Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Bilim Dalı

# NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

Bihter İŞLER

Doktora Tezi

Ankara, 2024

# NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

Bihter İŞLER

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

# KABUL VE ONAY

Bihter İşler tarafından hazırlanan “Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Neoformalist Yaklaşımla İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 07.06.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ahmet GÜRATA (Başkan)

Doç. Dr. Orhun YAKIN (Danışman)

Prof. Dr. Erol Nezih ORHON (Üye)

Prof. Dr. Ahmet Serhat KAYMAS (Üye)

Prof. Dr. Suavi AYDIN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 1 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren…ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

01/07/2024

**Bihter İŞLER**

[1] *"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*

*(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

*(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

*(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
*Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.*

***** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.***

# ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Orhun YAKIN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

***Bihter İŞLER***

# TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında bana rehberlik eden ve desteklerini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Orhun Yakın'a derin minnettarlığımı ifade etmek isterim. Onun bilimsel rehberliği, bu çalışmanın her aşamasında benim için ilham kaynağı oldu. Tez sürecim boyunca bilgilerini paylaşan Prof. Dr. Erol Nezih Orhon ve Prof. Dr. Ahmet Serhat Kaymas hocalarıma teşekkür ederim; her birinin katkısı, çalışmanın şekillenmesinde kritik bir rol oynadı. Ayrıca, tez savunma jürimde yer alarak tezime getirdikleri ufuk açıcı katkılar için Prof. Dr. Ahmet Gürata ve Prof. Dr. Suavi Aydın'a şükranlarımı sunarım.

Son olarak, bu süreçte beni motive eden ve her türlü desteği sağlayan aileme ve arkadaşlarıma olan minnettarlığımı dile getirmek isterim; onların desteği rahat bir çalışma ortamı sağladı.

# ÖZET

İŞLER, Bihter. *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Neoformalist Yaklaşımla İncelenmesi,* Doktora Tezi, Ankara, 2024.

"Neoformalizm" (yeni biçimcilik), David Jay Bordwell ve Kristin Thompson tarafından geliştirilen, filmlerin biçim ile anlatı ilişkisine odaklanan metodolojik bir yaklaşımdır. "Biçim", film öğeleri arasındaki ilişkiler sistemini ifade eder, "anlatı" ise zaman ve mekân içinde neden-sonuç ilişkisiyle ilerleyen olay örgüsünde öykü bilgisinin nasıl dağıtıldığıdır. Neoformalist yaklaşım, "anlatısal olarak tamamlanmış" bir sanat eserinin oluşturulma sürecini ve ilkelerini inceler.

Bu tez çalışmasında, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin neoformalist yaklaşımla incelenmesi, yönetmenin kendi stilini görünür hale getiren biçimsel yönelimler ile filmlerde biçimin anlatıyı nasıl yönlendirdiğinin ortaya konması ve yönetmenin sinemasal stilinin tanımlanması amaçlanmıştır.

Bu doğrultuda tezde, Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı filmleri; *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) Bordwell ve Thompson'ın filmlerin "stil"ini, biçim-anlatı ilişkisini çözümlemek için önerdiği ilkelere göre analiz edilmiştir.

Ceylan ilk filmlerinde daha sade ve doğal hikâyeleri işlerken, son dönem eserlerinde karakterlerin daha detaylı analizlerini ve karmaşık insan ilişkilerini ele almış, filmlerinde, uzun süreli çekimler ve sınırlı anlatım kullanarak, izleyicileri hikâyelerle derinlemesine düşünmeye yönlendirdiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler**

Neoformalizm, Film Biçimi, Sinemada Anlatı, Sinemada Stil, Nuri Bilge Ceylan Sineması

# ABSTRACT

İŞLER, Bihter. *Application of Neoformalism for Analysis of Nuri Bilge Ceylan's Films,* PhD Dissertation, Ankara, 2024.

"Neoformalism" is a methodological approach developed by David Jay Bordwell and Kristin Thompson that focuses on the relationship between form and narrative in films. The term "form" refers to the system of relationships among various parts of a film, while "narrative" describes how story information is distributed through cause-and-effect within time and space. The neoformalist approach examines the principles and processes involved in creating a "narratively complete" artwork.

This thesis analyzes Nuri Bilge Ceylan's films through a neoformalist lens, aiming to reveal how formal elements in his films highlight his distinctive style and direct the narrative.

In this context, Nuri Bilge Ceylan's films, including The Small Town (1997), Clouds of May (1999), Distant (2002), Climates (2006), Three Monkeys (2008), Once Upon a Time in Anatolia (2011), Winter Sleep (2014), and The Wild Pear Tree (2018) are analyzed according to Bordwell and Thompson's principles for dissecting "style" in films in terms of the form-narrative relationship.

It has been concluded that Ceylan, in his early films, focused on simpler and more natural stories, while in his later works, he has tackled more detailed analyses of characters and complex human relationships. He has directed the audience towards deep contemplation of the narratives through the use of long takes and limited narration in his films.

## Keywords

Neoformalism, Film Form, Narrative in Cinema, Style in Cinema, Cinema of Nuri Bilge Ceylan

# İÇİNDEKİLER

**KABUL VE ONAY** ..... i
**YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI** ..... ii
**ETİK BEYAN** ..... iii
**TEŞEKKÜR** ..... iv
**ÖZET** ..... v
**ABSTRACT** ..... vi
**İÇİNDEKİLER** ..... vii
**GİRİŞ** ..... 1
**1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE** ..... 27
**1.1. NEOFORMALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI** ..... 27
1.1.1. Sinemanın Tarihsel Poetikası ..... 31
1.1.2. Anlam Yaratmak ..... 33
1.1.3. Biçimcilikten Alınan Kavramlar ..... 37
**1.2. NEOFORMALİZMDE "BİÇİM"** ..... 44
1.2.1. Biçim ve İçerik ..... 44
1.2.2. Yabancılaştırma ve Baskın Öğeler ..... 45
1.2.3. Biçim, Duygu ve Anlam ..... 46
1.2.4. Film Biçiminin İlkeleri ..... 49
**1.3. NEOFORMALİZMDE ANLATI** ..... 53
1.3.1 "Fabula" ve "Sujet" Ayrımı ..... 54
1.3.2. Şema ..... 58
1.3.3. Anlatım ..... 59
**1.4. SİNEMANIN ANLATIM ARAÇLARI** ..... 61
1.4.1. Mizansen ..... 62
1.4.2. Sinematografi ..... 70
1.4.3. Kurgu ..... 82
1.4.4. Sinemada Ses ..... 93
**1.5. NEOFORMALİZMDE STİL / ÜSLUP** ..... 99
**1.6. NEOFORMALİZMDE ANLATI SİNEMASI / ANLATI MODLARI** ..... 104
1.6.1. Neoformalizmde Klasik Anlatı Sineması ..... 107
1.6.2. Neoformalizmde Sanat Sineması Anlatısı ..... 112

1.6.3. Neoformalizmde Tarihsel-Materyalist Anlatı ..... 121
1.6.4. Neoformalizmde Parametrik Anlatı ..... 127
**1.7. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI** ..... 131
1.7.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Kendi Hayatının Filmlerine Yansıması ..... 133
1.7.2. Nuri Bilge Ceylan'ın Filmografisi ..... 134
**2. BÖLÜM: YÖNTEM** ..... 138
**3. BÖLÜM: NEOFORMALİST PERSPEKTİFTEN NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN ANALİZİ** ..... 143
**3.1. *KASABA* (1997)** ..... 143
**3.2. *MAYIS SIKINTISI* (1999)** ..... 156
**3.3. *UZAK* (2002)** ..... 172
**3.4. *İKLİMLER* (2006)** ..... 184
**3.5. *ÜÇ MAYMUN* (2008)** ..... 198
**3.6. *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* (2011)** ..... 214
**3.7. *KIŞ UYKUSU* (2014)** ..... 228
**3.8. *AHLAT AĞACI* (2018)** ..... 244
**4. BÖLÜM: TARTIŞMA** ..... 256
**4.1. NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ** ..... 260
**4.2. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE ANA KARAKTERLER** ..... 264
**4.3. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE PARALELLİKLER** ..... 265
**4.4. DİĞER YAZARLARIN NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİ NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA ANALİZİ** ..... 266
**4.5. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ VE SANAT SİNEMASI** ..... 268
**SONUÇ** ..... 271
**KAYNAKÇA** ..... 273
**EK 1. FİLMOGRAFYA** ..... 286
**EK 2. ORİJİNALLİK RAPORU** ..... 303
**EK 3. ETİK KURUL / KOMİSYON İZNİ YA DA MUAFİYET FORMU** ..... 305

# GİRİŞ

Amerikalı film kuramcısı ve film tarihçisi David Jay Bordwell, sinema konusunda on beşten fazla kitap yazdı. Bordwell, eşi Kristin Thompson ile *Film Sanatı* (*Film Art,* 1979) ve *Film Tarihi* (*Film History,* 1994); estetik filozofu Noel Carroll ile *Teori Sonrası: Film Çalışmalarını Yeniden Yapılandırmak* (*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996) isimli yapıtları kaleme aldı. Bordwell ve Thompson, sinema üzerine düşüncelerini dile getirdikleri "Film Sanatı Üzerine Gözlemler" (Observations on film art) adlı blog'da yazılarını yayımlamaya devam etmektedirler.

Neoformalizm (yeni biçimcilik), Bordwell ve Thompson'ın yaklaşık otuz yıldır yaptıkları çalışmalarla *historical poetics* kavramı etrafında geliştirdikleri metodolojik bir yaklaşımdır. Neoformalist yaklaşımın odaklandığı nokta, filmlerin biçim-anlatı ilişkisidir. Bu yaklaşımda, biçim (*form*), filmi meydana getiren öğeler arasındaki ilişkiler sistemini; "anlatı" ise, zaman ve mekân içinde ilerleyen olay örgüsünde öykü bilgisinin dağıtılma şeklini ifade eder (Purrezaian vd., 2016, s. 704).

Bir anlatıdaki olaylar zinciri, hem doğrudan sergilenen hem de izleyicinin zihin dünyasında uyanan öykülerden oluşur. Olay örgüsü ifadesi, bir filmde işitsel ve görsel biçimde bulunan unsurların tümünü açıklamak amacıyla kullanılmaktadır. Neoformalist yaklaşım, "anlatısal açıdan tamamlanmış" bir sanat yapıtının, nasıl inşa edildiğini, yaratılış sürecini ve bu sürecin ilkelerini araştırır. Bu yaklaşım, iki temel soruya yanıt bulmayı hedefler:

- Bir film hangi ilkeler üzerinde oluşturulmuştur ve bu ilkeler hangi yollar aracılığıyla etki etmektedir?

- Bu ilkeler hangi şartlar altında, nasıl ve niçin ortaya çıkmıştır? (Bordwell, 1989, s. 371).

Neoformalizm, geleneksel formalizmden ayrışarak “neo-“ öneki ile anılmaktadır, çünkü bu yaklaşım bilişsel bir bakış açısı sunar. Bordwell ve Thompson, anlatıların çözümlenmesi konusunda, Rus biçimciler olarak tanınan edebiyat teorisyenlerinin çalışmalarından yararlanmışlardır. Rus biçimciler, bir filmdeki algısal ve semiyotik unsurlar arasında farklar olduğunu belirtmektedirler (Bisbey, 2019). Ayrıca, Bordwell, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Meir Sternberg ve Seymour Chatman gibi anlatı teorisyenlerinin çalışmalarından ve konstrüktivist algı ile biliş kuramlarının temel prensiplerinden esinlenerek kendi teorisini geliştirmiştir (Kozloff, 1986, s. 43). Neoformalizm, bir film eleştirmenine, biçim ve anlam üzerinde bilişsel düzeyde etkileşimde bulunma imkânı sunan bir yaklaşımdır (Blewitt, 1997, s. 92). Söz konusu olan bilişsellik, izleyicinin filmle etkileşim halinde olma durumudur. Bordwell izleyicinin filmin metinsel olmayan estetik biçimlerini/dinamiklerini algılarken gerçekleşen bilişsel süreçlere odaklanır. Örneğin, bir izleyici film izlerken, olay örgüsünü, olayları kronolojik olarak zihninde düzenlemeye çalışır. Neoformalizm, filme merkezi bir rol atfeder, ancak filmi izleyicinin zihninde tamamlanan bir süreç olarak ele alır, bu bakış açısıyla klasik film eleştirilerinden farklılaşır (Kurtyılmaz, 2018).

Her bir hareket, her bir kesim ve kamera açısı, algımızı biçimlendirmek için özenle tasarlanmıştır. Bilişsel, algısal ve duygusal tecrübelerimize, eserin biçim ve stili ile yön verilir (Bordwell, 2007). Bu yüzden, neoformalist film analizi, “yabancılaştırma /alışkanlığı kırma” (*defamiliarization*) olarak bilinen biçimci bir kavramı da ele alır. Bu kavram, filmlerin nasıl izleyicinin dikkatini anlatıya çektiğini ve izleyicilere tanıdık nesne ve kavramları, sanki onları ilk kez görüyormuş gibi algılamalarını sağlayacak şekilde nasıl sunduğunu inceler (Bisbey, 2019). Thompson (1988) tarafından belirtildiği üzere, izleyicilerin algı, duygu ve bilişsel yeteneklerinin bir arada çalıştığı düşünülür. Bu yetenekler, Rus biçimcilerin “yabancılaştırma” olarak adlandırdıkları estetik bir oyun aracılığıyla sanat eserinin zihinsel süreçlerimizi şekillendirmesine ve bu yapıyı anlamamıza olanak tanır. Sanat eserinin farklılaştırdığı her öğe, yeni bağlamlarında yabancı olarak göründüklerinden gerçekte olduklarından farklı şekilde algılanır (Aktaran Gürkan ve Ozan, 2014, s. 156). Bu nedenle, bu tür bir analiz, yabancılaştırma süreci aracılığıyla, biçimin bir ifade tarzı olarak stratejik bir bilinç geliştirmesini hedefler ve

filmi oluşturan biçimsel unsurların incelenmesi sırasında, filmin çeşitli bileşenlerinin sistemli bir şekilde açıklanabilmesine izin verir (Blewitt, 1997, s. 92).

Bordwell (2007), sanat eleştirmenlerinin eserin yapısından ve olgusal özelliklerinden söz ettiğini, oysa edebiyat eleştirmenlerinin eserin mimarisini ve dokusunu ele aldığını belirtmiştir. Thompson'a göre, neoformalist film analizi, bir film içindeki biçimsel öğelerin birbiriyle olan ilişkilerinin kalıplarını belirlemek, bu kalıpların oradaki varlık sebebini bulmak ve bu öğelerin hangi amaçlara hizmet ettiğini ortaya koymaktır (2013, s. 1).

Bordwell ve Thompson neoformalist teoriyi, ilk kez *Film Sanatına Giriş* (*Film Art: An Introduction*, 1979) ve Thompson'ın Wisconsin-Madison Üniversitesi'ndeki doktora tezinde "Eisenstein'ın Korkunç İvan'ının Neoformalist Analizi" (Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis, 1982) başlığı altında yazmışlardır. Bordwell'in *Kurgu Filminde Anlatı* (*Narration in The Fiction Film,* 1985) ve *Anlam Yaratmak* (*Making Meaning,* 1989) adlı kitaplarında teori geliştirilmiştir.

Bordwell, sinema araştırmalarında çoğu araştırmacının film endüstrisi veya izleyicilerin sosyokültürel ortamlarını incelediğine işaret ederken, kendisinin farkını özellikle vurgular. Ona göre, filmleri analiz ederken, sinemayı somut gerçeklerle ilişkilendirme ve yapımcıların kullandığı teknik imkânların tarihsel gelişimini veya sınırlılıklarını dikkate alma çabası, onu diğerlerinden ayıran temel özelliktir (Bordwell, 2007). Bordwell ve Thompson tarafından incelenen sorular dizisi, tarihsel bir bağlam içinde film biçiminin özellikleri ve işlevleri hakkında bulgu toplamaya yöneliktir. Böyle bir çabanın itici gücü, hem Rus biçimciliği (Bordwell, 1983, s. 7) hem de tarihsel poetika geleneğinden (Bordwell, 1989, s. 371) köklerini almış; bu kaynaklardan çıkan bir dizi soru ve eleştirel gündem, Bordwell'in sinemanın tarihsel poetikasını oluşturmuştur. Bordwell, "Sinemanın Tarihsel Poetikası" (*Historical Poetics of Cinema,* 1989) başlıklı makalesinde, "herhangi bir ortamdaki bir yapıtın inşa edildiği temel ilkelere ilişkin herhangi bir araştırmanın poetikanın alanına girebileceğini" savunur (1989, s. 371). Sinemanın tarihsel poetikası, filmlerin belirli koşullar altında nasıl bir araya gelip belirli işlevler gördüğü ve belirli sonuçlar elde ettiği konusunu inceler (Bordwell, 1994, s. 266).

Bordwell, tarihsel poetikanın şu varsayımla harekete geçtiğine inanır: Anlamlar (*meanings*), önceden belirlenmiş bir eleştiri yaklaşımının temeli olarak kabul edilemez. Bu nedenle Thompson, "tarihsel poetika"yı farklı yöntemler kullanabilen bir yaklaşım olarak ele almıştır (s. 267).

Bordwell, *Sinemanın Poetikası* (*Poetics of Cinema*, 2007) başlıklı kitabında ise, sinemanın estetik boyutlarını, biçimin ve üslubun anlamı şekillendirme biçimlerini ve hikâye anlatımı gibi estetik geleneklerin tarihsel sürekliliğini ve teknolojik üretim koşullarını incelemiştir. Çalışmasındaki temel sorular şunlardır: Filmlerdeki biçimsel ilkeleri nasıl açıklayabiliriz? Bu ilkeler tarihte nasıl ortaya çıkmışlardır? Bu filmlerin biçimlerini anlamak ve açıklamak için film topluluğundaki (*the film community*) hangi faktörlere başvurabiliriz?

Kovacs'a göre, biçimsel tekniklerin benzer veya farklı şekilde kullanılması, film biçiminin kültürel ve tarihsel koşullara dair bilgi vermesine olanak sağlamaktadır (2010, s. 53). Kovacs, sinemanın teknolojik olanaklarının gelişmesinin biçimi etkilediğini söylemiştir. Ancak ona göre, "film dili"nin teknolojiyle ilişkisi yoktur (2010, s. 21). Teknolojik ilerleme, sadece yönetmenlerin ifade araçlarını zenginleştirmiş, anlatım tarzlarını etkilemiştir. Bununla beraber, film biçimini meydana getiren araca özgün tekniklerin sistemli olarak kullanılması, yönetmenin içinde bulunduğu tarihsel koşullara bağlı olarak yaptığı tercihlerdir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 48).

Sinemada, anlatı öğelerinin birbiriyle ilişkisi ve bunların gerçek dünyayla kurduğu ilişki karmaşıktır. Edgar-Hunt, Marland ve Rawle'a göre, "anlatı çözümlemesi, filmin kullandığı dilin detaylarıyla uğraşmak, filmin anlattığı şeyi filmin biçimi ile ilişkilendirerek incelemek demektir" (2012, s. 39). Anlatı analizinde kullanılan metod ve teknikler, Tomaşevski, Şklovski, Propp gibi Rus Biçimciliğini ve Barthes gibi Fransız yapısalcılığını çalışan teorisyenler tarafından geliştirilmiştir (Topçu, 2009, s. 105). "Yapısalcılık dünyayı çözümlemek için farklı yöntemler kullanan birçok akımın bütünü için kullanılan kapsayıcı bir terimdir" (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2012, s. 42). Yapısalcılığa göre, her metin çözümlenebilir.

> Film anlatısı, birçok kuramcı ve uygulayıcı tarafından farklı akademik disiplinler altında derinliğine incelenmiş bir alandır. Sosyologlar, psikologlar, kültürel incelemeciler, antropologlar, göstergebilimciler ve edebiyat kuramcıları tarafından çalışılmış ve bu alanlara uygulanmıştır. Yine de tüm anlatıların aynı biçimde işlediği varsayımına dayanan edebiyat geleneğinin akademik çalışmaları, bu çalışmalar arasında en verimlisi olmuştur. Sinema kuramındaki anlatı çözümlemelerinin çoğu, 60'ların yapısalcı devrimi kaynaklıdır; bu kuramsal sistemin temelleri, edebiyat ya da filmden ziyade drama ile ilgilenen Aristoteles'in *Poetika*'sından gelmektedir (Edgar-Hunt, Marland ve Rawle, 2012, s. 43).

Rus biçimcilerin araştırmalarında anlatı kuramları yapısalcı kuram doğrultusunda gelişmiştir. Bordwell, Rus Biçimci geleneğini de birçok bakımdan incelemiş ve geliştirdiği yaklaşımın kuramsal temelini Rus biçimciliğine dayandırmıştır. Ancak, neoformalist çalışmalarda, film anlatısı, diğer anlatı kuramlarından farklılık gösterir. Rus Biçimciler anlatılan şeye fabula ve anlatılma şekline sujet demişlerdir. Bordwell ise, kullandığı fabula ve sujet kavramlarının dilbilimsel alandaki öykü (*historie*) ve söylem (*discours*) ayrımından farklı olduğunu, sinemada öykünün, edebi bir anlatım olmadığını belirtmiştir (1985, s. 49-51). Anlatı kuramlarında izleyici pasif konumda kabul edilir. Neoformalist yaklaşım ise izleyicinin, algısal ve bilişsel etkinliğinin konstrüktivist (inşacı) temelli bir anlayışa yaslanmış olarak, aktif bir konumda olduğu belirtilir (Bordwell, 1989, s. 369-370). Bu, izleyicinin zihninde imgelerin formlaşma süreciyle ilgilidir. Yani, izleyici filmi izleme sürecinde, filmleri algılarken, zihninde filmin inşasına aktif olarak katılır (Bordwell, 1985, s. 31-34). Konstrüktivist yaklaşım içinde öne çıkan Jean Piaget'ye göre bilgi kişilerin pasif konumda dışarıdan elde ettikleri şey değildir; önceden kazanılan bilgilerin/sermayelerin zihinde inşa etmiş olduğu şemaları ile yeni elde edilen bilgilerin bağdaştırıldığı bir süreçtir (Aktaran Çaçan, 2019, s. 25).

Bordwell, Aristoteles'in poetika (*poetics*) kavramını, edebi poetika alanından (anlatı ve eleştiri çalışmalarından) farklı kullanmıştır. Sanat ve edebiyat alanındaki çalışmaların tematik olduğunu düşünür. Edebi poetika alanında, steril taksonomiler (sınıflandırmalar) ve dogmatik reçeteler uygulandığı için, bu alanı sınırlamak ve kendi çalışmasının bu çalışmalardan farklı olduğunu göstermek için *historical* (tarihsel) ön ekini kullanmıştır (1989, s. 369-370).

Klasik film teorisyenlerinin (Arnheim, Eisenstein, Balazs ve Bazin) yaptıkları çalışmalardan bu yana Noel Burch dışında çoğu film yönetmeni, filmin biçimine (*graphic*) çok az ilgi göstermişlerdir. Göstergebilim işaretler ve anlamların üzerinde dururken, yapısalcılık çoğunlukla anlatıyı asıl odak noktası olarak kabul etmiştir. Öte yandan, neoformalist film analizi izleyicilerin şekilleri, formu, sesleri ve renkleri "fark etmelerini" teşvik eden yönleriyle öne çıkmaktadır (Blewitt, 1997, s. 95).

Film hem görsel hem de işitsel bir ortamda var olur. Thompson, Bordwell'in film anlatısına yaklaşımını ele alırken, olay örgüsü (filmde görülen ve işitilen tüm nedensel olayların yapılandırılmış kümesi) ve öykü (kronolojik ve nedensel olarak bağlantılı malzemenin yapısı) arasındaki ayrıma dikkat çekerek, filmin hem anlatı sanatı hem de görsel bir biçim (*graphic*) olarak önemini vurgular (Aktaran Blewitt, 1997, s. 95). Bu noktada, Bordwell'in sinemada anlatı ve biçim ilişkisini incelediği çalışmaları, yapısalcı anlatı kuramından farklı bir yerde durmaktadır.

Neoformalist kuramcılar, Lacan'ın psikanalitik yaklaşımları ve postyapısalcı teorilerin bazı unsurlarını göz önünde bulundurmuşlardır (Aktaran Söğüt, 2020, s. 598). Buna karşın, "yorumlayıcı yaklaşımları" kabul etmemişlerdir (Bisbey, 2019). Bordwell ve Noel Carroll *Teori Sonrası: Film Çalışmalarını Yeniden İnşa Etmek* (Post-Theory: Reconstructing Film Studies, 1996) başlıklı çalışmada, filmleri önceden belirlenmiş teorik çerçeveleri doğrulamak için kullanan "Büyük Teoriler"e (Grand Theories) karşı çıkmışlardır. Bordwell ve Carroll, Saussure (Saussurecu göstergebilim), Lacan (Lacancı psikanaliz), Althusser (Althusserci, Marksçı) ve Barthes'ın (Barthsçı metin kuramı) fikirlerini kullanan teoriler için "S.L.A.B. teorisi" terimini kullanmışlardır. SLAB, çağdaş akademik yorumlayıcı uygulama için teorik bir gerekçe sağlar. Bordwell "Sinemanın Tarihsel Poetikası"nda, poetika ile SLAB teorisi arasında üç karşılaştırma noktası açıklar: Birincisi, Poetika, problem ve soru merkezli iken, SLAB teorisi öğreti merkezlidir. İkincisi, Poetika, sistematik araştırmalar yürütürken, SLAB teorisi bunu yapmaz. Üçüncüsü, Poetika, açıklayıcı önermeler oluşturmak için kavramları kullanırken, SLAB teorisi kavramları "yorumlayıcı" anlatılar oluşturmak için kullanır (Bordwell, 1989, s. 385-392). Bunlar, neoformalist yaklaşımın bu gelenekten kopuşunun işaretidir (s. 369-370).

Bordwell, sinema dışı (psikanaliz, dilbilim ve antropoloji gibi) teorileri inceledikten sonra tarihsel bir çerçeve içinde kendi teorisini şekillendirmiştir (1983, s. 5). Bununla birlikte, bu tür teorilerin genellikle yoruma dayalı olduğunu kapsamlı olarak açıklamıştır (Bordwell, 1994). Janet Staiger'ın desteğiyle, Bordwell ve Thompson'ın neoformalist film analizi, filmlerin yalnızca çeşitli kültürel kodların çatıştığı bir alan olduğunu ve film tarihinin sosyo-politik eğilimler ve ideolojik etkileşimler aracılığıyla incelenebileceğini savunan1968 sonrası film tarihine alternatif bir bakış açısı getirmiştir. Bordwell açıklayıcı eleştirmenlerin film eleştirilerinde ahlaki kategoriler ve insanî değerler etrafında şekillenen anlamlar üzerine odaklandığını ve filmlerin genellikle bireysel sorunlar ve belirli temalar etrafında döndüğünü belirtmektedir (1994, s. 108-109)

Neoformalizmdeki yorumlama yaklaşımı, totolojik teorilerin aksine, analitik yapısı ve dili sayesinde, pozitivist değerlendirmelerin oluşturulmasına ve kullanılmasına olanak tanımaktadır. Estetik bir perspektiften fikirler aktaran neoformalizm, film metinleriyle ilişki kurmanın nasıl duygu ve deneyim olanakları sağladığını ve metinlerin içinden çıkan ve içinde var olan ortamı anlamayı nasıl sağladığını açıklamaktadır (Blewitt, 1997, s. 92). Neoformalist yaklaşım, sanatın, estetik kültürle olan ilişkisini çözümlemeye çalışırken, izleyicinin sanat karşısında gösterdiği tepkinin pasif olmadığını benimser. Algısal, bilişsel ve duyusal yeteneklerini kullanan izleyici, eserde aktif bir şekilde "anlam" arar. Eleştirmenler veya izleyiciler, diğer sanat yapıtlarını deneyimlerken olduğu gibi, filmleri izlerken kendi kültürel çevrelerinden kazandıkları yetenekleri ve birikimleri kullanırlar (s. 93-94). Neoformalist yaklaşımda, filmde görülen her öğe, izleyicinin algıladığı biçimsel yapıya entegre olarak işlev görür ve film içeriği, soyut düşünceler ve anlamlar bu yapıya dâhil edilir. Sanat eserinin algılanması ve anlamlandırılması, sanatı deneyimleyen kişinin duyusal, duygusal ve zihinsel aktivitelerine bağlıdır. Her sanat eseri, birbiriyle etkileşim halindeki bağlantılı öğelerin oluşturduğu kompleks bir sistem olarak düzenlenir (Çaçan, 2019, s. 1).

Thompson için sanat sıradan dünyadan farklıdır ve başka yerde kullanılmayan algısal gereksinimler dizisini talep eder. Filmler ve diğer sanat eserleri, kültürel çevremizin bir parçasını oluştursalar da günlük pratik varoluşumuzun bir parçası değildir. Thompson'a (1988) göre, filmler, pratik sonuçları olmadan algılarımızı ve zihinsel süreçlerimizi

yenileyebilir. Tehlike içinde bir kahramanı ekranda gördüğümüzde fiziksel olarak müdahale etmeyiz; film izlemek, günlük yaşantımızdan ayrı, bağımsız bir deneyimdir. Ancak bu, filmlerin etkisiz olduğu anlamına gelmez. Sanat eserleri gibi, filmler de hayatımızda önemli bir yer tutar ve monoton günlük rutinlerimiz içinde zihinsel bir egzersiz işlevi görerek düşüncelerimizi tazeler.

Biçime odaklanan yaklaşımlar, biçimin bir başka yönünü; yani biçimin oluşturulmasını ve görünür hale gelmesini sağlayan unsuru, stili (üslubu) açığa çıkarır. Biçim, stil aracılığıyla ve stilistik araçların kullanımıyla görünür kılınır (Çaçan, 2019, s. 1). Teknik imkânlar geliştikçe filmlerin biçimsel sistemi, yani stili de değişmiştir. Stil kavramı, tarihsel nedensellik anlayışı değiştikçe değişmektedir (Burnett, 2018, s. 127).

Neoformalizm, algıyı, sosyolojik ve tarihsel bağlamından ayırmadığından, film izlemenin estetik deneyimine olanak tanır. Bu analiz yöntemi, filmin sanat nesnesi olarak başlıca niteliklerini ve bunların esere nasıl entegre edildiğini inceler. Analizde ele alınan teknik kategorilere kamera teknikleri, aydınlatma, ses, kurgu, karakterler, oyunculuk performansları, sahne düzeni, anlatı ve ikonografi dâhildir. Yaklaşımın temel amacı, bu kategorilerin bir filmde nasıl işlev gördüğünü, bir filmi oluşturan araçların nasıl kullanıldığını ve biçimin nasıl şekillendirildiğini analiz etmektir (Bordwell, 2007). Neoformalist yaklaşımda, film anlatısı, görsel stil, sahne düzeni veya oyunculuk gibi unsurları inceleyerek filmin hangi yönlerinin dikkat çekici olduğu belirlenebilir. Ayrıca, filmde hangi noktaların zor anlaşılan, merak uyandıran veya beklenmedik olduğu da açıklanabilir.

Neoformalist sinema anlayışı beraberinde tartışmaları da getirmiştir. Bordwell, çalışmalarının gündeme uymaması, ataerkillik, kapitalizm gibi dikkat çekici konulara değinmediği yönünde film tarihçileri tarafından eleştirilmiştir (Burnett, 2018). Slavoj Zizek (2005), neoformalizmin film metnini analiz ederken kültür ve ideolojinin rolünü küçümsediğini ifade etmiş, analizin filmlerin üretildiği toplumlardaki sorunlu değerleri ortaya çıkarmasının gerekliliğini savunmuştur.

"Baskın" (*the dominant*) biçimci teoride çetrefilli bir konudur. Thompson, bir yapıtın baskın öğesinin diğer öğeleri domine ederek onları yıpratan bir özelliği olduğunu söylemiştir. Thompson için, bir filmi analiz etmenin temel adımlarından biri, baskın olanı tespit etmektir. Thompson'ın film analizlerinde, baskın öğelerin belirgin bir işlevi bulunsa da, bu öğelerin heterojen yapıları, çoğu biçimsel kullanımdan oldukça farklı bir anlayışa işaret eder. Tynjanov veya Shklovsky, ritim ya da gizemli tür gibi geniş faktörleri tartışırken, Thompson'ın baskın kavramı; tutarsızlık, performans, aydınlatma gibi çok az anlama sahiptir (Gunning, 1990, s. 52-53).

Bordwell ve Thompson'ın *Film Art: An Introduction* başlıklı kitabı da eleştirilmiştir. Ana itirazlardan biri, Bordwell ve Thompson'ın filmi analiz ederken, kendi kategorilerini dayatarak metni çarpıttığı görüşüdür. Alex Clayton, Bordwell ve Thompson'ın *His Girl Friday* (1940) film analizindeki sorunlara, özellikle de filmi neden-sonuç mantığı açısından incelemelerine odaklanmıştır. Bir "neden-sonuç zinciri metaforu, filmi, her domino taşının bir sonraki domino taşının düşmesine neden olduğu, çeşitli domino taşlarının karmaşık bir görüntüde bölündüğü ve birleştiği geniş bir domino sırası gibi bir şey olarak sunmasına" itiraz etmiştir (Alex Clayton, Aktaran Buckland, 2012, s. 289).

Eleftheria Thanoul, "Art Cinema Narration: Breaking Down a Wayward Paradigm" (2009/2013) başlıklı makalesinde, Bordwell'in sanat sineması anlatı şemasına eleştiri getirmiştir. Bordwell'in kendisinin formüle ettiği tarihsel poetikanın anahtar sorusunun (filmlerin hangi ilkelere göre inşa edildiği ve bu ilkelerin hangi yolları kullanarak etki ettiği) yanıtını verebilmek için iki kural gerektiğini belirtmiştir. Birincisi, anlatı mod'larının yaratılmasına yol açan biçimsel öğelerin (*the formal elements*) ayrıntılı analizidir. İkincisi, bu mod'lar ontolojik varlıklar olmadığı için, sürekli değişime açık tarihsel oluşumların titiz ve tutarlı sınıflandırılmasıdır. Ona göre, bu bilgiler ışığında, sanat sineması anlatı şemasının izleyiciyi küçük ölçekli anlatı modeline götürse bile, sinema dilinin zengin nüanslarının hakkını vermek için daha da rafine edilmesi gerekmektedir (Thanouli, 2009/2013, s. 10).

Kozloff'a göre, Bordwell'in izleyicinin filmle nasıl etkileşime girdiğine dair argümanı, izleyicinin edilgenliği mitini sağlıklı bir şekilde reddeder. Bordwell'in, izleyicinin bir

anlatıyı nasıl anlamlandırdığına dair açıklaması mantıklıdır. Ancak, yaklaşımının alımlama çalışmaları teorileriyle ve Wolfgang Iser gibi okur-tepkisi eleştirmenlerinin mevcut teorileriyle karşılaştırılması beklenmiştir (1986, s. 43). Oysa Bordwell, sinoptik (*synoptic*) olan, metnin sunulduğu zamana bağlı ve gerçek olan izleme pratiği ile "kesip bakan (*dissective*), metnin zamansallığından bağımsız, sembolik ve nisbi olan (*propositional*) okuma arasında" keskin bir ayrım yapmaktadır (Page, 1992, s. 949). Bordwell'in teorisi "hikâye ve hikâye dünyasını inşa etmeyi sağlayan yönleriyle ilgilenmekte, bu nedenle bir izleyicinin filmlerin anlatısını kavrayışını teorik olarak duygusal tepkilerinden ayrmaktadır" (Bordwell, 1985, s. 30).

Bugüne kadar Türkiye'de Bordwell üzerinden çalışılan üç tez ve yedi araştırma makalesi yayımlanmıştır. Serhat Koca "Yeni Türk Sinemasında Biçem" (2017) adlı doktora tez çalışmasında Yeni Türk Sineması'nın ilk dönemindeki bazı filmlerin anlatı ve stilistik düzenlemesini değerlendirmiş, bu dönemin biçimsel yönelimlerini saptamaya çalışmıştır. Koca'ya göre, "biçem analizi, anlatı yapısı (düzenlemesi) ve stilistik düzenlemeyi içeren sinematografi, mizansen, ses, kurgu gibi sinemasal kodların film örnekleri üzerinde nasıl çalıştığını ortaya koyar" (2017, s. 6). Bu kapsamda, Koca'nın çalışması sinema filmlerinde biçimin nasıl kurulduğu, bu dönemde baskın olan biçem anlayışının ne olduğu soruları etrafında şekillenmiştir. Çalışmada 1996-2002 yılları arasında Yeni Türk Sineması çerçevesi içerisinde değerlendirilebilecek, sekiz film seçilmiş, "neoformalist yaklaşım temelli biçem çözümlemesi tekniği" kullanılmıştır (2017, s. 117). Çalışmanın örneklemini Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2001), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), *Yazgı* (2001), Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (2000) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleri oluşturmuştur. Filmler "anlatının düzenleme yapısı" ve "stilistik düzenleme yapısı" başlıkları altında çözümlenmiştir. Yazar filmlerde anlatının hangi modele uygun olduğunu, biçimsel yapı kurulurken hangi tekniklerin dikkat çektiğini ve bu model ve tekniklerin hangi işlev için kullanıldığını açıklayarak, filmlerin gerçekçiliğe yakın olduğu ve izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesinin söz konusu olmadığı sonucuna varmıştır. Yazara göre bu filmlerde karakterler amaçsızca dolaşır ve olaylar arasında nedensellik ilişkisi kuvvetli değildir. Ayrıca, filmlerde doğrusal bir anlatı akışının geliştiği belirtilmiş ve anlatı düzeninde dairesel bir model kullanıldığı tespit edilmiştir. Filmlerin başından

sonuna kadar sorunlar çözümlenemez, bu sorunların bağlamında olaylar gelişir ve bu döngüsellik devam ederken filmler sonlanır. Karakterler bir yere varamaz ya da sorunlar çözüme kavuşamaz. Bu sebeple, filmler açık uçludur.

Ömer Çaçan'nın "Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında Beş Hikâye" (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde "Beş Hikâye" film serisinin biçimsel yapısı neoformalist film analizi yöntemiyle değerlendirilerek, o dönemde izleyici ve eleştirmenlerin bu filmlere verdiği tepkiler ile filmlerin biçimsel yapıları arasındaki ilişki araştırılmış ve yönetmenin film stili ortaya konmuştur. Çalışmada önce, sanatta biçim, stil ve anlatı kavramları açıklanarak, Neoformalist yaklaşımın biçim tanımı üzerinden dört biçimsel tarz irdelenmiş daha sonra, sinemada postmodernizm tartışılmıştır. "Filmin öyküsü, filmin olay örgüsü bölümlemesi ve filmin biçimsel sistemi" başlıkları altında filmler neoformalist yaklaşımla analiz edilmiştir. Filmlerin olay örgüsünü; anlatıdaki zamanı ve anlatının ilerleme şeklini bölümlere ayırarak, filmlerin biçimsel haritaları meydana getirilmiştir. Filmdeki biçimsel sistemi ortaya çıkarmak için, anlatı ve stilistik düzenleme öğeleri belirlenmiştir. Anlatı mantığı, anlatım özellikleri, zaman, mekân ve karakterler incelenmiş, filmlerdeki anlatı modeli tespit edilmiştir. Stilistik düzenleme araçları arasında öne çıkan teknikler tanımlamış, bu teknikler ile filmlerde çizilen modeller ve filmlerdeki stilistik yönelim ortaya konmuştur. Bu modellerin, filmlerdeki işlevi ve rolü araştırılmıştır (Çaçan, 2019, s. 7). Yazar, analizin sonucunda, filmlerin çağdaş ve parametrik biçimsel bir stile sahip olduğunu görmüş, filmlerin, dönemindeki diğer filmlerin biçimsel stillerine göre farklılık gösterdiği için, çok sayıdaki izleyici ve eleştirmen tarafından anlaşılamadığı sonucuna ulaşmıştır.

Engin Korkut'un "Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği" (2019) başlıklı yüksek lisans tez çalışması, Alper Mestçi'nin altı filmini neoformalist yaklaşım doğrultusunda inceler. Analizlerde, filmlerde kullanılan anlatısal ve biçimsel özelliklerin neler olduğu, bu özelliklerin sujetin fabulayı oluşturmasına nasıl katkı sağladığı araştırılmıştır. Yazar, Mestçi'nin filmlerinde sujetin fabulayı kurarken, izleyiciyi anlatısal ve biçimsel açıdan karakter bilgisiyle sınırlandırarak bir korkutma yöntemi oluşturduğu sonucunu elde etmiştir.

Üstteki üç tez çalışmasına ek olarak, neoformalist yaklaşımla ilgili yedi makale vardır. Fatih Söğüt "Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış" (2020) başlıklı makalesinde, *Uzak* filminin hangi anlatı ve biçim özelliklerini taşıdığı, filmde anlatı ve biçim ilişkisinin nasıl yapılandırıldığı açıklamıştır. Yazar, *Uzak* filmini inceledikten sonra, filmin klasik anlatı tarzına sahip olmadığı, ancak anlatının kronolojik olarak doğrusal akışta ilerlediğini saptamış, filmde minimalist bir eğilim olduğunu, gündelik yaşam deneyiminin, gerçekliğin filmin biçimsel yapısını oluşturduğunu tespit etmiştir.

Gürhan Topçu'nun "Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: *Yazı-Tura* Örneği" (2009) başlıklı çalışmasında, *Yazı-Tura* filminde anlatı mantığı ve biçim ilişkisi neoformalist yaklaşımla irdelenmektir. Yazar, anlatının oluşumu esnasında, olay örgüsünün öyküyü oluştururken, filmdeki biçimi yönlendirdiği kanısına varmıştır. Yazara göre öyküde bazı boşluklar vardır ve olay örgüsü bu boşlukları doldurmuştur. Ana karakterin kız arkadaşını öldürdüğünü izleyicinin bilmiyor olması boşluklardan biridir. Diğer bir boşluk, film için tercih edilen kamera ile görüntülerin net olmamasıdır.

Hasan Gürkan ve Rengin Ozan'ın birlikte yazdıkları "*Butterfly Effect* Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü" (2014) adlı çalışmanın amacı, anlatı yönünden "karşı sinema" kavramına açıklık getirmek, son zamanlarda çekilen bazı Hollywood filmlerinin anlatı açısından karşı sinema filmlerine benzer olup olmadığını ortaya koymaktır. Yazarlar *Kelebek Etkisi (Butterfly Effect)* filminde neoformalist yaklaşımın "anlatı biçimleri, nedensellikleri, motivasyon, koşutluk, zaman, anlatı beklentileri" (2014, s. 154) kavramlarıyla Wollen'in "sinemanın yedi ölümcül günahı" çerçevesinde, filmin anlatı yapısı ve ideolojik duruşunu incelemişler, *Kelebek Etkisi* filminin "yeni karşı sinema anlatısı" olduğu sonucuna varmışlardır.

Ali Öztürk'ün "Sinemada Dogma 95 Akımının "Budalalar" (*Idiots*) Filmi Üzerinden Okunması" (2020) başlıklı araştırmasının amacı *Dogma 95* akımını açıklamak ve *Budalalar* filminin anlatısında, akımın manifestosunda bulunan niteliklerin olup olmadığı sorusuna yanıt aramaktır. Çalışmada yöntem olarak, neoformalist yaklaşım kullanılmıştır. Yazar, *Budalalar* filminin Dogma 95 akımının özelliklerine uygun olarak yapılandırıldığı sonucuna varmıştır.

Nihal Acar'ın "Sinemada Anlatı Türleri ve Neoformalist Yaklaşımın Betimlenmesi: *Labirent* Film Analizi" (2021) başlıklı çalışmasında, neoformalist yaklaşım çerçevesinde *Labirent* filminin anlatı yapısı, görsel ve işitsel unsurlarını analiz eder, filmdeki karakterlerin psikolojik derinliklerini ortaya koyar.

Mehmet Bağır'ın "Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda Yozgat Blues ve Sivas Filmlerinin Anlatı ve Biçim Analizi" (2023) başlıklı çalışması, Mahmut Fazıl Coşkun'un *Yozgat Blues* (2013) ve Kaan Müjdeci'nin *Sivas* (2014) filmlerinin neoformalist yaklaşım doğrultusunda anlatısal ve biçimsel analizini yapmayı amaçlamaktadır. Her iki filmin de klasik anlatı yapılarından uzaklaştığını ve anlatısal yapılarında belirsizliklere yer verdiğini, *Yozgat Blues* filminin biçimsel yapısının karakterlerin iç dünyası ve mekânsal unsurların işlevselliğiyle desteklendiğini belirtmiştir. *Sivas* filminin biçimsel yapısı, karakterlerin psikolojik dönüşümleri ve mekân kullanımı ile ilişkilendirilmiştir. Çalışma sonucunda bu filmler, klasik anlatı yapısına uymayan, daha özgün, karmaşık ve izleyiciyi düşünmeye sevk eden bir yapıya sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Serdar Gezer ve Eda Evlioğlu Gezer'in "Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda "Hayat" Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi" (2024) başlıklı araştırmasının amacı, Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filmini neoformalist yaklaşımla analiz ederek, filmin anlatı yapısı ve biçimsel özelliklerini ortaya koymaktır. Yazarların bulguları, filmin anlatı yapısının lineer olmadığı ve iki ana karakterin hikâyesi üzerinden ilerlediği; ayrıca filmde kompozisyonel, gerçekçi, metinlerarası ve sanatsal motivasyonların kullanıldığı yönündedir. Sonuç olarak, filmin biçim ve içerik açısından uyumlu bir bütün oluşturduğu belirtilmiştir.

Şu ana kadar Türkiye'de Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine çok sayıda yüksek lisans ve doktora tezi yayımlanmıştır. Pelin Özdoğru "Popüler Sinema ve Sanat Sineması Ayrımında Minimalist Yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yansımaları" (2003) adlı yüksek lisans tez çalışmasında minimalist yaklaşım üzerinden Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini değerlendirmiştir. Yazara göre, yönetmenin dünyaya bakışı, filmlerin kendilerine özgü atmosferinde görünür olmuştur. Yazar, yönetmenin filmlerinde az oyuncu, sade dekor, "düşük düzeydeki" klasik müzik gibi içerikleri tercih etmesinin

yanında, kamera arkasında az sayıda insanla çalışarak, filmlerinin senaryosundan kurgusuna kadar birçok işi kendi üstlendiği için minimalist bir çizgi yakaladığı sonucuna varmıştır. Ayrıca, yazara göre Ceylan'ın senaryolarında sunulan gerçek yaşam minimalizmle de ilişkilendirilmiştir.

Begüm Çapan "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme" (2009) başlıklı yüksek lisans tezinde Ceylan'ın filmlerinde görülen yabancılaşma öğelerini saptamış; yabancılaşma kavramını güçlendiren taşra, göç, kaygı, kişiler arası iletişimsizlik, kimlik arayışı, bireycilik gibi olguları ortaya çıkarmıştır. Yazara göre, yönetmenin ses kullanımı ve mekân seçimi filmlerinde duyumsanan yabancılaşmayı güçlendirmiştir.

Özge Özyılmaz "Birlikte Varoluş: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mekânsal ve Zamansal Deneyimin Kuruluşu" (2004) başlıklı yüksek lisans tezinde, Ceylan'ın filmlerindeki zaman ve mekânın kuruluşunun izleyiciler üzerindeki etkisini Walter Benjamin'in düşünceleri ile değerlendirmiştir. Yazar sonuç olarak, Ceylan'ın filmlerinin izleyiciyi şok etmediğini ve massedilme (*absorption*) gibi bir şey olmadığını söylemiştir.

Sibel Ergin "Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: Uzak" (2007) adlı yüksek lisans tezinde mimarlık ve sinemanın karşılıklı etkileşimini sinemasal mekân üzerinden incelenmiştir. Yazar, *Uzak* filminde izleyicilerin mekânlarla kurduğu ilişkileri ya da ilişki kurmalarına engel olan mekânları irdelemiştir. Yazara göre, filmin mekânları filmin anlatısını beslemiş, kentli ve kasabalı olan karakterlerin ruh hallerinin mekânlara yansıdığı sonucuna ulaşmıştır.

B. Nihan Eren "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü" (2008) adlı yüksek lisans tezinde Ceylan'ın filmlerinde taşra, kent ve aidiyet olgularına bakmıştır. Karakterlerin taşra ve kent arasında kalma durumunda yaşadıkları sıkıntıları değerlendirmiştir. Yazar, taşra ve kent arasında sıkışan karakterlerin çıkmazının yönetmenin filmsel anlatısının temeli olduğu sonucuna varmıştır.

Havva Şahin Karakök “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Tasarımının Grafik Unsurlar Açısından İrdelenmesi” (2008) adlı yüksek lisans tezinde imgenin doğası, resimsel, fotoğrafik ve sinemasal imgede grafik öğelerinin kullanımı ve bunların imgenin yapılandırılmasındaki işlevlerini araştırmıştır. Yazar, Ceylan’ın sinemasının karakteristiğini ortaya koymaya çalışmış, filmlerinde sinemasal imgenin grafik unsurlarını incelemiştir. Sonuç olarak, Ceylan’ın filmlerinde estetik öğelerin yönetmenin sinema sanatçısı olarak kendi yaratılarına katkı sağladığını görmüştür.

Tezcan Kaplan “Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması” (2015) adlı yüksek lisans tezinde Ceylan’ın *İklimler, Bir Zamanlar Anadolu* ve *Kış Uykusu* filmleri çağdaş anlatı sineması ve varoluş felsefesi açısından eleştirel film çözümlemesi yöntemiyle irdelenmiştir. Sonuç olarak, yazara göre, filmler taşra-kent ikiliği karşıtlığı ve çağdaş anlatı sinemasının teknik ve içerik kodlarına göre üretilmiş varoluş felsefesinin örneklerindendir.

Bahar Altay Erişen “Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin’in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi” (2015) adlı yüksek lisans tezinde Ceylan’ın uzun metrajlı filmlerini anlatı, estetik ve tematik yönden irdelemiş; kronotopların metafor veya imge olarak kullanılıp kullanılmadığını ve kronotop kavramının taşra temsili üzerinden Yeni Türk sinemasında kanon oluşturabilmesinde payı olup olmadığını tartışmıştır. Tez çalışmasının sonunda yazar, Ceylan filmlerinin Yeni Türk sineması kapsamında kanon oluşturduğunu belirtmiştir.

Anıl Özcan Dinç “Anton Çehov Öykücülüğündeki Yabancılaşma İmgesinin Nuri Bilge Ceylan Sinemasındaki Dönüşümü” (2016) isimli yüksek lisans tezinde Nuri Bilge Ceylan sinemasında Anton Çehov öykülerindeki yabancılaşma imgesinin nasıl kurulduğu sorusunu yönelterek, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmini tarama modeli kapsamında çözümlemiştir. Yazar Ceylan’ın sanatı, dünyaya bakışı ve biçemsel seçimlerinde Çehov’un etkisi olduğu sonucuna varmıştır.

Nigâr Zulfugarova “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Rus Edebiyatı ve Sinemanın İlişkisi” (2016) isimli yüksek lisans tez raporunda sinema ve edebiyat arasındaki etkileşimi ortaya

koymak için Ceylan'ın *Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmlerini içerik ve biçimsel kapsamda irdelemiştir. Yazar, bu incelemesini, Fyodor Dostoyevski, Anton Çehov ve Andrey Tarkovski bağlamında yapmıştır.

Erdem Yedekci "Lütfi Ömer Akad'ın Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post-Fordizmine Türkiye'de Yabancılaşma" (2016) başlıklı yüksek lisans tezinde toplumda yaşanan dönüşümleri yabancılaşma kavramı çerçevesinde değerlendirmiştir. Yazar, Türkiye'de yaşanan bu dönüşümlerin tarihlerini temel alarak (1950'de liberal ekonomi politikalarının ve 1980'de neo-liberal ekonomi politikalarının uygulanmaya başlandığı tarihler) Lütfi Ömer Akad'ın 1974'teki *Diyet* filmi ve Nuri Bilge Ceylan'ın 2014'te *Kış Uykusu* filmini bu çalışmanın örneklemi olarak seçmiştir. Yazar, filmleri sosyolojik eleştiri kuramı bağlamında değerlendirmiş, toplumdaki yabancılaşmanın boyutlarını tartışmıştır.

Emrah Akın "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi" (2017) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmlerindeki karakterler ile Rus yazar Anton Çehov'un hikâye karakterlerinin benzerliğini araştırmış, yönetmenin röportajları üzerinden bu benzerliği analiz etmiştir. Yazar sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın Çehov'un hikâyelerinden etkilendiği ve bunu da karakterlerine yansıttığı kanısına varmıştır.

Filiz Piyale "Sinema ve Resim İlişkisi Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Filmleri'nin Resimsel Kadrajdaki Etkisi" (2017) başlıklı yüksek lisans tezinde Nuri Bilge Ceylan filmleri ve Filiz Piyale'nin resimleri arasındaki ilişkiyi değerlendirmiştir. Yazar, Ceylan'ın filmlerinde görsel haz anlayışının hâkim olduğu sonucuna varmıştır.

Gonca Türgen "Taşranın Sıkıntısı ve Büyük Şehrin Melankolisine Potansiyelleri Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bakmak" (2017) isimli yüksek lisans tezinde sıkıntı ve melankoli kavramlarını taşra ve büyük şehir deneyimi bağlamında sorgulamıştır. Yazar, *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *Kış Uykusu* (2014)

filmlerinde anlatı analizi yöntemi kullanarak sıkışmışlık, yoksunluk, sıradanlık, durağanlık, kayıp, suçluluk ve hüsran gibi temalara bakmıştır.

Ali Kaymak "Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan" (2018) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan'ın filmlerinin anlatı yapısı ve mizansen kapsamında yönetmenin bir auteur olup olmadığı sorusuna yanıt aramıştır. Yönetmenin uzun metrajlı filmleri ve de *Koza* filmi içerik analizi yöntemiyle irdelemiştir. Yazar, çalışmanın sonunda yönetmenin bütün filmlerinin içerik ve biçimsel yönden tutarlı olduğunu ortaya koyarak, Ceylan'ın kendine özgü bir sinema diline sahip olduğu ve bir auteur olduğu kanısına varmıştır.

Ozan Yıldırım "Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme" (2019) isimli yüksek lisans tezinde zaman-imge kavramı açısından Ceylan'ın filmlerini irdelemiştir. Sonuç olarak yazar, Ceylan'ın filmlerinin, Deleuze'ün zaman-imge kavramını görünür kıldığı kanısına varmıştır.

Halil İbrahim Kılıç "Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro-İktidar İlişkileri Bağlamında Birey-Toplum Analizi: Nuri Bilge Ceylan Filmleri" (2019) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan filmlerinde yapılandırılan mikro-iktidar ilişkilerini söylem analizi yöntemiyle incelemiştir. Yazar, Ceylan'ın tüm filmlerinde karakterler arasındaki mikro-iktidar ilişkilerini ustaca kurduğu sonucuna varmıştır.

Gizem Üstündağ "Erken Dönem Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Varoluşçu Terapi Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi" (2019) adlı yüksek lisans tezinde Ceylan'ın *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerini varoluşçu terapi kavramları kapsamında irdelemiştir. Yazara göre, filmlerde yabancılaşma, yokluk istenci, yas, melankoli ve can sıkıntısı gibi kavramlar süreklilik arz etmiştir. Bu bağlamda yazar, Ceylan'ın filmlerindeki kavramları varoluşçu terapinin ölüm, özgürlük, yalıtım, anlamsızlık olguları tümevarımsal yöntemle analiz edilmiştir. Yazar, Ceylan'ın filmlerinde varoluşçu terapinin kavramlarını saptamış; bu nedenle, sinemanın farkındalığı arttırıcı gücü ve değiştirilmek istenen davranışların söz konusu olabileceği kanısına varmıştır.

Serap Kürkçüoğlu “Sinemada Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu; Nuri Bilge Ceylan’ın Kış Uykusu Filmi Üzerinden İncelenmesi” (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde *Kış Uykusu* filminde Ceylan’ın sanat anlayışını taşra, doğal ve yapay mekânlar açısından irdelemiştir. Yazar, yönetmenin film estetiğinin filmdeki mekânlarda görünür olduğu ve karakterler arasındaki sınıf farklılıklarının mekânlara yansıdığı sonucuna varmıştır.

Ceren Karadayı “Masumiyet, Mahrumiyet, Mahremiyet: Nuri Bilge Ceylan’nın Taşra Filmleri” (2019) isimli yüksek lisans tezinde *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, Kış Uykusu, Anadolu'da Bir Zamanlar* ve *Ahlat Ağacı* filmlerindeki taşra kavramını; masumiyet, mahrumiyet ve mahremiyet olguları bağlamında değerlendirmiştir. Yazar çalışmasında filmlerde kırsal kamu görevlilerinin kırsal yaşamdaki rolünün önemine dikkat çekildiği sonucuna varmıştır.

İlknur Girgin “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra ve Sıkıntı” (2019) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan filmlerinde taşra ve modernleşme kavramlarının ilişkisini içerik çözümlemesiyle araştırmıştır. Yazar, *Kasaba* filminde zaman, mekân ve karakterleri, *Mayıs Sıkıntısı*’nda karakterleri odak noktasına alarak, taşralı ve kentli ikiliğini, *Uzak* filminde yine taşra ve kent çelişkisini ve *Ahlat Ağacı*’nda ise baba oğul ilişkisini aidiyet krizi üzerinden irdelemiştir. Yazar çalışmanın sonunda, filmlerde taşra ve sıkıntıya dair benzer ve farklı anlatısal ve biçimsel özellikler saptamış, taşranın kendine özgü bir ruh halinin olduğunu ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra, yazara göre, bu filmlerde, taşrayı geçmiş zamanla ve nostaljiyle özdeşleştirmek sorunludur, çünkü filmlerde nostaljik temalara rastlanmamıştır.

Fikri Kekilli “Nuri Bilge Ceylan Films Editing” (2019) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan’ın filmlerinde kurgu mantığı ve tekniklerini sorgulamıştır. Filmlerin kurgulanma tekniklerinin araştırılmasını ve analizini sayısal verilere dayandırarak yapmıştır. Yazar, Ceylan’ın bazı ödüllü filmlerini içerik analizi yöntemiyle irdelemiş, yönetmenin kurgu kullanım biçimlerini değerlendirmiştir. Araştırmanın kapsamı tekniklerin tespitiyle sınırlandırılarak, çoğu kurgu ve anlatı ilişkisi çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Kurtuluş Özyazıcı "Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema" (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde Nuri Bilge Ceylan filmlerinin öykü ve söylemleriyle yavaş sinemasına uyup uymadığını araştırmıştır. Yazar, yönetmenin sekiz filmi arasında yavaşlığın değişimlerini incelemiş, filmlerin karakterleri, olay örgüsü, dramatik yapısı, çekimleri ve kamera kullanımları sayısal analizler üzerinden yapılarak, filmlerin teknik bakımdan yavaşlığını saptamaya çalışmıştır. Yazar, Ceylan filmlerinin yavaş sinema filmleriyle hem benzerlik hem de farklılık gösterdiği kanısına varmıştır.

İbrahim Zateri "Türk Sinemasında Aile İçi İletişim: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği" (2019) adlı yüksek lisans tezinde, *Kasaba* ve *Üç Maymun* filmlerindeki aile kurumunun yapısal özelliklerini, kişilerarası iletişim ve aile iletişim modellerini incelemiştir. Yazar, kendi ifadesiyle "nitel araştırma modeli ile betimsel analiz yöntemini" kullanarak, ailedeki iletişim sorunlarını ve bu sorunların nedenlerini sorgulamıştır. Yazar çalışmanın sonucunda her iki filmde aile üyeleri arasında karşılıklı bir iletişim olmadığını, üyelerin aktif şekilde birbirlerini dinlemedikleri için iletişim problemi yaşadıklarını belirtmiştir. Ayrıca, filmlerdeki aile üyelerinde psikolojik, mekanik ve semantik problemler gözlemlemiş ve aile iletişim modellerinde benzerlikler saptamıştır.

Halime Yel (2020), "Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizlik Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kadının Konumu" isimli yüksek lisans tezinde Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden toplumsal cinsiyet kaynaklı eşitsizliği irdelemiştir. Yazar feminist kuram kapsamında, Ceylan'ın tüm filmlerindeki kadın karakterlerin nasıl inşa edildiğini ve bunun ne anlama geldiğini araştırmıştır. Yazar göstergebilim yöntemi ve psikanalitik yöntemi kullanarak, film anlatılarındaki karakterleri analiz etmiş ve filmlerin anlatım biçimini çözümlemiştir. Çalışmanın sonunda yazar, filmlerin klasik anlatı kalıplarına yakın olmadığını ve filmlerde gerçekçi bir sinema anlayışının egemen olduğunu söylemektedir. Ayrıca yazar, *Uzak* filmine kadar kadın ve erkek karakterler eşit konumda iken, *Uzak*'la birlikte erkek karakterlerin anlatının merkezine oturduğunu belirtmektedir.

Seda Tanus "*Koza*'dan *Ahlat Ağacı*'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü" (2020) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan filmlerindeki dilsel dönüşümü açığa çıkarmayı amaçlamıştır. *Koza*'dan *Ahlat Ağacı*'na yönetmenin tüm filmlerini sinematografik ve söz

dizimsel bağlamda değerlendirmiştir. Yazar filmlerin klasik ve çağdaş anlatı sinemasının kodlarıyla oluşturulduğunu ve yönetmenin auteur nitelikleri sergileyerek, filmlerin zamanla toplumsal yapının eleştirisinden, ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir film diline dönüştüğü sonucuna varmıştır.

Abdullah Demir "Auteur Bağlamında Metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme" (2020) başlıklı yüksek lisans tezinde auteur kuramı ve metinlerarası ilişkiler çerçevesinde, *Kış Uykusu* filmini çözümlemiştir. Yazar pastiş, parodi, alıntı, anıştırma, gönderge gibi metinlerarası yöntemlerin yer aldığı örnekler üzerinden filmsel anlamı yaratma amaçlarını inceleyerek, *Kış Uykusu* üzerine değerlendirmelerini sunmuştur.

Batuhan Keskin, "Sinemada Minimalizm ve Nuri Bilge Ceylan Filmlerine Yansımaları" (2020) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan'ın *Uzak* ve *İklimler* filmlerini Kovacs'ın minimalizme yönelik teorisi bağlamında incelemiştir. Ayrıca yazar, Ceylan'ın auteur oluşunu araştırmış, yönetmenin minimalist sinemasının Türkiye'deki genç sinemacılar üzerindeki etkisine bakmıştır. Çalışmanın sonucunda yazar, bu iki filmin az sayıdaki oyuncu, kısa diyaloglar, statik kamera kullanımı, doğal mekânlar ile ve özel efekt kullanılmamasıyla minimalist sinemanın niteliklerini taşıdığı kanısına varmıştır.

Eşref Akmeşe "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans" (2020) isimli doktora tez çalışmasında Ceylan'ın tüm filmlerini Friedrich Nietzsche'nin dekadans kavramı kapsamında incelemiştir. Yazar, "dekadansın, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin temel düşünsel motifi ve ana yönelimi olduğunu ileri sürmektedir" (s. 182). Yönetmenin filmlerinde bireysel ve toplumsal dekadansı kuvvetli şekilde yansıttığını da eklemiştir.

Nuri Bilge Ceylan filmografisinden örneklerin incelendiği bazı tez çalışmaları da vardır. Örneğin, Zahit Atam "Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan" (2010) başlıklı yüksek lisans tezinde "sinema tarihi nasıl dönemleştirilebilir?" sorusunu sorarak, Yeşilçam döneminin bitişini ve Yeni Türkiye Sinemasının yükselişini incelemiştir. Yazar, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'in Yeni Türkiye Sinemasının neden kurucu

yönetmenleri olduklarını tartışmış; sinema üretim sürecini nasıl dönüştürdüklerini, neden dört yönetmenin *auteur* bir yönetmen olarak öne çıktığını ve Türkiye'yi nasıl tarif ettiklerini irdelemiştir. Sonuç olarak, yönetmenlerin kötümser bir Türkiye portresi çizdiğini belirtmiştir.

Serdar Gezer "Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış" (2012) adlı yüksek lisans tezinde Kiarostami sinemasındaki yaşam enerjisinin nedenlerini, Spinoza'nın içkin metafizik hayat tasarımı çerçevesinde incelemiş ve Kiarostami sinemasının Ceylan ve Demirkubuz sinemasından hangi yönlerden farklılık gösterdiğini araştırmıştır. Yazar kamera açısı, kadraj dışı alan ve ses tasarımı konularını odak noktasına koyarak, Ceylan'ın karelerinde hikâyelerin kadraj dışına taşındığını, yağlı boya resim ve fotoğraf dinamikleri ile doğal seslerin kullanıldığını belirtmiştir.

İshak Ayvaz "1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim" (2011) isimli yüksek lisans tezinde üç yönetmenin filmlerinin kurgusunu sinemada gerçekçilik ve biçimcilik kuramı açısından içerik analizi yöntemiyle irdelemiştir. Yazar, Zeki Demirkubuz filmlerinde devamlılığın diyaloglar ile sağlandığı belirterek, kurguda devamlılığa önem verilmediğini ve olayları açıklamadığını ortaya koymuştur. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ise diyaloglar yerine görüntülere önem verildiği, uzun çekimlerle gerçekliğin yansıtıldığı sonucuna varılmıştır. Derviş Zaim filmlerinde de genel politik sorunların yanında simgelere dayalı metaforik anlatımının dikkat çektiğini vurgulamıştır.

Tamer Bayrak'ın "Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi" (2015) adlı yüksek lisans tezinde *Yol* ve *Kış Uykusu* filmlerinin mekânlarını, görsel göstergelerini eklektik yöntem ve Roland Barthes'in görsel göstergeleri çözümleme metoduyla analiz etmiştir. Yazar çalışmada, mit kavramı ve semiyoloji biliminden yararlanmıştır. Yazara göre, *Yol* filmi politik imgeler içerirken, mekân tasarımları, objeler ve karakterlerin kostümleri sadedir. Filmdeki sadelik, filmin politik imajının daha rahat anlaşılması için tercih edilmiştir. *Kış Uykusu* filminde ise, içeriksel olarak bütün planlar farklı objelerle

zenginleştirilmiş, ışık ve renk uyumuna önem verilmiş ve problemli karakterler yer almıştır.

Serhat Koca "Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görme Biçimlerinin Rolü ve 2000 Sonrası Türk Sineması" (2011) başlıklı yüksek lisans tezinde, sinematografik görme kavramını ve sinematografik uygulamanın gelişimini irdelemiş, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmini bu açıdan değerlendirmiştir. Bunun yanı sıra, Nuri Bilge Ceylan sinemasını Gilles Deleuze'ün "zaman-imge" sineması açısından da incelemiştir. Yazar araştırma sonucunda, filmde, sinematografik uygulamanın etkin bir şekilde kullanıldığı kanısına varmıştır.

Ulaş Işıklar "Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği" (2017) isimli doktora tez çalışmasında Zeki Demirkubuz'un *Yazgı*, *Bekleme Odası*, *Bulantı*; Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*, *İklimler*, *Kış Uykusu*; Tayfun Pirselimoğlu'nun *Rıza*, *Pus*, *Saç* filmlerinde birey temsilleri, nihilizm kavramı kapsamında irdelenmiştir. Yazar niteliksel analiz yöntemiyle incelediği filmlerin sonucunda, Türkiye'deki toplumsal/kültürel dönüşümler açısından birey temsillerindeki anlam örüntülerinin sinemadaki sunumlarını ortaya koymuştur.

Zeynep Baki "Auteur Sinemasında Oyun İmgesi Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Örneği" (2020) başlıklı doktora tezinde auteur sinemasını oyun imgesi üzerinden incelemiş, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın senaryolarını kendilerinin yazdığı filmleri göstergebilimsel yöntem ile analiz etmiştir. Yazar filmlerde oyun imgesini irdeleyerek, yönetmenlerin zihinlerindekini net şekilde ortaya koyabilmeyi ve yönetmenlerin toplumsal gözlemleriyle etkileşiminin filmlerine yansımalarını açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Yazar, yönetmenlerin filmlerinde kendilerine özgü oyun alanları olduğunu ve filmlerarası boyutlar ve oynama şekilleri bakımından farklılık gösterdiklerini ortaya koymuştur. Ayrıca, Demirkubuz'un filmlerinde standartlaşmış, metinlerarasıcı boyut gözlemişken, Ceylan'ın filmlerinde oyunların daha çok çeşitlilik gösterdiği sonucuna varmıştır.

Ahmet Dönmez "2000 Sonrası Türk Sineması'nda Görüntü Estetiği ve Mizansen" (2017) isimli doktora tez çalışmasında, Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken* (2007), Yeşim Ustaoğlu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008), Reha Erdem'in *Kosmos* (2009), Nuri Bilge Ceylan'nın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* filmlerini görüntü estetiği açısından incelemiştir. Bordwell üzerinden çalışan yazar, filmleri "biçem analizi" yöntemine dayanan içerik analizi modeli ile çözümlemiştir. Sonuç olarak, 2000 sonrası Türk Sineması'na öncülük eden yönetmenlerin estetik yaklaşımlarını ortaya koymaya çalışmıştır. Yazar, Bordwell'in "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması" makalesi ve Bordwell ve Thompson'un birlikte yazdıkları *Film Sanatı* kitapları ile Bordwell'e ait olan sadece iki kaynaktan yararlanarak çalışmasını sınırlandırmış, neoformalizm kavramından hiç söz etmemiştir. Bu nedenle, tez çalışmamdan farklı bir yerde durmaktadır.

Resul Sakınmaz "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakterlerin Sinematografik Sunumları" (2020) isimli yüksek lisans tezinde Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde "Savcı Nusret", *Kış Uykusu* filminde "Necla" ve *Ahlat Ağacı* filminde "Sinan" karakterlerinin sinematografik sunumlarını irdelemiştir. Yazar karakterleri irdelerken, Bordwell ve Thompson'ın "çekimin fotoğrafik kapsamı", "çekimin çerçevesi" ve "çekimin süresi" olmak üzere söz ettiği üç kategoride sınırlandırmıştır. Yazara göre, Ceylan'ın sinematografisi görsel-işitsel süreçleri çerçeveleyen, karakterlerin sunumlarıyla göstergebilimsel imgelerin bir araya gelmesiyle anlamın ortaya çıkmasını sağlayan estetik bir stile karşılık gelmektedir. Bu çalışmada neoformalizm yaklaşımından hiç söz edilmemiş, Bordwell ve Thompson'ın *Film Sanatına Giriş* isimli kitabındaki sadece çekim bölümünden yararlanılmıştır. Tez çalışmamda ise, neoformalist yaklaşım kapsamlı şekilde incelenmiş, filmlerde biçim-anlatı ilişkisine yönelik bir inceleme yapılmıştır.

Fatih Çalışkan "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Sinematografinin Anlatıya Etkisi" (2021) başlıklı doktora tez çalışmasında Ceylan filmlerini sinematografik öğeler kapsamında irdeleyerek, filmlerdeki sinematografik değişimleri ortaya koymak için görüntülerin anlatıyla kurduğu bağı araştırmayı amaçlamıştır. Yazar çalışmasında, "gömülü teori" yaklaşımı içinde yer alan "sistematik desen" doğrultusunda, filmleri açık

kodlama altında irdelemiş, veriler tablo haline dönüştürülerek temalar arasındaki benzerlikleri saptamış, ardından eksen kodlama ile tüm veriler bir araya getirilerek yorumlamanın yapıldığı seçici kodlamayı uygulamıştır. Yazar araştırmanın sonucunda, yönetmenin sinematografisini bir anlatım aracı olarak kullandığı; ilk filminden itibaren devamlı bir arayış içinde olduğu ve bu doğrultuda sinematografisinin dönüşüme uğradığı kanısına varmıştır. Çalışkan, "Yeni Biçimcilik" kelimesini tezde bir defa kullanmış, yeni biçimcilikten esinlendiğini ifade etmiş ancak yeni biçimcilik yaklaşıma yönelik herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. Yazar, çalışmasında Bordwell ve Thompson'ın sadece *Film Sanatına Giriş* kitabından yararlanmış, "Çerçeve Oranlarının Değişimi", "Kamera Hareketleri Teknolojisinin Gelişimi" başlıkları altında ve birkaç yerde bu kitaptan alıntılara yer vermiştir.

Nuri Bilge Ceylan Filmleri için Afiş Tasarımları konusunda da bir tez çalışması yapılmıştır: Ahmet Özcan "Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri için Afiş Tasarımları" (2018) başlıklı yüksek lisans tezinde grafik tasarım problemlerini minimalizm ilkeleri kapsamında araştırmış, bir grafik tasarımcısının minimalizm ilkelerine göre yapılandırdığı eserinde katmanlı anlamları ve yeni oluşumun nasıl olabileceğini tartışmıştır. Bu bağlamda, yazar minimalizm ilkelerine uygun olarak Ceylan'ın filmleri için afişler tasarlamıştır. Yazar minimalist tasarım üretiminin zorluğunu ortaya koyarak, minimalist ilkelerin tasarım için önemli olduğunu belirtmiştir.

Yukarıda özetlenen literatürden anlaşılacağı üzere Nuri Bilge Ceylan sinemasını değişik açılardan irdeleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Genel olarak Ceylan bir *auteur* ve bağımsız bir yönetmen olarak kabul edilmiş, farklı yöntemlerle kendi film dilini nasıl yarattığına bakılmıştır. Filmleri belirli temalar üzerinden çeşitli çalışmalara konu olmuştur.

Tez çalışmamın teorik çerçevesinde, önce formalizm ve neo-formalizm ilişkisi ele alınmış, neoformalizmin, formalizmden ödünç aldığı kavramlardan söz edilerek, biçimcilikten ayrıldığı noktalara değinilmiştir. Ardından, sinemada biçim-anlatı ilişkisine odaklanan neoformalist film analizi yaklaşımının temel kavramları detaylı şekilde

incelenmiş, film biçiminin ilkeleri bütünlük içinde verilerek, yaklaşımın gelişim süreci açıklanmıştır.

Bu çalışmada film analizi bölümünde, önce Nuri Bilge Ceylan filmlerinin biçim-anlatı ilişkisi neoformalist yaklaşım ilkelerine göre saptanmış, her film incelemesinin ardından film stillerine ilişkin saptamalarda bulunulmuştur. Çalışmanın sonuç bölümünde, Nuri Bilge Ceylan'ın film stiline ilişkin saptamalar değerlendirilerek, elde edilen bulgular tartışılmıştır.

Sinema tarihi boyunca filmsel anlatının kurulmasında çeşitli eğilimler ortaya çıkmıştır. Türkiye'de de Yeşilçam Dönemi'nin kendine has yönelimleri söz konusuyken, Yeni Türk Sineması Dönemi'nde kişisel sinema dilinin ve yönetmelerin kendine özgü sitillerinin gelişmesiyle yeni yönelimler görünür olmuştur.

Bu çalışmanın problemi, Yeni Türk Sineması Dönemi'nin öne çıkan ilk yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde biçimsel öğelerin ne olduğu ve biçimin anlatıyı nasıl yönlendirdiği sorularına yanıt aramaktır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını değişik açılardan irdeleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Genel olarak Ceylan bir *auteur* ve bağımsız bir yönetmen olarak kabul edilmiş, farklı yöntemlerle kendi film dilini nasıl yarattığına bakılmıştır. Bununla birlikte, Ceylan'ın tüm filmleri neoformalist yaklaşım açısından bugüne kadar herhangi bir incelemeye konu olmamıştır. Bu tez çalışması Ceylan'ın uzun metrajlı filmlerinin neoformalist perspektiften inceleyen bir çalışmadır.

"Nuri Bilge Ceylan Sineması"nı, diğer yönetmen sinemalarından ayıran şey, yönetmenin kendine özgü film stilidir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki biçimsel yapıyı irdelemek, film stilini saptamamıza yardımcı olacaktır. Bunun ötesinde, yapıtlardaki açık ve kapalı anlamları ortaya çıkarmak, izleyicinin onları daha rahat anlamlandırmasına olanak sağlayacaktır. Ayrıca, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin hangi anlatı yapısına sahip olduğu neoformalist bir perspektiften bize bilgi verecektir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, bir film inceleme yöntemi olarak neoformalizm ele alınmış, bu amaç doğrultusunda şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Neoformalizmin ortaya çıkışı nasıl olmuştur? Neoformalistlerin biçimci ve yapısalcı teorisyenlerden ayrıldıkları noktalar nelerdir? Biçimcilikten aldıkları kavramlar nelerdir ve bu kavramları nasıl kullanmışlardır?
2. Biçim-anlatı ilişkisine odaklanan neoformalist yaklaşımın temel kavramları nelerdir? Bu yaklaşıma göre bir filmi bir araya getiren ilkeler nelerdir? Bu ilkeler birbiriyle nasıl ilişki kurar?
3. Neoformalizmde anlatı kavramı nasıl tanımlanır?
4. Film stilini ortaya çıkaran "sinemanın anlatım araçları" nelerdir?
5. Sinemada "stil" tarihsel süreç içerisinde nasıl incelenmiştir? Neoformalizm stili nasıl tarif eder?
6. Neoformalizm anlatı modellerini nasıl açıklar? Bir filmin anlatı sistemindeki stilistik araçların rolünü nasıl ortaya koymuştur?
7. Nuri Bilge Ceylan sinemasının karakteristiği nasıl ortaya çıkmış, Ceylan'ın filmografisi nasıl şekillenmiştir?

Çalışmanın ikinci bölümünde, neoformalist film analizinin aşamaları açıklanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, neoformalist yaklaşımla Nuri Bilge Ceylan filmlerinin biçimsel yapısını irdelemek, filmler içinde düzenlenen çeşitli bileşenleri sistematik olarak açıklamak, Ceylan'ın filmlerindeki hâkim ifade biçimini ve yönetmen stilini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, yapılan analizlerin değerlendirmesi yapılmış ve elde edilen bulgular özetlenmiştir.

# 1. BÖLÜM
# KURAMSAL ÇERÇEVE

## 1.1. NEOFORMALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI

Sanatın "ne olduğu" üzerine yapılan tartışmalar biçim (*form*) ile içerik (*content*) arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. "Sanat nedir?" sanat felsefesinin temel sorusudur. Platon ve Aristoteles'in sanat üzerine düşünceleriyle ortaya çıkan sanat felsefesi, sanatın ne olduğunu araştıran, "sanat eserleri"ni konu alan felsefe disiplindir (Kibaroğlu, 2015, s. 1). Berna Moran, sanat kuramlarını "yansıtma", "anlatımcılık" ve "biçimci kuram" şeklinde üçe ayırmıştır. Yansıtmayı taklit ve benzetme, anlatımcılığı yaratım ve aktarım olarak tanımlamıştır. Yansıtma ve anlatımcılık kuramları, sanatın özünü bulmak için, sanat eserinin gerçeklik ve toplumla arasındaki bağlantıyı incelemektedir. Biçimci kuram ise sanatın özünü, sanat eserinin bizzat kendi içinde aramaktadır. Dolayısıyla, sanatın ne olduğu sorusunun yanıtı sanat eserinin özgün yapısında, biçiminde yer almaktadır (1994, s. 9-10).

19. yüzyılın sonunda, fotoğrafın keşfiyle, sanat tarihinde biçimcilik yaklaşımının egemenliği hissedilmeye başlanmış, gerçekliği olduğu gibi göstermenin sanatı tanımlayan bir nitelik olmadığı, gerçeği yansıtmadığı iddiaları ortaya çıkmıştır. Sanatçının malzemesini kullanma şekli ve aktarmak istediğini formlaştırması ile ustalığını gösterebildiği "eser"in ancak biçimsel özellikleriyle değer kazanabileceği görüşü öne sürülmüştür (Carroll, 2012, s. 162-163).

Biçimciler için, bir eseri, sanat eseri yapan şey, temsili özellikleri değil, biçimi motive eden biçimsel özellikleridir (Carroll, 1999). Sanat biçim vermektir ve biçim gelişigüzel bir şey değildir. Biçim, sanatçının eser üzerindeki üstünlüğünü gösterir. İçerik de biçemle görünür hale gelir (Fischer, 1990, s. 137).

Sinema sanatında "sinema nedir?" sorusuna yanıt, "gerçekçi film kuramları" ve "biçimci film kuramları" olmak üzere iki ana başlık altında aranmıştır. 20. yüzyıla kadar sinemada,

hâkim görüş içeriğin biçimi sınırlayıp tanımladığı, biçimin içeriği kaplayan bir yüzey kabul edilmesi yönündedir. 1920'lerde Rusya'da ortaya çıkan Rus biçimciliği, "içeriğin biçimi belirlediği" görüşüne itiraz ederek, eserin kendisini merkez noktaya almış ve yalnızca esere yoğunlaşarak, özerk doğasını vurgulamıştır (Eikhenbaum, 1994, s. 17). Rus biçimciliğine göre, eser ne sanatçının yaşamının bir yansıması ne de içinde yaratıldığı tarihsel veya kültürel ortamın bir yan ürünüdür. Eser tamamlandıktan sonra bizzat kendisi merkez noktada olmalıdır (Todorov, 2010, s. 17). Biçimciler, sanat eserini kendi biricikliği içinde inceleyerek, içerden eleştiri anlayışını kabul etmişlerdir. Biçimci yaklaşım, filmlerin gerçeğin bir yansıması olmadığını, yönetmenin gerçeğe aracılık ederek, onu anlamlandırarak yeni bir gerçeklik kurduğu görüşüne sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Andre Bazin[1] ve Siegfried Kracauer gibi kuramlarında içeriğe, kısacası gerçekliğe dikkat çeken teorisyenlerin çalışmalarıyla "gerçekçi sinema anlayışı" ortaya çıkıncaya kadar, biçimci film kuramları egemenliğini korumuştur.

Peter Lehman ve William Luhr'e göre, film, kavramsal, görsel ve ilişkisel gösterimlerden oluşarak inşa edilen bir nesnedir (2003, s.13). "Sinemada biçimcilik, bir sanat formu olarak sinemanın, estetik tasarımlar yoluyla gerçekliği yeniden inşa edişiyle ilgilenir. Sinemanın görsel-işitsel doğasını yapılandıran sinemasal kodların filmlerde nasıl çalıştığını analiz eder" (Çaçan, 2019, s. 23). Sinema çalışmalarında, "biçim estetiği", filmdeki öğelerin oluşturduğu organik ilişkiyle ilgilidir (Denizel, 2014, s. 185). Biçimcilik, filmdeki öğeler ve parçalarla ilişkili olmak yanı sıra, çözüme ve işleve de önem verir (Monaco, 2001, s. 379).

Sinema sanatında biçimci anlayış Hugo Munsterberg ile başlamış, Sovyet Montaj Sineması ekolü; Vsevolod I. Pudovkin, Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov'la birlikte kurgu kuramları şekillenmiştir (Andrew, 2010, s. 225). Munsterberg sinemanın, izleyicinin zihniyle kurduğu algılama ilişkisine odaklanmıştır. Ona göre, "zihin hareketle duyumsal dünyayı canlandırır. (…) Zihin en ilkel seviyesinde uyaranlar üzerinde hareketi

[1] Andre Bazin'in başını çektiği Yeni Eleştiri (*La Nouvelle Critique*) akımının, sinemanın biçimsel yapısına yönelik üç yaklaşımı vardır: Gerçekliğe müdahale edildiği takdirde, sinemanın sanatsal gücü mümkün değildir. Sinemanın hikâye anlatımını soyut resme değil de roman ve tiyatroya yakın bulur. Sinemayı popüler bir sanat olarak görerek, sessiz film estetiğinin göz ardı edildiğini böylece Hollywood'un avant-garde hareketin öncüsü olamayacağı savunulmuştur (Bordwell, 1999, s. 50).

saptar, bunu işler, değerlendirir. (…) Film, dünyanın değil zihinsel süreçlerin alıcısı-kaydedicisi-yansıtıcısı bir araçtır" (s. 66-69). Pudovkin ve Eisenstein, filmleriyle biçimci film kuramının, daha sistematize edilmiş şeklini göstermişlerdir. Onların filmleri, nitelendirilebilir bir sinema anlayışına sahip, özgün ve gelişmeye açık yapıdadır. Pudovkin ve Eisenstein'ın hocası Kuleshov çekilmiş filmleri yeni baştan kurgulayarak, değişik mekân ve zamanlarda çekilmiş parçaları birleştirerek, "yaratıcı coğrafya" adında filmsel anlatıya karşılık gelen kurgu tekniği üzerine çalışmalar yapmıştır. Pudovkin, "kurgunun, izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntem" olduğunu öne sürmüş; "karşıtlık", "paralellik", "simgecilik", "eşzamanlılık" ve "yinelemeli motif/tema" ilkeleriyle yönetmenin izleyiciyi etki altında bıraktığını söylemiştir (Monaco, 2001, s. 379-380). Bu noktada, Pudovkin "bağlantısal kurgu" adındaki sinema kuramını ortaya çıkarırken, Eisenstein, montaj teorisini Pudovkin'in teorisine diyalektik bir zıtlık olarak şekillendirmiş ve çekimleri birbirine birleştirmektense, çarpıtma yoluyla geliştirmiştir (s. 380).

1915-1935 yılları arasında sinemada biçimci anlayış etkisini gösterirken, ses teknolojisinin sinemaya dâhil olmasıyla egemenliğini kaybetmeye başlamış (Andrew, 2010, s. 59), ancak Gestalt ekolünden[2] gelen ve Munsterberg'in izinden giden Rudolf Arnheim'in çalışmalarıyla yeniden canlanmıştır. Gestalt ekolü, "sanat yapıtının yalnızca gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerin belirli bir aracın biçimlerine dönüştürülmesi olduğu düşüncesine" sahiptir (Arnheim, 2002, s. 9). Arnheim bir ifade aracı olarak sinemanın, özgün bir sanat dalı olabilme durumunu, anlatım araçlarının biçimdeki önemini (2002, s. 8) ve anlatım araçlarının, yönetmenin filmde anlam oluşturmasına nasıl yol açtığını araştırmıştır (s. 59).

Bela Balaz da sinema sanatının dilsel formunu çalışmıştır. "Balaz için sinemanın biçimi-dili, ele alınan konu ile teknik biçim arasındaki salınımın doğal bir ürünüydü". Balaz'ı Munsterberg ve Arnheim'dan ayıran, sinemanın iktisadi bir altyapıya sahip olduğu

[2] Gestaltizm (*Gestalt*) Almanca'da "form (biçim), konfigürasyon, yapı anlamı" anlamına gelir. Gestalt ekolü adı altında bilişsel süreçler içerisinde özellikle "algı" ve "algısal örgütlenme" konularında yoğunlaşmış psikoloji teorisidir (https://miesofficial.com/blog/gestalt-kurami-nedir-ve-ilkeleri-nelerdir/). Gestalt temsilcileri, zihnin gerçeklik deneyiminde aktif olduğunu, gerçekliğe yalnızca anlam vermekle kalmayıp, aynı zamanda zihnin gerçekliğin fiziksel karakteristik özelliklerini şekillendirecek kadar etkin bir rol oynadığını öne sürmüşlerdir (Andrew, 2010, s. 94).

görüşüdür. Ayrıca, sinemayı estetik bir ifade aracı ya da kendi biricikliğiyle bir sanat eseri olarak kabul etmez (Aktaran Andrew, 2010, s. 165-167). Moskova-Tartu Okulu[3] "kültürün semiyotiği"[4] kavramı ile sinema üzerine biçimci iddialarda bulunurken, Yuri Lotman da sinemanın dil ve ikincil modelleme sistemi olduğunu vurgulamış ve biçimci formasyonları kültürel teori etrafında irdelemiştir (Stam, 2014, s. 64).

1970'lere gelindiğinde, film çalışmalarında Christian Metz, Bertolt Brecht, Noel Burch, Edward Branigan, Raymond Bellour, Barry Salt ve Noel Carroll'ın katkılarıyla biçimci film kuramı gelişmiştir (Buckland, 2008, s. 312). Metz, kimi dizimsel yapı ilkelerini; zıtlık, karşılaştırma ve örtüşme gibi kavramları geliştirmiştir. Ne var ki, biçimciler Metz'den farklı şekilde dilbilime değil, biçimsel ve şiirsel olana dikkatlerini vermişlerdir. Brecht biçimci bir kavram olan "alışkanlığı kırma"yı politikleştirerek, yeniden anlamlandırdığı "uzaklaşma, yabancılaşma efekti" (*verfremdungseffekt*) kavramını üretmiştir (Aktaran Stam, 2014, s. 60-62). Burch'un filmin biçimsel ilkeleri üzerine çalışması, Branigan'ın anlatı sinemasında bakış açısı tanımı, Bellour'un film bölümlerinin kare kare analizi, Salt'ın istatistiksel stil analizi, Carroll'ın film formunun işlevsel analizi film eleştirisi ile film yapımı arasında olası bir yakınlaşmaya ve film çalışmalarında biçimcilik araştırmalarının devam etmesine neden olmuştur (Buckland, 2008).

Bu dönemde sinemada, biçimsel bir dönüşüm gözlemlenmiş, 1970'li yıllar Amerikan sinemasının post-klasik döneminin başlangıcı olarak değerlendirilmiştir.[5] Amerikan sinemasında, Bordwell'in "yoğunlaştırılmış devamlılık" olarak tanımladığı, daha sık aralıklarla örülen yeni bir devamlılık biçimi gözlemlenmiştir. Bordwell'e göre, "yoğunlaştırılmış devamlılık" dört yöntemle oluşturulmuştur: "Daha hızlı kurgu", "çok

[3] Tartu-Moskova Okulu şeklinde bilinen ve Rus biçimcilerinin devamı olan semiyotikçilerin içinde Lotman'ın çalışmaları çok ses getirmiştir.
[4] Kültürel işaretlerin, sembollerin ve anlamların incelendiği çalışma alanı.
[5] Amerikan sinemasının 1960 ve 1970'lerden sonra "post-klasik" bir tarz geliştirdiğini savunan birçok teorisyene karşın, Staiger, Thompson ve Bordwell Hollywood filmlerinin yapısını incelediklerinde, bu görüşe tam olarak katılmadıklarını belirtmişlerdir. Onlar, klasik ilkelerin hâlâ geçerliliğini koruduğunu ve pek çok açıdan yürürlükte olduğunu, ancak anlatı yapısıyla ilgili yeni yenilik alanlarından söz etmişlerdir.

uzun odaklı lensler", "diyalog sahnelerinde daha yakın çekimler" ve "hareketli kamera" (2010, s. 58-67).

1980'lerin başında, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın yaptığı araştırmalarla, *historical poetics* kavramı çerçevesinde "neoformalizm" olarak adlandırılan yeni yaklaşım şekillenmeye başlamıştır (Buckland, 2008, s. 321). Neoformalist yaklaşım, Rus ve Çek düşünürlere eğilim gösterirken aynı zamanda, Gerard Genette, Tzvetan Thodorov ve Meir Sternberg'den etkilenmiş ve ağırlıklı olarak Sovyet film yönetmenleri ve Noel Burch'un yazılarına dayanmıştır (Bordwell, 1994).

### 1.1.1. Sinemanın Tarihsel Poetikası

Biçimcilik kavramının kökeni Aristoteles'in mantığına dayanır. Yani, sanat eseri biçimi aracılığıyla var olur. "Karakterin bir dizi etkileyici tiradını art arda sıralarsak, bu tiradlar ne kadar başarılı olursa olsun, tragedyaya özgü olan o etkiyi yaratamayız. Ancak, söz konusu etkileri, anlatım ve düşünce açısından daha az başarılı olsa bile bir öyküsü ve olay örgüsü olan bir tragedyayla çok daha iyi sağlayabiliriz" (Aristoteles, 2014, s. 27). "Biçimciler için sanatın amacı, estetik olmakla ilgilidir, algıyı yenilemekle ilgilidir, izleyicinin "taşın taşlığını" hissetmesi ile ilgilidir" (Stam, 2014, s. 61). "Estetik", düşünme ve değerlendirmelerle, sanata atıfta bulunur.

Bazı araştırmacılar biçimci teoriyi tamamen betimleyici bir tarzda kullanır ve net taksonomiler (sınıflandırmalar) oluştururken, "poetika"dan etkilenenler bir filmin nasıl bir araya getirildiğini inceler (Buckland, 2008). Aristoteles'ten bu yana kullanılan "poetika" (*poetics*) terimi, Yunanca "aktif yapma" (*active making*) kelimesinden gelmektedir. "Yapma" sürecini, bir sanat eserinin üretilmesiyle ilgili etkinlikleri ve teknikleri tanımlar. "Poetika, bir yapım sürecinin sonucu olarak bitmiş eseri inceler. Herhangi bir temsili ortamda bir yapıtın inşa edildiği temel ilkelerin araştırılması poetikanın alanına girebilir" (Bordwell, 1989, s. 371).

Poetika, bir sanat eseri yapımında bir dizi beceri veya prosedür olan "know-how"ı varsaymaktadır. Bu noktada, poetika, "estetik"ten net bir şekilde ayrılır. Çünkü poetika

terimi, yapım (yaratma) faaliyetine karşılık gelir. Yapım faaliyeti, bir sanat eserinin dışsal bir özelliğidir, çünkü sanat eserinin tamamlanmasından veya son halinden önce karar verme faaliyetine (sanatçının yaptığı seçimler) atıfta bulunur. Bir sanat eserinin biçimi özerk değil, amaca yönelik etkinliğin nihai sonucudur (Buckland, 2008, s. 321). Michael Baxandall'a göre sanatçılar, bir sorunu çözmek için bilgi birikimlerini ve bir araç hakkındaki bilgilerini kullanırlar. Bir sanat eserini bu perspektiften analiz etmek, formu basitçe özerk bir varlık olarak tanımlamak yerine, sanat eserinin sahip olduğu forma neden sahip olduğunu açıklamayı gerektirir. Açıklama, biçimsel parçaların birbiriyle ve tüm sanat eseriyle ilişkili olarak oynadığı işlevi tanımlar (Aktaran Buckland, 2008).

Bordwell'e göre, "edebiyatın poetikası uzun zamandır yetersiz taksonomilerin (sınıflandırmaların) ve dogmatik reçetelerin alanı olmuştur" (1989, s. 371). Edebi metinlere üstü kapalı ya da semptomatik[6] anlamlar yükleyerek yorumlar üretmek amaçlanmıştır. Neoformalistlerin "sinemanın tarihsel poetikası" ise organik olarak doğmadığı için buna uymaz. Sinemanın tarihsel poetikası, "bir eleştirel okul oluşturmaz, ayrıcalıklı semantik alanları, metinsel özellikleri tanımlayan veya yorumlayan üreticileri ve benzersiz retorik taktikleri yoktur" (s. 370). Bordwell bu noktada kendi çalışmalarını bu çalışmalardan ayırır. Bunun için de "tarihsel" (*historical*) ön ekini ekleyerek alanı daraltmak istediğini ifade eder (1989, s. 370-371).

Bordwell'e göre, sinemada biçim, film tekniğinin sistematik kullanımı yanı sıra, yönetmenin tarihsel koşullar altında görüntü, ses vd. öğeleri arasından yaptığı seçimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkar (1999, s. 4). Bordwell'in "film poetikası", bir filmi, amaçlı etkinliğin nihai sonucu olarak düşünür ve bu etkinliği tarihsel verilerin rasyonel bir şekilde yeniden inşa edildiği bir süreç şeklinde kabul eder. Filmlerin belirli tarihsel bağlamlarda belirli işlevlere nasıl hizmet ettiğini saptamayla ilgili olarak Bordwell, "bir filmin bileşimini ve işlevini analiz ederken, onu hangi süreçlerin var ettiğini dikkate almamız gerek[tiğini]" belirtmiştir (1989, s. 265). Film poetikası iki temel soruyu yanıtlar: "Birincisi, filmler nasıl bir araya getirilir? İkincisi, bu filmlerin işlevleri

[6] Janet Staiger'in tanımıyla semptomatik eleştiri, "filmlerde ırk, cinsiyet, cinsel ve sınıf ideolojilerinin alt metinlerini bulmak" demektir (http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php).

nelerdir?" (Bordwell 1989, s. 263). Bordwell'e göre, "poetikanın analizi biçim ve stilin kompozisyon süreçlerine (*compositional processes*)" dayanır (1989, 270-271). Kompozisyon çalışması, film poetikasının merkezinde yer alır, çünkü hem film yapımında yer alan somut faaliyetleri hem de bu faaliyete rehberlik eden temel ilke ve gelenekleri incelemeyi gerektirir. Poetikanın analizinde, belirli bir tarihsel dönemde yönetmenlerin kullanabileceği seçenekler ve bir filmi bir araya getirirken tercih ettiği seçimler irdelenir. Baxandall'ın sanat tarihi modelinde olduğu gibi, bir teorisyen, bir eserin nasıl tasarlandığını, tasarlanırken özel koşulların yeniden nasıl inşa edildiğini anlamaya çalışır (1985, s. 14-15).

Ian Christie, "Biçimcilik ve Yeni Biçimcilik" (1998) başlıklı makalesinde neoformalizmi, algı ile biliş arasında bağlantı kuran bilişsel teorilerin bir karışımı olarak ele almaktadır. "Bu gelişmiş ve sistematize edilmiş biçimcilik, "belirli üretim rejimleri içinde yapılmış filmlerin bir örneklemesi yoluyla biçimci bir tarihsel sınıflandırmaya doğru yol alır" (Aktaran Burnett, 2008, s. 128). Colin Burnett'e göre, neoformalist yaklaşım, sanatsal-tarihsel anlayışlara ve film stili tarihi araştırmalarına yanıt olmuştur. Stil, tarihsel nedensellik anlayışı değiştikçe değişir, dolayısıyla, neoformalizm tarihsel sorgulama içinde yapılan yorumlamalardan uzak durarak, "anlam yaratma" kavramını kullanarak, filmdeki araçların ilişkisi bağlamında ampirik önermeler geliştirmeye çalışır (2008, s. 128).

### 1.1.2. Anlam Yaratmak

Rus Biçimciliği ekolünün öncülerinden Viktor B. Shklovsky'e göre, stil, tekniğin bir stratejisi olduğu için, sanatın ta kendisidir. Bu durumda, biçimcilik "ileri derecede görülebilir stilleri daha yüksek bir konuma yerleştirmeye insanı yönlendirebilir" (Aktaran Andrew, 2010, s. 165). Ernst H. J. Gombrich'e göre, stiller, sanatçının aldığı "kararların sonucunda" ortaya çıkan eserin özelliklerinde görünür olur. Sanatçıların somut kararları ve yenilikleri neden yaptıkları, stilin bilmecesidir (1960, s. 27). Gombrich, sanat tarihçilerinin algı ve stil değişimini somut şekilde açıklamaya çalışmıştır. Problemli durumların incelenmesi, sanatçıların (kararlarını şekillendiren) algıları ile izleyicilerin algıları arasında tamamen kapanmayacak bir boşluk olduğu sonucunu doğurur.

Sanatçılar, gerçekliği doğrudan değil, sahip olduğu şemalar aracılığıyla gören kişiler olarak kabul edilir. Pazar taleplerinin, yeni teknolojilerin baskısı altında ve izleyicilerin görsel becerilerinin farkında olarak yeni şemalar geliştirirler (Aktaran Buckland, 2008, s. 139-140).

Biçimci teorisyenlere göre, sinema gerçekliği yeni baştan ürettiğinde, sembolik bir işleve olanak tanır. Sinemanın anlatım araçları, gerçek olanı "farklı" bir şekilde sunduğunda izleyiciyi zorluyorsa, estetik bir işlev görüyor demektir (Andrew, 2010, s. 159). Onlar sanatı bir teknik olarak görmüşlerdir. Deforme edilerek, yeni bir form kazanan gerçeğin farklı bir "anlam"ı ifade ettiğini vurgulamışlardır. Yeni formun izleyicide bıraktığı etki, tekniğin etkisi ile doğru orantılıdır (s. 160-161).

Biçimcilerin bu görüşü, onların değerlendirici olmak yerine, betimleyici bir tarza sahip olduğunu gösterir. Shklovsky'ye[7] göre, "tarz-stil, tekniğin özgül bir stratejisinden başka bir şey değildir. (…) Stil sanatın kendisidir (Aktaran Andrew, 2010, s. 164-165). Biçimciler film stilini değerlendirmek için biçimsel tanımları kullanırlar.

Gestalt ekolüne göre, "bir bütün oluşturacak şekilde bir araya gelen parçaların oluşturduğu anlam, parçaların toplamının anlamından daha büyüktür. Bu yüzden de insanın algıladığı gerçeklik, dış dünyadaki yalın mekanik gerçeklik değil, insan zihninin bütünü yorumlaması vasıtasıyla oluşan bir gerçekliktir" (Kibaroğlu, 2015, s. 6). Arnheim *Sanat Olarak Sinema* (*Film as Art*, 1957) adlı kitabında sinemanın gerçeğin kopyası olmadığını göstermek için, sinema sanatının işleyiş ilkelerini anlatır. "Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması", "derinliğin azalması", "renklerin yokluğu ve ışıklandırma", "görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık", "zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu" ve "duyuların görülmeyen dünyasının yokluğu" başlıkları altında, filmdeki öğelerin nitelikleri ile gerçekte bunların algılanması arasındaki ayrımı ortaya koymaya çalışır (Arnheim, 2002, s. 15-32).

[7] Shklovsky'nin *Literature and Cinema* (1924) ve Tynyanov'un *Cinema-Word-Music* (1924) adlı çalışmaları biçimci teorilerin zeminini oluşturur.

Arnheim'e göre, nesne bir yüzeye yansıtıldığında, nesnenin biçimi yönetmenin tercih ettiği açı ve tercih ettiği kameraya göre görülür. Yönetmen gerçekliğe müdahale etmeden, açı ve kamera seçimiyle sanatsal bir etki elde edebilir. Kamerayı sıra dışı bir şekilde kullanabilir. Dolayısıyla, izleyicinin gündelik yaşamda gördüğü nesneleri, farklı biçimde görmesi onun klasik algısını kırar ve gördüğü şeyi farklı algılamasına neden olur (2002, s. 16-41). Sanat eserlerini anlamak için, izleyicinin dikkatini eserin biçimsel özelliklerine yönlendirmesi ve alışılmadık bir zihinsel duruma sevk etmesi gereklidir. Bu süreçte, sadece bir polisin varlığını değil, onun duruş şeklini ve tipik bir polis imajına ne derece uyduğunu değerlendirmek önemlidir. İzleyici, karakterin orijinal hareketlerine ve kameranın onu nasıl sergilendiğine odaklanır (Arnheim, 2002, s. 42-43).

Kamera kadrajının sınırlamalarıyla, izleyici gördüklerini zihninde birleştirir ve anlamlandırmaya çalışır. Arnheim, bunu yönetmen için bir sınırlama olarak görmez, aksine, yönetmen izleyiciye göstermek istediklerini ve istemediklerini bilinçli seçerse, filmde istediği anlamı yaratacak olanağa sahip olur. Bunu da sinemanın anlatım araçlarıyla yapar (2002, s. 68-69). Bir filmin biçimi, görüntü ve ses öğeleriyle, sinemasal bir yapıyı oluşturur ve bu yapı filmsel anlamın ortaya çıkmasında işlevsellik kazanır. Dolayısıyla, film biçimi, yönetmenin filmde anlam yaratmasına neden olur. Noel Burch, belirli yapıların belirli anlamlara ve etkilere sahip olduğunu söylemiştir. Bu, tarihsel değişimlerin dışında, yapının içinde sabit olan anlam düşüncesine dayanır (Burch, 1981).

İnşacı paradigmanın (*constructivism*) önderliğini yapan Piaget'e göre, algı, dışarıdan aldığı verileri bir araya getirip, bir anlama dönüştürmez. Anlama, kişinin önceden kazandığı verilerle zihninde oluşturduğu şemaları, çevreden aldığı verilere entegre ettiği bir süreçtir. Bu, aşağıdan yukarıya (*bottom-up*) olmayan, yukarıdan aşağıya (*top-down*) olan bir işlemdir. İnşacı yaklaşım, "bilgi edinmenin çevreden veri toplamak şeklinde pasif bir eylem değil de kişinin sahip olduğu mevcut verilerden yola çıkarak inşa ettiği aktif bir eylem olduğunu" vurgular (Aktaran Ildırar, 2008, s. 12). Bilimsel film kuramı da bu temele dayanmış, öznenin bilgiyi zihninde aktif olarak inşa ettiğini, doğrudan pasif olarak dışarıdan almadığını öne sürmüştür (s. 26). Munsterberg, "film ile izleyici arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir anlayış geliştir[erek]" filmlerin izleyicinin zihninde aktif bir sürece tabi olduğunu öne sürmüştür (Aktaran Monaco, 2001, s. 372).

Victor F. Perkins *Film As Film: Understanding and Judging Movies* (1972) adlı çalışmasında "denge" (*balance*), "tutarlılık" (*coherence*), "ilgililik" (*relatedness*), filmsel öğelerin "etkileşimi" (*interaction*) ve "bütünleşmesi" (*integration*), "üretken gerilim" (*productive tension*) ve "bağlılığın yoğunluğu" (*intensity of cohesion*) terimleri üzerinden filmleri analitik kriterlere göre değerlendirmiştir. "Tutarlılık", yönetmenin anlam yarattığı ve izleyicinin anlamı her düzeyde fark ettiği araçlardandır (1972, s. 116). Tutarlılık önceden verili değildir, filmin önceden var olan içeriğinin bir parçası değildir, filmin çeşitli unsurlarını tutarlı bir sentez halinde organize eden ilişkilerin yaratılması yoluyla bir film inşa etme faaliyeti yoluyla ortaya çıkan bir değerdir. Film analizi ve değerlendirmesi için kriterler, eleştirmeni tek bir yöne değil, etkileşimlerinin değerine ve bütünleşme derecelerine yönlendirerek analizine yardımcı olur. Biçimsel "denge" ve "tutarlılık" terimleri, çeşitli öğelerin bir arada devam etmesine yol açar (1972, s. 120). Her tutarlı film, bir araya getirdiği mizansenin öğeleri; aksiyon, görüntü, dekor, jest, konuşma, kamera hareketi, kesme ve ışıklandırma arasında bir uyum yoğunluğu yaratır.

Bordwell'e göre, anlam yaratmak, argümanların tasarlanması, düzenlenmesi ve onların biçimsel eklemlenmelerine dayanır (Bordwell, 1994, s. 205). "Anlam yaratma" anlamın filmin bütünü içinde aranması demektir. Bordwell, *Making Meaning* (1989) başlıklı kitabında, antitetik (karşıt) olarak görülen tematik-açıklayıcı ve bulgu niteliği (semptomatik) olmak üzere iki eleştiri türünü analiz etmiştir. Geleneksel, retorik ve problem-çözme teknikleri ile eleştiri okullarını değerlendirir, daha sonra yoruma dayalı eleştirinin alternatifini sunar. Bunun üzerine, filmleri anlamlandırmak için sistematik olarak farklı stratejilerini haritalandırır (Bordwell, 1994).

Bordwell, çıkarımlar yoluyla yorumlanan ve film izleyicisini pasif konumda kabul eden kuramlara karşı tez üreterek, *Narration of the Fiction Film* (1985) kitabında, izleyiciyi aktif bir alıcı olarak kabul etmiş, filmin izleyicinin zihinsel süreçlerini harekete geçirdiğini ifade etmiştir. Bordwell izleyiciyi "filmin temsilinden bir hikâye inşa etmek üzere zihinsel süreçlerini işleten hipotetik bir varlık" olarak tanımlar (1985, s. 30). Kısacası, belirli tercihlerle yapılandırılan eserin algısal-bilişsel etkilerini bir kurama dayandırarak, izleyicinin bir film izlerken aktif olduğunu öne sürmüştür.

Neoformalistler, “şema” kavramını Gombrich’ten ödünç almıştır. Gombrich’e göre, sanatçı gerçeği basitçe kopyalayamaz. Sanatçı, modeli yalnızca kendi şemasına göre işleyebilir (Aktaran Bordwell, vd.,1985, s. 8). Bordwell yönetmenlerin seçimleri üzerinden bir şablon elde etmiş ve anlatı sineması çalışmalarında, yönetmenlerin kullandıkları araçları irdelemiştir. Yönetmenin bir filmdeki “varlığının”, izleyicinin deneyimiyle, olay örgüsünü kavramasını koşullandıran yaratılmış ipuçları sistemiyle ölçülebileceğini iddia etmiştir (1985, s. 62).

Neoformalistlere göre, sanat, gündelik dünyadan ayrılır. Sanatsal çalışmalar algıya yeni bir hayat verir (Thompson, 2013, s. 22). Sanat bu sayede zihinsel bir pratik gibi hareket eder. Neoformalizm sinemada yüksek ve banal sanatları birbirinden ayırmaz çünkü eğlenceli filmler, içeriği zor filmler kadar algılamayı gerektirir.

### 1.1.3. Biçimcilikten Alınan Kavramlar

#### 1.1.3.1. Baskın Kavramı

İlk kez Rus biçimci okulunun önemli üyelerinden Yuri Tynyanov, “baskın” terimini “Dominant” (1927) adlı makalesinde kavramsallaştırmıştır. Biçimci yaklaşım, dinamik sistemlerin bir “egemen” ile ilişki içinde yapılandırılması gibi, metni rakip öğeler arasında bir savaş alanı olarak görür (Aktaran Stam, 2014, s. 63). Rus biçimcilerin önde gelen isimlerinden Roman Jakobson, Tynyanov’ın kavramsallaştırdığı baskın terimini genişletmiş; bir öğenin, eserin “baskın” tarafından kontrol edilen ve yönlendirilen kurallar doğrultusunda oluşturulduğunu iddia etmiştir. Ona göre, “baskın”, eserdeki öğeleri nitelendirme ve dönüştürme gücüne sahiptir (1997, s. 6).

“Baskın”, organik birlik kavramı üzerinden düşünüldüğünde, bir filmin tüm öğelerinin bir arada var olmasını ve birbiriyle karşılıklı olarak ilişki kurmasını sağlayan bir düzenleme ilkesidir. Ancak, bir filmin kalan öğelerini organize eden az sayıda öğe içerir. Bu daha önemli düzenleyici öğeler (baskın olan) ve daha az önemli olan ikincil öğeler arasında bir hiyerarşi kurulur. Platon ve Aristoles’e dayanan, “organik birlik” (*organic unity*) kavramı, film estetiğinin merkezinde yer alır. Organik birlik, bir bütünün

parçalarının birbirleriyle, bütünle nasıl ilişkili olduğunu ve bütünün içerik gibi dış özelliklerle nasıl ilişkili olduğunu ifade eder. Organik birlik, parçaların toplamından daha fazlası olan bir bütündür, çünkü bütün, herhangi bir parçasında bulunmayan içsel bir değere sahiptir. Bu yeni değer, parçalardan doğar ya da parçalarda gerçekleşir, Kendi başına var olan bir özellik değil, diğer özelliklere bağlı olan bir özelliktir. Her parçanın kendine özgü bir değeri vardır ve yalnızca tüm parçaların birleşiminden ek içsel değerler ortaya çıkar. Herhangi bir ekleme veya eksiltme, bütünün gerçek değerini yok eder. Parçalar birbirine çok yakın olduğu için, bütün başka türlü düşünülemez. Organik bir birlik içinde, parçalar en yüksek derecelerine veya mümkün olan en iyi entegrasyon seviyesine ulaşır (Aktaran Buckland, 2008).

Biçimciler bir eserde algılanabilen tüm yapıların eşit derecede önemli olduğuna düşünmezler. Her çalışmanın "baskın" yapılandırma ilkesi vardır. "Baskın", çalışma kümesindeki yapıların etrafında şekillenen biçimsel bir düzenleme ilkesidir. Diğer bir deyişle, "baskın olanlar" bir eserin veya eserler grubunun cihazları bir bütün halinde organize etmek için kullandığı ana biçimsel ilkelerdir. Baskın, küçük ölçekli olanları yönetip birbirine bağlayarak işe yarayacaktır. Baskın yoluyla stilistik, anlatı ve tematik düzeyler birbiriyle ilişki kuracaktır (Thompson, 1988, s. 43).

Thompson, Tynyanov'un bir eserin baskın öğesinin diğer öğeler üzerinde egemenlik kurduğu, onları deforme ettiği görüşüne yakın durur. Thompson, bir filmi analiz etmenin en önemli adımlarından biri olarak baskın olanı bulmayı görür. Thompson'ın analizlerinde kullandığı baskın kavramının yapısı heterojendir, biçimcilerin kullanımından farklı bir kavramı imler. Tynyanov ve Shklovsky için baskın kavramı geniş bir spektruma sahipken, Thompson'ın baskın kavramı, onun özel analizinin dışında çok az anlama sahiptir. Thompson'a göre, baskın, filmde ön plandadır ve diğer tüm biçim yapılarına boyun eğdirir. Örneğin, *Korkunç Ivan* (1944) filminde çekimler arasındaki zamansal ilişkiler, çekimden çekime hissedilir biçimde değişmektedir. Bu nedenle nesneler çekimler arasında hareket ediyor gibi görünmektedir. Kasıtlı yapılmış devamlılık hatalarına rağmen hiçbir zamansal kayma yoktur. Thompson bunu, filmde diğer araçlara "baskın" olan ve işlev kazandıran bir teknik olarak görerek, bu tekniği "kübistik kurgu" olarak adlandırmıştır (Aktaran Burnett, 2008, s. 137).

Thompson'a göre, "baskın kavramı olmazsa, bir filmdeki her aracın eşit dikkatle incelenmesi gerekir. "Baskın" olan filmin biçiminde hangi aracın daha etkin olduğuna karar verilmesinin yolunu açar (1988, s. 92). Baskın kavramı, Carroll'ın "göreli birlik kavramı"yla (*concept of relative unity*) yakından ilişkilidir. Göreli birlik kavramı, filmde hedeflenen amacı veya işlevi yerine getiren ilişkilerin göreli birliğine karşılık gelir. "Bir sanat eserinin biçimi amacına bağlıdır" (Carroll, 1999, s. 146). Her iki kavram da, her filmin daha önemli ve daha az önemli öğeleri arasında bir hiyerarşi kurarak bir filmi bütüncül bir birlik olarak inceleme ihtiyacından kaçınır. Film analizinin ustalıklarından biri, bu baskın unsurları belirlemek ve ayrıcalıklı kılmaktır (Buckland, 2008).

#### 1.1.3.2. Yabancılaştırma

Sanat eseri içindeki her aracın rolünün belirleneceği işlevsel bir yapısalcılık, biçimciliğin merkezinde yer almıştır (Linnell, 1993, s. 14). Rus biçimciliğinin temsilcilerinden Boris M. Eikhenbaum'un "Biçimciler Sorununa Dair" (*Concerning the Question of the Formalists*, 1926) başlıklı makalesinde sanat eserinin bir araçlar kümesi oluşturduğunu, tüm bu araçların biçimsel bir işlevi olduğunu ve yapıtın özgün biçiminin ayrılmaz birer parçası olduğunu öne sürmüştür (Aktaran Jefferson, 1982, s. 23). Sanat yapıtlarının dinamik sistemler olduğu şeklindeki biçimci varsayımla çalışan Bordwell'e göre, araç, anlam yüklenecek bir sembol değil, izleyicinin algısını meşgul eden ve filmi birleştiren dinamik işleve sahip bir unsurdur (Gunning, 1990, s. 52-53).

Robert Stam'a göre, biçimciler film ve dil arasındaki benzerliği ilk inceleyenlerdir. İsviçreli dilbilimci Saussure'ün çalışmalarının izinden giden biçimciler, sinemasal olgunun karmaşık dünyasını sistemli bir biçimde düzenlemek için uğraşmışlardır. Roy P. Madsen'e göre, sinema tıpkı yazı dili gibi, söz dizimi, grameri ve ifade biçimlerine sahip bir dil geliştirmiştir ve film yönetmeni sinematik kavramları formüle ettiği kendi gramer kurallarına sahiptir (1973, s. 27-28). Eikhenbaum, Shklovsky, Tynyanov vd. "Poetica Kino"da filmin dili ile metinlerdeki dilin edebi kullanımı arasındaki analojiyi keşfetmişlerdir (Aktaran Stam, 2014, s. 59). Eikhenbaum edebi ve tiyatral eserlerdeki natüralizme benzer, sinemada natüralizmin geleneksel olduğu görüşünü öne sürerken, Shklovsky, Charlie Chaplin'in filmlerinde "serseri figür"ünün bazı araçlarla (düşmeler,

kovalamacalar ve tartışmalar gibi) düzenlendiğini fark ettikten sonra bu filmlerin yapısını inceleyerek, sinemada "edebilik" kavramını duyurmuştur (s. 58-59). Biçimciler "edebilik" kavramını "alışkanlığı kırma"nın karşılığı olarak kullanmıştır. Tynyanov da "sanatın kendi araçlarını soyutlaştırmaya gayret ettiğini" belirtmiştir (s. 59-60).

Prag Okulu, Jakobson ve Mukarovsky[8]'nin sinemanın "estetik işlevler"i ile ilgili araştırmalarına önem vermiştir. Jakobson[9] sinemada ses öğesi kullanılmaya başlanmasına rağmen, sinemanın gerçek olanı imgelere dönüştürmeye devam edeceğini belirterek, sinemasal sesin, gerçek sesten farklı olarak geleneksel bir sistem içinde geliştiğini öne sürmüştür. Mukarovsky "estetik otonominin semiyotik teorisini" tanıtmış; "iletişimsellik" ve "estetik" işlevin bir eserin içinde aynı anda olabileceğini ancak, eserde estetik işlevin "baskın olanı" izole ettiğini belirtmiştir (Aktaran Stam, 2014, s. 61-62).

Shklovsky "Teknik Olarak Sanat" (*Art as Technique*, 1965) adlı makalesinde, sanatın sürecini, amacını ve işlevini anlamak için algısal ve teknik bir paradigma kurar. Shklovsky, sanatın kişileri sanat nesnesiyle yoğun bir algısal karşılaşmaya zorlayarak ya da teşvik ederek, kişilerin hayatındaki alışılmış veya otomatikleştirilmiş olanı yabancılaştırdığını iddia eder. Sanat eserleri kişileştirme gücünü estetik aracılığıyla alır. Bir sanat eserinde işlev gören öğeler veya araçlar kolay tanınmamak, sorun çıkarmak ve sanat eserine dikkat çekmek için oluşturulur (1965, s. 12). Shklovsky'e göre, günlük konuşma dili ile şiir dili arasında fark vardır/olmalıdır. Günlük konuşma dilinin amacı iletişimi kolaylaştırmaktır. Şiir dili ise, iletişimi kolaylaştırmanın aksine bunu zorlaştırma gayesi taşır. Çünkü sanat eseri algıyı zorlayarak, günlük hayatta sıradan olanı yabancılaştırır. Shklovsky "yabancılaştırma" (*ostrenanie*) ve "zorlaştırma" (*zatrudnenie*) kavramlarını üretmiştir (Aktaran Stam, 2014, s. 58).

Neoformalistler, Aristoteles'in poetika ve biçimcilerin "Poetica Kino" kavramını dikkate almışlar, biçimcilerin "yabancılaştırma" ve Prag yapısalcılarının "ilke" ve "şema"

[8] "Art as a Semiotic Fact" (1934) başlıklı makalede estetik otonominin semiyotik teorisini incelemiştir.
[9] "Is the Film in Decline?" adlı makalesi, sinemada sesin yeni kullanılmaya başlandığı dönemi ele almıştır.

kavramlarından faydalanmışlardır (Stam, 2014, s. 62). Neoformalist yaklaşımın, Rus biçimcilerin kavramlarını kullanmayı tercih etmesi, yapısalcı film teorisyenlerinin film ve dil arasında kurduğu ilişkiden farklıdır.

Neoformalist yaklaşımın kullandığı "yabancılaştırma" kavramı, sanatın temel rolünün kişileri şaşırtmak, alışılmış algılama alışkanlıklarını sarsmak ve böylece bir dizi şeyi taze bir şekilde deneyimleyebilmek olduğu anlamını taşır. Thompson'ın deyişiyle, "algının yoğunluğunun ve karmaşıklığının farkına varmamızı sağlamak, sanatsal deneyimin ana amaçlarından biridir, belki de asıl amacıdır" (Aktaran Gunning, 1990, s. 52). Neoformalistlere göre, sanat anlam taşımak için yaratılmaz, dolayısıyla anlamların yorum yoluyla ortaya çıkarılması, bir sanat eserini zenginleştirmekten çok onu azaltır. Sanat, anlamları ifade etmekten çok onları dönüştürür, fikirleri deforme edilecek ve yeniden şekillendirilecek bir hammadde olarak ele alır. Sanat nesneleri anlaşılma süresini uzatır. Bunun nedeni, algılama sürecinin bir estetiğinin olmasıdır. Thompson, *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988) başlıklı çalışmasının girişinde, Shklovsky'den bir alıntı yapmıştır: "Klasik eserler bizim için aşinalığın camsı zırhıyla kaplandı". Gunning'e göre, bu alıntının anlamı, sanat yapıtlarının çok tanıdık hale gelmiş, bir tür cam zırhla kaplanmış olmasıdır ve eleştirmenin görevi bu zırhı parçalamaktır (Gunning, 1990, s. 52).

Neoformalistler açısından, "sanatta ilişki özgünlüğü" (*relationship originality in art*) ve "sanat sanat içindir" (*art for art's sake*) görüşleri reddedilir. "Sanatta ilişki özgünlüğü" görüşü, sanat çalışmasının "anlamı" ne düzeyde aktardığıyla ilgilidir. Yaşama, topluma doğrudan uygulanabilen, eğlenceye hizmet eden bir etkinlik olmalıdır. Bu görüş de yüksek sanat ve banal sanat olarak ikiye ayrılır (Thompson, 2013, s. 21). Bunun aksine "sanat sanat içindir" görüşünde estetik ve duygu ölçülebilir, kişiler ona karşılık vermekten zevk alır. Yüksek ve banal sanatların uzman odaklı bir ayrımı burada söz konusudur. Neoformalistler, yüksek ve banal sanatları "sanatta ilişki özgünlüğü" ve "sanat sanat içindir" görüşlerinden uzak durarak, sanatsal çalışmaları "özgün" (*original*) ve "özgün olmayan türler" (*unoriginal types*) olarak ayırmışlardır. Bir sanat eseri sürekli sabit bir yöntem kullanırsa, zamanla yabancılaştırma kapasitesi azalır. Sonuç olarak, tanıdık olmayan tanıdık hale gelir ve estetik yaklaşım büyük ölçüde otomatikleşir. Thompson'a

göre, özgün olmayan bir film bile konu olarak benzer filmlerden farklıdır. Çevreyi, tarihi ve gelenekleri gösterme biçimi açısından yabancılaşacaktır. Bu nedenle, tüm sanat eserlerinde yabancılaştırma vardır (2013, s. 24). Neoformalist yöntem tutarlı ilkelere göre, her filmin doğasına göre şekillenmektedir. Eleştirmeni her filmle farklı şekilde ilgilenmeye ve analitik varsayımlarını sürekli olarak değiştirmeye teşvik eder. Sonuç olarak, her filmin tekil olarak ele alınması, neoformalist yaklaşımı biçimci gelenekten koparmaktadır (Gunning, 1990, s. 53).

#### 1.1.3.3. İşlev

Neoformalistler, Tynyanov'ın edebi eserdeki işleve yönelik tanımlarından yararlanarak, işlev kavramını kullanmışlardır. Tynyanov'a göre, işlev, bir sanat eserinde bir bütün içinde her öğenin karşılıklı ilişkisinde görünür olur. Bu ilişkiyi anlamak için işlevin rolü büyüktür (1995, s. 106-107).

Thompson (1988) biçimci poetikada örtük olan teorileri film analizi teorisinde netleştirmiştir. Neoformalist film analizinin filme sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini öne sürer. Neoformalist film analizi, teorik doktrinleri bir filme empoze etmez, bunun yerine, her filmi ayrı ayrı ele alır ve yönetmenlerin film yapım stratejilerini, normlarını[10] ve tekniklerini seçip yeniden icat ederek oluşturdukları yapay bir yapı olarak görür. Bir filmin bireyselliğini tanımak için anahtar terimi "işlev"i kullanır. Thompson'a göre işlev, "belirli bir sanat eserinin benzersiz niteliklerini anlamak için çok önemlidir, çünkü birçok eser aynı aracı kullansa da, bu aracın işlevi her eserde farklı olabilir" (1988, s. 15). Neoformalistler, belirli bir aracın veya tekniğin filmden filme sabit bir işlevi olduğunu düşünmezler (1988, s. 15). Verili araçlar her zaman veya

[10] Jan Mukarovsky *Aesthetic Function and Aesthetic Norm as Social Facts* (1935) isimli çalışmasında ilk kez "norm" kavramını kullanmıştır. Ona göre, norm, "sanatçıyı amaçlanan hedefine doğru yönlendiren bir tür düzenleyici ilkedir" (Aktaran Kokes, 2019, s. 54). Bordwell, Mukarovsky'nin "*The Aesthetic Norm*" (1978) başlıklı makalesinden bu kavramı almıştır. Kokes'e göre, "Mukarovsky'nin bu kısa makalesi, film biçemi tarihinin veya daha genel olarak sinemanın tarihsel poetikasının amaçlarına hizmet edebilecek kadar açık ve aynı zamanda verimli bir norm modeli sunmaktadır" (Kokes, 2019, s. 55).

otomatik olarak sabit bir anlam ifade etmez, çünkü "çalışmanın bağlamına göre farklı işlevlere hizmet edebilirler ve analistin ana işlerinden biri aracın şu veya bu bağlamdaki işlevini bulmaktır. Bir kompozisyondaki dikeyler, her iki taraftaki karakterlerin birbirinden izole olduğunu otomatik olarak önermez" (1988, s. 15).

#### 1.1.3.4. "Fabula" ve "Sujet"

Öykü (*story*) ve olay örgüsü (*plot*) arasındaki ayrım, Aristoteles'e dek uzansa da, en kapsamlı biçimde Rus biçimcileri tarafından teorize edilmiştir. Rus biçimciler, "öykü" yerine "fabula", "söylem" yerine "sujet" tanımları yapmışlardır. Neoformalistler, Rus biçimcilerin bu kavramlarını benimseyerek, anlatılan öykü ile sunuluş şekli ayrımına vurgu yapmışlar, fabula ile anlatıda neyin anlatıldığını, sujet ile nasıl anlatıldığını ifade etmişlerdir (Bordwell, 1985, s. 50-51). Sujet, fabula ile tam olarak örtüşmek zorunda değildir. Sanatçı, olayların kronolojisini takip etmek yerine, onların sırasını değiştirerek alışılagelmiş kalıpları yıkabilir (Aktaran Kurtyılmaz, 2018).

Dilbilimciler, anlatının öykü ve söylem (*historie/discours*) bileşenlerinden oluştuğunu belirtmişlerdir (Chatman, 1983, s. 19). Yine de, neoformalistlerin fabula/sujet ayrımı, dilbilimcilerin öykü ve söylem arasında yaptığı ayrımdan önemli ölçüde farklılık gösterir. Neoformalistler için fabula, edebi bir anlatım biçimi olarak değil, çeşitli çıkarımların toplamı olarak işlev görür (Bordwell, 1985, s. 51). Sinemada, olay örgüsü özgün film tekniklerinin uygulanmasıyla şekillenir ve öykü, bu olay örgüsünden yola çıkarak izleyicinin algısında daha kapsamlı bir yapıya dönüşür (Kurtyılmaz, 2018).

Sonuç olarak neoformalistler, yönetmenleri izleyiciler için deneyimler yaratan, gerçek çözümler geliştiren rasyonel temsilciler olarak kabul ederler. Yönetmenlerin stilini ortaya çıkarmak için, filmin biçimindeki öğelerin dinamik etkileşimini ve onları örgütleyen baskın öğeleri bulmaya çalışırlar. Neoformalistlere göre, stil analizi, yönetmenlerin bir filmi inşa ederken yaptıkları seçimleri incelemeyi gerektirir. Bu nedenle, bir sonraki bölümde neoformalist yaklaşımın temel kavramları, filmi bir araya getiren ilkeler ve filmdeki öğelerin birbiriyle ilişkisi açıklanacaktır.

## 1.2. NEOFORMALİZMDE "BİÇİM"

Bordwell ve Thompson, bir filmin iç mantığını, parçalar arasındaki ilişkileri inceleyerek anlamak için şu soruları sormuşlardır: "Bir filmi oluşturan ilkeler nelerdir? Farklı parçalar nasıl bir araya gelip bir bütün oluştururlar?" Onlar, filmdeki parçaların birbirleriyle olan ilişkiler sistemini "biçim" (*form*) şeklinde dile getirmişlerdir (2011, s. 55).

Sanat yapıtları, bireylerin duygu ve düşünce düzeyinde derin tecrübeler edinmelerini sağlar. Sanatçı, bir yapıtı planlar, bir şablon oluşturur ve izleyicilere bu sanatsal deneyimi sunmak üzere bazı ipuçları verir. Bu ipuçları belirli sistemler içerisinde düzenlenir. Tıpkı diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, bir filmin de öğelerin birbiriyle ilişki kurduğu bir sistemi, filmin biçimi vardır. Bu öğeler, "bütün modelin parçası olarak işlev görür" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 58). Bir filmdeki biçimsel sistem, anlatı ve stilistik öğeler temelinde düzenlenir ve izleyiciler, bu öğeler arasındaki bağlantıları çözmeye çalışır (s. 57-58).

### 1.2.1. Biçim ve İçerik

Neoformalistler, birçok izleyicinin, biçim ile içeriği birbirine karıştırdığını, biçimin, içerisi veya dışarısı olmayan, filmin tamamını kapsayan bir sistem olduğunu savunurlar: "Dışsal bir biçim olan sürahi kolayca bir fincanda ya da şişede tutulabilecek bir şeyleri içerir. Bu varsayıma göre, biçim, içerdiği sanılana göre daha az önemli hale gelir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 58). Böyle bir varsayımı kabul etmez, biçimin içerikten daha az önemli olduğu görüşünü reddederler. Örneğin, Hiroşima ve Nagasaki'ye yapılan atom bombası saldırılarını ele alan farklı filmlerin birinde aşk hikâyesi, diğerinde aile içi dram işlenebilir. Her iki film de farklı biçimsel sistemlerde inşa edilecek ve izleyiciler bu sistemler aracılığıyla filmleri anlamlandıracak ve filmler şekillenecektir. Aynı konu, iki filmde biçimsel sistemleri içinde farklı işlevler kazanarak, iki farklı film meydana gelecektir.

### 1.2.2. Yabancılaştırma ve Baskın Öğeler

Neoformalistlere göre, sanatın asıl amacı, günlük hayat içinde alışılagelinen algıları, çeşitli sanatsal teknikler ve biçimsel araçlar kullanarak "yabancılaştırma" (*defamiliarization*, alışkanlığı kırma/farklılaştırma) ile kırmaktır (Thompson, 1988, s. 10). "Yabancılaştırma" ile, sanat eseri estetik değer kazanır ve eserin biçimsel özelliklerindeki farklılıklar, izleyicinin eseri alışılmışın dışında algılamasını sağlar (Aktaran Gürkan ve Ozan, 2014, s. 156). Neoformalistler için özgün ve değerli sanat eserleri, gerçekliği ve geçmiş eserlerin kalıplarını etkili bir şekilde farklılaştıranlardır (Thompson, 1988, s. 11). Gunning, yabancılaştırmayı, izleyicilerin dikkatini gerçekçilik ya da anlatı üzerine olan kaygılar yerine, algı ve biçimsel ayrıntılara çeken bir öğe olarak tanımlamıştır (1990, s. 53).

Bir sanat eserinde devamlı olarak aynı yöntemin kullanılması durumunda, yabancılaştırma etkisi zamanla azalır. Bu durumda, algı alışkanlık kazanır, daha önce yabancı olan tanıdık hale gelir ve estetik anlayış büyük oranda otomatikleşir (Tinyanov, 1995, s. 108). Oysaki "sanat insanın yaşamı duyumsaması ve şeyleri hissetmesini sağlamak için vardır. Sanatın amacı nesneleri alışıldık şekliyle değil; duyumsandığı, hissedildiği şekliyle vermektir. Sanatın tekniği; nesneleri alışılmamış/tanınmadık yapmak için biçimini zorlaştırmaktır, algılanmasını güçleştirmek ve uzatmaktır" (Shklovsky, 1965, s. 11-12).

Bir filmde, anlatı ya da stilde belli bir öğe, stilistik açıdan "baskın" bir öğe olarak öne çıkabilir ve önemli bir yer edinebilir. Filmin anlatısını ve biçimsel yapısını düzenleyen ilkelerin incelenmesi ve bu ilkelerin baskın öğeyle olan ilişkisi, neoformalist eleştirinin temel konularından biridir. Thompson'a göre, baskın kavramı, filmin egemen bakış açısını belirlemek amacıyla, filmin biçimsel sistemi içinde farklı şekilde algılanan stilistik araçlar ve işlevlerdir (1988, s. 89). Filmde, baskın öğeler, hem algısal hem de bilişsel düzeyde belirginleşerek izleyicinin perspektifini şekillendirir (s. 91). Yönetmen, genellikle tanınan genel özelliklere sahip olan bu baskın öğeleri kullanarak filmi yapılandırır (s. 94). Baskın, sanat eserindeki araçları değiştirip onları yöneten bir düzenleme bileşenidir. Baskın kabul edilen öğeler, eserin bağlamını veya arka planını

oluşturan sanatsal dönem veya akımlar tarafından şekillendirilir. Jakobson'a göre, değişen estetik çerçevede baskın, bir sanat eserini tanımlayan ve bu yüzden eserin olmazsa olmaz ve vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirilen öğedir (1997, s. 6-10). Tynjanov, edebiyatı bir sistem olarak tanımlar ve bu sistem içerisindeki tüm öğelerin veya araçların birbirleriyle ilişki içinde olduğunu belirtir.

Her ilişki aynı öneme sahip olmamakla birlikte, bir aracın (örneğin, baskın olan bir öğenin) işlevindeki bir değişme, onunla ilişkili diğer araçlarda da değişmelere neden olur. Bir edebi eserde belirli bir aracın işlevindeki bir değişiklik, diğer edebi eserlerde bu aracın rolünü etkileyebilir (Aktaran Linnell, 1993, s. 16).

### 1.2.3. Biçim, Duygu ve Anlam

Neoformalistler filmi izleyen kişinin aktif bir rol üstendiğini kabul ederler (Bordwell, 1985, s. 29). Thompson tarafından belirtildiği gibi, izleyiciler algılama, duygu ve biliş yetileriyle donatılmıştır ve kendilerine özgü zihinsel şemalara sahiptir. Bu şemalar, kişisel, toplumsal ve tarihsel bağlamlarda değişiklik gösterir (Thompson, 1988, s. 30). Yabancılaştırma, izleyicinin zihinsel şemalarını aktive ederek, izleyicinin filmi algılamasını ve analiz etmesini sağlar. İzleyiciler, günlük yaşamdan ve sanat eserlerinden kazandıkları deneyimlerle kendi şemalarını oluştururlar. Bu şemalar aracılığıyla izleyiciler, filmdeki ipuçlarını algılar, çıkarımlar yapar ve neden-sonuç ilişkileri kurarak zihinlerinde bir film bütünlüğü oluştururlar. Bu süreçte izleyici, filmin inşasına aktif olarak katkıda bulunur. Thompson'a göre, izleyicilerin filmle etkileşimleri sonucunda, biçimsel araçlar anlam kazanır (1988, s. 25-26).

İzleyicinin filmi anlamlandırmasında, günlük yaşam deneyimlerinden çok, sanat eserlerinden elde ettiği deneyimler daha belirleyici bir rol oynar. Bir sanat eseri gerçek yaşamdan alınmış olayları içerse de gerçek yaşamın tümüyle kendisi değildir. Çoğu zaman sanat eserlerinde günlük yaşamın kuralları geçerli değildir; izleyici, sanat eserinin özgün uylaşımlarını kabul eder ve günlük yaşamın normlarını bir yana bırakır (Kurtyılmaz, 2018). Film biçimini meydana getiren öğeler gerçekliğe yakın olsa bile, izleyicinin filmin biçimsel bütünlüğünü ve kapalı yapısını kabullenmesi, bunu gerektirir.

Böylece, film izleyicinin aktif katılımını şekillendirir. Bordwell ve Thompson'ın belirttiği üzere izleyici genellikle farkında olmadan filmdeki biçimsel yapıyla aktif bir etkileşim içine girer; bu etkileşim, çoğunlukla izleyicinin çıkarımlarını ve varsayımlarını pekiştirme yönünde olurken, bazen de bu çıkarımlara uymayanları fark eder; bu, filmdeki biçimsel yapının geliştirilmesi ve tamamlanması arzusundan kaynaklanır (2011, s. 58). İzleyici ilk olarak filmdeki anlatı şablonunu algılar. Filmdeki ipuçlarını izlerken, stilistik araçlar anlatıyla ilgili bilgileri sunmaya başlar. Biçim, "her şey orada var" duygusunu oluşturabilirse, deneyimimizi etkiler. Örneğin, bir filmin başlarında kısaca görünen bir karakterin ilerleyen dakikalarda yeniden karşımıza çıkması veya çerçevedeki bir objenin diğeriyle dengelenmesi, filmin kendine özgü düzenleme kurallarını ve sistemini yansıtır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 58).

Sanat eserlerinde görülen ve sürekli olarak kullanılan stilistik öğeler, baskın üsluplar ve popüler biçimler gibi özellikler genel kabul görmüş ortak modellere dönüşmüştür. Bordwell ve Thompson bu tür yaygın niteliklere "uzlaşımlar" (*conventions*) adını vermişlerdir (2011, s. 60). Bir müzikal filmde, izleyici biçimsel ipuçlarını yakalamak için, yani şarkı söyleyen veya dans eden karakterleri görmek için hazırdır.

Biçimsel ilişkilerin deneyimlenmesinde "duygular" önemli bir rol oynar. Filmde ifade edilen duygular ile izleyicinin yaşadığı duygular birbirinden farklıdır. Bir komedi filminde yüzünü buruşturan bir karakter, izleyicilerde üzüntü yerine komik bir his uyandırabilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 61; Linnell, 1993, s. 41-46). Bordwell ve Thompson'a göre, sunulan tüm duygular, filmin biçimi vasıtasıyla sistematik olarak birbiriyle ilişkilendirilebilir (2011, s. 61).

Neoformalist bakış açısına göre, izleyiciler filmi deneyimlerken "anlam" arayışında olduklarından, filmin "anlamı" biçimsel sistemin temel unsurlarından biri haline gelir. Bu bakış açısına göre, izleyiciler filmde "yönlendirilen/göndergesel anlam", "açık anlam", "örtük anlam" veya "semptomatik anlam" arar.

"Yönlendirilen/göndergesel anlam" (*referential meaning*): İzleyici, gerçek dünyanın kesitlerini görür. İzleyici zihninde filmin dünyasını inşa ederken, somut bilgilerden,

zaman-mekân ve nedensellik ilişkilerinden yararlanır. Yönlendirilen/göndergesel anlamı ortaya çıkarmak için filmdeki bazı ipuçlarını fark etmesi gerekir. Örneğin, filmde *Times Square*'in görülmesi, izleyicinin öykünün dünya finans merkezi New York'ta geçtiğini anlamasını sağlar (Bordwell, 1994, s. 8).

"Açık anlam" (*explicit meaning*): Filmde açıkça verilen fikirlerdir. Karakterin söylediği bir cümle ya da basmakalıp bir görsel imge bu tür ipuçları sağlar. "İzleyici ya da eleştirmen filmi şu ya da bu şekilde soyut anlamlar "ifade ediyor" şeklinde algıladığında, benim açık anlam diyeceğim şeyi inşa ediyor demektir" (Bordwell, 1994, s. 8). Göndergesel ve açık anlam, çoğu kez "gerçek" (*literal*) anlamlardır. Her iki anlam çeşidi de filmin biçimi içinde bağlama göre işlev görürler (1994, s. 8).

İzleyici "örtük anlam"ları da fark edebilir. Filmin dolaylı olarak konuştuğu varsayılmaktadır. Örneğin, *Psycho* filminde, örtük edilen anlam, akıl sağlığı ile deliliğin kolayca ayırt edilemeyeceği olduğudur. Bordwell örtük anlamın, temalar olarak algılanmamasını, filmlerdeki tematik anlamların filmdeki bütün sistem içinde nasıl gösterildiğine bakarak yorumlarını netleştirmeye çalıştıklarını belirtmiştir (1994, s. 8-9). Neoformalistler yorumlayıcı analize mesafelidirler. Onlara göre, filmlerdeki anlamların yorumu, anlatıyla stil arasındaki ilişki çerçevesinde mümkündür ve bu, film biçiminin anlaşılmasına katkıda bulunur. Thompson'a göre, anlam, bir sanatsal çalışmanın sonucu olmaktan ziyade onun bileşenlerinden biridir. Diğer bir ifadeyle, sanatçı, eserini yaratırken anlam gibi çeşitli öğeleri temel alır (Aktaran Purrezaian vd., 2016, s. 707). Çünkü filmler, yapıtın yüzeyini aşarak dünyayla olan ilişkisini açıklamada yardımcı olan kavramları yansıtır ve bu da zihinsel modların (*mental modes*) bir göstergesidir (s. 707-708).

Filmin yansıttığı döneme ve topluma özgü değerlerin izleri, "semptomatik anlam"ı ifade eder. Filmdeki anlamlar, kültürel inanç sistemlerinde ortaya çıkan ideolojik bir çerçevede şekillenebilir. Bordwell ve Thompson'a göre (2011, s. 65), "Dini inançlarımız, politik görüşlerimiz, ırk, cinsiyet veya toplumsal sınıf hakkındaki düşüncelerimiz" bu çerçevenin oluşumunu sağlayan yaşamla ilgili görüşlerdir (2011, s. 65). Bununla birlikte, yukarıda söz edilen "anlamlar", filmin somut biçimi ile izleyici arasında bir mesafe oluşturabilir.

İzleyici, örtük anlamları çözümlemeye çalışırken, semptomatik anlamları da belirlemeye çalışır. Sonuç olarak, her film bir anlama sahiptir ve biçim ile stilin etkileşimi sonucunda açığa çıkar. Yönetmen, filmin özgün biçimsel sistemini kullanarak, amaçladığı anlamlar doğrultusunda izleyicinin filmi anlamlandırmasına rehberlik eder (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 65).

Neoformalistler, izleyici ve eleştirmenlerin filmleri "kişisel beğeni" ve "eleştirici yargı" çerçevesinde ele aldıklarını, ancak bu değerlendirmelerin filmin iyi veya kötü olduğunu göstermeyeceğini belirtmişlerdir. Eğer bir film objektif bir şekilde değerlendirilecekse, belirli bir "ölçüt" kullanılmalıdır. İzleyiciler, filmin genel anlamını değerlendirmek için "gerçekçilik", "ahlakilik", "tutarlılık", "karmaşıklık", "özgünlük" gibi ölçütlerden yararlanabilirler. Neoformalistlere göre, filmler sanatsal sistemler olarak kabul edilip, biçimsel ilkeler doğrultusunda değerlendirilirse, böyle bir analiz sağlam bir temele oturmuş olur (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 65-66).

### 1.2.4. Film Biçiminin İlkeleri

Neoformalistlere göre, sanat eserleri kültürel ürünler olduklarından, her film kendine özgü biçimsel ilkeler barındırır ve birbiriyle ilişkili öğelerden oluşan bir küme yaratma eğilimindedir. Bütünsel film biçimi sistemi içerisinde, parçalar arasında bağlantılar kurmaya yardımcı olan belirli ilkelerin bulunması gerekir. Bordwell ve Thompson, izleyicilerin bir filmdeki biçimsel sistemde algıladığı beş ilkeyi belirtmişlerdir: "İşlev", "benzerlik ve tekrarlar/yinelemeler", "farklılık ve çeşitleme", " gelişme" ve "uyum ve uyumsuzluk" (2011, s. 67).

#### 1.2.4.1. İşlev, Motivasyon ve Araç

Sinemada biçimsel öğeler, birbirleriyle ilişki içerisinde bir veya daha fazla işlev için rol üstlenebilirler. "Bir filmin içindeki bir öğe için, "bunun işlevi nedir?" sorusunu sorabiliriz" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 67). Bir sanat eserinin özgün niteliklerini fark edebilmek için "işlev" (*function*) kritik önemdedir. Aynı öğenin iki farklı eserde kullanılması, değişik bağlamlarda çeşitli işlevler üstlenebilir (Thompson, 1988, s. 15).

Maya Deren'e göre "bütünü oluşturan unsurlar ya da parçalar kendi gerçek değerlerini kaybederler ve bütünün içindeki işlevleriyle var olurlar" (Aktaran Bordwell ve Thompson, 2011, s. 76).

İşlev, kimi zaman yönetmenin amacı dışında gelişebilir ve yönetmenin kullandığı bir öğeyi, bilinçli olarak tercih edip etmediği de sorgulanabilir. Bu nedenle, Bordwell ve Thompson, biçimsel işleve yönelik "bu öğe niye orada?" sorusu yerine, "bu öğe orada ne yapıyor? ve "tepki için bize nasıl ipucu veriyor" sorularını sormuşlardır (2011, s. 67).

"Motivasyon" terimi, izleyicinin filmin belirli yerindeki bir öğenin işlevini fark etmesini ifade eder. Örneğin, bir balonun ortasında dilenci kıyafeti giymiş bir adamın görülmesi, bu adamın neden böyle giyindiği sorusunu sordurarak doğrudan izleyicinin dikkatini çekmesini sağlar. Burada, ortamla uyumlu olmayan bir karakterin varlığı motivasyon doğurur (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 68). Neoformalist yaklaşıma göre, "analistin temel amacı, işlevi ve motivasyonu saptamaktır. Yorumlama bu hedefin sadece bir parçasıdır" (Purrezaian vd., 2016, s. 708).

"Araç" (*device*), filmde rolü olan bir öğe veya yapıdır; bu bir kamera hareketi, bir olay, tekrar eden bir sözcük, bir giysi ya da içerik olabilir. Yani, biçimsel sistemin oluşumunda, öğelerin her biri, filmdeki bütünsel sistemi meydana getiren bir araçtır (Bordwell, 1989, s. 374). "Anlam", her filmde değişiktir ve diğer film öğeleri gibi bir araçtır. Tüm araçların bir araya gelip sistemli bir şekilde etkileşmesi film biçimini meydana getirir ve filmlerdeki her araç bir ya da daha fazla işleve sahiptir. Filmin biçimsel bağlamında, araçlar çeşitli işlevler üstlenir ve izleyici bu araçları bu bağlamda algılar. Film eleştirmeninin görevi ise, bu araçların bağlam içindeki işlevini keşfetmektir. Dolayısıyla, araçlar farklı bir bağlamda farklı anlamlara karşılık gelebilir. Örneğin, parmaklık benzeri gölgeler her zaman karakterin hapsedilmesini temsil etmez (Thompson, 1988, s. 15).

Motivasyon, bir aracın varlığını ve işlevini açıklayan bir sebeptir. Motivasyon, filmde bulunan bir ipucudur, izleyicinin bu ipucu üzerinde düşünerek, bir aracın filme niçin dâhil edildiğini ve işlevini anlamasını sağlar. Film ve izleyici arasındaki zihni etkileşimi harekete geçirir. İzleyici, filmin işlevini kavrama sürecinde dört çeşit motivasyonu fark

eder: “Kompozisyonel motivasyon”, “gerçekçi motivasyon”, “metinlerarası motivasyon” ve “sanatsal motivasyon” (Thompson, 1988, s. 16)

1. Kompozisyonel motivasyon filmdeki mekân, zaman ve nedensel yapı için gereken her aracın varlık sebebini açıklar. Kompozisyonel motivasyon, yalnızca gerekli bilgileri sağlamakla kalmaz, aynı zamanda öykünün hizmetinde olduğunu belirtir (Thompson, 1988, s. 16)

2. Gerçekçi motivasyon izleyiciyi gerçek dünyaya ve gerçeklik kavramına yönlendirir. Aracın varlık nedeni, gerçek dünyadan kaynaklanır. Gerçeklik kavramı, hem dünya bilgisi ve günlük yaşam bilgisiyle hem de belirli bir döneme hâkim olan estetik ilkelerle şekillenir. Gerçekçi motivasyon, sanat eserinin dönemsel stil özelliklerine bağlı olarak değişiklik gösterir (Thompson, 1988, s. 17).

3. Metinlerarası motivasyon izleyicinin başka sanat yapıtlarından elde ettiği uylaşımsal bilgilere dayanmasını ifade eder. Sinemada metinlerarası motivasyon, izleyicinin film türleri veya aktörler hakkındaki bilgisine dayanır. Örneğin, filmde motivasyonu açıklanmamış öğeler varsa, izleyici önceki film bilgilerine başvurur (Thompson, 1988, s. 18-19).

4. Sanatsal motivasyon: Sanat eserlerinde her araç, belirli bir sanatsal açıklamaya sahiptir. Bu yüzden, filmlerdeki her öğenin varlığı, anlam üreten sanatsal bir motivasyonla ilişkilidir. Bir filmde yer alan her öğe, sanatsal bir motivasyona sahiptir ve yalnızca filmin sanatsal yapısının içinde dikkat çekici hale gelebilir (Thompson, 1988, s. 19-20). Bordwell, bu motivasyon tipinin diğerlerinden bir farkı olduğunu vurgular. Sanatsal motivasyon, diğer üç motivasyon tipi geri plana çekildiği takdirde, yani izleyici, bir aracın varlık nedenini anlamak için ilk üç motivasyonu filmde bulamadığı takdirde ön plana çıkabilir (Bordwell, 1985, s. 36).

#### 1.2.4.2. Benzerlik ve Tekrarlar/Yinelemeler

Filmin biçimsel sisteminin temel ilkelerinden olan benzerlik ve tekrarların filmin oluşturulmasında önemi vardır. İzleyicinin filmi anlamasına tekrarlanan sahneler yardımcı olur ve biçimsel beklentilere de cevap verir. Örneğin, karakterlerin defalarca gösterilmesi, izleyicinin bu karakterleri tanımasını kolaylaştırır. Bordwell ve Thompson, tekrarlayan önemli öğelere "motif" demişlerdir. Bir obje, bir renk, bir mekân, bir karakter özelliği veya bir kamera açısı motif olarak tanımlanabilir (2011, s. 68).

Öte yandan motifler, paralellik yaratan benzerliklerin açığa çıkmasına neden olur. Bordwell ve Thompson, güçlü benzerlikleri kopyalama olarak tanımlamışlar ve "paralellik/koşutluk" kavramıyla ele almışlardır: "Motifler koşutluğu yaratmaya yardım ederler. (…) Koşutluğu tanımamız, tıpkı kafiyelerin şiirin gücüne katkıda bulunması gibi, bir filmi izlerken hazzımızın bir bölümünü sağlar" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 70).

#### 1.2.4.3. Farklılık ve Çeşitlemeler

Film biçiminde tekrarlar gibi farklılık da önemli bir rol oynar. Karakterler, mekânlar, eylemler ve başka öğeler birbiriyle zıt olabilir ve farklılık oluşturabilir. Motifler karşıt roller üstlenerek aralarındaki farklılıkları daha da belirginleştirebilir. İzleyici bu şekilde, filmdeki öğeler arasındaki karşıtlıkları, farklılıkları ve değişimleri rahatça ayırt eder. Çeşitleme ve farklılık, aynı kavramın iki değişik yüzünü ifade eder. Analist filmi analiz ederken, benzerliklerin yanı sıra farklılıklara da dikkat eder (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 70-72).

#### 1.2.4.4. Gelişme

"Benzerlik ve farklılığın film biçimi içinde nasıl işlediğinin farkında olmamızın bir yolu, parçadan parçaya "gelişme" ilkelerine bakmaktır" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 72). Neoformalist bakış açısına göre, film boyunca gözlemlenen gelişme, ilerleme, kimi benzerlik ve farklılık örüntülerinden kaynaklanır. Bir filmin, benzer ve farklı öğelerin örüntüleriyle şekillenen gelişim modelini (*developmental patterning*) analiz etmek

amacıyla, filmi "bölümlere ayırmak" (örneğin sahneler bazında), yazılı bir çerçeve oluşturur. Film bölümlere ayrıldığında, parçalar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar daha detaylı incelenebilir; bu, biçimsel gelişmeyi daha yakından takip etmeyi ve biçimin evrimini çözümlemeyi mümkün kılar (s. 72-73). "Bir filmi bölümlemede, bir taslak formatı ya da doğrusal bir diyagram kullanmak biçimsel ilişkileri (başlangıç ve sonlar, zıtlıklar, gelişme modelleri) görselleştirmeye yardımcı olur" (s. 76). Ayrıca, bir filmin biçimsel sisteminin evrimi, filmin başı ve sonunun karşılaştırılmasıyla da araştırılabilir. Filmin başı ile bitişi arasındaki benzerlikler ve farklar değerlendirilerek biçimsel bir model elde edilebilir (s. 74).

#### 1.2.4.5. Uyum ve Uyumsuzluk

Filmin çeşitli öğeleri arasındaki bağlantılar, sinemasal bir sistem oluşturur. Filmdeki tüm ilişkiler bir araya geldiğinde, filmin bütünlüklü ve kendi içinde yeterli olduğu ifade edilebilir. Bir filmde izleyici tarafından algılanan bütünlük ne kadar güçlüyse, filmin biçimsel olarak o denli uyumlu olduğu söylenebilir. Her sunulan öğenin çeşitli işlevleri bulunur, benzerlikler ve farklar belirlenebilir. Biçim mantıksal bir şekilde evrimleşir ve her öğe önemlidir. Filmin uyum içinde olması, bize bütünlük ve tatmin hissi verir. Bazı filmler, biçimsel uyum gösterse de, biçimle bağlantısı olmayan uyumsuz öğeler içerebilir ve bu uyumsuz öğeler filmin bütününü etkileyebilir. Bununla birlikte, bilinçli bir şekilde konulmuş uyumsuz öğelerin varlığı, olumlu bir özellik olarak da kendini gösterebilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 74).

## 1.3. NEOFORMALİZMDE ANLATI

Anlatı kavramının kökeni tarihsel olarak oldukça eskiye uzanır. Genel olarak, "anlatı, öykünün nasıl anlatıldığı ve öyküdeki anlamın, izleyicinin anlamlandırmasına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğudur" (Yaren, 2013, s. 167). Susana Onega ve Garcia Landa, anlatıyı olayların ardışık dizilimi olarak değil, olayların sıralanış biçiminin sunumu olarak tanımlamışlardır (2002, s. 12-15). Hasan Okan Çetin de anlatıyı, bir düşünce, bir duygu veya bir kavramı aktarmak amacıyla, olaylar etrafında düzenlenmiş bileşenlerin bir araya getirildiği kavramsal bir süreç olarak tanımlar. Anlatının hikâyelerin nasıl anlatıldığını,

nasıl oluşturulduğunu ve hikâye anlatma teknikleri kullanılarak temsili bir alanın nasıl kurulduğunu içerdiğini belirtir (Çetin, 2006, s. 56). Sinemadaki anlatı, edebiyat ve sanatta kullanılan anlatı kavramıyla tam olarak örtüşmez. Film anlatısını açıklarken edebiyatta olduğu gibi öykü, olay örgüsü ve karakter gibi terimler yer alsa da, film; görüntü, ses, diyalog ve müzik gibi özgün öğelerle zenginleştirilir ve bu unsurların birleşimiyle ortaya çıkan sunum tarzı edebiyattakinden farklıdır (Lothe, 2002, s. 8). Sinemadaki anlatı, izleyicinin gördüklerini zaman ve mekân bağlamında yorumlaması, neden-sonuç ilişkisi kurması ve hikâyenin boşluklarını doldurması sürecinin bir ürünüdür. İzleyici, bir sonraki olayın ne olacağı, ne zaman ve nasıl sonlanacağı sorularını sorar. İzleyicinin muhtemel sonuçları tahmin etmesi ve onun beklentilerinin karşılanıp karşılanmaması arasındaki gerilimle ilgilenir (Rowe, 1996, s. 112). Bordwell ve Thompson'a göre, her öyküsel filmde bir anlatı bulunmaktadır ve anlatı, zaman ve mekân içerisinde yer alan, neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar zincirini aktarma şeklidir (2011, s. 79). Anlatı bir durumla başlar, neden-sonuç modeli doğrultusunda bazı değişikliklere uğrar ve bir durumla sona erer. Öykünün izleyici ile ilişkisi, değişim-devamlılık, neden-sonuç ve zaman-mekân modelinin anlaşılmasına bağlıdır (s. 78-79).

Anlatıda yer alan olaylar -izleyicinin doğrudan gördükleri ve çıkarım yaptıkları- birlikte bir öykü meydana getirir. Filmdeki anlatı biçimi, belirli parametreler kullanılarak oluşturulur. Bu parametreler, hikâyenin anlatılmasını kolaylaştırmak ve izleyicinin daha rahat anlamasını sağlamak amacıyla kullanılır. Anlatı biçiminin parametreleri her yerde, her zaman aynı değildir. Örneğin, Hint Sineması'nda bir hikâyenin anlatım tarzı Hollywood sinemasından farklılık gösterir (White, 1996). Başka bir ifadeyle, filmler çeşitli biçimsel modeller ve stillerle oluşturulur.

### 1.3.1 "Fabula" ve "Sujet" Ayrımı

Fabula/öykü (*story*) ile sujet/olay örgüsü (*plot*) arasındaki farka işaret eden neoformalistlere göre, anlatı içinde yer alan olayların tümü, doğrudan gösterilenler ve izleyicinin varsayarak anladıkları "fabula" veya "öykü" olarak tanımlanır. "Olay örgüsü" veya "sujet" kavramı ise, filmde sunulan, görülebilir ve duyulabilir şeyleri tanımlamak için kullanılır. Olay örgüsü doğrudan sunulan hikâyenin tüm olaylarını içerir (Bordwell,

1985, s. 49). Diğer bir deyişle, "sujet filmde gördüğümüz ve işittiğimiz tüm nedensel olayların yapılandırılmış kümesi, fabula ise kronolojik ve nedensel olarak bağlantılı malzemenin zihinsel yapısıdır" (Blewitt, 1997, s. 95). Olay örgüsü, düzenli bir nedensel olaylar dizisidir. Bazı olaylar filme açıkça dâhil edilirken, diğerleri ise jut (çıkıntı) olarak bilinir. İzleyicinin olay örgüsünü kavrayıp zihninde düzenlemesi gereklidir. Olayların neden-sonuç ilişkisiyle sıralanması "fabula" olarak adlandırılır (Thompson, 1988, s. 50).

Neoformalist yaklaşıma göre, bir film izleyicinin zihinsel yeteneğine güvenir; öykü olaylarının kademeli olarak sunulması, izleyicinin gösterilenlerin ötesini kapsayan bir fabulayı fark etmesini öngörür. Çünkü izleyici, filme bakarken gördüklerini tanımlayarak, olaylar arasında sebep-sonuç ilişkileri kurarak, bunları zaman ve mekân ile ilişkilendirerek, gösterilmeyen olaylar hakkında tahminlerde ve çıkarımlarda bulunarak öyküyü zihninde imgesel bir yapı olarak canlandırır (Çaçan, 2019, s. 40). Kısacası, fabula, anlatıları algılayanların, varsayımlar ve çıkarımlar yoluyla yarattığı bir bütündür. İzleyici, olaylar ve kendi varsayımları üzerinden fabulayı kurar (Bordwell, 1985, s. 49).

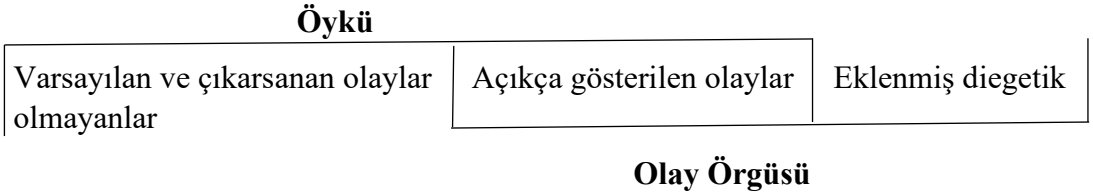
Anlatı bağımsız bir yapıya sahiptir ve bu yapının bir iç işleyişi vardır. Bu süreç anlatıda farklı koşullarda gelişebilir. Bordwell'e göre, anlatı, sujetin stille etkileşimde olduğu ve fabulanın da oluştuğu bu süreçte ortaya çıkar (1985, s. 53). İzleyiciyi filme yönlendiren sujet ve stil arasındaki dinamik etkileşimdir. Bu sebeple, yönetmen fabula ile birebir örtüşen bir sujet sunmak zorunda değildir. Yönetmen, olaylar zincirini kronolojik sırayla anlatabilir ya da bozabilir. Bu durum alışılmış anlatının bozulmasına neden olur (Kurtyılmaz, 2018).

Platon, estetik alana, günümüzde de geçerli olan iki önemli kavram sunmuştur: Mimesis ve diegesis. Mimesis, sanat eserindeki karakterlerin doğrudan taklit edilen diyalog veya monologlarını kapsarken, diegesis yazarın yorumunu içerir (Kurtyılmaz, 2018). Bordwell ve Thompson da, filmdeki tüm olayların geçtiği evreni, filmin diegesisi[11] olarak tanımlamışlardır (2011, s. 80). İzleyicinin ekranın dışında bulunduğunu varsaydığı kişiler, binalar ve yollar, filmde gördüğü kişiler, binalar ve yollar gibi diegetiktir

[11] Yunanca'da "anlatılan hikâye" anlamına gelir.

(*diegetic*) çünkü bu unsurların da film evreninde mevcut olduğu varsayılmıştır. Bir filmin olay örgüsü, öykü evreninin dışındaki öğeleri de barındırabilir. Örneğin, trafik sahnesiyle birlikte işitilen müzik gibi. Olay örgüsünün dışında olan bu öğeler, öykü evrenine dışarıdan eklendiği için diegetik değildir (*non-diegetik*), çünkü karakterler müziği işitemezler (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 80).

Anlatıda iki bakış açısı bulunur. İlki, öykü, yönetmenin bakış açısından öykü aksiyonunda yer alan olayların tümüdür. Yönetmen, öyküyü aktarırken olay örgüsü içindeki bazı olayları doğrudan bazen de dolaylı yollarla sergiler. Ayrıca, bazen öyküye diegetik olmayan öğeler de ekler. Bu nedenle, "yönetmen bir öyküyü bir olay örgüsüne dönüştürür" (s. 81). İkincisi, izleyicinin bakış açısından, görülenlerin tümü olay örgüsüdür. İzleyici, olay örgüsünde gördükleri üzerinden zihninde bir öykü şekillendirir (s. 81).




*Şekil 1: Neoformalist yaklaşım perspektifinden öykü ve olay örgüsü ayrımı.*

Olay örgüsü ile öykü arasındaki fark, anlatıya üç temel yolla etki eder: "nedensellik", "zaman" ve "mekân" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 82). Bir filmdeki anlatı, neden-sonuç ilişkisine dayanır. İzleyiciler olay örgüsünü izlerken, filmdeki ipuçları onların neden-sonuç bağlantıları kurmasını sağlar. İzleyiciler, bir olayın peşi sıra gelecek olası sonuçları çözümlemeye çalışırken, olaylar arasındaki geçişleri nedensel bir motivasyonla algılar. Karakterler, olaylar içinde hem nedenlere, hem de sonuçlara etki eden bir konumdadır. Karakterlerin verdikleri tepkiler, izleyicinin filmle ilişkisini artırır. Olay örgüsü, karakterlerin izleyiciler tarafından hızlıca tanınmalarına yardımcı olacak ipuçları sağlar.

Doğal afetler ve olağanüstü olaylar gibi faktörler de, anlatıda aksiyona ve neden-sonuç ilişkisini oluşturmaya yardımcı olur. Anlatıda olay örgüsü, zaman zaman neden-sonuç

ilişkilerini açıkça ortaya koyarken, bazen bu ilişkiler yalnızca varsayımlar aracılığıyla çözümlenebilir. Örnek olarak, cinayet filmlerinde, olay örgüsü nedenleri açıklamayabilir veya nedenleri belirtse bile sonuçları geciktirir ya da hiç göstermez. Bu durum, izleyicinin merakını artırır ve olay öyküsünü dikkatle takip etmesi için motivasyon sağlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 82-83).

Anlatının temeli, nedenler ve bunların sonuçlarıdır ve bunlar "zaman" içinde meydana gelir. İzleyici filmi seyrederken, olay örgüsünün sunduğu bilgilerle öykü zamanını oluşturur. Olay örgüsü bazen olayları kronolojik sırayla vermeyebilir. O zaman izleyici, olayları sıraya koymak ve onlara bir süre ve sıklık yakıştırmak için çaba gösterir. Olay örgüsü, öykü zamanının düzeni ve süresine ilişkin ipuçları verir. Bu ipuçlarını izleyici yakalayıp değerlendirerek filmdeki zamansal düzeni aktif bir şekilde yorumlamaya çalışır. Zamansal yönlendirmeler, çoğunlukla nedensellik ilkesine dayanarak yapılır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 84). Anlatıda *flashback* ya da *flashforward* ile şimdiki zamandan geçmişe, şimdiki zamandan ileriye gitme ile, yani olay örgüsünün öykü düzenini karıştırdıktan sonra, izleyici olayları zihninde mantıksal bir düzene sokmaya, olayları düzgün bir sıraya koymaya çabalar. Olayları kronolojik akışın dışında vermek, öykü akışı içinde sunmaktan daha kuvvetli bir etki yaratır (s. 85-87).

Bordwell ve Thompson'a göre, bir filmin zamansal süresinin, "öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi" olarak üç kademesi vardır. Bir filmde olay örgüsü, "öykü süresi"nin spesifik dilimlerini seçer. "Öykü süresi" dilimlerinin tamamı "olay örgüsünün" toplam süresini verir. Bordwell, öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi arasındaki karışık ilişkiyi bir örnek vererek açıklamıştır: "North by Northwest'in öykü süresi birkaç yıl (bütün ilişkili geçmiş olaylar dâhil), olay örgüsü süresi dört gün ve gece, ekran süresi ise 136 dakikadır" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 85). Film anlatısında zaman ve nedensellik ilişkisi öne çıksa da, mekân da bunlar kadar önem taşır. Olay örgüsü, hikâyenin gerçekleştiği yerdedir. Ekran mekânı ise ekranda görülebilen alanı kapsar. Bazen olay örgüsü, izleyicinin hikâyenin farklı bir yerde geçtiğini anlamasını sağlar. Örneğin, bir karakter cezaevinden çıktıktan sonra içeride yaşadıklarını anlatır; cezaevi mekân olarak gösterilmese de izleyicinin zihninde bu mekân canlanır (s. 86-90).

### 1.3.2. Şema

Yönetmen, izleyiciyi bilinçli bir şekilde etkileyerek onların beklenti ve tahminlerini şekillendirir. İzleyici ise, kendi kültürel ve sosyal birikimleriyle filmi izler. Bordwell, "şema"yı, izleyicinin bu birikimleriyle zihninde oluşturduğu anlam yapıları olarak tanımlar. Ona göre, izleyicinin algısal ve bilişsel yetenekleri, geçmiş edinimlerine dayalı olarak işler. Şemalar izleyicinin zihinsel yapısına yerleşiktir. Film izlerken, izleyici bu şemaları kullanarak, filmden aldığı bilgileri zihninde düzenler, varsayımlar kurar ve çıkarımlar yapar. Bu yüzden, şemalar filmin anlaşılmasında önemli bir işlev görür (1985, s. 30-34). Benzer şekilde, Thompson da şemaların zihinsel şablonlar olduğunu belirtmiştir (1988, s. 30).

İzleyici, kendi şemalarını kullanarak, filmin anlatı modelini veya stilistik özelliklerini keşfetme eğilimindedir. İzleyiciler, stilistik özellikleri öne çıkan bir film izlediklerinde, bir öykü inşa etmek için ipuçları arayacaklardır (Bordwell, 1985, s. 36). İzleyici, algısal ve bilişsel yetenekleriyle bu sürece fark etmeden katılır. Klasik anlatı filmlerindeki stilin monotonluğu, zihinsel şemaların otomatik olarak çalışmasını sağlar. Ancak farklı bir stil ile karşılaştıklarında, zihinsel şemalarını mantık yürüterek aktif hale getirirler. Anlatılanlara anlam vermek için zihinde pek çok bilişsel işlem gerçekleşir. Bu süreçte, hafıza kritik bir işlev görür. Hafızanın, algılanan şeylerin, basit bir tekrarı yerine, şemalar tarafından yönlendirilen bir yapılandırma eylemi olarak anlaşılması gereklidir (s. 37).

Kimi zaman film stilini anlamak zor olabilir, ancak bu, izleyicinin stilistik şemaları olmadığı anlamına gelmez. İzleyicinin şema tercihinin hatalı olması, anlatı normlarına uyan yeterli bilgisinin olmamasından kaynaklanır. Örneğin, 1960'ların sanat filmlerinin şemalarından yoksun bir izleyici, Fellini'nin 8,5 filmindeki ipuçlarını kaçıracak ve filmi anlayamayacaktır (Bordwell, 1985, s. 39).

İzleyici şemaları ile nedensellik, zaman ve mekân algısını oluştururken; sujet, neden-sonuç bağlantılarının kurulmasını kuvvetlendirerek veya engelleyerek izleyiciyi öykü bilgisine yönlendirir. Yönetmen, teknik araçları olağandışı yollarla kullanarak, izleyicinin zihninde oluşacak bir fabula yaratma sorumluluğunu üstlenir. İzleyici, kendi zihinsel

şemalarını kullanarak fabulanın şekillenmesine aktif olarak katkı sağlasa da, ustaca düzenlenmiş bir sujet, fabulanın tamamlanmasını geciktirebilir ve film deneyiminin vereceği estetik zevki artırır (Kurtyılmaz, 2018).

Bazı anlatılarda, sujet fabulanın oluşumuna katkı sağlayacak ipuçlarını saklar ve yabancılaştırma kanalıyla estetik algının gecikmesine neden olarak, stilistik biçimi zorlaştırır. Çağdaş anlatıların stilindeki karmaşıklık, izleyicinin algısal ve bilişsel süreçleri üzerinde çeşitli etkiler oluşturabilir. Film stili, sujetin hedefine ulaşmasına yardım eden bir araçtır. Filmlerde, sujetin hedefine hizmet edecek farklı biçimsel tekniklerden yararlanılır. Sujet, kendi şemaları üzerinden izleyiciyi olayları kavramaya sevk eder (*motivation*). Sujet ve stilin etkileşime girdiği bu süreç, izleyiciyi fabulanın inşasına kanalize eden dinamikleri ortaya çıkarır (Bordwell, 1985, s. 52-53).

### 1.3.3. Anlatım

Anlatı metinlerinde, fabula şekillendirilirken boşluklar bırakılır. Bunlar öykü olayları aktarılırken veya bazıları saklanırken oluşturulur. Anlatıda bilginin ne kadar olacağını düzenleyen, sujettir. Sujet, öykü bilgilerini (olaylarını) doğrudan, dolaylı, gecikmeli ya da tekrar ederek sunabilir. Bu, izleyicilerde merak, kuşku ve kaygıya neden olarak onları çıkarım yapmaya yönlendirir. Anlatının sonuna gelindiğinde, sujet bu boşlukları tamamlar ve izleyiciler de kendi şemalarıyla bu boşlukları doldurur (Bordwell, 1985, s. 54-57).

Bordwell, *Narration and the Fiction Film* (1985) kitabında, üç anlatı özelliğini ayırt etmiştir: “enformasyon”, “iletişimsellik” ve “öz bilinçlilik”. “Enformasyon”, öykü bilgisinin açıklanmasını ifade ederken, “iletişimsellik” bu bilginin alanıyla (genişliğiyle) birlikte ele alınır. “Öz bilinçlilik” ise anlatımın izleyici üzerindeki yönlendirici etkisiyle ilişkilidir. Filmde, araçların kendilerini daha az saklaması, örneğin bir karakterin kameraya doğrudan hitap etmesi veya dış seslerin izleyiciye seslenmesi, öz bilinçlilik hissi yaratır (Bordwell, 1985, s. 58).

Sujet bu süreçteki akışın kontrolünü yapar. “Olay örgüsü ipuçlarını merak ya da sürpriz adına enformasyonu vermeyecek şekilde düzenleyebilir. Veya olay örgüsü beklenti yaratacak ya da gerilimi artıracak şekilde enformasyon sağlayabilir. Bütün bunlar, özel etkiler elde etmek için olay örgüsünde öykü enformasyonunun dağıtılmasıdır” (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 93). Sujet, öykü bilgisinin “alanını/genişliğini” ve “derinliğini” kapsar. Öykü bilgisinin genişliği/alanı, sınırlı ya da sınırsız anlatımla ilgilidir. Sınırsız anlatımda, izleyici, karakterlerden daha çok şey biliyorken, sınırlı anlatımda, izleyiciler karakterler kadar bilgi sahibidir (s. 93-94). Öykü bilgisinin derinliği ise, karakterlerin psikolojisinin yansıtılmasıyla ilgilidir. Sujet, izleyicileri, karakterlerin davranışlarının dışardan görünmesiyle kısıtlıyorsa anlatım nesneldir; karakterlerin gördükleri ve duydukları onların perspektifinden izleyicilere sunuluyorsa anlatım özneldir. Karakterlerin iç sesi, fantezileri ya da hayalleri anlatımı derinleştirir. Hayaller içsel görüntülerle verilir, kimi zaman bunların hayal mi gerçek mi olduğu daha sonra anlaşılır. Ayrıca, nesnel ya da öznel anlatımın bulanık olduğu, birbirinin içine geçen anlatımlar da vardır (s. 95-97). Bordwell ve Thompson, bazen bir “anlatıcı”nın izleyiciye öyküyü anlattığını belirtmişlerdir. Bu anlatıcı, karakterlerden biri ya da karakter olmayan ve kime ait olduğu bilinmeyen dış ses de olabilir. Ayrıca, karakter mi, dış ses mi olduğu belli olmayan anlatıcılar da vardır. Bu anlatıcıların her biri, sınırlı ve sınırsız anlatımda ya da nesnel ve öznel anlatımda kullanılabilir (2011, s. 100).

Özetlemek gerekirse “anlatı, “filmde ne olduğunu” açıklar. Anlatılan olayın bir “hikâyesi” ve “olay örgüsü” bulunmaktadır. Anlatı, filmdeki “hikâye” ve “olay örgüsünü” kapsar. “Anlatım” ise, hikâyenin nasıl tasarlandığı, anlatıldığı, aktarıldığı, iletildiği ve biçimsel öğelerle nasıl şekillendirildiği ile ilgilidir. Neoformalist film analizi yaparken, analist, filmde biçimsel araçların hangi işlev adına kullanıldığını ve bu araçların neden orada olduğunu görebilmek amacıyla bu araçların öncelikle birbirleriyle ilişkilerini not eder. Bunun için, bu araçları tanımak gerekir. Biçimsel araçlar, yani sinemanın anlatım araçları film analistinin filmle etkileşimi doğrultusunda anlam kazanır.

## 1.4. SİNEMANIN ANLATIM ARAÇLARI

"Anlatı" (*narrative*) hikâyenin "ne olduğu", "anlatım" (*narration*) hikâyenin "nasıl anlatıldığı"dır (nasıl tasarladığıdır). Dört "anlatım" öğesi/aracı (mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) vardır ve bunlar "anlatı"yı besleyen parçalardır. Anlatım araçları, film stiliyle ilgidir ve sinema tarihi boyunca şekillenmiş, normlaşmış ve gelenekleri oluşmuştur. Mizansen bir filmin sahnesinin düzenlenmesidir. Sahne denilen şey, mekân paradigmasıyla tanımlanır. Bir mekânda geçen olaylardan söz edilir. Mekân değiştiğinde, sahne de değişir. Bu nedenle, sahneyi oluşturan öğelerin (dekor, kostüm ve makyaj, ışık, karakterlerin kendi bedenleri-oyunculuk) düzenlenmesi, nasıl düzenlendiği mizansen başlığı altında incelenmektedir. Daha sonra, filmin stiliyle alakalı olan ikinci anlatım öğesi gelmektedir. Bu, sahnelerin "nasıl çekildiği" ve "görüntü yönetimi" sinematografi başlığı altında değerlendirilmektedir. Bir sahnenin tasarımında kameranın nasıl kullanıldığı (kameranın nereye yerleştiği, çekimin hangi açıdan, hangi objektifle yapıldığı…) "görüntü yönetimi"yle ilgilidir. Ardından, "kurgu" ile çekilen görüntülerin "nasıl bir araya getirildiği" ortaya konur. 1928'den sonra yeni bir anlatım öğesi, "ses" gelmiştir. Sesin gelmesiyle, karakterler konuşmaya başlamış, müzik, atmosfer sesi ve ses efektleri filmlerde yerini almıştır.

Elena Dagrada'ya göre, insanların dili kullanması sırasında ortaya çıkan dilin kendi içindeki anlam oluşturan araçlarının bilinmesi gerekir ve filmde de benzer bir durum vardır (Aktaran Moriel, 1998). Anlatım aracı o sanata has olan yöntem ya da tekniktir. Her sanatın kendi anlatım aracı vardır. Sinemada anlatım araçları kanalıyla görsel bir düzenleme sonucunda film denilen bütün ortaya çıkar (Bayram, 2013, s. 3-4). "Sinema sanatının zarafeti görüntü düzenlemesinden başlar çünkü sinema görüntüsü düşüncelerin genelleşmiş halidir" (Mükerrem, 2012, s. 14). Filme biçim veren, biçimsel olarak film dilini oluşturan mizansen ve sinematografi sinema görüntüsünün temelini oluşturur (s. 25).

### 1.4.1. Mizansen

Fransızca *mise-en-scene* terimi "sahneye koyma, kadraja yerleştirme" demektir. Dekor, kostüm ve makyaj, ışık ve sahneleme mizansenin alanına girer; "mizansen" yönetmenin kameranın çerçevelediği her bir parçanın üzerindeki hâkimiyeti anlamına gelir. Yönetmen kamera aracılığıyla, izleyicide sinemasal bir mekân duygusu yaratmak için olayları film karesi içine (sahneye) koyar (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 128-129; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 118). Yönetmen mizansen üzerindeki hâkimiyeti ve ustalığıyla, yani teknikleri düzenlemesiyle filmde anlam yaratır ve bu anlam üslupsal kalıplarda görünür olur (Buckland 2016, s. 295). Mizansenin kapsamı içerisinde dekor, kostüm, aydınlatma ve oyuncuların performansı, yönetmenin filmi görselleştirme stilini, film stilini ortaya koyma şeklidir.

Bir filmde neoformalist yaklaşımın odak noktası olarak hizmet edebilecek çok sayıda kurucu araç vardır: Mizansen, ses, kamera, çerçeve, kurgu ve optik efektler, vd. bir araç film içinde bir dizi işleve hizmet edebilir (Thompson, 1988, s. 13) veya filmde baskın olanın rolünü üstlenerek katkıda bulunabilir (s. 20). Bununla birlikte, çeşitli araçların oynadığı rollerin analizi ve bunların varlığını açıklayan motivasyonlar her zaman filmin ürettiği anlamın önemiyle ilişkilidir (s. 21).

James Monaco, yönetmenin öncelikle mizansen kapsamında olan "neyi çekecek? nasıl çekecek?" sorularına yanıt aramasını, ardından kurgunun alanına giren "çektiğini nasıl sunacak?" sorusuna yanıt vermesi gerektiğini belirtmiştir (2001, s. 177). Adrian Martin, mizansenin "düzenleme, koreografiyi hazırlama ve sergileme sanatı", bir senaryoyu yaratıcı ve etkileyici bir çalışmaya dönüştürme tekniği olduğunu söylemiştir (2014, s. 15). Benzer şekilde, Bordwell ve Thompson'a göre de mizansen bir "teknik"tir. Mizansenin gerçekçiliği ya da farklı etkileri yaratan işlevleri, bu işlevlerin nasıl motive edildiği, nasıl değiştiği, nasıl geliştiği ve diğer film teknikleriyle ilişkili olarak nasıl çalıştığı, yönetmenin film dilini, yani sinemanın anlatım araçlarını kullanma biçimini ortaya koyar (2011, s. 119).

#### 1.4.1.1. Dekor

Dekor beyaz perdede etkin bir rol oynar ve aksiyonda dinamik bir akış yaratır. Karakterleri öne çıkarabilir ya da ezebilir. Dekor hikâyeye uygun şekilde düzenlenir, dekorun genel tasarımı hikâye hakkında izleyiciye bilgi verir. Dekorların etkisi yönetmenin çekim planına göre değişir. Örneğin, geniş plan çekimde dekor ve ışıklandırmanın görsel etkisi daha kuvvetli olur (Millerson, 2007, s. 415-416). "Renk" dekorun önemli bir bileşenidir. Örneğin, *Tampopo* (1985) filminde mutfağın karanlık kısımları, kırmızı elbiseli kadını öne çıkarmaktadır. Resim, fotoğraf ya da özel efektler de dekorun parçalarındandır. Bir yönetmen film dekorunu hazırlarken "aksesuar"lardan yararlanabilir. Bordwell ve Thompson, filmin akışında aksesuarların da fonksiyonu olabileceğini belirtmişlerdir. Açan çiçekler, uçuşan balonlar buna örnektir. Anlatının gidişatında aksesuarlar "motif" haline gelebilir ve dekor öğeleri motifleri biçimlendirebilir (2011, s. 123-125).

#### 1.4.1.2. Kostüm ve Makyaj

"Kostüm ve makyaj" filmde özel işlevlere sahip, önemli birer motiftir. Kostüm ve makyaj (karakterin giydiği kostüm ve karakterlerin makyajı) bir film anlatısının ilerleyişine katkı sağlayabilir. Örneğin, Ken Russell'ın *Âşık Kadınlar* (*Women in Love*, 1969) filminin ilk sahnelerinde kostüm ve dekordaki renkler aracılığıyla karakterlerin sığ orta sınıf yaşamı gösterilir. Makyaj da oyuncunun yüzündeki özellikleri vurgular (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 125-128).

Karakterler, filmler ve hatta film türleri kostüm ile tanımlanabilir. Bir Amerikan yerlisi ve kovboy kostümlü bir karakter Western türüne ait bir filmin ikonografik öğeleridir. Western filmlerde John Wayne ve Clint Eastwood'un giydikleri kostümler ve oyuncuların personası mizansenin birer parçasıdır. Yönetmen, kostümler ve sahnedeki diğer mizansen öğeleri ile uyumlu bir ortam hazırlar. Bir renk paleti seçildiyse buna uyumlu kostümler belirlenir. Örneğin, gotik bir filmde şato, mezarlık, orman ve sis karanlık ve koyu renklerden hazırlandıysa, vampir ve canavarın rengi de buna uygun olacaktır (Barnwell, 2011, s. 124).

#### 1.4.1.3. Aydınlatma / Işık

"Çevremizde görebileceğimiz her şeyin yaratıcısı ışıktır. Her şey ışıktan doğar" (Mükerrem, 2012, s. 43). Aydınlatma sayesinde görüntü var olur. Aydınlatma ışığın nesne ve karakterlerde oluşturduğu izlere, arkada kalan fonlara dikkat çekmeye ve dekorda doğal ve yapay ışığı ortaya çıkarmaya olanak sağlar (s. 56). Sinemada aydınlatma mekânın tamamını göstermekten öte, bazı nesneleri öne çıkarmak için kullanılır (Barnwell, 2011, s. 138). Benzer şekilde Bordwell ve Thompson'nın da ifade ettiği gibi, sinemada ışık sahneyi göstermek için ihtiyaç olan aydınlatmadan daha fazlasıdır. Işık, görüntüye etki edebilir, çekim kompozisyonunu oluşturabilir, bazı nesnelere ve aksiyona dikkat çekebilir. Işık, aynı zamanda dokuları da ifade edebilir; karakterin yüzündeki bir çizgi, bir böceğin dokusu, altının parlaması gibi (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 131).

Aydınlatma, çekimde mekânı, zamanı ve hikâyeyi izleyiciye tanıtır ve nesnelerin şekli ve dokusu hakkındaki duygu ve düşünceleri etkiler (Barnwell, 2011, s. 138). Bir biblo önden aydınlatıldığında dikdörtgen görünürken, aynı biblo yandan aydınlatıldığında kare şeklinde görünebilir. Dolayısıyla, aydınlatma görüntüye biçimsel özellikler kazandıran bir işlev görür ve bir çekimin genel kompozisyonunu şekillendirir.

"Işık, nesneleri aydınlatarak ya da gölgeleyerek filmi biçimlendirir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 131). Işık ve gölgenin bir arada kullanımı filmde anlamı yaratır. Gölgeler sahnedeki alanın algılanmasına yardımcı olur. Örneğin, birkaç gölge hapishane hücresini ifade edebilir. Bordwell ve Thompson, John Huston'ın *Asfalt Ormanı* filminden bir örnek verir. Yönetmen, bir grup çete üyesini asılı tek bir lambanın yaydığı ışık havuzunun altında birbirlerine kaynaştırır. Aynı zamanda kahramanı en ön planda ve en net şekilde aydınlatılmış figür haline getirerek onun önemini vurgular (s. 131).

Neredeyse tüm sahnelerde ışık kadar gölgenin de önemi büyüktür (Wheeler, 2010, s. 140). Işık sayesinde nesnelerin yüzeyindeki gölgeler görünür olmaktadır. Bu gölgelerin yarattığı desenler dokuyu ortaya çıkarır (Brown, 2010, s. 38). Bordwell ve Thompson iki tür gölgeleme olduğunu söylemişlerdir: "Eklenen gölgeler, gölgeleme" ve "nesne gölgeleri". Işık bir nesnenin bir kısmını aydınlatmadığında eklenen bir gölge oluşur. Bir

kişi karanlık bir odada bir mumun yanında otururs, yüzün ve vücudunun bazı kısımları karanlıkta kalır. Örneğin karanlıkta kalan yüzdeki küçük, koyu lekeler "eklenen gölgeler"dir, çünkü yüz hatlarındaki kıvrımlar ve kavisler bu gölgelere neden olur. Işık nesnenin arkasındaki duvara gölgesini yansıtır. Nesne ile ışık kaynağı arasındaki diğer nesneler tarafından oluşturulan gölgelere "nesne gölgeleri" denir (s. 131).

Bordwell ve Thompson film aydınlatmasının dört ana özelliği olduğunu vurgulamışlardır: niteliği, yönü, kaynağı ve rengi (2011, s. 132). "Işığın niteliği (yoğunluğu)" ışığın göreli yoğunluğuna karşılık gelir. Sert ışık net şekilde tanımlanmış gölgeleri, nesnelerin dokusunu ve şeklini vurgularken, yumuşak ışık dağınık bir aydınlatma meydana getirir. Uç noktalar arasında bazı ışık durumları olur ve farklılıklar oluşur. Işığın görece sert veya yumuşak olması ışık kaynağının boyutuyla ilgilidir. Sert ışık, "küçük boyutlu bir ışık kaynağından gelen güçlü şekilde yönlü aydınlatmadır (…) Işık kaynağı ne kadar yoğunsa (küçük ve güçlü) aydınlatması o kadar serttir" (Millerson, 2007, s. 62). Sert ışık bir nokta kaynaktan çıkar, keskin gölgeleri oluşturur ve alanın dokusunu gösterir (Brown, 2010, s. 49).

Yumuşak ışık nesne ve dokuların hatlarını gizleyen, gölgesiz bir aydınlatmadır. "Yumuşak ışığı, güneş ışınları kalın bulut tabakaları, sis veya dumanla engellendiği zaman, ya da doğal koşullar altında yerden ve yakındaki yüzeylerden yansıdığı zaman görürüz. Aydınlatma araçları yayma, yansıtma ya da çoklu ışık kaynağı kullanma gibi yollarla yumuşak ışığı meydana getirirler" (Millerson, 2007, s. 63).

Bir çekimdeki ışığın yönü, nesneye giden ışık yolunu ifade eder. "Ön (cephe) aydınlatma", "yandan aydınlatma", "arka aydınlatma", "alt aydınlatma" ve "üst aydınlatma" gibi terimlerle anlatılır. Aydınlatmalar özel teknik bağlamlara ve amaca göre farklı işlevler görürler. "Ön (cephe) aydınlatma" gölgeleri ve röliyefleri (oylumu) ortadan kaldırır, yüzeydeki pürüzlerin görünmesini engellerken, "alt aydınlatma"da ışık nesnenin altından gelir ve dramatik korku efektleri oluşturmak için kullanılır. "Yan aydınlatma" nesnenin özelliklerini biçimlendirmek, çoğu kez nesneye dikkat çekmek için kasten kullanılır, örneğin tümsekleri ya da çıkıntılı yüzeyleri göstermenin bir yoludur. "Arkadan aydınlatma"da ışık nesnenin arkasından gelir, kaynak gizlenmiş olur ve etkisizdir

(Millerson, 2007, s. 69-74; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 132). "Üst aydınlatma" ışığın üstten gelmesidir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 132).

Çoğu yönetmen "ana (anahtar) ışık" ve "dolgu ışık" olmak üzere iki ışık kaynağı kullanmak gerektiğini belirtir. Ana ışık, baskın aydınlatmayı sağlayan ve en güçlü gölgeleri oluşturan birincil kaynaktır. Işığın yönü ana gölgeleri ortaya çıkarır, şekli, yüzey yapısını ve dokuyu gösterir ve çoğu kez pozlamayı düzenler. "Dolgu ışık", ana ışığın oluşturduğu gölgeleri dolduran, yumuşatan veya ortadan kaldıran ışıktır. Gösterilmesi istenmeyen yüzeyleri örtmek için kullanılır. Ana ve dolgu ışık birleştirilebilir ve başka ışık kaynakları eklenerek aydınlatma düzenlenir (Millerson, 2007, s. 76; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 134).

"Üç noktadan aydınlatma" Hollywood film yapımının stüdyo döneminde ortaya çıkmıştır ve yaygın olarak kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 134). "Üç noktadan aydınlatma" ana ışık, dolgu ışık ve arka ışık (kontur) kaynağını betimler. Üç noktadan aydınlatma yönteminde, ana ışık sahneyi gösterirken, yan ışık istenilen yüzeyleri vurgular, arka ışık ayrıntıları ortaya çıkararak görüntüyü güçlendirir ve sahneye üçüncü bir boyut kazandırır (Millerson, 2007, s. 76-85).

"Üç noktadan aydınlatma, klasik Hollywood sinemasında ve diğer film yapım geleneklerinde kullanılan "güçlü ana ışık" için özellikle çok uygundu" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 135). "Güçlü ana ışık" daha parlak ve daha karanlık alanlar arasında düşük kontrast oluşturmak için dolgu ışık ve arka ışığın kullanıldığı genel bir aydınlatma tasarımına atıfta bulunur. Güçlü ana ışık yanı sıra, "loş aydınlatma" daha güçlü kontrastlar; daha keskin, daha koyu gölgeler oluşturur (s. 135-136). Loş aydınlatma sıklıkla esrarengiz ve karanlık sahnelere uygulanmıştır.

Film ışığının kaynağı "doğal ışık" ya da "yapay ışık"tır. Doğal ışık, güneş ışığıdır, yapay ışık lambalar aracığıyla elde edilir. Yönetmenler kendi film stillerine göre ışık kaynağının önüne yerleştirilen filtreleri kullanarak ekran ışığını renklendirebilir, ışığın tonunu ayarlayabilirler (Algan, 1999, s. 59; Bordwell, ve Thompson, 2011, s. 137).

Sonuç olarak, bir çekimin nasıl olacağı; ışığın niteliği, yönü, kaynağı ve rengi ile belirlenir ve yönetmen bu öğeleri bir düzen içinde yerleştirerek, görüntünün biçimsel niteliklerini düzenleyerek filme anlatı ve anlam boyutu kazandırır.

#### 1.4.1.4. Hareket ve Performans

Mizansen; oyuncu, nesne ve hareketli objeler gibi tüm figürleri kapsar. Mizansen, bir oyuncunun performansını, görsel öğelerden (görünüş, jestler ve yüz ifadeleri) sese (ses ve efektler) kadar harekete geçirecek olanağı sağlar.

Zaur Mükerrem'e göre, bir film üç unsurun bir araya gelmesiyle güçlü bir etki yaratır: "Öykünün çekiciliği (senarist / yönetmen), çekimlerin anlatım gücü (görüntü yönetmeni / sanat yönetmeni / yönetmen) ve dramatik yapının işleyişi (senarist / yöneten / oyuncu)" (2012, s. 11). Performans da film için yaratılır. "Oyunculuğa genellikle bir gerçekçilik sorunu olarak yaklaşılır. (…) Bir oyuncunun yarattığı performans bütün mizansenin bir parçası olduğu için, filmler çok çeşitli oyunculuk stillerini içerirler" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 139-140). Bazı filmlerde oyunculuk stili gerçekçi olmayan bir işlevde gerçekleşebilir. Bu noktada önemli olan, oyuncunun filmdeki oyunculuğuna uygun bir performans gerçekleştirmesidir (s. 140).

Bordwell ve Thompson performansı iki boyutta ele almışlardır. Performans, az çok bireyselleşecek ya da az çok stilize olacaktır. Gerçekçi bir performansta her ikisi söz konusudur. Hem benzersiz bir karakter yaratılmalıdır, hem de çok abartılı veya donuk oynanmış gibi görünmemelidir. Örneğin, *Baba*'da (*The Godfather*, 1972) Marlon Brando'nun oynadığı Don Vito Corleone karakteri oldukça kişiselleştirilmiştir. Brando, karmaşık bir psikoloji, kendine özgü bir görünüm ve ses ile karaktere standart bir çete patronu imajı ötesinde bir dizi yüz ifadesi ve jest kazandırır. Performansı ne düz, ne de gösterişlidir, ancak kayıtsız da değildir ve filme entegre olmuştur. Performans aynı zamanda bir stilizasyon sürekliliği üzerine yerleştirilebilir. Oyuncuların sık jestleri ve hareketleri Woody Allen'ın filmlerinin mizahına inandırıcılık katmaktadır (2011, s. 140-143).

Bir oyuncu, sokaktaki bir insanın yerini alır. Oynadığı rol yönetmen için bir imge, bir yüz ve bir yürüme biçiminden oluşur. (…) Mizansenin öğeleri; dekor, aydınlatma, çerçeveleme ve oyuncunun performansına göre daha görünür olur, performansın anlamını güçlendirir (Bazin, 2013, s. 185). Bir oyuncunun performansı, film teknikleriyle etkileşim içindedir. Performans, filmin kurgu aşamasında şekillenebildiği gibi, kamera teknikleri oyunculuk için bir kontrol bağlamı da yaratır. Oyuncu her tür kamera mesafesine uyum sağlayabilmelidir. Oyuncu kameradan uzaktaysa, jestini gösterebilmesi için geniş şekilde hareket etmesi gerekecek ya da kamera ve oyuncu arasında birkaç santim mesafe varsa, yüzündeki bir kas net bir şekilde ortaya çıkacaktır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 144-146). Bordwell ve Thompson, Michelangelo Antonioni'nin *L'Avventura* filminin mizansen araçlarının -kostüm, ışık, performans ve sahnelemenin- sorunsuz bir şekilde nasıl çalıştığını örnek olarak göstermişlerdir. Mekân ve zaman içinde sahneyi ortaya koyarak, bu araçların çekimlerde iç içe geçtiğini, birkaç işlevi yerine getirdiğini belirtmişlerdir. Yönetmen, izleyicinin dikkatini görüntünün önemli alanlarına yönlendirmeli, merak uyandırarak izleyicinin ilgisini arttırmalıdır. Ayrıca, yönetmen çekime duygusal bir renk vererek etkileyici nitelikler eklemeye çalışır. Mizansen, film yapımcısının tüm bu amaçlara ulaşmasına yardımcı olur (s. 147). İzleyici bir görüntüye bakarken, amaçlı olarak bakar. Fark ettiği şey, neyin önemli olabileceğine dair beklentileri tarafından yönlendirilir. Bordwell ve Thompson'a göre, filmin biçimi izleyicinin beklentisini doğurur. Örneğin, bir çekim bir kalabalığı gösteriyorsa, izleyici daha önceki sahnelerden tanıdığı bir karakteri aramak için onu tarama eğiliminde olacaktır (2011, s. 148).

#### 1.4.1.5. Mekân ve Zamanda Mizansen

Bordwell ve Thompson "ekran mekânı" (*screen space*) ve "sahne mekânı" (*scene space*) olarak tanımladıkları mekânsal olasılıkları incelemişler, görüntüyü üç boyutlu bir alan olarak renk ve şekiller dizisi gibi görmüşlerdir (2011, s. 148).

Mizansen izleyicinin dikkatini yönlendiren ve çerçevedeki öğeleri vurgulayan birçok ipucu verir. Çerçevenin başlıca iki hali söz konusudur: "Çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu" (Monaco, 2001, s. 178). Yönetmenler

kimi zaman ekranda dengeli kompozisyon için çerçevenin merkezine bir karakter yerleştirirler, bazen de dengesiz çekimler için kompozisyonun kenarlarına figürleri koyarlar, ardından yeniden dengelerler (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 148-150). Ayrıca, yönetmen "kontrast ilkesini" kullanabilir. İzleyici, farklı olanı görmeye meyillidir. Çoğu siyah beyaz filmde, açık renkli kostümler veya parlak yüzler öne çıkarken daha karanlık alanlar fark edilmez. Yönetmenler, ressamların "sınırlı palet" olarak tanımladıkları renk kontrastlarını ya da "tek renk" tasarımını kullanabilirler. "Tek renkli bir tasarımda, kontrast oluşturan bir renk lekesi bile izleyicinin dikkatini çekecektir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 151). Film, resmin eksik olduğu bir kaynağa sahiptir. Görüntü hareket içerdiğinde, izleyici görsel farklılıkları fark etme eğiliminde olacaktır.

Bir film görüntüsüne yaşadığımız mekân gibi üç boyutlu bakabilme olanağı yaratan öğelere "derinlik ipuçları" denir. Derinlik ipuçları, karakterlerin gerçekçi bir mekânda var olduğunun anlaşılmasını sağlar. İzleyici derinlik ipuçlarına ilişkin anlayışını, gerçek mekânlarla ilgili deneyimlerinden ve görsel medyayla ilgili daha önceki deneyimlerinden geliştirir. Filmsel uzamdaki hacmi, dünyadaki nesneler hakkındaki bilgisini kullanarak algılar. Sinemada derinlik ipuçları, ışık, dekor, kostüm ve sahnelemeyle; yani mizansenin tüm yönleriyle sağlanır. Derinlik ipuçları, mekânın "hacmi" ve "düzlemi" olduğunu gösterir. Hacmi olan bir nesne üç boyutlu bir alanı kaplar; bir film ise şekil, gölgeleme ve hareket ile hacmi ortaya koyar. Aynı zamanda, derinlik ipuçları görüntü içindeki düzlemleri de gösterirler. Düzlemler, mekânda karakter (karakterlerin kendi bedenleri) veya nesneler tarafından işgal edilen katmanlardır. Düzlemler kameraya ne kadar yakın veya uzak olduklarına göre; ön plan, orta plan, arka plan olarak tanımlanırlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 151-152). "Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılır" (Bazin, 2013, s. 50).

Sinemada boyut yanılsaması ve derinlik algısı, üç boyutlu bakışın dışında bir dizi unsurla ilgilidir (Monaco, 2001, s. 181). Mizansen nispeten az derinlik gösterdiğinde, uzak düzlemler biraz ayrışmış gibi görünür, bu "dar mekân kompozisyonu"dur (*a shallow-space composition*). Karşıt eğilim ise önemli bir mesafenin düzlemleri ayırıyor gibi göründüğü "derin mekân kompozisyonu"dur. Örneğin, bir yönetmen, ön plan düzlemini

oldukça büyük ve arka plan düzlemini oldukça uzak hale getirerek bir derin mekân kompozisyonu oluşturur. Dar ve derin mizansen, izafi kavramlardır. Kimi zaman bir kompozisyon, bir alanı olduğundan daha derin veya daha sığ göstermek için derinlik ipuçlarını manipüle eder, bir optik illüzyon yaratır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 154).

Sinema "zaman" ve "mekân" sanatıdır. Yönetmenin mizansen üzerindeki kontrolü, hem izleyicinin ne gördüğünü, hem de ne zaman ve ne kadar süreyle gördüğünü yönetir. "Yönetmen çekim içindeki hareketin hızını ve yönünü şekillendirir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 156). İzleyicinin gözleri değişiklikleri fark etmeye hazır olduğu için, en ufak ipuçlarını bile yakalayabilir. Bilgi için her bir film karesini tarar. Bu tarama, zamanı bir şekilde devreye sokar. Aynı zamanda, ekrana bakarken bir anlamda onun derinliklerini fark eder. "Derin mekân kompozisyonu, ön planda ne olacağına dair beklentiler yaratmak için genellikle arka plan olaylarını kullanır" (s. 156-157). Bu gibi anlarda mizansen izleyicinin beklentilerini harekete geçirir ve stil izleyiciyi aksiyonla meşgul eder. Karakterle, öykü enformasyonu aktarılırken, izleyicinin dikkati çekimin çeşitli bölümlerine yönlendirilir. Sahnedeki aydınlatma, kostüm ve sahneleme, dramayı geliştirmeye hizmet eder (s. 158-159).

Sonuç olarak, Bordwell ve Thompson, mizanseni incelemek isteyen analistin onu sistematik olarak aramasını, bir filmde dekor, kostüm, ışıklandırma ve karakterlerin davranışlarının kendilerini nasıl sunduğunu görmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bunun yanı sıra, mizansen öğelerinin "nasıl işlev gördüğü" ve "film boyunca kendi yollarını ören motifleri nasıl oluşturduklarını" aramak gerektiğini belirtmişlerdir. Ayrıca, izleyicinin dikkatini çekmek ve yönlendirmek için mizansenin mekân ve zamanı nasıl şekillendiğine bakmak gerektiğini eklemişlerdir. Bu noktada, "mizansen sistemini filmin büyük ölçekli biçimiyle ilişkilendirmeye çalışmışlardır" (2011, s. 163).

### 1.4.2. Sinematografi

Neoformalizm, analistin stratejik farkındalığını beslemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Ernst H. J. Gombrich'in belirttiği gibi, "taklit" sanatsal gelişimin kalbinde yer almakta, film biçimi ve estetiğinin soybilimsel keşfi için fırsatlar sunmaktadır. Mizansen,

sinematografi, kurgu ve ses filmin bütünlüğünü kavramsallaştırır. Neoformalizmin filmi inceleme stratejisi, akla dayalı olarak değer yargılarının oluşturulmasına ve uygulanmasına izin veren analitik yapısından ve dilinden kaynaklanmaktadır (Blewitt, 1997, s. 92).

Sinematografi "hareketle yazma" demektir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 167). Bordwell'e göre, bir eserdeki yönetmenin imzası kısmen bir filmden diğerine tanınabilir şekilde yinelenen araçlara bağlıdır. Film yönetmenleri motiflere ve kamera tekniğine göre ayırt edilebilir. İmzası, anlatısal olarak ayırt edici stile sahip niteliklere de bağlı olabilir (1985, s. 211). Yönetmen "ne" çekileceğine ve "nasıl" çekileceğine karar veren kişidir. Çekim; fotografik yönleri, çekimin çerçevelenmesi ve çekimin süresi olarak sinematografinin üç alanında gerçekleşir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 167).

#### 1.4.2.1. Fotografik İmge

Yönetmen, film üzerinde renk seçimine, dokuların netleşmesine, öne çıkmasına ya da bulanıklaşmasına yani tüm görsel niteliklere karar verir. Örneğin, görüntü içindeki "kontrastlar", yönetmenin izleyicinin gözünü çerçevenin önemli kısımlarına yönlendirmesini sağlar. Yönetmenler görüntüdeki kontrast derecesini çeşitli şekillerde kullanır. Çekim sırasında görüntünün "pozlanması", görüntüdeki tonların alanını etkiler. Yönetmen, kamera merceğinden ne kadar ışık geçtiğini düzenleyerek pozlamayı ayarlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 167-170). Bir filmde yönetmen aksiyonun hızını, ekranda görülen hareketin hızını belirler. "Ekranda gördüğümüz hareketin hızı, filmin çekilme hızı ile gösterilme hızı arasındaki ilişkiye bağlıdır. Her iki "hız" da saniye başına kare sayısıyla hesaplanır" (s. 172).

Tekniklerle, sahneye anlam boyutları, ince ayrıntılar ve duygusal atmosfer eklenir. Bu, objektif aracılığıyla gerçekleştirilir (Brown, 2011, s. 54). Bir kameranın objektifi, gözün yaptığının benzerini yapar. Objektif sahneden ışığı toplar ve bu ışığı sahnenin boyutunu ve derinliğini temsil eden bir görüntü oluşturmak için filmin düz yüzeyine iletir. Göz ile kamera arasındaki fark ise, fotografik lenslerin değiştirilebilmesi ve her lens tipinin farklı şekillerde perspektif oluşturmasıdır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 173).

Filmde objektifler aracılığıyla sinematografik estetik oluşturulur. Objektif kullanımıyla elde edilen biçimsel formlar, sinematografide perspektif ve alan derinliği üzerinde etkindir (Öztürk, 2020, s. 44). Yönetmenin "objektif seçimi", çerçeve tercihiyle birlikte görsel alanda nüfuzunu kullandığı ve görüntüdeki perspektifi kontrol ettiği yerdir (Brown, 2011, s. 54). Bu süreçteki başlıca değişken objektifin odak uzaklığıdır. Kamera içine giren ışığın toplandığı nokta ile algılayıcı sensör arasındaki uzaklıktır. "Normal bir objektifin odak uzaklığı, kullanılan çerçeve formatının köşegen uzunluğuna eşittir" (Wheeler, 2010, s. 220). Bordwell ve Thompson perspektif üzerindeki etkilerine göre üç tür objektiften söz ederler: "Kısa odaklı", "orta odaklı" ve "uzun odaklı" lensler. Sinematografide odak uzaklığı 35 mm'den az olan bir lens, geniş açılı (kısa odaklı) bir lens olarak kabul edilir. Bu tür lensler, çerçevenin kenarlarına yakın uzanan düz çizgileri çarpıtarak dışa doğru şişirme eğiliminde olup, derinliği abartma özelliği vardır. Ayrıca, bu lensler kameranın önünden geçen karakterlerin daha hızlı hareket ediyormuş gibi görünmesini sağlar (2011, s. 174).

Orta odaklı (normal) bir lens 50 mm olup, gözle görülür perspektif bozulmasını önlemeye çalışır. Yatay ve dikey çizgiler düz ve dik olarak işlenir. Kısacası, ön plan ve arka plan ne birbirinden uzamış ne de sıkıştırılmış görünür. "Uzun odaklı lensler" ise, kamera ekseni boyunca alanı düzleştirir, derinlik ve hacim için ipuçlarını azaltır. Uzun odaklı lensler yaklaşık 100 mm'dir ve görüntü yönetmenine uzaktaki eylemi büyütmesine izin verir. Uzun odaklı bir lens nesnenin hareketini etkiler, derinliği düzleştirir. Bu nedenle, kameraya doğru hareket eden bir karakterin küçük gibi görünen bir mesafeyi kat etmesi daha fazla zaman alır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 174-175). "Aynı çizgi üzerinde daha da geri gider ve çerçeve içindeki evin boyutunu aynı tutmaya çalışırsak, ön planda bu mekândaki bir kısım ağaç dallarını görmek zorunda kalırız. Bu da sanki bir meraklı komşu gibi evdekilerden izinsiz onları izliyoruz duygusunu yaratır" (Wheeler, 2010, s. 219).

1910'lardan 1940'lara kadar, ABD'de uzun metrajlı film yapımında kullanılan normal lensin odak uzaklığı 50 mm veya iki inç idi. 100 mm'den 500 mm'ye veya daha fazla odak uzaklığı olan lensler, hızlı hareket takibi için yaygın olarak kullanılıyordu. Yönetmenler sıkışık bir ortamın tamamını çekmek istediklerinde genellikle 25 mm veya

35 mm olan daha kısa odaklı (geniş açılı) lensleri kullandılar. *Citizen Kane* (1941) ile "geniş açılı lensler" daha popüler hale geldi ve normal lensin 35 mm odak uzaklığında olduğuna dair bir kabul oluştu. Daha sonra, yönetmenler, geniş açılı çekimler, güçlü ön plan/arka plan etkileşimli orta çekimler ve "grotesk yakın çekimler" sağlamak için geniş açılı lensler kullandılar. Roman Polanski, Coen kardeşler, Barry Sonnenfeld ve diğer birkaç film yönetmeni geniş açılı lensleri görsel tasarımlarının temel dayanağı haline getirdiler. Onlardan sonra, çok sayıda yönetmen uzun odaklı lense yönelmişlerdir (Bordwell, 2002, s. 17-18).

Uzun odaklı lens uzaktaki hareketi oldukça büyüttüğünden, kamera objeden oldukça uzakta olabilir ve bu, dış mekân çekimleri için avantajlı olarak kabul edilmiştir. İç mekân setlerinde bile, uzun odaklı lensler zamandan tasarruf sağlamıştır. 1970'lerde "çoklu kamera çekimi"nde, kameraların arasındaki uzaklığı geniş tutabilmek için genellikle uzun odaklı lensler kullanılmıştır. Uzun odaklı lens, karakterin aslına uygun şekilde yürüyor veya koşuyormuş gibi görünmesini sağlar. Uzun odaklı lens, yakın çekimler, orta çekimler, omuz üstü çekimler için kullanılabilen çok amaçlı bir araç haline gelmiş ve öyle de kalmıştır. Hatta çekimleri kadrajlamak için kullanılmaktadır. Bu noktada, uzun odaklı lens çekiminde bir figür seçilir, ardından kamera görüntüsüne daha yakın bir şey girer. Görüş, tamamen maskelenir, ardından engel çerçeveyi terk ettiğinde, şeklin daha yakın bir çerçevesi elde edilmiş olur. Benzer şekilde, uzun lens, 1960'larda öne çıkan ve daha yakın yıllarda derinlemesine değişen kompozisyonlar yaratmak için odağı kaydırmayı da sağlamıştır. 1960'lardan itibaren, lens uzunluklarından yararlanmak, yoğunlaştırılmış devamlılığın bir özelliği haline gelmiştir (Bordwell, 2002, s. 18).

Zum lensi, yönetmene odak uzaklığını manipüle etme olanağı verir ve tek bir çekim anında perspektif ilişkilerini dönüştürmesini sağlar, odak uzaklığının değişmesine izin verir. Odak uzaklığı lensin "alan derinliğini", yani nesnelerin keskin odakta fotoğraflanabileceği perspektifin önündeki mesafe aralığını etkiler (Bordwell ve Thompson 2011, s. 176-177). "Alan derinliği (netlik), kameranın bazen çok kısıtlı bir netlik alanı olur, arka plan tam seçilemez, odak dışıdır (uzun odaklı bir objektif kullanıldığında); ya da her şey net görünebilir (kısa odaklı ya da geniş açılı bir objektif kullanılarak yaratılan derin odak)" (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 120). Bordwell ve

Thompson alan derinliğinin, derin mekân kavramıyla karıştırılmaması gerektiğine dikkat çekmişlerdir: “Derin mekân yönetmenin bütün düzlemlerin odakta olup olmadığına bakmaksızın birkaç farklı düzlemde aksiyonu sahneleme tarzıyla ilgili bir terimdir” (2011, s. 178). Derin mekânın her düzlemi odakta olmayabilir. Yönetmen “seçimli odaklama” ile tek bir düzleme odaklanarak, etrafı bulanık bırakabilir. Kısa odaklı lens ve bol ışık ile “derin odaklamayı” veya filmin çekildiği sırada, perspektifi ayarlamak için “odağı kaydırmayı” tercih edebilir (s. 178).

Bunun yanı sıra, özel efektler ile perspektif oluşturulabilir. İki farklı görüntü üst üste konarak, “bindirme” yapılabilir. “Tek bir çekim oluşturmak için film şeritlerini birleştirmenin daha karmaşık tekniklerine “dunning çekimleri” ya da “bileşik çekimler” denir. Bu teknikler “projeksiyon işlemi” ve “örtü çekimi olarak” ikiye ayrılır (Bordwell ve Thompson 2011, s. 179-180).

Projeksiyon işleminde, yönetmen bir nesnenin görüntüsünü ekrana yansıtır, ardından perdenin önünde performans gösteren oyuncuları filme alır. “Arkadan projeksiyon” derinlik ipuçları yaratır. “Önden projeksiyon”da ise kamera, aynanın içinden çekim yapar. Günümüzde ön ve arka projeksiyon dijital tekniklerin gelişimiyle değiştirilmiştir. Büyük bir mavi veya yeşil ekranın önünde aksiyon filme alındıktan sonra arka plan dijital manipülasyonla eklenmektedir (Bordwell ve Thompson 2011, s. 180-181).

Bileşik film çekimi “örtü çekimi” ile de gerçekleştirilebilir. “Bir örtü bir film kuşağı üzerinde görüntülenen dekorun bir bölümüdür, genellikle çerçevenin boş bölümü[dür]” (Bordwell ve Thompson 2011, s. 181). Kurgu aşamasında, oyuncuları içeren başka bir film şeridi ile birleştirilir. Ayrıca, örtünün istenen alanlarının boyanmasını ve ardından filme alınmasını içerir. Görüntüler boyanmış sahnenin boş kısımlarına ayrılmış eylem görüntüleri ile birleştirilir. Bununla birlikte, bir örtü resminde oyuncu, çerçevenin boyalı kısımları içinde kayboluyormuş gibi görünmeden hareket edemez. Bu nedenle, yönetmen hareketli örtü kullanabilir. Mavi bir arka plana karşı film görüntülenir. Kurguda, oyuncunun hareketli taslağı, istenen arka planın görüntülerinden kesilir, ardından, oyuncunun çekimi, arka plan görüntüsündeki hareketli boşluğa yerleştirilir (s. 181).

#### 1.4.2.2. Çerçeveleme

Çerçevenin eni ile boyu arasındaki orantıya çerçeve oranı denir. Bu oran çekim formatına göre değişkenlik gösterir (Mercado, 2011, s. 22; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 186-187). "Çerçeve görüntünün sınırını belirlediğinden, bir çerçeve oranının tercihi, kompozisyonun olasılıklarını ortaya koyar" (Monaco, 2001, s. 178). Kompozisyon konusunda verilen karar, çerçevenin boyutlarına göre tanımlanır.

1920'lerde sinemaya sesin gelişiyle çerçeve oranları değişti. 1950'lerden sonra ise çeşitli geniş ekran oranları 35 mm film yapımcılığına egemen oldu. Geniş ekran bir görüntü oluşturmanın bir yolu maskelemektir ki, buna "sert maskeleme" denir; diğer bir yolu da "anamorfik bir işlem" kullanmaktır. Çoğu film maskelenecekleri düşüncesiyle tam çerçeve çekilir. Tam çerçeve bazı durumlarda ışığın ve ses ekipmanının görünür olmasına neden olur. Anamorfik bir işlemde ise özel bir lens, film çekerken veya baskı esnasında görüntüyü yatay olarak sıkıştırır. Kısacası, yönetmenin ekran formatı seçimi, izleyicinin deneyimini şekillendirmede önemli bir faktördür (s. 187-191). 1960'lardan önce, yönetmenler çoğu kez, geniş ekran görüntü için uzun çekim ve orta çekimleri kullanmışlardır. Ancak 1960'ların sonunda, Panavison'un ürettiği daha keskin, daha az bozulmaya neden olan lensler sayesinde, yönetmenler daha yakın geniş ekran çerçeveleri sunabilmişlerdir (Bordwell, 2002, s. 19).

Kamera hareketi ile görüntüdeki herhangi bir zamansal belirsizlik ortadan kaldırılabilir ve tek bir profilmik düzen ve birleşik bir algısal görüntüleme elde edilebilir. Kamera hareketi aynı zamanda anlatı olaylarının sürekli düzenine ve süresine ilişkin bir görüntü verme eğilimindedir. Bu nedenle, kamera hareketi, izleyiciye sunulan aktif hareketin güçlü bir vekili konumundadır (Bordwell, 1977, s. 30).

Bir çerçeve hazırlamak, izleyiciye gösterilmek istenen ve istenilmeyenleri belirlemektir. Öncelikle, sahneye göre kameranın yeri netleştirilir. Yönetmen, kapalı biçimde (örtük olarak) izleyiciye göstermek istediği kesiti seçer ve alanın geri kalanını "ekran dışında" bırakır. Ardından, görüş alanı ve hareket konusundaki tercihlere karar verilir. Kamera bir karakteri bırakıp başka bir yere hareket ederse, izleyici karakterin hala orada, çerçevenin

dışında olduğunu düşünür. Kısacası, bütün bunlar izleyicinin planı nasıl anlamlandıracağını belirler (Brown, 2011, s. 54; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 191-193). Çerçeve filme yönelik bilgilendirmedir ve daha önemli olan bölümlerin izleyici tarafından anlamlandırılması için düzenlenir. Brown'a göre, kompozisyon bunu gerçekleştirme biçimidir. "Kompozisyon aracılığı ile izleyiciye nereye bakması gerektiğini, neye bakması gerektiğini ve hangi sırayla bakması gerektiği söyleriz. (…) izleyicinin bakış ve dikkatini planlı bir şekilde yönlendirerek iletilmesini istediğiniz anlamı ortaya çıkarır" (Brown, 2011, s. 38). İyi bir kompozisyon, görsel elementlerin uyumlu düzenlenmesidir. Yönetmen, bir oyuncuyu, mobilyayı veya nesneyi yerleştirdiği her an, bir kompozisyon yaratır. Doğuştan gelen bir estetik duyarlılığa sahip yönetmenler bu alanda başarılı olabilirler (Mascelli, 2007, s. 207)

Noel Burch, ekran dışı alanın altı bölgesine dikkat çekmiştir: "Çerçevenin dörtkenarının her birinin ötesindeki mekân, setin arkasındaki mekân ve kameranın arkasındaki mekân" (Aktaran Bordwell ve Thompson, 2011, s. 191). Bu noktada önemli olan yönetmenin planda neyi sınırlayacağına karar vermesidir. Eğer bir çerçeve içindeki görüntü kendi başına yeterli ise, bu "kapalı biçim" olarak bilinir. Buna karşın, yönetmenin çerçevenin dışındaki unsurları hissettirmeyi amaçladığı durumlarda ise "açık biçim"den söz edilir. Kamera bir nesneyi sürekli izlerse kapalı biçim oluşur; eğer nesne çerçeveden çıkıp giriyorsa bu açık biçimdir (Monaco, 2001, s. 179)

Kameranın önünde görünen karakter ve nesneler, çeşitli çekim açıları, farklı düzey, yükseklik ve mesafeler çerçevenin izleyiciyle olan ilişkisini yönetmek için kullanılır.

**Açı:** Çerçeve izleyiciyi, kameranın gösterdiği sahneye bir açıyla konumlandırır. Açı; karşı açı, üst açı ve alt açı olarak üçe ayrılır. Karşı açı planlarında kamera, çerçevedeki karakterin göz hizasına konumlandırılır. Edgar-Hunt vd.'e göre, "buna aynı zamanda frontalite de denir. Sessiz sinema, genellikle oyuncuların doğrudan kameraya oynadıkları ve izleyicilerin adeta prosenyumda (perde önü) bir tiyatro oyunu izliyormuş gibi hissettikleri, frontal biçimdeydi" (2012, s. 122). Üst açı planda kamera izleyicinin göz hizasının üstündedir. İzleyiciyi çerçeve içindekine yukarıdan bakıyormuş gibi konumlandırır. Üst açı planlar çoğu kez izleyiciye, kendine güven, iktidar ve kontrolü

çağrıştırır, kendini daha güçlü ve üstten baktığını hissetmesi için kullanılır. Zaman zaman izleyicinin sahneyi "röntgenlediğini" de ifade eder. Alt açı planda kamera, izleyicinin göz hizasının aşağısındadır, izleyiciyi alttan yukarı bakıyormuş gibi konumlandırır ve kendisinin güçsüz ve etkisiz olduğunu hissettirir (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 122; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 194). Ancak bu değerlendirmeler plandaki üst açı ve alt açı kullanım şekillerine göre değişkenlik gösterebilir (Mercado, 2011, s. 25).

**Düzey:** Çerçeve ufka paralelse düzdür. Çerçeve bir tarafa doğru eğilirse eğilimli çerçevelemedir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 194).

**Yükseklik:** Yükseklik, kameranın karaktere ya da filme alınan nesneye olan fiziksel yüksekliğidir. Çerçeveleme izleyiciye bir yükseklikte konumlandığı hissini ya da kamera açısına göre yukarıdan bakıyormuş duygusunu verir (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 120). "Ancak kamera yüksekliği sadece bir kamera açısı meselesi değildir. Örneğin Japon yönetmen Yasujiro Ozu alt açıdan ve tam karşıdan çekimler kullanırken, bu durum eserlerine ayırt edici bir görsel stil kazandırır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 194).

**Mesafe:** Görüntünün çerçevelenmesi izleyiciye çekimin mizansenden uzakta veya yakın olduğu hissini verir. Kameranın filme çekilen karaktere ya da nesneye olan uzaklığı, kamera mesafesi olarak adlandırılır (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 120; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 194). Alfred Hitchcock'a[12] göre, "çerçevedeki bir nesnenin boyutu, o anda öyküdeki önemi ile doğrudan ilişkilidir. Bu ilke, çerçevede tek veya birçok görsel unsur olduğuna bakılmaksızın uygulanabilir ve özellikle de izleyicinin bu görsel vurgulama ardındaki nedeni bilmediği zamanlarda gerilim ve heyecan uyandırmak için kullanılabilir" (Aktaran Mercado, 2011, s. 23-24).

Planlar sahnede önemli olanı vurgular. "Aşırı genel çekimde", insan figürü kaybolur veya çok küçüktür. Bu planlar kuşbakışı görünümler ve manzaralar için bir çerçevelemedir, izleyiciye büyük boyutlarda arka planlar ve önemsiz karakterleri gösterir. "Orta çekim" insan vücudunun belden yukarısını, "orta yakın çekim" göğsünden yukarısını vurgular.

[12] Truffaut'un *Hitchcock/Truffaut* kitabında, Hitchcock'un Truffaut ile paylaştığı düşüncesi.

“Yakın (yüz) çekim” yüz, eller, ayaklar ve kişisel detayların altını çizer. Yakın planlar izleyiciye anlatıdaki önemli detayları, örneğin önem arz eden karakterin davranışları ve değerli bir nesnenin kayda değer durumunu belirtmek için kullanılır. “Aşırı yakın çekim”, yüzün bir kısmının, küçük nesnelerin detaylarının büyütülerek gösterildiği çekimdir (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 124; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 195). “Boy çekim”de (the *long shot*-LS), karakterler daha fazla göze çarpar, yine de arka plan belirgindir. “Diz (Amerikan) çekimde” ise, karakterlerin dizden yukarısının göründüğü çekimdir (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 124). “Doksan derecelik kuşbakışı yakın çekim” üstten çekilerek, maksimum bilgiyi vermek için kullanılmaktadır. Nesne, karakterin duygusal durumuyla bağlantılı olduğunda, kuşbakışı yakın çekim doğrudan yukarıdan, duyguyu ifade etmede etkili bir şekilde işlev görebilir. Doksan derecelik kuşbakışı yakın çekim, normal bir yakın çekimde olduğu gibi karakterin yüzünü ayrıntılı olarak gözlemlemek için bir bakış açısı sağlar. Bununla birlikte, üstten yakın çekim, izleyicilere bir karaktere aşina olmayan bir bakış açısı da sunar. Bu çekim, karaktere karşı ikircikli bir duygu yaratır ve izleyiciler yakın çekimde hem yakınlık hem de mesafeyi hissedebilirler (Lee, 2016, s. 417-420).

1930’lardan 1960’lara kadar, yönetmenler diz veya diz üstü seviyesinde kesen Amerikan plan tarzında sahneleri tercih etmişlerdir. Bu çerçeveleme, karakterlerin bedenlerini ortaya çıkaran uzun iki çekime izin vermektedir. 1960’lardan sonra, bu tür iki çekim çoğunlukla “tek çekimler” ile değiştirilmiş; orta çekimler veya yalnızca bir karakteri gösteren yakın çekimler kullanılmıştır. “Tek çekimler”, yönetmenin sahnenin kurgusunu değiştirmesine ve her karakterin performansının en iyi parçalarını seçmesine olanak tanımaktadır (Aktaran Bordwell, 2002, s. 18-19).

Bir sahne hızlı kesilmiş tek çekime dayanıyorsa, yönetmen, karakterlerin yüz tepkilerini vurgulamak için çekim ölçeklerini farklılaştırır. 1940’larda, yönetmen, Amerikan plan, orta çekim, orta yakın çekim, standart yakın çekim ve aşırı yakın çekimden tek birini kullanabilirdi. Ancak 1960’lardan sonra, yönetmenlerin seçenekleri daha dar olduğundan, normlar değiştirilmiş ve birçok filmde bir diyalog için temel çerçeveleme, geniş bir omuz üstü orta çekim haline gelmiştir. Böylece yönetmenler orta iki çekimden aşırı yakın tek çekime kadar daha dar bir ölçekte çalışmaya başlamışlardır (Bordwell, 2002, s. 19).

Kamera hareketi, dikkat gerektirir. Hareketli bir çekim, statik bir çekimden çok daha zordur; odak takip edilmeli, görüntüleme doğru olmalı, hareket düzgün olmalıdır (Bordwell, 1977, s. 27). Kamera hareketi, rasyonel araştırmanın nesnesi ve büyük bir sistemin yalnızca bir parçasıdır (s. 28-29). Dolayısıyla filmde çerçevenin çerçevelenen malzemeye göre hareket etmesi mümkündür. "Hareketli çerçeve" nesnenin çerçevesinin değişmesi anlamına gelir. Kameranın her çalıştırılıp durdurulduğu süreçte kaydedilen görüntüler, bir kompozisyon ve kurgu birimi olarak ele alınabilir. Ancak, çekim sırasında hem nesneler hem de kamera minimum düzeyde hareket ederse en küçük birim olabilir. (Mükerrem, 2012, s. 29)

Hareketli çerçeve, çekim sırasında kamera açısını, seviyesini, yüksekliğini veya mesafesini değiştirir. "Pan", "tilt", "kaydırma (şaryo) çekim" ve "vinç çekimi" kamera hareketinin türleridir. "Pan" hareketi kamerayı yatay, "tilt" ise dikey bir eksende döndürür. "Kaydırma (şaryo) çekiminde" (*dolly shot*) kamera zemin boyunca herhangi bir yönde ve "vinç çekiminde" kamera yer seviyesinin üzerinde hareket eder (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 199). Kamerayla tilt ya da pan yaparak, kamerayı raylarla ya da vinçle hareket ettirmek kesme yapma zorunluluğunu önler ve dramatik bir olayı meydana getirir. Vinç çekim, montaj sekanslarını ve açıklayıcı noktaları canlandırmada rol oynar. Örneğin, yüksek bir açıdan, bir arabanın geldiği bir sahne açılır ve sonra arabadan inen kişi bir binaya doğru yürürken izleyici aşağı doğru iner (Bordwell, 2002, s. 20). Kameranın konumlandığı yer, izleyicinin bakış açısını belirler. Eğer kameranın pan ve tilt hareketleri objektifin nodal noktası etrafında yapılırsa, görüntüde kayma veya yukarı-aşağı hareket olmaz. (Wheeler, 2010, s. 215).

#### 1.4.2.3. Görüntünün Süresi

Çekim süresi çekimin anlaşılmasında kritik bir rol oynar. Ekrandaki olayın süresi film çekimi ve kurgu aşamasında kararlaştırılır. Örneğin, ekran süresi belirlenerek filmin bir saatlik olay örgüsü, bir dakikalık bir sürede verilebilir.

"Bir çekim, tek bir çekimi kaydeden kameranın çalışmasıdır. (…) Her çekimin ölçülebilir bir ekran süresi vardır, ancak sinema tarihinde yönetmenler kısa veya uzun çekim

seçimlerinde önemli farklılıklar göstermiştir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 213). Kamera ile nesne arasındaki görünür mesafe "genel çekim" şeklinde ifade edilir ve uzaktan çerçevelemeye atıfta bulunur. "Uzun çekim" kayda değer uzunluktaki bir çekim için kullanılır ve çekim süresini ifade eder. Uzun çekim, filmin biçim ve stiline hizmet edebilir (s. 213). Bordwell'e göre, 1930'larda yeni bir derinlik kompozisyonu ile ilişkili olarak uzun çekimler yaygınlaştı (1997, s. 232). "Uzun çekim, görüntünün zamanını gerçek zamana yakınlaştırır; böylelikle diegetik[13] zaman, söylem zamanıyla (yani hikâyeyi anlatmak için kullanılan zamanla) eş hale gelir. Film yapanlar olayları hızlandırmak ya da filmin doruk noktasını ertelemek için zamanı sıkıştırabilir ya da genişletebilirler" (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 136). Uzun takip çekimleri geleneksel olarak ana karakterlerle bağlantılıdır. Bu çekimde, ana karakter öne çıktığında kamera onu takip eder. Ana karaktere dikkat çeken bir çekimdir. Bordwell ve Thompson, uzun çekim için bir örnek verirler: Aleksander Sokurov'un uzun metrajlı *Russian Ark* (2002) filmi tek bir (uzun) çekimden oluşur. Bir Steadicam ile bu çekim yapılır. Yaklaşık 90 dakikalık bu film, Rusya tarihinin birkaç dönemini anlatır. İzleyici dönem kostümü giymiş 2000'den fazla karakteri St. Petersburg'daki Kışlık Saray'da izler (2011, s. 214-215). Günümüzde uzun çekim, genellikle bir sahneyi noktalamaya ve aksiyonun aşamalarını belirlemeye hizmet etmektedir (Bordwell, 2002, s. 20).

Diğer bir kesintisiz izleme planı, "uzun yandan izleme çekimi"dir. Basitçe mizanseni gösterme eğilimi taşır. Örneğin, oditoryumda oturan izleyicileri taramak için uzun bir yandan izleme çekimi kullanılır. Bu izleme çekimi, sadece karakterleri betimlemek için değil, aynı zamanda karakterler hakkında çok önemli anlamlar üretmek için kullanılır (Bordwell, 1997, s. 46). Uzun çekim ve yandan uzun takip çekimlerinin önemli olmasının nedeni, yönetmenin kasıtlı, yapay bir şekilde kurduğu karakterlerin dünyasını ve duygu durumlarını anlamak için temel bilgileri ortaya çıkarmasıdır. Bu izleme çekimi sayesinde izleyiciler, karakterlerin ilişkilerine, çocukluklarına, kaygılarına ve anlatıyla ilgili eylemlerde yer alan diğer ipuçlarına bakma şansına sahip olmaktadır. Bazen tüm sahne gerilimle dolduğunda, bir karakterin pozisyonu ve jestleri, kostümü, set tasarımı, sahne dekorları, ışıklandırma ve ses efektleri gibi mizanseninin tüm bileşenleri, tek bir çekimde kamera hareketinde ortaya çıkarılabilir. Ayrıca, çok sayıda dinamik varyasyon yaratarak,

[13] Diegetik, hikâye dünyasına ait olan şey demektir.

pan, tilt, zoom veya vinç çekimleri gibi diğer tekniklerle birleştirilmesi kolaydır. *Steve Zissou ile Suda Yaşam* (*The Life Aquatic with Steve Zissou,* 2004) filminde Belafonte gemisi tanıtılırken, kesitsel bir görünüm elde etmek için uzun bir izleme çekimi kullanılır (Lee, 2016, s. 412).

Bir sahne tek bir uzun çekimle gösterildiğinde, bu uzun çekim "plan-sekans"[14] olarak adlandırılır. Plan-sekanslar, çok yakın plandan genel plana, vinç, kaydırma, pan, tilt ve Stedikam gibi çekimlerle hareketli çerçeveleri aralıksız olarak oluşturabilirler. Ayrıca, Tablo çekimi de kullanılır. "Bu çekimin temel özelliği, karakterlerin öne doğru ve donmuş bir pozla doğrudan kameraya bakmasıdır" (Lee, 2016, s. 414). Örneğin, *Tenenbaum Ailesi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001) filminin ilk bölümünde, ana karakterleri tanıtmak için, anlatıcının yorumu, başlık ve tema müziği ile tamamlanan uzun bir montaj sekansı vardır. İki bölüme ayrılmıştır. Birincisi (prolog), karakterin çocukluğunu, ikincisi karakterin 22 yıl sonraki yetişkinliğini temsil eder. Çekimlerde karakterlerin durgunluğu ve ölü ifadeleri ve mizansenin hesaplanmış kompozisyonu nedeniyle doğal olmayan bir atmosfer yaratılır (s. 415).

> Plan-sekans, uzun bir tek çekimle, karmaşık kamera hareketleri ve çerçevelemeler kullanılarak birleştirilen bir tek planı ifade eder. Bu tek çekimler, içerdikleri aksiyonun ve unsurların mekânsal ve zamansal ilişkilerini vurgulayarak güçlü anlatısal ifadeler sunarlar. Bu nedenle, sıklıkla filmin geri kalanının anlaşılmasında kilit role sahip önemli olayları öne çıkartmak amacıyla kullanılırlar (Mercado, 2011, s. 189).

Uzun bir yol boyunca hareket eden bir karakterin izlendiği uzun takip çekimleri vardır. Bu virtüöz çekimler 1920'lerde geliştirilmiş, sesli sinemanın başlangıcında öne çıkmış ve Ophuls ve Kubrick'in stilistik imzalarını oluşturmuştur. Zamanla, Scorsese, Bravura, John Carpenter, De Palma ve diğer yeni Hollywood yönetmenlerinin çalışmalarının önemli bir özelliği haline gelmiştir. Bir veya iki karakterin koridorlarda, odadan odaya, iç ve dış mekânlarda geriye doğru çekimleri daha hafif kameralar ve Stedikam gibi sabitleyiciler sayesinde daha da yaygınlaşmıştır (Geuens, 1994, s. 13-14).

[14] Kelimenin kökeni Fransızca *plan-sequence*'dır.

Çoğu zaman, hareketli çerçeve, uzun çekimi küçük öğelere ayırır. Örneğin, bir kesme olmadan kamera ve karakterlerin hareketleri sahnedeki kritik noktaları ayırır. Bu nedenle, "uzun çekimler orta ya da genel çekimler içinde çerçevelenme eğilimindedir. Kamera oldukça yoğun bir görsel alanda kalır ve izleyicinin özel ilgi alanları için çekimi taramaya daha fazla fırsatı vardır" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 216). Bununla beraber, izleyici mizansenin tüm teknik kaynakları kanalıyla çerçeveyi tarayabilir. Kısacası, uzun çekimi kullanırken mizansen öğelerinin daha çok üstünde durulur.

Uzun çekimin bir diğer niteliği, kendi biçimsel modeline, kendi gelişimine ve kendi izleğine sahip olabilmesidir. İzleyici bu çekimin nasıl gelişeceğini ve nasıl biteceğini merak etmeye başlar. Bu noktada, Bordwell ve Thompson uzun çekimin kendi içsel bir gelişme modeli olduğunun, kendi başına biçimsel modelini geliştirebileceğinin altını çizmişlerdir (2011, s. 216). Uzun çekim tek bir zaman aralığında, bir amaca yönelik hareket eden karmaşık olaylar modelini sunabilir (s. 218).

Sonuç olarak, mizansen, filmin tüm biçimsel bağlamı içinde; dekoru, aydınlatmayı, kostümü ve sahnelemeyi düzenleyerek görüntüyü malzemeyle doldurur. Bu biçimsel bağlamda, yönetmen çekimin sinematografik özelliklerini; görüntünün nasıl çerçevelendiğini, görüntünün ekranda kalacağı süreyi denetler.

### 1.4.3. Kurgu

"Kurgu" çok katmanlı, homojen bir yapıya sahiptir. Mizansen ve sinematografinin her bir parçası anlatıda yaratılan atmosferle bağlantılıdır. Kurgu, sinema dilinin yaratılmasında esas öğelerden biri olarak kabul edilir (Salman, 2020, s. v). Edgar-Hunt vd. sinema tarihinde, gerçekçiler (gerçek görüntülere dayananlar) ve biçimciler (kurguya dayananlar) arasında "kurgu" merkezli bir çekişme olduğunu belirtmişlerdir. "Biçimciler, filmin, sanatsal kompozisyon ve manipülasyon ilkelerine dayanan soyut bir sanat formu olduğunu düşünüyorlardı. Gerçekçiler ise, tıpkı fotoğraf gibi, ama ona ek olarak hareketi kaydetme kapasitesi de olan filmin, maddesel gerçekliğimizin bir yansıması olduğunu söylüyorlardı" (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 149). Sergei Eisenstein "entelektüel ve

diyalektik bir yapı olan sinemayı montaj"[15] olarak kabul etmişti. Vsevolod Pudovkin ve diğer Rus çağdaşları kurguyu planlardan oluşan bir dizi olarak görmüşlerdi (s. 149).

Bordwell ve Thompson'a göre, kurgu bir çekimin bir sonraki çekime bağlanmasıdır. " (…) Bir çekim, ham filmin bir ya da daha fazla karesinin pozlanması anlamına gelmektedir" (2011, s. 223). Kurgu, çekimlerin nasıl organize edildiğiyle ilgilidir. Kurgu bir teknikten öte, görüntünün yapısal bir unsurudur, çünkü sinemada anlam, kurgu aracılığıyla gerçekleştirilir. Kurgunun kullanılma gayesi, kısacası kurgu yaratımı, düşünceleri sentezleyerek anlamların yaratımıdır. Anlamlar sadece görüntüde değildir, onlar izleyicinin zihnine bağlı kurgulanmış görüntülerdir (Bazin, 2013, s. 34-35).

Yönetmen, iyi olmayan görüntüleri atar, gereksiz kareleri çekimlerin başından ve sonundan keser ve uygun olan çekimleri birleştirir. "Kurgu, filmin fazlasını alır, bütün gereksiz film şeridini çıkarır: Hatalı başlangıçlar, binmeler, gereksiz girişler ve çıkışlar, fazla sahneler, birebir yinelenen devinim, kötü çekimler" (Mascelli, 2007, s. 153). Monaco'ya göre, kurgunun, yakın iki çekimin iki anlamından yepyeni üçüncü bir anlam çıkarmak; çekimleri bir araya getirerek çok kısa sürede bilgiyi aktarmak gibi farklı amaçları vardır (2001, s. 208).

Çekimler arasında anlaşılır bir zamansal ilişki yaratmak, film kurgusunun kritik bir bileşenidir (Bordwell, 1985). Filmsel zaman dilimlerini ifade etmek için, sinema dilinin "noktalama işaretleri"; çekimler arasında farklı geçiş türleri kullanılır: "Solma", "kararma", "açılma", "zincirleme", "silme" ve kesme. Kararma, çekimi karartmak ve açılma, aydınlatmaktır. Bir plandan bir sonraki plana geçerken ekranın önce kararması sonra açılmasıdır. Zincirleme, bir planın sonunda yer alan görüntünün diğer planın başındaki görüntü içine girerek yumuşak bir geçiş yapılması, yeni görüntü içinde eriyerek yok olmasıdır. Silme ise, bir planın son çekimiyle, ardından gelen planın ilk çekimine bağlanmasıdır. Bir sahne silinirken, diğer sahne onun yerine gelir. Silmenin, zincirlemeden farkı, bu çekimlerin birbirlerinin içine girmemesidir. Bu teknikler

[15] "Bir filmin parçalarının bir araya getirilmesi, Amerika'da "cutting" ya da "editing", Avrupa'da "montage" kelimeleri ile ifade edilmektedir. "Cutting" ya da "editing" çekimlerin kesip biçilmesi, düzenlenmesi anlamına gelmektedir. "Montage"da ise çekimin kendisi bir ham madde olarak kabul edilir (Monaco, 2001, s. 207-208).

“kademeli olarak”, bir çekimin, bir önceki çekimin yerine geçmesi esnasında uygulanır. Buna ek olarak iki çekim kesme ile de birleştirilir. Kesme, bir plandan diğerine “ani” bir geçişle yapılır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 223-224; Edgar-Hunt vd., 2012, s. 157). “Fotoğrafik görüntülerin idare ettiği bir dünyada bütün sınırlar (çerçeveleme) keyfi ve yapay görünür. Her şey birbirinden ayrılabilir, kesintiye uğratılabilir” (Sontag, 2011, s. 28). Hareketi kesme mekânsal devamlılığı sağladığı gibi, aksiyonun zamansal olarak da devam ettiğini gösterir.

#### 1.4.3.1. Film Kurgusunun Boyutları

Bordwell ve Thompson’a göre, kurgu, yönetmene dört kontrol alanı sunar: A çekimi ve B çekimi arasındaki grafik ilişkiler, ritmik ilişkiler, mekânsal ilişkiler ve zamansal ilişkiler (2011, s. 225). Kurgu ritmi, filmdeki aksiyon ile film hızının uygun hale getirilmesidir.

Bir filmdeki planlar, hikâyenin zaman ve mekânla ilişkisinden bağımsız olarak, aydınlık-karanlık, çizgi-şekil, hacim-derinlik ve hareket-durağanlık gibi kalıplar grafik konfigürasyonlar olarak tanımlanır. Aydınlatma çekimden çekime büyük ölçüde değişmeden kalırken, kompozisyonun en önemli kısmı kabaca çerçevenin ortasında tutulabilir. İki çekimin birlikte kurgulanması, bu iki çekimin salt resimsel niteliklerinin benzerlik ve farklılık yoluyla etkileşimine imkân verir. Mizansenin dört yönü; ışık, dekor, kostüm ve motiflerin mekân ve zaman içindeki kullanımı ve sinematografik nitelikler; fotoğrafik imge, çerçeveleme ve kamera hareketliliği salt grafik düzenleme için olanak sağlar ve çekimlerin birbiriyle birleşmesi bir tür grafik ilişki yaratır. Grafikler, süreklilik veya zıtlıklar elde etmek için düzenlenir. Yönetmen, “grafik uyum” olarak bilinen tekniği, çekimlerin grafik benzerliklerle bağlanması için kullanır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 225-226).

Kimi zaman yönetmen grafiksel olarak devamlılığın kırıldığı kurgu tekniğini de tercih edebilir. Devamsızlık kurgusu anlatıda yerinde olmayan veya kafa karıştırıcı görünen çekimlerin kullanılmasıdır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 226). Bir filmde kasti olarak mekânsal ve zamansal bütünlüğü parçalamak için, devamlılık kurgusunun kuralları

yıkılır. Devamsızlık kurgusunda da, devamlılık kurgusunda kullanılan açı-karşı açı, grafik eşleşme gibi araçlardan yararlanılır (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 159).

Çoğu kez A planından (bir çekim) B planına (hemen ardından gelen çekim) geçilirken, grafik uyuma dikkat edilir. Eşlemeli kesme (uyum kesmesi), bir planda bir aksiyonun, bir biçimin veya mizansen öğelerinin diğer plana geçerken uyumlu olacak şekilde tekrarlanmasıyla geçiş yapılmasıdır. Örneğin, aydınlatma düzeyi korunur ve çekimden çekime güçlü renk uyumsuzluklarından kaçınılarak, grafiksel anlamda uyumluluğa dikkat edilir. Buna zıt olarak, bir filmin her çekiminde aksiyon çerçevenin merkezinde devamlılık sağlasa da, hareketin farklı yönlere doğru ilerlemesiyle zıtlık yaratılabilir. Örneğin, Hitchcock *The Birds* filminde kurgunun grafiksel olanaklarından yararlanarak, hareketi, karşı hareket ve durağanlıkla bir araya getirerek zıtlık yaratır. Hitchcock alevlerin çekiminde, benzin dökülen yolda ilerleyen alevleri pan hareketiyle takip eder. Melanie'nin çekimlerinde ise, karakter başını hiç sağa ya da sola çevirmez ve kamera onu hiç takip etmez. Melanie durağan olduğu için hareketsiz bir fotoğraf gibidir. Bu durum, izleyicinin dikkatini Melanie'nin baktığı noktaya çekmesini sağlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 226-228).

Bordwell ve Thompson'a göre, bir film şeridi olan her çekim, çerçeve, fit veya metre olarak ölçülen belli bir uzunluktadır ve çekimin fiziksel uzunluğu, ekranda ölçülebilir bir süreye karşılık gelir. Art arda gelen 24 kare bir saniye sürer. Böylece yönetmen her bir çekimin süresini ve çekimlerin uzunluğunu ayarlayarak, kurgunun "ritmik potansiyeline" karar verir. Çekim uzunluğu göze çarpan bir noktaya ulaştığında, kurgunun ritmik olasılıkları ortaya çıkar. Yönetmen vurgulu bir an yaratmak için ya da bir eylemin vurgusunu azaltmak için çekim süresini kullanır. Tüm çekimleri yaklaşık olarak aynı uzunlukta yaparak, stabil bir çekim oluşturabilir ya da art arda daha kısa çekimler ile dinamik bir tempo yaratabilir (2011, s. 228-230).

Kurgu "grafikleri" ve "ritmi" "filmsel mekânı" yaratmada önemli bir rol oynar. Kurgu, yönetmenin mekândaki iki ucu yan yana getirmesine ve böylece aralarında bir tür ilişki kurmasına izin verir. Yönetmen, mekânsal bir bütün oluşturan bir planla başlayabilir ve

bunu, bu mekânın bir parçasının çekimi takip edebilir. Ayrıca, bileşen parçalardan bütün bir alan inşa edebilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 231).

Kurgu, bir film çekiminin grafik ve ritmik ilişkilerini belirlediği ve filmsel mekânın oluşumuna katkı sağladığı gibi, bir filmde belirtilen eylemin zamanını da kontrol edebilir. Kimi zaman bir anlatı filminde, kurgu olay örgüsünün hikâye zamanının manipüle edilmesine yardımcı olur. Olay örgüsü izleyiciye, hikâye zamanını anlaması için üç alanda ipucu verir: Düzen, süre ve sıklık (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 233).

Olayların sunumunda "düzen" vardır. Çekimler 1-2-3-4 sırasına göre sunulurken, kimi zaman bu düzen tersine çevrilebilir (4-3-2-1). Bu, yönetmenin kurgu aracılığıyla, zamansal ardışıklığı kontrol edebileceği anlamına gelmektedir. Olayların bu şekilde manipüle edilmesi, hikâye-olay örgüsü ilişkilerinde değişikliklere yol açar. Geriye dönüşler, şimdiki zamandan geçmiş bir zamana geri dönmek ve ileriye sıçrama, şimdiki zamandan gelecekteki bir olaya geçmek demektir. Kurguda kullanılan bu yöntemler ile hikâyenin zaman sırasını bozan birçok çekim gösterilir. İzleyicide dramatik bir etki yaratmak için, hikâye olayları geriye dönüş ve ileriye sıçrama yapılarak, hikâye bilgisinden gösterilmemiş parçalar verilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 233).

Yönetmen kurgu vasıtasıyla, hikâye olaylarının süresini değiştirebilir. Eksiltili kurgu, aksiyonun ekrandaki süresinin, hikâyedeki süresinden daha kısa olmasıdır. Yönetmen üç şekilde eksiltili kurgu yapabilir: Birincisi, yönetmen, zincirleme, silme veya kararma-açılma ile geleneksel bir çekimi kullanarak, izleyiciye sürenin atlandığının sinyalini verebilir. İkincisi, yönetmen karakteri çerçeveden çıkararak ya da çerçeveye girmesine izin vererek, geçen zamanı gösteren boş çerçeveleri kullanabilir. Üçüncüsü, yönetmen "kesip atma" yöntemiyle bir olayın çekiminde aksiyonda "eksiltme" (zaman atlaması) yapabilir. Buna zıt olarak aksiyon ve hikâye süresi uzatılabilir de. "Yinelemeli kurgu" (örtüşme kurgusu) aracılığıyla, bir çekimin farklı kamera açılarından tekrarlanarak gösterilmesiyle hikâye süresi genişletilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 233-234). Yinelemeli kurgu özellikle çekimin önemine dikkat çekerek, izleyicinin filmdeki hızlı aksiyon anını anlaması için kullanılmaktadır. Kısacası, kurgu tekniği aracılığıyla bir filmin çekimindeki grafik, ritim, mekân ve zaman, yönetmenin kontrolündedir.

#### 1.4.3.2. Devamlılık Kurgusu

D. W. Griffith, günümüzde devamlılık kurgusu olarak kabul edilen, "mantıklı, bütünlüklü ve psikolojik bir dramatik etki yaratan kurgu modelini geliştirmişlerdir" (Aktaran Edgar-Hunt vd., 2012, s. 149). Hikâyenin sahneye konulmasında, sinematografi ve mizansen stratejileri kullanılırken, anlatının sürekliliğini sağlamak için görüntülerin sıralanması kurgu tekniğiyle yapılır. Mekân ve zamanın düzenlenmesiyle devamlılık kurgusu yapılır ve anlatı anlamlı bir bütüne dönüştürülür. Devamlılık kurgusu ile bir çekimden diğerine akan aksiyonun mantıklı parçaları bir araya getirilir (Mascelli, 2007, s. 155). "Kurgu yalnızca bir sahne içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda bir filmin zaman hattını kurmak için de kullanılır" (Monaco, 2001, s. 210).

Bordwell bir anlatı filminde göze çarpan önemli özelliklerinden birinin devamlılık kurgusu olduğunu belirtmektedir (Aktaran Magliano vd., 2001, s. 535). Yönetmenler tutarlı bir hikâye göstermek için, farklı çekimlerin zamansal, mekânsal ve gelişigüzel olarak bitişik olayları ve eylemleri aktardığı yanılsamasını yaratmak amacıyla bir dizi düzenleme geleneğini benimserler (s. 535). Örneğin, mekân, "aksiyon aksı", "merkez çizgisi" ya da "180° çizgisi" olarak adlandırılan eksenler boyunca inşa edilir. Sahnedeki aksiyonun bir çizgi boyunca gerçekleştiği farz edilir ve "aksiyon aksı", kameranın hareketi sunmak için yerleştirilebileceği bir yarım daire veya 180°'lik alanı belirler. Bir sahnede mekânsal devamlılığı sağlamak için, kamera 180° açıyla hareket eder. Diğer bir deyişle, çerçeve içindeki karakterlerin konumlanmaları ve yönelimleri ile mekânsal devamlılık sağlanır (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 151; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 236-237).

180° kuralının iki kullanımı vardır: "Açı-karşı açı modeli" (açı-karşı açı çekim) ve "göz hizası eşleşmesi". 180° çizgisi oluşturulduktan sonra, çizginin önce başlangıç noktası, sonra karşı noktasının gösterilmesi "karşı açı modeli" olarak adlandırılmaktadır. Bu, konunun dörtte üçünü ve aksiyon aksının karşı noktasını gösteren bir çekimdir. Burada bir karakter başka bir karaktere bakarken gösterilir ve ardından diğer karakter ilk karaktere bakarken gösterilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 239). 180° kuralı ve devamlılığın olmazsa olmazı açı-karşı açı kurgusu, çoğu kez diyaloglara verilen

reaksiyonu takip etmek için kullanılır (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 154). Bu şekilde, izleyicinin karakterleri tanımlaması sağlanır (Butler, 2011, s. 30).

Göz hizası eşleşmesi ise, çekimin karakterlerin göz hizasıyla eşleşeceği ve izleyiciye ne izlediğini göstereceği yerdir. Göz hizası eşleşmesi, yön duygusu güçlü bir mekânsal süreklilik yaratır. Bazen karşı açı çekim kurgusunda göz hizası eşleşmesini kullanmak gerekmez. Aksın her iki ucu, karakterler birbirine bakmadan bir karşı açı çekim düzeninde filme alınabilir. Kısacası, izleyici karşı açı ve göz hizası eşlemesi ile aynı karede olmasalar bile karakterlerin konumlarını anlamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 239-240).

Mizansen ve kamera açıları malzemeyi sunarken, anlatısal eyleme tabi kalan sorunsuz akan bir alan inşa etmenin bir yolu devamlılık sisteminin gelişmesiyle mümkündür. Öncelikle yönetmen mekânı betimleyen, bir sahnenin ilk planı olan bir başlangıç çekimiyle, "kurucu çekimle" ya da "ana çekimle" başlar (Aktaran Bordwell, 2002, s. 20). Monaco'ya göre, Hollywood'da zamanla kimi kurallar ve düzenlemeler kabul edildi. "Hollywood gramerinin bütün kurgu pratiği, çekimden çekime pürüzsüz geçişe ve dikkati aksiyon üzerine yoğunlaştırmaya göre düzenlen[miştir]" (2001, s. 208).

Birden fazla çekimle tüm mekân yeniden kurularak da mekânsal devamlılık sağlanır. Bu modele "yeniden kurucu çekim" denir. Bu mekânsal kurgu modeli, mekânı tanıtma, parçalara ayırma ve yeniden tanıtma adımlarıyla yapılır. Bordwell ve Thompson bu modelin anlatıyı geliştirdiğine dikkat çekmişlerdir (2011, s. 240).

Bordwell'e göre, geniş format, yakın tek çekimlere gerçek bir avantaj sağlar (2002, s. 19-20). Yönetmen, oyuncunun yüzünü merkezden uzağa yerleştirerek, aksiyonun göze çarpan sahnesinin oldukça büyük bir kısmını göstermiş olur. Bu durum, "kurucu uzun çekim" ve "yeniden kurucu uzun çekim" ihtiyacını azaltır. Oyuncular pozisyon değiştirdiğinde, yeniden kurucu çekime gerek olmayabilir. Örneğin, A karakteri, B'nin önünden geçerek ön plana çıkar; A'ya kesme yapmadan ve başka bir orta çekime geçmeden önce B kısa bir an orada tutulur. Uzun çekim, çoğu kez bir sahneyi noktalamaya ve aksiyonun aşamalarını belirlemeye hizmet etmektedir (s. 19-20).

Aksiyonu geliştirmek için, mekân kullanılır. Devamlılığı sağlayacak şekilde, aksiyon çeşitli şekillerde düzenlenebilir. Karşı açı çekim, karakterleri çerçeve içine alırken, karakterlerin eylemi, 180° çizgisinin yeniden kurulmasına yol açar. Bir sahne boyunca karakterler mekân içinde hareket ettikçe 180° çizgisi değişebilir. Bu, mekânsal devamlılığın sağlanması için kullanılan "aksiyon uyumudur". Kısacası, yönetmen bir çekimde bir eylemi kesip başka bir çekimde eylemi sürdürür (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 240).

180° sisteminin başka bir unsuru "hileli kesme"dir. Aks çizgisi bilinçli olarak ihlal edilebilir. Yönetmen karakterlerin veya nesnelerin konumlarını sahnede dağınık yerleştirerek, kuralları bozabilir. Kuralları yıkarak filmine kendi rengini verebilir. 180° derece kuralının ihlali "aks atlaması/kırılması" olarak bilinir. Kovalama sahnelerinde aks çizgisinin üstünde çekim yapılırken, aksın diğer tarafına geçilebilir (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 150-151; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 243-246). Andrey Tarkovski *Sinema Tiplemeleri Hakkında* adlı yazısında, sinemanın kanunları olduğu gibi kurgunun da kanunlarının olduğunu, ancak yaratıcılığın bu kuralları bozarak ya da deforme ederek gerçekleştiğini belirtmiştir (Aktaran Sokolov, 2012, s. 40).

"Paralel kurgu", farklı yerlerde olan, ancak aynı anda gerçekleşen iki veya daha fazla sahneyi kesme ve birleştirme becerisidir. "Çapraz kurgu" (almaşık kurgu) ise birbiriyle ilişkili iki veya daha fazla olayın paralel şekilde birleştirilmesinin bir yoludur. Bir neden-sonuç ve zamansal eşzamanlılık duygusu yaratarak eylemleri birbirine bağlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 246-248). "Paralel kurgu yönetmene, birbiriyle ilişkili olsun ya da olmasın iki öykü arasında yer değiştirme yapmasına, ikisi arasında çapraz kurguyu gerçekleştirmesine olanak sağlar" (Monaco, 2001, s. 210). "Hızlı kurgu" paralel kurgunun özel bir türüdür. Hızlı kurgu, iki karakter arasındaki çekimlerin hızlı şekilde yer değiştirildiği kurgu çeşididir (s. 210).

Bordwell ana akım Hollywood filmlerindeki standart devamlılık stilinin 1960'larda yoğunlaştığını ve günümüzdeki Amerikan kitlesel filmlerinin baskın stili olduğunu belirtmektedir (2002, s. 16). "Yoğunlaştırılmış devamlılık" stili "geleneksel" mekânsal devamlılık esasına dayanır. "Çağdaş" devamlılık stilinde ise, mekânı yeniden tanıtan

genel planlar kullanılmaz. Bu stil, daha uzun çekimler ve aşırı yakın çekimler ve daha az orta ölçekli planlar ile karakterize edilir. Bordwell, yaklaşık son 40 yılda görülen stil değişikliğini daha gelişmiş bir kurgu stilinden öte, var olan stilin yoğunlaşması olarak yorumlamaktadır (s. 16). Önemli teknik cihazlar yeni değildir, sadece son zamanlarda daha dikkat çekici hale gelmiş ve oldukça farklı bir stilde harmanlanmışlardır. Bu yeni stil, var olan tekniklerin yoğunlaştırılması; daha sıkışık ve daha hızlı bir kurgu anlamına gelmektedir. Yoğunlaştırılmış devamlılığın merkezinde "dört kurgu tekniği" vardır: Daha hızlı kurgu, iki kutuplu aşırı lens uzunlukları, diyalog sahnelerinde daha yakın çerçeveler ve derinlik ölçen kamera (s. 16). Yoğunlaştırılmış devamlılık stili, izleyiciyi ekrana perçinler; sıradan sahneler bile dikkat çekicidir ve duygusal tınıyı keskinleştirir (s. 24). Korku filmlerinde yoğunlaştırılmış devamlılık stili, derinlik ölçen kamera yardımıyla yan çekimler yoluyla yaratılır. Bunun yanı sıra, daha hızlı kesme ve dar tek çekimler yoğunlaştırılmış devamlılığın yaygın özelliklerindendir ve her biri diğeriyle işbirliği yapma eğilimindedir (s. 20). Bordwell, çağdaş film stilinin ortaya çıkarılmasında araçların daha fazla kullanıldığını, eksenel kesimlerin, doygunluğu giderilmiş ve monokromatik renk şemalarının, ağır çekimlerin ve elde çekimlerin dikkat çektiğini belirtir. Bununla birlikte, bir küme olarak ele alındığında, "bu dört kurgu tekniğinin" var olan stilin (stil normlarının) belirgin ve yaygın özelliklerini oluşturduğunu söyler (s. 21). Bordwell'e göre, yoğunlaştırılmış devamlılığın gücü, stiller değiştikçe görüntüleme becerilerinin de değişmesinden kaynaklanmaktadır (s. 25).

1930 ve 1960 arasında, uzunluğu ne olursa olsun çoğu Hollywood uzun metrajlı filmi 300 ila 700 çekim içeriyordu, bu nedenle "ortalama çekim uzunluğu" (ASL)[16] sekiz ila on bir saniye arasındadır. Bir A özelliği, nadiren altı saniyeden daha kısa bir ASL'ye sahiptir. Çok daha yaygın olanı anormal derecede uzun çekimleri olan filmlerdir. 1960'ların ortalarında ve sonlarında, birkaç Amerikalı ve İngiliz film yapımcısı daha hızlı kesme oranları denemeleri yapmıştır. Dönemin stüdyolarında yayınlanan birçok film, altı ila sekiz saniye arasında ASL'ler içermiştir. 1970'lerde, çoğu filmin ASL'si beş ila sekiz saniye arasındayken, önemli sayıda daha hızlı olanları var olmuştur. 1980'lerde tempo yükselmeye devam etmiş, ancak film yapımcısının seçim yelpazesi çarpıcı biçimde

[16] Bordwell, "ortalama çekim uzunluğu kavramını" Barry Salt'ın *Film Style and Technology: History and Analysis* (1992, second ed, London: Starword, s. 142-147) kitabından türetmiştir.

daralmıştır. 1970'lerde çift haneli ASL'ler, kitlesel eğlence sinemasında neredeyse yok olmuştur. Sıradan filmlerin çoğunun ASL'leri beş ila yedi saniye arasındadır. 1980'lerin sonunda 1500, 1990'larda ise 3000-4000 çekim içeren filmler üretilmiştir. 2000'ler öncesinde herhangi bir türdeki bir filmin ASL'sinin üç ila altı saniye sürdüğü görülür (Bordwell, 2002, s. 16-17).

Hiçbir film, uzun bir aksiyon sekansı değildir. Çoğu sahne diyalogları sunar ve hızlı kesme esas olarak açı/karşı açı değişimleri uygulanır. Yeni stilde, kısa çekimlerle diyalog sahneleri oluşturularak, biraz daha eksiltili, daha az kurucu çekim ve uzun süreli iki çekim kullanılmaktadır. Film yapımcıları, diyalogları yoğunlaştırmak adına, çekim aşamasında bazı fazlalıkları atmaktadırlar. Aynı zamanda, hızlı diyalog 180° sisteminin öncüllerini güçlendirmektedir. Çekimler çok kısa olduğunda veya kurucu çekimler kısa olduğunda veya hiç olmadığında, diyalogdaki göz çizgilerinin ve açıların daha da net olması ve aksiyon aksına kesinlikle uyması beklenir (Bordwell, 2002, s. 17).

Mekânsal devamlılık yanı sıra, geçmişe dönüşler hariç, "zamansal devamlılık" anlatının ilerleyişine göre ayarlanır, zamandizinsel sıra içinde hikâye olayları sunulur. Olay örgüsünün süresi, hikâye süresi ile devamlılık içindedir veya öykü süresi, olay örgüsü süresinden uzun olduğu için süre kısaltılmıştır. "Zamansal eksilti", "saniyeleri, dakikaları, saatleri, günleri, yılları veya yüzyılları atlatabilir". Anlatının ilerleyişinde önemli olmayan eksiltiler saklanmıştır. Örneğin, bir filmde akşam eve gelen karakterin yemek yemesi ve üstünü değiştirmesi gösterilmeden uyuduğu sahneye geçilebilir. Anlatıda eksiltiler, devamlılık sistemi içinde zincirleme, silme, kararma-açılma veya kesme gibi teknikler ile gösterilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 233-254).

Bordwell ve Thompson zamansal eksiltmeyi açıklarken, "montaj sekansı"ndan[17] söz etmişlerdir. Montaj sekansının, Sergei Eisenstein'ın film kuramındaki montaj kavramından farklı olduğunun altını çizerler. Söz konusu olan sekans, devamlılık üslubu içerisinde, betimleme amaçlı veya zamanın geçişini göstermek amacıyla kullanılan birkaç

[17] Sekans, eylemlerin ne zaman gerçekleştiğine göre sıralanan bir dizi çekimdir.

dakikaya sıkıştırılan bir dizidir. Montaj sekansı çoğu kez diyalogsuz ve müzik parçasının kurgulanmasından oluşur (2011, s. 254).

Filmde anlatı bağlamını yaratmak için hem bir kurgu tekniği, hem de biçimsel bir seçenek olarak "atlamalı kesme" kullanılabilir. Klasik anlatı filmlerinde mekânsal, zamansal ve grafiksel devamlılık kurgusunun kuralları uygulanırken, kimi filmlerde bu gelenek atlamalı kesme ile bozulur (Bordwell, 1984, s. 4). Bordwell'e göre, atlamalı kesmeyi kurgulama, temel devamlılık ilkesine bir saldırıdır, çünkü atlamalı kurgu devamlılık kurgusunu bozar. Ancak, Bordwell bu kurgunun zaman ve mekân sürekliliğini bozmanın ötesinde anlam yaratmak için kullanıldığını belirtir. Atlamalı kesme, aksiyonun bir parçasıdır, ancak aksiyonu kesintiye uğratır ve çekimlerin zamansal veya mekânsal gelişiminde süreksizlik yaratır. Atlamalı kesme, ölü zamanı sıkıştırarak ekran süresini kısaltır. Bir plandaki veya çekim dizisindeki karakterin rolü ve yeri hakkında izleyicinin bir anlayış geliştirmesine yardımcı olur. Örneğin, karakterin uzun bir koridorda yürüme eylemenin çoğu atılır ve karakterin nereye, neden gittiği kısa sürede izleyici tarafından anlaşılmış olur (s. 4-10).

Atlamalı kesme iki şekilde kullanılır: "İlk olarak, aritmik ya da birbirine bağlanmayan, böylelikle de iki plan arasında gözle görülür bir atlama yaratan ardışık iki plan için kullanılabilir. Bu, hareket devamlılığı olmadığı için ya da planlar 30° kuralını kırdıkları için olabilir. Ancak daha genel olarak sıçramalı kurgu, tek planı keserek görsel olarak gerçekten de bir sıçrama meydana getiren kesmeler için kullanılır" (Edgar-Hunt vd., 2012, s. 150). 30° kuralı, iki kameranın bir karakterin çekimleri arasında en az 30° hareket etmesidir. 30° kuralına göre, iki sahne artzamanlı gösterilecekse, bu çekimlerin arasında en az 30° açının olması gerekir (Canikligil, 2014).

"Atlamalı kesme" eksiltili kurgudan farklıdır. Atlamalı kesmede iki farklı kamera açısı varken, eksiltili kurguda, tek bir kamera açısı söz konusudur. Bordwell atlamalı kurguyu filmin diegetik bir unsuru olarak tanımlar. Yani, atlamalı kesim, diegetik bir dünyayı varsayar, soyut bir grafik tasarımı değildir. Bu noktada en önemli kriter, görüş noktası sürekliliği ve sürenin süreksizliğidir. Atlamalı kesme ile birleştirilen iki çekim, aynı veya

neredeyse aynı görüş noktalarındandır. Çekimin birçok öğesi kesim boyunca aynı kalırken, diğer öğeler konum, ölçek veya görüş anında değişir (Bordwell, 1984, s. 5).

Devamlılık kurgusu diegetik olmayan ekleme ile de bozulur. Diegetik olmayan ekleme, hikâyenin açıkça bir parçası olmayan bir görüntünün bir kesitidir. Örneğin, etki yaratmak için canlı bir aksiyon filminde bir çizgi film görüntüsüyle aniden kesme yapılır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 258-259).

Sonuç olarak, sinemada kurgu, film parçalarının birleştirilmesinin ötesinde bir anlatım dili ve bir anlam üretim aracı olarak işlev görmektedir. Yönetmen bir film çekerken, kurgusal bir dünya yaratmak için zaman ve mekânı şekillendirir ve insan algısına uyumlu bir mantıkla filmsel ritmi oluşturur. Geçiş türleri, kurguda kullanılan teknikleri ve görüntü kurallarını uygulama biçimleri yönetmenlerin kurgu stillerini, film stillerini ortaya çıkarmaktadır.

### 1.4.4. Sinemada Ses

Michel Chion'a göre, ses ile görüntü arasında görünmeyen bir bağ vardır. Chion, sesin mekânsal durumuna ait "akusmatik" ve "de-akusmatik" kavramlarından söz etmektedir. "Akusmatik" kavramı, görüntüde sesin kaynağı görünmeden sesin duyulması anlamına gelmektedir. Akusmatik ses, kaynağı belirsiz olduğu için izleyiciyi rahatsız eden bir durum ortaya çıkmaktadır. "De-akusmatik"in ise ses kaynağı bellidir. Bu ses, karaktere ait bir dudak ya da yüz ifadesiyle bedenleşerek, özgül bir anlam kazanır (1994, s. 129-130).

Ses, görüntülerin tamamlayıcısı olarak, izleyicinin algısını etkiler. İzleyicinin dikkatini özel olarak görüntünün içine yönlendirebilir. Bordwell ve Thompson'a göre ses yüksekliği, ses perdesi ve tını filmin ses kullanımının merkezinde yer alan ve izleyici algısını etkileyen öğelerdir. Ses titreşimlerinin genişliği "ses yüksekliğini" ortaya çıkarır. Filmde bu ses seviyesi devamlı olarak değişir. Ses titreşimlerinin frekansı "ses perdesini" verir. Ses perdesi, bir filmde farklı sesleri ayırt etme işlevi görür. Armonik bileşenlerin sese, bir renk veya ton kalitesi vermesine tını denir. Örneğin ses tonunun yumuşak ya da

sert olması tınıyla ilgidir. Yönetmen ses yüksekliğini, perdesini ve tınıyı ayarlayarak, izleyicinin dikkatini istediği malzemeye yönlendirebilir (2011, s. 273-274).

Sinemada ses konuşma, gürültü, ortam sesi ve müzikten oluşur. "Ses miksajı" bazı seslerin seçilerek birleştirilmesidir. Örneğin, yürüme sesiyle birlikte hafifçe gıcırdayan tahtaların sesi, karakterin verandaya çıktığını izleyiciye anlatır. Bu şekilde ses, bakış açısındaki kesintileri ve kaymaları yumuşatır (Thompson ve Bordwell, 2007). Ses, işitsel bilgi akışı yaratarak filmdeki devamlılık duygusunu sağlar. Yönetmenler açı/karşı açı çekiminde diyalogları düzenlerken, çekimin görsel değişimini kolaylaştırmak için çoğu kez bir "diyalog örtüşmesi" kullanırlar. Diyalog örtüşmesi, izleyicinin dikkatini, çekim değişikliklerinden uzaklaştıran işitsel bir süreklilik sağlar (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 276-277). Bir kişinin yürüme sesi, rüzgâr sesi, dalga sesi gerçek yaşamda nasıl duyuluyorsa, filmde de o şekilde duyulmalıdır. Bir fabrikada karakterlerin diyaloğu, makinelerin gürültüsü bir bütün olarak örtüşmelidir (Wajda, 2006, s. 126).

Bordwell ve Thompson'a göre, seslerin diğer film öğeleriyle ilişkisi onlara başka boyutlar kazandırır. Ses bir süreyi kapladığından dolayı bir ritmi, kısacası ölçülü bir vurgulaması vardır. Ritim bir vuruş, bir hız veya bir tempodur. Ses efektlerinin ve diyalogların ritmi vardır. Yönetmen görüntü içindeki aksiyon ve ses ritimlerinin uyumlu olmasına çalışırken, kimi zaman izleyicide dikkat çekici bir etki oluşturmak için uyumsuzluk yaratmayı tercih edebilir. Ayrıca ses, mekânın koşullarının duygusunu taşır ve bir zaman diliminde yaşanan görsel olaylarla ilgili olduğundan, sesin zamansal bir niteliği de vardır (2011, s. 281-182). Ses, filme anlamsal bir boyut kazandırarak bir atmosfer yaratır, böylece filmin bütününde ve her bir sahnesinde görüntüyü etkileyerek, kilit bir rol oynayabilir (Wajda, 2006, s. 124). Cem Pekman da benzer şekilde, sinemada müziğin zaman ve yer atmosferinin yaratılmasına, ekranda gösterilemeyen duyguların yansıtılabilmesine ve filmin teknik kısmının kapatılarak, izleyicinin filmin içine çekilmesine yardımcı olduğunu ifade etmektedir (2004, 16). Monaco, sesin, zamanı ve mekânı ürettiğini, "ortamın doğal gürültüsünün" mekânın imzası olduğunu belirterek, sesin meydana geldiği ortamın sadece konuşma ve müzik değil, aynı zamanda ortam gürültüsü ve ses efektleri olduğunu vurgulamaktadır (2001, s. 205). Ortam sesleri, yaşanılan mekâna ait doğal seslerdir ve önemsiz sayılmamalıdır, çünkü bu sesler sahnede

mekânsal koşulları pekiştirir ve sahneyi fiziksel olanın ötesine alıp götürür. Ortam sesleri, diyaloglarla birleşince izleyicide mekânsal ve zamansal derinlik izlenimi yaratır (Wajda, 2006, s. 127).

"Foley" tekniği, çekim sırasında kayda alınamayan seslerin yerine, stüdyoda üretilen ses efektlerini filme ekleme işlemidir. Bazı mekânsal koşullarda özellikle at yarışı, araba yarışı gibi kalabalıkların olduğu mekânlarda tüm sesleri kayda temiz şekilde almak mümkün olmadığı zaman kullanılır (Park, 2015). Bu noktada önemli olan, yaratılan sesin ritmi ile aksiyonun uyumlu olmasıdır. Örneğin, karakter bıçaklanırken izleyicinin duyduğu ses, bir bıçağın sebzeye saplandığında duyulan sese eş bir sestir. Bıçakların çıkardığı sesin vuruş, hız ve temposunun aynı olabilmesi için farklı boyutlarda bıçaklar kullanılmaktadır. Stüdyoda bu ses efektleri aksiyona uygun şekilde hazırlanmaktadır (Green, 2015).

#### 1.4.4.1. Diegetik ses ve Diegetik Olmayan Ses

Bordwell ve Thompson anlatı biçimini analiz ederken, hikâye dünyasında yer alan olayları "diegetik" olarak tanımlamaktadırlar (2011, s. 285)[18]. "Diegetik ses" de, hikâye dünyasına ait olan sestir. Karakterlerin konuşması, hikâye içindeki ortam sesleri ve nesnelerin sesi diegetik seslerdir. Diegetik sesler kimi zaman ekranda görünen bir kaynaktan kimi zaman da, ekran dışındaki bir kaynaktan gelir. Hikâye dünyasının dışındaki bir kaynaktan gelen ses ise "diegetik olmayan" sestir. Filmin aksiyonunu geliştirmek için yönetmenin eklediği müzik ya da ses efektleri diegetik olmayan seslerdir (Aktaran Littlefield, 1990, s. 168; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 284). Karakter bu sesi duymaz, ancak izleyicinin dikkatini çekecek şekilde duyulması hikâye bilgisini izleyiciye iletmesine yardımcı olan araç konumundadır. Görüntü izleyiciye hikâye bilgisini iletirken, kaynağı belirsiz olan ses, izleyicide merak, korku, gerilim gibi duygu üreten bir anlatım aracına dönüşür. İzleyici kaynağını göremediği sesten içgüdüsel olarak daha çok

[18] Bordwell ve Thompson'ın, hikâye dünyasında yer alan olayları "diegetik" olarak tanımladıklarından *"Fabula" ve "Sujet" Ayrımı* başlığı altında söz etmiştim.

etkilenir. Bu sebeple, korku ve gerilim filmlerinde kaynağı belli olmayan sesler çok fazla kullanılır (Flueckiger, 2009, s. 156-157).

Claudia Gorbman, rüya sekanslarının ve filmsel tasvirlerin sessiz bir yola nasıl girdiğini gözlemleyerek "diegetik olmayan sessizliğin" öneminden söz etmiştir (Aktaran Boschi ve McNelis, 2012, s. 37). *Tenenbaum Ailesi* (*The Royal Tenenbaums,* 2002) filminde dramatik sessizlik, diegetik olmayan sessizliğin bir örneğidir. Filmde, Richie bir yıldır seyahat ettiği gemiden indiği iskelede Margot ile tanışır. Bu sahnede ağır çekim kamera kullanılır, trafiğin ve iskeledeki insanların sesi kaybolur ve yerini kısa bir dramatik sessizlik ardından şarkı alır (Boschi ve McNelis, 2012, s. 37). Devin Orgeron ağır çekimi, aksiyon anını uzatan bir mekanizma olarak tanımlar. Ses, ağır çekim sahnelerde önemli bir duygusal rol oynama eğilimindedir (Aktaran Lee, 2016, s. 426).

Diegetik olmayan ses, ekran dışı ses, bakış açısı çekimiyle birlikte kullanıldığı zaman, izleyici bir karakterin fark ettiği şeye doğru yönlendirebilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 285). Bir filmde görüntü ve sesler vasıtasıyla izleyiciye bakış açıları sunulur. Bu durumda anlatıcı, öyküyü anlatan ses ve görüntüdür (Jahn, 2003, s. 10).

Bordwell ve Thompson, yönetmenlerin karakterin zihninden geçen sesleri sıklıkla kullandığını ve bu noktada iç ve dış diegetik ses arasında bir ayrım yapılması gerektiğini belirtmektedirler. Hikâye dünyasına ait bir kaynaktan gelen ve karakterlerin de duyabildiği ses "dış diegetik ses"tir (*external diegetic sound*). Görüntünün kaynağı o anda görünmeyebilir, ancak ses fiziksel bir mekândan gelmektedir. Örneğin, karakterin komşusundan gelen bebek sesi "dış diegetik ses"tir. "Dış diegetik ses"i hem izleyiciler hem de karakterler duyabiliyorken, "diegetik olmayan" sesi sadece izleyiciler duyabilir. Bir karakterin zihninin içinden gelen öznel ses ise "iç diegetik ses"tir (*internal diegetic sound*). Diğer karakterler iç diegetik sesi duyamaz, ancak izleyiciler duyar. "İç diegetik ses" ve "diegetik olmayan" ses sahnenin gerçek alanından gelmediği için çoğu kez "dış ses" olarak tanımlanır (2011, s. 290). Kimi filmlerde diegetik ve diegetik olmayan ses ayrımı belirsizleşir ve iç içe geçmiş sesler arasında izleyicinin alışkın olmadığı bir etkileşim yaratılır. Diegetik olmayan bir ses, diegetik hale dönüşebilir ve diegetik olmayan ses, filmin hikâyesini tanıtırken, bu sesin bir karaktere ait olduğu ve diğer

karakterlerin bu sesi duydukları görülür. Kimi zaman da bunun zıttı bir durumla karşılaşılır (Durant, 1988, s. 340-341).

Diegetik ses, ses perspektifi yaratabilir. Ses perspektifi, görsel perspektifle elde edilen görsel derinliğe benzer bir mekânsal "mesafe" yaratan duygudur. Diğer bir deyişle, kameranın karaktere ya da nesneye mesafesine göre seste bir yakınlık ya da uzaklık duygusu yaratılarak, sese derinlik, yani perspektif verilir. Ses perspektifi uzaktaki karakterin kameraya yakınlaşmasıyla sesin yükselmesi, kameranın bir karakteri takip etmesi ya da telefon konuşmaları gibi farklı şekillerde kullanılabilir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 293). Şarkı söyleyen bir karakter kameradan uzaklaştıkça görüntüde küçülür ve paralel olarak karakterin sesi de alçalmaya başlar. Çekim ölçeğindeki değişimler ses perspektifini etkiler. Karakterin yakın çekim ya da orta çekimdeki ses yakınlığı ya da uzaklığı farklı olur (Kafalı, 2000, s. 99). Kimi zaman yönetmen izleyicide güçlü bir duygulanım yaratmak için sessizliği kullanır. *The Life Aquatic With Steve Zissou* (*Suda Yaşam*, 2004) filminin sonuna doğru, Zissou ve diğer karakterler, köpekbalığını aramak için sarı renkte bir denizaltıya binerler, denizin derinliklerini taradıkları sahnede, Zissou, çerçevenin ortasında direksiyonun arkasında ve diğer karakterler onun etrafındaki öne bakarken, birkaç saniye "sessiz bir an" yaşanır. Müzik, diyalog yoktur, sadece sessizlik vardır. Sessizlik mesafe yaratan bir tekniktir. İzleyicileri sahneye dikkat etmeye ve karakterin durumuyla ilgilenmeye teşvik eder. Bu nedenle, sesin olmadığı sahnelerde ince bir gerilim hissi yaşanır (Lee, 2016, s. 415-416).

#### 1.4.4.2. Ses Senkronizasyonu

Ses, yönetmenin mekânsal bir mesafe duygusu yaratmasına olanak sağladığı gibi, zamanı çeşitli şekillerde kullanmasını da mümkün kılar. Ses ve görüntü arasındaki uyum "ses senkronizasyonu" yaratır. Karakterler arasındaki diyalog, müzik ve diğer sesler görüntüdeki aksiyon ile uyumlu şekilde senkronize edilir. Ancak bazı durumlarda yönetmen, filmin içine "asenkron sesi", eşzamanlı olmayan sesi bilinçli bir şekilde koyar ve uyumsuzluk yaratarak, yaratıcı efektler elde edebilir, bir sahnenin duygusal etkisini ses yoluyla düzenleyebilir ve izleyicinin beklentilerini yönlendirip, değiştirebilir. Kimi

zaman, asenkron ses kullanılarak, görüntüden önce ses aracılığıyla izleyiciye hikâye bilgisi verilir (Donelly, 2010, 42; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 294).

Eşzamanlılık, "ekran süresi"yle ile ilgilidir. Bir filmin zamansal süresinin; öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi olarak üç durumu vardır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 295)[19]. Örneğin, bir filmin öykü süresi birkaç yıl, olay örgüsü süresi dört gün ve ekran süresi 120 dakika olabilir. Bordwell ve Thompson'a göre, öykü ve olay örgüsü sesleri iki şekilde düzenlenir. Ses, öykü olayları ile eşzamanlı olarak ilerliyorsa, bu ses, "simültane/eşzamanlı ses"tir. Ekranda konuşan bir karakterin diyaloğu olay örgüsünün aksiyonuna aittir. Eğer ses, ekrandaki olaylardan önce veya sonra meydana geliyorsa, bu ses, "simültane olmayan/eşzamanlı olmayan" sestir. Örneğin, bir sahnede karakterin sesi, sahne değişse bile, bir sonraki sahnede duyulmaya devam edebilir. Kısacası, ses, görüntüden daha önceki bir zamana ait olabilir. Bir önceki sahneye ait olan sesin, bir sonraki sahneye taşınarak bir bağlantı oluşturulması "ses köprüsü" olarak adlandırılır. Ses köprüsü aracılığıyla, sahne değişikliğinde yumuşak geçişler yaratılabilir, sahneler arasındaki bağlantı kuvvetlendirebilir. Simültane olmayan ses, görüntülerden daha geç bir zamanda da işitilebilir. Bu durumda görüntüler geçmişte, ses ise şimdi veya gelecekte ortaya çıkar. Simültane ve simültane olmayan ses, hem dışsal (dış diegetik ses) hem de içsel (iç diegetik ses) bir kaynağa, kısacası filmin dünyasındaki ve karakterin zihninin öznel alanlarındaki bir kaynağa sahip olabilir (Aktaran Littlefield, 1990, s. 168; Bordwell ve Thompson, 2011, s. 295-296).

| | **Kaynağın Yapılanması** | |
|---|---|---|
| | **Diegetik** | **Diegetik olmayan** |
| **Simültane olmayan sesin** o anda görüntüde olan öyküden "daha önceki" bir zamana ait olması. | Sesin geçmişe dönüşleri, görsel ileriye sıçraması.<br>*Eğer karakter boş yola bakıp, bir araba kazası sesi hatırlarsa (bu bir **iç diegetik ses** olurdu), o zaman ses geçmiş zamana ait olmazdı. Bir anı olarak, filmin şimdiki zamanında hatırlanıyor | Görüntülere, geçmişe ait seslerin eklenmesi.<br>Örneğin, ekranda bir yol gösterilirken, bir araba kazası sesi duyulur. Bu ses, önceden olan bir kazayı temsil eder. |

[19] Bir filmin zamansal süresinin; öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi olarak üç aşamadan oluştuğunu yukarıda tartışmıştım.

| | | |
|---|---|---|
| | olacaktı. Şimdiki zamanda **simültane ses** olacaktı. | |
| **Simültane sesin** o anda görüntüde olan öyküyle aynı zamana ait olması (Ses, görüntüyle eşzamanlı olarak gelişir). | **"Dış Diegetik Ses":** (Nesnel) Diyaloglar, efektler, müzik, ortam sesleri<br>**"İç Diegetik Ses"**: (Öznel) Karakterlerin zihninden geçenlerin duyulması. | Görüntüler üzerine, görüntüyle eşzamanlı seslerin eklenmesi. |
| **Simültane olmayan sesin** o anda görüntüde olan öyküden "daha sonraki" bir zamana ait olması. | Ses köprüsü. | Görüntülere, geleceğe ait seslerin yerleştirilmesi. |

*Şekil 2: Tablo görüntü ve sesin gösterebileceği olası mekânsal ve zamansal ilişkileri özetlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 295).*

Sonuç olarak, bir hikâye sınırsız bir anlatımla sunulabilir, olay örgüsü çok farklı tekniklerle yönlendirilebilir. Olay örgüsü, öykü sırasını değiştirerek, bazı sahneleri yineleyip bazılarını çıkararak, öykünün kimi detaylarını gizleyebilir. Ancak bu yöntemler, izleyicinin öykü akışını takip etmesini engellemez, aksine merakını artırır.

Bir filmi yalnızca anlatısına göre değerlendirip, onun ne anlatmak istediğini veya ne söylediğini anlamak tam yeterli olmaz. Bir filmin anlatısının, kullanılan "anlatım araçları" ile nasıl anlatıldığı, sunulduğu filmin anlamını şekillendirir. Başka bir ifadeyle, filmin anlam evreninin sınırlarını yalnızca öyküsü veya olay örgüsü değil, aynı zamanda izleyiciye nasıl aktarıldığı da belirler. Film dilini, film stilini açığa çıkaran, filmin nasıl anlatıldığıdır.

## 1.5. NEOFORMALİZMDE STİL / ÜSLUP

Neoformalistler, film yapım ilkelerini çözümlerken, filmlerin stil yoluyla nasıl düzenlendiğini ele almışlardır. Onların bakış açısına göre, her filmde özgün teknikler oluşturulabilir. "Stil", teknik seçimlerin uyumlu, anlamlı ve geliştirilmiş bir şekilde kullanılmasıdır. Yönetmenler kendilerine has stilistik sistemler geliştirirler. Biçim ve film stili etkileşim halindedir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 117) Stil "bir anlatım aracı ve başlı başına bir sistemdir" (Bordwell, 1985, s. 37). Sinema teknikleri, izleyicinin algısını ve duygusal tepkilerini şekillendirmede önemli bir rol oynar. Bu teknikler, izleyicinin

dikkatini belirli yönlere çekerek anlamı açıklığa kavuşturabilir ve beklentilerini yönlendirebilir (Çaçan, 2019, s. 45).

> Stil, öyküyü sahne sahne anlatmanın en iyi yoluyla ilgilidir. O özel sahne için ilginç, zorlayıcı ya da uygun olduğu düşünülen özel tercihler yapılır. Daha sonra bunlar bir araya getirilir ve birileri buna bakar ve eğer tutarlılık söz konusuysa, "işte bu onların stili" derler (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 69).

Bordwell *On the History of Film Style* başlıklı kitabında stili, bir filmin anlatım araçlarının sistematik ve anlamlı kullanımı olarak tanımlamaktadır. "Stil, filmin görüntülerinin ve seslerinin dokusu, yönetmenler tarafından belirli tarihsel koşullarda yapılan seçimlerin sonucudur" (1999, s. 4). Filmlerin görünüş şeklinin bir geçmişi vardır. "Film stilinin tarihi", genel olarak "sinemanın estetik tarihi" olarak kabul edilen tarihin bir parçasıdır. Film teorisyenleri "estetik tarihi", film endüstrisi tarihinden, film teknolojisi tarihinden ve sinemanın toplum veya kültürle ilişkileri tarihinden ayırır (s. 4-5).

Ernst H. J. Gombrich 1950'lerde problem-çözüm modeli ile film araştırmalarında "sine-stilbilim/sine-stilistik" kavramını ortaya koymuştur. Gombrich problem-çözüm modeliyle, stil oluşumunu geniş ve spekülatif terimlerle ele almak yerine, sanat tarihçilerinin dikkatini sanatsal yeteneğe yönlendirerek, stil gelişimini ve yeteneğin test edildiği "durumların mantığı"nı anlamaya çalışmıştır. Gombrich'e göre, stil, sanatçıların aldıkları somut kararların ve yeniliklerin bir sonucudur bu nedenle, "stil" sistem içinde ortaya çıkmaktadır (1960, s. 27).

"Film stili" kavramı 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında eleştirmenler tarafından kullanılan "normatif" bir terimdir. Normatif terimi burada, eserin bir tutarlılığı ve ayırt edici "stil"ini ifade etmek için kullanmıştır. Richard T. Jameson'ın "Style vs. Style" (1980) başlıklı makalesinde, izleyicinin bir filmin somut biçim ve içerik birliğini algılama yeteneğine bağlı olarak, yönetmenlerin stillerini fark edebileceğini iddia etmiştir. Diğer yanda, Noel Burch *Theory of Film Practice* (1969) adlı çalışmasıyla Fransız film stili türüne öncülük etmiştir. 1970'lerde, Raymond Bellour "stil-bilim / stilistik" terimini Avusturyalı edebiyat eleştirmeni Leo Spitzer'den ödünç almış, "Film Analysis" (2000)

isimli projesi, Christian Metz'in göstergebiliminden doğmuş ve onu auteurlerin stillerini analitik boyutta inceleyerek geliştirmiştir (Aktaran Burnett, 2008, s. 129).

Colin Burnett'e göre, "film stili"nin kaynakları, dilbilim, müzikoloji, göstergebilim ve sanat tarihi gibi disiplinleri içermektedir (2008, s. 127-128). Burnett, film araştırmalarındaki baskın stil anlayışının sadece biçimci yaklaşımların yeniden doğuşu olmadığını, daha çok biçimci yaklaşımın sistematik bir birleşimi olduğunu vurgulamıştır (2008, s. 128). Burnett'e göre, stil, sanatçıların ürettikleri eserlerin özelliklerinin betimlenebilmesi durumunda görünür olur (2008, s. 139).

Bordwell'in yapısalcı yöntemlere tepkisi "Textual Analysis, Etc." (1981/1982) ile şekillenmeye başlamıştır. Sinemanın poetikası ile Fransa'da geliştirilen postyapısalcı metin analizi arasındaki farkı göstermeye çalışmıştır. "Sanat tarihi" ve "edebi stil bilimi" disiplinlerini birleştirmiştir. Sanat tarihi yöntemlerine dayanan yaklaşımına, algısal ve bilişsel psikolojik boyut ekleyerek, "sine-stilbilim" kavramına ulaşmıştır (Aktaran Burnett, 2008, s. 129-130). Bordwell, "Textual Analysis, Etc."de İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'in görüşlerine yer vermiş, "klasik" ve "barok" formlara ilişkin kavrayıştan söz etmiştir. Klasik stil, birlik, kurallara bağlı ustalık ve algılayanın tepkisinin soğukkanlı kontrolü ile Hollywood'un baskın stüdyo biçimine yakındır. "Barok stil" ise hareket duygusuna, öznel algıya ve şeylerin nasıl göründüğüne odaklanırken, izleyiciyi zor ve belirsiz olandan zevk almaya teşvik eder. Wölfflin'e göre sanat tarihi, klasik ve barok stillerden türetilen bir "betimleme mantığı"na dayandığından, zorunlu olarak kendini tekrar eder ve her dönem tek bir stile bağlıdır (s. 130-131). Wölfflin ve Alois Riegl için her dönemin "kendi görme tarzı" veya "dünyaya farklı bir bakış açısı" vardır. Bu perspektif, sanatçıları, biçimsel meselelerini geliştirdikleri çözümlere ulaştırır. Riegl'e göre, stilleri ayırt eden, sanat yapıtlarının sergilediği araçlar veya onlara biçim vermek için kullanılan pratik yöntemler değil, iradenin özel karakteridir (s. 131). Riegl'in "Kunstwollen" ya da "biçim istemi" dediği kavramlar insan iradesinin, bireyin içinde ve ötesinde, insanın dünyayla ilişkisinin şekillendirilmesine yöneliktir. Kunstwollen kavramı, insanın, şeylerin duyusal olarak algılanabilir görünümüyle ilişkisini düzenler. Riegl'e göre, sanat, insanın şeyleri, şekillendirilmiş veya renklendirilmiş olarak görmek isteme biçimini ifade eder. İnsan yalnızca pasif, duyusal olarak alıcı bir varlık

değil, aynı zamanda arzulayan, dünyayı yorumlamak isteyen aktif bir varlıktır. Kısacası, bu modeller "neoformalist stil-bilim / stilistik" kavramının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Kunstwollen teorisini değerlendirirken tarihselciliğin determinist eğilimlerini sorgulayan Gombrich, metin analizi ve diğer film çalışmalarının sunduğu biçimsel açıklamaları yetersiz bulmuş, ancak neoformalist yaklaşımın "somut ve test edilebilir" bir sanatsal yaratıcılık sunduğunu öne sürmüştür (Aktaran Burnett, 2008, s. 132-133).

Barry Salt ise, stilin ilişkisel veya karşılaştırmalı bir olgu olduğuna işaret ederek, filmlerin normlar ve yenilikler üzerinden formüle edilmiş nicel bir yöntemle incelenebileceğini söyler: "Bu normlar ve farklılıklar yöntemi, filmlerin tüm özelliklerine uygulandığında, belirli bir dönem, yer veya türe ait geniş bir film grubunun ortak bir özelliğini yanlışlıkla benzersiz olarak tanımlama hatasından kaçınmamıza yardımcı olabilir" (1983, s. 36). Salt'a göre bir filmin bir yönetmen tarafından, çekim uzunluğu, kamera kullanımı gibi niceliklerin benzer zaman ve mekânda yapılması, kişisel bir stilin varlığının kesin göstergesidir. Salt, bir grup filmin görsel özelliklerini oluşturan ölçülebilir özellikler kümesinin özdeş bir varlık oluşturmasını da "biçimsel stil" olarak tanımlamıştır (s. 35).

Salt, yönetmenler, gruplar ve dönemler için farklı stillerin parametrelerini çizmek amacıyla nicel yöntemler kullanmıştır. Örneğin, X özelliğini, film yönetmeni Y'nin kişisel stiline dayandırır. X, Y'nin film yaptığı dönemde elde edilen Z normunun bir özelliği değilse, bu tespit doğrudur. Bu, film yönetmeninin norm Z'yi kullanarak benzersiz bir kişisel stil geliştirdiği anlamına gelmez, ancak bir dönemin stilini karakterize eden normları, filmin özelliği olarak belirler (1983, s. 36). Bu yöntem gerçek stillerin oluşumunu basitleştirmekte, ancak stilin, eserler bütünündeki özelliklerin benzersizliğini tespit etmeye katkı sunmaktadır. Çapraz kurgu ve açı-karşı açı gibi stilistik araçlara dayanan devamlılık, 1900-1910'ların film yönetmenlerinin hedefi olarak konumlandırılmıştır. Salt, sadece klasik Hollywood stiline bakarak, 1914-1919'dan itibaren kişisel alışkanlık ve ustalık düzeyinde kullanılabilen "devamlılık sineması" kavramına ulaşmıştır (s. 162).

Salt, "stilistik yenilikleri" anlatmak için, diğer filmlerde Gombrich'in problem-çözüm modeline geri dönmüştür (Salt, 1983, s. 51). Mesele, bir çekimde tek bir hareketin nasıl

gösterileceğidir. Salt stil tarihini araştırırken, sınırlandırılmış senaryolar üzerinden, birleştirilmiş dönem stilleri olarak elde edilen verileri açmıştır, yenilikçi sanatsal çözümlere bakmıştır. Salt'ın tarih araştırması, film yönetmenlerinin daha fazla stilistik gelişmişliğe doğru hareket ettikleri ve bu nedenle giderek daha karmaşık sanat eserleri ürettikleri söylemiyle "evrimsel bir film stili modeli" varsaymıştır. "Yeni özellikler bazen hızlı bir şekilde ele alınır, bir soy çizgisi oluşturur, diğer durumlarda orijinal cihazlar teknik veya sanatsal bir yapıya uygun olmadıkları için ölürler" (s. 51). Problem-çözüm modelini çekici kılan şey, film yönetmenlerinin kararları ve tarzlardaki değişiklikler üzerindeki etkilerin dikkate alınmasıdır.

Bordwell ve Thompson, "Towards a Scientific Film History?" (1985) adlı makalelerinde film stili tarihini irdelerken, Salt'ın, *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983) adlı çalışmasında "stil" tanımlamasından etkilenmişlerdir. Ancak Salt çalışmasında "stil"i sistematik bir şekilde açıklamamıştır. Bordwell ve Thompson, Salt'ın çalışmasından yararlanmışlar, yanı sıra, film yapımı bağlamını göz ardı etmesini eleştirmişlerdir. Bir stilin dış hatlarını betimlemek ve tarihi anlatmak için daha geniş yollara başvurulması gerektiğini iddia ederler. Stilin "bazı parametrelerin [veya tekniklerin] birbirine bağlı olduğu ve bazılarının diğerlerinin asla ulaşamayacağı bir belirginlik düzeyine yükseltildiği bir sistem" ya da "araçlar arasındaki ilişkiler" olarak kavranmasını vurgularlar (Bordwell ve Thompson, 1985, s. 227). Bordwell ve Thompson geniş biçimsel sistemler karşısında işlevleri olan teknik araçların, göze çarpan tekniklerin önemini vurgularlar (s. 228-229).

Bordwell, Staiger ve Thompson'ın film sanatı tarihi açıklamaları, tarihselci bir dönem anlayışına ya da sistem içindeki sabit stil normları gibi bir yaklaşıma dayanmaz. Stilin belirli bir hedefe doğru değil, farklı kayma çizgileri boyunca geliştiğini öne sürmüşlerdir. Klasik Hollywood versiyonunu çok çeşitli araçlara ve etkilere bakarak, kendini sürdüren ve onlardan beslenen bir sistem olarak tanımlamışlardır (1985, s. 247).

Film yapımında, dönemin teknolojik imkânları bir yönetmenin seçimlerini belirler. Yönetmen, filmi çekmeye başlamadan önce kullanacağı teknikleri belirler ve bu

tekniklere film süresince bağlı kalır. Sonuçta, film stili, dönemin sınırladığı olanaklar ve yönetmenin yeğlediği tekniklere göre biçimlenir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 312)

Stil, bir öykünün sahne sahne nasıl anlatılacağıyla ilgilidir. Her bir sahne için yapılan özel tercihler sonucunda, tutarlı bir bütün oluşturduğunda ortaya çıkan şey "stil" olarak tanımlanır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 69). Bordwell ve Thompson, izleyicilerin stil ile olan ilişkisine işaret ederek, filmi izlerken izleyicilerin beklentilere girdiğini ve eksik bilgiler hakkında tahminler yaptıklarını belirtmiştir. Örnek olarak, izleyiciler, bir karakter sol tarafa doğru yürüdüğünde kameranın bu hareketi takip edeceğini; karakter konuştuğunda, diegetik bir ses duyabileceklerini öngörürler (2011, s. 313-314).

Sonuç olarak, sinema iki katmandan, yani "stil" ve "anlatı"dan oluşur (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 117). Stil ve anlatı film boyunca etkileşim içindedir (s. 312). Sujet'in stille etkileşimi anlatıyı ortaya çıkarır ve bu ikisinin dinamik etkileşimi fabula'yı meydana getirir. Sinemanın anlatım araçları ile filmlerin yapısı varlık bulurken, anlatı yapısı ortaya çıkar.

## 1.6. NEOFORMALİZMDE ANLATI SİNEMASI / ANLATI MODLARI

Lumiere kardeşlerin sinematografi keşfiyle, sinema tarihi başlamıştır. Lumiere kardeşler gerçek mekânlarda sabit kamera kullanarak, çerçeveye giren ve çıkanın sadece eyleminin görüldüğü ve bir hikâyesi ya da kurgusu olmayan "tek çekimden oluşan" filmler çekmişlerdir. Kayıt altına alınan bu ilk görüntüler, gündelik hayattan kesitler veren belgesel formunda filmlerdir (Abisel, 2003, s. 34). 1894'den 1900'lerin başına kadar hareketi mekanik olarak kaydeden bu "doğrusal anlatı" egemenliğini devam ettirirken, 1900-1910 arasında çekimler arasında anlatısal bağlantılar kuran ve hikâyesi olan filmler çekilmeye başlanmıştır (Pearson, 2008, s. 34).

1910'lu yıllarda çoğu filmde doğrusal anlatı modeli kullanılmış, 1920'lerde "anlatılar içinde tutarlı mekânsal ve zamansal ilişkiler yaratmak için" "devamlılık sistemi" filmlerde, bir stil haline gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 460). Bu gelişmeler sinemanın anlatı yapısının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Georges Meliés, önceleri birkaç dakikalık tek çekimden oluşan, sonrasında dekor, kostüm, ışık ve sahneleme gibi unsurlar kullanarak, olay örgüsü olan filmler çekmiştir. Anlatısı olan bu filmler sinema tarihine yenilik getirmiştir, ilk çekilen filmlerden biçimsel olarak farklıdırlar (Pearson, 2008, s. 34). Ancak, bu filmler zaman-mekân bütünlüğüne sahip değillerdir. Nilgün Abisel, Meliés'in filmlerini irdelediğinde, filmler için seçtiği malzeme ve bu malzemeyi düzenleme şekliyle kendine özgü bir film biçimine sahip olduğunu görmüştür (2003, s. 58). Örneğin, Meliés'in *Külkedisi* (*Cinderella,* 1899) filmi "ilkel olmakla birlikte, sahnelerin sıralanışıyla bütünsel, uyumlu, belirli bir mantık çizgisinde ilerleyen bir anlatı sürekliliği yarat[mıştır]" (s. 58). Meliés kamerayı durdurup sahnedeki dekorunu yeniden düzenleyerek büyülü efektler ortaya çıkarmış ve salt kayıtın bir adım ötesine geçmiştir (Bordwell, 1999, s. 13).

Bordwell, erken dönem filmlerinin sinema stilini "temel hikâye" olarak tanımlamaktadır (1999, s. 13). "Temel hikâye" sinema stili, sinema filmi kamerasının bir olayı kaydetme kapasitesinin gelişimiyle kendini göstermektedir. 1900'lerin ilk yılları, sinemanın saf bir kayıt aracı olmaktan çok, ayrı bir sanatsal ifade aracı haline geldiği, özel film tekniklerinin gelişmeye başladığı yıllardır. Meliés'in "yapay olarak düzenlenmiş sahneleri", kameranın yaratıcı potansiyelini kullanarak, gerçekçi anlatıların ötesinde kurmaca anlatıların da mümkün olduğunu göstermiştir. Bu açıdan Bordwell, Meliés'in çalışmalarının, "kurmaca anlatı filmlerinin" hareket noktası olabileceği kanısındadır (1999, s. 13).

D. W. Griffith de sinemanın teknik olanaklarını kullanarak, tekniğe anlatısal motivasyon kazandırarak, anlatının gelişimine yol açmıştır. Farklı sekanslar arasında paralel kurgu yaparak, uzun sekanslar elde etmiştir. Alışılmışın ötesinde oyuncuların yüz ifadelerini orta ölçekli çekimde çerçevelemiştir. Öte yandan, Griffith'in "dinamik ve hızlı kurgu[su] 1920'lerin Sovyet montajı üzerinde önemli bir etki" yapmıştır (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 459).

Erken dönem sinemasında filmler ülkeler arasında dolaşırken, "1904'ten itibaren anlatı biçimi ticari endüstride film yapımının önemli" bir parçası haline gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 458). I. Dünya Savaşının filmlerin uluslararası dolaşımını

engellemesi, kendine özgü biçimsel özelliklere sahip ulusal sinemaların gelişmesine yol açmıştır (s. 458).

Bordwell, Staiger ve Thompson'ın *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985) adlı çalışmaları ve Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985) kitabında, farklı film türlerinin anlaşılması için çeşitli kural ve prosedürlerin gerekli olduğu belirtilmiştir. Bu eserlerde, farklı anlatı modları aracılığıyla bir filmin anlatı sistemine katkıda bulunan stilistik araçların rolleri açıklanmıştır. Bu çalışmalarda "stil" izleyicinin anlatı sürecine dâhil edildiği bir dizi metinsel ipucu olarak ele alınmıştır.

Bordwell, "mod" (*mode*)[20] kavramını, tarihsel olarak özgün anlatım yolları arasında anlam birliğini ortaya çıkaracak bir terim olarak tanımlamıştır (1985, s. 150). Bir anlatı mod'u (*a narrational mode*), tarihsel olarak farklı bir ulusal inşa ve kavrayış normları dizisine sahiptir. Çünkü bir anlatı mod'u, tarihsel olarak farklı bir anlatı ve normlar kümesinden oluşur. Bu açıdan norm (*norm*) kavramı, herhangi bir filmde, belirlenmiş bir standardı karşılayan anlamına gelmektedir (s. 150). Bordwell, "içsel norm" (*intrinsic norm*) ve "dışsal norm"dan (*extrinsic norm*) söz etmiştir. "İçsel norm", her filmin kendi yapı modelini oluşturan, anlatıyı geliştiren ve şekillendiren, filmin biçimsel sistemi içinde işlev ve anlam kazandıran ilkelerdir (s. 150-151). Dışsal norm, -filmde stilistik araçlar anlatı bilgisini yönlendirirken- yapısal şablonlar kanalıyla oluşan uzlaşımlardır. İzleyici şemalarını filmin dayandığı şablonlara göre geliştirir ve bu normlar ortak mod'lar haline geldiğinde, ortak uzlaşım şablonları ortaya çıkar. Anlatı normları (*narrational norms*) izleyicilerin beklentilerinin altını çizer ve izleyicinin gördüğü biçimsel araçları motive eder. İzleyicinin şemalarını harekete geçirir ve filmi anlamasının yolunu açar (s. 151-152).

Neoformalistler tarihsel ağırlığa sahip olduğunu düşündükleri dört anlatı mod'unu (*narrational modes*) irdelemişlerdir. Bu anlatı mod'ları; "klasik anlatı" (*classical narration*), "sanat sineması anlatısı" (*art-cinema narration*), "tarihsel-materyalist anlatı"

[20] "Mod/Tarz" (*mode*) kavramı etimolojik olarak, *modus* ya da *measure* terimlerine dayanır. Teorik olarak terim, Aristoteles'in şairin masalı sunabileceği çeşitli yollar arasında ayrım yaptığı poetikadaki taklit mod'uyla (*mode of imitation*) bağlantılıdır (Bordwell, 1985, s. 150).

(*historical-materialist narration*) ve parametrik anlatıdır (*parametric narration*) (Bordwell, 1985, s. 335). Klasik anlatıyı Hollywood sineması; sanat sineması anlatısını, Bergman, Resnais, Fellini gibi Avrupalı yönetmenlerin filmlerinde görülen epizodik[21] olay örgüsü, psikolojik kriz içindeki karakterler ve yönetmenin yorumuyla; tarihsel-materyalist anlatıyı erken dönem Sovyet montaj sinemasıyla ve parametrik anlatıyı Fassbinder, Ozu gibi ayrıksı üsluplara sahip sinemayla ilişkilendirmişlerdir. Her birinin kendilerine ait kompozisyon belirleyicileri ve temel ilkeleri vardır. Bordwell, kimi filmlerin bir dizi anlatı normuna uyabildiği için, birkaç mod içinde değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Örneğin*, Geçen Yıl Marienbad'da* (*Last Year in Marienbad,* 1961) sadece sanat-sineması mod'una değil aynı zamanda parametrik mod'a da uygundur (Bordwell, 1985, s. 335).

### 1.6.1. Neoformalizmde Klasik Anlatı Sineması

Bordwell, Staiger ve Thompson klasik anlatı stilini, üç düzeyde birer norm olarak incelemişlerdir. Bu normları, aksiyondaki uyumu sağlayan "araçlar", bu araçların zamansal, mekânsal ve anlatısal ilişkileri nasıl ifade ettiğini gösteren "sistemler" ve "sistemler arasındaki ilişkiler" yani mekânsal ve zamansal ilişkilerin anlatı nedenselliğini mantıklı kılıp kılmadığı üzerinden tanımlamışlardır (1985, s. 6-7). Stüdyolarda kullanılan yeni araçlar ile stil anlayışında katmanlı bir yapı oluşmuştur. Klasik Hollywood sinema anlatısı son derece uyarlanabilen değişik bir forma dönüşmüştür. Ancak klasik anlatıda değişmeyen şey, film tekniğini fabula bilgisini iletmesi için bir araç olarak ele almasıdır. Diğer bir deyişle, klasik anlatıda stil, sujetin taleplerini karşılarken, izleyiciyi fabulaya yönlendirir, izleyiciyi fabula eylemi için mantığa dayalı bir zaman ve mekân oluşturmaya teşvik eder. Sujet, modeli şekillendiren bir işlev görür ve stil, kompozisyonu motive eder. Bu nedenle, stil, sujete göre düzenlenmiş istikrarlı bir paradigma içinde organize olan teknik araçlardan meydana gelir (1985, s. 162-163).

Klasik anlatı sineması (*The Classical Narrative Cinema*) 1920'den itibaren Hollywood'da stüdyo, uzun metrajlı film yapım tekniği, anlatı yapısı ve sinema stiliyle

[21] Epizod (*episode*) hikâyede öne çıkan bir zaman dilimi / birden meydana gelen bir olay.

kendine özgü bir model çizer. Klasik Hollywood sinemasında anlatım biçimi, belirgin bir neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulur; olay örgüsü paralellikler gösterir ve aksiyon, net hedefleri olan karakterler etrafında şekillenir. Klasik anlatıdaki karakterlerin net özellikleri ve hedefleri vardır. Klasik anlatı sinemasında, zaman ve mekân neden-sonuç zincirini gösterecek şekilde inşa edilir. Bu sinematik tasarım için, sabit kesme figürlerine (süreklilik, çapraz kesme, montaj sekansları vd.), mizansene (üç ışıklandırma, perspektif setleri vd.), sinematografiye (belirli bir kamera mesafesi ve lens uzunlukları aralığına vd.) ve sese (dış ses anlatımına vd.) başvurulur. "Bu araçların kendilerinden daha önemli olan, anlatıyı ilerletmedeki işlevleridir. İzleyici klasik filmi gerçeğe benzerlik (mantıklı mı?), genel uygunluk (bu tür bir filmin özelliği mi?) ve kompozisyon bütünlüğü (hikâyeyi ilerletiyor mu?) kriterleri aracılığıyla anlamlandırır" (Bordwell, 1979, s. 57).

Film teorisyenleri bazı standart yapım normlarını paylaştığı için Hollywood stüdyo filmlerinden "klasik" sinema şeklinde söz etmişler, kimileri de Amerikan sinemasında 1960 ve 1970'lerden sonra "post-klasik" bir tarz geliştiğini iddia etmişlerdir. Bordwell, Staiger ve Thompson bu teorisyenlerin görüşüne tam anlamıyla katılmamışlar[22], klasik ilkelerin kalıcılığını koruduğunu kabul etmişler, ancak anlatı yapısıyla ilgili bazı yeni değerlendirmeleri dile getirmişlerdir. Örneğin, onlara göre olay örgüsü, karakterizasyon, anlatım ve görsel stil (ses ve renk, geri dönüşler ve ağır çekim kullanımı gibi) varlığını sürdürmektedir, ancak hikâye anlatımında ve görsel stildeki değişiklikler, modeller veya sistemler düzeyinde değil teknik araçlar düzeyinde işlemektedir.[23]

Bordwell *Hollywood'un Film Dili* (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*) adlı kitabında Amerikan sinemasındaki hikâyelerin zaman-mekân ilerleyişinin "klasik devamlılık" sistemini koruduğunu, yeni tarz filmlerin biçiminde gözlenen "yoğunlaştırılmış devamlılığın" temel tekniklerin yoğun kullanımı ile hızlandırılmış geleneksel devamlılık olduğunu savunmuştur (2016, s. 217). "Yeni tarzın merkezinde dört kamera ve montaj stratejisi göze çarpar: Hızlı montaj, lens uzunluklarının bipolar uçları, yakın çekimlere bel bağlamak ve geniş kapsamlı kamera

[22] Thompson *Storytelling in the New Hollywood*'da adlı kitabında klasik modelin, çoğu ana akım Amerikan filminde devam ettiğini ve klasik film yapımının formüle edildiği döneme kadar uzanan bu tür filmlerin temelini oluşturduğunu gözlemlemiştir (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2010).
[23] http://www.davidbordwell.net/books/theway.php

hareketleri" (s. 218). Bordwell'e göre, yeni tarz filmlerde hızlı kesilen sahne dizileri mekânsal bir tutarlılık içerisinde kalmaya devam etmekte, sahnelerde hızlı kesim, açı-karşı açı modeli değişimine uğrayarak, diyaloglara yer verilmektedir. Klasik anlatı sinemasında, açı-karşı açı değişimleri, bakış açıları, beden duruşu ve toplu çekimlerde karakter konumu klasik devamlılığı pekiştirirken, yeni tarzda toplu çekimlere daha az yer verilip, diyaloğun yoğunluğu arttırılmaktadır. "Aynı zamanda, hızlı-kesim diyaloglar 180° sahne sisteminin bazı dayanaklarını da güçlendir[mektedir]" (s. 222-223). Klasik sinema, bakış açısı çekimleri, göz hizası eşleşmeleri ve açı-karşı açı kalıplarına odaklanır ki bu karakter psikolojisine yönelimini yansıtır. Klasik anlatı, çoğu kez, karakterlerin bakışlarıyla bilgi akışını yönlendirir; böylece izleyiciler, karakterlerin dikkatini çeken unsurlara odaklanır. Bu teknikler, mantık, zaman ve mekânın bütünlüğü içinde işlev görerek, filmdeki psikolojik motivasyonları birleştirir ve klasik sinemanın mantıksal yapısını pekiştirir (Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985, s. 57-58).

Yoğunlaşma devamlılık sistemi tekniği ile elde edilir (Thompson, 1988, s. 174-175). "Tek bir filmin içinde lens uzunluklarının iki aşırı ucunu kullanmak yoğunlaştırılmış devamlılığın" bir niteliğidir (Bordwell, 2016, s. 226-227). Bunun yanı sıra, uzun çekim yerine genel çekimin kullanılması, karakterleri dizlerinden ve bellerinden kesen amerikan plan kullanımı[24] daha az tercih edilerek, montaj hızını değiştirmeye imkân sağlayan tek karakteri gösteren "tekliler"[25], orta boy çekimler ve yakın çekimlere öncelik verilmiştir (s. 230). Bordwell'e göre, günümüzde Hollywood'da kullanılan kamera hareketleri 1930'larda kullanılan hareketlerin geliştirilmiş uzantısıdır. Hafif kameralar ve Steadicam gibi dengeleyiciler, dar mekânlardan geçerken bile birkaç karakteri takip edebilmeyi sağlamaktadır. Ayrıca, vinç çekim yerine yeni nesil hava kameraları ile "hareket eden genel çekim" kolaylıkla elde edilmekte, "bir diyalog sırasında kamera ile bir karakterin yüzüne yavaşça yaklaşılarak büyütülebilmekte (ürpertici zoom) ya da ileri takip çekimi alınabilmektedir (araya giriş)" (2016, s. 236-237). Hızlı kesimler, çok yakın çekimler ve serbestçe hareket eden kamera, yoğun devamlılığın ana özellikleridir. Bu özellikler neredeyse her çağdaş Amerikan ana akım filminde bir şekilde var olur. Her bir teknik

[24] Bu çerçeveleme karakterlerin bedenlerinin uzun ikili-çekimlerine de imkân vermiştir (Bordwell, 2016, s. 230).
[25] Tekliler stüdyo zamanlarında da yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bazı filmlerde çok, bazılarında da az tekli çekim kullanılmıştır (Bordwell, 2016, s. 230).

birbirini destekler; dar çerçeveler hızlı kesimleri tetikler, uzun mercekler montajda belirli figürleri öne çıkarır. Kesimler arası ve çekim içindeki odak değişiklikleri birbirini izleyen ilgi çekici sahneler yaratır. Kamera hareketleri ise, uzun merceklerin ön planı bulanıklaştırması veya geniş açılı merceklerin zamanı katmanlı bir şekilde göstermesiyle dikkat çeker (Bordwell, 2016, s. 241).

Klasik Hollywood sineması karakter merkezli bir sinemadır. Anlatılar karakterlerin hedefleri etrafında yapılandırılır, aynı zamanda, film stilinin temel öğeleri de karakterlerin sergilenmesi ve dramatik gelişimine hizmet eder. Kurgu düzeyinde de, anlatı mekanizması karakterlerin psikolojisini tanımlamak, amaçlarını ve arzularını görselleştirmeyi en üst düzeye çıkarmak suretiyle onların gelişimlerini aktarmak için kullanılır (Belton, 2017, s. 44).

Noel Burch, izleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesi ve izlediği dünyayı gerçekmiş gibi algılaması için filmin "saydam" (*transparent*) olması gerektiğini belirtmiştir. Burch, bu saydamlığı açıklamak için "sinema stilinin sıfır noktası" (*zero point of cinematic style*) terimini kullanmıştır. "Sinema stilinin sıfır noktası" ile teknik görünmez kılınır (1981, s. 110). Burch'a göre, bir eylemi çekimlere ve sekanslara ayırma teknikleri geliştirilip rafine edildikçe, devamlılık kurallarına bağlılık artmıştır. Filmler zamansal olarak daha belirgin hale gelmiş, gerçek bir mekânda geçiyormuş vurgusu kuvvetlenmiştir (s. 11). Dengeli ve anlaşılır kompozisyonlar, 180°'lik eksen, 90°'den 30°'ye kadar açı uyumları, perspektifle elde edilen görsel derinliğin değişimleri, mizansen içindeki devinimler arasında uyumlu geçişler ile yapılan devamlılık kurgusu gibi kurallarla "sinema stilinin sıfır noktası", yani klasik biçimde saydamlık elde edilir (Burch, 1990, s. 224-225). Sinematografik teknikler filmle izleyicinin arasından çekildiğinde (görünmez olduğunda), film saydamlaşır ve bu izleyicinin filmi gerçekmiş gibi algılamasında bir işlev görür (s. 182-183).

Klasik biçime özgü saydamlık, izleyiciyi merkeze alarak film ile özdeşleşmesine yol açar. Bordwell'e göre, klasik anlatının "tam bilgi donanımına" (*omniscience*) sahip ve "öz-bilinçliliğin" (*self-consciousness*) neredeyse olmadığı bir yapısı vardır (1985, s. 160-161). Anlatı karakterlerden daha fazlasını bilir, izleyiciye karakterler üzerinden bilgiyi verir ve

filmin sonunda hemen hemen tüm bilgisini paylaşmış olur. Klasik anlatıda ipuçlarının bilinmez bırakılmaması "anlatımın iletişimselliğiyle" (*communicativeness of the narration*) ilgilidir. Sujet kronolojik sıraya bağlı kaldığında ve nedensel olarak önemsiz zaman dilimlerini atladığında, anlatı oldukça iletişimsel ve "öz-bilinçsiz" (*unself-consciousness*) hale gelir (s. 160). Anlatıda ipuçlarının bilinçsizce bilinmez bırakılmaması, sujetin hikâyenin ilerlemesinde bilgisel boşlukları doldurmasından kaynaklanır. Sujet, fabula olaylarını seçerken boşluk bırakır. Örneğin, izleyici bir karakterin bebekliğini, ardından gelen sahnede yetişkinliğini görür. Sujet fabula bilgisini iletirken bu boşluklar kapanır (Bordwell, 1985, 55). Klasik anlatının öz bilinçsiz yapısından dolayı, filmsel araç "saydam"dır; bu nedenle, izleyici tarafından sezgisel olarak tanınır (s. 163). Bordwell, klasik anlatı sinemasında sahneden sahneye geçişleri incelediğinde, üç farklı mimari düzeyin olduğunu görmüştür[26]. Birincisi, filmin büyük ölçekli parçalarının birbirine uyma şekline "makro yapı" demiştir. Söz ettiği geleneksel üç perdeli yapı anlayışıdır. Kısacası ana karakterlerin hedeflerini seçmesi, onlara ulaşırken engellenmeleri ve doruk noktasında kararlı bir şekilde hedeflerine ilerlemeleridir. Bordwell, ikinci yapı seviyesi için filmde "sahneler ve sekanslar" olarak adlandırılan "orta büyüklükteki bölümlerden" söz etmiştir. Yaklaşık 30 ile 50 parçadan oluşan film, neden-sonuç zincirleri aracılığıyla bağlanır. Karakterler hedefleri için planlamalar yapar, değişen koşullara tepki verirler ve kazanır ya da kaybederler. Bu seviyedeki olay örgüsünde, önceki sahnelerdeki çeşitli unsurlar sonraki sahnelerin gelişimiyle iç içe geçmiştir. Bordwell ve Thompson, bir sahnede açıklanmadan bırakılan nedensellik zincirlerini fark etmişler ve Hollywood dramaturjisinde bunun sıkça kullanıldığını belirterek, bu teknik için "sarkan neden" terimini kullanmışlardır. Filmde neden ve sonuçların bu şekilde örülmesi nedeniyle, ikinci yapı seviyesini "olay örgüsünün tutarlılık düzeyi" olarak adlandırırlar. Her sahne sadece aksiyonu ilerletmek için değil, aynı zamanda daha önceki eylemleri geliştirmek ve onları yeni eylemlere bağlamak için tasarlanmıştır. Bordwell üçüncüsünü, "ince damarlı organizasyon düzeyini" ise mikro yapı olarak adlandırmıştır. Mikro yapı, bir görüntü ve ses modeli olarak tasarlanan somut dokudur. Örneğin, bir sahnede gelişen diyalogla iç içe geçmiş bir kurgu, ters açılar, yakın

[26] Bordwell, *Büyük Hazine* (*National Treasure*, 2004) filmi üzerinden üç farklı mimari düzeyi açıklamıştır (Bordwell, 2008).

planlar vb. gibi kesme kalıpları bulunur. “Görsel-işitsel modelleme”, hikâyeyi parça parça taşır ve izleyici zihninde bu parçaları daha büyük anlaşılır kalıplar halinde birleştirir (Bordwell, 2008).

Sonuç olarak, klasik anlatı sinemasının filmleri, neden-sonuç mantığı olan, anlatı paralelliğini sağlamış ve amaca yönelik karakterler içerir. Neoformalistler, Hollywood filmlerinin belirli bir “film pratiği modu”na dayandığını ve klasik Hollywood stilinin hem çarpıcı yenilikler hem de birçok rutin tekrardan oluştuğunu belirtmişlerdir.

Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema* (1985) başlıklı çalışmasında, klasik anlatı sineması dışında, “sanat sineması”, “avangart sinema” ve “modernist sinema” olarak üç alternatif sinema pratiğinden söz etmiştir. Ancak, daha sonra *Narration in The Fiction Film*’de (1985) bu sinema pratiğini terk etmiş, “modernist sinemayı” (*the modernist cinema*), “sanat sineması” (*the art cinema*), “tarihsel-materyalist” (*the historical-materialist*) ve “parametrik anlatı” (*the parametric narration*) şeklinde üç kategoriye ayırmıştır (Aktaran Thanouli, 2009/2013, s. 11).

### 1.6.2. Neoformalizmde Sanat Sineması Anlatısı

Sanat sineması belirli bir tarihsel varoluşa, bir dizi biçimsel uzlaşıma ve örtük izleme prosedürlerine sahiptir. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, sanat sinemasının kökenleri Alman Dışavurumculuğu, Yeni Nesnellik (*Neue Sachlichkeit*) ve Fransız İzlenimciliği gibi sessiz ulusal sinema okullarından gelmiştir (Bordwell, 1979, s. 56). Sanat sineması, Hollywood'un etkinliğinin azalmasıyla birlikte, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da alternatif bir paradigma olarak gelişmiştir. Bu tür bir anlatının ortaya çıkışı, büyük ölçüde 1950’lerin sonlarında ve 1960’larda Avrupa kıtasında ulusal sinemaların ve çeşitli yeni dalgaların gelişmesine bağlıdır (Bordwell, 1985, s. 230). Ayrıca, Rus biçimci eleştirmenler sanatçıların “yeni olanı” yeni bir “gerçeklik” olarak kabul ettiklerini belirtmişlerdir; bu da sanat sineması anlatısının ortaya çıkışıyla bağlantılıdır (s. 206). 1966’da Marcel Martin “nesnel gerçeklik” (*objective reality*) ve “öznel gerçeklik” (*subjective reality*) şeklinde iki tür gerçeklikten söz etmiş, sanat sinemasının, gerçek dünyanın aşırılıklarını gösterdiğini, hem doruk noktalarını hem

de önemsiz anları göstererek anlatıyı dramatize ettiğini ve yeni teknikleri kullandığını belirtmiştir (Aktaran Bordwell, 1985, s. 206).

Bordwell, sinema tarihinin bir bütün olarak gelişmediğini, çeşitli koşullar altında alternatif anlatı mod'larının ortaya çıktığını belirtir (1985, s. 205). Bordwell "The Art Cinema as a Mode of Film Practice" başlıklı makalesinde, sanat sinemasını bir dizi biçimsel uzlaşıma sahip, kendi sujet ve stil normlarıyla, farklı bir film pratiği mod'u olarak değerlendirir (1979, s. 56). Bordwell'e göre, film yönetmenleri "doğaları gereği bir araya getirilemeyecek kadar farklı olmalarına rağmen", sanat sineması filmlerinin anlatı ve stil ilkeleri, mantıksal olarak tutarlı bir sinemasal söylem biçimi oluşturan anlatım araçlarının işlevleri bir bütün olarak sanat sinemasında benzerlik göstermektedir (s. 57).

Sanat sineması üzerine söylemler "bir anlatı biçimi olarak sanat sineması" (*art cinema as a mode of narration*) ve "bir kurum olarak sanat sineması" (*art cinema as an institution*) olarak iki temel kutup etrafında dönmüştür (Thanouli, 2009/2013, s. 1). Thanouli'ye göre, sanat sineması "bir anlatı modu" olarak ele alındığında, onu "kurumsal" olarak görmemek gerekir. Çünkü bir tarihsel anlatı modu belirli bir döneme ait bir dizi filmde saptanabilen "tarihsel olarak farklı bir anlatı inşası ve anlayış normları dizisi" anlamına gelir (Aktaran Thanouli, 2009/2013, s. 2). Bu nedenle, Bordwell nasıl üretildikleri, sergilendikleri ve pazarlandıklarını göz ardı etmiş, stilistik ve anlatımsal işaretleri tanımlamaya çalışmıştır.

Bordwell'e göre, sanat sineması anlatısı iki ilkeyle motive edilir: "Gerçeklik" ve "yönetmenin ifade gücü" (1979, s. 57). Diğer bir deyişle, "gerçeklik" ve "yönetmenin ifade gücü" sanat filmini bir araya getiren araçlardır (Bordwell, 1979, s. 60). Anlatıda kronolojik manipülasyonlar, birbirine bağlı süreçsel şemalara dayanır: "Nesnel gerçeklik", "öznel gerçeklik" ve "yönetmenin varlığı/anlatımsal yorumu". Sanat sineması anlatısının bu üç şeması, çeşitli anlatım stratejilerini ve bunların film yapım mod'unun özelliği olan sujet ve stildeki enstantaneleri açıklar (Bordwell, 1985, s. 205).

#### 1.6.2.1. Birinci Şema: Nesnel Gerçeklik

Birinci şema, nesnel gerçeklik, neden-sonuç mantığının gevşetilmesi, olay örgüsünün epizodik inşası ve açık uçlu çözümleme ile hikâye dünyasının gerçekçi bir inşasına değinir. Zaman ve mekân inşasında gerçeğe benzerlik arzusu, izleyicilere bir Hollywood filminin fantezi dünyasında bulunandan daha gerçekçi bir deneyim sunmaya çalışır (Thanouli, 2009/2013, s. 2). "Gerçek mekânlar, doğal ses ve doğal ışıklandırma gibi unsurlar, Avrupa sanat filmlerinde bulunan nesnel gerçekçiliğin bir parçasıdır" (s. 8).

Bordwell'e göre, sanat sineması kendisini, klasik anlatı mod'una karşı tanımlar. Klasik sinemanın "gerçek" tanımı, olayların neden-sonuç yoluyla elde edilen gerçekçi ve kompozisyonal motivasyonuna dayanır. Sanat sineması anlatısında ise, dünyanın kurallarının bilinmezliği ve psikolojik durumların belirsizliğinden dolayı, neden-sonuç bağlantıları daha gevşek ve daha incedir. Sanat sinemasının gerçekçiliği, klasik anlatıdakinden daha "gerçek" değildir. Bu, gerçekçi motivasyonun farklı bir ilkesi, yeni bir görünümü ve özel kompozisyon seçenekleriyle yeni bir düzenidir (Bordwell, 1979, s. 57; Bordwell, 1985, s. 206).

Andre Bazin sanat sinemasında, hayata benzeyen gevşek anlatı yapısını, gerçekçi bir zaman[27] ve mekân sürekliliği sunan hareketli kamera varlığını, uzun çekim ve derin odak gibi stil araçlarını saptamıştır. Nesnel ve öznel gerçeğe bağlılığı göz önüne alarak, sanat sinemasını klasik anlatı mod'undan ayırmıştır (Aktaran Bordwell, 1979, s. 59).

Sanat sineması anlatısında olayların daha incelikli bir bağlantısı vardır. Fabula oluşumunda, sujet'in bıraktığı boşluklar ile anlatıda neden-sonuç bağlantısı gevşetilir ve film epizodik bir hale gelir (Bordwell, 1985, s. 206). Sanat sinemasında sujet biçimle etkileşime geçerken, izleyicinin fabulayı anlamasını zorlaştırır. Filmler, boşluklar

[27] Deleuze'e göre zaman kronolojik çizgide devam eden geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde değil de tek bir "an"da olan bir zaman dönemecinde vardır ve zamansal uzayla düşünce arasında bir ilişki kurularak, zaman-imgesi tümüyle "düşüncenin kendisi" haline gelir (Aktaran Ranciere, 2016, s. 123-124).

yaratmanın ve doldurmanın ve hikâyenin gelişimini ilerletip geciktirmenin karmaşık bir dansıyla ilerler (Kozloff, 1986, s. 43).

"Sanat sineması kendisini gerçekçi sinema olarak tanımlayarak", gerçek mekânlarda, gerçek sorunları (yabancılaşma ve iletişim eksikliği gibi) ele alır (Bordwell, 1979, s. 57). Sanat sinemasında mizansen, mekânın-zamanın ve karakter reaksiyonun gerçeğe benzerliğini vurgular (Bordwell, 1985, s. 206). Sanat sinemasının gerçekçiliği, "belgesel gerçekliğe" ve "yoğun psikolojik öznelliğe" dayanır (s. 58). Zaman ve mekân algısı, öngörülemeyen günlük bir gerçeğin araya girmesi veya karmaşık karakterlerin öznel gerçeği ile bozulur (s. 58-59). Hikâye düzenindeki manipülasyonlar karakter öznelliğine bağlı kalır. Aynı şekilde, mekân sunumu belgesel gerçekliği ve olağanüstü durumlardaki karakter öznelliği şeklinde motive edilir (s. 59).

#### 1.6.2.2. İkinci Şema: Öznel Gerçeklik

Sanat filmlerinin betimlediği öznel gerçeklik, karakterlerin psikolojik durumlarına vurgu yapılarak tanımlanmalarını ifade eder (Thanouli, 2009/2013, s. 2). Sanat filmleri tarafından vurgulanan gerçeklik, "öngörülemeyen olası bir günlük gerçekliğin araya girmesiyle" sonuçlanan "belgesel gerçekliği" kullanan ortamları ve karakterleri yansıtır. Sanat filmleri "psikolojik olarak hassas bireyler" olarak kabul edilebilecek "karmaşık karakterlerin öznel gerçekliği" ile bağlantı kurarak gerçekliğe odaklanır (Gierse, 2014).

Bordwell'e göre, "sanat filmi karakter sergilemeyi amaçlar" (Bordwell, 1985, s. 207). Sanat sineması psikolojik nedenselliğe dayanır ve sorunlu karakterleri öne çıkarır (Bordwell, 1979, s. 57). Sanat filmi karakterleri, Hollywood'daki karakterlerin sahip olduğu net özelliklerden, motivasyondan ve somut hedeflerden yoksundur. Bu nedenle onların bir durumdan diğerine amaçsızca sürüklendikleri sıklıkla görülür. Hayat onlar için anlamsız görünür. Karakterler tutarsız nedenlerle hareket edebilir, tercihleri belirsiz olabilir ve hedefleri hakkında kendilerini sorgulayabilirler. Karakterler kaybolabilir ve asla bulunmayabilirler. Bordwell'e göre, bu, sanat filminin epizodik yapısından kaynaklanır. Karakterler epizodik olaylar dizisine dayanan yapıyı destekler. Bu organizasyon şeması, karakterlerin psikolojik durumlarını ifade etmelerine ve

açıklamalarına izin verecek şekilde, nedenselliğin gevşek olmasından kaynaklanır (Bordwell, 1979, s. 58; Bordwell, 1985, s. 207).

Sanat sinemasında duyguların gösterilmesi terapi ve iyileştirme olarak temsil edilir. Karakterler, duygularının kökenini araştırmak için hareketsiz kalırlar. Çoğu kez birbirlerine hikâyeler, otobiyografik olaylar (özellikle çocukluktan itibaren), fanteziler ve rüyalar anlatırlar (Bordwell, 1979, s. 58). Psikolojik dalgalanmaları; gizli bakışlar, durağan duruşlar ya da tepkisiz yüz ifadeleri gibi mizansen teknikleriyle ifade edilirken, zihinsel durumlar halüsinasyonlar, fanteziler ve rüyalar gibi öznel imgelerle temsil edilir. Sanat filminde fabula, karakterin biyografisinden kesitler sunar. Fabuladaki gevşek bağlantılar zayıfladıkça paralellikler ön plana çıkar. Filmin gevşek bağlantıları, karakterin varoluşsal krizle karşı karşıya olduğunu kabul etmesinden kaynaklanır (Bordwell, 1985, s. 207-208). Bordwell'e göre, karakter aşırı duyarlı bir birey haline geldiğinde, "çöküşün eşiğindedir, sıradan yaşamın ıstırabının farkına varır ve dindirilmemiş sefaletin keşfini tekrarlar". Sanat sinemasında toplumsal baskı, psikolojik olarak duyarlı karakteri etkilediği ölçüde önemli hale gelir (Bordwell, 1979, s. 58). Filmler izleyicinin, davranışları ve durumları karşılaştırmasına yol açarak, karakter tanımını kolaylaştırır (Bordwell, 1985, s. 207). "Karakterlerin fabula dünyasındaki davranışları ve sujet'in nedensel zinciri dramatize etmesiyle, izleyici karakterin eylem ve duygularına odaklanır. Diğer bir deyişle, karakterin sorgulanması sadece ana tematik malzeme değil, aynı zamanda merak, gerilim ve sürpriz kaynağı haline gelir" (s. 208-209).

#### 1.6.2.3. Üçüncü Şema: Yönetmenin Varlığı / Anlatısal Yorum

Üçüncü şema, yönetmenin, anlatıyı açık ve bilinçli bir şekilde yorumlayarak kendini ifade ettiği süreçtir. Sanat filmlerinde stilistik araçlar, yönetmenin olayları yorumlamasıyla işlevsel hale gelir ve bu sayede önem kazanır (Bordwell, 1985, s. 212). Diğer bir deyişle, filmin yönetmeni filmin sisteminde bir yapı olarak ön plana çıkar. Yönetmen filmi organize eden kişi olarak, biçimsel bir bileşen haline gelir. Yönetmen kendi vizyonunu ifade eden, metinsel bir güçtür. Bu nedenle, sanat sinemasında yazarlık kavramı kullanılır (Bordwell, 1979, s. 59). "Filmin yazarı biçimsel bir bileşen haline gelir, yazar bizim anlamamız için filmi organize eden baskın zekâdır. Filmin organizasyonunda yazarın

etkisi, anlatıdaki stilistik imzaların dışavurumcu bir kişinin işi olduğunu izleyiciye fark ettirir" (Gierse, 2014).

Bordwell'e göre, bilinçli izleyici, filmi anlatıdaki düzene göre değil, stil imzalarını görerek izler. Bordwell stil imzaları için Truffaut'un donmuş karelerini ve Antonioni'nin pan hareketlerini "teknik dokunuşlar" ve Fellini'nin şovlarını ve Bergman'ın karakter isimlerini "saplantılı motifler" olarak örnek göstermiştir. "Esas olan, sanat filminin, kendini ifade eden bir bireyin eseri olarak okunmasıdır" (Bordwell, 1979, s. 59).

Bordwell'e göre, sanat filmlerinde yönetmen yorumu, klasik ilkelerden sapmalar, alışılmışın dışında kamera hareketi, uyumsuz bir kesim ya da mekân-zaman koordinatların neden-sonuç mantığıyla her türlü kırılması olarak okunabilir. Kısacası, sanat sinemasında yönetmenin dokunuşu/yorumu, klasik normun tekrarlayan ihlalleri olarak kendini gösterir (1979, s. 59). Tüm bu manipülasyonlar metin dışı bir otoriteye, film yönetmenine atfedilir (Bordwell, 1985, s. 212).

Bordwell, bir filmin yapımında, "biyografik bir efsane" ve belirli bir arka plan seti kısmen belirleyici olsa da, yönetmeni görmenin önemli olduğunu kabul eder. Yönetmenin pasif olarak konumlanmış ve farkında olmayan bir aktarıcı olmadığı, filmin yapım süreci üzerinde aktif bir kontrolü olduğu varsayılır (Linnel, 1993, s. 42). Bordwell, film yönetmeninin veya auteur'ün tarihsel işlevinin anlaşılmasına yardımcı olmak için biyografik efsane kavramını geliştirmiştir. Biyografik efsane kavramı, yönetmenin kendi film pratiğinin belirli dinamiklerine bakış açısını tanımlar, yönetmenin niyet ve eğilimlerini açıklar (s. 43).

Bordwell'e göre, klasik sinemada gizem öykünün kendisidir: Bunu kim yaptı? Nasıl? Neden? Oysa sanat sinemasında gizem olay örgüsünde gizlidir: Bu öyküyü kim anlatıyor? Bu öykü nasıl anlatılıyor? Bu öykü neden bu şekilde anlatılıyor? Sanat sineması gizemi ortaya koyarak, anlatı eylemini, yani olay örgüsünü ön plana çıkarır. Sanat sineması anlatısında, araç ile olay örgüsü gelecekteki bir öykü eylemini sunar. Örneğin, flashforward yönetmenin varlığını vurgulamak için bir işlev görüyorsa, anlatıcı, karakterin sahip olamayacağı bilgileri izleyiciye verir. Bu, yönetmenin sanat filminin

ağırlığını öyküye değil olay örgüsüne verme eğiliminden kaynaklanır (Bordwell, 1979, s. 60).

#### 1.6.2.4. Gerçekçi Motivasyon ve Yönetmen Motivasyonu

Bu anlatı mod'unda sahneler, amaçsız yolculuklarla birbirine bağlanan tesadüfi karşılaşmalar etrafında kurulur. Sanat filminde boşluklar yanı sıra, problemler de vardır. Problemler, sanat sineması anlatısının ayırt edici bir niteliği olan "belirsizlik aracıyla" karmaşık bir şekilde çözülmeye çalışılır. Belirsizlik sanat filmi için estetik bir strateji olduğu gibi, üç ana normun (nesnel gerçeklik, öznel gerçeklik ve yönetmenin anlatımsal yorumu) bir arada var olmasına izin vererek, göreceli bir hakikat kavramına imkân tanır (Bordwell, 1985, s. 212).

Bir sanat filminde tuhaf bir açı, karakterin problemli ruh hali tarafından motive edilebilir veya diegetik olmayan bir yönetmen müdahalesi olabilir. Flashback, bir karakterin kişisel anısına ya da yönetmenin anlatımsal yorumuna atfedilebilir. İzleyici filmin olay örgüsünde karşılaştığı belirsizliği çözmek için, önce filmde "gerçekçi bir motivasyon" arar (Bordwell, 1985, s. 212). Örneğin, izleyici filmde belirsizliğe neden olanın, karakterin ruhsal durumundan mı kaynaklandığını, yoksa hayat şartlarının mı neden olduğunu sorgular. Eğer sorularına yanıt bulamazsa, filmde "yönetmenin motivasyonuna" ("burada söylenmekte olan ne?") bakar. Kısacası sanat filmleri, karakterin problemlerini (öznel gerçeklik), hayatın düzensizliğini (nesnel gerçeklik) ve yönetmenin görüşünü (yönetmenin varlığı/yorumu) öne sürerek duraksar. Belirsizlikler devam eder ve "açıkça" belirsizlik olarak anlaşılır (Bordwell, 1979, s. 60).

Thanouli'ye göre, belirsizlik kavramı, izleyiciyi, "hem biçimsel araçların işlevine ilişkin kesin yanıtlar ve açıklamalar bulma zorunluluğundan kurtaran kullanışlı bir araçtır, hem de sonsuz ve kaotik görünen çok geniş anlatı olanakları yelpazesi olan sanat sineması çatısı altında" (ortak noktada) buluşmaya yardımcı olur (2009/2013, s. 4-5). Thanouli, Bordwell'in kullandığı "belirsizlik" kavramının, özellikle edebiyat kuramında, kavramın diğer kullanımlarından farklı olarak en geniş anlam düzeyinde kaldığına dikkat çekmiştir (s. 11).

Sanat filminin organizasyon şeması belirsizliği en üst düzeye çıkarır ve "sonuç" açık uçlu anlatıyı içerir. Bordwell, sanat filmlerinin epizodik yapısı ve karakterin minimal hedefleri göz önüne alındığında, hikâyenin çoğu kez net bir çözümden yoksun olacağını belirtir (1979, s. 60). Bordwell'e göre, hayat sanattan daha karmaşıktır ve bu karmaşıklığa saygı duymanın tek yolu nedenleri askıda bırakmak, soruları yanıtsız bırakmaktır. Bordwell açık sonla biten sanat filminde, belirsizliğin, anlaşılırlığın/anlaşılabilmenin baskın ilkesi olduğunu, öyküden çok anlatıma/söyleme bakmak gerektiğini ve hayatın sanatın zarifliğinden yoksun olduğunu ileri sürer (s. 61).

#### 1.6.2.5. Sanat Sinemasında Bitişik Modlar

Bordwell'e göre, sanat sineması, diğer sinema pratiklerinden ayrı olarak inşa edilemez, çünkü onu tanımlayan bitişik mod'lar (*adjacent modes*) vardır. Bu mod'lardan biri klasik anlatı sineması, diğeri modernist sinemadır (Bordwell, 1979, s. 61).

Klasik anlatı sineması, temel anlatı geleneğini oluşturduğu için, sanat filmleri klasik arka plan setini kullanır. Bu set üzerinden, anlatıda norm sapmaları, "gerçeklik" veya "yönetmen ifadesi" olarak yerleştirilir. Diğer taraftan, sanat sinemasının da klasik sinema üzerinde etkisi olmuş, Amerikan filmlerinde sanat filmi araçları kullanılmıştır. Bu tür araçlar genellikle, şiddet veya komedi için atlama, süreklilik veya şok etkisi için ses köprüleri, çözümlenmeyi ortadan kaldırmak ve kesinlik sağlamak için çerçevenin dondurulması gibi nedensel olarak motive edilmiş işlevleri yerine getirme eğilimindedir. Bazı filmler sanat filmi geleneklerini özümsemişlerdir (Bordwell, 1979, s. 61).[28] Bordwell'e göre, Hollywood, sanat sinemasının özelliklerini basit bir kopyalama şeklinde değil, karmaşık bir dönüşüm olarak benimsemekte ve Amerikan film türleri, sanat sineması geleneklerini yeni yönlere saptırmak için aracılık etmektedir (s. 61-62). Kimi klasik film yönetmenlerinin filmlerinde sanat sinemasının izleri görünür. Örneğin, Alfred Hitchcock'ın eserleri sanat sinemasına benzerlik gösterir. Bordwell, Hitchcock'un anlatı

[28] Bordwell, Hollywood'da bir sanat sinemasının ortaya çıktığını göstermek için, *2001* ve *Five Easy Pieces* filmlerinin açık sonları ve *The Conversation, Klute* ve *Three Women* filmlerinin psikolojik belirsizliğini örnek göstermiştir. Ötesinde, The Godfather I'i klasik bir anlatı filmi ve The Godfather II'yi daha çok bir sanat filmi olarak değerlendirmiştir (Bordwell, 1979, s. 61).

sürecini en çarpıcı şekilde ön plana çıkardığını iddia etmiştir. *Sapık* (*Psycho*, 1960) filmi, psikolojik nedenselliği, ana karakter yan karakter mücadelesi, polisiye öyküsü, "an"lardan oluşan zamanı ve homojen mekânı ile klasik sistemden farklıdır (s. 62).

Sanat sineması anlatısı, kimi büyük Avrupa otoritelerinin eserlerinde örneklendirilmiştir. Bergman, Fellini ve Antonioni gibi yönetmenler yeni olasılıkları tanımlamışlardır. Dreyer, *Gertrud* (1964) filminde inceltilmiş bir algısal yüzey yaratarak, belirsizlikleri boşaltmış ve anlatıda bir boşluk bırakmıştır. Resnais, *Geçen Yıl Marienbad'da* (*Last Year at Marienbad,* 1961) filminde nedenselliği tamamen ortadan kaldırmış ve karakter öznelliği önermesini paramparça etmek için sanat sinemasının geleneklerini kullanmıştır. Straub, *Not Reconciled* (1965) filminde sanat sinemasının geçmişe dönüş yapısını almış, boş aralıkları, karakter psikolojisine ya da yönetmen yorumuna indirgenemeyecek bir sistem içinde düzenlemiştir (Bordwell, 1979, s. 62).

Bir dizi biçimsel özellikleri ve izleme protokolleri seti olan modernist sinemanın anlatı yapısı, sinematik stilden radikal bir şekilde ayrılır. Dahası, filmler sürekli olarak kurgunun tutarlılığı ile sinematik sunumun algısal ayrışmaları arasında zorlanır. Modernist sinemada, sanat sinemasındaki gibi belirsizler yoktur. Onun, başlıca görüntüleme stratejisi algısal bir oyundur (Bordwell, 1979, s. 61).

Bordwell, kapsamlı bir kavram olduğu için, modernizm kavramını kullanmaktan kaçınır. Ona göre, çeşitli mod'lar ve normlar arasındaki farklara bakarak, birkaç farklı anlatı türü modernizm olarak nitelendirilebilir (1985, s. 310). James, Proust, Joyse ve Kafka'dan, Faulkner, Camus ve Absurd Tiyatrosu'na, Cortazar ve Stoppard'a kadar incelenirse, sanat sineması anlatısı modernist olarak adlandırılabilir. Grosz, Lissitzky, Heartfield, Brecht ve Tretyakov'un yapıtları modernizmle bağdaştırılırsa, bu çalışmalar tarihsel-materyalist anlatı etiketine daha uygundur. Parametrik anlatıyı ele alırsak, parametrik filmler modernist sayılır, çünkü bu çalışmalar çağdaş avangart şiiri ve kurmacası ile 1950'lerin ve 1960'ların kıtasal diziselciliği ve yapısalcılığıyla derinden ilgili bir gelenekten gelir. Ancak bu geleneklerin tüm parametrik filmler üzerinde herhangi bir etkisinin olduğunu varsayamayız (s. 310).

Bordwell, bir estetiğin açıkça formüle edilmesinden sonra, izleyicilerin sorunlu belli bir filmi kavramalarına yardımcı olacak dışsal bir norm inşa etmelerinin mümkün olduğunu kabul etmeyi, "modernizm" kavramının kullanılıp, kullanılmayacağından daha çok önemsemektedir (1985, s. 310). İzleyicilerin, filmlerle ve diğer anlatı biçimleriyle oluşan geçmiş deneyimlerinden çeşitli şemalarla donatılmış olarak bir filmi izlediklerini, yeni şemalar inşa ettikçe, daha iyi kavrama düzeylerine ulaştıklarını savunmaktadır (Kozloff, 1986, s. 43).

### 1.6.3. Neoformalizmde Tarihsel-Materyalist Anlatı

Bordwell, tarihsel-materyalist anlatı mod'unun, klasik anlatı ve sanat sineması normlarını etkilediğini belirtmiştir. Sovyet sanatına koşut olarak çıkan tarihsel-materyalist anlatı mod'u, didaktik ve ikna edici ilkelerin rehberliğinde güçlü retorik yapısıyla, kişilerden daha çok "tipler" olarak kabul edilen karakterlerle ve soyut mekân kullanımı ile karakterize edilir ve 1920'li ve 1930'lu yıllarda Sovyet film yönetmenlerinin eserlerinde bulunur (Bordwell, 1985, s. 234; Kozloff, 1986, s. 43).

#### 1.6.3.1. Retorik Anlatıda Karakterler

Tarihsel-materyalist anlatıya sahip filmler birçok retorik amaç için kullanılır. Karakterler retorik anlatının oluşumunda başta gelir. Bordwell sınıfsal pozisyonları ya da toplumsal grupları temsil eden bu karakterlere "tipler" demiştir (Bordwell, 1985, s. 235). Bu tipleri üç türe ayırmıştır. Birinci tür, güncel ortamdaki "devrim çalışmaları" ile motive edilir. Devrim filmlerinin hikâyelerinde başarı mücadeleleri anlatılır. İkinci tür, kapitalist veya feodal davranışın kalıntıları bulunan Sovyet yaşamındaki güncel sorunları dillendirir. Üçüncü türü ise, romanlarda yer alan karakterlere benzetir. Bazı filmlerde karakter türleri birleştirilmiştir. Örneğin, *A Simple Case*'de (1932) hem devrim tarihi, hem de güncel yaşamın sorunları ele alınmıştır. Bu farklı türdeki karakterler, siyasi olarak tanımlanmış güçlerin simgesi haline gelerek bir fabula yaratma fırsatı verir (s. 236).

Bordwell, Sovyet tarihsel-materyalist filmlerinin Susan R. Suleiman'ın tanımladığı iki şemaya bağlı kaldığını söyler. Birinci şema psikolojik olarak değişmeyen bir kahramanın,

düşmanlara karşı mücadelesinde bir grubu temsil etmesi, yani "çatışma yapısı"dır. Bu yapı geleneksel bir dramatik çatışma eğrisi ihtiyacını karşılar. İkinci şema, karakterin cahillikten bilimselliğe, pasiflikten eyleme geçtiği "çıraklık yapısı"dır (Bordwell, 1985, s. 236). Katerina Clark'a göre, "sosyalist gerçekçi anlatı çoğu kez spontane, içgüdüsel bir faaliyet biçiminden disiplinli, politik bir amaca doğru farkındalık kazanan bir karaktere odaklanır" (Aktaran Bordwell, 1985, s. 236). Anlatının neden-sonuç zinciri de karakterin farkındalık kazanma sürecini gösterecek şekilde inşa edilir ve izleyicinin varsayımları çırağın değişiminin nasıl ve ne zaman gerçekleşeceğine bağlı olarak şekillenir (s. 236).

Çoğu kez, retorik ihtiyaçlar, Sovyet avangard sanatına yakın bir deneyim için kapsamlı ve gerçekçi bir motivasyon sağlamıştır. Böylece, klasik düzen ve sürenin yer yer parçalanması, bütün filmin geçmiş ve şimdiyi yan yana getirmesiyle motive edilir. Retorik amaç, filmlerin klasik mekân ve zaman normlarını "alışılmadık" hale getirmesini sağlamıştır. Bu aşkın anlatım, bazı sinematografik tekniklerle de desteklenerek "Sovyet sineması"yla özdeşleşmiştir. Örneğin, bir dizi köşegen oluşturan dinamik kamera açısı, anormal bir şekilde yüksek/düşük ufuk çizgisi, ayrıntıları gösteren yakın çekim, mekânın biçimini bozan 28 mm lens, vinyet etkisi ve yumuşak odaklama kullanılmıştır. Bu teknikler anlatıya hizmet etme amacıyla kullanılır. Bu noktada Bordwell, Pudovkin'in "ideal gözlemci" kavramına işaret eder (Bordwell, 1985, s. 237).

#### 1.6.3.2. Sinematografi ve Montajla "Anlatısal Varlığın" Ortaya Çıkması

Bordwell, Sovyet sineması filmlerinde beden, yüz ve gözün cephesel görünümünün "anlatısal varlığı" ortaya çıkardığını belirtir. Aksiyon çoğu kez cepheden sahnelenir. "Bir noktada, cephe kameraya doğrudan bir hitap haline gelir". Karakterler sıklıkla kameraya dönüktür ve izleyiciye bakarlar. Bazen bu, başka bir karakterin bakış açısıyla motive edilir. Karakter izleyiciye göz kırpabilir, soru sorabilir, fikir danışabilir (Bordwell, 1985, s. 237-238). Sovyet filmlerinde anlatı, her bilgiyi derinlemesine bilir. Bu anlatı mod'unda çapraz kesmeyle sağlanan bilgi öne çıkar. Çapraz kesme sürekli dikkat çekici karşılaştırmalar yapmayı sağlar (s. 239). Çapraz kesmeyle verilen bağlantısız olaylar ve uyumsuz ipuçları bir profilmik olayı ortaya çıkarır (s. 246). 1920'lerin sonlarında yönetmenler, anlatının, profilmik olayın bilinçli manipülasyonu içermesi gerektiği

düşüncesini benimsemişlerdir. Bu noktada, "anlatı, sadece her şeyi bilen (*omniscient*) değil, aynı zamanda her şeye gücü yetendir" (237-238).

Sovyet film pratiğinde, film tekniklerini (açıklayıcı başlıklar, sinematografi ve mizansen gibi) bir araya getiren temel kavram; montaj olarak adlandırılan "kurgu"dur. Montaj, film tekniklerini aktif olarak seçen yaratıcı bir öznenin varlığına işaret eder. Ancak sanat filmindeki gibi, Sovyet filmleri yönetmen yorumlarının yol açtığı bir gerçeklik (nesnel, öznel) sunmaz. Bu filmlerde, retorik amaçlara göre inşa edilen "öyküsel bir dünya" imzası vardır. Bu nedenle, fabula yapısının anlaşılır bir şekilde ifade edilebilmesi için, anlatıda her zaman kesmeler yer alır. En basit hareket bile birkaç çekime bölünebilir (Bordwell, 1985, s. 238-239). Bunun yanı sıra, montaj, retorik mecazlarla, anlatıyı öz-bilinçli hale getirir. Sovyet filmleri hem "düşünce mecazları" (*tropes of thought*) hem de "konuşma mecazları"nın bir antolojisini sunar. "Düşünce mecazları", gömülü veya göz ardı edilmiş biçimsel argümanlardır. "Konuşma mecazları" (süsleme figürleri) ile de taklit kastedilir (s. 239).

Tarihsel-materyalist anlatıya sahip filmler retorik amaçlar için kullanıldığında, anlatı oldukça açık hale gelir, fabula'nın uygun şekilde inşası için bilgilendirici bir rehber olarak öne çıkar. Anlatıda retorik noktalar, stilistik araçlarla keskinleştirilir. Sovyet filmlerinde "açıklayıcı başlıklar" kullanılarak, "öz-bilinçli bir anlatı" yaratılır. Kimi filmlerde diyalogdan daha çok açıklayıcı başlıklar bulunur. İlerleyen yıllarda, filmlerde diegetik olmayan veya "kontrapuntal" ses montajının kullanması ile büyük etkiler elde edilmiştir. Bu anlatı mod'unda, aksiyonun sahnelenmesi, yüksek düzeyde öz-bilinçli anlatım yaratma eğilimindedir. Sahne, perspektif olarak tutarsız bir alan sunabilir. Figürler genellikle nötr bir arka plana yerleştirilir, gerçekçi bir şekilde motive edilir. Buna karşılık, figürün davranışı, sahnenin gerçek bir olay olarak yorumlanmasını zorlaştıran, "grotesk" veya "eksantrik" olarak adlandırılan stilize figür hareketi olabilir (Bordwell, 1985, s. 237). Kamera konumu ve lens uzunluğu, cepheden figür, sabit duruşlar, kameraya hitap ve sürekli montaj kullanımı gibi tekniklerle izleyiciye öz-bilinçli bir hitap sahnesi yaratılır (s. 240).

Filmlerin didaktik yapısıyla, klasik normlardan sapan izleme prosedürleri ve bu moda özel kurallarıyla, Sovyet tarihsel-materyalist sineması farklı bir anlatı organizasyonu yaratarak, izleyicinin olası birkaç şema geliştirmesine yol açar. Bordwell'e göre, bilinen hikâyeler (tarihten alınan ve güncel yaşamdaki hikâyeler) genel neden-sonuç zinciri için oldukça sınırlı bir dizi seçenek sunar. İzleyici bu mod'un karakteri nasıl yarattığına ve çatışmalara nasıl dikkat çektiğine dair bir sezgiye sahiptir. Filmin sonunu da genel hatlarıyla tahmin edebilir. Sujet, anlatıda nedensellik düzeyinde veya yapılan retorik nokta düzeyinde herhangi bir belirsizliği ortadan kaldırmaya çalışır. Anlatıdaki zorluklar, gerçeklik veya öznellikle ilgili değil, öz-bilinçli anlatıdan kaynaklanır. Makrososyal tarihsel nedenler çoğu kez varsayıldığı/hafife alındığı için olayların nasıl bu hale geldiği merak edilmez. Merakta kalma,[29] kaçınılmaz olanın nasıl gerçekleşeceği ya da karakterin hayatta kalıp kalamayacağına dair sorularla sınırlıdır. Çünkü tarihsel olay veya retorik nokta zaten bilindiği için, sujet tüm bağlantıların gösterilmesi gerekmediğini varsayar (Bordwell, 1985, s. 241). Zincirdeki kırılmalar, iletişim eksikliğinden değil, izleyicinin referans şemalarına üstü kapalı şekilde başvurmasına işaret eder (s. 242).

#### 1.6.3.3. Tarihsel-Materyalist Filmlerin Sınırlı Anlatı Şeması ve Anlatıda Boşluklar

Tarihsel-materyalist film "sınırlı anlatı şemasını" alışılmadık şekilde mekânsal ve zamansal inşayla telafi eder. Hikâye ana hatlarıyla tahmin edilebilir olsa da, stil süreçleri çoğu kez tahmin edilemez. Algısal düzeyde, anlatı izleyiciyi şok eder. Başlıklandırma, sinematografi, kurgu ve mizansen prosedürleri ile alternatif bir stil paradigması oluşturur. Örneğin, göz hizası eşleşmesine bağlı kalınmayabilir, çerçeveleme simetrik veya ortalanmış olmayabilir ve karakterler izleyiciyle iletişim kurabilir. Bunun yanı sıra, bu mod'un mekânsal ve zamansal devamlılığında, neden ve sonuç arasındaki sıkı bağlantı ilkeleri geçerli değildir. Kısacası, stil, klasik normdan saptığı için öne çıkar (Bordwell, 1985, s. 242).

[29] Sanat sineması normları tarafından değer verilen yorumlayıcı inceliklere ve belirsiz anlamlara, bu mod'da çok az yer vardır (Bordwell, 1985, s. 241).

Bununla birlikte, Sovyet araçları bir paradigma içinde çalıştığı ölçüde, izleyici filmi anlamlandırmak için dışsal norma[30] dayalı şemalar uygulayabilir. Yönetmen farklılıkları anlatıda yeni varyasyonların ortaya çıkmasına neden olur. Yönetmenler filmi daha algılanabilir kılabilmek için yeni araçları denemişlerdir. Anlatı daha eksiltili hale gelmiş, görüntüler kısalmış, boşluklar daha büyük olduğu için fabula olayları daha fazla genişlemiştir. Net olmayan odaklama, ağır veya hızlı çekim, üst açı planda kamera konumları, tek kaynaklı aydınlatma, kontrollü kamera hareketi gibi bir araç filmin kendine özgü içsel normunu yaratabilir (Bordwell, 1985, s. 242). Bordwell'e göre bu noktada, izleyici boşlukları "doldurma", "bağlama ve ayırt etme" stratejileri ile filmi anlamlandırmaya çalışır (s. 242-243). Diğer anlatı mod'larından farklı olarak, Sovyet montaj sinemasında bu stratejiler zamansal ve mekânsal inşa düzeyinde önemli rol oynarlar. Shklovsky'nin entelektüel montajı tarif ederken ortaya koyduğu gibi, kurgu "tesadüfi olmayan bileşenler" aracılığıyla çalışır. Sovyet montajı mekânsal-zamansal boşlukları her zaman doldurmaz. Bu nedenle, karakterlerin kameraya mesafeleri ve açılar hakkında net bir bilgi verilmez ve 180° kuralı ihlal edilebilir. Bu noktada, izleyici karakterlerin konumlarını ve yönelimlerini anlamaya çalışır (s. 243).

Sovyet yönetmenleri kabul gören çekim tekniklerini göz ardı etmişlerdir. Onlar, izleyicinin mekânları fiziksel olarak imkânsız şekillerde birleştirmesini isterler. İzleyici, karakterin göz hizası gibi uzamsal bir ipucuyla, ampirik olarak var olamayacak soyut bir mekan çıkarımı yapmak zorundadır (Bordwell, 1985, s. 243). Mekân ve zamanın eksik parçalarını doldurmalı ve bilişsel bir sürece girmelidir. Ne olup bittiğini anlayamadıkları, ayrıntılarla dolu bir sahne izleyebilir ve anlatının sonunda soyut mekân ve zaman ilişkilerini kurarak, anlamsız görünenleri netleştirir (s. 244-245).

Bordwell'e göre, nedensel şemaların sınırlı oluşu, film yavaş yavaş ortaya çıkarken anlatının bir varsayım süreci yaratmasına yol açar. Film stili en olası anlamı geciktirmeye, izleyiciye bekle ve gör stratejisini benimsetmeye çalışır (Bordwell, 1985, s. 245). Bu

[30] Bu tez çalışmasının "Neoformalizmde Anlatı Sineması / Anlatı Modları" başlıklı bölümünde içsel norm ve dışssal norm açıklandı.

noktada, sahne parçalarının anlamlı bir fabula oluşturmaması, izleyiciye anlatının içinden birçok görüntüyü seçebileceği "açık" bir alan bırakır (s. 246-247).

Bordwell'e göre, tarihsel-materyalist bir filmin algılanabilmesi için klasik zaman-mekân bütünlüğü gözetilmeksizin boşluklar doldurulmalıdır. Bu filmlerde, fabula olayı belirsiz değil, çelişkili olarak sunulur. Bir sahne farklı çekimlerle gösterilebilir. Örneğin, bir rahibin haçını sağ avucuna, hemen ardından gelen sahnede sol avucuna vurduğu gösterilir. Sovyet yönetmenler sujet materyalini düz anlam düzeyinde birleştirmedikleri için, izleyici çağrışımsal olarak bu uyumsuz görüntüleri zihninde birleştirmenin yolunu aramalıdır. Bu nedenle bu anlatı şeması ve "bir anlatıcının açık ve sürekli varlığı", izleyicinin bu görüntüleri daha geniş duygusal bir dinamik içine yerleştirmesine izin verir. "İzleyici boşlukları doldurmanın yanı sıra, parçaları birbirine bağlamalı ve ayırt etmelidir. Filmi algılayabilmek için, mekân ve zaman sunumuna ince ayar yapmalıdır. Görüntüler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar klasik anlatıya göre, bu mod'da daha ağırdır". Anlatı sıklıkla benzer hareketi gerçekleştiren bir karakterden diğerine geçer. İzleyici, çağrışımsal olsa bile, karakterleri benzer olan hareketleriyle bağlantılı olarak görmelidir (Bordwell, 1985, s. 247). İzleyicinin benzerlikler ve zıtlıkları bağlama ve ayırt etme yeteneği, bu mod'un retorik amaçlarına hizmet eder. Örneğin, Sovyet filmlerinde kendini beğenmiş üst sınıfa ya da kilisenin gücüne yönelik eleştiriler, bu mod'a özgü retorik kaygılardan kaynaklanır. Filmlerdeki benzerlik gösteren epizodlar ile izleyiciden "benzemeyenleri" birbirine benzeterek kavramsal paralelliği görmesi istenir. Bu kavramsal paralellik, sujetten kaynaklı nedensel mantığın yerini alır (s. 248).

Bordwell'e göre, bu soyut eğilim, Sovyet sinemasının "entelektüel montajı"ndan (*intellectual montage*) kaynaklanır. Anlatı üst düzey "entelektüel" yargılara, yani retorik yargılara ulaşır. Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* (*Battleship Potemkin, 1925)* filmi boyunca farklı durumlarda aynı çekimleri tekrar etmiş, sahneler içine farklı planlar koymuştur. Örneğin, Potemkin mürettebatının Smirnov'u denize atmasının ardından kurtlu bir etin görüntüsü verilir. Bordwell'e göre, böyle bir çekim, "nakarat" denilen şeye dönüşür. "Nakarat, her montaj parçasının potansiyel işlevini çoğaltarak, filmi bir mozaik içinde donmuş, tam bir "zamansal" düzen olan referans içi parçaların bir koleksiyonu haline getirir" (Bordwell, 1985, s. 249). Bordwell, Sovyet montajının göze çarpan niteliği

hakkında çok şey söylenebileceğini ancak, incelediği tüm filmlerin "kesme hızıyla" dikkat çektiğini, filmlerin hızlı kurgu geçişleri içerdiğini, bazı filmlerde sadece bir çerçeve uzunluğunda çekimler bulunduğunu belirtmiştir. Çoğu kez, bu teknik şiddetli aksiyon ya da gergin duygusal yüzleşmelerle motive edilir ve hızla kesilen savaş sahneleri, polis saldırıları bu filmlerin bir geleneği haline gelmiştir. Hızlı kesme, doruk noktalarını belirginleştirme yanı sıra, retorik çağrılar da yaratır. Hızla kesilen herhangi bir sekans, bir bölüme ayrılan sujet süresini uzatma eğiliminde olduğu için, "bu sebeple önemli hale gelir". İzleyici için hızlı kurgu, retorik anlatının hipotez oluşturma hızını kontrol etmeye yönelik en bilinçli çabadır. Hızlı akış, izleyiciyi hikâye inşası hakkında seçimler yapmaya zorlar. Hızlı kesme aracılığıyla, önceden görülen çekimler veya aksiyonun birleştirilmesi ve tekrarlanması ile izleyici bir izlenim elde eder. Kısacası izleyici, Sovyet filmlerini izlerken, boşlukları doldurur, benzerlikleri bulur ve ayrım yaparken, sekansları yukarıdan aşağıya birleştirerek stilin algısal gücünü görmeye çalışır (Bordwell, 1985, s. 249).

### 1.6.4. Neoformalizmde Parametrik Anlatı

David Bordwell'in Yozujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Carl Dreyer ve Robert Bresson gibi yönetmenlerin filmlerinde gördüğü, hikâyenin inşasıyla ilgisi olmayan sinema tekniklerinin aşırı modellemesi olarak tanımlanan "parametrik anlatı" (Kozloff, 1986, s. 43); stil merkezli, diyalektik, permütasyonel ve şiirsel anlatı mod'udur. Bordwell, Noel Burch'un *Theory of Film Practice*'te kullandığı "parametreler" teriminden yararlanarak, parametrik kavramını kullanmış, "parametrik" kavramıyla film tekniklerini kastetmiştir (Bordwell, 1985, s. 274). Burch, film tekniklerini, parametrelere ve stilistik prosedürlere göre düzenlemiş ve "teknik parametrelerin, filmin genel biçimi için anlatı parametreleri kadar işlevsel olarak önemli olduğunu öne sürmüştür" (Aktaran Bordwell, 1985, 278). Parametrik filmlerde, kamera hareketleri, ses motifleri gibi öne çıkan araçlar, filmin stilinde çeşitlilik göstererek tekrarlanır ve araçlar parametre haline gelir. Bu araçlar paralellikler veya karşıtlıklar yaratarak dikkat çeker ve anlatının anlamına katkıda bulunurlar (Thompson, 1988, s. 19).

Bordwell parametrik filmleri estetik olarak, serial müziğe[31], yeni romana (*the nouveau roman*) ve "OuLiPo"ya[32] benzetir (Bordwell, 1985, 276). Serial müzik ve yapısalcılığın biçim anlayışı "parametrik" düşünceyi güçlendirmiştir. Eserlerin biçimi, görünmeyen bir permütasyonel dağılıma sahiptir (s. 277).

Bordwell, parametrik anlatının belirli bir ulusal film okulu, tarihsel dönem veya film türü ile bağlantılı olmadığını savunmakta, bu nedenle bu anlatının, diğer üç mod'a göre somut bir tarihsellikten yoksun olduğunu belirtmektedir (Bordwell, 1985, s. 274). Diğer üç mod'da stil modelleri, izleyiciye fabulayı inşa etmesi için ipucu veren araçlar olma eğilimindedir. Ancak parametrik anlatıda, filmlerin stilistik sistemi, sujetin taleplerinden farklı modeller yaratır. Parametrik filmlerde stil öne çıkar ve sujet bağımsız olarak işlev görür ve ne gerçekçi, ne kompozisyonel, ne de metinlerarası[33] olarak motive olmayan çeşitli modeller ortaya çıkar. Bu modeller, sujetin ihtiyaçlarına hizmet etmediği gibi, bir yönetmen yorumu anlamına da gelmez (s. 275). İzleyicinin modelleme yoluyla algıladığı şey, "bir yönetmen sesi" değil, kişisel olmayan bir stil sistemidir (s. 305). Bu nedenle, izleyici öne çıkan stilistik bir norm inşa etmeye yönlendirilir (s. 288-289). Bu noktada, izleyici filmin stilini, sujet kadar önemli görmeli, filmin stilinin gerçekçi, kompozisyonel ve metinlerarası olarak motive edilmemiş olduğunu kabul etmeli (s. 275), filmin stil gelişimi hakkında varsayımlar oluşturmalıdır.

Parametrik filmin stil modellemesi, "sanatsal motivasyona" dayanmaktadır. Bordwell, parametrik anlatıda, süslemenin, stil için sanatsal bir motivasyon sağladığını, "stilistik araçların basit bir süslemenin ötesinde yapısal bir öneme sahip" olduğunun altını çizmiştir (Bordwell, 1985, 282). Bu noktada Bordwell, bu stil modellerine tematik anlamlar yükleme eğilimi olacağını ve bunun yanlış olacağını ifade etmiştir. Bordwell'in söz ettiği yanlış, stil ve öznenin birbiriyle sabit bir ilişkisi olduğunu varsaymakta yatmaktadır. Parametrik etkiler görünmez değildir; fark edilmeyen yapılar alakasız yapılar anlamına

[31] Bir bestecinin belirli parametreleri (perde, ritim vb.) seçmesi ve ritme dayalı tüm olası permütasyonların bir çizelgesini ortaya koyması gibi (Bordwell, 1985, 276).
[32] Kurallara dayalı prosedürleri kullanarak mevcut metinlerden yeni şiirsel metinler oluşturmaya adanmış bir gruptur (Bordwell, 1985, 276).
[33] Bu tez çalışmasının "İşlev, Motivasyon ve Araç" başlıklı bölümünde kompozisyonel, gerçekçi, metinlerarası ve sanatsal motivasyon açıklandı.

gelmez. Parametrik bir filmde, stilistik dokunuşlar fark edilebilir, bunların sujet ile ilişkileri varsayılabilir ve modellerin yönleri görülebilir (1985, s. 284-285).

#### 1.6.4.1. Parametrik Anlatıda Sınırlandırılmış Stil

Bordwell parametrik anlatının dört kritere karşılık geldiğini ifade etmiştir: "Yeterli fazlalık", izleyicinin önceki şemaları, insan algısının doğal yatkınlıklarının tanınması ve algılayıcının sınırlı "kanal kapasitesinin" tanınması (1985, s. 284-285). Parametrik film bu şekilde algılanabilirlik sağlar. Parametrik film, stili öne çıkarmak için, benzersiz bir içsel norm oluşturur, "alışılmadık derecede sınırlı bir dizi stil seçeneği geliştirir" (s. 285-286). Ayırt edici bir içsel norm oluşturması, film içinde sapmalar yaratabilir. Bu sapmalar, sürekli olarak stilistik dokunuşları ön plana çıkarır. Stil kendi zamansal mantığını yaratır. İzleyici, film stiline yönelik şemalarıyla, anlatıyı geliştiren ve şekillendiren bu içsel stil normunu anlamlandırmaya çalışır. Biçimsel sistem içindeki izole parametreyi, araçlar ile tekrarlanan stilistik dokunuşu tanımaya başlar ve farklı varyasyonları fark eder (s. 286-287).

Parametrik anlatı, sujet ve stilin üç şekilde etkileşime girmesini sağlar. Stil, sujete tamamen ve sürekli olarak hâkim olabilir. Stil, sujetle eşit önemde olabilir, eşit bir işlev görebilir. Bunun yanı sıra, parametik anlatılı filmlerin çoğunda sujet ve fabulanın önemi değişir (Bordwell, 1985, s. 287). "Parametrik anlatı, genellikle alışılmadık derecede sınırlı bir dizi stil seçeneği içeren, ayırt edici içsel bir norm oluşturduğu" için, bu sistem, normu eklemeli olarak geliştirir (s. 288). Hikâye aksiyonu devam ederken, anlatıda tekrarlar yer alır. Bu nedenle sujet ve fabula arasındaki önem seviyesi değişkenlik gösterir (s. 287).

Parametrik anlatıda, stil bazen sujete eşlik eder, onu güçlendirir bazen de sujeti stil yapısına bağımlı kılar. Bu gerçekleştiğinde, sujet ve stil arasında sürekli potansiyel bir gerilim (sujetin hikâye aksiyonunu devam ettirme ihtiyacı ve stilistik parametrelerin tekrar etme ihtiyacı içinde) kendini gösterir (Bordwell, 1985, s. 287). Bu nedenle, stil ve sujet, baskın ya da bağımlı olma gibi aralarında değişkenlik gösteren bir ilişkiye girer. Ancak, sujet öne çıktığında bile, bunu sistemin şartlarına göre yapma eğilimi gösterir.

İçsel stil normu bir kez yerleştikten sonra, sujet kavranır ve fabula bu normun kısıtlamaları içinde inşa edilir. Bu nedenle parametrik sujet, deformasyonlarından tanınma eğiliminde olacaktır. "Keskin bir eksiltme" (nedenler ve sonuçlar birbirinden kopabilir, önemli sahneler ve süre atlanabilir) ve "tekrarlar", stilistik modelleme kısıtlamalarının, sujete kendi isteklerini empoze ettiğini ve anlatının kendisini, stili en iyi şekilde sergileyen dokunuşu sunmakla sınırladığını gösterir (s. 288).

Bu stilistik modelde sujet üzerine yerleştirilen eklemeli tekrarlar ve farklılıklar dizisi, doğrusal bir fabula inşa edilmesini bozduğu için, izleyicinin film anlatısını algılamaya yönelik süreçlerini zorlaştırır. Parametrik film, tarihsel-materyalist anlatıdaki "mekânsallaştırma" eğilimini uç noktalara taşıyarak zamanla savaşır. Stil tekrarı, aksiyonun yatay olarak açılmasının aksine, sahneleri "yığmaya" yol açar. Bu nedenle, parametrik filmlerin stil inşasının karmaşık yapısından dolayı, izleyici çağrışımsal yorumlamaya geçebilir ve parametrik oyunu kaçırabilir (Bordwell, 1985, s. 289).

Kısacası, parametrik anlatının kendi kendine yeten stil anlayışı, sistemin tanınmasında anlam arayışına yol açar. Sinematik olmayan şemalar, stilin işleyişini motive eder. Biçimsel modeller, anlatı kadar önemlidir ve anlatıdan bağımsız olarak var olurlar ve anlatısal bir amaca değil, stile hizmet ederler. Anlatı, sanat filminin dışsal normlarının sınırlarını ve yoruma direnen bir doku zenginliğini ortaya koyar.

***

Sonuç olarak, Bordwell, film tarihi boyunca farklı anlatı mod'larının geliştiğini ve her birinin sinemayı yönlendirmek için kendi normlarına sahip olduğunu savunan "tarihsel anlatı mod'ları" teorisi ortaya koymuştur. Filmler benzerlikleri nedeniyle kolektif modeller halinde gruplandırılabilir, anlatı kategorileri içinde değerlendirebilir. Bordwell de bir anlatı olarak filme, yani anlatının bir süreç olarak analizine, hikâye materyalini seçme, düzenleme ve sunma etkinliğine odaklanmıştır (Kozloff, 1986, s. 43).

Klasik anlatıda, film tekniği esas olarak, sujetin olayların gelişigüzel, zamansal ve mekânsal düzenlemesini güçlendirmek için kullanılır. Sujetin ve dışsal ilkelerin işleviyle stil görünmez olur. Sanat sineması anlatısında ve tarihsel-materyalist anlatıda stil, klasik normlardan, mod'un dışsal normlardan sapma eğilimi nedeniyle daha belirgindir. Sanat sineması anlatısında gerçeklik, yönetmenin ifade gücü ve yönetmen yorumu gibi etkenlerle, algısal bir oyun olarak kabul edilir. Tarihsel-materyalist anlatıda retorik, yapının canlı algısal gücünü sujet tanımlı işlevlere tabi kalır. Parametrik anlatıda ise, filmin stil sistemi, sujetin taleplerinden farklı modeller yaratarak, anlatı işlevlerinden öte sanatsal araçları ve motivasyonu ön plana çıkar.

Neoformalist yaklaşım, anlatı mod'larının yaratılmasına yol açan biçimsel öğelerin ayrıntılı analizi üzerinden, biçim ve anlatı kavramlarının birbiriyle olan ilişkilerini görebilme imkânı sunar. Bu doğrultuda, Bordwell'in anahtar soruları "filmlerin hangi ilkelere göre inşa edildiği" ve "bu ilkelerin hangi yolları kullanarak etki ettiğidir".

## 1.7. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

Türkiye'de 1990'ların ikinci yarısında, Nuri Bilge Ceylan'ın da içinde yer aldığı yeni bir sinema kuşağı ortaya çıkmıştır. Rıza Kıraç'a göre, "bu isimler arasında Nuri Bilge Ceylan'ın kendi estetiğini sinemaya dayatması açısından önemi büyüktür" (2014, s. 239).

*Koza* (1995), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleriyle Nuri Bilge Ceylan, *Berlin Film Festivali, Tokyo Film Festivali, Nantes Film Festivali, Cologne Film Festivali, Asya Pasifik Film Ödülleri* gibi uluslararası ve ulusal film festivallerinde yüzden fazla ödül almıştır. İlk filmi *Koza* Cannes film festivalinde ödül alan ilk Türk kısa filmdir. Ceylan, *Uzak* filmiyle, "Cannes Film Festivali Büyük Jüri Ödülü"nü, *İklimler* filmiyle, Cannes Film Festivali'nde FIBRESCI ödülünü kazanmıştır. *Üç Maymun* filmiyle, "Cannes Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü"nü almış ve Oscar'da yabancı dilde en iyi film dalında *short list'*e

kalmıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle, "Cannes Film Festivali Büyük Ödülü"nü ve *Kış Uykusu*'yla[34] "Altın Palmiye"yi almıştır.

Ceylan'ın filmlerinde Tarkovski, Kiarostami, Ozu, Bresson, Antonioni gibi yönetmenlerin etkileri görülür (Pösteki, 2005, s. 142). Ceylan, Jack Kerouac'dan (Aktuğ, 2016, s. 9) yanı sıra, Anton Çehov'dan (s. 34) çok etkilenmiştir. *Mayıs Sıkıntısı* filmini Çehov'a adamıştır. Erkan Aktuğ'a verdiği röportajda Çehov'un hayatın trajedisini hisseden ve bunu kolaylıkla anlatan büyük bir yazar olduğunu ve etkisi altında kaldığını, bu etkinin hayatını zenginleştirdiğini söylemiştir (s. 34-35). Çehov hikâyelerinde, eylemler pasiftir ve karakterlerin problemleri vardır. Karakterler problemlerini anlatırlar ama bununla ilgili hiçbir şey yapmazlar. Ceylan'ın filmlerinde de benzer durumlar görülür. Ceylan'ın filmlerinde yerinden olmalar ve zamansal kopmalarla acı, hüzün ve depresiflik hâkimdir. Diken, Gilloch ve Hammond, Ceylan'ın filmlerini "durağanlığı, durgunluğu, devinimsizliği vurgulayan eylemsiz filmler" olarak tanımlamışlardır. "Geçmişteki talihsizlikler üstüne kara kara düşünen, başkalarının vaziyetini önemsemeyen karakterler, kendine acıma, hınç ve kinizmden bir koza örerler kendilerine" (2018, s. 17). Ceylan, Tarkovski'den de etkilenmiştir. Filmlerinde onun izleri görülür. Örneğin Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olan *Kasaba* Tarkovski'nin filmlerini anımsatacak şekilde siyah-beyaz bir filmdir ve filmde benzer planlarda bulutlu gökyüzü verilir. Karanlık bulutlar yağmurun habercisidir ve güneşi keser. Aydınlığı keser. Karakterlerin iç dünyasının bir dışavurumudur. Karakterler bir çıkmaza girdiğinde Ceylan bulutlu gökyüzü planlarını kullanmayı sever. "Yapraklar, güneş ışığı, gökyüzü ve bulutlar, doğanın renkleri, ağaçlar, gölgeler ve kar filmlerinde müziğin yerini almaktadır. Müzik yerine yumuşak akan kurgusu ile duyguları aktarmayı tercih etmiştir" (Pösteki, 2005, s. 141).

Diken, Gilloch ve Hammond, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını "ilişkiler sineması" olarak tanımlamışlardır. Ceylan, zıt ve çok yönlü düşünceleri, zaman-mekân ile bir araya getirir (2018, s. 15).

[34] 196 dakika olan *Kış Uykusu*, Altın Palmiye tarihindeki en uzun filmdir.

### 1.7.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Kendi Hayatının Filmlerine Yansıması

Ceylan'ın çocukluğu Çanakkale ile İstanbul arasında gidip gelerek geçmiştir. Çanakkale'nin bir taşrasında büyümüştür. İstanbul ve taşra arasında geçen yaşamında hayatı dert edinmiş, gözlemlerini filmlerine taşımıştır. Ceylan'ın bütün filmlerinde bir varoluş problemi, yabancılaşma, yalnızlık ve içsel bir gerilim vardır. Şehirler önemlidir. İstanbul, Çanakkale, Kapadokya, ve Ağrı gibi şehirleri filmlerine yerleştirir.

Ceylan'ın filmlerinde yersiz yurtsuzluk, yer değiştirme ve göç deneyimleri görülür. Karakterler kasabadan şehre göç ederler (*Uzak*) ya da şehirden kasabaya geri dönerler (*Mayıs Sıkıntısı, Kış Uykusu*). Karakterler nerede olurlarsa olsunlar memnuniyetsizdir ve oldukları yerden başka bir yerde olmak isterler (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 17). "Ceylan'ın filmleri, en iyi şekilde diyalektik etkileşim anları olarak anlaşılabilecek bir dizi keskin gerilim ve uzlaşmaz gibi görünen paradoksu, zıt ve çelişkili eğilimleri ortaya koymaktadır" (s. 14). Filmler taşralı ile şehirli arasındaki gerilimi ortaya koyar (Özyazıcı, 2019, s. 49). "Yersiz yurtsuzluğun, arada kalmışlığın, askıda kalma ve belirlenmemişliğin tarafının sinemasıdır bu. (…) Bu filmler eşikte olanın muğlak uzamında ikamet eder ve yabancı ve dışlanmışlığın çift değerli varoluşunu" imgeler (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 14).

Ceylan'la eski dost olan Mehmet Eryılmaz, onun sinema macerasında şüphe ve kaygılarla mücadele ederken, kendini yara bere içinde bıraktığını söylemiştir. Ceylan şöyle ifade eder: "Fareli köyün kavalcısı olamam. Zaten fareleri götürecek bir yerim de yok… Doğruyu, gerçeği arayan bir keşiş gibiyim. Daha fazlası değil" (Eryılmaz, 2016, s. 15). Eryılmaz, Ceylan'ın dünyayı anlamlı bulmadığını, bu nedenle, anlam ve amaçtan yoksun nihilist eğilimli karakterlerin filmlerde yer edindiğini söylemiştir. Birlikte "zen" kültürüne ilgi duyduklarını, Ceylan'ın "zen" kültüründe geçen yalnızlık duygusunu yoğun şekilde yaşadığını belirtmiştir (s. 15).

Ayşe Teker'in Ceylan'la yaptığı bir söyleşide, Ceylan "*Uzak*'ın en otobiyografik filmi olduğunu, renksiz, monoton bir hayatı filme çekebilmiş olmanın heyecanını yaşadığını" söyleyerek şu sözlerini eklemiştir: "Birbirine benzeyen günlerin belirli hiçbir iz

bırakmadan geçip gittiği, insanda bazen yoğun bir anlamsızlık duygusu yaratan ve sanki belli bir yaştan sonra varlığını daha da hissettiren bir ruh halinin bir filmime konu olabilmesi fikrini belli belirsiz bir şekilde uzun süredir içimde taşıyordum" (2016, s. 55).

Ceylan'ın özellikle ilk dönem filmlerinde "alter ego" ve "erkeklik" meselesi (*Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*) yoğun şekilde görülür. *Uzak* filmi Ceylan'ın kendi evinde, o dönem oturduğu evde çekilmiştir. Karakterin kullandığı araba Ceylan'ın kendi arabasıdır. Evin içindeki eşyalar Ceylan'ın dünyasıdır. *Uzak*'ta Mahmut yeni boşanmış, karısı onu terk etmiştir. Erkekliği ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bige Akdeniz'e göre, Nuri Bilge Ceylan, Mahmut'u tam anlamıyla kendisinin bir alter-ego'su olarak filme yerleştirmez. Çünkü "Nuri Bilge Ceylan, Mahmut'a bir alter-ego'nun olası özelliklerini yükleyerek onu belirgin bir alternatif kimlik kalıbına sokmak yerine, her an değiştirebileceği bir konumda tu[tar]. Bu konumda ise Mahmut'un bazen Nuri Bilge Ceylan'ın film içindeki temsilcisi olduğu, bazen de ondan tamamen ayrıldığı görülü[r]" (Akdeniz, 2001).

### 1.7.2. Nuri Bilge Ceylan'ın Filmografisi

Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde oyuncuların bir kısmı kendi aile üyelerindendir ve amatördür. *Üç Maymun* filminde tamamen profesyonel oyuncularla çalışmış, video teknolojisine geçmiş ve filmlerinde özel efektler kullanmaya başlamıştır. *Uzak* filminde işlenen konuların, kullanılan tekniklerin değişmeye başlaması ve amatör oyuncular yanı sıra profesyonel oyuncularla da çalışmaya başlamasıyla *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri, Ceylan'ın amatör olduğu, filmleri kendi cebinden finanse ettiği, küçük bütçelerle çalıştığı bir dönemdir. *İlkimler'*e kadar 35 mm kamera kullanırken, *İklimle*r'le birlikte dijital kamera kullanmaya başlamıştır. *İklimler* filminden sonra Ceylan bir yapımcıyla profesyonel olarak çalıştığı, büyük bütçeler ile film çekebildiği bir sürece girmiştir.

*İklimler* filmi iyi bir bütçeyle çekilen, dijital kameraların kullanıldığı ve bir görüntü yönetmeni ile çalışıldığı bir filmdir. Bu etkenler filmin biçimine yansımıştır. Ceylan ve eşinin ana karakter olarak rol aldığı film, kadın-erkek ilişkisinin gösterildiği bir ayrılık hikâyesidir. Bu ayrılık hikâyesi üç farklı lokasyonda geçen, üç mevsim üzerinden anlatılır. *İklimler* filmi için, *Time Out* dergisinin Londra edisyonunda Geoff Andrew

“filmin müstehzi melankolisi, dramatik ve psikolojik inceliği, sağlam ve içten ölçülü tavrı”ndan söz etmiş, Melanie Carpentier “bu arınmış, düşündürücü ve sessiz filmin, duru ve parıltılı görüntüleriyle, insanın üzerinde hiç çıkmayacak bir iz bıraktığını” söylemiştir (Eryılmaz, 2016, s. 12).

Ceylan, *İklimler*’den sonra tümüyle profesyonel oyuncularla çalıştığı *Üç Maymun* filmini çekmiştir. *Üç Maymun* şehirde bir ailenin bir arada kalma çabası, var olma hikâyesidir. Ceylan, *Üç Maymun*’dan sonra *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmini çekmiştir. Film, bir grup devlet yetkilisinin cinayete kurban gitmiş bir kimsenin cesedini gece boyunca arayışının hikâyesidir. Ceylan’ın karakterleri sıklıkla yolculuk ederler. Cesedi aradıkları gece, karakterler içlerindeki derin sorunlarla, travmalarla yüzleşmek zorunda kalırlar. Anılar üzerinden problemlerini görmeye çalışırlar ama açıkça problemlerini dile getirmezler ve bu, filmin temel çatışmasını oluşturur. Ceylan’ın filmlerinde, önemli unsurlar genellikle ifade edilmez ya da ifade edilmesi pek mümkün görünmez. Ancak bu, sözler arasında nadiren oluşan boşluklar veya duraklamalar şeklinde bir suskunluk hali değildir. Aksine, zaman zaman çıkan seslerle kesintiye uğrayan ve belirginleşen sürekli bir iletişimsizlik durumudur. Bu, sessizliğin hâkim olduğu bir sinemadır (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 15).

Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminden sonra da *Kış Uykusu* filmini çekmiştir. Film, şehir ile taşra arasındaki gerilimi anlatır. *Uzak* filminde taşralı şehre gelmiş, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde şehirli taşraya gitmiştir. Benzer şekilde, *Kış Uykusu’*nda da entelektüel şehirli bir karakter, taşraya, Kapadokya’ya dönmüştür. Filmde, aristokrat bir ailede büyümüş, tiyatrocu bir karakterin, taşrada ekonomik problemler yaşayan insanlarla olan mücadelesi anlatılır. Karakterin kendi kimliğiyle ilgili ciddi meseleleri ve eşiyle ilgili problemleri vardır (Dorsay, 2020, s. 210).

Ali Karadoğan *Uzak*’tan sonraki filmlerde, Ceylan’ın önceki filmlerine göre farklı bir öykü çizgisi inşa ettiğini vurgulamıştır. *Uzak*’ta Yusuf’un gelmesiyle Mahmut’un huzursuzluğunun harekete geçmesi hikayenin “eylem çizgisinin yönünü belirler”. “*İklimler*’de Kaş’taki tatille İstanbul’a dönüş arasında kalan eylem zinciri, *Üç Maymun*’da araba kazasının başlattığı olaylar zinciri vardır, *Bir Zamanlar Anadolu’da*

filminde bir cinayetin başlattığı eylem çizgisi yer alır" (2018, s. 327). Karadoğan'a göre, bu filmlerde önceki filmlere göre farklı bir anlatı vardır çünkü bu filmlerde "imge kullanımı, hikâyenin gelişiminin bir parçası olarak kurularak", hikâye anlatının bir biçimde içinde yer alır (2018, s. 327).

Ceylan, "altını çizmeden anlatmak istediklerini anlatmaktadır. Yalnızlık, doğa ile yaşam, bencillik, sıradanlık, dinginlik, işsizlik, şehre göç, otoriteye karşı gelme, devletle çatışma gibi temalar sessizce filmlerinde yer bulmaktadır" (Pösteki, 2005, s. 140-141). Filmlerin tamamında "ıstıraplı bir yokluk duygusu" hâkimdir (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 17). Filmlerde, kayıp çocuklar (*Koza, Kasaba, Üç Maymun*), aşk ve karşılıklı ilişkinin noksanlığı (*Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler*), samimiyet ve dürüstlüğün olmaması (*Kış Uykusu*), umut ve isteklerin namevcudiyeti (*Uzak*) (s. 17) ve arananın bulunamaması (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) baskın öğelerdir (Arslan, 2020, s. 194).

Hiyerarşi (*İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da*) ise Ceylan'ın her filminde vardır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde komiserle savcı arasında, komiserle polis arasında bir hiyerarşik ilişki vardır, şoförler kendi aralarında ve bütün karakterler kendi konumlarını birbirlerine karşı üstünlük kurma aracı olarak kullanırlar (Tunalı, 2014, s. 42-43).

Zaman zaman filmlerde sınıf çatışması (*Kış Uykusu*) vurgulanır (Özonur, 2016, s. 98). *Uzak* filminde ayakkabı metaforu önemlidir. Ayakkabı sınıfı gösteren bir imgedir. Yusuf'un ayakları kokar. Mahmut'un Yusuf'u yatırdığı odada sadece tek bir yer yatağı vardır. Ona bu boş odayı layık görür. Zıt dünyaların iki erkek karakteri bir evdedir. Onların güç, iktidar ilişkisi yansıtılır.

Ceylan'ın fotoğrafla ilgilenmesi, filmlerini sinematografik bakımdan güçlendirmekte, filmlerinde kamera kullanımı ve kurguyla sinemasal anlatıyı öne çıkarmaktadır. Filmlerin kimi sahneleri "fotoğraf-planla izleyiciyi baş başa bırakır" (Sayıcı, 2016, s. 128). "Keskin kamera hareketleri kullanmadığı uzun çekimlerinde matematiksel görüntü düzenlemeleri dikkati çekmekte, (…) belgesele yakın bir dili bulunmaktadır (Pösteki, 2005, s. 141-142). *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *İklimler*'de uyuyan ya da yatan insanların yüzleri aynı

kamera konumunda çekilmiştir. Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminin uzun diyalogları önceki filmlerin kısa diyaloglarından farklılık gösterir.

Sonuç olarak, Ceylan'ın kamera hareketinden, kurgusuna kadar birçok dokunuşu filmi şekillendirmekte, kendi stilini görünür hale getirmektedir. Film biçimini oluşturan öğeler ve filmlerini oluşturma sürecindeki ilkeler film stiline yansımaktadır. Ceylan'ın filmlerindeki stili görmek için, filmlerin biçim-anlatı ilişkisine odaklanan neoformalist analizle sinemasını incelemek uygun bir yaklaşım olacaktır.

# 2. BÖLÜM
# YÖNTEM

Neoformalistlerin bakış açısına göre, eleştirel yaklaşımlar herhangi bir filmi analiz etmek için hem keskin, hem de yetersizdir. Eleştirel teorilerle, her film, her yaklaşım tek bir yöntemle analiz edilemez. Bunun yanı sıra, bu teoriler, teknolojinin gelişimini dikkate almazlar; oysa, teknolojinin gelişmesi sonucunda eleştirel yaklaşımlar da değişmiştir (Purrezaian vd., 2016, s. 705). Thompson, neoformalizmi bir yaklaşım ve birçok yöntem olarak tanımlamıştır. "Yaklaşım" kavramı "yöntem" kavramına göre daha kapsayıcıdır. "Yaklaşım", daha çok soru yöneltip, bu sorulardan işlevsel olanın seçilmesini sağlarken, yöntem seçilen soruların yanıtını bulmak için bir araçtır. Her analiz çalışması için sorular farklı olacağından yöntem de farklı olacaktır. Bu nedenle, neoformalist film analizi tek yaklaşım üzerinden yeni yöntemler geliştirmeye izin veren, böylece kendini yenileyen bir konumdadır (1988, s. 6-7).

Neoformalist bakış açısından, bir film, yönetmeninden ayrı düşünülemez, zira filmin benzersizliği, yönetmenin konuyu nasıl kavradığı, nasıl inşa ettiği ve hangi perspektiften sunduğu ile doğrudan bağlantılıdır. Neoformalistler, bir filmin yönetmene özgü, onunla birlikte varlık bulan bir forma büründüğünü belirtmişler, filmin inşa edilme sürecini, yönetmenin film stilini açığa çıkarmak için incelediklerini ifade etmişlerdir.

Bordwell ve Thompson'a göre, bir filmdeki parçalar, o filmin "bütün biçimi" içinde birbirleriyle aktif olarak ilişki kurmaktadır. Biçim-anlatı filmde biçimsel bir sistem oluştururken, teknikler filmin "diğer bir biçimsel sistemini" (*another formal system*), yani stilini yaratır. Bu iki sistem, yani "biçim-anlatı" ve "stil", filmin tamamında etkileşim halindedir (2011, s. 312). Stilistik modeller herhangi bir filmin majör parçasıdır. Bir yönetmenin birden fazla filmindeki stil özellikleri üzerine konuşmak mümkündür. Örneğin, Bordwell ve Thompson, *A Man Escaped*'da sesi tartıştıklarında, *Robert Bresson*'u birçok filminde sese özellikle önem veren bir yönetmen olarak nitelendirmişlerdir. *A Man Escaped'*da, sesin görüntüyle olan ilişkisine dair birkaç önemli usulü analiz etmişlerdir. Onlara göre, alışılmışın dışındaki ses kullanımı Bresson'un benzersiz tarzının bir yönüdür (2011, s. 312).

Bu doğrultuda, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasal stilinin tanımlanması için, bu çalışmada, Ceylan'ın uzun metrajlı filmleri; *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) incelenmiştir. Filmler analiz edilirken, Bordwell ve Thompson'ın filmlerin "stil"ini, biçim-anlatı ilişkisini çözümlemek için önerdiği şu dört aşama takip edilmiştir:

**Birinci Adım:** Filmdeki egemen izlenimi tespit etmek için şu tip soruların yanıtları aranmıştır:

1. Filmde çekici veya rahatsız edici şeyler nelerdir?
2. Film alışılmadık bir etki yaratmakta mıdır?
3. Filmi kayda değer kılan nedir?
4. Filmin bazı yönleri özellikle daha net gösterilmekte midir?
5. Filmde örtük veya semptomatik anlamların özel bir önemi var mıdır?

Bu gibi sorulara verilen yanıtlar, "analizimin tezini" (Bordwell ve Thompson'ın ifade ettikleri şekliyle: *the thesis of your analysis*) sağlamıştır. Kanıtlara ve örneklere dayanan yanıtlar için bir liste çıkarılmıştır. Bordwell ve Thompson'ın *His Girl Friday* analizinde tezleri: "Bu film, yüksek hız izlenimi yaratmak amacıyla klasik anlatı tekniklerini kullanmaktadır". *Chungking Express* analizinde tezleri: "Bu film, izleyiciyi birbirine nedensel olarak bağlı olmayan iki hikâye arasındaki tematik bağlantıları keşfetmeye davet eder". *Meet Me in St. Louis* analizinde tezleri: "Tekniklerin Amerika'da aile yaşamının önemiyle ilgili örtük ve semptomatik anlamları nasıl aktardığına dikkat çekmesidir" (2011, s. 443). Dolayısıyla, bu tez çalışmasında her filmin analizi; filmin işlevlerini, etkilerini ve anlamlarını bir araya getiren "bir analiz tezine" dayanmıştır.

> Bordwell ve Thompson'a göre, film analizi, bir binanın tasarımını incelemeye benzetilebilir. Bir binayı gezerken belirli özelliklere, örneğin kapı eşiklerinin şekline veya büyük girişlerin beklenmedik yerlerde ortaya çıkmasına dikkat ederiz; ancak, çoğu zaman binanın genel mimarisine dair kapsamlı bir izlenimimiz olmaz. Mimarlık öğrencileri gibi, eğer binanın tasarımının genel yapısını anlamak istesek, bina planlarına bakarak farklı bölümlerin nasıl birleştirildiğini öğrenmek isterdik. Aynı şekilde, bir filmi sahne sahne deneyimleriz ve sahnelerin bir arada nasıl çalıştığını anlamak istiyorsak, filmin bütün biçimine ilişkin bir fikre sahip olmak faydalı olur (2011, s. 443-444).

**İkinci Adım:** Filmin biçimini görmek için, film ayrıntılı planlara bölünmüştür. Filmi bölümlere ayırmak, her film için belirlenen "analiz tezini" desteklemiş ve öğelerin nasıl birbiriyle ilişkili olduğunu görmemizi sağlamıştır. Örneğin, Bordwell ve Thompson *The Thin Blue Line* filmini analiz ederken, cinayet sahnesi için tüm geçmişe dönüşleri ayrı bir listede toplamış, bu listeye baktıklarında filmin gelişme modelini ortaya koyabilmişlerdir (2011, s. 444). Filmi bölümlere ayırmak şu tarz sorulara yanıt vermemde katkı sağlamıştır:

1. Her sahnede neden-sonuç ilişkisi nasıl oluşturulmaktadır?
2. Karakterlerin hedeflerini hangi aşamada anlıyoruz ve bu hedefler aksiyonun akışı içinde nasıl gelişmektedir?
3. Bir sahneyi diğerine bağlayan gelişme ilkeleri nelerdir? (s. 444).

**Üçüncü Adım:** Filmdeki stilistik modelleri analiz etmek için, filmi izlerken film teknikleri not edilmiştir. "Filmin organizasyon yapısını saptadığınızda, dikkat çeken teknikleri teşhis edebilir, film boyunca kullanılan tekniklere dair modeller oluşturabilir ve o tekniklerin işlevlerini öne sürebilirsiniz. Bu teknikler genellikle "analiz tezinizi" destekleyecektir" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 444). Bordwell ve Thompson, analizcinin bu adımda filmdeki bütün teknik öğelere maruz kalarak, bunalacağının altını çizmişlerdir. Analiz tezinin önceden belirlenmiş olmasının bu noktada yardımcı olacağını, analiz tezinin belli tekniklerin "diğerlerine göre daha uygun olduğunu netleştirece[ğini]" belirtmişlerdir (2011, s. 444). Analistin "hangi tekniklerin dikkat çekici olduğu hususundaki kararı filmin neyi vurguladığıyla (…) belirlenir" (2011, s. 314).

Öncelikle kendi analiz tezime uygun olan teknikler birer birer ele alınmıştır. Örneğin, "bu bir devamlılık kesmesi mi? Buradaki tekniğin işlevi nedir? Bu teknik film boyunca yineleniyor mu, yoksa geliştiriliyor mu?" gibi sorular üzerinden yanıtlar not edilmiştir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 444).

Kendi analiz tezime uygun olan teknikleri görmek için, mizansen öğelerine ve sinematografik tekniklere yönelik şu tarz sorular sorulmuştur (2011, s. 163):

- Mizansen öğeleri filmde nasıl işlev görmektedirler? Bu öğeler filmin tamamı boyunca kendi tarzlarını/yollarını ören motifleri nasıl oluşturmaktadırlar?
- Film boyunca dikkat çekmek, yol göstermek, yönlendirmek, beklenti ya da sürpriz yaratmak için mizansen, mekân ve zaman içinde nasıl şekillenmektedir?
- Hareketli çerçeve sinemasal mekân ve zamanla nasıl ilişkilidir? Hareketli çerçeveleme filmin biçimiyle nasıl etkileşime girmektedir?
- Bir çekim, filmin biçimini nasıl şekillendirmektedir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 218)?

Çekimlerin kurgulanmasını sorgulamak için şu tarz sorular sorulmuştur (2011, s. 265):

- Çekimler, mekânsal ve zamansal devamlılık sağlamakta mıdır? Eğer sağlamaktaysa, bu devamlılığı yaratan şey nedir? Eğer sağlamamaktaysa, devamsızlığı yaratan nedir?
- Kurgu modelleri karakterleri, diyalogları veya ortamı nasıl göstermektedir? Bu modeller anlatı bilgisini gizlemekte midir?
- Filmdeki kurgu, izleyicinin film deneyimine nasıl hizmet etmektedir?

Ses hakkında şu tarz sorular sorulmuştur (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 308):

- Filmde, müzik, ortam sesi ve konuşma gibi hangi sesler vardır? Ses yüksekliği ve tını nasıl kullanılmaktadır?
- Filmde ses nereden gelmektedir? Hikâye alanından mıdır, yoksa dışından mı? Ekran içi midir, yoksa ekran dışı mı? Ekran dışından gelmekteyse, izleyicinin görüntülere vereceği tepkiyi nasıl şekillendirmektedir?
- Ses manipülasyonları ile hangi amaçlar yerine getirilmekte ve hangi etkiler elde edilmektedir?

Filmdeki teknikleri adlandırıp, işlevlerini belirlemek bunların bir filmin bütününde nasıl işlendiğini, filmde nasıl bir rol üstlendiğini ve stildeki anlamı nasıl şekillendirdiğini ortaya koymayı sağlamaktadır.

**Organize Etmek ve Yazmak**

Bordwell ve Thompson'a göre, bir filmin parçalarının sistematik olarak nasıl bir araya getirildiğini açıklayan bir analiz yazısı çift aralıklı 5-15 sayfa kadardır (2011, s. 443) ve bu analiz yazısının içinde filmin olay örgüsü bölümlemesinin yer alması okuyucu için yararlı olmaktadır. Bunun yanı sıra, Bordwell ve Thompson, analistin filmin düzenini takip etmek zorunda olmadığını belirtmişlerdir (s. 446).

Bu tez çalışmasında, filmi izledikten sonra, filmin çekici, rahatsız edici, alışılmadık etki bırakan yönleri, kayda değer bir özelliği olup olmadığı, filmdeki örtük ve semptomatik anlamların özel bir öneminin olup olmadığı değerlendirilmiş, filmin egemen izlenimi belirlenerek o film için "analiz tezi" geliştirilmiştir. "Analiz tezine" uygun olan teknik veriler gelişme modeli içinde organize edilmiş ve sonra toplanan tüm veriler bir metin haline getirilmiştir.

# 3. BÖLÜM
# NEOFORMALİST PERSPEKTİFTEN NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN ANALİZİ

## 3.1. *KASABA* (1997)

*Kasaba* filminde, bir Anadolu kasabasında yaşayan bir ailenin hayatından bazı kesitler sunulur. Filmin ilk bölümünde karlı bir kış gününde doğa, bir ilkokul sınıfı ve sınıftaki öğrencilerle öğretmenin davranışları sergilenir. İkinci bölümde bir bahar mevsiminde, Asiye ve erkek kardeşi Ali'nin[35] tarlalar içinden geçerek kendi bahçelerine giderken doğa ile girdikleri ilişkiler gösterilir. Üçüncü bölüm, bir gece vakti mısır tarlasında bir ateşin etrafında oturan aile fertlerinin yaşamlarına ilişkin tartışmaları[36] üzerinden devam eder. Dördüncü bölümde evde geçirilen bir gece vardır.

Ceylan *Kasaba* filminde, kasabanın sakinliği ve tekdüzeliği içinde yaşam süren bir ailenin fertlerinin iç dünyalarını ve hayata farklı bakışlarını, sinemanın gerçekçilik geleneğini kullanarak anlatmaktadır.

Bordwell ve Thompson filmlerin bir olay örgüsü bölümlemesi hazırlanarak analiz edilebileceğini belirtmişlerdir (2011, s. 73). Bu doğrultuda, filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| **SINIF SEKANSI (KIŞ)** | |
|---|---|
| **Açılış Sekansı** | Çocuklar köyün delisinin karda düşmesine neden olur ve ona gülerler. |
| **Jenerik** | |
| **Okul bahçesi** | Bir grup öğrenci andımızı okur. |
| **Sınıf** | Öğretmen derse başlar. |

[35] Filmde Ali'nin ismi hiç kullanılmaz. Ceylan *Taşra Üçlemesi* adlı kitabında bu çocuğun adının Ali olduğunu yazmıştır (2023, s. 35).
[36] Yönetmen, tarladaki diyalogların çoğunu ablası Emine Ceylan'ın *Mısır Tarlası* adlı hikâyesinden aldığını söylemiştir (Ceylan, 2023, s. 34).

| | |
|---|---|
| **Sınıf** | Öğretmen, sınıfta kötü bir koku duyar. Asiye'nin öğle yemeği için getirdiklerinin koktuğu anlaşılır ve öğretmen Asiye'ye onları çöpe attırır. |
| **DOĞA SEKANSI (BAHAR)** | |
| **Yol** | Ali, evinin önünde oturan yaşlı bir adama taş atar. |
| **Panayır alanı** | Saffet keçilerin boyunlarından kesildiğini ve ateşte çevrildiğini görür. |
| **Mezarlık** | Asiye ve Ali bir eşekle karşılaşırlar. |
| **Panayır alanı** | Saffet panayır alanında, lunaparktadır. |
| **Mezarlık** | Ali kaplumbağayı ters çevirir ve onu ölüme terk eder. |
| **Doğa** | Arka plan çekimde Saffet karşıya bakar. |
| **Doğa** | Asiye ve Ali iki tarlayı ayıran ahşap bir ev kapısından geçer. |
| **MISIR TARLASI SEKANSI (BAHAR)** | |
| **Mısır tarlası** | Gece boyunca tüm aile ateşin başında oturur. |
| **Rüya** | Ali'nin rüyası. |
| **Mısır tarlası** | Gün doğumunda arka plan çekimde baba karşıya bakar. |
| **Mısır tarlası** | Gün doğumunda arka plan çekimde Asiye karşıya bakar. |
| **EV SEKANSI** | |
| **Ev** | Anne bir kavun doğramaktadır. |
| **Rüya** | Asiye'nin rüyası. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 1: Kasaba filminin olay örgüsü taslağı.*

Ceylan, katıldığı *Ve Sinema* (1997) isimli televizyon programında, filmin hikâyesinin 1970'lerde geçtiğini, filmi siyah-beyaz formatta çekme nedenlerinden birinin o dönemi daha iyi yansıtma amacından kaynaklandığını söylemiştir[37]. Başrol oyuncuları kendi annesi, babası ve kuzenidir. Ceylan'ın kendi çocukluk döneminden izler taşıyan film[38], amatör oyuncular ile bir kasabada yaşanan olayları gerçekçi gelenekle uyumlu bir

[37] https://www.youtube.com/watch?v=iYdEvIAF67Q

[38] Yönetmen filmi çektiği Çanakkale'nin Yenice kasabasında tipik bir aile içinde büyüdüğünü ifade etmiştir (Ceylan, 2023, s. 103). Kendi çocukluk hatıralarından ve ablası Emine Ceylan'ın *Mısır Tarlası* adlı hikâyesinden yola çıkarak bu filmi çektiğini belirtmiştir (Ceylan, 2023, s. 216-217).

biçimde sunmaktadır. Statik kamera kullanımı ya da sabit kameranın kadrajına oyuncuların girmesi, çıkması ve çerçevenin zaman zaman boş bırakılması gerçekçiliği desteklemektedir. Bazin bu tarz filmlerde, hareketli kamera kullanımını ve uzun çekim gibi stil araçlarıyla, gevşek anlatı yapısı ve gerçekçi bir zaman ve mekân sürekliliğinin desteklendiğini ifade etmiştir (Aktaran Bordwell, 1979, s. 59).

Burch'a göre, klasik anlatıda sinematografik teknikler filmle izleyicinin arasından çekilirse, film daha saydam hale gelir ve izleyicinin gördüğünü gerçekmiş gibi algılamasına yardımcı olur (1990, s. 182-183). Bordwell de bu fikri destekleyerek, klasik biçimdeki saydamlığın, izleyicinin filmle daha derin bir özdeşleşme yaşamasına olanak sağladığını belirtmektedir (1985, s. 160-161). Ancak *Kasaba* filminde bu saydamlık söz konusu değildir. Filmde dublaj kalitesinin zayıf olması, filmde doğal ışık kullanımı, dış seslerin entegrasyonu ve yer yer hikâyenin gelişimiyle ilgisi olmayan sahnelerin varlığı izleyicinin karakterle özdeşleşmesine engel olan öz-bilinçli anlatımla ilgilidir. Bordwell'e göre, filmin araçlarının daha az gizlenmesi bir tür öz-bilinçlilik oluşturur (1985, s. 58).

*Kasaba* filmi sınırlı bir anlatıya sahiptir. Sınırlı anlatımla sunulan öykü bilgisinde, izleyiciler karakterlerin sunduğu kadar bilgi sahibidir. Film, neden-sonuç ilişkisi bağlamında kurulmamakta ve olay örgüsünün epizodik yapısı gerçekçi bir şekilde inşa edilmektedir. Film bir ilkokul sınıfı içinde başlamakta, iki çocukla doğanın ilişkisinin sergilendiği bir sekansla devam etmekte, ardından ateşin başında uzun bir sohbet sekansı ve en son ev sekansıyla bitmektedir. Ailenin ateş başında oturdukları sahneye kadar, karakterler arasındaki akrabalık ilişkisi tam anlaşılmaz. Yine o sahneye kadar, karakterler az konuşur ve çoğu kez sessizdirler; onların davranışları, sessiz kalmaları, duygularını ve iç dünyalarını izleyiciye duyumsatır.

Filmde mevsimsel geçişler ve karakterlerin giyimleri dikkate alındığında, olay örgüsü süresinin yaklaşık bir yıllık bir zaman diliminde gerçekleştiğini tahmin ederiz. Filmin mekânları okul sınıfı, ev ve doğadır. Deleuze doğadaki çekimlerin zaman algısında süreklilik yarattığını, bunu mekânın ötesinde, zamanda "süreklilik arz eden bir sürenin sürekliliği" olarak vurgular (1997, s. 108). Bir kasabada saatin kaç olduğu, hangi gün ya da hafta olduğu önemli değildir. Filmdeki mevsim geçişlerini mizansen öğeleri ile

algılarız. Filmin açılış sekansında gösterilen karlı bir kasaba, izleyiciye mevsimin kış olduğunu anlatır. Ardından gelen bahar aylarında Asiye'nin önlük giymesi, çocuğun eğitim dönemi içinde olduğu bilgisini verir. Ailenin mısır toplamasından, ateş başında geçirdikleri gecenin, bir erken sonbahar gecesi olduğu anlaşılır. Mevsimlerin zaman atlamalarıyla verilmesi, arada geçen zaman dilimi içinde karakterlerin hayatlarında değişen bir şey olmadığını anlatmaya hizmet eder.

Açılış sekansından sonra, statik kamera yollarda kimselerin olmadığı karlı kasabadan görüntüler verir. Bu görüntülerin arasına andımızı okuyan bir grup öğrenci, okul bahçesindeki Atatürk anıtına bakan bir genç adam, bir kardan adam, kardan adamı deviren bir çocuk planları girer. Statik kamerayla verilen planlar, kasabadaki monotonluğu ve durağanlığı duyumsatır. Açılış sekansı sınıf sekansıyla devam ederken, sınıfın penceresinden kasabanın köhne evlerinin görüntüleri, sınıfın penceresine kar tanelerinin çarpması, yolda bir adamın yürümesi, kasaba sokaklarında köpekler, Saffet'in evinde bir koltukta oturması gibi görüntüler araya girer. Araya giren bu "alâkasız" görüntüler, özbilinçliliği destekleyen araçlardır.

Öğretmen sınıfa girer, derse başlar. Sınıfta olağan dışı bir koku duyar. Çocukların "beslenme"lerini sıralarının üstüne çıkarmalarını ister ve beslenmeleri koklamaya başlar. Öğretmen Asiye'nin beslenmesini koklarken yüzünü buruşturur, Asiye'nin bu kokuyu fark etmemesine şaşırır. Asiye ürkek bir sesle kokuyu hissedemediğini söyler. Öğretmen beslenmesinin bozulmuş olduğunu söyler ve çöpe attırır. Öğretmenin yüzünü buruşturması, Asiye'nin ürkek ses tonu ve Asiye'nin gözyaşlarının yanağından süzülmesinin omuz çekimde gösterilmesi, Asiye'nin maruz kaldığı travmayı izleyiciye aktarır.

Öğretmen derse devam eder. Kamera geniş açıda öğrencileri, ardından omuz çekimde Nazlı'yı gösterir. Önlüğünün koltuk altı yırtılmıştır. Önlükler eski, çocukların saçı başı dağınıktır. Bir öğrenci sınıfın penceresinde duran sapı kırık bir sürahiden bardağa su koyar ve içer. Kamera pencereden eski bir evi, ardından sağa pan yaparak dağdan aşağı koşarak inen bir kişiyi gösterir. Kara bulanmış bir çocuk sınıfa girer. Kamera yakın planda çocuğun lastik ayakkabılarını gösterir. Karlar içinde koşan kişinin bu çocuk olduğunu

tahmin ederiz. Çocuk bir sandalyeyi sınıfın ortasındaki sobanın yanına çeker. Lastik ayakkabılarını çıkarır ve çoraplarını sobanın üstüne asar. Sınıfın penceresinden gösterilen eski ev ile geniş açı çekim, omuz çekim ve yakın çekimlerle gösterilen öğrencilerin yırtık önlükleri, dağınık saçları, sapı kırık sürahi, lastik ayakkabı ve ıslak çoraplar yoksulluğun derinliğini ortaya koyar.



*Görsel 1: Islanmış ve plastik ayakkabı giyen, önlükleri yırtık, saçları dağınık öğrenciler.*

Asiye karda ıslanmış çocuğa arkadan bakarken, yukarıdan bir kuş tüyü önüne düşer. Gülümser. Avucuna aldığı kuş tüyünü havaya üfler. Birkaç çocuk daha bu tüyü üfleyerek havada tutar. Kuş tüyü sınıfın en üst noktasına havalanır. Kamera üst açı çekimde, kuş tüyü kameranın gözü konumunda, aşağıda sıralarında oturan öğrencileri geniş planda gösterir. Tüy öğretmenin eline düşer. Öğretmen kuş tüyünü eline alır, inceler. Çocukların yüzünü gülümseten kuş tüyü, onların hayallerini gösteren bir işleve sahiptir. Geniş planda

üst açı çekim, çocukların hayallerine uzaklığını ifade eden stilistik bir araçtır. Öğretmenin tüyü eline alıp şaşkınlıkla incelemesi, hayallerinin elinde kaldığını anlatmaya hizmet eder.



*Görsel 2: Solda, Asiye'nin üzgün bakışı. Sağda, kameranın gözü konumunda kuş tüyü.*

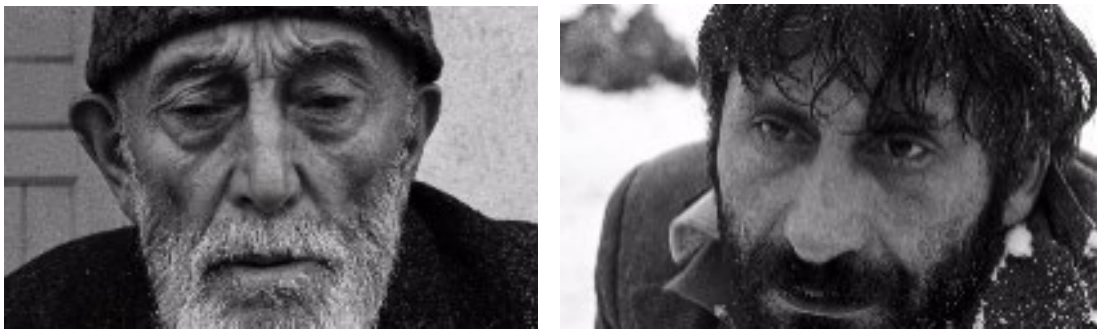
Sınıf sekansının ardından doğa sekansına geçilir. Gök gürültüsü duyulurken, ağaç yapraklarına düşen yağmur damlalarını görürüz. Doğada yürüyen Asiye ve Ali bir eşekle karşılaşır. Yakın çekimde Ali'nin gözleri, eşeğin gözleri ve Ali'nin yüzünün bir bölümü art arda verilir. Paralel kompozisyon olarak benzer bir sahne, çocuklar doğada bir kaplumbağa bulduklarında da karşımıza çıkar. Kamera yakın çekimde Ali ve kaplumbağanın birbirlerine bakışını gösterir. Yakın çekimler, izleyiciyi Ali ve hayvanların bakışmalarına yönlendirirken, Ali'nin gözleri bir araç olarak, onun doğayı anlama çabası içinde olan bir çocuk olduğunu göstermeye hizmet etmektedir.





*Görsel 3: Üstte, karasineklerin uçuştuğu eşeğin gözü ve Ali'nin ona bakışı. Altta, kabuğundan başını çıkaran kaplumbağa ve Ali'nin ona bakışı.*

Ali ablasıyla doğada dolaşmaya çıktığında, evinin önünde oturan yaşlı bir adama taş atar. Taş, adamın yakınlarına çarpar ve çarpma sesi duyulur. Yaşlı adam dönüp bakmaz. Adamın tepkisizliği, kameranın geniş açı, omuz ve çok yakın çekimleriyle gösterilir. Doğada yürürken Ali ve Asiye'nin karşılaştıkları eşeğin çok yakın çekimde gösterilen tek gözünün üstünde karasinekler uçuşmaktadır. Eşek sineklere tepki göstermez. Ali yediği eriğin çekirdeğini eşeğe atar. Eşek silkelenir ve yerinde durmaya devam eder. Bunun yanı sıra, filmin açılış sahnesinde kar oynayan çocuklar sekerek onlara doğru gelen köyün delisini taklit ederler. Köyün delisi çocuklara bakar ve düşer. Adam ayağa kalktığında tekrar kayar ve düşer. Köyün delisi oturduğu yerde gülümser. Gülümseme yerini donuk bakışa bırakır. Kameranın yakın çekimde yere düşen adamın donuk bakışını uzun çekimde göstermesi, onun tepkisizliğini izleyiciye aktaran bir araçtır. Köyün delisinin tepkisizliği, Ali'nin taş attığı adam ve erik çekirdeği attığı eşeğin atılanlara tepkisiz kalmaları ve eşeğin sineklere tepki vermemesi paralellik sağlar ve kasabadaki yaşamın durağanlığını izleyici algısında pekiştirir.



*Görsel 4: Solda, taş atılan yaşlı adamın tepkisizliği. Sağda, çocukların düşürdüğü adamın tepkisizliği.*

İki kardeş, doğa keşfine ilk çıktıklarında bir mezarlığın içinden geçerler. Mezarlıktaki ağaçlardan erik yerler. Kamera yakın çekimde eski yazıyla yazılmış mezar taşlarını gösterir. Okul sekansında da kasabadan verilen görüntüler arasında mezarlık planları yer alır. Mezarlık ve mezar paralellik yaratarak, kasaba yaşamında ölümün hayatın bir parçası görüldüğünü anlatmaktadır. Asiye ve Ali bir kaplumbağa görürler. Asiye, kardeşine kaplumbağaların ters kalırlarsa, öldüklerini söyler. Ali kaplumbağayı bir mezarın üstüne koyar. Başını çıkarması için sessizce bekler. Çocuklar giderken, Ali kaplumbağanın başını çıkardığını görür. Koşarak geri döner ve kaplumbağayı ters çevirir. Kamera üst açı çekimde Ali'nin kaplumbağaya bakışını gösterir. Ters dönmüş kaplumbağa bir süre çırpındıktan sonra hareketsiz kalır. Ali'nin kaplumbağayı bir mezarın üstüne ters şekilde bırakması, izleyiciye Ali'nin ölümü de doğanın bir parçası olarak gördüğünü anlatmaya hizmet eder. Üst açı çekim Ali'nin kaplumbağa üstündeki gücünü gösteren bir araçtır. Ayrıca, yakın çekim, çırpınan kaplumbağanın sesine izleyicinin kulak vermesini sağlar, onun çaresizliğini anlamasına hizmet eder. Bu sekansta Asiye ve Ali doğada keşif yaparken, Saffet'in kasabada kurulan lunapark görüntüleri zaman zaman araya girmektedir. Saffet panayır alanındayken, kesilen keçilerin can çekişme seslerini duyar. Keçilerin görüntüleri, ölmeye mahkûm edilen kaplumbağa ile paralellik sağlar ve kasabada ölümün yaşamın doğal bir parçası olduğu bilgisini destekler.






*Görsel 5: Üst solda, ters dönmüş, çaresiz kaplumbağa. Üst sağda, Ali'nin kaplumbağaya bakışı. Alt solda, kesilen, can çekişen keçiler ve alt sağda Saffet'in onlara bakışı.*

Kaplumbağanın hareketsiz kaldığı sahnenin hemen ardından, bel planda Saffet'i arka plan çekimde, sırtı kameraya dönük doğada otururken görürüz. Kamera bel planda Saffet'in başına doğru zum yapar. Saffet'in sırtı kameraya dönük oturma pozisyonu bir araç olarak, onun kendi dünyasına baktığını ve kameranın başına zum yapması yine bir araç olarak, onun beyninde düşünceler olduğunu izleyiciye aktarmaya hizmet etmektedir. Çaresiz kaplumbağadan, kesmeyle Saffet'in sırtının kameraya dönük olduğu sahneye geçiş yapılmaktadır; bu geçişin Saffetin'in kaplumbağa gibi sıkışmışlığını, çaresizliğini anlatan bir işlevi vardır. Sınıf sekansında da, Saffet'in evde hiçbir şey yapmadan sessizce oturduğu ve pencereden dışarı baktığı planların aralıklarla verilmesi, onun bu kasabadaki sıkışmışlığını destekleyen biçimsel öğeler olarak hizmet etmektedir.

Saffet lunapark alanındayken, kamera, alt açı çekimden Saffet'i ve arkasında salıncakta eğlenen insanları gösterir. Saffet gondola biner; önce güler sonra durgunlaşır. Uzun çekimde gösterilen Saffet'in durgun yüz ifadesi, onun eğlenemediğine işaret eder. Diğer planlarda yine alt açı çekimde Saffet'i sigara içerken ve dondurma yerken görürüz. Alt açı çekim planları paralellik yaratarak bir motif olarak tekrarlanır; bu paralel çekim kompozisyonlarında Saffet'in sırtı eğlenceye dönüktür. Saffet'in sırtının lunaparka dönük olması, çoğu kez aynı yöne bakması ve sigara içmesi birer araç olarak, lunaparkın "bile" onu neşelendirmediğini imler. Daha sonraki planda, Saffet'in oturduğu yerden flu görünen bir gondol vardır. Filmde flu görünen gondol, Saffet'in lunapark dünyasıyla zihinsel bir ilişkisinin olmadığını destekler. Sonrasında Saffet, çalılıkların içine uzanır; kendisini çalılıkların içine bırakması, kasaba yaşamından soyutlanmak isteğini anlatır.







*Görsel 6: Saffet'in sırtı eğlenceye dönüktür.*

Mısır tarlası sekansında da aile kendi aralarında konuşurken yere uzanır. Saffet'in panayır alanında ve ailesinin yanında yere uzandığı planlar paralellik yaratır, bir motif olarak yinelenir. Filmde sık sık sigara içen ve doğanın içinde yere uzanan tek karakterdir. Ve sonunda mısır tarlası sekansında Saffet "bu kasabada çürüyüp gitmek istemediğini" söyler. Saffet'in derdi açık anlamla da belirtilir. Diğer yandan, Saffet kasabadaki yaşamla ilgili görüşünü dile getirirken, flashback sahnesi araya girer. Saffet, S yapan virajlı bir yolda, sırtına çantasını almış şekilde ailesine el sallar. Saffet onlara el sallarken, sırtını döner ve yürümeye devam eder. Sonra durur ve gözleri yaşlı şekilde onların arkasından bakar. Saffet sadece askerlik için kasabadan ayrılmıştır. Bu nedenle, bu flashback sahnesinin, Saffet'in askere gidiş sahnesi olduğunu tahmin ederiz. Saffet'in yolu düz değildir. Bu S yapan yol kompozisyonu Saffet'in arayışlarını ve belirsizliklerini vurgular.



*Görsel 7: Solda, Saffet lunapark alanında. Sağda, doğada yere uzanırken.*

Asiye ve Ali doğadaki gezintilerinin sonunda iki tarlayı birbirinden ayıran ahşap bir ev kapısını açarlar ve kapının diğer tarafına geçerler. Kamera kapıdan geçen çocuklardan sağa pan yapar, mısır koçanlarını ayıklayan kadınları gösterdiğinde sabit kalır ve zaman atlamasıyla mısır tarlası sekansı başlar. Hava kararır ve aile yaktıkları ateşin çevresinde

oturur. Aileyi çocuklar, dede, nine, çocukların babası, annesi ve Saffet oluşturur. Kasabaya ait olmak ve kasabadan ayrılmak üzerine yapılan konuşmalar, karakterler arasında gerilime neden olur. İzleyici konuşmalardan çocukların babasının Amerika'da eğitim aldığı bilgisine de sahip olur. Baba, Mezopotamya medeniyetinden, Babil'den söz etmeye başlar. Ardından abisinden ve tabiattan söz eder. Konuşurken burnunu karıştırır. Babanın burnunu karıştırması, Amerika'da eğitim alan ve medeniyetten söz eden karakterle tezatlık yaratarak izleyiciyi motive etmektedir.



*Görsel 8: Solda, baba bir bitkiyi severken. Sağda, burnunu karıştırırken.*

Bir ara çocukların annesi hayat ve ölüm üzerine konuşurken, baba, dedenin uykusuzluk problemi için yastığını değiştirmesini söyler ve ağrısı için bir öneride bulunur. Babanın araya girip, "alâkasız" bir konuda konuşması karakterlerin dertlerinin çok farklı olduğu bilgisini destekler.



*Görsel 9: Solda babanın, sağda Saffet'in gözleri.*

Karakterler ölüm üzerine konuşurken, çocukların amcasının öldüğünü, Saffet'in ölen amcanın oğlu olduğunu öğreniriz. Konuşmalar kesilir, bir sessizlik olur. Ardından odun ateşinin, rüzgârın ve ninenin ağlama sesi duyulur. Bu sırada, kamera çok yakın çekimde

tek kulak, kırışmış alın çizgileri ve tek göz gösterir. Bu görüntülerin arasına Ali'nin göz planları girer. Sessizlik ve çok yakın çekimler, izleyicinin bu planlara bakmasını motive eder. Derin yüz çizgileri arasına giren Ali'nin göz planları karşıtlık yaratarak, izleyiciye yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi duyumsatır.



*Görsel 10: Üstte ve sol altta, kırışmış kulak, alın ve göz kapağı. Sağ altta, Ali'nin gözleri.*

Aile gün doğumuna kadar mısır tarlasında kalır. Gün doğduktan sonra, arka plan çekimde babanın doğaya, dağlara baktığı gösterilir. Bir kuzu sürüsü görürüz. Ardından, Asiye annesine Hindistan'ın hangi tarafta olduğunu sorar. Babasına benzer şekilde, arka plan çekimde Asiye'nin de doğaya bakışı gösterilir. Her iki karakterin arka plan çekimde ileriye bakmaları paralellik sağlamakta ve iki karakterin de kasabanın ötesini kavrama iradelerini yansıtmaktadır. Kameranın babaya uzak, Asiye'ye yakın olması karşıtlık yaratarak, babanın kasaba ötesinin bilgisini yakaladığını, Asiye'nin bu bilgi için güçlü bir arzu içinde olduğunu imler. Filmde benzer şekilde arka plan çekimle gösterilen bir karakteri sınıf sekansında görürüz. Öğretmen pencerenin önüne gider, arka plan çekimde pencereden dışarı bakarken gösterilir. Bu plan, öğretmenin kasaba ötesi özlemini yansıtan bir araçtır.



*Görsel 11: Solda baba, sağda Asiye sırtları kameraya dönük şekilde karşıya bakarlar.*

Mısır tarlası sekansının ardından ev sekansı gelir. Asiye yatakta yatmaktadır. Gök gürültüsü duyulur. Bir karasinek Asiye'nin yüzüne yaklaşır ve sineğin sesi duyulur. Gök gürültüsü ve sinek sesi izleyicide gerilim uyarır. Asiye önlüğünü giymiş olarak mısır tarlalarının içine girer; tarlada saçları dağınık bir erkek çocuk görür. Çocuk başını çevirir ve Asiye'ye bakar. Sonrasında Asiye'yi uyurken görürüz. Asiye'nin uyuduğunun gösterilmesi bir ipucudur ve bu sekansın bir rüya olduğunu anlatır. Filmde gerçekte yaşanıyormuş gibi hissedilen bir rüya sahnesi de Ali'ye aittir. Mısır tarlası sekansında annesinin kucağında uyuya kalan Ali bir rüya görür. Rüyasında Ali ateşlenmiş, yataktadır. Annesi pencerenin pervazında kaplumbağa pozisyonunda durmaktadır. Ali "in oradan anne" der. Anne pencereden ters şekilde düşerken Ali çığlık atar. Kesme ile ters dönmüş çırpınan kaplumbağa planı gösterilir ve Ali uyanır. Ali'nin ters döndürdüğü kaplumbağanın çaresizce çırpınması ile Ali'nin rüyasında yatakta ter içinde kalarak annesine çaresizce seslenmesi paralellik yaratarak, Ali'nin içindeki vicdan azabını izleyiciye duyumsatır.



*Görsel 12: Solda, anne kaplumbağa pozisyonunda. Sağda, ters dönmüş kaplumbağa.*

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* filminde, sessiz ve monoton bir kasaba yaşantısı sürdüren bir ailenin bireylerinin yaşama çeşitli perspektiflerden bakışlarını sunar. Mevsim geçişleri, okul dönemleri ve aile içi olaylar film boyunca izleyiciye gösterilir. Bu detaylarla, olayların geçtiği zamanın bir yıllık bir dönemi kapsadığı bilgisini destekler. Film okul sınıfı, ev ve doğa gibi sınırlı mekânlarda geçmektedir. Neden-sonuç ilişkisinden bağımsız, epizodik bir yapıya sahiptir. Az diyaloğun egemen olduğu filmde, kullanılan biçimsel ve stilistik araçlar izleyicinin fabulayı oluşturmasına yardımcı olmaktadır.

### 3.2. *MAYIS SIKINTISI* (1999)

Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* filminde, Muzaffer, planladığı filmi çekmek için doğup büyüdüğü bir Anadolu kasabasına gider. El kamerasını kullanarak, filmi için uygun mekânı ve oyuncuları bulmaya çalışır. Kasabada ailesinin evinde kalırken, annesi, babası ve kuzenleriyle birlikte zaman geçirir. Muzaffer'in babası Emin, tarlasının yanında bulunan ormanlık bölgeyi kendi tarlasına dâhil etmeye ve kadastrocuların ağaçları işaretlemesine engel olmaya çalışmaktadır[39]. Muzaffer'in kuzeni Saffet birkaç defa denediği üniversite sınavında başarısız olmuş, İstanbul'da yaşama hayali kuran bir gençtir. Muzaffer'in küçük kuzeni Ali müzikli bir saat aldırabilmek için, bir yumurtayı kırk gün kırmadan cebinde taşımaya çalışan sekiz yaşında bir çocuktur. Muzaffer kasabada filmi için ön araştırmasını yaptıktan sonra İstanbul'a geri döner ve bir süre sonra asistanı Sadık ve ekipmanı ile geri gelir. Muzaffer; annesi, babası, asistanı Sadık, Saffet ve Ali'yle birlikte filmini çeker.

Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı* filminde, kasaba yaşamının durağanlığı içinde, akrabalık ilişkileri bulunan insanların çok farklı amaçlarını ve düşüncelerini, bireylerin kendi amaçlarını gerçekleştirmek için gösterdikleri çabaları mizansen öğeleri ve sinematografik araçlarla anlatmaktadır.

[39] Filmin orijinal sinopsisinde Emin'in tarlasının yanındaki ormanlık bir bölgeyi tarlasının sınırları içine katma mücadelesi verdiği belirtilmektedir (Ceylan, 2023, s. 123).

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| | |
|---|---|
| **Açılış Sekansı: Sokak** | Saffet postacının yolunu gözlemektedir. |
| **Jenerik** | |
| **A. MUZAFFER'İN KASABAYA GELMESİ** | |
| **1. Tarlaya İlk Gidiş** | |
| **Yol** | Muzaffer ve Emin arabayla Emin'in tarlasına gider. |
| **Tarla** | Muzaffer film çekimi için tarlaya bakar. Emin kendi tarla işlerini yapar. |
| **Fabrika bahçesi** | Muzaffer Saffet'e film işi olursa onu yanına alabileceğini söyler. |
| **Doğa** | Muzaffer, Ali'ye yumurta konusunda hile yapması için akıl verir. |
| **Pire dayının evi** | Muzaffer ve Saffet, Pire dayının evine gelirler. |
| **Ev** | Muzaffer, anne ve babasına eski videolarını izletir. |
| **Saffet'in evi** | Saffet'in babası işi bıraktığı için Saffet'i azarlar. |
| **Kasaba merkezi** | Emin kadastroculların kasabaya geldiği haberini alır. |
| **2. Tarlaya İkinci Gidiş** | |
| **Yol** | Emin bisikletle tarlaya gider. |
| **Tarla** | Emin tarlası çevresindeki ağaçlarda işaret olup olmadığını kontrol eder. |
| **Yol** | Ali bir sepet domatesi yamacın tepesindeki eve götürmeye çalışırken cebindeki yumurta kırılır. |
| **Kümes** | Ali bir kümesten yumurta çalar. |
| **Sokak** | Ali sol eli cebinde sokakta yürümektedir. |
| **Ev** | Emin daktilo ile yazmaktadır. Ali gelir, halasını sorar. |
| **B. MUZAFFER'İN TEKRAR KASABAYA GELMESİ** | |
| **Çanakkale** | Muzaffer, annesi, babası ve asistanı Çanakkale'ye günübirlik giderler. |
| **3. Tarlaya Üçüncü Gidiş** | |
| **Tarla** | Ekip filmi çekerken, Emin ağaçlardaki kırmızı işareti fark eder. |
| **4. Tarlaya Dördüncü Gidiş** | |

| | |
|---|---|
| **Tarla** | Ekip yarıda kalan filmi çekmeye devam eder. |
| **Sonsöz** | A. Çehov'un anısına… |
| **Jenerik** | |

*Tablo 2: Mayıs Sıkıntısı filminin olay örgüsü taslağı.*

Film mayıs ayında geçmesine rağmen, filmdeki renklerin soluk olması dikkat çekicidir. Filmde hâkim olan soluk renk bir araç olarak, kasabadaki tekdüze yaşamı gösteremeye hizmet eder. Filmde sıklıkla işitilen kuş cıvıltıları, köpek havlamaları, ağaç hışırtıları, motosiklet ve kamyon sesleri, kasaba yaşamını izleyiciye aktaran araçlardır.

Filmde kasabanın adı ve filmin öykü süresi ile ilgili boşluklar ipuçları ile doldurulmaktadır. Emin kadastroculari ararken, park etmiş durumda görülen "Yenice" minibüsü, filmin Çanakkale'nin bir ilçesinde geçtiği bilgisini izleyiciye verir. Filmin sonunda Ali'nin cebindeki yumurtayı 37 gün taşıdığını söylemesi olay örgüsü süresinin 37 gün olduğunu sunmaktadır. Film birçok ana karakterin minimal hedefleri üzerinden ilerlerken, anlatıda açık uçlu sorular yer alır. Filmin sonunda Muzaffer'in filmi bitirip bitirmediği, Ali'ye saatinin alınıp alınmadığı ve Emin'in bir daha uyanıp uyanamayacağı anlaşılmaz.

Filmin açılış sekansında, Saffet postacından heyecanla bir zarf alır ve kahvehaneye gider, kahvehane önündeki masaya oturur. Kahveciyle konuşmalarından elindeki zarfın üniversite giriş sınavı sonuç belgesi olduğunu öğreniriz. Kamera göğüs çekimde Saffet'i zarfı açarken gösterir. Saffet zarfa baktıktan sonra boş bir ifade ile gözünü kırpmadan 15 saniye karşısına bakar. Uzun çekimde Saffet'in gözünü kırpmadan, boş boş karşıya bakmasının gösterilmesi izleyiciye üniversite sınavını kazanamadığını anlatan bir araçtır. Saffet caddede sağa sola bakar. Ardından kamera caddede konuşan iki kadını gösterir. Tekrar Saffet'i gösterdiğinde Saffet'in arkasındaki camın yansımasından aralıklı olarak üç motosikletin ve birkaç insanın yürüdüğünü görürüz. Yolda geçen bir araba yoktur. Bu sahnede kadınların konuşmaları, kuş cıvıltıları ve motosiklet sesleri birbirine karışır. Caddedeki görüntülerin art arda verilmesi ve birbirine karışan sesler birer araç olarak, kasabanın rutin gündelik yaşamını izleyiciye gösterir. Ayrıca, Saffet'in caddeye bakışı, onun kasabadan gitme hayalini izleyiciye aktarır.

Muzaffer ve babası tarladadır. Cırcır böceklerinin sesleri devam ederken müzik başlar. Muzaffer bir masada otururken, arabaya gider ve müziği kapatır. Tarlada Emin'i ot biçerken, ilaçlama yaparken, tarlayı sularken ve ağaç dallarını toplarken görürüz. Muzaffer'in ayaklarını uzatarak oturması, Emin'in bir işi bitirip diğerine geçmesi, Muzaffer'in defter yapraklarının ve ağaçların üstündeki yeşil yaprakların rüzgârla hareketlenmesi hızlı kesmelerle art arda tekrarlanarak verilir. Daha sonra, uzun çekimde kamera sola pan yapar, kuvvetli rüzgârla savrulan yerdeki kuru yaprakları gösterir. Ardından, Muzaffer'in yatışı, Emin'in çalışması ve doğadaki görüntüler iç içe geçmiş yeni planlarla verilir. Art arda verilen bu planlar, tembellik yapan Muzaffer ve çalışan Emin'e bakmayı motive eder, iki karakterin farkını betimler. Muzaffer'in spor ayakkabısıyla masaya uzattığı ayaklarının gösterildiği plan ile jenerikten sonraki ilk sahnede Emin'in sandalyeye uzattığı çıplak ayaklarının gösterildiği plan paralellik sağlamaktadır. Muzaffer ayaklarını üst üste koyarak uzatmış, Emin ise yan yana açarak koymuştur. Ayakların pozisyonları birer araç olarak, birinin tembellikten diğerinin yorulmaktan dolayı ayaklarını uzattığı bilgisini izleyiciye aktarır, Emin'in ayaklarını uzattıktan sonra Muzaffer'e tarladan geldiğini söylemesi bu enformasyonu destekler.



*Görsel 13: Solda, Emin'in, sağda, Muzaffer'in ayakları.*

Bu sahnede, öte yandan, hızlı kesmelerle verilen yeşil yaprak görüntülerinin arasına giren sola pan hareketinin kuru yaprakları göstermesi dikkat çekicidir. Kesme ve sola pan hareketi birer araç olarak, taze ve kuru karşıtlığını gösterirken, genç Muzaffer ve yaşlı Emin'i işaret etmektedir. İşini bitirdikten sonra Emin, Muzaffer'in karşısına oturur. Tarladaki ağaçları korumak için duruşmaya hazırlandığını söyler. Üç dört ay sonra ağaçları işaretlemeye geleceklerini söylediğinde duyulan karga sesi izleyicide bir tehdit duygusu uyandırır. Emin uzun uzun ağaçların geçmişini, cinsini ve onlarla olan bağını anlatır. O sırada, Muzaffer önündeki kâğıdı karalamaktadır ve Emin'in yüzüne boş bir

ifadeyle bakar. Emin konuşurken, Muzaffer'in onunla göz kontağı kurmaması, babasının derdine kayıtsızlığını anlatan bir araçtır.



*Görsel 14: Hızlı kesmelerle verilen yeşil yaprak görüntüleri.*

Pire dayı küçük eski bir evde yaşayan yalnız bir adamdır. Muzaffer, filminde oynamasını düşündüğü Pire dayının yanına gittiğinde Pire dayı Muzaffer'e yeni kaybettiği eşini anlatırken, bel plan çekimde gördüğümüz Muzaffer'in yan oturma pozisyonu, adamın yüzüne bakmadan masadaki ceviz kabuklarıyla oynaması ve esneyerek baş sağlığı dilemesi, ardından çok geniş açı çekimde, kameranın sağa pan yaparak uçsuz bucaksız tarlayı ve sonra arka plan çekimde Muzaffer'i tarlanın içinde karşıya bakarken göstermesi, Muzaffer'in aklında sadece film projesi olduğunu anlatan araçlardır. Ardından geniş açı çekimde art arda eşek, kuzular ve doğa planları gösterilir. Kamera yine çok geniş planda ağaçların rüzgârda sallanan yapraklarını gösterirken, sağa pan yapmaya başlar ve hafif tilt hareketiyle eski bir koltukta sabit kalır. Sabit kamerada doğanın içinde tek başına kalan eski koltuk yaşlı Pire dayının film projesinde yer almayacağını vurgular.



*Görsel 15: Solda, Muzaffer tarlanın içinde karşıya bakar. Sağda, doğanın içinde tek başına kalan eski koltuk.*

Muzaffer, annesi Fatma'yı, babasıyla birlikte filminde rol alması için ikna etmeye çalışır, onlara, eski video görüntülerini izletmek ister. Kamera geniş açı çekimde televizyonun karşısında konumlanmıştır. Yavaşça televizyona doğru zum yapar. Tam çerçevede video, Emin ve Fatma'nın tarlalarında geçirdikleri mutlu günleri gösterirken, bu sahnelere kuş cıvıltıları ve müzik eşlik eder. Birkaç saniye sonra, gök gürültüsü sesi ve daha yüksek bir müzik duyulurken, görüntü hafif kararır. Hareketli kamera baş açı çekimde Emin'in çevresinde dönmeye başlar, ardından Emin'in donuk bakışını gösterir. Videokasette Fatma yeşilliklerin arasında, benzer şekilde kameraya donuk bakar, kamera yavaşça onun gözlerine doğru zum yapar. Yağan yağmur Emin'in omuzlarını ıslatır. Ağaçlar rüzgârda savrulur, kara bulutlar iç içe geçerken etraf kararır. Yine videokasette Emin bel plan çekimde görülürken, kamera onun yüzüne doğru zum yapmaya başlar, yakın çekimde yüzünde sabit kalır; Fatma bel plan çekimde görülürken, kamera onun yüzüne doğru zum yapmaya başlar, yakın açı çekimde yüzünde sabit kalır ve film biter. Fatma çok yaşlandıklarını söyler, uyuya kalmış Emin'e bakar. Videoda önce açık renklerin kullanımı ve karakterlerin yüz ifadeleri, izleyiciye onların mutlu gençlik dönemlerini aktarırken, ardından gelen gök gürültüsü sesi, daha yüksek tondaki müzik, renklerin hafif kararması, Emin'in etrafında dönen kamera hareketi biçimsel birer araç olarak, karakterlerin neşeli günlerinin geride kaldığını ima eder. Emin'in omuzlarını ıslatan yağmur, ağaç yapraklarının rüzgârda savrulması, kara bulutların iç içe geçmesi, karakterlerin objektife donuk ifadelerle bakışı birer araç olarak, zamanın hızlıca geçişinden duydukları şaşkınlığı vurgular ve videonun bitiminde işitilen gök gürültüsü, odun ateşinin sesi ve müzik onların hüznünü izleyiciye aktaran araçlardır. Sonrasında karakterlerin yüzüne yapılan yavaş zum hareketi, izleyiciye onların duygu durumunu aktarır. Kasabada hayat tekdüze ilerler, saat, süre kavramları konuşulmaz. Kasabadaki yaşam Bergson'ın zaman algısına benzerlik gösterir. Bu zaman algısı, geçmiş, şimdi ve geleceği içine alan bir süre değildir, zaman değişim demektir ve karakterler şimdiki an'da bu değişimi algılar. Bergson'a göre, zaman, içinde yaşanılan, hareket edilen ve değişilen yerdir (Aktaran Deleuze, 1997, s. 82). Bunun yanı sıra, bu sahnede, karakterlerin zum yapan kameraya son anda bakmaları öykü bilgisinin derinliğiyle, onların psikolojisinin yansıtılmasıyla ilgilidir. Karakterlerin gençlik ve yaşlılık dönemleri, onların perspektifinden sunulmaktadır. Bordwell ve Thompson, karakterlerin gördükleri ve duyduklarının, kendi perspektiflerinden izleyiciye sunulmasını öznel bir anlatım olarak tanımlamışlardır (2011, s. 97). Emin ve Fatma iyi

geceler dileyip yatarlar. Muzaffer yattığı yerden kornişten çıkmış eski perdeye bakar. Birkaç saniye gösterilen perde planı anne ve babasının yaşlandıklarını vurgulayan bir araçtır.



*Görsel 16: Üstte, Emin bel plan çekimde görülürken, kamera onun yüzüne doğru zum yapmakta. Altta, Fatma bel plan çekimde görülürken, kamera onun yüzüne doğru zum yapmakta.*

Emin kadastrocuların kasabaya geldiği haberini arar. Kasabanın merkezinde esnafa onları sorar. Emin'in dikkatini çeken birkaç adam taksiye biner. Emin kadastroculara engel olmak için, bisikletle büyük bir hızla tarlaya gider. Geçtiği yol, Muzaffer'in arabasıyla tarlaya gittikleri yoldur. Yolda başka bir araç, neredeyse hiçbir insan yoktur. Sabit kamera uzak çekimde aynı yolların görüntüsünü art arda verir. Muzaffer'le gittiklerinde yolun bir noktasında duyulmaya başlayan müzik, Emin geçerken de aynı noktada duyulmaya başlar. Her iki gidişte de bu müzik duyulmaya başlarken, kamera sola pan yaparak tarlaya giden karakterleri takip eder. Aynı açılarla gösterilen aynı yol planları, yolların boş olması, aynı kamera hareketi ve yolun aynı noktasında duyulmaya başlayan aynı müzik dikkat çeken öğelerdir. Filmin biçimsel sistemi içinde tekrarlayan bu paralel öğeler, kasabada hayatın rutinliğini göstermeye hizmet eden biçimsel araçlardır. Emin tarlaya giderken, kahvehanenin bahçesinde oturan bir adama kadastrocuların geçip geçmediğini sorar. Adam hep orada olduğunu, geçmediklerini söyler. Bu diyalog, kasabada dünün, bugünün aynı olduğunu gösteren bir araç olarak, kasaba yaşamının rutinliğini

desteklemektedir. Bunun yanı sıra, bu sahnelerde Emin'in bisikletle gitmesi ile Muzaffer'le birlikteyken arabayla gitmesi karşıtlık yaratır. Bisiklet ve araba karşıtlığı, karakterlerin amaçlarının farklı olduğunu; ilki Muzaffer'in filmi için çekim mekânını bulma amacını, ikincisi Emin'in kadastroculara engelleme amacını gösterecek şekilde bir işlev görür.



*Görsel 17: Aynı açılarla gösterilen aynı yol planları.*

Jenerikten sonraki sahnede Muzaffer, evin kapı eşiğinde bekleyen küçük kuzeni Ali'yle karşılaşır. Ali, halasından aldığı yumurtayı cebine koyar ve okula gider. Birkaç sahne sonra, Muzaffer ve Ali'yi doğanın içinde yürürken görürüz. Bir kaplumbağa bulurlar. Muzaffer kaplumbağayı sonra Ali'yi çekime alır. Kısa bir zaman atlaması ile Muzaffer'i ve Ali'yi yerde uzanmış görürüz. Kuş cıvıltıları ve kaplumbağanın ayak sesleri duyulur. Kamera kaçan kaplumbağayı sola pan yaparak takip eder. Pan yaparken yavaş yavaş kaplumbağaya zum yapmaya başlar. Kaplumbağa çalılıkların içine girerken gerilimi hissettiren bir ses ile kuvvetli bir gök gürültüsü sesi duyulur. Yağmur yağmaya başlar. İkisi koşarak giderken, kaplumbağa ve toprakta biriken su görüntüleri ara planlar olarak verilir. Kaplumbağaya dikkat çeken pan hareketi ve zum, onun yavaşlığının görülmesine hizmet ederken, yine Muzaffer ve Ali'nin bir işi zamanında yetiştirme kaygısı yaşamadan rahatlıkla yere uzanmış olmaları izleyiciyi kasabadaki yaşamın kaplumbağa ritminde olduğunu anlamasına motive etmektedir.

Film boyunca Ali'yi hep önlükle görmemiz ve bir elinin hep cebinde olması dikkat çekicidir. Muzaffer, Ali'ye neden elinin hep cebinde olduğunu sorduğunda, kırk gün yumurtayı kırmadan cebinde taşırsa, kendisine müzikli saat alacaklarını söyler. Muzaffer, Ali'ye hile yapması için öneride bulunur. Ali "olmaz, hilelik olur" der. Muzaffer annesini filminde oynaması için ikna etmeye çalışırken, Pire dayının çekim için para istediğini söyler. Muzaffer yalan söylerken, mutfağın kapı eşiğindedir. Benzer şekilde, Ali cebindeki yumurtayı kırdığı zaman, bir kümesten yumurta çalar ve halasının evine gittiğinde Emin'le konuşurken kapı eşiğindedir. Kapı eşiği, amaçları için hile yapan karakterler arasında paralellik sağlayan bir işlev görür. Ayrıca, Muzaffer ve Ali'in ilk karşılaşmaları kapı eşiğinde olmuştur. Filmin biçimsel sisteminin inşasında, kapı eşiği karakterleri ilişkilendiren bir motif olarak tekrarlanır.

Film boyunca Ali elini cebinden çıkarmadan yumurtayı taşır. Ali bir gün, okuldan eve giderken, bir nine ondan bir sepet domatesi yokuşun tepesindeki eve götürmesini ister. Ali istemez ama kadın götürmesi konusunda onu zorlar. Ali toprak yollardan geçer. Bir elini yumurtanın olduğu cepten hiç çıkarmaz. Sağ eliyle sepeti taşır. İki kere sepeti yere koyar, ellerini ovuşturur. Ali'nin yürümesi, art arda kesmelerden oluşan birkaç görüntüyle verilir. Art arda verilen yürüme görüntülerinden ve Ali'nin iki kere ellerini

dinlendirmesinden çok yorulduğunu anlarız. Ardından, bir yokuşa tırmanır ve sepeti yeniden yere koyar, koluyla terlemiş alnını siler. Önlüğünde ter lekeleri görülür. Art arda verilen yürüme planları, terli yüzün silinme eylemi ve terli önlük birer araç olarak, Ali'nin yumurtayı kırmadan sepeti taşıma azmini göstermeye hizmet etmektedir. Yokuşun tepesindeyken, kamera üst açı planda, Ali'nin arkasını dönüp, tepeden kasabaya birkaç saniye baktığını gösterir. Sepeti tekrar eline alırken, bir domates yere düşer. Kamera yakın çekimde domatesi gösterir. Yakın çekim, izleyiciyi domatese bakmayı motive ederek, tehlikeyi çağrıştırır. Ali sağ eliyle sepeti tutarken, sol elini cebinden çıkarır ve düşen domatesi almak için çömelir. Yumurtanın kırılma sesi duyulur. Ali kırılan yumurtayı cebinden çıkarır. Kamera birkaç saniye Ali'nin yakın çekimde yüzünü, sonra domates sepetini gösterir. Yakın çekim, Ali'nin yüzündeki öfkeyi izleyiciye duyumsatan bir araç olarak hizmet etmektedir. Yakın çekiminin ardından gelen domates planı, Ali'nin öfkesinin nedenini açıklayan bir araçtır. Ali sepete bir tekme atar. Kamera önce üst açı planda sonra alt açı planda domateslerin tepeden aşağı yuvarlanmasını gösterir. Aynı alt açı planda domatesler yuvarlandıktan sonra Ali'nin arkasını dönüp gittiğini görürüz. Üst açı plan Ali'nin başarısını (tepeye ulaşma), alt açı plan ise karşıt işlev görerek, Ali'nin başarısızlığını (yumurtayı kırması) gösteren birer araçtır. Kamera önce üst açı plan sonra alt açı planda domateslerin yuvarlanmasını 15 saniye gösterir. Bu uzun çekim, Ali'nin müzikli saat hayalinin yıkıldığını izleyiciye duyumsatır.






*Görsel 18: Sol üstte, Ali kırılan yumurtayı cebinden çıkarmakta; sağ üstte, Ali'nin bakışı. Sol altta, yumurtalar yuvarlanırken; sağ altta, Ali yuvarlanan yumurtalara bakarken.*

Ali nehirde önlüğünü yıkar, bir kümesten yumurta çalar ve eli cebinde halasının evine gider. Halası evde yoktur. Emin daktilo ile yazmaktadır. Ali'nin gözüne duvarda bir fotoğraf çerçevesine iliştirilmiş eski bir fotoğraf takılır. Bu, Emin ve Fatma'nın gençlik fotoğrafıdır. Fotoğrafı alır ve koltuğa oturur. Oturduğu pozisyondan, Emin'i kısmen görmektedir. Sol ve sağ gözünü sırayla kapatır. Kamera Ali'nin gözü konumunda, fotoğraftaki Fatma ve Emin'i, ardından fotoğraftaki Emin ve kapı eşiğinin arkasında daktilo kullanan Emin'i üç defa art arda planlarla gösterir. Son planda, Emin, Ali'ye bakar. Bu çekim alışılmışın dışında olduğu için dikkat çekicidir. Bu planlarda Emin'in gençlik fotoğrafları flu iken, çerçevenin geri kalanı net görülür. Art arda verilen planlar bir motif olarak tekrarlanarak filmin biçimsel sisteminin bir parçası hâline gelmekte, genç Emin ile yaşlı Emin arasında karşıtlık yaratmaktadır. Fotoğraftaki Emin ile daktilo kullanan Emin'in görüldüğü planlarda, kapı eşiği biçimsel bir araç olarak, genç ve yaşlı Emin'i ayırma işlevi görmektedir.



*Görsel 19: Solda, Emin'in gençlik fotoğrafları. Sağda, Emin'in gençlik fotoğrafları ve Emin.*

Halası gelmeyince Ali gider. Emin'in ağaçlarının kesilmesine engel olmak için bir yerlere yazı yazdığını tahmin ederiz. Emin daktiloyu kullanırken, kapı gıcırtısı sesi duyulur. Emin'in bulunduğu odanın kapı eşiğinin hemen ardına konumlanan kamera, kendiliğinden kapanan kapıyı gösterir. Yakın plan çekimde Emin sesin geldiği yöne doğru, kapanan kapıya bakar. Sonra gider kapıyı kontrol eder. Kapının arkasında biri yoktur. Emin daktilosunun başına geçer. Omuz planda birkaç saniye onu görürüz. Bir karga sesi duyulur. Kapanan kapıya bakar. İlgi çekici bir çekim olan kapının kendi kendine kapanması ve yakın çekimde kapalı kapıya bakan Emin'in yüzü, çabalarına

karşın kapıların yüzüne kapanacağını izleyiciye duyumsatan stilistik birer araç olarak işlev görür. Gıcırtı ve karga sesi gerilim yaratarak bu duyumsamayı güçlendirir.



*Görsel 20: Solda, kapı kendiliğinden kapanmakta; sağda, Emin kapıya bakmakta.*

Bir başka kapı sahnesinde ise, Saffet kendi evinin kapısını açar, içeri girer. Sabit kamera odada kapalı bir kapıya karşı konumlanmıştır. Saffet bir odadan diğerine geçerken, çerçeveden çıkar ve birkaç saniye kapalı kapı gösterilir. Saffet oturma odasında yer sofrasında bir şeyler yer. Ardından koridora konumlanan kamera tuvaletin kapısını açıldığını, içeriden çıkan Saffet'in bu kapıyı kapatıp elini yıkadığını gösterir. O sırada, kapalı diğer kapıyı babası açar, Saffet kapının ardında kaldığı için görülmez, babası yürüyerek çerçeveden çıkar. Saffet'i fark eden baba, Saffet'e seslenirken, Saffet babasının açık bıraktığı kapıdan girer. Baba yeniden çerçeveye girer ve kapıya doğru yürüyerek Saffet'e seslenir. Saffet kapıdan çıkar ve koridorda babasının karşısında durur. Babası fabrikadaki işi bıraktığı için Saffet'i azarlar. Saffet, Muzaffer'in film çekmesine yardım edeceğini, Muzaffer'in ona İstanbul'da iş bulacağını söyler. Bu diyalog sırasında kapının biri kapalı, diğeri açıktır. Filmin biçimsel sistemi içinde, kapalı kapı bırakılan işe, açık kapı Muzaffer'in vaat ettiği işe atıfta bulunmaktadır.



*Görsel 21: Solda, kapalı kapı; sağda, açık kapı.*

Muzaffer, asistanı Sadık, Saffet, Ali, anne ve babasıyla filmini çekmek için babasının tarlasındadır. Emin kamera karşısında sözlerini söylerken, ağaçtaki kırmızı renkli işareti fark eder. Emin çekimde kullandıkları ışığı alır, ağaca tutar. Kamera alt açı plandan kırmızı renkli işareti gösterir. Ardından, kamera ağacın üstüne konumlanmış şekilde üst açı plandan kırmızı işarete bakan Emin, Fatma, Saffet ve Ali'yi gösterir. Üst açı çekim, karakterlerin yüz ifadelerindeki şaşkınlığı gösteren stilistik bir araçtır. Emin, kendisini Çanakkale'ye götürdükleri gün kadastrocuların buraya geldiklerini düşünerek söylenmeye başlar. Emin ve Fatma tartışırken, Ali, Sadık'ın müzikli çakmağıyla oynamaktadır. Emin böyle bir zamanda film çekemeyeceğini söyler ve gider. Sadık çakmağını alır, çakmağın bıçak kısmını açtığında yine müzik duyulur, bir elma soymaya başlar. Soyulan elmanın aşağı uzanan kabuğunu birkaç saniye izleriz. Bu sahnede elmanın ve ağaçtaki işaretin kırmızı olması paralellik sağlar. Kırmızı elmanın soyulan kabuğunun aşağı doğru inişinin gösterilmesi, izleyicinin Emin'in çabalarının boşa gideceğini duyumsamasını destekler.



*Görsel 22: Solda, işaretli ağaç; sağda, ailenin işarete bakışı.*

Emin kadastrocuların haberini alıp tarlasına geldiği ve ağaçların işaretlenmemiş olduğunu gördüğü gün, kamera omuz plan çekimde Emin'den tilt yaparak yukarı çıkar ve yapraklar görüldüğünde sabit kalır. Muzaffer'in filminin çekimi için tarlaya gidilen ikinci film gününde de benzer bir çekim tekniği kullanılır. Ancak bu kez kamera bir ağacın yapraklarından tilt yaparak aşağı doğru iner ve Emin omuz planda görüldüğünde sabit kalır. Bu uzun çekimlerde tilt hareketinin birinde aşağı, diğerinde yukarı yapılması karşıtlık yaratır. Önceki sahnede ağaçların işaretli olmaması, sonrakinde işaretlenmiş olmaları bu çekim tekniği ile vurgulanmıştır.

Öte yandan, Muzaffer'in film çekiminin ikinci gününde kameranın ağacın yapraklarından tilt yaparak aşağı doğru inmesi ve omuz planda Emin'i göstermesi ile ilk çekim günündeki sabit kameranın Emin'i gösterdiği çerçeve paralellik sağlamaktadır. Her iki çekim günü aynı mekân, aynı omuz plan çekim ve Emin'in aynı pozisyonunun görüldüğü kompozisyon, birer motif olarak tekrarlanan biçimsel öğelerdir. İlk çekim gündüz, ikinci çekim akşam yapılmıştır. İlk çekim günü Emin ağaçların kırmızı işaretli olduğunu henüz görmemiştir, ikinci çekim günü işaretli olduğunu bilmektedir. Ağaçların işaretli olduğunu bilmediğinde ortamın aydınlık, işaretli olduğunu bildiği zaman karanlık olması Emin'in duygularını izleyiciye aktaran birer araçtır.



*Görsel 23: Solda, ilk çekim günü Emin. Sağda, ikinci çekim günü Emin.*

Muzaffer'in film çekiminin ikinci günü, ekip çekimi tamamlar ve arabaya binerler. Emin tarlada kalacağını söyler. Muzaffer ona bagajdan çıkardığı uyku tulumunu verir. Arabaya binmeden önce, kamera omuz çekimde Muzaffer'in babasına bakışını beş saniye gösterir. Muzaffer'in benzer bir bakışını, çekim mekânı bulma amacıyla Çanakkale'ye beraber gittiklerinde görürüz. Muzaffer el kamerasıyla çekim yaptıktan sonra, etrafa dikkatlice bakmaya başlar. Kamera Muzaffer'in gözü konumunda, geniş açı çekimde Emin ve Fatma'yı, sonra omuz çekimde Fatma'yı gösterir. Bu çekim on saniye sürer. Ardından, omuz çekimde Muzaffer'in bakışını görürüz. Bu bakış da beş saniye sürer. *Mayıs Sıkıntısı* filminin başından itibaren, Muzaffer karakteri sadece kendi filmini çekmeye odaklanmış, anne ve babasının sorun ettiklerini görmezden gelmiştir. Çanakkale'de Muzaffer'in bakışı, anne ve babasının kendisine yardım etmek istediklerini fark ettiğine işaret eder ve onlara minnettarlığını anlatma işlevi görür. Ayrıca, Muzaffer ilk film çekiminde sabırsız ve öfkeli iken, ikinci film çekiminde babasına karşı yumuşak tavrı karşıtlık yaratarak, Muzaffer'in ebeveynlerine karşı bakışının değiştiği bilgisini destekler.



*Görsel 24: Solda, Muzaffer'in babasına bakışı. Sağda, Muzaffer'in anne ve babasına bakışı.*

Film ekibi ayrıldıktan sonra, Emin tarlada daha önce yaktıkları ateşi söndürür, yerdeki çöpleri toplar, Ali'nin bıraktığı yumurtayı fark eder ve cebine koyar. Emin, bir kısmı çürümüş yeşil bir elmayı akan suda yıkarken, kamera yakın plan çekimde elmadan yukarı tilt yaparak Emin'in yüzünü gösterir. O sırada, yakından gelen bir kanat çırpma sesi duyulur. Emin başını sesin geldiği yöne çevirir. Ali'nin cebindeki yumurtanın Emin'in cebine girmesi, Ali gibi iddiasını sürdüreceğini ve Emin'in kanat sesine yönelmesi ağaçlardan vazgeçmediğini aktaran birer araçtır. Geniş açı çekimde Emin'i bir ağacın altında oturmuş, diğer ağaçlara bakarken ve yeşil elmayı yerken görürüz. Bu planda Ali'nin kabuğu soyulurken baktığı taze kırmızı elma ile Emin'in yediği kısmen çürük elma karşıtlık yaratarak, Ali'nin genç, Emin'in yaşlılığı vurgulanır. Sabit kamera geniş açı çekimde güneşin hafiften aydınlatmaya başladığı ağaçları gösterir. Ardından, yakın çekimde Emin'in elinde tuttuğu yarısı yenmiş ve bir kısmı çürümüş elmayı görürüz. Kamera yeşil elma planından, yukarı tilt yaparak Emin'in yüzünde sabit kalır. Emin'in gözleri kapalıdır. Emin'in hafifçe başı kayar ve ağzı açılır. Bu çekim 17 saniye sürer. Bu uzun çekim Emin'in yüzüne bakmayı motive eden, Emin'in yaşlılığını, yorgunluğunu vurgulayan bir araçtır. Filmde tilt hareketinin sadece Emin'in çekimlerinde ve eski koltuğun çekiminde kullanılması dikkat çekicidir. Tilt hareketi, izleyiciye Emin'in yaşlılığını duyumsatan bir araç olarak, filmin biçimsel sisteminin inşasına katkı sağlamaktadır. Sabit kamera, güneşin aydınlatmaya başladığı ağaçların olduğu planı yeniden gösterir. Güneş ağaçların ardından parlamaya ve kuş cıvıltılarına müzik eşlik etmeye başlar. Otuzyedi saniye süren bu çekimde, güneşin yavaş yavaş parlaklığı artar ve zincirleme geçişle ekran beyaz renge döner. Ekranda "A. Çehov'un anısına…" sonsözü görülür.



*Görsel 25: Solda, Emin'in elindeki elma. Sağda, Emin uyumakta.*

Thompson, metinlerarası motivasyonun izleyiciyi filmler arasındaki uylaşımsal bilgilere yönelttiğini belirtmiştir (1988, s. 18-19). Filmin sonunda izleyici "A. Çehov'un anısına…" sonsözünü gördüğünde, Anton Çehov'un *Vişne Bahçesi* oyununu biliyorsa, *Mayıs Sıkıntısı*'nı anlamlandırması kolaylaşmaktadır. Çehov, oyunda bir kasaba yaşantısı sergiler, Ceylan da bir kasaba yaşamından kesitler sunar. Oyunda kendi dertleri için çabalayan karakterler vardır; benzer şekilde, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer film çekmek, Emin bir ormanlık alana sahip çıkmak, Saffet İstanbul'a gitmek ve Ali müzikli bir saate sahip olmak için mücadele etmektedirler. Bunun yanı sıra, Çehov'un oyunundaki karakterler gibi *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki karakterler kendi amaçları için çabalarken, diğer insanları umursamazlar. Muzaffer, Saffet'in yardımıyla filmi çektikten sonra, Saffet'e vaat ettiği İstanbul'daki iş sözünü tutmaz. Ali yumurtası kırıldıktan sonra, götürmesi gereken elma sepetini öfkeyle devirir ve ortada bırakır. Emin, ağaçların işaretlendiğini görünce çekimin ortasında çeker gider.

Sonuç olarak, Ceylan *Mayıs Sıkıntısı* filminde, sakin kasaba yaşamı içinde, insanların çok farklı amaçlarını, kendi amaçlarına ulaşmak için gösterdikleri çabaları mizansen öğeleri ve sinematografik araçlarla sunmaktadır. Doğanın, yolların, sokakların aynı olduğunu sergileyen kamera hareketleri ve filmde hâkim olan soluk renk tonu kasabadaki tekdüze yaşamı gösteremeye hizmet eder. Kaplumbağanın yavaşlığı, kasabada yavaş akan zamana gönderme yapan bir mizansen öğesidir. Kapı eşikleri ve kapanan-açılan kapılar filmin biçimsel sistemi içinde tekrarlanan öğelerdir. Kapanan kapılar karakterlerin amaçlarının kesintiye uğrayacağına işaret ederken, kapı eşikleri hile yapan iki karakterin arasındaki bağı imleyen biçimsel bir öğe olarak hizmet etmektedir. Uzun çekimler kasabanın rutinliğini anlatma, pan hareketi doğayı gösterme, yakın çekimde tilt hareketi karakterin yüzünü sergileme amacıyla kullanılmaktadır.

### 3.3. *UZAK* (2002)

Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminde, Yusuf İstanbul'daki akrabası Mahmut'un yanına iş bulmak için gelir. Yaşadığı kasabada çalıştığı fabrika kapanınca işsiz kalmıştır. Yusuf'un uluslararası ticaret yapan gemilerde çalışıp, dünyayı görme hayali vardır. Eğer gemilerde iş bulamazsa, fabrikalarda bekçilik yapmayı planlar. Mahmut, Rus Yönetmen Andrey Tarkovsky gibi filmler çekmek için uzun süre önce İstanbul'a gelmiş ancak hayallerini gerçekleştirememiş, yanı sıra başından kötü bir evlilik geçmiştir. Yalnız yaşayan orta yaşlarda bir reklam fotoğrafçısıdır. Mahmut, Yusuf'a karşı hep mesafelidir; Yusuf'a evdeki kuralları anlatır. Yusuf'un kuralları ihlal etmesi ve kalma süresinin uzaması Mahmut'u sinirlendirir. Bir gün Mahmut çekimlerde kullandığı gümüş köstekli saati bulamaz. Saati gizlice Yusuf'un valizini karıştırarak arar. Mahmut saatin çalındığını ima ederek, Yusuf'u zan altında bırakır. Mahmut daha sonra saati bulur ancak Yusuf'a bunu söylemez. Valizinin karıştırıldığını fark eden Yusuf ertesi sabah evi terk eder.

Ceylan bu filmde, iki karakterin yaşama bakışlarındaki farklılıkları, yaşam biçimlerindeki karşıtlıkları, aynı zamanda hayal kırıklıklarındaki paralellikleri sinematografik araçları kullanarak sunmaktadır.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| | |
|---|---|
| **Açılış sahnesi: Kasaba-Yol (Gün)** | Yusuf bir minibüse biner. |
| **Jenerik** | |
| **Mahmut'un evi (Gün)** | Mahmut bir kadınla birliktedir. |
| **Sokak (Gece)** | Yusuf İstanbul'a gelmiştir. Kapıda kalır. |
| **Mahmut'un evi (Aynı gece)** | Yusuf, Mahmut'a gemilerde çalışmak için geldiğini söyler. |
| **Eminönü (Gün)** | Yusuf kar topu oynayan mutlu çiftlere bakar. |
| **Liman (Gün)** | Yusuf iş bulamaz. |

| | |
|---|---|
| **Apartman girişi (Gece)** | Yusuf'un film boyunca konuşmayı bir türlü beceremediği kızla apartman girişinde yalnız kalır. Esrarengiz ses duyulur. |
| **Mahmut'un evi (Aynı gece)** | Mahmut tek kişilik kırmızı koltuğunda ve Yusuf bir sandalyede Tarkovski'nin *İz Sürücü* filmini izlerler. |
| **Karaköy Liman (Gün)** | Yusuf iş bulamaz. |
| **Kahvehane (Aynı gün)** | Yusuf gemicilerin kahvehanesindedir, bir kişiyle sohbet eder. |
| **Bar (Gece)** | Mahmut tek başına bir bardadır. |
| **Acente (Gün)** | Yusuf iş bulamaz. |
| **Kahvehane(Gün)** | Yusuf kahvehaneye gider. |
| **Kafe (Gün)** | Mahmut kafede eski eşi Nazan'la oturur. |
| **Bar (Gece)** | Mahmut bara gider. |
| **Mahmut'un evi (Gece)** | Mahmut tek kişilik kırmızı koltuğunda Tarkovski'nin *Ayna* filmini izler. |
| **Mahmut'un annesinin evi (Gün)** | Mahmut, Nazan'la olan düğün fotoğrafına baktığı sırada esrarengiz bir ses duyulur. |
| **Beyoğlu (Gün)** | Yusuf bir kitapçıda gördüğü kızı takip eder. |
| **Mahmut'un evi (Gece)** | Mahmut'un birlikte olduğu kadın eve gelir. |
| **Mahmut'un evi (Aynı günün gecesi)** | Yusuf ve Mahmut tartışır. Mahmut gümüş köstekli saatini bulamaz ve Yusuf'tan şüphelenir. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 3: Uzak filminin olay örgüsü taslağı.*

*Uzak* filminde karakterlerin motivasyonları belirsizdir. Karakterlerin açıkça tanımlanmış özellikleri yoktur. Anlatı normları anlatıyı net şekilde ilerletmez, anlatı gevşek bağlantılara dayanır. Neden-sonuç enformasyonunun az verildiği anlatı yapısı izleyicinin filmi anlamasını zorlaştırır. Yusuf'un kişisel öyküsü belirsizdir. Filmde olay örgüsü düzensiz olarak ilerler ve olay örgüsü süresi net verilmez. Film, karlı bir kış günü Yusuf kasabadan ayrılırken başlar, yine bir kış günü Mahmut İstanbul'da bir bankta otururken biter. Mahmut ve eski karısı Nazan'ın konuşmalarından, olay örgüsü süresinin yılbaşı öncesi ve sonrasını kapsayan birkaç aylık bir zaman dilimi olduğu anlaşılır.

Yusuf kasabadan İstanbul'a Mahmut'un evine gelir. Kapı ziline basar ama kapı açılmaz. Mahmut'a daha önceden geleceğini bildirmesine rağmen, Mahmut evde yoktur. Akşam olmuştur. Mahmut apartmana girer. Apartman görevlisinin masasında uyuyakalan Yusuf'u fark eder. Mahmut'un Yusuf'a karşı ilgisizliği izleyiciye hissettirilir. Ardından gelen sahnede, karakterler mutfakta küçük bir masada karşılıklı otururlar. Yusuf, Mahmut'a uluslararası gemilerde çalışmak istediğini anlatır. Mahmut gemi işi bulmanın zor olduğunu söyleyince, Yusuf "hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı, biraz da biz gezelim" yanıtını verir. Bu söz Yusuf'un kasabanın dışındaki hayatın çok "hareketli" ve "renkli" olduğunu düşündüğü izlenimini izleyiciye verir. Mahmut görülecek bir şey olmadığını, her yerin aynı olduğunu söyler. Bu diyalog devam ederken, sabit kamera kapı eşiğinin önünde konumlanmaktadır. Kapı eşikleri filmde sıklıkla kullanılmaktadır ve iki karakter arasındaki ayrışmayı imleyen biçimsel bir öğe olarak hizmet etmektedir. Filmde karakterler arasında pek az diyalog geçer. Birlikte oldukları çoğu sahnede konuşmazlar.

Mahmut Mozart dinler, Tarkovsky'nin filmlerini seyreder. Duvarında Dostoyevsky'nin fotoğrafı vardır. Mahmut'un dinlediği müzik, izlediği filmler ya da evindeki fotoğraflar onun sanata tutkusunu göstermeye hizmet eden biçimsel araçlardır. Evin dekoru Mahmut'un orta sınıftan olduğunu belirtir.



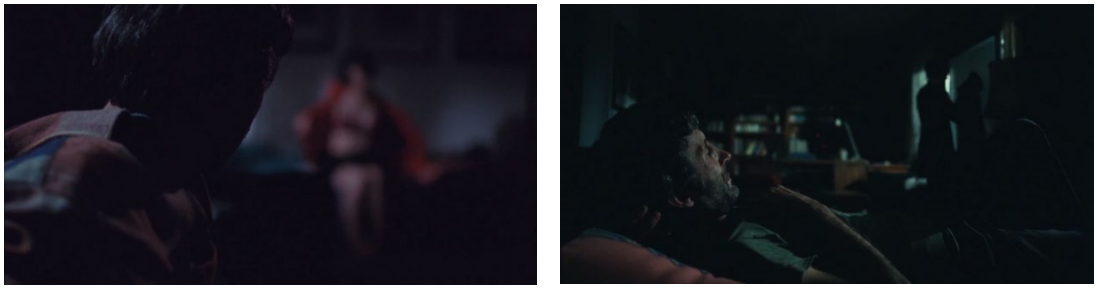
*Görsel 26: Mahmut'un evi.*

Sabit kamerada genel çekimde görülen yarı karanlık odada telefon çalar. Önde telefon net, arkada kalan eşyalar fludur. Mahmut içerden koşarak gelir. Telefon telesekretere düşer. Arayan annesidir. Mahmut mesajı dinlemekle yetinir. Telefonu açmaz. Mahmut'un telesekreterdeki mesajları dinlediği başka bir sahne daha vardır. Ablası, annesinin hastaneye yattığını söylemektedir. Mahmut tepki vermeden masasının üstündeki eşyaları düzenlemeye devam eder. Yine ablasının gönderdiği diğer mesaj annesinin ameliyat

olacağını belirtmekte, Mahmut'un umursamazlığından ve sorumsuzluğundan şikâyet etmektedir. Mahmut'un telefon mesajlarına tepki vermemesi, izleyicinin onun kayıtsızlığını fark etmesini sağlar. Bordwell'e göre, filmlerde bir kamera hareketi izleyiciyi karakterlerin ruh hallerini anlama çabasına motive edilebilir. İzleyici, filmin olay örgüsündeki belirsizliği anlamak için filmdeki "gerçekçi motivasyonu" görmeye çabalar (Bordwell, 1985, s. 212). Bordwell'e göre, karakterlerin ruh hallerinin belirsizliğinden ve bilinmezliğinden dolayı anlatıda neden-sonuç bağlantıları gevşektir. Bu tarz anlatıdaki gerçeklik geleneksel anlatıdakinden farklıdır. Bu, gerçekçi motivasyonun farklı bir prensibi, yeni bir düzenidir (Bordwell, 1979, s. 57).

Film boyunca Mahmut iki kadınla görülür. Biri ismi bilinmeyen ve sesi işitilmeyen bir kadın ve diğeri de eski eşi Nazan'dır. Jenerikten sonraki ilk sahnede, yarı karanlık odada, açı-karşı açı çekimde Mahmut net, arkasındaki ismini bilmediğimiz kadın flu görülür. Ceylan, karakteri flu yaparak gizlemektedir. Kadın soyunur ve Mahmut kadının yanına yatağa gider. Filmde bu kadın ilk görüldüğünde bir gizem duygusu yaratılır. Karanlık, gizli olanı saklayan biçimsel bir araçtır. Bu kadının ikinci kez görüldüğü sahnede, Mahmut yalnız başına bir barda oturmaktadır. Kadın bir adamla mekâna girer. Çiftin alışveriş poşetleri, adamın sigarasını kadının kendi çantasında taşıması gibi ipuçlarıyla, izleyiciye bu çiftin evli oldukları bilgisi verilir. Kadın ve Mahmut birbirlerini görürler ancak tanımazlıktan gelirler. Mahmut'un arka çapraz masasında otururlar. Açı-karşı açı çekimde çiftin görüntüsü net, Mahmut kameraya daha yakın olmasına rağmen görüntüsü fludur. İkinci sahne ilk sahneyle paralellik yaratarak, izleyicinin kadının kocasını Mahmut'la aldattığını anlamasına yol açar. Flu ve net karakterler biçimsel öğeler olarak dikkat çekicidir. Bordwell'e göre, biçimsel araçlarla izleyici motive edilerek şemaları harekete geçirilir ve filmi anlamasının yolu açılır (1985, s. 151-152). Bir karakter flu iken, diğer karakterin net görülmesi aralarındaki teması zayıflatarak, gecelik bir ilişki yaşadıkları düşüncesini güçlendirir. Kadının son kez görüldüğü üçüncü sahnede, karakterler yine yarı çıplaktır. Yüzleri seçilemeyecek kadar karartılmıştır. Üçüncü sahneyle, bu ilişkisinin tek gecelik olmadığı, kadının eşini Mahmut'la düzenli olarak aldattığı anlaşılır. Her üç sahnede de adını öğrenemediğimiz kadın ile Mahmut arasında hiç diyalog geçmemesi de bu karakterlerin sadece cinselliğe dayalı bir ilişki yaşadığı

düşüncesini güçlendirir. İzleyici filmin farklı zamanlarında bu sahneleri gördükten sonra anlatıdaki boşlukları doldurur ve zihninde parçaları birbirine bağlar.



*Görsel 27: İzleyicinin ismini bilmediği ve sesini işitmediği Mahmut'la ilişkisi olan kadın.*

Nazan'ın ilk görüldüğü sahne, onun ve Mahmut'un bir kafede oturup konuştukları sahnedir. Nazan'ın yeni eşiyle yurt dışına taşınacağı, yeni yıla girmek üzere oldukları ve Mahmut'la boşanırken Mahmut'un isteğiyle yaptırdığı kürtaj yüzünden bir daha anne olamayacağı enformasyonu "açık anlamla" izleyiciye iletilir. Açı-karşı açı çekimde, Nazan ve Mahmut'un yüz hatları net şekilde görülür. Edgar-Hunt vd.'e göre, açı-karşı açı çekim, diyaloglar sırasında karakterlerin tepkisini görmek için kullanılabilir (2012, s. 154). Nazan onu suçlamadığını söyler. Nazan konuşurken, Mahmut derin nefesler alır, burnunu çeker. Kaçamak bakışlarla Nazan'a bakar. Mahmut'un pişmanlık ve vicdanen rahatsızlığı yüz ifadesinden okunur.

Mahmut kafeden çıktıktan sonra sahilde pembe tonlardaki deniz manzarasına bakmaktadır. Karanlık ve gri tonların egemen olduğu filmin biçimsel sistemi içinde pembe rengin "ilk defa" görülmesi izleyicinin bu rengi fark etmesine yol açar. Stilistik bir öğe olarak gökyüzünün rengi, izleyiciye Mahmut'un Nazan'la hâlâ koparamadığı bir bağı olduğunu gösterir. Havalimanı sekansında, Mahmut'un, Nazan'ı gizlice takip etmesi bu bilgiyi güçlendirir. Pembe rengin hâkim olduğu sahnede kamera sola pan yaparak Mahmut'un yürümesini takip eder. Bu kamera hareketi, Yusuf karakterinin olduğu sahnelerde birçok kez kullanılmasına karşın Mahmut karakteri böyle bir çekimde ender görülür. Bu uzun çekim, izleyicinin Mahmut'un duygularına temas etmesini sağlar.

Nazan yurt dışına çıkmadan önceki gece, Mahmut'a vedalaşmak için telefon eder. Mahmut'un çekingen ses tonu ve tutuk konuşması, izleyicinin, Mahmut'un Nazan'a bir

şeyler anlatmak istediğini ancak anlatamadığını anlamasını sağlar. Mahmut telefonu kapattıktan sonra, stüdyosunda çekim yapmak için birkaç yumurtayı bir düzeneğin üstüne koyar. Bir yumurta yuvarlanmaya başlar ancak Mahmut yumurtaya dokunmaz ve yuvarlanmasını izler. Mahmut'un yuvarlanan yumurtayı seyretmesi, Nazan'ın gidişini çağrıştırır.

Yusuf şehirde dolaşırken Eminönü ve Beyoğlu'nun sokakları görülür. Birçok caminin önünden geçer, denizde yol alan vapurları izler. Bunlar birer ipucu olarak, izleyicinin filmin İstanbul'da geçtiğini anlamasına yol açar. Filmde İstanbul kelimesi hiç geçmez, ancak izleyici İstanbul'dan gördükleri kesitlerle "yönlendirilen/göndergesel anlamı" ortaya çıkarır. Neoformalistler açısından, anlam biçimsel sistemin değerli öğelerindendir (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 62-63).

Yusuf, gemilerde iş bulmak için evden çıkmıştır. Onun uzun çekimde karşıdan gelerek sabit kameraya doğru yürüdüğünü görürüz. Kameranın karşısında durur. Omuz üstü yakın planda görülür. Yusuf sola doğru yürümeye devam ederken, kamera hafifçe sola pan yaparak Yusuf'u takip eder. Sabit kamera ve ardından sola (veya sağa) pan yapılması alışılmış dışı bir kamera kullanımı olarak, yönetmenin özel bir tercihidir. Yusuf giden geminin arkasından bakar. Kamera tekrar sola pan yapar, Yusuf'u takip etmeyi bırakır, gemiyi takip etmeye başlar. Kameranın bu hareketi örtük bir anlam içermekte, Yusuf'un umutlarının gittikçe kaybolduğunu anlatmaktadır. Yusuf'un yer aldığı birçok sahnede, özellikle "başarısız" iş arama sahnelerinde bu kamera hareketi bir motif olarak yinelenir ve filmin biçimsel sisteminin bir parçasını oluşturur. Bordwell ve Thompson'a göre, "yinelemeler, izleyicinin filmi anlamasında temeldir ve biçimsel beklentileri karşılar" ve tekrarlayan önemli öğeler "motif"tir (2011, s. 68). Neoformalist yaklaşımda, bir eşya, bir ten rengi, bir konum, bir karakterin duruşu ya da kameranın konumu motif olarak kabul edilir. Filmde, Yusuf'un uzun yürüyüşleri bir motiftir ve hayallerine ulaşmak için çabaladığını pekiştiren yinelemelerdir.



*Görsel 28: Yusuf uzun çekimde karşıdan gelerek sabit kameraya doğru yürür ve kameranın karşısında durur.*

Yusuf limana giderken, geniş açılı çekimde boş çerçeveye girer. Yürüyerek geçer ve çerçeveden çıkar. Kamera sola yavaşça pan yapar. Karaya vurmuş geminin önünden Yusuf yürüyerek geçer. Kamera sabit çekimde kalır. Yusuf yine çerçeveden çıkar ve boş çerçeve görülür. Karakterin çerçeveye girmesi, çıkması ve karaya vurmuş gemi dikkat çeken araçlar olarak, filmin biçimsel sistemi içinde Yusuf'un hayal kırıklığıyla sonuçlanan çabalarını izleyicinin anlamasını sağlar. Bu kamera hareketi -Yusuf'un çerçeveye girip çıkması- neredeyse her iş başvurusuna giderken bir motif olarak tekrarlanır.



*Görsel 29: Yusuf karaya vurmuş geminin önünden yürüyerek geçer. Kamera sabit çekimde kalır. Yusuf çerçeveden çıkar ve boş çerçeve görülür.*

*Uzak* filminde uzun çekimden sabit kameraya doğru yürüme sahneleri çok sayıda vardır ve bu sahnelerin çoğu Yusuf'a aittir. Uzun çekimin birinde Yusuf uzaklardan sabit kameraya doğru gelir. Omuz planda kamera karşısında durur. Kamera kartopu oynayan bir çifti gösterir. Ardından, kamera geniş açıda kartopu oynayan, birbirlerine sarılan ve kahkaha atan birçok çifti gösterir ve birkaç farklı açıdan omuz planda Yusuf'un yüzü hızlı kesmelerle art arda verilir. Bu çekim tekniği izleyiciyi Yusuf'un yüzüne bakmaya motive eder, o çiftlere imrenen Yusuf'u anlamamız için işlev görür. Bordwell'e göre, anlatıda

kesmelerin yer alması, birkaç çekime bölünebilir (1985, s. 238-239). Bu teknik, duygusal yüzleşmeleri açığa çıkarmak için kullanılır (s. 249).

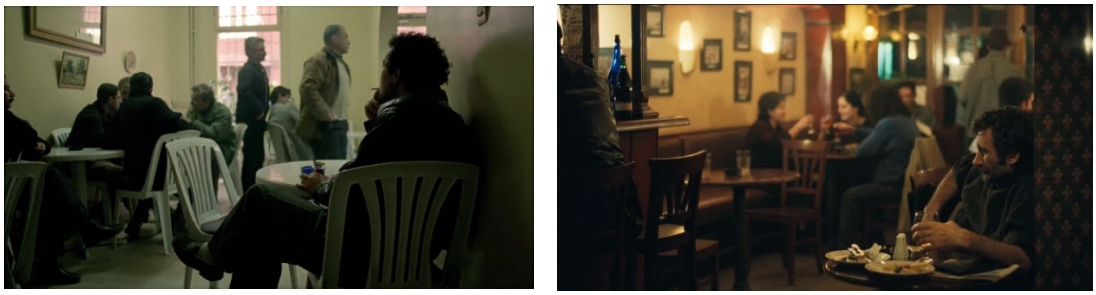


*Görsel 30: Hızlı kesmelerle art arda sunulan Yusuf'un yüzü.*

Yusuf iş aramak için Karaköy'e gider. Yusuf aşırı genel çekimde karşıya bakmakta ve yüzü denize yöneliktir. Kompozisyonda kendisi küçüktür. Ardından gemicilerin kahvehanesine girer. Kamera Yusuf'u takip eder. Yusuf sola doğru yürür ve kamera da sola pan yapar. Yusuf bir adamın oturmakta olduğu masaya oturur. Görüntü hafif bulanıktır. Yusuf adamla konuşmaya başlar. Adam gemicilikte iş ve para olmadığını, "bu işi unutmasını" söyler. Yusuf'un uzun çekimde küçük olması, masada otururken görüntünün hafif de olsa bulanık olması stilistik birer araç olarak, Yusuf'un hayallerini yitirmeye başladığını izleyiciye fark ettirir. Üçüncü iş girişiminde, Yusuf boş çerçeveye girer. Sağa doğru yürümeye devam eder, sabit kamera, sağa pan yaparak onu takip etmeye başlar. Ardından kamera, gemi acentesinin işçi aranmadığına ilişkin notunu gösterir. Kamera son sahneye kadar Yusuf'u sola pan yaparak izlerken son sahnede sağa pan yaparak izlemiştir. Dikkat çeken bu farklı pan hareketi biçimsel bir araç olarak, Yusuf'un arayışlarından vazgeçeceğini izleyiciye örtülü bir şekilde haber verir.

Yusuf son iş başvurusundan olumsuz yanıt aldıktan sonra da kahvehaneye gider. Yalnız başına oturur. Yusuf'un yüzü düşmüştür ve tek başına önüne bakarak sigara içmektedir. Yusuf'un bu duruşu, bir araç olarak umutlarını yitirdiği bilgisini izleyiciye aktarmaktadır. Kahvehanedeki İbrahim Tatlıses'in "Dertler Derya Olmuş" şarkısı, Yusuf'un derin umutsuzluğunu izleyici algısında pekiştirir. Mahmut'un filmdeki ikinci bar sahnesi, Nazan'la yüz yüze görüştükten sonradır. Yüzü düşük, önüne bakmakta ve sigara içmektedir. Neoformalistler açısından analiz edildiğinde, bu paralel kompozisyonlar

motiftir. Kahvehanedeki dekor, arabesk müzik ve çay, öte yandan bardaki dekor, jaz müzik ve bira; yaşama biçimlerindeki karşıtlığı yansıtan araçlardır.



*Görsel 31: Solda, Yusuf kahvehanede. Sağda, Mahmut barda.*

Filmde iki tren sahnesi vardır. Birinde, Yusuf mutlu çiftleri uzun uzun izledikten sonra kar yağışı altında yürürken, gözü bir trene takılır. Yusuf trene bakar sonra yürüyerek çerçeveden çıkar. Boş çerçevede trenin gidişi birkaç saniye gösterilir. İkincisi, Mahmut'un eski eşi Nazan'la görüşmesi sonrasındadır; aynı kamera açısında, aynı trenin, aynı istikamete gittiğini gösteren bir sahnedir. Her iki tren sahnesinde de tren sağa karakterler sola yönelir. Ayrılığı ve kaybetmeyi duyumsatan bu paralel kompozisyonlar birer motif olarak işlev görür.



*Görsel 32: Solda, Yusuf'un gidişinden; sağda, Mahmut'un gidişinden sonra boş çerçeve.*

Filmde iki kez esrarengiz ses duyulur. Film boyunca Yusuf'un konuşmayı başaramadığı kızla apartman girişinde yalnız kaldıkları sahnede, ışıklar söner ve ortalık kararır. Kapı gıcırtısı sesleri duyulmaya başlar ve diyalog olmayan bu çekim elli saniye sürer. Yusuf kıza ısrarla bakar ancak kız yan döner ve başını kaldırmaz. Kapı gıcırtısı (dış-diegetik ses), Yusuf'un ısrarlı bakışı ve karanlık, gerilim oluşturan araçlardır. Buradaki uzun çekim, gerilimin katlanmasını sağlayan bir araçtır. Öykü dünyasına ait ancak kaynağı

görünmeyen, hem izleyicinin hem de karakterlerin duyabildiği ses "dış diegetik ses"tir. Flueckiger'e göre, görüntü izleyiciye öykü enformasyonu verirken, sesin kaynağı görünmeyebilir. Kaynağı belirsiz olan ses, izleyici ve karakterlerde gerilim, dehşet gibi duygulara neden olur (Flueckiger, 2009, s. 156-157). İkinci esrarengiz ses, Mahmut'un annesinin evinde duyulur. Annesi hastaneden eve çıkarılmıştır. Mahmut annesinin salonunda fotoğraflara bakarken, gözü Nazan'la olan düğün fotoğrafına takılır. Fotoğrafı incelediği sırada, duvar saati, tablo ve çiçeğin üst yapraklarının görüldüğü "duvar" görüntüsü verilir ve gıcırtıya benzeyen dış-diegetik bir ses duyulur. Mahmut aniden sesin geldiği yere bakar. Bu iki dış-diegetik ses motif olarak, izleyiciyi iki karakterin kadınlarla olan başarısız ilişkilerine yönlendirmeye hizmet eder.



*Görsel 33: Kapı gıcırtısı sesleri: Solda, Yusuf'un konuşmaya çalıştığı kızla yalnız kaldığı an; sağda, Mahmut düğün fotoğrafına bakarken.*

Yusuf bir kitapçıda gördüğü kızı takip etmeye başlar. Kız Beyoğlu sinemasına girdiğinde, Yusuf kapıda kalır. Kapı eşiği biçimsel bir araç olarak, Yusuf ve kızı ayırma işlevi görür. Yusuf yalnız başına sokaklarda yürümeye devam eder. Kamera üst açı çekimden iki kap içindeki balıkları gösterir. Tek bir balık iki kap arasında dışardadır. Dışarıda olan "tek" balık biçimsel bir öğedir ve İstanbul'daki Yusuf'u betimler. Üst açı çekim Yusuf'a üstten bakan, onu küçülten ve yalnızlığını gösteren bir araç konumundadır. Aynı sahnede, Yusuf flu ve arkasındaki İstanbul net görülür. Yusuf'un flu oluşu, onun İstanbul'da tutunamadığı bilgisini izleyiciye vermeye hizmet eder. Bordwell net olmayan odaklama, üst açı çekim gibi stilistik araçların, filmin kendine has ilkesini oluşturabildiğini ve bu şekilde izleyicinin boşlukları doldurup, "bağlama ve ayırt etme" taktiğiyle filmi anlamlandırmaya çabaladığını belirtmiştir (1985, s. 242-243).



*Görsel 34: Dışarda kalan tek balık. İstanbul'da flu görünen Yusuf.*

Yusuf kadınlarla iletişim kuramaz ancak gittiği kahvehanede kolaylıkla sosyalleşebilir ve ailesini merak ettiği için telefonla onları arar. Mahmut'un sosyal ilişkileri, Yusuf'unkinden farklıdır. Mahmut eski eşiyle konuşabilmekte ve yasak bir ilişki yaşayabilmektedir. Ancak Mahmut bireyseldir. Sınırlı sayıda arkadaşı vardır. Bara yalnız gider. Yalnız yaşar. Evi tek kişinin yaşamasına uygundur. Televizyonun karşısında tek kişilik kırmızı bir koltuk vardır. Yusuf'un geleneksel olması, kahvehanede arkadaş seçmeden herkesle konuşması ile Mahmut'un bireyselliği araçlarla anlatılır.

Yusuf annesini telefonla arar. Mahmut, kapalı kapı ardında Yusuf'un telefon konuşmasını gizlice dinler. Yusuf aydınlıkta ve Mahmut karanlıktadır. Aydınlık ve karanlık bölgeler güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Yusuf telefonu kapattıktan sonra, Mahmut hızlaca karanlıktaki mutfağa saklanır. Çerçeve yaklaşık beş saniye boş kalır. Mahmut istemeden fare kapanına basmıştır. Bu, izleyicinin filmin biçimi içinde "örtük anlamları" keşfetmesini sağlar. "Örtük anlam" üstü kapalı olarak ima edilen şeydir. Mahmut fare gibi saklanıp, tuzağa düşmüştür.



*Görsel 35: Solda, Mahmut karanlıkta, Yusuf kapalı kapının ardında aydınlıkta. Sağda, boş çerçeve.*

Filmin son sekansında, Mahmut hastanede annesinin yanındayken, Yusuf evde Mahmut'un kurallarını ihlal eder. Evi dağınık bulan Mahmut bu duruma yüksek sesle söylenerek öfkelendiğini gösterir. Yusuf kapı eşiğinde iken, Mahmut'tun çalıştığı reklam şirketinde işe girmek için Mahmut'tan yardım ister. Mahmut sesini yükselterek Yusuf'un vasıflarını küçümser ve torpille iş görmeye çalıştığı için daha da öfkelenir. Yusuf "burası sizi çok değiştirmiş" diye yanıt verir. Bu sahnede izleyiciye Mahmut'un da vaktiyle kasabadan gelip sonradan kentli olduğu ve Yusuf'un niteliklerinin düşük düzeyde olduğu "açık anlamla" sunulur. "Açık anlam", açıkça söylenen soyut düşüncelerdir (Purrezaian vd., 2016, s. 707). Büyük kente ayak uydurmuş, kendi becerileriyle ayakta kalan bir karakter ile yeterli niteliği olmayan diğerinin karşıtlığı sergilenmektedir.

O akşamın ilerleyen saatlerinde Mahmut evdeki stüdyosunda, fotoğraf çekimi yapmak için gümüş köstekli saatini arar, ancak bulamaz. Yusuf'un çantasını gizlice arar. Yusuf'a bu saati çaldığını ima ederek, onu zan altında bırakır. Bir süre sonra saati bulur ancak bunu Yusuf'a belli etmez. Yusuf, Mahmut'un gizlice çantasını karıştırdığını fark eder. Biçimsel bir araç olan saat, Yusuf'un ayrılma zamanının geldiğini imleyerek, izleyicinin Yusuf'un gideceğini anlamasına hizmet eder. Ayrıca, Yusuf'un Mahmut'a saati görmediğini açıkladığı sahnede Yusuf'un tek başına kapı eşiğinde olması ayrılık bilgisini destekler.



*Görsel 36: Yusuf kapı eşiğinde. Farklı iki sahne.*

Sonuç olarak, sabit kamera kullanımı ile kapı eşiğinin (kapının her iki tarafının) gösterilmesi, yinelenen biçimsel bir araçtır ve karakterlerin karşıt duruşlarını nitelendiren bir işlev görmektedir. Net olmayan odaklama, stilistik bir araç olarak sıklıkla kullanılmakta ve izleyicinin bağlamını bulmasına, ayrım yapmasına ve filmi algılamasına yardımcı olmaktadır. Yusuf'un uzun çekimde sabit kameraya doğru yürümesi, omuz

çekimde kameranın karşısında durması yanı sıra sola yönelerek yürümeyi sürdürmesi ve kameranın da hafifçe pan yaparak Yusuf'u izlemesi motifi, yönetmenin özel bir tercihi olarak görünmektedir. Öykü bilgisi sınırlı anlatımla sunulan, içinde çok az diyalog olan ve olay örgüsü düzensiz ilerleyen filmde yönetmen, karakterlerin içinde bulundukları durumu ve ruh hallerini sinematografik teknikleri kullanarak sergilemiştir.

### 3.4. *İKLİMLER* (2006)

*İklimler* orta yaşlı, üniversitede tarih hocası[40] İsa ile kendisinden yaşça genç olan televizyon dizilerinde sanat yönetmeni Bahar'ın ilişkisini anlatır. Film yaz mevsiminde Kaş'ta bir antik kentte başlar. İsa ve Bahar'ın ilişkisi birkaç gün sonra Kaş'ta sona erer. Bahar tek başına otobüsle İstanbul'a döner. Sonbaharda, İsa, İstanbul'da arkadaşının sevgilisi, aynı zamanda kendisinin eski sevgilisi Serap'la yasak bir ilişkiye başlar. Kış geldiğinde, İsa, Serap'tan Bahar'ın bir dizi setinde çalışmak için Ağrı'ya gittiğini öğrenir. İsa, Ağrı'ya gider. Bahar'ı geri kazanmaya ve çok değiştiğine onu ikna etmeye çalışır. Bahar'ın işi bırakıp kendisiyle İstanbul'a dönmesini ister. Bahar, İsa'ya önce mesafeli davranır ancak sonra ona şans verir ve gece İsa'nın kaldığı otel odasına gider. Sabah olduğunda İsa, Bahar'a soğuk ve ilgisizdir. Aynı gün İsa, Bahar'a bir açıklama yapmadan tek başına İstanbul'a döner.

Nuri Bilge Ceylan *İklimler* filminde, bir çiftin değişken ruh hallerini ve ilişkilerindeki iletişimsizliği sinematografik araçları kullanarak göstermektedir.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda açıklanmıştır:

| **YAZ – KAŞ** | |
|---|---|
| **Açılış sahnesi:**<br>**Antik kent** | Bahar ve İsa bir antik kenttedir. Bahar antik kentin yanındaki tepeye tırmanır. Tepeden İsa'ya bakarak ağlamaya başlar. |
| **Jenerik** | |

[40] Filmde İsa'nın üniversitedeki bölümü ve Bahar'ın setteki görevi net şekilde söylenmez. Bu bilgiler Ceylan'ın *İklimler* başlıklı kitabındaki sinopsisten alınmıştır (Ceylan, 2009, s. 7).

| | |
|---|---|
| **Otel odası** | İsa yatağın başucundaki küçük çekmeceyi çıkarır. Yatağın üstüne koyar. Başını çekmecenin içine koyarak yatağa uzanır. |
| **Kumsal (Rüya-Kâbus)** | İsa, Bahar'ın vücudunu kumla örter. Bahar'ın tüm vücudu kumla kaplandıktan sonra, yüzüne de kum atmaya başlar. |
| **Kumsal** | Bahar denizde yüzerken, İsa ayrılık konuşması için prova yapar.<br>İsa, Bahar'dan ayrılır. Bahar da ayrılığı beklemektedir. |
| **Yol** | İsa motosiklet kullanır. Bahar arkasında oturmaktadır. Bahar bir anda İsa'nın gözlerini kapatır ve kaza yaparlar. |
| **Antik kent** | İsa kimsenin olmadığı antik kentte tek başına fotoğraf çeker.<br>İsa'nın omzuna sinek konar. Ardından bir arı sesi duyulur. İsa arıya bakar. |
| **SONBAHAR – İSTANBUL** | |
| **Kitapçı** | İsa, eski arkadaşı Güven ve onun uzun zamandır birlikte olduğu kız arkadaşı Serap ile karşılaşır. |
| **Sokak** | İsa Serap'ın evinin karşı köşesine gizlenmiş, onu beklemektedir.<br>Serap eve girerken, İsa'yı fark eder ancak tepki vermeden eve girer. |
| **Serap'ın evi (İlk gece)** | Serap yaklaşık bir dakika sonra kapıyı açar. İsa kapının önünde bekliyordur.<br>İsa ve Serap birlikte olurlar. |
| **Serap'ın evi (İkinci gece)** | İsa, Serap'tan Bahar'ın Ağrı'da çekimde olduğunu öğrenir. Serap'a Bahar'la ilgili sorular sorar. Serap ona kur yapar ancak İsa, Serap'la ilgilenmez. |
| **KIŞ – AĞRI** | |
| **Otel resepsiyon** | İsa bir otel odası kiralar. |
| **Otel odası** | İsa yatağın başucu dolabının çekmecesini çıkarır. Yatağın üstüne koyar. Başını çekmecenin içine koyarak yatağa uzanır. |
| **Otelin yanındaki kahvehane** | İsa otelden çıkan insanların arasında gözüyle Bahar'ı bulmaya çalışır. |
| **Yol** | İsa, Bahar ve arkadaşlarını takip eder. Bahar girdikleri kahvehanenin penceresinden İsa'yı görür. |
| **Kahvehane** | İsa ve Bahar kahvehanede otururlar. İsa Kaş'ta çektiği fotoğrafları ve çarşıdan aldığı müzik kutusunu Bahar'a verir. |
| **Otel Önü: Minibüs** | İsa, Bahar'ı işi bırakıp onunla İstanbul'a dönmesi ve ilişkilerine yeniden başlamaları için ikna etmeye çalışır. |

| | |
|---|---|
| **Otel odası (Gece)** | İsa uyurken kapı çalar. Bahar gelmiştir. Bahar geceyi İsa'nın yanında geçirir. |
| **Otel odası (Sabah)** | Bahar güleryüzlü şekilde gördüğü güzel rüyayı anlatır.<br>İsa durgundur. İsa, Bahar'a çekiminin kaçta başladığını sorar. |
| **Film seti** | Bahar yoğun kar yağışında yukarıdan geçen uçağa bakar.<br>Bahar yavaş yavaş silinir. Ekran kararır. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 4: İklimler filminin olay örgüsü taslağı.*

Ceylan *İklimler* filminde, zaman ve mekânı kullanarak filmi üç bölüme ayırmıştır. Yaz (28') ve sonbahar mevsimlerinin (28') ekran süresi birbirine eşitken, kış mevsiminin (39') ekran süresi daha uzundur. Mevsimler aracığıyla filmin olay örgüsü süresinin yaklaşık dokuz aylık bir zamanı kapsadığı enformasyonu verilir. Öykü mekânları Kaş (yaz mevsimi), İstanbul (sonbahar mevsimi) ve Ağrı'dır (kış mevsimi). Değişen mevsimler ve kentler ile karakterlerin değişken ruh halleri paralellik yaratır. Filmin öz-bilinçli bir anlatı yapısı var ve bu izleyiciye bir zorluk yüklemektedir.

Filmde bahar mevsiminin noksanlığı ile ana kadın karakterin isminin Bahar olması dikkat çekicidir. Film, Bahar karakteriyle başlar. Bahar ve İsa bir antik kenttedir. Uzun çekimde Bahar başını bir sütuna dayamış, esneyerek bir yöne bakmaktadır. Nereye baktığı önce gösterilmez, sonra İsa'ya baktığı anlaşılır. Bir kuş sesi duyar ve arkasına dönüp bakar. Bu planda, Bahar ve İsa karakterlerinin sırtları birbirlerine dönüktür ve aralarında mesafe vardır. Bahar net iken, sütunlar arasındaki İsa küçük ve flu görünür. İsa sütunlar arasında fotoğraf çekmeye devam ederken, Bahar, İsa'nın yanına gider, başını omuzuna yaslar. Ardından, antik kentin yanındaki tepeye tırmanmaya başlar. Bahar ve İsa'nın yine sırtları birbirine dönüktür. Bu kez de, İsa net, Bahar fludur. Bahar tepeye tırmandıkça küçülür ve karakterlerin arasındaki mesafe büyür. Bahar tepeye tırmanırken, geniş planda antik kentin devasa sütunları içinde belli belirsiz olan İsa görülür. Karakterler arasındaki fiziksel mesafe yanı sıra, aralarındaki devasa sütunlar, karakterlerin sırtlarının birbirlerine dönük olması, biri net iken diğerinin flu görünmesi, onların arasındaki duygusal mesafeyi göstermek için işlevseldir. Çift, antik kentten otellerine döner. Bahar'ın balkonda oturma pozisyonu sağa, İsa'nın odada yatma pozisyonu sola doğrudur. Kumsal sahnesinde yan

yana otururlarken birbirlerine sırtları dönüktür. Ayrıca, Bahar deniz kıyısında otururken, İsa tam ters istikamette yattığı yerden kitap okur. Bu sahnelerde onların tam zıt yönlere doğru olan pozisyonları çiftin iletişimsizliğini gösteren bir işlev görür.



*Görsel 37: Sol üstte, Bahar'ın kuşa bakışı; sağ üstte, İsa'nın kuşa bakışı. Sol ve sağ altta, İsa ve Bahar'ın sırtları birbirlerine dönük.*

Kumsal sahnesinde Bahar güneşlenirken, nefes alışverişi, dalga ve kuş sesleri duyulmaktadır. Sabit kamera çok yakın planda yatmakta olan Bahar'ı bir dakika çeker. Çok yakın çekim ve bir dakikalık uzun çekim stilistik birer araç olarak izleyiciye terlemiş Bahar'ın yüz hatlarındaki önemli detayları gösterme amacına hizmet etmektedir. Kamera derin odakta iken, flu şekilde uzakta görünen İsa, Bahar'ın yanına gelir ve havlusuyla kurulanır. İsa'nın bedeni flu görünürken, Bahar'ı öper ve onu sevdiğini söyler. Bu sahnede İsa'nın yüzü görünmez, koyu renkte siluet şeklindedir. İsa, Bahar'ın vücudunu kumla örter. Bahar'ın tüm vücudu kumla kaplandıktan sonra, yüzüne de kum atmaya başlar. Bahar çığlık atarak uyanır. Bu sahnede, İsa'nın karartılmış ve flu görüntüsü ve derin odak biçimsel araçlar olarak, karakterleri ayırma işlevi görürken, çiftin ayrılacağına dair enformasyonu izleyiciye verir. İsa'nın Bahar'ın yüzünü de kumla örtmeye başlaması ardından çığlık atarak uyanmasından sonradır ki, izleyici bu sahnenin Bahar'ın gördüğü bir rüya olduğunu anlar. Bahar'ın uzun çekimle verilen rüyası, Bahar'ın sevgilisiyle ilişkisinde bir krizle karşı karşıya olduğunu, rüya ile gerçek hayatta hissettiği gerilim

duygusunun benzerliğini izleyiciye duyumsatan bir işleve sahiptir. Bahar'ın durgunluğu, tepkisiz yüz ifadesi ve sessizliği de bu duygu durumunu destekler.

Bahar uyandıktan sonra, deniz kıyısına gider, oturur. İsa yattığı yerde kitap okur. İsa derin nefes alır. Bahar'a doğru dönerek oturur. Kamera çok yakın plan İsa'nın yüzünü çeker. Bahar denize girer. Omuz çekimde İsa görülür. Bahar'dan ayrılmak için söyleyeceklerinin provasını yapmaya başlar. Bahar'ın kulaç sesleri duyulurken, kamera çok yakın planda İsa'yı göstermeye başlar. İsa konuşmaya devam etmektedir. İsa doğrudan objektife bakarken, kamera aksiyon aksını hafifçe değiştirir. İsa sol tarafından çok yakın planda gösterilirken, bir anda İsa başını çevirir ve yanında oturan Bahar'a bakar. Çok yakın çekim, İsa'nın duygularındaki karmaşıklığı sergilemek için kullanılan bir araçtır. Almaşık kurguyla birleştirilen bu çekim alışılmışın dışında bir kullanım olup, zamansal gelişimi vurgulamaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre, almaşık kurgu, birbiriyle ilişkili iki veya daha fazla olayın paralel şekilde birleştirilmesinin bir yoludur. Bir neden-sonuç ve zamansal eşzamanlılık duygusu yaratarak eylemleri birbirine bağlar (2011, s. 246-248).



*Görsel 38: Sol ve sağ üstte ve sol altta, İsa'nın yüz ifadesi; sağ altta, Bahar, İsa'nın yanında.*

Film boyunca Bahar karakteri sessizdir. Sohbetlere katılmaz, kendisine soru sorulmadıkça konuşmaz. Bahar'ın sessiz ve durgun hali anlatıda boşluk oluşturmakta ve sınırlı anlatıya neden olmaktadır. İsa'nın "ufacık bir Serap olayı seni ne hale getirdi"

cümlesi bir ipucu olarak verilir ve bu boşluk kısmen doldurulur. Bahar tepkisizdir, başı önüne eğik şekilde ayrılığı destekler. Filmin başlangıcından itibaren Bahar'ın açıklanmayan durgun, üzgün duruşu ve ani tepkileri ile yaratılan gizem, filmin 20. dakikasında, bu sahne ile çözülür. Böyle yapılmasının sebebi iletişimsizliğin nedenine değil, kendisine odaklanılmasıdır. Bu filmde bu sahne dışında da anlatıdaki boşlukların sonraki bir sahnede doldurulduğu dikkati çekmektedir.

İsa ve Bahar, falezin üzerindeki dar asfalt bir yolda motosikletle ilerlerken, kamera çok yakın planda motosikletin arkasında oturan Bahar'ın yüzünü gösterir. Sarsıntılı bir zum, hemen ardından çekimde bir yavaşlama olur. O an, gerçek mi hayal mi ayırt edilemez. Bahar bir anda güler, İsa'nın gözlerini elleriyle kapatır ve kaza yaparlar. Çift motosikletten düşer. Bu farklı sarsıntılı zum ve yavaş çekim stilistik araçlar olarak, Bahar'ın iç dünyasındaki sarsıntıyı izleyiciye göstermeye hizmet etmektedir. Bu kamera hareketlerinin ön plana çıkardığı, Bahar'ın yüz mimiklerinde görülen "gülümseme ve üzüntü" onun duygusal iç karmaşasını imleyerek, anlatının anlamına katkıda bulunur.

Kazadan sonra İsa çok öfkelenir. Bahar ağlama krizine girer sonra hiçbir şey söylemeden ve arkasına bakmadan yolda yürümeye başlar. Sonraki sahnede Bahar'ı İstanbul'a giden otobüs koltuğunda görürüz. İsa onu uğurlamaktadır. Bu sahneye kadar izleyici filmi Bahar'ın gözünden görürken, Bahar İstanbul döndükten sonra İsa'nın gözünden görmeye başlar. İsa antik kenttedir. Sabit kamera sütunları çeker. İsa sabit kameraya girer. İsa yere uzanır, yukarı bakar. Kamera alt açıdan gökyüzü ve sütunların üst kesimlerini gösterir. Gökyüzü, İsa'nın sıkıntılarından kurtulma isteğini imlerken, sütunlar bunu kısıtlayan dikenleri ima eder.



*Görsel 39: Sütunların üst kesimleri.*

İsa çekim yapmaya devam eder. Omzuna bir sinek konar, birkaç saniye kalır. Sineğin vızıltısı net duyulur. Açılış sahnesinde de, Bahar antik kentte tepede otururken, saçına (omuz hizasında) bir sinek konar ve uzun süre orada kalır. Her iki planda da omuz çekim kullanılması, sineğin bir süre karakterlerin üstünde durması, sineğin vızıltısının çok net duyulması paralellik arz etmektedir. Biçimsel bir araç olarak sinek, çift arasında rahatsız eden bir şeyin varlığına işaret etmektedir. İsa'nın omzuna sinek konmasının ardından bir arı sesi duyulur. İsa'nın bir anda dikkatini çeker. İsa arıya bakarken, kamera çok yakın planda arıyı çeker. Arı, gayret ve yaşamın simgesi olarak İsa'ya yaşamda yürünecek başka yollar olduğunu ima eden bir araç olarak işlev görür.



*Görsel 40: Sol üstte, Bahar'ın saçındaki sinek; sağ üstte, İsa'nın omzundaki sinek. Sol altta, arı. Sağ altta, Sinan sütunlar arasında.*

*İklimler*'in ikinci mevsimi sonbaharda, İsa'nın İstanbul'a döndüğünü görürüz. İstanbul'da bir kitapçıda arkadaşları Güven ve Serap'la karşılaşır. Diyalogda Güven ve Serap'ın uzun süredir birlikte olduğu ancak evli olmadıkları enformasyonu verilir. Aynı günün gecesi İsa, Serap'ın evinin karşı köşesine gizlenmiş, onun eve gelmesini beklemektedir. Serap, Güven'in arabasından iner, eve girerken İsa'yı fark eder ve tepki vermeden eve girer. Yavaş hareketlerle ışığı açar. Tablo çekimde aynada birkaç saniye donuk şekilde kendisine bakar. Bu çekim yaklaşık bir dakika sürer. Sonra kadın kapıyı açar. İsa kapıdadır. İsa içeri girer ve evi inceler. Evin değişmiş olduğunu söyler. Birlikte birşeyler içip konuşurlar. Serap, İsa'ya "Bahar şehir dışında mı" diye sorar. İsa geçiştirir. Serap kahkaha atarak gülmeye başlar. Yaklaşık bir dakika bu şekilde kahkaha atarak

güler. Bu sahnede İsa'nın daha önce bu eve geldiği, Serap'ın Bahar'ı tanıdığı, Bahar şehir dışındayken Serap ve İsa'nın birlikte olduklarını öğreniriz. Dahası, İsa ve Bahar'ın arasındaki sorunun İsa'nın onu aldatması olduğunu anlarız. İsa kuruyemiş yemeğe başlar. Serap gülmeye devam eder. İsa bir şey söylemeden birkaç saniye kadına bakar. Gökgürültüsü ve ardından yağmur sesi duyulur. İsa, yere düşen kuruyemişi kadına yemesi için ısrar eder. Şiddet içerikli bir yakınlaşmayla birlikte olurlar. Serap'ın yaklaşık birer dakika süren aynada kendine bakması ve kahkahası onun tercih edilen bir kadın olarak zaferini gösteren bir işlev görür.

Başka bir gün, Serap, İsa'yı telefonla arar, uzun süren yüksek sesli kahkahalarını duyarız. Bir sonraki sahnede İsa, Serap'ın evindedir. Televizyonun sesi kısık duyulur. Şarap içerken sohbet ederler. İsa, Serap'ın elbisesine iltifat eder. Önce Güven sonra Bahar'la ilgili konuşurlar. Serap Bahar'ın Ağrı'da dizi çekiminde olduğunu söyler. İsa'nın dikkati bir anda Bahar'a kesilir, Bahar'la ilgili sorular sormaya başlar. Bu diyalog hiç kesme yapılmadan yaklaşık iki dakika sürer ve kamera açı-karşı açı çekimde sadece Serap'ın yüzünü gösterir. İsa, Bahar'dan şarabını tazelemesini rica eder. Kamera açı-karşı açı çekimden, kapı eşiğinin ardına konumlanmış şekilde geniş planda karakterleri çekmeye devam eder. Bahar'ın konusu açıldıktan sonra, değişen kamera açıları stilistik araçlar olarak, İsa'nın Serap'a karşı ilgisinin değiştiğini göstermeye hizmet eder. Serap topuklu ayakkabısı görülecek şekilde bacağını İsa'nın kucağına koyar, ona kur yapmaya başlar ancak İsa onunla ilgilenmez. Kamera çok yakın planda önce Serap, sonra İsa'nın yüzünü gösterir. Çok yakın çekim, İsa'nın duygularını izleyiciye aktarmaya hizmet eder.

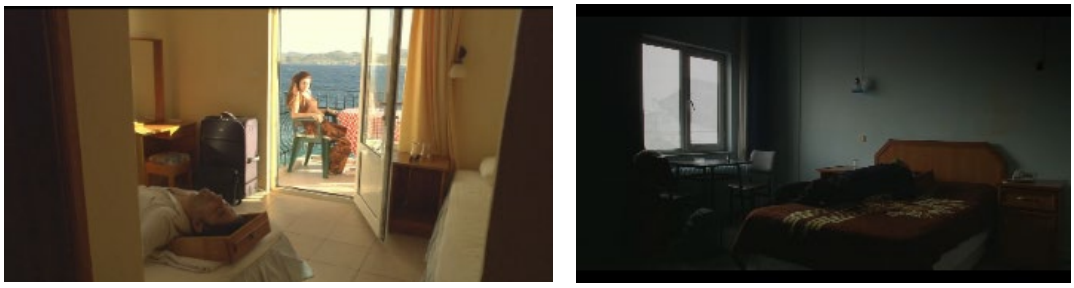


*Görsel 41: Solda, Serap'ın İsa'ya bakışı. Sağda, İsa'nın Serap'a bakışı.*

Serap'ın evine geldiği ilk gece, onun sivri burun topuklu ayakkabısına İsa'nın gözü takılır. Konuşmalarından Serap'ın her zaman bu tarz ayakkabı giydiğini ve sevdiğini

öğreniriz. Sivri topuklu ayakkabı biçimsel bir araç olarak, Serap'ın yüksek dişil enerjisini imler. *İklimler*'de sadece iki kadın karakter vardır. Bahar genç, sade giyinen, doğal bir kızdır. Sakin, uyumlu, naif ve biraz çocuksudur. İsa'ya sadık bir sevgilidir. Bahar'a zıt bir şekilde, Serap orta yaşlı, feminen giyinen ve iddialı bir kadındır. Diğer yandan, Bahar sadık bir sevgili iken, Serap erkek arkadaşını, onun arkadaşıyla aldatan bir kadındır. Filmde bir kadının, diğerinin karşıtıyla verilmesi, bu iki motifin daha kuvvetli görünür olmasına yol açmaktadır. İsa'nın, Serap'a Bahar'la ilgili sorular sorması, onun tutarsız ruh halini izleyiciye göstermeye katkı sağlar. Bordwell ve Thompson'a göre, motifler zıt işlevler üstlendiğinde, izleyiciler filmlerdeki öğeler arasındaki farklılığı ve değişimleri zorlanmadan fark ederler (2011, s. 70).

İsa, yoğun kar yağışı altında Ağrı'ya uçakla gelir. Genel çekimde İsa'nın yoğun kar yağışında yürüdüğü görülür. Bir otelin önünde durur. Otelin çevresinde çok az sayıda bina vardır. Kardan dolayı yol görünmez. Otel odasında başucu dolabının çekmesini çıkarır, yatağın üstüne koyar. Başını çekmecenin içine koyarak yatağa uzanır. Paralel bir sahneyi de, Kaş'ta Bahar'la kaldıkları otel odasında görürüz. Dikkat çeken bu sıra dışı davranış, bir araç olarak, izleyiciye bir boyun problemi mi var, psikolojik bir sorunu mu var, sorusunu sordurur.



*Görsel 42: Solda, Kaş'ta İsa'nın başı çekmecenin içinde. Sağda, Ağrı'da İsa'nın başı çekmecenin içinde.*

İsa bir kahvehanededir. Buğulu bir camın ardından, otelden çıkan insanları inceler. Hareketli kamera kadınlara zum yapar, derin odakta hızlı hareketlerle bir kadından diğerine geçer. Bu kameranın İsa'nın gözü olduğunu anlarız. İsa'nın Bahar'ı bulmaya çalıştığını tahmin ederiz. İsa buğulu camın ardından Bahar'ı görür ve gülümser. El kamerası Bahar'ı takip eder. Ekip çekime gitmek için hazırlanmaktadır. Bahar ve iki

arkadaşı yürümeye başlar. Hava puslu ve sislidir. Karakterlerin yüzü net seçilmez. İsa, Bahar ve arkadaşlarını takip eder. Bir süre sonra Bahar'ı kaybeder. İsa sokakta sağa sola bakarken, Bahar girdikleri evin buğulu camından İsa'yı görür. Buğulu camdan görülen İsa'nın yüzü ile hemen ardındaki sahnede buğulu camdan görülen Bahar'ın yüzü paralellik sağlar ve karakterlerin camdaki bakış açıları birbirine doğrudur. Çiftin iletişimsizliğini imleyen buğulu cam biçimsel bir araçtır. Bir yandan, bu paralel kompozisyonlar onların bir araya gelecekleri ihtimalini duyumsatırken, bir yandan da Bahar'ın baktığı penceredeki demir parmaklık onların kolayca birlikte olamayacağını anlatan bir işleve sahiptir.



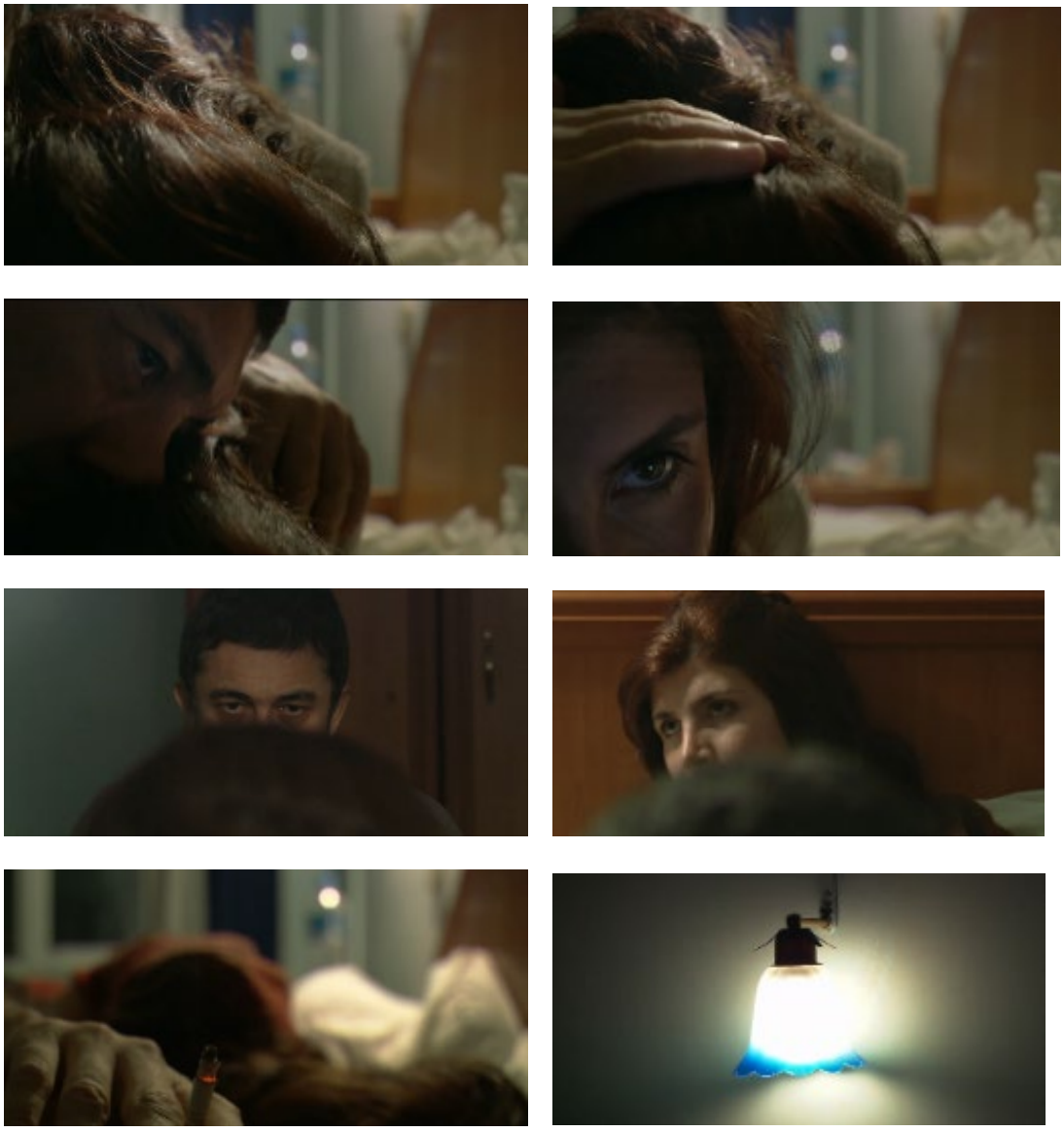
*Görsel 43: Solda, İsa'nın; sağda, Bahar'ın bakışı.*

İsa ve Bahar bir kahvehanede otururlar. İsa Kaş'ta çektiği fotoğrafları Bahar'a getirmiştir. Bahar ilk fotoğrafta gülümser, diğer iki fotoğrafta yüzü düşer. Fotoğrafların devamına bakmaz. İsa çarşıdan aldığı müzik kutusunu Bahar'a verir. Bahar müziği dinlemeye başlar. Önce gülümser, sonra yüzü düşer. İsa akşam görüşmek ister. Bahar geç döndüklerini söyler. İsa ara dediğinde, Bahar çok geç döndüklerini tekrarlar. Bahar fotoğrafları ve müzik kutusunu masada bırakıp gider. İsa fotoğrafları ve müzik kutusunu vermek için Bahar'ın oteline gider. Bahar otelin önündeki minibüstedir. İsa minibüsün kapısının açar. Minibüste yalnız oturan Bahar ağlamaktadır. İsa yanına oturur. Bahar'a niye ağladığını iki defa sorar. Bahar yanıt vermez. Daha sonra Bahar "niye geldin" diye sorar. İsa "senin için geldim" der. İsa değiştiğini söylerken, Bahar daha çok ağlamaya başlar. İsa kendisiyle İstanbul'a dönmesi için Bahar'ı ikna etmeye çalışır. Bahar, Serap'la görüşüp görüşmediğini sorar. İsa görüşmediğini söyler. Bahar İsa'ya bakarken, tekrar başını dışarı çevirir, "artık çok geç" der. İsa konuşurken, set çalışanları film ekipmanlarını yüklemek için minibüsün bagaj kapısını aralıklı olarak açarlar. Onlar kapıyı her açtığında İsa susar, kapıyı kapattıklarında İsa konuşmaya devam eder. Minibüs kapısının sık sık

açılması, günlük bir gerçekliğin araya girmesi, karakterlerin ilişkisindeki kopukluğu destekler. Konuşmasının sürekli kesilmesi rahatsız edici bir etki yaratarak, izleyicinin karakterlerin öznel gerçekliği ile bağlantı kurmasına yol açar. İsa, Bahar'dan istediği yanıtı alamayınca, samimiyetsiz şekilde üstelemeden minibüsten iner. İsa, Serap'la görüşmediğine dair Bahar'a yalan söyler. Kitapçıda Güven'le karşılaştığında kahve teklifini yalan söyleyerek geri çevirir. Bahar'la görüştükten sonra kendisini İshak Paşa Sarayı'na götüren taksiciye de yalan söyleyecektir. İsa'nın kolaylıkla yalan söylemesi sınırsız anlatımla sunulur. Karakterler onun bu yönünü bilmemekte ancak izleyici bilmektedir.

Bahar, önce İsa'nın ilgisine kayıtsız kalır ancak sonra, İsa'nın otel odasına gider. İkisi de sessizdir. Bahar odaya girer, paltosuyla yatağa oturur sonra yatağa uzanır. İsa yatağın kenarına çömelir, başını Bahar'ın ayaklarına yaslar. Bahar arkasını döner. Sabit kamera çok yakın planda Bahar'ın saçını çeker. "Chimes" sesi duyulur. "Chimes" sesi ve müzik duyulmaya devam ederken, çok yakın planda İsa, Bahar'ın saçlarını okşamaya başlar. Başından Bahar'ı öper. Kapı gıcırtısı ve su damlaması sesi duyulur. Çok yakın planda sırayla İsa ve Bahar'ın gözleri görülür. Yüzlerinin geri kalanı ya çerçevenin dışındadır ya da karartılmıştır. Sabit kameranın konumu bu sahnelerde aynıdır. Yağmurun cama çarpma sesi duyulur. Sabit kameranın açısı değişmiş şekilde, çok yakın planda karakterlerin elleri, kolları ve gözleri parçalı olarak, art arda çekimlerle gösterilir. Çok yakın çekimde sigara ve dumanı görülür. "Chimes" sesi duyulur. Kamera tilt hareketiyle aplik lambayı gösterir. Yüzlerinin ya da bedenlerinin tamamı hiç görülmez. Dikkat çekici bu sıradışı planlar, parçalı bedenler, izleyiciye çiftin parçalanmış ilişkilerini resmetmektedir. Diyaloğun olmadığı sahnede, "chimes", müzik, yağmur ve su sesleri gibi hem diegetik hem de diegetik olmayan sesler çiftin ilişkilerindeki ayrışmanın dramatik etkisini kuvvetlendirmektedir. Bordwell'e göre, bir filmde sıra dışı bir açı, karakterin problemli ruh hali tarafından motive edilebilir veya diegetik olmayan bir yönetmen müdahalesi olabilir (Bordwell, 1985, s. 212). İsa minibüste Bahar'la konuştuktan sonraki sahnede, geniş planda, arka plan çekimde İsa'nın köprünün ortasında hareketsiz şekilde ileriye bakarken durduğunu görürüz. Bu sırada "chimes" sesi duyulur. Ardından, yakın plan çekimde İsa'nın bakışı gösterilir. Bir karga, İsa'nın başının arkasından geçer. Bu sırada karga sesi hemen ardından yine "chimes" sesi duyulur. Bordwell ve Thompson'a

göre, diegetik olmayan ses ve bakış açısı çekimi birlikte kullanıldığı zaman, izleyici karakterin fark ettiği şeye doğru yönlendirebilir (2011, s. 285). Her iki sahnedeki "chimes" sesi bir araç olarak, İsa'nın Bahar'la ilişkisinde samimi olmadığını izleyiciye fark ettirir.



*Görsel 44: Dikkat çeken çok yakın planlar.*

Sabah olmuştur. İsa otel odasının penceresi önünde küçük bir masada oturur. Müzik kutusundan melodiyi dinler. Perdesi açık pencereden dışarıda lapa lapa kar yağdığı görülür. Bahar uyanır, İsa'nın karşısına oturur. Açı-karşı açı çekimde karakterler karşılıklı oturur. Biri net iken, diğeri görünmeyecek derecede karartılmıştır. Bahar güleryüzlü

şekilde gördüğü güzel rüyayı anlatır. İsa donuktur. İsa, Bahar'a setin kaçta başladığını sorar. Bahar durgunlaşır. İsa'ya bakar. İsa ise başını kaldırmadan önüne bakmaktadır. İsa, bir gün önce Bahar'a seti bırakıp kendisiyle İstanbul'a gelmesini teklif ederken, ertesi sabah set başlama saatini sorması "değişmeyecek olan" değişken ruh halini izleyiciye bir kez daha gösterir. Bu sahnede çiftin arasında başka konuşma geçmez. Bahar tepkisizdir, sessizdir. Açı-karşı açı çekimde karakterlerden birinin tamamen karartılmış olması yanı sıra, İsa'nın başını kaldırmadan aşağı bakması ve donuk yüz ifadesi ilişkilerinin koptuğunu imleyen stilistik araçlardır.

Filmin açılış sekansında İsa ve Bahar'ın olduğu antik kentte hiç kimse yoktur. Bir yaz günü olmasına rağmen, kumsalda başka insan görülmez. Kumsal dönüşü yolda tek bir araç yoktur. Bahar İstanbul'a döndükten sonra, İsa kimsenin olmadığı antik kentte tek başına fotoğraf çeker. İnsanların noksanlığıyla dikkat çeken bu sahnelerin amacı, karakterlerin iletişimsizliğini öne çıkarmaktır. Bu sahnelerde pek az diyalog yer alır ve sinek, arı, dalga ve doğa sesleri baskındır. Ağrı'da ise İsa kalabalık sokaklarda dolaşır, alışveriş yapar, yol sorar ve insanlara temas eder. Yaz mevsiminde kimselerin olmadığı mekânlar ile kış mevsiminde insanların yoğun olduğu mekânlar karşıtlık yaratarak, İsa'daki bir değişime işaret eder. Bunun yanı sıra, yaz mevsimi antik kentte kalıntılar içinde başlar ve antik kentte kalıntılar içinde biter. Sonbahar üniversitede başlar ve üniversitede biter. Kış bir uçağın iniş görüntüsüyle başlar ve bir uçağın kalkış görüntüsüyle biter. Mevsimlerin aynı biçimsel öğelerle başlayıp bitmesi paralellik sağlayarak, karakterlerin ilişkilerindeki kısır döngüyü anlatan bir işleve sahiptir.



*Görsel 45: Solda, Bahar, İsa'ya bakmakta. Sağda, İsa, yere bakmakta.*

Bahar sette çalışmaktadır. Kamera omuz çekimde Bahar'ı gösterir. Kuvvetli bir uçak sesi duyulur. Bahar başını kaldırır, yoğun kar yağışında yükselen uçağa bakar. Bahar'ın göz

yaşı süzülür, burnunu çeker. Sonra karşısına bakmaya devam eder. Bahar'ın görüntüsü yavaş yavaş silinir, Bahar'ın görüntüsünden karlı doğa manzarasına zincirleme kurguyla geçiş yapılır. Sabit kamera aynı görüntüyü 50 saniye daha çekmeye devam eder. Ekran kararır. Köpek ve akan su sesi duyulurken jenerik gösterilmeye başlanır ve köpek ve akan su seslerinden piyano sesine geçilir.



*Görsel 46: Solda, Bahar'ın görüntüsünden karlı doğa manzarasına zincirleme kurguyla geçilirken. Sağda, karlı doğa manzarası.*

Neoformalist yaklaşıma göre, bir filmin açılış ve kapanış sahnelerini karşılaştırmak, filmin biçimsel modelini görmeye katkı sağlar. Biraz güneşli bir yaz günü başlayan film karlı bir kış günü biter. Filmin açılış sahnesinde, Bahar, ayağı takılıp düşen İsa'ya gülümser, ardından yüz ifadesinde çaresizlik belirir ve sessizce gözyaşları yanağından süzülmeye başlar. Bu uzun çekim iki dakika sürer. Bahar'ın önce gülümsemesi sonra ağlaması ve bu çekimin iki dakika sürmesi izleyicinin karakterin ağlama nedenini sorgulamasını motive ederken, onun ruh halindeki dalgalanmayı göstermeye hizmet eder. Kapanış sahnesinde açılıştaki anlatı öğeleri yinelenmektedir. Açılış sahnesinde, Bahar yaşlı gözlerle İsa'yı izlerken, kapanış sahnesinde de, yine yaşlı gözlerle İsa'nın bindiği tahmin edilen uçağa bakar. Her iki sahnede, kamera sabit konumda, Bahar omuz planda verilir. Her iki sahnede Bahar'ın gözyaşları sessizce yanağından süzülürken, hiç hareket etmeden karşıya baktığı bu paralel çekim kompozisyonları birer motiftir. Bahar'ın ilk sahnede sağa, son sahnede sola bakması karşıtlık yaratarak, Bahar'ın İsa'dan kopuşunu desteklemektedir.



*Görsel 47: Solda, açılış sahnesinde ve sağda, kapanış sahnesinde Bahar'ın İsa'ya bakışı.*

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan *İklimler* filminde, bir çiftin iklimler gibi değişken ruh hallerini ve ilişkilerindeki iletişimsizliği üç mevsim ve üç kent üzerinden anlatırken, sinematografik araçları kullanmaktadır. Değişen mevsimler ve kentler filmin olay örgüsü gelişimine hizmet etmektedir. Filmde baskın olan yakın çekimler izleyicinin dikkatini karakterlerin iç dünyalarına ve duygularına yönlendirirken, uzun çekimler izleyicinin karakterlerin içsel durumunu anlamlandırmasına hizmet etmektedir. Filmin son sahnesinde açılış sahnesindeki anlatı öğeleri yinelenir. Filmin sınırlı anlatısı izleyiciye enformasyonu karakterler üzerinden adım adım verir ve filmin sonunda İsa ve Bahar'ın ayrılışını paylaşır.

### 3.5. *ÜÇ MAYMUN* (2008)

Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi, Hacer, Eyüp ve oğulları İsmail'den oluşan bir ailenin hayatlarının seyrinin değiştiği bir dönemi anlatır. Eyüp'ün patronu Servet, arabasıyla bir adama çarparak ölümüne neden olur. Eyüp'e cezaevinden çıkınca vereceği para karşılığı suçu üstlenmesini teklif eder. Eyüp cezaevindeyken, İsmail'in yine üniversite sınavını kazanamadığı öğrenilir. İsmail okumak yerine çalışmak ister. İsmail, alacakları paranın bir miktarını avans olarak Servet'ten istemesi için annesini ikna eder. Hacer, Servet'in ofisine gider. Servet ve Hacer arasında bir ilişki başlar. İsmail onları annesinin yatak odasında görür, annesine bir reaksiyon gösterir ancak babasına bundan söz etmez. Eyüp cezaevinden çıktıktan sonra, Hacer ve Servet arasında bir şeyler olduğundan şüphelenir. Servet, Hacer'le olan ilişkisini bitirmek ister, ancak Hacer saplantılı şekilde Servet'e bağlandığı için ilişkilerini sürdürmekte ısrar eder. Servet kararlı şekilde bu işin bittiğini söylemek için Hacer'le buluşur ve Hacer'i tartaklar. Sonrasında Servet öldürülür. Servet'in telefonuna gelen son mesaj Hacer'e aittir. Hacer

ve Eyüp'ten şüphelenen polis, onların evine baskın düzenler ve karakolda sorgular. O gece İsmail annesine "o işi" kendisinin yaptığını fısıldar. Eyüp, oğlunun cezaevine girmemesi için kahvehanede çalışan gariban bir gence para karşılığı suçu üstlenmesini teklif eder.

Nuri Bilge Ceylan *Üç Maymun* filminde, bir teklifle hayatları alt üst olan bir ailenin başına gelenleri sergiler. Bunu yaparken, zaman atlamalarıyla önemli olayların ayrıntılarını göstermez, bu olayların ardından karakterlerin iç dünyaları ve duygu durumlarında ortaya çıkan değişimleri, yakın plan çekimleri ve ışığı kullanarak izleyiciye aktarır. Film boyunca karakterlerin "gerçeği" açıkça konuşmaması, görmezlikten ve duymazlıktan gelmeleri öykü bilgisinin alanını yönlendirmekte, sahneleri birleştiren ses geçişleri öykü enformasyonunu derinleştirmektedir.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| **EYÜP CEZAEVİNE GİRMEDEN ÖNCE** | |
|---|---|
| **Açılış sekansı: Yol** | Servet birine arabayla çarpmıştır. |
| **Jenerik** | |
| **Alt Geçit** | Eyüp alt geçitten geçerken, trenin kuvvetli sesi duyulur. |
| **Park** | Servet, Eyüp'e yüklü miktarda para karşılığı suçu üstlenmesini teklif eder. |
| **EYÜP CEZAEVİNDE** | |
| **Tren** | İsmail trenle babasının yanına cezaevine gider. |
| **İş yeri** | Hacer, İsmail'e iş aramak için telefon görüşmesi yapar. |
| **Ev** | Hacer, İsmail'e iş aramak için telefon görüşmesi yapar. |
| **Servet'in ofisi** | Hacer, Servet'ten avans istemeye gider. |
| **Araba** | Servet arabayla Hacer'i evine bırakır. |
| **Alt geçit** | Hacer alt geçitten geçerken, trenin kuvvetli sesi duyulur. |
| **Yemekhane** | Hacer'in elinde telefon vardır. |
| **Tren garı** | İsmail tren garında kusar. Üstü başı kirlenir. |
| **Ev** | İsmail eve döner. Hacer'in yatak odasından sesler duyar. |

| | |
|---|---|
| **Tren** | İsmail trenle babasıyla görüşmek için cezaevine gider. |
| **İsmail'in odası** | İsmail ölen kardeşinin hayalini görür. |
| **EYÜP CEZAEVİNDEN ÇIKTIKTAN SONRA** | |
| **Mezarlık** | Eyüp cezaevinden çıkmıştır. İsmail'le birlikte diğer oğlunun mezarına giderler. |
| **Yemekhane** | Hacer birini telefonla arar, ancak telefon açılmaz. |
| **Ev** | Eyüp, Hacer'in ısrarla çalan telefonunu açar. Bir adam aramaktadır. |
| **Ev** | Eyüp, Hacer'deki değişikliği fark eder. |
| **Sur** | Hacer ve Servet buluşurlar. Servet, Hacer'i tartaklar. |
| **Karakol** | Servet öldürülmüştür. Hacer ve Eyüp sorguya alınırlar. |
| **Ev** | Eyüp yataktadır. Bir çocuk silüeti Eyüp'e arkasından sarılır. |
| **Teras** | İsmail, annesine Servet'i öldürdüğünü söyler. |
| **Teras** | Hacer intihar etmeye kalkar. |
| **Kahvehane** | Eyüp, gariban bir gence para karşılığı suçu üstlenmesini teklif eder. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 5: Üç Maymun filminin olay örgüsü taslağı.*

Ceylan, filmde zaman atlamalarını kullanarak, hikâyenin kilit noktaları olan olayların bazılarını sunmaz. Servet'in yaptığı trafik kazası, Eyüp'ün ailesine Servet'in teklifinden söz etmesi ve cezaevine girmesi, Hacer'in Servet'ten para istemesi ve alması, Hacer'in Servet'le ilişkisinin başlaması, İsmail'in Servet'i öldürmesi gibi olaylar gösterilmez. Ceylan kesmelerle zaman aşımı yaratmakta, devam ettiğini sandığımız olaylar zaman aşımına uğramaktadır. Zaman atlamaları enformasyonu sınırlamakta, önemli olayların gösterilmeyişi anlatıda boşluk bırakmaktadır. Alışılmışın dışında olan bu anlatı yapısı, izleyicinin dikkatini anlatı kaygılarından ziyade, algı ve biçim inceliklerine yönlendiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Zaman atlamaları anlatıyı ilerletirken, ses geçişleri ile sahneler arasında nedensellik bağlantısı kurulmaktadır. Servet'in, Eyüp'e cezaevinde en fazla bir sene kalacağını söylemesi ile filmin olay örgüsü süresinin yaklaşık bir senelik bir zamanı kapsadığı enformasyonu verilir.

Filmde dört karakterin yüzü görülür. Sorguda, karakol önünde, camide ya da kalabalıklar içinde diğer insanların yüzü gösterilmez ya da uzaktan flu görünürler. Filmde az sayıda

diyalog yer alır. Filmde aksiyon diyaloglar aracılığıyla değil, karakterlerin yakın plan çekimde yüz ifadeleriyle ilerlemektedir. Yakın plan çekimler, karakterlerin terlemelerine, nefes alıp vermelerine, gözyaşlarına ve yüz hatlarındaki nüanslara odaklanarak, izleyicinin onların duygu durumunu anlamasına katkı sağlar.

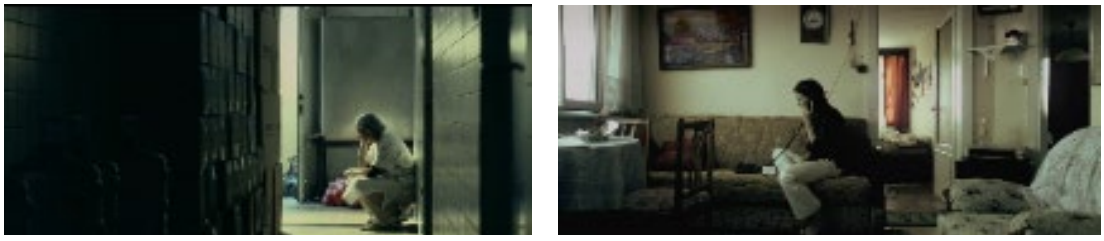
Eyüp ve Servet karanlık gecede bir bankta oturmaktadır. İş adamı olan ve seçimlere adaylığını koyan Servet politik geleceğinin tehlikeye girmesinden endişe ettiğini söyleyerek, büyük bir para karşılığı Eyüp'ten kazanın suçunu üstlenmesini ister. Eyüp boynu bükük durur, sessizce teklifi kabul eder. Eyüp'ün boynu bükük duruşu ve karanlık, Eyüp'ün omuzlarına binen yükü anlatmaya hizmet etmektedir.

Sabit kamera evin içini gösterir. Ev içinin loş, dışarısının aydınlık olması güçlü bir kontrast oluşturur. Bu kontrast, karakterlerin iç dünyalarını yansıtan bir ipucu, onların sıkıntısını izleyiciye aktaran bir araçtır. Bir sonraki sahnede, geniş açı çekimde, İsmail'in dar, yüksek, boyası dökülmüş bir apartmandan çıktığı görülür. Apartmanın önünde yol boyunca devam eden korkuluk vardır. Etrafta İsmail'den başka kimse yoktur. Geniş çekimde, bu apartman, sonu görülmeyen korkuluk ve ortalıkta kimseciklerin olmaması ortamın tekinsiz atmosferini izleyiciye duyumsatır.




*Görsel 48: Solda, loş oda. Sağda, dar uzun apartman.*

Hacer, İsmail'e iş bulmak için önce iş yerinde sonra evde telefon görüşmeleri yapar. Art arda gelen sahnelerde, Hacer, sırtı duvara, yüzü aydınlığa dönük şekilde oturur. Hacer'in oturma pozisyonundaki paralellikler bir motiftir ve oğlu için çabaladığını gösterir. Hacer'in aydınlığa dönük oturma pozisyonu, umudunun var olduğunu ortaya koyar.



*Görsel 49: Solda, iş yerinde ve sağda, evde Hacer, İsmail'e iş bulmak için telefon görüşmeleri yapmakta.*

Evin dış kapısı salonun içerisine doğru gıcırtı sesiyle yavaşça açılır. Kanlı sargı bezli bir el kapıyı açar. Hacer salonda uyumaktadır, gözlerini açar ve İsmail'in odasına yönelir, İsmail yara bere içindedir. Hacer'in yüzünü birkaç saniye gösteren yakın çekim, onun endişe ve korkusunu izleyiciye aktarır. Telefon sesi duyulur. Telefon sesi duyulmaya devam ederken diğer sahneye geçilir. Servet ofis masasında oturmakta, telefonu çalmaktadır. Bel planda Servet masasında oturmaktadır, telefonu açar, görünüşte keyifli konuşur. Kapattıktan sonra küfreder. Arkasındaki dolaba yapıştırılmış kendi fotoğraflarının basılı olduğu seçim broşürlerini öfkeyle yırtar. Hem Servet'in yaptığı telefon görüşmesinden hem de broşürleri yırtmasından seçimleri kaybettiğini anlarız. Kamera, onun karşısında sessizce oturan Hacer'i, sonra bel planda Servet'i birkaç saniye gösterir. Hacer'in telefonu çalmaya başlar. Hacer çantasındaki telefonu arar, bulamaz. Telefonun çalma melodisi olan Yıldız Tilbe'nin *Emi* şarkısını bir dakika dinleriz. Telefon çalışının uzun çekimle gösterilmesi, izleyiciyi müziğe yönlendiren bir araçtır ve duygusal bir atmosferin hissedilmesine hizmet etmektedir. Servet vantilatör önündedir. Yakın çekimde Servet gözleri karartılmış olarak görülür. Gözlerin karartılması, seçimi kaybetmesinin verdiği sıkıntıyı izleyicinin anlamasına yardım eder. Servet pencereden dışarı bakar. Kamera Servet'in gözü konumunda, otobüs durağına yürüyen Hacer'i gösterir. Zaman atlaması yapılmış ve Hacer'le olan diyalogları verilmemiştir.

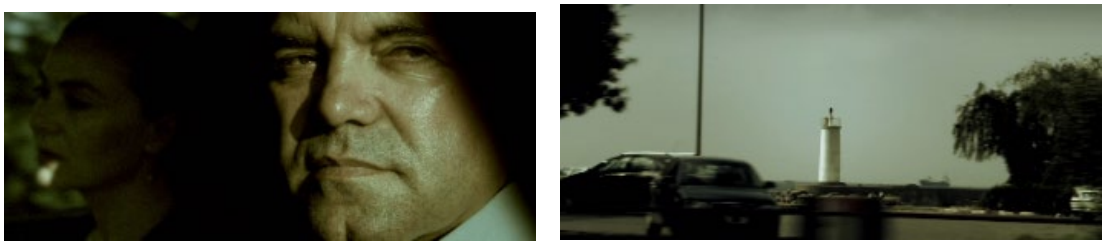


*Görsel 50: Solda, Servet vantilatör önünde serinlemeye çalışmakta. Sağda, Servet'in gözleri karartılmış.*

Servet arabasıyla otobüs durağına yanaşır. Hacer'e onu evine bırakmayı teklif eder. Servet'in uzun ısrarları sonucu Hacer istemeden arabaya binmek zorunda kalır. Hacer ve Servet'i kesmelerle yakın çekimlerde görürüz. Konuşmazlar ancak Servet'in konuşmasını dış-diegetik ses olarak duyarız. Servet kaybettiği seçimlerdeki süreci anlatır. Yakın çekimde Hacer'in hafif gülümsediğini ve dudaklarını ısırdığını görürüz. Servet çok duygusal olduğunu, şiir okunduğu zaman kolaylıkla ağladığını söylerken, yakın çekimde Hacer'in başını Servet'e doğru çevirip, ona baktığını gördüğümüz "an", birkaç saniye yavaşlatılarak verilir. Görüntünün slow motion verilmesi dikkat çekicidir. Dış-diegetik ses karakterlerin bakışlarına, mimiklerine bakmayı motive eden bir araçtır. Yakın plan çekimde Hacer'in dudaklarını ısırması ve Servet'in duygusal yanını anlatırken Hacer'in ağır çekimde Servet'e bakışı, iç dünyasını açığa vurur. Daha sonra, yakın plan çekimde Servet'in yarısı karartılmış yüzü görülür. Yüzünün yarısının karartılması, izleyiciye Servet'in gayrı meşru bir yönü olduğunu duyumsatır. Arabada giderlerken Servet bir yere bakar ve kamera Servet'in baktığı yeri, sahildeki feneri gösterir, tren raylarının sesi ile tuhaf sesler duyulur. Bu fener, Servet'in Eyüp'e suçu üstlenlemesini teklif ettiği sahnede gördüğümüz fenerdir; bir araç olarak yinelenmiştir ve Eyüp'ü akla getiren bir işlevi vardır. Hacer arabadan inerken, Servet, Hacer'e bir sorunu olursa, ne olursa olsun kendisini arayabileceğini söyler. "Sizin için herşeyi yaparım" diye ekler. Bu sırada bir karga sesi duyulur. Servet'in bu sözleri ve karga sesi onun niyetini ortaya koyar. Eyüp cezaevinden çıktıktan sonra, Hacer'in kendisini Servet'le aldattığı şüphesi içine düşecek, evden çıkacak ve aynı fenerin önünden, fenere bakarak, yürüyerek geçecektir. Fener sıkıntılı anlarda yinelenerek gösterilen ve üç karakteri ilişkilendiren bir araç olarak işlev görmektedir.







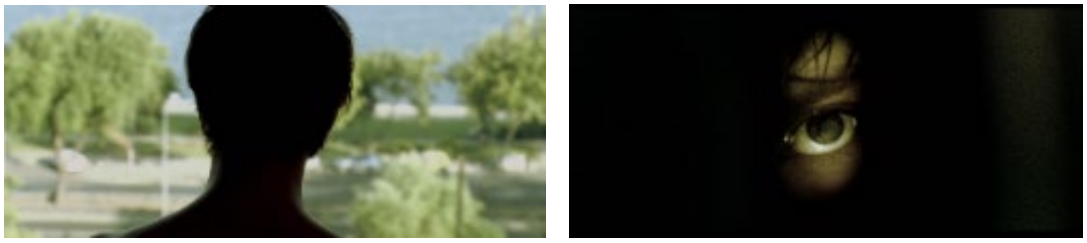
*Görsel 51: Sol üstte, Hacer dudaklarını ısırmakta; sağ üstte, Hacer, Servet'e bakmakta. Sol altta, Servet fenere bakmakta. Sağ altta, fener.*

Hacer arabadan indikten sonra, alt geçitten geçerken, yüksek şiddette tren rayları sesleri duyulur. Benzer şekilde, filmin açılış sekansında Servet'in telefonuyla evden çıkan Eyüp, yüksek şiddette tren rayları sesleri duyulurken aynı alt geçitden geçmiştir. Her iki sahnede de alt geçite giren karakterler aydınlık ortamdan, loş-karanlık bir ortama yürümektedir. Bu iki sahne paralellik yaratmakta, karakterlerin sıkıntılı süreçlere yöneldiğini izleyiciye duyumsatmaktadır.



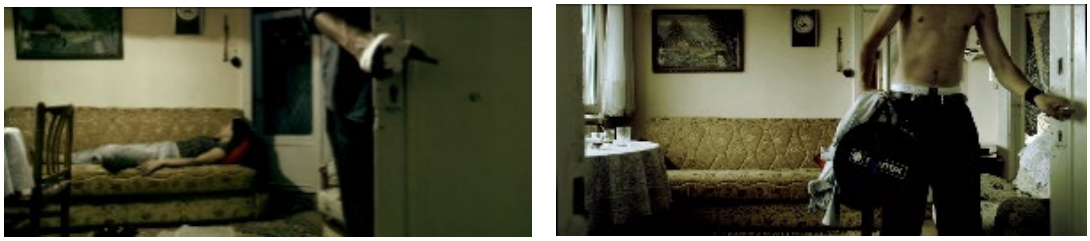
*Görsel 52: Solda, Eyüp ve sağda, Hacer alt geçitten geçmekte.*

İsmail tren garında rahatsızlanır ve eve döner. Mutfağa gidip buzdolabından su alır. Suyu içerken, salona geçer. Yakın plan çekimde İsmail'in karartılmış başını görürüz. Çerçevenin geri kalanı aydınlıktır. Bir ses duyar ve başını kameraya doğru çevirir. Hacer'in yatak odasından sesler gelmektedir. Kapının önüne gider, içeriyi dinlemeye çalışır, kapı anahtar deliğinden içeriye bakar. Aşırı yakın çekimde anahtar deliğinden İsmail'in sol gözünü görürüz. O anda tüm dış sesler kesilir sadece su damlama sesi duyulur. İsmail bir adamın öksürük sesiyle bir anda irkilir. İsmail'in gördükleri gösterilmez. Bilgi alanının sınırlanması izleyicide merak uyandırır. İsmail sessizce evden çıkar.



*Görsel 53: Solda, İsmail'in karartılmış başı. Sağda, İsmail'in sol gözü.*

İsmail'in yara bere içinde eve geldiği sahnedeki ve İsmail'in şimdi evden çıktığı sahnedeki kamera konumu ve İsmail'in başını göstermeyen geniş açı çekim paralellik yaratan stilistik araçlardır. İsmail'in başının gösterilmemesi, istemi dışında gelişen olayların içine düştüğünü imlemektedir. İsmail her iki sahnede de ses çıkarmamaya özen gösterir. Tekrarlanan bu kompozisyonlar motiftir. Paralel kompozisyonların ilkinde İsmail kapıyı açar, diğerinde kapatır. Kapıyı açarken Hacer'in görülmesi, diğer planda ise olmaması karşıtlık yaratarak, İsmail'in annesi Hacer'den uzaklaşmasını anlatan araçlardır. Brown'a göre, yönetmen kompozisyonu kullanarak, izleyicinin neye bakması gerektiğini söyler. İzleyicinin bakışı yönlendirilerek, verilmek istenen anlam ortaya çıkartılır (Brown, 2011, s. 38).



*Görsel 54: İsmail solda, kapıyı açmakta ve sağda, kapıyı kapatmakta.*

Daha sonra Servet apartmandan çıkar, etrafı kontrol eder. İsmail bir yere saklanmıştır. Kamera İsmail'in gözü konumunda Servet'in gidişini gösterir. Çerçevenin aşağısı ve yukarısı karartılmıştır, bu Servet'in sıkışmışlığına işaret eden bir işlev görür. İsmail'in ağzı karartılmıştır, bu gördüklerini açıkça konuşamayacağını ima eden bir araçtır.



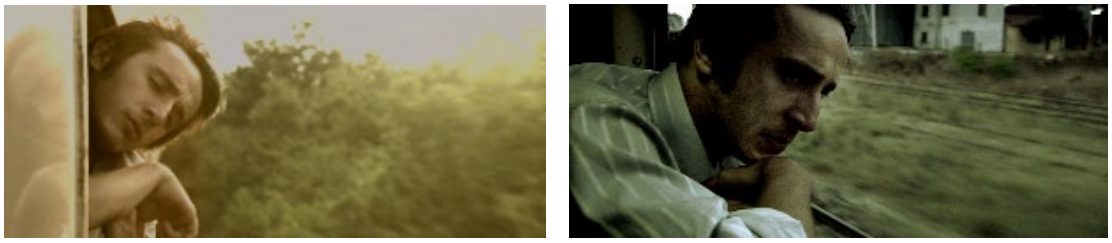
*Görsel 55: Solda, İsmail'in gözü konumunda Servet gitmekte. Sağda, İsmail'in Servet'e bakışı.*

İsmail eve geri döner ve annesine evde kimin olduğunu sorar. Servet'i evden dışarı çıkarken gördüğünü, Hacer de Servet'in evde olmadığını söyler. İsmail daha fazla konuşmaz, Hacer'e birkaç tokat atar. Her ikisi de ağlamaklıdır ve ezan sesi duyulmaya başlar. İsmail yalan söyleme derken, Hacer kabul etmez. Karakterler bir daha bu konuyu konuşmazlar. İsmail çantasını alır ve evden çıkar. Tartışma sahnesi, karakterler yatak odalarının kapı eşiklerinde dururken başlar, salonun içinde devam eder. Salonda her iki karakter karartılmış, pencerenin dışı aydınlık görünür. Kapı eşiği karakterlerin ayrışmasını, evin loş ortamı karakterlerin içsel sıkıntılarını imleyen araçlar olarak hizmet etmektedir.



*Görsel 56: Solda, İsmail ve Hacer kapı eşiğinde. Sağda, İsmail ve Hacer karartılmış.*

Bir sonraki sahnede, hareket eden trende pencereden İsmail'in başını çıkardığını ve seyahate böyle devam ettiğini izleriz. Arka planda gri gökyüzü ve bozkır varken, yakın plan çekimde İsmail'in gözyaşları görülür. Filmin ilk sahnelerinde de, benzer kompozisyonda İsmail'in trenin penceresinden başını çıkarmış olarak seyahat ettiği gösterilmişti: O zaman, arka planda güneşli bir havada yeşil doğa varken, kamera yakın planda İsmail'in gözleri kapalı mutlu yüz ifadesini göstermişti. Her iki çekimde hareketli duyguları imleyen hareketli kamera kullanılmış, ancak ilk sahnelerdeki çekimde kamera özgürlüğü vurgulamak için dışarıda, sonrakinde İsmail'in çaresizliğini yansıtmak için trenin içinde konumlanmıştır.



*Görsel 57: Solda, İsmail'in gözleri kapalı, mutlu yüz ifadesi. Sağda, İsmail'in gözyaşları.*

İsmail trenle cezaevine gider. Cezaevinde babasıyla yaptığı görüşmede annesinin olayından söz etmez. İsmail'in cezaevindeki babasını daha önceki ziyaretinde kamera açı karşı-açı çekimde Eyüp ile İsmail'i gösterir. Açı karşı-açı çekim stilistik bir araç olarak, onları tek bir çerçeve içinde göstermeye hizmet ederken, onların iletişim halinde olduklarını izleyiciye aktarır. Ancak İsmail'in cezaevine bu ikinci gidişinde, kamera karakterleri ayrı ayrı gösterir. Bu, karakterlerin yeterli iletişim kuramadıklarını izleyiciye göstermeye hizmet eder.



*Görsel 58: Solda, İsmail'in yüzü karartılmış. Sağda, İsmail'in yüzü aydınlıkta.*

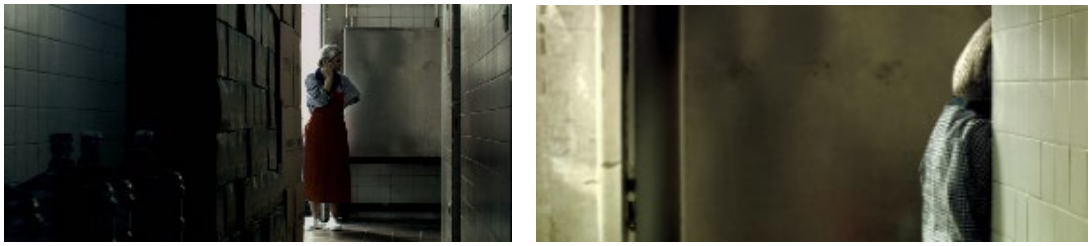
Babasıyla görüşme sonrası İsmail hareket halindeki trendedir. Önce bel sonra boy planda oturma pozisyonunda görülür. Pencerenin dışarısı aydınlıktır, İsmail karanlıktadır. Penceredeki yansımayla, trenin içindeki ve dışarıdaki görüntüler iç içe girer. İsmail'in karanlıkta olması ve iç içe geçen görüntüler, İsmail'in karmaşık duygularını ve ruhsal sıkıntısını yansıtan biçimsel araçlardır.



*Görsel 59: Trenin içindeki ve dışarıdaki görüntüler.*

Eyüp cezaevinden tahliye olduktan sonra İsmail'le birlikte eve giderken, İsmail'in ölen kardeşinin mezarını ziyaret ederler. Ardından gelen art arda sahnelerde, Hacer'in elinde cep telefonuyla birini aradığını görürüz. Telefonun çalma sesinin eşlik ettiği sahnelerde Hacer'i yemekhanede, yemekhanenin soyunma odasında, bir parkta ve bir köprünün ortasında görürüz. Sahneler boyunca, telefonun çalmaya devam etmesi Hacer'in ısrarla aradığı kişinin telefonlarına çıkmadığı bilgisini izleyiciye verirken, Hacer'in park ve köprüdeki arka plan çekimde karartılmış bedeni, onun çaresizliğini yansıtan biçimsel araçtır.

Servet'in Hacer'i evine bıraktığı sahneden birkaç sahne sonra, yemekhane sahnesinde, geniş açı çekimde Hacer'i elinde telefonla ileri geri yürürken görürüz. Hacer'in yaslandığı duvardan doğrulup ileri geri yürümesi, (olasılıkla) Servet'e telefon açıp açmamaktaki kararsızlığına ilişkin bir örtük anlam içerir. Hacer'in telefonuna yanıt alamadığı yemekhane sahnesinde ise, omuz çekimde yüzü duvara dönüktür ve duvara yaslamıştır, daha sonra duvara yaslanmaya devam ederken yüzünü kameraya çevirir. Bu paralel kompozisyonlar birer motif olarak karşıtlık yaratmaktadır. Hacer'in beden duruşu ve kamera açılarındaki farklılık, bir şeylerin değiştiğini destekleyen araçlar olarak, Hacer'in duvara yaslanarak ancak ayakta kalabildiğini anlatmaya hizmet eden bir işleve sahiptir.



*Görsel 60: Solda, Hacer telefon edip etmemekte kararsız. Sağda, Hacer telefonuna yanıt alamaz.*

Eyüp evindedir. Hacer'in kapı girişine asılı çantasındaki cep telefonunun çaldığını duyar. Telefonu almak isterken, ses kesilir. Telefonun çalma melodisi Yıldız Tilbe'nin *Emi* şarkısıdır. Filmde kullanılan tek müzik, Hacer'in cep telefonu çalma melodisi olan *Emi* şarkısıdır. Şarkının sözleri -"sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi, çok özle ama kavuşma, kavuşamadığım gibi"- Hacer'in, Servet'e karşı olan duygularını izleyiciye duyumsatır. Eyüp buzdolabından içecek alır, onu içerken Hacer'in telefonu tekrar

çalmaya başlar. Eyüp çantadan telefonu çıkarır. “Özel numara” aramaktadır. Eyüp telefonu açtığı zaman, telefondaki adamın “senin benim evimin önünde ne işin var” dediğini işitir. Eyüp’ün, “siz kimi aradınız” demesi üzerine telefon kapanır. Eyüp tepkisiz şekilde telefonu çantaya geri koyar. Eyüp’ün sessiz ve tepkisiz duruşu, telefondaki sesi tanıyıp tanımadığını izleyici açısından belirsiz kılmakta, böylece anlatıda boşluk oluşturarak izleyiciyi meraklandırmakta ve olay öyküsünü takip etmesini motive etmektedir. İsmail’in Hacer’in yatak odasından sesler duyduğu sahnede de İsmail buzdolabından su almış ve içmektedir. Bu iki sahnede karakterlerin birşeyler içerken birşeyler duymuş olmaları paralellik yaratmaktadır.

Eyüp telefon yüzüne kapandıktan sonra, kapalı pencereye kolunu dayayarak dışarı bakar; arka plan çekimde bedeni karartılmış olarak görülür. Sonra odasına gider ve Hacer’in yatakta yarı çıplak uzandığını görür. Hacer’in bu pozisyonu, Eyüp’ün kuvvetlenen şüphelerini izleyiciye duyamsatır. Eyüp, Hacer’e Servet’ten parayı nasıl aldığını sorar. İkisi de tedirgin davranır ve birbirlerine yakınlaşamazlar. Eyüp evden çıkar. O evden çıkarken, Hacer’in bulunduğu yatak odasının penceresi bir anda açılır, perde uçuşur ve güneş evin içine girer. Bu mizansen, Eyüp’ün evden ayrılmasının Hacer’de özgürlük duygusu yarattığını anlatmaya hizmet etmektedir.

Hacer yatak odasında aynada kendisine bakar ve gülümser. Bu planda Hacer’in yüzünün aydınlık görünmesi ve kendisine gülümsemesi, kendi yolunda yürümekteki kararlılığını izleyiciye yansıtır. Ardından gelen sahnede Servet’le görüşmeye gider. Servet kararlı şekilde bu işin bittiğini söyler, ayaklarına kapanan Hacer’i tartaklar. Servet’le görüştükten sonraki sahnede Hacer, yine aynı ayna karşısında kendine bakar. İlk ayna görüntüsüne karşıt olarak, Hacer’in gülümsemesini kaybetmiş bakışı ve yarısı karartılmış yüzünün görüntüsü Servet’le bir geleceğinin olmadığını kısmen anladığını izleyeciye aktarır.

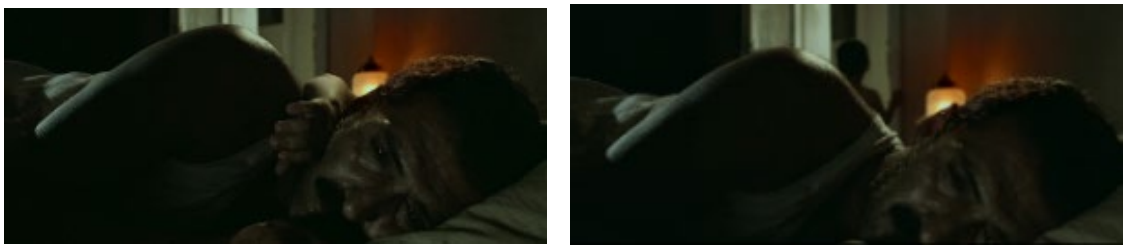




*Görsel 61: Solda, ayna karşısında, Hacer'in yüzü aydınlık görünmekte ve kendisine gülümsemekte. Sağda, ayna karşısında, Hacer'in gülümsemesini kaybetmiş bakışı ve yarısı karartılmış yüzü.*

O gece polis eve gelir, sonra Hacer ve Eyüp'ü karakolda görürüz. Eyüp, polislerden Servet'in cep telefonundaki son mesajın karısına ait olduğunu öğrenir. Eyüp ve Hacer eve döner. Sabit kamera salonda odaların kapı eşiklerini gösterecek şekilde konumlanmıştır. Eyüp odasına girer. Çerçeve boş kalır. Birkaç saniye sonra Hacer çerçeveye girer ve kameranın odağı kaydırmasıyla Hacer'i net, arka tarafını birkaç saniye flu görürüz. İki karekterin aynı çerçeve içinde yer almaması, Hacer çerçeveye girince görüntünün netliğinin bozulması onların ayrılığını izleyiciye duyumsatır. Hacer yatak odasının kapısına gelir, Eyüp yatmaktadır. Hacer kapı eşiğinden ona bakar, ancak içeri girmez. Hacer'in kapı eşiğini geçmemesi bu ayrılık bilgisini desteklemektedir. Sabit kamerada Eyüp'ü yatakta görmeye devam ederiz. Küçük bir çocuk silüeti Eyüp'e arkasından sarılır. Eyüp'ün gözleri dolar. Bir sonraki sahnede, Hacer'i terasta görürüz. İsmail yanına oturur. Birkaç saniye sessizliken sonra, İsmail "ben yaptım" der, Hacer "neyi" diye sorar. İsmail yanıt vermez. Birkaç saniye daha geçer. Hacer, İsmail'in yüzüne tekrar bakar ve ağlamaya başlar. Bu sırada kameranın yakın çekimde İsmail ve Hacer'in yüzlerini art arda planlarla vermesi, açıkça konuşamayan karakterlerin duygularını yansıtmaya yardım eden bir araçtır. Bu sahneler boyunca duyulan tuhaf bir gıcırtı sesi, karakterlerin sıkıntılarının şiddetini vurgulamaya hizmet etmektedir. Ardından gelen sahnede Eyüp'e arkasından sarılan çıplak çocuk silüeti yataktan kalkar, yürüyerek odadan çıkar. Çocuk silüeti yürürken suya basma sesleri duyulur. İsmail'in cinayet işlediğini öğrendiğimiz sahnenin, Eyüp ile çocuk silüetinin yer aldığı sahneler arasında olması, Eyüp'ün bu çocuğu kaybettiği gibi İsmail'i de kaybedeceği bilgisini duyumsatır.



*Görsel 62: Sol üstte, İsmail yere bakmakta; sağ üstte, Hacer'in İsmail'e bakışı. Sol altta, bir çocuk silüeti, Eyüp'e arkasından sarılmakta; sağ altta, çocuk silüeti gitmekte.*

Bu çocuk silüeti filmde bir sahnede daha görülmektedir. İsmail cezaevine ikinci gidişinden, babasına annesi hakkında konuşamamasından sonra eve geldiğinde yatağına uzanır. Yattığı yerden evin kapısı ve mutfak görünmektedir. Odanın kapısı net ve ardındaki figürler flu görünür. Evin kapısı yavaşça, gıcırtıya açılır. Su damlama sesi ve suya basan ayak sesleri duyulur. Ev kapısından giren aydınlığın içinde bir çocuk silüeti yavaş yavaş yaklaşmaya başlar. Başından aşağı su dökülmüş çıplak bir çocuk silüeti İsmail'in odasına doğru yavaşça yürür. İsmail görüntüdeyken yönetmenin İsmail'in ağız bölgesini karartması dikkat çeker. Çocuk silüeti İsmail'in önünde durur, bu kez ağız bölgesi beyaz gömleği ile kapalı olan İsmail, çocuğa sol gözüyle bakmaktadır. İsmail'in ağzının bir şekilde kapalı olması konuşamama durumunu dile getiren bir araçtır. Bordwell ve Thompson'a göre, karakterlerin düşleri ya da hayalleri anlatımı derinleştirir. Hayaller karakterin içsel görüntüleriyle sunulur ve bazen bunların hayal olduğu daha sonra anlaşılır (2011, s. 95). Filmde çocuk hakkında hiç konuşulmaz. Çocuğun çıplak ve ıslak görülmesi, yürürken suya basma seslerinin duyulması bir araç olarak, izleyiciye onun suda boğulma gibi bir kaza sonucu ölmüş olabileceğini duyumsatmaya hizmet etmektedir. Önemli bir sorun var olmasına karşın, üzerinde açıkça konuşamadıkları süreçlerde çocuğun hayal halinde İsmail ve Eyüp tarafından yatarken görülmesi, yinelenen biçimsel bir araçtır ve ikisinin de üzerinde açıkça konuşamadıkları ortak bir anıya sahip olduklarını duyumsatmaktadır. Öte yandan, bu sahnede İsmail'in çocuğa sol gözüyle bakması ile kapının anahtar değilinden Hacer'in yatak odasını izlediği sahnede de sol gözüyle bakması yinelenen motiflerdir. Batı sembolizminde "gece" ve "geçmiş" anlamına gelen sol göz, bilinç dışına itilen kötü bir anıyı vurgulamaya hizmet etmektedir.



*Görsel 63: İsmail, bir çocuk silüeti görmekte.*

Çocuk silüeti ayrıldıktan sonra Eyüp terasa doğru yürür. Eyüp, Hacer'in terastan atlayarak intihar etmeye çalıştığını görür ve hemen birkaç adım geri döner, karanlık tarafta saklanır. O anda tren sireni sesi ve kuvvetli ray sesleri duyarız. Bu sesler Hacer'in ağlama sesini bastırır. Bu arada, Eyüp'ün yüzünün ve gözlerinin art arda çok yakın planlarla gösterilmesi, ter içinde hızlı hızlı derin nefes alıp vermesi, onun Hacer'in intihar girişimini önleme konusundaki tereddüdünü izleyiciye duyumsatan biçimsel araçlardır. Hacer'in ağlama sesini bastıran siren ve ray sesleri bu tereddüdü destekler.

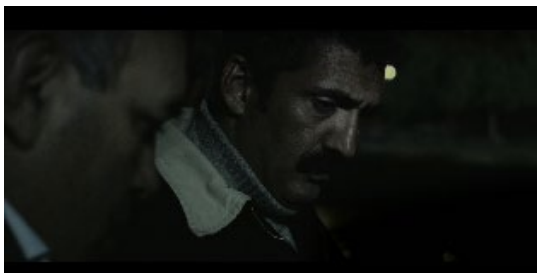


*Görsel 64: Eyüp'ün bakışları.*

Sonraki sahnede, Eyüp, Hacer ve İsmail başları önlerinde sessizce salonda oturmaktadır. Filmde aile bireylerini bir arada gördüğümüz tek sahnedir. Aile bireylerini bir arada resmeden bu tek sahne, onları bir araya getiren durumun önemli olduğunu izleyiciye yansıtır. Karakterlerin susmaları ve oturma pozisyonları biçimsel birer araç olarak, çaresizliklerini izleyiciye aktaran bir işlev görür.

Eyüp terasın girişindedir. Hacer terasın duvarına oturmuştur. Eyüp'ü fark edince şaşırır ve ona gülümser. Eyüp bir şey söylemeden ve tepki vermeden sadece Hacer'e bakar. Hacer'in yüzü düşer. Öne doğru eğilir sonra tekrar Eyüp'e bakar. Birkaç saniye sonra Eyüp "saçmalama in aşağıya" der. Bu uzun çekim bir dakika sürer. Hacer'in Eyüp'e gülümsemesi ve Eyüp'ün tepkisizliğinden sonra yüzünün düşmesi ve öne doğru eğilip, tekrar Eyüp'e bakması, Hacer'in Eyüp'ten af dilediğini ifade eden biçimsel araçlardır.

Daha gün doğmamıştır. Eyüp, daha önce de bir kez uğradığı gösterilen kahvehanenin kapısını çalar, kahvehanede çalışan ve orada yatan önceden tanıdığı gariban genci uyandırır. Çok yakın çekimde Eyüp'ün yüzü ve içtiği sigara dumanı görülür. Delikanlıya daha genç olduğunu, içeriden çıktıktan sonra eline yüklü miktar para geçeceğini, o parayla kendisine iş kurabileceğini söyler. Bu sahnenin, Servet'in Eyüp'e yaptığı teklif sahnesine benzemesi, benzer tekliflerin gün doğumundan önce yapılması, karakterlerin karartılmış yüzleri, yakın plan ve açı karşı-açı çekim gibi araçlar paralellik yaratmaktadır. İlk teklif sahnesindeki açı karşı-açım çekim, Servet ve Eyüp'ü çerçeveye sıkıştırarak, onların sıkışmışlık duygusunu aktarırken; yakın çekim, Servet'in terli yüzünü ve bakışlarını sergileyerek, yüzüne vuran sıkıntıyı izleyicinin okumasına izin veren stilistik araçlardır. Ancak, şimdiki teklif sahnesinde, açı karşı-açım çekim, gariban genç ve Eyüp'ün içinde bulunduğu çerçeveyi sıkıştırmamakta; Eyüp'ün bakışını gösteren yakın çekim, oğlunu kurtarmak isteyen bir babanın kendinden emin duruşunu izleyiciye yansıtmaktadır.






*Görsel 65: Sol ve sağ üstte, Servet, Eyüp'e teklif sunmakta. Sol ve sağ altta, Eyüp, delikanlıya teklif sunmakta.*

Geniş açı çekimde terasta olan Eyüp'ü görürüz. Kara bulutlar hareket halindedir. Çok geniş açı çekimde ev arkadan görülürken, şiddetli bir gökgürültüsü ve tren sireni sesi duyulur. Gök gürültüsü devam ederken yağmur başlar. Filmin yağmurlu bir havada başlaması ve yağmurlu bir havada bitmesi, filmin sonu ile başı arasında paralellik yaratarak filmdeki döngüselliği imler.

Sonuç olarak, Ceylan *Üç Maymun* filminde, kaza ile bir şahsın ölümüne neden olan bir iş insanının, şoförünün kazayı üstlenmesi sonrasında şoförün ailesinin değişen yaşamını anlatır. Zaman atlaması tekniğiyle önemli olayları göstermez; yakın çekim ve ışığı kullanarak, bu önemli olayların karakterler üzerindeki etkisini izleyiciye aktarır. Zaman atlamaları öykü enformasyonunu derinleştiren bir işlev görmekte ve izleyicinin olaylardan çok karakterlere bakmasını, onların duygularını fark etmesini sağlamaktadır. Filmde sadece dört karakterin yüzünün görülmesi, karakterlerin ön plana çıkmasına yardımcı olur. Yakın çekim karakterlerin yüz ifadesindeki duyguyu ortaya çıkaran bir teknik olarak kullanılmaktadır.

### 3.6. *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* (2011)

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin hikâyesi bir cinayet soruşturması ekseninde ilerler. Anadolu bozkırında konvoy halinde seyreden üç arabalık bir ekip, maktulün gömülü olduğu yeri bulmak için yola çıkmışlardır. Savcı Nusret'in bulunduğu en öndeki aracın arkasındaki araçta Doktor Cemal, komiser Naci, şoför Arap Ali, zanlı Kenan, polis memuru İzzet vardır. En arkada jandarma aracı onlara eşlik eder. Karakterler gece boyunca bir çeşmenin yakınına gömülmüş olan cesedin yerini ararlar. Zanlı Kenan öldürdükleri maktulü hangi çeşme yakınına gömdüklerini hatırlayamadığı için gece boyunca ekip bir çeşmeden ötekine gider. Gittikleri yerler birbirine benzediğinden cesedi bulmak zorlaşır. Ekip yorgun düşer ve bir köyde muhtarın evinde misafir olurlar. Gün ağardıktan sonra yeniden yola çıkarlar. Gittikleri beşinci çeşme yakınında, maktulün olduğu yer bulunur ve cesedi çıkarıp otopsi yapmak için kasabadaki hastaneye götürürler. Doktor cesede otopsi yaparken film son bulur.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Nuri Bilge Ceylan yarattığı karakterlerle benzerlik ve karşıtlık stratejisi kullanarak, bir kasabada sıkışıp kalmış insanların ilişkilerini anlatmaktadır. Bunun yanı sıra, bir topluluk içindeki insanların zamanla birbirine benzer hale geldiğini sergilemektedir.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| **GECE** | |
|---|---|
| **Açılış Sahnesi: Oto lastikçi** | Zanlı, kardeşi ve öldürülen adam bir arada yemek yemektedirler. |
| **Jenerik** | |
| **Birinci çeşme** | Cinayet soruşturması için yola çıkan karakterler ilk defa görülür. |
| **Araba içi** | Karakterler manda yoğurdunun kokması üzerine konuşurlar. |
| **İkinci çeşme** | Zanlı cesedi nereye gömdüklerini hatırlayamaz. Savcı, komisere sitem eder. |
| **Araba içi** | Komiser savcının yüzüne söyleyemediklerini arabadakilere söyler. |
| **Üçüncü çeşme** | Doktor ve şoför Arap Ali diyaloğu. |
| **Dördüncü çeşme** | Savcı, doktora "öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi"ni anlatmaya başlar. |
| **Muhtarın evi** | Ekip muhtarın evinde misafir olur. |
| **GÜNDÜZ** | |
| **Beşinci çeşme** | Ceset bulunur. |
| **Doktor yatak odası** | Eski eşiyle mutlu olduğu günlerdeki fotoğraflara bakar. |
| **Doktor hasta odası** | Komiser oğluna reçete yazdırmak için doktorun odasına gelmiştir. |
| **Hamam** | Doktor hamamdadır. |
| **Mutfak** | Doktor mutfağın olduğu koridorda zanlının eşini görür. |
| **Doktor hasta odası** | Savcı, doktora "öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi"ni yeniden açar. |
| **Otopsi salonu** | Savcı tutanağı yazdırır. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 6: Bir Zamanlar Anadolu'da filminin olay örgüsü taslağı.*

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, karakterler gece boyunca gömülmüş bir cesedi ararlar. Gecenin sonunda karakterler köy muhtarının evinde misafir olur. Günün ağarmasıyla yola çıkar ve beşinci çeşmenin yakınında cesedi bulurlar. 34 sahneden oluşan filmde, gün doğumu 17. sahne ile başlar[41]. Ceylan gece-gündüz ayrımı ile filmi hem saat hem de sahne bazında iki bölüme ayırmıştır. Gece ve gündüz ayrımını sistematik bir alternatif yöntem olarak kullanarak, filmde diri-ölü, taze-çürük ve masum-suçlu gibi birçok zıt kavramı karşı kaşıya getirmiştir. Filmde aksiyon ve karakter ilişkileri eşzamanlı olarak sergilenmiştir. Filmde çok sayıda önemli karakter vardır, bunlardan doktor karakteri temel nedensel aksiyonu sağlamış, bazen de diğer karakterler filmin merkezine çekilmiştir. Katilin kim olduğu bilinir, ancak cesedin bulunup bulunamayacağı belirsizdir ve gizemini koruyan sorulara geçiş yapılır. Filmde bu kademeli değişim bazı dikkat çekici anlatım araçlarıyla görünür olur. Filmin ilk yarısında egemen olan uzun çekimler ve aşırı uzaktan çekimler gerilimi arttırırken, ikinci yarısında orta yakın çekim ya da baş açısı çekimleri karakterlerin sıkıntılarını yakından görmeye izin verir.

Filmin ilk yarısı gece geçer. Dört çeşme başı ve üç araba içi sahnesi ardından muhtarın eviyle son bulur. Araba içi sahneler şoför Arap Ali, komiser, polis, doktor ve zanlının bulunduğu araçta geçer. Her bir sahnenin içinde küçük aksiyon birimleri yer alır. Karakterler ilk kez birinci çeşmede görülür. İlk araba içi sahnesinde "manda yoğurdu" diyaloğu geçer. İkinci çeşmede karakterlerin mesleki görevleri öğrenilir. İkinci araba içi sahnesinde komiserin telefonundaki "Love Story" melodisi duyulur ve komiser ile karısının ilişkisinin bir kesiti hakkında bilgi sahibi olunur. Üçüncü çeşmede doktor ile Arap Ali'nin diyaloğu yer alır. Dördüncü çeşmede doktor ile savcının diyaloğu geçer: Savcı, doktora bir arkadaşının ölen karısının hikâyesini anlatmaya başlar ve film boyunca iki karakter arasında bu hikâyenin konusu zaman zaman yeniden açılır.

Çeşme başlarında maktulün bulunamaması, arama çalışmasını sürdüren bir neden olarak, bir sonraki sahneyi başlatan bir olaydır. Bir cinayet soruşturması sürerken, karakterlerin soruşturma ekseni dışındaki diyalogları ve ilişkileri filmde öne çıkarılarak sunulur. Film,

[41] Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* başlıklı kitabında, filmin senaryosuna yer vermiştir (2019, s. 15-84). Filmin arka kapağında, kitaba orijinal senaryonun koyulduğunu, ancak filmin çekim ve kurgu aşamasında senaryonun bazı değişiklere uğradığını belirtmiştir.

sanat sinemasına ilişkilendirdiğimiz gevşek yapılı bir anlatıya sahiptir. Gerçekçi bir zaman ve mekân sürekliliği anlatım araçlarıyla sunulur. Gece aramasında, uzun çekimler ve aşırı uzaktan çekimler oldukça baskındır. Işığı az gecede uzaktan ve uzun çekimler ile "s kompozisyonda" ilerleyen arabalar, filmle izleyici arasına mesafe koyar ve bu izleyicide gerilim yaratır. Bozkır alandaki aşırı uzaktan uzun çekimler ve dar mekânlardaki yakın çekimler arasındaki denge de dikkati çekmektedir. Çeşme başı ve araba içi sahnelerin ekran süresi neredeyse aynıdır. Arabadaki ve çeşme başındaki diyaloglar atmosferik detaylara odaklanan denge anlarını yansıtmaktadır. Bu filmde aksiyonun birkaç mekânla sınırlandırılması işlevseldir. Mekânsal devamlılık, diyaloglara dikkat çekmek için kurgulanmış olmalıdır. Sadece araba farlarının aydınlattığı karanlık gecede, birbirine benzeyen çeşme başları ve dar alandaki araba içi sahneler art arda gelerek aksiyonu yavaşlatır. Karanlık, uçsuz bucaksız bozkır ve dar alanlar, karakterlerin cesedi bulamamalarıyla birlikte gerilimi arttırır.



*Görsel 66: Sadece araba farlarının aydınlattığı karanlık geceden sahneler.*

Filmde karakterlerin ciddi bir görev sırasında, "kokan öğeler" üzerine diyalogları göze çarpar. Manda yoğurdunun kokması, kuzu etinin kokması, cesetlerin kokması, yani "kokan öğeler" filmin biçimsel dinamik sistemi içinde farklı algılanan araçlardır. Filmin akışı içinde izleyici karakterlerin bildikleriyle sınırlanır. Ancak karakterlerin kokan öğeler üzerine tartışmaları izleyiciyi karakterlerin ilişkilerini analiz etmeye yönlendiren bir yem işlevi görür. Bu filmde "kokan öğe" motifleri dar mekânlarda geçer. Bordwell ve Thompson biçimsel yinelemeleri tanımlamak için motif terimini kullanmışlardır (2011, s. 68). Dar mekân olan araba içi sahnesinde komiser, Arap Ali ve polis memuru İzzet manda yoğurdunun kokup kokmaması üzerine tartışırlar. Araba içi sahnelerde ön camdan düz kamera açısı egemendir. Bazen araba içinde omuz çekimle karakterlere kesme yaparak, dramatik noktalar gösterilmeye çalışılır. Komiser kokan yoğurdun iyi olduğunu savunarak son sözü söyler ve Arap Ali ve polis memuru üzerinde üstünlüğünü korur.

Benzer şekilde, dar bir mekânda, muhtarın evinde, kokanın iyi olduğu fikrinin baskın olduğu bir konuşma geçer. Karakterlerin dip dibe oturduğu iki yer sofrası kurulmuştur. Komiser, muhtara yediği etin kuzu eti olup olmadığını sorar. Komiser eti sevmiştir. Muhtar doğrular. Bazı insanların koktuğu için kuzu etini yemediğini, ancak et denen şeyin kuzu eti olduğunu vurgular. Komiser başıyla onaylar. Kokan öğe motifi ikinci kez geçer. Kokan öğe motiflerinin olduğu sahnelerde, kamera da orta açı çekimde karakterlerin birbirlerine tepki ya da tepkisizliklerini gösterecek şekilde konumlanmaktadır. Sıkışık oturma pozisyonunda çekim planlarına tam olarak giremeyen karakterler, güçsüzün güçlüye boyun eğdiğini izleyiciye duyumsatır.

Bordwell ve Thompson'ın dediği gibi, izleyicinin ilgisini çeken her bileşen "bütün modelin parçası olarak işlev görür" (2011, s. 58). Ceylan, birer motif olan çürümüş öğeler üzerinden karakterler arasındaki benzerlik ve farklılığı aktarmak için görsel bir model geliştirmiştir. Dördüncü çeşme başında, komiser sinirlenerek zanlıyı hırpalamaya başlar. Savcı onları ayırır. Savcı, komiserle bir kenarda konuşmaya başlar. İzleyici bu konuşmayı ekran dışı ses olarak duyarken, Arap Ali önce etrafı kontrol eder, sonra ağaçtan elma koparmaya çalışır. Ağacın dalına asılınca birçok elma yere düşer. Kamera yakın çekimle bir elmanın yokuş aşağı bir dereye yuvarlanmasını, suda ilerlemesini ve önceden suya düşmüş çürümüş elmaların arasına karışmasını takip eder. Bu uzun çekimde elma takibi sahnesi, izleyicinin dikkatini arttırıp, filmde ayrıntılara odaklanmasına yol açar. Yuvarlanan taze elma aydınlıkta, çürük elmalar karanlıktadır. İkili diyaloglarla katmanlanan savcının ekran dışı sesi, aydınlıktaki taze elma ve karanlıktaki çürük elmalara dikkat çekerek, taze olanın çürük olana çekildiğini gösteren bir işlev görür. Komiser zanlıya şiddet uygularken, Arap Ali bu durumu umursamadan elma yemeğe çalışır. Aynı umursamazlıkla Arap Ali, beşinci çeşme sahnesinde bagaja konan çürümeye yüz tutan bir cesedin yanına tarladan çaldığı taze kavunları koyacaktır. Bordwell ve Thompson, anlamın "bütün sistemi oluşturan diğer öğelerle birlikte rol oyna[dığını] belirtmişlerdir (2011, s. 63). Bu sahneler, Arap Ali'nin ufak çıkarlarını sergilemek için tasarlanmıştır. Karakterlerin kendilerine göre talepleri vardır. Bunlar filmin biçimsel sisteminde yinelenerek fark edilir hale getirilir. Komiser özenle saygı gösterdiği doktordan, oğlu için reçete yazmasını rica eder. Komutan, savcıya kaymaklı bisküvi ikram ederken tutanak konusunu açar. Muhtar evine gelen misafirlerine ikramda kusur

etmezken, savcıya işini gördürmeye çalışır. Otopsi teknisyeni savcı ve doktora alet edevatın yetersizliğinden yakınır, cesetleri rahat kesmek için elektrikli testere talep eder. Filmin son sekansına kadar doktor karakteri diğer karakterlerden farklı bir duruş sergiler. Doktor karakteri sessizdir. Sohbetlere katılmaz, kendisine soru sorulmadıkça konuşmaz. Olayları gözlemci gibi izler. Doktor kasabaya yeni atanmıştır, taze doktordur. Filmin son sekansında doktor otopsi tutanağında maktulün ölüm nedenini gerçeği çarpıtarak yazdırır. Bu sahne, izleyiciye taze elmanın yuvarlanarak çürük elmaların arasına düştüğü sahneyi çağrıştırır ve doktorun diğer karakterlere benzediğini gösterir. Ceylan, izleyiciyi hikâyedeki parçaları birleştirmeye davet etmektedir. Taze ve çürük karşıtlığı ayrıntıları göstermek ve izleyicinin zihninde örtük anlamı oluşturmak için kullanılmaktadır. Bu şekilde, anlatı adım adım ilerler.



*Görsel 67: Soldaki fotoğrafta yuvarlanan taze elma aydınlıkta, sağdaki fotoğrafta çürük elmalar karanlıkta.*

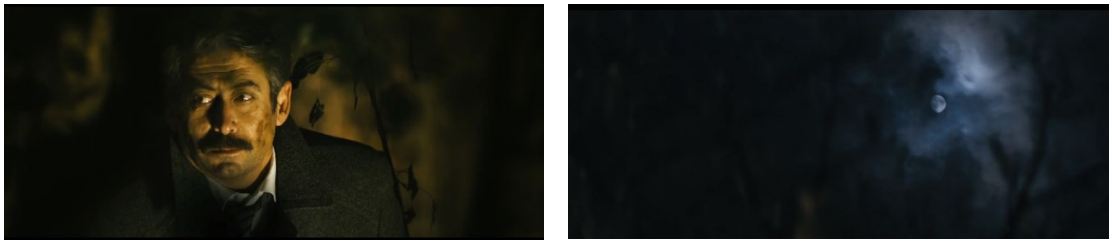
Bu filmde aksiyonu ilerleten şey, otorite ve alt katmanlar arasındaki hiyerarşik zıtlaşmalardır. İkinci çeşme başında savcı komiseri işini iyi yapamadığı konusunda azarlar. Komiser arabada savcının arkasından söylenir. Ardından komiserin "Love Story" melodisiyle telefonu çalar. Karısı onu azarlar ve telefonu yüzüne kapatır. Ortamla uyumlu olmayan melodi ve karısının ters tavrı komiserin gücünü, otoritesini kırmak için işlevseldir. Aynı sahnede, en yetkili kişi olan savcının içinde bulunduğu araba en öndeyken, savcının şoförü yolu bilmediği için Şoför Arap Ali'yi öne geçirir. Arap Ali, savcının şoförünü arkasından eleştirir. Arabalar seyir halindeyken, savcının tuvalet ihtiyacı için dururlar. Polis memuru, savcının beşinci kez tuvalet molası verdiğini hesaplar. Komiser, doktora "prostat mı bu?" diye sorar, savcıyı muayene etmesini söyler. Bu, savcının otoritesine doğrudan karşı gelemeyen komiserin ona karşı arkasından yapabileceği bir hamledir. Polis memuru yüksek sesle güler. Komiser ona sert bir bakış atarak susturur. Bu da komiserin polis memuruna yapabildiği bir otorite gösterisidir.

Thompson, "motivasyon"un filmde bir aracın işlevinin anlaşılmasına yol açtığını, izleyicinin bu işlevi fark etmeye çalışırken metinlerarası motivasyona başvurabileceğini belirtmiştir (1988, s. 16). Metinlerarası motivasyon, izleyicinin diğer sanat eserlerindeki bilgilerini hatırlamasına karşılık gelir (1988, s. 18-19). *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi Çehov'un öyküleriyle benzerlikler taşımaktadır. Çehov'un öykülerinde öne çıkan özellikler, egemen düzenin insan ilişkilerini şekillendirmesi, karakter derinlikleri, öykü içinde öykü barındırması ve kara mizahi öğeleri öne çıkarmasıdır. Sıkışıp kaldıkları hayatlarında Çehov'un karakterlerinin eylemleri de diyalogları da anlamsızdır (Tunalı, 2014, s. 41; Kaymak, 2018, s. 91). Bu noktada, metinlerarası motivasyon Çehov'un öykülerine aşina olan izleyicinin bu filmi kolay anlamasında bir işlev görür.

Çehov'un öykülerindeki gibi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde küçük bir kasabada yaşayan insanların küçük dünyaları anlatılır. Özellikle Çehov'un *Sorgu Yargıcı* (1887) öyküsü ile *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin hikâyesi, hem iç içe geçen iki öykünün anlatılması, hem de diyaloglarla olayların gelişimi açısından büyük paralellik gösterir. *Sorgu Yargıcı*'nda sorgu yargıcı ile doktor birlikte otopsi yapmak için bir kasabaya giderler. Yol boyunca sorgu yargıcı, doktora "öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi"ni anlatmaya başlar. Doktor, tıpta nedensiz ölüm olmadığını söyler ve otopsi yapılmadan ölüm nedeninin anlaşılamayacağından söz eder. Öykünün sonunda bu kadının sorgu yargıcının karısı olduğu anlaşılır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ufak değişikliklerle aynı hikâye yer edinmiştir (Akın, 2017, s. 68-69; Dinç, 2016, s. 53). Ayrıca, *Sorgu Yargıcı*'ndaki gibi filmde karakterler, isimleriyle değil, meslekleriyle çağrılmaktadır. Thompson'ın deyimiyle olay örgüsünde çıkıntı yapan kimi olaylar (1988, s. 50) nedensel olarak oluşmaz. Çehov tarzına benzerlik gösteren, kara mizahi motifler de çıkıntı yapan olaylar olarak filmde yer almaktadır (Akın, 2017, s. 70). Örneğin, beşinci çeşme yakınında ceset bulunduğunda, savcı tutanağı yazdırmaya başlar. Tam nerede olduklarını bilemez ve komutana nerede olduklarını sorar. Komutan lafı evirir çevirir ancak net cevap veremez. Sabit kamerada göğüs plan çekimde savcı tutanakta maktulün Clark Gable'e benzediğini yazdırır. Savcı bir anda susar, ekibe bakar, gülümser. Savcı tek başına sabit planda görülürken, ekran dışından kahkahalar duyulur ve savcı Clark Gable'a benzetilir. Savcı bir anda ciddileşir, diğerlerini susturur ve tutanağı yazdırmaya devam eder. Bu sahne izleyiciye, savcının otorite olarak kendisinin gülebildiğini, ancak diğerlerinin

gülmesine izin verilmediğini gösterir. Bunun yanı sıra, savcı ölü bir adama benzetilir. Filmin birçok sahnesinde diri-ölü karşıtlığı kilit rol oynar. Daha sonra, ceset torbası unutulduğu için maktul battaniyeye sarılır. Ambulans arızalı olduğu için ceset arabanın bagajına zar zor sıkıştırılır. Savcı cesedi bagaja sığdırabilmek için zanlıların yaptığı gibi yeniden domuz bağıyla bağlamayı önerir. Bu olaylar izleyicinin bir cinayet filmindeki beklentilerini karşılamaz. İşlenmiş bir cinayet ve kayıp bir ceset söz konusu iken, kara mizah öğeleri bu ciddiyeti kesintiye uğratır. Karakterlerin ağlanacak hallerinin *mizahi* bir şekilde gösterilmesi, izleyicinin bir cinayet filmini farklı algılamasına yol açar. Thompson'a göre, sanatın asıl amacı da günlük yaşam içinde alışıldık algıyı kırmaktır (1988, s. 10). Bu filmde alışıldık algıyı kıran mizahi olaylar trajediyi daha ön plana çıkarmaktadır.

Dördüncü çeşmede cesedin aranması sırasında, savcı, doktora "öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi"ni anlatmaya başlar. Savcı hikayesini anlatırken, kamera doktorun ve bir ağacın arkasından sola doğru kayarak, savcının yarısı karartılmış yüzünde sabit çekimde kalır. Kamera yine kaydırmalı çekimle kuvvetli rüzgarda sallanan ağaçları gösterir. Kaydırmalı çekim planlar arasında geçişi sağlarken, izleyiciyi dikkatli bir incelemeye davet eder. Bakış açısı çekimde savcının yüzü yarı karartılmıştır. Neoformalist açıdan incelendiğinde, alacakaranlıktaki savcının yüzü, karakterin bir şey gizlediği bilgisini izleyiciye aktarma işlevini üstlenir. Daha sonra, savcının yüzü üst açı kamera konumundan gösterilir, sonra bulutlar arasındaki ay görüntüsüne kesme yapılır. Üst açı kamera konumunda savcının yüzündeki yara izi ilk defa net şekilde görülür. Burada üst açı kamera konumu izleyicinin bilgi çerçevesini genişleterek, savcının anlattığı hikâye konusunda izleyicide oluşan şüpheyi kuvvetlendirir. Doktor, savcıya kadının ölüm nedenini sorar ancak konuşmaları yarıda kalır. Doktorun bilgi alanının sınırlanması gizli öykü enformasyonunu motive eder. İzleyici de doktorun bilgi alanıyla sınırlandırılır. Film boyunca doktor ve savcı arasında bu kadının ölüm nedeni konusu her açıldığında, daha fazla bilgi verilerek, ancak ölüm nedeni söylenmeyerek merak etkisi yaratılır.

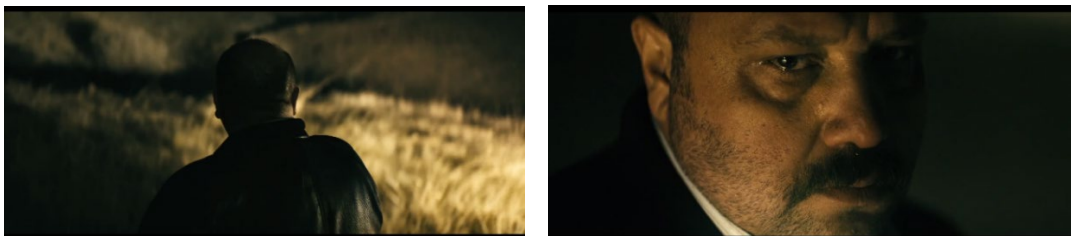


*Görsel 68: Bu sahnede farklı çekimlerde savcının yüzü alacakaranlıkta.*

"Öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi" gevşek bir zaman yapısına sahiptir, çünkü filmin sonuna kadar hikâyenin son anı yoktur. Savcı hikâyeyi anlatmaya başlar, ancak diyalogları hep kesintiye uğrar. Dolayısıyla, filmde aralıklarla kendine yer bulan "öleceği günü bilen bir kadının hikâyesi" yinelenir. Hikâye enformasyonu aktarılırken, yan yana konuşan karakterler arasında gitgide yakınlaşan ilişkiyi aktarmak için, bu sahne görsel bir model oluşturur. Bu planlarda karakterler ekran dışına sağa sola bakarlar. İzleyici, karakterlerin gördüğü kadarını görür, karakterlerin öğrendikleriyle sınırlanır. Aralarındaki diyalog daha yoğun hale gelirken, kamera bakış açısı çekimde karakterlerin yüzlerine odaklanır. Ceylan, filmde sıklıkla bakış açısı çekimlerini kullanarak anlatıya derinlik verir. Filmdeki ilk bakış açısı çekimi öldürülecek olan adamdır ve ikincisi zanlıdır. İlk bakış açısı çekimi filmin ilk dakikalarında, ikincisi film başladıktan on dakika sonra görülür. Bu çekimin anlatı içindeki işlevi enformasyonu sınırlamaktır. İzleyici uzun süre, adamın nasıl öldüğünü ve onu öldürenin zanlı mı yoksa kardeşi mi olduğunu öğrenemeyecektir.

Üçüncü çeşmede Arap Ali doktora ölü parası alıp almadığını sorar. Sonra hayat ve ölüm üzerine konuşmaya başlar. Bu sırada kamera yavaşça sağa pan yaparak çalılıkları, sonra kapısı açık arabanın içinde oturan doktoru gösterir. Arap Ali'nin omuzlarına doğru, kamera yavaşça ona zum yaparken, onun konuşması iç sesinin yerini almaya başlar. Diyalog ve iç ses ayrımı belirsizleşir. Hangisi Arap Ali'nin konuşması, hangisi iç sesi ayırt edilemez. Arap Ali hayatı kurallarına göre öğrendiğini anlatır. Rahatlamak için tek başına bu bozkıra gelip, tabancayla rastgele ateş ettiğini söyler. Arap Ali'nin konuşması görüntüye iç ses olarak düşerken, kamera yavaşça zum yaparak Arap Ali'ye yaklaşmaya başlar. Bu ses anlatıyı, öykü enformasyonunu derinleştirir. "Karakterin düşüncelerini aktaran bir iç sesi duyabiliriz ya da (…) sanrıları gösteren karakterlerin içsel görüntülerini görebiliriz" (Bordwell ve Thompson, 2011, s. 95). Bunun yanı sıra, bu planda karakterin

omuzları karanlık, baktığı yer aydınlıktır. Kesmeyle Arap Ali'nin optik görüş açısından, bakış açısı çekiminden kamera yarı karanlık yüzüne, yaşlı gözlerine yavaşça zum yapmaya başlar. Kameranın Arap Ali'nin yüzüne yaklaşması onun ruhsal durumuna derinlik kazandırır. Arap Ali hayatta kalabilmek için içinde yer aldığı düzeni çaresizce kabullenmek zorunda kalmıştır. Omuzlarındaki ağırlık hissi gözyaşlarına dönüşür.



*Görsel 69: Solda, Arap Ali karartılmış, baktığı yer aydınlık. Sağda, yarı karartılmış yüzünde yaşlı gözleri.*

Hala Arap Ali'nin sesi duyulurken, aynı planda kamera yavaşça doktora zum yapmaya başlar. Doktorun Puşkin'den okuduğu şiir de iç sesi mi, yoksa Arap Ali'ye hitaben mi söylüyor, anlaşılmamaktadır. Çekimlerde, her iki karakterin omuzları ön planı kapatmakta ve paralellik sağlamaktadır. Bu anlatım aracıyla iki karakter birbirleriyle ilişkilendirilmektedir. Ancak son planda doktor başını yana çevirerek bakış açısını değiştirir. Kendisini Arap Ali'nin dünyasından soyutlar.



*Görsel 70: Solda, doktor karartılmış, baktığı yer aydınlık. Sağda, doktor başını yana çevirerek bakış açısını değiştirir.*

Filmin yarısı gece, yarısı gündüz geçer. Film boyunca, gece-gündüz, aydınlık-karanlık birbirlerine karşı işlev görür. Karakterlerin saklı tuttukları gerçekler karanlıktadır. Gece karanlığında araba farları ortamı aydınlatan tek ışık kaynağıdır. Benzer şekilde, muhtarın evinde elektrikler kesildiğinde gaz lambası mekânı aydınlatan tek ışık kaynağıdır. Muhtarın kızı misafirlere sırayla çay ikram ederken, orta yakın çekimde gaz lambasının

ışığı her karakterin yüzüne vurur. Orta yakın çekimde sunulan bu planlar, bir polis sorgusu sırasında bir suçlunun yüzüne tek ışık kaynağının yansıtılmasıyla benzerlik taşır. Gaz lambası her karakterin kendi iç hesaplaşmasını gösteren bir işlev görür. Karakterler çözülmeye başlar. Cesedin nerede olduğu ve cinayetin neden işlendiği de ortaya çıkar. Zanlının öldürdüğü adamın oğlu aslında kendi oğludur ve kavga bu yüzden çıkmıştır. Gecenin bitimine kadar bu gerçeğin bilinmemesi anlatının sınırlı olmasıyla ilgilidir. Gece boyunca zanlı sessiz ve uyumludur. Muhtarın kızını gördükten sonra pişmanlığı ve gözyaşları, onun gerçekten suçlu mu olduğunu izleyiciye sorgulatmaya neden olur. Eğer filmin başında bu bilgi verilseydi, bu etki elde edilmezdi.

Bordwell ve Thompson'a göre, paralellikler etkili benzerlikler kadar karşıtlık düzeyini de gerektirir (2011, s. 70). Filmde sadece iki kadın karakter vardır. Doktorun meleğe benzettiği muhtarın kızının yüzü aydınlıkta, filmdeki diğer kadın karakterin, yani maktulün karısının yüzü ise karanlıktadır. Onların keskin karşıtlığı, filmin biçiminin yarattığı karşıtlıklara uyan bir rol oynar. Bu karşıtlık filmin bütün biçimi içinde masum-suçlu ayrımını gösterecek şekilde bir işlev görür. Muhtarın kızının aydınlık yüzü ile maktulün karısının kontrast tonlarla oluşturulan karanlık yüzü karşıttır. Kadının yaşadığı yasak bir ilişki, bir kişinin ölümüne neden olmuştur. Hastanede mutfağın bulunduğu koridorda oturan kadının sallanan ayağı, doktorun gözüne çarpar. Yakın çekimde bu ayak öne çıkarılır. Bu, eşini yeni kaybetmiş bir kadından beklenen bir tepki değildir. Kadın üzgün olabilir, ağlayabilir ancak bacak bacak üstüne atıp ayağını sallamaz. Thompson'a göre, kamera hareketlerinin ön plana çıkardığı araçlar, paralellikler veya karşıtlıklar yaratarak, anlatının anlamına katkıda bulunurlar (1988, s. 19). Filmde sadece iki kadın karakterin olması ve birinin diğerinin karşıtıyla verilmesi, bu iki motifin daha kuvvetli görünür olmasına yol açmaktadır. Filmde biçimsel ilişkiler içindeki tüm karşıtlıklar, izleyicinin filmdeki masuma ve suçluya verecekleri tepkiyi daha derin ve karmaşık hale getirmek için kullanılmıştır.



*Görsel 71: Solda, maktulün karısının yüzü karartılmış. Sağda, kadının sallanan ayağı.*

Ekip kasabaya döndükten sonra, doktor hastaneye, kaldığı odaya gider. Paltosunu çıkarmadan masa başına oturur. Bilgisayarını açar. Pencereden dışarı bakar. Derin nefes alış verişi duyulur. Sonra eski eşiyle olan mutlu fotoğraflara bakar. Yine, pencereden dışarıyı uzun uzun izleyerek, kara kara düşünür. Kameranın tam karşısına geçer, tablo çekimde başını kaldırır ve göz hizasında kameraya bakar. Kamera doktorun yüzüne hafif zum yaparken, doktor yüzünü kaçırır. Ardından tablo çekimde doktorun aynaya baktığı görülür. Sahne boyunca doktorun yüksek sesle düzenli nefes alışverişi duyulur. Doktorun nefes sesi, göğsünün sıkıştığı ve kaygı hissinin arttığını izleyiciye hissettirmeye çalışır. Doktorun kameraya doğrudan bakması, kim olduğuna dair kendisini sorgulamasıyla ilgili enformasyonu izleyiciye verir. Bu çekim, film boyunca doktorun kirli, kokan ve bozuk olana yakınlaştığına dair örtük anlamları biçimlendirmiş görünmektedir. Kirli, kokan ve bozuk olan her bir öğe, Bordwell'in deyişiyle, filmin biçimsel sistemin inşasında bütünsel sistemi oluşturan birer araçtır (Bordwell, 1989, s. 374).

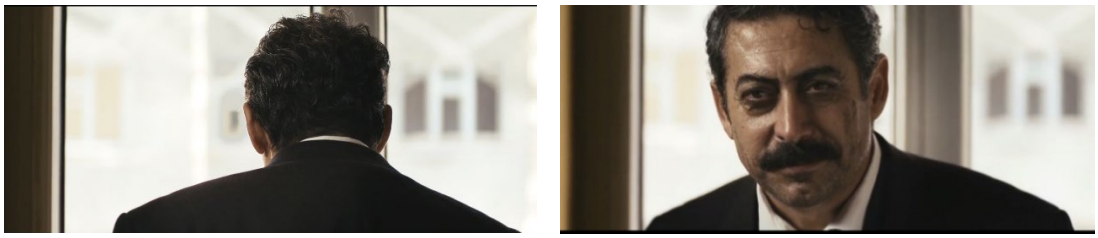


*Görsel 72: Doktor uzun süre kameraya bakar. Ardından aynaya bakarak devam eder.*

Filmin yaklaşık son 40 dakikası doktor odaklıdır. Filmde doktorun tanık olduklarına verdiği tepkilerin izini süren etkileşimler sunulur. Doktor, komiserin geldiğini öğrenir. Aynı binadaki doktor odasına iner. Komiserin hasta oğlu için reçete yazar. Komiser, doktora sıkışıp kaldığı bu kasabadan gitmek için geç kaldığını, ancak onun gidebileceğini söyler. Doktor kentlidir, gençtir ve hala bir şansı vardır. Ancak doktor "nereye?" diye

yanıt verir. Bir sonraki sahnede doktor hamamdadır. Temizlenmeye çalışır. Hamamdan sonra, kamera yukarıdan aşağı kuş bakışı çekimde doktorun yürüyüşünü gösterir. Sokakları bomboş olan yıkık dökük kasabada yürüyen doktor küçücük görünmektedir. Ardından bir silah sesiyle toplu haldeki kuşların dağıldığı art arda gelen beş plan görülür. Uzun çekim ve aşırı uzaktan çekimde doktor kasabanın sokaklarında yürümeye devam eder. Bir köşe başında durur, nereye gideceğini bilmez bir halde sokaklara bakar. Kaybolmuş gibidir. Bu sahne, doktorun ne yapacağını bilmez bir halde oluşunu betimlemektedir.

Daha sonra, doktor hastaneye döner. Savcı doktorun odasına gelir, birlikte otopsi salonunun hazırlanmasını beklerler. Savcı, doktora "öleceği günü bilen bir kadın" konusunu yeniden açar. Doktorun amorsundan savcı orta yakın çekimde gösterilir. Kalp krizinden ölen kadının akıbeti otopsi yapılmadığı için belirsizdir. Doktor, kadının, kocasından intikam almak için ilaç içerek intihar edebileceği çıkarımında bulunur. Telefon çalar. Otopsi salonu hazırdır. Savcı ayağa kalkar, pencerenin önüne gider. Arka plan çekimde savcı yüzünü kameraya döner ve tablo çekimde izleyici karakterin gözlerini görür. "Bir insan bir başkasını cezalandırmak için hakikaten kendini öldürebilir mi?" savcı, doktora sorar. Acı bir gülümsemeyle gözleri dolar. Savcının yakın orta açı çekimdeki gülümseyen yüzü bu acıyı tarif etmenin bir yolu olarak işlev görür. Acı gülümseme güçlü bir etki yaratarak, bu kadının savcının karısı olduğu ve kadının kocasından intikam almak için intihar ettiği anlaşılır. Ceylan, "bıçaksırtı durumlar[ın] insan ruhunun birtakım saklı niteliklerini ortaya çıkarabilecek bir potansiyel içerdiğini ve sıradan insanlık durumları[nın]" kendisi için önemli olduğunu belirtmiştir (2019, s. 246). Bu sahnede, yakın orta açı çekimde savcının acı gülümsemesi, savcının bir suça neden olmasının ötesinde suçun, kendisi üzerindeki etkisini ortaya çıkarmaktadır.



*Görsel 73: Savcı yüzünü kameraya döner ve izleyici karakterin acı gülümsemesini görür.*

Otopsi gerçekleştirilirken, savcının doktora "otopsi gerekli mi" sorusuna doktor "kesinlikle" yanıtını verir. Savcı tutanağa "klasik otopsiye gerek duyulduğunu" yazdırır. Başı önüne eğik durumda birkaç saniye susar. Karısının ölümüne neden olduğunu fark etmek, başını öne eğdirir. Doktora bakar. Birkaç saniye bakışırlar ve doktora acı şekilde gülümser. Savcı işini bitirir ve gider. Doktor ceset üzerindeki tespitlerini söyleyerek, tutanağı yazdırmaya devam eder. Cesedin göğsü açılır, iç organları sırayla çıkarılır. Teknisyen cesedin soluk borusunda ve akciğerlerinde toprak bulur. Maktulün "diri" gömülmüş olabileceğini söyler. Doktor bunu kabul etmez, tutanağa "herhangi bir anormalliğe rastlanmadı" şeklinde yazdırır ve gerçeği örtbas eder. Cesedin göğsü açılırken, doktorun yüzüne kan sıçrar. Doktorun yüzündeki leke çerçevenin odak noktasındadır. Yakın çekim portre görüntüleri karakterlerin yüzündeki detayı ortaya çıkarır ve doktorun yüzündeki kan lekesi ile savcının yüzündeki yara izinin benzerliği gösterilir. Bunun yanı sıra, stilistik bir paralellikle verilen görüntüler, iki karakter arasındaki benzerliği güçlendirir.



*Görsel 74: Savcı ve doktorun yakın çekim portre görüntülerinde, savcının yüzündeki yara izi ile doktorun yüzündeki kan lekesi.*

Sonuç olarak, Ceylan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde küçük bir kasabada yaşayan insanların ilişkilerini göstermek için benzerlik ile karşıtlıklar kullanmış ve zaman içerisinde bir toplulukta yaşayan insanların birbirine benzediğini sergilemiştir. İzleyici filmde, bilinmeyen sorulardan, gizemini koruyan sorulara doğru kademeli bir değişime tanık olmaktadır. Diri-ölü, taze-çürük ve masum-suçlu gibi karşıtlıklar, olay örgüsünün

farklı aşamalarına yedirilmiştir. Gece aramasında baskın olan uzun çekimler ve aşırı uzaktan çekimler gerilimi arttırırken, muhtarın ev sahnesi ve gündüz sahnelerinde daha çok kullanılan orta yakın çekim ya da baş açısı çekimleri karakterlerin ruhsal durumlarını görünür kılmaktadır.

### 3.7. *KIŞ UYKUSU* (2014)

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi, emekli tiyatro oyuncusu Aydın'ın yaşamını, çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini merkeze alır. Aydın, Kapadokya'da kısmen pitoresk kaya oluşumlarına oyulmuş odalardan oluşan bir butik otel işletmektedir. Yerel bir gazeteye köşe yazıları yazmaktadır. Otelde kız kardeşi Necla ve genç eşi Nihal ile birlikte yaşamaktadır. Nihal sosyal sorumluluk projeleriyle ve yardım işleriyle ilgilenmektedir. Necla ise eşinden yeni boşanmış, Kapadokya'ya ağabeyinin yanına taşınmıştır.

Ceylan, *Kış Uykusu* filminde, karakterlerin kişilerarası ilişkilerine odaklanırken, karakter odaklı bir anlatım, uzun ve yoğun diyalog sahneleri ile onların iç dünyalarını işlemektedir. Filmde karakter performanslarını ve birbiriyle etkileşimlerini sergilemek için, uzun ve yakın çekimleri kullanmaktadır. Aydın'ın Nihal ve Necla'yla olan ilişkisi filmdeki merkezi çatışmaları oluşturur ve bu ilişkiler aracılığıyla, insan doğası ve özgürlük üzerine izleyiciyi düşündürmeye davet eder.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| | |
|---|---|
| **Jenerik** | |
| **Filmin adı** | Filmin adını görürüz. |
| **Otel** | Aydın mantar toplamıştır. Otele döner. |
| **Otel** | Bir müşterisi Aydın'a otelde gezi için bir at olup olmadığını sorar. |
| **İmam Hamdi'yi Gördüğümüz Üç Sahne (A)** | |
| **At çiftliği** | Aydın ve Hidayet at satın almaya gider. |

| | |
|---|---|
| **Okul yolu** | Bir çocuk Aydın'a ters bakar. Çocuğun bakışı Aydın'ın dikkatini çeker. |
| **Araba içi** | Aydın ve Hidayet'in içinde bulunduğu kamyonet hareket halindeyken, Aydın'ın oturduğu sağ koltuk camına bir taş çarpar ve camda derin çatlaklar oluşur. |
| **Çocuğun evi (A1)** | Aydın ve Hidayet kamyonete taş atan çocuğu evine götürürler. Evin bahçesinde çocuğun babası ile görüşürken, çocuğun amcası Hamdi gelir. |
| **Necla'yı Aydın'la "Baş Başa" Gördüğümüz Üç Sahne (B)** | |
| **Aydın'ın odası (B1)** | Aydın köşe yazısını yazar. Necla dergi okur. |
| **Aydın'ın odası** | Aydın, Nihal ve Suavi'ye bir okurundan gelen mektubu (e-maili) okur. |
| **Aydın'ın odası (A2)** | Hamdi, Aydın'a cam parasını getirmiştir. Ev tahliyesiyle ilgili orta yolu bulmaya çalışır. |
| **Aydın'ın odası (B2)** | Aydın köşe yazısını yazar. Necla dergi okur. |
| **Lobi (A3)** | Aydın, Necla ve Nihal kahvaltı sofrasındadır. Hamdi, yeğeni ile otele gelir. |
| **Doğa** | At üstünde birkaç adam, yılkı atlarını kovalar. Bir at yakalarlar. |
| **Aydın'ın odası (B3)** | Aydın köşe yazısını yazar. Necla dergi okur. Sonrasında tartışırlar. |
| **Mezarlık** | Aydın iki kişilik bir mezar başındadır. |
| **Otel** | Nihal ve arkadaşları bir yardım projesi için toplantı yaparlar. Aydın gelir, Levent öğretmenle tanışır. |
| **Mutfak** | Nihal, Aydın'ın toplantıya girmesine izin vermez. |
| **Nihal'i Aydın'la "Baş Başa" Gördüğümüz Üç Sahne (C)** | |
| **Nihal'in odası (C1)** | Aydın, Nihal'le iletişim kurmak ister ancak Nihal sessiz kalır. |
| **Nihal'in odası (C2)** | Aydın, Nihal'in yardım işine el atmak ister. Tartışırlar. |
| **Nihal'in odası (C3)** | Aydın, yeniden Nihal'in odasına gelir. Nihal'e İstanbul'a gideceğini, onu rahat bırakacağını söyler. |
| **Avlu** | Aydın atı bağlı olduğu yerden çıkarır ve serbest bırakır. |
| **Tren garı** | Aydın trenin gelmesini bekler. Hidayet de yanındadır. |
| **Tren rayları** | Aydın ölen köpeğe bakar, ardından bakışını kuş sesinin geldiği yöne çevirir. |
| **Yol** | Hidayet, Aydın'ı Suavi'nin evine götürür. |

| | |
|---|---|
| **Suavi'nin evi** | Aydın, Suavi ve Levent öğretmen sarhoş olur. Aydın ve Levent tartışırlar. |
| **Yol** | Hidayet, Aydın'ı otele geri götürür. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 7: Kış Uykusu filminin olay örgüsü taslağı.*

*Kış Uykusu* filminde öykü süresi ve olay örgüsü süresi net verilmez. Borçlarını ödeyemeyen Aydın'ın kiracısının evine haciz memurlarının gitmesi, Aydın'ın bir müşterisine gençliğinden söz etmesi gibi karakterlerin geçmişlerine dair konuşmaları öykü süresinin yıllara dayandığı bilgisini izleyiciye vermektedir. Aydın'ın bir müşterisinin at binmeyi istemesi ve Aydın'ın bir hafta içinde bir at temin etmesi ile filmin olay örgüsü süresinin birkaç haftalık bir zaman dilimini kapsadığı tahmin edilebilir.

Kapadokya'da geçen filmin mekânı mağaralar, peri bacaları ve kayalara oyulmuş yapılar ile dikkat çekmektedir. Oteldeki ve Aydın'ın odasındaki duvarları süsleyen tablolar, ünlülerle çekilen fotoğraflar, afişler, aksesuarlar ve kitaplar karakterlerin sosyo-kültürel durumu hakkında izleyiciye bilgi veren, sanata tutkusunu göstermeye hizmet eden araçlardır. Filmin çoğu sahnesi kapalı mekânlarda ve oteldeki odalarda geçer. Otelin odalarının, bir avlu içinde birbirine uzak ve dağınık konumlanışı, karakterlerin birbiriyle olan ilişkilerindeki mesafeyi de ortaya koyan bir araçtır.

Filmde, İmam Hamdi ve Necla karakterlerinin sahneleri, olay örgüsünde birbirini takip edecek şekilde düzenlenmiştir. Bu sıralama, karakterler arasındaki dinamiklerin daha net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanır. İmam Hamdi'nin mütevazı ve alttan alan yaklaşımı ile Necla'nın entelektüel ve eleştirel tutumu arasındaki karşıtlık, filmdeki sosyo-kültürel farklılıkları anlatmak için işlevseldir. Filmde karakterler arası diyaloglar ve monologlar, karakterlerin geçmiş yaşantıları hakkında bilgi verirken, izleyicinin nedensellik ilişkisi kurmasına yardımcı olur.

Aydın ve Hidayet bir kamyonetle yoldadırlar, Aydın'ın kirasını ödemeyen kiracıları üzerine konuşurlar. Hidayet bir şey almak için durur ve araçtan iner. Aydın, yoldan geçen bir çocuğun kendisine uzun süre baktığını fark eder. Çocuğun Aydın'a sert bakışı ve

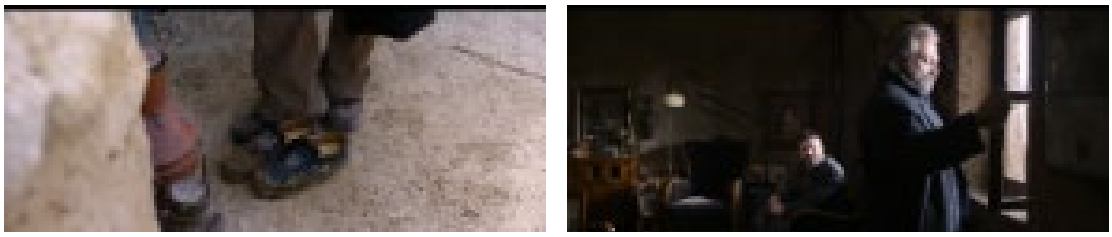
Aydın'ın başının bir bölümünün ve bedeninin karartılması, ortada bir gerilim olduğunu anlatmak için işlevseldir. Hidayet yeniden araca biner. Kamyonet hareket halindeyken, Aydın'ın oturduğu tarafın kapı camına sert bir taş atılır. Ani bir kırılma sesi duyulur. Hidayet direksiyon hâkimiyetini zor sağlar. Hidayet kamyonetten iner ve çocuğu yakalar. Bu çocuk, az önce Aydın'a bakan çocuktur. Aydın'ın camına atılan taş, ona yönelik tepkiyi ve öfkeyi ifade eden bir araçtır. Çarpan taşın camda derin çatlaklar oluşturması, Aydın'ın hayatında önemli bir değişikliğin başlangıcına işaret eder. Kamyonetin içine Aydın'ın gözü olarak konumlanan kamera, çatlayan camdan Hidayet ve çocuğu gösterir. Çatlağın flu gösterilmesi, Aydın'ın çocuğun mesajını hala almadığını imler. Çocuk taşı attıktan sonra kaçarken dereye düşmüştür. Hastalanmaması için evine götürürler. Çocuğun babası İsmail ve amcası İmam Hamdi, Aydın'ın kiracılarıdır. Bu sahnede ailenin kira borcunu ödeyemediğini ve haciz memurlarının buzdolabı, televizyon gibi eşyalarını aldıklarını öğreniriz. Genel planda bu evin bahçesindeki eski eşyaları ve dağınıklığı art arda üç planla görürüz. Planların art arda gelmesi, izleyiciyi bu eski eşyalara bakmaya motive ederken, eski eşyalar ailenin zor şartlarda yaşadığını betimler.



*Görsel 75: Solda, bir çocuk Aydın'a dik dik bakmakta. Sağda, Aydın'ın çocuğa bakışı.*

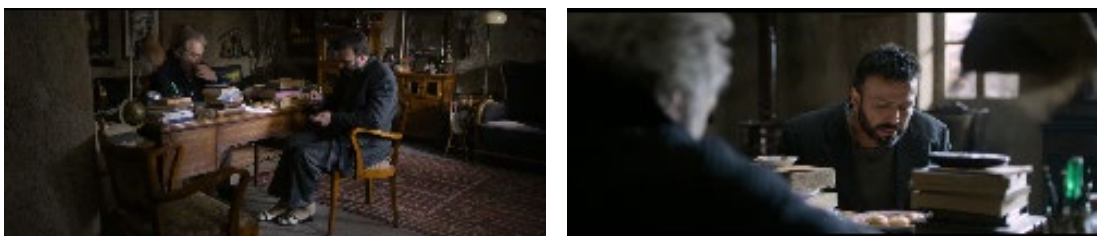
Aydın'ın odasında Aydın ve Necla arasındaki konuşmalar ile, Hamdi'nin Aydın'la konuştuğu sahneler iç içe geçmektedir. Filmde Aydın'ın Hamdi ile temas ettiği üç sahne vardır. Aydın ve Hidayet, kamyonete taş atan çocuğu evinde gördüklerinde amcası Hamdi de oraya gelir. Aydın'ın Hamdi ile ikinci karşılaşması Hamdi'nin kırılan camın parasını ödemek için otele geldiği sahnedir. Hamdi, Aydın'ın ayakkabıyla girilen odasına ayakkabılarını çıkararak girmiş ve bir koltuğa oturmuştur. Aydın odaya girmeden önce, Hamdi'nin kapı önünde çıkardığı çamurlu ayakkabıları kenara iter. Aydın'ın yüzünü buruşturarak ayakkabıyı kenara itmesi, karakterler arasındaki sosyal ve kültürel farklılığı ima eder. Hamdi, Aydın'la konuşmaya başladığında, Aydın onun sözünü keser, odanın havasız olduğunu söyleyerek pencereyi açar. Aydın'ın pencereyi açması, Hamdi'nin

kokusundan rahatsız olduğunu anlatan bir işlev içerir. Hamdi cam fiyatının 70 lira olduğunu duyunca, çok pahalı bulur ve şaşırır. Aydın, "ne önemi var" der ancak Hidayet'i camın fiyatını sormak için arar, aklında yanlış kaldığını fiyatın 170 lira olduğunu söyler. Aydın'ın borcun öneminin olmadığını söylemesine karşın, Hidayet'i araması ve ses tonu, Hamdi'yi mahcup etmekte bir sorun görmediğini anlatır. Aydın, yardımcı kadından çay ve Hamdi için terlik getirmesini ister. Yardımcı kadın, bir çift kadın terliği getirir ve Hamdi bunları giyer. Hamdi'nin giydiği kadın terlikleri, ev kirasını ödeyememenin onda yarattığı ezikliği izleyiciye duyumsatan bir araçtır.



*Görsel 76: Solda, Aydın, Hamdi'nin ayakkabılarını kenara iterken. Sağda, Aydın pencereyi açarken.*

Odaya çay geldiğinde, Aydın masasının koltuğuna, Hamdi onun karşısına geçer. Hamdi, omuzları düşük, başı eğik pozisyondadır. Kira borçlarını ödemek için Aydın'dan zaman ister. Aydın, Hamdi'ye kira işleriyle kendisinin ilgilenmediğini, Hidayet ve avukatların ilgilendiğini söyler. Hamdi en azından tahliye davasını durdurmalarını rica eder. Aydın, Hamdi'ye bu konuyu Hidayet ve avukatlarla konuşması gerektiğini, bir daha kendisine gelmemesini söyler. Hamdi'nin alttan alan yaklaşımına karşın, Aydın'ın sözleri, onun empati yoksunluğunu ve konfor alanını bozmak istemediğini izleyiciye açık anlamla verir.



*Görsel 77: Solda, kadın terliği giymiş; sağda, başı önünde Hamdi.*

Hamdi'yi üçüncü kez, yeğeni ile otele geldiği sahnede görürüz. Aydın, Necla ve Nihal kahvaltı sofrasındadır. Hidayet, Aydın'a Hamdi ve çocuğun geldiğini söyler. Aydın önce Hamdi'nin kim olduğunu hatırlayamaz. Hidayet'e kendisinin orada olmadığını söylemesini ister. Hidayet, Aydın'a dün de aynı şekilde söylettiğini hatırlatır. Aydın hatırlamaz. Filmde Aydın'ın unutkanlık anları sıklıkla tekrarlanır. Örneğin bir unutkanlık sahnesini de Aydın, Suavi'nin evine gittiğinde görürüz. Suavi, Aydın'a okurundan aldığı mektuba (e-mail) ne olduğunu sorar. Aydın bir anda hatırlayamaz. Aydın, bir yardım işi için kendisinden yardım isteyen bir kişinin mektubunu, otelde daha önce Suavi ve Nihal'a okumuştur. Filmde, Aydın'ın yinelenen unutkanlık anları, kendi dünyası dışındaki insanlara karşı duyarsız olduğunu anlatmaya hizmet eden bir motiftir.

Hidayet, Hamdi ve çocuğu odaya alır. Hamdi, utanarak yolda ayakkabılarının çamurlandığını söyler. Aydın "yaya gelmediniz herhalde" der. Hamdi'nin yaya geldiklerini belirtmesi üzerine Aydın yolun epey uzun olduğunu, dönüşte Hidayet'in götürmesini önerir. Bu arada Hidayet kamyonetten gelen bir sesi bahane edip, kamyoneti tamirciye götürmek ister, ancak Aydın önce Hamdi'leri götür demez. Bu konuşmalar, örtük anlamda Aydın'ın yoksul kiracısını çok da umursamadığını açığa çıkarır.

Hamdi, yeğeninin Aydın'ın elini öpmek için geldiğini söyler. Aydın "hiç gerek yok" der, ancak sonra elini uzatır. Aydın'ın eli birkaç saniye havada kalır. Çocuğun yüzü düşüktür ve Aydın'ın elinin önünde öpmeden ayakta durur. Çocuğun vücut dili, el öpmek istemediğini gösteren bir araçtır. Aydın'ın bir gereği olmadığını söylemesine rağmen, sırıtarak, elini uzatması ve ısrarla havada tutması, sahip olduğu üstünlük duygusunu izleyiciye aktarır. Çocuk bir anda bayılır, yere yığılır. Kamera aniden ayağa kalkan Nihal'in yüzünü yakın çekimde gösterir. Sonra, ani bir kesmeyle yılkı atlarının arasında at binen bir adam görülür. Filmin başlangıcında, filmin adını gördükten sonraki sahnede, bir müşteri Aydın'a at olup olmadığını sorar, bunun üzerine, Aydın, Hidayet'le bir at çiftliğine gider, oradaki bir kişi ile doğadan kendilerine bir yılkı atı yakalaması için anlaşır. Başka sahnelerde yılkı atının yakalanış süreci ve yakalanış anı gösterilir. Çocuğun yere yığılması sonrası, kamera aniden ayağa kalkan Nihal'in yüzünü yakın çekimde gösterir; sonra ani bir kesmeyle yılkı atlarının arasında at binen bir adam görüntüsü

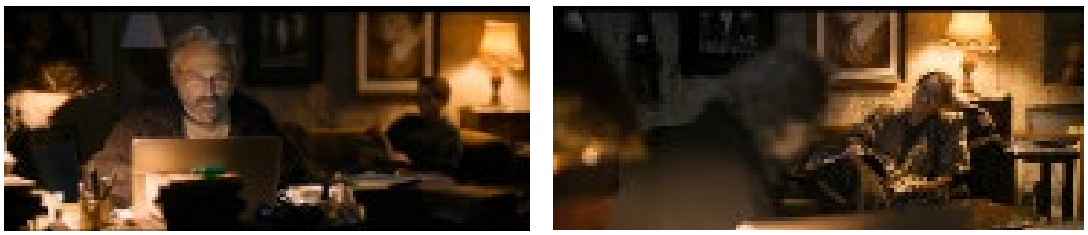
verilir. Bu planlar, Nihal'in yere yığılan çocuğun çaresizliğini, yakalanan yılkı atının çaresizliği gibi değerlendirdiğini anlatan sinematografik tekniklerdir.

Filmde, Aydın, odasında masa başında çalışırken, Necla'nın da bu odada bulunduğu üç sahne vardır. Aydın'ın bir dergide köşe yazarlığı yapması, Necla'nın okuduğu dergi, karakterlerin entelektüel düzeylerini yansıtır. Onların felsefi ve etik konuları konuşmaları, derinlemesine düşünmeleri ve birbirlerine eleştirel bakış açıları sunmaları, karakterlerin entelektüel kişiliklerini vurgulamaya hizmet eder. Bu sahnelerde Aydın'ın tiyatrocu ve Necla'nın bir süre yurtdışında yaşamış bir kişi olduğu açık anlamla verilir. Başka sahnelerde Aydın'ın uzak doğulu müşterileriyle akıcı İngilizce konuşması, Aydın'ın, Necla'ya verdiği kitabı çevirmeye değer bulup bulmadığını sorması entelektüel düzeylerini destekleyen işlevlere sahiptir.

Necla odada bulunduğu ilk sahnede, koltuğa uzanmış şekilde *Tarih Dergisi*'ni okumakta, Aydın köşe yazısını yazmaktadır. Aydın, Necla'ya kiracıları olan imam Hamdi'nin oturduğu evin bahçesinin pis ve derbeder olmasından yakınır; evde kadın olduğuna bin şahit istediğini ve din adamlarının farklı kalibrede insanlar olması gerektiğini söyler ve din adamlarının nasıl olması gerektiği konusunda köşe yazısı yazar. Aydın'ın bu yakınmaları, evin bahçesindeki görüntünün yoksulluktan ileri gelebileceğini düşünemediğini ve kendi dünyası dışındaki insanlarla empati kuramadığını destekleyen bir işleve sahiptir.

Necla'nın ikinci kez odada bulunduğu sahnede, o yine koltuğa uzanmış ve elinde bir dergi vardır. Aydın yazdığı köşe yazısını ona okur: "Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan halk, iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren din adamlarını hak etmiyor mu? ..." Aydın, "pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idiği belirsizliği" ile Hamdi'yi eleştirir. Gençken, bir oyunda bir imam karakterini oynadığını, çok beğenildiğini ve Hamdi'ye bakınca performansının çok da iyi olmadığını söyler. Aydın'ın bu sözleri, hem açık hem de örtük anlamla, Hamdi'yi hor gördüğünü izleyiciye aktarır.

Necla'nın odada bulunduğu ilk sahnede, açı-karşı açı çekimde Aydın net, Necla flu görünür. Necla, Aydın'ın Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluk ve fakirlik üzerine son yazısını okuduğunu ve beğendiğini söyler, bu Aydın'ın dikkatini çeker, daha sonra Necla'yı net görmeye başlarız. Necla'nın odada bulunduğu ikinci sahnede, açı-karşı açı çekimde Necla net, Aydın kameraya yakın olmasına rağmen fludur. Necla'nın Aydın'a sorduğu "kötülüğe karşı koymamak ne demek?" sorusuna Aydın yanıt verince, Aydın'ı net görmeye başlarız. İki farklı sahnede, aynı kamera konumunda bir karakterin net iken, diğerinin flu görünmesi, karakterlerin birbirleriyle ilgilenmediklerini, ancak zaman zaman iletişim halinde olduklarını destekleyen stilistik bir araç olarak dikkati çekmektedir.



*Görsel 78: Solda, Necla'nın Aydın'ın odasında bulunduğu ilk sahne; sağda, ikinci kez bulunduğu sahne.*

Necla'nın odada bulunduğu üçüncü sahnede, Aydın köşe yazısını yazmaktadır. Din adamları üzerine yazdığı son yazı okurlardan tepki almıştır. Necla, Aydın'a kendi alanında yazmasını öğütler ve "ben olsam bu kadar cesur davranamazdım galiba, hiç bilmediğim konularda gazete köşelerinde ahkâm kesmek konusunda" der. Konuşmasının devamında "eskiden hepimiz sana hayrandık, senin ünlü biri olacağını düşünürdük, ancak öyle olmadı. Çıtayı yükseğe koyan bizdik sonuçta" diye ekler. Bunun üzerine Aydın, Necla'ya eşinin neden ondan boşandığını anladığını, hiçbir erkeğin onu çekmeyeceğini, korkak, tembel olduğunu ve asalak gibi yaşadığını söyler. Bu konuşmalar iyi anlaşıyor görünseler de, birbirlerine çok yakın olmadıklarını açığa vurur. Bu diyalogda, Necla, Aydın'a maneviyat ve din adamları üzerine yazmayı bırakmasını öğütler ve İslamiyet'i bilmediğini, hiç dua etmediğini ve camiye hiç gitmediğini hatırlatır. Aydın'ı anne ve babasının mezarının başında ağlamadığı için de eleştirir. Bir sonraki sahnede, Aydın'ı iki kişilik bir mezar başında görürüz. Mezar başındaki bu görüntü, Necla'nın eleştirilerinin, Aydın'a değerlerini sorgulattığını ifade eder. Necla'nın odada bulunduğu bu üç sahnede,

Aydın'ın masa başında olması, Necla'nın aynı koltukta, aynı pozisyonda elinde bir dergiyle uzanması, paralellik sağlayan birer motif olarak, izleyiciyi onların konuşmalarına kulak vermeye motive etmektedir.

Aydın otele gelir ve kalabalık bir grupla karşılaşır. Nihal toplantıları olduğunu söyler. Kamera odanın kapı eşiğinin ardına konumlanmış olarak, odadaki misafirleri gösterir. Misafirlerden biri kar yağmaya başladığını söyler. O sırada, kamera pencereye hafif zum yapar. Kesmeyle, kapı eşiğindeki Nihal'in Aydın'a mutfağa gelmesi için seslendiğini görürüz. Ani kesme ve Nihal'in kapı eşiğinden Aydın'a seslenmesi, karakterlerin ilişkilerinin kırılgan olma eğilimini duyumsatan stilistik araçlar olarak hizmet etmektedir. Nihal, Aydın'a bunun özel bir toplantı olduğunu, bu nedenle katılmaması gerektiğini söyler. Açı-karşı açı çekimde Nihal'in yüzünün yarısı karartılmıştır. Nihal'in yüzünün yarısının karartılması, Aydın'a olan olumsuz duygularını imleyen stilistik bir araçtır. Sabit kamera, kapı eşiğinin ardındaki odayı göstermektedir. Aydın paltosunu giyer. Çerçeveden çıkar ve flu görünen çerçeve boş kalır. Kameranın konumu Aydın'ın dışarıda bırakıldığına, dışlanmışlığına işaret ederken, net olmayan odaklama ve çerçevenin boş kalması, Aydın'ın bulanık düşünceleri ve içindeki boşluğu izleyiciye aktaran araçlardır.



*Görsel 79: Sol üstte, kamera kapı eşiğinin ardında; sağ üstte, kapı eşiğinde iken Nihal. Sol altta, Nihal'in yüzünün yarısı karartılmış. Sağ altta, net olmayan odaklama ve boş çerçeve.*

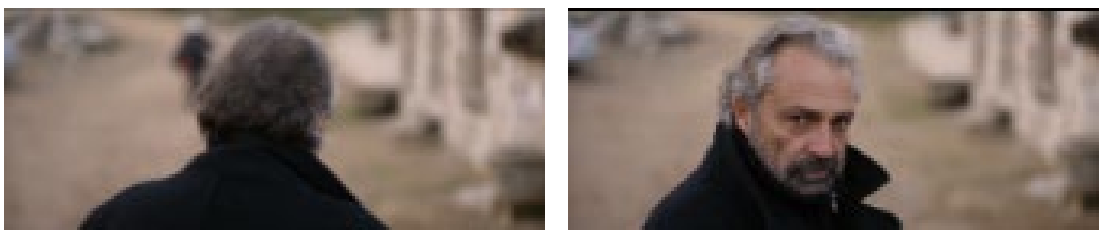
Aydın toplantıdan ayrıldıktan sonra, odasında yüzünde bir maske ile bir şey yapmadan oturur. Maske, Aydın'ı, dış dünyadan soyutlayan bir araçtır. Sonraki sahnede, Aydın dışarıdadır, toplantının yapıldığı odanın penceresinden içeriyi dikizler. Filmde, Aydın'ın

Nihal'in oda penceresini dikizlediği üç sahne daha vardır. Aydın'ın, Nihal'i dikizlediği bu sahneler paralellik sağlar ve Aydın, Nihal'in eşi olmasına karşın, onunla eş yakınlığında olmadığını izleyiciye aktarır. Ancak, Aydın'ın son dikizleme eyleminde pencerede demir parmaklık vardır, bu durum demir parmaklık olmayan önceki pencerelerle karşıtlık sağlayarak, o gün, onların daha da uzaklaştıklarını vurgulayan bir işleve sahiptir.



*Görsel 80: Aydın'ın Nihal'in oda penceresini gözetlediği üç sahne ve sağ altta, Aydın'ın pencereden gözetlediği toplantı odası.*

Aydın otelden çıkış yapan müşterisini uğurlarken, arka plan çekimde birkaç saniye durur. Sonra tablo çekimde yüzünü kameraya döner ve objektife bakar. Aydın'ın objektife bakması stilistik bir araç olarak, Aydın'ın Nihal'le yüzleşeceğini ima eder. Karakterin kameraya bakması öz-bilinçli anlatımla ilgilidir. Aydın, Nihal'in odasına gider. Filmde ilk kez Nihal'in odasını ve çifti baş başa görürüz.



*Görsel 81: Solda, Aydın sırtı kameraya dönük. Sağda, objektife bakmakta.*

Aydın, Nihal'in odasına gittiğinde, akşamki toplantıda yardım için para toplandığını duyduğunu söyler. Aydın rasyonel bir bakış açısıyla Nihal'i eleştirir, Nihal sessiz kalır. Bu kısa konuşmanın ardından Aydın odadan çıkar. Sonraki sahnede Aydın demir parmaklı pencereden dışarı bakarken, ani bir kesme ile Nihal'in penceresinden dışarı baktığı diğer sahneye geçilir. Karakterlerin pencereden baktıkları paralel kompozisyonda, biri sola diğeri sağa bakmaktadır. Onların ters yönlere bakması ve Aydın'ın baktığı pencerede demir parmaklıkların olması karşıtlık yaratarak, karakterlerin duygusal uzaklaşmalarını desteklemektedir. Nihal pencereden bakarken, Aydın yine odaya girer. Nihal'i yan koltuğa davet eder. Nihal, Aydın'ın yanındaki koltuğa değil, farklı bir koltuğu oturur. Kamera aynanın karşısındadır. Karakterleri aynadan görürüz. Karakterlerin aynadan görülmesi, izleyiciyi onların oturma pozisyonlarına bakmaya motive eder. Hem Aydın, hem de Nihal hafif öne eğilmiş ve ellerini kavuşturmuş olarak oturmaktadır. Karakterlerin oturma pozisyonu paralellik yaratarak, olan bitenden her ikisinin de üzüntü duyduğunu yansıtır.



*Görsel 82: Sol üstte, Aydın pencereden sol tarafa; sağ üstte, Necla pencereden sağ tarafa bakmakta. Sol altta, Aydın'ı aynadan; sağ altta, Necla'yı aynadan gördüğümüz sahne.*

Aydın, Nihal'e yardım işlerine el attığını, ancak kendisinin genç ve toy olduğunu, evrakları incelemek istediğini söyler ve masadaki defterleri, notları alır. Bunun üzerine Nihal, ağlayarak elinde son kalanı da aldığını söyler. Aydın çubuk kıraker yemeye başlar, gülümseyerek "neden öyle söylüyorsun ki", der. Aydın'ın çubuk kraker yemesi, gülümsesi ve sözleri, Nihal üzerinde kurduğu kontrolü ima eden bir araç olarak, bu kontrolden keyif aldığını izleyiciye duyumsatır. Nihal öfkeyle masasındaki herşeyi

dağıtır, Aydın'ın eline tutuşturur. Kağıtlar, paralar havada uçuşur. Nihal ağlamaya devam ederken, Aydın hafif ses tonuyla kahkaha atar. Aydın, Nihal'e "o işin sorumluluğunu anladığında kendisinin gelip ona teşekkür edeceğini" söyler. Aydın elinde evrakla kapıya yönelir. Konsolun üstünde bir şey ilgisini çeker. Birkaç saniye bir fotoğrafa bakar ve gider. Aydın'ın ağlayan bir insana gülümseyip, bir şey yokmuş gibi odadan çıkması ve çıkarken gözüne bir fotoğrafın takılması, empati yoksunluğunu açığa vurur.

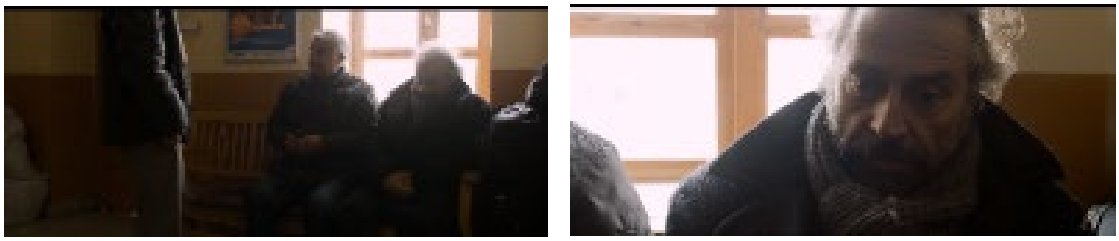
Akşam olmuştur. Aydın, yeniden Nihal'in odasına gelir. Nihal'in ağlamaktan gözleri şişmiş, koltukta uzanmaktadır. Nihal sessizliğini bozar. Aydın'a çekilmez, bencil ve alaycı olduğunu söyler; evlilikteki rolünden ve hayata tutunma çabasından söz eder. Şöminenin aydınlattığı Nihal'in yüzü net görülürken, Aydın'ın yan oturduğu pozisyonda ağız bölgesinin karanlıkta kalması, izleyiciyi Aydın'ın yüzüne bakmaya motive eder. Bu, Aydın'ın söylemek istediklerini söyleyemediğini çağrıştıran bir araçtır. Konuşmalarının sonunda Aydın İstanbul'a gideceğini, yaza kadar gelmeyeceğini ve Nihal'i kendi yardım işlerinde özgür bırakacağını belirtir. Öte yandan, Aydın, yardım işiyle ilgili evrakları alıp odadan çıktıktan sonra, kamera omuz çekimde koltuğa uzanmış, elleri başının altında, yorgun, bitkin görünen Nihal'i gösterir. Nihal'in bu görüntüsü, yakalanan yılkı atının direncinin kırıldığı son anı gösteren sahne ile paralellik yaratmaktadır.



*Görsel 83: Solda, tüm mücadelesine karşın sonunda direnci kırılarak, başı önde, ön ayakları başına uzanmış durumda yere yığılan at. Sağda, yaptığı işi savunmasına karşın sonunda Aydın'ın yardım projesi evraklarını almasını engelleyemeyen Nihal'in bitkin bir şekilde koltuğa yığılması.*

Aydın, Nihal'e İstanbul'a gideceğini, onun işlerine karışmayacağını söyledikten sonra, odadan çıkar ve müşterileri için aldığı atın bağlarını çözerek onu serbest bırakır. Aydın'ın atı serbest bırakması ile Nihal'e artık işlerine karışmayacağını, İstanbul'a gideceğini söylemesi paralellik yaratmaktadır.

Hidayet, Aydın'ı tren garına götürür. Hidayet geri dönmek ister, ancak Aydın onu göndermez, beklemesini söyler. Aydın'ın bu isteği, onun kendisini yalnız hissettiğini izleyiciye duyumsatır. Aydın garda boş bir koltuk bulur, oturur. Kamera yavaşça Aydın'ın yüzüne zum yapar, yakın çekimde sabit kalır ve birkaç saniye Aydın'ın, başı öne eğik şekilde, bir noktaya odaklanmış boş bakışlarını ve dalıp gitmesini gösterir. Bu yakın çekim, Aydın'ın bir özeleştiri yaptığını, İstanbul'a gitme kararını gözden geçirdiğini duyumsatır.



*Görsel 84: Solda, Aydın oturmakta, Hidayet ayakta. Sağda, Aydın'ın yüz ifadesindeki şaşkınlık ve boş bakışları.*

Sabit kamera çok geniş çekimde tren raylarını çeker. Aydın boş çerçeveye yürüyerek girer. Rayların ortasında durur. Derin nefes alır. Kameraya yüzünü döner ve kameraya doğru yürümeye başlar. Omuz plana geldiğinde durur. Kamera Aydın'ın baktığı noktayı, yerdeki ölmüş köpeği birkaç saniye gösterir. Sonra tekrar Aydın'ı omuz planda gösterir. Aydın bir kuşun kanat çırpma sesini duyar ve yüzünü o tarafa doğru çevirir. Ölü köpek ve kuş sesi, görsel ve ses öğeleri arasında karşıtlık yaratan araçlardır. Ölü köpek görüntüsü, hüzün uyandıran bir araç iken, kuş sesi hayatın devam ettiğini ve umudun hâlâ var olduğunu izleyiciye aktarır.



*Görsel 85: Aydın, solda ölü köpeğe, sağda kanat sesinin geldiği yöne bakarken.*

Aydın trene binmekten vazgeçer ve Hidayet'ten kendisini Suavi'nin evine götürmesini ister. Suavi, Levent öğretmenin geldiğini sanır. Aydın'a, Levent'in her Cumartesi akşamı

kendisine geldiğini, Pazar sabahı ava çıktıklarını söyler. O gece Aydın, Suavi ve Levent öğretmen şarhoş olur. Gecenin sonunda, Aydın ve Levent sosyal konularda tartışırlar. Levent odadan çıkarken, Aydın, Levent'e son sözünü söyler: "Aldanmak yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim". Aydın önce güler, sonra kusar. Aydın'ın bu sözü, bir özeleştiri niteliğindedir. Aydın'ın kusması alkole bağlı olsa da, çevresine olan tutumunu terk ettiğini duyumsatan bir işlev de içermektedir.

Ertesi sabah üç adam ava çıkar. Sonra, Hidayet ve Aydın'ı kamyonetle karlı yolda giderken görürüz. İkisi de sessizdir. Aydın bir anda Hidayet'e arabayı durdurup, geri gelmesini ister. Hidayet durursa bir daha kamyoneti kaldıramamaktan endişe eder, ancak Aydın ısrar eder. Kamera Aydın'ın baktığı "Garipler Köyü"nün levhasını, ardından uzaktaki köyü gösterir. Kamera kamyonetin dışarısına konumlanmış şekilde hafifçe Aydın'ın yüzüne zum yapar. Aydın köye bakarken dalıp gider. Aydın'ın bakışı, yakın çevresi dışındakileri de görme isteğini anlatmaya hizmet etmektedir.

Filmin ilk yarısında Aydın, Hamdi'nin yeğeni kamyonetin camına taş attıktan sonra, derin çatlakların olduğu camdan çocuğa bakar. Çatlaklar içeren cam, köylülerle arasına koyduğu bir bariyer olarak işlev görürken, yenilenmiş camdan Garipler Köyü'ne bakması karşıtlık yaratarak, dış dünyaya farklı bir gözlükle baktığını göstermeye hizmet eder.



*Görsel 86: Aydın, solda taş atan çocuğa, sağda Garipler Köyü'ne bakarken.*

Aydın otele geri döner. Kapıdan girer ve Nihal'in penceresine bakar. Nihal pencerenin ardındadır. Yaklaşık bir dakika süren uzun çekimde birbirlerine bakarlar. Bu sahnede Aydın'ın gözü konumundaki kamera önce genel açı plan, sonra yakın açı planda Nihal'i gösterir. Yakın açı plan, Aydın'ın Nihal'e yakınlaştığını anlatan bir araçtır. Filmde Aydın'ın Nihal'in penceresini dikizlemesi tekrarlananan bir öğedir. Bu sahnede ise bir

dikizleme yoktur, Aydın ve Nihal'in birbirlerine bakmaları söz konusudur. Aydın ve Nihal bakışırlarken, Aydın'ın iç sesi duyulmaya başlanır. Uzun çekimle birlikte verilen bu iç diegetik ses Nihal'e bir itiraf mektubu gibidir. İç seste, gidemediğini, yaşlandığını, belki de kafayı oynattığını ya da başka bir adam olduğunu, Nihal'in onun tek yakını olduğunu, ondan af dilediğini ifade eder. Aydın'ın iç diegetik sesi duyulmaya devam ederken, çok yakın çekimlerde kendi odalarında olan Nihal ve Aydın'ın yüzlerini görürüz. Çekimin uzunluğu ve iç diegetik ses Aydın'ın pişmanlığını vurgulamaya hizmet eden birer araçtır.



*Görsel 87: Üstte Aydın penceredeki Nihal'e, altta Nihal Aydın'a bakarken.*

Sonra, kamera yakın çekimde kitabını yazmaya başlayan Aydın'ı gösterir. Daha sonra art arda gelen sahnelerde Aydın ve Nihal genel planda kendi odalarında görülür. Kamera genel çekimde Nihal'i çalışma masasının yanında, hareket etmeksizin, sessizce otururken, pencereye doğru yere bakarken gösterir. Ardından gelen sahnede, yine genel çekimde, pencere yönüne doğru oturmuş, masasında kitabını yazan Aydın karakterini görürüz. Nihal'in oturma pozisyonu ve yere bakışı, ne yapacağını bilemez halde olduğunu, Aydın'ın işine koyulması, yaşama kaldığı yerden devam etme kararını anlatır.



*Görsel 88: Solda, Aydın odasında kitabını yazmakta; sağda, Nihal odasında hiçbir şey yapmadan sessizce oturmakta.*

Kamera otelden yavaşça geriye zum yapar (*dolly out*) ve sabit kalır. Birkaç saniye sonra ekran kararır. Kameranın yavaşça geriye doğru zum yapması, filmin sona erdiğini bize bildirirken, otel üzerindeki sisi görmemizi de mümkün kılar. Otelin üzerini kaplayan sis, burada yaşayan karakterlerin ilişkilerindeki belirsizliğin devam etmekte olduğunu da anlatır.

Thompson'a göre, metinlerarası motivasyon, izleyicilerin sanat eserlerinden sahip oldukları, önceden var olan bilgileri kullanmalarını ifade eder. Bir filmde bazı öğelerin motivasyonu açıkça belirtilmese de, izleyiciler daha önceki sanat eserlerindeki tecrübelerine dayanarak bu eksiklikleri doldurabilirler (1988, s. 18-19). *Kış Uykusu* filmi, Çehov'un kimi öyküleri ile benzerlik göstermektedir. Akın, Ceylan'ın, Çehov'un *Karım* ve *İyi İnsanlar* adlı öykülerini neredeyse aslına sadık kalarak bu filme uyarladığını ve *Memurun Ölümü* öyküsündeki Çerviakov karakterinin de İmam Hamdi karakteriyle hayat bulduğunu savunur (2017, s.74). *Karım* öyküsündeki doktor karakteri filmde bir öğretmen olarak değiştirilmiştir. İvaniç ile Suavi karakterlerinin özellikleri birbirleriyle örtüşmektedir (s.79).

Sonuç olarak, Ceylan, *Kış Uykusu* filminde uzun ve yoğun diyalog sahneleri ile karmaşık insan ilişkilerini, iktidar dinamiklerini ve kişisel çatışmaları detaylı bir şekilde inceleyerek, derin bir karakter analizi sunmaktadır. Öykü süresi net verilmez ancak karakterlerin geçmişlerini anlatmasıyla uzun yıllar öncesine dayandığını ve olay örgüsü süresinin birkaç haftalık bir zaman diliminde geçtiğini tahmin ederiz. Net olmayan odaklama, yakın çekimler ve uzun çekimler sıklıkla kullanılmakta ve izleyicinin filmi anlamlandırmasına yardım etmektedir. Paralel kompozisyonlar, izleyicinin karakterleri tanımasına hizmet eden motivasyon sağlamaktadır. Kısacası, Ceylan filmde sinematografik araçları, diyalogları ve karakter performanslarını kullanarak karakterlerin ilişkilerini, iç dünyalarını aktarmaktadır.

### 3.8. *AHLAT AĞACI* (2018)

Sınıf öğretmenliği bölümünden yeni mezun olan Sinan, ailesinin yanına Çanakkale'nin Çan kasabasına dönmüştür. Yazar olma hayalleri kurar. Yapıtını bastırabilmek için sponsor arar. Babası İdris kumar bağımlısı bir öğretmendir ve kumar borçları nedeniyle ailesini maddi zorluklara sürükler. Annesi Asuman ailesine, özellikle oğluna ve kızına karşı anlayışlı ve sabırlıdır, Sinan'ın babasıyla olan sorunlarını dengelemeye çalışır. Sinan, parasını babasının çaldığını düşünerek, onun köpeğini satar ve kitabını bastırır. Atama sınavlarında başarısız olunca askerliğe gider. Kasabaya döndüğünde babasının, dedesinin köydeki mahzeninde kaldığını öğrenir, onun yanına gider, kitabı babasının okuduğunu öğrenir ve ona karşı bakışı değişir.

Nuri Bilge Ceylan, *Ahlat Ağacı* filminde genç bir adamın hayalleri ile yaşam gerçekleri arasındaki çatışmaları ve karakter ilişkilerini sinematografik araçlarla izleyiciye aktarmaktadır.

Filmin olay örgüsü taslağı hazırlanmış ve aşağıda verilmiştir:

| | |
|---|---|
| **Jenerik** | |
| **ÇANAKKALE** | |
| **Kahvehane** | Sinan sahilde bir kahvehanede oturmaktadır. |
| **Filmin adı** | Siyah ekran üzerine beyaz yazılarla filmin adını görürüz. |
| **KASABA** | |
| **Ev** | Sinan okuldan mezun olduktan sonra eve gelmiştir. Asuman ve kızı televizyon izlemektedir. Sinan da eve gelir. |
| **KÖY** | |
| **Köy** | Sinan ve dedesi, Sinan'ın babası İdris'in su çıkarmak için kazdığı kuyunun kazma işine yardım ederler. |
| **KASABA** | |
| **Belediye** | Sinan kitabını bastırabilmek için para arayışına girer ve bu yüzden belediyededir. |
| **Fabrika** | Belediye başkanının tavsiyesi ile İlhami'nin çalışma yerine gider, ancak yerinde değildir. |

| | |
|---|---|
| **Yol** | İlhami'nin çalışma yerinden dönerken, Sinan, eski arkadaşı Hatice ile karşılaşır. |
| **Sinan'ın odası** | Sinan yatağına uzanmış şekilde kitap okumaktadır. Sinan'ın konuşmasını duymaya başlarız ve diğer sahneye geçilir. |
| **Yol** | Sinan yolda yürürken, arkadaşıyla telefonda konuşur. |
| **Kahvehane** | Sinan eski arkadaşı Ali Rıza ile karşılaşır. |
| **Sokak** | Sinan, Ali Rıza ve arkadaşları bir gelin alma törenini izler. |
| **Göl** | Ali Rıza ve Sinan, Hatice yüzünden kavga eder. |
| **Otogar** | Sinan öğretmenlik atama sınavına gitmek için küçük bir otobüse biner. |
| **ÇANAKKALE** | |
| **Sınav binası bahçesi** | Sınavdan erken çıkan Sinan'a orta yaşlı bir kişi "sınav bitti mi" diye sorar. Sinan yanıt vermeden ilerler. |
| **Çay bahçesi** | Çay bahçesinde arkadaşlarıyla oturur. Bu mekân, açılış sekansında gördüğümüz mekândır. Çay bahçesine bıraktığı emanetini alır. Poşetteki eski kitaba bakar. |
| **Kitapçı dükkânı** | Sinan dedesinin evinde bulduğu el yazması kitabı satmaya çalışır. O kitapçı dükkânında gözüne ilişen yazar Süleyman beyin yanına gider ve onunla konuşur. |
| **Sahil** | Sinan, Süleyman beyin peşini bırakmaz. Karakterler yürürken konuşmaya devam ederler. |
| **KASABA** | |
| **Kahvehane** | Sinan, kahvehanede olduğu için babasına sitem eder. |
| **Ev** | Sinan ve annesi Asuman eski fotoğraflara bakıp, güzel günleri anarlar. |
| **Ev** | Sinan portmantoda bulunan kabanındaki parayı kimin aldığını sorar. Aile içinde tartışma çıkar. |
| **Fabrika** | Sinan tekrar İlhami'ye gider, bu kez onunla görüşür. İlhami, Sinan'ın kitabını bastırmaya yanaşmaz. |
| **KÖY** | |
| **Dedesinin evi** | Sinan dedesinin evinde yeniden değerli bir kitap gibi bir şey arar. |
| **Tarla** | Sinan tarlada, yüzü ve elleri karıncalarla kaplanmış durumda olan yere uzanmış babasını görür. |
| **Yol** | Sinan, imam Veysel ve imam Nazmi'yle karşılaşır. |
| **Askerlik** | Sinan asker kıyafetiyle sisler içinde bir bölgededir. |
| **KÖY** | |

| | |
|---|---|
| **Mahzen** | Sinan, babasının yaşadığı mahzene gider. Babasının cüzdanını karıştırır; cüzdanın içinde Sinan'ın kitabını konu alan bir gazete küpürü bulur. |
| **Köy evi** | Sinan askerden döndükten sonra, babası ile ilk karşılaşmasıdır. |
| **Köy evi** | Sinan kuyunun dibine inmiş, toprağı kazmaktadır. |
| **Jenerik** | |

*Tablo 8: Ahlat Ağacı filminin olay örgüsü taslağı.*

Filmin olay örgüsü Sinan'ın kitabını bastırma süreci, babasının borçları ile bağlantılı olaylar ve arkadaşları ile ilişkileri çerçevesinde ilerler. Filmin olay örgüsü süresinin, Sinan'ın atama sınavlarına girmesi ve askere gidip gelmesinden yola çıkarak birkaç yıl olduğunu tahmin ederiz. Sinan'ın geçmişiyle ilgili enformasyon, izleyiciye doğrudan verilmez. Sinan'ın ailesi ve çevresiyle olan ilişkileri üzerinden, filmin öykü süresinin uzun yılları kapsadığını anlarız. Film Çanakkale, Çan kasabası, Çanakkale'nin bir köyü ve çok kısa süreli askerlik yaptığı bölgede geçer.

Sınırlı anlatı yapısına sahip filmde, öykü bilgisi doğrudan sunulmaz; diyaloglar, görsel ipuçları ve karakterlerin eylemleri aracılığıyla yavaş yavaş açığa çıkar. Filmde karakterlerin duygusal ve psikolojik durumları izleyiciye sinematografik araçlarla aktarılır. Olaylar çoğu kez Sinan'ın bakış açısıyla sunulur. Kamera çoğu kez Sinan'ın bulunduğu pozisyonu ve bakış açısını takip eder, özellikle kasabada dolaştığı sahnelerde, onun bakış açısını yansıtacak şekilde konumlanır. Sinan'ın iletişim kurduğu Hatice, Ali Rıza, imam Veysel, imam Nazmi, yazar Süleyman ve kasabadaki diğer insanlar ara sahnelerle olay örgüsünde yer alır.

Sinan mezun olup kasabaya, evine döndüğü akşam, İdris eve gelir, koridordan salona bakar. Kamera koridora konumlanmış şekilde salon kapısında duran İdris'i, televizyon izleyen eşi Asuman'ı ve kızını gösterir. İdris'i görürler ancak hoş geldin demezler. Sonra İdris, Sinan'ın evde olduğunu fark eder. Sinan odasında annesinin kutuya koyduğu kitaplarını kitaplığa yerleştirmektedir. İdris, Sinan'ın oda kapısında oğluna selam verir. Sinan annesinin kitapları kutuya koyduğunu söylediğinde, Sinan'a "annen sevmez öyle gereksiz şeyleri" derken, salondan Asuman "sen seviyorsun da ne oldu sanki" der ve

söylenmeye devam eder. Bu konuşmalar açık anlamla aile içinde bir iletişimsizlik olduğunu ortaya koyar. Asuman söylenirken, koridorda konumlanan sabit kamera, Asuman ve kızını sıkıştırılmış şekilde, çerçevenin her iki yanı karanlık olarak gösterir. Ardından, koridordaki kamera sağa pan yapar, İdris'in mutfağa geçişini ve mutfakta bulunan İdris'i gösterir, yine çerçevenin her iki yanı karanlıktır. Koridor, odalar arasında bir geçiş alanı olması nedeniyle evin ana yaşam alanlarından farklıdır. İdris'in koridorda durması, karakterler arasındaki ayrışmayı imleyen araç olarak hizmet ederken, çerçevelerin sağ ve sol taraflarının karanlık olması, karakterlerin sıkışmışlığına işaret eden bir işlev görür.

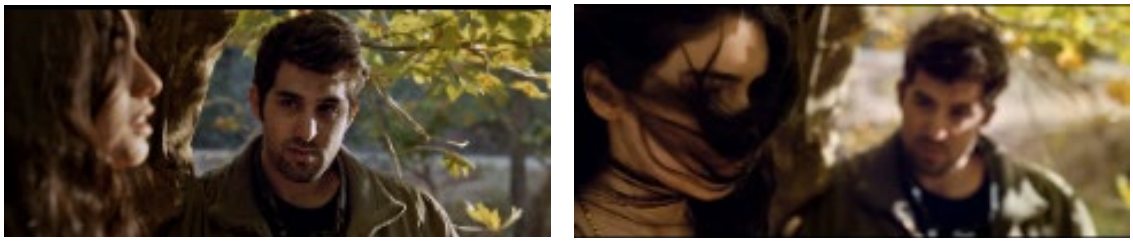


*Görsel 89: Koridorda konumlanan sabit kamera, karakterleri sıkıştırılmış şekilde göstermekte. Çerçevenin her iki yanı karartılmış.*

Sinan kitabını bastırabilmek için para bulma arayışına girer, belediye başkanı ile görüşür. Kamera koridorda konumlanmış şekilde odanın kapı aralığından, içerde oturan Sinan'ı gösterir. Kapı aralığından, küçük boyutta görünen Sinan'ın bu görüntüsü, onun işlerinin yolunda gitmeyeceğini anlatmaya hizmet eden bir araçtır. Bu görüşmede Sinan, yazdığı kitabın belediye tarafından finanse edilmesini talep eder. Başkan bunun olanaksız olduğunu söyler ve İlhami'ye gitmesini önerir.

Sinan ağaçlık alanların arasındaki toprak yolda yürüyerek İlhami'ye gider. Kamera Sinan'ı önünden, arkasından takip eder, bazen pan yaparak yürüyüşünü gösterir. İlhami'nin firmasında bulunmadığını öğrenir. Dönüş yolunda, karakterle birlikte yine yola koyulan, onu takip eden kamera, yavaşça Sinan'a yakınlaşır, klasik müzik işitilmeye başlar, bir kız ağaçların arasından Sinan'a seslenir. Sinan kameranın olduğu yöne bakar. Seslenen eski arkadaşı Hatice'dir. Kameranın karaktere yakınlaşması ve klasik müziğin başlaması, Sinan'ın bir duygusallık yaşayacağını haber verir. Kimselerin olmadığı ormanlık alanda, Sinan ve Hatice konuşurlarken, Hatice, Sinan'dan kendisi için bir sigara

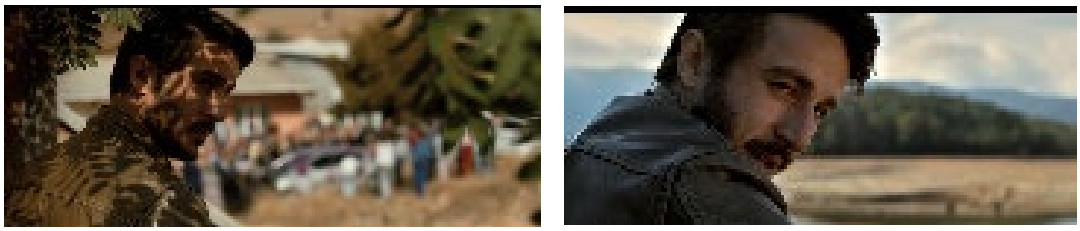
yakmasını ister. Sigara içerken saklanmak amacıyla geniş gövdeli bir ağacın arkasına geçerler, rüzgâr başlar. Hatice sigaraya yeni başladığını söyler. Kamera genel çekimden karakterlere doğru yaklaşır, sabit kaldığında Sinan net, Hatice fludur. Hatice başörtüsünü çıkarırken, kamera onlara doğru yaklaşır. Hatice'nin görüntüsü bir süre net kalır. Bu başlangıçta Hatice'yi pek önemsemeyen Sinan'ın ilgisini çektiğini gösteren bir araçtır. Hatice hayatta çok güzel şeyler olduğunu söyler: Kalabalık ışıklı caddeler, güzel yemekler, aşklar, sarhoşluklar… Rüzgâr sesi kuvvetlenirken, kamera Sinan'ın arkasından, Hatice'nin yüzüne doğru yumuşak pan yapar ve yavaşça yakınlaşarak zum yapar. Hatice dudakların ısırır. Rüzgâr kuvvetlenir. Çekim yavaşlatılır, Hatice'nin saçları rüzgârda uçuşur. Bunlar Hatice'nin düşüncelerinin dağınık, duygu dünyasının dalgalı olduğuna işaret eden biçimsel araçlardır. Hatice, Sinan'a arkasını dönerek, çerçeveden çıkar. Bu, Hatice'nin eski dünyasını arkasında bırakacağını ima ederken, flu görünmesi bu gidişin çok da istediği bir şey olmadığını imler. Kamera pan yaparak Sinan'a ve Sinan'dan rüzgârın şiddetle salladığı çınar ağacının dallarına yönelir. Yaprakların şiddetli hışırtısı birkaç saniye gösterilir. Kameranın hareketli olması, yaprakların şiddetle sallanması, Hatice'nin duygu dünyasındaki çalkantıları destekler. Sabit kamera uzak çekimde, ağacın altında bedenleri görünen, başları görünmeyen Sinan ve Hatice'yi gösterir. Hatice'nin ağlama sesi işitilir. Kendisinin de gideceğini söyler. Bir kuyumcu ile evlenecektir. Kamera doğayı, rüzgârda savrulan yaprakları ve yaprakların arasından süzülen güneşi gösterir. Ardından karakterlerin başları karanlık iken aydınlanır ve öpüştükleri görülür. Öpüşürlerken, Hatice, Sinan'ın dudağını ısırır. Kuvvetli rüzgâr ve yaprakların şiddetli hışırtısı karakterlerin heyecanını yansıtan; karakterlerin başlarının karanlık olması, yasak bir iş yaptıklarını imleyen biçimsel öğelerdir. Sinan ve Hatice birlikteyken, gök gürültüsü duyulur. Bu da gerilimi destekler.



*Görsel 90: Hatice'nin saçları rüzgârda uçuşurken, Sinan flu görünür.*

Gök gürültüsü sesinden, kesmeyle Sinan'ın odasına geçilir. Sinan odasında yatağına uzanmış kitap okurken, diegetik ses olarak, Sinan'ın konuşması duyulmaya başlar. Konuşması devam ederken, başka sahneye geçilir. Sinan yolda yürürken, bir arkadaşıyla telefonda konuşmaktadır. Telefonla konuşmaya devam ederken, farklı bir arkadaşının sesi duyulmaya başlar. Ses geçişi hem iki sahneyi hem de Sinan'ın iki farklı telefon konuşmasını birleştirir. Sinan eski arkadaşlarını aramış, ancak görevleri nedeniyle kasabada olmadıklarını öğrenmiştir. Sinan'ın ses geçişiyle yapılan telefon görüşmeleri, onun arkadaş ihtiyacına işaret etmektedir. Sinan kahvehaneye gider ve Hatice'nin eski erkek arkadaşı Ali Rıza ile karşılaşır. Zaman atlaması olur; Sinan, Ali Rıza ve başka iki genç bir tepeden Hatice'nin gelin alma törenini izlerler. Kamera kalabalıktan yavaşça kayarak geriye doğru (*dolly out*) gelir, ani kesme ile omuz çekimde Sinan ve Ali Rıza'yı gösterir. Kameranın yavaşça geriye doğru gelmesi, Sinan ve Ali Rıza ile gelin arasındaki mesafenin iyice açıldığını gösteren bir stilistik araçtır. Sabit kamera yakın çekimde bahçe duvarının demir parmaklıkları arkasındaki Sinan'ın yüzünü gösterir. Bu da, ayrılığı destekleyen bir araçtır.

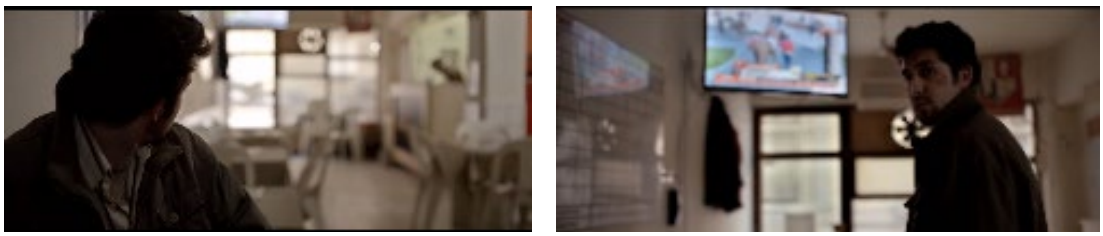
Daha sonra dört genç bir arabaya binerler ve tehlikeli şekilde sürerek bir göl kenarına giderler. Ali Rıza göl kenarında kameraya arkasını dönmüş şekilde otururken, başını çevirip Sinan'a bakar. Aynı plan, gelin alma sahnesinde de görülür. Ali Rıza'nın kameraya arkası dönük iken başını çevirip arkaya bakması göl kenarında bir motif olarak yinelenir. Bu geçmişte Ali Rıza'nın Hatice dolayında Sinan'la bir sürtüşmesi olduğunu imler.



*Görsel 91: Solda, gelin alma töreninde; sağda, göl kenarında Ali Rıza kameraya arkası dönük iken başını çevirip arkaya bakmakta.*

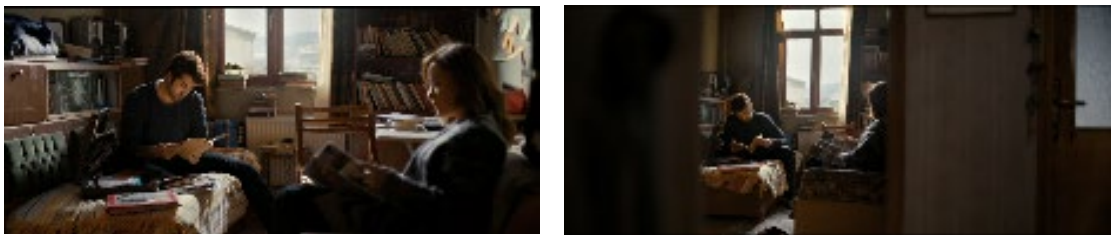
Sinan öğretmen atama sınavları için Çanakkale'ye gider. Sınavdan erken çıkar. Sahilde kameraya arkasını dönmüş şekilde yürüyen Sinan, başını çevirip arkaya, kameraya bakar.

Bu hareket, öğretmenliği geride bıraktığını anlatmaya hizmet eder. Kasabaya döner ve kahvehaneye gider; orada babasını görür. Sinan gitmek için ayağa kalktığında arkasındaki televizyonda at yarışlarıyla ilgili bir kanal açıktır. Sinan televizyonun önünde ayakta sırtı kameraya dönükken, başını arkaya çevirmesi ve babasına bakması, bir motif olarak tekrarlanır; babasını artık eskisi gibi dikkate almayacağını anlatır.



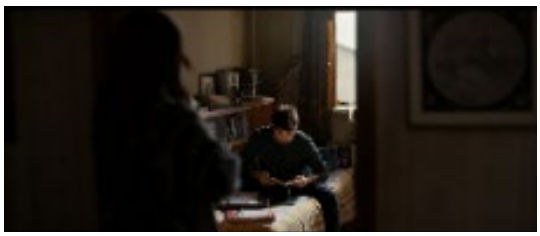
*Görsel 92: Sinan solda, oturduğu yerde başını arkaya çevirmekte; sağda, ayakta sırtı kameraya dönükken, başını arkaya çevirmekte.*

Babası, Sinan'a sınavın nasıl geçtiğini sorduğu an, kesmeyle bir sonraki sahnede Sinan'ın yanıt verdiğini görürüz. Babanın sorusu ile Sinan'ın annesine verdiği yanıt iki sahneyi birleştirmektedir. Sabit kamera kapı eşiğinin ardında konumlanmış şekilde, Sinan'ın odasında Sinan ve Asuman'ın eski fotoğraflara baktıklarını gösterir. Sabit kameranın bu konumdan çektiği planlarda, Asuman flu ve karanlık görülür. Anne fotoğraf albümüne bakar. Eskiden önemli insanlarla teması olduklarını söyler. Asuman'ın bu sözü ve karanlık olması, onun geçmişe özlem duyduğunu izleyicinin anlamasını sağlar. Sabit kameranın bu konumunda, karakterler İdris'in kumar bağımlılığını konuşurken, odadaki pencereden ışık gelmesine rağmen, koridor ve odanın loş olması, karakterlerin karanlıkta görünmesi, izleyiciye ortamın kasvetini yansıtır.



*Görsel 93: Sinanın odası. Sağda, kapı eşiğinin ardında konumlanan sabit kamera Sinan'ın odasını göstermekte.*

Konuşmalarının devamında Sinan, annesine hatanın babasıyla evlendiği için onda olduğunu dile getirir. Asuman odadan çıkmak için ayağa kalkar, odanın kapı eşiğindeyken, Sinan için ellerinden gelen çabayı sarf ettiklerini ve babasının da hakkını yememesi gerektiğini söyler. Kamera yavaşça Sinan'a yaklaşır. Sinan babasıyla neşe içinde oyun oynarken çekilen bir fotoğrafa bakarken görülür. Kapı eşiğinde bulunan annesi tamamen karanlıkta ve flu görünür. Asuman'ın karanlık ve flu ve Sinan'ın kısmen aydınlık gösterilmesi, Asuman'ın depresif ruh halini yansıtır.




*Görsel 94: Kapı eşiğinde bulunan anne tamamen karartılmış.*

İdris, Sinan'dan apartmandaki ustalara yardımcı olmasını ister. Sinan evin kapısını aralık bırakır. Evin koridorunda konumlanan kamera daire kapısından sağa pan ve yukarı tilt yaparak sallanan avizeyi gösterir. Sinan eve girdikten sonra, avizenin sallanması bir ipucu olarak, onların sıkıntılı bir durum yaşayacağını ima eder. Portmantodaki kabanının cebindeki paranın eksik olduğunu fark eder. Parayı kim aldıysa, geri vermesi için seslenir. Karakterlerin sırayla odalardan koridora geldiği görülür. Kız kardeşi, Sinan'a öfkelenirken, babası ve annesi onları sakinleştirmeye çalışır. Babadan Sinan'a hızlı bir panla geçilir. Sinan babasına gözlerini diker. Babadan Sinan'a geçen hızlı pan ve Sinan'ın gözlerini dikmesi, Sinan'ın parayı babasının aldığını düşündüğünü işaret eden birer araçtır.






*Görsel 95: Evin koridorunda konumlanan kamera, karakterlerin sırayla odalardan koridora geldiğini göstermekte.*

Sinan, daha önce yerinde bulamadığı İlhami'ye gider. İlhami de Sinan'ın kitabının basılması için destek vermez. Sinan sisli bir havada yürüyerek köy evine gider. Onun sis içinde yürümesi, yaşamdaki yolunun belirsiz olduğunu anlatmaya hizmet etmektedir. Köy evinde babasıyla karşılaşır. Babası kapı tamiri için yardım ister. Sinan kameraya arkası dönük şekilde iken, tamir etmesi gereken şeyin kapı olmadığını söyler, başını çevirip babasına bakar. Sinan'ın sözü ve başını çevirmesi, babasına duyduğu öfkeyi geride bırakamadığını anlatan bir araçtır. Sinan, filmin açılış sekansındaki gibi evde dolapların içini karıştırır. Bu hareketi bir önceki ile paralellik sağlayarak, satmak için değerli bir eşya aradığını izleyicinin anlamasına yardımcı olur. Sinan tüm arayışına rağmen bir şey bulamadığı sahnede karanlıktadır. Sinan'ın karanlıkta olması kitabını bastırabilmek için para bulamadığını vurgulayan bir araçtır.



*Görsel 96: Sinan kameraya arkası dönük şekilde iken, başını çevirip babasına bakmakta.*

Sinan nefes nefese kalıncaya kadar hızlı adımlarla yürür. Sinan'ın hızlı adımlarla yürümesi, hayatındaki sorunlardan ve hayal kırıklıklarından kaçmak için bir çıkış yolu aramasını anlatmaya hizmet etmektedir. Tarlada yürümeye devam ederken, uzakta yere uzanmış babasını görür. Kamera üst açı çekimden Sinan'ın bakışını ve ağaç dalından sallanan urganı gösterir. Karıncalar babasının yüzünü ve ellerini sarmıştır. Bu planda güneş etrafı aydınlatır. Bu ışık tercihi, babasının ölmüş olma ihtimalinin Sinan'ı rahatlattığı, mutlu ettiğini göstermeye hizmet eder. Kameranın yakın çekimde gösterdiği,

karıncaların sardığı İdris'in eli önce aydınlık, sonra yarı karanlık bir ortamda görülür. Kamera İdris'in elinden yüzüne pan yapar ve İdris gözlerini açar. Yine üst açı çekimde Sinan görülür; bu kez gökyüzü yarı karanlıktır. Bu ışık tercihi de, Sinan'ın babasının ölmemiş olduğunu anladıktan sonraki ruh halini yansıtır.



*Görsel 97: Üst açı çekimden Sinan'ın bakışı ve yakın çekimden İdris'in eli ve yüzü.*

Sinan yürümeye devam ederken, imam Veysel ve imam Nazmi ile karşılaşır. Uzun çekimde karakterler kahvehaneye yürürken, bireyin toplum içindeki yeri ve bireysel inançların toplumsal değerlerle çatışması üzerine olan konuşmalarını dinleriz. Filmde uzun çekimin kullanıldığı bir diğer sahne, Sinan'ın yazar Süleyman Bey ile olan sahnesidir. Bu uzun çekim sahnelerinde Sinan'ın konuşmaları entelektüel merakını ve eleştirel bir düşünce yapısına sahip olduğunu açığa çıkaran bir araçtır. Her iki uzun çekimde de kameranın kayarak, karakterleri arkalarından ya da önlerinden takip etmesi yinelenen motiflerdir. Uzun çekimde kameranın karakterleri takip etmesi ve diyalogların kesintisiz bir akış içinde sunulması, izleyicinin sosyal, felsefi konuşmaları izlemesine hizmet eder.



*Görsel 98: Uzun çekimde üstte, Sinan, imam Veysel ve imam Nazmi yürümekte; altta Sinan ve yazar Süleyman Bey yürümekte.*

Sinan askerden döndükten sonra, babasının köydeki mahzende kaldığını öğrenir. Köye gider. Mahzendeki odada babası yoktur. Sinan, babasının az sayıdaki eşyalarını inceler. İdris'in cüzdanını araştırır; cüzdanda Sinan'ın romanını konu alan bir gazete kupürü bulur. Kamera yakın çekimde nüfus cüzdanını ve gazete kupürünü gösterir. Yakın çekim, nüfus cüzdanı ve gazete kupürünün, İdris'in elinde kalan en değerli iki şey olduğunu ima eder. Sinan, mahzende uyuya kalır. Dedesinin evine geçer. Babası ile karşılaşır. Gün içinde yağan kar her yeri kaplar. Babasıyla evin önünde otururken, uzun çekimde Sinan, babasının kitabı okuduğunu, hatta bazı yerlerini iki kez okuduğu söyler. Babasının kitap içeriğinden söz etmesi Sinan'ın dikkatini çeker. Kuyudan su çıkmaması ve Ahlat ağacı üzerine de konuşurlar. Daha önce Sinan kitabını okuyan hiç kimseye rastlamamıştır.

Onlar konuşurken, bir gıcırtı sesi duyulur. Kamera hafif pan yapar ve kuyuya kadar bizi götürür. Kuyuda kendini asan Sinan sallanmaktadır. Baba uyanır; böylece bunun bir rüya olduğunu anlarız. İdris uyandıktan sonra kuzulara yemlerini verir. Etrafa bakınır ve Sinan'ı göremez. Kuyudan gelen gıcırtı sesine doğru ilerler. Sinan'ın kuyunun dibinde, kazı yaptığını görür. Alt açı çekim babayı önce uzak sonra yakın planda gösterir. Sinan daha önceleri, babası yardım talep ettiğinde kuyu çalışmasına katılmak istememiş, katılsa da istemeden katılmıştır. Alt açı çekimin babayı önce uzak, sonra yakın planda göstermesi, Sinan'ın önceleri babasından uzak iken, kitabına gösterdiği yakınlık nedeniyle duygularının değiştiği ve yakınlaştığını yansıtan biçimsel araçtır.

Filmin başlarında, Sinan, İdris ve İdris'in babasının kuyunun içinden taş çıkarmaya çalıştıkları sahnede, büyük bir taşı çıkarırken yeniden kuyunun içine düşürdükten sonra üçünün kuyunun dibine baktığı plan ile İdris'in baktığı plan paralellik sağlar.



*Görsel 99: Üstte, alt açı çekimde İdris önce uzak sonra yakın planda; altta, alt açı çekimde Sinan, İdris ve İdris'in babası benzer planda.*

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan, *Ahlat Ağacı* filminde, genç bir adamın hayalleri ve gerçekler arasındaki çatışmasını anlatırken, onun ailesi ve toplum içindeki ilişkilerini ele almaktadır. Sinematografik tekniklerle, karakterlerin ilişkilerini ve içsel dünyalarını izleyiciye aktarmaktadır. Filmin öyküsü yıllara uzanan bir zaman dilimini kapsar. Sinan'ın öğretmen atama sınavına girmesi ve askere gidip dönmesi, filmin olay örgüsünün birkaç yıllık bir süreyi kapsadığını düşündürmektedir. Sabit kameranın koridorda konumlanması ve kapı eşiğinden odaları göstermesi tekrarlanan biçimsel bir araçtır ve oda içinde karakterlerin biri karanlık diğerinin aydınlık görünmesi karşıt duruşlarını betimleyen bir işlev görmektedir. Net olmayan odaklama, bir araç olarak sık kullanılmakta ve izleyicinin karakterin içinde bulunduğu durumun anlaşılmasına yardım etmektedir. Bazı sahne geçişleri bir araç olan ses öğeleri ile sağlanmaktadır. Filmde uzun ve kesintisiz çekimler, sahnelerin doğal ve akıcı bir şekilde birbirine bağlanmasını sağlar. Filmde sabit kamera, uzun çekimler ve kameranın yürüyen karakterleri arkadan ya da önünden takip etmesi motifi, yönetmenin özgün bir tercihi olarak belirmektedir. Bunlar, izleyicinin sahneleri ve karakterlerin etkileşimlerini daha dikkatli gözlemlemesine olanak tanıyan araçlardır.

# 4. BÖLÜM
# TARTIŞMA

Çeşitli bakış açılarından değişik film eleştirisi yöntemleri bulunmaktadır. Örneğin, ideolojik eleştiri, filmlerin toplumsal ve kültürel ideolojilerle olan ilişkisini inceleyerek anlamın nasıl yapılandırıldığını ele alır. Psikanalitik eleştiri, filmlerin ve karakterlerin bilinçaltı düzeydeki etkileşimlerini ve ortaya çıkan motifleri çözümler. Buna ek olarak, post-yapısalcı eleştiri, metnin sabit anlamlardan ziyade izleyici katılımıyla nasıl şekillendiğini ve anlamlandırıldığını vurgular. Nuri Bilge Ceylan sinemasını farklı perspektiflerden inceleyen pek çok çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde, bu çalışmalardan bazılarına değinilecektir.

Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond'un "Nuri Bilge Ceylan Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü" (2018) kitabında, "İmagoların Kökeni: Açılan *Koza*" bölümünde, Ceylan'ın ilk kısa filmi olan *Koza* ele alınır ve filmin, yönetmenin sonraki tüm filmlerinde göreceğimiz temaların bir minyatürünü sunduğu açıklanır. "Kasabamız: *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Sıla Hasreti" bölümünde, *Kasaba* ve devamı niteliğindeki *Mayıs Sıkıntısı* analiz edilir, kasaba hayatının nostaljisi ve melankolisi incelenir. "*Uzak*: Kış Masalı" bölümünde, Ceylan'ın *Uzak* filmi analiz edilerek, zaman ve mekân kullanımı, karakterlerin yalnızlık ve ayrılık duygularına odaklanılır. "*İklimler* ve Nihilizm Sorunu: Eksik Mevsim" bölümünde, Ceylan'ın *İklimler* filmi, mevsimsel değişimler ve karakterlerin içsel boşlukları üzerinden ele alınır, filmdeki nihilizm teması detaylandırılır. "*Üç Maymun* ve Hayaletsi Dördüncünün Unutuluşu" bölümü *Üç Maymun* filmindeki unutma ve hatırlama temalarını inceler. Yazarlar, filmdeki karakterlerin ev ve aile yapısı üzerinden mekân analizini yapar. "*Bir Zamanlar Anadolu'da*: Ante Rem, Öç, Hinterlant ve Dedektif Keşfi" bölümünde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi üzerinden, kırsal Anadolu'nun sosyolojik ve kültürel dinamiklerine ve adalet arayışına odaklanılır. "*Kış Uykusu*: Toplumsal Topoloji Olarak Kayboluş" bölümünde, *Kış Uykusu* filmi, toplumsal ve ekonomik ilişkiler bağlamında analiz edilir, film karakterlerinin gösteriş ve din konusundaki tutumları incelenir.

Gönül Dönmez-Colin, “Portrait of the Provincial Artist as an Urban Intellectual” (2023) başlıklı çalışmasında, Ceylan’ın taşra üçlemesi olarak bilinen filmlerinde (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*) karakterlerin kentli ve taşralı kimlikleri arasındaki çatışmalara odaklanmaktadır. Taşralı karakterleri, hızla değişen sosyal, politik ve ekonomik belirsizlikler karşısında kimlik, hafıza ve zamansallık açısından incelemekte, filmlerdeki temaların kişisel ve kolektif hafıza ile nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu bakış açısı, Ceylan’ın filmlerindeki “taşra” kavramını sadece bir mekân olarak değil, aynı zamanda karakterlerin kimliklerini şekillendiren bir araç olarak ele almaktadır. Öte yandan, yazar Ceylan’ın filmlerinin, karakterler arasındaki ilişkileri ve toplumsal temasları ortaya koyarken, yavaş sinema tekniklerini kullandığını ifade etmektedir.

Dönmez-Colin’e göre, Ceylan’ın filmlerinde taşra, bir mekân olarak, karakterlerin içsel karmaşıklıklarını keşfetmek için bir araçtır. *Uzak* filminde Mahmut ve Yusuf arasındaki gerilim, Türk toplumundaki kentli ve taşralı kimlikler arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. Sonuç olarak, Dönmez-Colin, taşra üçlemesindeki filmlerde Ceylan’ın karakterleri varoluş yükünden nadiren kurtardığını ve erkeklerin güçlü bir motif olarak öne çıktığını belirtmektedir.

Mahmut Mutman “Vanishing Image of History: *Uzak/Distant* (2002)” (2023) başlıklı çalışmasında, *Uzak* filmi aracılığıyla yavaş sinema anlayışını ve bunun görsel anlatım üzerindeki etkisi incelemektedir. Yazar, Ceylan’ın filmlerindeki yavaş anlatımın, uzun çekimler ve betimleyici duraksamalarla (*descriptive pause*) karakterlerin iç dünyalarını ve insan ilişkilerini derin bir şekilde yansıttığını vurgulamaktadır. Bu sinema tarzının, izleyicilere karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını yoğun bir şekilde hissettirdiğini belirtmektedir. Sonuç olarak, yazar Ceylan’ın görsel ve anlatısal yavaşlık aracılığıyla izleyiciye zamansal ve hafızaya dair zengin bir deneyim sunduğu sonucuna varmıştır.

Cecília Mello, “Portraits and Landscape: *İklimler/Climates* (2006)” (2023) başlıklı çalışmasında, *İklimler* filmindeki görsel dil ve anlatım tekniklerinin, fotoğraf ve resim sanatları ile bağlantılarını incelemektedir. Yazar çalışmasında, iki zıt, ancak tamamlayıcı çekim türü olan yakın yüz çekimleri ve manzara çekimleri üzerinden filmin resim ve

fotoğraf sanatlarıyla ilişkisini tartışmaktadır. Yazar, filmdeki yakın çekimlerin ve geniş manzara çekimlerinin, karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını ifade etmede kritik rol oynadığını belirtmektedir. Ayrıca, "hareketli portreler" kavramı çerçevesinde, yönetmenin karakterlerin yüz ifadeleri aracılığıyla onların duygularını ve düşüncelerini aktardığını, yanı sıra, bu ifadelerin zaman içinde nasıl evrildiğini ifade etmektedir. Bu makale, Ceylan'ın filmografisini inceleyen diğer çalışmalardan farklı olarak, *İklimler* filminin görsel özelliklerini, ara-medya teknikleri üzerinden ele alarak, onun sinematik dilinin sanatsal ve kültürel bağlamda nasıl konumlandığını ortaya koymuştur.

Vuslat D. Katsanis "Aesthetic Silences and the Political Bind: *Üç Maymun/Three Monkeys* (2008)" (2023) başlıklı çalışmasında, sınıfsal adaletsizlik ve bireysel çaresizlik temaları üzerinden Ceylan'ın *Üç Maymun* filmini incelemektedir. Gilles Deleuze'un zaman-imge ve hareket-imge teorilerinden ve yavaş sinema üzerine güncel akademik çalışmalardan yararlanarak, filmin politik bir eleştiri sunduğunu ve toplumsal sorunlara estetik bir yaklaşım getirdiğini öne sürmektedir. Diğer yandan, estetik seçimlerin (örneğin, uzun çekimler kullanma, diyaloglarda minimalizm, doğal ışıklandırma ve karakterler arası mesafeyi görsel olarak ifade etme gibi unsurlar) toplumsal ve politik bağlamlarda nasıl anlam kazandığını derinlemesine analiz etmektedir.

Adam Ochonicky, "The Aesthetics of Space and Absence: *Üç Maymun/Three Monkeys* (2008) and *Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia* (2011)" (2023) başlıklı çalışmasında, Ceylan'ın *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinde var olamama kavramına, yanı sıra ölüm temasının ve geçmişin çözümlenmemiş sorunlarının estetik yansımalarına odaklanmaktadır. Ceylan'ın, boşlukları ve görsel olarak eksik olan unsurları nasıl sinematik bir dil ile ifade ettiğini ve bu unsurların karakterlerin iç dünyalarını ve yaşadıkları trajedileri nasıl yansıttığını detaylandırmaktadır. Filmlerdeki mekân kullanımının, karakterlerin geçmişle olan karmaşık ilişkilerini ve şimdiki zamanın içinde sürekli bir geçmişin yankılandığı fikrini nasıl güçlendirdiğini, Mead ve Derrida'nın zaman teorileri üzerinden tartışmaktadır. Çalışmanın sonucuna göre, filmler bir dizi sinematik teknik kullanarak, geçmişin şimdiki zamana nasıl sızdığını ve karakterlerin bu geçmişle nasıl yüzleştiğini izleyiciye gösteren,

hem mekânsal hem de zaman üzerinden bir var olamama duygusu sunmuştur. Çalışmada, Mead'in aldatıcı şimdiki zaman (*specious present*) kavramı ve Derrida'nın spektrallik üzerine düşünceleri, Ceylan'ın filmlerindeki geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki sürekli etkileşimi analiz etmek için kullanılmaktadır. Bu teorik çerçeve, Ceylan'ın filmlerinde zaman ve mekânın çok boyutlu kullanımını daha derinlemesine anlamamızı sağlamakta ve filmlerin tematik ve estetik yönlerini daha geniş bir teorik ve felsefi bağlamda tartışmayı mümkün kılmaktadır. Ayrıca, makale, filmlerin Türk toplumundaki unutkanlık, inkâr ve kimlik gibi sosyal ve kültürel meselelere nasıl değindiğini de irdeleyerek, Ceylan'ın eserlerinin toplumsal eleştirilerine değinmektedir. Bu yaklaşım, filmlerin anlatısal ve görsel öğelerini geniş bir kültürel ve felsefi perspektifle bütünleştirerek yeni bir yorum boyutu sunmaktadır.

Ebru Thwaites Diken "Transnational Indistinctions: *Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia* (2011) and *Kış Uykusu/Winter Sleep* (2014)" (2023) başlıklı çalışmasında, Ceylan'ın sinemasındaki evrensel temaları ve karakterleri yerel bağlamlarda yeniden konumlandırarak, kültürler ve coğrafyalar arası bir ağda nasıl yer aldığını tartışmaktadır. Diken'e göre, Ceylan'ın eserleri, Anton Çehov, Fyodor Dostoyevski ve William Shakespeare gibi yazarların karakterlerini, diyaloglarını temalarını yerel bir tekrarla işlerken, bu tekrarın içinde evrensel soruları ve insan varoluşuna dair felsefi meseleleri sorgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmleri üzerinden transnasyonal (ulusötesi) ve estetik özelliklerin nasıl işlendiğini göstermek için filmleri analiz etmiştir. Analizlerde Ceylan'ın minimalist stilini, yavaş anlatı temposunu ve zaman imgesi üzerine kurulu sinematik tekniklerini detaylandırmaktadır. Sonuç olarak, yazar, Ceylan'ın sinemasının yerel ile küresel arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını, küresel sinema literatüründe "yavaş sinema" olarak adlandırılan estetik akımın bir parçası olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Makaledeki yöntem, Ceylan'ın eserlerini daha önceki makalelerde ele alınan geleneksel veya yerel sinema analizlerinden farklı bir çerçeveye taşıyarak, onun küresel sinema sahnesindeki önemini ve etkisini geniş bir perspektiften değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Hasan Akbulut “Staying in the Primary Home, Relationships, Desires to Go and Roots: *Kış Uykusu/Winter Sleep* (2014) and *Ahlat Ağacı/The Wild Pear Tree* (2018)” (2023) başlıklı çalışmasında, Ceylan’ın *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerini, metin analizi ile desteklenen semantik, psikoanalitik ve sosyolojik eleştirilerle incelemekte, filmlerde yer alan ilişkileri ve bireylerin içinde bulunduğu aidiyet krizini, Erving Goffman’ın dramaturji teorisini kullanarak analiz etmektedir. Yazar, Türkiye’nin tarihsel ve sosyal bağlamındaki karakterlerin bireysel hikâyeleri aracılığıyla geniş ve derin bir panorama sunarak, bu filmlerde bireysel tarih ve kolektif geçmişin, bireysel bellek ve sosyal hafızanın bir arada var olduğu sonucuna ulaşmıştır.

## 4.1. NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ

Neoformalist yaklaşım, filmlerin biçim ve anlatı ilişkisi üzerinde durur, bir filmin görsel ve işitsel bileşenlerinin detaylı bir şekilde analizini yapar. Neoformalist yaklaşım özellikle kamera kullanımı, mizansen ve kurgu teknikleri gibi biçimsel öğeler üzerine odaklanarak, söz konusu biçimsel öğelerin film içindeki işlevlerini ve izleyici üzerindeki etkilerini sistemli bir şekilde inceler.

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan’ın uzun metrajlı filmleri; *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* neoformalist yaklaşımla analiz edilmiştir. Bunu gerçekleştirmek için filmdeki egemen biçimsel özellikler saptanmış, film ayrıntılı parçalara bölünerek parçaların birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduğu görünür kılınmış ve filmde dikkat çeken teknikler not edilmiştir. Saptanan tekniklerin işlevleri değerlendirilmiştir.

Ceylan’ın filmleri genellikle sınırlı bir anlatıma sahiptir. Diyaloglar sınırlıdır ve anlatı, çoğunlukla görsel öğeler ve karakterlerin iç dünyaları aracılığıyla ilerlemektedir. Yönetmen, izleyicinin filmle etkileşimini artırmak ve filmdeki öğeleri aktif bir şekilde yorumlamasını teşvik etmek amacıyla çeşitli sinematografik tekniklerden faydalanmaktadır.

Ceylan *Kasaba* filminde, kasabanın sakinliği ve tekdüzeliği içinde yaşam süren bir ailenin fertlerinin iç dünyalarını ve hayata farklı bakışlarını, karakter odaklı olarak, sinemanın gerçekçilik ilkeleri çerçevesinde anlatır. Film okul sınıfı, ev ve doğa gibi sınırlı mekânlarda geçmektedir. Filmde öz bilinçli bir anlatım söz konusudur. Filmde dublaj kalitesinin zayıf olması, filmde doğal ışık kullanımı, dış seslerin entegrasyonu ve yer yer hikâyenin gelişimiyle ilgisi olmayan sahnelerin varlığı izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesine engel olan öz bilinçli anlatımla ilgilidir.

Filmde, görsel anlatımını zenginleştirmek amacıyla yakın çekim, çok yakın çekim ve uzun çekim teknikleri yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, omuz üzerinden çekim, statik kamera kullanımı, arka plana odaklanan çekimler ve geniş açılı çekimler de filmde başvurulan yöntemler arasındadır. Ayrıca, kamera hareketlerinden olan pan ve tilt, izleyicinin dikkatini yönetmenin vurgulamak istediği noktalara çekmek için etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* filmi, kasaba yaşamının durağan atmosferi içerisinde, akrabalık ilişkilerine dayalı karakterlerin çeşitli amaçlarını ve düşüncelerini ele alır. Film, sınırlı bir anlatı yapısına sahiptir, sunulan hikâye bilgisi, izleyicilere karakterlerin sağladığı bilgilerle sınırlıdır. Bu gevşek anlatı yapısı, zaman ve mekânın gerçekçi sürekliliği ile desteklenir, izleyicilere hikâyenin akışını doğal bir tempo içinde deneyimleme olanağı sunar. Film, neden-sonuç ilişkisi bağlamında kurulmamakta ve olay örgüsünün epizodik yapısı gerçekçi bir şekilde inşa edilmektedir.

Film, çoğunlukla doğal ortamlar ve ev olmak üzere, sınırlı mekânda geçmektedir. Uzun çekimlerin yanı sıra sıkça yakın çekim kullanılmıştır. Sabit kamera kullanımı, karakterlerin kamera önüne girip çıktığı sahneler dikkati çeker. Ayrıca, geniş açı çekimler ve arka plana odaklanan çekimler kullanılmış, kameranın pan ve tilt gibi hareketleri de filmde etkili bir şekilde yer almıştır.

Nuri Bilge Ceylan, *Uzak* filminde, iki karakterin yaşama bakışlarındaki farklılıkları ve yaşam tarzlarındaki zıtlıkları sinematografik araçlarla etkileyici bir şekilde işler. Aynı zamanda, bu karakterlerin yaşadığı hayal kırıklıklarındaki paralellikler de dikkatle ele

alınır. Film, sınırlı bir anlatıya sahiptir. Gevşek bir anlatı yapısı vardır. Filmdeki ana mekânlar, Mahmut'un evi ile İstanbul'un cadde ve sokaklarıdır. Doğal ışık kullanımı tercih edilmiş, bu da sahnelerin gerçekçiliğini artırmıştır.

*Uzak* filminde, uzun çekim en fazla kullanılmıştır. Bu filmde dikkat çekici olan, kameranın karakteri takip etmesi, sonra karakteri bırakarak çekime devam etmesi, çektiği bir öğe veya nesnede sabit kalmasıdır. Öte yandan, karakterin sabit kameraya girmesi ve çıkması dikkat çeker. Sabit kameranın kapı eşiklerini göstermesi de dikkat çeken başka bir kullanım tarzıdır. Çok geniş açı, geniş açı çekim, arka plan çekim, kameranın pan yapması kullanılan başka tekniklerdir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filmi, bir ilişkinin çözülme sürecini konu alır. Film, sınırlı anlatı yapısına sahiptir. Karakterler genellikle geniş ve açık mekânlarda yalnızca kendi başlarına gösterilir. Filmde, en fazla yakın çekim, çok yakın çekim ve uzun çekim teknikleri kullanılmıştır; ayrıca, sabit kamera kullanımı da tercih edilmiştir. Film, Ceylan'ın anlatısal ve görsel stilinin öne çıktığı bir filmdir.

Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi, bir teklif sonucu hayatları derinden etkilenen bir aileye odaklanır. Film sınırlı bir anlatıya sahiptir; önemli olayların ayrıntılarını doğrudan göstermeyerek, zaman atlamaları kullanır ve bu olayların ardından karakterlerin iç dünyalarındaki ve duygusal durumlarındaki değişiklikleri yakın plan çekimler ve ışık kullanımı ile izleyiciye aktarır. Karakterlerin gerçekleri açıkça ifade etmemeleri, görmezden ve duymazlıktan gelmeleri, öykü bilgisinin kapsamını şekillendirir. Sahneleri birleştiren ses geçişleri öykü enformasyonunu derinleştirmektedir. Filmde yakın çekimler ve uzun çekimler sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca, dikkati çekecek kadar, sabit kameranın kapı eşiklerini göstermesi fark edilmektedir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da*, sinematografik öğelerle anlatının mükemmel bir şekilde entegre edildiği örneklerden biridir. Film, bir cinayet soruşturması sürecinde, Anadolu'nun kırsal bölgelerinde bir grup adamın ceset arayışını ve bir kasabada yaşayan insanların ilişkilerini işler. Film, sınırlı bir anlatı yapısına sahiptir ve öz bilinçli bir anlatım tarzı vardır.

Filmde uzun çekim yanı sıra, geniş açı ve arka plan çekimleri, sabit kamera açıları ile kameranın pan, tilt ve zum hareketleri etkili bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle, karakterin kameraya arkası dönükken yüzünü kameraya döndürmesi ve objektife bakması gibi öz bilinçli anlatım teknikleri, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini engelleyerek, onların hikâyeye bir gözlemci olarak katılımını sağlamaktadır. Bu teknik, Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerinde görülmeyen ve bu eserde ortaya koyduğu yeni bir tarzdır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi, emekli bir aktör olan Aydın'ın bir otel işletmesi çerçevesinde, çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini ve kendi iç dünyasını detaylı bir şekilde ele alır. Ceylan, filmde karakterler arası ilişkilere odaklanırken, karakter odaklı anlatımı ve uzun, yoğun diyalog sahneleri aracılığıyla karakterlerin iç dünyalarını incelikle işler. Film, sınırlı bir anlatıya sahiptir, gevşek bir anlatı yapısı vardır. Öykü süresi ve olay örgüsü süresi net verilmez. Filmde, yakın çekim, uzun çekim ve geniş açı çekimler etkin bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle karakterin kameraya arkası dönükken yüzünü kameraya çevirmesi ve doğrudan objektife bakması, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini zorlaştıran öz bilinçli bir anlatım tekniğidir.

Bu filmde, Ceylan'ın önceki çalışmalarında yer almayan iki yeni tekniğin kullanıldığı dikkati çekmektedir: Bunlardan birincisinde; dış mekânda konumlanmış sabit bir kamera, bir karakterin odaya girişini gösterirken, ani bir kesme sonrası iç mekânda konumlanmış bir başka sabit kamera aracılığıyla farklı bir karakterin aynı odaya girişi gösterilir. İkincisinde; kapanış sekansında, kamera dolly out hareketi kullanılarak çok geniş bir açıda otel ve çevresindeki doğayı görüntüler, dolly out sonlandırılır ve kamera birkaç saniye boyunca sabit bir konumda kalır ve sonra ekran kararır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi, kişisel hedefler ve hayal kırıklıkları, aile ilişkileri ve toplumsal beklentiler arasında sıkışıp kalan bir genç adamın hikayesini anlatır. Film, Ceylan'ın sinematografik ustalığını ve derin anlatılar yaratma becerisini sergiler. Ceylan, *Ahlat Ağacı*'nda geniş doğal manzaralar ve detaylı iç mekân çekimleri kullanır. Filmde diyaloglar yoğun ve anlam yüklüdür. Uzun çekimde karakterler arasındaki keskin diyaloglar, onların düşüncelerini, duygularını ve çatışmalarını ortaya koyar. Bu filmde yönetmen, özellikle uzun çekimler ve sabit kamera kullanımını tercih etmiştir. Sabit

kameranın kapı eşiklerini göstermesi, özellikle koridorda konumlandırılan sabit kameranın kapı eşiklerine odaklanması dikkati çekmektedir. Ayrıca, sabit kameranın karakteri her iki yandan sıkıştırması ve çerçevenin her iki yanının karartılması, göze çarpan bir kamera kullanımıdır.

Bu filmde, Nuri Bilge Ceylan'ın daha önceki yapıtlarında başvurmadığı üç yeni kamera kullanım tekniği göze çarpmaktadır: Bu filmde kullanılan yeni tekniklerden biri, kameranın karakterleri ön plan veya arka plandan, daha az sıklıkla da yandan dolly çekimi ile takip etmesidir. İkinci yeni teknik, karakterin başını çevirip arkasına bakması, fakat kameraya değil, arkasındaki diğer karaktere bakmasıdır. Yönetmenin kullandığı bir diğer yenilikçi teknik; kamera dolly çekimi sırasında bir karakterin yürüyüşünü takip etmekteyken, yürüyen karakter telefonda konuşur, konuştuğu kişinin sesi, çekim devam ederken başka bir kişinin sesiyle devam eder. Bu teknikler, yönetmenin görsel anlatımını zenginleştirirken, filmdeki tematik ve anlatısal derinliğe katkıda bulunur. Bu yenilikçi yaklaşımlar, Ceylan'ın sinematografik dilini genişletmesi ve izleyiciye farklı bir görsel deneyim sunması açısından önem taşımaktadır.

## 4.2. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE ANA KARAKTERLER

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinde birçok önemli karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerden biri genellikle temel nedensel aksiyonu sağlar, yani olay örgüsünün ilerlemesinde kilit bir rol oynar. Ancak, film ilerledikçe bazen diğer karakterler de hikâyenin merkezine çekilir ve ön plana çıkar. Bu dinamik yapı, filmlerin anlatısal derinliğini ve karakterler arası etkileşimleri zenginleştirir, izleyiciye çok yönlü bir karakter gelişimi ve çeşitlilik sunar. Bu yöntem, izleyicinin dikkatini çeşitli karakterlerin perspektiflerine ve içsel mücadelelerine yönlendirerek, filmdeki tematik ve anlatısal derinlikleri daha etkili bir şekilde işler.

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filmi, açılış sekansından İstanbul sekansına kadar ana karakter olarak Bahar'ı öne çıkarırken, İstanbul sekansı ile birlikte ana karakter İsa'ya dönüşür. *Üç Maymun* filmi ise, açılış ve kapanış sekanslarında Eyüp'ü ana karakter olarak işlerken, ara sekanslarda Hacer ve İsmail ana karakter rolünü üstlenir. Diğer yandan, *Kış*

*Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde ana karakter daha net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

## 4.3. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE PARALELLİKLER

Metinlerarası motivasyon, bir eserin içeriğini ve formunu, önceden var olan ve onunla ilişkili diğer metinlerle kurduğu diyaloğa dayanarak analiz eder. Bu yaklaşım, bir filmdeki sahnelerin, karakterlerin veya olayların diğer filmler ve metinlerle olan ilişkilerini inceler ve eserlerin birbirlerini nasıl etkilediğini ve anlamın nasıl çok boyutlu bir yapıda geliştiğini açığa çıkarır. Örneğin, bir yönetmenin filmlerinde sürekli olarak işlediği temalar motifler, onun diğer eserleriyle olan ilişkileri üzerinden değerlendirildiğinde, daha geniş bir anlam ağına katkıda bulunur (Bordwell, 1985, s. 36).

Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisinde görsel motiflerin tekrarı, karakterlerin duygusal durumlarını izleyiciye aktarmada kritik bir rol oynar. Örneğin, *Uzak* filminde iki erkek karakterin kahvehane ya da barda masada oturma pozisyonları ile *İklimler* filminde erkek karakterin Ağrı'da bir kahvehane oturduğu pozisyon motif oluşturmaktadır. Bu karakterlerin oturdukları masada bir içecek ve sigara içmeleri de benzerdir. Karakterlerin fiziksel ve duygusal olarak izole edilmiş olduklarını, izleyiciye aktarmaktadır. Neoformalist yaklaşımda tekrarlar izleyicinin filmi anlamlandırmasında kritiktir ve bu yaklaşım motifler aracılığıyla filmler arasındaki bağlamı izleyicinin görmesine olanaklı kılmaktadır.

Başka bir paralel kompozisyon, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmlerinde görülür. Bu filmlerin her ikisinde erkek karakterler, eşleriyle olan problemlerinin farkına vardıktan sonra, sırtları kameraya dönükken yüzlerini kameraya çevirirler ve hafif bir gülümsemeyle objektife bakarlar. Karakterlerin benzer şekilde kameraya dönmeleri ve gülümsemeleri, onların yaşadığı içsel değişimi ve farkındalığı izleyiciye duyumsatır.

Bir diğer paralel kompozisyon, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde görülür. *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterin arabaya binmek üzere iken babasına birkaç saniye bakması, benzer şekilde *Ahlat Ağacı*'nda arabaya binmek üzere iken karakterin köpeğe (babasının

köpeği) birkaç saniye bakması paralel benzerliklerdir. Bu benzerlikler, her iki filmdeki karakterlerin duygusal problemlerini izleyiciye aktarmaya hizmet etmektedir.

Ceylan'ın filmlerinde bazı nesnelerin yuvarlandığı veya belirgin bir şekilde hareket ettiği sahneler vardır. Örneğin, *Mayıs Sıkıntısı* filminde, karakter taşıdığı sepete tekme atar ve elmalar yuvarlanır. *Uzak* filminde, karakter fotoğraf çekimi yaparken, bir yumurtanın yuvarlandığı görülür. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, doğanın içinde elmalar ve *Kış Uykusu* filminde, karlar yuvarlanır. Neoformalist yaklaşıma göre filmler değerlendirildiğinde, yuvarlanan nesneler, izleyicilere görsel bir ipucu vermeye hizmet etmektedir. Bu nesnelerin yuvarlanması veya belirgin bir şekilde hareket etmesi, filmdeki karakterlerin içsel dünyalarını ve yaşamlarındaki belirsizlikleri izleyiciye aktarmak için kullanılmaktadır.

Ceylan'ın bazı filmlerinde yakın çekimde gösterdiği ayakkabılar, filmlerinin anlatısında önemli bir motif olarak kullanılmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı* filminde, ayakkabıların yakın çekimde gösterilmesi, *Uzak* filminde, Mahmut karakterinin, Yusuf'un kokan ayakkabılarını dolaba kaldırması, *Kış Uykusu* filminde Aydın karakterinin, Hamdi karakterinin çamurlu ayakkabılarını kenara itmesi motif oluşturmaktadır. Ayakkabılar karakterler arasındaki sosyal ve kültürel farklılığı ima etmektedir.

Kadın ayakkabılarıyla ilgili motifler ise, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *İklimler* filmlerinde belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde yakın çekimde kadının ayağını salladığı ve *İklimler* filminde kadın karakterin bacağını erkek karakterin kucağına ayağı uzattığı sahnelerde ayakkabı ön plana çıkar.

## 4.4. DİĞER YAZARLARIN NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİ NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA ANALİZİ

Serhat Koca "Yeni Türk Sinemasında Biçem" (2017) başlıklı tez çalışması içinde Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerini değerlendirmektedir. Çalışmada, Bordwell ve Thompson'ın geliştirdiği neoformalist yaklaşım ile biçem çözümlemesi tekniğine dayanıldığı dile getirilmektedir. *Mayıs Sıkıntısı* filminin doğrusal gelişen bir

anlatı yapısına sahip olduğu dile getirilmektedir. Koca, filmin, sabit plan ve aşırı uzun çekimlerle, zaman deneyimine özerklik veren, anlatının belirleyiciliğinden bağımsız hale gelen ve neredeyse tam anlamıyla öz bilinçlilik kazanan bir stilistik düzene sahip olduğunu belirtmektedir (2017, s. 138). Ayrıca, hareketin gösteriminin durdurulmasının ve ölü zamanların öne çıkmasının, zamanın harekete bağlı olmadan hissedilebileceği imgelerin oluşmasına yol açtığını ifade etmektedir (s. 139).

Yazar *Uzak* filminin analizinde de, anlatının doğrusal bir akışa sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Koca, sabit ve uzun çekimler kullanılarak zaman-mekân birliğinin bozulmadığını ve böylece zamanın özerklik kazandığını söylemektedir. Ayrıca, karakterlerin eylemleriyle gerçek zaman aralıklarının uzun çekimlerle tam olarak örtüşmesi sonucu oluşan ölü zamanların filmin stilistik seviyede dikkat çeken bir özelliği haline geldiğini ifade etmektedir (2017, s. 156-157). Ek olarak, filmde genel, orta, uzun çekimlerin, sabit ve yumuşak kamera hareketlerinin öne çıkan stilistik özellikler olduğunu belirtmektedir (s. 158). Koca'nın *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinin analizlerinde de neoformalist yaklaşımla biçimsel ve stilistik öğeler incelenmemekte, sahne bazında bir analiz yapılmamaktadır.

Fatih Söğüt, *Uzak* filmini "Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* Filmine Neoformalist Bir Bakış" (2020) adlı makalesinde değerlendirmektedir. Bu makalede, filmin kronolojik olarak doğrusal bir anlatı yapısına sahip olduğu, hikâyenin yavaş tempolu ve durağan ilerlediği belirtilmektedir. Söğüt, filmin sabit uzun çekimlerle, zaman ve mekânın birliğini koruyarak, zaman deneyimine özerklik kazandıran bir biçimsel yapıya sahip olduğunu belirtmekte, bu uzun çekimlerin, filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki farkı azaltarak, ölü anlar yaratmada sıkça kullanıldığı ifade etmektedir. Ayrıca, filmde sıkça yer alan ölü anların, sujet tarafından yönlendirilen biçimi daha belirgin hale getirdiği, bu ölü anların biçimsel normlara benzerlik ve tekrarlama işlevi gördüğü belirtilerek, kurgunun rolünün azaltılıp ölü anların artırılmasının, anlatıdaki temel yabancılaştırma unsuru olarak değerlendirilebileceğini öne sürmüştür (2020, s. 602). Neoformalist yaklaşıma göre uzun çekimlerin "ölü anlar" olarak değerlendirilmesinin uygun olmadığı kanısındayım. Bordwell ve Thompson, uzun çekimin kendi içsel bir gelişim modeline sahip olduğunu ve bağımsız bir biçimsel model oluşturabileceğini (2011, s. 216) ayrıca,

uzun çekimin tek bir zaman dilimi içerisinde, belirli bir amaç doğrultusunda ilerleyen karmaşık olayların modelini sunabileceğini belirtmişlerdir (s. 218). Uzun çekimin filmde bulunduğu yere göre değişen bir işlevi bulunmaktadır. Örneğin, çalışmamda *Uzak* filminde bir sahneyi değerlendirdim. "…Film boyunca Yusuf'un konuşmayı başaramadığı kızla apartman girişinde yalnız kaldıkları sahnede, ışıklar söner ve ortalık kararır. Kapı gıcırtısı sesleri duyulmaya başlar ve diyalog olmayan bu çekim elli saniye sürer. Yusuf kıza ısrarla bakar ancak kız yan döner ve başını kaldırmaz. Kapı gıcırtısı (dış-diegetik ses), Yusuf'un ısrarlı bakışı ve karanlık gerilim oluşturan araçlardır. Uzun süren çekim, bu gerilimin katlanmasına neden olur".

Sabit kamera açıları, geniş veya orta planlar ve pan hareketlerinin kullanılan ana biçimsel araçlar olduğunu belirten Söğüt, bunların karakterlerin iç dünyalarını ve birbirleriyle olan etkileşimlerini anlamaya yardımcı olan ipuçları olarak kullanıldığını dile getirmiş, ancak bu ipuçlarının ne olduğunu ve işlevlerini yazısında açıklamamaktadır (Söğüt, 2020, s. 602).

## 4.5. NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ VE SANAT SİNEMASI

Ceylan'ın *Üç Maymun*'dan itibaren filmlerinde olay örgüsü ve karakter gelişimi, daha klasik bir hikâye yapısına sahip olduğu izlenimi verebilir. Ancak klasik anlatı sinemasındaki gibi bir olay örgüsü ve karakter gelişimi söz konusu değildir. Ceylan'ın filmlerinde gevşek ve epizodik bir yapı vardır. Hikâyeler, belli bir hedefe doğru ilerleyen doğrusal bir yapı yerine, karakterlerin günlük yaşamının sıradan anları üzerine kuruludur.

Neoformalizm perspektifinden sanat sineması, belirli tarihsel kökenlere ve biçimsel uzlaşımlara dayanan bir anlatı türüdür. Bordwell, sanat sinemasını "gerçeklik" ve "yönetmenin ifade gücü" olmak üzere iki ilke ile motive edilen bir anlatı biçimi olarak tanımlar (1979, 57). Sanat sinemasında, olay örgüsü genellikle neden-sonuç ilişkilerinin gevşetilmesiyle karakterize edilir ve epizodik bir yapı benimsenir. Bu tür filmler, geleneksel anlatı yapılarının aksine, açık uçlu çözümler sunarak izleyicilere olayların sonuçlarını yorumlama özgürlüğü sağlar. Bordwell bu anlatının üç şemaya dayandığını belirtir: Nesnel gerçeklik, öznel gerçeklik ve yönetmenin varlığı (1985, s. 205). Nesnel

gerçeklik, gerçek mekânlar ve doğal ışıklandırma gibi unsurlarla tanımlanır (Thanouli, 2009/2013, s. 8). Öznel gerçeklik, karakterlerin psikolojik durumlarına vurgu yapar ve karakterlerin içsel karmaşıklıklarına odaklanır (Bordwell, 1979, s. 57). Yönetmenin varlığı ise, bir filmde stilistik imzanın öne çıkmasıdır. Örneğin, sanat sinemasında belirsizlik, estetik bir strateji olarak kullanılır ve bu, izleyicinin filmdeki anlamı keşfetme sürecini etkiler (Thanouli, 2009/2013, s. 11).

Bordwell'in sanat sineması için tanımladığı üç ana şema (nesnel gerçeklik, öznel gerçeklik ve yönetmenin varlığı) Ceylan'ın filmlerinde açıkça gözlemlenebilmektedir. Ceylan'ın filmlerinde, gerçekçi mekânların, doğal ışık kullanımının, doğal seslerin ve günlük hayatın sıradan anlarının entegrasyonu, belirgin bir estetik bütünlük oluşturur. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde, olaylar gerçekçi bir kasaba ortamında geçmektedir. Bu filmler, günlük yaşamın ritmini ve sıradan insanların hikâyelerini anlatarak, izleyicilerin bu karakterlerin yaşamlarına derinden bakmasını sağlamaktadır. Ceylan'ın filmlerindeki sahneler, özellikle ilk yapıtlarında, uzun planlar ve doğal diyaloglar kullanılarak aktarılır. Bu sinematografik yöntem, gerçekçi ve içten bir anlatım sağlar. Uzun çekimler, karakterlerin ve mekânların atmosferini detaylı bir şekilde yansıtırken, doğal diyaloglar karakterler arası etkileşimlerin doğallığını ve samimiyetini pekiştirmektedir. Örneğin, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde kullanılan geniş Anadolu manzaraları ve doğal ışıklandırma, Bordwell'in tanımladığı nesnel gerçeklik ilkesine uygundur. Ayrıca, Ceylan filmlerinde, karakterlerin iç dünyalarını ve psikolojik durumlarını yansıtmaya katkı sağlayan uzun ve sessiz sahneler ön plandadır. *Kış Uykusu* filmindeki ana karakterin içsel monologları ve duygusal çalkantıları buna bir örnektir. Uzun çekimler, doğa manzaraları ve sınırlı diyaloglar, Ceylan'ın sinemasının belirleyici özelliklerindendir. Bu, Bordwell'in tanımladığı sanat sinemasında öznel gerçeklik şemasına uyum gösterir.

Bunun yanı sıra, Ceylan'ın filmlerinde yönetmenin varlığı belirgin bir şekilde hissedilir. Anlatı ve biçimsel öğeler, yönetmenin kişisel vizyonunu ve ifade gücünü yansıtır. Uzun çekimler, sessizlikler ve doğa manzaraları gibi stilistik imzalar, Ceylan'ın yönetmen olarak anlatıya yaptığı bilinçli müdahaleleri göstermektedir. Anlatı yapısı ve stilistik tercihleri, yönetmenin sanatsal yönünü yansıtmaktadır. Örneğin, *Uzak*'ta karakterin boş

çerçeveye girmesi yürüyerek çıkması, *Üç Maymun* filminde kullanılan uzun ve durağan çekimler, *İklimler*'de karakterlerin yüzüne yapılan çok yakın çekimler yönetmenin bilinçli stilistik tercihlerini göstermektedir.

Ceylan'ın filmlerinde olayların ve karakterlerin durumları genellikle net çözümlerle sonuçlanmaz; bu, sanat sinemasının karakteristik bir özelliği olan belirsizliği yansıtır. Bu belirsizlik, izleyicileri filmde sunulan anlam ve temaları derinlemesine keşfetmeye teşvik eder. Örneğin, karakterlerin yaşamlarındaki belirsizlikler ve açık uçlu anlatı yapısı, izleyicinin filmi yorumlama sürecine aktif bir şekilde katılmasını sağlar. Bu özellikler, Ceylan'ı sanat sinemasının önemli bir temsilcisi haline getirmektedir.

# SONUÇ

Nuri Bilge Ceylan, sinematografik öğeleri ustaca kullanarak, izleyicilerin filmi oluşturan biçimsel araçları fark etmelerini ve bu araçların işlevini kavrayarak anlam üretmelerini sağlamayı başarmaktadır. Kamera hareketleri, ışık kullanımı ve mekân seçimleri gibi öğeler, Ceylan'ın filmlerinde anlamın derinleştirilmesine ve izleyicinin deneyiminin zenginleştirilmesine hizmet eder. Bu şekilde, izleyici, filmin sadece yüzeydeki öyküsünden daha fazlasını, yani onun yapısal ve estetik zenginliklerini keşfetme imkânı bulur. Ceylan'ın bu ustalığı, onun filmlerinin, izleyiciler tarafından sadece izlenmekle kalmayıp, aynı zamanda üzerinde düşünülmek için de tasarlandığının bir göstergesidir.

İzleyicinin filmdeki biçimsel araçları fark etmesi ve bu araçları anlamlandırması, sınırlı anlatının tamamlanmasına ve fabulanın izleyici tarafından aktif olarak oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın eserlerinde kullanılan bu teknikler, izleyicinin sadece yüzeydeki hikâye ile değil, aynı zamanda onun daha derin yapısal özellikleri ile etkileşime girmesini sağlamaktadır. Böylece, izleyici kendi yorumlarını ve anlam katmanlarını ekleyerek filmin anlam dünyasını zenginleştirir.

Nuri Bilge Ceylan'ın film yapım tarzı zaman içinde değişim göstermiştir. Başlangıçta, doğal ışık ve sabit kamera pozisyonları ile uzun çekimler kullanarak karakterlerin ve çevrelerinin doğallığını ön plana çıkarmıştır. Özellikle *Kasaba* ve *Uzak* filmleri, bu yaklaşımın tipik örnekleri olarak karşımıza çıkar. Ancak, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmlerinde kamera hareketlerinin arttığı görülür. Sonraki çalışmaları *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nda ise daha dinamik kamera kullanımları ve ışık teknikleriyle dikkat çekici bir sinematografik gelişim sergilemiştir. Bu değişiklikler, filmlerin görsel ve duygusal derinliğini artırmıştır.

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmleri daha sade ve doğal hikâyeleri işlerken, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* gibi son dönem eserlerinde karakterlerin daha detaylı analizlerini ve karmaşık insan ilişkilerini ele almıştır. Bu filmlerde, uzun süreli çekimler ve sınırlı anlatım kullanarak, izleyicileri hikâyelerle derinlemesine düşünmeye yönlendirir.

Nuri Bilge Ceylan'ın film stili, belirgin özellikleriyle dikkat çeker. Yönetmenin sinematografisi, özellikle uzun ve yakın çekimlerle tanımlanabilir. Uzun çekimler izleyicinin sahneye daha fazla dâhil olmasını sağlarken, yakın çekimler karakterlerin duygusal hallerini vurgulayarak izleyiciyle daha güçlü bir bağ kurar. Ceylan'ın son filmlerinde dinamik kamera hareketleri ve stratejik renk ile ışık kullanımı göze çarpmaktadır. Bu stilistik öğelerin birleşimi, Nuri Bilge Ceylan'ın benzersiz sinema dilini şekillendirmektedir.

# KAYNAKÇA


Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema* (2. bs.). [Elektronik Sürüm]. İstanbul: Om Yayınevi. https://docplayer.biz.tr/111752927-Sessiz-sinema-nilgun-abisel.html

Acar, N. (2021). Sinemada Anlatı Türleri ve Neoformalist Yaklaşımın Betimlenmesi: Labirent Filmi Analizi. *Elektronik Cumhuriyet İletişim Dergisi, 3*(2), 66-68.

Akbulut, H. (2023). Staying in the Primary Home, Relationships, Desires to Go and Roots: *Kış Uykusu/Winter Sleep* (2014) and *Ahlat Ağacı/The Wild Pear Tree* (2018). G. Dönmez- Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 135-151). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Akdeniz, B. (2001). *Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan.* Erişim: 30 Mayıs, 2023, Ağ Sitesi: https://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_yeniyonelim3bige.php

Akın, E. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi.* Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans.* Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Aktuğ, E. (2016). Çehov'a Minnettarım. M. Eryılmaz (Ed.). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan* (s. 32-35). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Algan, E. (1999). *Görüntü Yönetmenliğine Giriş* [Elektronik Sürüm]. Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları.* Z. Atam (Çev.). İstanbul: Doruk.

Aristoteles (2014). *Poetika.* S. Fırat (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Arslan, U. T. (2020). Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye. U. T. Arslan (Ed.). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 193-217). İstanbul: Metis Yayınları.

Arnheim, R. (2002) *Sanat Olarak Sinema* (2. bs.). R. Ü. Tamdoğan (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan.* Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Ayvaz, İ. (2011). *1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim.* Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.

Bağır, M. (2023). Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda Yozgat Blues ve Sivas Filmlerinin Anlatı ve Biçim Analizi. H. Çiftçi ve A. F. Aydın (Ed.). *A'dan Z'ye İletişim Çalışmaları-9* (5-28). Ankara: İksad Yayınevi.

Baki, Z. (2020). *Auteur Sinemasında Oyun İmgesi Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Örneği.* Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Barnwel, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. G. Altıntaş (Çev.). İstanbul: Literatür.

Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On The Historical Explanation Of Pictures.* New Haven: Yale University Press.

Bayrak, T. (2015). *Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.

Bayram, N. (2013). Film ve Video Kültürü. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk.

Belton, J. (2017). *American Cinema/American Culture* (5. bs.). NY: McGraw Hill.

Bisbey, B. (2019). *What Is Neoformalism In Film?.* Erişim: 10 Ekim 2021, Ağ Sitesi: https://www.linkedin.com/pulse/what-neoformalism-film-entertainment-industry-bruce-bisbey

Blewitt, J. (1997). A Neo-Formalist Approach to Film Aesthetics and Education. *The Journal of Aesthetic Education, 31*(2), 91-96.

Bordwell, D. (1977). Camera Movement, The Coming of Sound, and The Classical Hollywood Style. B. Lawton ve J. Staiger (Ed.). *Film: Historical-Theoretical Speculations*, (s. 27-31). Pleasantville, NY: Redgrave.

Bordwell, D. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism, 4*(1), 56-64.

Bordwell, D. (1983). Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. *Iris, 1*(1), 5-18.

Bordwell, D. (1984). Jump Cuts and Blind Spots, *Wide Angle,* (6), 4-11.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of

Wisconsin.

Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. R. B. Palmer (Ed.). *The Cinematic Text*: *Methods and Approaches*, (s. 369-398). New York: AMS Press.

Bordwell, D. (1994). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge, Massachusett: Harvard University Press.

Bordwell, D. (1999). *On the History of Film Style* (2. bs.). Cambridge, Massachusett: Harvard University Press.

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly, 55*(3), 16-28.

Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, D. (2008). *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*. Erişim: 26.03.2023, David Bordwell's Website on Cinema Ağ Sitesi: http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php

Bordwell, D. (2010). Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup. Y. G. Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak* (ss. 58- 82). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. Z. Atam, Y. C. Ekinci ve B. Tanyeri (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K. (1985). *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* [Elektronik Sürüm]. London: Roudledge.

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K. (2010). *The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along.* Erişim: 20.03.2023, David Bordwell's Website on Cinema Ağ Sitesi: http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php#_edn26

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1985). Towards a scientific film history?. *Quarterly Review of Film Studies, 10*(3), 224-237.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatına Giriş* (9 bs.). E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Boschi, E. ve McNelis, T. (2012). Same old song: on audio-visual style in the films of Wes Anderson. *New Review of Film and Television Studies, 10*(1), 28-45.

Brown, B. (2010). *Sinema ve Videoda Işıklandırma*. S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Brown, B. (2011). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama.* S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Buckland, W. (2008). Formalist Tendencies in Film Studies. J. Donal ve M. Renow (Ed.). *The SAGE Handbook of Film Studies* (s. 312-327). London: SAGE Publications.

Buckland, W. (2012). Solipsistic Film Criticism. Review of The Language and Style of Film Criticism. *New Review of Film and Television Studies, 10*(2), 288-298.

Buckland, W. (2016). Mise En Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art. *New Review of Film and Television Studies*, *14*(2), 295-298.

Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice.* H. R. Lane (Çev.). New Jersey: Princeton University Press.

Burch, N. (1990). *Life To Those Shadows.* B. Brewster (Çev.). Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Burnett, C. (2008). A New Look At The Concept of Style in Film: The Origins and Development of The Problem-Solution Model. *New Review of Film and Television Studies, 6*(2), 127-149.

Burnett, C. (2018). *Why Movie History Matters: David Bordwell and Film Studies, Yesterday and Today.* Erişim: 21 Eylül 2021, Washington University, Center for the Humanities Ağ Sitesi: https://humanities.wustl.edu/features/Colin-Burnett-Bordwell-Film-Studies

Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları*. S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Kalkedon.

Çaçan, Ö. (2019). *Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında "Beş Hikâye".* Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi, Batman.

Çalışkan, F. (2021). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Sinematografinin Anlatıya Etkisi.* Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Canikligil, İ. (2014 ). *Dijital Video ile Sinema.* İstanbul: Alfa.

Çapan, B. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*. G. K. Tirkeş (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çetin, H. O. (2006). *Mimari Tasarım Temellerinin Film Yapımı ile Karşılaştırılması.* Yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara.

Ceylan, N. B. (2009). *İklimler.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Ceylan, N. B. (2019). *Bir Zamanlar Anadolu'da.* İstanbul: Doğan Kitap.

Ceylan, N. B. (2023). *Taşra Üçlemesi: Kasaba - Mayıs Sıkıntısı - Uzak.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Chatman, S. (1983). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film* (5. bs.). London: Cornell University.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* [Elektronik Sürüm]. New York: Columbia University.

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demir, A. (2020). *Auteur Bağlamında Metinlerarasılık: Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme.* Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Denizel, D. (2014). Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik İle Duyumculuğun Karşılaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi,* (23), 185-204.

Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü.* İstanbul: Metis Yayınları.

Diken, E. T. (2023). Transnational Indistinctions: *Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia* (2011) and *Kış Uykusu/Winter Sleep* (2014). G. Dönmez- Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 103-118). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dinç, A. Ö. (2016). *Anton Çehov Öykücülüğündeki Yabancılaşma İmgesinin Nuri Bilge Ceylan Sinemasındaki Dönüşümü*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Donelly, K. J. (2010). On the Occult Nature of Sound-Image Synchronization. *Cinephile, The University of British Columbia*, *6*(1), 39-42. https://www.yumpu.com/en/document/read/4509235/kj-donnelly-on-the-occult-nature-of-sound-image-cinephile

Dorsay, A. (2020). Dünyaya Açılan Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020. İstanbul: Remzi Kitanevi.

Dönmez-Colin, G. (2023). Portrait of the Provincial Artist as an Urban Intellectual. G.

Dönmez-Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 19-36). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Durant, A. (1988). Unheard Melodies: Narrative Film Music. By Claudia Gorbman. Bloomington & Indianapolis. *Popular Music, 7*(3), 339-143.

Edgar-Hunt, R., Marland, J. ve Rawle, S. (2012). *Film Dili.* S. Aytaç (Çev.). İstanbul: Literatür.

Eikhenbaum, B. (1994). *Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği.* S. Umran (Çev.). Ankara: Yaba Yayınları.

Eren, B. N. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü*. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Ergin, S. (2007). *Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: Uzak.* Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Eryılmaz, M. (2016). Sunuş. M. Eryılmaz (Ed.). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan* (s. 9-16). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Erişen, B. A. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi.* Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği.* C. Çapan (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Flueckiger, B. (2009). Sound Effects Strategies for Sound Effects in Film. G. Harper, R. Doughty ve J. Eisntraut (Ed.). *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview* (151–179). New York: Continuum International Publishing Group.

Jefferson, A. (1982). Russian Formalism. A. Jefferson ve D. Robey (Ed.). *Modem Literary Theory: A Comparative Introduction.*London: Batsford Academic & Educational.

Geuens, J-P. (1994). Visuality and Power: The Work of the Steadicam. *Film Quarterly, 47*(2), 13-14.

Gezer, S. (2012). *Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: AbbasKiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış.* Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Gezer, S. ve Gezer, E. E. (2024) Sinemada Neoformalist Yaklaşım Doğrultusunda

"Hayat" Filminin Anlatı Yapısı ve Biçim Analizi. *The Journal of Communication and Social Studies, 4*(1), 121-136.

Gierse, M. L. (2014). *David Bordwell: "The Art Cinema As A Mode of Film Practice".* Erişim: 04 Nisan 2023, https://as.vanderbilt.edu/koepnick/M_f04/materials/presentations2/legierse_bordwelll.htm

Girgin, İ. (2019). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra ve Sıkıntı.* Yüksek lisans tezi, Galatasaray Üniversitesi, İstanbul.

Green, A. (2015). *How Foley Artists Make Horror Movie Sound Effects.* Erişim: 04 Nisan 2022, http://mentalfloss.com/article/69844/how-foley-artists-make-horror-movie-sound-effects

Gombrich, E.H. (1960). *Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation.* Princeton, NJ: Princeton University.

Gunning, T. (1990). Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis by Kristin Thompson. *Film Quarterly*, *43*(3), 52-54.

Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). *Butterfly Effect* Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü. *Global Media Journal: TR Edition, 4*(8), 154-184.

Ildırar, Ş. (2008). *Film Biçiminin Algılanışı.* Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Işıklar, U. (2017). *Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği.* Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Jahn, M. (2021). *A Guide to Narratological Film Analysis 2.0*. Erişim: 29 Nisan 2022, Ağ Sitesi: file:///C:/Users/user/Downloads/pppf%20(3).pdf

Jakobson, R. (1997). The Dominant. K. M. Newton (Ed.). *Twentieh-Century Literary Theory: A reader* (s. 6-10). Bloomsbury Publishing PLC.

Kafalı, N. (2000). *Televizyon Yapımında Teknik ve Kurumsal Temeller*. Ankara: Ümit.

Kaplan, T. (2015). *Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması.* Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Karadayı, C. (2019). *Masumiyet, Mahrumiyet, Mahremiyet: Nuri Bilge Ceylan'nın Taşra Filmleri.* Yüksek lisans tezi, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir.

Karadoğan, A. (2018). Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Karakök, H. Ş. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Tasarımının Grafik Unsurlar Açısından İrdelenmesi.* Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Katsanis, V. D. (2023). Aesthetic Silences and the Political Bind: *Üç Maymun/Three Monkeys* (2008). G. Dönmez- Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 68-83). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kaymak, A. (2018). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Kekilli, F. (2019). *Nuri Bilge Ceylan Films Editing.* Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Keskin, B. (2020). *Sinemada Minimalizm ve Nuri Bilge Ceylan Filmlerine Yansımaları*. Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Kıraç, R. (2014). *Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen.* İstanbul: Say.

Kibaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik.* Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Koca, S. (2017). *Yeni Türk Sinemasında Biçem.* Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Kokes, R. D. (2019). Norms, Forms and Roles: Notes on the Concept of Norm (not just) in Neoformalist Poetics of Cinema. *Panoptikum, 29*(22), 52-78.

Korkut, E. (2019). *Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği.* Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması*, 1950- 1980. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kılıç, H. İ. (2019). *Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro-İktidar İlişkileri Bağlamında Birey-Toplum Analizi: Nuri Bilge Ceylan Filmleri.* Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Kozloff, S. (1986). Narration in the Fiction Film by David Bordwell. *Film Quarterly, 40*(1), 43-45.

Kurtyılmaz, D. (2018). *Neoformalist Kuram Açısından Film Biçimi ve Analizi: Stalker ve Buğday Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme.* Erişim: 07 Ekim 2021, Ağ Sitesi:

https://prezi.com/8pfb2wuofghv/neoformalist-kuram-acsndan-film-bicimi-ve-analizi/?frame=870b4ea0846c6f6a56da34d9d4fce7a13d753b00

Kürkçüoğlu, S. (2019). *Sinemada Mekân Kimliği ve Atmosfer Kurgusu; Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerinden İncelenmesi.* Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Lee, S. (2016). Wes Anderson's Ambivalent Film Style: The Relation Between *Mise-En-Scène* and Emotion. *New Review of Film and Television Studies, 14*(4), 409-439.

Lehman, P. ve Luhr, W. (2003). *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying.* New Jersey: Blackwell Publishing.

Linnell, G. (1993). *Prospects for a Historical Poetics of Cinema: David Bordwell, Kristin Thompson, and Neoformalism.* Yüksek lisans tezi, Institute For Christian Studies, Canada.

Littlefield, R. (2009). Review of Claudia Gorbman, ed., Unheard Melodies: Narrative Film Music. *IUScholarWorks*, (10), 165-173. Erişim: 05 Mayıs 2022, Ağ Sitesi: https://hdl.handle.net/2022/3526

Lothe, J. (2002). *Narrative in Fiction and Film.* Oxford: Oxford University.

Magliano, J. P., Miller, J. ve Zwaan, R. A. (2001). Indexing space and time in film understanding. *Applied Cognitive Psychology,* (15), 533-545.

Martin, A. (2014). *Mise En Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Öğesi.* H. Gür (Çev.). İstanbul: İmge.

Mello, C. (2023). Portraits and Landscape: *İklimler/Climates* (2006). G. Dönmez- Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 51-67). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (ve Yıkamayı) Öğrenmek.* S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Millerson, G. (2007). *Sinema ve Televizyon için Aydınlatma Tekniği.* S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Es.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: Cem Yay.

Moriel, L. (1998). The Sign of Zero: Semantics of Seeing, Perceiving, and Believing. *Film-Philosophy*, *2*(1), 258-261. Erişim: 06 Nisan 2022, Ağ Sitesi:

https://www.euppublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.1998.0033

Mutman. M. (2023). Vanishing Image of History: *Uzak/Distant* (2002). G. Dönmez-Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 37-50). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar.* İstanbul: Ayrıntı.

Ochonicky, A. (2023). The Aesthetics of Space and Absence: *Üç Maymun/Three Monkeys* (2008) and *Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia* (2011). G. Dönmez- Colin (Ed.). *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (s. 84-102). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Onega, S. ve Landa, J. A. G. (2002). *Anlatıbilime Giriş*. Y. Salman ve D. Hakyemez (Çev.). İstanbul: Adam.

Özcan, A. (2018). *Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri için Afiş Tasarımları.* Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Özdoğru, P. (2003). *Popüler Sinema ve Sanat Sineması Ayrımında Minimalist Yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yansımaları.* Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Özonur, D. (2016). Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi,* (43), 98-117.

Öztürk, A. (2020). Sinemada Dogma 95 Akımının "Budalalar" (Idiots) Filmi Üzerinden Okunması. *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi, 5*(1), 31-50.

Özyazıcı, K. (2019). *Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema.* Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Özyılmaz, Ö. (2004). *Birlikte Varoluş: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mekânsal ve Zamansal Deneyimin Kuruluşu*. Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

Park, W. (2015). The Secret Sounds in Movies and TV. Erişim: 05 Nisan 2022, BBC Ağ Sitesi: http://www.bbc.com/future/story/20150616-the-secret-sounds-in-movies-and-tv

Pearson, R. (2008). *Sinemanın İlk Dönemi*. G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (s. 30-42). A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pekman, P. (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. İstanbul: Pan.

Perkins, V.F. (1972). *Film As Film: Understanding and Judging Movies* [Elektronik Sürüm]. Harmondsworth: Penguin Books. http://users.clas.ufl.edu/burt/Iseedeafpeople/FilmasFilmPerkins.pdf

Piyale, F. (2017). *Sinema ve Resim İlişkisi Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Filmleri'nin Resimsel Kadrajdaki Etkisi*. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması.* İstanbul: Es.

Purrezaian, M., Khoshnevis, A., Hashemi, S., Mohsen. E. ve Shahab. A. H. (2016). Application of Neoformalism for Analysis of two Iranian Distinguished films. *European Online Journal of Natural and Social Sciences*, *5*(3), 704-715.

Ranciere, J. (2016). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.

Rowe, A. (1996). Film Form and Narrative. J. Nelmes (Ed.). *An Introduction to Film Studies* (s. 87-121). London: Routledge.

Sakınmaz, R. (2020*). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakterlerin Sinematografik Sunumları.* Yüksek lisans tezi, Uşak Üniversitesi, Uşak.

Salman, S. (2020). *Sinemada Kurgu ve Anlatı İlişkisi Ümit Ünal Filmlerinin Analizi.* İstanbul: Kriter.

Salt, B. (1983). *Film Style and Technology: History and Analysis* (1. bs.). London: Starword.

Sayıcı, F. (2016). *Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik: 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler.* İstanbul: L-T Literatürk.

Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı.

Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. L. T. Lemon ve M. J. Reis (Çev.). *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (s. 3-24). Lincoln: University of Nebraska.

Söğüt, F. (2020). Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmine Neoformalist Bir Bakış. *Turkish Studies, 15*(1), 593-605.

Sokolov, A. G. (2012). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* (S. Aslanyürek, Çev.). İstanbul: Agora.

Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (2. b.). (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş.* S. Salman ve Ç. Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tanus, S. (2020). *Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü.* Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.

Teker, A. (2016). Sinemanın Etkileme Gücü Azaldı. M. Eryılmaz (Ed.). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan* (s. 54-58). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Thanouli, E. (2009/2013). "Art Cinema" Narration: Breaking Down a Wayward Paradigm. *Scope*, (14), 1-15.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* [Elektronik Sürüm]. Princeton: Princeton University. Erişim: 10 Ekim 2021, https://books.google.com.tr/books?id=aOfaDwAAQBAJ&pg=PA87&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Thompson, K. ve Bordwell, D. (2007). *Christian Bale Picks Up A Rail.* Erişim: 25 Nisan 2022, Ağ Sitesi: http://www.davidbordwell.net/blog/2007/06/29/christian-bale-picks-up-a-rail/

Thompson, K. (2013). *The Cine-Files: What is at stake in close reading?* Erişim: 05 Ekim 2021, The Cine-Files Ağ Sitesi: http://www.thecine-files.com/current-issue-2/guest-scholars/kristin-thompson/

Tynyanov, Y. (1995) Yazınsal Evrim Üstüne. T. Todorov (Der.). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri.* (s.104-118). M. Rifat ve S. Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Todorov, T. (2010). *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*. M. Rifat ve S. Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Topçu, Y. G. (2009). Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: *Yazı-Tura* Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi, 1*(2), 104-120.

TRT2. (1997). Erişim: 15 Mart 2024, https://www.youtube.com/watch?v=iYdEvIAF67Q

Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (11), 39-51.

Türgen, G. (2017). *Taşranın Sıkıntısı ve Büyük Şehrin Melankolisine Potansiyelleri Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bakmak*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

Üstündağ, G. (2019). *Erken Dönem Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Varoluşçu Terapi Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi.* Yüksek lisans tezi, Üsküdar Üniversitesi,

İstanbul.

Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 167-192). İstanbul: Su.

Yedekci, E. (2016). *Lütfi Ömer Akad'ın Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post-Fordizmine Türkiye'de Yabancılaşma.* Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Yel, H. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizlik Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kadının Konumu.* Yüksek lisans tezi, Batman Üniversitesi, Batman.

Yıldırım, O. (2019). *Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme.* Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi, Ankara.

Wajda, A. (2006). *Sinema ve Ben.* F. Ant (Çev.). İstanbul: Es.

Wheeler, P. (2010). *Uygulamalı Sinematografi*. S. Taylaner (Çev.). İstanbul: Es.

White, T. (1996). *Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation.* Erişim: 10 Eylül 2021, *The Sankofa Journal of Interdisciplinary Studies* Ağ Sitesi: https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/822/734?inline=1

Zateri, İ. (2019). *Türk Sinemasında Aile İçi İletişim: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği".* Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Zizek, S. (2005). *Slavoj Zizek: Say Anything.* Erişim: 01 Eylül 2021, David Bordwell's Website on Cinema Ağ Sitesi https://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php

Zulfugarova, N. (2016). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Rus Edebiyatı ve Sinemanın İlişkisi"* Yüksek lisans tezi, Beykent Üniversitesi, İstanbul.

# EK 1. FİLMOGRAFYA

***KASABA* (*THE SMALL TOWN*, 1997)**

**Siyah-beyaz. 35 mm. Dolby Digital, 1.66.**

**82 dakika.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapım Şirketi:** NBC Film

**Hikâye:** Emine Ceylan

**Görüntü Yönetmeni:** Nuri Bilge Ceylan

**Oyuncular**

| |
|---|
| Mehmet Emin Toprak (Saffet)<br>Havva Sağlam (Hulya)<br>Cihat Butun (Ali)<br>Fatma Ceylan ( Büyükanne )<br>Mehmet Emin Ceylan (Dede) Sercihan<br>Alioğlu (Baba) Semra Yılmaz (Anne) Latif<br>Altıntaş (Öğretmen) Muzaffer<br>Özdemir (Mad Ahmet) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 1998 - Berlin Film Festivali<br>· Caligari Ödülü<br>1998 - Tokyo Film Festivali<br>· Tokyo Gümüş Ödülü | 1998 - Uluslararası İstanbul Film Festivali<br>· Fibresci ve Jüri Özel Ödülü |

| | |
|---|---|
| 1998 - Nantes Film Festival<br>· Jüri Özel Ödülü<br>1999 - Premier Plans Film Festival<br>· Jüri Özel Ödülü<br>1999 - Cologne Film Festival<br>· En İyi Film<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni | |

***MAYIS SIKINTISI* (*CLOUDS OF MAY*, 1999)**

**Renkli. 35 mm. Dolby Digital, 1.85.**

**130 dakika.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapım Şirketi:** NBC Film

**Görüntü Yönetmeni:** Nuri Bilge Ceylan

**Oyuncular**

| |
|---|
| Mehmet Emin Ceylan (Emin) |
| Muzaffer Özdemir (Muzaffer) |
| Fatma Ceylan (Fatma) |
| Mehmet Emin Toprak (Saffet) |
| Muhammed Zimbaoğlu (Ali) |
| Sadık İncesu (Sadık) |

**Ödüller:**

| ULUSLARARASI | ULUSAL |
|---|---|
| 2000 - Berlin Film Festivali<br>· Yarışmada Resmi Seçim<br>2000 - Alexandria Film Festivali<br>· Jüri Özel Ödülü<br>· En İyi Erkek Oyuncu (M.Emin Ceylan)<br>· En İyi Kurgu<br>2000 - Bruxelles Mediterranean Film Festivali<br>· En İyi Film<br>2000 - Forum de Cinema, Strazburg<br>· Don Kişot Ödülü<br>2000 - Avrupa Akademi Ödülleri (FELIX)<br>· Avrupalı Eleştirmenler Ödülü<br>2001 - Premier Plans Film Festivali, Fransa<br>· En İyi Film (Büyük Ödül)<br>· Altyazı Özel Ödülü<br>2001 - Fajr Film Festivali, Tahran, İran<br>· Jüri Özel Ödülü<br>2001 - Bergamo Film Festivali, İtalya<br>· Gümüş "Rosa Camuna"<br>2001 - Buanes Aires Film Festivali, Arjantin | 1999 - 32. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Fim<br>1999 - 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi İkinci Film<br>· Tüm oyunculara Jüri Özel Ödülü<br>· Dr. Avni Tolunay Özel Ödülü<br>2000 - 19. Uluslararası İstanbul Film Festivali<br>· Altın Lale<br>· En İyi Türk Filmi<br>· FIPRESCI Ödülü (Uluslararası)<br>· Halk Jürisi Ödülü<br>2000 - 12. Ankara Uluslararası Film Festivali<br>· En İyi Film<br>2000 - SİYAD Türk Sineması Ödülleri<br>· En İyi Film · En İyi Yönetmen |

| | |
|---|---|
| · En İyi Yönetmen<br>2001 - Singapore Film Festivali<br>· Jüri Özel Ödülü<br>2001 - Beirut Film Festivali, Lübnan<br>· En İyi Yönetmen<br>2001 - Bangkok Film Festivali, Tayland<br>· En İyi Senaryo<br>2001 - MedFilm Festivali, Roma, İtalya<br>· En İyi Sanatsal İfade<br>2001 - Mallorca Film Festivali, İspanya<br>· Jüri Özel Ödülü | |

***UZAK* (*DISTANT,* 2002)**

**Renkli. 35 mm. Dolby Digital, 1.85.**

**110 dakika.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** NBC Film

**Yapımcısı:** Nuri Bilge Ceylan

**Çizgi Yapımcısı:** Feridun Koç

**Görüntü Yönetmeni:** Nuri Bilge Ceylan

**Oyuncular**

| |
|---|
| Muzaffer Özdemir (Mahmut) |
| Mehmet Emin Toprak (Yusuf) |
| Zuhal Gencer Erkaya (Nazan) |

| |
|---|
| Nazan Kirilmiş (Sevgili)<br>Feridun Koç (Kapıcı)<br>Fatma Ceylan (Anne)<br>Ebru Ceylan (Genç kız) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2003 - 56. Cannes Film Festivali<br>· Jüri Büyük Ödülü<br>· En İyi Erkek Oyuncu (Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak)<br>2003 - Cinemaya Film Festivali, Hindistan<br>· En İyi Film<br>2003 - FIPRESCI Büyük Ödülü<br>· Yılın En İyi Filmi<br>2003 - Cinemanila Film Festivali, Filipinler<br>· En İyi Film Büyük Ödülü (Lino Brocka Ödülü)<br>2003 - Film Camera Festivali<br>"Manaki Brothers", Makedonya<br>· Jüri Özel Ödülü<br>2003 - Orta Doğu Film Festivali, Beyrut<br>· En İyi Film | 2002 - 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Senaryo<br>· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak)<br>2002 - 14. Ankara Uluslararası Film Festivali<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Kurgu<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni<br>· En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zuhal Gencer)<br>· Erkek Oyuncu Özel Ödülü (M. Özdemir, ME Toprak)<br>2002 - 13. Orhan Arıburnu Ödülleri<br>· En İyi Film |

| | |
|---|---|
| · En İyi Senaryo<br>2003 - 39. Chicago Uluslararası Film Festivali, ABD<br>· En İyi 2. Film (Silver Hugo)<br>2003 - 25. Montpellier Film Festivali, Fransa<br>· Altın Antigone (En İyi Film dalında)<br>· Eleştirmenler Birliği Ödülü<br>2003 - Black Nights Film Festivali, Estonya<br>· Estonyalı Eleştirmenler Ödülü<br>2004 -16. Trieste Film Festivali, İtalya<br>· Premio Trieste (En İyi Film)<br>2004 - Mexico City Film Festivali<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Görüntü<br>2004 - Singapur Uluslararası Film Festivali<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak)<br>2004 - Awards of Radio “France Culture”<br>· Yılın En İyi Yönetmeni<br>2004 - Durban Int. Film Festival, Güney Afrika | · En İyi Yönetmen<br>· En İyi Erkek Oyuncu (M. Özdemir)<br>2003 - 24. SİYAD Türk Sineması Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni<br>2003 - Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği<br>· En İyi Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak)<br>2003 - 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· FIPRESCI Ödülü<br>2003 - Antalya Altın Portakal Film Festivali<br>· 40. Yılın En İyi 5 Filminden Biri<br>2004 - Ankara Sinema Derneği Anketi<br>· Tüm Zamanların En İyi 10 Türk Filminden Biri |

| | |
|---|---|
| · Jüri Özel Ödülü<br>2004 - Indiewire's Foreign-Language Film Poll, ABD<br>· En İyi İkinci Film<br>· En İyi İkinci Yönetmen<br>2004 - Time Out Critic's poll, İngiltere<br>· Yılın En İyi Filmi | |

***İKLİMLER* (*CLIMATES,* 2006)**

**Renkli. 35 mm. Dolby Digital, 1.95.**

**101 dakika.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Zeynep Özbatur

**Ortak Yapımcılar:** Fabienne Vonier - Cemal Noyan - Nuri Bilge Ceylan

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Oyuncular**

| | |
|---|---|
| Ebru Ceylan (Bahar) | Fatma Ceylan (İsa'nın annesi) |
| Nuri Bilge Ceylan (İsa) | M. Emin Ceylan (İsa'nın babası ) |
| Nazan Kesal (Serap) | Semra Yılmaz (Semra) |
| Mehmet Eryılmaz (Mehmet) | Ceren Olcay (Dizi oyuncusu) |
| Arif Aşçı (Arif) | Abdullah Demirkubuz (Dizi oyuncusu) |
| Can Özbatur (Güven) | Feridun Koç (Dizi yönetmeni) |
| Ufuk Bayraktar (Taksi şoförü) | Zafer Saka (Dizi ekibi üyesi) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2006 - 59. Cannes Film Festivali<br>· FIPRESCI Yarışma Ödülü<br>2006 - Güney Film Festivali, Norveç<br>· FIPRESCI Ödülü<br>· Oslo Sinema Ödülü<br>2006 - Dünya Film Festivali, Tayland<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni<br>2006 - Bastia Film Festivali, Korsika<br>· Jüri Özel Ödülü<br>2006 - Black Night Film Festivali, Estonya<br>· En İyi Yönetmen<br>· Don Kişot Ödülü<br>2007 - Skip City Uluslararası Dijital Sinema Festivali, Japonya<br>· En İyi Dijital Film<br>2007 - Cinedays, Makedonya<br>· En İyi Yönetmen | 2006 - Antalya Altın Portakal Film Festivali<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Kurgu<br>· En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu<br>· En İyi Ses<br>2007 - İstanbul Teknik Üniversitesi<br>· 2006 Yılının En İyi Yönetmeni<br>2007 - Uluslararası İstanbul Film Festivali<br>· En İyi Film<br>· Halkın Seçimi Ödülü |

***ÜÇ MAYMUN* (*THREE MONKEYS,* 2008)**

**Renkli. 35 mm. Dolby Digital, 2.23.**

**109 dakika.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Ebru Ceylan - Ercan Kesal - Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Zeynep Özbatur

**Ortak Yapımcılar:** Fabienne Vonier - Valerio De Paolis - Cemal Noyan - Nuri Bilge Ceylan

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Sanat Yönetmeni:** Ebru Ceylan

**Oyuncular**

| |
|---|
| Yavuz Bingöl (Eyüp) |
| Hatice Aslan (Hacer) |
| Ahmet Rıfat Şungar (İsmail) |
| Ercan Kesal (Servet) |
| Cafer Köse (Bayram) |
| Gürkan Aydın (The child) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2008 - Cannes Film Festivali<br>· En İyi Yönetmen<br>2008 - Osian's Cinefan Film Festivali, Hindistan<br>· En İyi Yönetmen<br>2008 - "Manaki Brothers" Film Camera Festivali<br>· Mosfilm Awards<br>· Special Mention<br>2008 - Haifa Film Festivali, İsrail<br>· En İyi Film (Golden Anchor) | 2009 - 2. Yeşilçam Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Kadın Oyuncu (Hatice Aslan)<br>· En İyi Senaryo<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni<br>· En İyi Yeni Yetenek (Ahmet Rıfat Şungar)<br>2009 - 41. SİYAD Türk Sineması Ödülleri<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Kadın Oyuncu (Hatice Aslan) |

| | |
|---|---|
| 2008 - Asia Pasific Screen Awards, Avustralya<br>· En İyi Yönetmen<br>2009 - RiverRun Film Festivali, ABD<br>· En İyi Film<br>· En İyi Kadın Oyuncu (Hatice Aslan)<br>2009 - Durres Film Festivali, Arnavutluk<br>· En İyi Balkan Filmi<br>2009 - Council of Europe, Fransa<br>· En İyi Film<br>2009 - City of Paris, Fransa<br>· La Grande Médaille de Vermeil<br>2010 - Bangkok Film Festivali, Tayland<br>· Lotus Ödülü | · En İyi Kurgu<br>· Gelecek Vaat Eden Genç Yetenek (Ahmet Rıfat Şungar)<br>2009 - Boston Türk Film Festivali<br>· Türk Sinemasında Mükemmellik Ödülü<br>2009 - Altın Objektif Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>2009 - Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı<br>· Kültür Sanat Büyük Ödülü<br>2010 - Aydın Doğan Vakfı<br>· Aydın Doğan Ödülü<br>2010 - Uluslararası Troya Festivali<br>· Homer Ödülü |

***BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* (*ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA,* 2011)**

**Renkli. Digital Betacam. Dolby Digital, 2.35.**

**157 dakika, 24 fps; 150 dakika, 25 fps.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Ercan Kesal - Ebru Ceylan - Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Zeynep Özbatur Atakan

**Ortak Yapımcılar:** Mirsad Purivatra (Prod2006) - Eda Arıkan (1000 volt) - İbrahim Şahin (TRT) - Müge Kolat (İmaj) - Murat Akdilek (Fida Film) - Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Sanat Yönetmeni:** Dilek Yapkuöz Ayaztuna

**Oyuncular**

| | |
|---|---|
| Muhammet Uzuner (Doktor Cemal)<br>Yılmaz Erdoğan (Komiser Naci)<br>Taner Birsel (Savcı Nusret)<br>Ahmet Mümtaz Taylan (Şoför Arap Ali)<br>Fırat Tanış (Şüpheli Kenan)<br>Ercan Kesal (Muhtar)<br>Erol Eraslan (Cinayet Mağduru Yaşar)<br>Uğur Arslanoğlu (Adliye Şoförü Tevfik)<br>Murat Kılıç (Polis Memuru İzzet)<br>Şafak Karali (Adliye Kâtibi Abidin)<br>Emre Şen (Çavuş Önder)<br>Burhan Yıldız (Şüpheli Ramazan)<br>Nihan Okutucu (Yaşar'ın eşi Gülnaz) | Cansu Demirci (Muhtarın kızı Cemile)<br>Kubilay Tunçer (Otopsi Teknisyeni Şakir)<br>Salih Ünal (Hastane Aşçısı Hamit)<br>Aziz İzzet Biçici (Restoran Sahibi Kazım)<br>Celal Acaralp (Eczacı Saim)<br>Mehmet Eren Topçak (Hamam Temizlikçisi)<br>Ufuk Karali (Hastane Görevlisi Sıtkı)<br>Fevzi Müftüoğlu (1. Kazıcı Hayrettin)<br>Turgay Kürkçü (2. Kazıcı Ethem)<br>Fatih Ereli ( Gülnaz oğlu Âdem)<br>Hüseyin Bekeç (1.Asker)<br>Mehmet Öztürk (2.Asker) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2011 - Cannes Film Festivali<br>· Jüri Büyük Ödülü<br>2011 - Karlovy Vary Film Festivali, Çek Cumhuriyeti<br>· NETPAC Award | 2012 - 44. SİYAD Türk Sineması Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Senaryo |

2011 - Haifa Film Festivali, İsrail

· En İyi Film (Golden Anchor)

2011 - São Paulo Film Festivali, Brezilya

· Eleştirmenler Büyük Ödülü

2011 - Cinemanila, Filipinler

· En İyi Yönetmen

2011 - 6. Asia Pasific Screen Awards, Avustralya

· Jüri Büyük Ödülü

· En İyi Yönetmen

· En İyi Görüntü Yönetmeni

2011 - Dubai Film Festivali, UAE

· Jüri Özel Ödülü

· En İyi Görüntü Yönetmeni

2012 - 10. Dublin Int. Film Festivali, İrlanda

· En İyi Yönetmen

2012 - Sofia Film Festivali, Bulgaristan

· Sofia Award

2012 - Cannes Film Festival, Fransa

· Carrosse d'Or

2012 - Durban Int. Film Festivali, Güney Afrika

· En İyi Senaryo

· En İyi Görüntü Yönetmeni

· En İyi Görüntü Yönetmeni

· En İyi Kurgu

· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ercan Kesal)

2012 - 1. YEFA Yeşilçam Türk Film Akademisi Ödülleri

· En İyi Film

· En İyi Yönetmen

· En İyi Senaryo

· En İyi Görüntü Yönetmeni

· En İyi Kurgu · En İyi Erkek Oyuncu (Taner Birsel)

· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Fırat Tanış)

· En İyi Ses · En İyi Ses Tasarımı

· En İyi Makyaj

2012 - ESKADER 2011 Ödülleri

· En İyi Film

2012 - Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri

· En İyi Erkek Oyuncu (Y. Erdoğan, T. Birsel, M. Uzuner)

2012 - Bilkent Üniversitesi Ödülleri

· En İyi Yönetmen

· En İyi Senaryo

| | |
|---|---|
| 2012 - Awards Daily Halfway Awards, Hollywood, ABD<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni<br>2012 - 27. Haifa International Film Festivali, İsrail<br>· FIPRESCI Ödülü | |

***KIŞ UYKUSU* (*WINTER SLEEP*, 2014)**

**Renkli. 4K. Dolby Digital, 2.39.**

**196 dakika, 24 fps; 186 dakika, 25 fps.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan

**Senaryo:** Ebru Ceylan - Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Zeynep Özbatur Atakan

**Yürütücü Yapımcı:** Sezgi Üstün Ortak

**Yapımcılar:** Alexandre Mallet Guy (Memento-Fransa) - Mustafa Dok (Bredok-Almanya)

**Ulusal Ortak Yapımcılar:** Muzaffer Yıldırım - Müge Kolat - Olivier Père - Rémi Burah - Nuri Bilge Ceylan

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Oyuncular**

| | |
|---|---|
| Haluk Bilginer (Aydın) | Junko Yokomizo (Japon Kadın Turist) |
| Melisa Sözen (Nihâl) | Gülsen Özbakan (Hamdi'nin Annesi) |
| Demet Akbağ (Neclâ) | Özlem Erol (Aydın'ın Hizmetçisi) |
| Ayberk Pekcan (Hidayet) | Güler Kılıç (Suavi'nin Hizmetçisi) |

| | |
|---|---|
| Serhat Kılıç (Hamdi) | Ali Kocaaslan (İstasyon Çalışanı) |
| Nejat İşler (İsmail) | Hıdır Kılıç (İstasyondaki Adam) |
| Tamer Levent (Suavi) | Ali Kemer (2. Süvari) |
| Nadir Sarıbacak (Levent) | Mehmet Türke (Şişik) (Misafir 1) |
| Mehmet Ali Nuroğlu (Timur) | Merve Uzel (Misafir 2) |
| Emirhan Doruktutan (İlyas ) ) | Hasan Kalcı (Misafir 3) |
| Ekrem İlhan (Süvari Ekrem) | Vahdi Ölmez (Misafir 4) |
| Rabia Özel (Fatma) | Özcan Görürgöz ( Konuk 5) |
| Fatma Deniz Yıldız (Sevda) | Özge Önderoğlu Akkaya (Misafir 6) |
| Masaki Murao (Japon Erkek Turist) | Gamze Kuş (Misafir 7) |

**Ödüller**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2014 - Cannes Film Festivali<br>· Altın Palmiye Ödülü<br>· FIPRESCI En İyi Film Ödülü | 2015 - 47. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Kadın Oyuncu (Melisa Sözen)<br>· En İyi Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)<br>· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ayberk Pekcan)<br>· En İyi Görüntü Yönetimi (Gökhan Tiryaki) |

| | |
|---|---|
| | 2015 - 20. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri<br>· Seçici Kurul Özel Ödülü |

***AHLAT AĞACI* (*THE WILD PEAR TREE,* 2018)**

**Renkli. 4K. Dolby Digital, 2.39.**

**196 dakika, 24 fps; 186 dakika, 25 fps.**

**Yönetmen:** Nuri Bilge Ceylan
**Senaryo:** Akın Aksu - Ebru Ceylan - Nuri Bilge Ceylan

**Yapımcı:** Zeynep Özbatur Atakan
**Ortak Yapımcılar:** Alexandre Mallet-Guy (Fransa) - Fabian Gasmia (Almanya) - Stefan Kitanov (Bulgaristan) - Labina Mitevska (Makedonya) - Mirsad Purivatra (Bosna) - Jon Mankell (İsveç) - Anthony Muir (İsveç)
**Ulusal Ortak Yapımcılar:** Müge Kolat - Muzaffer Yıldırım - Olivier Père - Rémi Burah - İbrahim Eren - Nuri Bilge Ceylan
**Ortaklık halinde:** İmaj - Arte France Cinéma - Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) - Doha Film Enstitüsü - Nu-Look Yapım - Kale Grubu
**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki
**Sanat Yönetmeni:** Meral Aktan
**Oyuncular**

| | |
|---|---|
| Aydın Doğu Demirkol (Sinan) | Salih Ünal (Kuyumcu Raif) |
| Murat Cemcir (İdris) | Çağlar Can ( Ekrem) |
| Bennu Yıldırımlar (Asuman) | Beni Yüksel Levi (Kitapçı) |
| Hazar Ergüçlü (Hatice) | Naim Tüzün (Muharrem) |
| Serkan Keskin (Yerli yazar Süleyman) | Özen Kırıkkulak (Garson) |
| Tamer Levent (Recep Dede) | Emre Kılcıoğlu (İşçi) |
| Akın Aksu (İmam Veysel) | Zeki Arslan (Osman) |

| | |
|---|---|
| Öner Erkan (İmam Nazmi)<br>Ahmet Rıfat Şungar ( Rıza)<br>Kubilay Tunçer (Kum Çukuru Sahibi İlhami)<br>Kadir Çermik (Belediye Başkanı Adnan)<br>Özay Fecht (Büyükanne Hayriye)<br>Ercüment Balakoğlu (Dede Ramazan)<br>Asena Keskinci (Yasemin)<br>Sencar Sağdıç (Piyango bileti satıcısı Nevzat) | Mustafa Aksu (Motosikletli Adam)<br>Ahmet Demircan (Kum Ocağı Çalışanı)<br>Erdoğan Gündoğdu (Kahve Bekçisi ) )<br>Burak Yurdanur (Köprüdeki Balıkçı)<br>Mahmut Taşkıran (Adam Kovalayan)<br>Abdurrahman Tutar (Seydi)<br>Soner Beceren (Arabayı kullanan genç)<br>Onur Girgin (Arabadaki diğer genç)<br>Mehmet Şevik (Köpeği satın alan avcı)<br>Selin Köseoğlu (Kitapçıdaki kız) |

**Ödüller:**

| **ULUSLARARASI** | **ULUSAL** |
|---|---|
| 2019 - Uluslararası East-West Golden Arch Ödülleri, Moskova<br>· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Murat Cemcir) | 2018 - 51. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri<br>· En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Senaryo<br>· En İyi Erkek Oyuncu (Doğu Demirkol)<br>· En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Bennu Yıldırımlar)<br>· En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Murat Cemcir)<br>2018 - 25. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali |

| | |
|---|---|
| | · En İyi Film<br>· En İyi Yönetmen<br>· En İyi Senaryo<br>· En İyi Görüntü Yönetmeni |

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 03/07/2024

Tez Başlığı: NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*::……

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 302 sayfalık kısmına ilişkin, 03/07/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3'dür.

Uygulanan filtrelemeler**:

1. ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☒ Kaynakça hariç
3. ☒ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

| **Öğrenci Bilgileri** | | | |
|---|---|---|---|
| | **Ad-Soyad** | Bihter İŞLER | |
| | **Öğrenci No** | N18146240 | |
| | **Enstitü Anabilim Dalı** | İletişim Bilimleri | |
| | **Programı** | İletişim Bilimleri - Doktora | |
| | **Statüsü** | **Doktora** ☒ | **Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr** ☐ |

**DANIŞMAN ONAYI**

Doç. Dr. Orhun YAKIN

UYGUNDUR.
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

***Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.
**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

**TO HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

Date: 03/07/2024

Thesis Title (In English): APPLICATION OF NEOFORMALISM FOR ANALYSIS OF NURI BILGE CEYLAN'S FILMS

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 03/07/2024 for the total of 302 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 3 %.

Filtering options applied**:

1. ☐ Approval and Decleration sections excluded
2. ☒ References cited excluded
3. ☒ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☒ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name-Surname/Signature

| **Student Information** | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | **Name-Surname** | Bihter İŞLER | | | |
| | **Student Number** | N18146240 | | | |
| | **Department** | Communication Sciences | | | |
| | **Programme** | Communication Sciences/Ph.D. | | | |
| | **Status** | **PhD** | ☒ | **Combined MA/MSc-PhD** | ☐ |

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

Doç. Dr. Orhun YAKIN

APPROVED
(Title, Name and Surname, Signature)

**As mentioned in the second part [article (4)/3 ]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih:24/04/2024

Tez Başlığı: NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ
……
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*::……
……..

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad-Soyad/İmza

| Öğrenci Bilgileri | | | |
|---|---|---|---|
| | **Ad-Soyad** | Bihter İŞLER | |
| | **Öğrenci No** | N18146240 | |
| | **Enstitü Anabilim Dalı** | İletişim Bilimleri | |
| | **Programı** | İletişim Bilimleri - Doktora | |
| | **Statüsü** | **Doktora** ■ | **Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr** □ |

**DANIŞMAN ONAYI**

Doç. Dr. Orhun YAKIN

UYGUNDUR.
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

***** Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**HACETTEPE UNIVERSITY**
**GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES**
**DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES**

Date: 24/04/2024

ThesisTitle (In English): APPLICATION OF NEOFORMALISM FOR ANALYSIS OF NURI BILGE CEYLAN'S FILMS

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infrigement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Name-Surname/Signature

| Student Information | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | **Name-Surname** | Bihter İŞLER | | |
| | **Student Number** | N18146240 | | |
| | **Department** | Communication Sciences | | |
| | **Programme** | Communication Sciences/Ph.D. | | |
| | **Status** | **PhD** ■ | **Combined MA/MSc-PhD** ☐ | |

**SUPERVISOR'S APPROVAL**

Doç. Dr. Orhun YAKIN

APPROVED
(Title, Name Surname, Signature)