

**KISA FİLMDE ANLATI YAPISI:
CANNES FİLM FESTİVALİNDE GÖSTERİME GİRMİŞ
DÖRT TÜRK FİLMİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME**

İlker ZOR

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

**KISA FİLMDE ANLATI YAPISI:
CANNES FİLM FESTİVALİNDE GÖSTERİME GİRMIŞ DÖRT TÜRK FİLMİ
ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME**

İlker ZOR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2013

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İlker ZOR'un, "Kısa Filmde Anlatı Yapısı: Cannes Film Festivalinde Gösterime Girmiş Dört Türk Filmi Üzerine Bir Çözümleme" başlıklı tezi 20 Haziran 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.S.Serhat SERTER

Üye : Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL

Üye : Doç.Dr.Yasemin ÖZGÜN

Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Yüksek Lisans Tez Özü

KISA FİLMDE ANLATI YAPISI:

CANNES FİLM FESTİVALİNDE GÖSTERİME GİRMİŞ DÖRT TÜRK FİLMİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

İlker ZOR

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2013

Danışman: Yard. Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Sinema ilk olarak kısa filmlerle başlamıştır. Uzun metrajlı filmlerin bir standart haline gelmesi sonucunda kısa film, ticari sinema salonlarının dışında kalmıştır. Sinema endüstrisinin dışında kalan kısa film, sinema sanatının içerisinde ise sürekli var olmuştur. Sayısal teknolojinin sağladığı kolaylıklar sayesinde kısa film yapımı, günümüzde daha önce olmadığı kadar yaygınlaşmış durumdadır. Buna karşılık, yapımı böylesine yaygın olan kısa film alanındaki kuramsal çalışmalar ise son derece sınırlıdır.

Bu çalışmanın amacı, uluslararası alanda başarılı bulunan Türk kısa filmlerinde anlatı yapısının oluşumunu incelemektir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle anlatı yapısı kuramı çerçevesinde sinemada anlatı yapısını oluşturan öykü ve söylem bölümleri ile alt başlıkları belirlenerek, ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Daha sonra anlatı yapısı, genel olarak kısa film bağlamında incelenmiştir. Son olarak, örnekleme oluşturan dört kısa filmin anlatı yapısı çözümlemesi aracılığıyla kısa filmde anlatı yapısının oluşumu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk kısa filmleri, uzun metrajlı film, sayısal teknoloji, anlatı yapısı, öykü, söylem, film analizi

Abstract

**NARRATIVE STRUCTURE IN SHORT FILM:
AN ANALYSIS OF FOUR TURKISH FILMS
SCREENED AT THE CANNES FILM FESTIVAL**

İlker ZOR

Department of Cinema and Television

Anadolu University Institute of Social Sciences, June 2013

Adviser: Asst. Prof. Dr. S. Serhat SERTER

Cinema started with short films, which have been kept outside of the movie theaters because of the introduction of feature-length films. Although short films have been kept out of the cinema industry it always remained within film art. Recent developments in digital technology enabled short film making to become widespread. On the contrary, theoretical studies in the field of short films are very limited.

The purpose of this research is to analyze the narrative structure of successful Turkish short films. Regarding this purpose firstly, in the context of narrative structure determined the elements of filmic narrative structure and explained in detail. Afterwards the use of these elements within the field of short film has been examined within the general narrative structure of films and the specific structure of short films. Finally, with the narrative structure analysis of the four sample films, constitution of narrative structure in short film has been presented.

Keywords: Cinema, Turkish short film, feature-length film, digital technology, narrative structure, story, discourse, film analysis

20/06/2013

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Her hangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İlker ZOR

İçindekiler

	<u>Sayfa</u>
Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz	iii
Abstract	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Özgeçmiş	vi
Şekiller Listesi	x
1. Giriş	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlıklar	4
2. Yöntem	5
3. Alanyazın	7
3.1. Sinema.....	7
3.2. Anlatı Yapısı Kuramı	10
3.3. Sinemada Anlatı Yapısı.....	13

3.3.1. Öykü	15
3.3.1.1. Olaylar.....	15
3.3.1.2. Karakterler.....	16
3.3.1.3. Çevresel özellikler.....	17
3.3.2. Söylem.....	18
3.3.2.1. Olay örgüsü	18
3.3.2.2. Zaman	19
3.3.2.3. Kurgu	20
3.3.2.4. Ses	24
3.3.2.5. Mizansen	26
3.3.2.5.1. Sinematografik araçlar.....	26
3.3.2.5.2. Aydınlatma	30
3.3.2.5.3. Dekor	31
3.3.2.5.4. Kostüm ve makyaj	32
3.3.2.5.5. Oyunculuk	32
3.4. Sinemada Anlatı Türleri	32
3.4.1. Klasik anlatı sineması.....	33
3.4.2. Çağdaş anlatı sineması	35
3.4.3. Postmodern sinema	37
3.5. Kısa Film	38
3.5.1. Kısa filmin tarihi	41

3.5.2. Kısa film – teknoloji ilişkisi	43
3.5.3. Türkiye’de kısa film.....	45
3.6. Kısa Filmde Anlatı Yapısı	46
3.6.1. Kısa filmde öykü	47
3.6.2. Kısa filmde söylem.....	48
4. Bulgular ve Yorum	50
4.1. Koza Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi.....	50
4.2. Kıyıda Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi.....	57
4.3. Poyraz Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi	63
4.4. Sessiz Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi	71
5. Sonuç ve Öneriler	79
5.1. Sonuç.....	79
5.2. Öneriler	82
Ekler	83
Kaynakça	88

Şekiller Listesi

Sayfa

Şekil 1 Sinemada Anlatı Yapısı	14
Şekil 2 <i>Koza</i> Film Afişi	50
Şekil 3 <i>Koza</i> 'da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı	54
Şekil 4 <i>Koza</i> 'da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı.....	55
Şekil 5 <i>Kıyıda</i> Film Afişi	57
Şekil 6 <i>Kıyıda</i> 'da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı	60
Şekil 7 <i>Kıyıda</i> 'da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı	61
Şekil 8 <i>Poyraz</i> Film Afişi	63
Şekil 9 <i>Poyraz</i> 'da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı	68
Şekil 10 <i>Poyraz</i> 'da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı.....	69
Şekil 11 <i>Sessiz</i> Film Afişi	71
Şekil 12 <i>Sessiz</i> 'de Çekim Ölçeklerinin Dağılımı.....	75
Şekil 13 <i>Sessiz</i> 'de Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılım	76

1. Giriş

1.1. Problem

Sinema öyküler anlatmaya ilk olarak kısa filmlerle başlamıştır. Sinema tarihinde önemli yer tutan *Arrival of a Train at La Ciotat (Trenin Gara Girişi - 1895)*, *A Trip to the Moon (Ay'a Seyahat - 1902)*, *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu - 1903)* gibi filmler öncelikle süre bakımından birer kısa filmidir. Söz konusu filmler bilinçli şekilde kısa film olarak çekilmemiştir. Bu dönemde sinema alanında uzun metrajlı film / kısa film ayrımı henüz oluşmamıştır.

Sinema tam anlamıyla bir anlatıdır. Sinema düşüncesi, “hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığı ile öyküler anlatmak (Lotman, 2012: 57)” şeklinde ifade edilir. Sinemanın ilk olarak kısa filmlerle başlamasında üretim koşulları ve teknik olanaklar belirleyici olmuştur. Takip eden yıllarda sinemada uzun metrajlı film / kısa film ayrımına gidilmiştir. 1896-1912 yılları arasında sinema ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde gelişim göstermiştir. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır (Monaco, 2010: 220). Ekonomik kaygıların sonucunda, endüstrileşen sinema sektörünün dışında kalan kısa film sinema sanatının içerisinde ise var olmaya devam etmiştir.

Kısa film sinemanın bağımsız bir alanı olarak kabul edilmektedir. Ticari kaygılar gözetilen bir yapım ve dağıtım mekanizmasından bağımsız olması, kısa filmi sinemanın özgür ve yaratıcı bir alanı haline getirmiştir. Bu noktada kısa film diğer yandan sınırlandırılması güç bir alana dönüşmektedir. Bu güçlük kısa film tanımlarından da anlaşılmaktadır. Literatürde kısa filmin süresine ya da niteliklerine ilişkin tanımlarda uzlaşım bulunmamaktadır. Yine de bu tanımların birbirine benzer olduğu söylenebilir. Farklı yaklaşımlar kısa filmin algılanış biçimlerine de yansımış durumdadır. Bir açıdan kısa film, sinema öğrencilerinin öğrenme pratiği ya da uzun metrajlı film yönetmenliğine geçiş için bir sıçrama tahtası olarak görülmektedir. Diğer bir açıdan ise sinema profesyonelleri de kısa filmler çekmektedir. Türkiye’de Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi bazı yönetmenler uzun metrajlı film yapmaya başladıktan sonra da kısa

filmler çekmeye devam etmektedir. Dünya sinemasından ise Federico Fellini,¹ Wim Wenders, Jim Jarmusch uzun metrajlı filmlerin ardından kısa film çeken yönetmenler arasındadır.

Dünya genelinde ve Türkiye’de her yıl binlerce kısa film festivali düzenlenmektedir. Jürilerin yaklaşımlarına bağlı olarak festivallerin kısa filme yaklaşımları da farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Türkiye’den Cannes Film Festivali Kısa Film Kategorisine kabul edilen kısa filmler bu çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir. Bu belirlemede Cannes Film Festivali Kısa Film Kategorisinin sinema çevrelerinin üzerinde birleştiği en prestijli ve köklü film festivallerinden birisi olması etkili olmuştur (Valck and Loist, 2009: 194; Craig, 2006: 57).

Yapılış amacı ne olursa olsun kısa film başlı başına bir sinema türüdür (Akyürek, 2005: 106). Üstelik günümüzde kısa film son derece yaygın bir sinema pratiğine dönüşmüş durumdadır. Türkiye’de ve dünya genelinde çekilen kısa film sayısı ile ilgili kesin bir veriye ulaşmak neredeyse imkânsızdır ancak uzun metrajlı filmde çok daha fazla sayıda kısa film üretildiği söylenebilir. Uygulaması böylesine yaygın olmakla birlikte kısa film, kuramsal açıdan Türkiye’de kendi literatürünü oluşturamamış, karmaşık bir yapıdadır. Az sayıdaki mevcut kuramsal çalışmalar kısa filmin ses, ritim vb. gibi spesifik bir yönüne odaklanmaktadır. Kuşkusuz bu çalışmalar belirli yönlerden kısa film alanına büyük katkı sağlamaktadır. Bu noktada, Türkiye’de kısa filmin kuramsal açıdan bütünlüklü ve kapsamlı şekilde incelenmesi başlıca bir problem alanı olarak belirmektedir. Kısa filmin bütünlüklü ve kapsamlı şekilde incelenmesinin anlatı yapısı perspektifinden yapılacak bir çalışma ile sağlanabileceği söylenebilir. Çünkü anlatı yapısı bir filmin yalnızca belirli yönlerini değil, neredeyse tüm yönlerini kapsamakta ve ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; anlatı yapısı kuramı aracılığıyla uluslararası düzeyde başarılı bulunan Türk kısa filmlerinin anlatı yapısının incelenmesinin, bu filmlerin anlatı yapısında öne

¹ <http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/makaleler/hayatkurgulanamaz.html> (Erişim tarihi: 11.04.2013)

çıkan özellikleri, anlatı yapılarında benzer / farklı noktaları ortaya koyacağı düşünülmektedir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı; anlatı yapısı kavramından yola çıkarak, uluslararası düzeyde başarılı bulunan Türk kısa filmlerinde anlatı yapısının oluşumunu ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. Uluslararası düzeyde başarılı bulunan Türk kısa filmlerinin anlatı yapısında hangi özellikler öne çıkmaktadır?
2. Uluslararası düzeyde başarılı bulunan Türk kısa filmlerinde benzer / farklı noktalar nelerdir?

1.3. Önem

Uygulaması son derece yaygın olan kısa film alanındaki kuramsal çalışmalar yeterli sayıda ve kapsamda değildir. Bu çalışma;

1. Konuyu daha önce bu kapsamda ele alan kuramsal bir çalışma yapılmamış olması,
2. Kısa film üzerine düşünme ve tartışma olanağı yaratabilmesi,
3. Kısa filmde anlatı yapısının belirginleştirilmesi açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımı; kısa filmin sinemanın araçlarıyla gerçekleştirilen bir film türü olduğudur.

“Doğruluğundan emin olunan yargılar (Karasar, 2012: 77)” olarak kabul edilen ve bu araştırmanın temel dayanak noktalarını oluşturan varsayımlar şöyle sıralanabilir:

1. Bu çalışmada kısa film kavramı ile kastedilen “kurmaca kısa film”dir.
2. Kısa film sinemanın bir türüdür.
3. Kısa filmler simgesel anlatıma ve kültürel -alt okumalara açıktır.

1.5. Sınırlıklar

Kısa filmde anlatı yapısının nasıl oluştuğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, kurmaca (öyküsel) kısa filmler ile sınırlandırılmıştır. Kurmaca kısa film, belgesel film, reklam / tanıtım filmi, eğitim filmi, deneysel film, video klip gibi birbirinden çok farklı kısa film türleri bulunmaktadır. Tüm bu türlerin “kısa film” başlığı altında değerlendirilmesinin başlıca nedeni “süreleridir”. Bu sınıflandırma ile kastedilen aslında “kısa metrajlı film”dir. Yani yalnızca metrik olarak, bir diğer ifadeyle süre olarak kısa olan filmdir. Bu bağlamda; kurmaca kısa film ve diğer kısa film kategorileri birbirinden ayrı kısa film türleridir. Örneğin bir reklam / tanıtım filmi kurmaca olsa bile; genel olarak bir ürün veya hizmetin tanıtımını yapmayı ve bu tanıtım aracılığıyla maddi kazanç sağlamayı amaçlar. Amacı sinemasal bir öykü anlatmak değil, öykü aracılığıyla ürünü / hizmeti satmaktır. Reklam / tanıtım filmi bu amacına ulaşmak için de film yapım tekniklerini araç olarak kullanır. Öykü sinemadan çok, reklamcılık kodlarıyla işlenir. *Kurmaca kısa film* ise bir ürün veya hizmetin tanıtımı gibi ticari bir amaç taşımaz. Anlatı yapısını sinema sanatı doğrultusunda oluşturur. Bu noktada; sinemada anlatı yapısı bağlamında ele alınan bu çalışma, *kurmaca kısa film* ile sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada “kısa film” denildiğinde “kurmaca kısa film” anlaşılacaktır.

İkincil olarak; bu çalışmanın örnekleme, çalışma evreninin büyüklüğü dikkate alınarak Türkiye’de uluslararası düzeyde başarı kazanmış dört kısa film; *Koza* (Nuri Bilge Ceylan - 1995), *Kıyıda* (Ebru Yapıcı Ceylan - 1998), *Poyraz* (Belma Baş - 2006), *Sessiz* (L. Rezan Yeşilbaş - 2012) ile sınırlı tutulmuştur.

2. Yöntem

Bu çalışmanın evrenini Türkiye’de çekilen kısa filmler oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise; Nuri Bilge Ceylan’ın *Koza* (1995), Ebru Yapıcı Ceylan’ın *Kıyıda* (1998), Belma Baş’ın *Poyraz* (2006), L. Rezan Yeşilbaş’ın *Sessiz* (2012) adlı kısa filmleri alınmıştır. Bu çalışmanın örnekleme, ölçüt örnekleme yöntemine göre belirlenmiştir. “Ölçüt örnekleme yöntemindeki temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 112)”. Bu dört filmin ortak özelliği uluslararası alanda kabul görmüş Cannes Film Festivali Kısa Film Kategorisi Yarışmalı Bölümde Türkiye’yi temsil etmiş olmalarıdır. Yarım yüzyılı aşkın süredir düzenlenen Cannes Film Festivali sinema sanatı açısından dünya çapında en saygın film festivallerinin başında gelmektedir. Her yıl yaklaşık 4500 kısa filmin başvurduğu ve bunlardan sadece on tanesinin ön elemeyi geçebildiği Cannes Film Festivali Kısa Film Kategorisi Yarışma Bölümüne bugüne kadar Türkiye’den yalnızca bu dört kısa film kabul edilmeyi başarabilmiştir. Belirlenen örneklemin ayrıca “araştırmacının, araştırmanın amacına uygun olarak kendi yargısıyla belirlediği amaçlı örneklem türüne (Ural ve Kılıç, 2011: 45)” de uygun olduğu belirlenmiştir.

Bu çalışma, literatür taraması ve film kayıtlarının izlenmesi sonucunda elde edilen verilerle desteklenerek tarama modeli kapsamında ortaya konmaktadır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu, var olduğu sekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 1998: 77)”. Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla toplanan verilere; çeşitli kitap, dergi, makale, tez ve film kayıtları kaynak oluşturmuştur. Bu kaynaklar; Anadolu Üniversitesi kütüphane koleksiyonlarından, elektronik kitap, makale ve dergi veritabanlarından ulaşılan ilgili bilimsel yayınlardan, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi’nden ve internetten yararlanılarak elde edilmiştir.

Tarama modeli kullanılarak elde edilen söz konusu veriler araştırmanın problemini ortaya koymayı hedefleyen amaçlar doğrultusunda tasnif edilip yorumlanmıştır. Bu inceleme sırasında Seymour Chatman’ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı eserinde ortaya koyduğu *anlatı yapısı kuramı*, bu çalışmanın yöntemi /

yaklaşımı olarak benimsenmiştir. Bulgular ve yorum bölümünde; Chatman'ın anlatı yapısı kuramı doğrultusunda öncelikle sinemada anlatı yapısını oluşturan bölüm ve öğeler tek tek belirlenmiş ve ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Bir sonraki bölümde ise; bu belirlemeden yararlanılarak kısa filmde anlatı yapısının oluşumu incelenmiştir. Bu incelemeye bağlı olarak; örnekleme oluşturan kısa filmler Chatman'ın yukarıda adı geçen ve bu çalışmanın yöntemini oluşturan *anlatı yapısı kuramı* doğrultusunda çözümlenmiştir.

3. Alanyazın

3.1. Sinema

Modern dönemde sanat bilincinin oluşmasıyla sanat alanı değişime uğramıştır. Yeniden yapılandırılarak geleneksellikten modernizme dönüşen sanatın alanına yeni sanat dalları katılmıştır. Bu sanat dallarının en yenilerinden birisi “sinemadır”.

İnsanlık böylece “icadından çok daha önceleri düşlediği sinemaya (Bazin, 2007: 25)” nihayet kavuşma olanağı bulmuştur. “Öncelikle icat edilen sinematograftır, sinema ise daha çok bir sonuçtur (Tansuğ, 1988: 99)”. Sinemanın başlangıcı filmin teknik aygıtı anlamına gelen *sinematografa* dayanır (Ceram, 2007: 2). Sinematografin icadı ile ilgili ilk belirlenmesi gereken nokta, öncelikle kolektif ve eklektik bir buluş olduğudur. Sinematograf farklı bilim insanlarının buluşlarının bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Sinematograf pratik olarak 19. yüzyılda icat edilmiştir fakat böyle bir aleti icat etme çabaları çok daha önceye dayanır. 11. yüzyılda yaşamış Arap gökbilimci İbn-i Heysem’in eserlerinde bu yönde fikirlere rastlanır (Monaco, 2010: 73). Öncesinde Yunan bilgini Batyamyus gözlerden çıkan ışığın nesneye yansıdığını belirtirken; nesne-ışın kuramını geliştiren İbn-i Heysem (Topdemir, 2008: 106) gerçekleştirdiği deneyler ile ışığın gözlerden çıkmadığını, aksine nesnelere yansıdığını kanıtlamıştır (Monaco, 2010: 73). Görmenin yapısını bugünkü anlamında tanımlayan ilk kişi olan İbn-i Heysem, böylelikle optik alanında yüzyıllar sonra ortaya çıkacak gelişmelerin öncüsü olmuştur.

Camera obscura (karanlık oda) ve *lanterna magica* (büyülü fener) gibi teknik buluşlar sinematografin icadında büyük rol oynamıştır. Camera obscura karanlık kutu olarak fotoğraf makinesine karşılık gelmektedir (Tansuğ, 1988: 99). Camera obscuranın tarihi Rönesans’a kadar uzanır. Leonardo da Vinci’nin ilkelerini açıkladığı camera obscuranın basılı ilk açıklamasını Giovanni Battista Della Porta 1558’de yayınladığı *Natural Magic* adlı kitapta yapmıştır. Camera obscura basit bir optik kurala dayanır. Üzerine yansıtılan görüntüleri kayda yarayan fotoğraf filmi hariç çağdaş fotoğraf kamerasında var olan

temel elemanlara sahiptir (Monaco, 2010: 73). Lanterna magica ise projeksiyon makinesinin, yani göstericinin öncülüdür (Tansuğ, 1988: 99). Camera obscura ve lanterna magica, fotoğraf makinesinin ve dolaylı olarak sinematografin icadına katkıda bulunmuştur.

İlk kez 1826 yılında Joseph Niepce bir fotoğrafı kaydetmeyi başarmıştır. Niepce ile ortak çalışmalar yürüten Louis Daguerre, 1839 yılında ilk pratik fotoğraf makinesini icat etmiştir (Yılmaz, 2006: 306 - 307). Aynı dönemde benzer çalışmalar yapan William Henry Fox Talbot bugünkü anlamda modern fotoğrafçılığın temeli sayılan negatif kayıt ve pozitif çoğaltım sistemini geliştirmiştir. Daguerre'in kayıtları pozitif olduğu için çoğaltılamazken, Talbot'un negatifleri sonsuz çoğaltım olanağı sağlamıştır. Kâğıt negatifin yerini 1851'de Frederick Scott Archer'ın geliştirdiği ıslak levha negatif filmin alması hareketli görüntünün kaydedilmesinin yolunu açmıştır (Yılmaz, 2006: 307). Fotoğraf ayrıca alışılmış görme biçiminin kalıbını kırarak başka bir görme alışkanlığı yaratmıştır (Sontag, 2011: 120).

Fotoğrafın icadı dolaylı olarak sinematografin icadını da beraberinde getirmiştir. Tüm bu teknik gelişmeler Batı'da eş zamanlı olarak ilerlemiştir. George Eastman, 1889'da sinematograf için geliştirdiği rulo fotoğraf filminin patent başvurusunda bulunmuş ve sinematografinin son temel ögesi de böylece tamamlanmıştır (Monaco, 2010: 74). Gölge eğlencelerini göstermek için kullanılan göstericiler ise çok daha önceden icat edilmiştir. Bu durumda, filmlerin yansıtılabilmesi için son bir aygıt gerekmektedir. Kare geçerken ışık parladığında film kısa bir süreliğine durduğu için filmin aralıklı hareketini yaratacak bir mekanizmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Amerikalı mucit Thomas A. Edison'un sahibi olduğu Edison Manufacturing Company ile Fransız Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler gerekli son mekanizmayı da ekleyerek sinematografi ve gösterim aygıtlarını geliştirirler (Bordwell ve Thompson, 2009: 441). Böylelikle 1895'te bütün teknik öğeler bir araya getirilerek sinematograf nihayet icat edilir. Edison'un elektrikle çalışan "kinetograph"ına karşılık Lumiere Kardeşler'in sinematografi; elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabilen, hem kamera hem gösterici olarak kullanılabilen bir aygıttır (Abisel, 2010: 31). Geliştirdikleri aygıtın teknik açıdan barındırdığı üstünlükler nedeniyle sinematografin mucidi olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler (Özön, 1964: 8) patentini aldıkları sinematografa adını verme onuruna sahip

olurlar. Yunanca kinema (hareket) ile graphein (yazmak) sözcüklerinden türetilen sinematograf, “hareket ile yazmak” anlamına gelmektedir. Nitekim Fransız Sineması’nın ünlü yönetmeni Robert Bresson da sinematografi hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazı olarak tanımlayacaktır (2000: 17). Henüz teknik olarak ses ögesi eklenmese de durağan fotografik görüntü, sinematograf aracılığıyla artık hareketli görüntüye dönüşmüştür. Sinematograf böylelikle fotoğrafın gerçekliğine ve durağanlığına devinimi eklemiştir.

Sinematograf ile ilk filmi onu icat eden Lumiere Kardeşler yapmışlardır. Lumiere Kardeşler’in çektiği, 28 Aralık 1895’te Paris Grand Cafe’de halka açık gösterimi yapılan *Trenin Gara Girişi*, sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilir. Sinematografi yalnızca basit bir kayıt aracı olarak kullanan Lumiere Kardeşler henüz sinemasal anlatımı yakalayamamışlardır. *Trenin Gara Girişi*, sinematografik anlatım dilinden yoksundur. Film, adından daha fazlasını sunmaz. Perdeye yansıyan, yalnızca bir trenin gara girişidir. Tek bir çekimden oluşan filmde ancak kamera açısı ve perspektiften söz edilebilir.

Bazin’e göre, “film basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir” (1966: 12). Sinema sanatı ancak yönetmenler bilinçli olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretim için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişmiştir (Arnheim, 2010: 35). Yeni bir öykü anlatma aracı olarak sinema; birincil olarak ‘öykü anlatma’ misyonunu üstlenmiş, kitlelerin ilgisini öyküler anlatarak çekmiştir. Filmsel öykü anlatımı ilk olarak, tek makaralık filmler çeken George Melies, Edwin S. Porter, David W. Griffith gibi yönetmenler tarafından yaratılmıştır (Oluk, 2008: 11).

Sinema tekniğinin gelişmesinde önemli rol oynayacak birçok yeniliği dizgeli olarak ilk kez George Melies kullanmıştır. Bu yeniliklerin başında film hileleri, efekt, mizansen, storyboard (resimli taslak), senaryo, stüdyo çekimi gelmektedir. Melies’in en önemli filmi olarak kabul edilen *Ay’a Seyahat* (1902), sinema sanatında anlatımın yaratıcı imkânlarının neler olabileceğini ortaya koymuştur. Tiyatronun anlatım olanaklarından yararlanan Melies, mizansen (sahneleme) bir anlatım aracı olarak sinemaya kazandırmıştır. Sinema böylelikle Melies ile birlikte öyküler anlatan düşsel bir alan haline gelmeye başlamıştır.

Edwin S. Porter'ın yönettiği *Büyük Tren Soygunu* (1903) birçok yönden klasik anlatı sinemasının ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Filmde aksiyon neden-sonuç doğrultusunda gelişir. Olay örgüsü; soygun ve soyguncuların yakalanması doğrusal bir çizgide ilerler. Porter bu filmde yakın çekimleri, çevrinme hareketini özellikle de koşut (paralel) kurguyu kullanarak sinemaya özgü anlatımdan yararlanmışır. Bununla birlikte Porter'da sinemasal anlatım bilinci tam olarak yerleşmemiştir. Örneğin *Bir İtfaiyecinin Hayatı* (1903) filminde bir kadın ve çocuğun yangından kurtarılışının iki farklı şekilde kurgulanması anlatımı sekteye uğratır.

Porter'ın uyguladığı koşut kurguyu geliştiren David W. Griffith sinemayı bir sanat düzeyine ulaştırmıştır. Griffith'in yönettiği *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (1916), sinemanın tiyatronun hâkimiyetinden kurtularak (Baydur, 2004: 50) özgün bir anlatı türüne dönüşmesinde en önemli gelişim noktası olarak kabul edilmektedir (Oktuğ, 2008: 21). Yakın çekim, baş çekim gibi çekim ölçeklerini; ana sahne tekniği (master scene technique), üçlü çekim tekniği (triple take technique) gibi anlatım tekniklerini; fade-in (açılma), fade-out (kararma) gibi noktalama işaretlerini; paralel öyküleri, ritim ve dramatik etki yaratan koşut kurguyu sinemasal bilinçle ilk kez Griffith kullanmıştır. Onun yönettiği filmler, sinemanın artık bağımsız ve kendine özgü bir sanat olduğunu kanıtlayacak niteliktedir (Özön, 1972: 188). Kuşkusuz o döneme kadar ki tüm sinema tekniklerini ve anlatım öğelerini Griffith bulmamıştır ancak sistematik olarak ilk kez onun tarafından kullanılmıştır. Sinema, Griffith ile birlikte sanat düzeyine ulaşmış ve teknik bir buluş olan sinematograftan sanatsal bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda; başlangıçta teknik açıdan fotoğrafla, öykü anlatma özelliğinden dolayı da edebiyat ve tiyatroyla birçok ortak özelliği paylaşan sinema, kendi anlatı yapısını oluşturması sonucunda *anlatı dünyasına* dâhil olmuştur.

3.2. Anlatı Yapısı Kuramı

Anlatı, insanlık tarihi ile başlar. Anlatı; bütün zamanlarda, bütün toplumlarda var olmuştur. Dramda, mitte, trajedide, komedide, pantomimde, tabloda, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada, sinemada anlatı hep vardır (Barthes, 2009: 101).

Günlük hayattan sanata kadar yaşam alanını kapsayan bir terim olarak anlatının çeşitli tanımları bulunmaktadır. Bu tanımlar anlatının farklı özelliklerini öne çıkarırlar. Örneğin İletişim Sözlüğü'nde anlatı “Mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bütün haline gelen iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve olayın) nakledilmesi (Mutlu, 1998: 41)” şeklinde tanımlanır. Nedensellik bağlamındaki bir diğer tanıma göre anlatı; “zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir (Onega, 2002: 12)”. Akşit Göktürk ise anlatıyı söylem düzleminde ele alarak, “Durumları, olayları, kişilerin ilişkilerini öyküleyen söylem biçimi (1997: 149)” olarak tanımlar. Benzer bir tanıma göre anlatı, “Belirli bir zaman dilimi içindeki gerçek ya da kurgusal olayları ve durumları ele alan bir söylem türüdür (Erden, 1998: 30)”. Anlatının işlevi bir hikâye anlatmak ve dolayısıyla gerçek ya da kurmaca olayları, olguları nakletmektir (Genette, 2011: 171). Görüldüğü gibi anlatı terimi ile ilgili tanımlar anlatının bir söylem biçimi olmasına ve nedensellik ilkesine vurgu yapmaktadır.

Anlatı alanındaki en eski kuramsal yaklaşımı Poetika adlı eseri ile Aristo başlatmıştır. Aristo, şiir ve tragedya üzerinden genel olarak anlatıları tanımlamaya çalışır. “Tragedya; tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir. Bir bütün ise ‘başı, ortası ve sonu’ olan şeydir (2010: 35)”. Aristo’dan bu yana anlatıdaki olayların bağıntılı oldukları, zincirleme olarak geliştikleri ve birbirine yol açtıkları belirtilmektedir (Chatman, 2009: 42).

Aristo ile başlayan anlatı kuramı 20. yüzyılda Rus biçimci kuramı ve Fransız yapısalcı kuramının çevresinde gelişmiştir (Chatman, 2009: 102). Yapısalcı kuram, kaynağını Ferdinand de Saussure’ün dilbilim çalışmalarından alan bir inceleme ve anlamlandırma yöntemidir (Wollen, 2008: 104). Yapısalcılık diğer yandan anlatıbilimi (anlatı kuramı) yaratmıştır (Oluk, 2008: 12). Anlatı kuramı (narrative theory), “1920’lerin sonlarında Vladimir Propp ve Rus biçimci eleştirmenlerinin çalışmalarıyla kurulan, bugüne dek çok sayıda dilbilimcinin, antropologun, halkbilimcinin, yazın eleştirmeninin, göstergebilimcinin incelemeleriyle geliştirilen ve çeşitli anlatıların yapısal özelliklerini irdeleyip anlatılara ilişkin genel ve açıklayıcı modeller geliştirmeyi amaçlayan bir yaklaşımdır (Mutlu, 1998: 42)”.

Anlatı kuramının gelişiminde çığır açan başlıca kuramsal yaklaşım Vladimir Propp'a aittir. Propp, incelediği yaklaşık beş yüz Rus halk masalında; tekrarlanan, 31 tane ortak işlev bulunduğunu saptamıştır. Masallardaki bu ortak işlevler doğrultusunda kahraman bir yasakla karşılaşır ve yasağı çiğner. Evinden ayrılan kahraman ve saldırgan arasında çatışma yaşanır. Kahraman çatışmayı kazanır, saldırgan ise cezalandırılır. Kendisine verilen tüm güç görevleri başarıyla yerine getiren kahraman masalın sonunda prensesle evlenerek tahta çıkar (Propp, 2008: 24-65). Propp, masalarda ayrıca saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses, prensesin babası, kahraman, düzmece kahraman olmak üzere ortak yedi karakter ve eylem alanı bulunduğunu saptamıştır (Propp, 2008: 180).

Yapısal anlatı çözümlemesi alanında örnek oluşturan Propp'un yöntemi Fransa'da Roland Barthes, Gerard Genette, Algirdas J. Greimas, Claude Bremond ve Tzvetan Todorov, Prag Dilbilim Çevresi'nden Roman Jakobson, Kopenhag Dilbilim Çevresi'nden Louis Hjelmslev (Rifat, 1998: 120), Rusya'da Yuriy Lotman, İtalya'da Umberto Eco (Rifat, 2009: 50-51) gibi kuramcılar aracılığıyla dizgesel olarak gelişmiştir. "Yapısalcılık; incelediği yapıtı bir 'yapı' olarak, yani çeşitli parçalardan ve bu parçalar arası bağlanım ilişkilerinden oluşan bir bütün olarak ele alır (Oluk, 2008: 12)".

Anlatı yapısı alanındaki bir diğer önemli yaklaşım, edebiyat ve filmde anlatı yapısı üzerine kuramsal çalışmalar yapan Seymour Chatman'a aittir. Roland Barthes, Tzvetan Todorov ve Gerard Gennette gibi Fransız yapısalcıları takip ettiğini belirten Chatman, yapısalcı kurama göre her anlatının öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluştuğunu belirtir (2008: 17). Öykü, anlatının içeriği; söylem ise biçimidir. "...Biçim içeriği, içerik de biçimi koşullandırır (Yücel, 1982: 19)". Umberto Eco'ya göre, bir anlatı metninde öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir (2012: 53).

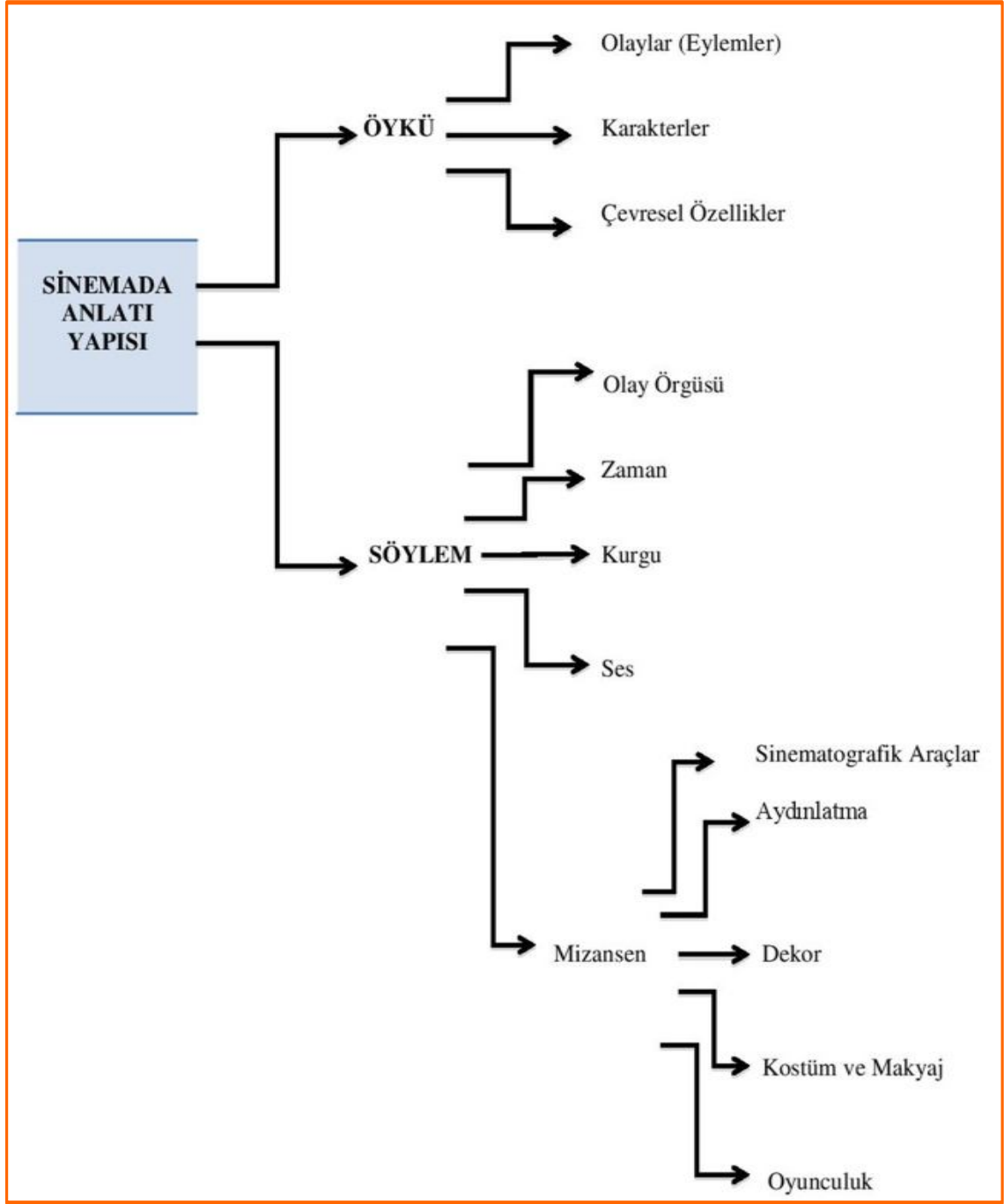
Anlatılar genel olarak kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar olarak ikiye ayrılır. Eco, kurmaca anlatıyı yapay anlatı, kurmaca olmayan anlatıyı ise doğal anlatı olarak adlandırır (2012: 154). Kurmaca anlatılar; destan, masal, fabl, tragedya, komedy, roman, öykü, fıkra, film, televizyon dizilerini vb. kapsar. Kurmaca olmayan anlatılar ise; mektup, anı, yaşamöyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir (Oluk, 2008: 17).

Anlatı, edebiyatta da sinemada da vardır (Chatman, 2008: 18). Ortaya konulan kuramsal yaklaşımlara bağlı olarak; öykü ve söylemin bağıntılı şekilde, bir bütün olarak anlatı yapısını oluşturduğu görülmektedir. Kurmaca anlatılar için geçerli olan bu dizge, sinema sanatı için de geçerlidir.

3.3. Sinemada Anlatı Yapısı

Sinema tam anlamıyla bir anlatıdır. Sinema düşüncesi, “*hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığı ile öyküler anlatmak*” şeklinde ifade edilir (Lotman, 2012: 57).

Diğer kurmaca anlatılar gibi sinemasal anlatı da öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşur. Öykü; olayları, karakterleri, çevresel özellikleri (mekân) kapsar. Söylem ise; olay örgüsü, zaman, kurgu, ses, mizansen ve sinematografik araçlar aracılığıyla öykünün ifade edilidir (Abisel, 2005: 205). Öykü ve söylem düzeyi sırasıyla dramatik düzey ve teknik düzeye karşılık gelmektedir (Oluk, 2008: 176). Bir başka deyişle; öykü bir filmin “ne”si, söylem ise “nasıl”ıdır. Öykü ve söylem bölümleri birlikte ve bir bütün halinde sinemasal anlatı yapısını oluşturur.



Şekil 2 “Sinemada Anlatı Yapısı” diyagramı sinemada anlatı yapısının bölümlerini ortaya koymaktadır.²

² Sinemada Anlatı Yapısı diyagramı S. Chatman’ın anlatı yapısı kuramı (2008: 17) ve N. Abisel’in filmsel anlatı yapısı bölümlemesi (2005: 205) doğrultusunda oluşturulmuştur.

3.3.1. Öykü

Bir öykü olmadan film de olamaz (Dmytryk, 1990: 9). Öykü; bir filmin bize anlattığı, karakterlerin başından geçen olaylardır (Kolker, 2011: 63 - 64). Öykü, bir filmde ‘ne’ anlatıldığı, ‘ne’ olduğu sorusuna karşılık gelmektedir.

Öykü aksiyonunun bütün dünyasına filmin *diegesisi* denir. Yunanca bir terim olan diegesis, “anlatılan öykü” anlamına gelmektedir. Sinemasal anlatı olayların bazılarını doğrudan sunabilir yani olayları, olay örgüsünün parçası haline getirebilir, gösterilmeyen olayları ima edebilir ve diğer olayları ihmal edebilir. Yönetmen tüm bunların sonucunda öyküyü bir olay örgüsüne dönüştürecektir (Bordwell ve Thompson, 2009: 77).

Öykü ve olay örgüsü ayrımı anlatı kuramının temel konularının başında gelmektedir (Eco, 2012: 50). Rus biçimcileri öykü ile olay örgüsü arasında temel bir ayrım bulunarak öykü yerine *fabula*, olay örgüsü yerine *syuzhet* terimini kullanır (Oluk, 2008: 25). Chatman ise, fabula (öykü) / syuzhet (olay örgüsü) ayrımını öykü ve söylem terimleri ile ifade eder. Öykü; olaylar, karakterler ve çevresel özellikler etrafında ilerler ve bir anlamda filmin çatısını oluşturur (Chatman, 2009: 9).

3.3.1.1. Olaylar

Öyküde neler anlatıldığını, neler olduğunu “olaylar (eylemler)” ortaya çıkarmaktadır. Olaylar; “bir anlatıdaki eylemler, olan bitenlerdir”. Olay, bir eyleyicinin meydana getirdiği bir durum değişikliğine yol açar ya da maruz kalan bir kimseyi etkiler (Chatman, 2009: 40). Christian Metz, öykünün bir olaylar bütünü olduğunu belirtir. Bu olaylar filmde sekanslara bölünerek anlatılır (2012: 36).

Öykü olaylarından bazıları önemli, bazıları ise daha önemsiz durumdadır. Barthes, önemli olayı *çekirdek* olarak adlandırır (1988: 27). Çekirdekler, olayların düğüm ve gelişim noktalarını ortaya koyarak olay örgüsünü geliştirirler. Çekirdekler çıkarıldığında anlatı mantığı çöker. Olay örgüsündeki önemsiz bir olay (*uydu*) ise bu anlamda vazgeçilmez değildir. Uydunun eksikliği elbette anlatıyı yoksullaştıracaktır ancak bu

öge, olay örgüsünün mantığını zedelemeyen metinden çıkarılabilir. Uyduların işlevi; boşluk doldurma, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlamadır (Chatman, 2009: 48 - 49).

Öykü olayları arasındaki çekirdek (önemli olay) – uydu (önemsiz olay) ayrımı aynı zamanda klasik anlatıyla çağdaş anlatının arasındaki farkı açığa çıkarır. Chatman, klasik anlatıyı daha çok çekirdeklerden oluşan bir ağ olarak tanımlar. Çekirdek ve uydu kavramlarını eşit olarak değerlendiren ya da hiç dikkate almayan çağdaş anlatıyı ise, anti öykü olarak tarif eder (2009: 51).

Aristo'dan bu yana “olayların düzenlenmesi” olay örgüsü olarak tanımlanmaktadır. Benzer şekilde yapısalcı anlatı kuramı, düzenlemenin tamamen söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu ileri sürer. Olaylar, filmin söylemi içerisinde olay örgüsüne dönüşmektedir. Buradan hareketle; öyküyü oluşturan olayları, olay örgüsünün hammaddesi olarak değerlendirmek mümkündür.

3.3.1.2. Karakterler

Sinema mimesise; göstermeye, öykü olaylarını karakterler aracılığıyla canlandırmaya dayalı bir anlatı sanatıdır (Oluk, 2008: 14). Anlatının öğeleri karakterler aracılığıyla temsil edilir; olaylar ve durumlar karakterlerin etrafında gelişir. Karakterin öyküdeki olayları geliştirmek, düşünce ögesini iletmek gibi bir işlevi vardır. Karakter yaratımı; fizyolojik, sosyolojik, psikolojik olarak üç boyuta sahiptir (Akyürek, 2012: 172). Buna göre, karakter bu üç boyutun birleşimi olarak tasarlanır.

Fiziki veriler; cinsiyet, yaş, vücut yapısı (ince, uzun, atletik), duruş, çekicilik / iticilik, saç rengi ve stili, giysilerin durumu, hareketler ve ifade, konuşma tarzı (aksan, argo, diksiyon), engelleri (büyüme bozuklukları, hastalıklar) vb. kapsar. Toplumsal veriler; isim, etnik köken, toplumsal sınıf, eğitim, meslek (gelir ve çalışma koşulları), yaşam koşulları, aile (evli/bekâr, çocuk, ailenin diğer üyeleri ile ilişkiler), arkadaşlar, hobiler, siyasi görüş ve bağlantılar, dini görüş ve bağlantılar gibi özellikler çevresinde tanımlanır. Psikolojik veriler ise; hedefler, düşler, düş kırıklıkları, kişisel zaaf, huy, zekâ, tavır (iyimser-kötümser, asi, neşeli, mutlu, fedakâr, bencil vb.), temel değerler (kutsal sayılan, değer atfedilen değerler; aile yaşamı, çok çalışma vb.), duygusal, cinsel

yönelimler, kompleksler (utangaçlık, korkular, saplantılar vb.), özel yetenekler (müzik, spor vb.) gibi çok çeşitli özellikleri içerir (Foss, 1992: 128).

Karakterler farklı rol işlevlerine sahiptir. Rol işlevleri karakterlerin dramatik işleyiş içindeki konumlarını belirler. Bir karakter sinemasal anlatı içerisinde başkarakter (protagonist), karşıt karakter (antagonist), yardımcı karakter, ana karakterin ya da bir başka karakterin güvenilen yandaşı olarak hareket eden sempatizan, çatışmanın içinde yer almayan gözlemci bir kişilik olan temsilci gibi rollere bürünür (Foss, 1992: 165).

Aristo, bir anlatıda öykünün ardından ikinci önem sırasına karakteri yerleştirir (2010: 33). Biçimci ve yapısalcı kuramın karakter anlayışı Aristo'nun görüşlerini andırır. Fransız anlatı kuramcılar (narratologistler), karakterlerin 'öykünün amacı değil aracı' olduğunu savunan Rus biçimci kuramcılarını izlemişlerdir (Chatman, 2009: 102). Buna göre; karakter olay örgüsünün ürünüdür; "işlevsel" bir statüsü vardır. Kısaca karakter; bir "kişilik" olmaktan çok, "eylemde bulunan"dır. Karakterlerin öyküde 'ne yaptıkları', 'ne olduklarından' daha önemlidir.

Özetle, karakterin anlatı yapısı içerisindeki işlevinin kişilik / eyleyen karşıtlığına göre değerlendirildiği görülmektedir. Aslında bu karşıtlığı başka bir açıdan, karakter birliği olarak yorumlamak olasıdır. Çünkü karakter, öykü olaylarının sunulmasında bir araç olduğu kadar aynı zamanda kişilik özellikleri barındıran bir öykü varlığıdır. Bu bağlamda; karakterin eyleyen ve/veya kişilik olmasını önceden belirlenmiş sınırlar dâhilinde tanımlamak yerine, belirli bir filmin anlatısı içerisinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

3.3.1.3. Çevresel Özellikler

Çevresel özellikler mekânı ifade etmektedir. Film anlatısında mekân önemli bir faktördür. Öykünün var olabilmesi için karakterin ve zamanın yanında mekânın varlığı gerekli olmaktadır (Adanır, 2003: 147).

Mekân, olay örgüsünün anlatı üzerinde düzenleme yaptığı alanlardan birisidir. Olay örgüsünün olayları anlatabilmesi için mekânsal bir zemine ihtiyacı vardır. Olay örgüsü,

öykü mekânına ait bilgileri açığa çıkarır (Oluk, 2008: 27). Mekân olayların gerçekleşmesi için gerekli ortamı yaratır, ayrıca öykünün atmosferini oluşturmada önemli bir araç işlevi görür. Mekânın gizlenmesi ya da belirsiz olması ise, bir eksilti olarak “mekânsal bilgi boşluğu”na karşılık gelmektedir.

3.3.2. Söylem

Bir filmde olay örgüsü ve sinematografik anlatım araçlarının birlikte kullanımı söylemi oluşturur. Söylem; öykünün olay örgüsü ve sinematografik anlatım araçlarıyla nasıl anlatıldığıdır. Olay örgüsü ve sinematografik anlatım araçlarının öyküyü işlemesi sonucunda anlatıdaki anlam ortaya çıkar.

Genette (2011: 17), anlatı çözümlemesi açısından önemli olan düzlemin söylem olduğunu belirtir. Benzer şekilde Chatman (2009: 10), içerikten çok biçimin daha ön planda olması gerektiğini vurgular.

Söylem; anlatının dinamiğini ve kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zamanı, kurguyu, mizansen (aydınlatma, sinematografik araçlar, dekor, kostüm ve makyaj, oyunculuk) ve sesi içermektedir (Abisel, 2005: 205).

3.3.2.1. Olay örgüsü

Bir filmin anlatı yapısını, öyküyü nasıl sunduğu belirler. Olayların tasvir edildiği, ayrıntılarıyla anlatıldığı, seçilip düzenlendiği ve öykülediği biçime olay örgüsü denir (Frampton, 2013: 165). Olay örgüsü; belirli bir bakış açısı ile öyküdeki olayların kimler arasında, nerede, ne zaman, neden ve nasıl olduğunu sunar. Olay örgüsü; öyküde bulunan olaylara ve karakterlere ait bilgileri anlatıda elde edilmek istenen etkiye göre düzenler (Oluk, 2008: 29). Öykü ve olay örgüsü birlikte ilerler. Olaylar öykünün alanına dâhilken, bu olayların olay örgüsüne dönüştürülmesi söylemin alanında gerçekleşir.

Sahne ve sekanslar olay örgüsünün parçalarını oluştururlar. Sekans, aynı mekânda geçen ve dramatik bir eylem içeren çekim ya da film parçası olarak tanımlanır. Bir

sekansın belli bir zaman, tek bir mekân ve aynı oyuncularla gerçekleşen parçasına ise sahne adı verilmektedir (Mükerrem, 2012: 28). Sahne ve sekans sınıflandırması olay örgüsünün önemli parçalarının öykü içerisindeki dizilişini ortaya çıkarır.

Olay örgüsü filmdeki belirli temalara bağlı olarak oluşturulur. Bir yapıtın değerini konudan ya da öyküden önce tema belirler. Anlatının teması; öykünün özdeki dramatik konusunu, o konunun çözüme doğru gidişini ve de çözümün karakterler için önemini ortaya koyar. Bir filmin içerik yapısı incelendiğinde, tema ile dramatik konu ve anlamın iç içe olduğu görülür (Akyürek, 2012: 82 - 83). Bu bakımdan öyküdeki tema ya da temalar olay örgüsü aracılığıyla ortaya çıkar.

Olay örgüsü diğer söylem araçlarının da katkısıyla öyküyü yapılandırır. Başka bir ifadeyle olay örgüsü, öyküyü ve olayları sinemasal söyleme dönüştürmektedir. Bu yönüyle olay örgüsünün öykü ve söylem arasında bir geçiş noktası olduğu söylenebilir.

3.3.2.2. Zaman

Film, zaman içinde meydana gelen değişiklikleri gösterir (Arnheim, 2010: 147).

“...Öykünün de diğer anlatı formlarının da yapısı bir anlamda zamansal ilişkiler tarafından kurulur. Film, zaman içinde geçen yaşamı anlatır. Ancak bunu yaparken bir yandan da zamanın tekdüze gelişimini yok sayar. Yönetmen zamanla özgürce oynar. Zamanı gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanda geçen olayları bir arada verebilir. Gerçek zamanın yasalarını bozarak ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır. Bunu yaparken de zamanın kullanımını etkileyen görüntü boyutu, kamera hareketleri, ses, çekimler arası geçiş yöntemleri ve kurgu gibi tekniklerden yararlanır (Demir, 1990: 147)”.

Sinemasal zamanın -ve ayrıca mekânın- genel olarak iki tür kullanımı bulunmaktadır: gerçek zaman -mekân sürekliliği ve zamanda atlama. Birinci kullanımda gerçek yaşamdaki zaman sürekliliği aynen filme yansıtılır. Mekânsal ilişki de gerçek zaman

sürekliliği gibi korunur. İkincisinde ise dramatik gelişmeye katkısı olmayan kısımlar anlatımı bozmayacak biçimde ayıklanır. Zaman daraltılır ya da genişletilir. Daraltma işlemi ile filmde aylar ve yıllar dakikalara sığdırılarak az zamanda çok olguya yer verilir. Buna yoğunluk da denilir (Akyürek, 2012: 242). Zamanda atlama iki farklı şekilde; geriye atlama (flashback) ve ileriye atlama (flashforward) aracılığıyla gerçekleşir (Akyürek, 2012: 235). *Flashback* zamanda geriye atlamayı ifade eder. Öyküde flashback tekniği ile belirli bir an için geçmiş zamana dönülür. *Flashforward* ise zamanda ileri sıçramaya; yani şimdiki zamandan geleceğe ve gelecek zamandan tekrar şimdiki zamana yönelmeye karşılık gelmektedir.

Bir filmde üç çeşit zaman vardır: öykü zamanı, olay örgüsü zamanı ve ekran zamanı. Örneğin Alfred Hitchcock'un ünlü filmi *Gizli Teşkilat'ta* (1959) öykü zamanı birkaç yıl, olay örgüsü zamanı dört gün, ekran zamanı ise 136 dakikadır. Olay örgüsü süresi, öykü süresinden seçme yapılabilir. Ayrıca ekran zamanı öykü zamanını uzatabilir. Bu duruma bilinen bir örnek, Sergei Eisenstein'in *Ekim* (1928) adlı filminde köprünün açılış sahnesidir. Burada, öyküde birkaç saniye süren bir olay kurgu tekniği aracılığıyla birkaç dakikaya uzatılır. Sonuç olarak bu aksiyon müthiş bir önem kazanır (Bordwell ve Thompson, 2009: 81).

Zaman, olay örgüsü üzerinde düzenleme yapar. En sık başvurulan düzenleme, izleyiciden bilginin gizlenmesidir. Zamansal bilgi boşluğu, eksiltinin bir çeşididir (Oluk, 2008: 61). Hemen tüm filmler eksiltili olarak kurgulanmaktadır. Olay örgüsü, öyküdeki olayların tümünü sunmaz. Öykü süresi on yılı kapsıyorsa, anlatı bunun sadece belirli bir bölümünü; örneğin altı aylık bir zaman dilimini sunabilir.

3.3.2.3. *Kurgu*

Eisenstein'a göre; "sinema sanatı her şeyden önce montaj demektir (Lotman, 2012: 71)".

En basit anlamıyla kurgu; sinemanın temel malzemesi olarak kabul edilen görüntüler arasında seçim yapmak, bunları belirli bir amacı sağlayacak biçimde senaryoya göre düzenlemek ve birleştirmek sanatıdır. Bir filmin çekimlerinin bir araya getirilmesi işini

karşılayan sözcük Amerika’da “*cutting*” ya da “*editing*”, Avrupa’da “*montage*”dır. Editing, istenmeyen parçaların atıldığı kırpma, kesip düzeltme sürecini akla getirir. Ham malzeme kesip biçilerek düzenlenir. Benzer şekilde Michelangelo da heykeli, doğal biçimini bulmak için bir mermer bloğundan gereksiz bölümleri yontma olarak tanımlamıştır. Montaj ise; inşa etme, hammaddeden oluşturma eylemini akla getirir. 1920’lerdeki Alman Dışavurumcu Sineması ve Eisenstein’dan bu yana Avrupa Sinemasında kurgu bir sentez süreciyle karakterize olmuştur: Bir film; düzenlemeden (edit) çok, inşa, montaj (construct) olarak görülür (Monaco, 2010: 207). Tanımlardan anlaşıldığı üzere editing bir düzenlemedir. Montaj ise, bir yaratım olarak düzenlemeyi aşan daha yaratıcı bir işleme karşılık gelir. Montajın kullanılma amacı duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur. Bunun en iyi örneği ise Kuleshov’un *Mozhukhin deneyidir*. Bir gülümsemenin takip eden görüntülerde aldığı farklı şekiller montajın özelliklerini mükemmel şekilde özetler (Bazin, 2007: 34). Türkçe sinema terminolojisinde kurgu terimi editing ve montajı birlikte kapsar şekilde kullanılmaktadır. Tüm sanat dallarında olduğu gibi kurgu, sinema sanatında da anlatımı güçlendiren, sanatçıya sayısız yeni anlatım olanakları sağlayan bir öğedir. Sinema sanatında kurgu, çekilen tek tek görüntülerin çok sayıda farklı yolla bir araya getirilip birleştirilmesini sağlar.

Sinemada kurgunun ilk kullanımı bir rastlantı sonucu olmuştur. Melies, *Opera Alanı* (1898) filmini çekerken kamerası aniden durmuş; kamera yeniden çalıştırılıncaya kadar kamera önündeki yaşam devam etmiştir. Melies, görüntüleri izlerken kadının aniden erkeğe; otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü fark etmiştir (Abisel, 1989: 27).

Edwin S. Porter, *Büyük Tren Soygunu* (1903) filminde sinemayı tiyatro formatından ayırıp, kurgu aracılığıyla sinemasal anlatımın nitelikli ilk denemesini gerçekleştirmiştir. Kurguyu ilk kez düzenli ve bilinçli şekilde kullanan David W. Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (1916) gibi filmleri ile kurgunun sinema sanatındaki yerini belirlemiştir. Griffith’in bu filmleri sinema dilinin ve sinema sanatının ilk büyük yapıtları olarak kabul görür (Onaran, 1986: 73). Bu yapıtların en önemli özelliği paralel gelişen olayların yine paralel kurgu aracılığıyla örülmesidir. Griffith’in farklı öyküleri paralel kurguyla anlatması aynı dönemde sinema üzerine kuramsal araştırmalar yapan Rus sinemacıları fazlasıyla etkilemiştir. Sinemada kurguyu ilk kullananlar Amerikalı

yönetmenler olsa da kurguyu geliştirip ona kuramsal temel kazandıranlar Rus sinemacılar olmuştur.

1920’li yıllarda V. I. Pudovkin ve S. M. Eisenstein, kurgu kuramını pratik konuların ötesine yaymışlardır. Pudovkin kurgunun beş temel tipini ortaya koymuştur: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (leit-motif). Bunlardan ayrı olarak daha sonra bağlantısal kurgu (relational editing) ve “bağlantı” (linkage) adı verilen; çekimler arasındaki *karşılıklı etkileşim* kuramını geliştirmiştir. Diğer yandan Eisenstein ise, çekimler arasındaki ilişkiyi bir bağlantıdan çok bir çarpışma olarak görmüş ve bütün çekimlerin hatta tek tek çekimlerin arasındaki ilişkilerle ilgili “*çarpıcı kurgu*” (atraksiyon kurgusu) kuramını geliştirmiştir (Monaco, 2010: 211).

Bazin, çarpıcı kurguyu “Bir görüntünün anlamının mutlaka aynı olaya bağlı olması gerekmeyen, başka bir görüntü ile yaklaştırılarak pekiştirilmesi” olarak tanımlar (1966: 149). Eisenstein, çarpıcı kurguyu izleyicilerde şok etkisi yaratacak biçimde oluşturur. Diyalektik kuram doğrultusunda oluşturduğu kurgu kuramını entelektüel bir düzeye taşır. Buna göre, iki çekimin ve görüntünün çarpışmasından üçüncü ve yeni bir anlam ortaya çıkar. Bu kuram en basit tanımla $A + B = C$ şeklinde ifade bulmaktadır.

Sinemada kurgunun çok çeşitli kategorileri bulunmaktadır. İçerik, devinim, uzunluk, yoğunluk bakımından çok çeşitli kategorilere ayrılan kurgu, anlatı yapısı bağlamında özellikle “anlatım bakımından” önem taşımaktadır. Anlatım bakımından kurgunun başlıca beş çeşidi vardır: düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atlayış, paralel kurgu, almaşık kurgu (Özön, 2008: 161 - 171).

Düz anlatım: Anlatım bakımından kurgunun en sık rastlanılan, en yalın biçimi düz anlatımdır. Filmin öyküsü, olay örgüsü doğrusal bir zaman çizgisinde, mantıksal neden-sonuç zincirinde sunulur.

Geriye dönüş: Şimdiki zamandan geriye; geçmiş zamana dönmeyi ifade eder. Tüm geriye dönüş ve kısmi geri dönüş şeklinde uygulanabilir. Tüm geriye dönüşte öykünün bir noktasında geriye dönülür ve öykü ağırlıkla bu noktadan ilerler. Kısmi geri dönüşte, öykünün sunuluşu sırasında düzenli ya da düzensiz şekilde geriye dönüşlere yer verilir. Olay örgüsü, geriye dönüşler aracılığıyla bölünerek ilerler.

İleri atlayış: Şimdiki zamandan ileriye; gelecek zamana geçişi ifade eder. Sıklıkla düş sahneleri aracılığıyla verilir.

Paralel Kurgu: İki ya da daha fazla olgunun paralel şekilde kurgulanması şeklinde gerçekleşir. Karakterler, eylemler ya da durumlar birbiriyle sıralı ve bağıntılı şekilde paralel bir anlatımla sunulur.

Almaşık Kurgu: Filmde özellikle ritmi artırmak için kullanılan almaşık kurgu, film parçalarının birbirinin içine geçmesi ve birbirini takip etmesi şeklinde uygulanır. Bu yolla anlatımda belirli bir ritme ulaşılır. Kurgu ve dolayısıyla anlatım daha hızlı bir şekilde akar.

Kurgunun farklı uygulama biçimleri bulunmaktadır. *Paralel (koşut) kurgu*; yönetmenin iki öykü arasında yer değiştirmesine, ikisi arasında almaşık kurguyu (cross-cutting) gerçekleştirmesine olanak sağlar. *Hızlı kurgu* paralel kurgunun özel bir tipidir. Kurguda geriye dönüş ve ileriye atlayış, konudan ayrılma ve önceden tahmin olanağı sağlar. *Karışık kurgu* ise (involved montage) bir sekansın zamandizine dikkat etmeksizin anlatılmasına izin verir; bir aksiyon tekrarlanabilir ve çekimler sırasız olarak kurgulanabilir (Monaco, 2010: 210).

Film kurgusunda noktalama işaretleri sinemanın temel anlatım araçlarını oluşturur (Oluk, 2008: 109). Noktalama; sekansların arasını ayırmak, anlatımda duraklamalar yapmak, bir geçişi vurgulamak gibi amaçlarla yapılır (Arijon, 1993: 99). Bunlar tek tek kullanılacakları gibi beraber de kullanılabilirler. En basit noktalama tipi kesmedir (Monaco, 2010: 216). Griffith, *Hoşgörüsüzlük* adlı filminin son sahnesinde hızlı ve koşut kesmeler yaparak filmin dört öyküsünün dramatik yoğunluğunu arttırmıştır (Asiltürk, 1995: 84). Kesme, noktalamada en çok kullanılan yöntemdir. Bir planın ardından hemen ikinci planı getiren; en basit, en hızlı geçiştir. Yüksek bir estetik enerjiye sahiptir. Kesme ile geçiş, insanların gözleriyle farklı alanlara bakmalarına benzetilebilir. Göz kadar hızlıdır. Umulmadık bir şeyle karşılaşan karakterin önce kendisi, ardından karşılaştığı şeyi gösteren plan kesme ile birleştirilir. Kesme ayrıca karşılıklı iki kişinin konuşmaları sırasında sıklıkla kullanılır. Bir plandan diğerine kesme ile geçmek hareketin sürekliliğini sağlayarak olayı farklı bakış açıları ve çekim

ölçekleri ile gösterir. Kesme, temanın yoğunluğunu ve ritmini ortaya çıkartır (Belkaya, 2001: 96).

Açılma (fade-in) ve kararırma (fade-out), bitiş ya da başlangıca dikkat çeker (Monaco, 2010: 216). Açılma-kararırma genellikle sahneler ve sekanslar arasındaki geçişler için kullanılır. Bir olayın biterken yeni bir olayın başladığını ifade eder. Kesmenin aksine açılma-kararırmanın hızı daha düşüktür.

Perdedeki görüntünün kaybolmadan açılma-kararırmanın gerçekleştirilmesine *zincirleme geçiş* adı verilir. Zincirleme, açılma ve kararırmanın aynı anda üstü üste bindirilerek yapılmasıyla gerçekleştirilir (Arijon, 2005: 248). Zincirleme geçişin işlevi esas olarak geçişi kolaylaştırmaktır. En basit biçimiyle zincirleme geçiş, bizi bir yerden diğerine ya da bir zamandan diğerine taşıyabilir (Dmytryk, 1993: 107). Zincirleme geçiş; hareket, mekân, zaman değişiminde köprü olarak kullanılabilir (Belkaya, 2001: 98).

Bir diğer noktalama işareti olan *silinme*, en basit haliyle bir sahnenin diğer bir sahneyi çerçeve dışına ittiği görüntüsünü veren hareketli optik etkilerdir (Mascelli, 2007: 149). Silme hareketi dikey, yatay ya da açısal olabilir. Silinmeler ayrıca dairesel, daralan, dönen, sallanan ya da yuvarlanan hareket biçiminde de mevcuttur. Silinme, kararırma-açılmaya göre oldukça sert bir geçiş sağlar. Çünkü ikinci çekim, çerçevenin herhangi bir yerinde belirerek ilk çekimi siler (Büker, 2010: 167). Kurguda kullanılan temel noktalama işaretlerinin sonuncusu ise bindirme geçiştir. *Bindirme*, iki çekimin üst üste gelmesi ile gerçekleşir. Zincirlemenin tersine bindirme geçişte ilk görüntü yavaş yavaş kaybolmaz. İki görüntü üst üste çakışır ve uzun süre perdede birlikte görülür (Büker, 2010: 163).

3.3.2.4. Ses

Ses, filmde anlatı bileşenlerinden birisidir (Sözen, 2009: 148). Sinema başlangıcından bu yana daha çok bir görüntü sanatı olarak görülmekle birlikte işitsel bir yönü de bulunmaktadır. İşitsel yön filmde ses ögesi ile yaratılır. Ses, film sanatının görsel estetiğini yeniden düzenlemiştir. Böylece yeni bir estetik alanı olarak ses boyutu ortaya çıkmıştır. Ses, görüntü boyutunun psikolojik olarak tamamlayıcı bir ögesidir. İzleyici

çoğu zaman ekrandaki görüntüyle sesi bütün olarak görme eğilimindedir. Filmde iki temel estetik alan; görüntü ve ses boyutudur (Kılıç, 2003: 64-66).

Ses görüntüye göre daha değişkendir. Bir filmde uzun zaman aralıklarıyla dağıtılabilir veya hiç verilmeyebilir (Strasser, 1972: 172). Ses kuşağının oluşturulması görüntülerin kurgulanmasına benzer. Nasıl ki bir yönetmen çekimler arasından en iyisini seçiyorsa, sesi de amacına en uygun şekilde yapılandırır. Zaman ve mekân tasarımına katkıda bulunan ses kuşağı, devinimin yaratılmasında etkili olur. Zamanın ilerlediği, mekânın değiştiği duygusunu yaratabilir. Bir devamlılık ortamı yaratan ses, bu yönüyle görüntüyü destekleyen bir işleve sahiptir. Ses, diğer yandan sessizliğe de ayrı bir anlam katar. Filmdeki sessiz bir bölüm dramatik bir etki yaratabilir.

Sesin mekânsal bir boyutu vardır, çünkü bir kaynaktan gelmektedir. Bu kaynak hakkındaki düşüncelerimizin sesi algılayışımız üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Bu anlamda ses ikiye ayrılır: diegetik ses (öykü evrenine ait ses) ve diegetik olmayan ses (öykü evrenine ait olmayan). *Diegetik ses*, kaynağı öykü evreni içerisinde olan sestir. Karakterler tarafından söylenen diyaloglar, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler ve öykü mekânında çalan orkestradan gelen melodiler gibi seslerin hepsi diegetik sestir. Kaynağı öykü evreninin dışında olan sese *diegetik olmayan ses* denir. Filmin aksiyonunu güçlendirmek için eklenen müzik, en yaygın ‘diegetik olmayan ses’ türüdür. Dış ses anlatıcı da bu türden sese bir örnektir (Bordwell ve Thompson, 2009: 278).

Üç tür ses bulunmaktadır: diyalog (konuşma örgüsü), müzik (score) ve doğal sesler. Bunların arasında çoğunlukla en fazla öne çıkan ses türü diyalogdur. Diyalogun öykü bilgisini sunmak, dramatik bir anlamı yansıtmak gibi işlevleri vardır. Müzik daha çok diyaloglar durduğunda anlatıma dâhil olur ve yaşanan olayı, eylemi dramatik açıdan yoğunlaştırmak amacıyla kullanılır. Müzik görüntülerle birlikte ilerleyerek anlatımın atmosferini tamamlayıcı bir işlev kazanır. Gürültü ve ses efektlerini de kapsayan doğal sesler ise anlatımdaki gerçeklik duygusunu güçlendirir.

3.3.2.5. Mizansen

Orijinal olarak Fransızca mise-en-scene terimine dayanan *mizansen*, en basit ifadeyle “sahneye koyma” anlamına gelir. Film sanatı, tiyatrodan miras aldığı mizansen kavramını sinemasal bir anlatım ögesine dönüştürmüştür.

Rus yönetmen Andrey Tarkovski, mizansenin gösterilen eylemlerin olabilirliği ve görüntülerin estetiği sayesinde izleyiciyi etkilemekle yükümlü olduğunu belirtir (2008: 12). Mizansen, bir filmde başlıca söylem araçlarından birisidir. Çerçeve yer alan unsurları kapsayan mizansen filmin şu yanlarını içerir: sinematografik araçlar, aydınlatma, dekor, kostüm ve makyaj, oyunculuk (Bordwell ve Thompson, 2009: 115).

3.3.2.5.1. Sinematografik araçlar

Sinematografik araçlar; çekim ölçeği, kamera hareketleri, kamera açısı gibi öğeleri kapsar.

Çekim ölçeği, konunun görüntü içerisinde kapladığı boyuta ilişkindir. Konunun boyutu, kameranın konuya olan uzaklığı ve çekimde kullanılan merceklerin odak uzunluğu ile belirlenir. Kamera konuya ne kadar yakınsa, konunun görüntü içerisindeki kapladığı boyut o kadar artar. Kullanılan merceğin odak uzunluğunun artması, görüntü boyutunun genişlemesine neden olacağından konunun çerçeve içindeki kapladığı alanı etkileyecektir (Mascelli, 2007: 26). Çekim ölçekleri, hem konu hem de görüntü alanına bağlı olarak, konunun görüntü boyutu göz önüne alınarak belirlenir (Akyürek, 2012: 363).

Sinemanın ilk yıllarında yönetmenler konuyu farklı boyutlarda göstermenin mümkün olduğunu fark etmemişler ve sahnenin tamamını gösterecekleri bir çekim ölçeğini kullanmışlardır. Kurgunun yarattığı olanakların keşfi ile izleyicinin dikkatini oyunun önemli parçalarına odaklama çabası, sinemasal eylemleri farklı ölçeklerde parçalara ayırma gibi uygulamalara yol açmıştır (Mükerrem, 2012: 68). Birer anlatım aracı olarak değişik boyutlardaki temel çekim ölçekleri; uzak, orta ve yakın çekim ölçeği olarak sınıflandırılır (Akyürek, 2012: 63).

Uzak çekim; mekânın, aksiyonunun genel görünümünü veren bir çekim ölçөгüdür. Uzak çekim genellikle bir filmin başlangıç planı olarak görülebilir. Filme konu olan mekânın, oyuncuları tanıtımı için uzak çekim ideal bir ölçektir. Bu yönüyle uzak çekim, filmde betimleyici bir araçtır. Geniş bir kompozisyon düzenlemesi yarattığı için uzak çekimlerin süresi daha uzun tutulur. Uzak çekimler; filme konu olan çevrenin, mekânın ve karakterleri çevreleyen toplumsal yaşamın betimleyici bir görüntüsünü izleyiciye sunar. Uzak çekimin içinde değerlendirilen genel çekim ölçөгü, konunun görüntü içerisindeki kapladığı alana göre değişebilir. Bir şehrin kuşbakışı görüntüsü uzak çekime bir örnek olarak gösterilebilir. Bu durumda, şehrin içinden bir apartmanın görüntüsü ise genel çekim ölçөгü olarak değerlendirilir. Bir odanın bütünlüklü gösterimi de genel bir çekim ölçөгüdür. Genel çekim, günlük yaşamdaki olağan görüş alanına uygun olduğundan en çok kullanılan çekimlerden biridir (Akyürek, 2012: 366). Karakterlerin içinde yer aldıkları mekân, mekânın içindeki hareketleri, birbirlerine olan konumları genel çekimle sunulur. Böylece izleyicinin mekân algısı güçlendirilir. Karakter planları içerisinde değerlendirilen boy plan da bir genel çekim ölçөгüdür (Mükerrem, 2012: 69).

Orta çekim; uzak planda gösterilen çerçeveye açıklama getiren, uzak plana kıyasla daha ayrıntılı bir çekim ölçөгüdür. Uzak çekimde genel hatlarıyla sunulan çevre ve karakterler, orta çekimde belirginleşir ve yapısal özellikleri daha ayrıntılı olarak ortaya çıkar. Orta çekim ölçөгü; karakterlerin mekânla ve nesnelere olan ilişkilerinin daha net kavranmasını sağlar. Karakter planları açısından orta çekim ölçөгü diz planı da kapsar (Mükerrem, 2012: 69-70).

Yakın çekim; konunun, mekânın veya nesnelere bir parçası olmadığı durumlarda, daha çok karaktere özgü bir çekim ölçөгüdür. Yakın çekim ölçөгü, seyircinin dikkatini tamamen karakterin üzerine toplar. Yakın çekim; karakterlerin düşüncelerini, psikolojilerini izleyicinin daha yakından hissetmesini sağlar (Mükerrem, 2012: 70). Yakın çekim ölçөгü; bel, göğüs, omuz, baş ve ayrıntı çekim olarak sınıflandırılabilir. İnsan vücudunun bölümleri dikkate alınarak yapılan bu çözümlenme, karakterin çerçeve içindeki görüntüsünü ifade eder.

Yakın çekimin bir türü olan *ayrıntı çekim*, hem karaktere hem de nesnelere ilişkin bir çekim ölçөгüdür. Bir ayrıntı çekim, karakterin bedeninden bir parçanın örneğinin

gözlerinin çerçevesinin tümünü kapladığı bir plan olabileceği gibi bir nesnenin; örneğin bir kapı tokmağının çerçevesinin tümünü kapladığı bir plan da olabilir (Mükerrem, 2012: 70).

Çekim ölçekleri ile konunun ekranda kapladığı alan değişirken, kamera açısı da konuya belli bir yükseklik mesafesinden bakılmasını sağlar. Sinematografik uygulamada üç tür kamera açısı bulunur: göz hizası kamera açısı, alt açı ve üst açı. *Göz hizası kamera açısı*, dramatik etkinin yüksek olmadığı, kameranın gerçek yaşamdaki insan bakışına benzer yükseklikte konumlandırıldığı bir görüş noktasıdır. Göz hizası kamera açısında kameranın bakış yüksekliği ya karakterin göz hizası seviyesinde ya da konunun göz hizasındadır. Alt açı ise kameranın göz seviyesinden daha aşağıda konumlandırılması ile oluşturulur. Alt açı çekim, kameranın konuyu görüntülemek için yukarı doğru eğimlendiği her türden çekimdir (Mascelli, 2007: 44). Kameranın alt açı konumunda olması ile görüntü içindeki nesnelere olağan büyüklüklerinden daha abartılı bir görünüm kazanırlar. *Alt açı*, çekime konu olan karakter veya nesnenin boyutunu büyütürken konunun güçlü ve üstün algılanmasına neden olur. Alt açı ile ön plandaki nesnelere daha uzun ve heybetli görünürken arka plandaki nesnelere boyutu ve önemi de azalır (Akyürek, 2012: 399). Kameranın göz seviyesinin üstünde konumlandırıldığı çekime üst açı düzenlemesi denir. *Üst açı*; alt açının aksine karakterin veya konunun olduğundan daha küçük ve önemsiz olarak algılanmasına neden olur.

Öznel kamera açısı, kameranın bakışı ile seyircinin bakışını üst üste getirerek perdedeki aksiyona seyirciyi de dâhil eder. Öznel kamera açısı konuyu şu yollarla filme alabilir; kamera seyircilerin gözleri biçiminde hareket eder ve izleyiciyi sahnenin içine taşır ya da kamera karakterlerden, nesnelere birisi gibi hareket eder ve seyirci ile konunun bakış açısını çakıştırır. Böylece izleyici sahnenin içinde olduğu izlenimi edinir (Mascelli, 2007: 15).

Öznel kamera açısı düzenlemesinin tersi ise nesnel kamera açısıdır. *Nesnel kamera açısı*, sahnenin tarafsız bir bakış açısından görüldüğü izlenimi uyandırır. İzleyici sahneye adeta kulak misafiri olur gibi sahneyi görünmeyen bir gözlemcinin gözlerinden izler (Mascelli, 2007: 15). Nesnel kamera açısı sahneyi karakterlerin bakış açısı yerine tarafsız bir bakış açısı ile sunmayı amaçlar.

Bir diğer sinematografik araç ise kamera hareketleridir. Kamera hareketleri de konunun çerçeve içerisinde kapladığı boyutu değiştirebilir (Akyürek, 2012: 363). Sinemada kullanılan kamera hareketleri; pozisyon, açı, uzaklık ve konunun görünen miktarına bağlı olarak değişir. Sinemada yaygın olarak kullanılan kamera hareketleri dört grup altında toplanır: çevrinme (pan- tilt), kaydırma, yükselme-alçalma ve zoom (optik kaydırma) hareketi. *Çevrinme*, kameranın yatay ya da dikey ekseninde sağa-sola ya da yukarı-aşağı doğru hareket etmesidir. Çevrinme hareketinde kameranın bulunduğu konum sabittir. Bu yönüyle çevrinme, insanın görme alışkanlıkları ile uyumlu bir kamera hareketidir. Çevrinme; oyuncu ya da nesnelerin hareketlerinin kesintisiz olarak takip edilmesini sağlamak, izleyicinin dikkatini başka bir noktaya toplamak, karakter ve olay arasında ilişki kurmak gibi amaçlarla kullanılabilir. *Kaydırma hareketi*, kameranın üzerine monte edildiği aksam ile birlikte ileri-geri ve sağa-sola hareket ettirilmesi ile yapılır. Kaydırma çoğunlukla hareket duygusunu yakalamak için kullanılan bir tekniktir (Güçhan, 1999: 37). Yönetmen oyuncuların hareketlerini sağa-sola kaydırma ile görüş alanını değiştirmeden takip edebileceği gibi, ileri-geri kaydırma hareketi ile oyuncusuna yakınlaşıp-uzaklaşarak da görüş alanını değiştirebilir. İleri doğru gerçekleştirilen kaydırma hareketi izleyicinin dikkatini tek bir alana doğru yoğunlaştırırken, geriye doğru yapılan kaydırma hareketi ise izleyiciyi dikkatin üzerine toplandığı noktadan uzaklaştırır. Özellikle karakter planlarında gerçekleştirilen kaydırma hareketinin dramatik anlatıma etkisi büyüktür. Bir karaktere doğru gerçekleştirilen ileri kaydırma hareketi, karakterin çerçeve içinde kapladığı alanı arttıracığından karakteri merkezi konuma taşıyacaktır. Kaydırma hareketi ile kameranın sahneye bakışı esneklik kazanır ve anlatım olanaklarını zenginleştirir. Örneğin, iki oyuncu karşılıklı konuşurken kamera, kaydırma hareketi ile pencereye yaklaşarak dışarıda bekleyen başka birini gösterebilir. Yükselme-alçalma ya da vinç hareketi ise kameranın dikey ekseninde hareket ettirilmesi ile sağlanır. Kameranın dikey ekseninde yapılan bu hareket ile kamera bir üst açı konumundan bir alt açı konumuna geçebilir. Yükselme-alçalma hareketi ile yönetmen ön planın ağırlıklı etkisini azaltabilir, arka plandaki nesnelere görüş alanına dâhil edebilir, karakter ve nesnelerin devinimlerinin tamamını görüş alanına taşıyabilir (Akyürek, 2012: 393).

Kameranın merceği kullanılarak gerçekleştirilen *zoom (optik kaydırma) hareketi* ise, ileri-geri doğru kaydırma hareketine benzer bir etki yaratır. Kameranın sabit olduğu bu

hareket ile konunun ekranda kapladığı alan, yani çekim ölçeği değişir. Değişken odaklı objektiflerle gerçekleştirilen zoom hareketi özellikle kaydırma hareketinin mümkün olmadığı durumlarda yönetmene büyük avantaj kazandırır. Zoom hareketi, insanın görme alışkanlığıyla örtüşmeyen bir harekettir. Ani gerçekleştirilen zoom hareketi izleyicide şok etkisine yol açabilecek bir dramatik etkiye sahiptir (Mükerrem, 2012: 79).

Gelişen teknoloji, yardımcı ekipmanlar kullanılarak kombine hareketler gerçekleştirilmesini de sağlamıştır. Sinemada kombine hareketlerin gerçekleştirilmesini sağlayan araçların başında *jimmy-jip* gelmektedir. Jimmy-jip aracılığıyla kamera hareketleri (ileri-geri, sağa-sola, yukarı-aşağı ve zoom) birlikte-kombine olarak uygulanabilmektedir. Yine steadicam ile kombine kamera hareketlerini yapmak mümkündür. *Steadicam*, insan vücudu için tasarlanmış ve hareketli görüntüyü sarsıntısız şekilde kaydetmeyi sağlayan bir araçtır. Steadicam, zaman ve mekânı parçalamadan kesintisiz hareketli görüntü kaydedebilmesi nedeniyle sinemasal anlatım açısından etkili bir araçtır.

3.3.2.5.2. Aydınlatma

Filmde görüntünün oluşabilmesi için kameranın önündeki nesnenin belli bir ışık seviyesinde olması gerekir. Bu yönüyle ışık teknik bir gerekliliktir. Nasıl insan gözünün görebilmesi için ışık gerekli ise, kameranın görüntüyü oluşturabilmesi için de ışık gerekir. Işık teknik gereklilik için kullanılırken, ışığın görüntüde estetik bir öge olarak düşünülmesi bizi aydınlatma kavramıyla karşılaştırır (Kılıç, 2003: 14).

Sinemada aydınlatmanın başlıca iki türü vardır. Birincisi, konunun doğada görüldüğü biçimde filme aktarılmasını sağlayan *doğal aydınlatmadır* (Özön, 1972: 71). Doğal aydınlatmada; güneş, ay ya da bilinen herhangi bir yapay ışık kaynağından saçılan ışığın yaratılmasına benzer bir aydınlatma yapılır. Yani burada aydınlatma, öyküdeki zaman ve mekânı gerçekte olduğu gibi yansıtacak şekilde düzenlenir. İkinci tür aydınlatma ise, çekimi yapılan ortamın (eylemin) atmosferini ya da karakterin ruh halini yansıtacak bir aydınlatma yapmaya yöneliktir. Bu türden bir aydınlatma, sinema dünyasında *psikolojik aydınlatma* veya *dramatik aydınlatma* olarak tanımlanmaktadır (Mükerrem, 2012: 44).

Aydınlatma aracılığıyla dramatik ve estetik anlamlar yaratmak için başlıca dört ışık türü kullanılır: ana ışık (key light), arka ışık (back light), fon aydınlatma ve dolgu ışık (fill light).

Ana ışık; keskin gölgeler oluşturan, sert, doğrudan bir ışık türüdür. Ana ışık genellikle yukarıdan, kameranın yanından karakterin, nesnenin ve mekânın üzerine yönlendirilir.

Arka ışık; arkadan yönlendirilen ve nesnelerin üzerinde aydınlık bir şerit oluşturarak onları fondan ayıran ışıktır. Kurulan dekorun mimari şeklinin, örneğin merdivenlerin basamaklarının, ortamdaki ayrıntıların belirginleştirilmesinde, ışık gölge oluşumlarının işlenmesinde arka ışık kullanılmaktadır (Mükerrem, 2012: 48).

Fon aydınlatma; dekorların arka yüzeylerinin aydınlatmasını kapsar. Bağımsız aydınlatma aygıtlarıyla ayrıca yapılan arka yüzey aydınlatmasının amacı, oyuncunun bulunduğu ortamın açıkça görülebilmesini sağlamak, dekorun mimari özelliklerini görünür kılmak ve alan derinliği yaratmaktır (Mükerrem, 2012: 49).

Dolgu ışık; ana ışığın oluşturduğu gölgeleri yumuşatan, dolaylı bir ışık türüdür. Dolgu ışığı; dış çekimlerde, özellikle yakın ve orta planlarda, çekimin aydınlık atmosferinin tam olarak yansıtılması gibi önemli bir işlev görür. Dolgu ışık, çekimde yaratılmak istenen özel dramatik ve psikolojik etkiyi açığa çıkarabilir (Mükerrem, 2012: 50).

3.3.2.5.3. Dekor

Bir film sahnesinde belirli bir durumu ortaya koymak üzere kullanılan yer alan nesnelere ve yapıların bütünü *dekor* olarak adlandırılır (Özön, 1963: 30). Sinemanın tiyatrodan ödünç aldığı dekor, anlatının etkin bir öğesidir. Filmdeki dekor tasarımı izleyicinin öyküyü anlamlandırmasına yardımcı olur. Dekor oluşturulurken aksesuarlardan da yoğun şekilde yararlanır. Dekorun temel işlevi, öykünün atmosferini yaratmak ve yansıtmaktır. Bir söylem aracı olarak dekor; film öyküsündeki olayların, karakterlerin ve çevresel özelliklerin temsilinde belirleyici bir rol oynar.

3.3.2.5.4. *Kostüm ve makyaj*

Dekor gibi kostüm de anlatıda özel işlevlere sahip olabilir. *Kostüm*, karakterlerin tanımlanmasında ve karakter tasarımlarının tamamlanmasında açıklayıcı bir işlev sağlar. Benzer şekilde makyaj da herhangi bir filmde özel bir anlatım aracına dönüşebilir. *Makyaj*, belirli karakterlerin tanımını bütünleyici bir işleve sahip olabilir. Örneğin *Batman* serisindeki Joker karakterinin sunumunda makyajdan özel bir anlatım aracı olarak yararlanılmıştır. Kostüm ve makyaj kullanımı anlatıda hiçbir söze, diyaloga gerek kalmadan karakterin rolünü ifade etmeye yetebilir.

3.3.2.5.5. *Oyunculuk*

Oyunculuk, her hangi bir karakterin oyuncu tarafından canlandırılmasını ifade eder (Özön, 1964: 192). Oyuncu, görüntünün canlı ögesidir; görünüşü, davranışı, duruşu, kişiliği, sesi ve bunların sonucunda gerçekleşen oyunu ile öyküde belirli bir karakteri canlandırır. Oyuncunun başlıca görevi, senaryoda tasarımı yapılan karakterleri bütün özellikleri ve ayrıntılarıyla canlandırmaktır.

Bir oyuncunun performansı görünüş, jest, yüz ifadeleri gibi görsel öğelerden ve ses gibi işitsel öğelerden oluşur. Oyunculuklarda çoğu kez yapaylıktan kaçılarak doğallık, gerçeklik vurgusu yakalanmaya çalışılır. Oyuncuların senaryoda karakterlere biçilen rollere göre gerçekçi ve doğal bir biçimde hareket etmesi beklenir. Senaryoda özellikleri belirtilmiş olan karakterler, oyunculuklar aracılığıyla film anlatısının görünür parçası haline gelir.

3.4. Sinemada Anlatı Türleri

Sinemada klasik anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı olmak üzere üç anlatı türü bulunduğunu söylemek mümkündür.

3.4.1. Klasik anlatı sineması

Klasik anlatı sineması aynı zamanda popüler sinema, geleneksel sinema, ana akım sinema ve yaygın sinema gibi adlarla anılır. Klasik anlatı sineması yükselen bir dramatik eğriye; yani doruk noktasına ve belirgin bir sona sahiptir. Buna göre; serimlenen öykü çatışmayla düğümlenir, merak ve gerilimin yükseldiği doruk noktasının ardından genellikle düğüm çözülerek öykü son bulur. Klasik anlatı sinemasına hâkim olan bu dramatik anlatı yapısı Aristo'ya kadar uzanmaktadır (Gönen, 2008: 14).

Aristo'ya göre; anlatının görevi, katharsis aracılığıyla “uyandırdığı acıma ve korku duyguları sonucunda ruhu tutkularından arındırmaktır”. *Katharsis*; “seyircinin, kendini sahnedeki olayla özdeşleştirmesi sonucu, sahnede yaşanan çözüme anında yaşadığı duygusal boşalmadır”. Anlatının izleyicide katharsis ve özdeşleşme yaratması için olayların mantığa uygun bir şekilde birbirlerine bağlanması gerekir. Aristo'ya göre anlatı; “başı, ortası ve sonu” olan bir bütündür (2010: 30-35).

Öykü, belirli bir olaylar dizisi ve karakterler aracılığıyla anlatılır (Abisel, 2005: 205). Tarihsel olarak kurmaca film yapımında genellikle klasik anlatı biçimi egemen olmuştur. Bu egemen tarz en gelişmiş halini Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için “Hollywood Sineması” olarak da adlandırılır (Bordwell ve Thompson, 2009: 94). Başka bir ülke sinemasında çekilmiş bile olsa klasik anlatı sinemasının genel kurallarını barındıran bir film klasik Hollywood tarzında kabul edilebilir.

Peter Wollen, “sinemanın yedi büyük günahı” başlığı altında aslında klasik anlatı sinemasında öne çıkan yedi özelliği sıralamaktadır: geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, belirli son, kurmaca ve hoşlanma (1982'den aktaran Bükler, 1985, s. 99). Özdeşleşme temeline dayalı bir yapı kuran klasik anlatı sineması bu özellikler çerçevesinde biçimlenir.

Klasik anlatı, çoğunlukla çözümlenerek sonuçlanan kapalı bir yapısı olmasından ötürü nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Yani her olay bir ötekinin nedenidir (Abisel, 2005: 205). Klasik anlatı filmlerinde anlatının öğeleri olay örgüsü ile bağlantılı olarak gelişmektedir. Karakterler, psikolojik motivasyonları tanımlanmış ve belli amaçlara

yönelmiş durumdadır (Pezella, 2006: 29). Karakterlerin belirgin ve somut amaçları vardır; yaşadıkları olaylar zaman ve mekân özellikleri ile birlikte sunulur. Yan olaylar ve karakterler ana öykü etrafında gelişirler.

Anlatının mutlak bir sona ulaşarak, olay örgüsünde birlik ve bütünlük sağlanmasına *kapalı biçim* denir (Oluk, 2008: 43). Klasik anlatı filmlerinin çoğu, çatışmaların çözümlendiği belirgin bir son ile biter. Bu yönüyle klasik anlatı sineması kapalı biçime sahiptir.

Klasik anlatı filmlerinde dramatik yapı ve olay örgüsü; serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşur.

Anlatının başlangıcındaki öykü olaylarını, karakterleri gösteren olay örgüsü bölümüne *serim* denir. Serim yaklaşık 20-30 dakikayı kapsar (Bordwell ve Thompson, 2009: 86).

Düğüm; heyecan ve gerilimin ya da diğer duygusal etkilerin yoğunlaştığı, çıkarların çatıştığı, merakın arttığı anlatım noktalarıdır. Eylemi ilerleten durum genellikle kahraman (protagonist) ve karşısında yer alan karşıt karakter (antagonist) arasındaki ilişkiden doğar. Kahraman veya karşıt karakter eyleme geçip karşısındakine tepkisini gösterdiğinde ortaya bir sorun çıkmış olur. Düğüm, kahramanın bir sorunla karşılaştığı ve sorun karşısında en azından şimdilik çaresiz kaldığı durum olarak tanımlanabilir. Düğüm noktalarında izleyicide çözüme dair beklenti oluşur (Oluk, 2008: 40).

Dramatik yapı çatışmalarla somutlaştırılır. Temel izlek (tema), çatışma aracılığıyla ortaya konur. *Çatışma*, dramatik yapının en hareketli kısmı olan ve Aristoteles'in orta bölüm olarak adlandırdığı bölümde yoğunlaşır. Serim kısmında tanıdığımız kişiler, ilk düğüm atıldıktan sonra orta bölümde eylemleri aracılığıyla çeşitli çatışmalara girerler. Öykünün aksiyon çizgisi çatışmalarla ilerler (Oluk, 2008: 41).

Doruk noktası (climax) genellikle çatışmaların son bulduğu 'çözüm' bölümünün kapsamındadır. Doruk noktası, olay örgüsündeki çatışmalar ve düğümler dizisinin en üst noktasına denir. Burası, değişim ya da coşkunun doruğa ulaştığı noktadır. Olaylar çözüme ulaşırken, devinim bu noktadan başlayarak yön değiştirip alçalmaya başlar. Bu arada izleyici katharsise (arınma) ya da bilinçlenmeye ulaşır. İşlenen temaya bağlı olarak kişinin öne çıktığı filmlerde kahramanın yönelişinin değişim anı; olayların öne

çıkıldığı filmlerde ise, ana olayın yönelişindeki dönüm anı doruk noktadır (Akyürek, 2012: 132).

Çözüm; olay örgüsünde sergilenen sorunların ve çatışmaların belirgin ve ilgi çekici bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür (Akyürek, 2012: 132). Klasik anlatı sinemasında olay örgüsü mutlak bir sonuca doğru ilerleme eğilimi gösterir.

Klasik anlatı sinemasında söylem araçları dramatik yapının kurulmasına aracılık eder. Örneğin kurgu, izleyiciye bir film izlediği gerçeğini hatırlatmayacak şekilde saydamlaşmıştır (Pezella, 2006: 29). Klasik anlatı sinemasının kurgu biçimi devamlılık kurgusu olarak adlandırılır. Devamlılık kurgusu anlatımda devamlılığı sağlamayı amaçlar.

3.4.2. Çağdaş anlatı sineması

Çağdaş anlatı; Aristo'nun ortaya koyduğu dramatik yapıdan farklı özellikler içeren bir anlatı türüdür. Düzensiz olarak ilerleyen olay örgüsü çağdaş anlatı içerisinde önemini yitirir. Aristo'nun tarif ettiği anlamda belirgin bir olay örgüsü yoktur. Çağdaş anlatının temeli öyküden/olay örgüsünden daha çok karakterlerdir. Karakter, öykünün önüne geçer; birey ve onun yabancılaşma, iletişimsizlik gibi sorunları gündeme gelir (Büker, 2010: 125).

Genel bir ifadeyle; çağdaş anlatı sinemasını Batı toplumunun yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak tanımlamak mümkündür. Çağdaş anlatı sineması, stüdyo sistemi klasik Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmıştır (Orr, 1997: 12). Geleneksel Hollywood sinemasına karşı yeni bir estetik arama çabaları özellikle 1950'lerden itibaren hızlanmış ve ilk örneklerinden birisine Fransız yönetmen Jean-Luc Godard ile kavuşmuştur. Böylece Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı sinemadaki karşılığını çağdaş anlatı filmlerinde bulmuştur (Parkan, 1991: 67). Brecht'in kuramsallaştırdığı epik tiyatro; Aristoteles'çi olmayan, özdeşleşme temeline dayanmayan bir tiyatro anlayışıdır. Epik tiyatro; epizodik anlatım, göstermecilik, oyunculuk, yabancılaştırma efektleri, tarihselleştirme gibi yöntemleri kullanarak izleyicinin özdeşleşme yaşamasını ve katharsise ulaşmasını önlemeye çalışır (Oluk,

2008: 45). Bu amaç doğrultusunda da eleştirel düşünen ve sorgulayan, etkin bir izleyici profili yaratmayı hedefler.

Wollen, klasik anlatının yedi büyük günahına çağdaş anlatının yedi büyük erdem ile karşılık verdiğini ileri sürer: geçişli anlatının karşısında geçişsiz anlatı, özdeşleşmenin karşısında yabancılaşma, saydamlığın karşısında öne çıkma, tekli anlatım karşısında çoklu anlatım, kapalılık karşısında açık uç, hoşlanmanın karşısında rahatsız olma, kurmacanın karşısında gerçeğe yakınlık (1982'den aktaran Bükler, 1985, s. 99). Bu özellikler çerçevesinde çağdaş anlatı, klasik anlatıdan farklı bir anlatı türü olarak belirmektedir. Çağdaş anlatı filmleri klasik dramatik eğriye bağlı olarak gelişmez; doğrusal çizgi yerine döngüsel olarak ilerler. Dolayısıyla çağdaş anlatı filmleri birbiriyle bağıntılı sahneler yerine bağımsız epizotlardan oluşur. Nedensellik bağları gevşer ve zayıflar.

Çağdaş anlatı ve klasik anlatı arasındaki başlıca ayrım sorunların ele alınış biçiminde ortaya çıkar. Bir öyküye, olay örgüsüne dayalı olan klasik anlatıda kahramanların başından geçen olaylar anlatılır. Çağdaş anlatıda da kahramanlar ve olaylar vardır ama burada öne çıkan; tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve yaşam sorgulanır fakat izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilmez. Somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır (Bayram, 1990: 234).

Düz bir çizgide ilerlemeyen, süreklilikten yoksun durumdaki olaylar mutlak bir bitişe doğru ilerlemezler. Amaç, izleyicide sona dair merak uyandırmak değildir. Bu nedenle serim-düğüm-çözüm uğraklarının olmadığı çağdaş anlatıda olaylar birbiriyle belirli bir ilgi içinde bulunmazlar (Oluk, 2008: 45). Aristo, epik anlatıdaki olaylar arasında ortak denilebilecek neredeyse hiçbir bağ bulunmadığını belirtir (2010: 79). Aralarında belirgin bir bağlantının olmadığı sahneler anlatı içerisinde tek başlarına ve bağımsız olarak yer alır.

Çağdaş anlatı sinemasında söylem araçları, salt öyküye hizmet etmek ve tekniği saydamlaştırmak üzerine kurulu değildir. Kurgu anlayışı, olay örgüsünün doğrusal olarak ilerlemediği, devamlılığın kesikliliğe uğradığı döngüsellik destekler niteliktedir.

İzleyici atlamalar-kopukluklar aracılığıyla öyküden uzaklaşarak gerçek yaşama ve sorunlarına odaklanır. Görüntünün alan derinliği klasik film kurgusunun önüne geçer. Böylece yaşamın parçalara ayrılamayan akışı yansıtılmış olur. Ses boyutu ve diğer söylem araçları da anlatımdaki devamsızlıkları belirginleştirerek klasik dramatik eğriyi parçalar. Çağdaş anlatı sineması, olay örgüsünde bütünlük sağlayarak mutlak bir sona ulaşmadığı için “açık biçime” sahiptir. Olay örgüsünün belirgin sonuçları vermemesi, çağdaş anlatı filminin göreceli olarak açık uçlu bir ‘son’ ile bitmesine neden olur.

3.4.3. Postmodern sinema

Postmodern kavramı, 1950’lerin sonlarından itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan kavramsal bir çerçeve olarak kullanılmaktadır. Postmodern kavramının yaygınlaşmasında Jean-François Lyotard’ın 1979’da yayımladığı *Postmodern Durum* adlı kitabının büyük bir etkisi olmuştur. Modern sözcüğünün önüne getirilen ve sonra, sonrası, ötesi anlamına gelen ‘post’ ekiyle türetilen postmodernizm sözcüğü artık yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir (Yılmaz, 2006: 339).

Jean-François Lyotard ve Francis Fukuyama’nın büyük anlatılar olarak tarif ettiği devrin sona ermesinin sanattaki karşılığı, ‘yüce estetiğin’ terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Yaşam ile sanat ve seçkin ile popüler sanat arasındaki sınırlar teker teker silinmiş; her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır. Bu yönüyle postmodernizm; mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte yeni bir hareketi betimlemektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 14).

Sinema, postmodernizm ile 1980’lerde buluşmuştur. Postmodernizm genel olarak şu terimlerle tanımlanır: nostaljik yani geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceleri somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997:

23). Postmodernizm düşüncesinin temelinde çoğulculuk, eklektizm vardır. Tarih, geçmiş, şimdi ve klasik, modern, postmodern iç içedir. Postmodern filmler klişelere, türlerin kodlarına, çağdaş anlatının diline öykünerek oyun oynarlar (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 10).

Postmodern sinema tam olarak belirginleştirilmiş sınırlara sahip değildir. Günümüzde postmodernin alanında kavramların içinin boşaltıldığını belirtmek mümkündür. Bir bakıma anlam, anlamını yitirmiştir. Postmodern yapıtlarda bu durum, derinsellikten yüzeyselliğe geçişi ifade etmektedir. Gerçek ve derin manalar yüzeyselliğe feda edilir hale gelmiştir. Böylece yüzeysel olan ve çabuk tüketilen sanat ürünleri ve filmler ortaya çıkmaktadır.

3.5. Kısa Film

Kısa film sinemanın önemli bir türüdür (Akyürek 2005: 106). *Kurmaca kısa film (short fiction film)* uzun metrajlı film ile ortak bir kaynaktan; sinemanın yüz yıllık birikiminden yararlanmakla beraber kendi yolunda ilerler. Kısa filmi özgün kılan, süresi ile kendine özgü nitelikleri ve yapısıdır (Güngör, 1996: 93). Her şeyden önce kısa film, süresinin uzun metrajlı filme göre çok daha az olması nedeniyle kendine özgü nitelikleri olan ayrı bir sinema türü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sinema literatüründeki çeşitli tanımlar kısa filmin öncelikle süresine vurgu yapmaktadır.

Bir tanıma göre kısa film, “süresi 30 ya da en fazla 45 dakikayı geçmeyen bir sinema türüdür (Öngören, 1991: 5)”. “Kısa film bir dakikadan 30 dakikaya kadar uzanan bir süre aralığına sahiptir (Parker, 2011: 18)”. Bir diğer tanımda kısa filmin süresinin bir dakikadan daha az olabileceği gibi en fazla 30 dakika uzunlukta olabileceği vurgulanmaktadır (Can, 2010: 15).

Türkiye’de 5 Eylül 1995 tarihinde Resmi Gazete’de yayımlanan 22395 sayılı “Sanatsal İçerikli Filmlerin Desteklenmesi, Yapıtırılması ve Satın Alınması”na ilişkin yönetmelikte kısa filmin süresi şu şekilde tanımlanmaktadır: “Kurmaca, deneysel, belgesel, kurmaca, canlandırma, video art gibi başlıklarla anılan ve süresi 30 dakikadan fazla olmayan filmler ile süresi 30-60 dakika arası olan filmlerden, Değerlendirme

Kurulu'nca kısa film olduğuna karar verilenler (Etikan, 1996: 12)". Bu tanımdan hareketle değerlendirme kurulunun 30 dakikayı aşan bir filmi de kısa film olarak kabul edebileceği anlaşılmaktadır.

Başka bir tanıma göre ise, kısa film sinemasal bir şiir olarak değerlendirilmektedir. Şiirselliğe ulaşılabilmesi için kısa filmin süresinin 15-20 dakikayı aşmaması gerektiği ifade edilir: "Kısa filmde şiirsel yoğunluğa ancak böyle ulaşılabilecektir (Raskin, 2010: 178)".

Kısa filmlerin başlıca gösterim alanları olan festivallerin süre ölçütleri de birbirinden farklıdır. Antalya Altın Portakal Film Festivali kısa filmlerin süresini 30 dakika³, İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği (İFSAK) 20 dakika ile sınırlandırmaktadır.⁴ Çoğunlukla 30 dakika ile sınırlandırılan kısa filmlerin farklı süre sınırlıklarına da rastlamak mümkündür. Oberhausen Film Festivali 35 dakikayı, BBC Short Film Festival 40 dakikayı, Krakov, Brest, Uppsala ve San Francisco Uluslararası Film Festivali 60 dakikayı üst sınır olarak kabul etmektedir (Raskin, 2002: 3). Fransa'da 25-40 dakika uzunluğundaki filmler *orta metrajlı (moyen metrage)* kabul edilir (Raskin, 2010: 178).

Farklı tanımlarda da görüldüğü üzere kısa filmin süresine dair kesin bir fikir birliği bulunmamaktadır. Buna rağmen yaygın olarak kısa filmin süresinin 30 dakika ile sınırlandırıldığı görülmektedir. Süresinin uzun metrajlı filme göre az olması kısa filmin özellikleri açısından yapılan tanımlarda da belirleyici olmaktadır.

"Kısa süre içerisinde, sinema kurallarına ve sanatına sadık kalarak, yönetmenin kendi yeğlediği bir yöntemle, özgün, anlaşılır öykü anlatmak... Tasarlanan olayı/öyküyü/duygu ve düşüncüyü; anlamı oluşturan ve destekleyen devinimli görüntülerle anlatmak... Bu, sinemanın önemli bir türü olan kısa filmin özellikleridir (Akyürek, 2005: 106)".

³ http://www.altinportakal.org.tr/files/formlar/49_Kisa_Film_Yonetmelik.pdf (Erişim tarihi: 17.05.2012)

⁴ <http://www.ifsak.org.tr/index.php?mid=522> (Erişim tarihi: 17.05.2012)

Eisenstein ise kısa filmi şiire benzetmektedir: “Her çekim bir şiir dizesine benzemeli, kendi başına yeterli olmalıdır. İzlediğimizde, o çekimdeki fikir bir kristal berraklığında anlaşılabilir (2008: 73)”.

“Süresi uzun metrajlı film kadar olmayan ve aktarmak istediği mesajı çok daha kısa bir sürede, hızlı bir şekilde aktarmak durumunda olan, kısa hikâyeye benzeyen ve ilginç sonu olan; bir fikri kısa zaman diliminde vurgulayan ve yoğun bir zaman örgüsü içeren” gibi tanımlamalar kısa filmin açıklanmasında kullanılan temel ifadeler olarak öne çıkmaktadır (Orhon, 2008: 423).

Kısa film tıpkı uzun metrajlı film gibi anlatım potansiyeli içermektedir. Kısa filmin çoğunlukla sinema amatörleri ya da sinema okulu öğrencileri tarafından gerçekleştirilen amatör bir pratik olarak algılanması bu anlatım potansiyelinin yeterince kabul görmesini engellemektedir. Buna göre kısa film, bir öğrenme pratiği ve uzun metrajlı film yönetmenliğine geçiş için bir referans noktası olarak algılanmaktadır. Kuşkusuz kısa film, öğrenme pratiği olarak yönetmenine öğrenme deneyimi kazandırır. Bir yönetmenin uzun metrajlı film yönetmeden önce, çekeceği kısa filmlerle kendisini ispatlaması beklenir. Nitekim Alain Resnais, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Roman Polanski, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem vb. gibi birçok yönetmenin uzun metrajlı filminden önce ya da sonra kısa film yönettikleri görülmektedir. Görüldüğü gibi, sinema öğrencileri veya amatörler dışında sinema profesyonelleri tarafından ileri düzeyde teknik imkânlarla çekilen kısa filmler de bulunmaktadır. *Koza* (1995), *Kıyıda* (1998), *Poyraz* (2006) ve *Sessiz* (2012), Türkiye’de bu ileri teknik düzeyden yararlanan, yurt içi ve yurt dışında çok sayıda seçkin festivalden ödülle dönen kısa filmlere birer örnek olarak verilebilir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi uzun metrajlı film yönetmenlerinin çektiği kısa filmler de sinema profesyonellerinin yaptıkları kısa filmlere örnek teşkil etmektedir. Bu örnekler kısa filmin yalnızca uzun metrajlı filme geçiş için bir sıçrama tahtası olmadığını ortaya koymaktadır.

Buraya kadar; kısa filmin süresine, niteliklerine ve algısına dair farklı kuramsal yaklaşımlar ortaya konmuştur. Bu noktada kısa filmin tek ve ortak bir tanımının bulunmadığı görülmektedir. Ortaya konulan yaklaşımlar ve tanımlar sonucunda; kısa filmin içerdiği özellikler ile filmsel anlatımın özgün bir türü olduğu görülmektedir. Süre, yapım ve dağıtım biçimlerindeki farklılıklar, kısa film ve uzun metrajlı film arasında

açık bir ayrımı beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak farklı yaklaşımları geniş kapsamlı bir tanımda bir araya getirmek gerekirse; kısa film, “film dilinin olanaklarından yararlanarak öyküsünü yaklaşık 1-30 dakikalık zaman diliminde anlatan ve sinemanın ticari kalıplarının dışında bırakılsa bile sinema sanatının içerisinde hep var olan bağımsız bir sinema türü” olarak tanımlanabilir.

3.5.1. Kısa filmin tarihi

İnsanlığın sinemayla ilk tanışması kısa filmler aracılığıyla olmuştur. Sinemanın başlangıç yıllarında çekilen *Arrival of a Train at La Ciotat (Trenin Gara Girişi - 1896)*, *A Trip to the Moon (Ay'a Seyahat - 1902)*, *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu - 1903)* gibi filmler teknik olanaklara ve üretim koşullarına bağlı olarak birer kısa filmidir. Sinemanın ilk ortaya çıkışından 1900'lü yılların başlangıcına kadar olan dönemde çekilen filmler 12-30 metre, yani birkaç dakika uzunluğundaydı. 1900'lü yıllarla birlikte makaraların uzunluğu 200 metreye, süresi 15 dakikaya kadar ulaşmıştır (Ceram, 2007: 163). Bu dönemde Griffith, uzun metrajlı filmler çekmeden önce, çektiği yüzlerce kısa film ile sinematografik anlatının temellerini atmaya başlamıştır (Monaco, 2010: 220). Benzer şekilde Charlie Chaplin de uzun metrajlı filmler yapmadan önce, *Sabahın Biri*, *Kaplıcalar*, *Bir Köpeğin Hayatı*, *Şarlo Cephede* gibi çok sayıda kısa film çekmiştir. Chaplin'in ünlü tiplmesi Şarlo ilk kez bu kısa filmlerde ortaya çıkmıştır.

1896-1912 yılları arasında sinema, ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde gelişmiştir. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır (Monaco, 2010: 220). 1913 yılına dek yapılan filmler on beş dakika ya da daha kısa süreli olmuştur. İlk kez Griffith'in *Judith of Bethulia (Bethulia'lı Judith - 1914)* filmiyle daha uzun süreli filmler bir standart haline gelmeye başlamıştır (Cooper ve Dancyger, 2005: 12). Uzun metrajlı filmin sinemada standart haline gelmesi, ekonomik değer taşımayan kısa filmi sinema endüstrisinin dışında bırakmıştır. Çünkü kısa filmin süresi sinema endüstrisinin öngördüğü ticari yapıya uymamaktadır.

Kısa film, I. ve II. Dünya Savaşları'nın da olumsuz etkisiyle uzunca bir süre sessizliğe gömülmüştür (Monaco, 2010: 106). Sinemada kısa film / uzun metrajlı film ayrımına

gidilmesinin ardından gerçek anlamda bilinçli kısa film yapımı başlamıştır. İleride sinema tarihinde yer edinecek dünyaca ünlü yönetmenler kısa filmler yapmaya başlamışlardır.

Kısa film bilinci 1950’li yıllarda olgunlaşmaya başlamıştır. Tüm dünyada, özellikle de Batı’da döneme damgasını vuran özgürlükçü düşünce ve toplumsal değişim rüzgârından etkilenen sinema, bir ifade biçimi ve karşı tavır olarak yeniden şekillenmeye başlamıştır. Egemen sinema söylemine karşı çıkan; muhalif, anarşist ve radikal sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştır. Bir alternatif olarak *underground sinema* bu yıllara damgasını vurmuştur. Bu koşullar içinde gelişen kısa film türü özellikle Avrupa sinemasında etkin olmuştur (Karakaya, 2005: 1).

Fransa’da Truffaut *400 Darbe* adlı ilk uzun metrajlı filmini yapmadan önce *Ziyaret* (1954), *Yaramazlar* (1957) ve Jean-Luc Godard ile birlikte *Suyun Tarihi* (1958) adlı kısa filmleri çekmiştir (Baydur, 2004: 106). Godard ilk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar*’dan önce *All Boys Are Called Patrick* (1957) isimli kısa filmiyle dikkat çekmiştir (Cooper ve Dancyger, 2005: 14). Alain Resnais sinemaya ilk olarak *Van Gogh* (1948), *Gauguin, Guernica* (1950) adlı kısa filmleri ile adım atmıştır (Monaco, 2010: 106-109). Resnais’in kısa filmleri ile ilk uzun metrajlı filmi *Hiroşima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim* – 1959) arasındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. Bu kısa filmler de *Hiroşima Sevgilim* gibi zaman ve bellek ile ilgilidir (Houston, 1966: 78). Ayrıca Resnais’in Auschwitz kampını konu alan *Night and Fog* (1955) adlı kısa filmi sinema çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Aynı dönemde Polonya’da Roman Polanski, *Two Men and a Wardrobe* (1958), İngiltere’de Lindsay Anderson, *O Dreamland!* (1954), İtalya’da Federico Fellini, *Toby Dammit* (1963) gibi kısa filmler aracılığıyla sinema tarihinde yer edinmeye başlamışlardır bile (Cooper ve Dancyger, 2005: 14).

Kısa film yönetmenliğinden uzun metrajlı filme geçiş 1960’lı yıllardan itibaren Amerika’daki sinema öğrencilerinin de tarzı olmuştur. Martin Scorsese, Oliver Stone, Francis Ford Coppola, George Lucas bu öğrencilerden bazılarıdır. Lucas’ın *THX 1138* (1966) ve Scorsese’in *It’s Not Just You, Murray!* (1964) adlı filmleri sinema öğrencileri tarafından yapılmış en iyi kısa filmlerden bazılarıdır (Cooper ve Dancyger, 2005: 15).

3.5.2. Kısa film – teknoloji ilişkisi

Bütün sanat dalları teknoloji tarafından biçimlendirilir (Monaco, 2010: 69). Günümüzde sayısal teknoloji kısa filmin gelişiminde ve yaygınlaşmasında en önemli araç olmuştur. Kısa film; önce video, ardından sayısal teknoloji devrimiyle daha da bağımsızlaşmış ve yaygınlaşmıştır. Kısa filmin teknik açıdan son 10-15 yılda geçirdiği en önemli değişiklik; kameralardan yazılımlara kadar sayısal teknolojinin gelişmesi, ucuzlayarak yaygınlaşması ve ulaşılabilirliği olmuştur. Böylece pek çok kısa film bağımsız yönetmenler tarafından üretilebilmiş ve internet ortamında bir kısa film patlaması yaşanmıştır (Gaas, 2010: 180).

Video filmlerin ortaya çıkışı kısa filmin dönüşümünü hızlandıran ana sebep olmuştur. Kablo ve uydu kanallarında 1980'lerin ortalarında gerçekleşen artış ile birlikte televizyon kanalları kısa filmler için büyük bir pazar haline gelmiştir (Parker, 2011: 310).

Sayısal teknolojinin üstünlüğünü ilan etmesinden önce video bilgisini kaydetmek için kullanılan en yaygın tür analog sistemdir. Analog formatların en büyük dezavantajı, bozulma ve veri kaybının olmasıdır (Parker, 2011: 116). Kısa film yapımında sayısal teknoloji kullanımı 1990'ların başında başlamış (Piper, 2013: 32), 2000'li yıllarla birlikte giderek yaygınlaşmıştır. Sayısal teknoloji analog sisteme oranla kullanıcıya büyük kolaylıklar sağlamıştır. Bu kolaylıklar şu şekilde sıralanabilir (Murch, 2007: 70):

- Daha fazla hız: Sayısal sistemlerin en önemli özelliğidir. Film malzemesine “anında rastgele erişim” olanağı sağlar. Eski mekanik sistemlerde kurgucu aradığı çekimin yerini fiziksel olarak bulmak ve makineye takmak zorundadır. Bilgisayarda ise herhangi bir çekime bir *tık* ile erişilebilir.

- Düşük maliyet

- Daha küçük ekip: Yapım öncesinde ve kurgu aşamasında daha az eleman gerektirir.

- Malzemeye kolay erişim: Kurgu sırasında malzeme üzerinde işlem kolaylığı sağlar.

- Yönetmen malzemeyi gözden geçirebilir: Mekanik sistemlerde bir çekim filmde kullanıldığında yönetmen artık o çekimin kesilmemiş halini izleyemez.

- Değişik kurgu seçeneklerinin korunması: Sayısal kurgu bir sahnenin değişik birçok halini kaydedebilir ve gerektiğinde çağrılmak üzere bellekte tutabilir. Mekanik kurguda ise “geri dönmenin” maliyeti zaman ve para açısından yüksektir. Bunu yapabilmek için sahneyi kopyalamanız gerekir.

- Sesin gelişkin kullanımı: Sayısal teknoloji sistemleri birçok ses kuşağı kullanabilirler ve bunları otomatik olarak görüntüyle eşlenmiş halde tutabilirler. Mekanik sistemlerde iki veya üç kuşaktan fazla ses olamaz.

- Özel efektlerle uyum.

Teknolojik ilerlemeler sayesinde film yapmak artık yalnızca profesyonellere özgü bir uğraş olmaktan çıkmıştır. Artan görüntüleme kalitesi ve bilgisayar temelli düzenleme sistemleri artık insanların yüksek görüntü kalitesine sahip filmleri rahatça yapmalarını olanaklı kılmaktadır. Modern sayısal kameraların belki de en belirgin özelliği düşük ışıklı ortamlarda dahi yüksek verimle çalışmalarıdır. Bu kameralar ile her yerde, neredeyse alacakaranlıkta bile çekim yapmak mümkün hale gelmiştir. Sayısal kameranın sağladığı kolaylıklar ekipman ihtiyacını azaltmış, ekipmanların daha erişilebilir olması ile de birçok kişi kısa film yapma imkanı yakalamıştır. Bunun bir sonucu olarak gerek internet, gerekse dünya çapındaki birçok film festivali aracılığıyla da kısa filmlerin gösterilme oranı artmıştır. İnternet ortamı, sahip olduğu hızlı yayın akışı ile kısa filmlerin gösterimini ve yayılmasını kolaylaştırmıştır. Böylelikle internet kısa filmlere büyük bir izleyici potansiyeli sağlamaktadır.

Akıllı cep telefonları ve taşınabilir bilgisayarların ortam akışları ve indirme seçenekleri kısa filmlerin doğası ile kusursuz bir uyum göstermektedir. Apple, Nokia ve Orange gibi büyük markaların kendi kısa film yarışmalarını düzenlemeye başlamaları tesadüf değildir. iTunes programı da kısa film indirme seçeneğini kullanıma açmıştır. Hızlı bir biçimde ilerleyen internet pazarına benzer biçimde bu yeni teknolojiler de kısa filmler için büyük bir pazar olma potansiyelini taşımaktadır (Parker, 2011: 310).

3.5.3. Türkiye’de kısa film

Kısa film, Türkiye’de kendi belleğini oluşturamamış bir alandır. Yüz yıllık Türk sinema tarihi kısa film alanını es geçmiştir. Böylece Türkiye’de kısa film alanında toplumsal hafıza boşluğu oluşmuştur (Rıza, 1996: 114).

Türkiye’de kısa film yapımı ilk olarak 1921 yılında Sadi Fikret Karagözoğlu’nun yönettiği yirmişer dakikalık *Bican Efendi* güldürüleri ile başlamıştır (Can, 2011: 91). 1930’larda Hazım Körmükçü, Nazım Hikmet, Vedat Örfi Bengü; 1950’lerde İlhan Arakon, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Şadan Kamil, Metin Erksan kısa filmler çekmişlerdir (Scognamillo, 1996: 137).

1960’lı yılların sonunda 68 kuşağı olarak adlandırılan bir grup gencin Robert Kolej’de kurdukları “Genç Sinema” topluluğu bünyesinde çektiği kısa filmler, Türkiye’de yapılan ilk bilinçli kısa film çalışmalarıdır. 12 Mart 1971 darbesi sonrasında Hisar Kısa Film Topluluğu, Sinematek, Genç Sinema gibi oluşumlar dağılır ve sınırlı sayıdaki kısa film üretimi sona erer (Tuncer, 1996: 169). 1970’lerin ortasından itibaren kısa film alanında bir kıpırdanma görülür. Erden Kıral, Ali Özgentürk ve Nesli Çölgeçen bu yıllarda birkaç kısa film çeker (Yeres, 1995: 42). Sinema okullarının ve özel televizyon kanallarının açılmasıyla birlikte 1990’lardan sonra kısa film yapımında büyük bir artış olmuştur. Video formatının ve sayısal teknolojinin yarattığı teknik olanakların kısa film yönetmenlerine sağladığı büyük kolaylıklar da bu artışı desteklemiştir.

Günümüzde sinema endüstrisinin geliştiği ülkelerde yaygın üretim yapısının yanında gelişmiş bağımsız kısa film üretiminden de söz etmek mümkündür (Orhon, 2008: 421). Dünyanın birçok ülkesinde kısa filme ciddi şekilde maddi destek verilmektedir. Dağıtımıcılar ve televizyon kanalları kısa filmleri satın almakta, ulusal sinema merkezleri kısa filmlerin üretilmesi ve dağıtılması için fonlar oluşturmaktadır. Örneğin kısa filmin devlet tarafından desteklendiği Fransa’da Unifrance Film Merkezi ve Kısa Film Merkezi (Agence du Court Metrage), Portekiz’de Kısa Film Ajansı, Yunanistan’da Yunan Film Merkezi (Greek Film Center) yapım, dağıtım ve arşivleme aşamalarında kısa film alanına katkı sağlamaktadır (Etikan, 2002: 41). Ayrıca Amerika’da yalnızca kısa film dağıtımını yapmak üzere kurulan dağıtım şirketleri vardır (Parker, 2011: 313).

Yaklaşık yüzyıldır var olan kısa film Türkiye’de ancak 1995 yılında çıkarılan bir yönetmelik ile devlet tarafından resmen tanınmıştır (Etikan, 1996: 12). Türkiye’de yurtdışındaki örneklerdeki gibi ulusal çapta bir kısa film merkezi bulunmamaktadır. Avrupa ve Amerika’da kısa filme verilen bu destekler göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’de kısa filmin yapım, dağıtım ve arşivleme anlamında yeterince desteklenmediği görülmektedir. Ulusal kısa film merkezinin olmaması, arşivleme çalışmalarının düzensiz olması kısa film envanterinin tutulmasını da engellemektedir. Günümüzde Türkiye’de sinema sanatı açısından değerli kısa filmler yapılmakla birlikte bunlar daha çok bireysel başarılar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Özetle ifade etmek gerekirse; Türkiye’de gelişmiş ve yerleşik bir kısa film kültüründen söz edilemese bile düzensiz de olsa gelişmekte olan bir kısa film kültüründen söz etmek mümkündür.

3.6. Kısa Filmde Anlatı Yapısı

“Filmsel anlatı, kuşkusuz sinemanın araçları ile gerçekleştirilen bir anlatıdır; ayrıca her anlatının sadece genel yasalarını değil, yalnız filmsel anlatı tarzına ait özgüllüğü de yansıtmaktadır (Lotman, 2012: 103)”. Kısa filmin, yalnızca filmsel anlatının genel kurallarını değil, başlı başına kısa filmin anlatı tarzına ait özgüllüğü yansıttığını belirtmek mümkündür. Çünkü ortalama 90 dakika süreye sahip bir uzun metrajlı film ile çok daha az süreli bir kısa filmin aynı anlatıma sahip olması güçtür. Uzun metrajlı film daha fazla olayı çok daha uzun bir zaman diliminde sunma şansına sahipken, kısa filmin en azından süresi nedeniyle bu imkânı yakalaması zordur.

Farklı yazımsal biçimlerin; öykü, roman, şiir, tiyatronun birbirlerinden çok farklı dil kullanımları vardır (Erden, 1998: 13). Edebiyatta öykülerin kısa romanlar olmaması gibi, kısa filmler de uzun metrajlı filmlerin kısaltılmışı değildir (Strasser, 1972: 170). İki film türünün anlatım biçimleri farklıdır. Kısa filmde öyküyü etraflıca anlatmak için yeterince uzun bir zaman dilimi yoktur, doğrudan asıl konuya girmek gerekir (Strasser, 1972: 170). Bir sanat formu olarak kısa filmin kendine özgü dili ve estetiği vardır. Bir kısa filmi değerli kılan, anlatacaklarını bu değerler bütünü içinde anlatabilmesidir (Sözen, 2009: 149).

Kısa film sinemanın araçları ile gerçekleştirilen bir anlatı türüdür. Kısa film ve uzun metrajlı filmde anlatı yapısı dizgesel olarak aynıdır; her iki film türü de öykü ve söylem bölümlerinden oluşur. Bu bağlamda kısa film, uzun metrajlı film ile aynı - ortak anlatı yapısı şemasını kullanır. Burada vurgulanması gereken nokta; kısa filmde anlatı yapısının özgül farklılıklar taşıyabileceğidir. Bu özgül farklılıkları ortaya çıkaran başlıca nedenlerin kısa filmin kendine özgü süresi, yapısı ve anlatım olanakları olduğu söylenebilir.

3.6.1. Kısa filmde öykü

Kısa film uzun metrajlı filme göre daha yalın ve farklı anlatı özelliği taşımaktadır (Orhon, 2008: 421). Kısa film ile uzun filmi birbirinden ayıran temel öge, anlatım dilleridir (Rıza, 1996: 124). Kısa filmin anlatı yapısında öne çıkan başlıca nokta, öykünün anlatımında sadeliğin sağlanmasıdır. Truffaut, bir film yapımında en önemli niteliğin açıklık ve yalınlık olduğunu vurgulamaktadır (1985'den aktaran Orhon, 2008, s. 427). Kısa filmde yalınlıktan kastedilen, karakter sayısının az oluşu ve konunun sadeliğidir (Cooper ve Dancyger, 2005: 17). Kısa filmler başlangıçtan itibaren kimin öyküsünü anlattıklarını belli ederler. Genellikle kısa film, bir ya da birkaç karakterin öyküsüdür (Raskin, 2010: 173). Öykü, sadeliğine paralel olarak hızlı biçimde gelişir. Öykünün ve olayların gelişimi genellikle birkaç dakikalık zaman diliminde gerçekleşir. Birden çok öykü hattı bulunmaması öykünün bu gelişiminde etkilidir. Süre kısıtlılığı, karakter tasarımının çok daha hızlı yapılmasına neden olur. Böylelikle kısa sürede tanımlanmış, az sayıda karakter çevresinde dönen bir tema işlenir.

Uzun metrajlı filmdeki yan öyküler, klasik dramatik kalıplar ve tema çeşitliliği gibi özelliklere karşılık kısa film; fazla yan öyküye başvurmadan, az sayıda temaya sadık kalarak öyküyü kısa sürede çarpıcı olarak anlatmayı dener (Aksu, 1996: 34)''.

Kısa film, süre kısıtlılığının etkisiyle öyküsünü yoğunlaştırılmış biçimde anlatmak durumundadır. Böylece, dar zaman aralığına sıkıştırılmış az sayıda görüntüyle yoğun anlamlar (*polysemous text*) üretmek mümkün olabilir. Buna göre kısa filmin; kısalık, yoğunluk ve birlik gibi üç önemli belirleyici yönü vardır. Yönetmen, anlatımını

doğrudan değil de zengin ve karmaşık okumalara imkân veren açık metinler (open text) aracılığıyla izleyiciye aktarır. Kısa filmin özgünlüğü de bu noktada anlam kazanır. İzleyici anlatıdaki başlıca öğeleri ve görüntüde ‘saklananları’ bulmak durumundadır (Sözen, 2009: 148-149). Başka bir deyişle; kısa film doğası gereği uzun metrajlı filme göre daha ekonomik anlatım yöntemleri kullanır (Güngör, 1996: 93). Simgesel anlatıma, çağrışımlara ve dolayısıyla alt okumalara açıktır. Ticari kaygılardan uzak kalabildiği için de yapımcının beklentilerine aldırmandan yönetmenin tüm yaratıcılığını yansıtma olanağına sahiptir.

3.6.2. Kısa filmde söylem

Öykünün kapsamındaki ‘olaylar’ ile söylemin sınırları içerisinde yer alan ‘olay örgüsü’ arasındaki ayrımın kısa filmde yeterince belirgin olmadığını belirtmek mümkündür. Çünkü kısa filmlerde öyküyü oluşturan olaylar ve olay örgüsü, birlikte ve hatta iç içe ilerler. Raskin bu durumu, kısa filmlerin mutlaka ‘çatışma’ şeklinde ilerlemeyen bir yapısının olmasına bağlar: “Tüm filmsel anlatılar kesin bir ‘çatışma’ üzerine kurulmak zorunda değildir (2010: 174)”.

Kısa filmin en belirgin özelliklerinin başında zamansal sınırlılık, yani kısalığı gelmektedir (Can, 2010: 19). Bu nedenle öykü, kısa bir zaman diliminde anlatılır (Cooper ve Dancyger, 2005: 235). Kısa film aralıksız bir anlatı zamanına sahip olabilir (Holohan, 2011: 88). Yani öykü zamanı, söylem zamanı (olay örgüsü zamanı) ve ekran zamanı birbirine yakın bir süreye denk gelebilir. Örneğin altı dakika uzunluğundaki bir kısa film sadece bu altı dakika içinde olup biteni sunabilir.

Öykü ve olay örgüsü söylem araçları tarafından işlenir. Kısa filmi kurgu bağlamında açıklayan Eisenstein, kurgunun anlamını ve özgül yanlarını yoğunlaştırılmış dramaturjik çözümlerin oluşturduğunu belirtir (2008: 5). Kısa filmde yoğunlaştırılmış bir kurgunun olması anlatıdaki ritmi de beraberinde getirir. Yapısı gereği kısa filmlerde ritim olgusu daha da öne çıkarak anlatımı yoğunlaştırmaktadır.

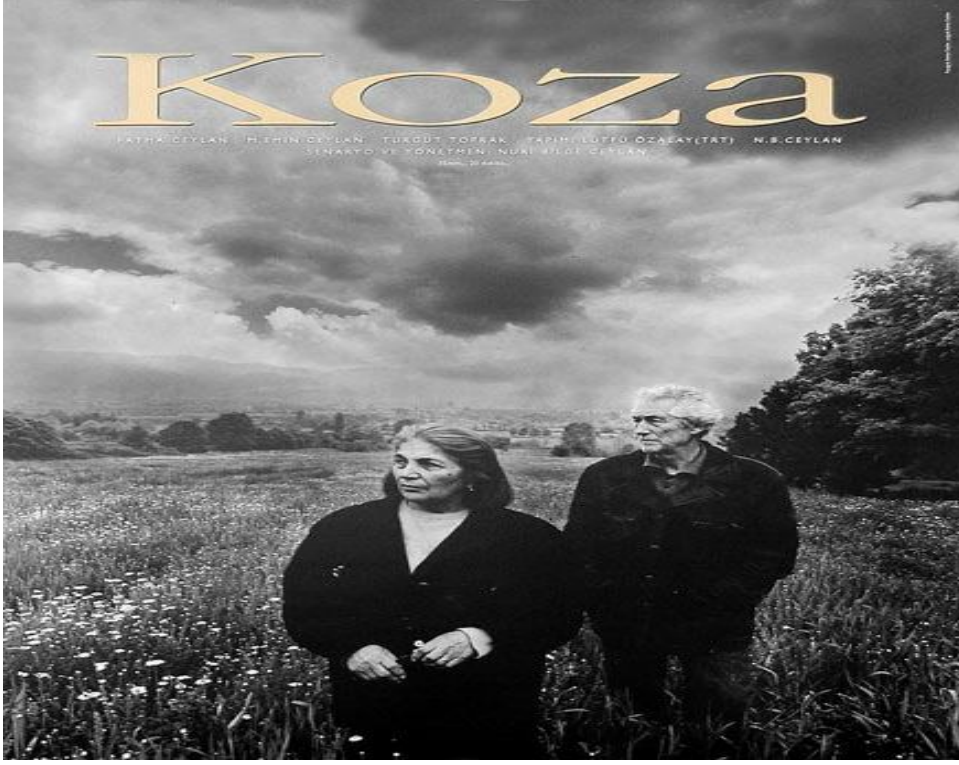
Süre kısıtlılığı nedeniyle kısa filmlerin ‘zaman-mekân tasarımı’ ve ‘karakter yaratımını’ yeterince ayrıntılı olarak sunamayacağı, bundan dolayı düğüm ve doruk noktası

çevresinde oluşturulan bir olay örgüsünden yoksun olduğu ifade edilmektedir (Sözen, 2009: 149). Yine de bu yaklaşımın geçerliğini belirli bir kısa filmin özelinde değerlendirmenin daha doğru olacağı söylenebilir.

Kısa filmde söylem, sinemanın genel söylem araçları kapsamında oluşturulur. Bu noktada, söylem araçlarının kullanımını kısa filmin süre temelli özgül yapısı içerisinde değerlendirmenin daha sağlıklı olacağı belirtilebilir.

4. Bulgular ve Yorum

4.1. *Koza* (1995) Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi



Şekil 2 “*Koza* Film Afişi”

4.1.1. Öykü

Koza (1995), ayrılmış olan yaşlı bir çiftin tekrar bir araya gelme çabasını, geçmişin ve bugünün iç içe geçtiği bir zaman kavrayışı ile anlatmaktadır. Yaşlı çiftin tekrar bir araya gelişi beklenen sonuçları vermez. Diğer yandan ise bir çocuk, yaşlı çiftten bağımsız olarak doğanın içerisinde bir yolculuğa çıkmıştır.

4.1.1.1. Olaylar

Koza’da öykü akışı nedensellik bağı ile örülmüş belirli olaylar etrafında gelişmez. Yaşlı kadının eve dönüşü ve evden ayrılışı öykü içerisindeki belirgin iki olaydır. Bu iki olay

dışında anlatıma imgeler hâkimdir. Görünürde somut bir nedeni olmayan imgeler öykü bilgisini açıkça sunmamaktadır. Doğanın ve evin içinden çeşitli imgeler ve çocuğun doğaya zarar veren eylemleri öykünün kuruluşunu somut şekilde yansıtmaz. İmgeler aracılığıyla belli kavramlar görselleştirilmektedir. Böylece olaylar yerine çeşitli imgeler, filmin öykü evrenini oluşturmaktadır. Örneğin mezar ile ölü kedi, ölü kuş gibi imgeler arasında bir ilgi kurulmaktadır. Açıkça ifade edilmese bile bu mezarda yatan kişi büyük olasılıkla yaşlı çiftin bir yakını, belki de çocuklarıdır. Yine de öykü, bu bilgiyi izleyiciye kesin olarak vermemektedir.

4.1.1.2. Karakterler

Başkarakter/yan karakter ayrımı bulunmayan filmde yalnızca üç karakter yer almaktadır:

Yaşlı Adam: 70'li yaşlarda, eşinden ayrılmış, taşrada, tek başına bir kır evinde yaşamaktadır. Kendisini dış dünyaya kapatmış, günün büyük bir bölümünü evinde yalnız geçirmektedir. Eşinin gelişi de adamın hayatında bir değişiklik yaratmamıştır.

Yaşlı Kadın: 70'li yaşlardaki kadın ayrıldığı eşine ve evine geri döner. Kadın geldiği gibi sessizce, eski evinden ve eşinden ayrılır.

Çocuk: 9-10 yaşlarındaki bir erkek çocuğu gününü kırlarda tek başına geçirir. Ormanlık alanda, mezarlıkta gezer. Doğaya zarar vermek ister; sapanıyla kuş avlar. Mezarın yanındaki bir ağacı kökünden sökmek için sonuna kadar mücadele eder. Durduk yere arı kovanını tekmeler.

4.1.1.3. Çevresel özellikler

Mekân, anlatının kuruluşuna bir karakter gibi katılmaktadır. Doğa, anlatı atmosferinin kurulmasını sağlar. Yönetmen, doğadan sunduğu çeşitli imgeler (ölü kuş, kedi, savrulan yapraklar vb.) ile bazı kavramları (yalnızlık, yaşam - ölüm vb.) ortaya çıkarır. Doğanın kasvetli havası karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtan bir araca dönüşür. Ayrıca

çocuğun doğaya karşı saldırgan tutumu yaşlı çiftten ayrı gelişen bir öykü olarak filmin anlatımına katılır.

İç mekân olarak filmde bir kır evi yer alır. Eşinden ayrılmış olan yaşlı adam evde tek başına yaşamaktadır. Evin içindeki ve bahçesindeki karanlık-karamsar atmosfer yaşlı adamın ruh halini yansıtmaktadır.

4.1.2. *Söylem*

4.1.2.1. *Olay örgüsü*

Çağdaş anlatıya sahip olan *Koza*; serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm şeklinde ilerleyen nedensel bir olay örgüsü içermemektedir. İmgesel bir anlatıma sahip olan film alt okumalara açık bir yapı sergiler. İmgeler anlatıdaki temaları açığa çıkarmaktadır. Ölü kedi ve kuş imgesi ölümü; sallanan boş hamak yalnızlığı; savrulan yapraklar, yaşlı çiftin yıllar önceki düğün fotoğrafları ve kaplumbağa zamanı; zaman içinde yitip tükenen yaşamı; çocuğun sapanla kuş avlama çabası, arı kovanlarını tekmelemesi ve ağaçları kökünden sökmeye çalışması özdüşünümsel bakışla yönetmenin kendi yaşamını ve çocukluğunu çağrıştırmaktadır.

İmgeleri ve temaları ortaya çıkaran yalnızca iki belirgin olay bulunmaktadır: yaşlı kadının tekrar eski evine dönmesi ve ayrılması. Yaşlı çift tekrar bir araya gelmeyi dener fakat başarılı olamaz. Yan yana olsalar bile aslında birbirlerine çok uzaktırlar. Göz göze gelmeyi bile tercih etmezler; sırt sırta dönüp ayrı yönlere bakarlar. Yaşlı kadın geldiği vapurla evine geri döner. Böylece yaşlı çift birbirlerinden uzakta aynı yalnızlığı yaşarlar. Bu iki olay bağlamında film en azından belirli bir *son* ile biter: tekrar bir arada yaşamayı deneyen yaşlı çift bunu başaramaz ve ayrılır.

4.1.2.2. Zaman

Filmde zaman algısı belirsizleştirilmiştir. Film kronolojik olarak ilerleyen bir zaman kavrayışına sahip değildir. Geçmiş ve bugün iç içe geçmiştir. Tekrar tekrar ekrana gelen yaşlı çiftin eski fotoğrafları bütünlüklü bir zaman algısı kurulmasını engellemektedir. 20'li yaşlarına ait düğün fotoğrafları yaşlı çiftin “bugünü” ile birbirine karışmaktadır. Filmde zaman kullanımının “bellek ve yaşam” perspektifinde ele alındığı söylenebilir. Böylece zamanın içerisinde geçen ve sona ermekte olan yaşam aracılığıyla “ölüm” kavramı açığa çıkmaktadır.

4.1.2.3. Kurgu

Koza'da film parçalarının (görüntülerin, imgelerin) iç içe geçtiği *almaşık kurgu* uygulanmıştır. Almaşık kurgu, anlatımı belirleyen başlıca öge olmuştur. Buna göre; eylemler sıralı olarak ilerlemeyen bir imgeler dizisine dönüşmüştür. Almaşık kurgu ritmin akıcılığını ortaya çıkarmıştır. Adam ve kadın ile çocuğun eylemleri görünürde paralel kurgu ile bir araya getirilmiş gibi dursa da yan yana gelen eylemler, paralel biçimde gelişen bir öyküyü oluşturmamaktadır.

Noktalama işareti olarak sadece kesme kullanılmıştır. Kesmeler aracılığıyla birbirleriyle bağlantısız olaylar-eylemler arasında kavramsal bağlar kurulmaktadır. Kesmeler ayrıca kronolojik zaman algısının kırılmasını sağlamıştır.

4.1.2.4. Ses

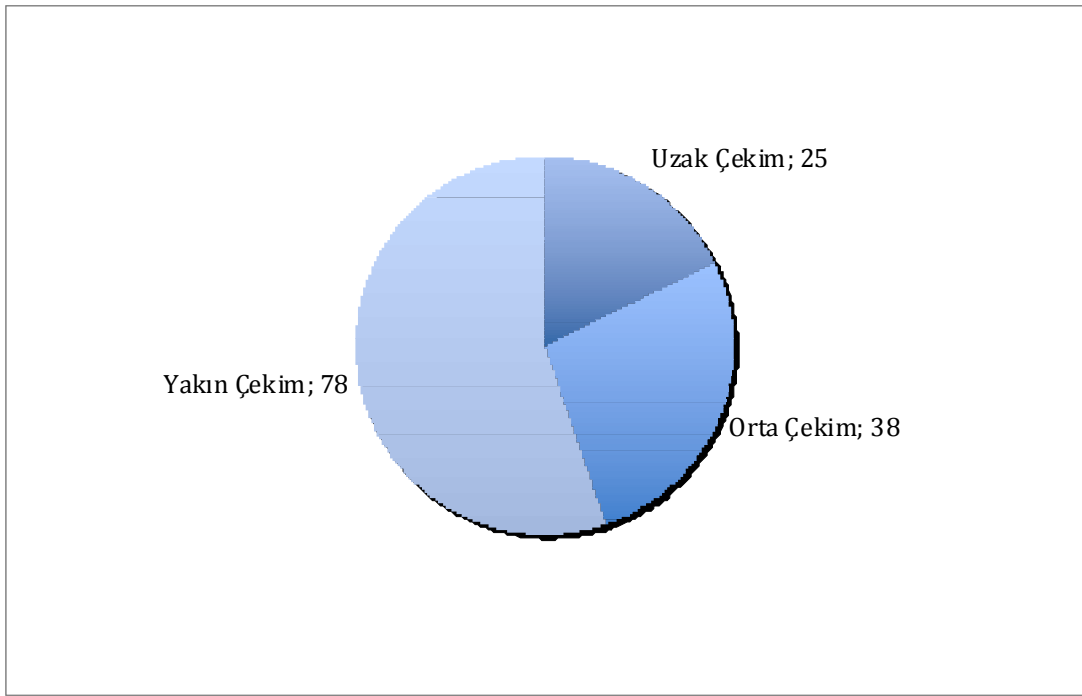
Filmde diegetik (öykü evrenine ait) ses olarak doğal sesler kullanılmıştır. Bunlar; kuş, sesleri, rüzgâr hışırtısı, sallanan ağaçların ve yaprakların sesi gibi doğa kaynaklı seslerdir. Filmde diyalog yoktur.

Müzik ise filmin tamamında kullanılmış ve görüntülerle uyumlu bir müzik yerleştirimi sağlanmıştır. Müzik, öykü evrenine ait diegetik ses türünde değildir. Film, yaşlı çiftin düğün fotoğrafları eşliğinde duyulan bir çan sesi ile başlar. Yönetmen, yaşlı çiftin

ayrılığını tıpkı Ingmar Bergman'ın filmlerindeki gibi çan sesleriyle ifade etmiştir (Akbulut, 2005: 17). Görüntülerle birlikte ilerleyen müzik, anlatımın atmosferini ve ritmini oluşturmada önemli bir katkı sağlamaktadır. Yaşlı çift birbirinden ayrıyken daha hüznü olan müzik, kadının evine döndüğü sahnede daha umut yüklüdür.

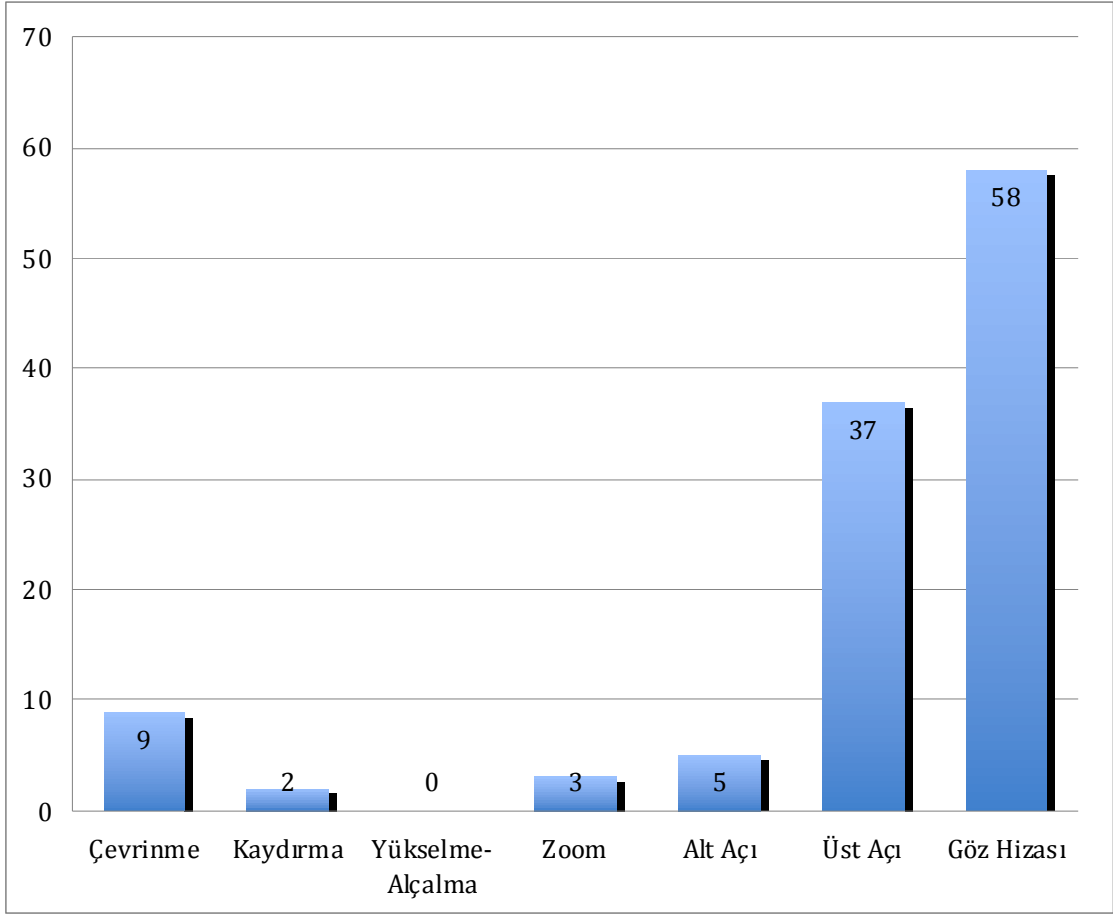
4.1.2.5. Mizansen

4.1.2.5.1. Sinematografik araçlar



Şekil 3 “Koza’da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı”

Film ağırlıklı olarak yakın çekim ölçeklerinden oluşmaktadır. 25 kez uzak çekim, 38 kez orta çekim ve 78 kez yakın çekim ölçeği kullanılmıştır. En fazla kullanılan çekim ölçeği olan yakın planlar, karakterlerin ruh hallerinin ve hayatı gözlemleyen tavırlarının ifade aracı olmuştur. Orta çekimler karakterin yaşadığı mekân ile ilişkisinin kurulmasını sağlamıştır. Özellikle çocuğun eylemlerini içeren sahnelerdeki orta çekimler bu kullanıma örnek teşkil etmektedir.



Şekil 4 “Koza’da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı”

9 kez çevrinme, 2 kez kaydırma ve 3 kez de zoom hareketi kullanılmıştır. En sık kullanılan kamera hareketi olan çevrinme, karakterlerin hareketlerinin takibinde ve karakterler ile çevre arasında ilişki kurmak için kullanılmıştır. Kadının bir ağacın gövdesine yaslandığı sahnede kamere dikey çevrinme ile izleyiciye yeni bir bilgi verir. Kadın yalnız değildir. Adam hemen kadının yanında onu izlemektedir. Zoom hareketi ise, dikkatin konunun belli bir bölümünde toplanması için kullanılmıştır.

4.1.2.5.2. Aydınlatma

Dış mekânlarda gün ışığından yararlanılmıştır. Filmde psikolojik aydınlatma türü uygulanmıştır. Dış çekimlerde dahi aydınlık bir ışık ortamı görülmez. Filmin siyah-beyaz çekilmiş olması da bu yöndeki bir aydınlatmanın oluşmasını desteklemiştir.

Böylelikle, psikolojik aydınlatma sonucunda karakterlerin ruh halini yansıtan karanlık, loş bir atmosfer yaratılmıştır.

Evin içerisinde gerçekleştirilen iç mekân çekimlerinde ise yapay ışık kaynakları aracılığıyla yine psikolojik bir aydınlatma yaratılmıştır. Örneğin adam televizyonun karşısında uyuya kalmıştır ve yüzü yarı aydınlık, yarı karanlıktır. Bu türden bir aydınlatma adamın yalnızlığını vurgulamada yardımcı olmaktadır.

4.1.2.5.3. Dekor

Dekor mekânın etkisini vurgulayan önemli bir öge durumundadır. Evin içerisindeki ve bahçesindeki eşyalar, aksesuarlar ve bunların düzensizliği yaşlı adamın ruh halini; yalnızlığını yansıtır. Örneğin eskiden içinde kadının uyuduğu hamak artık rüzgârda tek başına sallanıp durmaktadır. Geçmiş günlerin hatıralarını yansıtan eşyalar çiftin yaşlılığını, yorulmuşluğunu anımsatırcasına eskimiş durumdadır. Böylece dekorlar mekânı tanıtmaktan çok, geçmiş zamanı ifade etmekte bir araç işlevi görmektedir. Çocuğun elindeki sapan bir aksesuar olarak karakterin sunumuna katkıda bulunur. Nitekim çocuk, doğaya zarar vermektedir. Elindeki sapan da bu durumu sembolize etmektedir.

4.1.2.5.4. Kostüm ve makyaj

Adam, kadın ve çocuk gündelik kıyafetler giymektedir. Filmde kostümler karakterlerin tanımı açısından özel bir rol oynamamaktadır.

Filmin öyküsü karakterlerde özel bir makyaj kullanımını gerektirmemektedir.

4.1.2.5.5. Oyunculuk

Oyuncu kadrosu üç kişiden oluşmaktadır. Yaşlı çifti yönetmenin anne ve babası canlandırmaktadır. Çocuk karakterini canlandıran oyuncu da yönetmenin akrabasıdır.

Karakterler sıklıkla yakın çekimler aracılığıyla sunuldukları için oyuncuların jest ve mimik kullanımı öne çıkmıştır. Filmin oyuncuların gerçek yaşam mekânlarında çekilmiş olması, karakterlerin gerçekçi bir oyunculukla canlandırılmasına katkı sağlamıştır. Film diyalogsuz olduğu için oyuncuların replikleri bulunmamaktadır.

4.2. *Kıyıda* (1998) Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi



Şekil 5 “*Kıyıda* Film Afişi”

4.2.1. Öykü

Kıyıda (1998), apartmanların kıyısındaki (karşısındaki) bir gecekonduya yaşayan ailenin sıradan bir gününü anlatmaktadır. Aile, apartmanların tam karşısında ama oradakilerden farklı bir ortamda, farklı bir hayatı yaşamaktadır.

4.2.1.1. Olaylar

Kıyıda'nın öyküsü, belirli ve somut bir olay üzerine kurulu değildir. Çağdaş anlatıya sahip olması nedeniyle anlatımın kuruluşunu ve ilerleyişini belirleyen bir olay yoktur. Buna karşılık filmin öyküsü tek bir durum ve tema etrafında gelişir. Bu tema, “kıyıda kalmışlık”tır. Filmin özünü oluşturan tema, modern hayata karşı ailenin özellikle de çocuğun doğa ile iç içe olan yaşamı üzerinden anlatılır.

4.2.1.2. Karakterler

Çocuk: Filmin başkarakteri 8-9 yaşlarındaki bir erkek çocuktur. Anne ve babası ile birlikte, modern yaşamın dışında kalmış; kırsalı andıran bir yerde yaşamaktadır. Çocuk, gününü doğada tek başına geçirir. Bir yandan doğayı keşfetmeye çalışırken diğer yandan da doğaya zarar verir.

Kadın: 40'lı yaşlarında geleneksel bir kadındır. Filmin tamamında günlük ev işleri ile uğraşırken görülür.

Adam: 40'lı yaşlarında bir adamdır. Sürekli sıkıntılı görünen adam (baba), gün boyunca bahçedeki sandalyesinde oturur ve ev işleriyle uğraşan karısını izler.

4.2.1.3. Çevresel özellikler

Öykünün kurucu unsuru mekândır. Öykü ve tema, mekân kavramı üzerinden anlatılır. Bu mekân, modern hayatın kıyısında kalan doğa ve gecekondudur. Mekân bu yönüyle tek başına filmin temasını yansıtmaktadır. Bir tepenin eteklerinde olan gecekondular ve çevresi, çocuğun gezindiği, koyunların otlatıldığı kır, elektrik direklerinin olduğu patika ve kargaların uçtuğu, tellerin görüldüğü gökyüzü mekânları oluşturmaktadır. Söz konusu mekânlar izleyicide kır/köy hayatı izlenimi uyandırmaktadır. Ayrıca filmin sonunda *yukarı çevrinme* hareketi ile vurgulanan apartmanlar modern kent yaşamını simgelemektedir.

4.2.2. Söylem

4.2.2.1. Olay örgüsü

Kıyıda, çağdaş anlatıya sahip olmasının da etkisiyle klasik anlamda bir olay örgüsü içermez. Olaylar yükselen dramatik eğriye göre sıralanmamaktadır. Karakterler arasında çatışma yoktur. Olayların dizilişini durumlar arasındaki karşıtlık belirler. Bu karşıtlık gecekondular ile kent; gelenek ile modern arasındadır. Öykü süresince kadın ve adam tek bir mekânda; gecekondunun önünde yer alır. Ev işleriyle uğraşan kadın, çamaşırları serer. Elinde bir kova ile gelen adam ise, sandalyesinde oturup öylece karısını izler. Paralel bir anlatımla çocuk da sürekli kıyıda gezinir. Filmin sonundaki *yukarı çevrinme* hareketi ile bakışını gecekondular alanından apartmanlara doğru çeviren kamera, kentin tam karşısında; bir gecekonduda yaşayan insanların “kıyıda kalmışlığını” açığa vurur.

4.2.2.2. Zaman

Öykü, söylem ve ekran zamanı neredeyse birbirine eşittir. Öykü ve söylem (olay örgüsü) zamanı eşit bir zamanı kapsar; her ikisi de bir gün içerisinde gerçekleşir. Kurgu aracılığıyla yapılan eksilteler olmasa altı dakika süren ekran zamanı da öykü ve söylem zamanına eşit olacaktır. Neden-sonuç ilişkisi bağlamında gelişen bir olay örgüsü olmadığı için öykü ile eylemler aynı paralelde ilerleyerek tek bir gün içerisinde gerçekleşir. Bundan dolayı filmde zaman kullanımını doğrusal bir çizgide ilerletmektedir. Diğer yandan filmin siyah-beyaz çekilmiş olması öykünün geçtiği zamana dair net bir algının oluşmasını belirsizleştirmiştir.

4.2.2.3. Kurgu

Film paralel anlatım kurgusu ile oluşturulmuştur. Karakterlerin eylemleri birbiriyle bağlantılı olmamasına karşın sıralı olarak ilerler. Çocuk ile anne ve babanın bir günü paralel olarak sunulur.

Noktalama işareti olarak kesme kullanılmıştır. Kesmeler ritmin oluşmasında etkili olmuştur. Böylece doğanın gerçek ritmine uygun bir anlatım ortaya çıkmıştır.

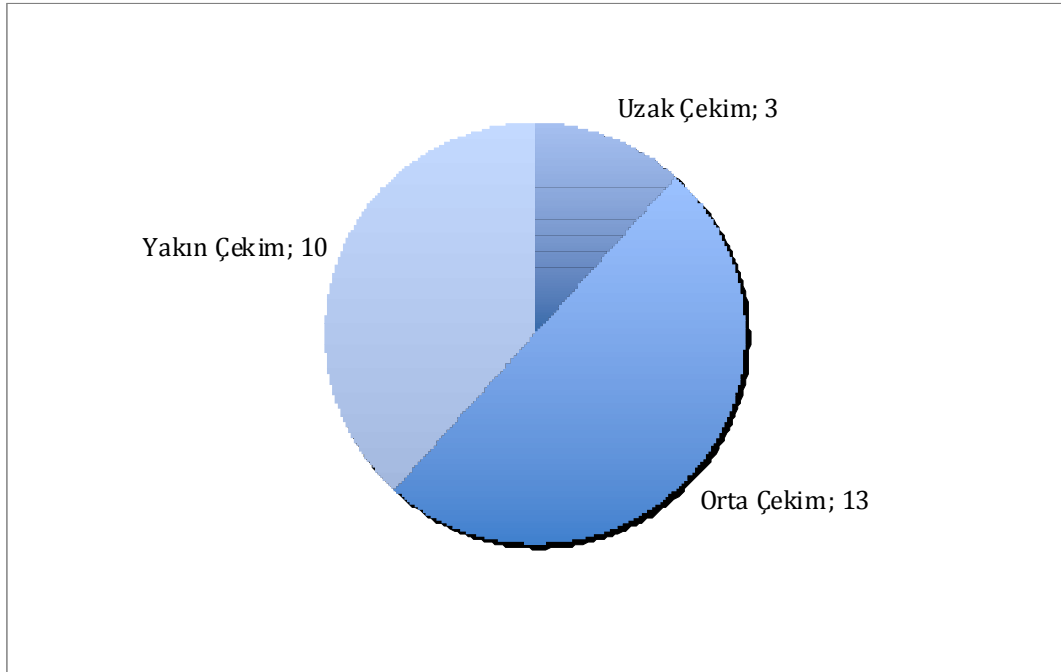
4.2.2.4. Ses

Diegetik ses (öykü evrenine ait ses) olarak yalnızca doğal sesler kullanılmıştır. Bu doğal sesler kuş, koyun, köpek, rüzgâr sesi gibi doğa kaynaklı seslerdir.

Diyalog bulunmamaktadır. Müzik *diegetik olmayan* türdedir; öykü evrenine ait değildir. Dramatik etki yaratmak amacıyla iki sahnede müzikten yararlanılmıştır. Örneğin adamın karısını izlediği sahnedeki duygu yoğunluğu klasik müzikle desteklenmiştir. Ayrıca finaldeki *yukarı çevrinme* sırasında müzik, anlatımdaki duyguyu arttırmıştır.

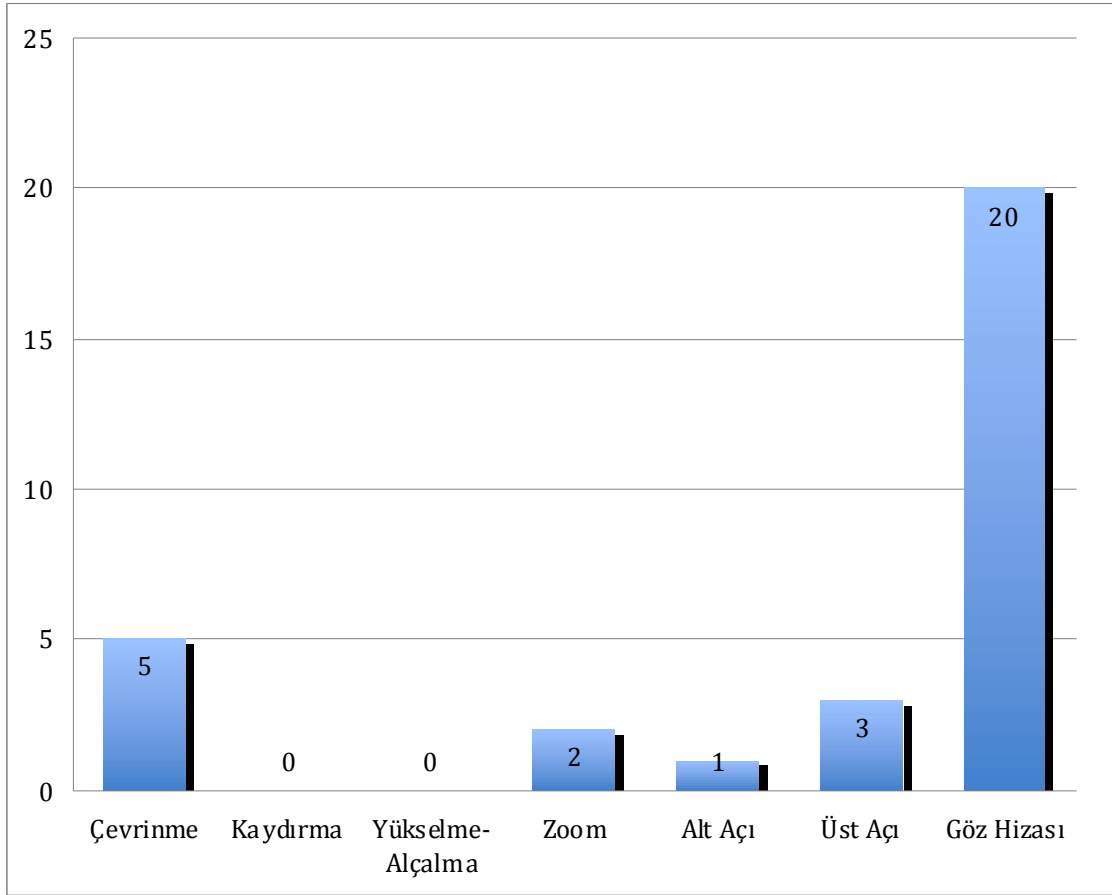
4.2.2.5. Mizansen

4.2.2.5.1. Sinematografik araçlar



Şekil 6 “Kıyıda’da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı”

Film çoğunlukla sabit planlardan oluşmaktadır. 3 kez uzak çekim, 13 kez orta çekim ve 10 kez yakın çekim ölçeği kullanılmıştır. Uzak çekimler mekânı tanıtıcı bir işlev üstlenirken, orta çekimler çocuğun yaşadığı doğal çevre ile ilişkisinin kurulmasını sağlamıştır. Yakın çekimler ise detayların belirginleştirilmesini, karakterlerin ruh hallerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin çocuğun kibrit kutusunu tutuşturduğu sahnede kullanılan yakın çekim, kibrit kutusuna hapsedilmiş çekirgenin kurtulma mücadelesini gösterir. Ayrıca tekrar edilen planlar anlatımdaki ritmi ortaya çıkarmıştır. Adamın, kadının rüzgârda dalgalanan saçlarını izlerken yaşadığı duygu yoğunluğu tekrarlanan planlar aracılığıyla pekiştirilmiştir.



Şekil 7 “Kıyıda’da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı”

Zoom-in ve daha sıklıkla çevrinme kamera hareketleri kullanılmıştır. Çevrinme, oyuncuların hareketlerini takip etmek ve karakter ile olay arasında ilişki kurmak amacıyla kullanılmıştır. Filmin temasını ve anlamını sondaki yukarı çevrinme hareketi ortaya çıkarmaktadır. Doğal yaşam ile doğanın tahrip edildiği ve insanların kendilerini

beton bloklar içine hapsettikleri apartmanlar arasındaki karşıtlık yukarı çevrinme hareketi ile görselleştirilmiştir.

4.2.2.5.2. Aydınlatma

Işık kaynağı olarak gün ışığından yararlanılarak doğal aydınlatma türü uygulanmıştır. Tamamen dış ortamda geçen filmde mevcut ışık ortamı kullanılarak mekânların gerçek atmosferi yakalanmıştır. Bununla birlikte aydınlatma yine de başlıca bir araç olarak anlatıma katılmamıştır.

4.2.2.5.3. Dekor

Bahçedeki çamaşır ipi, kova, tenekelerden yapılmış kömürlük gecekondu mekânını bütünleyen dekorlardır. Ağaçlar, patikalar, çimenler doğal dekorları oluşturur. Elektrik direkleri ve apartmanlar ise modern hayatın dekorları olarak belirmektedir. Tüm bu dekorlar, öykü mekânlarının tasarımını tamamlayıcı niteliktedir.

4.2.2.5.4. Kostüm ve makyaj

Kostümler gecekonduya yaşayan karakterlere uygun olarak günlük kıyafetlerden oluşmaktadır. Baba ve çocuğun üzerinde bir gömlek ile pantolon; annenin üzerinde de bir hırka ve etek vardır. Filmde belirgin bir makyaj kullanımı yoktur.

4.2.2.5.5. Oyunculuk

Karakterler amatör oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Film diyalogsuz olduğu için oyuncuların replikleri bulunmamaktadır. Genellikle orta ve uzak çekim ölçeklerinde sunulan çocuk, özellikle açılıştaki yakın çekimde jest ve mimiklerini kullanır. Adamın

yakın çekimlerinde jest ve mimikler önemli bir rol oynar. Örneğin adamın eşini dikkatli gözlerle takip ederken yaşadığı duygu yoğunluğu jest ve mimiklerle aktarılmıştır.

4.3. *Poyraz* (2006) Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi



Şekil 8 “*Poyraz* Film Afişi”

4.3.1. Öykü

Poyraz (2006), Karadeniz Bölgesi’nde dağ evinde yaşayan küçük bir kız çocuğunun büyüme çağında yetişkinlerle ve doğayla olan ilişkisini anlatmaktadır.

4.3.1.1. Olaylar

Poyraz’ın öyküsü neden-sonuç zincirine bağlı olarak çatışma ve doruk noktası şeklinde ilerlemez. Öyküyü yönlendiren önemli bir olay (çekirdek) bulunmamaktadır. Öykü olayları daha çok “durum” özelliği taşır. Bu durum; küçük kızın doğayla ve yetişkinlerle ilişkisidir. Bu durumu somutlaştıran olaylar; küçük kızın köpeğiyle doğada gezintiye

çıkması, vaktini sürekli köpeğiyle birlikte geçirmesi, Lütfiye'nin kendisine buyurduğu ev işlerini inatla yerine getirmemesidir.

Öyküyü ilerleten “ikinci durum”, Büyük Hanım'ın ölüme hazırlanışını ve çocuğun buna tanıklık ettiği olayları içerir. Büyük Hanım son kez yıkanır (arınır) ve çocuktan kendisini nehir kıyısına götürmesini ister. Çünkü Büyük Hanım, nehirde kayıkçının kayığına binecektir.

Filmin öyküsü ve olayları simgesel anlatıma dayalı olarak ilerlemektedir. Alt okumalar gerektiren bu simgesel anlatım filmin temalarını açığa çıkarmaktadır.

4.3.1.2. Karakterler

Küçük Kız: Filmin başkarakteri 6-7 yaşlarındaki küçük kızdır. Küçük kız yaşamın ilk dönemi olan “çocukluk” dönemini temsil eder. Köpekle birlikte kazandan süt içen küçük kız; doğadan tam anlamıyla kopmamış, sosyal yaşam tarafından henüz tam olarak yapılandırılmamış ve toplumsallaşmamış bireyi temsil etmektedir. Karakter özellikle kız çocuğu olarak tasarlanmıştır. Küçük kıza ev yaşamı içerisinde egemen toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun bir rol biçilmektedir. Kendisinden sürekli ev işlerine yardım etmesi istenir. Günlerinin büyük bölümünü dağdaki doğal ortamda geçiren küçük kız evde, ormanda, nehir kıyısında insanlar yerine köpeğiyle vakit geçirir. Bir yandan büyürken, diğer yandan yaşamı ve doğayı anlamaya-anlamlandırmaya çalışmaktadır. Psikolojik açıdan başına buyruk bir kişilik sergileyen küçük kız, toplumsal değerlerin taşıyıcısı ve aktarıcısı olan Lütfiye ile sorunlar yaşar.

Lütfiye: İnsan yaşamının orta döneminin; yetişkinliğin bir temsilcisidir. Sürekli toplumun kendisi için belirlediği yaşam alanında; evin içerisinde, ev işleri ile uğraşırken görülür. Toplumsal yaşam içerisinde geleneği / gelenekselliği sembolize eder. Bu yönüyle Lütfiye, çocuğu disipline ederek toplumsal rollerini ona benimsetmeye çalışan bir figürdür. Geleneksel toplumun kadına yüklediği rolleri Lütfiye de küçük kıza empoze eder.

Reis: Toplumsal cinsiyet rolleri açısından “baba” figürü olarak yapılandırılmıştır. Karakterin adını aile kurumunun yaygın “aile reisliği” olgusuna bir gönderme niteliğinde anlamlandırmak mümkündür. Evin dışındaki işlerde çalışan, hayvancılıkla uğraşan Reis, ailesini geçindirmektedir. Bir tehlike sezdiğinde eline tüfeğini alıp aileyi dış tehditlere karşı korumaktadır.

Büyük Hanım: Yaşlı Büyük Hanım, insan ömrünün son dönemini temsil etmektedir. Kendisinden bir önceki kuşağın; orta yaşın temsilcisi olan Lütfiye ile çatışma halindedir. Lütfiye’yi Doğu Karadeniz Yöresi’nde hoşlanılmayan kişiler için kullanılan “andır” sözcüğü ile tanımlar. Büyük Hanım, kendini ölüme hazırlar.

Köpek: İnsanın doğa ile kurduğu ilişkide ona yol arkadaşı olur. Doğada ve evde sürekli çocuğun yanında yer alır. İnsanın en sadık dostu olarak bilinen köpek, bir tehlike sezdiğinde aniden ve ısrarla havlayarak aileyi uyardırmaya çalışır.

Kayıkçı: Yaşlı bir adam olan kayıkçı, Yunan mitolojisindeki Kharon figürünü temsil etmektedir. Kharon ölümlerin ruhlarını kayığıyla öbür dünyaya taşır (White, 2010: 177).

4.3.1.3. Çevresel özellikler

Filmin geçtiği mekânlar öykünün kuruluşunda araçsal bir role sahiptir. Doğal mekânlar orman, nehir ve bulutların çöktüğü yüksek dağlarla çevrili alanlardır. Bu doğal mekânlar aslında simgesel olarak filmin tematik anlamına vurgu yapar. Özellikle nehir, bir anlatım aracına dönüşür. Bu nehir aslında mitolojideki nehirdir. Kayıkçı, ölen insanları bu nehirden karşıya geçirir.

İç mekânlar ise ahşap ev, samanlık gibi kır hayatının gerçek mekânlarından oluşur. Ev, Karadeniz Bölgesi’ndeki tipik bir yayla evidir.

4.3.2. Söylem

4.3.2.1. Olay örgüsü

Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası, çözüm şeklinde gelişen; klasik dramatik anlatıya uygun bir olay örgüsü yoktur. Buna rağmen olaylar arasında simgesel bağlantılar vardır. Buna göre filmde olayların dizilişi şu şekildedir:

Dışarıdan eve dönen çocuk ve köpek birlikte kazandan süt içerler. Bunu gören Lütfiye çocuğa sert bir tokat atar.

Çocuk, Reis'in sırtındaki çuvalın üzerine binerek samanlığa gider. Reis, çocuğu otların üzerine atar. Otların arasındaki tırpanı fark eden Reis, çocuğa bir şey olmamasına sevinir ve tırpanı kaldırarak yukarıya asar. Tırpan burada bir tarım aletinden başka bir anlamı ifade eder; tırpan Azrail figürüne vurgu niteliğindedir.

Büyük Hanım çocuğa seslenir: “nehirin üzerinde onu (kayıkçıyı) gördüm, yarın gün doğmadan oraya götüreceksin beni!”

Kazandaki süt taşar ve ateş söner. Simgesel açıdan; taşan süt ve sönen ateş tamamlanan ömrü vurgular. Taşan süttten nehir kıyısındaki sahneye geçilir.

Büyük Hanım ve çocuk nehrin kıyısındadır. Çocuğun elini tutmayı bırakan Büyük Hanım nehre doğru ilerler. Sislerin arasında, arkadan çekimde kayıkçı görülür. Bu kayıkçı Kharon figürünü simgelemektedir. Kharon, Yunan mitolojisinde ölülerin ruhlarını öbür dünyaya taşıyan kayıkçıdır (White, 2010: 177). Bu sahnede ileri atlama tekniğinden yararlanılmıştır. Böylece Büyük Hanım'ın ölüme gidişi daha önceden gösterilmiş olur. Evin önündeki köpek gece ısrarla havlayıp durmaktadır. Şüphelenen Reis elinde gaz lambası ve tüfikle dışarı çıkar ama hiç kimseyi görmez. Tehlikeyi sadece köpek sezmiştir: “Azrail gelmiştir”. Böylece simgesel anlatımla Azrail'in Büyük Hanım'ın ruhunu almaya gelişi vurgulanır.

Final sahnesinde çocuk, sabah erkenden Büyük Hanım'ın odasına gider. Daha önce konuştukları gibi nehir kıyısına gitmek için önceden hazırlanan Büyük Hanım yatağında oturmaktadır. Çocuk, Büyük Hanım'ın elini tutar ve ayağa kalkarak odadan çıkmak üzere ilerler fakat takip eden sahnede nehrin kıyısında sadece çocuk ve nehrin üzerinde bir kayık ve kayıkçı vardır. Aslında Büyük Hanım “çoktan ölmüştür”.

Olayların dizilişi filmin temalarını açığa çıkarmaktadır. Bu temalar; büyüme, kadının toplumsal rolü, yaşam-ölüm, insan-doğa, insan-toplum temalarıdır.

4.3.2.2. Zaman

Öykü zamanı ve olay örgüsü zamanı eşit bir zamanı kapsar. Öykü zamanı iki gündür. Olay örgüsü de aynı şekilde iki gün içerisinde gerçekleşir. Filmde zaman kullanımı genel olarak doğrusal çizgide ilerlemektedir. İleri atlama tekniğinden yararlanılarak zamanın akışında iki kez oynama yapılmıştır. Birincisinde, anlatıda daha sonra gerçekleşecek olan final sahnesine önceden tanıklık ederiz; Büyük Hanım ve çocuk nehrin kenarında durmaktadır. İkincisinde ise çocuk, rüyasında tek başına nehrin kenarındadır.

4.3.2.3. Kurgu

Düz anlatım kurgusu uygulanmıştır. Olay örgüsü düz bir çizgide ilerler. İzleyiciyi finale hazırlamak için iki kez ileriye atlama tekniği kullanılarak doğrusal akış bozulmuştur. Bu ileri atlayış ile çocuk ve Büyük Hanım'ın nehrin kıyısında olduğu sahneye geçilmiştir. Çocuğun dışarıdaki ve evdeki eylemleri sıralı şekilde, doğal akışı içerisinde kurgulanmıştır. Noktalama işareti olarak sadece kesme kullanılmıştır. Kesmeler aracılığıyla olayların doğrusallığı bozulmadan düz bir anlatım ve yalın bir ifade gücüne ulaşılmıştır.

4.3.2.4. Ses

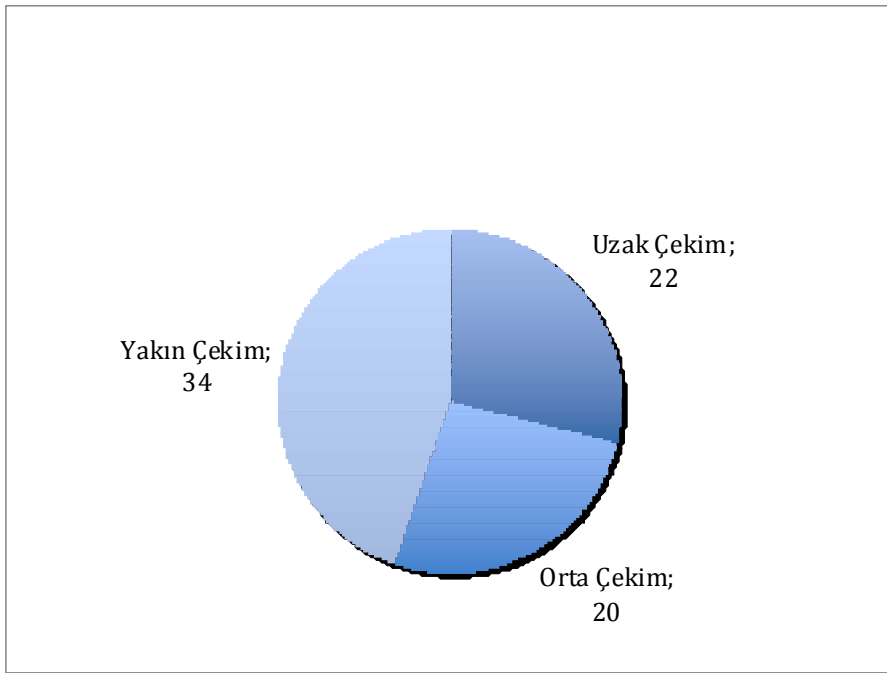
Diegetik (öykü evrenine ait) ses olarak, diyalog ve doğal sesler kullanılmıştır. Diyaloglar karakterlerin birbirlerine buyurdıkları işlerle sınırlı, kısa diyaloglar şeklindedir. Bu yönüyle diyaloglar öykü bilgisini sunmamaktadır.

Öykünün geçtiği mekânlara ait doğal sesler iki farklı türdedir: eve ait doğal sesler ve doğaya ait doğal sesler. Ev işleri sırasında çıkan sesler, tahta gıcirtısı, yayık sesi, ocakta yanan ateş, taşan süt, köpek havlaması, rüzgâr, gök gürültüsü gibi doğal sesler mekânsal bilginin sunumuna katkı sağlar.

İki sahnede müzik kullanılmıştır. Müzikler *diegetik* (öykü evrenine ait) değildir. Sahnelerin her ikisinde de aynı mekân (nehir kıyısı) ve aynı karakterler (Kayıkçı, Çocuk ve Büyük Hanım) yer almaktadır. Müzik, sahnedeki olayı yani ölüm temasını yoğunlaştırmıştır.

4.3.2.5. Mizansen

4.3.2.5.1. Sinematografik araçlar

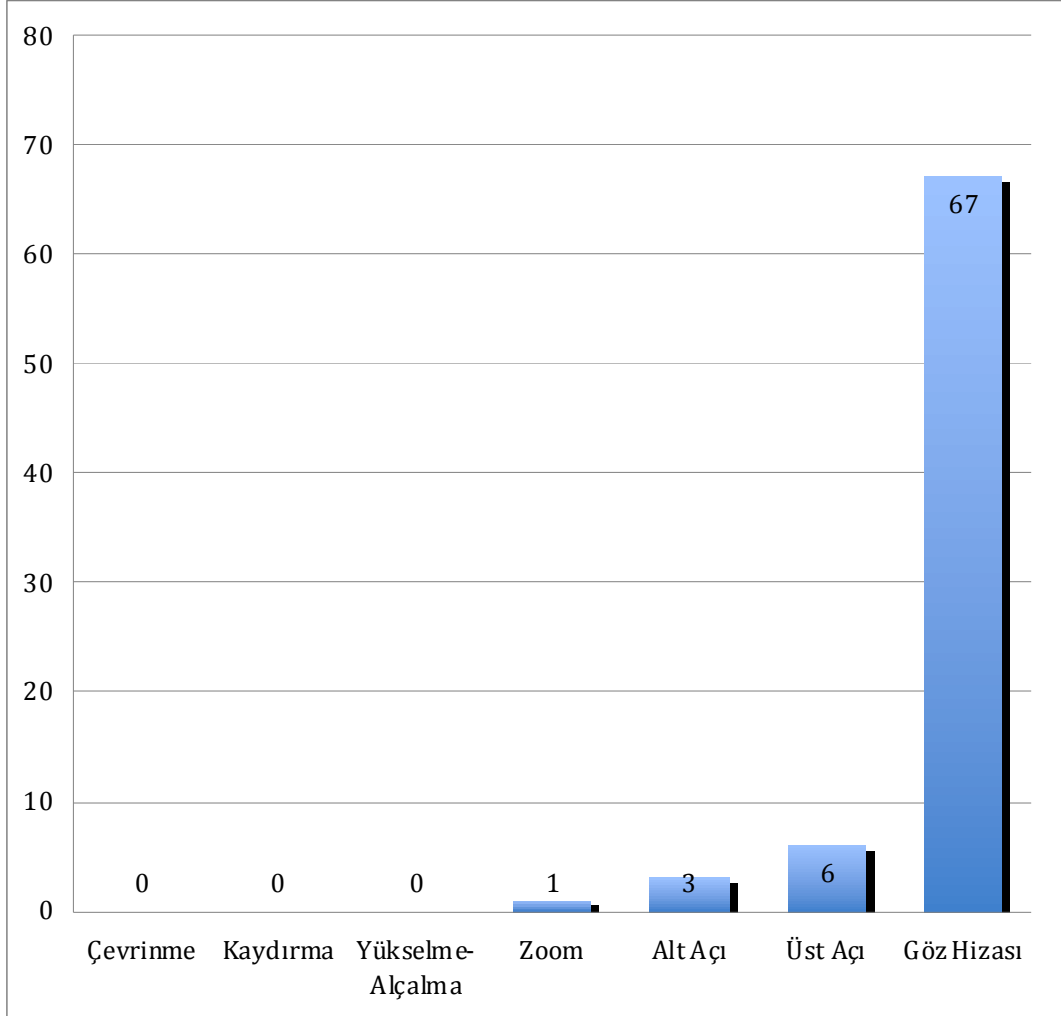


Şekil 9 “Poyraz’da Çekim Ölçeklerinin Dağılımı”

Film genel olarak sabit planlardan oluşmaktadır. Filmde bir kez; küçük kızın rüyasında nehrin kenarında olduğu sahnede hızlı *zoom-out* hareketi kullanılmıştır.

22 kez uzak çekim, 20 kez orta çekim ve 34 kez yakın çekim kullanılmıştır. Uzak çekimler mekânı tanıtıcı bir işlev üstlenirken; bir uzak çekim ölçeği olan panoramik çekimin kullanımıyla da Doğu Karadeniz Bölümü’nün puslu atmosferi yansıtılmıştır. Karakterlerin yaşadığı mekân ile ilişkisinin kurulmasında orta çekimler kullanılmıştır. Filmde en sık kullanılan çekim ölçeği olan yakın çekimler ise, tematik etkinin

kurulmasını sağlamıştır. Örneğin insanın doğa ile özdeşliğinin vurgulandığı; çocuk ve köpeğin aynı kazandan süt içtikleri sahnede yakın çekimler kullanılmıştır. Büyük Hanım ve çocuğun elleri ayrıntı çekim ile verilmiştir. Buradaki ayrıntı çekim anlatıdaki temaya yönelik bir vurgu işlevi görür. Çünkü Büyük Hanım'ın kırışık elleri ölümü; çocuğun minik elleri ise yaşamı, tazeliği simgeler.



Şekil 10 “Poyraz’da Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı”

3 kez alt açı, 6 kez üst açı, 67 kez göz hizası açısı kullanılmıştır. Özellikle üst açı kullanımı anlatım açısından önem taşımaktadır. Örneğin çocuk ve köpeğin kazandan birlikte süt içtiği sahnede; otoriter bir kişiliği olan Lütfiye, tahakküm kurduğu çocuğa üst açı ile yukarıdan bakmaktadır. Çocuğun yerde oturduğu sahnelerde yine üst açı kullanılarak çocuğun otorite ve baskı karşısında ezilmişliği vurgulanmıştır.

4.3.2.5.2. *Aydınlatma*

Filmde doğal aydınlatma türü benimsenmiştir. Böylece öykü mekânları; Karadeniz Bölgesi'ndeki dağların, ormanların ve loş ışıklı köy evinin puslu atmosferi güçlü şekilde yansıtılmıştır. Doğal aydınlatma önemli bir anlatım aracı olarak belirir.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığından yararlanılmıştır. İç mekân çekimlerinde ise, yapay ışık kaynakları aracılığıyla yine doğal bir aydınlatma ortamı yaratılmıştır. Gaz lambası ve yanan ateşin yaydığı ışıkta, yer sofrasında yenilen akşam yemeği doğal aydınlatmanın bir örneğini oluşturmaktadır.

4.3.2.5.3. *Dekor*

Dekor anlatımın bir parçası haline gelmiştir. Evin içerisinde ve bahçesinde yer alan aksesuarlar ve eşyalar tipik bir Karadeniz evini yansıtmaktadır. Dekorlar tematik açıdan da ipuçları taşımaktadır. Örneğin samanlıktaki tırpan, Azrail'in elindeki tırpan mitine vurgu yapar. Ayrıca yemyeşil doğa, sisli dağlar, dağların arasından akan nehir doğal dekorlar olarak anlatımda yer alır.

4.3.2.5.4. *Kostüm ve makyaj*

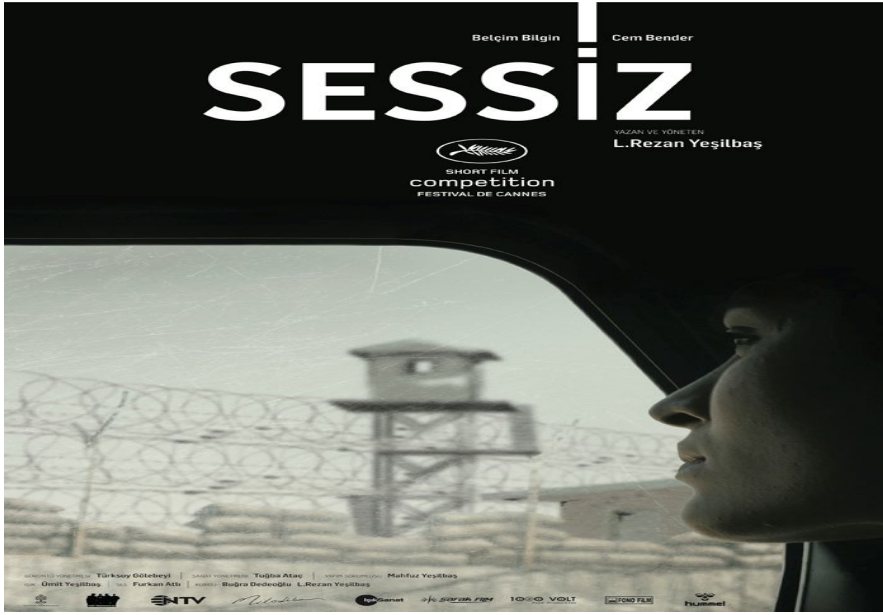
Kostüm kullanımı karakterlerin tanıtımına katkıda bulunmaktadır. Kostümler gündelik kıyafetlerden oluşmaktadır ve karakter tanımlarıyla uyumludur. Mekânların aynı zamanda oyuncuların gerçek yaşam mekânları olduğu anımsandığında; kostümlerin oyuncuların gündelik kıyafetlerinden seçildiği görülmektedir. Ölüme hazırlanan Büyük Hanım'ın üzerindeki beyaz entari, kefene ve dolayısıyla ölüm temasına yapılan bir vurgu niteliğindedir. Kayıkçının üzerinde de rolüne uygun olarak baştan aşağı siyah bir kıyafet vardır.

Filmde belirgin bir makyaj kullanımı göze çarpmamaktadır.

4.3.2.5.5. Oyunculuk

Karakterler amatör oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Karakterleri profesyonel oyuncular yerine yönetmenin anne ve babası ile akrabalarının canlandırmasının, karakterlerin öykü mekânlarını tanimasının doğal bir oyunculuğun ortaya çıkmasını sağladığı söylenebilir. Bir söylem aracı olarak oyunculukların doğallığı öykünün tasarımına ve karakterlerin yaratımına katkıda bulunmaktadır. Örneğin küçük kızın köpekle olan ilişkisi son derece doğaldır; köpek üzerine atlamasına ve yüzünü yalamasına rağmen küçük kızda en ufak bir korku belirtisi yoktur.

4.4. Sessiz (2012) Filminin Anlatı Yapısı Çözümlemesi



Şekil 11 “Sessiz Film Afîşi”

4.4.1. Öykü

Sessiz (2012), Zeynep’in 1984 yılında, Diyarbakır Cezaevi’nde mahkûm olan eşine yasak olmasına rağmen yeni bir çift ayakkabı götürme çabasını anlatmaktadır. Eşine götüreceği ayakkabıları giyerek cezaevine giden Zeynep, Kürtçeden başka bir dil

konuşamamaktadır. Cezaevinde mahkûmlara dışarıdan herhangi bir eşya getirmek ve Türkçe dışında başka bir dil konuşmak yasaktır. Zeynep bu yasakları aşmaya çalışır.

4.4.1.1. Olaylar

Öykünün temelinde bir tane çekirdek (önemli) olay vardır. Filmin özünü oluşturan *çekirdek olay*, Zeynep'in Diyarbakır Cezaevi'nde hükümlü olan eşi Hüseyin'e yeni bir çift ayakkabıyı ulaştırma çabasıdır. Bu çekirdek olay etrafında gelişen; cezaevindeki yasakları aşabilme çabası diğer olayları oluşturmaktadır.

4.4.1.2. Karakterler

Zeynep: Filmin başkarakteri olan Zeynep, 30'lu yaşlarında, eşi cezaevinde olduğu için üç çocuğuna yalnız başına bakan geleneksel bir Kürt kadınıdır.

Hüseyin: Diğer başkarakter olan Hüseyin, Zeynep'in eşidir ve cezaevinde mahkûmdur. Kürtçe konuşmak yasak olduğu için karısıyla konuşamaz; jest ve mimiklerle anlaşmaya çalışır. Sadece eşinin kendisini ziyarete geldiği sahnede görünmesine rağmen öykünün ilerlemesini sağlayan karakterdir.

Komşu kadın: Yüzü tam olarak görünmeyen kadın, geleneksel bir Kürt kadınıdır. Zeynep'e cezaevindeki uygulamalar hakkında bilgiler vererek, öykü bilgilerinin sunulmasını sağlar.

Gardiyan: 40'lı yaşlarındaki kadın gardiyan, devlet otoritesinin cezaevindeki temsilcisidir. Ziyaretçileri Türkçe konuşmamaları konusunda sert bir dille uyararak otoritenin kendisine yüklediği misyonu yerine getirir.

4.4.1.3. Çevresel özellikler

Öykü Diyarbakır'da geçmektedir. Şehrin tarihi dar sokakları, sıra sıra esnafların olduğu çarşısı, Zeynep'in bir avlu içerisindeki evi ve cezaevinin ziyaretçi kabul bölümü öykü mekânlarını oluşturmaktadır. Şehrin dar sokakları Zeynep'in içinde bulunduğu sıkıntılı

durumun ifade edilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Diyarbakır'ın dar sokakları Zeynep'in sıkışmışlığının bir göstergesidir. Mekânlar 1980'li yılların özelliklerini yansıtarak gerçekçi anlatımı güçlendirmektedir.

4.4.2. *Söylem*

4.4.2.1. *Olay örgüsü*

Sessiz'in serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm şeklinde ilerleyen dramatik bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir.

Serim: Komşusu, Zeynep'e cezaevindeki uygulamalardan söz ederek dışarıdan eşya sokmanın, Kürtçe konuşmanın yasak olduğunu belirtir. Bu diyalog aynı zamanda öykü bilgisini sunan bir anlatım aracıdır.

Düğüm: Cezaevine gizlice eşya sokmanın ve Kürtçe konuşmanın yasak olması olay örgüsündeki düğümü oluşturur.

Çatışma: Zeynep'in bu yasaklarla mücadelesi olay örgüsündeki çatışmayı oluşturur. Bu yasakları aşmak isteyen Zeynep, inatla eşine bir çift yeni ayakkabı götürmek ve onunla Kürtçe konuşmak ister.

Doruk Noktası: Zeynep, eşine aldığı yeni ayakkabıları giyerek cezaevine ziyarete gider. Zeynep ve Hüseyin ayakkabılarını masanın altından gizlice değiştirirler.

Çözüm: Zeynep, gardiyanların müdahalesi yüzünden eşiyi Kürtçe konuşamamış fakat yasağı delerek eşinin yeni ayakkabıları giymesini sağlamıştır. Hüseyin'in eski ayakkabılarını giyerek cezaevinden çıkan Zeynep, oğlunu ayakkabı tamircisine gönderir. Tamir edilen eski ayakkabılar artık evin en müstesna köşesinde durmaktadır. Hüseyin'in tamir edilen eski ayakkabıları evde onun varlığını çağrıştıran bir nesneye dönüşür.

4.4.2.2. Zaman

Öykü ve olay örgüsü tek bir gün içerisinde gerçekleşir. Zaman kullanımı doğrusal çizgide ilerlemektedir. Olay örgüsünde yapılan eksiltmeler ile öykünün ilerleyişi sağlanmıştır. Gündüz evde başlayan öykü, aynı gece yine evde sona erer.

4.4.2.3. Kurgu

Filmde düz anlatım kurgusu uygulanmıştır. Noktalama işareti olarak sadece kesme kullanılmıştır. Kesme geçişleri filme akıcı bir ritim kazandırmıştır. Kesmenin sağladığı hızlı geçişler öyküye dinamizm katmıştır. Cezaevinin ziyaretçi salonunda mahkûmlar ve ziyaretçiler ile gardiyanlar arasındaki ilişki kesme geçişlerle kurgulanarak, sürekli birbirini gözetleyen insanların bakışları dramatik bir etki yaratmıştır.

4.4.2.4. Ses

Diyaloglar ve doğal seslerin her ikisi de filmde kullanılmıştır.

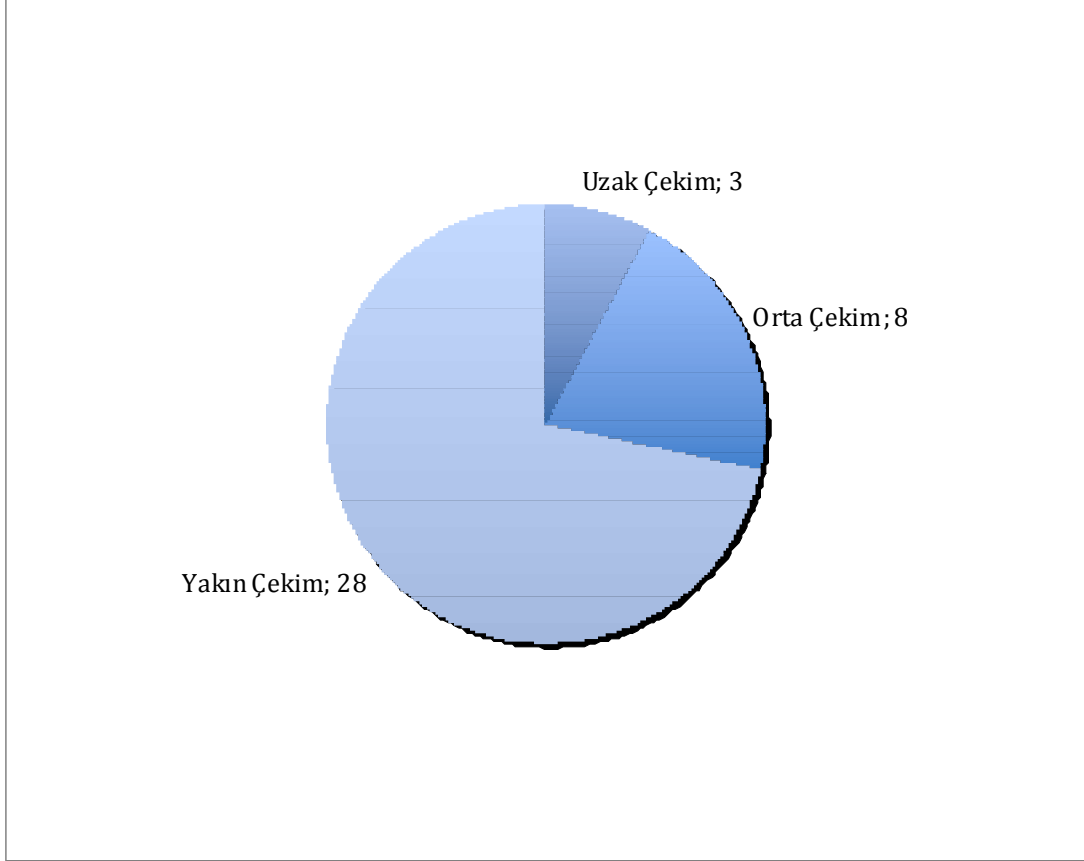
Diyalog kullanımı yoğun olmamakla birlikte öykü bilgisini sunmaktadır. Örneğin komşusu, Zeynep'e cezaevindeki kurallarla ilgili bilgi verir; Kürtçe konuşmanın ve cezaevine dışarıdan bir eşya getirmenin yasak olduğunu belirtir. Zeynep ve komşusunun diyalogları Kürtçedir. Filmde sadece gardiyan Türkçe konuşur.

Doğal sesler arasında özellikle helikopter sesi öykünün sunumu açısından önem taşır. Alt açıdan yapılan çekimde Zeynep, evin damında çamaşır asarken üzerinden geçen helikopterin sesi öykü mekânının Doğu ya da Güneydoğu'da bir yer olduğu bilgisini pekiştirir.

Filmde müzik kullanılmamıştır.

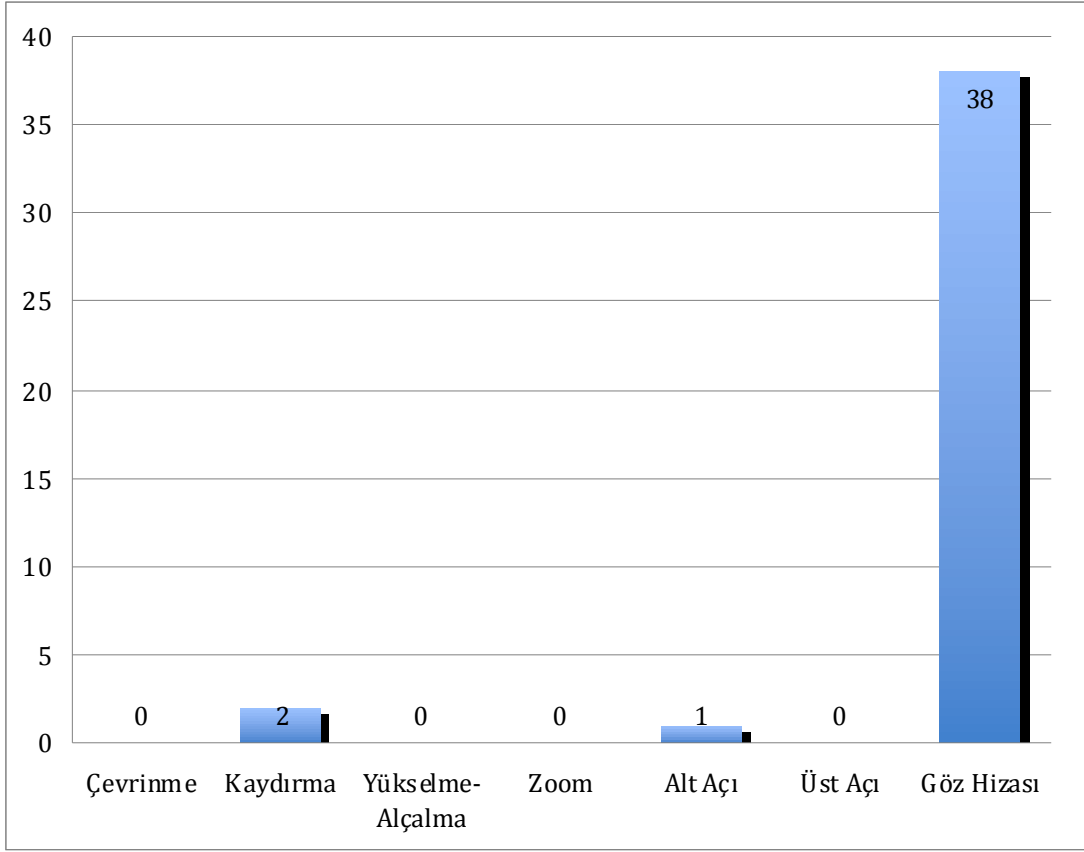
4.4.2.5. Mizansen

4.4.2.5.1. Sinematografik araçlar



Şekil 12 “Sessiz’de Çekim Ölçeklerinin Dağılımı”

3 kez uzak çekim, 8 kez orta çekim ve 28 kez yakın çekim kamera ölçeği kullanılmıştır. Genellikle mekânı tanıtıcı bir işlev üstlenen uzak çekimler, *Sessiz*’de daha çok karakterlerin tek başına oluşlarını yansıtmaktadır. Orta çekimler, karakterlerin eylemlerini içinde buldukları mekân ile ilişkisini koparmadan görselleştirmiştir. Filmde en sık kullanılan çekim ölçeği olan yakın çekimler ise karakterlerin yaşadığı baskıyı, korkuyu ve tedirginliği açığa çıkarmaktadır.



Şekil 13 “Sessiz’de Kamera Hareketleri ve Kamera Açılarının Dağılımı”

Filmin tamamı aktüel kamera tekniği ile çekilmiştir. Bu teknikle yönetmen, karakterlerin tedirgin ruh hallerini yansıtmıştır. Örneğin Zeynep’in, şehrin dar sokaklarında yürüdüğü sahnede sallanan bir aktüel kamera ile takip edilmesi karakterin yaşadığı tedirginliği görselleştirmiştir.

Kullanılan sinematografik araçlar ile izleyicinin de sürekli rahatsız olarak karakterlerin üzerindeki baskıyı hissetmesi hedeflenmiştir. Böylece tematik etkinin güçlü bir şekilde vurgulanabildiğini söylemek mümkündür.

4.4.2.5.2. Aydınlatma

Çoğunlukla ev, cezaevi gibi iç mekânlarda geçen filmde doğal aydınlatma ve psikolojik aydınlatma türlerinden birlikte yararlanılmıştır. Her iki aydınlatma türünün kullanılması

hem mekânların gerçekliğinin, hem de karakterlerin ruh halinin birlikte yansıtılmasını sağlamıştır.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığından yararlanılmıştır. Çarşıda ve dar sokaklardaki aydınlatma, anlatım açısından iç mekân aydınlatmasındaki gibi özel bir işleve sahip değildir.

4.4.2.5.3. Dekor

Dekor, mekânların gerçekçiliğinin yansıtılmasında önemli bir işlev yüklenmiştir. Evde Güneydoğu Bölgesi'nin yöresel kültürünü yansıtan dekorlar kullanılmıştır: yer sofrasındaki kahvaltıda tüketilen yiyecekler, kullanılan eşyalar, Zeynep'in kızını yıkadığı leğen... Dekorlar aracılığıyla dönemin cezaevi ortamı yansıtılmıştır. Ziyaretçi salonundaki tahtada yazılı olan "Türkçe konuş, çok konuş!" ibaresi dönemin siyasi ve toplumsal iklimini açığa vurmaktadır.

4.4.2.5.4. Kostüm ve makyaj

Kostüm kullanımı karakterlerin tanımını destekleyici niteliktedir. Özellikle Zeynep'in kıyafetleri karakter tanımı açısından önem taşımaktadır. Başında kenarları oyalı yazması, üzerinde hırkası ve ayaklarına kadar uzanan eteği ile Zeynep, tipik Güneydoğu kadınına yansır. Komşu kadının kıyafeti de Zeynep'in giyimi ile aynı biçimdedir. Çocuklar ve Hüseyin, pantolon ve kazaktan oluşan sıradan kıyafetler giyerler. Gardiyan, üzerindeki resmi gardiyan üniforması aracılığıyla otoriteyi temsil eder.

Anlatım açısından özel bir makyaj kullanımına rastlanmamaktadır.

4.4.2.5.5. Oyunculuk

Zeynep ve Hüseyin karakterleri profesyonel oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Zeynep karakterini canlandıran oyuncu Belçim Bilgin'in Kürtçe bilmesi ve yöresel

kültürü yakından tanınması karakterin gerçekçi bir oyunculukla canlandırılmasını sağlamıştır.

Çocukların, Zeynep'in ve Hüseyin'in yüzleri sürekli yakın çekim ölçeklerinde ekrana yansır. Bu nedenle mimikler (yüz ifadeleri) oyunculuk açısından öne çıkan bir öge olmaktadır. Örneğin Zeynep'in yüzünde sürekli tedirgin bir ifade hâkimdir. Aynı şekilde çocuklar da yemek yerken bile sürekli tedirgin şekilde etraflarına bakmaktadır. Bu bağlamda, mimik kullanımı karakterlerin canlandırılmasında etkin bir unsur olarak belirlemektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

5.1. Sonuç

İncelenen kısa filmlerde anlatı yapısı öykü ve söylem bölümlerinden oluşmaktadır. İncelenen kısa filmlerin öykü bölümüyle ilgili elde edilen sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Olaylar, dramatik yapıdaki bir olay örgüsüne dönüşmemektedir. Bir başka deyişle olaylar; çatışma, düğüm ve çözüm aracılığıyla ilerlememektedir. Olaylar daha çok bir “durum” niteliği taşırlar. Öykü aksiyonu durumlar aracılığıyla ilerler. Öykü, insanın yaşamına ve psikolojik durumuna ilişkin sorunlar ve temalar etrafında şekillenmektedir. Bunun sonucunda incelenen kısa filmlerin olay odaklı olmak yerine daha çok karakter odaklı olduğu görülmektedir.

Karakter sayısı azdır. Ortalama dört karakter yer almaktadır. Karakterlerin dağılımına bakıldığında; genellikle aile bireylerinden oluştuğu, aralarındaki ortak paydanın “aile” olduğu görülmektedir. Sıklıkla çocuk karakterlere rastlanmakta hatta öykülerin merkezinde bu çocuk karakterler bulunmaktadır. Öykü aksiyonu çocuk karakterler aracılığıyla ilerler. Çocuklar genellikle doğa ile çatışma halindedir. Örneğin *Kıyıda*’da çocuk, kibrit kutusunun içindeki çekirgeyi canlı canlı yakar. *Koza*’daki çocuk, ağacı kökünden sökmek için var gücüyle uğraşır. *Poyraz*’daki çocuk ise doğa ile uyum halindedir. Genel olarak karakterlerin sosyo-demografik özelliklerinden öte psikolojik durumları öne çıkmaktadır.

Öykü genellikle tek bir ana mekânda geçmektedir. Bu ana mekân çoğunlukla doğadır. Doğanın içerisindeki ev ikincil mekân olarak anlatıma katılır. Çevresel özellikler öykü mekânlarını sunmanın ötesine geçer. Çevresel özellikler ve mekân tasarımları bir “karakter” gibi anlatıma katılır ve başlıca bir anlatım aracına dönüşür. Örneğin *Kıyıda* filminin teması; “kıyıda kalmışlık” mekândan yola çıkarak sunulur. Mekân tek başına dahi bu temayı sunmaktadır.

Öykü, söylem aracılığıyla sunulmaktadır. Buna göre, incelenen kısa filmlerde söylem araçlarının kullanımına ilişkin elde edilen sonuçlar şu şekilde sıralanmaktadır:

Genel olarak serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm noktalarından oluşan dramatik yapıdaki bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Bu anlamda öykü olaylarında düğüm, çatışma ve doruk noktalarına yer verilmediği görülmektedir. Olay örgüsünün bu oluşumunda kısa filmlerin süre kısıtlılığıyla birlikte filmin ait olduğu anlatı türü de belirleyici olmaktadır. Özellikle çağdaş anlatı kısa filmlerinde dramatik olay örgüsü bulunmaz. Anlatı olay örgüsü aracılığıyla değil, olayların ya da durumların sıralı dizilişi sonucunda ilerler. Özellikle *Koza* ve *Kıyıda*, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Klasik anlatıya sahip bir kısa film dramatik olay örgüsü içerse bile uzun metrajlı bir filmdeki kadar keskin ayrımlar barındırmaz. Örneğin *Sessiz* gibi klasik anlatıya sahip kısa filmlerde dramatik olay örgüsü vardır fakat yine de olay örgüsünün gelişim noktaları belirgin değildir; iç içe geçmiş durumdadır. *Zeynep*'in yasakları aşma çabası somut çatışma, düğüm ve doruk noktaları olarak filmin anlatısında yer alsaydı uzun metrajlı klasik anlatı filmlerindeki gelişim noktaları kadar belirgin değildir.

İncelenen kısa filmlerde öykü zamanı ve söylem zamanı neredeyse birbirine eşit durumdadır. Yani iki günü kapsayan bir öykü, yine bu iki gün içerisinde gelişen olaylar aracılığıyla sunulur. Hatta bazı durumlarda öykü, söylem ve ekran zamanı neredeyse birbirine eşit olabilmektedir. *Kıyıda*'nın zaman akışı bu durumu yansıtmaktadır. Öykü, söylem ve ekran zamanı 6 dakikadır. Yani 6 dakikalık bir zaman diliminde geçen öykü, yine bu 6 dakika içerisinde ekrana yansır. Doğrusal bir çizgide ilerleyen zamanın akış yönü geri ve ileri atlamalarla bozulmaz. Bu durumun istisnası *Poyraz*'daki ileri atlamadır.

Öykü anlatımına paralel olarak doğrusal bir kurgu anlayışı vardır. Kurgusal atlamalarla bu doğrusallık kırılmamaktadır. Ayrıca kurgu aracılığıyla öykü aksiyonu ikiye bölünür. Özellikle çocuk karakterlerle diğer karakterlerin öyküsü iki ayrı yönde ilerler. Fakat bu iki ayrı öykü sunumu birbirleriyle bağlantılı, paralel ilerleyen öyküler şeklinde değildir.

İncelenen kısa filmlerde ses kullanımı diegetik ses düzeyindedir. Yani ses öğeleri öykü evrenine aittir. Bu sesler çoğunlukla mekânlara ait doğal seslerden oluşur. Müzik kullanımı sınırlıdır. *Sessiz*'de film müziği kullanılmazken; *Koza*, *Kıyıda* ve *Poyraz* gibi

filmlerde sadece belirli sahnelerde dramatik etki yaratmak amacıyla müzik kullanılmıştır. Diyalog kullanımı yok denecek kadar azdır. Diyaloglar öykü bilgisini sunan ya da öyküyü ilerleten diyaloglar şeklinde değildir. Yalnızca karakterler arasındaki kısa konuşmaları içerir.

Mizansen, doğallığı ve gerçekçiliği yansıtmayı amaçlayan bir öge olarak anlatıma katılmaktadır. Dekor, kostüm ve makyaj, aydınlatma ve oyunculuklar bu doğallığı yakalamak amacı taşır. Karakterler genellikle yönetmenin aile ve akraba çevresinden amatör oyuncular aracılığıyla canlandırılır. Anlatı mekânları, dekor ve kostümler aynı zamanda oyuncuların gerçek yaşamlarında da yer alır.

Sinematografik araçların kullanımı kısa filmin özgül yapısı; özellikle de kendine özgü kısa süresi bağlamında oluşmaktadır. Ortalama 100 plandan oluşan kısa filmlerde uzak, orta ve yakın plan ölçeklerinin kullanım oranı birbirine yakındır. Kamera hareketlerine ise özellikle gerekmedikçe başvurulmamaktadır. İncelenen kısa filmlerde böylelikle statik bir kamera kullanımı olduğu belirlenmiştir. Sinematografik araçlar ancak bazı durumlarda özel bir anlatım aracına dönüşür. Örneğin *Kıyıda* filminde gecekondunun bulunduğu aşağıdaki doğal ortamdan karşıdaki apartmanlara doğru yapılan dikey çevrinme hareketi, filmin temasını sunan özel bir anlatım aracı işlevi görür. Filmin tematik anlamını bu kamera hareketi açığa çıkarmaktadır. Anlatım açısından açı kullanımına özel bir işlev yüklenmemektedir. İncelenen kısa filmlerde öznel açıların kullanılmadığı görülmektedir. Genellikle nesnel bakış açıları hâkimdir. Ancak bazı durumlarda anlatımı vurgulayan kamera açıları kullanılmaktadır. Örneğin *Poyraz*'da Lutfiye'nin küçük kıza hükmettiği ve ona tokat attığı sahne üst bakış açısıyla verilmiştir. Otoritenin bireye hükmedişi üst açı aracılığıyla görselleştirilmiş ve böylece kamera açısı bu sahnede özel bir anlatım aracına dönüşmüştür.

İncelenen kısa filmlerde; öykü ve söylem bölümlerinin birlikte kullanımı sonucunda, anlatı yapısının yoğun simgesel anlatıma dayandığı görülmektedir. Dolayısıyla kısa filmlerin; kısa bir zaman diliminde yoğunluklu bir anlatım barındırdığı saptanmıştır. Bu yoğunluklu anlatım, birden çok temayı kısa bir anlatım süresinde sunabilmeyi olanaklı hale getirmektedir. Bu bağlamda kısa filmin süre temelli özgün yapısı, kısa filmde anlatı yapısının oluşumunu etkilemektedir. Bu etki sonucunda kısa film, uzun metrajlı filmle

aynı anlatı yapısını şemasını kullansa bile özgül farklılıklar taşıyan, özgün bir filmsel anlatı türüne dönüşmektedir.

5.2. Öneriler

Türkiye’de çoğunlukla üniversite öğrencileri ve sinema profesyonelleri tarafından her yıl binlerce kısa film çekilmektedir. Sinematografik açıdan nitelikli ve değerli kısa film sayısını arttırmak için kısa filmin kapsamlı kuramsal çalışmalar ile de desteklenmesi gerekmektedir. Böylelikle sinema sanatı açısından değerli kısa filmler yapma olanağı artacaktır. Bu durumun aynı zamanda kısa film alanında kuram – uygulama birlikteliğinin sağlanmasına da katkıda bulunacağını söylemek mümkündür.

Ekler Listesi

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: <i>Koza</i> (1995) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller	78
Ek 1: <i>Kıyıda</i> (1998) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller	79
Ek 1: <i>Poyraz</i> (2006) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller	80
Ek 1: <i>Sessiz</i> (2012) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller	81

Ek 1: *Koza* (1995) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller⁵

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Nuri Bilge Ceylan, Lütfü Özalay

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Kurgu: Yusuf Aldırmaz, Nuri Bilge Ceylan

Müzik: V. Artyomov, J. S. Bach, P. Gabriel

Teknik Özellikler: 35 mm. / Siyah-beyaz

Oyuncular: Fatma Ceylan, Mehmet Emin Ceylan, Turgut Toprak

Ülke: Türkiye

Süre: 17 dakika

Yapım Tarihi: 1995

48. Cannes Film Festivali Uluslararası Kısa Film Yarışmasına Katılım

⁵ <http://www.nbcfilm.com/koza/info.php?mid=3> (Erişim tarihi: 15.04.2012)

Ek 2: *Kıyıda* (1998) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller⁶

Yönetmen: Ebru Yapıcı Ceylan

Senaryo: Ebru Yapıcı Ceylan

Yapımcı: Sadık İncesu

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Kurgu: Ebru Yapıcı Ceylan

Müzik: W.A. Mozart, H. Purcell

Teknik Özellikler: 35 mm. / Siyah-beyaz

Oyuncular: Yusuf Özbek, Pelin Rahat, Şafak Kasım

Ülke: Türkiye

Süre: 6 dakika

Yapım Tarihi: 1998

1. Foça Çevre Kısa Film Festivali Birincilik Ödülü

51. Cannes Film Festivali Uluslararası Kısa Film Yarışmasına Katılım

10. Ankara Uluslararası Film Festivali "Lütfi Özalay" Özel Ödülü

20. İFSAK Kısa Film Yarışması Birincilik Ödülü

⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0157901/> (Erişim tarihi: 24.05.2012)

Ek 3: *Poyraz* (2006) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller⁷

Yönetmen: Belma Baş

Senaryo: Belma Baş

Yapımcı: Seyhan Kaya

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Y. Zengin

Kurgu: Berke Baş

Müzik: Erdem Helvacıoğlu

Oyuncular: Şeyma Uzunlar (Çocuk), O. Rüştü Baş (Kayıkçı), Sevinç Baş (Lütfiye), Oktay Kaptan (Reis), Müjgan Öztürk (Büyük Hanım), Çıtır (Köpek)

Ülke: Türkiye

Süre: 13 dakika

Yapım Tarihi: 2006

59. Cannes Film Festivali Kısa Film Dalında Altın Palmiye Adayı

43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Kısa Film Jüri Özel Ödülü

9. Rio De Janeiro Kısa Film Festivali Özel Mansiyon

3. Akbank Kısa Film Festivali En İyi Kurmaca Film

10. Lenola Film Festivali En İyi Film ve En İyi Yönetmen Ödülü

13. La Cittadella del Corto Kısa Film Festivali Mansiyon

14. Capalbio Cinema Kısa Film Festivali Toscana Film Komisyonu Peyzaj Ödülü

13. Drama Kısa Film Festivali En İyi Balkan Filmi Ödülü

⁷ <http://poyrazkisafilm.blogspot.com/> (Erişim tarihi: 12.04. 2012)

Ek 4: *Sessiz* (2012) Filminin Yapım Bilgileri ve Aldığı Ödüller⁸

Yönetmen: L. Rezan Yeşilbaş

Senaryo: L. Rezan Yeşilbaş

Yapımcı: L. Rezan Yeşilbaş

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Kurgu: Buğra Dedeoğlu, L. Rezan Yeşilbaş

Ses: Furkan Atlı

Oyuncular: Belçim Bilgin, Cem Bender

Ülke: Türkiye

Süre: 14 dakika

Yapım Tarihi: 2012

65. Cannes Film Festivali Yarışmalı Resmi Seçki, Fransa, Altın Palmiye Ödülü

8. Akbank Kısa Film Festivali, Türkiye, En İyi Kısa Film

35. Norveç Kısa Film Festivali, Norveç, Avrupa Film Akademisi Ödülleri Adaylığı

20. Curta Vila Do Conde Uluslararası Film Festivali, Portekiz Devlet Televizyonu Film Yayın Hakkı Bedeli

11. Dokufest Uluslararası Belgesel ve Kısa Film Festivali, Kosova Jüri Özel Ödülü

12. Osian's Cinefan-Film Festivali, Hindistan, En İyi Kısa Film Ödülü

⁸ <http://www.rezanyesilbas.com/sessiz/index.php?cmd=pages&id=3> (Erişim tarihi: 17.05. 2012)

Kaynakça

Kitaplar

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar* (1. baskı). Ankara: Phoenix.
- Abisel, N. (2010). *Sessiz sinema* (2. baskı). Ankara: De Ki.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım* (2. baskı). İstanbul: Alfa.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: anlatı, zaman, mekân*. (1. baskı). İstanbul: Bağlam.
- Aksu, Y. (1996). Sinemanın başlangıcı kısa filmidir. *Türk sinemasında kısa film* (Ed: S. M. Dinçer). (1. baskı). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı. 31-37.
- Akyürek, F. (2012). *Senaryo yazarı olmak, senaryo yazmak* (10. baskı). İstanbul: MediaCat.
- Arijon, D. (2005). *Film dilinin grameri 3* (Çev: Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak, M. Barkan). İstanbul: Es.
- Aristoteles, (2010). *Poetika* (Çev: B. Çınar). (1. baskı). Ankara: Alter.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema* (Çev: R. Ü. Tamdoğan). (2. baskı). İstanbul: Hil.
- Asiltürk, T. C. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu* (1. baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi.
- Aziz, A. (2008). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri* (4. baskı). Ankara: Nobel.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş* (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). (1. baskı). İstanbul: Gerçek.

- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel serüven* (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Baydur, M. (2004). *Sinema yazıları* (1. baskı). İstanbul: İletişim.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (Çev: N. Özön). (1. baskı). Ankara: Bilgi.
- Bazin, A. (2007). *Sinema nedir* (Çev: İ. Şener). (1. baskı). İstanbul: İzdüşüm.
- Belkaya, A. G. (2001). *Film çözümlemede temel yaklaşımlar*. (1. baskı). İstanbul: Der.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film sanatı: bir giriş* (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). (1. baskı). Ankara: De Ki.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf üzerine notlar* (Çev: N. Güngörmüş). (2. baskı). İstanbul: Nisan.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar* (1. baskı). Ankara: Dost.
- Büker, S. (2010). *Sinemada anlam yaratma* (1. baskı). İstanbul: Hayalbaz.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Can, A. (2010). *Kısa film* (2. baskı). Konya: Tablet.
- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi* (Çev: H. Aydın). (1.baskı). İstanbul: Agora.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Çev: Ö. Yaren). (1. baskı). Ankara: De Ki.
- Cooper, P. ve Dancyger, K. (2005). *Kısa film yazmak* (Çev: S. Gündeş). (1. baskı). İstanbul: Es.
- Dmytryk, E. (1990). *Sinemada yönetmenlik* (Çev: Ü. Uzun). İstanbul: Afa.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada kurgu* (Çev: Z. Özden). İstanbul: Afa.

- Eco, U. (2012). *Anlatı ormanlarında altı gezinti* (Çev: K. Atakay). (6. baskı). İstanbul: Can.
- Eisenstein, S. M. (2008). *Kısa film senaryosu* (Çev: O. Akınhay). (1. baskı). İstanbul: Agora.
- Erden, A. (1998). *Kısa öykü ve dilbilimsel eleştiri* (1. baskı). Ankara: Gündoğan.
- Erinç, S. M. (1993). *Sanata giriş ve estetik* (1. baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Erinç, S. M. (1998). *Sanat psikolojisine giriş* (1. baskı). Ankara: Ayraç.
- Etikan, H. (2002). *Film üzerine panel ve söyleşiler* (Ed: O. Uman). (1. baskı). İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği* (Çev: C. Çapan). (10. baskı). İstanbul: Payel.
- Foss, B. (1994). *Film ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji* (Çev: M. K. Gerçeker). (1. baskı). TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (Çev: C. Soydemir). (1. baskı). İstanbul: Metis.
- Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi* (Çev: F. Aydar). (1. baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları* (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (Çev: E. Erduran ve Ö. Erduran). (5. baskı). İstanbul: Remzi.
- Göktürk, A. (1997). *Okuma uğraşı* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal sanat sinema* (1. baskı). İstanbul: Versus.
- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Güngör, Ş. (1996). Kısa metraj film, kısa film. *Türk Sinemasında kısa film* (Ed: S. M. Dinçer). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı. 91-95.

- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi* (Çev: Y. Gölönü). (1. baskı). Ankara: Deniz.
- Houston, P. (1966). *Çağdaş sinema* (Çev: D. Gürün). (1. baskı). İstanbul: KLO.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi* (23. baskı). Ankara: Nobel.
- Kılıç, L. (2003). *Görüntü estetiği* (4. baskı). İstanbul: İnkılâp.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür* (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). (1. baskı). Ankara: De Ki.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema göstergebilimi* (Çev: O. Özgül). (3. baskı). Ankara: Nirengi.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın beş temel ögesi* (Çev: H. Gür). (2. baskı). Ankara: İmge.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (Çev: O. Adanır). (1. baskı). İstanbul: Hayalperest.
- Monaco, J. (2010). *Bir film nasıl okunur* (Çev: E. Yılmaz). (12. baskı). İstanbul: Oğlak.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (20. baskı). İstanbul: İletişim.
- Murch, W. (2007). *Göz kırparken* (Çev: İ. Canikligil). (2. baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim sözlüğü* (3. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler* (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Oktuğ, M. (2008). *Sinemada anlatı: senaryo* (1. baskı). İstanbul: Galata.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması* (1. baskı). İstanbul: Hayalet.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya giriş* (1. baskı). İstanbul: Filiz.

- Onega, S. Angel, J. ve Landa, G. (2002). *Anlatıbilime giriş* (Çev: Y. Salman ve D. Hakyemez). (1. baskı). İstanbul: Adam.
- Orhon, N. (2008). Kısa filmin doğası ve kısa film yapım-yönetim özellikleri. *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 7* (Ed: D. Bayrakdar). İstanbul: Bağlam. 421-431.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (Çev: A. Bahçivan). (1. baskı). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özön, N. (1964). *Sinema el kitabı* (1. baskı). İstanbul: Elif.
- Özön, N. (1972). *100 soruda sinema sanatı* (1. baskı). İstanbul: Gerçek.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş* (1. baskı). İstanbul: Agora.
- Parkan, M. (1991). *Brecht estetiği ve sinema* (2. baskı). İzmir: İdeart.
- Parker, N. (2011). *Kısa filmler nasıl yapılır, nasıl dağıtılır* (Çev: E. Ekici). (1. baskı). İstanbul: Kalkedon.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik* (Çev: F. Demir). (1. baskı). Ankara: Dost.
- Piper, J. (2013). *Kısa film yapımı* (Çev: G. Metin). (1. baskı). İstanbul: Say.
- Propp, V. (2008). *Masalın biçimbilimi* (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). (1. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Rıza, E. (1996). Sinema ve kısa film üzerine notlar. *Türk sinemasında kısa film* (Ed: S. M. Dinçer). (1. baskı). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı. 113-129.
- Rifat, M. (1998). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si* (3. baskı). İstanbul: Say.
- Scognamillo, G. (1996). Kısa filmin dünü yok gibi. *Türk sinemasında kısa film* (Ed: S. M. Dinçer). (1. baskı). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı. 137-141.

- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (Çev: O. Akinhay). (2. baskı). İstanbul: Agora.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili* (3. baskı). İstanbul: Remzi.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman* (Çev: F. Ant). (3. baskı). İstanbul: Agora.
- Timuçin, A. (2000). *Estetik* (4. baskı). İstanbul: Bulut.
- Topdemir, H. G. (2008). *İbn El-Heysem ve yeni optik* (1. baskı). Ankara: Lotus.
- Tuncer, Ö. (1996). Başlangıcından bugüne Türk sinemasında belgesel. *Türk sinemasında kısa film* (Ed: S. M. Dinçer). (1. baskı). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı. 165-201.
- Ural, A. ve Kılıç, İ. (2011). *Bilimsel araştırma süreci ve SPSS ile veri analizi* (3. baskı). Ankara: Detay.
- White, A. W. (2010). Yunan mitolojisi. *Mitoloji* (Ed: E. Ergüven, Çev: N. Elhüseyni). (3. baskı). İstanbul: NTV. 106-192.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada göstergeler ve anlam* (Çev: Z. Aracagök ve B. Doğan). (3. baskı). İstanbul: Metis.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. baskı). Ankara: Seçkin.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat* (1. baskı). Ankara: Ütopya.
- Yücel, T. (1982). *Yazının sınırları* (1. baskı). Adam.

Dergiler

- Etikan, H. (1996). Kısa film çekmek istiyorum. *Antrakt*, (4). 12-13.
- Gaas, L. H. (2010). Lars Henrik Gaas ile kısaca. *Sekans sinema yazuları seçkisi*, (3). 180-182.
- Öngören, M. T. (1991). Kısa film nedir, ne değildir? *Hürriyet sanat edebiyat dergisi*, (125). 5-6.

Raskin, R. (2010). Kurmaca kısa filmde öykü tasarımı. *Sekans sinema yazıları seçkisi*, (3). 173-180.

Yeres, A. (1995). Kısa film ya da sinemada özgürlük. *Antrakt*, (8). 41-42.

E-Kaynaklar

Akyürek, F. (2005). Görsel / işitsel bir dil: video klip. *Selçuk İletişim Dergisi*, (4).
http://www.iletisim.selcuk.edu.tr/dergi/gs/2005_cilt3s4.pdf

(Erişim tarihi: 02.03.2012)

Bayram, N. (1990). Geleneksel anlatı ve söylen arasındaki ilişki üzerine. *Kurgu Dergisi*, (7). http://kybele.anadolu.edu.tr/makaleler/kurgu_1990_7/13376.pdf (Erişim tarihi: 15.06.2012)

Benjamin, C. (2006). *Cannes: a festival virgin's guide* (5. baskı).

London: Cinemagine Media Publishing.

http://books.google.com.tr/books?id=f4qt7OwapBUC&pg=PA5&hl=tr&source=gs_selected_pages&cad=3#v=snippet&q=famous%20festival&f=false

(Erişim tarihi: 23.06.2013)

Demir, Y. (1989). Filmde zaman ve mekân üzerine. *Kurgu Dergisi*, (5).
http://kybele.anadolu.edu.tr/makaleler/kurgu_1989_5/12912.pdf (Erişim tarihi: 10.05.2012)

Holohan, C. (2011). Aesthetics of intimacy. *Short Film Studies*, Volume 1 Number 1.
http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal_id=191/view_page=4/
(Erişim tarihi: 07.12.2012).

Karakaya, S. (2005). Kısa filmde nicelik patlaması / nitelik erozyonu.
www.kisafilm.com/serdarkarakaya.doc (Erişim tarihi: 14.01.2012)

Raskin, R. (2002). *The art of the short fiction film*. North Carolina: McFarland Company.

http://books.google.com.tr/books?id=vvg0pOhRCsgC&pg=PA1&hl=tr&source=gs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (Erişim tarihi: 24.12.2011)

Sözen, M. (2009). Türk kısa filmlerinde ses tasarımı ve örnek uygulamalar. *Selçuk İletişim Dergisi*, (1). <http://www.iletisim.selcuk.edu.tr/dergi/gs/ocak2009.pdf> (Erişim tarihi: 24.03.2012)

Strasser, A. (1972). Bir filmin tasarımı (Çev: E. Heper). *Kurgu Dergisi*, (3). http://kybele.anadolu.edu.tr/makaleler/kurgu_1980_3/12854.pdf (Erişim tarihi: 17.11.2011).

Valck, M. and Loist, S. (2009). *Film festival studies: an overview of a burgeoning field Chapter13*. http://academia.edu/1876971/_Film_Festival_Studies_An_Overview_of_a_Burgeoning_Field_ (Erişim tarihi: 23.06.2013)

http://www.altinportakal.org.tr/files/formlar/49_Kisa_Film_Yonetmelik.pdf

(Erişim tarihi: 24.09.2012)

<http://www.ifsak.org.tr/index.php?mid=522> (Erişim tarihi: 24.09.2012)

<http://www.imdb.com/name/nm0946324/> (Erişim tarihi: 15.07.2012)

<http://www.nbcfilm.com/koza/info.php?mid=3> (Erişim tarihi: 12.09.2012)

<http://www.ntvmsnbc.com/id/25352836/#storyContinued> (Erişim tarihi: 11.09.2012)

<http://poyrazkisafilm.blogspot.com/> (Erişim tarihi: 17.11.2011)

<http://www.rezanyesilbas.com/sessiz/index.php?cmd=pages&id=3>.

(Erişim tarihi: 12.08.2012)

<http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/makaleler/hayatkurgulanamaz.html>

(Erişim tarihi: 11.04.2013)