

**T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

**SİNEMADA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ: GÜNÜMÜZ
TÜRKİYE SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE BİR
DEĞERLENDİRME**

Yüksek Lisans Tezi

Vahit ÖZDEMİR

1150Y21208

İstanbul, Ocak 2014

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ ANABİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

**SİNEMADA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ: GÜNÜMÜZ
TÜRKİYE SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE BİR
DEĞERLENDİRME**

Yüksek Lisans Tezi

Vahit ÖZDEMİR

1150Y21208

Danışman: Doç. Dr. Âlâ SİVAS GÜLÇUR

İstanbul, Ocak 2014

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ONAY SAYFASI

Yüksek lisans öğrencisi Vahit Özdemir' in "Sinemada Görüntü Düzenlemesi: Günümüz Türkiye Sineması Çerçevesinde Bir Değerlendirme" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak (oybirliği _ / oyçokluğu _) ile başarılı bulunmuştur.

Adı Soyadı İmza

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Âlâ Sivas GÜLÇUR

Jüri Üyesi :

Jüri Üyesi :

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İTİCÜ Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamıyla uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesi'nin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma sürecinde desteğini, engin bilgilerini benden esirgemeyen ve tecrübesiyle bana her zaman yol gösteren tez danışmanım ve hocam sayın Doç. Dr. Âlâ Sivas Gülçur'a teşekkürü bir borç bilirim. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca emeği geçen tüm hocalarıma ve bu çalışmamda bana destek olan sevgili arkadaşlarım İhsan Eken'e, Sevgül Öztop'a ve ablam Sevdâ Behzat'a ayrı ayrı teşekkür ederim. Beni bugüne kadar destekleyen, sevgisini ve emeğini hiçbir zaman esirgemeyen babam merhum Cahit Özdemir ve tüm aileme teşekkürlerimi sunarım. Tanıdığım ilk günden beri her koşulda arkamda olan, sevgisini, desteğini ve neşesini üzerimden hiç eksik etmeyen sevgili eşim Şükran Özdemir'e sonsuz teşekkür ederim.

Ocak 2014

Vahit ÖZDEMİR

ÖZET

Araştırmamızın amacı Türkiye sinemasında görüntü düzenlemesinin gelişimi ve bugünkü durumunun film analizleri çerçevesinde incelemektir. Bu kapsamda ilk önce sinemanın temelini oluşturan hareketli görüntünün dünyada ortaya çıkışı araştırılmıştır. Daha sonra sinemanın diğer sanatlardan ayrılarak kendi dilini oluşturma çabalarına değinilmiştir. Kendi dilini oluşturan sinema artık tüm dünyada yedinci sanat olarak kabul görmüştür. Hareketli görüntünün tam anlamı ile sinematografik bir değer taşıması için bazı özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bu özelliklerden biri, izleyiciyi etki altına almak ve belli bir sinema dilini oluşturmak adına görüntülerin belirli kurallara göre düzenlenmesidir.

Araştırmamızın ilk bölümünde sinemanın ortaya çıkış evrelerinden bahsedildikten sonra ikinci bölümde görüntü düzenleme kurallarına teknik açıdan bakılmıştır. Üçüncü bölümde ise, görüntü düzenleme konusunda Türk sinemasının günümüze kadar olan gelişimine bakılmıştır ve bu kapsamda 1996 yapımı “Eşkiya” filmi ile 2010 yapımı “Av Mevsimi” filminin görüntü düzenleme kurallarına göre analizi yapılmıştır. Tez çalışmasına başlarken öncelikle konuyla ilgili yazılı ve görsel kaynak taraması yapılmış, ardından görüntü yönetmeni Uğur İçbak’ın 20 Kasım 2013 tarihli “Boğaziçi Film Festivali” kapsamında düzenlenen atölye çalışması gözlemlenmiştir. Elde edilen veriler ışığında araştırma kapsamındaki filmler analiz edilmiştir.

Araştırmamız esnasında, yeterli yatırım yapılmadığı ve gerekli önemin gösterilmediği Türk sinemasının 1970’lerden sonra büyük bir çöküşe doğru gittiği görülmüştür. Bu çöküşe neden olan etmenlerden biri, Amerikan sinemasında kullanılan sinema tekniğinin ve görsel kalitenin Türk sinemasında olmayışıdır. Bu durum 1990’lı yıllara kadar devam etmiştir. 1990’larda ise farklı sinema diline sahip yönetmenler film yapmaya başlamış ve okullu olarak adlandırabileceğimiz görüntü yönetmenleri ortaya çıkararak dramatik ve psikolojik atmosfer oluşturma adına görüntüyü kaliteli bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Bu değişimler Türk sinemasının yeniden yükselişe geçmesini sağlamıştır.

Araştırmamızın sonucunda görüyoruz ki günümüzde Türk filmlerini seyretmek için milyonlarca izleyici sinema salonlarını doldurmaktadır. Türk filmleri teknik ve estetik açıdan yabancı filmlerle yarışır duruma gelmiştir hatta ülkemizde birçok Türk filmi yabancı filmlerden daha fazla gişe yapmaktadır. Bunun en büyük sebeplerinden biri de artık sinemamızda aydınlatma, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çerçeve düzenlemesi, ses ve kurgu bağlamında görüntülerin izleyiciyi etki altına alabilecek atmosferde ve kalitede olmasıdır.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to examine current situation of image editing in Turkish cinema and also its development by film analyses. In this context, firstly the invention of motion picture which provides a basis for cinema was examined. Next, it was touched on the efforts of cinema for formation of its own language by separating other branches of art. In this way, the cinema with its own language was accepted as the 7th art all over the world. A motion picture should have certain properties to mean in terms of cinematography. One of these properties is editing images according to some principles to influence audience and create a certain cinema language.

After discussing the emergence phases of cinema, image editing principles were examined technically in the second part. In the third part, the development of Turkish cinema in terms of image editing was examined. And in this context, “Eşkıya” produced in 1996 and “Av Mevsimi” produced in 2010 were analyzed in terms of image editing principles. Before beginning to thesis, written and visual literature was reviewed and then, the workshop of Uğur İçbak (a director of photography) which was organized in “Bosphorus Film Festival” dated November 20, 2013 was observed. In the light of the obtained data, the films were analyzed.

In the course of the study, it was realized that Turkish cinema, which was not valued and not made investment, begin to fall into decay after 1970s. One of the reasons for this decay was that Turkish cinema did not have visual quality and techniques used in American cinema. This situation continued until 1990s. In 1990s, directors who had different cinema languages began to produce films and educated cinematographers began to use images effectively to create a dramatic and psychological atmosphere in the films. These all changes led to rise of Turkish cinema again.

At the end of the study, we can see that today millions of audience watch Turkish movies. Turkish movies have come to compete with foreign movies in terms of cinema techniques and aesthetics. Even many Turkish movies do more box offices than foreign movies. One of important reasons for this success is that today Turkish cinema has capacity to produce high quality movies in terms of lightening, camera motions, shot scales, frame layout, sound and montage.

İÇİNDEKLER

GİRİŞ	1
1. HAREKETLİ GÖRÜNTÜ ÜZERİNE KAVRAMSAL BAKIŞ	3
1.1. Hareketli Görüntünün Ortaya Çıkışı.....	4
1.2. Sinema Sanatı Üzerine.....	8
1.3 Sinema Sanatında Anlatım.....	10
2. SİNEMADA GÖRÜNTÜYÜ OLUŞTURAN ÖĞELER ve GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ	13
2.1. Kameranın Konumlandırılması.....	14
2.1.1. Kamera Açısını Belirleyen Öğeler.....	15
2.1.2. Kamera Açısı Tipleri.....	22
2.2. Kamera Hareketleri.....	26
2.2.1. Kameranın Gövdesi İle Yapılan Hareketler: Çevrinme Hareketi.....	27
2.2.2. Kameranın Konum Değiştirerek Yaptığı Hareketler.....	28
2.2.3. Kameranın Merceğiyle Yaptığı Hareketler–Optik Kaydırma (Zoom).....	29
2.3. Çekim Ölçekleri.....	30
2.4. Çerçeveleme Kuralları.....	36
2.5. Alan Derinliği.....	39
2.6. Aydınlatma.....	41
2.6.1. Sinemada Aydınlatmanın Amacı.....	42
2.6.2. Temel Aydınlatma Yöntemleri.....	43

2.7. Renk.....	48
2.7.1. Sinemada Rengin Kullanımı.....	48
2.7.2. Renklerin Sembolik Anlamları.....	50
2.8. Sinema Görüntüsünün Tamamlayıcı Unsuru: Ses.....	52
2.8.1. Sesin Kullanımında Dikkat Edilmesi Gereken Unsurlar.....	53
2.8.2. Sinemadaki Ses Çeşitleri.....	54
2.9. Kurgu.....	56

3. TÜRK SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME.....

60

3.1. Türk Sineması Tarihine Görüntü Düzenlemesi Üzerinden Kısa Bakış.....	60
3.2. Sinemada Görüntü Yönetmeninin Yeri ve Türk Sinemasındaki Konumu.....	69
3.3. 1990 Sonrası Türk Sineması.....	71
3.3.1 “Eşkîya” Filmi	74
3.3.1.1. Film Hakkında Genel Bilgiler.....	74
3.3.1.2. Filmin Görüntü Düzenleme Bağlamında Analizi.....	78
3.4. Günümüz Türk Sineması.....	93
3.4.1. “Av Mevsimi” Filmi.....	96
3.4.1.1. Film Hakkında Genel Bilgiler.....	96
3.4.1.2. Filmin Görüntü Düzenlemesi Bağlamında Analiz.....	98

SONUÇ.....112

KAYNAKÇA.....117

Resim Listesi

Resim 2.1: Görüş Noktası Açısı.....	18
Resim 2.2: Üst Açı.....	19
Resim 2.3: Alt Açı.....	20
Resim 2.4: Eğik Açı.....	22
Resim 2.5: Nesnel Kamera Açısı.....	23
Resim 2.6: Öznel Açı.....	24
Resim 2.7: Bakış Açılı Kameralar.....	25
Resim 2.8: Uzak Çekim.....	31
Resim 2.9: Genel Çekim.....	31
Resim 2.10: Boy Çekim.....	32
Resim 2.11: Diz Çekim.....	33
Resim 2.12: Bel Çekim.....	33
Resim 2.13: Göğüs Çekim.....	33
Resim 2.14: Omuz Plan.....	34
Resim 2.15: Baş Çekim.....	34
Resim 2.16: Yüz Çekim.....	35
Resim 2.17: Ayrıntı Yüz Çekimi.....	35
Resim 2.18: Ayrıntı Çekimi.....	35
Resim 2.19: Ayrıntı Çekimi.....	35
Resim 2.20: Baş Boşluğu.....	36
Resim 2.21: Bakış Boşluğu.....	37
Resim 2.22: Altın Oran.....	38
Resim 2.23: Altın Oran.....	38
Resim 2.24: Alan Derinliği.....	40

Resim 2.25: Anahtar Işıık.....	44
Resim 2.26: Dolgu Işıığı.....	45
Resim 2.27: Tepe (Arka) Işıığı.....	45
Resim 2.28: Temel Aydınlatma.....	47
Resim 2.29: Temel Aydınlatma ile Fon ışıığı.....	47
Resim 3.1: Perspektif.....	79
Resim 3.2: 45 Derecelik Kamera Açısı.....	79
Resim 3.3: Olağan Görüş Noktası Çekimi.....	79
Resim 3.4: Üst Açık Örnekleri.....	80
Resim 3.5: Alt Açık Örnekleri.....	80
Resim 3.6: Üst Uzak Çekim.....	81
Resim 3.7: Üst Açık.....	81
Resim 3.8: Açık Artık Açık.....	81
Resim 3.9: Nesnel Kamera Açıkları.....	82
Resim 3.10: Özne! Kamera Açıklarına Örnek.....	83
Resim 3.11: Bakış Açılı Kamera.....	83
Resim 3.12: Steadicam Kamera ile Çekilen Bar sahnesi.....	85
Resim 3.13: Yakın Yüz Çekimi.....	86
Resim 3.14: Omuz Çekim.....	86
Resim 3.15: Baş Çekim.....	86
Resim 3.16: Göğüs Çekim.....	86
Resim 3.17: Bel Çekim.....	86
Resim 3.18: Diz Çekim.....	86
Resim 3.19: İkili Bel Çekim.....	87
Resim 3.20: İkili Göğüs Çekim.....	87
Resim 3.21: Genel Çekim.....	87

Resim 3.22: Ayrıntı Çekimleri.....	88
Resim 3.23: Baş Boşluğu.....	88
Resim 3.24: Bakış Boşluğu.....	88
Resim 3.25: Hareket Boşluğu.....	89
Resim 3.26: Gece Sahnesinde Aydınlatma.....	90
Resim 3.27: Aydınlatma ile Atmosfer Oluşturma Örnekleri.....	91
Resim 3.28: Cumali'nin Vurulduğu Sahne.....	92
Resim 3.29: 45 Derecelik Konu Açısı.....	99
Resim 3.30: Perspektif Oluşturma.....	99
Resim 3.31: Olağan Görüş Noktası Çekimi.....	100
Resim 3.32: Açılı Artı Açılı Çekimi.....	100
Resim 3.33: Üst Açılı.....	100
Resim 3.34: Alt Açılı.....	100
Resim 3.35: Nesnel Kamera Çekimi.....	101
Resim 3.36: Özne Kamera Çekimi.....	101
Resim 3.37: Bakış Açılı Kamera Çekimi.....	102
Resim 3.38: Genel Çekim.....	104
Resim 3.39: Baş Çekim.....	104
Resim 3.40: Yakın Yüz Çekim.....	104
Resim 3.41: Omuz Çekim.....	105
Resim 3.42: Göğüs Çekim.....	105
Resim 3.43: Bel Çekim.....	105
Resim 3.44: Diz Çekim.....	105
Resim 3.45: Ayrıntı Çekimleri.....	106
Resim 3.46: Zaman Geçişlerini Göstermek İçin Kullanılan Uzak Çekimler.....	106
Resim 3.47: Baş Boşluğu.....	107

Resim 3.48: Bakış Boşluğu.....	107
Resim 3.49: Alan Derinliği Örnekleri.....	107
Resim 3.50: Aydınlatma ile Atmosfer Oluşturmaya Örnekler.....	108

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı Geçen Eser

s. : Sayfa

S. : Sayı

ss. : Sayfa Sayısı

Ed. : Editör

ev. : Çeviren

C. : Cilt

t.y. : Tarih Yok

GİRİŞ

Sinema, var olduğu ilk zamanlardan günümüze dek insanların ilgisini çeken görsel-işitsel bir sanattır. Sinemanın resmi başlangıcından kısa bir süre sonra film dilini oluşturma çabaları baş göstermiştir. Bununla birlikte sinema sanatı müzik, resim, tiyatro gibi diğer bütün sanatları kendi içinde barındırmaktadır. Diğer sanat dallarına göre sinema sanatı kiteseldir. Sinemanın bu gücünü keşfeden insanoğlu onu etkili bir şekilde kullanmanın yollarını aramış ve görüntüler üzerinde çeşitli çalışmalar yaparak istenilen etkiyi oluşturabilecek teknikler geliştirmiştir. Sinema günümüzde bir sanat dalı olmanın yanında propaganda, eğitim, reklam ve kitle iletişim aracı olarak da gelişmeye devam etmektedir. Bu işlevlerinin yanında sinema insanlar için bir eğlence ve güzel vakit geçirme aracıdır.

Sinemanın yukarıda saydığımız görevlerini yerine getirebilmesi için kendi dilini etkili bir şekilde kullanıyor olması gerekmektedir. Sinema anlatı dilini oluştururken en önemli unsur olarak görüntüyü kullanmaktadır. Sinemasal bir anlam yüklemeyen görüntü perdeye yansıtıldığı zaman insanlar üzerinde gerekli etki oluşturulamamaktadır. Bu nedenle etkili ve estetik bir anlatım için görüntülerin belirli kurallara göre düzenlenmesi gerekmektedir. Bu kuralları aydınlatma, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, alan derinliği, ses ve kurgu unsurları kapsamında incelemek mümkündür.

Araştırmamızın amacı; Türk sinemasının doğuşundan günümüze kadar olan dönemde sinema dili oluşturma adına görüntü düzenlemenin nasıl bir gelişme kaydettiğini araştırmaktır. Bu bağlamda, Türk sinemasının özellikle son döneminde yabancı filmlerle yarışır hale gelmesinde kaliteli ve estetik görüntülerin kullanılmasının etkisi incelenecektir.

Araştırmamızın ilk bölümünde hareketli görüntünün ortaya çıkışı ve sinemanın kendi dilini oluşturma çabaları incelenecektir. İkinci bölümde temel görüntü düzenleme kurallarına ve bu kuralların etkilerine teknik açıdan bakılacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise Türk sinemasında görüntü düzenlemesinin geçmişten günümüze kadar olan gelişimi incelenecektir.

Bu kapsamda, araştırmamızın son bölümünde Türk sinemasının 1950'lerden günümüze kadar olan dönemindeki görüntü düzenleme açısından kaydedilen gelişmeler aktarılacaktır. Dönem olarak 1950'lerden sonrasının tercih edilmesinin nedeni, Türk sinemasında sinema dilinin bu yıllarda oluşmaya başlamasıdır. Araştırmamız da son olarak günümüz Türkiye sinemasında iki örnek film ele alınacak ve görüntü düzenleme kuralları açısından analizi yapılacaktır. Türk sinemasında görüntü düzenleme tekniklerinin gelişimini ve etkisini inceleyebilmek adına yönetmenliğini Yavuz Turgul, görüntü yönetmenliğini Uğur İçbak'ın yaptığı 1996 yapımı "Eşkıya" ve 2010 yapımı "Av Mevsimi" filmlerinin aydınlatma, çekim planları, kamera hareketleri, ses ve kurgu gibi unsurlar açısından incelenecektir. Tez çalışmamızı gerçekleştirirken öncelikle konuyla ilgili yazılı ve görsel kaynak taraması yapılacaktır. Ardından filmlerini analiz edeceğimiz görüntü yönetmeni Uğur İçbak ile söyleşi gerçekleştirilecektir veya düzenlediği atölye çalışmalarına katılarak veriler elde edilecektir. Bu veri tarama çalışmaları sonucunda elde ettiğimiz bilgiler çerçevesinde filmlerin analizleri gerçekleştirilecektir.

1. HAREKETLİ GÖRÜNTÜ ÜZERİNE KAVRAMSAL BAKIŞ

Görüntü, insanoğlunun yüzyıllardır ulaşmak için çaba harcadığı bir olgudur. İnsanlar, ilk çağlardan itibaren kendi yaşamları için önemli olan olayları, nesnelere ve kişileri resmetmeye çalışmışlardır. MÖ 20.000 yıllarında Fransa'daki Lascaux, İspanya'daki Altamira mağaralarının duvarlarındaki ve İsveç'teki Tunç Çağı'ndan kalma Kivik Anıtı üzerindeki resimler, MÖ 2000 yıllarında Çin'de ortaya çıktığına inanılan "Karagöz ve Hacivat"'ın atası olan gölge oyunları, eski Mısır dönemindeki firavun resimleri, Hitit kabartmaları ve eski Yunan resimleri gibi eserler insanoğlunun hayatı resmetme ve kaydetme çabasına birer örnektir.¹

İnsanoğlunun görüntü elde etme çabası Rönesans, Yeniçağ ve Yakınçağda da devam etmiştir. Bu dönemlerde de insanların ve hareket eden-tmeyen her şeyin hareketliliği ve durağanlığı büyük bir özenle incelenip kâğıda, beze, tahtaya, taş ve madene kaydedilmiştir. Büyük ustalıkla yapılan bu işlemler insanlar üzerinde büyük etkiler bıraksa da istediklerini tam olarak elde edememişlerdir. Eksik olan nokta ise, hareketli olmayan bu eserlerin, gerçek hayattaki canlılığı karşısındakilere yansıtamamış olmasıydı.²

İnsanlığın ortaya çıkışı kadar eski olan tiyatro ve dans sanatları, hareketi içinde barındıran sahne sanatlarıdır. Fakat bu sanatlarda da doğadaki hareketlilik tam olarak yansıtılamamaktadır. Ayrıca, hareketler sadece bir kez yapılabilmekte ve ikinci hareket hiçbir zaman ilk hareketin aynısı olarak geleceğe aktarılamamaktadır. Aynı durum, görünüşte tiyatro ve sinema sanatına benzeyen gölge oyunları için de geçerlidir. Bu nedenlerden dolayı tiyatro ve dans gibi sanatlar da insanların hareketli görüntüyü bulma çabalarına cevap verememiştir.³

Çalışmamızın bu bölümünde önce hareketli görüntünün nasıl ortaya çıktığına bakılacaktır, daha sonrada sinema sanatının işlevlerinden bahsedildikten sonra diğer sanatlardan farklı olarak oluşturduğu kendi anlatı diline değinilecektir.

¹ Nijat Özön, **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s. 4.

² **a.g.e.**

³ **a.g.e.**, s. 5.

1.1. Hareketli Görüntünün Ortaya Çıkışı

Hareketli görüntünün temelinde yatan yanılsama; beynin, gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü, görüntünün kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağtabaka görüntülerini hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Hareketli görüntünün ortaya çıkmasındaki en büyük neden, gözün retina tabakasına saniyede 16 resmin art arda gösterildiğinde hareket ediyor izlenimini yaratmasıdır.⁴ Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızda (genellikle sessiz sinemada 16, sesli sinemada 24 kare) art arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görmektedir. Gözün sinemaya temel oluşturan bu özelliği, fotoğrafın bulunmasından çok önce bilinmekteydi. Örneğin, her sayfasına bir resim çizilmiş kitapların hızla çevrilmesiyle hareket izlenimi yaratabiliyordu.⁵

Latince hareket anlamına gelen “kinema” sözcüğünden türeyen sinemanın mucidinin kim olduğu konusu her zaman tartışılmıştır. Her ne kadar hareketli görüntünün doğuşu Lumiere Kardeşler’e atfedilse de hareketli görüntü birçok çalışmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Sinematografi icat edilinceye kadar bu alanda yapılan çalışmalar sadece birer fizik araştırmasıdır. Dünya’nın çeşitli bölgelerinde, değişik bilim adamları tarafından hareketli görüntünün icadı konusunda birçok gelişme kaydedilmiştir. Hareketli görüntü kapsamındaki araştırmalar, İngiltere’de Peter Mark Roget’in Kraliyet Ailesi’ne sunduğu bir inceleme ile başlar. “Hareket Eden Cisimlere Nazaran Görme Kuvvetinin Devamı” başlıklı bu inceleme daha sonra bu konuda yapılan birçok araştırmaya ışık tutmuştur. Bunlardan en önemlileri, birbirleri ile ilişkisi olmadan hareketin aşamalarını belirleyen ve görüntüleri seri halde gösterebilen “Phenakistoscope”dur.⁶

Sinemanın doğuşunda ve gelişiminde fotoğrafın önemli bir rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sinemayı oluşturan hareketli görüntü, zaman olarak birbirinden çok az farkla çekilmiş birçok fotoğrafın bir araya gelmesiyle

⁴ Kristin Thompson, ve David Bordwell, **Film History: An Introduction**, New York: Mc Graw-Hill, 2003, s. 14.

⁵ Rekin Teksoy, **Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005, s. 18.

⁶ Memduh Yağmur, Muhammed Özkılınç, “Sinema Tarihi 2. Bölüm”, **Broadcasterinfo Dergisi**, S. 79 (Kasım 2010), s. 106.

meydana gelmektedir. Örneğin, Eadweard Muybridge'in koşan atlarla alakalı fotoğrafları ve bunları çekerken kullandığı teknik hareketli görüntü ve sinemanın doğuşunda önemli rol oynamıştır. 1878'de hareketi kısa kısa parçalar halinde incelemeye çalışan Muybridge, bir yarış pistine yan yana yerleştirdiği yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan bir film seti oluşturmuştur. Sonuç olarak dörtlü koşan atın çok kısa aralıklarla yirmi dört adet fotoğrafını çekerek atın ayaklarının çok kısa bir süre yerden tamamen kesildiğini kanıtlamıştır. Muybridge bu çalışmasıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri kaydetme başarısına ulaşmıştır.⁷ Muybridge, bu çalışmasından sonra hayvanlar ve insanlarla ilgili hareketlerin anlara bölünmüş hallerinin fotoğrafların çekmeye devam etmiştir. Birçok hayvan, emekleyen bebek ve çıplak kadın-erkek fotoğraflarının yer aldığı bu çalışmalarında Muybridge, hareketli her nesnenin devam eden hareketini anbean kaydetmiştir. Bu çalışmasını 1887'de "Hayvan Hareketi" adlı on bir ciltlik kitabında toplamıştır.⁸

Muybridge'in denemeleri bu konuda daha sonra yapılacak çalışmalara büyük katkı sağlamıştır. Muybridge'in çalışmalarını takip eden Etienne Jules Marey, Muybridge'in on iki ile kırk arasında değişen kamerayla yaptığı çekimleri tek kamerada yapmayı başarmıştır (1882). Marey'in çekimleri tek kamerada toplama çalışmaları, film kamerasının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Marey, kuşlarla ilgili çalışmalarında Muybridge'nin denemelerinden yararlanmış fakat o çekimler için kullanılan cihazlar Marey için yeterli olmamıştır. Bu noktada Marey, yakın arkadaşı Jules Janssen'in geliştirdiği bir cihazdan yararlanmıştır.⁹

Janssen, 1874'te Güneş'in önünden geçen Venüs'ün fotoğrafını çekmek üzere bir "fotoğrafik tabanca" yapmıştır. Bu cihazla, Venüs'ün arka arkaya bir saniye aralıklarla fotoğraflarını çekmeyi başarmıştır. Marey, arkadaşının fotoğrafik tabancasını geliştirerek saniyede on iki fotoğraf çekebilen kendi fotoğrafik tüfeğini geliştirdi ve uçan bir kuşun hareketlerini kaydetti. Bu başarıya ulaşmasında, fotoğrafların kaydedildiği duyar kartlı kâğıttan yapılan şerit ruloları kullanmaya başlaması daha sonrada selüloit film kullanması da

⁷ Thompson ve Bordwell, **a.g.e.**, s. 15.

⁸ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om Yayınevi, 2003, ss. 23-24.

⁹ **a.g.e.**, s. 24.

etkili olmuştur (1887). Marey'in geliştirdiği bu cihazın bir özelliği de elde taşınabilir, hafif ve kullanışlı olmasıydı.¹⁰

Teknik gelişmeler çerçevesinde, kamera ve göstericilerin eş zamanlı olarak izleyiciyi rahatsız etmeyecek oranda çalışması 19. yüzyılın sonlarına doğru sağlanmıştır. Bunun gerçekleşmesi, birçok mühendislik gelişiminin ve çalışmasının sonunda meydana gelmiştir. Filmlerin kenarlarına sık aralıklarla delikler açılması ile filmin hem kameraya hem de göstericinin motoruna turnaklar vasıtasıyla yerleştirilerek belli bir hızda eş zamanlı olarak döndürülmesi sağlanmıştır ve sonuç olarak izleyicinin, hareketi düzgün olarak izleyebilmesinin yolu açılmış oldu.¹¹

Bütün bu çalışmalar göz önüne alındığında hareketli görüntünün ve sinemanın kimin icadı olduğu yönünde net bir isim vermek zordur. Her ne kadar Edison'un, kendini sinemanın mucidi olarak gördüğü bilinse de, William Friese Greene aracılığıyla İngilizler, Louis Aime Agustin Le Prince ile Fransızlar, Max ve Emile Skladanovski'nin cihazlarıyla Almanlar "hareketli resim" in icadını kendilerine mal etmişlerdir. Çünkü bu ülkelerde projeksiyon cihazlarının patentleri çok önceden alınmış ve Edison'un gösterimlerinden daha önce halka açık gösteriler yapılmıştır.¹²

Bu gelişmelerin yanında, Dikson'un çalışmaları sonucunda geliştirilen "Kinetograph" adlı kamera ile birden çok kısa film çekilmiştir. Bu kamera Edison'nun laboratuvarlarındaki çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Kinetograph ile çekilen kısa filmlerin Kinetoscope tarafından 1893 tarihinde gösterimleri yapılmıştır. Fakat halkla buluşması Broadway'de bir müzikholde 1896'da gerçekleştiğinden Lumiere'lerin 1895 yılında "Cinematographe" ile yaptıkları gösteri ilk sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir.¹³

Lumiere kardeşler Edison'un yaptığı çalışmaları yakından takip etmişlerdir. Baba Lumiere Kinetoscope'un ticari geleceğini görmüştü ve Edison'un film satışları konusundaki tekelden rahatsız olmaktadır. Edison'un

¹⁰ Teksoy, a.g.e., s. 23.

¹¹ Abisel, a.g.e., s. 27.

¹² a.g.e., s. 27.

¹³ a.g.e.

cihazlarının patenlerini Avrupa'ya genişletmemesi üzerine Antoine Lumiere, oğlu Louis'den buna benzer bir cihaz icat etmelerini istedi. Bunun üzerine Louis kardeşi Auguste ile birlikte çalışarak çok daha iyisini yaptı ve 1895 yaptıkları cihazın patentini aldılar. Bu cihaz hem kamera, hem gösterici, hem de baskı makinesi olarak kullanılabilirdi. 35 mm film kullanılan, hafif ve çok kullanışlı olan bu cihazın adı Cinematographe'tı. Bu cihaz, Edison'un elektrikle çalışan ve saniyede 46 kare çeken Kinetograph'ına karşılık, elle kurulabildiğinden ve hafif olduğundan her yere rahatça taşınabilmekteydi ve saniyede on altı kare çekebiliyordu. Böylece film tasarrufu sağlanmış ve gösteri esnasında çıkan gürültü en aza indirilmişti. Saniyede on altı kare, sessiz filmler dönemi boyunca uluslararası standart film hızı olmuştur.¹⁴ Sinema filmleri sesli çekilmeye başlayınca, teknik olarak bir saniyelik görüntü, yirmi dört kare standardına ulaşmıştır.

Bu gelişmelerin ışığında, evrensel bir "sinema" sözcüğünün yaratıcıları olan Lumiere'ler, geliştirdikleri sağlam ve kullanışlı cihazlarıyla, sinemanın isim babası oldular. Lumiere'ler, 1895 yılı boyunca Paris'te özel gösteriler yaptıktan sonra, 28 Aralık günü Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de bir frank karşılığı ilk halka açık gösterilerini yaptılar. İlk önceleri çok ilgi gösterilmese de birkaç hafta içinde gösterilere ilgiler arttı. Bunun üzerine, Lumiere'ler geliştirdikleri cihazın üretimine hız verdiler. Oluşturdukları ekip sayesinde Dünya'nın birçok yerinde çekimler yaptılar. Bir süre sonra, ellerinde değişik konular içeren binden fazla film oluşmuş oldu.¹⁵ Bu filmler değişik ülkelerin, büyük kentlerinde gösterilmeye başlandı. Sonuç olarak, Lumiere kardeşler, en azından bir süreliğine, dünyada söz sahibi olup Edison'un önünde yer almayı başarmışlardır.¹⁶

Lumiere kardeşler öncelikle sinematograf cihazı ile belgesel filmler çekerek birçok gösterimler yapmışlardır. Bunun sonucunda ünleri dünyaya yayılmıştır. Bu da Fransızların o dönemde sinema konusundaki üstünlüğünü ortaya koymaktadır. Fakat yine bir Fransız olan Georges Melies, sinemanın ilk dönemlerinde, Lumiere kardeşlerin de önüne geçerek öykülü filmin

¹⁴ Thompson ve Bordwell, **a.g.e.**, ss. 18-19.

¹⁵ **a.g.e.** s. 19.

¹⁶ Abisel, **a.g.e.**, s. 31.

önderlerinden oldu. Lumiere kardeşlerin bazı filmlerini gördükten sonra, bu yeni cihazın potansiyelini görmüştür. Lumiere'den farklı olarak bilimsel araştırmalar, yapım cihazı üretme veya geliştirme yoluna gitmemiş; cihazın pazarlama yönüne ağırlık vermiştir. Melies, 1896 yılında Star Film Company şirketini kurarak film üretmeye başladı. 1896 ile 1912 yılları arasında yüzlerce film üretmeyi başardı. Londra, Berlin ve Barcelona'da 1902 yılında, 1903'te New York'ta dağıtım merkezleri kuran Melies, Lumiere'leri neredeyse film sektörü konusunda geride bırakmıştır. Fakat 1908 yılında sinema insanlara farklı tür bir eğlence sunmaya başlayınca, Melies'in film sektöründeki ilerlemesi durmuştur. Rakiplerinin sinema sektörü konusundaki ilerleyişleri Melies'in 1913 yılında iflas etmesine neden olacaktır.¹⁷

1.2. Sinema Sanatı Üzerine

Sinema sözcüğü, sinematografi sözcüğünden kısaltılmıştır. Yunanca kinema, atos (hareket) ile graphein (yazmak) sözcüklerinden meydana gelen sinematograf, hareketi kaydetmek, hareketi saptamak anlamına gelir. Kameraların icat edildiği dönemlerde sadece Lumiere kardeşler değil, diğer mucitlerin hepsi, kameralarına hareket, canlılık ve yaşam kavramıyla ilgili isimler vermişlerdir. Çünkü bu yeni icadın en büyük özelliği, hareketi olduğu gibi yansıtabilmesidir. Sinema kelimesi zaman içinde sinema gösterimlerinin yapıldığı yer veya sinema çalışmalarının tümü anlamında kullanılan bir anlam genişlemesi yaşamıştır. Ama sinemanın asıl işlevi çıkış noktasında olduğu gibi, bir kamera tarafından hareketin kaydedilmesi ve sonra da karanlık bir odada bu kaydedilen görüntülerin tekrar tekrar izleyicilere bir gösterici aracılığıyla izletilmesidir. Hareketi kaydetmek ve aktarmak, insanların yüzyıllarca rüyalarını süsleyip daha sonra bunu uzun çalışmalar sonunda başardığı önemli bir olgudur.¹⁸

Sinemanın ortaya çıkışında ve bir sanat olarak kabul edilmesinde teknik gelişmelerin önemi yadsınamaz. Sinematografik gelişme birçok icadın ve teknik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Sinematografiden önce, yani sinemanın

¹⁷ Roberta Pearson, "Sinemanın İlk Dönemi", Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). Ahmet Fehmi (çev.). **Dünya Sinema Tarihi** içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, ss. 30-41.

¹⁸ Özön, a.g.e., s. 4.

bir sanat olarak kabulünden önce, yapılan bütün çalışmalar teknik gelişmelerden oluşmaktadır. Sinematografi, 19. Yüzyılda mekanik bilimlerin statik anlamdan kurtulup, dinamizme kavuşmasıyla icat edilmiştir.¹⁹ Sinema hem teknik anlamda hem de anlatım öğeleri bakımından kendini tamamlamış bir sanat değildir. Günümüzde de gelişimini hala devam ettirmektedir.²⁰

Sinema, birçok sanat dalını içinde barındıran bir olgudur. Sinema “ yazılı, sözlü ve görsel bir kültürün ürünüdür. Filmin kurgulanma biçimiyle yazılı bir kültürün (tiyatro, roman, öykü) ürünüdür.”²¹ Güzel sanat dallarından, tiyatro ve pandomim gibi dramatik sanatları, müzik ve şiir gibi ses sanatlarını, mimari, heykel, kabartma resim gibi plastik sanatları sinema sanatının içinde görmek mümkündür. Roman gibi içerisinde ilişkiler ve çıkmazlar vardır, tiyatrodaki olduğu gibi hem söze dayanır hem görselliği içerir, resim gibi gölge, ışık, boyut ve rengi barındırır, bale gibi de hareket ve müziği sinema sanatının içinde görmemiz mümkündür. Sinema, geleneksel sanatları içinde barındırması yanında, bu sanat dallarından farklı olarak ne zaman kendi öznel dilini oluşturmuştur, işte o zaman gerçek bir sanat dalı olmuştur. Artık günümüzde sinema, resim, heykel, tiyatro, dans, edebiyat ve mimariden sonra yedinci sanat dalı olarak kabul edilmiştir.²²

Sinema, kendi dilini oluşturmak suretiyle, diğer sanatlardan farklı bir sanat olduğunu dünyaya kabul ettirmesinin yanında, gelişen dünyada birden çok işlevi olan bir olgudur. Sinema, sanat olmanın dışında bir kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemacılar, dünyada olup biteni sinema sanatına uygulayarak milyonlarca izleyiciye bu bilgileri ulaştırmaktadır. Bunun yanında, sinemada görüntünün, sesin ve konuların istenildiği gibi kullanılabilirdiği göz önünde bulundurulursa, sinema ile insanları istenilen doğrultuda etkilemek ve inandırmak mümkündür. Bu özelliğinden dolayı sinema, bir reklam ve propaganda aracı olarak da kullanılabilir.

Sinema görüntü, ses, müzik gibi unsurların etkili bir şekilde bir arada

¹⁹ Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993, s. 97-98.

²⁰ Mehmet Arslantepe, **Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş**, İstanbul: Beta Yayıncılık, 2009, s. 7.

²¹ Oğuz Adanır, “Türk Sinemasında Ya Da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu II, **Defter**, S. 9, (Nisan-Mayıs 1989), s. 118.

²² Arslantepe, **a.g.e.**, s. 8.

kullanılması ve buna bağlı olarak etki alanı çok geniş olmasının verdiği avantajla, bir eğitim ve öğretim aracı olarak kullanılabilir. Bununla birlikte sinema, birçok insan için bir eğlence ve hoş zaman geçirme aracı olarak da tercih edilmektedir. Artık, sinemanın televizyon ve bilgisayar sayesinde her eve girmesi, bu işlevlerinin çok daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamıştır. Ayrıca sinemanın bu işlevleri yanında, bir özelliği de yapım giderleri ve gelirleri açısından bakıldığında, dünyada çok büyük bir endüstri oluşturmasıdır. Birçok meslek grubu ve kişi de sinema endüstrisinden kazanç sağlamaktadır.

1.3. Sinema Sanatında Anlatım

Sinema, tüm geleneksel sanatları içinde barındıran bir sanat dalı olması yanında kendine özgü anlatım dilini de geliştirmiştir. Aksi halde zaten sinemanın bir sanat dalı olması söz konusu olamazdı. Sinema kendine özgü geliştirdiği dil sayesinde, yararlandığı diğer sanat dallarından ayrılmış ve ayrı bir sanat dalı olarak sanat dünyasında, teknik özellikleri ve buna paralel olarak anlatım dilini geliştirerek yoluna devam etmektedir.

Yönetmen film dilini oluştururken görüntülerden faydalanmaktadır. Nasıl bir kitabın anlamlı en küçük birimi kelimeler oluyorsa, görüntüler de filmin en küçük anlamlı unsurlarını oluşturmaktadır. Görüntünün aslı çıplak gözle görüldür. Yönetmen, kendi bakış açısı ile bu görüntüler üzerinde bazı değişiklikler yaparak, çekilen nesnenin özünü değiştirmemekle birlikte, kendi bakış açısı ile görüntüleri yeniden biçimlendirip bize aktarmaktadır. Bunu yaparken de kamera hareketlerinden, çekim planlarından, renkten ve aydınlatmadan yararlanmaktadır.²³

Yönetmen hazırladığı görüntülerini düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki anlamlandırma şekliyle perdeye yansımaktadır. Düz anlam, izlenen görüntünün doğrudan seyirciye verdiği anlamdır. Yan anlam ise, görüntülerin yönetmen tarafından biçimlendirmesi sonucu oluşan anlamdır. Yönetmen filmi yaparken izleyiciyi etkilemek adına çekilen nesnelere aslını bozmadan, biçimlendirerek çekmek durumundadır. İzleyiciyi etki altına almanın yanında, ilk önce çektiği nesnelere izleyici tarafından tanınması gerekmektedir. Şayet

²³ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Eskişehir: Milliyet Yayınları, 1985, s. 36.

izleyici nesneyi tanıyamazsa ondan bir anlam da çıkartamaz. Yani sinemada gösteren ve gösterilen birbiri ile güçlü bir şekilde bağlıdır. Bir ağaç göstermek isteyen yönetmen, gerçek bir ağacı göstermek durumundadır. Bu şekilde görüntüde gösteren gösterilene ne kadar çok benzerse düz anlam o kadar güçlü oluşturulur. Yan anlam oluşturmak isteyen yönetmen görüntünün biçimiyle oynamak ve onu yeniden şekillendirmek zorundadır. Fakat bazı durumlarda biçim konusunda titizlikle çalışılsa da istenilen sonuç alınamamaktadır. Bunun nedeni, izleyicilerin kültürel yaşantılarının, yaşam birikimlerinin ve hayat tarzlarının farklılık göstermesidir. Bir toplumda belli anlamlara gelen konular, başka bir toplum için bambaşka bir anlama gelebilmektedir. Bir filmde yan anlam oluşturulurken bu konuyu da göz ardı etmemek gerekir.²⁴

Sinema dili, diğer sanat dillerinden farklı bir dile ve anlatıma sahiptir. Sinema, konuşma ve yazı dili karşısına görüntü dilini de çıkarmıştır. Daha sonra sinemada görüntüye ses olgusu da eklenince, görsel-işitsel bir dil ortaya çıkmıştır. Aslında görüntü dili insanların yabancı olmadığı bir dildir. İnsanoğlu görme yetisinin farkına vardığı anda görsel dilini de geliştirmeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında görsel dilimiz sinema dilinden farklı olarak çok küçük yaşlarda hayatımıza girmiştir.²⁵

Resim, tiyatro, dans, mimarlık, resimli roman, heykel gibi sanatlar görüntüyü hayatımıza sinemadan daha önce sokmuştur. Fakat, tiyatro ve dans haricinde diğer sanatların hiçbiri içinde tam olarak hareketi barındırmaz. Hareketi tam anlamı ile içeren ise sadece sinema sanatıdır. Sahne sanatları ve sinema sanatı arasındaki “hareket” kavramı ise bazı farklılıklar taşımaktadır.²⁶ Sahne sanatlarında aynı hareket sadece bir kez yapılabilmektedir. Hareket tekrarlandığında ise, bir öncekinden farklı olabilmektedir. Bu yüzden oynanan bir oyunun veya bir dans gösterisinin tekrarı olamamaktadır. Sinema da ise, kayıt yapıldığı için aynı gerçekçi hareket defalarca verilebilmektedir.

Sinema ile sahne sanatları arasındaki bir diğer fark ise mekân, dekor ve zamanın kullanılış biçimidir. Sinemacı yaptığı bir filmde mekân, zaman, dekor

²⁴ Bükler, a.g.e., ss. 36-38.

²⁵ Özön, a.g.e., s. 15.

²⁶ a.g.e., ss. 15-16.

açısından daha geniş bir alana sahiptir. Sahne sanatlarında ise mekân, dekor ve zaman sınırlı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu nedenle de gerçekçilik sinemadaki gibi yakalanamamaktadır. Sinema sanatını diğer sanatlardan ayıran bir nokta da çok büyük kitlelere kolay bir şekilde ulaşılabilir olmasıdır ve böylece etki alanı da diğer sanat dallarına göre genişlemektedir. Sinemayı diğer sanatlardan ayıran bu özellikler sinemanın farklı bir dille karşımıza çıkmasını sağlamıştır.

Sinemada anlatımın daha anlaşılır olabilmesi, yönetmen ve görüntü yönetmeninin film dilini ve anlatım öğelerini iyi bilmesi ile ilgilidir. Sinema diline hâkim olan bir sinemacı vermek istediği mesajı veya etkiyi kolayca seyirciye aktarabilir. Sinemacı, sinema diline ve o dili oluşturmaya yardımcı olan teknik bilgiye, son derece hâkim olmak zorundadır.

Yönetmenin dışında sinema izleyicisinin de, teknik anlamda olmasa da, görüntü ve sinema anlatımı konusunda kendini geliştirmiş olması gerekmektedir. Sinema dili konusunda bilgi sahibi olmayan izleyici, seyrettiği filmlerden çok fazla bir çıkarım elde edemez. İzleyicinin sinema dilini bilmesini gerektiren bir neden de, sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Bunun yanında sinemanın yanıltmak ve yönlendirmek gibi amaçları da olabilmektedir. Bu nedenle sinema izleyicisinin propagandaya ve yanıltılmaya maruz kalmamak için sinema dilini geliştirmesi önemlidir.²⁷

Bütün sanatlarda amaç, sanatın ulaştığı insanların duyularını harekete geçirmek, sanatçının ulaştırmak istediği mesajın etkili bir şekilde ulaşmasını sağlamak ve izleyicide bir tepki oluşturmaktır. İşte bu amaç çerçevesinde, sinemacının vermek istediği mesajı izleyiciye ulaştırabilmesi için, her iki tarafın da sinema dili ve anlatımına hâkim olması gerekmektedir.²⁸

²⁷ a.g.e., s. 17.

²⁸ a.g.e., s. 10.

2. SİNEMADA GÖRÜNTÜYÜ OLUŞTURAN ÖĞELER ve GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ

Kamera vasıtasıyla kaydedilecek görüntüler bazı kurallar çerçevesinde kayda alınır. Çekim yapan kişinin bu kuralları bilmesi ve bunlara göre hareket etmesi düzgün ve anlaşılır bir çekim gerçekleştirmesi açısından önemlidir. Bu şekilde yapılan çekimler tüm film dünyası tarafından da benimsenen etkileyici görüntünün standartlarını oluşturmaktadır. Çekim yapacak yönetmen veya görüntü yönetmeni bu kuralları bilmek zorundadır. Bir filmin oluşmasında yönetmenin yeteneği önemli olsa da filmde yeteneğini ortaya koyabilmesi için standart çekim kurallarını bilmesi gereklidir. Çekim kuralları içinde kalarak yönetmen veya görüntü yönetmeni yaratıcılığını ortaya çıkarabilmektedir. Burada önemli olan çekilen görüntünün düzgün, anlaşılır ve etkileyici olmasıdır.²⁹

Kamera görüntüleri, objektiflerinin özelliklerine göre eni ve boyu olan iki boyut özelliği taşıyan bir kare yani çerçeve şeklinde kayda alır. Oysa yönetmen veya görüntü yönetmeni seyirciye göstermek istediği konuyu etkili bir şekilde aktarabilmesi için oluşturduğu film karesini üç boyutlu düşünmek zorundadır. Bu üç boyutlu alanın oluşmasındaki en büyük etki derinliğin sağlanabilmesidir. Etkiyi arttırmak ve manasız düz bir kayıt yapmamak için sinemacı, seyirciye bu derinlik etkisini vermek zorundadır.

Derinlik etkisi perspektif ile doğrudan ilişkilidir. Bilindiği gibi perspektif, “üçboyutlu mekânlarda varlıkların, nesnelerin belli bir görüş noktasına göre, ikiboyutlu olan belli bir yüzeye gerçek görünüşüyle aktarılmasıdır.”³⁰ Sinemacı, çektiği filmde etkiyi arttırmak ve izleyiciye daha kolay ulaşabilmek amacıyla perspektifin yanında ışığı, rengi, kameranın konumunu, oyuncunun konumunu, mekânı, çekim tekniklerini ve kurallarını iyi bilmesi gerekmektedir.

Bir görüntünün oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri aydınlatmadır. Bu nedenle de yönetmenin ve görüntü yönetmeninin aydınlatma konusunda derin bilgiye sahip olması, sinema filminin oluşumu açısından kaçınılmazdır.

²⁹ Arslantepe, a.g.e., s. 23.

³⁰ Özön, a.g.e., s. 47.

Bunun yanında sahneyi çeken kameranın nereye yerleştirileceği ve ne tür hareketlerle çekim yapılacağı da yönetmeni en çok düşündüren konuların başında gelir. Ayrıca sinemacı hangi kamera hareketinin ve açısının izleyici üzerinde nasıl bir etki bıraktığını bilmek zorundadır.

Bu bilgilerin yanında görüntüyü düzenleyen kişi, mekân kullanımı, renk bilgisi, kameranın karşısındaki oyuncu konumu ve çekim yaparken kullanılacak cihazların teknik özellikleri konularında da bilgi sahibi olmalıdır. Bu kurallar, verilmek istenen etkinin ve mesajın izleyiciye daha kolay aktarılmasını sağlamaktadır. Ancak, yönetmen ve görüntü yönetmeni kendi yetenekleri çerçevesinde bu kuralların dışına çıkabilmektedir. Bu da sinemaya yeni bir bakış açısı getirerek sinemanın gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Bunun yanında çekim kurallarını bilmek ve uygulamak filmde bir anlatım biçimini oluşturmak açısından önemlidir. Bu çerçevede aydınlatma, kameranın konumu, renk bilgisi, mekân-oyuncu kullanımı ve çekim ölçekleri unsurlarına bağlı kalarak görüntünün oluşturulması 'görüntü düzenlemesi' olarak adlandırılmaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde görüntü düzenleme unsurları olan kameranın konumlandırılmasının, kamera hareketlerinin, çekim ölçeklerinin, rengin, sesin, alan derinliğinin ve kurgunun hangi ilkelere göre kullanılması gerektiğine teknik açıdan değinilecektir.

2.1. Kameranın Konumlandırılması

Birden çok çekimin bir araya gelmesi sonucunda bir sinema filmi meydana gelir. Bir çekimde kullanılan oyuncuların, dekorun ve hareketin kaydedilebilmesi için kameranın yönetmen veya görüntü yönetmeni tarafından en uygun yere konulması gerekmektedir. Kameranın konumlandırılması, verilmek istenen duyguya göre değişiklikler göstermektedir. Kameranın açısı, hem izleyenlerin bakış açısını hem de çekim esnasında gösterilen alanı belirler. Kameranın yeni ortama her geçişinde iki sorunun yanıtlanması gerekir: Birincisi, sahnenin bu bölümünü filme almak için en iyi bakış açısı nedir? İkincisi, bu çekim ne kadar alanı içermelidir?³¹

³¹ Joseph V. Mascelli, **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Hakan Gür (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 2007, s. 13.

Bir sinema filminin çekimine başlarken yönetmenin ve görüntü yönetmeninin kameranın nereye konumlandırılacağı konusu üzerine bilgi sahibi olması, seyirciye verilecek etki ve mesaj açısından önemlidir. İtina ile seçilmiş bir kamera açısı, sinemadaki dramatik etkiyi arttırabilir. Yanlış kamera konumlandırılması ise, sinema izleyicisine verilmek istenenden farklı bir mesaj ulaşmasına neden olabilmektedir. Şimdi tüm sinema dünyası tarafından benimsenen standartlaşmış kamera açıları ile ilgili kuralları görelim.

2.1.1. Kamera Açısını Belirleyen Öğeler

Kamera açısı terimi, objektifin gördüğü alan ve bakış noktası olarak tanımlanabilir. Çekim esnasında yapılan çerçevenin kapsayacağı alan, kullanılan kamera objektifinin odak uzunluğuna, konunun büyüklüğüne ve kameranın yüksekliği gibi nedenlere bağlı olarak değişmektedir. Bunların yanında kameranın konumu seyircinin bakış noktasını da belirler. Bu nedenle kamera açısıyla seyirci arasındaki ilişkinin hiçbir zaman unutulmaması gerekir. Kameranın yeri değiştikçe, seyircinin de yeri ve olguyu izlediği bakış noktası değişmiş olur.³²

Konunun Büyüklüğü: Film karesinde yer alan kişi, nesne ya da konunun büyüklüğü veya küçüklüğü, çekim ölçeğinin çeşidini belirler. Görüntünün boyutu, kamera ve kayda alınan kişi ya da nesne arasındaki uzaklıkla ve çekim yapmak için kullanılan kamera objektifinin odak uzaklığıyla ilgilidir. Kamera konuya yaklaştıkça konu doğal olarak büyüyecektir. Tam tersi olarak kamera konudan uzaklaştıkça da konunun boyutu küçülecektir.³³

Konunun büyüklüğü çeşitli nedenlerden dolayı değişiklik göstermektedir. Çekim esnasında kullanılan kameranın konumu ve oyuncuların hareketleri ya da zoom mercekle kullanımı bu değişikliklerin nedenlerinin oluşturmaktadır. Çekimi yapan kamera çevrinme hareketi yaparak, yaklaşarak ya da çekimi yapılan nesneden uzaklaşarak konunun büyüklüğünü değiştirebilir. Kameranın sabit olması durumlarında oyuncunun veya hareketli bir arabanın kameranın üzerine doğru gelmesi de çekilen nesnelere boyutunu değiştirebilmektedir. Bunların

³² Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP). Kamera ile Görüntü Estetiği. 2008. http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/kamera_ile_goruntu_estetiği.pdf. (20 Nisan 2013), s. 21.

³³ Nadi Kafalı, **Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 2000, s. 169.

yanında, kamera objektiflerinin üzerindeki optik zoom sayesinde kameranın konumu değişmeden, konuya yaklaşıp uzaklaşılarak, çekilen nesnelerin boyutları farklılaşabilmektedir.³⁴

Konu Açısı: Çevremizde var olan her şey üç boyutludur. Hatta kâğıt gibi düz olan nesnelerin bile bir kalınlığı vardır ve değişik açılardan baktığımızda üç boyutlu halde görebiliriz. Eğer nesne yalnızca tek bir tarafından görüntülenirse, derinliği olmayacağından o nesne iki boyutlu gibi algılanır. Çekimini yaptığımız nesnenin bir bina olduğunu düşündüğümüzde, çekimi tam karşısından yaptığımız binada derinlik olmayacağından iki boyut etkisi vererek basit bir görüntü elde etmiş oluruz. Belli bir kenarı görülecek biçimde, belli bir açıdan görüntüsü kaydedilen bina, derinlik etkisi kazanıp üç boyutlu görünür.³⁵

Kamera, üç boyutlu dünyayı iki boyutlu filme kaydeder. Üç boyut etkisinin verilmesi için bulunan çözüm, genellikle kamerayı çekilen nesneye göre açıldırarak ve böylece bir derinlik etkisi oluşturmaktır. Derinlik etkisi oluşturmanın çeşitli yolları vardır. Aydınlatma, objektiflerin kullanımı, kamera ve oyuncu hareketleri bunlara bazı örneklerdir.³⁶ Bu etmenlerin yanında derinliğin oluşmasındaki en etkili yol, kamera açılarının doğru konumlandırılmasıdır.

Bazen öykünün anlatımı için düz görüntüler çekmek gerekebilir. Bu durumların dışında görüntüyü düzenleyen kişi, kamerayı devamlı olarak konuya bağlı kalarak belli bir açıya göre değiştirmelidir. Deneyimler doğrultusunda bu açı, genellikle kırk beş derece olmalıdır. Böyle yapılan açılardan sonra insanlar görüntüyü daha dolgun- nesnelerin de çeşitli yüzeyleri meydana çıktığı için derinlik etkisi oluşup- üç boyutlu olarak algılanacaktır. Sinema filmlerinde insanların ve nesnelerin düz bir cepheden kayda alınmasından uzak durulmalıdır.³⁷

Kamera Yüksekliği: Kamera ile yapılan bir çekimin sonucunda, verilmek istenen etki açısından kamera yüksekliği, en az kameranın nesneye olan uzaklığı ve seçilen kamera açısı kadar önemlidir. Fakat yapılan çekimlerde kamera yüksekliğinin etkisi çoğunlukla ihmal edilmektedir. Filmi kayda alan

³⁴ Mascelli, **a.g.e.**, s. 26.

³⁵ Kafalı, , **a.g.e.**, s. 174.

³⁶ Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP), s. 22.

³⁷ Mascelli, **a.g.e.**, s. 37.

sinemacılar, kamera yüksekliğini anlatılmak istenen konunun özelliği çerçevesinde titizlikle ayarlamak zorundadır.³⁸

Kamera yüksekliğinin konuya göre ayarlanması, anlatılmak istenen hikâyeye sanatsal, dramatik ve psikolojik bazı katkılar sağlamaktadır. Kameranın, göz hizasından, konunun aşağısından ya da konunun yukarısından kayda alması izleyici üzerinde değişik etkilerin doğmasına sebep olabilmektedir.³⁹

Göz hizasından yapılan çekimlere olağan görüş noktası denir (**Resim 2.1**). Olağan görüş noktasında çekim yapan bir kamera, normal boydaki (165cm) izleyicinin göz hizasından ya da konunun göz hizasından kayda alır. Olağan görüş noktasından yapılan çekimler, alt ve üst açıdan yapılan çekimlere nazaran daha az ilgi çekicidir. Fakat çekimi yapan kişilerin göz hizasından yapılması gereken çekimlerde çok dikkatli davranarak kamerasını ona göre konumlandırması gerekmektedir.⁴⁰

Seyirciyi bir gözlemci yerine koyan nesnel çekimler, ortalama boydaki bir kişinin göz hizasından yapılmalıdır. Bir kişi, ister oturuyor ister ayakta olsun, yakın çekimlerinde göz hizasından çekimi yapılarak seyirciyle bakılan kişinin göz göze olması sağlanmalıdır. Bu nedenle de genel çekimden ya da boy çekiminden yakın çekime geçerken kameranın boyu yeniden ayarlanmalıdır.⁴¹

Kamera yüksekliği konusunda yapılan hatalardan biri de kameramanların konunun göz hizası yerine, kamerayı kendi göz hizalarına göre ayarlamasıdır. Bu ayarlama ayakta yapılan çekimler için geçerli olabilir; fakat oturan biri ya da daha yüksekte olan bir konu için iyi sonuçlar vermeyebilir. Hikâyenin anlatımına bağlı olarak göz hizasından çekilmesi gereken konu, üst veya alt açıyla çekilirse verilmek istenen etki açısından seyirciyi yanlış yönlendirebilir. Bunun yanında, üst açıyla çekilen bir kişi ile seyirci arasındaki göz teması kesileceğinden aradaki iletişim de ortadan kalkmaktadır.⁴²

³⁸ Kafalı, **a.g.e.**, s. 175.

³⁹ Mascelli, **a.g.e.**, s. 38.

⁴⁰ **a.g.e.**

⁴¹ Gürol Gökçe, **Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği**, İstanbul: Der Yayınları, 1997. s. 154-155.

⁴² Mascelli, **a.g.e.**, s. 39.



Resim 2.1: Görüş Noktası Açısı (Kaynak: İhsan Eken)

Olağan görüş noktası ile yapılan yakın çekimlerde, birbiri ile iletişim içinde olan iki oyuncunun boyları hemen hemen aynı olduğu sahnelerde göz hizasından çekilir. Boylar arasında büyük farklılıklar olduğu durumlarda kamera yüksekliği çekimi yapılan oyuncunun yani karşıdaki oyuncunun boyuna göre ayarlanır. Oyuncuların doğrudan objektife bakması sonucu gerçekleşen öznel çekimlerde her zaman kamera yüksekliği çekimi yapılan oyuncunun göz hizasına göre ayarlanmalıdır. Şayet, öznel çekimlerde kamera alt veya üst açığa yerleştirilirse, oyuncu başını aşağı ya da yukarıya hareket ettirmek zorunda kalacaktır ve böylece seyirci ile arasında bir iletişim kopukluğu meydana gelecektir. Öznel çekimlerde kişi daima göz hizasından çekilmelidir. Çekimi yapılan kişi oturuyor ya da ayakta da olsa izleyici ile her konumda aynı düzlemde yer alıyormuş havası oluşturulmalıdır.⁴³

Olağan görüş noktası açıları, üst ve alt açılara göre dramatik ve psikolojik etkileri daha az olmasına rağmen yakın insan çekimleri ve göz hizasından çekilmesi gereken manzara görüntüleri için en ideal çekim açılarıdır. Bu çekimler sayesinde seyirci kendini filmin içinde hissetmekte ve konunun bir parçası olduğunu düşünerek filme daha fazla yoğunlaşmaktadır.⁴⁴

⁴³ Kafalı, a.g.e., s. 176.

⁴⁴ Mascelli, a.g.e., s.40.



Resim 2.2: Üst Açılı (Kaynak: İhsan Eken)

Üst açılı çekimlerde kamera, çekimi yapılacak kişi, nesne ya da konudan daha yüksek bir yere konumlandırılır (**Resim 2:2**). Kamera objektifi yere doğru eğilerek çekilecek konuya yukarıdan bakması ile oluşan çekimlerdir. Bir üst açılı çekim, sahne içinde oluşturulması gereken psikolojik, dramatik ve estetik duyguların meydana çıkarılmasında kullanılır. Bunun yanında, bu tür açılar sahnedeki hareketin yavaşlamasına neden olur.⁴⁵ Belirli bir konunun, olduğu yerden daha yüksek bir yerden çekilmesi estetik adına da daha iyi sonuçlar verebilir. Geniş bir doğa manzarasının göz hizası yerine üst açıyla çekilmesi seyirciyi estetik olarak etkilemesi açısından daha yararlı olabilir.

Üst açılı çekimler, çekilen kişi ya da konunun olduğundan daha küçük algılanmasına neden olur. Öznel olan üst açılı kamera, izleyicinin yukarıdan aşağıya bakmasını sağlar ve böylece seyirciye bir üstünlük duygusu verir. Bunun yanında, üst açıdan yapılan çekimlerde bazı psikolojik etkiler doğmaktadır. Ezilmişlik, yenilgi, ümitsizlik ve güçsüzlüğün yanı sıra konu ve kişilerin küçük görünmesinden kaynaklı olarak sempati ve sevimlilik duygularını vermektedir.

Bu tür üst açılı çekimler saygınlığını ya da onurunu kaybetmiş birinin, çevresi tarafından ezildiğini göstermek içinde kullanılır. Bunu sağlamak için

⁴⁵ Mahmut Tali Öngören, **Televizyon Film Yapım Yöntemleri**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1976, s. 75.

kamerayı yüksek bir yere yerleştirip saygınlığını kaybeden kişiyi üst açıyla çekmek gerekmektedir. Sonuç olarak, o kişinin görüntüsü bulunduğu çevreye göre küçültülerek önemsiz biri gibi gösterilir.

Yüzey üzerinde düzgün şekiller oluşturan konuların üst açıyla çekilmesi, estetik açıdan iyi sonuçlar verdiği gibi seyirciye görüntülenen alanın tanıtımının yapılmasını da sağlar.⁴⁶ Düzenli mısır ve çiçek tarlaları, golf alanları, tren ve kara yolları, savaş alanlarındaki büyük nizami ordular gibi konular, üst açı çekim örnekleri olarak gösterilebilir.

Kameranın yüksekliği konusundaki açı çeşitlerinden bir tanesi de alt açıdır. Kameranın objektifinin aşağıdan yukarıya doğru yapmış olduğu tüm görüntüleme durumuna alt açı denmektedir (**Resim 2:3**). Alt açılı çekimlerde kamera her zaman göz hizasından aşağıya konulması gereklidir gibi bir kural yoktur. Burada önemli olan kameranın çekilen konunun aşağısına yerleştirilmesidir. Bu konu, bir bebek ya da çok daha küçük boyutlu nesnelere olabilir. Kameraman bir alt açı oluşturacaksa, konunun boyutunu ve konumunu göz önünde bulundurmak zorundadır. Bazı durumlarda çekilecek nesne daha yüksek bir konuma çıkarılabilir ya da kamera nesnenin alt kısmına konumlandırılabilir.⁴⁷



Resim 2.3: Alt Açı (Kaynak: İhsan Eken)

⁴⁶ Kafalı, **a.g.e.**, s. 177.

⁴⁷ Mascelli, **a.g.e.**, s. 44.

Alt aç, sinemada çeşitli etki ve yanılısamalar oluşturmak için kullanılan etkili bir yöntemdir. Alt açların seyircide bir şaşkınlık ya da heyecan yaratmak, konunun boyutunu ya da hızını yükseltmek, gökyüzünü arka fon olarak kullanıp oyuncularını ya da nesnelere yerleştirmek, istenmeyen ya da gereksiz görülen ayrıntıların sahnede görülmemesini sağlamak, kompozisyondaki çizgileri bozarak daha güçlü bir perspektif etkisi yaratmak için kullanılır. Etkili dramatik bir hava yaratmak isteniyorsa alt aç kullanılır.⁴⁸ Bu çekimde, kişiler ve nesnelere olduğundan büyük görünürler. Seyirciye hikâyenin anlatımı açısından büyüklük, güçlülük, coşkulu, üstünlük ve aktif duyguları verilmek istendiğinde alt açlı çekimlerden yararlanır.⁴⁹

Aç artı aç çekimi, konuya veya nesneye göre konumlandırılmış olan kameranın kayıt esnasında aşağı ya da yukarı doğru çevrinmesiyle oluşan çekimdir. Bu şekilde hazırlanan açlarda, güçlü bir çizgi perspektifi oluşturularak bir üç boyut etkisi meydana çıkarılabilir. Bu çekim sonucunda seyirci, yalnız konunun önünü ve yanını görmekle kalmaz bunun yanında tavanını ya da tabanını da görme olanağı kazanır. Çekimi yapılan konunun gerçek anlamda bir nesne niteliği kazanmasına olanak sağlar.⁵⁰

Böyle bir çekimin yapılabilmesi için kameranın konuya göre çok alçak ya da çok yüksek bir yere konumlandırılması gerekmemektedir. Aynı zamanda nesnenin veya konunun en köşe tarafından da çekim yapmaya ihtiyaç yoktur. Aç artı aç çekiminde istenen sadece iki boyutluluğun sadeliğini ortadan kaldırmak ve nesne ya da konunun öteki boyutlarını da çekim süreci içinde yer almasını sağlamaktır. Kameraman, çekilen konunun hem yanını hem önünü tavan ve tabanla birlikte üç boyut etkisi vererek çekilebilirse, arka fon ve oyuncular arasındaki fark daha da belirginleşir ve böylece oyuncular ya da nesne dekor içinde daha çarpıcı bir şekilde meydana çıkabilir.⁵¹

Eğik aç, kameranın nesne veya konuya göre eğik bir açıyla konumlandırılmasıdır. Bu da görüntünün yatay konumda eğilmesi, dengesinin bozulması anlamına gelmektedir (**Resim 2:4**). Eğik açlı çekimleri kullanırken

⁴⁸ Kafalı, **a.g.e.**, s. 178.

⁴⁹ Özön, **a.g.e.**, s. 63.

⁵⁰ Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP), s. 28.

⁵¹ Mascelli, **a.g.e.**, s. 48-49.

yönetmen ve görüntü yönetmeninin çok dikkatli olması gereklidir. Yanlış kullanılan eğik açı, verilmek istenen anlamı bozabilir. Bu açılar korkunun, heyecanın ve gerilimin verilmek istendiği sahnelerde kullanılmalıdır. Trafik kazası, yangın, dövüş, deprem gibi gerilimi yüksek sahnelerde eğik açılama kullanıldığı takdirde meydana gelen olayın olağan dışı etkisi seyirciye çok daha iyi bir şekilde verilmektedir. Eğik açı, kameranın oyuncunun yerine geçtiği öznel çekimlerde de kullanılmaktadır. Sarhoş veya başı dönen bir karakter eğik açıyla etkili bir şekilde anlatılabilir.⁵²



Resim 2.4: Eğik

Eğik açılama dikkat edilmesi gereken bir husus da kameraya olması gerekenden az eğim verilmesidir. Eğimi az olan görüntü yanlışlıkla eğilmiş izlenimi verir. Verilecek eğim, konunun dengesini bozacak kadar olmalıdır ama konunun yan yatmış gibi gösterecek kadar da dik açı şeklinde eğim verilmemelidir.⁵³

Eğik açılı bir çerçeve yaparken göz önünde bulundurulması gereken konulardan bir tanesi de eğimin hangi yöne doğru yapılması gerektiğidir. Sağa doğru yapılan bir eğim izleyiciye verdiği etki açısından daha etkili ve güçlüyken, sola yapılan eğim daha zayıf ve durağandır.⁵⁴

2.1.2 Kamera Açısı Tipleri

Bir sinema filminde konu ya da olaylar izleyiciye değişik bakış açılarından verilmektedir. Kameranın açılarının izleyiciye değişik şekillerde

⁵² a.g.e., s. 50.

⁵³ Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP), s. 28.

⁵⁴ Mascelli, a.g.e., s. 51.

verilmesi, izleyicinin çerçeveye yerleştirilen konuya daha yakından ya da uzaktan, alçaktan ya da daha yukarıdan bakabilmesini sağlamaktadır. Kamera açısı tipleri sayesinde izleyici, konunun dramatik durumuna göre bazı yerlerde bir oyuncunun yerine geçebilir. Bazı durumlarda da konudan uzaklaşarak filmi bir gözlemci gibi izlemektedir.⁵⁵ Kamera açıları filmin konusuna, dramatik durumuna ve izleyiciye verilmek istenen duyguya göre belirlenmek suretiyle nesnel açılı kameralar, öznel açılı kameralar ve bakış açılı kameralar olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır.

Nesnel Kamera Açıları: Nesnel açılı kameralar, sinemada sahneyi kenar bakış açısından kayda alır. Bu açılarda seyirci olayları bir gözlemci gibi takip eder (**Resim 2:5**). Nesnel kamera açılarında kişilikten söz edilemez çünkü kamera, çekilen sahnede hiç kimsenin bakış açısına göre çekim yapmamaktadır ve olayları bir gözlemci gibi kenardan izlemektedir. Sinemacılar bu açılıma şekline seyirci görüş noktası adını da vermektedirler. Çekimi yapılan oyuncular kameradan habersiz gibidir ve kesinlikle kamera objektifine doğrudan bakmazlar. Nesnel açılı çekimlerde şayet oyuncu kameraya bakarsa, o sahne iptal edilerek tekrardan çekilmesi gerekmektedir. Bir sinema filmi yaparken en çok kullanılan kamera açısı nesnel kamera açılarıdır.⁵⁶



Resim 2.5: Nesnel Kamera Açısı (Kaynak: Runner Runner 2013)

⁵⁵ Gökçe, a.g.e., s. 155.

⁵⁶ Mascelli, a.g.e., s. 15-16.

Öznel Kamera Açılıarı: Öznel kamera açıları ile yapılan çekimlerde sahne kişisel bir bakış açısıyla kayda alınır. Seyirci çekimi yapılan konuyu ya kendi gözüyle ya da sahnede yer alan bir oyuncuyla yer değiştirip onun gözüyle olayları takip etmektedir.⁵⁷ Bunun yanında sahnedeki diğer oyuncular kameranın objektifine doğrudan bakabilirler; çünkü bu açıda objektif kişilerin yerine geçmektedir (**Resim 2:6**). Öznel kamera açılarında sinema izleyicisi ve filmin içindeki diğer oyuncular arasında bir göz teması gerçekleşecektir bu da izleyicinin sanki filmin içinde yer alıyormuş izlenimini ortaya çıkartacaktır.



Resim 2.6: Öznel Açı (Kaynak: <http://www.xn--meriftci-u0a0m.com/sinemada-kamera-acilari/>)

Öznel kamera açılarının kullanım yerlerine kısaca bakarsak; bir sergiyi gezen oyuncunun yerine geçen kamera, izleyiciye sergiyi geziyormuş izlenimi verebilir. Kamera, bir kablo aracılığı ile yüksek bir yerden aşağı bırakılıp, yüksekte atlayan birinin durumu izleyiciye hissettirilebilir; kamera, kalkışa geçmiş bir uçağın pilotunun yerine geçmiş olabilir ya da kamera, bir dalgıcın veya paraşütle atlayan birinin yerine geçebilir. Bütün bu örneklerde kamera, seyircinin gözleri gibi davranmaktadır. Seyirci öznel kamera açılarında olayları bir gözlemci gibi izlemek yerine sahnenin içine girip sanki olayları kendi yaşıyormuşçasına filmi seyretmektedir. Öznel açıları, seyirciyi filmin ortasına yerleştirerek, hikâyedeki dramatik etkinin güçlü bir şekilde verilmesini sağlamaktadır. Nesnel olarak yapılan çekimlerde, birdenbire öznel çekimlerin kullanılması, izleyicinin filme olan ilgisini ve katılımını güçlendirmektedir.⁵⁸

⁵⁷ Gökçe, a.g.e., s.156.

⁵⁸ Mascelli, a.g.e., s.17.

Bakış Açılı Kameralar: Bakış açılı kameralar, çekimi belirli bir oyuncunun bakış açısıyla yapar (**Resim 2:7**). Bakış açılı kameralar temelde nesnel açılı çekimlerdir. Fakat nesnel açılı çekimlere göre daha öznedir. Öznel ve nesnel açılı çekimlerin arasında yer aldığı için ayrı bir başlıkta incelemek gereklidir.⁵⁹

Bakış açısı kameraları, çekim esnasında nesnel ve öznel açılıların arasında oyuncunun yakınına konumlandırılır ve böylece seyirciye sahne dışındaki bu oyuncuyla yan yana duruyormuş hissi verilir. Öznel çekimlerde kamera objektifi oyuncunun yerine kullanılıyorken, bu çekimlerde izleyici konuyu oyuncu gözüyle görmez. Konuyu oyuncunun bakış açısından, sanki oyuncunun yanında duruyormuş gibi görür.⁶⁰



Resim 2.7: Bakış Açılı Kameralar (Kaynak: Runner Runner 2013)

Sinema filmi izleyen seyirci, konunun içine dâhil edilmek istendiği zaman bakış açılı çekimler uygulanabilir. İzleyiciler bu çekim sayesinde sahnenin içine adım atar, sahnedeki konuyu ve oyuncuları diğer bir oyuncunun bakış açısından, onun yanından izliyor hissiyle takip eder. Böylece izleyici, oyuncularla daha çok yakınlaşarak konunun ayrıntılarını rahatça görebilmektedir.⁶¹

Bakış açılı çekimler, genellikle birbiri ile konuşan iki oyuncu arasında geçen konuşmaları omuz üzerinden çekilmesi esnasında kullanılır. Omuz

⁵⁹ Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP), s. 20.

⁶⁰ Gökçe, a.g.e., s. 156.

⁶¹ Mascelli, a.g.e., s. 24.

üzerinden yapılan bu çekimler, iki oyuncu arasındaki ilişkiyi gösterir. Bakış açılı çekimler izleyicinin oyuncunun yanında yer almasını sağlar. Bir oyuncu diğer oyuncunun bakış açısından izlenebilir.⁶²

2.2. Kamera Hareketleri

İlk sinemacılar, kamera hareketlerinden uzak durmayı tercih etmişlerdir. Tercihini montajdan yöne kullanan bu sinemacılar, kamera hareketlerinin doğal olmadığını düşünmekteydiler. Çünkü kamera hareketleri kameranın var olduğunu kanıtlamaktaydı ve sahnelerin doğal akışını bozmaktaydı. Fakat ilerleyen yıllarda kamera hareketlerinin izleyiciyi daha fazla sinemanın büyümesine kattığı ve dramatik etkiyi arttırdığı görüldü. İlk yıllardakinin tam tersine izleyiciler durağan kamerayı doğallığın dışında kabul etmişlerdir.⁶³

Kamera hareketi, kameranın bulunduğu konumdan çekimi yapılacak konunun açısına, uzaklığına ve pozisyonuna göre hareket ettirilmesidir. Yönetmenler, izleyiciye vermek istedikleri sahneleri daha etkili bir şekilde perdeye yansıtılabilmek için bir birinden farklı kamera hareketlerine başvururlar. Kamera hareketleri yardımıyla hareketli nesnelere takip edilebilir, durağan konulara canlılık ve hareket kazandırılabilir, çekimi yapılan konuya yaklaşarak dramatik etki artırılabilir ve bunların yanında çekimi yapılan kişi, nesne ya da konuya boyut kazandırmak mümkün olabilir. Kamera hareketlerinin kullanılması, çekilen sahnelerin hareketlenmesini sağlayarak izleyici üzerindeki etkiyi arttırmaktadır. Bir kamera hareketi yaparken doğru hareketin yapıldığına çok dikkat edilmelidir. Yapılan kamera hareketi alınan sonuç ile doğrudan ilişkilidir. Alınan bu sonuçlar anlatılan hikâyenin doğru bir şekilde seyirciye aktarılmasına yardımcı olmalıdır.⁶⁴

Kamera hareketlerinin izleyici tarafından bakıldığında da olumlu katkıları vardır. İzleyici, konumunu değiştirmeden çok kısa bir sürede, normal şartlarda yapamayacağı hareketlerle karşı karşıya gelerek, kişi nesne ya da konuya farklı açılardan bakma şansına erişir. Kamera hareketleri izleyiciye sonsuz bir hareket alanı oluşturur.

Kamera hareketlerinin gereksiz ve yanlış kullanılması da çeşitli problemlere sebep olmaktadır. Sahneye hareket ve canlılık katmak amacıyla

⁶² a.g.e., s. 25.

⁶³ Büker, a.g.e., s. 80.

⁶⁴ Daniel Arijon, **Film Dilinin Grameri 3**, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 21.

kamera hareketlerinin gerekli gereksiz kullanılması izleyicinin konudan uzaklaşmasına da sebep olur. Doğal olmayan kamera hareketleri, izleyicinin kameranın varlığından haberdar olmasına neden olur. Bu da sahnenin gerçekçiliğini ortadan kaldırır. Aynı şekilde yapılan kamera hareketlerinin hızı da görüntü yönetmeni tarafından çok iyi ayarlanmalıdır; doğal olmayan bir hareket ve hız, izleyici ve sahne arasındaki ilişkiyi keserek izleyicinin konudan uzaklaşmasına neden olur. Sonuç olarak, kullanılan tüm kamera hareketleri gerçekçiliği ve doğallığı ortadan kaldırmayacak şekilde yapılmalıdır.

2.2.1. Kameranın Gövdesi İle Yapılan Hareketler: Çevrinme Hareketleri

Günümüz sinemasında kamera hareketlerinin kullanılmaması az rastlanır bir olaydır. Kullanılan hareketlerin en temelinde kameranın gövdesi ile yapılan yani diğer adıyla çevrinme hareketleri yer alır. Çevrinme hareketi, kameranın sehpa üzerinde sabit kalarak, yerinden hareket etmeden sadece yerleştirildiği sehpa üzerinde sağa-sola yatay veya aşağı-yukarı dikey ekseninde hareketini tamamlamasıdır.⁶⁵

Yatay Çevrinme Hareketi (Pan): Sehpa üzerine sabitlenmiş kameranın kafasının sağa veya sola çevrinmesi sonucunda oluşan kamera hareketidir. Yatay çevrinme hareketine “pan” denir. Sağa doğru yapılan çevrinme hareketine “sağa pan”, sola çevrinme hareketine de “sola pan” adı verilmektedir. Sahnede hareket eden kişi, konu ya da nesnenin takibi, konu ve kişilerin sahne içerisindeki ilişkilerini göstermek ve yapılan çerçevenin içine sığmayan büyüklükteki objelerin çekimlerini sağlamak amacı için başvurulmaktadır.⁶⁶

Dikey Çevrinme Hareketi (Tilt): Sehpa üzerine sabitlenmiş kameranın yerinden hareket etmeden sadece kafasının yukarıya veya aşağıya doğru hareket etmesi sonucunda oluşan kamera hareketidir. Bu harekette kamera yerden yükselmez ve alçalmaz; yalnızca kafası hareket eder. Bir görüntüyü oluştururken yapılan en temel hareketlerden biridir.⁶⁷ Dikey çevrinme hareketine “tilt” adı da verilir. Yukarı doğru yapılan harekete “yukarı tilt”, aşağı doğru

⁶⁵ Levent Kılıç, *Görüntü Estetiği, İstanbul: İnkılap Kitapevi*, 2013, s. 58.

⁶⁶ Arslantepe, *a.g.e.*, s. 92.

⁶⁷ İlker Canıklıgil, *Dijital Video ile Sinema, İstanbul: Pusula Yayıncılık*, 2007, s. 85.

yapılan dikey çevrinme hareketine ise “aşağı tilt” denilmektedir. Genellikle çerçeveye sığmayan yüksek nesnelerin detay çekimlerinde kullanılmaktadır.⁶⁸

2.2.2. Kameranın Konum Değiştirerek Yaptığı Hareketler

Kameranın sabitlendiği sehpa ile birlikte konumunu değiştirerek yaptığı hareketlerdir. Bu hareketlere “kayma” hareketleri adı da verilmektedir. Kamera sabitlendiği sehpa ile birlikte kayarak hareketini tamamlar. Hareketin yönü o hareketin adını da belirlemektedir. Bu kayma hareketleri ileri doğru olduğu zaman “ileri kayma”, geriye doğru olduğu zaman “geriye kayma”, sağa olduğu zaman “sağa kayma” ve sola doğru olduğu zaman da “sola kayma” olarak isimlendirilirler.

İleri ve geri kaydırma hareketleri, kamera sehпасı ile birlikte ileriye ve geriye doğru yatay ekseninde hareket etmesi sonucunda oluşmaktadır. Kameranın bu hareketini tamamlayabilmesi için özel olarak üretilmiş bazı kamera sehпalarına ihtiyaç duymaktadır. Bu yardımcı elemanlar dolly, pedestal, tekerlekli üçayak (tripod) ve şaryo gibi özel kamera sehпalarıdır. Bu hareketler sahnede hareketi takip etmek ve oluşturulan çerçevenin çekilen asıl kişi ya da konuya göre oranlarının ayarlanması için kullanılmaktadır. İleri-geri kayma hareketleri konunun hareketinin tersi yönünde de yapılabilir. Böylece konunun daha hızlı hareket ediyormuş izlenimi verilebilmektedir.⁶⁹

Sağa ve sola kaydırma hareketleri de yine kameranın özel üretilmiş sehпaları (dolly, pedestal, şaryo, tekerlekli tripod) ile birlikte sağa veya sola doğru kaydırılmasıdır. Şayet çekimi yapılan yer düz bir zeminse dolly veya tekerlekli tripodtan yararlanılabilir; bozuk bir zeminde çalışılıyorsa o zaman sarsıntıyı en aza indiren şaryo kullanılır. Bu tür hareketlerde kameranın mesafesi çekilen konuya göre değişiklik göstermez. Hareket eden bir kişinin çerçeve boyutu korunarak hareketlerinin takibinde kullanılabilir.⁷⁰

⁶⁸ Arslantepe, a.g.e., s. 92.

⁶⁹ İleri –Geri Hareket (Truck),

<http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/kamerahareketleri/truck.html>, (07 Ağustos 2013)

⁷⁰ Kayma (Dolly), <http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/kamerahareketleri/truck.html>, (07 Ağustos 2013).

Dikey yükselme ve düşey alçalma hareketi, özel olarak üretilmiş hidrolik bir mekanizmaya sahip bir sehpanın (panter, vinç, Jimmy Jip) üzerine yerleştirilen kameranın dikey olarak yukarıya veya düşey olarak aşağıya doğru yaptığı hareketlerdir. Bu hareketlerden mekân ve kişi tanıtımlarında ve mekânların ilişkilendirilmesi konularında çevrinme hareketlerinden daha farklı etkiler elde etmek için yararlanılır.⁷¹

Kameranın yaptığı bu hareketler birbiriyle ilişkilendirilerek de kullanılabilir. Yönetmen dramatik etkiyi arttırmak amacıyla kayma hareketini gerçekleştirirken, aynı anda yükselme veya alçalma hareketini de kullanabilir. Günümüzde üretilen yardımcı kamera unsurları, bu hareketleri kolayca gerçekleştirebilmektedir. Yapılan bu kamera hareketleri, sahnede görsel etkiyi artırıp izleyicileri sahnenin içine kadar sokup onların olaylara daha yakından bakmasını sağlar. Bu da izleyici üzerindeki dramatik etkiyi arttırmaktadır. Yapılan kayma hareketlerinde dikkat edilmesi gereken nokta hareketin hızıdır. Hareketin hızı çekilen konuya bağlı olarak değişmelidir.⁷²

2.2.3. Kameranın Merceğiyle Yaptığı Hareketler–Optik Kaydırma (Zoom)

Kameraların objektiflerinde yer alan, kullanıldığı yere bağlı olarak ölçekleri değişen ve mekanik bir özellik olan optik kaydırma, nesnelere uzaklaşmayı (zoom in), ya da yaklaşmayı (zoom in) sağlar. Optik kaydırmada görüntü derinliği değişmediği için doğal bir etki oluşturmamaktadır. Optik kaydırma hareketi ile kamera, kişi ya da konuya uzaklaşp yaklaşmaz sadece resmi büyütür veya küçültür. İnsan gözünün böyle bir özelliği olmadığı için yapılan bu hareket izleyiciler için doğal bir izlenim vermemektedir. Bunun yanında büyüyen resmin kalitesi de düşmektedir. Çekim esnasında doğal kayma için gerekli cihazlar yoksa çok yavaş olarak zoom hareketi yapılabilir. Optik kaydırma hareketinin çok fazla kullanılmaması doğal görüntünün oluşumu

⁷¹ Yalçın Demir, Aydın Ziya Özgür. “Görsel ve İşitsel Anlatım Öğeleri”. Yalçın Demir ve Aydın Ziya Özgür (Ed.). **Radyo ve Televizyon Program Yapımı** içinde. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2013. s. 115.

⁷² Gökçe, a.g.e., s. 171-172.

açısından önemlidir. Gerekli durumlarda şok etkisi oluşturmak için hızlı zoom hareketleri yapılmaktadır.⁷³

2.3. Çekim Ölçekleri

Kameranın kayıt düğmesine basarak kayıt yapılmaya başlayıp, tekrar kayıt düğmesine bastıktan sonra kayıttan çıkıncaya kadar elde edilen görüntüye çekim denir. Gerçekleştirilen her çekim birbirinden farklı kamera açıları ile yapılır. Bunun sonucunda kaydı yapılan kişi ya da konu çerçevede farklı oranlarda yer kaplamaktadır. Çerçeveye oranla oluşan bu büyüklük küçüklük farklılıkları, çekim ölçeklerini oluşturmaktadır. Kamera ile nesne arasındaki mesafe farkı çekim ölçeğini oluşturur. Kamera ve konu arasındaki mesafe değiştiği takdirde konunun çerçevedeki oranı da değişecektir ve bu da çekim ölçeğinin değiştiği anlamına gelir.⁷⁴

Kamera karşısında anlatım konusu çoğu zaman insan olduğu için çekim ölçeklerinin oranları belirlenirken birim olarak “insan” esas alınmıştır. Kamera kişi ya da nesnelere uzaklaştıkça çerçevedeki konu küçülür, bunun tersi gerçekleştiğinde, yani kamera konuya yaklaştığında, çerçevedeki kişi ve nesnelere büyür. Çerçevedeki konunun büyüklüğü, kamera hareketi, kişilerin kameraya doğru yürümesi veya kameradan uzaklaşması ya da zoom hareketi ile çekim esnasında da farklılıklar gösterebilir.⁷⁵

Bir sinema filminde görsel etki oluşturmak için, çekim ölçeklerinin kullanımı çok önemlidir. Bunların yanında sahne içinde doğru ve anlamlı bir sürekliliği sağlamak, etkili bir görsel oluşturmak, dramatik duyguyu artırmak ve bir üç boyut etkisi oluşturmak için çekim ölçekleri kullanılmaktadır.⁷⁶ Şimdi aşağıda çekim ölçeklerini sırasıyla tanıtaçaz.

Uzak Çekim: Sıklıkla sinema filmlerinin başında hikâyenin geçeceği yeri tanıtmak için oldukça uzak ve genelde yüksek bir yerden yapılan çekimlerdir. Uzak çekimler mekân ve yer ağırlıklı çekimlerdir. Genel bir bilgi

⁷³ Arslantepe, **a.g.e.** s. 93.

⁷⁴ Demir, Özgür, **a.g.e.**, s. 112.

⁷⁵ Gökçe, **a.g.e.**, ss. 163-164.

⁷⁶ Demir, Özgür, **a.g.e.**, s. 112.

verdikten sonra izleyiciye gelecek sahne hakkında hem bilgi vermek hem de izleyiciyi hazırlamak için kullanılır (**Resim 2:8**).



Resim 2.8: Uzak Çekim (Kaynak: Runner Runner 2013)



Resim 2.9: Genel Çekim (Kaynak: Runner Runner 2013)

Genel Çekim: Genel çekimlerde insanlar çevresindeki mekânlar ile birlikte genel hatları ile görünmektedirler. Genel çekim, “kuruluş planı” ismiyle de adlandırılmaktadır (**Resim 2:9**). Bir ofisin veya bir odanın genel görünüşü ya da caddenin genel görünüşü bu tür çekimlere örnek gösterilebilir. Genel çekimlerde izleyiciler mekânı ve insanları net bir şekilde görmektedirler, izleyiciler yavaş yavaş olayların ve ilişkilerin içine girmektedir.⁷⁷

⁷⁷ Arslantepe, a.g.e., s. 95.



Resim 2.10: Boy Çekim (Kaynak: İhsan Eken)

Boy Çekim: Boy çekimleri, kişi ya da kişilerin ayaklarının bastığı yerden baş boşluğuna kadar olan alanın görüntülediği çekimlerdir (**Resim 2:10**). Yapılan çalışmalar sonucunda baş boşluğu iki birim kabul edilirse, kişinin ayaklarına ve yere olan oranını bir birim olarak kabul etmek, boy çekiminin oluşması için en doğru sonucu vermiştir. Bu tür çekimler mekândan uzaklaşarak insanı ön plana çıkarmaktadır. Kişi hakkında genel bir bilgi vermek ve insanların çevresi ile olan ilişkisini göstermek için kullanılır; fakat unutulmaması gereken bu çekimlerde asıl konunun kişi olduğudur.⁷⁸

Diz Çekim (Amerikan Çekim): Amerikan plan veya 3\4 çekim ölçeği adıyla da isimlendirilen diz çekim, oyuncunun dizinin hemen altında ya da üstünden baş boşluğuna kadar alanın görüntülediği çekim planıdır (**Resim 2:11**). Diz çekimin kullanım amacı, boy planda çerçeveye giren istenmeyen görüntüleri çerçevenin dışında bırakmaktır.⁷⁹

⁷⁸ Boy

Plan,<http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/cekimteknikleri/insan/cekimolcekleri/boyplan.html>, (8 Ağustos 2013).

⁷⁹ Arslantepe, a.g.e, s. 96.



Resim 2.11: Diz Çekim (Kaynak: İhsan Eken)

Bel Çekim: Bel çekim, oyuncunun ya dizinden yukarı ya da hemen belinin altından baş boşluğuna kadar olan alanın çerçevelenmesi sonucunda oluşmaktadır (**Resim 2:12**). Bir sinema filminde bel çekimi çok sıklıkla kullanılmaktadır. Bunun nedeni sinemasal anlatımda birden fazla kolaylık sağlamasıdır. Bu tür çekim ölçeklerinde çerçevede hem birden fazla kişi görüntülenebilir hem de oyuncuların mimikleri ve tepkileri izleyici tarafından yakından takip edilebilmektedir. Bel çekimlerinde izleyici çevrinme veya kayma hareketleri sayesinde oyuncunun çevreyle olan ilişkisini rahatlıkla görebilmektedir. Bel çekimleri dramatik açıdan en iyi ikili çekimlerde kullanılmaktadır. Ayakta ya da oturarak iki kişinin diyaloglarının çekildiği sahnelerde çok iyi sonuçlar vermektedir.⁸⁰



Resim 2.12: Bel Çekim (Kaynak: İhsan Eken)



Resim 2.13: Göğüs Çekim (Kaynak: İhsan Eken)

⁸⁰ Gökçe, a.g.e., s. 164.

Göğüs Çekim: Göğüs çekim, sinemaya ses dâhil olmadan önce sıklıkla kullanılmaktaydı. Günümüzde de sinemada dramatik ve psikolojik etki arttırılmak istendiği zaman çokça başvurulan bir çekim ölçeğidir.⁸¹ Göğüs çekim, çekilen oyuncunun göğsünün altından baş boşluğuna kadar olan alanın görüntülenmesi sonucunda oluşan çekim ölçeğidir (**Resim 2:13**). Bu çekimde artık insanlar ayrıntılı bir şekilde resmedilir. Oyuncuların mimikleri ve ruh halleri açık bir şekilde izleyiciye verilebilir.

Omuz Çekim: Omuz çekim, kişinin omuzlarının ve kollarının bağlantı yerlerini de içine alıp baş boşluğuna kadar olan alanın çerçevelenmesidir. (**Resim 2:14**). Oyuncunun yüzünün iyice belirginleşmesiyle birlikte etkiyi arttırmak amacıyla fona girmesi gereken unsurlar olduğu zaman kullanılmaktadır. İki oyuncunu karşılıklı diyaloglarında da omuz çekimleri sıkça kullanılmaktadır.



Resim 2.14: Omuz Plan (Kaynak: İhsan Eken)



Resim 2.15: Baş Çekim (Kaynak: İhsan Eken)

Baş Çekim: Baş çekimde oyuncunun yüzü çerçeveyi doldurur. Çerçevede göğüs üzerinden boynun ve başın tamamı görüntülenmektedir (**Resim 2:15**). Baş çekimlerde erkeklerin kravatu ya da yakası çerçeveye girmelidir. Bu çekimlerde baş boşluğuna özen gösterilmesi gereklidir. Oyuncuların psikolojik durumları hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Dinleme detayı ve mimiklerin görüntülenmesi anlamında önemli çekim ölçeklerindedir. Büyük bir sinema perdesinde izlenen bir filmde bu denli büyük oranlı çekim ölçeğinin kullanılması

⁸¹ Âlim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları, 1999, s. 30.

izleyiciyi rahatsız edebilir. Bu nedenle de baş çekiminin kısa süreleri kullanılması uygun olacaktır.⁸²

Yüz Çekim: Yüz çekim, alın ve çene arasının görüntülenmesidir. Şayet oyuncu konuşuyorsa çenenin de çerçeveye girmesi gereklidir (**Resim 2:16**). Konuşan bir oyuncunun çene hareketleri de etkiyi arttırabilmektedir. Yüz çekimi, dramatik insan duygularını tam olarak izleyiciye aktarmak için kullanılır.



Resim 2.16: Yüz Çekim (Kaynak: İhsan Eken)



Resim 2.17: Ayrıntı Yüz Çekimi (Kaynak: İhsan Eken)

Ayrıntı Çekimleri: Sinemacılar ayrıntı çekimlerini uzun yıllar önce ilk kez kullandıklarında yaratıcılıklarını ortaya koymaya başladılar. Çünkü ayrıntı çekimi sayesinde sinema salonlarının en gerisinde oturan izleyici bile oyuncunun yüz ifadesini görmüş, ruh halini anlamış veya konunun bütünündeki önemli ama ufak bir ayrıntıyı fark etmiştir. Bu da sinemanın etkileyici yanlarını ortaya çıkarmıştır.⁸³



Resim 2.18: Ayrıntı Çekimi (Kaynak: Runner Runner)



Resim 2.19: Ayrıntı Çekimi (Kaynak: Runner Runner)

⁸² Arslantepe, a.g.e., s. 97.

⁸³ Öngören, a.g.e., ss. 49-50.

Ayrıntı çekimleri, izleyicinin dikkatinin belli bir noktaya yönelmesi için kullanılır (**Resim 2:18-19**). Bu nokta oyuncunun gözü, eli, takısı veya kıyafetinin herhangi bir parçası olabilir. Ayrıntı çekimlerinde gösterilmek istenen kısım çerçeveyi tamamen doldurmak durumundadır. Oyuncunun mimiklerini belirtmek, psikolojik durumunu vurgulamak veya önemli bir diyalog olduğu zaman bu tür çekimler yapılmaktadır. Bunun yanında, yönetmen sahnedeki önemli bir nesne ya da konuya seyircinin ilgisini yönlendirmek için de ayrıntı çekimini kullanmaktadır.⁸⁴

2.4. Çerçeveleme Kuralları

Çerçeveleme, görüntülenmek istenen konunun ve bu konuyu oluşturmak için kullanılan görüntü unsurlarının belirli kurallar içerisinde ekran boyutunda oluşturulmasıdır. Çerçeveleme, yönetmenin ve görüntü yönetmeninin çalışma sahasını sınırlandırmaktadır. Çünkü vermek istediği mesajı belirli büyüklükteki bir çerçevede vermesi gerekmektedir. Fakat bu sınırlama sinemacılara çoğu zaman avantaj sağlamaktadır. Sinemacılar bu sınırlı alana tamamen hâkim kişilerdir. Çerçeveye kimin veya neyin girip giremeyeceğine, bunun yanında ne zaman, nereden ve nasıl gireceğine yönetmen karar vermektedir. İşte bu hâkimiyet, yönetmeni sınırlı alanda sınırsız yapmaktadır. Bu olanakları da çerçevenin varlığına bağlayabiliriz. Çerçeveyi oluştururken birçok unsur bulunmaktadır. Bu bölümde en temel üç unsurdan bahsedeceğiz.



Resim 2.20: Baş Boşluğu (Kaynak: İhsan Eken)

⁸⁴ Demir, Özgür, a.g.e., s.113.

Baş Boşluğu: İnsan çekimlerini örnek aldığımızda insanın başının üzerinden, çerçevenin üst bitiş noktası arasındaki boşluğa baş boşluğu denilmektedir (**Resim 2:20**). Baş boşluğunun çok ya da az bırakılması çeşitli problemlere neden olmaktadır. Baş boşluğunun bırakılmaması ya da az bırakılması izleyiciye oyuncunun sanki çerçeveye sıkışmış izlenimini verebilir. Tam tersi olarak, fazla baş boşluğu verilmesi de oyuncunun olduğundan daha küçük görünmesine sebep olabilir. Her iki şekilde de izleyici görüntüden psikolojik anlamda rahatsızlık duyabilir. İdeal oranda bırakılan baş boşluğu ise, oyuncunun normal boyutlarda olduğu izlenimini vermektedir.⁸⁵ Bunların yanında günümüzde özellikle sinemada yakın çekimlerde görüyoruz ki, dramatik etkiyi arttırmak için baş boşluğu kuralı ihlal edilip, kafa bir miktar çerçeve dışında bırakılmaktadır. Baş boşluğu kuralı, sadece insan çekimlerinde kullanılmamaktadır. Çekilen insan dışındaki bütün konularda da baş boşluğu kuralı uygulanmaktadır.



Resim 2.21: Bakış Boşluğu (Kaynak: İhsan Eken)

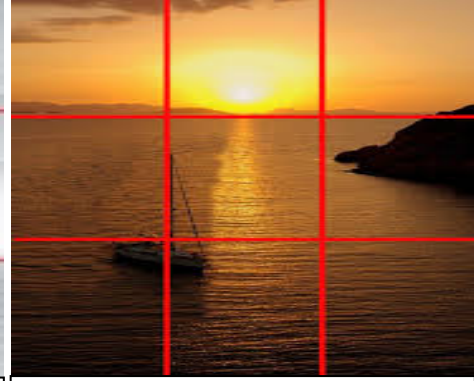
Bakış Boşluğu: Oyuncunu baktığı ve hareket ettiği yöne doğru bırakılan boşluğa bakış boşluğu denilmektedir. Bakış boşluğu, hem oyuncunun

⁸⁵ Baş Boşluğu, <http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/cekimtekniikleri/insan/basboslugu.html> , (8 Ağustos 2013).

çerçeveden çıkmasını engellemek, yani kameraman için bir güvenlik önlemi olarak, hem de oyuncunun baktığı yöne seyirci de bakacağı için izleyicilere de bir bakış mesafesi vermek için bırakılmaktadır (**Resim 2:21**). Bakış boşluğunun bırakılmasında ki en önemli neden insan gözüne bakış alanı oluşturmaktır.⁸⁶ Bakış boşluğunun bırakılmaması, oyuncunun sanki bir duvara bakıyormuş izlenimi vermesi sonucunda, izleyici üzerinde olumsuz bir etki oluşturacaktır.



Resim 2.22: Altı Oran (Kaynak: www.mustafagallen.com)



Resim 2.23: Altın oran (Kaynak: tr.wikipedia.org)

Altın Oran: Çerçevelemede sinemacı görüntüyü hazırlarken tam olarak bir simetriden uzak durmak zorundadır. Bunun nedeni, çerçevede her şeyin simetrik olarak dizilmesi izleyicinin gözünde güzel bir etki oluşturmamasıdır. Tabi ki yönetmenin özel bir şekilde simetriyi kullanmak istediği durumlar hariçtir. Bu durum, yönetmen ve görüntü yönetmeninin isteği doğrultusunda yapılır. Bunun yanında sinemacılar çerçeveyi meydana getirirken, konuyu izleyici gözünde kargaşa oluşturacak düzensiz bir şekilde oluşturmamalıdır. Bu nedenle sinemacılar, çerçeveyi belirli bir uyum ve izleyicinin gözüne güzel gelecek oranda hazırlamalıdır. Bu orana altın oran ya da 1/3 kuralı denilmektedir.⁸⁷

İzleyicilerin perde veya ekrana baktıklarında algılarının ilk olarak yönlendiği belirli noktalar bulunmaktadır. Bu noktalar altın oran ya da 1/3 kuralına göre belirlenmektedir. Altın oran, bizlere çerçevenin algılanma açısından baskın olan noktalarını belirler. Bunu belirlemek için de çerçeve hayali

⁸⁶ Canıklıgil, a.g.e., s. 114.

⁸⁷ Özön, a.g.e., s. 36.

olarak hem dikey hem de yatay olarak üç eşit parçaya bölünür. Bu işlemde sonra çerçeve dokuz eşit parçaya bölünmüş olur. Çerçevenin ortasında yer alan yatay ve dikey çizgilerin birleştiği noktalar çerçevenin en çok ve çabuk algılanan kısmını oluşturur, yani resmin ağırlık noktasıdır (**Resim 2:22-23**). Sinemacılar da çerçeveyi oluştururken çektiği kişi, konu ya da nesneyi bu noktalara yerleştirirler. Havada uçan bir kuş üst noktalardan birine, yerde olan bir nesne alttaki noktalardan birine yerleştirilebilir. Bir deniz kenarında ufuk çizgisini alttaki veya üstteki çizgiye yerleştirmek her zaman daha iyi sonuçlar vermektedir.⁸⁸

2.5. Alan Derinliği

Kameranın çekim alanı içerisinde yer alan nesnelere ya da kişilere, kameraya göre dikey olarak konumlandırıldığında bazı nesnelere daha net olurken bazı nesnelere ise net olmamaktadır. Kameraya dikey olarak yerleştirilen bu nesnelere belli bir uzaklığa kadar net olmakta, sınırlı olan net alanın dışındaki diğer bölge bulanık olmaktadır. Net olan bölge ile bulanık olan bölge arasında derinlemesine oluşan bölgeye “alan derinliği” denilmektedir (**Resim 2:24**).⁸⁹ Alan derinliği görüntü düzenlemede önemli bir etkidir. Kameranın görüntülemeye çalıştığı sahne normal göz ile bakıldığında üç boyutludur. Fakat kamera bu üç boyutlu görüntüyü iki boyutlu bir düzleme aktarmaktadır. Bu da görüntünün doğallığından uzaklaşmasına neden olmaktadır. Kamerayla çekilen görüntünün üç boyut etkisini oluşturmak için alan derinliğinin sahneye aktarılması önemli bir unsurdur. Alan derinliğini oluşturan bazı etkenler vardır. Kullanılan objektifin diyafram açıklığına göre, objektifin odak uzunluğuna göre ve objektifin konuyla olan uzaklığına bağlı olarak alan derinliği oluşturulabilir.⁹⁰

Diyafram Açıklığı: Kamera ile kayıt yapılırken geniş diyafram aralığı kullanıldığında alan derinliği daha az olacaktır. Bu da kameranın küçük diyafram sayısı kullandığını göstermektedir (F4, F2.8 gibi). Ters olarak, daha dar diyafram aralığı kullanıldığında daha büyük bir alan derinliği elde edilmiş olur. Işığın gerekli olduğu durumlarda diyafram açılacaktır ve bunun sonucunda

⁸⁸ Arslantepe, a.g.e., s. 106.

⁸⁹ Kafalı, a.g.e., s. 32.

⁹⁰ Bülent Vardar, **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**, İstanbul: Beta Basım, 2006, s. 116.

alan derinliği azalacaktır. Işığın fazla olduğu durumlarda da diyafram kapatılacaktır ve alan derinliği genişleyecektir. Burada unutulmaması gereken nokta, diyafram aralığı ile alan derinliği arasında ters orantı vardır. Biri büyürken diğeri küçülmektedir.⁹¹



Resim 2.24: Alan Derinliği (Kaynak: www.arsivfotoritim.com)

Objektif Odak Uzunluğu: Objektiflerin görüntüleyebildikleri alanın uzunluğu objektif odak uzunluğu olarak adlandırılır. Objektifler kullanım alanları sebebiyle aynı odak uzunlukları ile değil; farklı farklı odak uzunlukları ile üretilmektedir. Bazı objektifler yakını, bazıları ise çok daha uzaktaki nesnelerin görüntülenmesi için kullanılmaktadır. Yakın nesneleri görüntülemek için kullanılan objektiflere geniş açılı objektif, uzaktaki nesneleri görüntüleyen objektiflere de dar açılı objektif denilmektedir. Kısa odaklı objektifler normal objektiflere göre daha kısa odaklı geniş açılı objektiflerdir ve alan derinlikleri daha geniştir. Uzun odaklı objektifler ise normal odaklı objektiflere göre daha uzun odaklama yeteneği olan dar açılı objektiflerdir ve alan derinlikleri daha azdır.⁹²

Objektifin Konuya Olan Uzaklığı: Kameranın kayıt yaptığı nesne ya da kişi objektiften ne kadar uzak olursa, alan derinliği de o oranda büyük olur. Tersini

⁹¹ Kafalı, a.g.e., s. 34.

⁹² Vardar, a.g.e., s. 117.

düşünüldüğünde ise, görüntülenen nesne kameraya ne kadar yakın olursa alan derinliği de o oranda azalacaktır.⁹³

2.6. Aydınlatma

Aydınlatma, bir görüntünün oluşmasındaki en temel unsurlardan biridir. İyi bir aydınlatma yapılmadığı takdirde iyi bir görüntü de elde edemeyiz. Aydınlatma, ilk olarak çekim esnasında konu, kişi ya da nesnelerin görünür olması için gereklidir. Aydınlatma sayesinde görünür olan konu için daha sonra bazı aydınlatma metotları kullanılarak iki boyutlu çerçevede üç boyut etkisi oluşturulur. Bunun yanında filmde dramatik bir etki oluşturmak için de aydınlatmadan yararlanır.⁹⁴

Görüntü yönetmeni ve yönetmen, aydınlatma veya aydınlatma gereçleri hakkındaki her konuyu ince ayrıntısına kadar bilmek zorunda değillerdir. Fakat filmde aydınlatma ile oluşturmak istedikleri etkiyi verebilmek amacıyla, aydınlatma ekibini yönlendirecek kadar bilgiye sahip olmaları gerekmektedir. Aksi halde çekimler esnasında oldukça vakit kaybı meydana gelecektir.⁹⁵

Görüntü yönetmeni ya da yönetmen, çekim esnasında sahnede belirli bir etki oluşturmaya çalışırlar, bu etkiyi oluştururken de ışığın geliş yönünü, dağılımını ve yoğunluğunu düzenlemek zorundadırlar. Aydınlatma, bir filmde gerekli dramatik havanın oluşması açısından sinemacıların en büyük yardımcısıdır.⁹⁶Oluşturulan bir filmin hangi türde olduğu, o filmde kullanılacak aydınlatmanın metodunu belirlemektedir. Görüntü yönetmenleri ve yönetmenler filmin türüne göre hangi ışığın kullanılması gerektiğini bilmek zorundadır.⁹⁷

Görüntü yönetmeninin bir filmin aydınlatılması üzerinde çalışırken birçok konu üzerinde düşünmesi gerekmektedir. Bu durumlardan bir tanesi, aydınlatmanın devamlılığı konusudur. Bir sahnenin bütünü oluştururken kimi zaman sahneyi parçalar şeklinde farklı mekânlarda çekmek gerekebilir ya da hava şartlarının değişimi söz konusu olabilir. Çekilen sahnede bunlar göz

⁹³ Kafalı, **a.g.e.**, s. 34.

⁹⁴ Arslantepe, **a.g.e.**, s. 119.

⁹⁵ Blain Brown, **Sinematografi: Kuram ve Uygulama**, Selçuk Taylaner (çev.), İstanbul: Hil Yayınevi, 2005, s. 170.

⁹⁶ Onaran, **a.g.e.**, s. 37.

⁹⁷ Arslantepe, **a.g.e.**, s. 119.

önünde tutularak çekim zamanı ayarlanmalıdır. Mekânın veya hava koşullarının değişmesi, aynı aydınlatmanın bir daha gerçekleştirilememesine neden olabilir. Değişik açılardan çekilen bir sahnede, aydınlatmanın her açıda aynı şekilde yapılmaması seyircinin sahneye odaklanmasını zorlaştıracaktır.⁹⁸

2.6.1. Sinemada Aydınlatmanın Amacı

“Sağlıklı bir görüntü oluşturmada ve görüntüde istenilen atmosferin yaratılmasında en önemli öge aydınlatmadır”.⁹⁹ Sinemada aydınlatma, öncelikle yüksek kaliteli görüntünün oluşturulması için kullanılmaktadır. Çekim esnasında kullanılan yetersiz ya da fazla ışık filmin montajı esnasında istenilen görüntülerin ortaya çıkmamasına neden olabilmektedir. Kullanılan ışığın tüm kullanılan kamera hareketlerinde ve aynı sahnenin değişik açılarından yapılan çekimlerinde aynı oranda olması gerekmektedir. Aksi takdirde sahne içerisinde kopmalar meydana gelecektir. Yapılan iyi bir aydınlatma dramatik etkiyi arttırmaktadır. Bilindiği gibi sinema ekrana görüntüyü iki boyutlu olarak aktarır. İyi bir aydınlatma, filmi bu iki boyut etkisinden kurtarıp sahneye derinlik katarak seyircide üç boyut etkisi oluşturur. Böylece etkili bir anlatım yakalanmış olur.¹⁰⁰

Aydınlatmanın amaçlarından biri de, seyircinin dikkatini belirli bir nokta, kişi ya da nesneye yönlendirmektir. Yönlendirilmek istenen nokta aydınlatılarak ve diğer noktalar karanlıkta bırakılarak seyirci ister istemez aydınlık noktaya yönelir. Bunun yanında aydınlatma, zaman ve sahne içerisindeki atmosfer hakkında izleyiciye bilgi verir. Örnek vermek gerekirse, uzun gölgeler sahnede akşam üzeri vaktini oluştururken, dramatik etki açısından da sakin ve sessiz bir hava oluşturur. Yoğun yapılan bir aydınlatma ise gündüz olduğu izlenimini verir, görüntüye hareket ve canlılık katar.¹⁰¹

İyi bir aydınlatma insanın heyecan, üzüntü ve mutluluk gibi duygularını ortaya çıkartıp psikolojik etkiyi yoğun bir şekilde izleyiciye aktarır. Örnek vermek gerekirse, göz hizasının altından yapılan bir aydınlatma insanın yüz

⁹⁸ Gerald Millerson, **Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği**, Selçuk Taylaner(çev), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 156.

⁹⁹ H, Zettl, **Television Production Handbook**, California: Wadsworth Publishing Company, 1981, s.161.

¹⁰⁰ Vardar, **a.g.e.**, s. 30.

¹⁰¹ Demir, Özgür, **a.g.e.**, s. 106.

hatlarını olduğundan farklı göstererek izleyiciye korku duygusunu yaşatmaktadır. Burada önemli olan yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin ışığın geldiği yönü ve düzeyini iyi ayarlamasıdır. Çekilen konu ya da kişiye arkasından yapılan bir aydınlatma ise kişinin fondan ayrılmasına neden olacaktır. Böylece üç boyut etkisi oluşturularak dramatik ve derinlemesine bir görüntü elde edilecektir.¹⁰²

2.6.2. Temel Aydınlatma Yöntemleri

Temel aydınlatma yönteminde, kaydı yapılacak olan konu, nesne ya da kişi yalın olarak aydınlatılabileceği gibi buldukları mekân ile birlikte de aydınlatılabilirler. Bu aydınlatma şekli konunun seyirci tarafından görülebilmesi ve birden fazla kullanılan ışık sayesinde derinlik etkisi oluşturulabilmesi için kullanılmaktadır. Temel aydınlatma yöntemleri bu etkilerin oluşturulabilmesi için etkili ve kolaylıkla kullanılabilen yöntemlerdir. Temel aydınlatma yönteminden etkili bir sonuç alabilmek için doğru kamera açısının kullanılması da oldukça önemlidir.¹⁰³ Temel aydınlatma yöntemlerini beş başlık altında toplayabiliriz.

Anahtar Işık: Çekilen nesneye doğrudan yönlendirilen ve nesnenin ana görüntüsünü meydana çıkararak ışık türüdür (**Resim 2:25**). Anahtar ışık, yapay ışık kaynaklarından oluşabildiği gibi güneş ışığı gibi doğal ışıklardan da faydalanılabilir. Anahtar ışık, film setinde uygulanan ilk ışıktır ve oluşturulmak istenen etkiye göre konumu değişiklik gösterir. Anahtar ışık, kamera eksenini boyunca direkt olarak konuya yönlendirilirse düz bir görüntü oluşur. Şayet anahtar ışık konuya yandan uygulanırsa, konunun detayları daha belirginleşir. Kamera eksenine bağlı olarak çekilen nesneye 90 derecelik bir açıyla uygulandığında nesnenin yarısına gölge düşer.¹⁰⁴

Çekilen nesnede üç boyut etkisinin oluşabilmesi için, anahtar ışığın kameranın konumuna göre 45 derece açıyla konumlandırılması gerekmektedir. Şayet anahtar ışık, nesnenin üzerine kameranın tam arkasından ve ya yanından

¹⁰² Kafalı, **a.g.e.**, s. 109.

¹⁰³ Vardar, **a.g.e.**, s. 72.

¹⁰⁴ Sema Fener, **HD Sinematografi**, İstanbul: Bebek Tanıtım, 2012, s. 51.

yapılırsa ışık nesneye dik olarak gelir ve bütün yüzeyler aydınlatılmış olur. Bu da üç boyut etkisini ortadan kaldıracaktır. 45 derecelik açı, oluşacak etki bakımından anahtar ışık için en uygun noktadır.¹⁰⁵Bu açı ile yapılan anahtar ışık sayesinde oluşan üç boyut etkisi dışında çok doğal gölgeler elde edilerek, burun ve çenede oluşan gölgeler uygun bir şekilde birleşerek tek bir gölge oluşturur.



Resim 2.25: Anahtar Işık (Kaynak: İhsan Eken)

Anahtar ışığın nesneye olan uzaklığı da önemlidir. Aradaki mesafe ne kadar artarsa ışık nesne üzerinde eşit oranda dağılır. Anahtar ışık uygulanırken bazı noktalara dikkat edilmelidir. Örnek vermek gerekirse, çekilen ortamda kapı veya pencereden gelen güneş ışığı ya da yanan bir masa lambası varsa anahtar ışık gelen ışığın yönünden yapılmalıdır. Bunun yanında oyuncunun en iyi resim veren yönü seçilmelidir ve çekilen nesneye göre 45 derecelik açı hangi yönde daha rahat uygulanıyorsa anahtar ışık o yöne konumlandırılmalıdır. Anahtar ışığın yoğunluğu sert ya da yumuşak gölgeler oluşmasına neden olur, bu da bizlere hava şartları hakkında bilgi verir. Ayrıca oluşan bu gölgelerin kısalığı veya uzunluğu da gün içindeki zaman hakkında bizlere fikir verir.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vardar, a.g.e., s. 73.

¹⁰⁶ Fener, a.g.e., ss. 51-52.



Resim 2.26: Dolgu Işığı (Kaynak: İhsan Eken)

Dolgu Işığı: Dolgu ışığı, temel aydınlatma yönteminin önemli bir parçasını oluşturur. Dolgu ışığı, anahtar ışığının aksi yönüne, göz hizası seviyesine konulur. Yapısı sebebiyle daha dağınık ve daha yumuşak bir ışık türüdür. Bu aydınlatmada "soft light" türünde, yani daha yumuşak ışık veren türde, aydınlatma araçları kullanılmaktadır. Dolgu ışığı, anahtar ışıktan gelen sert ışığı yumuşatmak, çekilen nesnenin karanlık kalan yönünü belirginleştirmek ve anahtar ışıktan dolayı oluşan gölgeleri ortadan kaldırmak için kullanılmaktadır (**Resim 2:26**). Dolgu ışığın yoğunluğu anahtar ışığın yoğunluğundan daha fazla olmamalıdır. Bunun nedeni, anahtar ışığın gölgelerine ek olarak gölgeler oluşmaması ve üç boyut etkisinin azaltıp iki boyutlu düz bir görüntü oluşmamasıdır.¹⁰⁷



Resim 2.27: Tepe (Arka) Işığı (Kaynak: İhsan Eken)

¹⁰⁷ Vardar, a.g.e., s. 74.

Tepe (Arka) Işığı: Arka ışığı da denilen tepe ışığı, çekilen konu ya da nesnenin arkasından gelen doğrudan bir aydınlatma türüdür. Nesnenin tam arkasından kareye girmeyecek yükseklikte konumlandırılır. Tepe ışığı, nesnenin daha belirginleşmesini ve arkadaki fondan ayrılmasını sağlayarak nesnenin detayları ile birlikte tam olarak görünmesini sağlar (**Resim 2:27**). Tepe ışığı, anahtar ışığında olduğu gibi, 45 derecelik açıyla konumlandırılmalıdır. Aksi takdirde, fona yakın yerleştirilmiş nesneye tepe ışığı çok fazla bir şekilde dik gelecektir. Bunun sonucunda nesnenin tepe ışığı yoğun gelerek nesnede istenmeyen parlaklıklar oluşturacaktır. Bu nedenle film setlerinde nesnelere fona çok fazla yakın konulmamalıdır, mutlaka arada belli bir mesafe bırakılmalıdır. Böylece sahnedeki oyuncuların ve nesnelerin gölgeleri de fona düşmemiş olacaktır.¹⁰⁸

Tepe ışığını uygularken aydınlatılacak konu ya da nesnenin renklerinin, ışığı emme ve yansıtma oranlarının bilinmesi önemlidir. Genellikle koyu nesnelere, parlak nesnelere göre daha fazla tepe ışığı gerektirir. Örneğin, sarı saçlı oyuncunun, koyu tenli ve koyu elbiseli oyuncuya göre daha az oranda tepe ışığına ihtiyacı vardır.¹⁰⁹

Fon Işığı: Temel aydınlatma yöntemi, temel olarak üç ışık kaynağı ile oluşturulmak ile birlikte, fonun aydınlatılması da üç boyut etkisinin oluşturulması için oldukça önemli bir aydınlatma türüdür. Bir çekimde derinlik duygusunun seyirciye aktarılması için çekim esnasında kameranın konumu, çevredeki nesnelerin düzenlenmesi, uygun aydınlatılmanın yapılması kadar oyuncunun fonla olan ilişkisi de önemlidir. Bu nedenle de fona ayrı bir aydınlatma yapmak gereklidir. Bu aydınlatmada dolgu ışığında olduğu gibi “soft light” adıyla da bilinen yumuşak ve dağınık ışık türlerinden faydalanılmalıdır. Çekilen görüntüde üç boyut etkisi oluşturmak için, fonda oluşan gölgelerin aynı yönde olması gerekmektedir. Gölgelerin istenmediği durumlarda ise oyuncu ya da nesne fondan oldukça uzağa konumlandırılabilir veya ışık kaynakları oluşan

¹⁰⁸ Kafalı, a.g.e., s. 122.

¹⁰⁹ G.M. Şener, **Aydınlatma İle Televizyon Yapımlarında Derinlik etkisinin Oluşturulması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986, s. 61.

gölgeler kadraja girmeyecek şekilde yerleştirilebilir ya da fonun ışık şiddeti artırılabilir.¹¹⁰



Resim 2.28: Temel Aydınlatma (Kaynak: İhsan Eken)



Resim 2.29: Temel Aydınlatma ile Fon ışığı (Kaynak: İhsan Eken)

Uygulanabilecek en uygun fon aydınlatması için fon aydınlatma yoğunluğunun, anahtar, dolgu ve tepe aydınlatmasının tümünün oluşturduğu genel aydınlatma yoğunluğunun üçte biri oranında olması gerekmektedir (**Resim 2:29**). Burada dikkat edilmesi gereken bir konu da fonun renkleri ve yüzeyinin yapısıdır. Fona uygulanacak ışığın oranı, renklere ve yüzeyin yapısına göre

¹¹⁰ Vardar, a.g.e., s.76.

değişiklikler göstermektedir.¹¹¹ Bu nedenle yönetmen ve görüntü yönetmenlerinin renk bilgisine de sahip olmaları aydınlatma konusunda önemlidir.

2.7. Renk

Sinemanın doğuşundan sonra uzun yıllar filmler siyah beyaz çekilmiştir. Bunun nedenlerinden biri de, o zamanki teknolojinin doğadaki renkleri filme aktaramıyor olmasıdır. Renkli filmin ilk çıktığı dönemde siyah- beyaz film yapımı bir süre daha hâkimiyetini sürdürmüştür. Çünkü renkli filmlerin ortaya çıkardığı sonuç tatmin edici olmamıştır. Teknik gelişmeler sonucunda, ancak 1940'lı yıllardan sonra doğadaki renklerin gerçek anlamıyla filme aktarılması başarılmıştır ve 1950'li yıllarda başarılı renkli filmler üretilmeye başlanmıştır. Renkli filme geçişin uzun sürmesinin bir nedeni de, renkleri izleyiciyi etkileyecek şekilde düzenleyip doğru kullanmayı bilen yönetmenlerin olmayışıdır. Renkli çekildikleri halde hiçbir anlam ifade etmeyen filmlerin olduğu gibi, gerçek değerini sadece renklide bulan filmler de vardır. Bazı filmler sadece siyah beyaz oldukları için seyirciyi etkiler; bazı filmler de etkilerini ancak renkli olduklarında aktarabilirler. Yönetmenlerin bu ayrımı fark edip rengi etkili bir şekilde kullanmaya geç başlamaları renkli filmin ortaya çıkışını geciktirmiştir.¹¹²

2.7.1. Sinemada Rengin Kullanımı

Sinemada renklerin oluşturduğu çeşitli anlamlar vardır. İlk olarak sinemada rengin kullanım amacı, insan gözünün gördüğü her şey nasıl renkli ise bir filmi seyrederken de aynı şekilde renkli görme arzusudur. Renk doğanın ayrılmaz bir elemanıdır. Birden çok rengi içinde barındıran doğanın, sinema perdesinde sadece siyah ve beyaz ile temsil edilmesi, sinemacıların önünde önemli bir engeldi. Bu engeli aşmak isteyen sinemacılar teknik gelişmelerin ışığında birçok renkli film çalışmaları yapmışlardır. Bunun sonucunda rengin kullanımını ilk önceleri doğadaki rengin filme aktarılması için uygulanmıştır.¹¹³

¹¹¹ G.M. Şener, **a.g.e.**, s. 68.

¹¹² Özön, **a.g.e.**, s. 154.

¹¹³ **a.g.e.**, s. 155.

Sinema endüstrisi ilerleyip tamamen bir iletişim ve anlatım sanatı olunca, sinemada renk kullanımı algısı da değişmeye başlamıştır. Sinemada renklerin kullanımı salt olarak doğada yer alan renkleri göstermek amacıyla değil, sinemada anlamı oluşturan, biçimlendiren ve bir duygu aktarım aracı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle, birden çok yönetmen ve görüntü yönetmeni sinemada renklere farklı anlamlar yüklemeye çalışmışlardır. Burada göz ardı edilmemesi gereken konu her insanın renk algısının farklı olabileceğidir. Çünkü insanların yaşadığı yer, kültürel ilişkiler renklerin farklı algılanmasına yol açmaktadır. Örnek vermek gerekirse, ölümün rengi Batı’da siyah, Doğu’da ise beyazdır. Bu nedenle, renklere çeşitli duygu ve anlam yükleyen yönetmenler ve görüntü yönetmenleri bu algı farklılığını göz ardı etmemelidirler.¹¹⁴

Bir film karesi yapılırken renklerin birbiriyle olan denge ilişkisini iyi ayarlamak gereklidir. Birbiri ile çelişen, birbirini yutmayan renklerin kullanılmasına dikkat edilmelidir. Renkler, bazı özelliklerine göre sınıflara ayrılmışlardır ve insanlar üzerinde bazı psikolojik etkileri olduğu kabul edilmektedir. Yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin seyirciye hangi duygu ve anlamı hangi renkle verileceğini bilmesi gereklidir.¹¹⁵

Renkler, plastik sanatlarda sıcak ve soğuk renkler olarak sınıflandırılmıştır. Sıcak renkler sarı, kırmızı ve turuncu olarak bilinmektedir. Yeşil, mor, mavi ve tonları ise soğuk renklerdir.¹¹⁶Sıcak ve soğuk renklerin insanlar üzerinde çeşitli psikolojik etkileri vardır. Soğuk renklerin insanlar üzerinde sakinlik, hareketsizlik, durgunluk ve sakinleşme hissini uyandırdığı kabul edilir. Sıcak renkler ise saldırganlık, heyecan ve hareket hissini ortaya çıkarmaktadır.¹¹⁷

Renklerin çeşitli özellikleri vardır. İlk olarak rengin kendi yapısından kaynaklanan özelliği, ikinci olarak yoğunluğu ve son olarak da rengin çerçevede bulunan diğer renklere oranla açık ya da parlak olması özelliği vardır. Bu üç

¹¹⁴ Vardar, **a.g.e.**, ss. 27-28.

¹¹⁵ Arslantepe, **a.g.e.**, 122.

¹¹⁶ “Renk”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 3.

¹¹⁷ Mustafa Sözen, **Sinemada Renk – Sembolik Anlamlar**, Ankara: Detay Yayıncılık, 2003, s. 38.

özellik temel renk, doyma ve parlaklık olarak adlandırılmaktadır.¹¹⁸ Yoğun ve parlak renkler bir film karesinde her zaman daha fazla ilgi çekmektedir.

Bir sahnede seyircinin ilgisini ana konu üzerinde toplayabilmek için konunun rengine, tonuna ve parlaklığına dikkat edilmelidir. Uygun renk ve tonları kullanılmadığıdır. Ancak, renkleri güzel bir uyum içerisinde sahneye yansıtmak için belirli kurallar yoktur. Önemli olan yönetmen ve görüntü yönetmeninin renklerin etkilerini bilmesi ve güçlü bir anlatım ögesi olarak sinemada kullanabilmesidir.¹¹⁹

2.7.2. Renklerin Sembolik Anlamları

Bazı yönetmen ve görüntü yönetmenleri kendi oluşturdukları renk anlayışlarını çektikleri filmlere yansıtmaktadırlar. Filmlerinde, sıcak renkler mi yoksa soğuk renkler mi kullanılacağına kendileri karar vermektedirler. Bazı zamanlarda filmlerinin bazı kısımlarını siyah- beyaz çekme tercihinde de bulunabilirler.¹²⁰Burada önemli olan, renkleri sadece filmi renklendirmek için değil, seyirciye verilmek istenen etkiyi oluşturmak için anlamlı olan doğru rengi kullanmaktır.

Renklerin bazıları birlikte kullanıldıkları zaman birbirleriyle uyum içinde olurlar. Birbirlerini tamamlayan bu renklere kontrast renkler denir. Kontrast renkler yan yana kullanıldığı zaman, dikkat çekici ve etkileyici sonuçlar elde edilmektedir. Birbirini tamamlayan renklere örnek vermek gerekirse, sarı-lacivert-mor, kırmızı-yeşil ve mavi-sarı-turuncudur. Rengin güçlü bir şekilde ortaya çıkması isteniyorsa, onun karşıt yani tamamlayıcı rengini kullanmak gereklidir. Tonları birbirine yakın olan renkleri kullanmak ise renklerin etkilerini azaltacaktır.¹²¹

Renkler, insanların kültürlerine, yaşantılarına ve doğup büyüyeneye kadar olan süreçte renklerle olan ilişkilerine göre farklı anlamlar taşıyabilir. Bunun yanında renklerin insanlar üzerinde ortak bazı etkiler oluşturduğu uzun

¹¹⁸ Kılıç, a.g.e., s. 28-29.

¹¹⁹ Arslantepe, a.g.e., s. 123.

¹²⁰ a.g.e., s. 123.

¹²¹ Sözen, a.g.e., s. 36.

yıllar yapılan araştırmalar soncunda ortaya çıkmıştır. Aşağıda hangi rengin insanlar üzerinde ne gibi etkileri olduğunu göreceğiz.

Kırmızı: Sıcak renkler grubuna giren kırmızı, gç, arzu, tehlike, aşk, savaş, saldırganlık ve cinsellik gibi duyguları ortaya çıkartmaktadır. Kırmızı heyecanı ve uyarıcılığı yüksek bir renktir. Kırmızı giyinenler çok çabuk fark edilir. Aynı zamanda aşk ve romantizmin rengi olarak anılır.¹²²

Mavi: Soğuk renklerin temelini oluşturur. Sıcak renklerle birlikte kullanıldığı takdirde kontrast durumu oluşmaktadır. İnsanları dinlendiren, sakinleştiren bir özelliği vardır. Sakinlik ve mutluluk duygusunu verdiği için birçok yerde mavi ve mavi tonları kullanılmaktadır. Mavinin koyu renkleri, insanlar üzerinde saygı ve ciddiyet duygusunu meydana çıkarır. Mavinin diğer sembolik anlamları; özgürlük ve sonsuzluktur. Bunların yanında kapalı bir ortamda yoğun mavi kullanılması tedirginlik, korku ve durgunluk hissi oluşturmaktadır.¹²³

Yeşil: Soğuk renkler içinde yer alan yeşil, tabiatı çağrıştırır, rahatlamanın ve tazeliğin rengidir. Yeşilin koyu tonları erkeksiliği, tutuculuğu ve zenginliği işaret eder. İnsan gözü tarafından en kolay görülebilen renklerdenidir. Bunların yanında barış, sakinlik, iyi şans, sağlık, kıskançlık ve verimlilik anlamları da yüklenilmektedir.¹²⁴

Sarı: Sıcak renkler grubunda yer alan sarı, renklerin en parlağı olduğu için güneşi çağrıştırır ve aydınlık etkisi oluşturur.¹²⁵ İnsanlar üzerinde mutluluk, neşe ve rahatlık duygusu ortaya çıkartmaktadır.

Turuncu: Kırmızıya yakın bir renk olduğu için insan üzerinde hareket, canlılık ve coşku uyandırır ve insanın moralini yükseltir.¹²⁶ Turuncu sıcak renkler grubuna girer. Aynı zaman da güneş, gün batımı, sonbahar temalarında kullanıldığında hüznü çağrıştırmaktadır.

¹²² Arslantepe, **a.g.e.**, s. 124.

¹²³ Sözen, **a.g.e.**, ss. 83-85.

¹²⁴ Arslantepe, **a.g.e.**, s. 125.

¹²⁵ A. O. Halse, **The Use of Color Interiors**. Mc Graw Hill, 1978, ss. 27-34.

¹²⁶ Sözen, **a.g.e.**, s. 88.

Mor: Mor, soğuk renkler grubuna ait bir renktir. İnsanlarda sinirlilik hali, aşk, gizlilik, depresyon, melankoli ve içe kapanış etkilerinin ortaya çıkmasına neden olur.¹²⁷

Beyaz: Beyaz renk, masumiyeti temsil eder. Bunun yanında insanlarda arınmışlık, yenilik ve ölüm hissini uyandırır. Fakat çok fazla kullanıldığı takdirde gözü yoran olumsuz bir özelliği vardır. Beyaz renk dinsel öğelerde de çok sık kullanılan bir renktir, inanç ve kurtuluş anlamında kullanılır.¹²⁸

Siyah: Siyah renk kültürden kültüre değişik anlamlar yüklenen bir renktir. Çoğu toplumda yas rengi olarak bilinir. İnsanlarda korku, ölüm ve mutsuzluk hissini doğurur. Bunun yanında siyah renk toplantı ve törenlerde resmiyeti ve ciddiyeti işaret eder.¹²⁹ Hristiyanlık ve Müslümanlıkta sonluluk, fanilik gibi anlamlar yüklenmiştir.¹³⁰ Çekim esnasında çok fazla siyah kullanılırsa izleyiciler üzerinde korku hissini ortaya çıkartır. Belirli noktalarda kullanıldığı zamanda sahneye canlılık katar.

2.8. Sinema Görüntüsünün Tamamlayıcı unsuru: Ses

Sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliği görüntünün hareket ediyor olmasıdır. Bir film oluştururken ilk önce görüntülerin oluşumu üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Sonuç olarak sinemanın temelini görüntüler oluşturur. Bunların yanında ses görüntüyü tamamlayan önemli bir unsurdur. Sinemada, ses görüntüyü tamamladığı gibi destekleyici bir unsur olarak da kullanılabilir veya sesin görüntüden daha ağırlıklı olarak kullanıldığı durumlar da vardır. Gerekli durumlarda görüntü ve ses ilişkisi dengeli bir şekilde kullanılmalıdır. Sesin, sinema seyircisi üzerinde oluşacak psikolojik etkinin oluşmasında katkısı büyüktür. Bu yüzden sesi, sinemada kompozisyon oluşturan unsurların içinde sayabiliriz.¹³¹

Ses sayesinde sinema gerçeğe bir adım daha yaklaşmıştır. Bunun nedeni, gerçek yaşamda görüntünün yanında sesin de önemli bir yer tutmasıdır.

¹²⁷ Demir, Özgür, **a.g.e.**, s. 123.

¹²⁸ Aslantepe, **a.g.e.** s. 126.

¹²⁹ Halse, **a.g.e.**, s. 27-34.

¹³⁰ Ersoy Necmeddin, **Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene**. İstanbul: Kam Ajans, 1990, s. 38.

¹³¹ Arslantepe, **a.g.e.**, s. 128.

Diyaloglar ve çevredeki doğal sesler hayatımızın vazgeçilmez bir unsurudur. Sinemanın sessiz dönemlerinde bu eksiklik yoğun olarak görülmüştür. Sesin sinemaya girmesi ile birlikte bu eksiklik giderilmiş ve gerçekçiliğe bir adım daha yaklaşmıştır. Sesin kullanılmaya başlanması, sessizliğin sinemada bir dramatik öge olarak kullanılmasını da sağlamıştır.¹³²

Ses ve görüntünün sahne içindeki uyumlu ilişkisi, izleyiciler üzerinde olumlu bir etki bırakacaktır. Ses ve görüntü, birbirinden ayrı estetik olgular olmasına rağmen, bir sinema filminde görüntü ve ses bir bütün olarak görülmelidir. Yönetmen ya da görüntü yönetmeni, çekim aşamalarında görüntüyü oluştururken, ses faktörünü unutmamalıdır, yani sesi ve görüntüyü bir bütün olarak düşünerek çekimlerini yapmalıdırlar.¹³³

2.8.1. Sesin Kullanımında Dikkat Edilmesi Gereken Unsurlar

Sinemada sesler, ister çekim esnasında olsun ister daha sonra seslendirme tekniği ile olsun, kaydedilirken her zaman bir mikrofon aracılığı ile kayıt altına alınmaktadır. Bu da sinemacılara kaydedilen seslerin düzenlenmesi için üzerlerinde bazı işlemler yapılmasına olanak sağlamaktadır. İlk önce seslerin izleyici tarafından duyuluyor olması gereklidir. Daha sonra da dramatik bir etki oluşturacak şekilde sesler düzenlenmelidir.¹³⁴ Seslerin düzenlenmesi esnasında, sesin şiddetinin ve yoğunluğunun doğru etkiyi oluşturacak şekilde ayarlanması gerekmektedir. Buna ses derinliği denilmektedir. Örnek vermek gerekirse, uzaktan dinlediğimiz bir oyuncunun sesi bize uzakta olduğunu belirtecek şekilde yoğunluğu az olmalıdır, yakınlaştıkça sesinin yoğunluğu artmalıdır. Uzaktan bize doğru yaklaşan bir arabanın sesinin yaklaştıkça artması da buna örnek gösterilebilir.¹³⁵

Görüntüde hızlı değişimler nasıl etkiyi o noktaya çekiyorsa, sesteki ani değişimler de izleyicinin dikkatini sesin geldiği noktaya toplar. Yönetmen bu noktada dramatik etkinin oluşumu için sesteki faydalanmaktadır. Anlatımı güçlendirmek için gerekli olan sesleri yükselterek etrafındaki diğer sesleri

¹³² Özön, a.g.e., s. 145.

¹³³ Kılıç, a.g.e., s. 69.

¹³⁴ Arslantepe, a.g.e., s. 128.

¹³⁵ Kılıç, a.g.e., s. 69.

düşürür ve böylece ilginin o sesin yüksek olduğu yöne kaymasını sağlar. Sesin bir özelliği de, insanların hayal gücünü uyandırarak güçlü duygular oluşmasına sebep olmasıdır. Bir sinema sahnesinde duyulan bir ambulans sesi ambulansı görmesek bile sağlıkla ilgili bir problemin olduğunu izleyicilere düşündürür.¹³⁶

2.8.2. Sinemadaki Ses Çeşitleri

Bir sinema filmini oluştururken söz, doğal sesler ve müzik olmak üzere üç çeşit sestten faydalanılmaktadır.

Söz: Söz, sinemada kullanılan sesin en önemli çeşididir. İnsan sesinin anlamlı olarak ifade ettiği her şey sözdür. Sinema filmi içinde yer alan oyuncuların konuşmalarına diyalog denir. Diyaloglar, sahne içinde sözün önemli bir kısmını oluşturur. Diyaloglar, önceden yazılmış film senaryosuna bağlı yapılan konuşmalardır.¹³⁷ Bunun yanında oyuncuların kendi kendilerine konuşmaları veya içinden konuşmaları ve filmin bazı kısımlarının sahnede olmayan biri tarafından anlatılması da, sinemada ses çeşidi olan sözün içine girmektedir. Burada önemli olan sözün seyirci tarafından anlaşılır bir şekilde kayda alınması ve oyuncuların sözlerini söylerken oluşturmak istenen duyguyu etkili bir şekilde verebilmesidir.

Doğal Sesler: Doğal sesler, gerçek hayatta hangi durumlarda meydana çıkıyorsa, sinema filminde de aynı durumlarda ortaya çıkar. Dış çekimlerde yoldan geçen bir arabanın sesi, deniz kenarında çekilen bir sahnede denizin sesi doğal seslere örnek verilebilir. Doğal seslerin kaynağının gösterilmesi gerekli değildir. İzleyici doğal sesi duyduğu zaman kaynağını doğrudan görmese de o sestten doğan etkiyi hisseder. Bunun yanında doğal sesler, dramatik etkiyi arttırmak için de kullanılır. Sessiz bir ortamda meydana gelen ani bir patlama ya da gürültülü bir ortamın bir anda sessizleşmesi izleyiciyi çok çabuk etkileyebilmektedir. Doğal seslerin kaynakları, ister gösterilsin ister gösterilmesin, izleyicilere buldukları ortam hakkında bilgi vermektedir. Her ortamın farklı doğal seslerden oluşması bunu yapılabilir kılmaktadır. Sahne bir

¹³⁶ Demir, Özgür, a.g.e., s. 125.

¹³⁷ Arslantepe, a.g.e., s.129.

ormanda çekiliyorsa, ormandaki doğal sesler ya da bir çarşıda çekiliyorsa, orada bulunan doğal sesler sahne içinde kullanılmalıdır.¹³⁸

Doğal sesler kullanılırken dikkat edilmesi gereken bir konu da, çevrede oluşan doğal seslerin sahne içerisindeki ana seslerin üzerine çıkmamasıdır. Gerektiğinden fazla ya da amacı olmadan kullanılan doğal sesler, sahne içerisinde gürültüye neden olup izleyicinin ilgisini dağıtabilmektedir.¹³⁹

Müzik: Sinema filmlerinde kullanılan diğer ses çeşidi de müziktir. Sinemanın ilk yıllarında müzik, film oynatma makinesinin sesinin duyulmaması için kullanılmaktaydı ve filmden ayrı olarak çalınmaktaydı. Bunun yanında müziğin görüntü ile uyumlu olması da önemli değildi. Sinema sesli çekilmeye başladığında, müzik dramatik öge olarak kullanılmaya başlanmıştır.¹⁴⁰

Filmlerde kullanılan müzikler filmin türüne, konusuna ve sahnelerdeki akışa göre belirlenip kullanılmalıdır. Müzik, eşleştirildiği görüntüyü desteklemeli ve bir bütün halinde devam etmelidir. Müzik, ilk olarak filmin girişinde jenerik müziği olarak kullanılır ve bu müzik filmin türüne ve konusuna uygun olmalıdır. Jenerik müziği filmin sonunda tanıtım yazıları geçerken de kullanılır.¹⁴¹ Jenerik müziğinin sade, anlaşılır, yumuşak melodilere sahip olması gerekmektedir. Aynı zamanda filmin hikâyesini tamamlar nitelikte olup, izleyiciyi filmin atmosferine hazırlamalıdır.¹⁴²

Sinemada müzikler, çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Görüntüyle uyumlu bir şekilde hazırlanmış bir müzik, seyirciye sahneyi tanıtmak ve bilgi vermek amacı ile kullanılır. Örnek vermek gerekirse, kavga edecek iki kişinin kavgaya hazırlık görüntülerinde birine güçlü ve hareketli müzik, diğerine daha ağır bir müzik eşlik ettiğinde anlarız ki hareketli müzikle eşleştirilen görüntüdeki kişi kazanacaktır. Bunların yanında, oyuncuların psikolojik ve dramatik durumlarını ön plana çıkarmak için de müzikten faydalanılır.

¹³⁸ Özön, a.g.e., s. 149.

¹³⁹ Arslantepe, a.g.e., s. 130.

¹⁴⁰ Özön, a.g.e., s. 150.

¹⁴¹ Arslantepe, a.g.e., s. 130.

¹⁴² Bülent Vardar, **Sinemada Ses ve Müzik**, İstanbul: Es Yayınları, 2009, s. 89.

Film içinde belli sahnelerde dramatik ve psikolojik yapıyı pekiştirici müzikler kullanılmaktadır. Bu tür müziğe fon müziği denilmektedir. Fon müziğinde melodinin aksine gerilim oluşturan efektler vardır. Bu tür müzikler yalnız başlarına kullanıldığında hiçbir şey ifade etmez; ancak desteklediği bir görüntü varsa anlamlı olur. Her zaman görüntüyle birlikte ve o görüntünün etkisini artırmak için kullanılır. Fon müziğini oluştururken dikkat edilmesi gereken konu, müziğin izleyici tarafından tanınan bir müzik olmamasıdır. Şayet tanınan bir müzik kullanıldığında izleyici görüntüden kopar ve müziğe odaklanmaya başlar. Fon müziklerinin her film için yeniden yapılması uygun olacaktır.¹⁴³

2.9. Kurgu

Birçok sinemacıya göre bir filmin ortaya çıkmasını sağlayan temel unsur kurgudur. Kurgu sayesinde kayda alınmış yüzlerce dakikalık görüntü anlatıma uygun şekilde ayıklanarak, kesilerek, yan yana getirilerek, görüntüleri uzatarak veya kısaltarak, hızlandırarak, yavaşlatarak kullanılmaktadır. Bunlarla birlikte günümüzdeki dijital bilgisayar teknolojileri ile gerçekleştirilen bir çok efekt ve uygulama sayesinde yönetmen, filminde izleyiciye anlatmak istediği öyküyü, sinema diline uygun bir ritim eşliğinde oluşturabilmektedir.¹⁴⁴

Kurgu, sinemada ilk kullanılmaya başlandığında daha iyi bir anlatım için benzer harekete sahip değişik özelliklerdeki görüntülerin arka arkaya eklenmesi şeklinde yapıyordu. Fakat kısa bir zaman sonra bu basit kurgu biçiminin, kurgunun bütün özelliklerini yansıtmadığı anlaşıldı. Gerçekte bir seçme ve düzeltme işi olan kurgu, günümüz teknolojisi sayesinde kullanmasını ve uygulamasını bilen sinemacılar tarafından büyük bir etkileme aracı haline gelmiştir.¹⁴⁵

Bir sinema filminde zaman ve mekân oluşumu ancak kurgu sayesinde gerçekleştirilmektedir. Birçok değişik mekânda gerçekleştirilen çekimlerin yalnızca bir mekâna aitmiş gibi gösterilmesi sadece kurgu ile yapılabilmektedir. Bu, yalnızca sinemaya özgü bir durumdur. Yine bir sinema filminde gerçek

¹⁴³ Vardar, a.g.e., ss. 89-90.

¹⁴⁴ Canikligil, a.g.e., s. 155.

¹⁴⁵ Yelda Özkoçak, **Kurgu Estetiği ve Teknikleri**, İstanbul: Derin yayınları, 2011, s. 9.

hayatta doğrusal bir şekilde devam eden zamanı değişik açılardan verebilirsiniz. Zamanın geriye ya da ileriye çekilmesi, hızlandırılması ya da yavaşlatılması ancak sinemada kurgu ile gerçekleştirilebilir.¹⁴⁶

Bir sinema filminde kurgu yapılmasının amacı, onlarca saat çekilmiş görüntülerin içinden yönetmenin oluşturmak istediği filmi çıkarmaktır. Burada önemli olan filmin dramatik yapısını kurarak, oluşacak öykünün ne şekilde, nasıl bir ritimle, hangi sırayla ve hangi hızla anlatılacağına karar vermektir.¹⁴⁷

Kurgunun Temel İlkeleri: Sinema izleyicilerinin bir sinema filmini izlerken filmin dramatik yapısından, ritminden, akışından ve etkisinden uzaklaşmaması için kurguda dikkat edilmesi gereken bazı temel ilkeler vardır. Bu bölümde kısaca bu ilkelere değinilecektir.

Bir sinema sahnesinde art arda kurgulanan iki plan arasında izleyiciyi rahatsız etmeyecek bir fark olmalıdır. Birbirine yakın iki plan, mesela baş ve göğüs plan, arka arkaya verilmemelidir. Verildiği takdirde izleyicinin gözüne hoş gelmeyen bir sıçrama hareketi oluşacaktır. Tersisi şeklinde düşündüğümüzde çok yakın bir plandan çok geniş bir plana da art arda geçilmesi yine sıçrama hareketini meydana getirmektedir. Kurgu esnasında yakın veya çok birbirinden uzak planların art arda kullanılmasından kaçınılmalıdır.¹⁴⁸

Kurguda art arda gelen planların renklerinin ve renk tonlarının da birbiriyle uyumlu olması gerekmektedir. Filmin değişik mekân ve zamanlarda çekilen sahnelerinde bu uyumu yakalamak zor olabilir. Filmin laboratuvar aşamasında renk uyumlarının özenle ayarlanması gerekmektedir.

Aydınlatma konusu da kurgu esnasında göz ardı edilmemesi gereken bir durumdur. Bir sahne aynı kişi ya da aynı nesneyle farklı planlardan oluşuyorsa iki plan arasındaki aydınlatma ve ışık yoğunluklarının aynı olması gerekmektedir.¹⁴⁹

Kurguda dikkat edilmesi gereken bir konu da aks çizgisini korumaktır.

¹⁴⁶ Arslantepe, **a.g.e.**, s. 99.

¹⁴⁷ Canikligil, **a.g.e.**, s. 156.

¹⁴⁸ Canikligil, **a.g.e.**, ss. 160-161.

¹⁴⁹ Özkoçak, **a.g.e.**, s. 32.

Sinema üç boyutlu bir alanı iki boyuta aktarmaktadır. Bir sahneyi üç boyutlu olarak 360 derece düşünürsek, hayali olarak sahnenin tam ortasından bir çizgi çekerek, kameraları oluşan 180 derecelik bölüme konumlandırmalıyız. Sahnenin tam ortasında oluşan bu hayali çizgiye aks çizgisi denilmektedir. Şayet aynı sahnedeki planları çekerken kameramızı bu 180 derecelik bölümden çıkarırsak oyuncular ya da nesnelere ters yöne doğru bakıyor ya da hareket ediyormuş gibi görünecektir. Aslında aks çizgisi kuralı her durumda kullanılmayabilir; yeni aks çizgileri oluşturulabilir, oyuncular aks çizgisinin üzerinden geçebilir veya araya başka planlar konularak yeni aks çizgileri oluşturulabilir. Burada önemli olan birbirini izleyen planların tutarlı olmasıdır. Bunu sağlamanın en önemli yolu da storyboard ile çalışmaktır.¹⁵⁰

Çekilen bir görüntüde oyuncunun bakış yönü ve baktığı nesnenin iki plan arasında aynı doğru üzerinde bulunması gerekmektedir. Oyuncu ilk planda sağa, sola, yukarı, aşağıya, ileri veya geriye bakıyorsa, baktığı şeyi gösteren ikinci planda, bakılan nesne ona uygun bir yere konumlandırılmalıdır.¹⁵¹

Art arda çekilmiş iki plan arasındaki hız da birbiri ile uyumlu olmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, farklı objektiflerin hız üzerindeki farklı etkileridir. Örnek vermek gerekirse, geniş açılı objektifler bazı hareketleri daha hızlı gösterirken tele objektifler daha yavaşlar ya da sahneye yandan bakıyorsanız tam tersi olabilir.¹⁵²

Birbiri ardına gelen planlarda çerçeve oranları uyumlu olmalıdır. Her planda izleyici yeni bir bilgi ile karşılaşır. Bu yeni bilginin en yoğun olduğu noktanın bir önceki yoğun noktası ile bütünlüğü oluşturulmalıdır. Bunun yanında kamera hareketlerinin de devamlılığı olmalıdır. Kamera hareketi diğer bir kamera hareketine bağlanabilir. Hareketsiz bir plan hareketli bir plana bağlanamaz. Bu kural günümüzde tartışılabilir da teoride doğru bir kuraldır. Bir kamera hareketini hareketsiz bir plana bağladığımızda ani bir durma etkisi oluşturmuş olursunuz. Bu da kesme hareketinin izleyici tarafından fark

¹⁵⁰ Canikligil, a.g.e., ss. 161-162.

¹⁵¹ Özön, a.g.e., s. 178.

¹⁵² Canikligil, a.g.e., s. 163.

edilmesine neden olur.¹⁵³

Sinemada bir filmin kurgusunu yapmak, sadece görüntüleri kurallarına göre kesip art arda dizmek değildir. En güzel görüntüler seçilse de, uygun yerlerinden kesilip en güzel devamlılık, renk ya da ışık ayarları yapılsa da filmde akıcı, ritmik ve dramatik bir anlatım yapılamıyorsa çekilen film başarısız olacaktır.

Görüntü yönetmenleri ve kurgu operatörleri dijital bilgisayar kurgu cihazları ile günümüzde filmin üzerinde kolayca ve başarılı bir şekilde ayarlamalar ve oynamalar yaparak izleyici üzerinde gerekli etkiyi oluşturabilmektedirler.

¹⁵³ Canikligil, **a.g.e.**, s. 163-165.

3. TÜRK SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Araştırmamızın bu bölümünde, Türk Sineması'nda görüntü düzenlemesinin gelişiminden kısaca bahsettikten sonra sinemada görüntü yönetmeninin görevlerine ve Türk sinema tarihindeki konumuna vurgu yapılacaktır. Bölümün sonunda yönetmenliğini Yavuz Turgul'un, görüntü yönetmenliğini Uğur İçbak'ın yaptığı 1996 yapımı "Eşkya" filmi ile 2010 yapımı "Av Mevsimi" isimli sinema filmlerinin görüntü düzenlemesi açısından analizi gerçekleştirilecektir. Film analizlerinden önce filmlerin çekildiği dönemler olan 90'lar Türk sineması üzerine ve 2000'ler sineması üzerine bilgiler aktırılacaktır.

3.1. Türk Sineması Tarihine Görüntü Düzenlemesi Üzerinden Kısa Bakış

Toplumumuzun sinema ile buluşması çok uzun zaman almamıştır. Sinema, 1895 tarihinde Lumiere kardeşler tarafından icat edildikten iki yıl sonra Osmanlı İmparatorluğu topraklarına ulaşmıştır.¹⁵⁴ Konuyla ilgili kaynaklarda belirtildiği üzere Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk çekim çalışmaları Lumiere Kardeşler'in kameramanlarından Eugene Promio'nun 1896 yılında İstanbul'a gelerek Haliç'te ve Boğaziçi'nde çekimlerle başlamıştır. Halkla sinemanın buluşması ise 1896 yılının sonlarında gerçekleşmiştir. Bu gösteriler Fransız Pathe Yapımevi'nin İstanbul temsilciliğini yapan Romanya kökenli Polonya yahudisi Sigmund Weinberg tarafından Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki Sponeck birahanesinde bilet karşılığında yapılmıştır. Daha sonraları Weinberg, günümüzde St. Antoine Kilisesi'nin bulunduğu yerde olan Concordia Salonu'nda "sinematograf" gösterileri düzenlemiştir. İlk gerçek anlamda sinema salonunu yine Weinberg Tepebaşı'ndaki Pathe'de açmıştır.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Çetin Şan (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayın evi, 2003.s.

15.

¹⁵⁵ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, 1. Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007, ss. 9-10.

Bu gelişmelerin üzerine Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” isimli kısa belgeseli çekilip çekilmediği konusunda şüpheler olsa da, Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul görmektedir. Bunun haricinde Osmanlı tabası olan Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin. 1911 yılında çektiği Osmanlı padişahı “V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti” isimli belgeselini ilk Türk filmi olarak kabul eden araştırmacılar da vardır.¹⁵⁶ Bütün bu tartışmaların altında, Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte sinemayla tanışan Türk halkı Avrupa'da da olduğu gibi bu yeni icadı merakla takip etmiş ve kısa sürede benimsemiştir.

Fakat gerçek anlamda bir sinema dilinin oluşması çok uzun yıllar sonra gerçekleşecektir. Tam anlamı ile olmasa da Türk sinema dilinden bahsetmek için 1950'li yıllara gelinmesi gerekecektir.

Türk sinemasının ilk yıllarında sinema filmlerini yapmayı o dönemin tiyatrocuları üstlenmiştir. Üstlenilen bu görev, uzun yıllar boyunca tiyatrocular tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunun yanında, tiyatrocular döneminde, yönetim açısından Muhsin Ertuğrul tek isim olarak karşımıza çıkmaktadır. 1922-1939 tarihleri arasında yapılan bütün filmlerde Muhsin Ertuğrul'un imzası vardır.¹⁵⁷ Muhsin Ertuğrul'un sinemaya hâkim olduğu dönemde bir sinema dilinden bahsetmek mümkün değildir. Bunun en büyük nedeni filmlerin bir tiyatro anlayışı ile çekmesidir. Kendisinin tiyatrocusu olması, oyuncularının tamamının tiyatro kökenli olması, senaryoların tiyatro veya edebiyat eserlerinden uyarlanmış olması ve hatta dekor ve planların tiyatro anlayışı ile oluşturulması o dönemde bir sinema dilinin oluşmasını engellemiştir.¹⁵⁸ Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul'un “Ateşten Gömlek”, “Bir Millet Uyanıyor” ve “Aysel Bataklı Damın Kızı” adlı filmleri incelemeye değer en önemli sinema filmleridir.¹⁵⁹

Türk Sineması'nda Muhsin Ertuğrul'un tek adam dönemini kapatan Faruk

¹⁵⁶ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım, 2000, s. VII

¹⁵⁷ Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi 1896-1960**, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010. s. 75.

¹⁵⁸ Elif Tunca, “Sinemamızın Umutlu Tarihi”, Abdurrahman Şen (Ed.), **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar** içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010. s. 16.

¹⁵⁹ Özön, **a.g.e.**, s. 118.

Kenç, ilk filmini 1939-1940 yılları arasında çekmiştir. Filmin adı "Taş Parçası'dır" ve 1923'te Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarlanmıştır. Oyuncuların yarısı Şehir Tiyatrosu'ndan, yarısı da dışarıdan filme dâhil edilmiştir. Faruk Kenç'in yaptığı bütün filmlerde yine tiyatronun etkisi görülmektedir.¹⁶⁰ Bunların yanında Faruk Kenç'in 1940 yılında çevirdiği "Yılmaz Ali" adlı filmiyle Türk Sineması adına teknik açıdan büyük bir gelişme yaşıyordu. Kenç, "Yılmaz Ali" filminde ilk defa kamera hareketlerinde şaryo kullanmıştır. Bununla birlikte 1943'teki çevirdiği "Dertli Pınar" filminde dublaj tekniğini kullanmıştır. Kenç, ayrıca senaryodaki sıra takip edilerek oluşturulan çekimler için, iç ve dış mekânları ayırarak bir çekim planı yapmıştır. Bunun sonucunda filmlerin maliyetleri azalmış, bu da film yapımını olumlu anlamda etkilemiştir. Sinemadaki bu gelişmeler 40'lı yılların sonlarına doğru Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Talat Artemel gibi yeni yönetmenlerin katkıları ile yılda 20'ye yaklaşan yerli filmin oluşmasını sağladı. Bu olumlu gelişmeler, 1950'li yıllarda yapılacak nitelikli filmlerin ilk adımlarını oluşturmaktaydılar.¹⁶¹

Muhsin Ertuğrul'un başını çektiği tiyatrocular dönemine teknik açıdan bakıldığı zaman, teknik eleman olarak sadece bir kaç isimden söz edebiliriz. Bu isimler de sadece fotoğraf yönetmeni olarak görev almaktadır. Montaj, dekor, aksesuar ve sanat yönetmenliği konusunda yetişmiş teknik eleman bulunmamaktaydı. Bu dönemlerde karşımıza fotoğraf yönetmeni olarak Weinberg, Uzkinay, Yorgo ve Ertuğrul'un hemen hemen filmlerinde görev almış olan Cezmi Ar çıkmaktadır.¹⁶² Teknik ve sanat yönetmenliği konusundaki bu eksikler, o dönemde bir sinema dilinin oluşmamasında büyük rol oynamaktaydı.

Türk sinemasında, 1950 yıllarında artan film şirketi, yönetmen ve filmlerin yanı sıra, siyasi ortamda da bazı değişiklikler olmaktadır. Türk siyasi hayatında Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ile Anadolu insanı daha görünür hale gelmeye başlamıştır. Bunun sinemaya yansımaları, artık beyazperde de Anadolu insanının hikâyelerinin işlenmeye başlaması olarak ortaya çıkmıştır. Bu

¹⁶⁰ Özön, a.g.e., ss. 129-130.

¹⁶¹ Tunca, a.g.e., ss. 16-17.

¹⁶² Özön, a.g.e., s. 205.

hikâyeleri işleyerek ilk defa Türk Film dilini geliştiren yönetmen, Lütfi Ömer Akad' tır. İlk filmi, 1949 tarihli bir edebiyat uyarlaması olan "Vurun Kahpeye' dir".¹⁶³ Fakat bu filmde tam anlamı ile bir sinemacı özelliği gösteremez.¹⁶⁴ Türk Sineması'nda film dilinin oluşması açısından asıl başlama noktası yine Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği "Kanun Namına" filmidir. "Kanun Namına" filmi, Türk Sineması'na bazı yenilikler getiriyordu. Öyküsünü bir gazete haberinden alan film için ilk defa özel olarak senaryo yazılmıştır. Akad, bu filmde kamerayı dışarı çıkarıp çekimleri dışarıda yapmıştır ve bu eser, sinemamız tarihinde ilk defa bir sinema dili oluşturması açısından önemli bir adımdır. Bunun sonucunda Türk Sineması'nda tiyatrocular dönemi kapanmış ve sinemacılar dönemi başlamıştır.¹⁶⁵

1950'lerde başlayan bu yeni dönem, Türk Sineması'na bir yükseliş kazandırmıştır. Bu dönemle birlikte sinema konusunda bilgi sahibi elemanların yetişmesi sektöre bir hareket katmıştır. Fakat yine de Türk Sineması'nda birçok problem bulunmaktaydı. Bu dönemde sinema teknik açıdan sıkıntılar yaşamaktaydı. Filmler, teknik malzeme olmadan çekilmeye çalışılıyordu ve 1950'li yılların başlarında hala tahta kameralar kullanılmaktaydı. Teknik bilgiyi öğrenebilecek bir kurumun olmaması, bilgilerin çekimler esnasında öğrenilmesini zorunlu kılıyordu. Yetişen elemanların çoğu alaylı olarak yetişiyordu. Kurgu teknikleri konusunda kimsenin yeterli bilgisi yoktu. Bunun yanında salon eksiklikleri, yabancı filmlerin rekabeti ve ham filmin piyasada yeteri kadar bulunamaması da nitelikli filmler yapılmasını büyük ölçüde zorlaştırıyordu.¹⁶⁶

Türk Sineması'nda 1952 yılına gelindiğinde 62 yerli film yapılmıştır. Bu oran, bir önceki senede yapılan film sayısını ikiye katlamaktaydı. Bu filmlerden dört tanesi Lütfi Ömer Akad'a aitti. Akad, filmlerinde sadelikten yana bir anlatım tarzı geliştirmiştir ve bunun yanında o güne kadar stüdyo içerisinde çalışan kamerayı dışarıya çıkartarak bir devrimi gerçekleştirmiştir. Akad'ın çektiği filmlerde özel olarak oluşturulan bir dekor olgusunu görmek çok

¹⁶³ Tunca, **a.g.e.**, s. 17.

¹⁶⁴ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 111.

¹⁶⁵ Tunca, **a.g.e.**, s. 17.

¹⁶⁶ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 116.

mümkün değildir, onun filmlerinde önemli olan mekân ve hikâyedir. Sinema dilinin oluşmasında öncülük yapan Akad'ın arkasından Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Orhan M. Arıburnu ve Osman F. Seden gibi Türk sineması dilinin gelişmesine katkıda bulunan yönetmenler sahneye çıkmaya başlamışlardır.¹⁶⁷

Türk Sineması'nda 1953 yılına gelindiğinde ilk renkli film denemeleri gerçekleşmiştir. Hangisinin ilk renkli film olduğu tartışılrsa da Muhsin Ertuğrul'un 1953 tarihinde vizyona giren "Halıcı Kız" filmi, Türk Sinema tarihinin ilk renkli filmi olarak tarihe geçmiştir. Tartışmalara sebep olan film Ali İpar'ın "Salgın" isimli filmidir. Ali İpar, Salgın'ı Halıcı kızdan önce çekmiştir. Fakat renklendirmek için Amerika'ya gönderdiği filminin stüdyo aşamasının uzaması ve maddi sıkıntılardan dolayı, Ertuğrul'un filminden çok sonra vizyona girmiştir. Salgın filmi, ilk çekilen film olmasına rağmen ilk vizyona giren film olamamıştır.¹⁶⁸

Teknik gelişmeler ışığında, Lütfi Ömer Akad ile başlayan sinemacılar döneminde hem teknik eleman hem de anlatımda kullanılan teknik öğeler konusunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Ancak bu gelişmeler, sadece fotoğraf yönetmenliği ve dekor yapımı ile sınırlı kalmıştır. Önemli bir bilgi birikimi gerektiren seslerin kaydı, montaj ve laboratuvar çalışmaları gibi konularda önemli ilerlemeler kaydedilememiştir. İlerlemenin gerçekleşmemesinin bazı sebepleri vardır. Bunlar, teknik araçların yetersizliği, çalışan elemanların sinemadaki gelişmeler karşısında kendilerini yenileyememesi ve sektörde çalışanların -bir eğitim almadan- alaylı olarak yetişmesindedir. Bunların yanında, film stüdyolarının sinema tekniği ve teknik eleman konusunda yatırım yapmaması ve teknik elemanların düşük maaşlarla çalıştırılmaları da sinemada tekniğin istenilen düzeye gelmesini geciktirmiştir.¹⁶⁹

Sinemada, görüntüden sonra en önemli öge olan "ses" konusunda da 1960'lı yıllara gelindiğinde kayda değer bir gelişme yaşanmamıştır. Ses konusundaki teknik araçların olmayışı, görüntüde olduğu gibi seste de yetişmiş

¹⁶⁷ Nedim Hazar, "Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihi", Abdurrahman Şen (Ed.), **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar** içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010. s. 193.

¹⁶⁸ Ali İpar, <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/aliipar.html>, (28.10.2013).

¹⁶⁹ Özön, a.g.e., s. 205.

elemanların eksikliği ve yönetmenlerin ses olgusuna gerekli değeri vermemeleri sebebiyle, sinema filmlerinde istenilen sonuçlar alınamamıştır. Yine görüntüde olduğu gibi ses konusunda da çalışan elemanlar alaylı olarak yetişmekteydi.¹⁷⁰

Türk sinemasının 1960 ve 1970'li yıllarına baktığımızda, siyasi ve ekonomik zorlukların yoğun bir şekilde yaşandığı görülmektedir. Bu bunalımlı dönemlerde halkın en ucuz eğlence aracı sinemadır. Bu dönemde sinema geniş izleyici kitlelerine sahiptir. Bir senede yapılan film sayısı, 200'ü geçmektedir. Fakat bu dönemlerde ne bu kadar filmi gerçek anlamda yapabilecek stüdyo ne de gösterim yapabilecek sinema salonu vardı. Senede an fazla 50 film yapma kapasitesi olan stüdyo, teknik eleman, teknik alt yapı ve oyuncu, bu dönemde dört beş kat fazla çalışmak zorunda kalmaktaydı. Bu fazla çalışma temposu, bir oyuncunun yılda iki düzine filmde oynamak, bir senaristin iki düzine film yazmak ve bir yönetmenin yılda on iki film çekmek zorunda kalmasına neden olmuştur.¹⁷¹

1967 yılında başlayan renkli film furyası, renkli film yapımı çok maliyetli olduğu için, zaten teknik anlamda gerekli harcamaları yapamayan sinema endüstrisini daha da zor duruma sokmuştur.¹⁷² Mali sıkıntıların yanında, bu dönemde ham film bulma konusunda da birçok sıkıntı yaşanmaktaydı. Ham filmin olmayışı, görüntü yönetmenlerinin görüntüsünü oluşturma adına karşılarına çıkan ilk engeldi. Türkiye'de çalışan görüntü yönetmenleri, birkaç film dışında istedikleri kalitede filmleri bulamamaktaydılar. Zaten laboratuvarlarda da belli başlı filmler banyo edilebilmekteydi.¹⁷³

Görüntü yönetmenlerinin asıl yokluğunu yaşadığı konular, yeni model kameralar, bunların araç ve gereçleri, çeşitli aydınlatma işlerinde kullanılacak ışık ve yan elemanlarıydı. Türk sinemasında görüntü yönetmeninin kullandığı araç ve gereçlerin çoğu, eski ve sınırlı malzemelerden oluşmaktaydı. Aynı zaman da bozulan parçaların yerlerine yenilerini bulmak neredeyse imkânsızdı. Yeşilçam piyasasındaki filmlerde kullanılan kameralar, genelde görüntü

¹⁷⁰ Özön, **a.g.e.**, s. 207.

¹⁷¹ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995, s. 245.

¹⁷² Özön, **a.g.e.**, s. 245.

¹⁷³ A. Şefik Güngör, **Sinemada Görüntü Yönetmeni**, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, s. 94-95.

yönetmenlerinin kameralarıdır. O dönemde, kamerası olan görüntü yönetmeni iş bulabilmekteydi. Fakat on yıldan yeni olan kameralar, ancak reklam filmlerinin çekimlerinde kullanılmaktaydı. Bu dönemde, kameralarda çok önemli merceklerden ve birkaç aksesuardan başka araç bulunmamaktaydı. Bu da görüntü yönetmeninin kaliteli işler yapmasını engelleyen en büyük etmenlerden biriydi.¹⁷⁴ Nijat Özön, 1966 yılında Türk sinemasını bir eleştiri yazısında şu şekilde özetlemektedir:

“Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş başıboş bir endüstri; bonolara, tefecilere, dayalı bir ekonomi, yanlış ilkeleri göre göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde köreltilmiş seyirci kitlesiyle er geç çökmeye mahkûmdur.”¹⁷⁵

Türk sinemasında Yeşilçam olarak adlandırılan bu dönemde, yılda 200 film yapılması beraberinde sinema dili ve görüntü açısından kalitesiz filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü çok kısa sürede teknik yetersizlikler ve imkânsızlıklar eşliğinde çekilen filmlerde, kalite en sona bırakılan hatta hiç dikkat edilmeyen bir özellik olmuştur. Sinemanın bu duruma gelmesinin altında birçok neden yatmaktadır. Bunların başında vergi düzeninin tutarsızlığı, Yeşilçam sineması ile oluşan yıldızcılık olgusu ve yönetmen dışında sinema endüstrisindeki tüm aktörlerin filmin oluşmasında söz sahibi olmaları, filmlerin kalitelerinin düşmesinde büyük rol oynamıştır.¹⁷⁶

Türk sinemasında yıldızlar, yılda en az on iki filmde oynamaktaydılar. Bunların yarısında hemen hemen aynı tipleri canlandırmaları, halk gözünde bu oyuncuların o tip ile bütünleşmesine neden olmakta ve halk, o oyuncuyu başka bir rolde görünce yadırgamaktaydı. Bunun sonucunda yıldızlar, filmleri kendi şöhretlerini koruyacak doğrultuda değiştiriyorlardı. Bu da oyunculuk gelişimini

¹⁷⁴ Güngör, a.g.e., ss. 95-96.

¹⁷⁵ Nijat Özön, “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”, **Yeni Sinema**, Sayı: 3, s. 8, Kasım 1966.

¹⁷⁶ Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, s. 245.

engelliyor ve konu zenginliğini kısıtlıyordu. Yıldızların sinemaya asıl olumsuz etkisi, aldıkları büyük ücretlerdi. Film bütçesinin nerdeyse yarısı yıldızlara ödenmekteydi. Bunun sonucunda sinemadan çıkan para tekrar sinema endüstrisine dönmüyordu.¹⁷⁷

Yeşilçam sinemasında kaliteli görüntülerin ve bir sinema dilinin oluşmamasının bir nedeni de yapımcı ile o dönemde filmleri piyasaya sunan dağıtımçıların arasındaki ilişkidir. Tuncan Okan, 1966 yılındaki yazısında şunlardan bahsetmiştir; “Türkiye’de film yapımı ister artistik yönleri, ister mali yönleri olsun, her yönüyle aslında dağıtımçıyla yapımcılar arasındaki pazarlıkla başlamakta, yine orada bitmektedir.”¹⁷⁸

Yapımcılar, filmlerini hayata geçirmek ve gerekli parayı sağlayabilmek için, önceden dağıtımçıyla anlaşmak ve onları ikna etmek zorundaydılar. Seyirciyi iyi tanıyan dağıtımçı bilinen, iş yapmış, riski az olan belirli bir konuyu ve yine dağıtımçı tarafından tutulan belirli oyuncularını yapımcıya dayatmaktaydı. Dağıtımçı, bazen yönetmen konusunda da tercihlerini sunmuşlardır. Bunun sonucunda konu ve oyuncu seçebilme yetkisine sahip olan bazı ünlü ve güvenilir yönetmenler dışındaki yönetmenler, yapımcıların ve dağıtımçıların memuru konumuna gelmişlerdir.¹⁷⁹

Dağıtımçı ve yapımcı, tüm bu konularda anlaştıktan sonra dağıtımçı yapımcıya peşin para ya da senet şeklinde ödeme yapmaktaydı. Senetle ödeme şekli zaman içinde kısır bir döngü haline gelip, parasal konular iyice çıkmaza girmiştir ve sinemadaki para tefecilere geçmeye başlamıştır. Bunun yanında sinemadan para kazanan yapımcılar, kazandıkları paraları garanti altına almak için başka yatırımlar yaparak, mali sıkıntı içinde olan sinemayı daha da zora sokmuşlardır.¹⁸⁰

Türk sinemasındaki Yeşilçam döneminde yaşanan bu durumlar çerçevesinden bakıldığında filmlerin görüntü kalitelerinin, konu zenginliğinin ve anlatım dilinin gelişmemesinin -yani sinemamızın geri kalmasının- nedenleri

¹⁷⁷ Erman Şener, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul: Kamera Yayınları, 1970, s. 122-124.

¹⁷⁸ Tuncan Okan, “Türk Sinemasının Ekonomik Durumu”, **Yeni Sinema**, Sayı: 3, İstanbul: Gün Matbaası, 1966, s. 26.

¹⁷⁹ Güngör, **a.g.e.**, s. 89.

¹⁸⁰ Güngör, **a.g.e.**, s. 90.

açık olarak görülmektedir.

Türk sineması çerçevesinde, 1980 yılına bakıldığında yönetmen sayısında gözle görülür bir artış ve bu yönetmenlerin sinema dili oluşturmak bakımından geçmişe göre daha sinemasal bir yapı içerisinde yer aldıkları görülmektedir. Sonuç olarak, iyisi ve kötüsüyle bir Yeşilçam tecrübesi Türk Sineması'nda yaşanmıştır. Bu dönemde yeni yönetmenlerin farklı bir sinemasal yapıyla ortaya çıkmasının en önemli sebebi, sinema okullarından ve Güzel Sanatlar Fakültesinden yetişmiş olmalarıdır. Bunun yanında, farklı üniversitelerde okuyup sinemayla ilgilenen kişilerin ve kendilerini sinemada yetiştiren yönetmenlerin olması da 80'ler sinemasında farklı bir dil oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde senaryo yazımına da oldukça önem verilmiştir. Senaryolar sinema diline uygun şekilde özenle yazılmaya çalışılmıştır. Burada senaryo yazmaya başlayan edebiyatçıların etkisi de büyüktür.¹⁸¹

Sinemasal anlamda bazı gelişmeler yaşansa da, 80'lerde teknoloji ve siyaset Türk Sineması'nın ilerlemesinin önüne geçmiştir. 1980 yılında yapılan ihtilal, öncesi ve sonrasında meydana gelen olaylar, sinema seyircisini sokaklardan uzaklaştırmış ve evine kapatmıştır. Videonun her eve bir sinema sunması da seyirci sayısını önemli ölçüde düşürmüştür. Bunun yanında 1987 yılında yabancı şirketleri Türkiye'ye çekmek için Yabancı Sermaye Kanunu'nda bir değişiklik yapılmıştır. Bu değişiklik ile Amerikan film şirketleri, Türkiye'de sinema piyasasını ele geçirerek Türk sinemasını zor durumda bırakmıştır.¹⁸²

Türk Sineması'nda 1980'li yıllara sinema dili açısından bakıldığında, ticari amaç için yapılmış filmler dışında yönetmenlerin kendi sinema dilini oluşturmak amacıyla estetik kaygıları gözeterek film çektikleri görülmektedir. Bunun yanında doğru sinema dilini kullanmayı da göz ardı etmekten kaçınmışlardır. Bazı filmlerde görüntü ve ses dengesi bozularak ya sese önem verilmiş ya da görselliğe daha çok zaman harcanmıştır. Bu filmlerin yanında az sayıda da olsa gerçek anlamda sinema dili açısından iyi filmler oluşmuştur. Türk sineması, konu olarak 80'li yıllarda toplumsal olayları gerçekçi bir dille anlatmaya çalışmış ve çoğunlukla bunu başarmıştır. Sinema dili açısından

¹⁸¹ Esen, a.g.e., s. 224.

¹⁸² Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, 2. Basım, İstanbul: Es Yayınları, 2005, ss. 28-31.

bakıldığında ise senaryo, oyunculuk, müzik, renk ve ses konusunda daha başarılı eserler ortaya konmuştur.¹⁸³

3.2. Sinemada Görüntü Yönetmenliği ve Türk Sinema Tarihinde Görüntü Yönetmenin Konumu

Görüntü yönetmenin bir sinema filmi oluştururken ilk sorumluluğu, yaptığı ışıklandırma ile filmin atmosferini ve dramatik duygusunu oluşturmaktır. Görüntü yönetmeni, yönetmenin yaklaşımına göre bu atmosferi yalnız başına oluşturabilir ya da yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmenin ortak çalışması sonucunda da gerçekleştirilebilir. Bunun yanında yönetmen, filmi tüm ayrıntısı ile hayal dünyasında biçimlendirir ve bunu görüntü yönetmenine aktararak filmin oluşmasını bekleyebilir.¹⁸⁴ Her durumda sinemada aydınlatma, renk, planlar, dramatik yapı, çekim ölçekleri ve atmosfer oluşturma ve teknik ekibin düzenli bir şekilde çalışmasını sağlayan en etkili kişi, görüntü yönetmenidir ve bu oluşum, yönetmenin kontrolü etrafında gelişmektedir.

Sinemanın ilk yıllarında ne yönetmen ne asistan ne ışık teknisyeni ne de günümüzdeki gibi geniş film ekipleri vardır. Sadece kameraman vardır. Kameraman, ilk yıllarda hiç kimseye gereksinim duymadan kamerasını alıp yalnız başına çekim yapmaya gitmekteydi. O günün kameraları çok ağır olduğu için kameramanların belli bir fiziki güce sahip olmaları gerekliydi. Bunun yanında kameramanlar, birden çok görevi yerine getirmek zorundaydılar. Kamera ile ilgili tüm işlemleri(taşıma, kurma, ışık, netlik, çekim, uygun açının bulunması gibi) tek başlarına yapmaktaydılar. Çekim bittikten sonra banyo, montaj ve hatta gösterim işini bile kameramanlar yapmaktaydı.¹⁸⁵

Sinemada 1915 yılına gelindiğinde yönetmen, yalnızca oyuncuların yönetmeniydi. Bunun yanında kameraman, film setinde teknik yetersizliklerle mücadele ederek, film yapmaya çalışan tek sorumlu kişiydi. Zaman içinde gelişen ve karmaşıklaşan çekim teknikleri nedeniyle sinemaya kameramanın yükünü azaltacak yeni elemanlar katılmaya başlamıştır. Bu arada birçok çekim tekniğinin bulunması ve gelişimi, kameramanların bilinçli ya da bilinçsiz şekilde

¹⁸³ Esen, **a.g.e.**, s. 225.

¹⁸⁴ Paul Wheeler, **Uygulamalı Sinematografi**, Selçuk Taylaner (çev), İstanbul: es Yayınları, 2010, s. 47.

¹⁸⁵ Güngör, **a.g.e.**, ss. 35-36.

denemeleri sonucunda oluşmuştur. Sinemadaki gelişme ve ilerleme neticesinde kameramanın yanında kameraman asistanları, ışık şefleri, kurgu ve laboratuvar çalışanları sinema dünyasına gireceklerdir.¹⁸⁶

Sinema literatüründe görüntü yönetmenine Director of Photography, Cinematographer, Lighting Cameraman denmektedir. Görüntü yönetmeni atmosfer oluşturmak için aydınlatma ile o kadar yoğun meşgul olur ki, kamerayı bir başka kişi kullanabilmektedir. Yine görüntü yönetmenine bağlı olarak çalışan bu kişiye kamera operatörü denmektedir.¹⁸⁷ Bunun yanında görüntü yönetmenleri istekleri doğrultuda kamerayı da kullanabilmektedirler.

Görüntü yönetmeni, yönetmenin görselleştirmek istediği senaryoyu filme kaydedilmesini sağlayan, onu görsel bir malzeme haline getiren kişidir. Görüntü yönetmeninin iki büyük özelliği olması gerekmektedir. Birincisi, tamamen gelişmiş bir sinematografik duygu ve bakış açısına sahip olmasıdır. İkinci özelliği de derin bir teknik alt yapıya sahip olup, bunu en iyi şekilde uygulayabilmesidir. Görüntü yönetmeni, teknisyenlik özelliği olmasının yanında gerçek bir sanatçıdır. Oluşturduğu filmde görüntüyü düzenleyip en iyi görüntüyü elde etmek, onun en önemli görevidir.¹⁸⁸

Görüntü yönetmeninin sorumluluğu ve etkisi, bir filmin oluşmasında gerekli olan her aşamada yoğun bir şekilde görülmektedir. Görüntü yönetmeni, senaryoyu alıp okuduktan sonra, yönetmen ve sanat yönetmeni ile birlikte, mekânları görmeye gider ve o mekânda çekilecek olan sahneler için gerekli olan aydınlatma gereçlerinin, kamera ve kamera malzemelerinin bir listesini çıkartarak işe başlar. Çekim günü geldiğinde çekim planlarını, aydınlatmayı, filmin rengini yönetmenin hayalindeki filmin atmosferine göre düzenler ve çekime başlar. Film setinde bu konulardaki tek sorumlu kişi görüntü yönetmenidir. Çekim aşamasından sonra filmin görüntü ve ses kurgusu yönetmen tarafından yapılır. Bir sonraki aşama filmin renk ayarlarının yapılmasıdır. İşte bu noktada görüntü yönetmeni, filmin renklerini düzenlemek

¹⁸⁶ Güngör, a.g.e., s. 37-39.

¹⁸⁷ Uğur İçbak, 2012, "Görüntü Yönetmeninin Sorumlulukları", <http://okul.selyam.net/docs/index-9310.html>, (15.11.2013).

¹⁸⁸ Görüntü Yönetmenliği, (t.y.), <http://www.medyaakademisi.com/makale10.html> (12.10.2013).0

için renk programcısı ile birlikte tekrardan filmin karşısına oturur. Bunun nedeni, filmin atmosferini oluşturan görüntü yönetmeninin filmin efektleri ve renkleri konusunda bilgi sahibi olan en önemli kişi olmasıdır.¹⁸⁹

Yeşilçam dönemine bakıldığında görüntü yönetmeni kavramının tam oluşmadığı görülmektedir. O dönemin kameramanları aynı zamanda görüntü yönetmenleriydi. Kameramanlar hem görüntü düzenleme işini hem de kamerayı teknik anlamda kullanma görevinin üstlenmekteydi. Yetişmiş teknik elemanın azlığı ve o dönemdeki sinema filmlerinin çekim tempolarına baktığımızda zaten böyle bir ayırımın yapılmasının söz konusu olamayacağı açıktır.

Bu dönemde sinema ve görüntü düzenleme konusunda eğitim veren kurumların olmayışı kameramanların ve diğer sinema çalışanlarının usta çırak ilişkisi ile yetişmesine neden olmaktaydı. Eğitim almadan ve sinema dünyasındaki yenilikleri takip edemeyerek usta çırak ilişkisine göre yetişen bu elemanlar ustalarının hatalarını devam ettirmek gibi bir durumda da kalabilmekteydiler. Bu şekilde devam eden Yeşilçam döneminde görüntülerin sinemasal bir anlatı diline dönüşmesi pek mümkün olmamıştır.

Günümüz Türk sinemasına baktığımızda, özellikle 1990 yılından sonra okullu diyebileceğimiz, görüntü düzenleme konusunda eğitim almış görüntü yönetmenlerinin ortaya çıkması, Türk sinemasında kaliteli görüntülerin ve sinemasal atmosferlerin oluşmasını sağlamıştır.

3.3. 1990 Sonrası Türk Sineması

Türk sineması, 1990'lı yıllara gelindiğinde büyük bir kriz yaşamaktadır. Sinema ve seyirci arasında ilişki tamamen kesilmiş durumdadır. Yabancı sermaye kanununda yapılan değişiklik ile birlikte Amerikan sinemasının yoğun baskısına maruz kalan sinemamız, kendini yenileme fırsatı bulamayınca da önemli bir gerileme yaşamıştır. Bu dönemde seyirci, Türk sinemasını sanat olmanın dışında bir eğlence aracı olarak bile desteklememektedir.¹⁹⁰ 1990 yılında çekilen ve gösterime giren filmlere bakarsak o dönemdeki durumu daha

¹⁸⁹ Uğur İçbak, "Görüntü Yönetmenliği Atölyesi" 3 Saat, İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, 2013.

¹⁹⁰ Pösteki, a.g.e., s. 35.

iyi görebiliriz.¹⁹¹

Çekilen Film Sayısı		Gösterime Giren Film Sayısı	
1994'de	82 film	1994'de	16 film.
1995'de	37 film	1995'de	10 film
1996'da	37 film	1996'da	10 film
1997'de	25 film	1997'de	13 film
1998'de	22 film	1998'de	10 film
1999'de	20 film	1999'da	14 film

Bu gelişmelerin yanında, sinema salonlarında teknik anlamda yüksek kaliteli filmlerin oynatılmasının dayatılması (surround ses sistemi, Dolby dijital stereo, gümüş perde, kaliteli koltuk gibi) Türk sinemasını, Amerikan filmleri ile rekabet koşulları içine sokmuştur. Günümüzde Türk sinemasının geldiği noktaya bakıldığında, aslında bu rekabetin olumlu sonuçları daha iyi fark edilmektedir. Bu dönemlerde düşük kaliteli Türk filmleri, Amerikan filmleri ile rekabet edecek durumda değildi. Türk sineması, varlığını koruyabilmek ve rekabet edebilmek için standartlarını yükseltmek zorunda kalmıştır. Özellikle, 1990'lı yıllarda yüksek standarttın sinemada benimsenmesi, Türkiye'de yapılan filmlerin biçimsel kalitesini yükseltmiştir.¹⁹²

Türk sineması, hem teknik hem işlenen konular anlamında 1990'larda olumlu yönde bir değişim yaşamaktadır. 1980 ihtilaline göre şekillenen sinema, artık değişime uğramaktadır. Yeşilçam'ın klasik geleneğinden vazgeçilerek farklı anlatım yolları ile farklı konular işlenmeye başlamıştır.¹⁹³ Yeşilçam sinemasının oluşturduğu dinamiklerden sıyrılarak farklı kamera hareketleri, farklı kurgu ve farklı anlatım yolları denemeleri, öyküleme ve senaryo

¹⁹¹ Âlim Şerif Onaran, Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul: Beta Basım, 2005, s. 5.

¹⁹² **a.g.e.**

¹⁹³ Pösteki, **a.g.e.**, s. 36.

tekniklerindeki gelişmeler, 1990’da yapılan sinemada göze çarpmaktadır.¹⁹⁴

Bu dönemde Türk sinemasında en önemli gelişmeler, görüntü ve ses konusunda olmuştur. 1990’lar, görüntünün gücünün keşfedildiği dönem olarak adlandırılabilir. Yeşilçam sinemasından gelen Aytekin Çakmakçı, Erdal Kahraman, Ertunç Şenkay ve Orhan Oğuz gibi görüntü yönetmenleri, daha kaliteli ve estetik bir görselliğin arayışı içinde bulunmuşlardır. Bunların yanında Uğur Erzurum, Uğur İçbak ve Mehmet Aksın gibi okullu görüntü yönetmenlerinin çektiği kaliteli filmler, bu dönemdeki sinema kalitesinin artmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin yanında reklam sektöründe görev alan yabancı yönetmen ve görüntü yönetmenleri, görüntü kalitesinin artmasına yardımcı olmuştur. Yabancı görüntü yönetmenlerinin ortaya çıkması rekabeti arttırmış ve Türk yönetmenlerinin kendilerini geliştirmesinde itici güç olmuştur.¹⁹⁵

1990’larda sinema alanındaki bu gelişmeler, sadece görüntüyle sınırlı kalmamıştır, sinemanın ikinci önemli unsuru olan sese de önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin çoğu sesli olarak çekilmiştir. Sesin sinemanın önemli bir unsuru olduğu, bu yıllarda kabul edilerek sese gerekli olan değer verilmeye başlanmıştır. Ses, bu yıllarda tek başına değerlendirilen bir olgu olarak değil, filmin kalitesini artırmak amacı güderek görüntü ile birlikte bir bütün olarak ele alınmıştır.¹⁹⁶

Türk sineması, 1990’lı yıllarda popüler olmaya ve seyirci ile ilişkisini düzeltmeye çalışmıştır. İlk olarak Ertem Eğilmez’in Yeşilçam sinemasının konuları ile dalga geçen “Arabesk” filmi ile başlayan dönem, 90’larda hız kazanmıştır. Şerif Gören’in “Amerikalı” filmi, Sinan Çetin’in “Berlin in Berlin”i, Yavuz Turgul’un “Eşkıya”sı ve Mustafa Altıoklar’ın “İstanbul Kanatlarımın Altında” filmi gibi sinema filmleri, uzun bir aradan sonra tekrardan seyirci ve sinema arasında bir bağ oluşturmuştur.¹⁹⁷

1990’lı yıllarda Türk sinemasında teknik gelişmeler ve konu değişimleri

¹⁹⁴ Hüseyin Kuzu, “Günümüz Türk Sineması Üzerine, Broşür Niyetine Film”, **Sinerama Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 2, Mart 1998.

¹⁹⁵ Onaran, Vardar, **a.g.e.**, s. 5.

¹⁹⁶ Onaran, Vardar, **a.g.e.**, s. 6.

¹⁹⁷ Pösteki, **a.g.e.**, s. 37.

dışında sinema anlayışında da farklılıklar meydana gelmiştir. Bu farklı sinema anlayışı, bağımsız sinema anlayışıdır. Bağımsız sinema anlayışının ortaya çıkmasının en önemli sebebi yapımcılık olgusunun çökmesidir. Bu anlayışta filmini yapmak isteyen yönetmen, filmin yapımcılığını da üstlenmek durumundadır. Bağımsız sinemayı oluşturan asıl önemli neden, para kazanma kaygısı olmadan sinemayı sadece kendini ifade etme ortamı olarak gören yönetmenlerin ortaya çıkmasıdır. Yeşilçam döneminde bu tür sinema yapmaktan bahsetmek çok da mümkün değildi. Çünkü o dönemde sinema tamamen ticari kazanç elde etmek amacıyla yapılıyordu. Yeşilçam'ın etkileri ortadan kalkınca, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Serdar Akar gibi yönetmenler, değişik bir sinema anlayışı ile kendi seyircilerini oluşturmaya başlamıştır.¹⁹⁸

Türkiye, çekilen film sayısını çoğaltabilmek amacıyla 1990 yılında Eurimages'a üye oldu. Eurimages, Avrupa sinemasını mali açıdan desteklemek için kurulan bir fondur ve üye devletlerin ödedikleri belirli paralarla işlevini gerçekleştirir. 1990 döneminde Eurimages desteği sayesinde birçok filmin yapımı gerçekleşmiştir. Bunun yanında ilk kez, 1990 yılında çekilen filmlere Kültür Bakanlığı destek sağlamaya başlamıştır. Film bütçelerinin yarısının Bakanlık tarafından karşılanması kararlaştırılmıştır. Fakat film bütçelerinin o dönemde 200 milyon lirayı aşmaması gerekmektedir. Bu destek sayesinde de birçok film yapılmıştır. İlerleyen yıllarda bu destek, mali açıdan arttırıldıysa da film maliyetleri çok arttığı için bu fonun uygulanabilirliğini ortadan kaldırmıştır.¹⁹⁹

3.3.1 “Eşkya” Filmi

3.3.1.1. Film Hakkında Genel Bilgiler

Filmin Künyesi: Senaryo ve Yönetmen: Yavuz Turgul, **Görüntü Yönetmeni:** Uğur İçbak, **Sanat Yönetmeni:** Mustafa Ziya Ülkenciler, **Müzik:** Erkan Oğur, **Kurgu:** Hakan Akyol, **Oyuncular:** Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım, Ülkü Duru, Özkan Uğur, Necdet

¹⁹⁸ Onaran, Vardar, a.g.e., ss. 6-7.

¹⁹⁹ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)**, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004, s. 16.

Mahfi, Kayhan Yıldızoğlu, Melih ardak, Güven Hokna, Kemal İnci, Güven Gürel, Celal Perk. **Yapımcı:** Mine Vargı, **Yapım Evi:** Film Cass, **Ortak Yapımcılar:** Artcam (Fransa), Geopoly (Bulgaristan) ve Eurimages'in katkılarıyla. **Yapım Yılı ve Süresi:** 1996, 121 dk., 35mm, **Gösterime Giriş Tarihi:** 29 Kasım 1996. **Aldığı Ödüller:** Sinema Yazarları Derneđi Türk Sineması Ödüllerinde (1997) En İyi Film, En İyi Senaryo (Yavuz Turgul), En İyi Müzik (Erkan Oğur), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Melih ardak).²⁰⁰ 1997 Bogey Ödülü (Almanya), 1998 Festróia - Tróia Uluslararası Film Festivali, Altın Yunus(Portekiz).²⁰¹

Filmin Konusu: Cudi dağında eşkıyalık yaptığı için yakalanıp 35 yıl ceza evinde kalan Eşkíya Baran (Şener Şen), cezasını tamamladıktan sonra ceza evinden çıkar ve onu ihbar eden kişilerin peşine düşer. Köyüne geldiğinde köyünün baraj yüzünden sular altında kaldığını görür. Köyde sadece yaşlı ve yarı ermiş bir kadın kalmıştır, kendine ihanet edenlerin nerede olduğunu bu kadından öğrenir. Yaşlı kadın, Eşkíya 'ya kendisini kötülüklerden koruyacağını söylediği bir muska verir. Eşkíya, oradan ayrıldıktan sonra kendini ihbar eden kişiyi bularak nedenini soracaktır. Onu ihbar eden eski dostu, bütün gerçekleri ona anlatır. Bu ihaneti para karşılığı yaptığını ve ondan bunu, Eşkíya'nın en yakın arkadaşı olan Berfo'nun (Kamuran Usluer)istediğini söyler. Bunu, asıl Eşkíya'nın sevdiği kız olan Keje'yi (Şermin Hürmeriç) babasından para karşılığı almak için yapmıştır. Berfo, Eşkíya hapse girince eşkıyalıktan topladıkları altınlarla ve Keje'yle birlikte İstanbul'a gitmiştir. Bunu öğrenen Baran, hesap sormak için trenle İstanbul'a gider. Yolculuk sırasında Cumali (Uğur Yücel) ile yolları kesişir. Cumali, Beyođlu'nun arka sokaklarında büyümüş, hırsızlık ve uyuşturucu işi yapan bir gençtir. Tren İstanbul'a geldiğinde polisler Cumali'nin peşine düşer. Baran'ın yardımıyla kurtulan Cumali, ona yardım ederek onu kaldığı otele yerleştirir ve Berfo'yu birlikte aramaya başlarlar. Bu arada Cumali mahalleden Emel (Yeşim Salkım) adında bir kıza âşıktır. Emel'in hapiste sözde bir abisi vardır ama aslında onun sevgilidir ve hapisten kaçması için yüklü miktarda paraya ihtiyaç duymaktadır. Cumali, uyuşturucusunu sattığı Demircan'ı (Melih ardak) dolandırır ve gerekli parayı Emelin abisi sandığı

²⁰⁰ Onaran, Vardar, a.g.e., s. 67.

²⁰¹ Eşkíya (1996), <http://www.sinemakulubu.com/blog/movie-review/eskiya-1996/>, (20.12.2013)

sevgilisine verir. Eşkîya, bir gün tesadüfen televizyonda Berfo'yu görür. Artık Berfo, Türkiye'nin en zengin iş adamlarından Mahmut Şahoğlu olmuştur. Berfo, Keje'yle birlikte büyük bir malikânede yaşamaktadır. Fakat Keje, Berfo'yla evlendiğinden beri hiç konuşmamıştır ve ona karılık yapmamıştır. Berfo ve Baran, Berfo'nun evinde karşı karşıya gelirler ve Berfo, Baran'a neden ihanet ettiğini anlatır ve bir anlaşma yaparlar. Eğer Keje, Baran'ı görünce konuşursa Baran ile gitmesine izin verecektir. Baran ve Keje 35 yıl sonra kavuşur. Keje, Baran'ı görünce çok şaşırır ve konuşmaya başlar. Baran, Keje'yi almaya geleceğini söyleyerek gider. Bu arada Cumali, çaldığı paraları Emel'in hapisanedeki sevgilisine verir. Adam hapisten kaçır kaçmaz Emel'le birlikte kaçarlar. Bunu öğrenen Cumali ikisini de öldürür. Demircan, parayı Cumali'nin çaldığını fark eder ve arkadaşları ile birlikte hepsini yakalar ve parasını ister. Eşkîya, burada bir seçim yapar. Keje'yle konuşarak birlikte Berfo'ya giderler ve gerekli parayı Berfo'dan ister ve bunun karşılığında Keje'nin onunla kalacağını söyler. Berfo bir çek yazar ve Eşkîya'ya verir. Eşkîya, çeki Demircan'a götürür ve arkadaşlarını kurtarır. Fakat çek karşılıksız çıkmıştır. Bunu öğrenen Demircan, Cumali'yi öldürür. Eşkîya, bunun üzerine ilk önce gider Berfo'yu öldürür ondan sonra Demircan ve çetesini tek tek öldürür. Eşkîya, sonunda bir binanın çatısında polis tarafından kısırlır. Yaşlı kadının verdiği muskayı kaybettiğini anlayan eşkîya, polis kurşunları ile vurulduktan sonra sevdiği kadının ismini söyleyerek kendini binadan aşağıya atar.

Film Hakkında: 29 Kasım 1996 yılında vizyona giren Eşkîya Filmi, 2.572.287 izleyici oranına ulaşarak Türk sinema tarihinin izleyici rekorunu kırmıştır.²⁰² Türk Sineması, 1990'lı yıllarda gerçek anlamda film yapamaz ve sinema izleyicisine ulaşamazken, birdenbire Eşkîya filmi yaptığı hasılat ve elde ettiği bu izleyici sayısı bakımından incelenmesi gereken sosyolojik bir olay haline gelmiştir.²⁰³

Türk sinemasında 90'lı yıllarda iki tür sinema yapılmaktadır. Bunlardan birincisi, her şeye rağmen film yapmaya çalışan, geleneksel film yapım yollarından farklı olarak çalışan yeni yönetmenlerden oluşan bağımsız sinema;

²⁰² Eşkîya Sinema Filmi, <http://www.sinematurk.com/film/1018-eskiya/>, (13.12.2013).

²⁰³ Şükran Esen, "Eşkîya Kente İndi", Âlâ Sivas (Ed.), **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** içinde, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011, s. 174.

diğeri ise, sinemada gişeyi ön planda tutan popüler sinema örnekleridir. Eşkîya, ikinci türde yapılan sinemalar arasında yer almaktadır. Televizyonun ve gösterişli Amerikan yapımı filmlerin gölgesinde gün geçtikçe kan kaybeden Türk sineması, Eşkîya Filmi ile birlikte her yaştan insanı yeniden Türk filmi seyretmek isteğiyle sinemalara gelmesini sağlamıştır. Eşkîya'yı sadece popüler sinemanın bir ürünü olarak incelemek yetersiz kalacaktır. Türk sinemasının yeniden dirilişini sağlayan bu film, tüm yönleri ile araştırılarak başarısının sırrı diğer filmlere örnek olması gerekmektedir.²⁰⁴

Bu filmin neden başarılı olduğuna kısaca bakarsak, ilk önce Yavuz Turgul ismi üzerinde durmak gerekir. Yavuz Turgul, yazdığı senaryolar ve üzerlerinde çok çalışarak çektiği başarılı ve ödüllü filmleri sayesinde Türk sinema severlerinin gözünde bir markadır. Turgul, bu film üzerinde de titizlikle ve uzun süre çalışmıştır. Film Avrupa sinemalarını destekleyen fonlardan biri olan Eurimages'dan destek almıştır. Bunun yanında televizyondaki gösterim hakları da film çekilmeden önce Inter Star televizyonuna satılmıştır. Kaynakların bu şekilde arttırılması, filmin çekim sürecinde daha özenli çalışılmasını sağlamıştır.²⁰⁵

Eşkîya, içerisinde geleneksel Türk sineması ile Hollywood sinemasının güncelliğini çok iyi bir şekilde birleştiren bir filmidir. Yeni hikâyeye anlatım biçimleri oluşturmaya çalışırken aynı zamanda popüler Türk sinemasının devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde Şener Şen, Uğur Yücel, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım ve Özkan Uğur gibi televizyon ve sinemanın ünlü yüzleri kullanılmıştır. Star sisteminin uygulanması da filmi olumlu yönde etkilemiştir. Yeşilçam sinemasındaki melodram ölçülü olarak kullanılmıştır. Filmde Baran, iyiliği temsil etmektedir, Berfo ise kötü karakterdir. Fakat bu filmde Berfo'nun kötü karakter olması görecelidir; çünkü o en yakın arkadaşını ihbar edecek kadar âşıktır. Ama sonuçta hak da yerini bulmalıdır.²⁰⁶

Bu filmde, daha önce hiçbir filmde yapılmayan bir reklam kampanyası

²⁰⁴ Âlâ Sivas, "Eşkîya Olayı", Şükran Esen (Ed.), **Her Şeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türkiye Sineması**, Antalya Kültür Sanat Vakfı, 2012, s. 139.

²⁰⁵ Esen, **a.g.e.**, s. 175.

²⁰⁶ Nezhir Erdoğan, "Yavuz Turgul'un Dünyası ve Eşkîya", *Cinemascope*, Sayı: 12, (Kasım 2007), ss. 50-54.

yapılmıştır. Yapımcı firma, Eşkya için Hollywood filmlerinde yapılan bir tanıtım kampanyası yapmıştır. Çekimler başlamadan önce filmle ilgili haberler, ön hazırlıklar televizyon ve basında konuşlmaya başlanmıştır. Bunun yanında filmin yönetmeni, yapımcılar ve görüntü yönetmeni, reklam dünyasının içinde yer aldığı için izleyicileri sınırlı sürede ve sınırlı görüntülerle etkilemenin yollarını çok iyi bilmekteydiler.²⁰⁷

Sinemanın temel unsurları olan hareket, ışık, ses ve kurgu teknikleri filmde en yeni teknoloji ile kullanılmıştır. Filmin yönetmeni, yapımcısı ve görüntü yönetmeni sinema alanındaki yeni teknolojilere açık kişilerdir. Reklam sektöründe kullanılan bilgisayar teknolojileri bu filmde de kullanılmıştır. “Avid” bilgisayar tabanlı kurgu sistemi ve “digital sound effect” sistemini de sesli çekimde kullanarak, Türk sinemasına teknolojik açıdan yenilikler getirmişlerdir.²⁰⁸

Türk sinemasındaki bütün bu gelişmeler, artık Türk filmlerini Amerikan filmleri ile yarışır hale getirmiştir. Bunun doğal sonucu olarak halk tekrardan Türk filmlerini seyretmek için sinema salonlarını doldurmaya başlamıştır.

3.3.1.2. Filmin Görüntü Düzenleme Bağlamında Analizi

Bu bölümde Eşkya filminin kameranin konumlandırılması, kullanılan açılar, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, aydınlatma, ses ve kurgu açısından analizi gerçekleştirilecektir.

Kameranin Konumlandırılması: Filmde kameranin konumlandırılmasında ve kamera açılarında perspektif ve derinlik oluşturulması için titizlikle çalışılmıştır. Görüntüler düz bir şekilde verilmemiş, kişi ve konulara göre 45 derecelik belli bir açı ile kamera konumlandırılmıştır. Filmde binaların ve üç ya da dört oyuncunun bir arada olduğu sahnelerde kamera, 45 derecelik açıyla yerleştirildiği için sinema perdesinde oluşan iki boyut etkisi ortadan kalkmış ve üç boyut etkisi başarılı bir şekilde oluşturulmuştur (**Resim 3.2**). Bunun sonucunda çekilen kişiler ve konular daha net ve anlaşılır bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

²⁰⁷ Esen, a.g.e., s. 175.

²⁰⁸ Esen, a.g.e.



Resim 3.1: Perspektif (Kaynak: Eşkıya 1996)



Resim 3.2: 45 Derecelik Kamera Açısı (Kaynakça: Eşkıya 1996)

Filmde genellikle diyaloglar olağan görüş noktası ile çekilmiştir. Düzenli bir şekilde oyuncuların boyları göz önünde bulundurularak, göz hizasından çekimler gerçekleştirilmiştir (**Resim 3.3**). Olağan görüş noktası çekimleri, alt ve üst açılı çekimlere göre izleyici üzerinde daha az etki oluştursa da filmde kullanılan olağan görüş noktası çekimleri, özellikle yakın planlarda, izleyiciyi etki altına almaktadır. Bunun yanında filmde genellikle bu açının kullanılmış olması, izleyicilerde kendilerini filmin içinde yer alıyormuş duygusunu ortaya çıkararak filmin bir parçası gibi hissetmelerini sağlamaktadır.



Resim 3.3: Olağan Görüş Noktası Çekimi (Kaynak: Eşkıya 1996)

Filmde alt açılı, Cumali'nin Emel ve sevgilini yatakta yakaladığı sahnede oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Cumali alt açıdan çekilmiştir ve elinde silah olduğu için gücün ve öfkenin etkisini yüzünde çok iyi bir şekilde görmekteyiz (**Resim 3.5**). Bunun tam tersi olarak yataktaki Emel ve sevgilisinin

üst açıyla çekilmesi yenilgilerini, ümitsizliklerini ve korkularını çok iyi bir şekilde izleyiciye aktarmıştır (**Resim 3.4**). Bunun dışında filmin başında Cumali'nin polisten kurtulmak için Demircan'ın malını Baran'a verdiği sahneden sonra tamirhanede Demircan'ın Cumali'den hesap sorduğu sahnede de alt açıyla çekilen Demircan'ın öfkesini ve gücünü, üst açıyla çekilen Cumali'nin de çaresizliğini etkili bir şekilde görmekteyiz (**Resim 3.5**).



Resim 3.4: Üst Açılı Örnekleri (Kaynak: Eşkiya 1996)



Resim 3.5: Alt Açılı Örnekleri (Kaynak: Eşkiya 1996)

Üst açı, filmde Baran'ın köyüne giderken ki sahnelerinde sıkça kullanılmıştır. İzleyici, bu üst açı sahneleri ile Baran'ın nasıl bir yerde yaşadığı ve oradaki manzara hakkında genel tanıtıcı bilgilere etkili bir şekilde sahip olmaktadır (**Resim 3.6**). Yine köyünün sular altında kaldığını üst açı çekimleri ile öğreniyoruz. Baran ve Cumali'nin ilk defa Berfo'yu aramaya çıktıkları, insanların kalabalık olduğu sahnede de üst açı kullanılmıştır. Buradaki geniş üst açı ise, Eşkiya'nın -Berfo'nun nerede olduğu hakkında bir fikri olmadan- bu kadar kalabalık bir şehirde onu bulmak için işinin ne kadar zor olduğunu

vurgulamak için kullanılmıştır (Resim 3.7).



Resim 3.6: Üst Uzak Çekim (Kaynak: Eşkıya 1996)



Resim 3.7: Üst Açık (Kaynak: Eşkıya 1996)

Filmde başka bir açı örneği olan açı artı açı çekimleri de kullanılmıştır. Görüntü düzenlemesi bölümünde de belirttiğimiz gibi konuya ya da oyuncuya göre konumlandırılmış kamera, kayıt başladıktan sonra yukarı ya da aşağıya doğru yavaş bir hareket yapar, böylece çekilen konuyu sadece önden veya yandan görmemiz dışında tavan ve tabandan da görmemizi sağlar. Buradaki amaç yine sahneyi iki boyut etkisinden kurtarıp üç boyut etkisi oluşturmaktır (Resim 3.8). Filmin birçok sahnesinde açı artı açı çekimleri kullanılarak filmi iki boyut etkisinden kurtarıp üç boyut etkisi verilmiştir.



Resim 3.8: Açı Artı Açı (Kaynak: Eşkıya 1996)

Kamera Açıları: Filmin bütünü neredeyse nesnel kamera açılarından oluşmaktadır (Resim 3.9). İzleyici, filmi bir gözlemci gibi takip etmektedir. İzleyici birkaç sahne hariç, filmin doğrudan katılımcısı olmamıştır; yani öznel kamera açıları sadece birkaç sahnede kullanılmıştır.



Resim 3.9: Nesnel Kamera Açıları (Kaynak: Eşkıya 1996)

Öznel kamera çekimlerinden biri, Eşkıya'nın İstanbul'da kaybolduğu sahnedir. Burada izleyici Eşkıya'nın yerine geçer ve onun gözünden etrafı tarar. Çevrinme hareketi tam 360 derece tamamlandıktan sonra, hareketi Eşkıya'nın başı ile yaptığını anlarız. Burada yönetmen öznel bir kamera hareketi yapmıştır. Bir öznel kamera hareketini de filmin sonunda Eşkıya'nın Berfo'yu öldürmeye gittiği sahnede görürüz. Bu sahnede de kamera, Berfo'nun yerine geçmiştir. Eşkıya, tekerlekli sandalyeyi iterken izleyici her şeyi Berfo'nun gözünden görmüştür. Yine ustaca bir kamera hareketi ile 360 derece dönen tekerlekli sandalye, yani Berfo, Eşkıya ile karşı karşıya gelmiştir (**Resim 3.10**). Aynı şekilde Cumali'nin Emel'i ve Sedat'ı vurduğu sahnede de öznel kamera çekimi kullanılmıştır. Bu öznel çekimlerde izleyici filme dâhil edilmiştir. İzleyici, artık olayı gözlemci gibi değil tam odak noktasından seyretmektedir. Yönetmen, bu sahneleri dramatik etki açısından iyi bir şekilde kullanmıştır.



Resim 3.10: Öznel Kamera Açılına Örnek (Kaynak: Eşkiya 1996)

Filmde dürbünle çevreye bakma sahnelerinde de izleyici dürbünden bakıyormuş gibi bir izlenim oluşturulmuştur (**Resim 3.10**). İzleyici, dürbünün kullanıldığı sahnelerde üst açıdan mahallede yaşananlar ve yaşayanlar hakkında bilgi edinmektedir.

Eşkiya filminde bakış açılı kameralarda kullanılmıştır. Bakış açılı kameralar, daha önce de bahsettiğimiz gibi aslında nesnel açılı kameralar grubuna girmektedir. Fakat bakış açılı kameralar, seyircinin oyuncuyu ve konuyu nesnel açılı kameralardan daha yakın bir açıyla izlemesini sağlar (**Resim 3.11**). Bakış açılı kameralar, filmde genellikle ikili diyaloglarda kullanılmıştır. Bu filmde kullanılan bakış açılı kameralar sayesinde, izleyicinin konuya yaklaşması ve izleyicinin oyuncuların duygularını ve filmin dramatik yapısını daha iyi anlayabilmesi sağlanmıştır.



Resim 3.11: Bakış Açılı Kamera (Kaynak: Eşkiya 1996)

Kamera Hareketleri: Uğur İçbak Eşkya filminde kullanılan kamera hareketleri ile ilgili Sinema Dergisi'nde Şu Şekilde açıklama yapmıştır;

“Yavuz Turgul, genellikle hareketli kamera istiyordu, mahallede elde çekim yapacak Şekilde, gerekli teknik donanıma da sahiptik, ancak çok fazla insanın çalıştığı bu projede, sesli çekimin getirdiği tedirginlikle daha sonra belli yerler dışında hareketli kamera kullanmak istemedi. Genellikle kamera pozisyonları belli Şekilde çalıştık”, “Ama ben de bu tarzı benimsiyorum, gerekmiyorsa kamera hareket etmemeli, çünkü rahatsız edici bir Şey sürekli planların değişmesi...”²⁰⁹

Filmin geneline baktığımızda hareketli kameranın özellikle kullanılması gerektiği bazı sahneler hariç, film hareketsiz genel planlardan oluşmaktadır.

Filmde hareketsiz genel planlar dışında, görüntü kalitesini arttıracak yeterli teknik donanımın varlığının filme yansması da açık bir Şekilde görölmektedir. Planlar genel olarak hareketsiz bir Şekilde başlayıp daha sonra çok yavaş kayma hareketleriyle izleyiciye kameranın varlığını hissettirmeden hareket devam etmektedir. Bu hareketler, oyuncu ya da konuya yaklaŐma, oyuncu takipleri, planları birbirine bağlamak, çevre ve konu hakkında bilgi vermek için kullanılmıştır. Filmde kayma hareketleri için dolly, panter, Şaryo, steadicam, Jimmy Jip ve vinç gibi yardımcı kamera elemanları kullanılmıştır.

Filmde Eşkya'nın kaldığı otelin dikey yükselme hareketi ile tek planda çekildiği sahne oldukça başarılıdır. Bu sahnede, otel içinde kalanların neler yaptığının yanında onların psikolojik halleri hakkında da tek planda bilgi sahibi oluyoruz. Otelin camları ve dikey yükselme hareketi, bu sahnede oldukça iyi kullanılmıştır. Sahne, izleyiciyi dramatik ve psikolojik etki altına alma konusunda da başarılıdır.

Filmin bazı sahnelerinde aktüel çekimler için özel olarak üretilmiş ve kamera hareketini hissettirmeden, hareketli sahneler ve oyuncu takiplerinde kullanılan steadicam kamera kullanılmıştır. Özellikle Cumali ve arkadaşlarının

²⁰⁹ “Uğur İçbak Röportajı”, **Sinema Dergisi**, Özel Eşkya Sayısı, Mayıs 1997, s. 74.

uyuşturucu satmak için gittikleri barda steadicam etkili bir şekilde kullanılmıştır. Barın sokağında başlayan sahne, oyuncuları takip ederek aynı zamanda çevre ile diyaloglarını ve çevre hakkında tanıtım bilgileri vermektedir. Sahne kesilmeden devam ederek bara girmişler, uzun bir süre yürüyerek uyuşturucuyu satmışlar ve tekrar bardan çıkmışlardır (**Resim 3.12**). Bu, sadece tek planda başarılı ve etkili bir şekilde yapılmıştır. O dönem yapılan Türk filmleri için özellikle teknik açıdan ve konu anlatımı açısından önemli bir gelişmedir.



Resim 3.12: Steadicam Kamera ile Çekilen Bar sahnesi (Kaynak: Eşkiya 1996)

Filmde optik kaydırma (zoom) hareketi birkaç plan dışında kullanılmamıştır. Bu da filmin doğallığının bozulmaması için başarılı bir yöntemdir.

Çekim Ölçekleri: Film genel ve uzak planlarla başlar. Böylece izleyiciye durum ve yer hakkında bilgi verilmektedir. Filmde ağırlıklı olarak ikili çekimlerde göğüs planı kullanılmıştır (**Resim 3.20**). Omuz, baş ve bel planları hemen hemen birbiriyle aynı oranda kullanılmıştır. Diz ve boy planları ise diğer ölçeklere göre daha az kullanılmıştır. Tekli oyuncu planlarında daha çok omuz planı tercih edilmiştir (**Resim 3.14**); böylece oyuncuların psikolojik ve dramatik durumları daha çok ön plana çıkarılmıştır. Filmin dramatik bölümlerinde baş ve yakın yüz planları kullanılmıştır (**Resim 3.13-15**). Bu da oyuncuların psikolojik durumlarının izleyiciye geçmesini kolaylaştırmıştır. Yönetmen, baş ve yakın planları oldukça başarılı kullanmıştır.



Resim 3.13: Yakın Yüz Çekimi
(Kaynak: Eşkıya 1996)



Resim 3.14: Omuz Çekim (Kaynak:
Eşkıya 1996)



Resim 3.15: Baş Çekim (Kaynak: Eşkıya
1996)



Resim 3.16: Göğüs Çekim (Kaynak:
Eşkıya 1996)



Resim 3.17: Bel Çekim (Kaynak: Eşkıya
1996)



Resim 3.18: Diz Çekimi (Kaynak:
Eşkıya 1996)



Resim 3.19: İkili Bel Çekim (Kaynak: Eşkıya 1996)



Resim 3.20: İkili Göğüs Çekim (Kaynak: Eşkıya 1996)

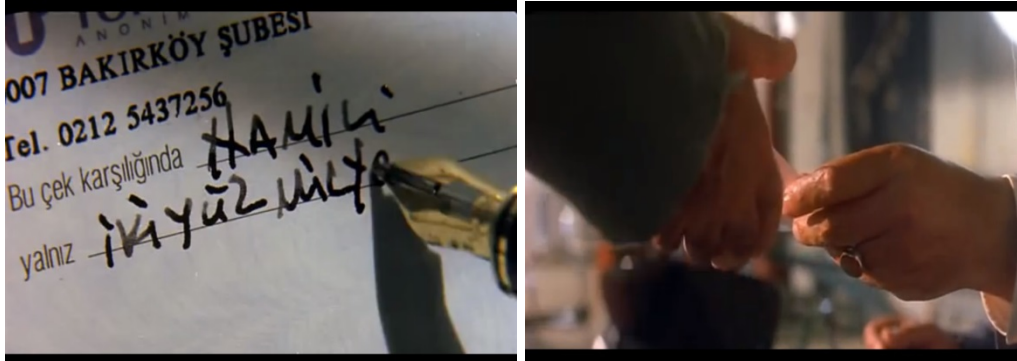
Bunların yanında filmde genel planlar ağırlıklı olarak tercih edilmiştir (**Resim 3.21**). Bunun nedeni daha önce de bahsettiğimiz gibi kalabalık sahneler ve sesli çekimin zorluğudur. Genel olarak başlayan planlar, daha sonra ileri kayma hareketi ile yakınlaşmaktadır. Bazı sahnelerde bel plandan başlayan görüntü, diyalog bittiğinde baş plana kadar düşmektedir veya genel plandan başlayan görüntü, omuz plana kadar düşmektedir.



Resim 3.21: Genel Çekim (Kaynak: Eşkıya 1996)

Ayrıntı çekimlerine çok yer verilmese de birkaç sahnede ayrıntı çekimi dikkat çekmektedir (**Resim 3.22**). Berfo'nun çeki yazması ve Eşkıya'ya verme sahnesi, bununla birlikte Berfo'nun öldürüldüğü sahnede arabasının kolunu geriye çekmesi, filmdeki ayrıntı çekimlere örneklerdir. Bu ayrıntı çekimleri

sahnenin gelişimi hakkında bizlere bilgi vermektedir. Çeki yazması, Berfo'nun Eşkîya'nın istediği parayı vermeyi kabul etmesi(diyalog olarak filmde yok) anlamına gelmektedir. Berfo'nun öldürüldüğü sahnede de arabanın kolunun çekilme ayrıntısının verilmesi, arabasının geri geri gitmesinin sebebini açıklamaktadır. Arabasının geriye doğru giderken ölmesi de yönetmen tarafından dramatik bir atmosfer oluşturmak için kullanılmıştır.



Resim 3.22: Ayrıntı Çekimleri (Kaynak: Eşkîya 1996)

Çerçeveleme Kuralları: Filmin geneline baktığımız zaman baş boşluğu, bakış boşluğu ve hareket boşluğu kurallarına titizlikle uyulmuştur. Birçok noktada da altın oran kuralına göre çerçeveler hazırlanmıştır. Görüntüler simetrik olarak değil, çerçeveleme kurallarına göre düzenlenmiştir. Bu da izleyicinin filmi görüntü düzenlemesi açısından başarılı, akıcı görüntüler eşliğinde, yorulmadan, rahat bir şekilde seyretmesini sağlamıştır.



Resim 3.23: Baş Boşluğu (Kaynak: Eşkîya 1996)



Resim 3.24: Bakış Boşluğu (Kaynak: Eşkîya 1996)



Resim 3.25: Hareket Boşluğu (Kaynak: Eşkiya 1996)

Aydınlatma ve Renk Kullanımı: Eşkiya filminde temel olarak karakter ve mekân aydınlatılması üzerine titizlikle çalışıldığı görülmektedir. Bunun yanında filmde, dramatik ve psikolojik etki oluşturmak amacıyla aydınlatma unsurlarından da oldukça iyi bir şekilde faydalanılmıştır. Filmde kullanılan renk tonlarına bakıldığında genel anlamda sıcak renklerin kullanılmıştır.

Filmin görüntü yönetmeni Uğur İçbak, filmi çekmeye başlamadan önce yönetmen Yavuz Turgul ile birlikte filmde kullanılacak renk tonlarına karar verdiklerini söylemektedir. Yönetmenin isteği doğrultusunda filmde sıcak bir atmosfer oluşması için sıcak renklerin kullanımına karar verilmiştir. Bu sıcak renklerin, filmde hem iç mekânlarda hem de dış mekânlarda kullanılacaktır. Görüntü yönetmeni, bunun üzerine iç ve dış mekânlarda kullanacağı filtreleri belirlemiş ve film boyunca bunları kullanmıştır. Filmin iç mekânlarında ışık filtreleri kullanılmış; dış mekânlarda ise genellikle kamera filtrelerinden faydalanmıştır.²¹⁰

Filmin birçok sahnesi dış mekânlarda çekilmiştir ve buna bağlı olarak bazı çekimler de çatılarda gerçekleştirilmiştir. Yine Uğur İçbak, 1997'de Sinema dergisine verdiği röportajda, yaz aylarında güneşin İstanbul'da çok dik geldiğini ve sert gölgeler oluşturduğunu söylemektedir. Bu sert gölgeler oluşturan yoğun güneş ışığını yumuşatabilmek için dolgu ışığı kullanmak zorunda kaldığından

²¹⁰ “Uğur İçbak Röportajı”, s. 74.

bahsetmektedir. Işığın yoğun olduğu bazı çekimlerde de mahallenin üstünün büyük bezler ile kapatılması suretiyle yeniden aydınlatma yapılmak zorunda kalmıştır.²¹¹

Filmin gece sahnelerinde aydınlatma konusunda da özenli bir çalışma yapılmıştır. Gece çekilen sahnelerde hem karakterlerin aydınlatılması hem de atmosfer oluşturma amacıyla başarılı görüntüler oluşturulmuştur (**Resim 3.26**). Gece çekilen sahnelerde oyuncu ışığında, filmin genel sıcak tonlarına uygun şekilde tonlar kullanılmış, bunun yanında oyuncu arkasındaki mekân ve fonlarda ay ışığı etkisi oluşturmak için mavi rengin tonlarında soğuk renkler kullanılmıştır. Bu da gece çekimlerinde derinlik etkisini ortaya çıkarmıştır.



Resim 3.26: Gece Sahnesinde Aydınlatma (Kaynak: Eşkiya 1996)

Filmin iç mekânlarında da etkileyici bir atmosfer oluşturmak amacıyla, başarılı aydınlatma çalışmaları yapılmıştır. Özellikle Eşkiya ve Berfo'nun diyaloglarının çekildiği, Berfo'nun evindeki sahnelerde etkili bir dramatik atmosfer oluşturmak için aydınlatma konusunda titizlikle çalışıldığı görülmektedir (**Resim 3.27**). Bu sahnelerde dışarıdaki güneş ışığı kesilmiş ve görüntü yönetmeni kendi ışığını yapmıştır. Bunun sonucunda, ışığın camlardan huzme şeklinde girerek mekâna ve karakterlerin üzerine yayılması sağlanmış ve

²¹¹“Uğur İçbak Röportajı”, s. 74.

karakterlerin yüzlerinin yarsının aydınlatılarak, estetik ve dramatik etki oluşturulmuştur.



Resim 3.27: Aydınlatma ile Atmosfer Oluşturma Örnekleri (Kaynak: Eşkîya 1996)

Sesin Kullanımı: Eşkîya filmi, dolby-dijital (Dolby Dijital sesin yüksek kalitede depolanmasını ve transfer edilebilmesini sağlayan daha önceki formlardan daha iyi olan gelişmiş dijital ses kodlama tekniğidir)²¹² ve sesli çekilen ilk Türk filmidir. Film, kalabalık ortamlarda, birden fazla oyuncuyla çekilmesine rağmen, sesli çekimler başarılı bir şekilde gerçekleşmiştir.

Bir filmin ana sesleri olan diyaloglar, ilk önce anlaşılır ve izleyici tarafından duyulabilecek şekilde olmalıdır. Eşkîya filminin diyalogları, izleyicilerin kolaylıkla duyabileceği ve anlayabileceği şekilde ayarlanmıştır.

Yine film, sesli çekim olmasına rağmen doğal sesler ve diyaloglar arasındaki denge iyi bir şekilde korunmuştur. Doğal sesler, dengeyi bozup diyalogların üstüne çıkmamaktadır. Doğal sesler, filmde etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örnek vermek gerekirse, Eşkîya, filmin başında yaşlı kadınla konuştuğu sahnede, doğal ses olarak su sesi dramatik etkiyi arttırmak için başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Bunun haricinde mahalledeki sahnelerde insan ve çocuk sesleri, karşıdan karşıya geçerken trafikteki araç sesleri gibi kullanılan doğal sesler, film ile çekildiği ortam arasında güçlü bir bağ kurmasını sağlamaktadır.

²¹² Dolby Digital Nedir? Bilim ve Teknoloji. <http://www.ozmena.net/bilim-ve-teknik/dolby-digital-nedir-bilim-ve-teknoloji-9738.html>. (18.12.2013).

Yönetmen sessizliği de dramatik etki oluşturmak amacıyla filmde kullanmıştır. Cumali'nin vurulduğu sahnede tam bir sessizlik oluşturulmuştur. Slow motion görüntüler eşliğinde, sadece silah sesi ve yükselen dramatik bir müzik ve sonra o müzik de kapatılarak sadece Cumali'in inlemelerini duymaktayız (**Resim 3.28**).



Resim 3.28: Cumali'nin Vurulduğu Sahne (Kaynak: Eşkıya1996)

Filmin müzikleri Erkan Oğur tarafından yapılmıştır. Filmin ana müziğini Fırat Ağıtı oluşturmaktadır. Eşkıya'nın köyünün sular altında kaldığını anladığı anda, Eşkıya'nın Keje ile bulunduğu ilk anda ve son sahnede Eşkıya ölürken Fırat Ağıtı müziği çalmaktadır. Bu sahnelere filmin en önemli sahneleri diyebiliriz.

Eşkıya, kendini ihbar eden Mustafa ile konuştuğu sahnede de orada yer alan fasıl grubunun söylediği türküler, aynı zaman da o sahnenin müziğini oluşturmuştur. Cumali'nin Emel ve Sedat'ı vurduğu sahne ile Eşkıya'nın Berfo'yu öldürdüğü sahnede de dramatik etkiyi artıracak gerilimi yüksek müzikler kullanılmıştır.

Filmin geneline bakıldığında diyaloglar, doğal sesler ve müzik filmin dramatik yapısına göre anlaşılır ve uygun bir şekilde yapılandırılmıştır.

Kurgu: Eşkıya filmine kurgu açısından baktığımızda yeni bir teknoloji ile karşılaşıyoruz. Türkiye'de ilk defa bir filmin kurgusu, bilgisayar tabanlı

dijital kurgu programı olan “Avid” ile yapılmıştır. Filmin montajının yapıldığı Avid programının hem işleri kolaylaştırma hem de çekim esnasında yapılan hataları düzeltme gibi özellikleri vardır. 256 kutu film çekilmiştir. O günün normal şartlarında aylar sürmesi gereken montaj, bilgisayar tabanlı kurgu programı sayesinde bir haftada bitirilmiştir.²¹³

Filmin bazı sahneleri, Avid kurgu programı sayesinde efektler kullanılarak yapılmıştır. Filmin sonunda havai fişek görüntüleri ile Eşkya Baran’ının görüntüleri ayrı ayrı çekilmiştir, daha sonra kurgu esnasında birleştirilmiştir.²¹⁴ Günümüzde bu sistem çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Üstelik gelişen sistemler sayesinde daha kaliteli ve daha inandırıcı görüntüler elde edilmektedir. Fakat, 1996 yılında Eşkya filmi ile Türk sinemasında bu efektler ilk defa kullanılmıştır.

Eşkya filmi için çekilen toplam da otuz saatlik görüntü, yapılan kurgu sayesinde iki saatlik bir film haline getirilmiştir. Bu film, sadece fazla ya da gereksiz görüntüler kesilerek ve geri kalan görüntüler art arda birleştirmek suretiyle oluşturulmuş bir film değildir. Filmde belli bir ritim oluşturulmuştur. Zaman ve mekânlar oluşturulurken üzerinde titizlikle çalışılarak hiçbir atlama ve kayma olmadan film kurgulanmıştır. Hiçbir planda sıçrama veya atlama gibi seyirciyi kameranın varlığından haberdar edecek bir açı kullanılmamıştır. Planlar birbirlerini tamamlayarak, uyumlu bir şekilde bağlanmıştır.

Kurgu, bu filmde dramatik bir yapı oluşturmak için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle de iki saatlik bir film, dinamik kurgusu sayesinde izleyiciyi sıkmadan akıp gitmektedir.

3.4. Günümüz Türk Sineması

Türk sineması 1990 yılından sonra başlayan yükselişini 2000’li yıllarda da sürdürmüştür ve bu yükseliş günümüzde de devam etmektedir. Türk sineması 1990 yılından sonra seyirci ile arasını düzeltmeye başlamıştır. 2000’li yıllara geçiş döneminde arka arkaya vizyona giren bazı Türk Filmleri 1 milyon seyirci gişesini aşmayı başarmıştır. 2000 yılında vizyona giren Kahpe Bizans

²¹³ Eşkya Teknik, “Montajda İleri Bir Adım” *Sinema Dergisi*, Özel Eşkya Sayısı, s. 12.

²¹⁴ Eşkya Teknik, s. 13.

2.472.162, Güle Güle 1.275.967, 1999 Yılında vizyona giren Propaganda 1.238.128 kişi tarafından seyredilmiştir.²¹⁵ Bu dönemi Türk sinemasının yeniden doğuşu olarak adlandırmak mümkün. Gişe başarısı yakalamış bu filmlerin bazı ortak özellikleri bulunmaktadır. Bu filmlerin izleyicinin beklentilerini karşılaması ve izleyici üzerinde oluşması gereken etkiyi oluşturabilmesi bu nedenlerden bazılarıdır.²¹⁶ Warner Bross Türkiye müdürü Haluk Kaplanoğlu'nun açıklamasına göre "...Kendi hikâye ve konularımızın, kendi oyuncularımızla ama çağdaş teknolojiyle, hızlı ve akıcı bir tempo, doyurucu efektler, iyi bir sesle anlatan..." sinema filmleri izleyici tarafından arzulanmaktadır.²¹⁷

Türk sineması 1990'lı yıllarda ortaya çıkan iki tip yönetmenle buluşmuştur. Bunlardan birincisi gişe başarısını ikinci planda tutan ve kendi sinema dilini oluşturup özgün film yapmaya çalışan yönetmenler; ikinci tip ise gişe başarısını ön planda tutarak popüler sinema yapan yönetmenlerdir.²¹⁸ Bu iki tip yönetmen kuşağı 2000 yıllarda ve günümüzde de aynı düşünceyle film yapmaya devam etmektedirler. İki tip yönetmen de günümüzde kendi sinemasını ve kendi izleyici kitlesini oluşturmuştur.

Türk sinemasında 2000-2013 yılları arasına baktığımızda seyircinin Türk filmlerine karşı ilgisinin yoğun bir şekilde arttığını görmekteyiz. Artık Türk filmleri yabancı filmlerle gişe konusunda yarışır durumdadır hatta birçok Türk filmi yabancı filmlerden fazla gişe yapmaktadır. Türk filmlerine artan bu ilginin doğal olarak birçok sebebi bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi hiç şüphesiz ki günümüz Türk filmlerindeki görüntü estetiğinin, çekim kalitesinin, sahnede atmosfer oluşturmanın ve efekt kullanımının yabancı sinemalar kalitesine ulaşmış olmasıdır.

Artık günümüz dünyasında sinema adına kullanılan en son teknoloji neyse bu teknoloji Türk sinemasında da etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Tabii ki en son teknolojinin elde bulunması iyi film yapmaya yeterli olmayacaktır. Bu teknolojiyi etkili bir şekilde kullanmayı bilen sinemacılara da ihtiyaç vardır.

²¹⁵ Gelmiş Geçmiş, <http://www.sinematurk.com/gise/gelmiş-geçmiş/?yil=1999>, (28.12.2013).

²¹⁶ Pösteki, **a.g.e.**, s. 88.

²¹⁷ Pösteki, **a.g.e.**, Haluk Kaplanoğlu'ndan aktaran yazar, s. 88.

²¹⁸ Pösteki, **a.g.e.**, s. 48.

1990'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan eğitim almış sinemacılar günümüzde de artarak sinema dünyasına girmektedir. Son teknoloji ile birlikte eğitim almış sinemacılar bir arada olduğu zaman sinemada estetik ve etkili görüntülerin oluşması kaçınılmazdır.

Türk sinema salonlarında vizyona giren filmler arasında en fazla gişe yapan ilk on film Türk filmlerinden oluşmaktadır. Türk sinemalarında vizyona giren yabancı filmlerin hiç biri bu ilk on filmin içinde yer almamaktadır. Gişe bakımından ilk onda yer alan filmlerin hepsi 2003 yılından sonra yapımları gerçekleştirilen Türk filmleridir. Bu filmlerin arasında 3.4 milyon izleyici sınırının altına düşen yoktur. Türk sinema tarihinde en çok gişe yapan Türk filmi ise 2012 yapımı yönetmenliğini Faruk Aksoy'un, görüntü yönetmenliğini Hasan Gergin ve Mirsat Herovic'in yaptığı "Fetih 1453" filmidir. "Fetih 1453" 6.572.618 kişi tarafından seyredilerek Türk sinema tarihine geçmiştir.²¹⁹

Türk sinema salonlarında 2013 yılında tamamlanan 51 gösterim haftasında (3 Ocak - 26 Aralık 2013) toplam bilet satışı 48.500.000'i geçerken, bu satışlardan elde edilen hasılat ise 486 milyon TL'ye ulaşmıştır. Toplam bilet satışının % 57'si Türkiye yapımlarından elde edilmiştir. 2013 yılında Türk sineması adına uzun süredir görülmeyen başarılar kazanılmıştır. Yönetmenliğini Selçuk Aydemir'in, görüntü yönetmenliğini Türksoy Gölebeyi'n yaptığı 2013 yapımı "Düğün Dernek" filmi vizyonda olduğu üçüncü haftada 3.267.728 bilet satmayı başarmıştır. Bu başarıya 1980'den bu yana hiçbir film ulaşamamıştır. 2013 yılındaki bir diğer başarı da bu yıl içerisinde 300 adet filmin gösterime girmiş olmasıdır. Bununla birlikte 51. hafta sonunda 48,5 milyon sinema bileti satılmıştır. 52. hafta sonunda ise bu rakamın 50 milyon sınırına ulaşması beklenmektedir. Bu rakamlara 1980'li yıllardan sonra ilk defa 2013 yılında ulaşılmıştır.²²⁰ Türk sineması adına bu olumlu verilere baktığımızda sinemacılar hem dünya çapında bir Türk sinema dili oluşturmak hem de Türk sinemasının devamlılığını sağlamak adına geleceğe daha güvenle bakmaktadırlar.

²¹⁹ Gelmiş Geçmiş, <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/> (28.12.2013).

²²⁰ 2013, 51. hafta / 20-26.12.2013 vizyon raporu, <http://www.antraktsinema.com/boxoffice-rapor.php?id=282> (04.01.2014).

3.4.1. “Av Mevsimi” Filmi

3.4.1.1. Film Hakkında Genel Bilgiler

Filmin Künyesi: Yönetmen ve Senaryo: Yavuz Turgul, **Sanat Yönetmeni:** Sırma Bradley, **Yapımcı:** Murat Akdilek, Jeffi Medina, **Oyuncular:** Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Melisa Sözen, Okan Yalabık, Rıza Kocaoğlu, **Müzik:**Tamer Çıray, **Görüntü Yönetmeni:** Uğur İçbak, **Kurgu:** İsmail Canlısoy, **Stüdyo:** Fida Film, Profilm, Pana Film, **Türü:** Polisiye, **Renk:** Renkli, **Yapım Tarihi:** 2010, **Gösterim Tarihi:** 3 Aralık 2010, **Süre:** 145 dakika, **Dil:** Türkçe. **Aldığı ödüller:** 4. Yeşilçam Ödüllerinde en iyi Erkek oyuncu: Cem Yılmaz, en iyi yardımcı erkek oyuncu: Okan Yalabık, en iyi yardımcı kadın oyuncu: Melisa Sözen ve en iyi görüntü yönetmeni: Uğur İçbak.²²¹

Filmin Konusu: Ferman (Şener Şen), Avcı lakaplı, cinayet masasında görevli, emeklilik zamanı gelmiş, işinde oldukça tecrübeli bir polistir. Onun yardımcılığını oğlu gibi sevdiği Deli lakaplı İdris (Cem Yılmaz) yapmaktadır. Bu ikiliye iş yüklerinin yoğunluğundan dolayı Antropoloji mezunu, iş bulamadığı için polis olan, yetenekli çömez Hasan (Okan Yalabık) katılmıştır. Normal bir iş gününde bir ihbar gelir ve ormanda kesik bir el bulunduğu bildirilir ve bu üçlü bu elin sahibini bulup, bu cinayeti aydınlatmaya çalışırlar ve hayatları bu noktadan sonra değişmeye başlar. Bulunan el, on altı yaşında genç bir kıza aittir. Kızın adı Pamuk'tur. Toplanan bütün deliller, kızın eski sevgilisi Asit Ömer'i (Rıza Kocaoğlu) işaret etmektedir. Asit'in yaşam tarzı ve Pamuk'a uyguladığı şiddet bu iddiaları güçlendirmektedir.

Bu arada filmdeki üç polisin özel hayatları da yan hikâyeler olarak filmde gösterilmektedir. Ferman'ın karısı böbrek yetmezliği hastalığı ile mücadele etmektedir. Kendi için bulunan böbreği, kendinden daha genç bir kıza vermiştir. Böbreğini verdiği kız da minnettarlığından ötürü ona yardımcı olmaktadır. İdris, iki çocuğu ve annesi ile birlikte yaşamaktadır. Karısı Asiye'den boşanmıştır ama ona hala çok âşıktır. Kıskançlık krizlerinden dolayı Asiye' i sürekli olarak rahatsız etmektedir. İşinde ve aşkında lakabına yakışır şekilde delidir. Çömez

²²¹ Av Mevsimi, <http://www.sinematurk.com/film/35565-av-mevsimi/>, (25.12.2013).

polis Hasan'ın kız arkadaşı vardır ve evlilik yolunda ilerlemektedirler.

Yılların tecrübeli polisi, hislerine güvenen Ferman katilin Asit olmadığını düşünmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda, Pamuk'un Türkiye'nin en zengin iş adamlarından Battal Çolakzade ile evli olduğu ortaya çıkmıştır. Yaşının çok küçük olması ve Pamuk'un yaşam şartları bu evliliği sorgulamaya itmiştir. Battal'ın böbrek nakli bekleyen bir kızı vardır. Birçok nakil gerçekleşmesine rağmen kızının vücudu kabul etmemiştir. Battal, çok karmaşık ve kusursuz bir plan yaparak Pamuk'a âşık olmuş gibi yapıp evlendikten sonra zorla böbreğini almıştır. Battal, ameliyat masasında ölen Pamuk'u av bıçağı ile parçalamıştır. Fakat bunu ispat etmek oldukça zordur.

Gelişen öyküde, cinayetin ve olayların etkisinde kalan Hasan istifa ederek müstakbel kayınpederinin iş teklifini kabul etmeyi düşünmektedir. Asiye'nin İdris'i tamamen reddetmesi üzerine deliren İdris, Battal'ı itiraf ettirmek için evinde kıstırmıştır ve Battal'ı konuşurmuştur, tam o esnada koruma tarafından vurulmuştur ve cinayet sebebini öğrenen İdris ölürken güvenlik kameralarına bir mesaj bırakmıştır. Tam dosya kapanırken, güvenlik kamerası görüntülerini inceleyen Ferman bu mesajı fark ederek Battal'ın üzerine gitmiştir ve sonuç olarak olayı çözmeyi başarmıştır. Bunun üzerine Battal Çolakzade intihar etmiştir.

Film Hakkında: “Av Mevsimi”, 2.116.192²²² kişiyi sinema salonlarına çekerek önemli bir başarıya imza atmıştır. Yavuz Turgul' un Türk sinemasındaki Muhsin Bey ve Eşkîya gibi başarılı filmlere imza atması, bu filme ilginin artmasını sağlamıştır. Yavuz Turgul'un filmde değişmez oyuncusu Şener Şen'e ve diğer bir usta oyuncu Çetin Tekindor'a yer vermesi, bunların yanında medyatik Cem Yılmaz, Okan Yalabık ve Melisa Sözen gibi oyuncularını bu filmde kullanması, filmi merakla beklenen bir yapım olarak karşımıza çıkarmıştır. Bu filmde de Eşkîya filminde olduğu gibi yıldız olgusundan faydalanılmıştır. Film 75 kişilik ekip tarafından 8.5 haftada 35 mm olarak çekilmiştir.²²³

²²² Gelmiş Geçmiş, <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/?sayfa=2> (25.12.2013).

²²³ “Av Mevsimi”nden İlk Kareler, http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2010/06/24/ustalari_bulusturan_av_mevsimi_sona_erd_i, (15.12.2013).

Av Mevsimi filmi, Türk sinemalarında çok da işlenmemiş olan polisiye türünde bir filmidir. Yönetmen çok büyük bir başarı yakaladığı Eşkîya'da da aynı şekilde, o dönem için farklı diyebileceğimiz konuları işlemiştir. Yavuz Turgul, işlenmemiş, değişik türlerde filmler yapmayı seven, farklılıklar peşinde koşan bir yönetmendir.

Filmin yönetmeni Yavuz Turgul sinemadaki yeni dönemin pazarlama tekniklerini başarılı bir şekilde uygulamıştır. Filmin hazırlık çalışmaları Mart ayında başlamıştır, Aralık ayında da film gösterime girmiştir. Geçen bu süre zarfında oyuncular, yönetmen ve film müziği kapsamında oldukça planlı ve bilinçli bir şekilde reklam faaliyetleri yürütülmüştür. Filmin müziği daha hazırlık aşamasında iken ön plana çıkarılarak müzik albümünün filmin vizyona girmesiyle birlikte piyasaya çıkarılması, filmin 652 salonda izleyiciye sunulması, içerisinde ekstra içerikler bulunan DVD kopyaları ve güçlü finansman sağlayıcıları birlikte başarılı bir alt yapı ile izleyici karşısına çıkmaktadır.²²⁴

Filmin senaryosu ve oyunculukları hakkında yapılan olumlu ve olumsuz birçok eleştiri ile karşı karşıya kalabiliyoruz. Fakat bir konu hakkında hem eleştirmen hem de izleyiciler aynı fikirdeler. O da filmde kullanılan aydınlatmanın, rengin ve görüntülerinin çok iyi bir şekilde ayarlanmasıdır. Görüntü yönetmenliğini, Eşkîya filminde olduğu gibi bu filmde de yine Uğur İçbak üstlenmiştir. Sonuç olarak filmde üzerlerinde özenle çalışılmış, görüntü düzenlemesi kurallarına uygun kaliteli görüntüler ile karşılaşmaktayız. Uğur İçbak, gösterdiği bu başarı sayesinde 4. Yeşilçam Ödülleri'nde en iyi görüntü yönetmeni ödülünü almıştır.

3.4.1.2. Filmin Görüntü Düzenlemesi Bağlamında Analizi

Bu bölümde, 2010 yılında gösterime giren Av Mevsimi filminin çekim ölçekleri, çekim açıları, kamera hareketleri, aydınlatma, kullanılan müzikler ve kurgu açısından incelemesi gerçekleştirilecektir.

²²⁴ Zeliha, Hepkon, “ Bir “Auteur-Yıldız” Olarak Yavuz Turgul”, Ala Sivas (Ed.), **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** içinde, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011. ss. 194-195.

Kamera Konumlandırılması: Görüntüde derinlik etkisinin oluşturulması için, oyuncu ve dekorun kamera açısına göre düzenlenmesi oldukça önemlidir. Bununla birlikte, perdedeki üç boyut etkisinin ortaya çıkması için perspektif oluşturulması da önemli bir olgudur. Av Mevsimi filminde yönetmen ve görüntü yönetmeni, bu konular üzerinde oldukça titizlikle çalışmışlardır; oyuncular ve çerçeveye giren bütün unsurlar, düz bir şekilde verilmeden alan derinliği etkisi oluşturularak konumlandırılmıştır. Bunları bazı sahnelerde oyuncu konumlandırılmaları bazı sahnelerde kullanılan objektifler sayesinde oluşturmuşlardır. Birçok sahnede de perspektif oluşturabilecek kamera açıları seçilmiştir.

Özellikle bina çekimlerinde, kamera 45 derecelik açı ile konumlandırılmıştır ve hareketli kamera açıları kullanılmıştır. Bu da izleyiciler tarafından binaların düz bir şekilde görünmesini engelleyerek, üç boyutlu dolgun görüntüler oluşmasını sağlamıştır (**Resim 3.29**). Dramatik atmosferin etkili bir şekilde kurulduğu Battal'ın evinin dıştan gece görüntülerinde bunu görmek mümkündür.



Resim 3.29: 45 Derecelik Konu Açısı
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.30: Perspektif Oluşturma
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Kameranın çekim esnasında kullanılan yüksekliğine baktığımızda, genellikle Eşkya filminde de olduğu gibi çekimler olağan görüş noktasından yapılmıştır (**Resim 3.31**). Kamera boyları, oyuncuların boy ve konumlarına göre ayarlanmıştır. Filmde, üst açıyla başlayıp daha sonra aşağıya ve ileriye doğru kayma hareketi ile oyunculara kadar giren planlar oldukça sık kullanılmıştır. Bu

planlar, kamera hareketini hissettirmeden konulara yaklaşılmaları için etkili ve başarılı bir şekilde yapılmış yapılmaktadır (**Resim 3.33**).



Resim 3.31: Olağan Görüş Noktası Çekimi
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.32: Açık Artı Açık Çekimi
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.33: Üst Açık (Kaynak: Av Mevsimi 1996)



Resim 3.34: Alt Açık (Kaynak: Av Mevsimi 1996)

Filmde alt açı çok fazla kullanılmamıştır. Ferman'ın Pamuk'un odasına girdiği sahnede Ferman'ı oldukça aşağıdan çekilen bir alt açıyla görmekteyiz (**Resim 3.34**). Bunların yanında, bu filmin bazı sahnelerinde göz hizasından çok az aşağıda konumlandırılmış "açık artı açık" adındaki kamera açıları görmekteyiz. Bu açıları tam alt açı olmamakla birlikte, tam olarak göz hizasından yapılan olağan görüş noktaları açılarından da değildir. Bu açı, filmde etkili bir şekilde kullanılmıştır. Oyuncuların tam karşıdan çekilmesi sonucunda oluşan düz görüntü etkisini ortadan kaldırmıştır (**Resim 3.32**). Oyunculara belli bir dolgunluk ve perspektif katarak derinlik oluşturulması sağlanmıştır. Diğer bir açı türü olan eğik açı, Eşkiya filminde kullanılmadığı gibi bu filmde de kullanılmamıştır.

Kamera Açıları: Av Mevsimi filmine genel olarak bakıldığında nesnel kamera açılarından oluşmaktadır. İzleyiciler, filmi bir gözlemci gibi kenardan takip etmektedir (**Resim 3.35**). Bununla birlikte öznel kamera açlarına filmde çok yer verilmemiştir. Sadece filmin sonlarında Ferman'ın, Battal'ın katil olduğunu kanıtladığı an, şüphelilerin yazıldığı tahtaya uzun uzun baktığı zaman (**Resim 3.36**) ve İdris'in ölmek üzereyken türkü söylediği veda gecesini hayalinde canlandığı sahnede kullanılmıştır. Burada kamera, İdris'in yerine geçerek etrafa bakmaktadır. Buradaki öznel açı, sahnenin dramatik etkisini yükselten, başarıyla kullanılmış bir açı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.35: Nesnel Kamera Çekimi
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.36: Öznel Kamera Çekimi
(Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Nesnel kamera çekimlerinden sonra en çok kullanılan açı türü “bakış açısı” kameralarıdır. Filmde bu kamera açıları izleyicilerin, oyunculara ve konulara yakınlaştırarak olayları daha yakından bakmasını sağlamak için kullanılmıştır (**Resim 3.37**). Konuya yaklaşan izleyici, filme daha yoğunlaştırmaktadır ve böylece oyuncuların psikolojik durumlarını daha iyi gözlemeleme fırsatına erişir. Film, genel planların ağırlık olduğu bir yapımdır. Buna rağmen yönetmen, dramatik etkiyi arttırmak istediği sahnelerde bakış açısı kamerasını ve yakın planları kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 3.37: Bakış Açılı Kamera Çekimi (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Kamera Hareketleri: Filmde genellikle kameranın konum değiştirerek yaptığı hareketler kullanılmıştır. Kameranın gövdesi ile yaptığı yatay ve dikey çevrinme hareketlerinden bazı sahneler hariç çok sık yararlanılmamıştır. Genellikle kapalı mekânlarda kayma hareketinin iyi görüntü vermeyeceği yerlerde yatay ve dikey çevrinme hareketlerinden faydalanılmıştır.

Kamera hareketlerinde kullanılan genel cihazlara baktığımızda steadicam, dolly, şaryo, Jimmy jib, vinç gibi yukarıya-aşağıya, sağa-sola kayma hareketlerini kolayca yapılabilen cihazlar kullanılmıştır. Filmde birçok sahnede oyuncu ve konu takiplerinde kayma hareketleri kullanılmıştır. Planların çoğu hareketli olarak çekilmiştir.

Filmde sahne içinde oluşan geçişler, özellikle kalabalık sahnelerde hareketli kameralar sayesinde sağlanmıştır. Yani planlar kesme ve sahneyi yeniden çekme şeklinde değil bir bütün olarak tek bir plan halinde oluşturulmuştur. Buradaki oyuncu yönetimi çok önemlidir. Yönetmen ve sahneyi takip eden görüntü yönetmeni, filmde bu konuda başarılı çekimler gerçekleştirmiştir. Steadicam türü kamera bu filmin içindeki hareketli çekimlerde ağırlıklı bir şekilde kullanılmıştır. Bu hareketli çekimler, filmin içinde Ferman ve ekibinin kesik elin bulunduğu bataklığa gidip olayı inceleme sahnesinde ve Battal'ın evine ilk geldikleri sahnede etkili bir şekilde kullanılmıştır. Eşkıya filmine baktığımızda hareketli çekimlerin Av Mevsime göre daha az kullanıldığını görmekteyiz. Av Mevsimi filminde hareketli kamera

çok fazla kullanılmasına rağmen, filmin dramatik yapısına göre ayarlanan kamera hareketinin hızı, izleyicinin bu hareketlerden rahatsız olmamasını sağlamaktadır.

Filmde dikkat çeken bir konu da birçok kamera hareketinin aynı anda yapılıyor olmasıdır. Aşağıya doğru yapılan bir kayma hareketiyle birlikte aynı anda ileriye kayma hareketi de yapılmaktadır. Steadicam kamera sayesinde oyuncuların takibi kolay ve hareketli olması sağlanmıştır. Böylece filmin birçok sahnesinde, sanki izleyici de oyuncularla birlikte hareket ediyormuş, onların etrafında dolaşıyormuş atmosferi oluşturulmaktadır. İzleyici de bu atmosfer içinde filmi daha kolay takip etmekte ve kendini filmin bir üyesi gibi görerek filme daha çok yoğunlaşmaktadır.

Yine Eşkîya filminde olduğu gibi bu filmde de insan gözünün çalışma prensibine uymayan optik kaydırma hareketi neredeyse hiç kullanılmamıştır. Bu da filmin doğal akışını olumlu yönde etkilemektedir.

Yavuz Turgul, Eşkîya filmini incelerken de bahsettiğimiz gibi Eşkîya'yı hareketli kamera açıları ile çekmek istemiştir. Fakat sesli çekim ve kalabalık dış mekân çekimlerinin getirdiği olumsuzluklar nedeni ile bundan vazgeçmiştir. Av Mevsimi filmine baktığımızda ise, hareketli çekimlerin ağırlıklı olduğunu görmekteyiz. Yavuz Turgul, istediği hareketli çekimleri 14 sene sonra bu filmde başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bunun sebebi, Türk sinemasında da kamera ve ses kaydı konusundaki teknik gelişmelerin hız kazanmış olması ve buna bağlı olarak teknik ekibin bu süre zarfında kendini geliştirmesidir.

Çekim Ölçekleri: Av Mevsimi filmi genellikle genel planlardan oluşmaktadır (**Resim 3.8**). Oyuncu ve konu yakın çekimleri üzerinde çok çalışılmamıştır. Karakter çekimlerinde kullanılan çekim ölçeklerine bakıldığında çoğunlukla göğüs ve bel planları kullanılmıştır. Tekli karakter çekimlerinde göğüs ve omuz planları, ikili ve daha çok karakterin bulunduğu sahnelerde ise genellikle bel plan ve genel planlar, ağırlıklı olarak bazı planlarda da diz planlar tercih edilmiştir. Oran olarak bakıldığında göğüs ve bel planlar ağırlıklı olarak birbiri arasında hemen hemen aynı oranda kullanılmıştır. Bunun yanında, artık sinemada kullanılan teknikler sayesinde genel bir plandan başlayan kamera

hareketi(bu hareket çok yüksek ve dik bir üst açıyla da olabilir) kolaylıkla ve kamera hareketini izleyiciye hissettirmeden, oyuncunun baş planına kadar gidebilmektedir. Kullanılan bu teknikler sayesinde yönetmen, seyirciyi bir oyuncuya veya bir konuya yakınlaştırarak filmin içine dâhil edebilmektedir.



Resim 3.38: Genel Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.39: Baş Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Resim 3.40: Yakın Yüz Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.41: Omuz Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.42: Göğüs Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



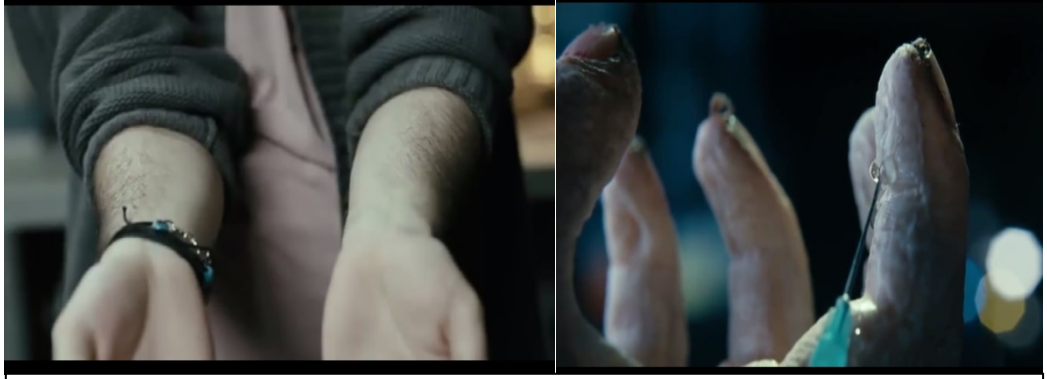
Resim 3.43: Bel Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.44: Diz Çekim (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Yönetmen, film içindeki bazı sahnelerdeki dramatik ve psikolojik etkiyi seyirciye aktarabilmek için baş ve yakın planları kullanmıştır. Özellikle filmin sonunda, Battal'ın itiraf sahnesinde baş planda konumlandırılan kamera objektifi sayesinde oluşturulan derinlikle birlikte dramatik bir sahne oluşturulmuştur (**Resim 3.40**). Burada Battal'ın ruh hali belirgin bir şekilde ortaya çıkarılmıştır.

Filmde ayrıntı çekimlerine de yer verilmiştir. Filmde kesik elin kime ait olduğu konusunda laboratuvarında yapılan araştırma sahnesinde birçok ayrıntı çekimi kullanılmıştır (**Resim 3.45**). Özellikle Ferman'ın, Pamuk'un evini araştırırken mutfakta ve odasında ayrıntı çekimlerinden yoğun bir şekilde faydalanılmıştır. Buradaki çekimler, bize Pamuk'un yaşamı hakkında bilgiler vermektedir. Bunlarla birlikte Ferman'ın şüphelendiği kişilerin bileklerine baktığı sahnelerin bazılarında ayrıntı çekimleri kullanılmıştır.



Resim 3.45: Ayrıntı Çekimleri (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Filmde, zamanı belirtmek için de şehrin uzak çekimlerinden faydalanılmıştır. Uzaktan çekilen şehre baktığımızda gece olduğunu görürüz, sonra bir anda hava aydınlanır ve böylece izleyici artık sahnenin gündüz devam edeceğini anlamaktadır (**Resim 3.46**).



Resim 3.46: Zaman Geçişlerini Göstermek İçin Kullanılan Uzak Çekimler (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Çerçeveleme Kuralları: Av Mevsimi filmine genel olarak bakıldığında baş boşluğu, bakış boşluğu, hareket boşluğu ve altın oran gibi çerçeveleme kurallarına uygun çekimler gerçekleştirilmiştir. Çekimler simetrik bir şekilde yapılmamıştır. Bu da izleyicilerin filmi yorulmadan, akıcı bir şekilde, rahatsızlık duymadan, kaliteli görüntüler eşliğinde seyretmesini sağlamıştır. Görüntü yönetmeni, Eşkîya filmine göre daha fazla hareketli çekim olmasına rağmen, bu filmde de çerçeveleme kurallarına uygun çekimler yapmıştır.



Resim 3.47: Baş Boşluğu (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.48: Bakış Boşluğu (Kaynak: Av Mevsimi 2010)



Resim 3.49: Alan Derinliği Örnekleri (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Filmde alan derinliği konusunda da etkili çalışmalar yapılmıştır. Yönetmen, filmin iki boyut etkisinden kurtulması ve izleyicinin algısını kontrol etmek için alan derinliği olgusundan faydalanmıştır. Örnek vermek gerekirse, İdris'in annesi ile Lazca konuştuğu ve annesinin Asiye türküsünü söylediği sahnede alan derinliği, izleyicinin dikkatini yönlendirmek amacıyla etkili bir şekilde kullanılmıştır (**Resim 3.49**). Yine Battal'ın itiraf sahnesinde kamera baş plandayken ve Pamuk'un nasıl öldürüldüğünü anladığımız sahnelerde alan derinliği olgusu dramatik etki oluşturmak için kullanılmıştır.

Aydınlatma ve Renk Kullanımı: Filmin genel renk tonu soğuk mavi tonlardır. Bu filmde Eşkya filminin tersine soğuk renkler kullanılmıştır. Bunun nedeni filmin tür itibari ile polisiye gerilim olmasıdır. Soğuk renkler, özellikle mavi tonları korku ve gerilimin artmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu filmde de etkili bir şekilde kullanılmıştır.

Aydınlatmanın sinemadaki işlevine bakıldığında, ilk olarak aydınlatmanın birinci kuralı oyuncu, mekân ve çekilen konunun izleyici tarafından görünür olmasıdır. Filmdeki aydınlatma bu konudaki işlevini yerine getirmektedir. Film, mavi tonlarda oluşmasına rağmen karanlık bir film değildir. Oyuncular ve konu, belirgin bir şekilde izleyici tarafından görünmektedir. Bunun yanında karakterlerin özel hayatlarının gösterildiği sahnelerde oyuncuların yüzlerine daha sıcak tonlar kullanılmıştır.

Filmde, aydınlatma devamlığı üzerinde titizlikle çalışılmıştır. Planlar arasında ve filmin bütününe bakıldığında aydınlatma ve renk tonları birbirini tamamlar durumdadır. Bu uyumdan anlaşıldığı üzere yönetmen, renge karar verdikten sonra görüntü yönetmeni, belirlediği filtre ve ışık kaynaklarını film boyunca kullanmıştır. Bu ışık ve renk tonunun uyumunu tam olarak sağlayabilmek için filmin montajı bittikten sonra film dijital ortamda bir renk düzenlemesi işleminden de geçmiştir.



Resim 3.50: Aydınlatma ile Atmosfer Oluşturmaya Örnekler (Kaynak: Av Mevsimi 2010)

Aydınlatma filmde oyuncuların, mekânların ve çekilen konunun izleyici tarafından görülebilirliğini sağlaması yanında dramatik ve psikolojik unsurların ortaya çıkması ve bunların oluşturulması için de etkili bir şekilde kullanılmıştır (**Resim 3.50**).

Sesin Kullanımı: Filmi, sesin oluşturulması açısından incelediğimizde diyalogların duyulabilir ve anlaşılabilir olduğunu görmekteyiz. Kalabalık sahnelerde doğal sesler, diyalogların üzerine çıkmamaktadır. Bu da ortam ne kadar kalabalık olursa olsun izleyicinin ana konudan uzaklaşmamasını sağlamaktadır. Sonuç olarak, diyalog ve ortamda olması gereken doğal sesler,

uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Bunu, özellikle polis bürosunda yapılan çekimlerde ve bataklıkta araştırma sahnelerinde görmekteyiz.

Av Mevsimi filminde sesin şiddeti ve yönü iyi ayarlanmıştır. Örnek vermek gerekirse; bataklık sahnesinde araştırma yapan polisler, yardım istemek amacı ile uzaktan seslenerek İdris ve Hasan'ı çağırmışlardır. İzleyiciler uzaktaki polisin sesini o uzaklıktan gelebilecek şiddete duymaktadırlar. Araba sahnelerinde de uzaktan gelen aracın ses şiddeti kameraya yani izleyiciye yaklaştıkça artmaktadır. Bu şekilde ayarlanmış sesler, izleyici üzerinde olumlu etkiler bırakıp sanki filmin içinde yer alıyormuş izlenimi oluşturmaktadır.

Filmde ayrıca dış ses de kullanılmıştır. Ses öldürülen Pamuk'a aittir. Film bu dış sesle başlar. Pamuk öldükten sonra hissettiklerini anlatır. Bu, filme masalsi bir anlatım kazandırmaktadır. Ferman'ın yalnız bir şekilde bataklıkta ve evinde Pamuk'u araştırırken, sanki Ferman'ın Pamuk hakkında hissettiklerini ya da anlamaya çalıştığı şeyleri, Pamuk kendi ağzından bize dış ses olarak anlatmaktadır. Bu dış ses sayesinde filmin dramatik etkisi artırılmıştır. Bunun yanında izleyici Pamuk'un hayatı hakkında bilgi sahibi olmaktadır.

Ayrıca film içinde müzik, sahnelerin dramatik yapısına uygun bir şekilde kullanılmıştır. Gerilimi yüksek sahnelerde korku ve gerilimi arttıran müziklerden yararlanılmıştır. Battal'ın her şeyi itiraf ettiği sahnede olduğu gibi, gerilimi yüksek müzikler kullanılmıştır. Bu sahnede müziğin yanına Pamuk'un çığlıkları da eklenmiştir ve güçlü bir korku hissi oluşturulmuştur. Başka bir sahnede, Asiye'den tamamen ümidini kesen İdris, içki içmek için gittiği barda prova yapan grubun söylediği "Benden Adam Olmaz" şarkısı da o sahnenin ve İdris'in ruh halini güçlü bir şekilde vurgulayan bir müzik olarak kullanılmıştır.

İdris'in cenazesini görmeye morga gelen annesi ve Asiye'nin bulunduğu sahnede de izleyicilerin duygusal yönünü ortaya çıkaran müzikler kullanılmıştır. Müzik kullanımı bakımından filmin geneline bakıldığında görüntülerdeki psikolojik ve dramatik yapıyı güçlendirmek için müziğin başarılı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Filmin en eğlenceli ve en çok konuşulan sahnesi, veda gecesindeki İdris'in "Hayde" türküsünü söylediği sahnedir. Bu sahnenin oldukça ön plana çıkmasının nedeni de Cem Yılmaz'ın performansı ve

sahnedeki herkes tarafından belli bir ritim eşliğinde söylenen “Hayde” türküsüdür.

Kurgu: Filmin geneline baktığımızda kurgu ritminin ve akışının iyi bir şekilde hazırlandığı görülmektedir. Polisiye türü bir film olduğu için zaman zaman hız kazanan kurgu (özellikle polis bürosunda ve takip sahnelerinde), zaman zaman da izleyiciye nefes almasını sağlamak amacıyla bazı sahnelerde ritmi düşürülerek uygulanmıştır (polislerin özel hayatlarının anlatıldığı sahneler gibi). Yine de filmin geneline baktığımızda ağırlıklı olarak filmin kurgusu dinamik bir hızda yapılmıştır.

Filmde mekân ve zaman ilişkisi, kurgu esnasında doğru bir şekilde sıralanmıştır. Farklı bir sahneye girerken izleyiciyi sahneye hazırlamak için geçiş görüntüleri kullanılmıştır. Polis bürosundaki sahneye geçerken polis binasının bir dış görüntüsü, Battal’ın evindeki bir sahneye geçerken evin dış görüntüleri kullanılmıştır. Zaman konusunda da bilgi vermek amacıyla uzaktan şehir görüntüleri kullanılmıştır. Sahne gece devam edip bittikten sonra uzak bir şehir planı ile karşılaşıyoruz, hava karanlık ve bir anda aynı uzak plandayken hava aydınlanıyor, seyirci ertesi gün olduğunu anlıyor ve arkasından gündüz sahneleri başlıyor. Bu geçiş planları, zaman ve mekân kavramı açısından izleyicinin filmde kopmamasını sağlamaktadır, yani izleyicinin filmin hangi zamanda ve nerede geçtiğini bilmesi konusunda yardımcı olmaktadır.

Teknik anlamda bakıldığında kurgu yapılırken geçişlerde birbirine çok yakın ya da birbirinden çok uzak planlar kullanılmıştır. Geçişlerde kamera hareketlerinin hızları göz önünde bulundurulmuştur. Geçişlerin zamanlamasına dikkat edilmiştir ve bunun sonucunda izleyiciyi rahatsız edecek görüntü sıçramalarının ortaya çıkması engellenmiştir. Bunun yanında değişik açılardan veya farklı mekânlarda çekilen sahnelerin renk ve aydınlatma bakımından oluşabilecek farklılıkları göz önünde bulundurularak belli bir renk düzenlemesi yapılmıştır.

Günümüzde artık bütün filmlerin kurguları, dijital tabanlı bilgisayar programlarında yapılmaktadır. Bu tür programlar sayesinde film kurguları çok kısa sürede bitirilmektedir. Bunun yanında bu tür kurgu sistemleri, çekim

esnasında yapılan hataların düzeltilmesi, değişik türdeki görsel efektlerin kullanımı ve renk ayarlarının kolay ve istenilen düzeyde yapılması olanağını sinemacılara sağlamaktadır. Av Mevsimi filminin kaliteli kurgulanmış ve renklendirilmiş görüntülerine baktığımızda da kurgu ve renklendirme tekniklerinin gelişimini çok iyi bir şekilde görmekteyiz.

SONUÇ

İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren kendisi ve çevresi ile ilgili olan gelişmeleri ve gözlemlerini resmetmeye çalışmıştır. Bunu mağaralarda yaşayan insanların, yaşamlarını ve onlar için önemli olan olayları mağara duvarlarına resmetmelerinden anlamaktayız. Çağlar değıştikçe insanlar da kendilerini geliştirmişlerdir fakat içlerindeki resmetme ve bunu kayıt altına alma arzusu değışmemiştir. Bu bağlamda hayatlarını ve yaşanmışlıklarını başka şekillerde kayıt altına alma yollarını denemişlerdir. Bunlar resim, heykel ve tiyatro gibi sanat dallarıdır. Daha sonraları ise bu sanat dallarının tam olarak hayatlarını yansıtmadığını görmüşlerdir. Gerçek hayatta var olan ama bu yapılan sanatlarda tam olarak yansıtılamayan bir nokta söz konusudur. O da yaşantımızın içinde var olan ve canlı olmayı simgeleyen "hareket" olgusudur.

İnsanoğlu teknik gelişmeler çerçevesinde hareketli görüntüyü oluşturmak adına uzun yıllar boyunca çeşitli çalışmalar yapmıştır. Ve hareketli görüntüyü icat edebilmenin peşinden koşmuştur. Çünkü gerçek hayatı ancak hareket sayesinde tam olarak yansıtmak mümkündür. Hareketli görüntü çalışmaları en başta birer fizik çalışması olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü görüntünün oluşturulması için ilk önce onu yakalayıp bir cismin üzerine kaydedilmesi gerekmektedir ve bu çalışmalar da ancak teknik ve fiziki çalışmalar neticesinde elde edilebilen sonuçlardı.

Hareketli görüntünün kimin icadı olduğu konusu bir bakıma tartışmalı bir konudur. Bunun nedeni aynı dönem içinde birçok ülkede birden çok bilim adamının hareketli görüntüyü oluşturma adına olumlu çalışmalar yapmış olmasıdır. Edison kendini sinemanın mucidi olarak görse de, William Friese Greene aracılığıyla İngilizler, Louis Aime Agustin Le Prince ile Fransızlar, Max ve Emile Skladanovski'nin hareketli görüntüyü oluşturan cihazları nedeniyle de Almanlar "hareketli resim" in icadını kendilerine mal etmişlerdir.²²⁵ Fakat Lumiere kardeşlerin gerçek bir gösterim yaparak para karşılığı izleyicilere toplu bir şekilde 1895 tarihinde seyrettirdikleri film ilk sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir. Böylece Lumiere'ler sinemanın resmi kurucusu sayılmışlardır.

²²⁵ Abisel, a.g.e., s. 27.

Hareketli görüntünün bulunuşundan sonra sinema kendi anlatı dilini oluşturmaya çalışmıştır. Bütün diğer sanat dallarını içinde barındıran sinema, kendi öz diline kavuşmak adına uzun yıllar çaba harcamıştır. Nasıl bir müzik notalardan oluşuyorsa ve bir roman kelimelerin birleşmesiyle ortaya çıkıyorsa sinema da anlatı dilini oluştururken ilk önce görüntüden daha sonra da sestem faydalanmaktadır. Yani sinema görsel ve işitsel bir dil kullanmaktadır.

Bu veriler ışığında baktığımızda tez çalışmamızın ilk bölümünde sinemanın doğuşu ve kendi anlatı dilini oluşturma çabaları ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. İkinci bölümünde ise görüntüyü düzenleyen unsurlar teknik olarak incelenmiştir. Sinemada görüntü düzenleme çalışmasının yapılması sinemada anlatı dilinin oluşturulması adına gerekli olan bir çalışmadır. Sinema temelde görüntü ve ses olgularının seyirciye estetik ve etkili bir şekilde yansıtma kaygısı taşımaktadır.

Estetik ve etkili bir şekilde kullanılmayan görüntü ve ses, izleyicinin filmde uzaklaşmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle görüntünün ve görüntünün tamamlayıcı unsuru olan sesin sinemacılar tarafından kabul görmüş belirli kurallara göre düzenlenip uygulanması gerekmektedir. Görüntüyü estetik ve etkili bir hale getirebilmek veya bir anlatım aracı olarak kullanabilmek için görüntüyü oluşturan aydınlatma, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, alan derinliği, ses ve kurgu gibi unsurların nerede ve nasıl kullanılacağına sinemacılar tarafından bilinmesi gerekmektedir.

Araştırmamızın üçüncü ve son bölümünde ise Türk sinemasında görüntü düzenlemesinin gelişimi hakkında bir inceleme yapılmıştır. İlk olarak 1950'li yıllardan başlayarak Türk sinemasının görüntü düzenleme açısından gelişimine bakılmıştır. 1950 öncesi dönem Türk sinemasında ilk yıllar tiyatrocular dönemi ve geçiş yıllarından oluşmaktadır. Özellikle M. Ertuğrul'un tek adam olduğu 1922-1939 yılları arasında gerçek bir sinema dilinden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Bunun sebebi Muhsin Ertuğrul'un ve o dönem oyuncularının tiyatro geçmişli olmalarından dolayı sinemanın bir tiyatro sahnesi gibi düşünülmesidir. Bu dönemde sinema, tiyatro etkisinden kurtulamayınca gerçek bir film dilinin oluşmasından da söz edilemeyecektir.

Türkiye'de sinema adına bir dil oluşturulması 1950'li yıllarda Lütfi Ömer Akad ile başlamıştır. Bu dönemden sonra Türk sinema dilini oluşturmak adına birçok yönetmen ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, geçmişte olduğu gibi teknik ekipman açısından Türk sineması sıkıntılı dönemler yaşamaya devam etmiştir. Görüntüyü düzenleyecek yetişmiş ekipman olmaması Türk sinemasının gelişimini engellemiştir. O dönemlerde sinemacılar eğitim alarak bilinçli bir şekilde yetiştirilmek yerine usta çırak ilişkisi ile yetişmekteydi. Bu da hatalı çalışan ustaların hatalarının çırakları tarafından devam ettirilmesine neden olmaktadır.

Türk sinemasının en gösterişli zamanı diyebileceğimiz Yeşilçam dönemine baktığımızda da görüntü estetiği ve kalitesi açısından çok iyi sonuçlar çıkmadığı görülmektedir. Bunun nedeni filmlerin çok kısa sürede çekilmesi ve enflasyonist bir tavırla film yapılmasıdır. Bu dönemde sinema diline ve sanatına gerekli önem verilmemiştir. Sadece en kısa sürede bir film çekip ondan para kazanmanın yolları aranmıştır. Bu dönemdeki eksiklik sadece görüntünün kalitesinde değil oyuncu, senaryo ve yapımın bütün kollarında görülmektedir.

Yeşilçam 1970'li yıllardan itibaren gerileme dönemine girmiştir. Bu yıllarda artık sinema seyircisi Türk filmlerini seyretmek için sinema salonlarına gitmemektedir. Ekonomik ve siyasal sebepler yanında sansür, film yapım maliyetlerinin yükselmesi, Türk filmlerinin kalitesinin gittikçe düşmesi, bunların yanında televizyon yayınlarının yaygınlaşması ve televizyonda yayınlanan yabancı film ve dizilerin seyirci tarafından tercih edilmesi gibi sebeplerden dolayı seyirci Türk filmlerini seyretmeyi tercih etmemeye başlamıştır.

Bu gerileme 1990'lı yıllara kadar devam etmiştir. 90'lı yıllarda ise sinema adına Türkiye'de bazı değişiklikler olmaya başlamıştır. Yabancı sermaye yasasında yapılan değişiklikler ve Amerikan sinemasının yayılcı politikası bunlara ek olarak özel televizyon kanallarının açılması Türk sinemasına darbe vurmuş olsa da bununla birlikte bu dönemde, iki yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi, seyirci kaygısı olmadan ve yapımcılardan bağımsız olarak kendine özgü sinema dilini oluşturan bağımsız yönetmenlerdir. İkinci gruptaki yönetmenler ise tamamen gişe odaklı ve popüler sinema yapmaya çalışanlardır. 1990'lı yıllarda başlayan bu iki akım da kendi izleyici

kitlesini oluşturmayı başarmıştır. Bu yıllarda meydana gelen bir diğer yenilik de ‘okullu’ olarak adlandırılan eğitilmiş ve sinemadaki yenilikleri takip eden görüntü yönetmenlerinin ve sinemacılarının ortaya çıkması olmuştur. Tüm bunların yanında, Yeşilçam’ın tecrübeli sinemacılarının da bu dönemdeki katkıları çok büyük bir etkidir. Ve böylece Türk sineması küllerinden doğmaya başlamıştır.

Araştırmamızın son bölümünde görüntü düzenlemenin sinemanın anlatı diline katkılarını incelemek adına, yönetmenliğini Yavuz Turgul'un ve görüntü yönetmenliğini Uğur İçbak'ın yaptığı 1996 yapımı "Eşkîya" ile 2010 yapımı "Av Mevsimi" filmlerinin analizleri yapılmıştır. Eşkîya filminin analiz konusu seçilmesinin sebebi 90'lı yıllarda büyük bir başarıya imza atıp 2.572.287²²⁶ kişi tarafından seyredilerek Türk sineması ile seyirci arasında bir köprü vazifesi olmasıdır.

Filmin analiz bölümünde bu başarının sebeplerine kapsamlı bir şekilde değinilmiştir. Bu sebeplerin en önemlilerinden biri filmin kaliteli ve estetik görüntülerden oluşmasıdır. Filmin Yavuz Turgul gibi başarılı bir yönetmenin elinden çıkması dışında, bu durum eğitilmiş ve yenilikçi bir görüntü yönetmeni olan Uğur İçbak'ın ve filmde kullanılan birçok yeni teknik yöntemin başarısıdır. Filmde kullanılan yeni yöntemlerin başında, bazı kamera cihazları, sesli çekilen filmde uygulanan dijital sound effect ses sistemi, Türk sinemasın da ilk defa kullanılan dijital Avid kurgu programı ve bu programa bağlı olarak kullanılan efektler gelmektedir. Film aydınlatma, kamera hareketleri, renk, çekim ölçekleri ve kurgu açısından özenle hazırlanmış bir filmidir. "Eşkîya" filmi ile anlıyoruz ki her yönüyle titizlikle çalışılarak ve önemsenerek yapılan bir sinema filmi başarılı olmaya adaydır.

"Av Mevsimi" filmine görüntü düzenlemesi açısından bakıldığında Eşkîya filmi kadar başarılı olduğu görülmektedir. İki film arasında 14 sene gibi bir zaman aralığı vardır. Bu süre zarfında sinema alanında kullanılan teknik cihazların ve yöntemlerin gelişimi "Av Mevsimi" filminin kamera hareketlerinde, renk kullanımında, aydınlatılmasında ve kurgusunda açıkça görülmektedir. Gelişen kamera ekipmanları sayesinde hareketli görüntüler

²²⁶ Eşkîya Sinema Filmi, (13.12.2013).

değişik açılardan kolaylıkla tek planda çekilmiştir. Gelişen kamera objektifleri, alan derinliği oluşturma adına başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Renklendirme konusunda kullanılan dijital efektler ise filmde kullanılan renklere açıkça görülmektedir. Bu da Türk sinemacılarının sinema alanındaki teknik gelişmeleri yakından takip ettiğini göstermektedir.

Günümüz Türkiye sinemasına baktığımızda Türk filmlerinin görüntü kalitesi, estetik ve görsel efekt kullanımı açısından yabancı yapımlarla yarışır hale geldiğini görmekteyiz. Türkiye'deki sinema salonlarında vizyona giren filmlerin gişe başarılarına baktığımızda ise Türk filmleri yabancı filmlerin önünde yer almaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de kaliteli ve estetik görüntülerin artık Türk sinemasında da var olmasıdır. Tüm bu başarılarla paralel olarak, bugünkü rakamlar da izleyicinin sinemasına sahip çıktığını açık bir şekilde göstermektedir. 2013 son gişe rakamlarına göre Türkiye' de 50 milyona yakın sinema bileti satılmıştır ve bunun % 57' si Türkiye yapımı filmlere aittir.²²⁷

²²⁷ 2013, 51. hafta / 20-26.12.2013 vizyon raporu, (04.01.2014).

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. 2. Basım. İstanbul: Om Yayınevi. 2003.
- Arijon, Daniel. **Film Dilinin Grameri 3**. 1. Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2005.
- Arslantepe, Mehmet. **Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş**. 2. Basım. İstanbul: Beta Yayıncılık. 2009.
- Brown, Blain, **Sinematografi: Kuram ve Uygulama**. Selçuk Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil Yayınevi. 2005.
- Büker, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. 1. Basım. Eskişehir: Milliyet Yayınları. 1985.
- Canıklıgil, İlker. **Dijital Video ile Sinema**. 1. Basım. İstanbul: Pusula Yayıncılık. 2007.
- Demir, Yalçın, Aydın Ziya Özgür. “Görsel ve İşitsel Anlatım Öğeleri”. Yalçın Demir ve Aydın Ziya Özgür (Ed.). **Radyo ve Televizyon Program Yapımı** içinde. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları. 2013.
- Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)**, İstanbul: Remzi Kitapevi. 2004.
- Esen, Şükran. “Eşkıya Kente İndi”. Ala Sivas (Ed.), **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. 2011. ss.173-178.
- Esen, Şükran. **80’ler Türkiye’sinde Sinema**. 2. Basım, İstanbul: Beta Basım, 2000.
- Gökçe, Gürol. **Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği**. 1. Basım. İstanbul: Der Yayınları. 1997.
- Güngör, A. Şefik. **Sinemada Görüntü Yönetmeni**. Ankara: Kitle Yayınları. 1994.
- H, Zettl. **Television Production Handbook**, 4. Edition. California: Wadsworth Publishing Company. 1981.
- HALSE, A. O., **The Use of Color Interiors**. 2. Basım, Mc Graw Hill, 1978.
- Hepkon, Zeliha. “ Bir “Auteur-Yıldız” Olarak Yavuz Turgul”. Ala Sivas (Ed). **Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek** içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. 2011. ss. 179-198.
- Kafalı, Nadi. **Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller**. Ankara: Ümit Yayıncılık. 2000.

- Kılıç, Levent. **Görüntü Estetiği**. 5. Baskı. İstanbul: İnkılap Kitapevi. 2013.
- Mascelli, Joseph V.. **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. 2. Basım. Hakan Gür (çev.). Ankara: İmge Kitabevi. 2007.
- Millerson, Gerald. **Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği**. Selçuk Taylaner(çev). İstanbul: Es Yayınları. 2007.
- Necmeddin, ERSOY. **Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene**. İstanbul: Kam Ajans. 1990.
- Nedim Hazar, "Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi".
Abdurrahman Şen (Ed.). **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar** içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2010. ss. 171-238.
- Onaran, Âlim Şerif. Bülent Vardar. **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. İstanbul: Beta Basım. 2005.
- Onaran, Âlim Şerif. **Sinemaya Giriş**. 2. Baskı. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları. 1999.
- Öngören, Mahmut Tali. **Televizyon Film Yapım Yöntemleri**. 1. Basım. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. 1976.
- Özkoçak, Yelda. **Kurgu estetiği ve Teknikleri**. İstanbul: Derin yayınları. 2011.
- Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**. 1. Basım Ankara: Kitle Yayıncılık. 1995.
- Özön, Nijat. **Türk Sinema Tarihi 1896-1960**. İstanbul: 3. Basım. Doruk Yayıncılık. 2010.
- Özön, Nijat. **Sinema Sanatına Giriş**. 1.Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008.
- Pearson, Roberta. "Sinemanın İlk Dönemi". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). Ahmet Fehmi (Çev.). **Dünya Sinema Tarihi** İçinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2003. ss. 30-41.
- Pösteki, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**. 2. Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2005.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. Çetin Şan (çev.). İstanbul: 2. Basım. Kabalcı Yayın evi. 2003.
- Sema, Fener. **HD Sinematografi**. İstanbul: Bebek Tanıtım. 2012.
- Sivas, Ala, "Eşkiya Olayı". Şükran Esen (Ed.). **Her Şeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türkiye Sineması**. Antalya Kültür Sanat Vakfı. 2012. ss.130-141.

- Sözen, Mustafa. **Sinemada Renk - Sembolik Anlamlar**. Ankara: Detay Yayıncılık. 2003.
- Şener, Erman. **Yeşilçam ve Türk Sineması**. İstanbul: Kamera Yayınları. 1970. ss. 122-124.
- Tansuğ, Sezer. **Sanatın Görsel Dili**. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1993.
- Teksoy, Rekin. **Sinema Tarihi**. 1. Basım. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2005.
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**. 1. Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007
- Thompson, Kristan ve David Bordwel. **Film History: An Introduction**. 2. Edition. New York: Mc Graw-Hill, 2003.
- Tunca, Elif, "Sinemamızın Umutlu Tarihi", Abdurrahman Şen (Ed.), **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar** içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010. ss.13-32.
- Vardar, Bülent. **Sinemada Ses ve Müzik**. İstanbul: Es Yayınları. 2009.
- Vardar, Bülent. **Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri**. 2. Basım. İstanbul: Beta Basım. 2006.
- Wheeler, Paul. **Uygulamalı Sinematografi**. Selçuk Taylaner (çev). İstanbul: es Yayınları. 2010.

Sürelî Yayınlar

- Adanır, Oğuz. "Türk Sinemasında Ya Da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu II. **Defter**. S.9. (Nisan-Mayıs 1989). s. 118.
- Erdoğan, Nezih. "Yuvuz Turgul'un Dünyası ve Eşkiya". *Cinemascope*. Sayı: 12. (Kasım 2007).
- Eşkiya Teknik. "Montajda İleri Bir Adım" **Sinema Dergisi**. Özel Eşkiya Sayısı ss.12-13.
- Kuzu, Hüseyin. "Günümüz Türk Sineması Üzerine, Broşür Niyetine Film, Sinerama", **Sinema Kültür Dergisi**. Sayı: 2. Mart 1998.
- Özön, Nijat. "Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış". **Yeni Sinema**. Sayı: 3. S. 8. Kasım 1966.
- "Uğur İçbak Röportajı", **Sinema Dergisi**, Özel Eşkiya Sayısı, Mayıs 1997, ss. 73-75.
- Tuncan Okan. "Türk Sinemasının Ekonomik Durumu". **Yeni Sinema**. Sayı: 3. İstanbul: Gün Matbaası. 1966.

Yağmur, Memduh ve Muhammet Özkılınç. “ Sinema Tarihi 2. Bölüm”.
Broadcasterinfo Dergisi. S. 79 Kasım 2010. s. 106.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Şener, G.M.,**Aydınlatma İle Televizyon Yapımlarında Derinlik etkisinin Oluşturulması**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. 1986.

Ansiklopedi

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. C. 3. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları. 1997.

Video Kaydı

İçbak, Uğur. “Görüntü Yönetmenliği Atölyesi” 3 Saat. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi. 20.11.2013.

İnternet Kaynakları

“Av Mevsimi”nden İlk Kareler.

http://www.sabah.com.tr/Gunaydin/Magazin/2010/06/24/ustalari_bulusturan_av_mevsimi_sona_erdii. (15.12.2013).

2013, 51. hafta / 20-26.12.2013 vizyon raporu.

<http://www.antraktsinema.com/boxoffice-rapor.php?id=282>. (04.01.2014).

Ali İpar. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/aliipar.html>. (28.10.2013).

Av Mevsimi. <http://www.sinematurk.com/film/35565-av-mevsimi/>
(25.12.2013).

Boy Plan.

<http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/cekimteknikleri/insan/cekimolcekleri/boyplan.html>. (8 Ağustos 2013).

Dolby Digital Nedir? Bilim ve Teknoloji. <http://www.ozmena.net/bilim-ve-teknik/dolby-digital-nedir-bilim-ve-teknoleji-9738.html>. (18.12.2013).

Eşkiya (1996). <http://www.sinemakulubu.com/blog/movie-review/eskiya-1996/>.
(20.12.2013).

Eşkiya Sinema Filmi. <http://www.sinematurk.com/film/1018-eskiya/>.
(13.12.2013).

Gelmiş Geçmiş. <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/?sayfa=2>
(25.12.2013).

Gelmiş Geçmiş. <http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/?yil=1999>
(28.12.2013).

Görüntü Yönetmenliği. (t.y.). <http://www.medyaakademisi.com/makale10.html>
(12.10.2013).

İçbak, Uğur. 2012. “*Görüntü Yönetmeninin Sorumlulukları*”.
<http://okul.selyam.net/docs/index-9310.html>, (15.11.2013).

Milli Eğitim Bakanlığı (MEGEP). Kamera ile Görüntü Estetiği. 2008.
[http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/
kamera_ile_goruntu_estetigi.pdf](http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/radyotv/moduller/kamera_ile_goruntu_estetigi.pdf). (20 Nisan 2013).