanır. Kovanlara bakmaya giderler, Yusuf ormandaki bitkilerin isimlerini sorar. Yakup yürürken başı döner ve yere düşer, epilepsi nöbeti geçirir. Yusuf dereden su alır babasının yüzüne sürer. O sırada ormanın içinden bir geyik belirir.

Öğretmen okuyan öğrencilere kırmızı kurdele takar. Yusuf kırmızı kurdele takan arkadaşlarına hevesle bakmaktadır. Okuldan geldiğinde babasının atölyesine gider, henüz bitmemiş tahtadan oyuncak gemiye bakar. Camı sıkılır, ahıra gider eşeğe su verirken çantası ıslanır. Sobada bir süre defterlerini kurutmakla uğraşır. Babası Yusuf'u çağırır, babasına yardım eder. Yusuf babasını takip eder. İş yaptırdığı bir tanıdığının yanına gider. Adamın oğlu Yusuf'un sınıf arkadaşısıdır, babası Yusuf'un

arkadaşın kafasını okşar. Yusuf kıskanır ve koşarak gider. Annesi çay toplarken Yusuf'u görür yanına çağırır. Annesi Yusuf'a soru sorar cevap vermez. Babası atölyede kovanların malzemelerini hazırlar, Yusuf babasına yardım eder. Okulda öğretmen ödevleri kontrol eder, Yusuf ödevini yapmadığı için sıra arkadaşının defterini kendi defteri ile değiştirir. Öğretmen Yusuf'a aferin der, arkadaşının kulağını çeker.

Sabah olunca babası ormana kovanlara gider. Yusuf o gece rüya görür, sabah hoca gelir Yusuf'a dua okur. Okula gider sıra arkadaşı hasta olduğundan okula gelmez. Yusuf çok üzülür, arkadaşını ziyarete gider. Yanında babasının yaptığı oyuncak gemiyi arkadaşına verir. Yusuf babası yokken annesine yardım eder. Aradan iki üç gün geçer Yakup hala eve gelmemiştir. Anne endişelenmeye başlar, ama Yusuf'a belli etmez. Anne ve oğul babasını aramaya başlar. Ama bulamazlar. Yusuf sınıfta hikâyeleri okuyamamasına rağmen öğretmen son kalan kurdeleyi Yusuf'a takar. Yusuf çok sevinir koşarak eve gelir. Fakat jandarmalar kapıda annesine babasının ölüm haberini verir, Yusuf eve girmeden geri döner ve kuşu takip ederek ormanda babasının arar. Aramaktan yorulur ve ağacın kökünde uyur.

3.3. Filmsel Olgu Donanımı

Filmsel olgu donanımını ortaya çıkarabilmek için belli başlı unsurlardan yararlanmak gerekmektedir. Çekim özellikleri ve çerçeveleme, ışıklandırma, renklendirme, filmsel zaman ve iç - dış uzamlar, giysiler - bezem ve son olarak ses, efektler, filmsel olgu donanımı unsurları bakımından Yusuf üçlemesini ele almaya çalışacağız.

3.3.1. Çekim Özellikleri

Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme söz konusu donanımın en önemli unsurları kabul edilir. Bu bağlamda, her üç film için de özellikle başvurulmuş çekim türleri, ayrıntı çekim, betimleyici çekim, baş ve bel çekimleri gibi duyguyu seyirciye yansıtmayı hedefleyen çekim türleri olarak görülmektedir. Bağımsız sinemanın genel özelliği sayılabilecek olan “duygu aktarımı” çabası her üç filmde de ağırlıklı olarak kendini göstermektedir. Süt filminde, bu duruma ilişkin bir çok örnek görülmektedir.

Süt filminin giriş bölümünde bahçede geçen sahnede görülen hoca, yapılan ritüele konu olan kadınlar ve filmin genelinde Yusuf'un ruh halinin yansımaları bu duruma örnek verilebilir. Keza aynı şekilde Bal ve Yumurta'nın jenerik öncesinde korku, endişe, hüznün gibi duygular baş, betimleyici ve ayrıntı çekimlerle verilmektedir.

Her üç filme ait çekim özelliklerini aşağıdaki tablolar ile detaylandırmak mümkün olmaktadır.

Tablo 3: Yumurta Filmi Çekim Özellikleri Tablosu

YUMURTA						
SAHNE NO	MEKAN	DUYGU	OLAY	PLAN	IŞIK	RENK
1	Kırsal	Yusuf'un annesi (zehra) üzgün, acılı, kederli	Jenerik öncesi, Yusuf'un annesi yürür	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Gri
2	Yusuf'un sahafçı dükkan	Yusuf, gergin	Yusuf kitap karıştırır, içkisini yudumlar	Yakın Plan	Yapay Işık	Sarı
3	Otomobil , iç	Yusuf, gergin, endişeli	Yusuf, annesinin ölüm haberini alır, Tire'ye doğru yola çıkar.	Yüz Plan	Yapay Işık	
4	Kasaba çarşı	Yusuf, gergin, endişeli	Annesinin cenazesine yetişmeye çalışır.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
5	Evin dış kapının önü	Yusuf, gergin	Yusuf, eve doğru yürür.	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
6	Evin içi antre	Yusuf, üzgün	Komşular, evde dua eder. Yusuf'a başsağlığı dilenir.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
7	Yusuf'un annesinin yatak odası	Yusuf, üzgün, düşünceli	Yusuf, annesinin cenazesinin başucunda düşünür	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
8	Mezarlık yolu, kırsal	Yusuf, üzgün	Cenaze omuzlarda mezarlık	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi

9	Mezarlık	Yusuf, üzgün	Cenaze defnedilir. Yusuf taziyele kabul eder.	Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi
10	Mezarlık çeşme	Çocuk heyecanlı	Çocuk toprağı sulamak için su getirir.	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
11	Mezarlık	Yusuf, üzgün	Çocuk toprağı sular dua eder.	Omuz Plan	Doğal Işık	Mavi
12	Kırsal	Yusuf, üzgün	Yusuf yürür, ve mezarlıktan ayrılır.	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
13	Orman	Yusuf, üzgün, düşünceli	Yusuf, yürür	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
14	Orman	Yusuf, üzgün	Yusuf'un elinden kuş yumurtası yere düşer kırılır.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
15	Orman	Yusuf, şaşkın	Yusuf ağacın kökünde uyuya kalır, kuş sesleri ile uyanır.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
16	Şehir merkezi (tire)	Yusuf, üzgün	Yusuf yürür	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
17	Berber dükkanı	Yusuf, üzgün	Yusuf yürür, berber dükkanına traş olmaya gider.	Boy Plan	Yapay Işık	Sarı
18	Berber dükkanı	Yusuf, yorgun	Yusuf, traş olurken uyur.	Yüz Plan	Yapay Işık	Sarı
19	Ev, mutfak	Yusuf, şaşkın	Yusuf, aylaya bakar	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
20	Ev, mutfak	Ayla, üzgün	Ayla bulaşıkları yıkar.	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
21	Ev, mutfak	Yusuf, düşünceli	Yusuf sigara içer	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
22	Ev, antre	Yusuf, üzgün, düşünceli	Yusuf, yemek yer	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
23	Ev, oturma odası	Ayla, üzgün, düşünceli	Ayla oturur,	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
24	Ev, oturma odası	Yusuf, düşünceli	Yusuf sigara içer	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz

25	Ev, oturma odası	Yusuf, şaşkın, meraklı	Ayla ve Yusuf muabbet eder.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
26	Ev, oturma odası	Yusuf, karasız ve çekingen	Ayla, Yusuf'a Zehra annenin adağının yerine getirilmesi hakkında konuşur	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
27	Ev, Yusuf'un oda	Yusuf, düşünceli, yorgun	Yusuf adak kesimi için düşünür.	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
28	Ev, Yusuf'un oda	Yusuf, düşünceli	Yusuf uyanır ve çevresine bakar	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
29	Ev, Ayla oda	Ayla mutsuz	Ayla aynanın karşısında, saçlarını toplar.	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
30	Evin kapının önü (dış)		Sütçü süt getirir.	Bel Plan	Doğal Işık	Mavi
31	Ev, Banyo	Yusuf, düşünceli	Yusuf dişlerini fırçalar.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
32	Ev, antre	Çocuk düşünceli	Çocuk, Zehra annenin fotoğrafına bakar.	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
33	Ev, antre	Yusuf, mutlu	Yusuf, merdivenlerden iner çocukla selamlaşır.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
34	Kümes(dış)	Çocuk, heyecanlı	Çocuk kümese yumurta var mı diye bakar.	Yakın Plan	Doğal Işık	
35	Ev, mutfak	Yusuf, tebessüm	Yusuf, mutfakta yürür, geçmişi anımsar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
36	Kümes, (dış)	Yusuf merak eder	Yusuf kümese gider, yumurtalara bakar.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
37	Ev, mutfak		Yusuf çocukla kahvaltı eder.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
38	Sokak	Yusuf gergin	Ayla'nın erkek arkadaşı köşe başında evi dikizler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi

39	Sınıf		Öğretmen kitap okur	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
40	Sokak	Yusuf, meraklı	Yusuf, öğretmeni gözetler	Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi
41	Avukat Büro	Yusuf, düşünceli, şaşkın	Yusuf, veraset için dilekçe yazdırmak ister.	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
42	Arsa	Yusuf, yorgun, hasta	Yusuf, telefonla konuşur, halat yapan adamı seyreder, makar a başını döndürür, epilepsi nöbeti geçirir, yere düşer	Yüz Plan, Genel Plan, Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
43	Hamam	Yusuf, düşünceli, yorgun	Yusuf, hamamda etrafına bakar.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
44	Ormanlık yol	Ayla tedirgin	Ayla erkek arkadaşı ile motorla tepeye gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
45	Tepe (tire manzara)	Ayla düşünceli, erkek arkadaşı, sinirli	Ayla, erkek arkadaşı ile muhabbet eder.	Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi
46	Ev, oda	Ayla, ağlamaklı üzüntülü	Ayla kız arkadaşı ile muhabbet eder.	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
47	Orman				Doğal Işık	Mavi
48	Kuyu, içi	Yusuf, korku, endişe	Yusuf, kuyudan çıkmaya çalışır	Yüz Plan	Yapay Işık	Siyah
49	Orman	Yusuf, korku, endişe	Yusuf, kuyudan çıkmak için yardım ister	Yüz Plan	Doğal Işık	Mavi
50	Kırsal, yol	Yusuf, korku, endişe	Yusuf'un sesi		Doğal Işık	
51	Ev, yatak odası	Yusuf, düşünceli, endişeli	Yusuf uyanır	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
52	Ev, oturma odası	Ayla endişeli	Komşular, Ayla oturur, Yusuf merdivenlerden iner	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz

53	Sokak		Yusuf yürürken, arkadaşı Cevdet'i görür.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
54	Birahane	Yusuf, düşünceli bazen tebessüm	Yusuf ve Cevdet oturur muhabbet eder.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
55	Araba iç	Yusuf düşünceli	Yusuf arabasına biner, okulun önünden geçer, öğretmeni görür.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
56	Sokak		Gül öğretmen, evine doğru yürür. Yusuf arkasından eve gider.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
57	Ev, oturma odası	Gül, üzgün	Gül öğretmen taziye için Yusuf'la konuşur	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
58	Ev, yatak odası	Yusuf, düşünceli	Yusuf, pencereyi açar dışarı bakar, kitap okur.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
59	Ev, balkon	Ayla üzgün, Yusuf, düşünceli gergin	Ayla balkonu süpürür.	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
60	Gökyüzü		Ay manzara	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah, gri
61	Evin önü (dış)	Ayla üzüntülü	Ayla dua eder	Bel Plan	Doğal Işık	Mavi
62	Ev, antre	Yusuf, üzgün düşünceli	Ayla ve Yusuf Zehra anne'nin adak kesimini yerine getirmek için konuşurken elektrik kesilir.	Bel Plan, Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz, Siyah
63	Sokak		Yusuf yürür, açık elektrikçi arar, açık olan dükkandaki çocuğu çağırır	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
64	Ev, antre	Ayla, gergin, endişeli	Elektrikçi, Ayla'nın arkadaşıdır.	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah

			Tamir etmeye çalışır. Yusuf ile genç muhabbet eder.			
65	Ev, antre	Ayla ve genç, gergin	Tamir devam eder, Yusuf aralarındaki münasebeti anlar.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Siyah
66	Ev, kapı önü (dış)	Genç, sinirli gergin	Genç işini bitir evden çıkar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
67	Ev oturma odası	Yusuf düşünceli	Yusuf sigara içer	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
68	Ev, mutfak		Yusuf buzdolabını açarken dolabın üstünde kendi ile ilgili haberi görür, ev telefonu çalar.	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
69	Ev, antre	Ayla endişeli gergin	Yusuf telefonu açar, arayan cevap vermez	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
70	Ev, mutfak	Ayla endişeli gergin	Ayla telefonun erkek arkadaşından geldiğini anlar	Yüz Plan	Yapay Işık	Beyaz
71	Ev, antre	Yusuf, düşünceli	Annesinden kalan eşyalara bakar	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
72	Ev, pencere önü	Ayla üzgün	Ayla pencereden dışarı bakar.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
73	Sokak	Yusuf, düşünceli hafif tebessüm	Yusuf elinde çantayla arabasına doğru yürür, arabanın sileceklerinin kırıldığını fark eder.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
74	Araba iç	Yusuf, düşünceli	Yusuf, adağı yerine getirmek için Aylayı evden almaya gider.	Genel Plan	Doğal Işık	
75	Sokak	Genç, sinirli, kızgın	Ayla'nın erkek arkadaşı Yusuf ile aylayı görür	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi

76	Araba iç	Ayla ve Yusuf düşünceli	Adak için yola çıkılır	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
77	Sanayi (dış)	Yusuf düşünceli	Arabanın silecekleri tamir edilir.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
78	Kırsal		Genç motorla, Ayla ve Yusuf'u arar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
79	Araba içi	Yusuf, düşünceli Ayla gergin	Yusuf kaputu açmak için arabaya biner	Göğüs Plan	Doğal Işık	
80	Kırsal		Yollarına devam ederler	Genel Plan	Doğal Işık	Beyaz
81	Araba içi	Ayla ve Yusuf düşünceli	Ayla ve Yusuf muhabbet eder.	Baş Plan	Doğal Işık	
82	Kırsal yol			Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
83	Araba iç	Ayla mutlu olur	Ayla atmaca kuşunu görür	Uzak Plan	Doğal Işık	Mavi
84	Akrabala rının evinin önü(dış)	Yusuf, mutlu Ayla şaşkın	Akrabalarını ziyaret ederler.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
85	Araba içi	Ayla ve Yusuf mutlu	Yollarına devam ederler.	Genel Plan	Doğal Işık	
86	Araba içi	Ayla üzgün, Yusuf gergin	Koç'u almak için çobanın yanına giderler fakat sürü otlamaya gitmiştir.	Genel Plan	Doğal Işık	
87	Araba içi		Gölcük'e gitmeye karar verirler.	Genel Plan	Doğal Işık	
88	Gölcük göl manzara	Ayla düşünceli	Ayla ve Yusuf manzarayı seyrederek.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, gri
89	Otel iç		Yusuf resepsiyondan anahtarı alır	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
90	Otel oyun salonu	Ayla, merak	Ayla oteli inceler, etrafına bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
91	Otel koridor	Ayla, merak	Ayla ayakkabısını	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz

			temizler			
92	Otel merdiven	Ayla, merak	Ayla merdivenlerden çıkar	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
93	Otel koridor	Ayla merak	Ayla gelin ve damat görür onları takip eder.	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
94	Otel düğüm salonu	Ayla mutlu	Düğünde oynayanları seyreder, Yusuf'da izler	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
95	Otel Yusuf oda	Yusuf düşünceli	Yusuf pencereden dışarı bakar.	Genel Plan	Yapay ışık	Beyaz
96	Gölcük manzara	Ayla ve Yusuf düşünceli	Yusuf pencereden Aylayı seyreder, Ayla yürür	Genel Plan, Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, gri
97	Gölcük manzara	Ayla düşünceli, üzgün	Ayla manzarayı seyreder	Genel Plan, Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi, gri
98	Kırsal	Yusuf gergin	Koçu arabadan çıkartırlar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
99	Kurban kesim yeri	Yusuf gergin	Yusuf ve Ayla koçu kesim yerine iteklerler.	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
100	Etlerin parçalan dığı ve pişirildiği yer		Kadınlar etleri parçalar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
101	Kurban kesim yeri	Ayla ve Yusuf gergin	Koçu götürürler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
102	Kurban kesim yeri	Yusuf gergin	Koçu götürürler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
103	Kurban kesim yeri	Ayla, gergin	Yusuf koçu'nun kurban edilişini seyreder.	Baş Plan	Doğal Işık	Mavi
104	Kurban kesim yeri	Yusuf üzgün	Adam kurbanı keser	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
105	Türbe	Yusuf üzgün	Kadınlar dua eder, Yusuf seyreder.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi

106	Etlerin parçalan dığı ve pişirildiği yer	Ayla düşünceli, Yusuf tebessüm eder	Kadınlar etleri doğrar, Ayla seyreder	Genel Plan, Baş Plan	Doğal Işık	Mavi
107	Araba içi	Yusuf ve Ayla düşünceli	Yola çıkılır	Genel Plan	Doğal ışık	Mavi
108	Yol				Doğal Işık	Mavi
109	Araba iç	Ayla ve Yusuf düşünceli	Tire'ye gelinir	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
110	Araba iç	Ayla üzgün	Yusuf Ayla'yı eve bırakır	Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi
111	Sokak	Ayla Üzgün	Ayla Yusuf'un arkasından bakar	Baş Plan	Doğal Işık	Mavi
112	Yol	Yusuf düşünceli, üzgün	Yusuf arabayı yolun kenarına parkeder.	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
113	Kırsal	Yusuf üzgün	Yusuf yürür, hava kararmaya başlar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, gri, siyah
114	Kırsal	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf etrafına bakar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, gri, siyah
115	Kırsal gece	Yusuf korku, endişe	Köpek Yusuf'a saldırır, Yusuf yere düşer	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi , gri, siyah
116	Kırsal gece	Yusuf, ağlar ve korkar	Yusuf ve Köpek yüz yüze gelir	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi , gri, siyah
117	Kırsal sabah		Yusuf toprağın üstünde uyar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi , gri, siyah
118	Kırsal sabah	Yusuf üşür	Yusuf uyanır, çevresini seyreder	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi , gri, siyah
119	Ev, antre	Ayla şaşkın	Ayla kapıdan içeri girer	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
120	Ev mutfak	Ayla mutlu	Yusuf ekmekleri keser, Ayla elindeki yumurtayı Yusuf'a verir	Genel Plan		
121	Ev mutfak	Ayla ve Yusuf mutlu	Kahvaltı yaparlar	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz

Tablo 3 incelendiğinde, genel olarak yönetmenin doğal mekanlar üzerinden hareket ettiğini ve diğer unsurların da buna paralel olarak doğal materyallerden oluştuğunu görmekteyiz. Bu da görüntü yönetimi açısından teknolojinin daha az kullanıldığı ve yönetmen tecrübesinin çekimlerde daha ön plana çıktığının bir işareti olarak yorumlanabilir. Nitekim, filmin bağımsız sinema alanındaki başarısı ve genel olarak bağımsız sinemanın özellikleri göz önüne alındığında yapılan bu yorumun geçerliliği daha da mümkün olmaktadır.

Şirin (2010)'in yönetmenle yaptığı söyleşilerde bu durum yönetmen tarafından da dile getirilmekte ve yönetmenin benimsediği yöntemlerden olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁵³

Benzer Şekilde Süt filmi çekim özellikleri de tablo halinde ortaya konmuş ve yönetmenin bu üçlemedeki doğal ağırlıklı çekim yöntemleri burada da gözlemlenmiştir. Ayrıca genellikle kullanılan uzun planlar çoğu zaman az diyaloglu olmasına rağmen oyuncuların jestleri ve mimikleri duygularını dile getirmede yardımcı olmuştur. Yönetmen kamera hareketini kısıtlı kullanmış, özellikle sabit (fix) kamera tercih etmiştir.

¹⁵³ Şirin Uygur, Semih Kaplıanoğlu Yusuf'un Rüyası, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.227.

Tablo 4: Süt Filmi Çekim Özellikleri Tablosu

SAHNE NO	SÜT					
	UZAM	DUYGU	OLAY	ÖLÇEK	IŞIK	RENK
1	Bahçe	Hoca, sinirli	Hoca Kağıda dua yazar	Baş Plan, Bel Plan	Doğal Işık	Mavi
2	Bahçe	Kadın, korku, endişe	Üç tane adam, kadını ayaklarından ağaca asmak için ipi hazırlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
3	Bahçe	Kadın, korku, endişe	Kadın ayaklarından ağaca asılır, yerde süt kazanı kaynar. Kadının kafası ile kazan paralel	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
4	Bahçe	Kadın korku, inleme	Hoca süt kazanına duayı atar, Kadının ağzından yılan çıkar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
	Filmin ismi	JENERİK BAŞLAR				
5	Yol		Yusuf minübüsten iner, arkadaşının arbasına biner	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
6	Kırsal	Yusuf düşünceli	Kız arkadaşı telefonla konuşur	Omuz Plan	Doğal Işık	Mavi
7	Kırsal	Yusuf düşünceli	Kız telefonla konuşur	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
8	Eski kapalı hacuz içi	Yusuf düşünceli	Yusuf duvar dibine oturur, kız arkadaşını izler	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
9	Kırsal		Yusuf kız arkadaşını izler, Kız arkadaşı Yusuf'a bakınır	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
10	Ev, Mutfak	Yusuf, düşünceli, Annesi üzgün	Anne sofrayı hazırlar	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
11	Ahır		Yusuf ineklere su verir	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz

12	Ev oturma odası	Yusuf dalgın düşünceli	Annesi uyur, Yusuf battaniye örter üzerine	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
13	Yusuf oda		Yusuf kitap okur	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
14	Yol	Yusuf düşünceli, anne dalgın, üzüntülü	Yusuf ve annesi motorla pazara doğru gider	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah, Mavi, Gri
15	Pazarın içi		Yusuf ve annesi pazara gelirler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
16	Pazar tezgah		Yusuf ve annesi tezgahlarını hazırlar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
17	Pazar	Yusuf üzgün	Yusuf pazarda yürür, annesine ayakkabı bakar ama alamaz	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
18	Pazar tezgah	Anne kızgın, Yusuf umursamaz	Annesi Yusuf bıçak aldığı için kızar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
19	Kırsal	Yusuf, iştahlı	Yusuf ağaçtan nar keser ve yer	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
20	Kırsal	Yusuf, meraklı	Yusuf uyuya kalır, hocası uyandırır, Yusuf şiirlerini sorar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
21	Ev, Yusuf oda	Yusuf mutsuz, düşünceli	Yusuf masa lambasını söndürüp açar, daktiloda şiir yazar	Yakın Plan	Yapay Işık	Sarı
22	Kırsal		Anne ocakta birşeyler yapar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
23	Evin önü (dış)	Yusuf gergin, anne sinirli	Anne evin geçimi ile şikayet eder	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
24	Postahane önü (dış)		Yusuf motorla postahaneye gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
25	Postahane içi	Yusuf meraklı	Memura posta gelip gelmediğini sorar	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
26	Otobüs terminali içi	Yusuf mutsuz düşünceli	Terminalde gençler şarkı söyler	Genel Plan	Yapay Işık	Mavi
27	Birahane	Yusuf, meraklı,	Hocayla oturur bira içerler, Yusuf soru sorar	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz

28	Hoca'nın evi	Yusuf mutsuz düşünceli	Hoca sarhoş olur, Yusuf evine götürür	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
29	Kasaba	Anne düşünceli mutsuz	Anne motorun üstünde oturur	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
30	Tren istasyonun dış	Anne tedirgin	İstasyon görevlisinden tekerlek için pompa ister	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
31	Ev Yusuf oda	Yusuf heyecanlı	Yusuf daktiloda yazı yazar.	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
32	Anne mutfak	Anne mutsuz	Anne kovalara peynir yerleştirir	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
33	Ev Yusuf oda	Yusuf heyecanlı	Anne mutfaktan yılanı görür bağıarak, Yusuf'u çağırır.	YakınPlan	Yapay Işık	Beyaz
34	Mutfak	Anne panik, Yusuf heyecanlı	Yusuf mutfağa gelir, yılanı arar ama bulamaz	GenelPlan	Yapay Işık	Beyaz
35	Kırsal		Yusuf motorla Kemal amcanın yanına gider, Kemal amca ve Yusuf toprakta suyun sesini dinler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
36	Mutfak	Yusuf ve kemal amca dikkatli	Kemal amca duayı suya atar, evin içinde gezdirir.	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
37	Kırsal	Rüzgar sesi	Ağaçlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
38	Kırsal	Anne mutsuz düşünceli endişeli	Anne düşünceli etrafa bakar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
39	Kırsal	Anne güler	Postacı gelir mektup getirir, bisikleti taşa takılır ve düşer	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
40	Ev mutfak	Anne mutlu, Yusuf meraklı	Anne peynirleri hazırlar	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
41	Ev mutfak	Yusuf mutlu	Anne yemek hazırlar, sonra Yusuf'a şiirin basıldığı dergiyi gösterir	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz

42	Kırsal	Yusuf sevinir	Yusuf ıgık atar ve koşmaya başlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
43	Kırsal	Gece	Yusuf arkadaşları ile oturur manzaraya bakar	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
44	Sokak	Gece	Yusuf arkadaşları ile yemek yer	Yakın Plan	Doğal Işık	Siyah
45	Ahır	Yusuf mutlu	Anne inekleri sağar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
46	Ahır önü (dış)	Yusuf mutlu	Yusuf sütleri satmak için motora biner	Boy Plan	Doğal Işık	
47	Yol		Yusuf sütleri satmaya gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
48	Apartman önü (dış)	Yusuf düşünceli	Yusuf sütleri satar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
49	Kasaba Banka önü	Anne endişeli, memur tebesüm eder	Anne istasyondaki memurla göz göze gelir	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
50	Kırsal yol	Yusuf düşünceli	Yusuf şantiyeye bakar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
51	şantiye	Yusuf düşünceli, arkadaşı mahçup	Yusuf arkadaşını ziyaret eder ve muabet ederler	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, Gri
52	şantiye	Yusuf düşünceli	İşçiler yürür, Yusuf seyredir	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
53	Ev, mutfak	Anne üzgün düşünceli	Yaşlı kadın oturur kahve içer	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
54	İstasyon	Anne düşünceli	Memur ve kız arabalarını yıkar, Anne seyredir	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
55	Ev, mutfak		Yusuf eve girer	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
56	Ev mutfak	Yusuf tedirgin	Masadaki kahve fincanlarını görür	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
57	Ev oturma odası	Yusuf tedirgin	Yusuf annesine bakar	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
58	Ev anne yatak odası	Anne düşünceli üzgün	Anne aynada saçlarına bakar	Baş Plan	Yapay Işık	Beyaz

59	Ev oturma odası		Yusuf annesini izler, annesine eve geldiğini farketir.	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
60	Ev mutfak	Yusuf üzgün düşünceli	Annesi Yusuf'a askerlik kagidını verir	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
61	Kırsal	Rüzgar sesi	Otlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
62	Ev Yusuf'un odası	Yusuf düşünceli	Yusuf arkadaşının yazdığı şiirleri inceler	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
63	Ev mutfak	Anne düşünceli üzgün	Anne mutfakta yemek yapar	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
64	Hastahane içi	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf askerlik için muayene olur	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
65	İzmir Meydan		Yusuf yürür		Doğal Işık	Mavi
66	Kitapçı dükkânı iç	Yusuf meraklı	Kitapları inceler, dükkana gelen kızla tanışır	Göğüs Plan	Yapay Işık	Beyaz
67	Ev oturma odası	Anne tedirgin, heyecanlı	Görücülere kahve getirir	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
68	Hastane içi	Yusuf üzgün mutsuz	Yusuf muayene sonuçlarını alır	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
69	Kırsal	Yusuf üzgün	Yusuf evine geri döner	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
70	Ev antre	Yusuf düşünceli, kuşkulu	Annesinin yeni ayakkabılarına bakar.	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
71	Ev oturma odası	Yusuf düşünceli	Oturur	Baş Plan	Yapay Işık	Beyaz
72	Ev mutfak	Yusuf kuşkulu	Yanan çaydanlığı kapatır.	Bel Plan	Yapay Işık	Beyaz
73	Ev Yusuf oda	Anne üzgün	Yusuf'a bakar	Baş Plan	Yapay Işık	Beyaz
74	Ev mutfak	Anne üzgün düşünceli	Anne sofrayı hazırlar	Boy Plan	Yapay Işık	Beyaz
75	Kırsal evin önü	Yusuf düşünceli üzgün	Yusuf sigara içer, annesi gelir sarılır	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi

76	Evin önü (dış)	Yusuf mutsuz düşünceli	Yusuf sütleri hazırlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
77	Evin önü (dış)	Anne düşünceli endişeli	Anne yürür sigara içer	Göğüs Plan	Doğal Işık	Mavi
78	Apartman önü dış	Yusuf üzgün	Kimse alamaz süt	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
79	Kırsal	Yusuf üzgün	Yusuf motorla eve geri dönerken annesinin, otomobile bindiğini görür	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
80	Yol		Yusuf otomobili takip eder	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
81	Şantiye	Yusuf üzgün	Araba durur, Yusuf geri döner	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
82	Kırsal, yol	Yusuf üzgün epilepsi nöbeti geçirir	Yusuf motorla kaza yapar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
83	Sokak gece	Yusuf üzgün	Yusuf yürürken asker uğurlandığını görür	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
84	Sokak	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf yürür	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
85	Sokak	Yusuf üzgün düşünceli	Kahve'nin duvarına yaslanır	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
86	Evin önü dış				Doğal Işık	Siyah
87	Ev oturma odası	Yusuf üzgün	Yusuf eve girer koltukta yılanı görür ve bakar.	Yakın Plan	Yapay Işık	Siyah
88	Kırsal yol	Yusuf sinirli	Annesini ve otomobili takip eder	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
89	Kırsal	Yusuf sinirli düşünceli	Yusuf otomobili görür, göle doğru yürür	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
90	Kırsal, Sazlık, göl	Yusuf sinirli	Sesler duyar, sesin yönüne doğru yürür.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
91	Kırsal, Sazlık, göl	Yusuf sinirli tedirgin	Yusuf eline taş alır	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi

92	Kırsal, Sazlık, göl	Yusuf sinirli tedirgin	Adamı görür; avcıdır, taşı elinden bırakır.	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi
93	Kırsal, Sazlık, göl	Yusuf üzgün şaşkın	Gölde balığı görür ve yakalar eliyle, Balığı kucağına alır	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
94	Kırsal, Sazlık, göl	Yusuf düşünceli hayal eder	Yukarı doğru bakar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
95	Ahır içi	Annesi gülümser	Annesi kazın tüylerini yolar, Yusuf elindeki balığı yere bırakır	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
96	Şantiye GECE		Kafalarında sarı kep ve ışıkla işçiler yürür	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
97	Şantiye GECE	Yusuf umutsuz, mutsuz	İleriye bakar ve sigarasını içer ara ara şapkanın ışığı ekranı beyazlatır	Yakın Plan	Doğal Işık	Beyaz, Siyah, Mavi, Gri

Tablo 4 verileri doğrultusunda, üçlemenin ikinci filmi olan Süt'ün de Yumurta ile benzer çekim özellikleri (plan, ışık, renk, uzam) taşıdığı görülmektedir. Süt filminde de ağırlıklı olarak doğal mekanların varlığı ve konu itibarıyla de ışık, plan detaylarının doğal ve genel mahiyette olduğu gözlemlenmektedir.

Yönetmen, açılış sahnesini vurgu ile yapmış ve buralarda filmin temasını seyirciye girişte vermeye çalışmıştır. Nitekim Yumurta'da puslu havada bir kadının varlığı, Süt'te ağzından yılanlar çıkan kadın gibi. Daha sonraki sahnelerden anlaşıldığı üzere yılan'nın eve giren düşman yani Yusuf'un anneden kopuşunu neden olan istasyon şefi olarak algılayışını desteklemektedir.

Süt filminin genel çekim özellikleri içerisinde, filmin kahramanının hayatını sütün donuk beyazı içerisinde yansıtmış denilebilir. Nitekim, Süt filminde renklerin beyazlığı ve soğukluğu bu fikrimize destek mahiyetindedir.

Bal'da da içerik ilk iki filmin tamamlayıcısı olmasının yanı sıra çekim özelliklerinin de yine ilk iki filmi kapsar şekilde olduğu söylenebilmektedir.

Tablo 5: Bal Filmi Çekim Özellikleri Tablosu

SAHNE NO	MEKAN	DUYGU	OLAY	PLAN	IŞIK	RENK
1	Orman	Yakup düşünceli	Yakup eşek ile etrafa bakarak yürür, sonra ağaca halatı atar	Genel Plan	Doğal Işık	Yeşil
2	Orman	Yakup, korku, endişe	Yakup, halatla ağaca çıkar, ağacın dalı kırılmaya başlar	Yakın Plan ve Genel Plan	Doğal Işık	Yeşil
3	Atölye	Yusuf düşünceli	Yakup uyur, Yusuf babasına bakar, takvim yaprağını okur	Bel Plan	Yapay Işık	Sarı
4	Atölye	Yakup düşünceli	Yakup atmaca kuşunun pençesine zil takar	Yakın Plan	Yapay Işık	Sarı
5	Kırsal	Yakup ve Yusuf düşünceli	Yakup kuşu gökyüzüne salar, Yusuf kuşun arkasından koşar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
6	Sınıf	Yusuf arkadaşına imrenir	Öğrenciler Kitap okur, okuyanlara kırmızı kurdele takılır	Genel Plan, Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
7	Sınıf	Yusuf düşünceli	Yusuf pencereden bahçede oynayan arkadaşlarını seyrederek	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
8	Sınıf	Yusuf heyecanlı, üzgün	Yusuf, öğretmenin verdiği hikayeyi okumak ister fakat okuyamaz	Omuz Plan	Yapay Işık	Beyaz
9	Orman, yol	Yusuf üzgün	Yusuf eve doğru yürür	Genel Plan	Doğal Işık	Yeşil, Mavi
10	Atölye	Yusuf üzgün, düşünceli	Yusuf raflara bakar, bitmemiş ahşap gemiyi görür.	Yakın Plan	Yapay Işık	Sarı
11	Ev mutfak	Yakup düşünceli, Yusuf üzgün	Masada Yusuf babasıyla oturur	Genel Plan, Omuz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
12	Ev mutfak	Yusuf sevinir	Annesi Yusuf'a içmesi için süt koyar, Yusuf içmez, babası içer	Yakın Plan, Omuz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
13	Mutfak	Yakup düşünceli, Yusuf üzgün	Yakup ve fısıldıyarak konuşur, Yakup Yusuf elmayı kesmesini söyler	Yakın Plan,	Yapay Işık	Kahverengi
14	Kırsal		Yusuf ve babası arı kovanlarının yerini değiştirmeye gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
15	Kırsal	Yusuf mutlu	Yusuf, babasına bitkilerin ismini sorar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil

16	Orman		Yusuf babası ve eşek yürüler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
17	Orman	Yusuf endişeli	Yakup yere düşer, titrer epilepsi nöbeti geçirir. Yusuf babasının yüzüne suyla ıslatır	Bel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
18	Kırsal gece	Gök gürler	Gökyüzü manzara	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
19	Ev Yusuf'un odası	Yusuf düşünceli	Yusuf uyur birden kalkar, babasının namaz kıldığını görür	Yakın Plan	Yapay Işık	Siyah, Kahverengi
20	Orman Yol	Yusuf heyecanlı	Yusuf atmaca kuşunu takip eder	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
21	Sınıf	Yusuf düşünceli	Öğrenci tahtaya yazı yazar	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
22	Sınıf	Yusuf düşünceli	Yusuf fanustaki kurdelelere bakar	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
23	Sınıf	Yusuf üzgün	Okuma yazmayı öğrenen öğrencilere kurdele takılır	Yakın Plan	Yapay Işık	Beyaz
24	Ev kapı önü(dış)	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf kapıyı çalar ama evde kimse yoktur	Omuz Plan	Doğal Işık	Kahverengi
25	Atölye	Yusuf üzgün	Yusuf oyuncak gemiye bakar	Bel Plan	Yapay Işık	Sarı
26	Ahır	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf eşeğe su verirken çantasına su dökülür	Genel Plan, Göğüs Plan	Yapay Işık	Siyah
27	Ev mutfak	Anne üzgün, Yusuf üzgün	Yusuf ıslanan defterlerini sobada kurutmaya çalışır	Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi
28	Orman	Yusuf meraklı	Yusuf bal kovanı için malzemeleri hazırlar	Genel Plan	Doğal ışık	Mavi, Yeşil
29	Orman	Yusuf meraklı	Yakup kovandan balı alır, Yusuf babasına yardım eder	Boy Plan, Bel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
30	Orman	Arı sesi	Kovan ve arılar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
31	Orman	Yusuf mutlu	Yakup balı kovandan alır, Yusuf tadına bakar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
32	Atölye	Yakup düşünceli	Yusuf babasının arkasından yürür	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
33	Orman	Yusuf meraklı	Yusuf yürür	Genel Plan,	Doğal Işık	Mavi, Yeşil

34	Orman	Yusuf kızgın ve kıskanır	Yusuf babasını takip eder, babası halat alamak için arkadaşına gider, Yusuf'un arkadaşı olan Recep'in kafasını okşar	Genel Plan, Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
35	Orman	Yusuf sinirli	Yusuf koşar annesi Yusuf'u çağırır		Doğal Işık	Mavi, Yeşil
36	Çay bahçesi	Yusuf heyecanlı, kekeler	Annesi Yusuf'a nereye koşuyorsun diye soru sorar	Bel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
37	Orman yol		Yusuf koşar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
38	Atölye	Yusuf meraklı	Yusuf atölyedeki oyuncak gemiyi arar	Genel Plan, yüz plan	Yapay Işık	Sarı
39	Araba içi	Ayla ve Yusuf düşünceli	Ayla ve Yusuf muhabbet eder.	Yüz plan, omuz plan	Yapay Işık	Kahverengi
40	Ev Yusuf oda		Yusuf elbiselerini çıkarır	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
41	Atölye		Yakup halatı sıkılaştırır, Yusuf babasına çay getirir	Yakın Plan, Boy Plan	Yapay Işık	Sarı
42	Sınıf	Yusuf mahcup	Öğretmen ödevleri kontrol eder, Yusuf ödevi yapmamıştır sıra arkadaşının defterini kendi defteri ile değiştirir	Yakın Plan,	Yapay Işık	Beyaz
43	Okul koridor	Yusuf üzgün	Yusuf pencereden arkadaşına bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
44	Atölye	Yakup üzgün düşünceli	Yusuf arılara bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
45	Atölye	Yusuf üzgün	Yusuf atmaca kuşuna bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi, Siyah
46	Ev Yakup yatak oda	Anne üzgün gergin	Anne ve Baba konuşur	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi
47	Ev dış kapı önü	Anne üzgün	Yakup arıların yanına gider, Anne yolcu eder	Omuz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
48	Ev oda	Yusuf şaşkın düşünceli	Yusuf çömelir, Hoca dua eder	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
49	Ev oda	Yusuf düşünceli, üzgün	Yusuf odalara bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi
50	Ev mutfak		Ailece kahvaltı yapılır	Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi

51	Ev Yusuf oda		Yusuf uyanır, zilin sesini duyar	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
52	Ev	Yusuf üzgün, Anne düşünceli			Yapaya Işık	Sarı
53	Atölye		Yusuf etrafa bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
54	Sınıf	Yusuf üzgün	Öğretmen yoklama yapar. Yusuf'un sıra arkadaşı Hamdi gelmemiştir	Omuz Plan,	Yapay Işık	Beyaz
55	Okul koridor	Yusuf düşünceli	Yusuf pencereden bakar	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
56	Sınıf	Yusuf gülümser	Yusuf sınıfta kitap okuyan kız arkadaşını dinler	Omuz Plan	Doğal Işık	
57	Okul kapısı (dış)		Öğrenciler okuldan çıkar, Yusuf öğrencileri seyreder	Genel Plan	Doğal ışık	Mavi, Yeşil
58	Orman Yol	Yusuf düşünceli	Yusuf kız arkadaşının düşen saç kurdelesini yerden alır	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
59	Ev Yusuf oda	Yusuf mutlu	Yusuf kurdeleyi gözüne bağlar oyun oynar	Omuz Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
60	Orman	Yusuf mahçup	Yusuf arkadaşı Hamdi'nin evine gider	Genel Plan	Yapay Işık	
61	Hamdi'nin evi	Yusuf üzgün	Hamdi uyur, Yusuf oyuncak gemisini Hamdi'nin başucuna koyar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
62	Bahçe Çay		Annesi çay toplarken Yusuf annesine yardım eder	Genel Plan, Boy Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
63	Orman Yol	Anne tedirgin	Anne ve Yusuf Küfedeki çayı boşatır	Genel Plan, Boy Plan	Doğal Işık	Sarı
64	Ev oda	Yusuf hevesli	Anne örgü örer, Yusuf ders çalışır	Genel Plan, Omuz Plan	Doğal Işık	Mavi
65	Ev Balkon (dış)	Yusuf düşünceli	Manzarayı seyreder	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
66	Atölye	Yusuf heyecanlı, anne mutlu	Yusuf takvim yaprağını okur	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
67	Kümes		Yusuf kümesten yumurta çıkartır	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi

68	Mutfak		Anne çörek yapar	Yakın Plan	Doğal ışık	Kahverengi
69	Ev dış kapı önü		Yusuf annesine yumurtaları getirir.	Yakın Plan, Omuz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
70	Ev mutfak	Anne mutlu, Yusuf düşünceli	Annesi Yusuf'a süt verir. Yusuf içmemek için içine birşey atar	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
71	Ev Yusuf oda	Yusuf düşünceli		Genel Plan	Doğal Işık	Siyah
72	Ev balkon dış	Yusuf üzgün	Yusuf mutfaktan su içer etrafı izler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
73	Orman	Yusuf düşünceli	Yusuf rüya görür, ormana eşekle kovanlara gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
74	Orman		Yusuf'un eline ölmüş arılar düşer	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
75	Ev oda	Rüyanın etkisi, irkilir	Yusuf uyur ve uyanır	Omuz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
76	Ev mutfak	Annesi üzgün düşünceli, Yusuf üzgün	Yusuf ile anne kahvaltı yapar, Yusuf bal yer	Omuz Plan, Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
77	Ev mutfak		Yusuf dışarı çıkar	Boy Plan	Doğal Işık	Mavi
78	Gökyüzü	Kuş sesi, zil sesi	Kuşlar ve Yusuf elindeki zili çalar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
79	Orman Yol		Yusuf okula gider	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
80	Sınıf		Öğrenciler kitap okur	Genel Plan	Yapay Işık	Beyaz
81	Sınıf	Yusuf düşünceli	Öğretmen kurdele fanusunu geriye doğru iter	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
82	Ev oda	Yusuf üzgün	Yusuf pencereden dışarı akar	Omuz Plan	Yapay Işık	Siyah, Sarı
83	Ev mutfak	Anne sinirli	Yusuf lambayı kapatıp açar, sonra annesiyle yemek yerler	Göğüs Plan	Yapay Işık	Kahverengi
84	Ev mutfak	Yusuf heyecanlı	Dışarıdan ses gelir, Yusuf babası geldi diye kapıya bakar	Yüz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
85	Ev oda	Anne tedirgin	Anneanne gelir	Yüz Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil

86	Kırsal		Yusuf anneannesiyle yaylaya gider	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
87	Kırsal		Yusuf anneannesi ile eve doğru yürür	Boy Plan	Doğal Işık	Siyah
88	Anneanne ev kapı önü dış		Pencereden kadınların dini sohbet ederler	Göğüs Plan	Doğal Işık	Sarı
89	Annanne ev oda		Kadınlar dini sohbet eder	Genel Plan	Yapay Işık	Sarı
90	Annanne ev mutfak	Yusuf düşünceli	Kadınlar misafirlere yemek hazırlar, Yusuf izler	Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi
91	Annanne ev oda	Yusuf düşünceli	Yusuf çevresine bakar, kadınlar sohbet eder	Yüz Plan, Genel Plan	Yapay Işık	Kahverengi
92	Annanne ev oda	Yusuf düşünceli	Yusuf sesleri dinler	Yüz Plan	Doğal Işık	Siyah
93	Annanne ev kapı önü dış	Yusuf düşünceli	Yusuf etrafa bakar su kovaındaki ay yansımalarını inceler, kovadaki suya yüzünü daldırır.	Yakın Plan	Doğal Işık	
94	Kırsal	Yusuf düşünceli	Yusuf etrafa bakar	Yüz Plan	Doğal Işık	
95	Kırsal		Yusuf dolaşır	Boy Plan	Doğal Işık	
96	Köy		Yusuf etrafı inceler	Yüz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
97	Ev mutfak	Yusuf düşünceli, Anne tedirgin		Yüz Plan	Doğal Işık	
98	Yayla festival	Kemnçe sesi	İnsanlar et keser	Genel Plan	Doğal Işık	
99	Yayla festival	Anne tedirgin endişeli, Yusuf şaşkın	Anne ve Yusuf, Yakup'u arar	Boy Plan	Doğal Işık	
100	Yayla festival	Anne tedirgin endişeli, Yusuf şaşkın	Anne ve Yusuf, Yakup'u arar	Boy Plan, Genel Plan	Doğal Işık	
101	Yayla festival	Yusuf şaşkın, anne endişeli	Horon tepen insanlar arasında Yakup'u aralar	Genel Plan	Doğal Işık	Gri

102	Kırsal	Anne tedirgin	Yusuf ve annesi eve doğru yürürler	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
103	Orman	Anne tedirgin	Ağaçlar	Genel Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil
104	Orman		Ağaçların dalı kırılır, Yakup düşer	Yakın Plan	Yapay Işık	Kahverengi
105	Ev Yusuf oda	Yusuf korkar	Yusuf uyanır rüya görür	Yüz Plan	Yapay Işık	Sarı, Kahverengi
106	Ev anne yatak odası	Anne ağlar	Yusuf annesine bakar	Göğüs Plan	Yapay Işık	Kahverengi
107	Ev mutfak	Anne üzgün, ağlar	Yusuf Kahvaltı masasında sütünü içer ama annesine fark ettiremez	Yüz Plan	Yapay Işık	Kahverengi
108	Ev mutfak	Yusuf şaşkın	Komşular gelir, anneye sarılır	Göğüs Plan	Doğal Işık	
109	Sınıf		Öğretmen yusuf okusun diye kitap verir, Yusuf okuyamaz kekeler, öğretmen ona kurdeleyi takar	Yakın Plan	Doğal Işık	Mavi, Yeşil, Gri
110	Orman yol	Yusuf heyecanlı	Yusuf koşarak eve gider, biran önce kurdeleyi göstermek ister	Genel Plan	Doğal Işık	Yeşil, Gri
111	Ev kapı önü dış	Anne ağlar, Yusuf üzgün	Jandarmalar, Yakup'un ölüm haberini verir, Yusuf eve girmeden geri döner	Yüz Plan	Doğal Işık	Yeşil, Gri
112	Orman mezarlık	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf etrafa bakar, atmaca kuşunu takip eder	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah, Yeşil
113	Orman mezarlık	Yusuf üzgün düşünceli	Yusuf etrafa bakar, atmaca kuşunu takip eder	Uzak Plan	Doğal Işık	Siyah, Gri
114	Orman		Yusuf ağacın kökünde uyuya kalır	Genel Plan	Doğal Işık	Siyah, Gri

3.3.2. Işıklandırma

İki türlü ışıklandırma sistemi vardır bunlar; doğal ve yapay ışıklandırmadır. Doğal ışıklandırma güneş ve ay ışığı, yapay ışıklandırma mum, elektrik, gaz lambası gibi örneklerle tanımlanabilir. Bu ışık kaynakları görselliği desteklemek adına,

nesnenin nasıl gösterilmek istendiğiyle alakalı olarak hepsi bir arada ya da tek tek de kullanılabilir.

Semih Kaplanoğlu, bu üçlemede ışıklandırmayı da yine mekanlar ve uzamlar paralelinde doğal ağırlıklı kullanmıştır. Tablo 3, 4 ve 5 incelendiğinde, filmde doğal ışığın hemen hemen hakim ışıklandırma materyali olduğu ve hatta karanlık sahnelerde bile yönetmenin doğal ışık kullanma cesareti gösterdiği görülmektedir. Bu konuda yönetmenin tavrına ilişkin söylemlerine Şirin (2010) söyleşisinde şöyle yer vermiştir: *“Mesela Yumurta’daki köpek sahnesini hatırlıyorum. Işığı tepeye vinçle astık. Işığı 1000’lik istedim diyelim. Özgür (Görüntü Yönetmeni) 2000’lik yapalım diye ısrar etti. Spotrometremle ölçüm yaptım, hafif bir eror veriyor hakikaten ama görünüyor. Özgür’e “merak etme ben sorumluluğu alıyorum, bu sahneyi 1000’likle çekelim, gerekirse laboratuvarıda “bleach bayass” yapar kurtarırsız” dedim...”*

Yönetmenin bu söylemlerinden de anlaşılacağı üzere, hem tecrübelerine güvenmiş hem de risk almaktan çekinmemiş ve filmin genelinde ışığı doğala yakın kullanması üç yapıtının ödül almasına engel olamamıştır.

3.3.3. Renklendirme

Renk olgusu, filmin içeriğini neredeyse doğrudan etkileyebilecek bir güce sahiptir. Renk başlı başına ifadenin, bir anlatımın ta kendisi olabilir. Kasvetli bir ortamın direkt olarak seyirciye aktarılmasında soğuk olan koyu ve gri renklerin bolca kullanılması genel seçeneği oluştururken, neşeli ve eğlenceli ortamların oluşturulmasında canlı ve sıcak renklerden faydalanılır.

Yusuf’un üçlemesi, genel anlamda hüznü içerikli temalar üzerine kurgulanmış filmlerdir. Bu üçlemede kullanılan renkler de yine filmlerin temasıyla paralellik taşır mahiyette; genel itibarıyla soğuk renklerdir. Nitekim doğal ortamlarda da ortam renkleri kullanılmış, teknoloji tabanlı renklendirme uygulamalarına hemen hemen hiç başvurulmamıştır denilebilir. Ancak, yönetmen oyuncuların ve dekor unsurlarının renklendirilmesinde kendi tarzını ve filmin tarzını harmanlamış; kostümlerde ortam renklerine uygun renkler tercih etmiştir. Bu konuda Şirin (2010)

ile yaptığı söyleşide de bu hususa değinmiştir. Gömleğin mavi, eteğin yeşil tonlarında olmasına dikkat ettiğini vurgulamış, bunu da uzama bağı olarak yer değiştirmelerde sorun yaşamamakla ilişkilendirmiştir.

Yine Tablo 3, 4 ve 5 incelendiğinde kullanılan renklerin ağırlıkları ve tonları gözlemlenebilecektir.

3.3.4. İç ve Dış Uzamlar

Filmde ağırlıklı olarak, olayın geçtiği bölge ve kahramanın yaşam alanları ile karşılaşmaktayız. Üçlemede uzamlar, normal yaşam seyri için uzantısı biçimindeki mekanlar olarak karşımıza çıkmakta ve her ne kadar tasnifte azlık gibi görünse de oldukça zengin bir uzam çeşitlenmesinin varlığı söylenebilmektedir. Bu durumu örnekle ifade etmek gerekirse, Süt filminde Yusuf'un süt satmaya gitmesi ve kaza yapması arasında geçen zaman (time code) 3 dakikaya yakın olmasına karşın yönetmenin kullandığı doğal mekanların sayısı 5 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da yine bağımsız sinemanın "kısıtlı imkanlar-kısıtlı filmler" mantığının oldukça ötesinde bir sonuç ve durum sergilemektedir.

Diğer taraftan üçlemede hayatın mekanları kullanılmış; işyeri, ev, ahır gibi uzamlar ile birlikte bahçe gibi bunları tümleştirici uzamlar da yine üçlemede temaya bağlı olarak yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Uzamlar her ne kadar genel plan ile verilmiş olsa da, yönetmenin bakış açısını yansıtan yakın ara planlar da karşımıza çıkmakta ve filmin algılanmasında oldukça önemli bir etki sergilemektedir.

3.3.5. Giysiler ve Bezem

Üçleme, gerçek hayatın içinden bir modelleme olduğu için filmde kullanılan giysiler de yine gündelik hayatın yansımalarından ibarettir. Kurgusal filmlerde olduğu gibi özel kıyafetlere bağımsız sinemada pek rastlanmadığı gibi üçlemede de hiç rastlanmaz. İş kıyafetleri, uniformalar ve günlük kıyafetler kullanılmış ve uzam-bezem ilişkisi itina ile ele alınmıştır. Yönetmen giysilerin, hem sahnelerde uyumluluğuna özen gösterdiği gibi bireylerin kişiliği ile de örtüşmesine ve renkler

noktasında ruh halini dışa vuran bir tarz oluşmasına gayret ettiğini ifade etmektedir.¹⁵⁴

Bir diğer taraftan, üçlemede nesnelere devamlılığı da göze çarpmaktadır. Birbirini tamamlayıcı olmaları hasebiyle olsa gerek, üçlemede aynı nesnelere kullanılmıştır. Evdeki sedir, her üç filmde de bu bağlamda karşımıza çıkan örneklerden birisidir.

3.3.6. Ses Efektleri ve Müzik

Üçlemede dikkat çeken noktaların başında doğa ve olay seslerinin belirginliği gelmektedir. Özellikle verilmek istenen duyguya yönelik sesler belirgin ve vurgulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, diyalogların seyrekliği de üçlemenin karakteristik özelliklerinden sayılabilir.

Filmde müzik çok az kullanılmış ve piyano-keman ikilisinin buğulu yankıları tercih edilmiştir. Hüznün en iyi ifadecisi olduğunu düşündüğümüz bu ikili, üçlemenin teması ile bütünleşmiş ve hüznün müziksel ifadesinde üçlemede yerlerini almışlardır.

Dikkat edildiğinde her üç filmde de atmaca sesinin kullanıldığı görülmektedir. Yönetmenin bu noktada, üçleme arasında çağrışım yolu ile bağ kurdurmaya çalıştığı kanaatindeyiz. Tüm bunların yanı sıra, üçlemede ortak müziklerin kullanılması da yine bütünsellik açısından işitsel algıya hitap etmenin bir diğer yolu olarak ifade edilebilecektir.

3.4. Kişi ve Kahramanlar

Üçleme Yusuf'un hayatı ve gelişim süreci üzerine kurgulandığından kişiler de Yusuf ve hayatının içerisindekiler olarak; anne, baba, arkadaş, akraba, sevgili gibi birinci dereceden etkileşimli kişiler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, olaylar içerisinde yardımcı fon kişileri diye tabir edebileceğimiz oyuncuların varlığı

¹⁵⁴ Şirin, s.219

da görülmektedir ancak, etkinlik bakımından bu kişiler oldukça arka planda kalmaktadır.

Vladimir Propp, masal çözümlemesinde kişileri masalın akışına bağlı olarak kahramanın hayatına etki eden kimseler bağlamında sınıflandırmıştır. Örnek olarak kahramanın dostu, düşmanı, kıskananı, yol göstereni ve yoldan saptırmak isteyenini gibi. Araştırmamıza yöntem teşkil eden Propp'un çözümlemesine uygun olarak Yusuf'un üçlemesinde tespit edilen kişi tipleri engelleyici ve destekleyici kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4.1. Engelleyici Kahramanlar

Filmde engelleyici kahraman olarak nitelendirilebilecek kimseler; olayların seyirinde Yusuf'un arzu ve çabalarının önüne çıkan kimseler olarak ele alınabilir. Nitekim, Ayla'ya olan yakınlaşma arzusuna karşın elektrikçinin engelleyici bir kahraman olduğu görülmektedir. Yumurta'da Propp yedi alan kahramanlarının aşağıdaki şekliyle ifade edilmesi yerinde olacaktır.

Tablo 6: Yumurta Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri 'Yedi Eylem Alanı'

Kötü Karakter	Yardımcı	Sağlayıcı (çoğu zaman büyücü)	Prenses ve Babası	Gönderen	Kahraman	Düzmece Kahraman
Ayla'ya aşık olan elektrikçi, Ayla'yı ve Yusuf'u izler. Onlar adak kesmek için yola çıkarken arabanın sileceklerini kırar.	Zehra'nın ölmeden önce adadığı adağı oğlu Yusuf yerine getirmelidir.	Yusuf'un adağı yerine getirmesi için Ayla hem ikna eder hem de türbe ye beraber gider.			Yusuf adak görevini yerine getirir. İçindeki rahatlama ile memleketine geri döner. Ayla ile duygusal yakınlıkları devam eder.	Yusuf ve Ayla arasındaki ilişki'den haset eden elektrikçi Yusuf'un yerinde olmak ister.

Süt filminin alan kahramanları bağlamında masallardan ayırışan yönü aşağıdaki ifade edilmiştir (Tablo 7).

Tablo 7: Süt Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’

Kötü Karakter	Yardımcı	Sağlayıcı (çoğu zaman büyücü)	Prenses ve Babası	Gönderen	Kahraman	Düzmece Kahraman
İstasyon şefi Zehra ile gizli ilişki yaşarken, Yusuf yalnızlığa ve acılarıyla baş etmeye çalışır.	Yusuf’un büyük bir tutku ile yazdığı şiirleri dergide çıkmasına Öğretmeni Yardımcı olur.	Komşu kadın, Zehra’ya istasyon şefinden haber getirir. Aracılık yapmaktadır.	-	-	-	İstasyon şefi, anne ve oğulun arasına girer, evin erkeği rolünü alır.

Bal Filmi’nde Yakup’un kovanları yüksek ağaçlara yerleştirme çabası Yusuf’un rüyasını gerçekleştirir, Yakup’un ormana ve arılara olan düşkünlüğü ölümle sonuçlanır. Arılar ve orman engelleyici unsur olarak görülmektedir.

Bir diğer taraftan anne ile iletişim kurmaya çalışan istasyon memuru karşımıza engelleyici karakter olarak çıkmaktadır.

Tablo 8: Bal Filmi Propp masallarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’

Kötü Karakter	Yardımcı	Sağlayıcı (çoğu zaman büyücü)	Prenses ve Babası	Gönderen	Kahraman	Düzmece Kahraman
Ürkütücü ormanın derinlikleri, yüksek ağaçlar üzerine kurulmuş el yapımı kovanlarla uğraşan Yakup’un düşmesine neden olur.	Zehra, Yusuf’u okula gönderir ve okuması için telkinler de bulunur.			Yakup’un ölüm haberini duyan Yusuf orman’da Atmaca kuşu ’nu takip eder.		

Üçlemenin her bir filmi için alan kahramanları özetle, Tablo 9 üzerinden incelenebilmektedir. Buna göre; Yumurta filminde Propp yedi alan kahramanı olarak Elektrikçi, Anne, Zehra ve Yusuf görülmektedir. Ayrıca, masal içerisindeki kahramanlar farklı alanlarda da aynı şekliyle karşımıza çıkabilmektedir.

Süt filmi için Tablo 9 incelendiğinde, İstasyon Şefi, Öğretmen, Komşu Kadın ve yine Yumurtadaki gibi düzmece kahraman ile kötü karakterin eşleştiğini; her iki karakterin de istasyon şefi olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Bal filminde ise Propp yedi alan kahramanları Orman, Zehra ve Atmaca Kuşu biçiminde tespit edilmiştir.

Tablo 9: Süt, Bal, Yumurta Filmi ‘nin sonuç Propp masalarda ortaya çıkan karakterleri ‘Yedi Eylem Alanı’

Film Adı	Karakter						
	Kötü Karakter	Yardımcı	Sağlayıcı (çoğu zaman büyücü)	Prenses ve Babası	Gönderen	Kahraman	Düzmece Kahraman
Yumurta	Elektrikçi	Annenin Adağı	Zehra	-	-	Yusuf	Elektrikçi
Süt	İstasyon Şefi	Öğretmen	Komşu Kadın	-	-	-	İstasyon Şefi
Bal	Orman	Zehra	-	-	Atmaca Kuşu	-	-

Uzam (Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Tire (Tepelik, Manzara)	Gündüz	Ayla'nın arkadaşı (elektrikçi)	Ayla



Resim 1: 45. Sahne “Yumurta”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Tire, Tren Gar	Gündüz	İstasyon memuru	



Resim 2: 30. Sahne “Süt”

Uzam (Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Orman	Gündüz	Yüksek ağaçlara, kovanı yerleştirmek için	



Resim 3: 2.Sahne “Bal”

3.4.2. Destekleyici Kahramanlar

Yusuf’un Yumurta filminde Zehra anne’nin adak vasiyetini yerine getirmek için Yusuf’u ikna eden Ayla karakteridir. Ayla’nın Yusuf’u ikna etmesiyle hem adak yerine getirilir hem de aralarındaki duygusal bağın artması için vesile olur. Yumurta filmindeki bir diğer destekleyici de çoban köpeğidir. Yusuf’un memleketindeki görevlerini yerine getirdikten sonra İstanbul’a doğru yolla çıkarken arabasını bir çay bahçesinin önüne çeker, kafasını direksiyona dayar ve uykuya dalar. Sırada emin olmadığı düşünceleriyle baş başa kalır, karşısına bir çoban köpeği çıkar ve Yusuf ağlamaya başlar kendini rahatlatır. Nitekim Çoban köpeği Yusuf’un memleketinden uzaklaşmasını engeller. Hikayede engelleme söz konusu olsa da aslında memleketine geri dönmesinde ayrıca Ayla ile tekrar karşılaşmasında destekleyici kahraman görevini üstlenmiştir. Süt filminde destekleyici kahraman olarak Yusuf’un şiirlerini dergide basılması için yardımcı olan hocasıdır. Bal filminde, Yusuf’un en büyük destekleyici kahramanı babadır. Özü itibariyle filmde babanın kaybı Yusuf için engelleyici bir mahiyet gibi görünse de, Yusuf’un içmediği sütü babasından sonra içmesi, ölümünden sonraki zorunlu büyümenin getirdiği tavırlar, babanın yokluğuyla

birlikte Yusuf'ta oluşturduğu etki olarak yorumlanabilir. Ayrıca bal filmindeki atmaca kuşu Yusuf'a babasından haber getirdiği için destekleyici unsur olarak görülmektedir.

Bir diğer destekleyici kahraman ise öğretmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine, şiir okurken kekeleyişine karşın kurdele takması, öğretmeni destekleyici kahraman olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Türbe	Gündüz		Ayla



Resim 4: 98. Sahne “Yumurta”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Kırsal	Gece		Çoban Köpeği



Şekil 1: 116. Sahne “Yumurta”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Kırsal	Gündüz		Hoca



Şekil 2: 27. Sahne “Süt”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Ev (Mutfak)	Gece		Baba(Yakup)



Resim 5: 13. Sahne “Bal”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Atölye	Gündüz		Atmaca kuşu



Resim 6: 3. Sahne “Bal”

Uzam(Mekan)	Sürem(Zaman)	Engelleyici	Destekleyici
Sınıf	Gündüz		Öğretmen



Resim 7: 110. Sahne ‘Bal’

SONUÇ

Lumiere kardeşlerin resim kutusuyla Grand Cafe’de yaptıkları gösteriyle insanlık tarihine giriş yapıp, sonrasında yerini pekiştiren sinema, çeşitli etkenler doğrultusunda farklılaşmış ve kulvarlara ayrılmıştır. Önceleri kısa ve hızlı geçişler halindeki resim kareleri ile başlamış, sonra ses, müzik ve renk eklenerek günümüz dünyasında da devam eden dev bir iletişim aracı halini almıştır.

Zamanla şekillenen sinemada iletiler de farklılaşmış; ne denli etkin bir iletişim aracı olduğu fark edilince de, ticari, siyasi, sosyal konulara ilişkin iletiler yüklenmiş ve bu noktada da amacı doğrultusunda yeni yeni akımlar olarak tanımlanmıştır.

Yedinci sanat dalı olan sinema, oluşumu itibariyle diğer sanatlara nazaran daha yüksek bütçelere ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda, ticari sinema yatırımını nakdi olarak geri dönüştürmeyi hedeflerken; yapılan yatırımın bir sanat ya da bir haykırış olarak anlam kazanmasını hedefleyen de bağımsız sinemadır.

İşte burada, bağımsız sinema olup olamama ayrımının kriterleri kendini göstermekte ve bağımsızlığa paralel olarak amaçlar nitelendirilmektedir. Elbette ki bağımsız sinemayı maddi kaygı ayracında ele almak doğru olmayacaktır. Bağımsızlığın bir diğer hususu da, senaryosu, vurgusu, duygusu ve muhtevası itibariyle de bağımsız olmasıdır. Yönetmenin, her türlü dış müdahaleden bağımsız olarak kendini ifade ettiği sinema biçimi olarak da dile getirilmektedir. Ancak bu ayırım da yine tek başına bağımsız sinemayı tanımlamamaktadır.

Netice itibariyle bağımsızlık, sinema için oluşum aşamasındaki her türlü dış müdahaleden arınmışlık anlamına gelmekte ve bunun yanı sıra yanlılık sergilemekten de uzak kalabilmekten ileri gelecektir. Bunun beraberinde ticari kaygıdan bağımsız olması ve birilerin fikri yerine yönetmenin fikirlerine hizmet etmesi o yapıtı bağımsız yapacaktır.

Bağımsız sinemanın gelişimine ve örneklerine bakıldığında, genel itibariyle sistemlere ve olaylara karşı bir haykırış gibi görünmektedir. Dönemin şartları,

yasaklar, savaşlar, siyasi olaylar, bayramlar, kurtuluşlar ve benzer birçok durum, bağımsız sinemanın varoluşunun etkenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve bu etkenlerin, bağımsız sinemanın başarısındaki rolleri de tartişılmazdır. Nitekim, İnan Devrimi'nin ortaya çıkardığı Bağımsız İnan Sineması, Fransız İhtilali ile kendini gösteren Fransız sinemasının bağımsız yapıtları, 12 Eylül sonrası Türk sinemasının bağımsız örnekleri bu başarılarla örnek gösterilebilecektir.

Son dönemler Bağımsız Türk sineması da dünyadaki başarılı örneklerle yarışabilecek ve bunlara karşı ödüller alabilecek niteliktedir. Özellikle bol ödüllü başarılı örnekler artmış; gerek seyircinin gerekse sinema dünyasının dikkatini çekebilen bir hal kazanmıştır.

Türkiye'de 1994'de başlayan ve günümüze dek devam eden bir "Bağımsızlar Dönemi" ya da "Post Yeşilçam" dönemi eserlerini ağıştıran ve bu çalışmanın konusunu oluşturan "Yumurta", "Süt" ve "Bal" lemesi, bağımsız sinemamızın ödüle şayan çalışmaları olması hasebiyle önem arz etmektedir. Ülkemiz adına gurur verici Bağımsız sinema örneklerinden olan Yusuf'un lemesi, uluslararası ödüllerle başarısını tescillemiştir. yks itibariyle, yönetmenin çocukluk dönemi evre ve olaylarını da temel alarak kurgulanan bu üçleme, bir çocuğun hayatının seyirinde yer alan ve onu olgulaştırarak bulunduğu noktaya getiren, hüzünlü olaylar örgüsünü konu almaktadır.

Bu araştırmaya konu olarak bu üçlemenin seçilmesinde, hem bağımsız sinemanın farklılıklarını ortaya koymak adına hem de masalsı kurgusal sinema ile bağımsız sinema örnekleri arasındaki olay örüntüsü benzerlikleri/farklılıklarının belirlenmesi amacı gdlmştir. Masalsı kurguya karşı bağımsız gerçekliğin hangi noktalarda ayrıştığını ve benzerliklerin nerelerde kaçınılmaz olduğunu görebilmek için Vladimir Propp'un masal çözümlenme yöntemi kullanılarak sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

Bağımsız sinemanın belirgin izlerini taşıyan üçleme, doğal evre içerisinde hayatın içerisinden olaylar üzerine kurgulanmıştır. Bu yönüyle lemede tema, bir nevi İtalyan Yeni Gerçekliğine paralel bir üslubun yanı sıra Fransız Gerekliğinden

de çağırışlar içerecek biçimde resmedilmektedir. Her ne kadar olaylar kurgusal örüntüler şeklinde işlenmiş olsa da, yaşanması gayet muhtemel, toplumun herhangi bir köşesinde örnekleri pekâlâ mümkün yaşanmış olabilecek muhtevaya sahiptir. Bu yönüyle üçleme, masal yapısından ayrılmaktadır. Dolayısıyla bir hikaye olarak değerlendirilebilir.

Bağımsız sinemanın, günümüz ticari sinemasından farklı olarak Vladimir Propp'un masal çözümlemesi ile bu çalışmada ele alınması neticesinde, bu iki sinema türünün bakış açısı ve yöntemlerini karşılaştırma imkanı elde edilmiştir. Böylelikle, bağımsız sinemanın, işlenen bu örnek üçleme perspektifinde kurgusal örüntülerden uzak olmanın yanı sıra, ticari sinemayla aynı kantarda tartılmasının pek uygun olmayacağı sonucuna erişilmiştir.

Propp'un 7 Eylem alan kahramanı, bağımsız sinema için farklı biçimlerde yorumlanabilecektir. Bu alanlar da; 1-Kötü adam, kötülük, kavga ve aksiyonu temsil etmektedir. Yusuf üçlemesinde kötü adam yoktur. Ancak, olaylar içerisinde kötü adamı temsil edebilecek olan vakalar söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla, bağımsız sinemanın duyguların temsili çabasından hareketle, kötü adamın bir olay olarak Propp skalasında ifade edilmesi mümkün olacaktır. Nitekim üçlemenin her birinde, kahramanın hayatını zorlaştıran olay örüntüleri söz konusu olmaktadır.

Propp'un ikinci alan kahramanı "Göreve gönderen ya da görevi veren kişi, yardımcı konumundadır." Bu kahramanı Yumurta'da Zehra Anne'nin adağı olarak görmekteyiz. Ancak bu görevi Yusuf'a aktaran ve zorlayan karakter de Ayla olmaktadır. Bal'da da kahramanın babası oğlunu okuması için görevlendiriyor. Süt'te de bu alan kahramanı anne olmaktadır ve süt satmaya göndermektedir. Buradaki görev olarak algılanan durumlar dikkate alındığında, kurgusal sinemadan farklı olarak yaşamın içinden durumlar olarak yine bağımsız sinemanın özelliğini görebilmekteyiz.

Yardımcı, kahramanı harekete geçirir. Kahramanı harekete geçiren yine olaylar döngüsüdür. Yumurta filminde olay, annesinin ölümü olarak yorumlanabilir. Annesinin cenazesi, kahramanı memleketi olan Tire'ye dönmeye mecbur bırakır.

Yine burada, benzer bir yardımcı kahraman daha karşımıza çıkmaktadır. Annesi, ölmeden önce Ayla'ya bir vasiyet bırakmıştır ve bu vasiyet gereği kahraman kurban kesmekle görevlendirilmiştir. Annenin isteği ve bu isteğin ehemmiyetini vurgulayan Ayla, Probb'un üçüncü alan kahramanının yerini tutabilmektedir.

Propp'un bir diğer alan kahramanı; Prens ve babası, zor bir göreve göndermek için birini arar: Üçlemenin her birinde bu alan kahramanı yerine konumlandırılacak olay örüntüleri söz konusudur. Burada prens ve babası yani kral, saygı, sevgi, bağlılık, sadakat ve benzer kavramların tümünün yöneltildiği ikonlardır. Üçlemenin Bal'ında bu kahramanın yerini baba almaktadır. Baba'nın kahramana süt içirmesi, babasının yanında rahatlıkla takvim yaprağını okuması Propp'un bu alan kahramanı ile örtüştürülebilecektir. Ancak, masalsi anlatımdaki birebir ikonlara bağımsız sinema örneğinde, özellikle de çalışmamızın konusu olan Yusuf Üçlemesi'nde rastlamak mümkün olmamaktadır.

Propp'un beşinci alan kahramanı habercidir ve kurgu gereği haberci, görev haberini kahramana ulaştırmak suretiyle kahramanı göreve gönderir. Gerçek dışı masalsi anlatımda ya da masalsi kahramanların temsil edildiği senaryolarda haberci kişidir ve görevi kahramanla görevlendirici arasındaki iletişimi sağlamaktır. Ancak, üçlememizde yine bu alan kahramanı olay olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçlemenin ilki olan Yumurta'da haberci gerçek hayatın habercisi olan iletişim kanallarıdır. Kasabadan arayan kişi filmdeki Propp'un beşinci alan kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Keza, kasabada annesinin vasiyetini Yusuf'a ulaştıran Ayla'da yine benzer şekilde aynı rolü üstlenmiştir. Buradan hareketle, masalsi anlatıma nazaran hikaye anlatımında bir kahramanın ya da olayın birden fazla olay alanı kahramanı olarak karşımıza çıkabildiğini ifade etmek mümkün olmaktadır.

Kahraman, zor görevleri halledip ödüllendirilir. Propp'un altıncı olay alanı kahramanı sonuca ulaşmış Yusuf, olayların ardından kendi ayakları üstünde durmak için işe girer ve olay kahramanı olan sıradan kişi sıradan yaşam gereksinimlerini yerine getirmiş olur. Kurgusal sinema örneklerine bakıldığında, kahramanın hep olağan üstü güçleri ve özellikleri vardır. Ancak bağımsız sinemada ve konumuzu teşkil eden üçlemede kahraman yaşamın içinden birisidir ve başardığı zor görevler de

yaşamın zorunluluklarından ibarettir. Ödül olarak, yaşama karşı direnebilmesine vesile olabilecek sonuçlara ulaşıyor.

Propp'un son olay kahramanı olan sahte kahraman, kahramanın yerini almaya çalışır. Üçlemenin her birinde kahramanın yerini almaya çalışan birisini görmek mümkün olmaktadır. Yumurta'da Ayla'nın arkadaşı, Yusuf'un yerini almaya çalışmaktadır. Burada, Ayla'ya olan ilgisinin ardından arkadaşın varlığı gündeme gelir ve Yusuf, bu duruma karşın sahte kahramanla mücadele etmek zorunda kalır. Buradaki mücadele karşı eylem olarak değil de duygusal bağlamda kendisini göstermektedir.

Süt filminde, annesiyle evlenmek isteyen istasyon şefi, kahraman açısından Propp'un yedinci alan kahramanı ile örtüşmektedir. Annesi ile arasına gireceğini düşündüğü istasyon şefi kahraman açısından sahte kahraman statüsündedir. Ancak, burada yaşamın doğal seyrinden doğan bir sahte kahraman söz konusudur. Dolayısıyla diğer alan kahramanları gibi bu da, kurgusal olmayan bir alan kahramanı olarak kendini göstermektedir.

Yumurta, Süt ve Bal içerisinde Propp'un 7 eylem 31 işlevinin uygulanabileceği unsurlar oldukça sınırlı tespit edilmiştir. Bu tespite bağlı olarak, üçlemede engelleyici kahraman ve destekleyici kahramanlar üzerinden çözümleme yapılmış, bunun dışındaki 29 işlevin bağımsız sinemayla kişi bağlamında; masal hikaye ayırımından ötürü her zaman uyumayabileceği gözlemlenmiştir. Nitekim bağımsız sinema örnekleri çerçevesinde düşünüldüğünde; masalsi gerçeklikten uzak olan temalar için masalsi bir kurgusallığın olmadığı bu nedenle Propp kahramanları ile farklılık teşkil ettiği söylenebilecektir.

Bir diğer açıdan, bağımsız sinemanın çekim özellikleri açısından, daha doğal unsurları tercih etmesine bağlı olarak üçlemede, çevre, ışık ve renk açısından bu unsurların başarılı bir biçimde kullanıldığı ve bağımsız sinemanın başarısını belirleyen en önemli unsurlardan oldukları da tespit edilmiştir.

Netice itibariyle bağımsız sinemanın başarılı ve kayda değer örneklerinden olmakla birlikte ülkemiz sineması için de bir artı değer özelliği taşıyan Yusuf

Üçlemesi, Propp sistematığı açısından masalsi anlatıma nazaran kendi doğal alan kahramanlarını üretmektedir. Bu yaşamın içinden gelen doğal olay örüntüsünün, bağımsız sinemanın belirgin özelliği olması nedeniyle Propp sistematığının bağımsız sinema için aynı şekilde sonuçlar üreteceğini söylemek mümkün olacaktır. Masal çözümlemesinde standardize edilmiş olan kahramanların kişiler olarak kendilerini göstermelerine karşın, bağımsız sinemanın hikayeci anlatımında bu alan kahramanları olaylardan oluşmaktadır. Bu durum doğal sonuç olarak yorumlanabileceği gibi, Propp sistematığının her ne kadar masal sürecine yönelik olsa da hikayenin de bu sistematiğe ele alınabilmesi mümkün olmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKTUŐ Erhan "Zeki Demirkubuz'la Söyleő", **TÜRSAK Sinema Yıllığı** 2001/2002.
- BERGAN Ronald, **Film**, (Çev. Zeynep Berik), İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2008.
- BİRYILDIZ Esra, **Sinemada Akımlar**, 3. Baskı, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.
- BORDWELL David and Kristin THOMPSON, **Film Art: An Introduction**, McGraw-Hill, N.Y, 2001.
- CHATMAN S. Benjamin, **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**, Cornell University Press, N.Y, 1990.
- ÇOBANOĞLU Özkul, **Halkbilim Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
- DALDAL Aslı, "Gerçekçi Geleneğin İzinde" **Doğu-Batı Dergisi**, S.25, 2003-2004.
- DORSAY Atilla, **Sinema ve Çağımız**, 3.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.
- EDİRNE Sinem, "Zeki Demirkubuz (Söyleő)" **Sinema Dergisi**, 31 (6), İstanbul, 1999.
- ERDOĞAN İrfan ve SOLMAZ Beşevli Pınar, **Sinema ve Müzik: Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması**, Erk Yayıncılık, Ankara, 2005.
- ERUS Zeynep Çetin, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- GIDDENS Anthony, **Sosyoloji**, (Haz. Cemal Güzel), 5. Bs., Kırmızı Yay, İstanbul, 2008.
- GOTTDIENER Mark, **Post Modern Göstergeler**, İmge Kitabevi, Ankara, 2005.

- GÜNAY Umay, **Elazığ Masalları (İnceleme)**, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1975.
- GÜNDEŞ Simten, **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 2003.
- GÜNEŞ Sadık, **Medya ve Kültür**, Vadi Yayınları, Ankara, 2001.
- GÜVEN Yusuf "Zeki Demirkubuz Sineması" **Yeni Film**, S.5, 2004.
- GÜZ Nükhet, KÜÇÜKERDOĞAN Rengin vd., **Etkili İletişim Terimleri**, İnkılâp Yay., İstanbul, 2002.
- HOLM D.K., **Bağımsız Sinema**, (Çev. Barış Baysal), Kalkedon Yay., İstanbul, 2011.
- KIRAÇ Rıza "Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm" **25. Kare**, S.31, 2000.
- KIRAN Zeynel ve KIRAN Ayşe Eziler, **Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler**, Seçkin Kitabevi, Ankara, 2002.
- KIREL Serpil, "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Olan Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, (Derleyen: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus), Es Yay., İstanbul, 2007.
- KIZILDEMİR Güldal, "Kasaba'lı Anlam Avcısı" **Radikal Gazetesi**, 21 Aralık 1997.
- KURAY Gülbende, "İtalya'da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri", **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Dergisi**, C:33, S.1,2, Ankara, 1990.
- KÜÇÜKERDOĞAN Rengin, **Reklam Görüntüsünde Dilsel ve Görsel İletinin Çözümlemesi İçin Bir Yöntem Önerisi: Uygulama Örneği**, İstanbul:

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999.

LAFFERTY Peter, **İcatlar: İcatların Ortaya Çıkış Öyküleri ve Çalışma İlkeleri**, (Çev: Nurettin Elhüseyni), Singapur Dizgi Ansiklopedi Yayınları, İstanbul, 1997.

ÖZTÜRK Ruken, “Sinemada Akımlar” **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Ankara, C:26, S.1, 1993.

PARSA Seyide ve Alev Fatoş PARSA, **Göstergebilim Çözümlemeleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2002.

PAY Ayşe, **Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu**, Küre Yayınları, İstanbul, 2010.

PROPP Vladimir, **Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı**, (Çev.:Mehmet Rifat,Sema Rifat), 2. Bs., Om Yayıncılık, İstanbul, 2001.

RIFAT Mehmet, **Göstergebilimin ABC’si**, İstanbul: Mavi Yay. 1999.

ROTHA Paul, **Sinema Tarihi Ülke Sinemaları**, (Çev: İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996.

SİVAS Ala, **Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2007.

SLATER Phil, **Frankfurt Okulu**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1998.

SMITH Geoffrey Nowell, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.

STAM Robert ve JOHNSON Randal, **Brazilian Cinema**, Columbia Press, 1995.

SUALP Tül Akbal, KANBUR Ayla ve ALGAN Necla, **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, 1. Basım, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008.

- SÜALP Tül Akbal, “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır”, **Antrakt**, Sayı.75-76, 2004.
- TANYELİ Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- TARKOVSKI Andrey, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000.
- TUNALI Dilek, "Sinema ve Masumiyet Üzerine" **Sine-Masal**, Temmuz-Ağustos,1998.
- TURAN Ömer "Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine" **Dört Mevsim**, Sayı11,1998.
- TÜFEKÇİOĞLU Hayati, **İletişim Sosyolojisine Başlangıç**, Der Yayınları, İstanbul, 1997.
- UYGAR Şirin, **Semih Kaplanoğlu Yusuf'un Rüyası**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.
- V.MASCELLİ, Joseph **Sinemannın 5 Temel Ögesi**, (Çev. Hakan Gür), İmge Kitabevi, İstanbul, 2002.
- YAĞMUR Memduh, “Robert Wiene ve Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” **Broadcast Dergisi**, S.93, İstanbul, 2012.
- YENGİN Deniz, **Yüzüklerin Efendisi Üçlemesinin Filmsel Anlatı Çözümlemesi**, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.
- YÜCEL Tahsin, **Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam**, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.

İnternet Kaynakları

www.biggllook.com/Biggistanbul/roport/DervisZaim (Erişim Tarihi: 06.01.2014)

www.evrensel.net/99.1.14/kultur (Erişim Tarihi: 05.01.2014)

Zeki Demirkubuz Söyleşisi, Misafir, 13 Aralık 2006,
<http://iletisim.marmara.edu.tr/misa/> (04.01.2014).

<http://www.ozgurpolitika.org/2001/06/13/hab21.html> (Erişim Tarihi: 07.01.2014)

<http://www.yerleske.net/makale53.html> (Erişim Tarihi: 06.01.2014)

Odabaş Bülent, İtalyan Yeni Gerçekliği, (t.y) <http://bodabas.tripod.com/itayenge.htm>
(Erişim Tarihi: 10.08.2013)

SEVÜKTEN Leyla "Ancak Gerçekçi İnsanlar İyi Film Yaparlar" www.nbcfilm.com
(Erişim Tarihi: 05.01.2014)

ERDEM Mehmet "Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor"
www.nbcfilm.com/kasaba/press (Erişim Tarihi: 05.01.2014)