

GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ VE SANAT OLARAK FİLM

Doç. Dr. Nadi KAFALI*

ÖZET

Bu makale filmin sanat olup olmadığı konusunu tartışmakla birlikte; türlerin, örneğin “Belgesel Sinema”nın sanat dallarından hangi yerde olması gerektiğini, görüntü yönetmenliğinin meslek olarak ülkeden ülkeye nasıl değiştiğini ve bu ayrımların nasıl belirlendiğini anlatmaktadır.

Film sanatı “zanaat” yada bir “beceri” anlamında kullanılmaktadır. Bir film yapımında belirli bir beceri ve birden fazla zanaat aynı anda kullanılmaktadır. Bu şekilde değerlendirildiğinde bir film kendi içinde mutluluk ve eğlence için gerçekleştirilmiş bir eylem olarak ele alınabilir. Yine aynı şekilde, heyecan ve düşünce yaratmak, bu yolla da güncel yaşamın olaylarına değinerek sosyal bir etki amacını taşıyabilir.

Pek çok insan, entellektüel ya da duyarlı olmadıkça, filmin yalnızca eğlence yönünü dikkate alıp, bir sanat dalı olarak onu küçümsemekte ve bir sanat olarak tad almamaktadır. Bu alanda çalışan kişiler filmin bir sanat dalı olduğunu söylemekte, ama benimsememektedir. Eğlenceye yatkın film yapan endüstrinin, filmlerin sanatsal yanını horgörmesi, izleyiciye karşı “sev ya da sevmiyorsan izleme” gibi bir tutumu benimsemesi bir sürpriz olamaz. Bu, filmin doğasının köklerine inmekteki kuşkulu tavrı göstermektedir. Sinemanın yalnızca fotoğraflar yığını olduğu ve zaten varolanları görüntülediğini savunanlar, filmin doğasının sadece mekanik ve paketlenmiş tiyatro olduğunu düşünerek küçümserler. Genel olarak bir ressamın resmine başlamadan önce yaptığı gibi tuvalinin önünde durması, ya da bir heykeltıraşın şekilsiz bir mermerin önünde durması veya yazarın önünde boş kâğıda bakması örnek olarak verilebilir. Özetle “sıkı bir hayal gücü” burada ne anlama gelmektedir? Herhangi bir ressam, ya da heykeltıraş boşluğu ya da hiçliği mi yaratmıştır?

Sanatçı, hayal gücünü yaşamı inceleyerek besler. Bilincinin olduğu yerde birleşmiş ve bütünleşmiş hatta karmaşıklaşmış tüm hayaller, bu araştırmalarla ve bilinç dışı durumunun yaratıcısıyla beslenir. Doğayı araştırmak, gözlemek sanatçıyı taze, zihni açık ve yaratıcı yapar; bilgisini arttıran işte budur. Tüm bu deneyimler yaratıcının beyninden dışarıya sadeleşerek çıkar ve sunulur

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Bir kâğıda yazma ya da tuvale resmetmenin fiziksel bir bileşimden farkı yoktur. Dikkat edeceğimiz tek şey, bilinçli yaratıcının önde gelmesi ve kurgunun tek bir metre film çekmeden önce senaryo yazarının beyinde şekillendiğidir. Sonuç olarak bu, gerçeğin bir tretmanıdır. Bir senaryo yazarı düşünmeye başladığı an ressamın tuvalin önünde düşünmesiyle aynı durumdadır. Beyazperdeden önce herşeyi beyinde görür ve zamanla bilinç gözüyle, önünde geçen görüntüleri yetkinleştirir, yaratıcılığın gücü altındadır ve herhangi bir yaratıcı sanatçıdan farklı değildir. Eğer tüm olay bu derecede açık değilse, o zaman yapım sürecinin engin değişebilirliğinden, ilk gösterime kadar uzanan yola bakmak gerekir. Kagan (1982, s. 228) bu konudaki görüşlerini aşağıdaki gibi açıklar:

Sanatçının beyininin çalışma biçimi ile bizimkilerin arasındaki ayrım bilim adamları tarafından saptanmıştır. Çoğu insan dış dünyaya karşı bilinçsizdir ve olayları duyularıyla algılamaya çaba gösterir ve olayları duyuları ile algılar. Özne insan, bilincini doğanın varlığının 'salt' nesnellğine, sonra da toplumun nesnellğine ulaştırabilmek için kendi kendini soyutlama yapabilmesiyle varolmuştur. Bundan dolayıdır ki, her tikel insanın kendi yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de bilim, sanat çok sonra gelişmiştir. Matematik-mekanik, astronomi, felsefe önce köleci toplumda gelişmeye başlamışken, erkeğin egemen olduğu toplumda, dünyanın zihinsel olarak özümlesişinin tek aracı sanat olmuştur.

Lindgreen (1963, s. 204) de bununla ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi belirtmiştir:

Biz film sanatı derken, her şeyi içine aldığını kabul ediyor ve kendimizi bu haşmetli deyişle aldatmıyorsak, bütün bunlar filmle tamamen ilgilidir. Herşeyden önce, film yapımının herkesin yapabileceği sanat olmayacağını, hareketli görüntülerle sesleri bir düzen içinde bağlayıp, bu şekilde bir ilişki sağlamak üzere kurulduğunu söyleyebiliriz; film yapımı kesinlikle, tüm sanatlar için geçerli olan, yaşamdan parçalar alıp onları düzenli bir şekilde bağlamak işidir.

Film sanatının durumu müzik gibidir. Filmde bir plan, kendi içinde belli bir bakış açısı ve süre seçimlerini barındırır. Ardarda gelen birçok planın oluşturduğu bir sıra artık başka bir öykü anlatmaktadır. Sovyet yönetmenleri, sessiz filmlerinde, bir çekimden bir başkasına geçerken güçlü ve karmaşık efektlerden elde edilen açıklamalarla anlatıma zenginlik kattılar. Dickinson (1986, s. 29) konu ile ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi belirtir:

Görüntü düzenlemesi ile uğraşmak Almanların bir takım can sıkıcı yöntemler geliştirmesine yol açtı. Örneğin, bir zaman geçişini, bir mum ışığı izi ile verip, öykünün sonraki plandaki ateşli gaz fişkırmasına geçiş yapmak ya da elektrik ampulüne erime yaparak görüntüleme gibi. İzleyicinin irkiltilmesine üzülen Yeni Dalgacılar onları eski sinema biçimiyle

değiştirmeden, hiçbir uyarıda bulunmadan bir bölümden diğere sıçramayı öğrenerek ön plana geçtiler.

Lumiere, Flaherty ve Sovyet yönetmenleriyle Griffith'in çağdaşlarından hemen sonra, artık gözün görebileceği ve kulağın duyabileceği yaşayan ya da düşünel hiçbir şey yoktur ki film yoluyla gösterilemesin. Sinema sanatçısı alınan malzemenin yorumunda da özgürlüğe sahiptir. Yorumunu tümüyle ister nesnel ve doğal, isterse özne olarak yapabilir. Mehnert (1971, s. 21)'in aşağıdaki açıklamaları bu konuyu destekler niteliktedir:

Film tekniği, film çekmeyi sağlayan gerekli araçlar teknolojik olarak sağlandığı bir dönemde ortaya çıktı. Önceleri kameramanlar hareketin oluşturulmasında bu yeni araçları, film kamerasını kullandılar. Edison'un ilk "Kinetoskop" filmleri 1893 yılında kamuoyuna açıklandığında bu işle uğraşma eğilimi gösteren kişilerde hızla ve daha sonra yönetmelerin büyük çoğunluğu da ilk istekli fotoğrafçılar ve benzer meslek sahiplerinin arasından ortaya çıktı.

Sinemanın ilk yıllarında önce kameraman vardı. Ne yönetmen, ne ışık teknisyeni, ne de bugün küçük bir ordu oluşturan diğer görevliler sinemanın başlangıcında ortada yoktular. Nasıl bir fotoğrafçı yalnız başına çalışma alışkanlığındaysa o yıllarda çoğu fotoğrafçılık alanından gelen kameraman kamerasını yükleniyor ve başkalarına ihtiyacı olmaksızın çekimlerini gerçekleştiriyordu. Zaten çekilen şeylerin hareketli fotoğraflardan çok farklı bir yerleri olduğu da söylenemezdi. 1895 yıllarında ilk gösterime giren film de bu tür bir üretim olmaktan öte şey değildi.

Renkli film ve televizyon da yeni olanaklar sundu. Bu tür gelişmeler filmin tekniğinde kökten değişimlere neden olmayacak gibi görünse de, yeni kaynaklar sunarak filmi geliştirmektedir. Örneğin, renk unsurunun ortaya çıkması, sesin kullanılmaya başlanması beklenen etkiyi henüz yaratamamıştır.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ

Filmin yapım sürecinde yönetmene yardımcı olan teknisyenlerden hiçbiri görüntü yönetmeninden daha önemli değildir. Senaryo yazarlarının yaratıcı çalışmaları, set ve kostüm tasarımları, oyuncular ve yönetmenin bütün tasarımları ekrana yansıtılan şeffaf fotoğrafik imgeyi geliştirme amacına yöneliktir. Görüntü yönetmeni olmaksızın bu çabalar boşa gider; buna karşılık görüntü yönetmeni kendi istekleri doğrultusunda Flaherty'nin Kanada'nın Hudson körfezi bölgesinde 1920'de çekmiş olduğu gibi kendi filminin yapımcısı, yönetmeni, görüntü yönetmeni ve kurgucusu olarak filmini hiç yardım almadan da çekebilir. Ancak bu

tür örnekler oldukça enderdir. Görüntü yönetmeni çekim senaryosunda planlamış çekimleri yönergeleri doğrultusunda gerçekleştirmelidir.

Bir yönetmen filmine başlamadan önce, filmin hazırlık evrelerinde ya da çekim süreci sırasında mutlak görüntü yönetmeniyle filmi ele almalıdır. Filmin ilk karesiyle birlikte başlayan çalışmada, görüntü yönetmeninden gelen hep öneriyi dikkate alamak zorundadır. Bununla birlikte son karar yine yönetmene aittir. Bu şekilde düşündüğümüzde ister bir film yönetmeni olsun isterse bir televizyon yönetmeni bu kişinin hiç kuşkusuz yalnız olmak istediği zamanlar da olacaktır. Yönetmenin, elinde senaryo yapacağı çekimler olabilir ve film ortamını hayal edebilir. Ya da hayal ettiği şey filmin çekimini başlamadan önceki ayrıntı senaryosu olabilir. Yönetmen sinema perdesini gözünde canlandırabilir. Şimdi bu dikkdörtgene görüntüyü nasıl yerleştirdiği sorunu vardır. İşte yönetmenin burada sorumluluğu da çok fazladır. Artık yönetmenin seçimi bu etmenlerin içinden görüntü kaynaklarının neler olduğunu belirlemektir.

Yönetmen bu durumda tuval üzerinde çizeceği resmin taslağını hazırlayan bir ressamı benzeyecektir. Ama gerçekte yönetmenin göğüs gerdiği sorunlar oldukça fazladır. İlk ve önemli olan fark şudur: yönetmenden tasarlamış olduğu çekimi, bir ressamın tablosunu tek başına tamamlaması gibi gerçekleştirmesi beklenemez. Bir filmin çekimi sırasında beyaz perdede ya da bir ekran üzerinde baştan sona bir bütün olarak değerlendirmesi ve öyle çalışması gerekir. Çekim kısa süreli bir devredir. Bir resmin izlenmesi ilgiyi belirler. Bir tablonun üzerinde izleyici aynı noktaya birkaç saniye ya da birkaç dakika bakabilir; bu ilgiyi belirler. Sinemada ise bu çok kısa bir zaman aralığında görülür. Çekim kendisinden önceki çekimleri izler. Bu şu anlama gelir: Çekim sürekli görsel akışta neredeyse bütünü gerektiren tek parçasıdır ve görsel akışa yaptığı bu katkı gerçekte bu niteliğinin önemini kanıtlar. Yönetmenin kafasında yapmış olduğu ilk değerlendirme çekimlerin kurgulanmış sahnedeki hareketinin sıralanışındaki mantıksal ve görüntüdeki ilişkileri kapsar. Böylece bütün biçimlendirilir.

Bir ressam ile yönetmen arasındaki can alıcı bir diğer nokta da şu olabilir: Ressamın tablosunun tersine yönetmenin tablosu hareketlidir. Bu durum filmde, resimsel düzenlemelerdeki genel kuralları neredeyse geçersiz kılar. Hareket herşeyi gölgede bırakarak düzenleme içindeki en önemli etmene dönüşür. Görüntü çerçevesinin sağ tarafında uzak koruluğun sol arka fondaki binayla dengelendiği ve manzara ile bu manzarada yolun bu iki öğeyi birleşik bir desene dönüştürdüğü çekim göze hoş görünebilir, ama aynı görüntü ya da çekim sinema perdesi ya da ekranda gösterildiği zaman durağan görüntüde dikkatten kaçabilecek kadar küçük bir insan figürü hareket ettiği anda bütün görüntü ilgi merkezi haline gelir. Tablonun içeriği figürlerin birbirlerine kusursuz biçimde orantılandığı ahırın yanında şaha kalkmış bir atı gösterebilir. Ancak bu, film çekimi sırasında yüzlerce

fotoğraf karesinden birisi olabilir. Ya da başka bir deyişle bütün çekimler içerisinde bu etkiyi veren tek fotoğraf karesidir. Çekimler sinema perdesine yansıtıldığı zaman biz hareketli bir bütün olarak izleriz; hareketsiz bir resmin bizde yaratacağı anlık bir hoşlanma duygusuyla bakışlarımızı görüntü çerçevesinde oyalamayız. Bu durum bize, hareketsiz resimlerin örnekleme için kullanıldığında ne derecede yanıltıcı olduğunu gösterir. Bir filmde yaklaşık 150.000 kareden en iyi görüntüyü verecek birkaç tanesini seçmek çok ince bir değerlendirme gerektiren ikincil bir sanattır, ama bir filmi film yapma konusunda bize hiçbir fikir veremez. Burada yönetmen ile ressam arasında bir başka fark daha vardır: ressam tablosunu istediği boyut ve biçimde çalışma özgürlüğüne sahipken, film yönetmeni en azından standart film için sabit 4/3 oranında gerçekleştirme zorundadır.

İlk filmi yapan kişi ise, bir fotoğrafçı olan Luis Lumière'den başkası değildi. Lumiere ve dünyanın dört bir köşesinden haber aktüalite filmleri çekmek üzere giden F. Mesguisch, E. Pimio gibi kameramanlar bir takım ilginç olayların canlı fotoğraflarını çekmekten başka birşey yapmadılar. İzleyiciye arka arkaya gösterilen bu hareketli fotoğraflardan içinde mizansenin bulunduğu ve bir ekip çalışmasının ürünü olan filmlere gelindi. Bu filmlerin başlangıcı Méliès ile oldu. Melies tiyatrodan gelme birisiydi ve tiyatrodan gelen üstünlüğüyle sürekliliği biliyordu. Onun bilinen ilk filmi olan "Une Partie de Cartes" (İşkambil Partisi) filminde oyun oynarken görüldüğünde kameranın ardında olan kendisi değildi. Melies ve birçok yönetmen kendi filmlerinde kendileri de kamera önüne gelerek filmlerinde oyuncu-yönetmen olmuşlardır. Elbette ki başlangıç yıllarında, bugün halâ deneysel ve amatör sinemacılar olduğu gibi, film yapım-yönetim ve çekim işleri birbirine karışmış durumdaydı. Sinemanın ilk yıllarına bakıldığında sinemanın fotoğrafa daha yakın olduğu daha sonraları ise tiyatronun daha yakın bir ilgi gördüğü ama her zaman görüntünün başlıca ilgi noktası oluşturduğu gözlenmektedir (Güngör, 1994, s. 36)

Sherwood'a göre Senaryo yazarının yaratıcı çalışmaları, set ve kostüm tasarımları, oyuncular bütün tasarımları ekrana yansıtılan şeffaf fotoğrafik imgeyi ele geçirme amacına yöneliktir. Görüntü yönetmeni kendi istekleri doğrultusunda kabaca ve ilk "Auteur" olma özelliğine sahip olmuş olan Flaherty'dir. Flaherty Kanada'nın Huston körfezi bölgesinde yalnızca Eskimolar ile 1920'de çekmiş olduğu gibi kendi filminin yapımcısı, yönetmeni, görüntü yönetmeni, kameramanı olmuş ve filminin banyosunu, kurgusunu ve projeksiyonu yapmıştır (aktaran Lindgren, 1963, s. 114)

Keşif yöntemi, belgesel filmin konusunu oluşturacak toplumun yaşamıyla ilgili başlıca örnekleri yakalamayı ve görüntülemeyi başardığından ve bunun için de toplumu çok iyi tanımayı zorunlu kıldığından Flaherty'nin Nanook of the North'u bu türün ilk örneği sayılır. 1913-1914 yıllarında yaptığı keşif gezilerinde kamerayı

da yanına alarak Eskimolar hakkında filmler çeken Flaherty 1915 yılında çektiği bu filmleri kurgulamaya çalışırken çıkan bir yangın sonucunda çekmiş olduğu filmlerin önemli bir kısmını kaybetmiştir. Kurtulan filmlerin oluşturduğu film özel bir gösterimde izleyicilere tanıtılmışsa da bu gösterim başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Flaherty çektiği filmlerin gelişigüzel olması ve bir bölümünün de yanması üzerine tekrar başladığı bu ikinci çekimde sürekliliği ve öyküsü olan bir film gerçekleştirmek amacıyla bir aile seçerek, onların yaşantılarını filme çekti. Önceden yazılmış senaryoların yerine, o çevredeki doğayı ve insanların yaşambişimlerini tanımaya çalışarak bulunduğu ortamda oluşturduğu bu film yöntemiyle Flaherty geçmişle gelecek arasında romantik ilişkiyi göstermiş, ilkel insanın içinde yaşadığı doğal çevreyle savaşın uzlaşmasını ve varlığını göstermesini konu edinmiştir. Gerçekte var olanı sağlıklı bir biçimde görüntülemiştir (Öngören, 1991, s. 40).

Winston (1982, s. 22-23)' in benzer görüşleri aşağıdaki gibidir.

1940'ların sonucunda, belgesel filmi yapısal olarak ayırma düşüncesi birçok darbe aldı. Film yapanlar daha başlangıçta çalışma yöntemleri konusunda sorgulandı. İçerisi doğal olarak aydınlanmasın diye diye, çatsız bir İgloo'da Nanook'u ışıltmek doğru muydu? Burada olan şeydu: belgeseller kurgusal filmlerle aynı teknolojiye gereksinim duymaya başladıklarında ortaya çıkan, sonuçsal karmaşanın film-yapanların amaçları ile izleyicilerin tepkilerini bir dengede buluşturmak ile çözülebilesidir. Perdede nelerin görüldüğü ya da nasıl görüldüğü, neden orada olduğu sorusuna göre daha az sorulan bir soru haline gelmektedir.

Sinemanın ilk yıllarında yapılan filmlerde bir çekimin nasıl düzenleneceğini belirleyen sınırsız etmen vardır. Bu etmenler üç ana başlıkta toplanabilir. (1) filmik hareket ve konunun biçimi (2) kameranın konumu ve çekim yapılan konuyla bağlantılı olarak kameranın hareketi (3) aydınlatma biçimi. İlk dönemlerdeki yapılan filmlerde bu başlıklardan birincisi önemlidir. Öykü tamamen konuyla ve konunun geçtiği yer aracılığıyla anlatılır. Kamera tüm sahne boyunca hareketsiz olarak kalır ve önünde gelişen olayı basitçe kaydederdi. Çekim açık havada ve cam çatılı stüdyolarda doğal gün ışığı ile aydınlanırdı. Film teknolojisindeki ilerlemeler kameranın çekim açısı ve aydınlatma konularına büyük bir esneklik getirdi. Bu esnekliklerden ilki kurgudaki ilerleme ile bağıntılıydı. Stüdyo aydınlanmasında ve filmdeki duyarkatlardaki ilerleme oldu.

Filmik hareket ve konunun biçimi

Görüntü çerçevesindeki görüntünün özelliklerini belirleyen etmenlerden ilki kamera ile konu arasındaki uzaklıktır. Bu uzaklık çok genel ya da uzak çekime neden olur. Aradaki uzaklık kısaysa sonuç çok yakın çekimdir. Bu iki çekim

arasındaki genel çekim, orta çekim ve yakın çekim yer alır. Bunu ayırmak mümkün değildir. Tümüyle görecedir ve çekimleri birbirinden kesin bir biçimde ayırmak mümkün değildir. Normal olarak kabul edilen ölçü insan figürüdür. Dikdörtgen içindeki bir insanı çok küçük gösteren bir uzaklıktan alınmış çekim genel bir çekimdir. Kamera, insan figürü bütün dikdörtgeni kaplayacak kadar yaklaştırıldığında, orta çekime gireriz; insan figürünü belden gösteren daha yakın bir kamera konumu orta çekimi verir. İnsan figürüne bağlantılı olarak yalnızca yüzü gösteren bir uzaklıkta alınmış çekim ise yakın çekimdir; çok yakın bir çekim yüzün yalnızca bir kısmını gösterir (Kafalı, 2000, s. 8).

Kameranın konumu ve çekimi yapılan konuyla bağlantılı olarak kameranın hareketi

Bir film çekimi yapılırken ilk göz önüne alınması gereken bir başka noktada bakış açısidir. Çekimi yapılacak çekim, normal göz düzeyinde mi, altında ya da üstünde mi olmalıdır? Konu karşıdan mı yoksa geriden mi, ya da tek bir yönden mi çekilmelidir? Kamera ve konu arasındaki uzaklık ne kadar kısa olursa, kameranın bakış açısındaki değişimin de o oranda göze daha çok çarpacağı açıktır. Bir başka deyişle yakın çekimle kıyaslandığında kameranın daha çok kontrollü altında olması nedeniyle genel düzenleme amaçlarına daha uygun ve daha plastik hale getirecektir. Kameranın konuya yakın olduğu durumlarda çekimlerin alınabileceği yüzlerce bakış açısı vardır. Görüntü yönetmeni/yönetmenin görevi kendi amaçları doğrultusunda en etkileyici bakış açısını seçmektir (Kafalı, 2000, s. 8).

Bir iki örnek bir çekimin içerdiği olasılıklar hakkında fikir verecektir. Kameranın göz düzeyinin yukarisına çıkıldığında artık kamera konuya tepeden bakar. Bu konuyu küçük gösterir ve yine aynı şekilde önemini azaltır. Diğer taraftan kamera göz düzeyinin altında konumlandırılmış yukarıya doğru çevrildiğinde, konunun hacmi ve önemi olduğundan çok büyük görülecektir. 1925 yılında Murnau'nun yönettiği Alman yapımı olan **Der Letzte Mann** (Son Adam) adlı filmde büyük bir otelde kapıcılık yapan ve bu iş için çok yaşlı bir adamın aşağılandığı ve tuvalet hizmetçisi yapılışını anlatır. Filmin başlangıcında altın şeritli muhteşem üniformasının içinde kasıla kasıla yürürken kapıcının tüm çekimleri onun büyüklüğünü güçlendirmek için normal göz düzeyinin biraz daha aşağısından alınmıştır. Üniforması elinden alındıktan sonra ise, göz düzeyinin biraz daha üzerinden çekilerek üzüntüsü çok başarılı bir şekilde vurgulanmıştır.

Buna benzer daha çarpıcı uygulamalar Sovyet sessiz filmlerde bulunabilir. **The End of Petersburg** (Petersburg'un Sonu) filminde kapitalist Lebedev, masasında arpacı kumrusu gibi borsa fiyatlarını düşünürken gösterilir. Artık harekete geçme zamanın geldiğine karar verir. Gereken direktifi verir: "Her şeyi satın alın". Ani bir

hareketle sandalyesinden kalkar. Bazen çekimler birbirlerinden ayrı figürler arasında çok açık bir ilişki yaratmak amacıyla belirli bir bakış açısından gerçekleştirilirler. Eisenstein'in **The General Line** filminde köle Martha Lapkina'nın, verandasında güneşlemekte olan toprak ağasından kendisine bir at ödünç vermesi için yalvardığı durum klasik bir örnek oluşturur. Toprak ağasının hemen arkasındaki bir noktadan yere doğru görüntülenen çim, ağanın fıçı büyüklüğündeki gövdesini ve kat kat yağlanmış boynunu ön planda gösterirken korkak ve acınası haldeki Marina arka planda yer alır.

Yukarıda verilen bu örnekler çoğaltılabilir. Bir görüntü yönetmeni/yönetmenin değişik bakış açılarını tercih edebildiği bir filmin bir çekiminde çarpıcı derecede farklı ya da sıradan görünen çekimler arasından seçilmiş olan çekim belirli nedenlerden ötürü tercih edilmiş olacaktır. Yine de bir çekim birleştirildiği diğer çekimlerle birlikte değerlendirilmelidir.

Çekimler genellikle hareketsiz kamerayla tek bir bakış açısından gerçekleştirilir. Bununla birlikte yönetmenin kendisini sınırlanmak gibi bir zorunluluğu yoktur. İsteddiği taktirde çekimini hareketli kamera ile gerçekleştirebilir. Bütün kamera hareketlerinin yapılabilmesi olasıdır. Kamera bir üçayağın üzerinde 360° dikey ya da yatay çevrilebilir. Bu hareket "pan" hareketi olarak bilinir. Kameraya 90° lik bir açıyla yukarıya ya da aşağıya eğilebilir. Bu tilt olarak bilinir. Dolly ya da track olarak bilinen hareket ise kameranın bu aracın üzerine bindirildiği zaman kameranın ileri, geri ya da yan tarafa hareketi ile gerçekleştirilir. Kamera ve kameraman kendilerini havaya sarsıntısız kaldıracak bir vinç (craine) üzerine yerleştirilebilir. Son olarak kamera bir araba, lokomotif ya da uçğa sıkıca bağlanabilir (Kafalı, 2000, s. 8).

Hareketli kameranın sunduğu olanaklar ilk bakışta önemli görünmektedir ve amatör sinemacılar biraz da acemilikle kameralarını her yöne çevirme isteklerine karşı koymakta zorlanmalarıyla nam salmışlardır. Deneyimli bir yönetmen ise diğer taraftan kamera hareketlerini daha kontrollü olarak kullanır. Çekimi zorlaştırılıp maliyetini arttıran çok fazla kamera hareketini kullanmasının nedeni, temelde bizim gerçek yaşamda ancak özel durumlarda tecrübe edebildiğimiz görsel etkide yatar. Pencereden dışarı bakarken kapı çalarsa zil sesi dikkatimizi kapıya doğru çeker. Gözlerimizi odanın duvarlarından yavaşça kapıya çevirmeyiz. Bunun aksine bakışlar aniden pencereden kapıya yönelir. Bakıştaki bu ani değişiklik genel olarak kesme ile verilir. Bu zihinsel bir uyarıdır (Kafalı, 2000, s. 8).

Bir Filmin çekimi sırasında yönetmenlerin ekol diyebileceğimiz çok farklı eğilimleri vardır. Bunlardan bazıları çekimler sırasında kamara hareketlerini benimser; ileriye gidenler de olur, onların durmayan bir kamera eğilimi vardır: Amerikan Underground Sineması'ndaki gibi. Genel olarak kamera hareketini

sevmeyen yönetmenler Rus sinema yönetmenleridir. Örneğin; Eisenstein ve Pudovkin gibi ünlü yönetmenler çekimlerinde kamera hareketini sevmez. Bu yönetmenler senaryo sırasında belirtilmemiş bir kamera hareketinin kurgu sırasında sürekliliği zorlaştırdığını öne sürerler. Aynı zamanda hareketli bir kameranın çekim için daha fazla zaman gerektirdiğini ve yapım giderlerinin de abartılı olarak ortaya çıktığını söylerler.

Daha önce de değindiğimiz gibi, bakışlarımızın bir notadan bir başka noktaya aniden ağır ve temkinli olarak yöneldiği durumlar da vardır. Bir şey aradığımızda, bir kitap, denizde bir gemi, manzara içinde küçük bir figür ya da duvardaki gizli bir kapı gibi. Bu durumlarda ilgili alanı gözlerimizle dikkatlice tararız. Tek bir seferde göz atmayacağımız geniş bir alanla karşı karşıya geldiğimizde, bu alanın parçaları arasındaki ilişkiyi incelemeye ya da görüş alanımızdaki çeşitli nesnelerin birbirleriyle olan karşılıklı ilişkilerini değerlendirmeye çalışırız. Birbirleriyle hangi bağlantılar içinde yerleştirildiğini anlamak için bir nesneden diğer nesneye, bir alandan, bir diğer alana bakarız. Eğer bir odanın içindeki ya da bir izleyici topluluğunu oluşturan insanları incelemek istiyorsak onları döntüşümlü ve sistematik bir biçimde izleriz. Eğer biz bir araba ya da trenin içinde hareket ediyorsak hareketi izlememiz kaçınılmazdır. Bununla birlikte bir yönetmenin görüntü akışında belirli bir kamera hareketine dayanan psikolojik, dramatik ya da görsel olarak bir çekimle vermek istediği durumlar da vardır. Böylesi durumlarda yönetmenin haklılığını kanıtlaması gerekir (Kafalı , 2000, s, 9).

Kamera hareketi nesnel arasındaki uzaysal ilişkiyi vurgulamak için sık sık kullanır. Lindgreen (1963, s. 122)'e göre kamera hareketinin basitçe uzamsal ilişkiyi vurgulamak için kullanılmadığı durumlarda, çok öznel bir izlenim oluşur. Çekimin içeriği dolaysız olarak değil fakat bir olaya belirli bir tepki veren birisinin gözlerinden bakılıyormuşçasına görülür. Bazen bu etki çok açık bir biçimde kullanılır. Bir baş dönmesi, zehirlenme, düşme hareketi, her şey etrafında dönüyormuş gibi (kameranın hızla yatay doğrultuda kendi etrafında döndüğü hareket) ya da belirli belirsiz sallanarak ya da aniden izleyiciyle doğru yükseliyormuşçasına bazı çekimlerle verilebilir. Fritz Lang Metropolis filminde yüzlerce çocuğun korkusunu verebilmek ve bazı çekimleri yapabilmek için demir kapının aynı yönde ileri ve geri hareket edeceği bir kanat üzerine kamerayı monte etmişti (Kafalı, 2000, s. 9).

Lindgreen (1963, s. 122) konu ile ilgili görüşlerine aşağıdaki gibi açıklık getirir:

Çevredeki sallanan eşyaların çarpıtılmış ışıkları izleyicinin kafasında korku duygusunu yaratır. İnsana bir an dünyanın çöküp yok olacağı izlenimini verir. İzleyici kendisini gerçekten orada ve sahnenin bir parçası gibi hissedir.

Aynı anda da hareketsiz birisinin baktığı gibi değil fakat izleyicinin baktığı gibi bakışlarını bir ögeden bir diğerine doğru hareket ettirir. Kamera izleyicinin kafasına yerleştirilmiş olsaydı, kafasını bir başka yöne çevirdiğinde veya bakışlarının odağını değiştirdiğinde kamera da onunla birlikte hareket edecekti. Böyle bir etki bu şekilde elde edilebilirdi. Bununla birlikte kameranın böyle yerleştirilmesi söz konusu değil. Böyle bir etki uçan bir kameranın hareket ve salınımla elde edilebilir.

Lindgreen (1963, s. 122) başka koşullarda da kamera hareketinin oluşturduğu özneliliğin etkisinin çok daha zor algılandığını belirterek aşağıdaki gibi devam eder:

Bazen bu etki öylesine azdır ki niteliği konusunda kesin bir çözümleme yapılması çok zor olur. Thorold Dickinson'ın **Next of Kin** filminde, öğle sonrasını beraber geçirmek için buluşan genç asker ve kız arkadaşı deniz kenarındaki bir kayanın üzerinde otururken gösterilir. Konuştukça pek huzurlu olmadıkları anlaşılır. Asker, kıza hissettikleri yüzünden güvenlik emirlerine karşı gelmiştir. Kız ise gerçekte bir Alman casusu olan patronunun kendisine yaptığı şantajı unutamaz. Fakat birbirlerine karşı duydukları aşk bir kaynaktan birdenbire fişkirir ve dikkati elden bırakırlar ve birbirlerine bağlanılır. Bu anda kamera beyaz bulutlara ve mavi gökyüzüne doğru çevrilir. Olayı gözlerinden izlediğimiz kişi mahrem olandan başka yöne çevirerek ideal gözleyicinin bilincine varır.

Bir kameranın kayma hareketini ve kameranın görsel olarak derinlik yanılması yaratabileceğini de eklemek gerekir. Farklı düzlemlerdeki nesnelere kamera merceğine olan uzaklıklarına bağlı olarak değişik hızlarda hareket ediyormuş gibi görünecektir. Örneğin, hareket etmekte olan bir trende görünen yakın nesnelere uzaktaki nesnelere daha hızlı geçmesi gibi. Bazı durumlarda bu değişik hareketler arasındaki ilişki neredeyse üç boyutlu bir etki yaratabilir (Kafalı, 2000, s. 10).

Bir kamera hareketi, hareketli bir nesne için de kullanılabilir. Kamera bir çevrinme hareketiyle uçan bir kuşu izleyebilir, yürüyen askerleri alt açıdan alıp askerler ilerledikçe arka sıralara doğru hareket edebilir. Örnekler çoğaltılabilir.

Aydınlatmada biçim

Kameranın nereye kurulacağına karar verildikten sonra artık konunun ışıklandırılması düzenlenebilir. Burada karar verme sorumluluğu hemen hemen her koşulda görüntü yönetmenine aittir. Normal koşullarda bir çekim ölçeğinin ne olduğuna ve bu ölçekli çekimin kamera tarafından çekimi sırasında hareketli ya da hareketsiz bir çekimin oluşturulmasına yönetmen karar verir. Ama aydınlatma tamamen görüntü yönetmenin ayrıntılı çalışmasını gerektirir. Günümüzde Türk sinemasında da birinci kameramanın kamerayla ilgili yapacağı çok az şey vardır.

Kameranın yönlendirilmesini yardımcılara verir ve bu andan itibaren artık kameraman kameraman olmaktan çıkmaya başlar ve adı batı sinemasında anıldığı gibi kamera operatörü haline gelir. Görüntü yönetmeni aydınlatmanın süresi, zorluğu ve düzenlenmesi ile ilgilenir Aydınlatmanın en basit düzeydeki işlevi konuyu aydınlatmaktır. Fakat bir görüntü yönetmeninin aydınlatma konusunda sergilediği etkiler bu kadardan daha fazlasını gerektirir.

Bu konuyla ilgili Güngör (1994, s. 68-69)'ün görüşleri aşağıdaki gibidir:

Bir film ışıkla yazılır. Her auteur stilini bununla belli eder. Görüntü yönetmeni auteur'un ortaya koymak istediğini tüm gücünü kullanarak anlamaya ve teknik bilgi ve deneyimleriyle ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmeğe çalışmalıdır. Işığın her şeyden önce fiziki bir veri olduğu tartışılmaz. Ama ışığın aynı zamanda da Hitchcock'ta olduğu gibi psikolojik ve sembolik bir değeri de vardır. Eisenstein'in Alexandre Nevski'sindeki siyah ve beyazlar arasındaki ilişkiler ve geometrik mimari Tisse'nin ışığı olmaksızın ortaya çıkamazdı. Işık yalnızca uzamı değil, zamanı da belirtir. Örneğin Hitchcock'un "İp" (The Pope) inde gün 90 dakikada batar. "Hint Şarkısı" (India Song) unda ise ufuktaki güneş yuvarlığı 15 dakikada kaybolur. Güneşin doğup batması, bir pencerenin kepenklerinin açılıp kapanması vb. sonucu ışık yoğunluğunun azalıp çoğalması yaşama dinamizm katan doğal efektlerdir. Sinemacılar için bunlar, psikolojik anlara karşılık geldiğinde, anlamı desteklediğinde ilginç hale gelirler.

Filmler ortaya çıktığından itibaren kameralar olmuştur. Daha sonra sinemanın farklı tekniği geliştirilmiş, kameraman görüntü yönetmeni haline gelmiştir. Endüstri gelişince, sinema uzmanlaşmış alanlarda gelişti. Görüntü yönetmeni şimdi, kendisini daha çok görsel düzenleme ve ışık konusundaki yeteneklerine adıyor ve kameranın mekanik işlerini çalışanlara bırakıyor. Bugün görüntü yönetmeni görsel düzenlemeyi seçer, bakış açısını ve kareyi kurar, ışığı tasarlar ve filtreleri dizayn eder ve yapılması gereken diğer fotoğrafik denetimi yapar. Bir film fotoğrafçılığının normal fotoğrafçılıktan nasıl farklılaştığı sorulabilir. Hareketli figürleri kullanımı, hareketli kamera ve bunların tümü görüntü yönetmenliğine özgü örneklerdir. Çok eski günlerde kameramanlar açılma-kararma, zincirleme vs. ve sinema için yazma tekniklerinin içine dahil olmuş diğer özel efektleri buldu (Galloway, 1999, s. 1-3).

BAKAÇTAN GEÇEN ÇERÇEVELEME

Kameranın bakacında tek kişilik bir yer vardır. Bu yer de kameramanın yeridir. Daha önce hiç kimsenin görmediği bu görüntüler kameraman olarak bizler için çok önemlidir. İzleyici açısından bakıldığında elbette ki ilk izleyici kameramandır. Kameranın başındaki bu filmin ilk izleyicisi olabilecek kişinin sorumluluğu, değişen koşullara uygun olarak doğru ve estetik değerleri gözetilen görsel

düzenlemelere ve görsel düzenlemenin gerektirdiği tartıma ayak uydurarak oluşmaktadır.

Görüntü düzenleme olarak adlandırdığımız çerçeveleme, basit bir teknik eylemden doğan basit bir kayıt işlemi değildir. Görsel düzenleme eylemi her şeyden önce ele aldığımız uzay ve uzamın seçimi, hayata bakışın, ek olarak bir düşüncenin ve her ikisinin de bakış açısının bir ürünüdür. Sonsuz uzamın içinden bir şeyleri seçmek ve ayırmak olarak düşünüldüğünde bu noktada kafasındaki görüntüyü beyaz perdede gerçekleştirmeyi üstlenen görüntü yönetmenin de işinin güçlüğü anlaşılabilir. Bir görüntü yönetmeni kameramanla tam bir uyum ve kafa birliği içerisinde olmak ve yönetmenle kameraman arasında köprü görevi görmek durumundadır. Ortaya çıkan görüntü ne bakaçtan bakan kameramanın, ne de aydınlatmayı gözetken görüntü yönetmenin dünyaya bakış açısının ürünüdür. Yönetmen burada önem kazanmaktadır. Günümüzün gelişen teknolojisinde daha önceden bakaçtan ilk görüntülere bakan kişinin ve doğal olarak da ilk seyircinin kameraman olduğu savı işlenirdi. Günümüzde artık bir film yapımı sırasında çevrim ekibinin artık ayrılmaz parçası haline gelen "Video Asist" görevi, kameranın ilk izleyicinin olduğu savını çürütmüştür. Video Asist aydınlatmanın ve görüntünün ne olduğu hakkında yapım ekibine fikir vermekte, ancak, duyarkatın üzerine düşen görüntüden çok farklı sonuçlar iletmektedir.

Elbette ki çerçeveleme bir dünya görüşünün ve uzay ve uzama bir bakışın ürünüdür, o halde farklı kültürlerde de farklı çerçevelerin olması da olağandır. Monaco'nun anlattığından yola çıkarak Ozu'nun filmlerinde de kameramanın konumu sürekli olarak alt açı olarak konumlanmıştır. Ozu'ya göre Japon stilini yakalamak ve ifade etmek için kameranın alt açıda konumlanması en doğru seçim olacaktır. Japon kapalı mekânlarında oturlan, yaşanan mekân aşağıdadır. Çerçevenin, insanlığın büyük buluşlarından biri olduğunu ileri süren Almendros, sadece gösterilenin değil, görülmesi engellenen, seçilen şeylerin de anlatımda önemli bir rol oynadığını belirtir (aktaran Güngör, 1994, s. 55).

Güngör (1994, s. 54-55) bu görüşlere aşağıdaki gibi açıklık getirir:

Yönetmen ve görüntü yönetmeni, filmlerinin görüntüsünü oluştururken ortak bir yaratıcı çabaya girerek görüntünün gösteren (beimleyen) yüzüne bir anlam (ifade) katmayı başarmaları halinde görüntülerin birbirlerine benzeşmesi gibi bir sorunun önüne önemli bir engeli dikmiş olacaktırlar. Böylece her filmin kendisine has bir "kişiliği" olacak, kadın ve erkek gibi farklı birleşimin sonsuz sayıda farklı yüzleri gibi sinemanın yüzleri de birbirine benzemeyecektir. Görüntü artık profesyonel kuralların titizlikle gözetildiği bir uygulamanın sonucundan ibaret değil, yönetmen ve görüntü yönetmenin, kendi alanlarına çekilmek yerine, beraber karar verdikleri bir buluşma yeridir.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ VE YÖNETMEN İLİŞKİSİ

Görüntü yönetmeni-Yönetmen ilişkisi yönetmenden yönetmene çok farklı özellikler içermektedir. Bir filmin çekiminden önce görüntü yönetmeni ile çalışır mısınız sorusuna yönetmenlerin verdikleri yanıtlara göre, çevrimden önce görüntü yönetmeni ile çalışmayı ilke olarak kabul ettikleri anlaşılmaktadır. Yine de işbirliği anlayışları arasında farklar vardır. Kimi yönetmenler yalnızca aydınlatma konusunda değil, her türde görsel efektle birlikte kameranın yeri ve hareketlerine de birlikte karar vermeyi yeğlerken, diğer bazı yönetmenler de her şeyin düzenlenmesini görüntü yönetmeninden beklemektedir. Hatta bazı yönetmenler kullanılacak objektiflere kadar her şeyi görüntü yönetmenine empoze etmek ister.

Güngör (1994, s. 76) bu konuda görüşlerini aşağıdaki gibi belirtmiştir:

Görüntü yönetmenleri genellikle her konuda ortak kararın yararı konusunda hemfikirler de, teknik konulardan habersiz, teknik gereksinimleri bilmeyen ve görüntü yönetmenini hiç yönlendirmeyen yönetmenlerle çalışmaktan da pek hoşlanmadıklarını ifade etmektedirler.

Güngör (1994, s. 75) bu konuyla ilgili görüşlere destek olarak aşağıdaki görüşleri belirtir:

Yine aynı bağlamda Howard Hawks'ın ünlü sözü şudur: "iyi bir kameramanla çalışmıyorsanız iyi bir film yapma olanağınız yoktur". Bu şu anlama gelmektedir: Görüntü yönetmeni kendisiyle çalışan ekiple yönetmenin isteklerini teknik ve betimlemelerle anlatan bir kalfa değildir. Tersine o, filmin görsel üretimine her aşamada katılan yaratıcı bir sanatçıdır.

Berta "Görüntü yönetmenin rolü nedir?" sorusuna en basit olarak "projenin suç ortaklığı" olarak yanıt verir. Sadece uygulayıcı olmak, orkestrada bir çalgı olmak kötü değildir. Ama daha iyisi, projenin ortağı olmak yönetmenle birlikte bu sorumluluğu paylaşmaktır (aktaran Güngör, 1994, s. 75).

Gamet'e göre Sergei Youtkevitch de bir görüntü yönetmenin bir filme katkısını şu şekilde anlatmaktadır: "Yönetmenin öyküye yaklaşımıyla görüntü görüntü düzeyinin tamamen uyumlu olması için kameramanla çevrimden önce hazırlık çalışması yapmak birinci derecede önemlidir (aktaran Güngör, 1994, s. 80).

Görüntü yönetmenin çalışmasının sınırları ve yönetmenle ilişkileri ülkeden ülkeye önemli farklılık göstermektedir. Örneğin, A.B.D'de görüntü yönetmeni Batı Avrupa'da olduğundan daha önemlidir ve yapım ekibinin bel kemiğidir. Görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri ve konumu ve hareketin saptanması dahil

olacak şekilde her şeyi görüntü yönetmeni yapar. Oysa Fransa'da görüntü yönetmenin görevi düşüncelerini yönetmene telkinden öteye geçmemektedir.

Görüntü yönetmeni, örgütleyici ve karar verici olma niteliklerini taşıyan bir sanatçı olarak, kolektif bir çalışmanın sonunda, sonucu film olan ödülünü alır. Bir yönetmenin bir film çekimine başlamadan önce "masa başı çalışması" olarak da nitelendirilen ön hazırlıklar sırasında senarist ile birlikte en yakın çalışma arkadaşlarından birisi olan görüntü yönetmeni, çevrim mekanı içinde de çevrimin sağlıklı ve kameranın yaratıcı, yetkin deviniminin sağlanması için olağan durumların dışında bir sanatsal içerik taşıyan ve aynı zamanda da bir kameramandan daha fazla yetiye sahip bir çalışandır.

Bu sayılan nitelikler bir görüntü yönetmenini sanatçı konumuna koymaya yetecektir. Sinema teknik ve sanatın birbirinin içine geçmiş bir görünümü olarak kabul edildiğinde, yönetmen bir filmi, içindeki parçalarla anlamlandırılacak bir dünyasal görünüm içinde ve bir dizge içinde ele alır, izleyiciye sunar.

Sinema bir dildir ve kendisine özgü anlatım yolları vardır. Tekniğin de yardımıyla üretilmiş bir sanat eseri olarak bir film, temel amaç olarak kitlelere bir ileti gönderme görevi yüklenmiştir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Dickinson , T. (1986). Sinemanın evrimi. N. Türkoğlu (Çev.). İstanbul: Çizgi.
- Galloway, C. C. (1999). What is a director of photography? American Cinematographer, 80 (3).
- Güngör, Ş. (1994). Sinemada görüntü yönetmeni. Ankara: Kitle.
- Kafalı, N. (2000). Görüntü dilinin çözümlenmesi. Kurgu. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayını.
- Kagan, M. (1982). Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat. A. Çalışlar (Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Lindgreen, E. (1963). The art of the Film. (İkinci Basım). London: George Alten & Unwin Ltd.
- Mehnert, H. (1971). Filmfotografie fernseh filmfotografie. Leipzig: Vap Fotokino Verlag.

Öngeren, S. (1991). Belgesel filmin yapısal gelişimi ve Türkiye' ye yansıması. İstanbul: Der.

Winston, B. (1982). Documatary: I think we are in trouble. In A. Rosenhal (Ed.), Now challanges documantary. Colifornia: Colifornia Press.