ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 107, Ağustos 2020, s. 340-360

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.43903>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

1.06.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

29.08.2020

Resul SAKINMAZ

Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İletişim Bilimleri
r.sakinmaz@gmail.com

Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
meral.ozcinar@usa.edu.tr

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KARAKTERLERİN SİNEMATOGRAFİK SUNUMLARININ SAVCI NUSRET VE SİNAN KARAKTERLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ¹

Öz

Sinema filmlerinde karakterlerin sunumunda sinematografinin etkisi senaryo ve dramatik yapı kadar önem taşır. Senaryo kuramı gereği karakterlerin kişilik duygusu, motivasyon, doğruluk, güç ve varlık, tanınma biçimi, vb. konularda geçirdikleri değişim-dönüşüm evreleri filmlerde sinematografik tercihlerle gösterilir. Bu tercihler David Bordwell ve Kristin Thompson'a göre üç ana başlıkta incelenir: Çekimin fotoğrafik kapsamı, çekimin çerçevesi ve çekimin süresi. Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması'nda sinematografinin etkisini karakterleri üzerinde etkin kullanan nadir yönetmenlerdendir. Filmlerinde karakterlerin değişim-dönüşüm evreleri sinematografik olarak belirgin biçimde desteklenir. Bu çalışmada Bordwell ve Thompson'ın sinematografik anlatı tasviri yöntem alınarak Nuri Bilge Ceylan sinemasında karakterlerin sinematografik sunum biçimleri incelenmiştir. Bu bağlamda "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminden "Savcı Nusret" ve "Ahlat Ağacı" filminden "Sinan" karakterinin sunumları örnek çalışmalar olarak ele alınmış ve Nuri Bilge Ceylan sinemasının Türk Sineması'nda sinematografik anlatım yöntemi olarak farklı bir noktada durduğu ortaya konmuştur.

¹ Bu makale yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sinematografik Anlatım, Karakter, Fotoğrafik Anlatım, Çekimin Çerçevesi, Çekimin Süresi

**THE CINEMATOGRAPHIC PRESENTATION OF CHARACTERS IN
NURİ BİLGE CEYLAN’S CINEMA OVER THE CHARACTERS OF
PROSECUTOR NUSRET AND SİNAN**

Abstract

In motion pictures, the effect of cinematography in character presentation is as crucial as script and dramatic structure. In screenwriting theory, character development in sense of personality, motivation, truth, power and, entity, a form of recognition, etc. of characters are demonstrated through cinematographic preferences. These preferences are examined under three main topics according to David Bordwell and Kristin Thompson: Photographic scope of the shot, the frame of the shot, and duration of the shot. In Turkish Cinema, Nuri Bilge Ceylan is one of the few directors who use the strong effect of cinematography on their characters. In his films, transformation phases of the characters are supported significantly through cinematography. In this study, forms of cinematographical presentation of the characters in Nuri Bilge Ceylan’s cinema are interpreted by adopting cinematographical narrative description method of Bordwell and Thompson. In this context, character presentations of “Prosecutor Nusret” from the movie “Once Upon a Time in Anatolia” and “Sinan” from the movie “The Wild Pear Tree” are taken as examples, and it’s concluded that Nuri Bilge Ceylan’s cinema has its unique spot in Turkish Cinema.

Keywords: Cinematographic Narrative, Character, Photographic Narrative, Framing, Duration Of The Shot

Giriş

Sinematografi sözlük etimolojisi olarak “kino” ve “graphy” sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Kino, eski Yunanca ’da hareket anlamı taşıırken, Graphy ise yazmak anlamına gelir. “Cinematography” “hareketle yazmak” ifadesini karşılamaktadır. Günümüzde sinematografi kavramı, senaryonun çekilmesi aşamasında bir dizi teknik değişkenin filmlerde anlamı inşa etme sürecine karşılık gelmektedir. Bir diğer ifade ile, filmlerde yönetmene ve izleyiciye yol gösteren bir haritadır. Yönetmen sinematografik öğeleri kullanarak anlamı inşa eder.

Mizansenin kontrol ederken yönetmen filme alınacak bir olayı sahneler. Ancak bir araç olarak sinemanın kapsamlı bir açıklaması kameranın önüne yerleştirilenle bitirilemez. Çekim, modeller bir film kuşağı üzerine kaydedilene kadar var olmaz. Yönetmen aynı zamanda çekimin sinematografik niteliklerini de -yalnızca ne çekildiği değil, ama nasıl çekildiğini de- kontrol eder. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.167)

Sahnelerin oluşması, karakterlerin sunumları ve tematik enformasyon, disiplinler arası koordinasyonla izleyiciye aktarılır. “Sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir.” (Lotman, 2012, s.63)

“Mevcut aksiyonun tek uzun çekimi durumun gerçek duygusunu, farklı uzaklıklardan gerçekleştirilmiş ve çoğunlukla özenle seçilmiş çerçevelerden oluşan bir dizi kısa çekimden

daha az verir. Birinci yöntemin yararlılığı, başka türlü hileli olduğunu düşüneceğimiz ustalık gerektiren gösteriler [...] ya da bir kez vuku bulan ilginç olaylarla [...] sınırlıdır. Diğer taraftan öykülü film ikinci yöntemi kullanır, başka bir deyişle bir filmin gerçekçi olmasına ne kadar niyetlenilirse niyetlenilsin, film gerçekliği basitçe kaydetmez, onu yeniden kurar.” (Armes, 2011, s.53)

David Bordwell ve Kristin Thompson'un, birlikte yazdıkları *Film Sanatı* adlı kitap, yapısal sinema analizi üzerine yazılmış nitelikli eserlerdendir. Kitapta film yapımı, biçimi, stili, film tipleri, filmlerin eleştirel analizleri ve sinema tarihi gibi temel konuların ayrıntılı biçimde anlatımı ve inceleme örnekleri bulunmaktadır. Filmin stili başlığı altında mizansen, sinematografi, kurgu ve ses öğeleri detaylandırılmıştır. Sinematografik anlatımı yazarların nasıl sınırlandırdıkları ve tasvir ettikleri incelenmiştir.

Bordwell ve Thompson, çalışmalarında sinematografik anlatı yapısını üç ana başlık altında inceler. Bunlar: Çekimin fotoğrafik kapsamı, çekimin çerçevesi ve çekimin süresidir. Buna göre Çekimin fotoğrafik kapsamı: Tonlamalar alanını, hareketin hızını ve perspektifi kapsamaktadır. Çekimin çerçevesi: Çerçevenin oranları ve biçimini, ekran içi ve ekran dışı mekânı, çerçevelemenin açısı, düzlemi, yüksekliği ve mesafesini ve hareketli çerçeveleme tekniklerini kapsar. Çekimin Süresi ise görüntünün ekran süresini ve gerçek zamanla farkını açıklar. Tüm bu değişkenler filmlerdeki sinematografik anlatımı belirleme olanağı sağlar ve anlama etki eder.

Yeni tarzın merkezinde dört kamera ve montaj stratejisi göze çarpar: hızlı montaj, lens uzunluklarının bipolar uçları, yakın çekimlere bel bağlamak ve geniş kapsamlı kamera hareketleri. Geçmişte bu tekniklerin çoğu hakkında sinirli eleştirmenler tarafından yorum yapıldı, ama hiçbirisi yakından incelemedi ve birlikte çalışarak nasıl tutarlı bir sanatsal seçim dizisi yarattıkları yeterince anlaşılmadı. (Bordwell, 2016, s.218)

Örneğin Ingmar Bergman (2012, s.64): “Bana göre sinematografi, her şeyden önce yakın çekimler demektir. İnsan yüzleridir.” der. Bergman'ın sinematografik üslubu insan yüzlerine yapılan yakın çekimlerden oluşmaktadır.

Aristoteles, *Poetika* (2019:41)'sında karakterler konusunda dört şey amaçlanmalıdır der. Bunlardan ilki ne tarzda iyi olduklarıdır. Ona göre, birisi söz ya da eylemiyle bir tercihini açığa vurursa o karakter sahibidir. Eğer tercihi iyi ise karakterde iyidir. İkinci önemli nokta ise uygunluktur. Aristoteles burada bir karakterin toplumsal değer yargılarına uygun düşüp düşmediği ile ilgilenir. Bir erkeğin veya bir kadının uygun düşen veya düşmeyen birtakım davranışları vardır. Bir sonraki nokta benzerliktir. Karakterin izleyiciye olan benzerliğine dikkat çekmektedir. Son nokta ise tutarlılıktır. Karakter davranışlarında tutarlı olmalıdır. Eğer tutarsız olarsa bile bu kez tutarsızlık, tutarlılık içerisinde ilerlemelidir. “Karakter, söyledikleriyle ve davranışlarıyla somutlanır. Bir karakter kişileştirmesinde, o kişinin 1- Hareketlerinin nedenini açıklanmış; 2- Eğilimi belirlenmiş ve 3- Belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekir.” (Nutku, 2001, s.183)

Sinemasal kurmaca anlatı basit bir görüntüleme işinin çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp, onları görsel terimler haline getirmektir. Sinemasal teknik bir filmin içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek amacıyla kullanılan yöntem ve teknikleri içerir. Tüm bu yöntem ve teknikler yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından metine gerekli noktalarda eklenir. Öykü ve öykülemenin birleşiminden oluşan kişi, zaman ve uzam öğelerini barındıran her türlü metin anlatıdır. [...]

Sinema filmleri okunmayı bekleyen metinlerdir ve bir anlatı oluşturulurken anlatım ve öyküleme teknikleri çok önemlidir. (Parsa, 2012, s.3)

Nuri Bilge Ceylan sineması görsel anlatımın baskın olduğu bir sinema üslubuna sahiptir. Dolayısıyla sinematografik açıdan zengin bir sinemadır. Görüntüler, anlamı üretmek için içerikle bütünleşik olarak tasarlanır.

“Nuri Bilge Ceylan’ın sinema dilini yaratan unsurların içinde, anlatıdan çok fotoğrafın durağan ve estetik görünümünün öne çıktığı söylenebilir. Fotoğrafçılıkla mesleğe başlayan Ceylan, bu formasyondan getirdiği bakış açısını, özellikle ilk filmlerinin anlatısını oluşturmakta kullanmıştır denilebilir. İklimler filmine değin kurduğu anlatı yapısı ile öyküsel anlatımdan çok fotografik anlatıma yakın durduğu, İklimler filmini takip eden süreçte ise giderek artan bir eğilimle öyküsel anlatımı ön plana çıkardığı görülebilir.” (Aytekin, 2015, s.248)

Ceylan sineması aynı zamanda karakter bakımından da güçlü bir sinemadır. Karakterler, kendileriyle, diğer karakterlerle ve yaşadıkları mekanla çatışarak değişirler ve bu değişim süreci temayı (temaları) izleyiciye aktarır. Değişim süreci film boyunca devam eder. “Bazı karakterler yavaş gelişir. Onları tanımak filmin gelişimiyle mümkün olur. Yazar onlarla ilgilenmemiz için bize zaman tanımalıdır.” (Miller, 2016, s.102)

Bu çalışma, Ceylan sinemasındaki karakterlerin, sinematografik sunumlarının nasıl yapıldığını anlatmaktadır. Bu bağlamda Bordwell ve Thompson’un sinematografik tahlil tasviri bu çalışmada yöntem olarak seçilmiştir. Bu sayede çekim tercihlerinin, karakterler üzerindeki etkilerinin detaylı analizini yapmak mümkün olmuştur. Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine önceden yapılmış çalışmalar daha çok tematik özelliklere, mekân ve zaman tasvirlerine, kurgu tekniklerine, karakterlerin Çehovyen yanlarına ve görüntülerin göstergebilimsel taraflarına dayanmaktadır. Karakterlerin sunuş biçimi, Ceylan sinemasının belirleyici bir özelliğidir. Bu nedenle böyle bir çalışma yapmak mümkün olmuştur. Bu bağlamda Bir Zamanlar Anadolu’da filminden Savcı Nusret ve Ahlat Ağacı filminden Sinan karakterleri Bordwell ve Thompson’un sinematografik anlatı tasviri kapsamında değerlendirilmiştir. Bu karakterlerin değişim evrelerinde gösterildikleri çekimlerin sinematografik analizi yapılmış ve tutarlılık gösteren ya da filmlere özgü kullanım biçimleri incelenmiş, Nuri Bilge Ceylan sinemasının sinematografik sunum biçimleri ortaya çıkartılmıştır.

Çekimin Fotoğrafik Kapsamı

Fotoğraf ve sinema kaçınılmaz olarak en çok etkileşen iki sanat dalıdır. Her ne kadar fotoğraf durağan, sinema hareketli görsellerden oluşsa da biçimsel anlamda kompozisyon oluşturma, her iki sanat dalında da aynıdır.

Tipik film karesinde olduğu gibi çoğu fotoğraf bir durma anında, ya da Fried’in terminolojisindeki şekliyle bir kendini kaptırış anında, minimum yüz ifadeli figürler gösterir. Figür ister mektup okusun, pencereden dışarı baksın, otobüs beklesin alışveriş yapsın ya da evden çıksın, imgeler bir hikâye akışı telkin eder: bir şeyler oldu veya her an olacak gibi. (Pehlivan, 2012, s.61)

Filmlere biçimsel olarak, fark edilir derecede hakimiyet kuran her türden -tutarlı- etki, sinematografik bir öge olarak değerlendirilebilir. Bordwell ve Thompson tonlamaların etkilerini anlatırken kontrast, renk, renk kontrastı ve pozlamadan bahseder. Filmler; renkliye hâkim tonlar ve renk kontrastı, siyah beyazsa aydınlık ve koyu alanların kontrast seviyeleri anlamı yönlendiren birer unsur olarak kendisini göstermektedir. Söz gelimi Bergman’ın *Yedinci Mühür*

adlı filmi siyah beyazdır ve yüksek kontrastlı görüntüler sunarak anlamın zıtlıklarına vurgu yapmaktadır. Bordwell (2012, s.167), “[...] İnsanın görüşü renkteki, dokudaki, biçimdeki ve diğer görüntüsel özelliklerdeki değişimlere duyarlıdır. Görüntü içindeki kontrastlar yönetmenin çerçevedeki önemli kısımlar için izleyicinin gözüne yol göstermesini olanaklı kılar.” der. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan, 21 Ekim 1999’da Radikal gazetesinden Erkan Aktuğ’la yaptığı bir söyleşide *Mayıs Sıkıntısı* filmi için renk tonlarının anlam üzerindeki etkisini nasıl yönlendirdiğinden şöyle bahseder: “Deneme baskısı yaptığımda renkler hiç hoşuma gitmedi. Mayıs sonu ve Haziran’da çektim filmi. Güneş vardı, renkler fazla canlı çıkmıştı. Bu nedenle Türkiye’de henüz denenmemiş bir tekniği uygulama konusunda Fono Film Laboratuvarı’ndaki arkadaşları ikna ettim. Özel bir işlemle renkleri soldurduk.” (derleyen: Eryılmaz, 2012, s.34) Nuri Bilge, bu yöntemle *Mayıs Sıkıntısı* filmindeki “sıkıntı” vurgusunu pekiştirmek için renkleri bilinçli olarak soldurmuştur.

Bordwell ve Thompson, sahne içerisindeki vurgulanmak istenen eylem veya anların farklı bir sinematografik gösterim şekli olarak çekimin hızının önemini vurgular. Hızlı çekim (fast motion) ve yavaşlatılmış çekim (slow motion) kavramlarından bahseder. Yönetmenler bu yöntemleri kullanarak anları yavaşlatıp dramatik etkiyi artırmayı veya hızlandırıp doğaüstü bir hız etkisi yaratarak zamansal süzgeci hızlandırmayı amaçlarlar. “Kuşkusuz filme alınacak olayı sahneleyen yönetmen aksiyon hızını (sınırlar içinde) belirleyebilir. Ancak bu hız da sinemaya özgü olan bir fotoğrafik güçle kontrol edilebilir. Bu ekranda görülen hareketin hızının kontrolüdür.” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.172) Çekimin tonunun ve gösterilen hızının önemi kadar perspektifin anlam üzerindeki etkisinden de bahsederler. Perspektif kavramı mühendislik, mimarlık, resim, fotoğraf ve sinema gibi geniş kullanım alanına sahip bir kavramdır. En genel ifade ile, bir cismin derin uzamda olması gereken boyutu temsil eder.

Bir fotoğraf kamerasının objektifi kabaca gözümüzün yaptığını yapar. Objektif sahneden ışıkları toplar ve ışığı hacmi, derinliği ve sahnenin diğer boyutlarını gösteren bir görüntüyü oluşturmak için filmin düz yüzeyi üzerine aktarır. Ancak göz ile kamera arasındaki bir farklılık fotoğrafik objektifin değişebileceği ve her tür objektifin perspektifi farklı bir şekilde ifade edeceğidir. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.174)

Görüntülerin perspektifini belirleyen etmen objektiflerdir. Bordwell ve Thompson, görüntünün biçimini değiştiren unsur olarak, objektif türlerinden kaynaklı perspektif ve alan derinliği farklılıklarını değerlendirmektedir.

Kısa Odaklı (Geniş Açılı) Objektifler: Odak uzaklığının 50 mm’nin altında olduğu objektiflerdir. Filmlerde mekânın görüntüye dahil edilmesine ve geniş kompozisyonların tasarımına imkân sağlar.

Normal insan görüşü, çevresel alanı da katmak koşuluyla, yatay olarak 180 derece civarındadır. Ayrıntıları çok daha iyi gören vahşi hayvanların görüş alanı 40 derece kadardır. 35 mm’lik filmde 50 mm, normal objektif kabul edilir. Bunun 16 mm’deki karşılığı 25mm’dir. Aslında 40 mm civarında bir objektif normal görüşe çok daha yakındır. Videoda normal objektif, video alıcısının boyutuna göre değişir. Bir objektifin odak uzaklığı onun görüş alanını da belirler. Unutmayalım ki bütün mercekler (insan gözü dahil), üç boyutlu dünyayı iki boyutlu bir alana yansıtır. (Brown, 2011, s.56)

Objektiflerin bu mühendistik verileri, perspektife etkileri bağlamında anlamlar yaratır. Geniş açılı objektifler derinlik duygusunu abartır.

Bu abartılmış derinlik duygusu psikolojik imalar içerir. Objektife doğru gelen ya da objektiften uzaklaşan hareketlerin hızı yükselir; uzam genişlemiştir ve uzaktaki cisimler çok daha küçüktür. Bütün bunlar seyircinin çok daha fazla sahnenin “içinde” hissetmesine yol açar; bu da çoğu zaman yönetmenin amaçladığı şeydir. Objektif daha da genişlerse, cisimlerde çarpılma başlar, özellikle objektife yakın olanlarda. (Brown, 2011, s.56)

Orta Odaklı (Normal) Objektif: “Orta odaklı bir objektif 50 mm’dir. Bu objektif göze çarpan bir perspektif bozulumundan kaçınmaya çalışır. Normal bir objektifle yatay ve dikey hatlar yine yatay ve dikey olarak görünür.” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.174) 35 mm’lik bir kayıt yüzeyi veya günümüz teknolojisi için “sensör” için kabul edilen normal objektifin odak ölçüsü 50 mm’dir. Filmin anlam düzeyine etki etmesi beklenen herhangi bir model veya nesnenin normatif yapısında farklılaştırma istenmiyor ise orta odaklı (normal) objektifler tercih edilir.

Uzun Odaklı (Teleobjektif) Objektif: Günümüzde 100 mm ve üzeri objektifler uzun odaklı (teleobjektif) objektif kabul edilmektedir. “Geniş-açılı objektifler mekânı yanlamasına biçim bozumuna uğrattırırken, uzun odaklı objektifler mekânı kamera eksenine boyunca (diklemesine) düzleştirir. Derinlik ipuçları azalır ve hacim küçülür.” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.174) Uzun odaklı objektifler, nesnede veya karakterde genişleme etkisi, perspektifte ise yığılma etkisi yapar. Bu tür lensler bir karakterin yüzünü olduğundan daha geniş görüntüleyebilir, nesneler veya karakterler arası mesafeyi dolduğundan daha yakın gösterebilir. “Mekânın sıkıştırılması, algıya yönelik çeşitli amaçlarla kullanılabilir: Mekânı klostrofobik bir tarzda sıkıştırmak, uzaktaki cisimleri yakınmış gibi göstermek hareketin yoğunluğunu yükseltmek. Uzaklığı azaltmadaki bu açık olanağın hem kompozisyonda hem de psikolojik mekân yaratmada birçok kullanımı vardır.” (Brown, 2011, s.58)

Çekimin Çerçevesi

Sinema filmlerinde anlatım çerçeve içerisinde gerçekleşir. İzleyici perdeye bakarak filmi algılamaya başlar. “Kompozisyon – insanların ve nesnelerin ekranın çerçevesi içinde düzenlenişi – her şeyden önce çerçeve ile ilgilidir ve görüntüyü içine alan sınırlar tarafından oluşturulur.” (Kolker, 2011, s.71) Dolayısıyla çerçevenin farklı boyutlarının anlama birtakım etkileri vardır.

Kameralarda lense giren ışığın yansıtıldığı duyarlı yüzeyin boyutu çekimin çerçevesidir ve dönemin teknolojisine bağımlı olarak belirli standartlarda üretilir. Bu standartları belirleyen faktör geçmişte daha çok teknolojik etmenlerken, günümüzde yönetmenin tercihi haline gelmiştir. “Çerçeve ve konusunda çerçevenin büyüklüğü ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu ile ilgili alınacak estetik kararlar filmin söylemini belirler. Yönetmenin çerçevenin sınırlarını kullanma biçimi onun stilinin bir göstergesidir.” (Ersümer, 2013, s.123)

Çerçeve oranları yani görüntünün maddi ölçüleri kompozisyonun sınırlarını belirler. Sinemanın tarihsel serüveninde farklı dönemlerde ve ülkelerde çekilmiş farklı filmlere bakıldığında birbiriyle aynı olmayan çerçeve oranları ile karşılaşmak mümkündür. Bu farklılık gerek üretim koşullarının getirdiği gerekse yapılan akademik çalışmaların tavsiyeleri üzerine belirlenmiş ölçü birimlerini oluşturur.

Çerçevenin eninin çerçevenin yüksekliğine oranına **çerçeve oranı** denir. Bu oranın kabaca boyutları sinemanın tarihinin en başında Thomas Edison, Dickson, Lumière ve diğer mucitler tarafından yerleştirildi. Dikdörtgen çerçevenin oranları $\frac{3}{4}$ dür (yükseklik/genişlik) ve 1:33:1'lik bir çerçeve oranı verir. Bununla birlikte sessiz sinema döneminde bazı yönetmenler bu standardın fazlasıyla sınırlı olduğunu hissettiler. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.187)

Bordwell ve Thompson (2012, s.187), 1920'lerin sonunda sinemaya sesin gelişiyile çerçeve oranlarında bazı değişiklikler olduğunu belirtir. Buna göre, film kuşağına ses kuşağının eklenmesi çerçevenin biçim ya da oranında değişiklikler yaşatır. İlk zamanlar 1:17:1 oranlarında yani kare formata yakın bir oranda basılırlar. 1930'ların başlarında Hollywood Academy of Motion Picture Arts and Sciences'ın sunduğu ve 1950'lerin ortalarına kadar bütün dünyada standart haline gelen "Akademik Oran" 1:37:1'lik bir çerçeve oranına karşılık gelmektedir. Kuzey Amerika'da 1:85:1'lik oran günümüzde yaygın olarak kullanılmakta Avrupa'da ise 1:66:1'lik ve 1:75:1'lik oranlar yaygınlık göstermektedir. Fakat 1950'lerde standartlaşmaya başlayan CinemaScope sıkıştırma işlemiyle elde edilen 2:35:1'lik oran birçok ülkede yaygınlık göstermeye başlar. Ek olarak nadir de olsa 70 mm gösterimleri için kullanılan 2:2:1'lik oran da vardır.

Pascal Bonitzer'in "Kör Alan" kavramına benzer şekilde, Bordwell ve Thompson "ekranın içi" ve "ekranın dışı" kavramlarından bahseder. Çerçevenin sınırları dışında kalmış olan alan, izleyici tarafından tecrübe edildiğinde, anlatımın bütünleyici bir parçası haline gelebilmektedir. Yönetmen ekran içi alanları olduğu kadar ekran dışı alanları da kontrol eder. "Görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısımdır. Sinemanın nesneleri şarkıdaki gelincik gibi davranırlar: Şimdi buradan geçerler, biraz sonra oradan." (Bonitzer, 2011, s.84) Bonitzer'in ifade ettiği kör alanlar Bordwell ve Thompson'a göre de anlatıma dahil edildiğinde anlatım güçlenir.

Biçimi ne olursa olsun çerçeve görüntüyü sınırlar. Süre giden bir dünyadan, çerçeve bize göstermek için bir yaşam dilimini seçer, mekânın geri kalanı *ekran dışı* kalır. Eğer kamera bir nesneyi ya da bir kişiyi bırakır ve başka bir yere geçerse, o nesne ya da kişinin hala orada, çerçevenin dışında olduğunu varsayabiliriz. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.191)

Bordwell ve Thompson'a göre bir çerçevenin açısı, düzlemi, yüksekliği ve mesafesi de anlamı etkiler.

Çerçeve yalnızca dışarıdaki mekânı değil, ama aynı zamanda görüntüdeki malzemenin görüldüğü bir konumu da akla getirir. Çok sık olarak bu konum kameranın olayı çekme konumudur. Bir canlandırma filminde bile, çekimler üst ya da alt açılar veya genel çekimler ya da yakın-çekimler olarak çerçevelenir; bütün bunlar görüntülenmek üzere seçilen çizimlerin perspektiflerinden ortaya çıkar. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.193)

Gerek planlara bölünmüş sahne çekimlerinde gerek sabit tek planlı sahne çekimlerinde, gerekse hareketli değişken açılı tek çekimlerde kameranın konumu karakter üzerinde farklı anlamlar inşa eder. "Çerçeve bizi çekimin mizansenine bakan bir açıya yerleştirir. Bu tip açıların sayısı sınırsızdır, çünkü kamera her yere yerleştirilebilir. Uygulamada bizler normal olarak üç genel kategoriye ayırt ederiz: (1) karşıdan açı, (2) üst açı ve (3) alt açı." (Bordwell ve Thompson, 2012, s.193) Örneğin bir karakterin pasif konumda olduğunu üst kamera açısı hissettirebilir, tam tersi şekilde güçlü bir karakter alt açı ile gösterilebilir. Fakat bu tip anlam yüklemeler Bordwell

ve Thompson'a göre birtakım klişelerden ibaret de olabilir. Yani her film kendi anlam sistematüğini kendisi yeniden kurar.

Çekimin düzlemi ufuk çizgisine göre düzlüğü veya eğikliği ifade eder. Eğer görüntüde bir eğiklik varsa buna eğimli çerçeve denir. Genelde bazı durumların gidişatındaki olumsuzlukları ifade etmek için kullanılmaktadır. Çekimin yüksekliği kamera konumunun yüksekliğidir. “Dekorlara ve figürlere olan kamera yüksekliği izleyicide belirli bir yükseklik veya alçaklık hissi oluşturur.” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.194) Çerçevenin mesafesi ise nesne ya da karakterlere olan yakınlık veya uzaklıkla ilgilidir. Bir karakterin çekimi yapılırken onun önem seviyesine göre bir yakınlık tercih edilir. “Görüntünün çerçevenmesi bizi belirli bir mesafeye yerleştirir. Çerçeveleme çekimin mizansenine uzak ya da yakın olma duygusunu sağlar.” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.194) Buna göre çekimin mesafesi şu şekildedir: “Aşırı genel çekim”, insan figürlerinin görünmediği kentlerin veya manzaraların kuş bakışı görüldüğü çekimlerdir. “Genel çekim”lerde, figürler önemli olmakla beraber arka planın etkinliği söz konusudur. “Orta genel çekim”, insanların yaklaşık olarak dizlerinden itibaren çerçevenilmiş oldukları çekimdir. Ortam ve insan arasında kurduğu iletişim sebebiyle yaygın olarak tercih edilmektedir. “Orta çekim”, insan bedeninin belden yukarısını çerçeveleyer. Bu çekimde jest ve ifadeler daha belirgindir. “Orta yakın çekim”, bedeni göğüsten yukarı çerçeveleyer, yüz ve bakış daha fazla anlam kazanır. “Yakın Çekim”, genelde sadece başı, elleri, ayakları ve küçük nesneleri gösteren çekimdir. Yüz ifadesini, bir jestin ayrıntılarını ya da önemli bir nesneyi öne çıkartır. “Aşırı yakın çekim”, yüzün bir bölümünü gösterir ya da bir nesneyi izole eder ve büyütür.

Bordwell ve Thompson, sadece sinemaya özgü bir özellik olarak hareketli çerçeveden bahseder. Diğer görsel sanatlarda çerçeveleme konularının bütünü yer alırken hareketli çerçeve yalnızca sinemaya özgü bir kaynaktır.

Hareketli çerçeve nesnenin çerçevenmesinin değişmesi anlamına gelir. Hareketli çerçeve çekim sırasında kameranın açısını, düzeyini, yüksekliğini ve mesafesini değiştirir. Ayrıca çerçeveleme bizi görüntü içindeki malzemeye yönlendirdiği için, çoğu kez kendimizi çerçeve ile birlikte hareket ederken görürüz. Bu tip çerçeveleme aracılığıyla nesneye yaklaşabilir, ondan geri çekilebilir ya da yanından geçebiliriz. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199)

Hareketli çerçeve kameranın fiziksel olarak hareket etmesi ilkesine dayanır. Özel etkiye sahip yaygın olarak kullanılan birkaç türü vardır fakat kamera hareketleri sınırsız olarak düşünülebilir. Pan: Kameranın, sağa veya sola, yatay eksende yaptığı hareketi tarif eder. Burada kamera Bordwell ve Thompson (2012:199)'un deyimiyle tıpkı başını çeviren insan konumundadır. Tilt: Kameranın, yukarı veya aşağı hareket etmesi anlamına gelir. Kaydırma ya da şaryo: Bu çekimde kamera bir noktadan diğer noktaya bütün halinde hareket eder. İleriye, geriye, dairesel, diyagonal, sağa veya sola ray üzerinde stabil şekilde kayarak ilerler. Bu esnada pan ya da tilt de yapılabilir. Vinç Çekimi: Bu çekimde mekanik bir düzenek yardımıyla kamera yükselir, alçalır. Yükselip alçalırken aynı zamanda sağa, sola ve yukarıya, aşağıya doğru dönebilir. Çerçevenin tüm bu hareket alanları devinim içinde film boyunca devam eder.

Görüntünün Süresi: Uzun Çekim

Bir olayın sahnelenmesinde görüntü süresi ile gerçek zaman dilimi arasında fark olabilir. Bu farkı sahnelerin çekimindeki tercihler belirler. Sahneleri planlara bölmek sinemasal zamanı gerçek zamandan uzun kılar. Tek çekim olarak çekmek ise gerçek zamana yakın bir süre verir.

Her çekimin ölçülebilir bir ekran süresi vardır, ancak sinema tarihinde yönetmenler kısa ya da uzun çekim tercihlerinde önemli farklılıklar göstermişlerdir. Genelde ilk dönem sinema (1895-1905) oldukça uzun çekimlere bağlı olma eğiliminde olmuştur, çünkü her filmde çoğunlukla yalnızca bir çekim oluyordu. Devamlılık kurgusunun ortaya çıktığı 1905-1916 döneminde çekimler daha kısaldı. 1910'ların sonunda ve 1920'lerin başında bir Amerikan filmde bir çekimin uzunluğu ortalama yaklaşık 5 saniyeydi. Sesin gelmesiyle birlikte, ortalama 10 saniyeye uzadı. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.213)

Bordwell ve Thompson'a göre çekimler, anlamın gösterilmesini daha etkili kılmak adına hızlı veya yavaş oynatım şeklinde gösterilebilir. Çekimin hızının değiştirilmesi filmin zamanını da etkileyen bir unsurdur.

Bordwell ve Thompson bir filmdeki sinematografik unsurları Fotoğrafik kapsam, çerçeve ve süre olarak sınırlar. Fakat günümüz sinemasında aydınlatma ve sesin de anlam üzerinde ciddi etkileri vardır. Kameranın ışık temelli çalışması bir kenara, ışığın anlatıdaki dramatik etkisi, değerlendirilmeye değerdir. Buna karşılık ses, sinemada gerçeklik hissiyatını en çok yaratan unsurlardandır. "Sinema, modern mekanik duplikasyon teknolojileri olarak kabul edilen fotoğraf ve fonografin bir türevidir." (Metz, 2012, s.107) Aydınlatma ve ses öğeleri diğer değişkenlerle iş birliği içerisinde çalışır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan gibi aydınlatma ve ses tasarımı, mekân, zaman ve karakter sentezinde çok etkin kullanan bir yönetmenin sineması için değerlendirilmesi gereken önemli öğelerdir. Robert Bresson (2012, s.37), sesin anlatıdaki yerini şu şekilde belirler: "Görüntüyle ses birbirine destek olmamalı, bayrak yarışındaki gibi, her biri sırası geldiğinde kendi üstüne düşeni yapmalı." Bresson'un düşüncesi görüntü ve sesi ayrı ayrı kategorize eder. Buna karşılık Pascal Bonitzer (2013, s.40), bakışın ve sesin filmlerde bezen birbirini tamamlayan bazense rekabet eden farklı düzeyler olduğunu savunur: "Bakış ve ses, görüntü ve seda demek değildir. Bunlar, görüntü şeridindeki emeğin ve ses şeridindeki emeğin (çekim, montaj, dereceleme, vs.) tabi oldukları, birbirini tamamlayan ve birbiriyle rekabet eden iki düzeydir." Dolayısıyla sesli filmler anlatımda sesin etkisinden bağımsız düşünülemez. Böylece sinematografik anlatım, kelime sınırlarını aşarak, daha geniş anlamda estetik yapılar bütünlüğü haline gelir.

Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Karakterlerin Sinematografik Sunumu

Anlatı formları zamansal ilişkilerle belirlenir. Sinema da bir anlatı formu olduğuna göre bir takım zamansal ilişkiler düzenine sahiptir. Sinemasal zamanın reel zamandan en büyük farkı yönetmen tarafından gerçekte mümkün olmayacak biçimde tekdüzelikten ve kesintisizlikten kurtarılabilmesidir. Yalçın Demir (1990, s.147-156), filmlerde sinemasal zamana etki eden özellikleri dört ayrı kategoride inceler. Bunlar: Görüntü boyutunun zamana etkisi, Kamera hareketlerinin zamana etkisi, Sesin zamana etkisi, Kurgu ve Geçiş yöntemlerinin zamana etkisidir.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında sinemasal zaman, reel zamana daha yakındır. Sahnelerde amaç, olanı, olabildiğince yalınlığı ile gösterebilmektir. Anlatının geçtiği mekânın da mutlaka hikâyeye ve karakterlere etkileri vardır. Zaten karakterler büyük ölçüde mekanların ürünüdür. Sinematografik mekân, dört köşeli beyaz perdeden daha büyük ve daha derin olan maddi ve düşünsel bir olgudur. Bu olgu, anlatılan zamanın ve olayın geçtiği düzlem, insanın var ettiği bir mimari ve bu mimariden arta kalan boş kısımlara ek olarak, daha soyut ve karmaşık bir olgudur.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde, mekânı maddi mekândan daha derin biçimde motifler. Gösterilen mekân kasabanın bir sokağı ya da eski bir evin herhangi bir odası olabilir fakat görülen tüm mekanların karakterler üzerinde ilişkilendirilebilir bir tarafı mutlaka vardır. Film başladığında ilk görülen mekân, filmin nerede ve hangi zaman diliminde geçtiği ile ilgili izlenimi verir. Karakterin yaşadığı ev, bulunduğu ortamlar, ekonomik ve psikolojik açıdan ve mesleki ve eğitimsel açıdan izleyiciye kolaylık sağlar. Nitekim hikâye bağlamında karakter ve mekân bütünlüğü ne kadar kabul edilebilir seviyede ise film de o kadar gerçekçi bir anlatıma sahip demektir. “Ceylan’ın filmleri modern kentsel yaşamı yabancılaşma ve tecritle dolu bir yaşam olarak sunar. Filmleri, anlamlı ve kalıcı toplumsal ve cinsel ilişkiler kurmaktan acizliklerine bir çare veya buna karşı bir tedbir olarak, ironik bir şekilde yalnızlık peşinde koşan yabancılaşmış karakterlerle doludur.” (Diken, Gilloch, Hammond, 2018, s.14)

Nuri Bilge Ceylan sinemasının ilk dönem filmleri taşradan kente uzanır fakat sonraki filmlerinde tekrar taşraya geri dönüşler başlar. “Taşra” veya “kent” algılarını sadece insanların maddi yaşam alanları olarak düşünmek yanlış olacaktır. Çünkü bu alanlar Nuri Bilge filmlerinde daha genel olarak kültürel yaşantı ve düşünce biçimlerini kapsamaktadır. Yani taşra sadece kırsal alanı kapsamaz, orada gelişen tüm insani faaliyetlerle birlikte doğayı ve diğer canlıları da kapsar. Aynı şekilde kent algısı da bir olguya dönüşür. Kentli insanı değil kentte yaşayan ve kendine özgü özelliklere sahip insanı veya kente gitmiş olan taşralı insanın tezatlıklarını anlatır.

Yalnız karakterler, başarısız ilişkiler, istenmeyen ve yersiz yakınlıklar garip sessizliklere doğru ilerler. Dolayısıyla Ceylan’ın filmlerinde, en önemli olan şey çoğu zaman söylenemez veya muhtemelen söylenemez olarak kalacaktır. Her şeyi kuşatan bir konuşma acizliği veya isteksizliği görürüz perdede, iletişimin iflasını görürüz; ama istisnai bir suskunluk hali gibi sözceler arasında bir boşluk veya duraklama değildir bu; ara sıra ortaya çıkan seslerde delinen ve vurgulanan kalıcı bir iletişimsizlik halidir. (Diken, vd. 2018, s.15)

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde karakterleri önem sıralaması şeklinde kategorize etmek zordur. Bazı filmlerimde öne çıkan karakterler olsa da genel olarak her karakter ayrı ayrı güçlüdür. Her karakter sırası geldiğinde filmin merkezine çekilebilir ardından yerini başka bir karaktere devredebilir. Bu değişkenlik tematik olarak da böyle çalışır. Dolayısıyla sinematografik unsurlar tüm karakterler üzerinde benzer şekilde işler. Söz gelimi filmde daha belirgin bir karakterin psikolojisindeki bir çatışmayı aktarmak için rüzgâr sesi kullanılıyorsa aynı ses biraz daha geri planda görünen bir karakterin psikolojisi için de kullanılır. Her karakterin ifadesi ve tavrı önemli olduğu için her karaktere yakın çekimler yapılabilir. Dolayısıyla filmlerindeki karakterler arasından sadece bir tanesini sinematografik açıdan değerlendirmek, genel anlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasında karakterlerin sinematografik sunumlarını analiz etmeye yeterli olacaktır.

Örnek İnceleme 1: Bir Zamanlar Anadolu’da Filminden Savcı Nusret Karakterinin Sinematografik Sunumu

Sinopsis

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi Maktul Yaşar’ın تنها bir otoyol kenarındaki lastikçi dükkanında başlar. Komutan, askeri araç şoförü, Zanlı Ramazan, bir asker, Komiser Naci, Doktor Cemal, Şoför Arap Ali, Zanlı Kenan, Polis İzzet, Şoför Tefvik, iki kişilik kazma kürek ekibi, Savcı Nusret ve Yazman Abidin’den oluşan on dört kişilik ekibin Anadolu’nun

bozkırlarında on iki saatlik gömülü bir cesedi arama serüveni anlatılır. Filmin ard öyküsüne göre ceset, Zanlı Kenan ve Zanlı Ramazan tarafından öldürülen Maktul Yaşar'a aittir. Maktul Yaşar'ın eşi Gülnaz ile Zanlı Kenan arasında yasak bir ilişki vardır. Bu ilişkiden olma onlu yaşlardaki oğlan çocuk Zanlı Kenan'a aittir. Bu durumu Zanlı Kenan ağzından geçirir ve Maktul Yaşar'la aralarında arbede yaşanır. Ardından Zanlı Kenan, Maktul Yaşar'ı bağlayıp diri diri gömer. Film, Maktul'un öldürülüp Zanlı Kenan'ın yakalanmasından sonrasını anlatır.

Filmin girişinde Maktul Yaşar, Zanlı Kenan ve Zanlı Ramazan'la birlikte, lastikçi dükkânın içinde, rakı sofrasında konuşmaktadırlar. Kamera, dükkânın camından içeriye yaklaştıkça karakterler netleşmeye başlar. Maktul Yaşar bir şeyler anlatmaktadır fakat konuşulanlar seçilmez. Zanlı Ramazan; Zanlı Kenan ve Maktul Yaşar'a göre daha pasif bir karakterdir. Bu durum rakı yerine kola içmesinden ve konuşulanlara dinleyici kalmasından anlaşılır. Ardından konuşma biter ve kahkahalar yükselir. O sırada Maktul Yaşar, dışarıda havlama sesi duyulan köpeğe yemek verme bahanesiyle dışarıya çıkar ve mekânın dışı da gösterilir. Ardından otoyoldan geçen bir tır ekranı karartır ve filmin adı yazar. Buraya kadar sofradaki üç kişi ile ilgili belirgin bilgiler verilmez fakat bu üç karakter az çok tanıtılmış olur.

Alacakaranlıktaki bozkır görüntüsüyle film tekrar başlar. Tepelerin ardından üç araç farı belirir. Araçlar yol kenarındaki çeşmeye doğru yaklaşmaktadır. Çeşme başına vardıklarında dururlar. En arkada duran askeri araçtan: Komutan, askeri araç şoförü, Zanlı Ramazan ve onu tutan bir asker, ortadaki karakola ait araçtan: Komiser Naci, Doktor Cemal, Şoför Arap Ali, Zanlı Kenan ve onu tutan Polis İzzet, en öndeki adliyenin aracından ise: Şoför Tevfik, iki kişilik kazma kürek ekibi ve Savcı Nusret iner, Yazman Abidin ise arka koltuğun camından dışarıyı izlemektedir. Bu on dört kişilik ekip bölgedeki çeşmeleri gezerek ceset aramaktadır. Açılış sahnesinde görülen Kenan karakteri kelepçeli şekilde karakolun aracındadır. Gecenin karanlığında birbirine çok benzeyen bozkırlarda maktulü arama serüveni uzadıkça uzar. Birinci, ikinci ve üçüncü çeşmelerde Komiser Naci ve Savcı arasında çatışmalar yaşanır. Bir türlü bulunamayan ceset yüzünden Savcı ertesi günkü Ankara seyahatine gidemeyecektir. Bu yüzden Komiser'e bir an önce olayı çözmesi için baskı yapar. Arap Ali ve Tevfik arasındaki kıskançlık da bu çeşme sahnelerinde ön plandadır. Doktor bu olaylar yaşanırken henüz izleyici konumundadır. Fakat üçüncü çeşme sahnesinde Arap Ali'yle yaşadığı konuşma ile hikâyeye dahil olur. Üçüncü çeşme sahnesinde maktulün gömüldüğü yer aranırken araçların başında bekleyen Doktor ve Arap Ali'nin canı sıkılır ve konuşmaya başlarlar. Konuşma bir süre sonra monolog sahneleriyle devam eder. Maktul, üçüncü çeşmede de bulunamaz ve dördüncü çeşmeye varılır. Dördüncü çeşmede Doktor bu kez Savcı'yla konuşmaya başlar. Bu konuşma ile filme bir hikâye daha eklenir. Savcı, meslek icabı tanık olduğu tuhaf bir ölümü Doktor'a anlatır. Güzeller güzeli bir kadın "Ben şu tarihte ölmüş olacağım." demiş ve o tarih geldiğinde hakikaten ölmüştür. Doktor bu durumun bilimsel olmadığını savunur. Savcı ısrarla olayı mistik bir güce dayandırmaya çalışır. Savcı'nın anlattığı bu hikâyenin detayları konuşulmadan tekrar ana hikâyeye dönülür. Komiser Naci, Zanlı Kenan'ın, maktulü gömdüğü yeri bir türlü tespit edememesinden ötürü dövmeye kalkar. Komiser Naci'nin bu tavrı Savcı'dan gördüğü baskının bir sonucudur. Dört çeşme aranmış, maktul bulunamamış, ekip yorulmuştur. Savcı, yakın köylerden birinde mola vermeyi uygun görür. Mola, Ceceli Köyü Muhtarı'nın evinde verilir. Muhtar, kıdemli kişilere kendini sevdirek işlerini halletmeyi uman köylü kurnazı bir tiptir. Muhtar, hazırlanan yemekler yenirken fırsattan istifade kendi isteklerini Savcı Nusret'e anlatmaya başlar. Köye gasil haneli bir morg yaptırmak istemektedir fakat ödenek çıkartamamıştır. Savcı'ya ödeneği bir an önce çıkartması için baskı yapar. Savcı Nusret, Muhtar'ı fazla ciddiye almaz, karnını doyurur

ve geçirir. Yemek yenmeye devam edildiği sırada elektrikler kesilir. Bu vesile ile herkes bir köşeye çekilir. Bu sakin ortamda Muhtar'ın güzel kızı odaya girerek, uyuya kalmış olan karakterleri uyandırıp gaz lambası ışığıyla çay servisi yapar. Doktor, Savcı ve Zanlı Kenan'ı uyandırıp çaylarını verir. Zanlı Ramazan'a ise kola verir. Yemeğin ortasında "Kola var mı?" diye söze girerek patavatsızlık yapan Ramazan'ın da isteği yerine getirilmiş olur (Ramazan filmin giriş sahnesinde de rakı yerine kola içmekteydi). Ramazan'ın filmdeki görevi zaman zaman sahnenin düşen enerjisini yükseltmektir. Çay servisi sırasında Muhtar'ın kızının güzelliği karşısında büyülenen karakterler, kendilerini ve içinde bulundukları durumu sorgulamaya başlarlar. O esnada Zanlı Kenan'ın gördüğü kâbus gösterilir. Kabusa göre Maktul Yaşar da o odadır ve çayını içmektedir. Kenan şaşırır. Maktul Yaşar, çayını içmeden boğulmaya başlar. Ardından Kenan, Komiser Naci tarafından uyandırılır ve bu anın bir kâbus olduğu anlaşılır. Böylece aranan maktulün giriş sahnesindeki Yaşar olduğu anlaşılır. Kâbusta boğulması ise nasıl öldüğüne bir işarettir. Muhtarın evinde çaydan sonraki sakin bir anda Savcı fırsat yaratıp Doktor'un yanına gider. Tanık olduğu, kadın ölümü üzerine tekrar konuşurlar. Bu konuşmada, kadının ölüm sebebi olarak kalp krizi raporu olduğu anlaşılır. Bu rapor gerekçesiyle Savcı otopsi yapılmasını istememiştir. Doktor, bazı ilaçların fazla alınması durumunda kalp krizi yaşanabileceğinin dolayısıyla otopsi yapılması gerektiğinin altını çizer. İntihardan şüphelenmektedir. Savcı, Doktor'un iddialarını mantıklı bulmasına rağmen kabul etmek istemez ve durumun gerçekliğini inkâr etmeye devam eder. Bu köşeye sıkışma durumu git gide Savcı karakterini zayıflatmaya başlar. Muhtar'ın evindeki bu boşluk anında Komiser Naci, Zanlı Kenan'ı tekrar sorguya çekmiştir. Kenan, o esnada yeni bilgiler verir. Yaşar'ın karısı Gülnaz ile olan yasak ilişkisini itiraf etmiştir. Bu durum ekipte bir dönüm noktasına sebep olur. Zanlı'ya karşı sert duruş, bu itiraftan sonra yumuşar. Sabah olduğunda tekrar yola koyulan ekip beşinci çeşmeye varır. Maktul Yaşar'ın gömüldüğü yer tespit edilir. Ardından ceset otopsi yapılmak üzere hastaneye taşınır. Otopsi yapılmadan önce Savcı, Doktor'un odasındadır. Otopsi odasının hazırlanması beklenirken Savcı yine kendi hikâyesine döner. Savcı'nın ard öyküsüne göre karısı, Savcı'yı, başka bir kadınla yakalamıştır. Bu olaya içleriken kadın hamile olduğu için çocuğunu doğurmayı beklemiş ve ardından intihar etmiştir. İntihar ettiğini Savcı, Doktor sayesinde yeni fark etmiştir. Bu olayı film boyunca Doktor'a bir arkadaşının karısının başına gelenler olarak anlatmıştır. Fakat sahnenin sonunda anlattığı kadının kendi karısı olduğunu Doktor'a itiraf eder. Karısının, kendisi yüzünden intihar ettiği gerçeği Savcı'nın boynunu bükerek, filmin başındaki güçlü, otoriter yapısını kaybetmesine yol açar. Ardından Doktor ve Savcı otopsi odasına gider. Bu kez otopsi teknisyeni Şakir kendi şikayetlerini konuşmaya başlar. Şakir, otopsi aletlerinin eski olmasından şikayetçidir. Ziyarete gittiği bir başka otopsi odasında son teknoloji aletleri görmüş ve kıskanmıştır. Aletlerin yenilenmesi için Savcı'ya sitemde bulunur. Bu sahne Muhtar'ın isteklerini anımsatır. Savcı, Şakir'i de tıpkı Muhtar'a yaptığı gibi geçirir. Bu tip yan öykülerin ana hikâyeye oranla düşük önem seviyesi ironiklik yaratır. Savcı, otopsi raporundaki kendi kısmını tamamlar ve hikâyeden boynu bükük şekilde ayrılır. Otopsi devam ederken Şakir, Maktul'ün soluk borusunda ve akciğerlerinde toprak tespit eder. Doktor'a durumu gösterir. Doktor, Maktul'ün diri diri gömüldüğünü fark etmesine rağmen, tutanağa durumu normalmiş gibi geçirir. Gerek Maktul'ün eşinin ölüm şekline üzülmekten, gerek Zanlı'nın alacağı cezanın hafiflemesini istemesinden (çocuğun babasız büyümesi sorunu doğacağından) dolayı durumu görmezden gelir. Ardından Doktor'un yüzüne otopsi esnasında kan bulaşır. Böylece Doktor da hakikatin yerine kendi doğrusunu söylemeyi seçtiği için masumların arasından çıkmış olur. Film biter.

Savcı'nın Çekiminde Fotoğrafik Kapsam

Savcı karakteri başta otoriter ve ekibin en yetkili kişisidir. Daha sonra diğer karakterlerle iletişimi bağlamında değişmeye başlar. Filmin sonunda ise kendi savaşını kaybetmiş, boynu bükük bir karakter olarak veda eder. Bu döngü filmde sinematografik olarak belirgin biçimde gösterilir.

Filmin tonlaması ağırlıklı olarak soluk yeşil, gri ve kaynağını araba farlarından alan sarı ışık tonlarından oluşur. Renk tonları filmdeki mekanla (bozkır) ve temayla bütünlük oluşturur. Ayrıca oluşturulan kontrast alanlar gözü, karakterlere sürükler. Örneğin ikinci çeşme sahnesinde Savcı'yı ilk kez yakından gördüğümüz çekimde, gecenin karanlığında araç farlarından geldiği var sayılan tek kaynaklık sarı bir ışık yüzünün yarısına gönderilerek Savcı'nın yüzünde kontrast alanlar oluşturmuştur. Savcı'nın ana hikâyesinin başlangıcındaki otoritesi kontrastlı aydınlatma ile pekiştirilmiştir. Savcı karakteri filmin genelinde orta veya uzun odaklı objektiflerle çekilmiş planlarla gösterilir. Nadir de olsa geniş açılı objektiflerle çekildiği planlarda ise ya mekâna ya da başka bir karaktere sıkıştırılarak çerçevelenir veya mekânın ışık almayan bölümlerine konumlandırılır. Örneğin Muhtar'ın avlusunda geçen sahnenin başlangıcında, önce orta odaklı bir objektifle görüntülenen Savcı, devam planında kısa odaklı bir objektifle, fakat mekânın ışık almayan bölümünde silüet olarak görüntülenmiştir. Filmde Savcı'yla ilgili sürekli olarak bir gizem ve sıkıntı duygusu yaratılmak istenir.

Filmde hareketin hızına müdahale edilen nadir anlardan birisi de Muhtar'ın evinin avlusundaki sahnede gerçekleşir. Savcı'nın, Doktor'a, ölüm tarihini bilen güzeller güzeli kadınla ilgili detayları anlattığı sahnenin sonunda fırtına çıkar. Avludaki çamaşırları toplamaya çıkan Muhtar'ın güzel kızı yavaşlatılmış çekimle gösterilir. Saçları ve kıyafetleri rüzgârın etkisiyle dalgalanmaktadır. Burada hem Doktor'un kızla olan belli belirsiz temasına hem de Savcı'nın hikayesindeki kadına çağrışım yapılır. Muhtar'ın kızı Cemile, Savcı için bir imge olarak yavaşlatılmış çekimle vurgulanır.

Savcı'nın Çekiminde Çerçeve

Filmde 2:53:1'lik geniş kompozisyona imkân tanıyan çerçeve oranı kullanılmıştır. "İster maskelenmiş isterse sıkıştırılmış olsun geniş-ekran sinemasının önemli görsel etkileri vardır. Ekran bir bant ya da kuşak haline gelir, ufki kompozisyonlara dikkat çeker." (Bordwell ve Thompson, 2012, s.187) Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılıkta da kullandığı geniş kompozisyon tercihi bu filmde çerçeve oranını belirlemiştir. Karakterler geniş çerçeve içerisinde kompozisyona göre yer değiştirmektedir. Örneğin ikinci çeşme sahnesinde Komiser, Kenan'ı sorgularken sahnedeki tüm karakterler belirli bir oyun düzeni içerisinde hareket eder. Sahnenin merkezinde olmamasına rağmen Savcı'nın, Komiser Naci'ye doğru yaklaştığı fark edilir. Burada Komiser'e baskı hissettirmeye çalışmaktadır ve net alan derinliğinde dahi olmamasına rağmen geniş kompozisyon tasarımı sayesinde belirgin biçimde baskı hissedilir.

Karakterler bazı anlarda sahneden soyutlanarak gösterilir. Böylece yan olaylar ve karakterler arası iletişim süreklilik kazanır. Yönetmen bunu ekran dışı alanların etkinliğini sürdürerek yapar. Söz gelimi Savcı ve Doktor'un konuştukları sahnelerde Komiser'in biraz ötede Zanlı Kenan'ı sorgulamaya devam etmesi, filmi ana hikâyeden uzaklaştırmadan aynı zamanda Savcı ve Doktor'un ilişkisini de gösterir. Savcı'nın anlattığı hikâyede gerekli bilgiler aktarıldığında

tekrar bir aksiyonla ana hikâyeye yani Komiser Naci ve Zanlı Kenan'a dönülür. Ana hikâyeye görünürde devam etmese dahi hala aktifliğini korur ve biz bunu biliriz.

Filmde çerçevenin hareketi karakterlere göre tasarlanır. Dördüncü çeşmede Komiser Naci ve diğerleri cesedi aramaktadır. Araçların yanında kalan Doktor ve Savcı fırsattan istifade konuşmaya başlar. İlk olarak Doktor, Komiser'in bu kez cesedi bulup bulamayacağıyla ilgili durum değerlendirmesi yapar. Ardından Savcı'ya fikrini sorar. Böylece konuşma başlar. Bu sahne Savcı'nın kendi hikayesinin gün yüzüne çıkmaya başladığı sahnedir. Dolayısıyla konuşmaların sinematografisi bize durumu daha kolay kavrama imkânı sağlar. Savcı önce karanlıkta belirir ardından yavaşça aydınlanmaya başlar. Çekimler konuşmanın başında karakterlerin arka aksından aç-karşı aç şeklinde verilir. Önce Doktor omuz ölçekte, Savcı göğüs ölçekte gösterilir. Savcı hikayesinden bahsetmeye başlayınca plan kesmeleri Savcı'ya yaklaşp, Doktor'dan uzaklaşmaya başlar. O sırada rüzgâr şiddetlenir ve dalların birbirine çarpma sesi duyulur. Kamera karakterlerin arkasından, ön taraflarına doğru kayarak geçer ve çekim aksını değiştirir. Yönetmen bunu kesmeyle yapmak yerine çerçeveyi hareket ettirerek yapar çünkü Savcı'nın çerçevedeki alanını daraltmak ister. Ayrıca aks değişikliğine bir anlam atfeder. Savcı karakteri hikâyeyi anlatmaya başlayarak filmde başka bir konuma geçmiştir ve bu durum bu şekilde vurgulanmıştır. Kamera hareketi tamamladıktan sonra yeni görüntüde Savcı bulanık olarak karşımıza tekrar çıkar. Savcı'yı bulanık ve boynu bükük, doktoru ise yakından ve net şekilde görürüz. Savcı'ya yönelik bu negatif vurgu, anlattığı hikayedeki yolunda gitmeyen ve kendisini yakından ilgilendiren bazı durumlara işaretir. Hareketli çerçevenin sınırsız tasarlanabilen aksiyonu sayesinde yaratıcı bir kompozisyonla anlam bize geçmiş olur.

Savcı'nın Çekiminde Süre

Film yaklaşık on iki saatlik bir olayı iki buçuk saatte anlatır. Plan-sekanstan oluşan sahnelerin fazlalığı ve sahneler arası kesmelerin az olması nedeniyle zaman, gerçek zamana yakındır. Sahnelerdeki anlamla bütünleşik kamera hareketleri sayesinde kesmelere fazla ihtiyaç duyulmaz. Çeşme sahnelerinin arasına kıvrımlı yollardan ilerleyen araç görüntüleri girer. Araçlar tepenin ardından belirir ve kayboldukları ana kadar kesintisiz gösterilir. Bu sayede gerçek zaman izlenimi yaratılmış ve izleyici ile karakterler arasında benzer bir sıkılma duygusu oluşmuş olur.

Savcı, filmin başında alt açıyla ve orta yakın çekimlerle gösterilirken ilerleyen süreçlerde özellikle Doktor'la konuştuğu anlarda Orta çekim, orta yakın çekim ve yakın çekimlerle ve üst aç ile gösterilir. Çekimlerdeki bu değişim Savcı'nın kendi hikayesini öğrenmeye başladığımız andan itibaren başlar. Savcı'nın yüzündeki yara izlerine ve mimiklerine yakın çekimlerle vurgu yapılır. Otoriter yapısının giderek zayıflayışına dikkat çekilir. Filmin sonunda zayıf bir karakter olarak veda eder.

Örnek İnceleme 2: Ahlat Ağacı Filminden Sinan Karakterinin Sinematografik Sunumu

Sinopsis

Sinan, Çanakkale'de sınıf öğretmenliği bölümünü yeni bitirmiş, yirmili yaşlarda bir gençtir. Çanakkale'nin Çan ilçesinde yaşayan ailesinin yanına döner ve hikâyeye başlar. Aile, Çan'ın merkezinde bir dairede oturan baba İdris, anne Asuman, kız kardeş Yasemin'den ve köyde yaşayan iki dededen ve anneanneden oluşmaktadır. Otogardan çıkıp kasabanın sokaklarına adım attığı anda ailesinden kaynaklı problemleri işitmeye başlar. Babası İdris, kumar sebebiyle itibarını kaybetmiş bir öğretmendir. Köydeki evinde bir kuyu kazıp su bulmaya çalışmaktadır.

Bu meşgalesi yüzünden kendi babası ve oğlu, sonu mantıklı bir yere varmayan işlerle uğraşan, başarısız bir adam olduğu gerekçesi ile onu eleştirmektedir. Sinan'ın filmdeki amacı yazdığı kitabı bastırabilmek ve babasının aksine saygın biri olabilmektir. Ailesinin evine döndükten sonra ilk olarak dedesinin köydeki evinden eski bir kitabı satmak için alır. Kitabın eski el yazması olduğunu ve parasal değerinin olabileceğini düşünür. Ardından Çan Belediye Başkanı Adnan'ın yanına para desteği alabilmek için gider. Belediyeden destek bulamayınca Adnan'ın tavsiye ettiği kum ocağı işletmecisi İlhami'nin iş yerine gider. Fakat İlhami yerinde yoktur. Dönüş yolunda eski aşkı Hatice ile karşılaşır. Hatice, kasabada kalmış, hayata dair merakları olan, kendini gerçekleştirememiş yirmili yaşlarda bir kızdır. Sinan ile aralarında, eğitim, hayatla ilgili seçimler, meraklar ve insanın arzularına ilişkin diyaloglar geçer. Hatice, eskiden sevgili olduğu Ali Rıza ile değil, bir kuyumcu ile evlenmek zorunda kalmıştır. Hatice konuşma sırasında kendi istediği birisiyle değil, parası ve altınları olan birisiyle evlenmek zorunda kaldığını belli eder. Eski aşkıyla karşılaşan Sinan, kendini para ve altınla alakalı bir evliliğin arifesinde bulur. Hatice, bastırdığı duygularına hâkim olamaz ve sahnenin devamında Sinan ile öpüşür. Oradan ayrılan Sinan, yağmura yakalanınca kasabanın kahvehanesine girer. Kahvehanede Ali Rıza da vardır. Daha sonra Ali Rıza ve birkaç arkadaşı daha Hatice'nin telli duvaklı gelin olarak evden çıkışını izlerler ve ardından تنها bir göl kenarına geçip alkol almaya başlarlar. Sinan, Ali Rıza'yı teselli eden edebi konuşmalar yaparken Ali Rıza ters bir şekilde Sinan'ı bu duruma sevinmekle suçlar ve kavgaya tutuşurlar. O kavgadan sonra Sinan'ın yüzünde yara izleri oluşur. Ardından Sinan, öğretmen atama sınavları için Çanakkale'ye döner. Sınava girer ve sınav çıkışı dedesinin evinden aldığı kitabı satmak için bir kitapçıya uğrar. Kitap, Sinan'ın düşündüğünden daha az para eder fakat neticede kitabı satar. Kitapçıda tesadüfen bölgenin popüler yazarlarından olan Süleyman ile karşılaşır. Yazar Süleyman'ın karşısına özgüvenli bir şekilde çıkıp sohbet başlatır. Pişkin ve alaycı konuşmaları Süleyman'ı bıktırır, sonunda sinirli ayrılırlar. Oradan Çan'a geri döner, kum ocağı sahibi İlhami'yi tekrar yoklar. Bu kez İlhami yerindedir fakat maddi yardıma yanaşmaz. Ardından köye giden Sinan, İmam Veysel ve İmam Nazmi ile karşılaşır ve derin varoluşsal sohbetler eder. Hikâyeye göre İmam Veysel, Sinan'ın dedesinden altın almış fakat geri ödememiştir. Sinan fırsattan istifade Veysel'den altını alıp kitabını bastırmayı düşünür. Fakat tüm dolaylı imalarına rağmen başarılı olamaz. Veysel bir şekilde konuyu değiştirmeyi başarır. Bu konuşmaların ardından kitabı için son para kaynağı olan babasının köpeği Arap'a yönelir. Kimseden habersiz, Arap'ı bir avcıya satar ve en nihayetinde kitabını bastırır. Kitap basıldıktan sonra askere gidip gelir. Askerlik dönüşünde kitabını satması için bıraktığı kitapçıya uğrar fakat hiç satılmadığını öğrenir. Oradan Çan'a geri döner. İdris emekli olmuş, birkaç küçükbaş hayvan satın alıp köye yerleşmiştir. Sinan, İdris'i görmeye köye gider ve kitabını okuyan tek kişinin o olduğunu öğrenir. Bu zamana kadar hep eleştirdiği, benzemekten korktuğu İdris'e artık yakınlaşmaya başlar hatta kazmakta olduğu su kuyusuna bu kez kendi iner, kazmaya başlar ve film biter.

Sinan'ın Çekiminde Fotoğrafik Kapsam

Sinan karakteri filmin başında henüz kimliği oturmamış, ne yapması gerektiğini tam olarak bilmeyen, karmaşık ve fazla özgüvenli bir genç karakter olarak karşımıza çıkar. Diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler giderek özgüvenini kırar ve askerlik dönüşünde değişime uğrar. Özellikle en büyük korkusu olan babasına benzeme ve kasabada kalma durumunu kabullenmek zorunda kalır. Sinan'ın kaygıları ve değişimi filmde sinematografik olarak gösterilir.

Filmin genelinde baskın olarak altın sarısı tonları görmek mümkündür. Bu durum Sinan'ın ve çevresindekilerin sürekli para ve altın kaygısı güden insanlar oluşundan kaynaklıdır. Fakat anlama göre tonlamalar değişir. Örneğin Sinan'ı ilk gördüğümüz plan mavi tonlardadır. Sabahın erken saatleri mi yoksa akşamüzeri mi olduğu tam olarak belirlenemeyen bir zaman diliminin loşluğunda, mavi tonların hakimiyeti, Sinan karakterinin belirsiz ilerleyecek süreçlerine yönelik olumsuz bir hissiyat yaratır, netleşmemiş bir kimliğin ve bir tür memnuniyetsizliğin ön habercisidir. Öte yandan Sinan'ın ailesinin evinde devam eden sahnelerde ve Hatice ile karşılaştığı sahnede altın sarısı tonlar bariz biçimde gözlemlenir. Sinan filmin sonunda parasal kaygılarından vazgeçip korkularıyla yüzleştiğinde ise filmin tonlaması kar sahneleri ile beyaza döner.

Sinan ağırlıklı olarak filmde kısa ve orta odaklı objektiflerle mekâna dahil edilerek görüntülenir. Karakterindeki bazı değişimlerin gösterilmesi ise uzun odaklı objektifle sağlanır. Örneğin, Sinan'ı, İlhami'nin iş yerinden dönerken gördüğümüz çekim, uzun odaklı bir objektifle çekilmiştir. Arka planda görünen kasaba aydınlık, Sinan ise gölgede ve küçüktür. Uzun odaklı objektifin perspektifteki yığılma etkisi sayesinde Sinan'ı ve kasabayı aynı çerçevede bütünleşik olarak görürüz. Ayrıca mesafedeki yığılma etkisi Sinan'ın adımlarını durağanlaştırır. Sinan yürür fakat hep aynı noktadaymış gibi gözüktür. Dolayısıyla Sinan'ın taşra karşısında varoluşunun bir tezatlık içerdiği vurgulanmış olur.

Filmde görüntünün hızına çok fazla müdahale edilmez. Hatice ve Sinan'ın konuştukları sahnede Hatice'nin rüzgârda savrulan saçları yavaşlatılmış çekimle gösterilmiştir. Bunun dışında karakteri ve anlamı etkileyecek belirgin bir yavaşlatma veya hızlandırma yoktur.

Sinan'ın Çekiminde Çerçeve

Filmde 2:35:1'lik çerçeve oranı kullanılmıştır. Bu tercih görüntünün geniş düzleme daha fazla detay eklenebilen yatay kompozisyonun kullanıldığını gösterir. Filmin açılış çerçevesinde Sinan'ı ilk kez bir mekânda, denize doğru sikkın bakışlarla bakarken görürüz. Bu görüntü Sinan'ın oturduğu mekânın camının dışından, geniş açılı bir objektif ile sabit çerçeve kullanılarak çekilmiştir. Aynı zamanda Sinan'ın baktığı yöndeki ekran dışı mekân, camdaki yansıma özelliği ile ekran içine dahil edilmiştir. Sinan'ın filmin başındaki karmaşık kimliği bu şekilde vurgulanmıştır.

Filmin başında Sinan'ın otogara doğru yürüdüğü sahnede hareketli çerçevenin bir örneğini görürüz. Sinan mutsuz şekilde valizleriyle yürümektedir. Sahne ilk başta geniş bir plan olarak başlar. Arada iki kez etrafa ve arkasına doğru bakınıp yürümeye devam eder. Yürürken kamera geriye doğru kayar ve sola pan yaparak Sinan'ı gittiği yöne doğru takip eder. Sinan bir müddet sonra kameraya orta yakın çekime geçecek kadar yaklaşır. Ardından kamerayı da geçerek ilerlemeye devam eder ve genel çekime geri döner. Ardından görüntü kararır ve filmin adı yazar. Tek planlık bu çekim, bize Sinan'ı ayrılmak üzere olduğu mekanla birlikte görmemizi ve Sinan'ı mekândan soyutlayarak daha yakından izlememizi, ardından tekrar mekânın içerisinde kaybolmak üzere Sinan'a veda etmemizi sağlar. Hareketli çerçeve kullanımıyla aynı çekim içerisinde üç farklı kompozisyon gösterilmiş olur. Dolayısıyla kesme yapılmadan verilen bu yürüyüş sahnesi, gerçek zamanı yansıtarak Sinan'la birlikte yürümemize ve giderek onu tanımamıza yardımcı olur. Bir diğer önemli örnek ise Sinan'ın cebinden parasının çalındığı sahnedir. Sinan eski kitabı satmış eve dönmüştür. Montunun cebinin açık olduğunu görür. Kontrol ettiğinde parasının bir kısmının yerinde olmadığını fark eder. Para, evin askılığında asılı duran montunun cebinden biri tarafından alınmıştır. Parayı o anda kapıda bekleyen mobilya

ustalarından birisi mi yoksa ev ahalisinden birisi mi almıştır? Bu sorunun cevabını merak ederiz. Sinan olayı fark ettikten sonra sesli bir şekilde parasının çalındığını söyler ve direk ev ahalisini suçlarcasına “Kim aldıysa versin!” şeklinde ithamlarda bulunur. İlk karşılık anneden gelir. Asuman salondan çıkarak durumu anlamaya çalışır. O sırada kamera geriye doğru kayar. Biraz sonra Yasemin tuvaletten çıkarak kompozisyona dahil olur ve son olarak İdris mutfaktan çıkar ve kamera hareketi tamamlanır. Bu sahnedeki hareketli çerçeve kullanımı sayesinde tüm ev ahalisinin Sinan’a karşı tepkisi tek bir çekimde gösterilmiş olur. Sinan’ın aile bireyleri ile ilişki düzeyleri ve özellikle babasından kuşkulandığı bu çekimle gösterilmiş olur.

Sinan’ı yolda yürürken izlediğimiz bazı sahneler dışında ağırlıklı olarak orta çekim, orta yakın çekim ve yakın çekimlerle izleriz. Bunun sebebi yüz ifadelerindeki ve vücut devinimlerindeki detayları göstermektir. Sinan’ın değişim gösterdiği belirgin sahnelerden birisi de askerlik dönüşü babasını ziyarete gittiği sahnedir. Köy evinde geçen sahnede Sinan’ın babası yokken cüzdanını karıştırmasını izleriz. Cüzdanı karıştırırken bir gazete kupürü görür. Hemen çıkartıp açar. Bu anları orta yakın çekimle izleriz. Bu sahnedeki en önemli husus çekimin açısıdır. Sinan önce alt açıyla gazete haberini görür. Ardından duygulanır ve ağlamaya başlar. Daha sonra gazeteye yapılan yakın çekim gösterilir ve tekrar Sinan’ın çekimine geçilir. Bu kez Sinan’ı üst açıyla görürüz. Sinan’ın, babasına karşı verdiği savaşı kaybettiği, bundan kaçamayıp kabullenmek zorunda olduğunu anlaması, alt açıdan üst açığa geçilerek vurgulanmış olur.

Filmin son sahnesi Sinan’ın karakterindeki değişimin sonlandığı sahnedir. Sinan ve İdris arasında geçen konuşmanın gösterildiği sahne ağırlıklı olarak İdris’in net alan derinliğinde, Sinan’ın ise flu olarak gösterildiği çekimden oluşur. Sinan’daki değişim gerek söylediklerinden gerek çekimin sinematografisinden net şekilde hissedilmektedir. Konuşmanın arasına bir kâbus sahnesi girer. Kâbusa göre Sinan kuyudaki ipe kendini asmıştır. Fakat bu durumun kâbus olduğunu ilk bakışta anlamayız. İdris’in uyuya kaldığı yerden uyanmasından sonra Sinan’ın etrafta olmayışı (İdris’in, Sinan’ın asılı bedeniyle karşılaşma anından çekindiğimiz için) bizi tedirgin eder. Ardından İdris kuyunun içine bakar, Sinan kendini asmamış, kuyuyu kazmaktadır. O anda, biraz önce izlediklerimizin kâbus olduğunu anlar ve rahatlarız. Kuyudaki çekimin açısı da yine Sinan’ın değişimini destekler niteliktedir. (Filmin başındaki kuyu çekiminde İdris kuyunun içinde Sinan ise kuyunun başındadır. İdris üst açıyla Sinan ise alt açıyla gösterilir, ayrıca çekimin tonu da altın sarısıdır.) Filmin son sahnesi olan kuyu sahnesinde Sinan kuyunun içindedir. Sinan üst açıyla İdris ise kuyunun başında alt açıyla çerçevelenir. Dolayısıyla Sinan’ın babasına ve kasabaya karşı verdiği savaşı kaybettiği bu çekimlerle sunulur. Bu son, Sinan’ın farklı bir kimlikle yeniden umut yeşertmeye yönelik çabasından ötürü iyimserdir. Sahne karlı ve soğuk bir günde geçmesine ve Sinan’ın İdris’e karşı yenik düşmüş olmasına rağmen iyimser son içermektedir. Burada Bordwell ve Thompson’un bahsettiği sinematografik anlamların klişelerinden kurtulup kendi anlam sistemini inşa edebileceği konusu net olarak görülebilmektedir.

Sinan’ın Çekiminde Süre

Filmde Sinan’ın altı aylık askerlik süresi dışında dokuz günlük bir süreç üç saatlik zaman diliminde anlatılmaktadır. Genel anlamda Sinan’ın diğer karakterlerle konuşma sahneleri gerçek zamana oldukça yakındır. Genellikle konuşmanın ardından konuştuğu kişiyi bir daha görmeyiz. Örneğin Belediye başkanı Adnan, İlhami, Hatice, İmam Veysel ve İmam Nazmi, yazar Süleyman ve Ali Rıza karakterleri Sinan’la uzun uzadıya konuşmalar yaşayan fakat konuşmanın bitiminden sonra filmde tekrar görmediğimiz karakterlerdir. Dolayısıyla Sinan’ın bu

karakterlerle iletişimi uzun tutularak değişim evresi kademelendirilir. Bu ilişkilerin çekimleri büyük ölçüde gerçek zamana tekabül eder. Fakat filmde Sinan'ın en belirgin değişiminin gerçekleşeceği askerlik sonrası aşamaya çok kısa bir zamanda, ustaca geçilir. Filmde çekimin süresinin en yaratıcı kullanım biçimi Sinan'ın askere gidip geldiğini gösteren sahnedir. Zaman geçişi evdeki bir sahneyle başlar. Sinan ve Asuman'ın konuştuğu bir sahnede Asuman'ın kar yağdığını söylemesi üzerine duygusal bir müzik duyarız. Müzikle birlikte kar yağışı bir süre izlendikten sonra bir başka karlı sahneye geçilir. Aynı müzik devam etmektedir. Bu sahnede Sinan'ı karlı bir mekânda askeri kamuflaj içerisinde görürüz. Ardından dissolve geçişle kasabaya yaklaşan bir aracın gösterildiği başka bir sahneye geçilir ve müzik sesi aracın sesiyle birlikte yavaşça kaybolur. Son olarak bir kasaba caddesini gösteren sahneye geçilir, Sinan sislerin içinde bir görünüp bir kaybolur. Böylece altı aylık askerlik süreci yaklaşık iki buçuk dakikada gösterilmiş olur. Bu sahnelerin geçişlerinde müziğin ve kurgunun bütünleştirici etkisi de büyüktür.

Ahlat Ağacı filminde hikâyenin ilerleyişi, adeta sürekli aynı bölgede seyahat eden bir seyyahın başından geçenleri anımsatır. Bu seyyah Sinan'dır. Karşılaştığı insanlar ve ailesiyle yaşadığı çatışmalar hikâyeyi şekillendirir. Fakat Sinan'ın asıl çatışması kendisiyledir. Babasına benzeme korkusu ve kasabaya ait olma gerçeğine duyduğu öfke onu filmde var eden asıl motivasyondur. Başlarda karmaşık, ukala ve bencil bir karakter izlenimi verir. Sonu belirsiz bir yolculukta, yani kentten kasabaya döndüğünde, burada kurduğu ilişkilerle git gide umutlarını yitirir. Sonra başarısızlığı tadar. Başarısızlık, beraberinde kabullenışı getirir filmin sonunda farklı bir karaktere dönüşerek tekrar savaşılmaya başlar. Dolayısıyla Sinan'ın başlardaki karmaşıklığı, sonrasındaki ilişkileri ve değişimi sinematografik olarak yukarıda anlatıldığı biçimiyle sunulmuştur.

Sonuç

Sinemanın tiyatro ve fotoğraftan farklı bir sanat sayılabilmesindeki belki de en büyük etmen sinematografidir. Çünkü sinematografi her filme özgün enformasyon sağlayabilen değişken ve sürekli bir kavramdır. Tek tek görüntü parçalarının, bütün olarak anlama ulaşma serüvenidir. Sinematografinin belirli bir sözlüğü yoktur, engin bir dağarcığa sahiptir. Bu dağarcık yönetmene görme duygusuyla deneyimlenebilecek tüm imkanlarla birlikte sonsuz yaratıcılık alanı da açar. Böylece filmler tekdüzelikten kurtulur, özgün, estetik ve yaratıcı eserler haline gelir. Her bir çekimi tüm değişkenlerle birlikte düşünmek ve ortak bir temada buluşturmak filmin anlatısını çok daha güçlü kılar. Sonuçta kamera tarafından kaydedilmiş tüm görüntüler Bordwell ve Thompson'un da deyimiyle sinematografik bir tercihin ürünüdür. Bu tercihlerin tutarlılık içermesi ve ortak temaya hizmet etmesi elzemdir. Bu sayede film yapımcılarının dışında filmi izleyenler de filmi okumaya başlayıp anlatı ormanında yolunu daha rahat bulabilmektedir.

Nuri Bilge Ceylan ilk filmlerinden itibaren sinematografinin gücünü etkin şekilde kullanan bir yönetmendir. Filmlerinde görsel anlatı ön plandadır. Son dönem filmlerinde öyküsel anlatıma ağırlık verse de her filminde özgün sinematografinin izini sürmek mümkündür. Bu bağlamda Savcı ve Sinan karakterlerinin film boyunca değişim çizgisinde etkili olan sinematografik etmenler incelenmiştir. İnceleme sonucunda yönetmenin karakterlerini sunarken yukarıda anlatılan neredeyse tüm sinematografik değişkenleri etkin biçimde kullandığı saptanmıştır. İki karakterin sunumu karşılaştırıldığında sinematografik farklılıkların daha fazla olduğu saptanmaktadır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmine soluk yeşil ve gri tonlar hakimken Ahlat Ağacı'na sarı ve beyaz tonlar anlam kazandırır. Savcı karakterinin çekimleri daha çok orta ve uzun odaklı objektiflerle yapılırken Sinan karakterinin çekimleri kısa ve orta odaklı objektiflerle yapılır. Fakat objektif seçimleri iki karakterin çekiminde de zaman zaman çeşitlilik göstermektedir. Her iki filmde de bir veya iki kez yavaşlatılmış çekim kullanılmıştır. Fakat bu çekimler daha çok karakter üzerindeki anlamı yönetmek amaçlı değil, sahnelerin zaman ritmini aynı çizgide tutmaya yönelik belli belirsiz müdahalelerdir. Çerçeve oranları iki filmde de 2:35:1'dir. Karakterlerin geniş kompozisyonda gösterilmesi iki filmde de benzer orandadır fakat Savcı'nın sunumunda yakın çekimlerin daha baskın olduğu görülmektedir. Ekran dışı alanların aktifliği de Savcı'nın sunumunda daha etkindir. Her iki karakterin çekiminde de yaygın biçimde hareketli çerçeve kullanılmaktadır fakat Savcı'nın çekiminde daha çok anlamı inşa eder biçimde çerçeve hareketleri tasarlanırken, Sinan'ın çekiminde ağırlıklı olarak aksiyonu aktarma amaçlı çerçeve hareketinin varlığı saptanmıştır. Savcı'nın on iki saatlik zaman diliminde başından geçenler anlatılırken Sinan'ın yaklaşık dokuz günü anlatılmaktadır. Altı aylık askerlik süresi sadece askere gidip geldiğini gösterecek uzunlukta, bir sahneyle gösterilmiştir. Her iki karakterin sunumunda da diğer karakterlerle olan ilişkileri uzun tutularak gerçek zamana yakınlık sağlanmıştır.

Farklı iki filmde de doğa olaylarının yarattığı imgesel durumlar karakterlerin sunumunda sıklıkla kullanılır. Örneğin rüzgâr ve buna bağlı yaprak ve ot sallantıları, gök gürültüsü ve yağmur gibi doğa olayları karakterlerin iç dünyasının yansıması ve karakterin hikâyede konum değiştirmesi noktalarında devreye girer. Karakterlerin geçirdiği dönüm noktaları bu imgelerle benzeşir, ardından film bir çeşit sessizliğe sürüklenir ve bu kez çekimin sinematografisi konuşmaya başlar. Nuri Bilge Ceylan'ın karakterlerini sunarken benzer sinematografik kullanımlar yerine her karaktere özgü farklı sunuş biçimleri sergilediği söylenebilir. Sinemasındaki karakter sunumlarında sinematografik tutarlılık, benzerlikten ziyade yenilikçi ve estetik tarzıdır.

Nuri Bilge Ceylan Sineması, sinematografik anlatım yöntemi açısından Türk Sineması'nda farklı bir yerde durur. İşitsel alanın ötesinde ve dışında görsel bir anlatım yöntemi kullanan Ceylan filmleri yaratıcı görsel imgeler üreten özgün birer örnek olma özelliğine sahiptir. Seçilen her iki film örneğinde de diyaloglar ve öykünün gerektirdiği olay örgüsü anlatının önemli bir ögesi olarak kullanılmaz. Örneğin Bir Zamanlar Anadolu'da filminde, film, bir cinayet hikayesiyle başlar. Bu cinayetin çözülmesi sırasında yönetmen senaryonun gerektirdiği polisiye hikâyenin düğümlerinin çözülmesine önem vermez. Seyirciye de bu hazzı vaat etmez. Otopsi sahnesinde doktor, maktulün nasıl öldüğü, ölmeden önce mi gömüldüğü ile ilgili ipuçlarına ulaşacak durumda iken, ulaşmayı tercih etmez, sorgulamadan görevini yapar. Taşrada olmak da bunu gerektirir. Nuri Bilge Ceylan sinematografik anlatım tarzı ile öykünün öğelerini değil, sinematografinin öğelerini kullanarak yaratmış olduğu görsel imgelerle atmosfere ve mekânın ruhuna odaklanır. Bu nedenle karakterleri de zamanın ruhuna teslim olarak değişip dönüşürler. Bu değişim ve dönüşüm yaratıcı görsel-işitsel imgelerle seyircinin varoluşsal düşünsel sürecinde yeni olanaklar yaratır.

KAYNAKLAR

- Aristoteles, (2019), Poetika (Çev., Ari Çokona, Ömer Aygün), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Armes, Roy, (2011), Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme (Çev.: Zeynep Özen Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Aytekin, Erdal, Pelin, (2015), “Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma”, Selçuk İletişim, 9 (1): 247-265
- Bergman, Ingmar, (2012), Sinematografi İnsan Yüzüdür (Çev.: Selim Özgül), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Bonitzer, Pascal, (2011), Kör Alan ve Dekadrajlar (Çev., İzzet Yasar), Metis Yayıncılık Ltd., İstanbul.
- Bonitzer, Pascal, (2013), Bakış ve Ses (Çev., İzzet Yasar), Metis Yayıncılık Ltd., İstanbul.
- Bordwell, D.; Thompson, K., (2012), Film Sanatı (Çev., Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat), De Ki Basım Yayım Ltd. Sti., Ankara.
- Bordwell, David, (2016), Hollywood’un Film Dili (Çev., Zahit Atam, Yusuf Can Ekinci, Barış Tanyeri), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Bresson, Robert, (2012), Sinematograf Üzerine Notlar (Çev., Nilüfer Güngörmüş), Küre Yayınları, İstanbul.
- Brown, Blain, (2011), Sinematografi Kuram ve Uygulama (Çev., Selçuk Taylaner), Hil Yayın, İstanbul.
- Demir, Yalçın, (1990) “Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller”, Kurgu Dergisi, s:7, 145-157, www.docplayer.biz.tr
- Diken, B.; Gilloch, G.; Hammond, C.; (2018), Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü (Çev., Ahmet Nüvit Bingöl), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ersümer, Oluk, Ayşen, (2013), Klasik Anlatı Sineması, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Eryılmaz, Mehmet, (2012), Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Kolker, Robert, (2011), Film, Biçim ve Kültür (Çev., Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz), De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara.
- Lotman, Yuriy, Michailovich, (2012), Sinema Göstergebilimi (Çev., Oğuz Özügül), Nirengi Kitap, Ankara.
- Metz, Christian, (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (Çev., Oğuz Adanır), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Miller, William, (2016), Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon İçin (Çev., Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Nutku, Özdemir, (2001), Dram Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Parsa, Alev Fatoş, (2012), “Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme, Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar”, İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri, Görsel Metin Çözümleme, (Editör, Özlem Güllüoğlu), Ütopya Yayınevi, S.11-33, Ankara.
- Pehlivan, Serdar, (2012) “Sinema ve Fotoğraf: Durağan Film Karelerinin Estetiği”, 10. Ulusal Sanat Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur, 7-8 Haziran 2012, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Ankara.