

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

100 SORUDA

SİNEMA
SANATI

NIJAT ÖZÖN

GERÇEK  YAYINEVİ

100 SORUDA SİNEMA SANATI
Nijat Özön

100 SORUDA DİZİSİ 31

Birinci Baskı:

Mayıs 1972

Gözden Geçirilmiş

İkinci Baskı:

Nisan 1984

Kapak Sait Maden

Kapak baskısı Reyo Ofset

Dizgi ve Baskı:

Gül Matbaası

NIJAT ÖZÖN

100 SORUDA SİNEMA SANATI

GERÇEK  YAYINEVİ

Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4

Ücretsiz PDF Kütüphanesi - <https://rantey.org>

ÖNSÖZ

Her yıl iki bin kadar uzun film çevriliyor. Her yıl yirmi milyar kişi bu filmleri üç yüz bine yakın kapalı salonda izliyor. Filmleri televizyonda izleyen kırk milyara yakın kişi de bunlara katılıyor. Böylelikle her yıl yalnız uzun film izleyenlerin sayısı dünya nüfusunun on yedi katını aşıyor.

Bu filmler sınır tanımıyor; en değişik yollardan izleyiciye ulaşıyor. Sinema çağdaş insanın günlük yaşamının ayrılmaz bir ögesi oldu. Çok kimsenin bildiği tek sanat dalı sinemadır, çok kimse öbür sanatları da yalnız sinemadan izliyor. Bu yığınsal sanat ulusların yaşayışını yansıtıyor, toplumları birbirine tanıtıyor, yaklaştırıyor; kamuoyunu oluşturma, siyasal uğraşın, dünyayı değiştirmenin aracı olarak da kullanılıyor.

Sinema bütün bu değişik işlevlerini, büyük gücünü görüntülerinden alıyor. Bu görüntüler dolaysız, kestirme, evrensel bir dili oluşturuyor. Bu dil ustalıkla kullanıldığında yepyeni, dipdiri, geleceğe dönük bir sanatın ürünleri doğuyor. Sinema henüz yetmiş yaşını doldurmadı, ama baş döndürücü bir hızla geliyor; her yıl yüz kadar değerli yapıt, yarım düzine kadar başyapıt verebiliyor. Yıllık film sayısı göz önüne alınır, öbür sanatlardaki verimlilikle karşılaştırılırsa önemli bir sayıdır bu.

Bu kitap, bu en yaygın, en güçlü, geleceğe dönük sanatın temel ilkelerini belirtmeye çalışıyor. Amacı, bu sanatın ürünlerini daha iyi anlamaya, daha çok sevmeye, daha iyi değerlendirmeye, bunlardan daha çok zevk almaya yardımcı olmaktır.

İKİNCİ BASIM İÇİN BİRKAÇ SÖZ

«100 Soruda Dizisi»nin belirli özelliklerini taşıyan bu kitabın yeni basımında büyük ölçüde bir değişiklik yapılmasına gerek görülmemiştir. Daha önce zaten bir öğretim deneyiminin sonucu olarak düzenlenmiş olan **Sinema Sanatı**, konular ve düzenleniş yönünden şimdilik herhangi bir değişikliği gerektirmemektedir. Buna karşılık, ilk basımdan bu yana geçen on iki yılda gerek günlük dilimizde gerekse sinema terimlerinde ortaya çıkan değişikliklerden dolayı, kitabın dili yeniden gözden geçirilmiş, 1981'de **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü** adlı kitabımızda yer alan yeni terimlere göre gereken düzeltmeler yapılmıştır. Kitabın sonundaki «Küçük Sözlük» de bu yolda yeniden gözden geçirildiği gibi, «Kaynakça»da yer alan sinema sanatıyla ilgili kitaplar ile dergiler de günümüze dek getirilmiştir.

Giriş

SİNEMA, SİNEMA DİLİ, SİNEMA SANATI

Soru 1 : Sinema sözcüğünün anlamını açıkla mısınız?

Sinema (cinéma) sözcüğü sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca «kinêma, -atos = devinim» ile «graphein = yazmak» sözcüklerinden türetilen sinematograf, «devinimi yazan, saptayan» anlamına, sinematografi de «devinimi yazma, saptama» anlamına geliyordu. Yalnız Lumière Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcılar* (1) yapanlar da bunlara hep «devinim», «canlılık», «yaşam» kavramlarıyla ilgili adlar vermişlerdi. Çünkü yeni buluşun en belirgin özelliği, devinimi, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmesiydi. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanı sıra Birleşik Amerika'da çok kullanılan «motion picture, moving picture (ve bunun kısaltması «movie») = devinimli resim» de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. Sinema sözcüğü zamanla filmlerin gösterildiği yapı, yer; sinema çalışmalarının tümü; sinema işleyimi (endüstrisi) kavramlarını kapsayacak biçimde anlam genişlemelerine uğramışsa da, bizi burada ilgilendiren ilk ve temel kavram «devinimi yazma, saptama»dır. Bu anlamda sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra gösterici* yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük* üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmaya anlatır.

Soru 2 : Sinemanın başlıca özellikleri nelerdir?

Sinema görüntülüğe yalnız devinimli resimleri yansıtmakla

(1) Yanında (*) işareti bulunan sözcükler için kitabın sonundaki sözlüğe bakınız.

kalmaz, bunlarla ilgili sesleri de verebilir. Öyleyse sinema görünümlükte karşımıza hem resme hem sese dayanan bir görsel-işitsel imler (işaretler) dizgesi olarak çıkar. Bu özelliğinden dolayı sinema çok yönlü bir araçtır. Çünkü bu görsel-işitsel imler sinemanın bir iletişim, bildirişim aracı olmasını sağlar; sinema dünyanın dört bir köşesindeki olayları, bilgileri saptayıp bunları yine dünyanın dört bir köşesine yayabilir. Sinema aynı zamanda bir anlatım aracıdır, çünkü bu görsel-işitsel imler bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olguyu anlatabilecek yapıdadır. Bu görsel-işitsel anlatım aracı, kendi yapısına uygun sözcük dağarcığı, dilbilgisi, deyiş özellikleriyle bir dil niteliğine ulaşmış, bir sinema dili ortaya çıkmıştır. Sinema aynı zamanda bir sanattır; çünkü yaratıcı sinemacıların elinde bu dil, her çeşit duygu, düşünce, görüşü, her çeşit konuyu kendine özgü bir deyişle ortaya koyabilecek olgunluğa erişmiştir. Sinema bir araştırma aracıdır da. Bilimsel araştırmalarda ya da uygulamalı ve işleyimsel araştırmalarda en önemli gereç olan sinemanın yerini, özellikle devrimin yer aldığı konularda, başka hiçbir araştırma aracı tutamaz. Sinema eğitim-öğretim aracı olarak da kullanılabilir. Bilgileri aktarışındaki yoğunluk, kestirmelik ve kıvraklıktan dolayı okul ve okul dışında en etkili eğitim-öğretim sinemayla sağlanabilir. Sinemayı bir propaganda aracı olarak da kullanabiliriz. Üstelik görüntülerinin inandırıcılığı, kandırıcılığı ve etkililiği yüzünden propaganda araçlarının en güçlüsüdür. Sinemanın bir eğlence aracı olmak özelliği de vardır; insanların boş zamanlarını doldurmakta, onların hoşça vakit geçirmelerinde, oyalanmalarında kullanılabilir. Sinema bütün sanatların bireşimi, bir çeşit «tüm sanat» da sayılabilir. Bütün öbür sanatlardan sonra ortaya çıkan, bundan dolayı «yedinci sanat» adını alan sinema, bu geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümleyebilme niteliği taşıması yönünden «tüm sanat»ı gerçekleştirebilecek tek sanattır. Sinemanın bu çok yönlülüğüne, yığinsal olmak özelliğini de katabiliriz. Gerçekten de dilinin evrenselliği ve izleyiciye ulaşmadaki biçiminden dolayı büyük bir yaygınlığa ulaşan sinemanın, yukarıda sıralanan bütün özelliklerinin başına «yığinsal» nitelemesi eklenebilir: Yığinsal eğitim aracı, yığinsal sanat, yığinsal bildirişim aracı...

Bütün bunların yanı sıra sinema, en yeni araç ve gereçlere dayandığından, bunların yapımına, uygulanmasına, gelişmesine

bağlı olarak bir uygulamabilim (teknoloji); filmin üretilmesindeki özelliklerden dolayı bir işleyim; bu ürünün sürümündeki özelliklerden ötürü de bir tecim koludur.

Soru 3 : Sinema sanatı nedir? Neyi amaçlar? Hangi gereci kullanır?

Bütün sanatların amacı; okuru, izleyiciyi, dinleyiciyi etkileyen, insanın duyularını çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymaktır. Bu ürün, bu yapıt her sanatta başka başka gereçle (sözcük, ses, renk...) gerçekleştirilir. Yine her sanat, kullandığı gerece en yatkın anlatım yolunu, uygulayımını seçer. Bu bakımdan sanatı, genellikle, belli bir gereci belli bir anlatım yoluyla, uygulayım ile işleyerek ortaya koyan, bu gereç yardımıyla belli bir insancıl kavramı canlandırarak izleyiciyi, okuru, dinleyiciyi etkileyen bir çalışma diye tanımlayabiliriz. Her sanat, bu insancıl kavramı daha etkileyici, daha uyarıcı kılmak amacıyla çeşitli yöntemlere başvurur: Biçim, dizem (ritm) düzenlemeleri, kavramların karşılaştırılması ya da çarpıştırılmasından doğan canlılık... gibi. Sinema sanatı da, herhangi bir düşünceyi, duyguyu, olayı, gerektiğinde sesle de desteklenen devinimli resimlerle (görüntülerle) anlatım yoludur. Sinema sanatçısı bu çalışmayı yaparken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurguyla sağlanan dizem, alıcı devinimlerinin sağladığı canlılık, görüntünün ortaya koyduğu kavramla yaratılan etkilerden yararlanır.

Her sanatın kullandığı belli bir gereç, bir de bu gerece en yatkın işleme biçimi olduğunu belirtmiştik. Sanatların özelliklerini oluşturan, birbirinden ayıran da, kullandıkları bu gereç ile gerecin yapısından doğan değişik işleme yollarıdır. Bir yazar, bir ozan gereç olarak belirli kavramların karşılığı olan sözcükleri kullanır. Bu sözcüklerin anlam yönünden ilişkilerini, sözcüklerin yan yana gelişimin anlam ve tartım yönünden oluşturduğu birliği en uygun biçimde düzenleyerek yapıtını yaratır. Bir ressam gereç olarak rengi kullanır; belirli bir yüzey üzerinde renkleri belli bir kavramı anlatacak ya da soyut bir kavramın karşılığı olacak, kimi zaman da salt biçim düzenlemesi

oluşturacak yolda düzenler. Bir besteci, değişik nitelikteki sesleri zaman içinde, dizemli biçimde düzenleyerek yapıtını gerçekleştirir... Sinema sanatının gereci de, belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film* parçalarıdır. Sinema sanatçısı bu görüntüleri amacına en uygun biçimde düzenlemeye çalışır; bu düzenlemede boş filmin* özelliklerinden, optik kurallarından, cisimlerin ve alıcının devinimlerinden, çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, görüş noktalarından, bezemden (dekordan), oyundan, film hilelerinden yararlanarak yapıtına öz ve biçim yönünden en elverişli yapıyı vermeye çalışır. Sinemacı, gerektiğinde öbür sanatlardan da yararlanır; fakat bu sanatları sinemaya özgü nitelikler çerçevesinde kullanır. Kuşkusuz sinema sanatçısının film üzerindeki görüntüleri elde ederken başvurduğu çeşitli araç ve gereçler, çeşitli uygulamısal işlemler de vardır. Fakat bunların hepsi, sinemanın asıl gereci olan film üzerindeki görüntüyü en elverişli yoldan gerçekleştirmedeki yardımcı öğelerdir.

Soru 4 : Sinema gerecinin sınırları nelerdir? Bu sınırları genişletmek niçin önemlidir?

Bütün öbür sanatlarda olduğu gibi, sinema sanatında kullanılan gerecin de birtakım sınırları vardır. Sinemacı da öbür sanatçılar gibi, kullandığı gerecin sınırlarıyla bağlıdır; bir yandan da bu sınırları elden geldiğince genişletmenin yollarını araştırır. Bütün sanatların tarihi de, bir bakıma, bu sınırların genişletilmesi, yeni yeni olanakların bulunması, denenmesi tarihidir. Sinema sanatının da, kullandığı gereçten yani filmde doğan birtakım sınırları vardır. Sinema sanatçısı her seyden önce çok dar bir alanda çalışmak zorundadır. Ölçün filmde* görüntünün kapladığı alan 15,25x20,95 mm. boyutundadır. Görüntülükte bu genellikle 3 x 4 metre, kimi zaman da 5,30 x 7,30 metre boyutuna ulaşır. Sinemacı bütün düzenlemelelerini, çerçevesi gerek uzun yıllar, gerekse bütün film boyunca değişmeyen bu dar alan içinde gerçekleştirmek zorundadır. Geniş görüntülük işlemleri bu alanı ancak belirli bir ölçüde genişletebilmiş, çerçeve yine belirli bir biçime bağlı olarak bütün film boyunca değişmezliğini sürdürmüştür. Bundan dolayı si-

nemacı, resminin çerçevesini bir bakıma istediği büyüklükte ve biçimde düzenleyebilen ressamı göre daha elverişsiz durumdadır. Kaldı ki ressamın duruk resimlerine karşılık sinemacı devinimli görüntülerle çalışır; bu devinimleri de yine çerçevenin dar sınırları içinde düzenlemek zordur. Görüntülerin filmin duyarkatına* çıkabilmesi için bu duyarkatın yeterince duyarlı olması, bu devinimli cisimlerin yeterince aydınlatılması, üstelik bu aydınlatmada birtakım estetik kaygıların da gözetilmesi zorunluluğu başka bir güçlük ortaya çıkarır. Bir başka sınırlama, filmin ikiboyutlu oluşundan doğar. Bu noktada sinemacı ressamla aynı durumdadır; ressamın ikiboyutlu yüzeyde üçboyutlu görünüşler sağlamaya çalışması gibi, çalışma alanı üçboyutlu olan sinemacı da bu üçboyutluluğu düzlem görüntülük üzerinde yeniden yaratmaya uğraşır. Bununla birlikte sinemacının bu üçboyutluluğu yaratmakta ressamdan daha büyük olanakları bulunduğunu da belirtmek yerinde olur: Varlıkların, alıcının devinimleri, özellikle görüntülüğün yüzeyine dikey devinimleri; konunun derinliğine düzenlenmesi; optik bakımdan derinlemesine görüntünün gerçeğe tıpatıp uygun sağlanabilmesi bu üçboyutluluğun sağlanmasında yardımcı olur. Geniş görüntülük işleminin sağladığı ruhsal üçboyutluluk da bunu pekiştirir. Filmin bir başka özelliği, görüntülerinin siyah-beyaz oluşudur. Sinemacı görüntülerini siyahtan beyaza dek uzanan gri ayırtıları (nüans) içinde düzenlemek zorundadır. Bu arada renkli film alanındaki gelişme, sinemacıya renkleri kullanmak yönünden de sınır genişletici bir olanak sağlamıştır. Fakat siyah-beyaz film bugün bile en yaygın sinema gerecidir. 1927 yılına dek sinemanın sestensiz bulunmuş göz önüne alırsa, o dönem içinde ortaya bir sınırlılık daha çıkmış olur. Bugün bile ses alanında yeni birtakım gelişmeler, özellikle üçboyutlu seste ilerleme beklenmektedir.

Öte yandan sinema çağdaş uygulamaya (teknolojiye) dayanan, bu alandaki dev adımlardan yararlanan bir koldur. Görüntülerin ve sesin sağlanmasında kullanılan araç ve gereçlerdeki her yeni gelişme, sinema sanatında da gelişmelere, değişmelere yol açmaktadır. Sıradan sinema izleyicisinin hemen ayırt edebileceği en yakın gelişmelerden birkaç örnek sayalım: 1950'lerde çeşitli geniş görüntülük işlemlerinin ortaya çıkışı, sinemacının çalıştığı dar alanın genişlemesini sağladığı gibi, çer-

çeve oranlarının değişmesi de yeni çerçeveleme, görüntü düzenlemelerine yol açtı, dolayısıyla sinema dilinde yeni gelişmeler ortaya çıktı. Yine 1950'lerde renkli film alanında sağlanan gelişmeler, renkli filmi, usta sinemacıların elinde, eski «kartpostal» anlayışından kurtardı; hiç olmazsa sinemanın en yetenekli, en sağlam beğenili ustaları rengi büyük ressamları andırırcasına kullanmaya başladılar. Daha eskilerde, sesin eşlemeli* olarak saptanabilmesi olanağının, sesli filmin doğmasına, görüntüye yeni bir boyutun eklenmesine yol açtığını biliyoruz. Ama sinema sanatında, gerecin sınırlarının genişletilmesinden dolayı değişikliklere yol açan gelişmeler yalnız bunlar değildir. Boş film duyarlıklarının* gittikçe gelişmesi, sinemacının en elverişsiz ışık koşullarında rahatça çalışabilmesini, sinemacının her yerde her koşulda film çevirebilmesini sağlamıştır; bu da sinemacının «doğaya açılma»sını olanaklaştırmıştır. Sinemanın ilk dönemindeki duyarlılığı az, iri tanecikli boş filmlerin verdiği görüntü ile günümüz sinemasının duyarlılığı yüksek, ince tanecikli boş filmlerinin elde ettiği görüntülerin niteliği aynı değildir. Merceklerdeki gelişmeler de tıpkı film duyarlılarındaki gelişmeler gibi sinemacının çalışmasını büyük ölçüde kolaylaştırmış, görüntüleri saptamada ve görüntülerin niteliğinde yeni olanaklar sağlamıştır. Değişir odaklı merceklerin* ya da derinlemesine görüntü sağlayan merceklerin geliştirilmesi sinema dilinde büyük değişikliklere yol açmıştır. Görüntüyü saptamakta en başta gelen aygıtta, yani alıcıdaki gelişmeleri ele alalım: Bu alıcının elle çalıştırılmasından motorla çalışmaya geçişi; yerinden ancak bir araç yardımıyla kıpırdatılabilen kocaman alıcılardan bir kimsenin tek başına kolaylıkla taşıyıp kullanabileceği boyda küçük, hafif alıcılara ulaşılması; bu alıcıların, görüntünün boş filme aktarılmasında hiçbir yanlışa yer vermeyen özdevinimli (otomatik) çalışan düzenlerle donatılması; alıcılardaki bu kullanışlılığa uygun olarak ses alma aygıtlarında ortaya çıkan gelişme, sinema alıcısının bir kalem denli kolaylık ve kıvraklıkla kullanılmasını sağlamıştır. Bu da, sinema diline, yakın zamanlara dek rastlanmayan bir canlılık, kıvraklık, dolaysızlık getirmiştir. Uygulayım bilimin gelişmesinde bir durma, hatta yavaşlama şöyle dursun gittikçe artan bir hızlanma olduğuna göre, sinema da buna bağlı olarak, görüntünün sağlanmasında önümüzdeki yıllarda yeni yeni olanaklar

kazanacak, bu da sinema dilinde ve sanatında yeni ilerlemelere yol açacaktır.

Soru 5 : Sinema sanatının incelemesinde karşılaşılan başlıca güçlükler nelerdir?

Sinema sanatıyla öbür bütün sanatlardan daha sık karşılaşmamıza, bu sanatın günlük yaşamımızda önemli bir yer tutmasına karşın, sinema sanatını, sinema dilini incelemek, öğrenmek ilk bakışta sanıldığı denli kolay değildir. Güçlüklerin başında sinemanın yeniliği gelir. Sinema en yeni, en genç sanattır. Sinemanın tarihi henüz bir yüzyılı doldurmamıştır. Geleneksel sanatların kuralları genellikle yerleşmiş, oturmuş olduğu halde, sinemanın kuralları henüz yeni yeni belirlenmeye başlamıştır. Öte yandan, zaman zaman yanlış bir tutumla denendiği gibi, geleneksel sanatların kurallarıyla, ölçüleriyle sinemaya yaklaşamayız. Çünkü sinema geleneksel sanatları da özümleyebilmekle birlikte bağımsız bir sanat dalıdır; kendine özgü kuralları, ölçüleri vardır. Yeni ve özgün bir sanat olan sinema, henüz gelişmekte olan bir sanattır. Bu gelişme sürekli olduğu gibi, yukarıda gördüğümüz üzere, çağdaş uygulamayla bilime dayanmasından ötürü aynı zamanda çok hızlıdır. Bu da sinema alanında her an yeniliklere, buluşlara yol açmaktadır. Bir gün öncesine dek değişmez gibi görünen kurallar, ertesi günü değişivermektedir. Yani oldukça durulmuş olan öbür geleneksel sanatların yanında sinema, izleyiciyi şaşırtan bir oluşum içindedir. Sinemanın yapıtlarını sürekli olarak izleyemeyenler «ipin ucu»nu kolaylıkla kaçırabilmektedirler. Kaldı ki bir güçlük de sinema yapıtı ile izleyici arasındaki bu ilişkiden, daha doğrusu ilişkisizlikten doğar. Bir okur incelemek istediği herhangi bir kitabı büyük bir güçlük çekmeksizin edinebilir, eli altında bulundurabilir, tekrar tekrar okuyabilir, gerektiği vakit gereken bölümlere yeniden başvurabilir. Bir müziksever dinletiler, plaklar, ses alma aygıtları, radyo yayınlarıyla başlıca yapıtları yine oldukça kolaylıkla izleyebilir, eli altında bulundurabilir. Resim sanatının ürünleri müzelerde, olmazsa aslına çok yakın «röprodüksiyon»lardan izlenebilir. Tiyatroyu görünçlükten (sahneden) izlemek olanağı her vakit

bulunamazsa da, betiklerden (metinlerden) izlemek olanağı vardır. Ama sinema izleyicisi için durum böyle değildir. Film izleyicinin karşısına ancak bir rastlantı sonucu çıkar. İzleyici, filmi ancak kısa bir sürede bir ya da birkaç kez görebilir. Film gösterilirken belli bir noktada durmak, geriye dönmek, yinelenmek olanağı yoktur. Üstelik en elverişli koşullarda bile bir filmin ancak %60'ının «görülebildiği» bilimsel araştırmalarla ortaya konmuştur. Kaldı ki bir filmin yalnız görülmesi değil, görülen şeyin kavranması, anlaşılması da gereklidir. Filmin bütün değeriyle ancak, çerçeve oranı korunan görüntülükte incelenebileceğini de bunlara katabiliriz. Oysa, sinema dilinin bütün inceliklerini öğrenmek, sinema sanatı konusunda bilgi edinmek, sinema konusundaki kuramsal (nazari) bilgiler denli, sinemanın başlıca yapıtlarını titizlikle inceleyerek edinilen kılğılsal (ameli) bilgilere de dayanır. Çeşitli ülkelerdeki filmlikler (sinematekler), sinema dernekleri, özel sinemalar, sanat sinemaları hep izleyici ile film arasındaki bu kopukluğu önlemek amacıyla kurulmuştur. Gerek bu kuruluşların çoğalması, gerek televizyonda sinemanın büyük yapıtlarının düzenli olarak gösterilmesi bu alandaki güçlükleri giderdiği gibi, son zamanlarda görüntülerin elektronik yoldan mıknatıslı kuşak üzerine aktarılmasını ses aygıtı (teyp) denli kolaylaştıran mıknatıslı görüntü aygıtlarının (video teyplerin) gelişmesi de bu alanda sinemaseverlere en geniş olanakları sağlamıştır. Mıknatıslı görüntü aygıtları bir yandan televizyonda gösterilen filmleri saptamak, bir yandan en eskilerden en yenilere dek sinema ürünlerinin kutucuklarla (video kasetlerle) sürülmesinden dolayı bunları çoğaltmak ve gösterimini sağlamak yönünden isteyen herkesin kendine özgü bir filmlik oluşturmalarını olanaklaştırmaktadır. Böylelikle sinemaseverlerin evlerin istedikleri vakit, istedikleri filmi, istedikleri kadar izleyebilmeleri; görüntüyü dondurmaları, hızlandırmaları, yavaşlatmaları, geriye döndürmeleri, dolayısıyla filmleri istedikleri titizlikle inceleyebilmeleri sağlanmış olmaktadır.

Soru 6 : Sinema sanatını incelemeye nasıl bir yol izlenmelidir?

Sinema sanatı her şeyden önce kendine özgü anlatım yo-

luyla, kendine özgü dille dikkati çeker. Sinemayı, geniş ölçüde yararlandığı öbür sanatlardan ayıran da, bu anlatım ayrılığı, bu dildir. Sinema sanatını en kestirme yoldan öğrenmek için işe sinemanın bir dil ve anlatım aracı olarak taşıdığı özelliklerden başlamak gerekir. Sinema dili bildiğimiz dilden ayrı, yepyeni bir dildir. Sinema, konuşma ve yazı dilinin karşısına görüntü dilini, ses eklendiği vakit de, görsel-işitsel dili çıkarır. Görüntü dili bir bakıma bize çok yabancı sayılmaz. Görüntüyü sinemada kullanıldığı anlamda değil de daha genel anlamda ele aldığımızda, bu dille tanışıklığımız çok küçük yaşlara dek uzanır. Görme duyumuz bilinçle çalışmaya başladığından beri görüntüyle alışverişimiz de başlamış demektir. Bu yönden bakılınca görüntü yalnız sinemaya özgü bir şey değildir. Bütün görünç (temaşa) sanatları görüntüye dayanır. Resim, yontu, mimarlık... gibi sanatlarda da görüntü büyük bir yer tuta. Günümüze doğru geldikçe fotoğraf, karikatür, resimli roman, foto-roman... görüntüyü tıpkı sinema gibi günlük yaşayışımıza sokmuştur. Ne var ki, sinemanın ve aynı ölçüde olmasa da televizyonun görüntüsü, bu saydıklarımızdan temelli bir ayrılık taşır. Bu da, sinema ve televizyonda görüntünün devinimli oluşudur. Görünç sanatları bir yana, bütün öbür sanatlarda görüntü devinimsizdir. Öte yandan, görünç sanatlarındaki devinim ile sinema ve televizyondaki devinimin aynı nitelikte olmadığını da ileride göreceğiz.

Bütün diller gibi, görüntü dili, sinema dili de öğrenilmek ister. Sinema izleyicilerinin çoğu bu dili öğrenmek gerektiğini bilmezler, daha doğrusu çocukluklarından beri karşı karşıya geldikleri bu dili bildiklerini sanırlar. Anadillerini nasıl yavaş yavaş, günlük deneyimleriyle öğrenmişlerse, sinema dilini de bunun gibi öğrendiklerine inanırlar. Bu düşünce ilk bakışta doğru gibi gelir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi, sinema dili çok küçük yaşlardan beri karşı karşıya geldiğimiz, anadilimiz gibi yavaş yavaş öğrendiğimiz bir dildir. Çünkü öbür birçok sanatın tersine, sinema kentlerden kasabalara, köylere dek uzanan, milyarlarca izleyicisi olan, yüzyılımızın en yaygın sanatı, halk sanatıdır. Eski Yunan'da tiyatro halkın günlük yaşamına ne denli karışmışsa, yirminci yüzyıl insanının yaşamında da sinema buna benzer bir yer tutmaktadır. Bu bakımdan, sinema diliyle olan iliskimiz, gerçekten anadilimizle olan

ilişkiyi andırır: Çocuğun anadilini günlük deneyimleriyle, yavaş yavaş biriktirdiği sözcük dağarcığıyla, bu dağarcıktan seçtiği sözcükleri birbirine çatmasını öğrenmekle edindiği gibi sinema izleyicisi de sinema dilini buna benzer biçimde öğrenir. Ne var ki, anadilimizi öğrenmemiz, bu dilin bütün inceliklerini, ustalıklarını bilmemiz, bu incelik ve ustalıkları kullanabilmemiz, bunları değerlendirebilmemiz demek değildir. Bunların gerçekleştirilmesi, anadilinin öğrenilmesinin ötesinde ayrı bir eğitime; dilbilgisi, söz sanatları, deyişbilimin öğrenilmesine, büyük ustaların yapıtlarının incelenmesine, sağlam bir dil ve yazın eğitimine bağlıdır. Sinema dili, görüntü dili için de durum aynıdır. Herhangi bir sinema yapıtının derinlemesine anlaşılması, değerlendirilebilmesi, bu yapıttan zevk alınabilmesi de bu dilin bütün inceliklerinin öğrenilmesine bağlıdır. Anadilinin nasıl sözcük dağarcığı, dilbilgisi, deyişbilimi, söz dizimi, söz sanatları varsa, sinema dilinin de kendine özgü bu çeşit araçları vardır. Bundan dolayı, günlük deneyimlerle edinilmiş bir sinema dili bilgisi, gerçekte sinema dilinin, sinema sanatının öğrenilmesi bir yana, bir sinema yapıtının anlaşılması, değerlendirilmesi için bile yeterli olamaz. «Ben sinema dilini biliyorum, çünkü çocukluğumdan beri sürekli olarak sinemaya gider, film izlerim» diyen izleyici, okullarımızda sık sık rastlandığı gibi, çocuğu Türkçeden sınıfta kalan velilerin «benim çocuğum Türkçeden nasıl sınıfta kalır? Türk değil mi, anadilini bilmez mi?» diye yakındığı zamanki yanlışına düşmektedir. Bu yanlışa sık sık düşüldüğü için de, izleyicilerden çoğu film karşısında edilgen (pasif) durumdadır: Filmi hiç kafa yormaksızın izler, izledikten sonra da zaten fazla bir şey alamadığı film üzerinde yeniden kafa yormaz. Böyle bir izleyicide filmi izledikten sonra kalan şey, çok kez, o filmin öyküsüdür. Üstelik bu konudaki bilgisi bile çok üstünkörüdür. Çünkü izleyici filmi ancak günlük deneyimleriyle edindiği yarım yamalak sinema diliyle izlemeye, anlamaya çalışmıştır.

Sinema sanatının anlaşılması için, sinema dilinin bütün inceliklerinin öğrenilmesi bir de şundan dolayı gereklidir: Sinema görüntülerinin yanıltıcılığı. Çünkü bu görüntüler bize gerçeği olduğu gibi yansıtabildiği denli, bizi yanıltmak, kandırmak, düşüncelerimize şu ya da bu yönü vermek amacıyla da kullanılabilir. Bu görüntülerin yanıltma, kandırma gücü, ger-

çekçi özelliğiyle doğru orantılıdır. Çünkü sinema izleyicisinin, sinema görüntülerinin gerçek olduğu yolunda bir önyargısı vardır. Bu önyargı sinemada gerçekçi türlere doğru ilerledikçe daha da ağırlık kazanır, belgesel filmlerde son kertesine varır. Bunun nedeni şudur: Öykülü filmlerin, yaratıcısının kafasında tasarladığını bilir, buna karşı kendimizi bir ölçüye dek koruyabiliriz. Ama görüntülerini bir ayna gibi günlük gerçeği yansıtmakta kullanan belgesel filmlerde bu görüntülerin gerçeğe uygunluğunu önceden benimsemişizdir. Oysa haber filmlerinin, propaganda filmlerinin çoğu da izleyicinin bu önyargısından yararlanır. Öyleyse, görüntülerin gerçekliği konusundaki yanılgıları önlemek, kimi filmlerde alttan alta, sinsice, gizlice yapılan propagandayı anlamak için de sinema dilini iyi bilmek zorundayız, sinemanın bu gücünden yararlanmak için de...

Sinema sanatı, sinema dili görüntülere dayandığı için, bu sanatın ve dilin incelenmesine de görüntüleri çözümleyerek başlayacağız.

GÖRÜNTÜ VE ÖĞELERİ

Soru 7 : Görüntü nedir?

Bir film parçasını ışığa tuttuğumuzda üzerinde dikkörtgen biçiminde, ufak resimlerin alt alta sıralandığını görürüz. Bunların her biri bir resimdir. Şekil 1'de, filminden alınmış böyle bir resim görülüyor. Bu resmin, gerçekte, fotoğraf aygıtıyla alınmış resimden bir ayrımı yoktur; tıpkı, alıcıyla aynı gerceci yani 35 mm.lik filmi kullanan Leica tipi fotoğraf aygıtlarının aldığı resimlere benzer. İstenirse fotoğrafçılıkta olduğu gibi, negatif sinema filmindeki bu resim de bir kart üzerine çıkarılabilir (nitekim Şekil 1'deki resim de böyle sağlanmışır). Ancak, alıcının aldığı resimlerin bir özelliği vardır: Bu resimlerin her biri herhangi bir devinimin, durumun, varlığın olağan olarak saniyenin 1/48'indeki görünüşünü veren, bu hızdaki düzenli aralıklarla saptanmış bir dizi resim içinde yer alır. Nitekim, devinimli bir görünçlüğü aktaran film parçasına baktığımızda, art arda sıralanmış bu resimlerden her birinin, kendinden öncekine ve sonrakine göre belli belirsiz bir değişiklik gösterdiği ayırt edilir; daha uzak resimler birbiriyle karıştırılırsa bu değişiklik göze çarpıcı bir ölçüye varır. Çünkü alıcı, devinimi saniyenin 1/48'i kadar aralıklı parçalara bölerek bu parçaların her birini bu resimlerde saptamıştır, yani devinimi çözümlemiştir. Bir film parçası, göstericide oynatıldığında, her resimde saptanmış olan devinim parçaları yine aynı düzenli aralıklarla birbirini izler, böylelikle doğadaki devinim bu kez yeniden kurulmuş olur, yani devinimin bireşimi sağlanır. İşte, görüntü, art arda sıralanmış bu tek tek resimlerin, devinimin bireşimini sağlamak üzere görüntülükte, birbirini izlediğinde ortaya çıkan bütündür; devinimli resimler bütünüdür. Alıcının saptadığı görünçlükte hiçbir devinim yer almasa da, alıcı duruk bir varlığı saptasa da, görüntünün oluşması yine tek tek resimlerin birbirini izlemesiyle gerçekleşir. Bazı film-



(Şekil 1) GÖRÜNTÜ VE ÖĞELERİ. Bir film den alınan bu parçada görüntüyü oluşturan resimler ve görüntünün öğeleri (cerçeve/cerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, alıcı açısı, çekim ölçeği, oyuncu, çevre/bazem/donatım/makyaj, renk, aydınlatma, içerik, görünümlükleme) açıkça ayırt ediliyor. Bunlara devlinim, kurgu ve ses öğeleri de katılacaktır.

lerde, perde üzerindeki görüntü «dondurulup» devinimsiz fotoğraf resmi veriliyormuş duygusu yaratılır. Bu «dondurulmuş görüntü» bile yine tek bir resmin film parçası üzerinde defalarca yinelenmesiyle elde edilmiştir. Demek ki, görüntü, alıcının düzenli aralıklarla saptamış olduğu bir dizi resmin, gösterici yardımıyla yine düzenli aralıklarla görüntülüğe yansıtılması sonucu ortaya çıkar. Buna göre, görüntüde birçok resim yer alır. Görüntü birçok resimden oluştuğuna göre, görüntü yerine resim terimini de kullanabiliriz, ama resim yerine görüntü diyemeyiz, çünkü tek resim (defalarca yinelenmediği takdirde) görüntüyü oluşturamaz. Yine bu açıklamadan anlaşılabilceği üzere, görüntü ancak görüntülükte ya da bakımlıkta incelenebilir. Ama görüntünün devinimliliği, sürekliliği, değişkenliği, taşıdığı gerecin çokluğu, çeşitliliği, görüntü öğelerinin varsıllığı ve karmaşıklığı yüzünden bu inceleme hiç de kolay değildir. Bundan dolayı, tıpkı varlıkların, özellikle canlı varlıkların incelenmesinde, bunlardan alınan kesitlerin, örneklerin mikroskopta gözlenmesi gibi, görüntüyü de kolayca inceleyebilmek için onu önce duruk bir resim gibi almak gerekir.

Soru 8 : Görüntünün başlıca özellikleri nelerdir?

Görüntünün alıcıyla saptandığını görmüştük. Alıcı, merceğinin önündeki konuyu film üzerine olduğu gibi aktararak dışımızdaki dünyanın bütün gerçeğiyle elde edilmesini sağlar. Dolayısıyla, alıcının görüntüleri saptaması tümüyle nesnel (objektif) bir işlemdir ve bunun sonucu ortaya çıkan görüntüler de tam bir gerçeklik taşır. Alıcının bu özelliğini bilen izleyicinin bu yüzden sinema görüntülerinin gerçekliği konusunda bir önyargı edindiğini de daha önce belirtmiştik. Ama sinema görüntüleri bu gerçeklikten, bu nesnellikten kolaylıkla uzaklaşabilir. Alıcıya insan eli değer değmez, mercek önündeki varlıklar, durumlar, ilişkiler kişisel bir tutumun, görüşün yansıması olur. Dışımızdaki nesnel gerçek, kişisel bir yoruma uğrar, hatta kimi zaman bu gerçek çarpıtılabilir, bozulabilir. Aynı gerçeğin başka başka sinemacılar ayrı ayrı sonuçlar çıkarabilirler. Alıcıyı kullanan kişi, gerçeği izleyiciye daha yoğun verebilmek için elindeki bütün olanakları kullanarak bu gerçeği

katsayılarıyla sunabilir. Öte yandan, görüntülein yalnız elde edilmesi değil, bu görüntülerin sıralanması, yan yana getirilmesi de önemlidir. Aynı görüntüler, değişik sıralanmayla, bambaşka bir anlam kazanabilir, hatta birbirine taban tabana karşıt kavramlara yol açabilir.

Görüntüler dışımızdaki dünyayı olduğu gibi yansıttığı için, karşımıza çok kez, ilk görüşte tanıdığımız varlıkları çıkarır. Bu yönden görüntünün anlamı, örneğin bir sözcüğün anlamından daha belirgin, daha kesindir. Yazarın kullandığı «kedi» sözcüğü her okurda başka başka kedi imgeleri uyandırır; oysa sinemacı görüntüyle ancak belli bir kediyi verebilir. Ama görüntülerin anlamı her vakit böylesine belirgin ve kesin değildir. Bir kez dışımızdaki dünyada da her varlık ve varlıklar arasındaki ilişki her vakit ilk görüşte kavranabilecek denli yalın değildir. Kaldı ki, görüntülerin sıralanışının, bu görüntülerin ortaya koyduğu varlıklara ve ilişkilere bambaşka anlamlar kazandırdığını da belirtmiştik. Öte yandan, görüntüler karşısında izleyicilerin durumu da aynı değildir. Her izleyici aynı görüntüleri mutlaka aynı biçimde anlamaz, aynı biçimde yorumlamaz, görüntülerden ayni ölçüde etkilenmez. Görüntüleri her izleyici kendi yetişmesine, eğitimine görgüsüne, beğenisine, deneyimine, görüşüne göre değerlendirir.

Öyleyse sinema görüntüleri bir bakıma çok gerçek, çok belirgin, çok kesin, çok dolaysız, çok yalındır; öte yandan çok aldatıcı, çok belirsiz, çok çapraşık, çok değişik anlamlıdır. Bir filmi anlamak için, bu filmi oluşturan görüntüleri ele almak, bu görüntüyü çözümlemek, görüntünün bütün öğelerini tek tek incelemek gerekir.

Soru 9 : Görüntü hangi öğelerden oluşmuştur?

Şimdi yeniden Şekil 1'e dönelim, bu resimden görüntünün, belli başlı öğelerini çıkarmaya çalışalım. Bu öğelerden kimileri hemen göze çarpacak çeşittendir, kimileri ancak görüntülükte ayırt edilebilir, kimilerini ayırt etmek için de özel bir çaba gerekir. Örneğin bu resmin bir çerçevesi olduğu hemen göze çarpmaktadır; buna görüntü çerçevesi ya da yalnız çerçeve denir. Ama bu çerçeve içinde varlıkların belirli bir düzenle yerleştirilmiş olduğu belki gözden kaçabilir. Oysa çerçeve

venin sınırladığı bu yüzey üzerindeki bu yerleştirme çerçeveleme adını alır ve görüntünün önemli bir ögesidir. Çerçeveledi ki varlıkların yalnız yüzeyde değil aynı zamanda derinlemesine düzenlendikleri de gözden kaçabilir; oysa görüntü düzenlemesi adı verilen bu işlem de yine görüntünün önemli bir ögesidir. Resme dikkat edilirse, çerçeve içindeki varlıklara belli bir görüş noktasından, belli bir açıdan bakılmış olduğu da ayırt edebilir. Görüntü çerçevesinin bu varlıklar için aynı zamanda bir ölçek olduğu da söylenebilir; çünkü bu varlıklar bu çerçeve içinde belirli bir büyüklükte görünüyorlar. Bu resim, hiç kuşkusuz, bir şey anlatıyor, bir içeriği, bir konusu var. Öykülü filmde görüntü içeriklerinin belirli bir düzenlemeyle baştan sona kadar sıralanması, filmin konusunu oluşturur, dramatik yapıyı kurar. Bu dramatik yapı içinde kişilere büyük pay düşer. Dramatik yapının kişilerini görüntüde oyuncular canlandırır, bunlar oyunları ile değerlendirilir. Bu kişiler belirli bir çevrede yer almışlardır; filmin konusu belirli çevre ya da çevrelerde geçer; bu çevrenin özellikleri, insanları kadar bezemleri, donatımı, giysileriyle ortaya çıkar. Resme dikkatli bakarsak karanlık ve aydınlık noktaların bulunduğunu, belirli bir ışıklılık derecesi olduğunu, ışığın belirli bir yönden geldiğini görürüz. Bu da, görüntünün bir başka ögesi olan aydınlatmayla sağlanır. Bu resimdeki görüntü siyah-beyazdır, ama renkli de olabilirdi ve sinemacı rengi, görüntünün önemli bir ögesi olarak kullanabilirdi. Baska bir ögeye geçelim: Başlangıçta da belirttiğimiz gibi, görüntüyü burada duruk bir resim gibi ele aldık. Bu resim ile bunu izleyen resimlerin bir görüntü oluşturacak biçimde görüntülüğe yansıdığını varsayalım, o vakit karşımıza görüntünün en önemli ögesi olan devinim çıkacaktır. Üstelik bu devinimin yalın değil karmaşık olduğunu, bir değil birkaç çeşit olduğunu da göreceğiz. Yine buradaki duruk resimden bir an için ayrılıp görüntülükteki görüntüye dönelim: Bu görüntü görüntülükte gösterildiğinde bu kişiler kendi aralarında belki konuşacaklar, belki bağıracaklardır. Belki bu görüntülere bir müzik eslik edecektir. Belki bu görünçlükte çevrenin doğal sesleri işitilecektir. Belki sinemacı bu seslerin hiçbirini vermeyecek, ses arasındaki bir anlık derin sessizliğin, susuşun sağladığı ağırlıktan yararlanacaktır. Bütün bunlar bizi görüntünün bir başka ögesi olan sesle karşı

karşıya getirir. Bir de, görüntü öğeleri olarak şimdiye kadar bütün bu sıraladıklarımızın sinemacı tarafından belli bir görünüşte birkaçının ya da hepsinin belli bir anlayışla düzenlenmesi sonucu ortaya çıkan görünüşlekleme ya da yönetim vardır.

Böylelikle, görüntüyü oluşturan başlıca öğelerin neler olduğu ortaya çıkmaktadır; bunlar çerçeve/çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, alıcı açısı, çekim ölçeği, oyuncu/oyun, çevre/bezem, donatım/giysi/makyaj, aydınlatma, renk, içerik/izlek/konu/oyunluk/dramatik yapı, devinim, ses, görünüşlekleme/yönetimdir. Bu öğelerin her biri sinemacının önüne geniş kullanma olanakları çıkarır. Bu olanakların ne denli varsıl, ne denli çeşitli, aynı zamanda ne denli çapraşık olduklarını, ortaya ne denli karmaşık sorunlar çıkardıklarını anlamak için her birini ayrı ayrı görelim. Bu bizi aynı zamanda hem görüntüyü öğelerine ayırmaya, görüntüyü çözümlemeye; hem de tersine bir işlemle, çözümlenmiş görüntüden yola çıkarak görüntülerin tümünü yani sinema yapıtını daha iyi anlamaya yöneltecektir.

I. ÇERÇEVE / ÇERÇEVELEME

Soru 10 : Çerçeve nedir? Nasıl oluşur? Özellikleri nelerdir?

Daha önce belirttiğimiz gibi, film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen, bir dikdörtgen oluşturan siyah çubuklara çerçeve denir (Şekil 1). Boş flimde çerçeve yoktur. Alıcı çalıştırıldığında, yuvarlak mercekten giren ışık, bu merceğin ardındaki dikdörtgen biçimindeki pencerenin verdiği dikdörtgen biçimiyle düşer. Dolayısıyla bir filmin üzerine yalnız bu pencerenin çevrelediği resim çıkar; bunun dışındaki bölüm siyah olarak kalır. Bu siyahlıklar da her resmin çevresinde bir çerçeve oluşturur. Alıcıdakine benzer (fakat ondan biraz daha küçük) bir pencere de göstericide vardır. **Dolu filmin* üzerindeki resimler tek tek bu pencereden**

merceğe, mercekten de görüntülüğe düşürülür. Nitekim göstericiyi filmsiz, boş olarak çalıştırdığımızda görüntülük üzerinde bu pencerenin yansıdığını görürüz.

Görüntü çerçevesine dikkatle bakarsak bunun özelliklerini kolayca çıkarabiliriz: Bu çerçeve dikdörtgen biçimindedir. Bu dikdörtgen yatay durmaktadır, yani uzun kenarı yere koşut (paralel), kısa kenarı düşeydir. Bu çerçeve değişmez niteliktedir, yani kenarlarının uzunluğu hiç değişmez; dolayısıyla kenar uzunluklarının birbirine oranı (çerçeve oranı) da değişmez. Çerçevenin bu özellikleri, sinemanın gerecinden, yani filminden doğar. Ölçün filmin eni 35 mm.dir (zaten bundan dolayı 35 mm.lik film adını da taşır). Bu 35 mm.lik en içinde, yukarıdan aşağıya doğru iki yandan bir dizi delik sıralanır. Sesin sinemaya girişinden sonra, filmin bir yanına, görüntü ile bu delik dizisi arasında 22,13 mm. eninde bir de ses yolu* girmiştir. Bundan dolayı 35 mm. enindeki bu filmin üzerinde resmin (görüntünün) eni ancak bunlardan artakalan uzunlukla sınırlıdır. Resmin (görüntünün) yüksekliğine gelince, bu, kuramsal olarak, alabildiğine uzatılabilir. Ama alıcının yapısı, sinema salonunun yapısı, gözümüzün görüş alanının biçimi, çerçevenin sınırlı olan yatay kenarıyla uygun bir orantı kurabilmek için düşey kenarın da bununla sınırlı olması, bu kuramsal olanağı gerçekte ortadan kaldırır. Bundan dolayı bu çerçeve daha 1889 yılında Edison tarafından 18 x 24 mm. olarak saptanmıştı. Dolayısıyla çerçeve oranı (düşey kenarın yatay kenara oranı) 3:4 (1:1,33) idi. Bu oran 1906 yılında bütün dünyada ölçünleşmişti (standartlaşmıştı). 1927'de ses yolunun filme girişiyle resmin eni biraz kısaldı, dolayısıyla bu oran da bozuldu. Ancak bu orana öylesine alışılmıştı ve bu oran öylesine uygundu ki, gösterici penceresi alttan ve üstten hafifçe örtülerek çerçeve yeniden eski orana kavuşturuldu. 1952'de çeşitli geniş görüntülük işlemleri ortaya yeni çerçeve oranları çıkardı. Fakat olağan 35 mm.lik filmlerde şimdi de 1:1,33 oranı sürmektedir. Sinemacıların başlangıçtan beri bu oranda direnmeleri nedensiz değildi; çünkü bu oran, çok eskiden beri resim sanatında ortaya konan örneklerden de anlaşılacağı gibi, çerçeveye uyumlu bir görünüş kazandırıyordu. Ayrıca güzel sanatlarda «altın kesim» denen ve buna dayanarak «altın dikdörtgen»i oluşturan 1:1,618 oranına da çok

yakındı (nitekim şimdi 35 mm.lik filme dayanan en kullanışlı geniş görüntülük işleminde 1:1,66 oranı kullanılmaktadır). 1:1,33 oranı, birazdan göreceğimiz gibi, çerçevelemede son derece elverişli ve önemli bir rol oynamaktadır.

Ancak, bu çerçevenin hep yatay bir dikdörtgen olarak kalmasının ve bu oranın değişmemesinin sinemacıyı bir yandan da sınırladığını belirtmek gerekir. Örneğin öyle görünçlükler vardır ki, bunları tam olarak değerlendirmek dikdörtgenin yatay değil düşey durumda bulunmasıyla ya da bu oranın değişmesiyle gerçekleşebilir. Nitekim bazı sinemacılar bu çerçevenin sınırlayıcı niteliğinden bunaldıklarında, merceğin önüne örtüler* takarak görüntüyü iki yanından karartıp düşeyine biçim vermek gibi yollara başvurmışlardır. Ya da çerçevelemeyi yaparken görüntünün bir yanına koyu bir cisim raslatmaya çalışmışlardır. Gerçekte asıl çözüm yolu, bu çerçevenin, görünçlüğün gereklerine göre çeşitli biçimlere girebilmesini, orantısının isteğe göre değişebilmesini sağlayacak bir düzeni gerçekleştirmektir. 1956'da bu yolda kimi deneyler yapılmışsa da henüz tam bir sonuç elde edilememiştir. Kuşkusuz bu alanda sağlanacak bir başarı, sinemanın gerecinden doğan sınırları biraz daha genişletecektir.

Soru 11 : Çerçevenin sağladığı olanaklar nelerdir?

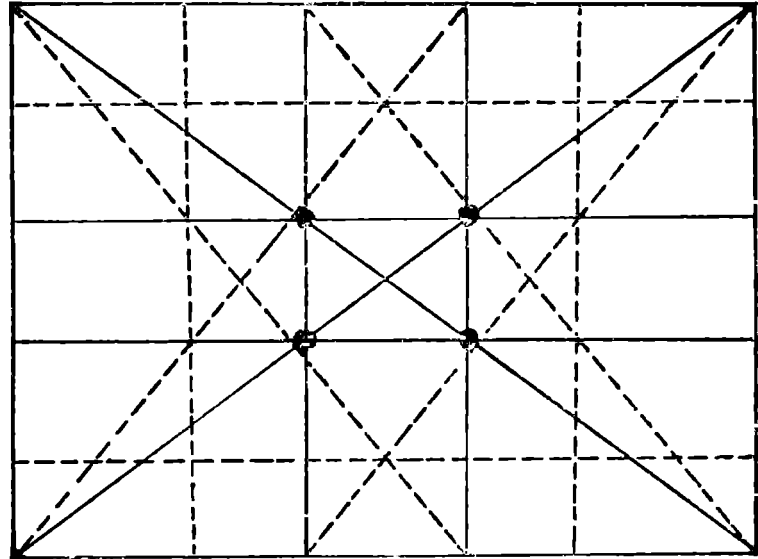
Demek ki, sinemacının dünyaya açılan penceresi olan çerçeve, sinemacının içinde çalışması gereken alanı sınırlamaktadır. Ama bu sınırlamanın olumlu yönleri de vardır. Her şeyden önce çerçeve sinemacıya bir seçim yapmak olanağını sağlar. Çevremize baktığımızda, görüş alanımızın içine giren her şeyi görebiliriz, bunların arasından, çoğunlukla, bir seçme yapmayız ya da yapamayız. Fakat sinemacı için durum böyle değildir. Görüntü çerçevesinin içine neyin gireceğini, bu çerçevenin dışında neyin bırakılacağını sinemacı kararlaştırır. Sinemacı neyin ne zaman bu çerçevenin içine girip ne zaman çıkacağını da kararlaştırır; hatta bunların çerçeveye nereden girip nereden çıkacaklarını da... Bütün bunlar ancak çerçeve var olduğu için olanaklaşmaktadır. Çerçeve aynı zamanda, istenilen bir varlığın, bir ayrıntının üzerine izleyicinin dikkatini toplamaya da yarar, çünkü çerçevenin her noktası aynı

önemde değildir; sinemacı çerçevenin önemli noktalarına dayanarak bunu sağlayabilir. Sinemacı çerçeveyi doğal durumun dışında durumlara sokarak da izleyicinin bu çerçeve içinde yer alan varlıkları değişik biçimde görmelerini sağlayabilir. Sinemadaki üçüncü boyut, ancak bu çerçeveye göre değerlendirilebilir. Alıcı çeşitli yönlerle devindirildiğinde, çerçeve bu kez devingen (dinamik) bir nitelik kazanır; çerçevenin içine yeni yeni varlıkların, alanların girmesi, eskilerin çerçeveden çıkması olanağı elde edilir. Devinimli varlıkların izlenerek çerçeve içinde kalmaları sağlanır. Kimi zaman ağır ağır devinen çerçevenin içine hiç beklenmedik bir varlığın, durumun girişiyle sarsıcı, çarpıcı bir sonuç sağlanabilir (çerçevenin bu özelliği, alıcının olduğu yerde ya da yer değiştirerek yaptığı devinimlerle birlikte düşünülmelidir). Çerçeve, devinen varlıkların çerçevenin dört kenarına ya da dört köşesine göre aldığı yön bakımından da belirleyici bir özellik taşır (çerçevenin bu özelliği de, varlıkların devinimiyle birlikte düşünülmelidir). Görülüyor ki, duruk, değişmez, sınırlı görünen çerçeve, gerçekte son derece devingen bir nitelik taşımaktadır.

Soru 12 : Çerçeveleme nedir? Hangi temellere dayanır? Nasıl yapılır?

Çerçevenin iki boyutu vardır. Çerçeveleme, sinemacının, elindeki gereci çerçevenin bu ikiboyutlu yüzeyine belli bir anlayışla yerleştirmesidir. Yukarıda, sinemacının istediği şeyleri çerçeve içine alabileceğini, istemediklerini çerçeve dışında bırakabileceğini belirtmiştik. Sinemacı çerçeve içine alacağı şeyleri gelişigüzel kullanmaz; bunları çerçeve içinde önem sırasına göre, uyumlu bir düzende yerleştirir. Çerçeveleme dediğimiz bu yerleştirmede acaba hangi temele dayanılır, bu uyumlu düzen nasıl sağlanır? Çerçevelemede tam bir bakışım (simetri), göze hiç de iyi gelmez. Öyleyse sinemacı bakışımından elden geldiğince kaçınır. Ama bakışımından kaçınmak, bütün bütüne de bir düzensizlik derecesine varmamalıdır. O halde sinemacının çerçevelemede uyuşumu, göze güzel gelebilecek bir oranda sağlaması gerekir. Bu oran ne olabilir? En eski çağlardan beri sayısız sanatçının sayısız denemelerinin ortaya çıkardığı «altın sayı» bu konuda güvenilir bir dayanaktır.

Çünkü altın sayı, bütünle parçalar arasında çok uyumlu bir oranı anlatır; altın sayıya göre, bir bütünde, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir. Altın sayıya göre kurulmuş bir dikdörtgen, kısa kenarı temel alınarak bir kare çizilmek yoluyla istenildiği kadar ufak dikdörtgenlere ayrılabilir ya da uzun kenarı temel alınarak bir kare çizilmek yoluyla istenildiği kadar büyük dikdörtgenler oluşturulabilir ve bütün bu dikdörtgenlerde, altın sayıyla belirtilen oran hiç değişmez. Görülüyor ki, 1,618 olan bu altın sayı, uyumlu bir düzenleme için biçilmiş kaftandır. Öyleyse dikdörtgenimizi, yani görüntü çerçevesini altın sayıya göre yatay ve düşey olarak bölelim. Bu durumda, iki yatay, iki düşey çizgi, bir de bunların kesiştikleri dört nokta ortaya çıkar (Şekil 2). Bu çizgilere güçlü çizgiler, noktalara da güçlü noktalar adı verilir. Çerçevemizi, aynı temele dayanarak bölmeyi sürdürürsek, ikinci



(Şekil 2) ÇERÇEVE. Altın kesime göre parçalara bölünen bu görüntü çerçevesinde güçlü yatay ve düşey çizgiler ile güçlü köşegenler düz çizgiyle gösterilmiştir. Bunların kesişme noktaları güçlü noktalardır. İkinci derecede güçlü çizgileri ve noktaları kesik çizgilerle belirtilmiştir.

derecede güçlü çizgiler ve noktalar da elde edebiliriz. Çerçevesimizde bir büyük köşegen, bir de güçlü noktalardan geçen köşegen çizelim. Bu köşegenleri de artırabiliriz. Bu güçlü çizgiler ve noktalar, izleyicinin dikkatini kendiliğinden, doğal olarak üzerine toplayan çizgi ve noktalardır. Sinemacı, varlıkları önem sırasına göre dizerken bu çizgi ve noktalara dikkat etmek zorundadır. Bu yapılmazsa, izleyici yanlış olarak güçlü çizgi ve noktalara yerleştirilmiş önemsiz varlıklar üzerine dikkatini yoğunlaştırır, ya da bunun yanlış olduğunu ayırt ederek bir rahatsızlık duyar. Düşey çizgilerin devingenlik, canlılık; yatay çizgilerin durgunluk, dinginlik; köşegenlerin dengesizlik duygularını yansıttığı da unutulmamalıdır.

Böylelikle bu noktalara dikkat edilerek, görüntü çerçevesinde sayısız düzenlemeleri gerçekleştirmek eldedir. Alıcı açısı ve görüş noktası değişmese de, varlıkların çerçevedeki yerleştirilişlerine göre, izleyicinin dikkati şu ya da bu varlığa, noktaya çevrilebilir. Çerçeve içinde varlıkları bir yana yığarak bir yanı tümüyle boş bırakmak, böylece ağırlık noktasını bir yana aktararak bir dengesizlik yaratmak; varlıkları çerçeve içinde düzgün biçimde dağıtarak bir denge kurmak; bomboş bir çerçevede tek bir varlığı göstererek bütün dikkati bunun üzerine yoğunlaştırmak sinemacının elindedir.

Çerçevemizi anlatılan biçimde böldükten sonra, çerçevelemede dikkat edilmesi gereken kimi kuralları sıralayalım: Görüntünün büyük kütesini güçlü çizgiler üzerine yığmak, en önemli bölümlerini güçlü noktalar üzerine toplamak yerinde olur. Çevren (ufuk) çizgisini çerçevenin tam ortasına rastlatmaktan kaçınılmalıdır. Ana varlık gökteyse, çevren çizgisini alttaki yatay güçlü çizgiye yakın düşürmelidir. Çevren çizgisi olmadığı zaman, varlıkların en göze çarpan yerlerini güçlü çizgilere yerleştirmelidir. Bir omuz çekiminde gözler üst yatay güçlü çizgide ve genellikle güçlü noktaya yakın olmalıdır. Varlıkların en göze çarpan dikey çizgisi, çerçevenin ortasına değil düşey güçlü çizgilerden birine yerleştirilmelidir. İki yatay ya da iki düşey güçlü çizgiyi aynı zamanda kullanmaktan genellikle kaçınmak gerekir. Bunların ikisi birden aynı zamanda ancak devinimli bir görüntüde, birinden birinde boşluk yaratmak ya da bu boşluğu doldurmak için kullanılmalıdır. Aynı nitelikte iki köşegen için de aynı şey söylenebilir.

Kuşkusuz, çerçevenin bölümleri daha birçok değişik çerçevelemelere yatkındır. Zaten yukarıda sıralananlar da sıkı sığa uygulanacak birer reçete değildir. Unutulmaması gereken bir nokta da, yukarıdaki kuralların ancak duruk bir görünüşte eksiksiz uygulanabileceğidir. Film görüntüleri hemen her vakit devinimli olduğundan bu kurallar da geçerliliklerini çok kez yitirir. Ne var ki az devinimli, tümüyle devinimsiz ya da devinim olmakla birlikte sık sık duruşlar yer alan bölümlerde bu kurallar çerçevelemede iyi sonuçlar sağlamanın başlıca yollarıdır. Bir film kuşkusuz bir tablo değildir. Ama görüntülerinin güzelliğiyle dikkati çeken birçok filmde ve çerçevelemedeki ustalığıyla ün salan sinemacılar da bu kurallara uygun sayısız örnekler yer alır.

Soru 13 : Çerçeve oranında değişiklik yapılmış mıdır? Bu değişiklik çerçevelemeyi etkilemiş midir? Geniş görüntülüğün başlıca özellikleri nelerdir?

Evet, özellikle 1950'lerde çerçeve oranında sık sık değişiklik yapılmıştır. 1952'den başlayarak ortaya çıkan geniş görüntülük işlemlerinin hepsi, gerçekte çerçeve oranındaki değişikliğe dayanır. Ne var ki bu değişiklikler hep yanlamasına olmuştur. Ölçün filmde yükseklik üç birim olarak alınınca eni dört birim oluyordu. Geniş görüntülük işlemlerindeyse yükseklik üç birim olarak alınınca en, dördün çok üstünde birimlere yükselmiş, görüntü hep yanlamasına uzayıp gitmiştir (Şekil 3). Oysa, daha önce de gördüğümüz gibi, klasik çerçeve oranının sinemaya çıkardığı sınırlamanın çözümü, görüntünün yanlamasına uzamasında değil, tam tersine düşeyine uzamasında ya da daha ülküsel olarak, çerçeve biçiminin görünüşünün gereklerine göre değişebilmesindeydi. Ne var ki, geniş görüntülükler bir estetik zorunluluğun sonucunda değil de, televizyonun küçük görüntülüğüyle yarışarak gittikçe daha kocaman görüntülüklerle ulaşmak isteginin sonucunda ortaya çıktığından Şekil 3'te görülen bir «geniş görüntülük cengeli»yle karşılaşmışır.

Çerçeve oranındaki bu değişiklikler doğallıkla çerçevelemeyi de etkilemiştir. Çerçeve oranının 1:1.33 oranından, son-

Buna karşılık geniş görüntülük, bir yandan da sinemacıya kimi yeni olanaklar sağlar. Sinemacı geniş alanları, geniş uzam parçalarını daha rahatlıkla kullanabilir, değerlendirebi-

(Şekil 3) ÇERÇEVE ORANLARI. Kalın çizgiyle belirtilen ufak çerçeve sessiz, sonra da örtüyle yeniden korunan sesli film çerçevesidir (1,33); büyüğüse bugün en çok kullanılan geniş görüntülük çerçevesi, aynı zamanda altın dikdörtgendir (1,66). Öbürleri, sırayla 35 mm. lik ilk sesli (1,22), Movieton (1,37), geniş görüntülük (1,66-1,85), Vistavision (1,75-1,85), Cinemara (3 kuşak), Mangafilm, Todd A.O., Cinemiracle (2,00-2,10), Super Technirama, geniş görüntülük (SSCB) (2,20), Cinepanoramic, Dyaliscope, Naturama, Totalscope, Todd A.O. (65 mm), Super-Panavision, Cinerama (tek kuşak) (2,33), Technirama, Techniscope, II, Superscope, Sovyet Scope (2,33-2,35), Alexscope, CinemaScope, Panavision (2,55), Ultra-Panavision (2,70).

lır; bu geniş uzam parçasında daha değişik düzenlemeler yapılabilir. Kalabalık görünçlükleri, yığınların yer aldığı görünçlükleri ya da geniş uzam içinde ortaya çıkan çok değişik devinimleri daha iyi değerlendirebilir. Sinemacı görüntü çerçevesi içine daha çok varlık, daha çok ayrıntı yerleştirebilir. Varlıkların, kişilerin, devinimlerin geniş bir uzam parçasında verilmesini daha eksiksiz olarak, bir bütün olarak sağlamak olanağı vardır. Bu bir yandan da izleyiciye bir seçim yapmak, yoruma bulunmak olanağı kazandırır. Geniş görüntülük, yatay ve köşegen yerleştirmelere de klasik görüntülükten daha yatkındır. Kaldı ki, geniş görüntülüğün ilk dönemindeki bocalamalardan, kararsızlıklardan sonra bu görüntülüğü, ölçün görüntü oranındaki kadar ustalıklarla kullanma yolunda büyük adımlar atılmıştır. Öte yandan, geniş görüntülük işlemleri, ilk yıllardaki yanlamasına hızlı gelişmeden sonra durulmuş, yavaş yavaş uyumlu bir orana doğru gerilemiş ve sonunda da altın kesimin (1:1,618) yanıbaşında (1:1,166) karar kılmıştır.

II. GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ

Soru 14 : Görüntü düzenlemesi nedir? Nasıl gerçekleştirilir? Görünge kurallarından görüntü düzenlemesinde nasıl yararlanılır?

Çerçeveleme, gerecin, eni ve boyu olan, yani ikiboyutlu nitelik taşıyan görüntü yüzeyine yerleştirilmesiydi. Oysa sinemacının çalışma alanı ikiboyutlu değil üçboyutludur, bu alanın bir derinliği de vardır; dolayısıyla sinemacı bu görevi derinlemesine de yerleştirmek zorundadır. İşte bu yerleştirmeye görüntü düzenlemesi adı verilir. Görüntü düzenlemesinin, görüntüye derinlik sağlamakta, üçboyutluluk kazandırmakta büyük bir önemi vardır. Bu bakımdan görüntü düzenlemesi, görüngeyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bilindiği gibi görünge (perspektif), uzamdaki varlıkların, belli bir görüş noktasına göre, belli bir yüzeye gerçek görünüşüyle aktarılmasıdır. Resimde bu ger-

çek görünüşü aktarma ressama düşer; ressam görüğe kural-
larını becerisiyle birleştirerek bunu gerçekleştirmeye çalışır.
Bu noktada sinemacının işi daha kolaydır, çünkü alıcının mer-
ceği orta odaklı olağan mercekse, bu görüğe filmi yüze-
yinde kendiliğinden sağlar; sinemacının ayrıca bir çaba har-
camasına gerek kalmaz. Görüntü düzenlemesinde sinemacının
asıl çalışması, varlıkları uzayda derinlik sağlayacak biçimde
yerleştirmek; alıcı açılarını, görüş noktalarını elden geldiğin-
ce bu derinlik duygusunu uyandıracak biçimde seçmektir. Bun-
dan dolayı sinemacı çerçevelemede nasıl altın kesimden yarar-
lanarak çerçevenin güçlü çizgilerini, noktalarını değerlendi-
riyorsa, görüntü düzenlemesinde de görüğe kurallarını değer-
lendirmeye çalışır.

Görüngede belli bir bakış noktası vardır (bu nokta sine-
mada alıcının merceğinin bulunduğu yerdir). Varlıklar, bu ba-
kış noktasından öteye doğru gittikçe küçülürler. Bakış nokta-
sından öteye doğru çizgi biçiminde uzanan doğrular kaçış çiz-
gileridir. Bu çizgiler, çevren çizgisine (ufuk hattı) doğru iler-
ledikçe birbirlerine yaklaşırlar ve çevren çizgisindeki bir nok-
tada birleşerek yiterler. Bu noktaya da kaçış noktası adı ve-
rilir. Buna göre, görüngenin başlıca öğeleri bakış noktası, çev-
ren çizgisi, kaçış çizgisi, kaçış noktasıdır. Bir görüntüde bu öğe-
ler ne denli çok yer tutuyorsa, ne kadar belirginseler, görün-
tünün üçboyutluluğu, derinliği o denli artar. Örneğin görüntü-
lüğün solundan sağına doğru yatay güçlü çizgi üzerinde yer
alan bir demiryolu hiçbir derinlik duygusu yaratmaz, ama
bu demiryolu büyük köşegenle ya da düşey güçlü çizgilerden
biriyle çakışacak biçimde verilirse, kaçış noktasına doğru uza-
nıp gitmesi büyük bir derinlik duygusuna yol açar. Bunun gi-
bi, sinemacı, örneğin kişilerini sağdan sola aynı sırada değil de
önden geriye doğru derinlemesine yerleştirmekle, devinimi de-
rinlik içinde düzenlemekle derinlik duygusunu artırabilir. Bu
noktada sinemacının en büyük yardımcısı derinlemesine gö-
rüntü işlemidir.

Soru 15 : Derinlemesine görüntüyü anlatır mısınız?

Alıcı merceğinin yapısından dolayı sinemacının görüntü
düzenleme alanı tıpkı çerçevelemede olduğu gibi bir bakıma

sınırlıdır. Alıcının merceği de insan gözü gibi ancak belirli bir derinlik içindeki varlıkları aynı seçiklikte* görebilir; bunun dışında kalanlar bulanık görünür. Gözümüzü belli bir varlığa dikersek göz merceği buna uyumlandığından, bu varlığın önünde ve ardındakileri bulanık, yalnız bu varlığı seçik* görürüz. Ancak bu varlıktan uzaklaştıkça, varlığın önünde ve ardında seçik görünme derinliği de büyümeğe başlar. Örneğin çok uzaktaki bir yere bakarsak, çok derin bir alan içindeki bütün varlıkları seçiklikle görebiliriz. Derinlemesine görüntü işlemindeyse, çok yakındaki bir varlık ile çok uzaktaki bir varlığı aynı seçiklikle saptayabilmek eldedir. Bunu da özel yapıda mercekler, ışık düzensizcinin* küçültülmesi, güçlü bir aydınlatma sağlar. Sinemanın ilk çağlarında, sonsuza odaklanmış (değişmez odaklı) merceklerle* oldukça geniş bir kullanım alanına ulaşan bu işlem, sonradan, duyarlılığı az pankromatik boş filmlerin* çıkması, ışıklılığı daha çok mercekler gerektirince, alıcı da canlılık kazanınca bir yana bırakılmıştı. Fakat derinlemesine görüntünün önemi anlaşıncı bu işlem, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan beri yeniden ön sıraya geçti. Çünkü filmin ikiboyutlu olan yüzeyinde üçboyutluluk duygusunu en iyi verebilen işlem derinlemesine görüntüdür. Bundan başka derinlemesine görüntü yalnız bir uygulamısal işlem olarak kalmayıp, görünçülükte köklü değişikliklere yol açan, sinema dilinde yeni gelişmeler sağlayan bir rol de oynamaktadır. Derinlemesine görüntünün sağladığı belli başlı özellikleri şöyle sıralayabiliriz: Derinlemesine görüntü, görüş alanını derinlemesine alabildiğine genişletir; örneğin en öndeki oyuncu ile en dipteki oyuncu ve bezem arasındaki ilişki aynı seçiklikte, kesiksiz olarak verilebilir. Bu kesiksiz görünçülük içinde gelişen olguyu canlandırmakta oyuncu daha elverişli duruma geçer; daha rahat, daha akıcı, daha doğal bir oyun çıkarır. Alıcı, derinlemesine görüntü yardımıyla evreni daha eksiksiz, daha tüm olarak yansıtır; bu evreni parçalamak zorunda kalmaz; çekim değiştirmek ya da mutlaka devinmek zorunda değildir. Bu durumda, alıcının devinimlerinden çok kişilerin, varlıkların devinimi önem kazanır; kurgulama da çeşitli çekimlerin birbirini izlemesiyle değil, aynı görünçülük içinde oyuncuların, varlıkların yer değiştirmesi ya da alıcının devinimiyle sağlanır. Derinlemesine görüntü yardımıyla çerçeve içinde aynı anda bir-

çok çekim çeşidi aynı zamanda yer alır ve oyuncuların, varlıkların ya da alıcının devinimiyle bu çekim çeşitleri noktalama işlemlerine, kurguya gerek kalmadan, kendiliğinden değişir, görüntüde bir iç devingenlik, canlılık oluşur. Derinlemesine görüntüde, alıcı, evreni kesintisiz olarak yansıttığından zaman ve uzam, gerçek zaman ve gerçek uzam olarak kullanılabilir. Derinlemesine görüntü aynı zamanda izleyiciyi de sinema yapıtı karşısında daha etkin (aktif) olmaya zorlar. Bunun nedeni şudur: Klasik işlemde görünçlük birçok çekime bölündüğü, bu bakımdan sinemacı izleyicinin karşısına daha önce kendisince yapılmış bir seçimle çıktığı halde, derinlemesine görüntüde görünçlüğü izleyiciye bütünüyle verir. Bundan dolayı görünçlüğün en önemli noktalarının hangileri olduğunu kestirmek, dikkati hangi oyuncuya, hangi eşyaya, hangi duruma toplamak gerektiğini kararlaştırmak izleyiciye düşer. Böylelikle izleyici filme daha yakından katılmak, görünçlüğün kurgulamasını kendi yapmak durumundadır. Başka bir deyişle, klasik işlem çözümleyici olduğu ve bu çözümlemeyi sinemacı gerçekleştirdiği halde, derinlemesine görüntü işlemi bireşimcidir ve çözümlemeyi izleyiciye bırakır.

Soru 16 : Görüntünün, doğadaki varlık ve görünüşleri olduğundan değişik yansıttığı durumlar var mıdır? Bu durumlar nasıl sağlanır? Ne vakit kullanılır?

Görüntü, doğadaki varlık ve görünüşleri olduğundan başka kılıkta yansıtabilir. Bunun bir nedeni, bu varlık ve görünüşlere alışılmadık açılardan, görüş noktalarından bakılmasıdır. Bu durumda, yine görüngen kurallarına uygun olarak, bu varlık ve görünüşler, doğal görünüşlerinden ayrı bir görünüş kazanırlar. Örneğin boyları olduğundan kısa ya da uzun görünür, yassılaşır, yayvanlaşır ya da daralır... Bu çeşit değişiklikleri, alıcı açılarını ve görüş noktalarını incelerken göreceğiz. Görüntünün, doğadaki varlık ve görünüşleri değişik kılıklarda yansıtmasının başka bir nedeni de, sinemacının özel bir amaçla, film hilelerinden yararlanmasıdır. Bu değişik görünüşleri, özellikle optik hileler sağlar. Örneğin, sinemacının olağan mercek dışında mercekler kullanması, dışımızdaki doğa-

nın olağan görünüşünü değiştirir. Sinemacı, kısa odaklı mercek* kullandığında, görünçlük olduğundan derin gözüktür; alıcıya yakın varlıklar olduğundan büyük, alıcıdan uzak varlıklar olduğundan küçük görünürler. Sinemacı, örneğin, kurbanını boğmak için uzanan ellere kısa odaklı mercekten daha korkunç bir görünüm kazandırabilir. Korkunç bir yüzün ya da hernan-gi bir nedenden allak bullak olmuş bir yüzün anlatımı, kısa odaklı mercekten daha da pekiştirilebilir. Uzun odaklı mercek*, tam tersine görünçlüğün derinliğini azaltır; görünçlüğün önü ile dibi arasındaki uzaklık olduğundan az görünür. Bundan do-layı varlıklar, kişiler bu merceğe doğru geldikleri ya da bu mercekten uzaklaştıklarında yerlerinde sayıyorlarmış gibi gö-rünürler. Dıpteki varlıklar da, olduğundan büyük görünürler. Kısa odaklı merceklerde varlıkları seçik gösteren alan çok dar-dır; kısa odaklı mercek hangi varlığa odaklanmışsa*, onun he-men önünde ve ardındakiler bulanık görünür. Bundan dolayı sinemacı, kısa odaklı merceği kalabalık bir görünçlükte yalnız göstermek istediği varlığa odaklayarak öbür varlıklardan so-yutlayabilir, tek başına gösterebilir.

Sinemacı ayrıca, özel yapıda mercekler kullanarak varlık-ların biçimlerini az ya da çok değiştirebilir, onları en alışımada-ık, çarpıcı biçimlere sokabilir. Bu işleme, biçimbozumu adı verilir. Örneğin, sapık bir kişinin ya da büyük bir sarsıntı ge-çiren bir kimsenin, çevresindeki varlıkları görüşü, biçimbozu-muyla verilebilir. Ya da mercek önüne konan biçimler (priz-malar) yardımıyla, mercek önündeki bir varlığın görüntüsü ala-bildiğine çoğaltılabilir.

Sinemacı, isterse, odaklamayı tam yapmayarak merceğin saptadığı görüntüyü bulanıklaştırabilir. Bu da yine, bunalmı-lı bir insanın görüşünü yansıtmakta kullanılabilir. Bulanık gö-rüntü aynı zamanda gerçek dışı, düşsel bir görünümü sağla-mak için de kullanılabilir.

III. GÖRÜŞ NOKTASI

Soru 17 : Görüş noktası nedir? Kaç türlü görüş noktası vardır?

Alıcının görüş noktası ya da kısaca görüş noktası, alıcı merceğinin yere olan uzaklığına göre belirlenir. Alıcının merceği yerden olağan bir insan boyu yüksekliğinde bulunuyorsa, yani mercek olağan boydaki bir insanın gözleri düzeyindeyse buna olağan görüş noktası denir. Mercek bunun üstüne çıktığı vakit yüksek görüş noktası, altına indiği vakit alçak görüş noktası oluşur. Görüş noktasındaki bu değişiklik hiç kuşkusuz bakış noktasının da değişmesine yol açar. Bundan dolayı da görüş noktasının görüngeyle sıkı sıkıya ilişkisi vardır. Görüş noktasının ayrıca, merceğin görüş alanının genişleyip daralmasıyla da doğrudan doğruya ilişkisi vardır. Örneğin, çevren çizgisi her vakit gözlemcinin (burada merceğin) düzeyindedir. Buna göre, görüş noktasını çevren çizgisine göre belirleyebiliriz. Çevren çizgisi, çerçevenin tam ortasından geçen yatay çizgiyle çakışıyorsa, alıcı olağan görüş noktasındadır, çevren çizgisi bunun üstüne çıkmışsa alıcı yüksek görüş noktasındadır; çevren çizgisi bunun altına inmişse alıcı alçak görüş noktasındadır. Doğallıkla herhangi bir görünçlüğü, varlığın olağan olarak filme aktarılmasında alıcı olağan görüş noktasında çalıştırılır. Alıcı öznel olarak çalıştırıldığı yani kişilerden birinin yerine geçerek görünçlüğü onun gözüyle verdiği durumlarda da en çok kullanılan görüş noktası budur. Yüksek görüş noktasına yerleştirilen bir alıcı, çevren çizgisini çerçevenin üst kenarına kadar ulaştırabileceğinden, bakış noktası ile çevren arasında bulunan alan alabildiğine büyür, uzar, derinliği artar, daha iyi değerlendirilir. Bunun tersine, alçak görüş noktasında çevren çizgisi, çerçevenin alt kenarına kadar inebilir; bakış noktası ile kaçış noktası birbirine adanmakıllı yaklaşır, bu ikisi arasındaki alan daralır, derinlik azalır, dolayısıyla alçak görüş noktasında yakındaki varlıklar daha iyi değerlendirilebilir. Yüksek görüş noktası açıklık, uzaklık, derinlik, genişliği; alçak görüş noktası da darlık, kapalılık, yakınlığı duyurur. Öte yandan alıcının görüş noktası, bundan sonra göreceğimiz alıcı açısıyla aynı zamana da kullanılabilir.

Soru 18 : Alıcı açısı nasıl oluşur? Kaç türdür? Anlatımdaki payı nedir?

Alıcı hangi görüş noktasında bulunursa bulunsun, merceğin görüntüleri saptamasını etkileyen bir etken daha vardır: Alıcı açısı. Alıcı açısı, merceğin optik ekseninin filme alınan konuyla oluşturduğu açıdır. Bu eksen yere koşut durumday-
sa, görüntüde herhangi bir değişiklik olmaz, varlıklar görünü-
tüye doğal görünümleriyle yansır. Bundan dolayı buna olağan
açı diyebiliriz. Ama, merceğin optik eksenini bu koşutluktan ay-
rılarak aşağıya ya da yukarıya doğru yönlendirilse görüntüde de-
ğişiklikler olur. Alıcının merceği aşağıya doğru çevrildiğinde
üstten görüş, yukarıya doğru çevrildiğinde alttan görüş durum-
ları ortaya çıkar. Alıcının merceği yerine gözlerimizi geçirir-
sek alıcı açılarını şöyle de anlatabiliriz: İnsanın, başını dimdik
tutarak gözlerini tam karşıdaki bir noktaya dikip bakması ola-
ğan; başını öne eğerek yere doğru bakması üstten görüşü; ba-
şım havaya doğru kaldırarak yukarıya bakması alttan görüşü
oluşturur.

Olağan açı, görünçlüğü ya da varlıkları görüşümüzü et-
kilemez; görünçlüğü ya da varlıkların olağan görünüşlerini,
görüngesini bozmaz; çekimin anlamına herhangi bir değişik-
lik getirmez. Bundan dolayı, izleyicinin görünçlüğü ve varlık-
ları olağan, gerçekçi, nesnel bir bakışla izlemesi istendiğinde
alıcı bu açıda kullanılır. Oysa üstten ve alttan görüşlerde bu
olağanlık, gerçeklik, nesnellik bozulur; alıcının merceği aşağı-
ya ya da yukarıya doğru koşut durumdan uzaklaştığı oran-
da, olağanlıktan, gerçekçilikten, nesnellikten ayrılış da artar.
Bunun nedeni görünçlüğe, varlıklara üstten ya da alttan bak-
tığımızda bunların görünüşlerinin değişmesidir. Herhangi bir
varlığa üstten görüşle bakıldığında o varlık, olağan açıdan ba-
kıldığı zamandakinden daha kısa, daha ufak görünür, bir çe-
şit biçimbozumuna uğrar. Bundan dolayı üstten görüş, ezilmiş-
liği, güçsüzlüğü, yenilgiyi, umutsuzluğu yansıtabilir; edilgen (pa-
sif) duyguları dile getirebilir. Altan görüşte, bunun tam ter-
sine, varlıklar olağan açıdakinden daha uzun, daha büyük gö-

r n rler. Bundan dolayı alttan görüş de g       , yücelmeyi, yengiyi, mutluluğu, co kuyu yansıtabilir; etkin (aktif) duyguları dile getirebilir. Buna göre olağan a ının ola anlığına, ger ek ili ine, nesnellili ine karşılık, üstten ve alttan görüşün duygusal, ruhbilimsel, anlatımsal bir işlevi bulunmaktadır.  stten ve alttan g r   lerin alçak ve yüksek görüş noktalarıyla birlikte kullanıldığında bu işlevlerinin daha da g  lendi ini burada anımsatmak yerinde olur.

Soru 19 : Alıcı açısının özel biçimleri var mıdır?

Evet. Dikkat edilirse yukarıda sözü edilen bütün alıcı açıları, alıcının yatay ekseni üzerinde başka başka durumlara yerleştirilmesinden ortaya çıkmaktaydı. Oysa yatay eksen de herhangisi bir değişiklik olmadan da alıcının değişik açılarda çalıştırılması eldedir. Diyelim ki alıcımızın merce ini belli bir noktaya yönelttik ve bir çekimi gerçekleştirdik. Sonra merce i ilk durumla tam 180 derecelik bir a ı oluşturacak biçimde dikey ekseni üzerinde çevirdik, ikinci bir çekimi gerçekleştirdik. Böylelikle iki çekim arasında a ı ve karşı a ı denilen özel bir durum ortaya çıkar. Burada birbirinin taban tabana tersi iki yöne bakış söz konusudur ve a ı de i ikli i birbirini izleyen iki çekim arasında ortaya çıkmış demektir (ve çekimler birbirinden ayrı ger ekle tirildi i için de, gerçekte alıcının mutlaka 180 derecelik bir dönüş yapması zorunlu değildir, önemli olan, birbirini izleyen çekimlerin bu duyguyu vermesidir). A ı - karşı a ı, en çok, karşı karşıya durup konuşan iki kişiyi sırayla göstermek gerektiğinde kullanılır; yani birinci kişiyi önden gösteren çekimi, onun kar ısındakini önden gösteren çekim izler, sonra yeniden birinci kişiye dönülür... A ı - karşı a ı, genellikle alıcının olağan açıda  alı tırılmasıyla sağlanır ama öbür açılarla da gerçekleştirilebilir. Örneğin pencereden bakan birinin sokaktan geçen bir tanıdı ıyla konu tu unu düşünelim. Sırayla, alttan g r   le pencereden bakan kimsenin önden çekimi, sonra üstten g r   le sokaktakinin önden çekimi de yine bir a ı - karşı a ı oluşturur. A ı - karşı a ı yalnız karşılıklı konu makta olan iki kişiyi değil, aynı uzam parçasının birbiriyle karşı karşıya bulunan iki yönünü göstermekte de kullanılır.

Açı - karşı açının, yukarıda gördüğümüz alıcı açılarından değişik olan yönü nedir? Normal açı, yeni bir bakış açısı getirmiyordu. Üstten ve alttan görüş ise bakış açısını çerçevenin orta çizgisinin aşağısına ya da yukarısına yerleştiriyordu ve bunu tek bir çekimde verebiliyordu. Açı - karşı açıda ise bakış açısı, konuşan kimselere göre değişir ve en azından iki çekimle ortaya çıkar. Üstelik bu iki çekimden önce, bu iki çekimde yer alan varlıkların, kişilerin ya da uzam parçasının birbirlerine göre durumlarını izleyiciye verebilmek için üçüncü bir çekime de gerek vardır. Açı - karşı açının anlatımdaki rolü, karşı karşıya getirme, birbiriyle çarpıştırmadır. İşlevi ise hem duygusal, hem ruhbilimsel, hem anlatımsal, hem de dramatiktir.

Açı - karşı açının biraz değişik bir biçimi de vardır. Yine yukarıdaki örneğimize dönelim: Alıcımız, karşı karşıya konuşan iki kişiyi tek tek, sırayla gösteriyordu. Alıcımızı böyle değil de, birincinin omzundan ya da sırtından ikinciye, sonra ikincinin omzundan ya da sırtından birinciye çerçeveleyecek biçimde hafifçe yana alarak kullanalım. Bu durumda uç çekimi denilen durum ortaya çıkar: A'nın ucundan B, B'nin ucundan A görünür. Açı - karşı açı ile uç çekimi arasında temel ayrılık şuradadır: Birincisinde kişilerin her biri ayrı ayrı görüntülerde sunulur; bu çekimler ayrı ayrı zamanlarda, ayrı ayrı yerlerde de alınmış olabilir ve bu iki kişinin mutlaka karşı karşıya bulunması da gerekli değildir; ancak çekimlerin birbirini izlemesiyle bu iki kişi arasında bir ilişki kurulabilir. Bu ilişkiyi kurabilmek için de, açı - karşı açı çekiminden önce iki kişiyi karşı karşıya gösteren bir çekim kullanmak zorunluluğu vardır. Uç çekimindeyse böyle bir zorunluluk yoktur; iki kişinin karşı karşıya bulundukları zaten aynı görüntü içinde yer almalarından kolaylıkla anlaşılabilir. Bundan başka, uç çekimi, iki kişiyi doğal çevrelerinde bir bölünme olmaksızın yansıtır, görüntünün gerçekçiliğini artırır. Konuşma yönünden ele alındığı vakit, ikisi arasında herhangi bir ayrılık yoktur. Gerek açı - karşı açı, gerekse uç çekimi, konuşma yönünden şu iki yolda da kullanılabilir: Ya görüntülükte gördüğümüz kimse konuşuyordur, bu durumda sinemacı dikkati konuşan kimseye ve onun konuşma tarzına çevirmiştir. Ya da görüntülükte yüzünü gördüğümüz kimse, karşısındakinin konuş-

masını dinliyordur, bu durumda sinemacı, dikkati, söylenen şeye ve bunun uyandıracığı tepkiye yöneltmiştir.

Başka bir özel açı çeşidi, alıcının optik eksen çevresinde sağa ya da sola az ya da çok eğilmesiyle ortaya çıkar. Olağan olarak çerçevenin düşey kenarlarına, düşey güçlü çizgilerine koşut bulunan varlıklar, çizgiler, eğik çerçeveleme adı verilen bu işlemle, alıcının eğildiği yönün ters yönünde sağa ya da sola eğik olarak görünürler; bu eğiklik arttığı oranda varlıklar ve çizgiler de çerçevenin dikey çizgilerinden uzaklaşıp köşegenlerine koşut duruma yaklaşırlar. Eğik çerçeveleme öznel kullanışta, filmin kişilerinden birinin görüşünü yansıtabilir. Örneğin yanlamasına uzanmış bir kişinin görüş açısından bir yerin nasıl görüldüğü eğik çerçevelemeyle verilebilir. Fakat eğik çerçeveleme en çok duygusal ya da dramatik amaçla kullanılır. Bu durumda, eğik çerçeveleme ister öznel ister nesnel görüş açısından kullanılmış olsun, bir dengesizliği, ruhsal bir bunalımı, sarsıntıyı yansıtır.

Eğik çerçevelemenin en aşırı biçimi, merceğin optik ekseninin, olağan durumdakinin 180 derece karşısına gelecek biçimde kendi çevresinde döndürülebilmesidir. Bu durumda alıcı baş aşağı duruma geçer ve alıcının bu yolda çalıştırılmasından baş aşağı çekim elde edilir. Baş aşağı çekimde her şey tepesi üstü gelmiş olarak görünür.

V. ÇEKİM ÖLÇEĞİ

Soru 20 : Çekim ölçeği nedir? Nasıl oluşur? Kaç türlü çekim vardır? Bu çekimler neye göre belirlenirler?

Sinemacı görüntü çerçevesine girecek olan varlıkları, görünçülüğü düzenlerken ağırlığı bunlardan biri ya da ikisi üzerine toplar. Görüntüde belki çok şey yer alır ama, sinemacının asıl göstermek istediği, üzerinde durduğu temel bir varlık, nesne, görünçülük vardır. Buna kısaca konu diyelim. Görüntü çerçevesinde bu konunun tuttuğu yer her vakit aynı büyüklükte

değildir. Aynı konu, çerçeve içinde, dolayısıyla görüntülükte daha yakından ya da daha uzaktan görülebilir. Konunun çerçeveye oranla kapladığı bu yerin değişmesi çeşitli büyüklükte çekimlere yol açar; değişik boydaki bu çekimler dizisine çekim ölçeği adı verilir.

Konunun, çerçeve içindeki boyunun değişmesi iki nedenden ileri gelir: Ya alıcımızla konu arasındaki uzaklıktan ya da kullanılan mercekten. Birinci durumda, alıcı konuya ne denli yakınsa konu çerçeve içinde o denli büyük yer kaplar; alıcı konudan ne denli uzaklaşmışsa, konunun kapladığı yer o denli küçülür. İkinci durumda, alıcı yerinden hiç ayrılmamış olabilir, ama kullanılan merceğin odak uzunluğu* değiştirildiği için aynı konuyu daha yakından ya da daha uzaktan görürüz. Fakat merceğin odak uzunluğu değiştirilince doğal görünge de bozulacağı için, bu ancak belli durumlarda başvurulacak bir yoldur.

Alıcı ile konu arasındaki uzaklık istenildiği gibi değiştirilebileceğinden, alıcı uzam içinde çeşitli noktalara yerleştirilebileceğinden ya da varlıklar alıcıya istenildiği uzaklıkta yer alabileceğinden, çekimlerin çeşitleri de bir bakıma sayısızdır. Birbirine yakın iki çekim arasında kesin bir sınır çizmek, filanca çekim şu sınırdadır, falanca çekim başlar demek olanaksızdır. Çeşitli ülkelerde, hatta aynı ülkenin sinemacılarında bu alanda bir birlik yoktur. Bundan dolayı da çekimlerin çeşitleri, bunların sınırlandırılması, adlandırılması konusunda bir kargaşalığa rastlanır. Fakat belli başlı çekimleri, alıcının konuya en yakın durumundan en uzak durumuna doğru şöylece sıralayabiliriz: Baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim, uzak çekim (Şekil 4).

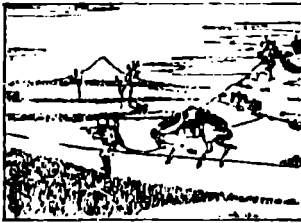
Filmlerde görüntü içinde en çok yer alan, özellikle bütün filmlerin ağırlık noktasını oluşturan varlık insan olduğu için, çeşitli çekimlerin sınırlarının belirlenmesinde de insan vücudu birim olarak alınır. Örneğin, görüntü çerçevesi insanın yalnız başıyla doluyorsa, bu durumda ortaya çıkan çekime baş çekimi denir. Alıcımızı biraz daha uzaklaştıralım; bu durumda çerçevenin içine başla birlikte omuzlar da girer. Dolayısıyla omuz çekimi elde edilmiş olur. Alıcımızı uzaklaştırmayı sürdürelim. Üçüncü sınır olarak göğüs gelir; çerçevede insanın göğsünden yukarısı yer alır, büst biçiminde görünür, buna da göğüs çe-

kimi adı verilir. Alıcımız biraz daha uzaklaşırsa, insanın bel- den yukarısını çerçeveye alan bel çekimini elde ederiz. Bundan sonraki iki çekim, dizden yukarısı veren diz çekimi ile ayaklardan yukarısını veren boy çekimidir. Boy çekiminde insanın bütün vücudu artık boylu boyunca çerçeveye yerleşmiştir. Alıcımızı boy çekiminden de uzaklaştırsak, temel konumuz olan insanı yavaş yavaş kendi çevresi içinde birtakım uzaklıklara yerleştirmiş oluruz. Örneğin boy çekiminden sonraki ilk sınır, insanı genişçe bir bezem içinde gösteren genel çekim olur. Alıcı bu sınırdan da uzaklaşırsa, insan gitgide küçülür, yiter, ağırlık noktası bezeme kayar ve bir yerin topluca görünüşünü veren toplu çekim ortaya çıkar. Nihayet uzak çekim, bir yerin çok uzaktan ya da çok yüksekte görünüşünü yansıtan çekimdir.

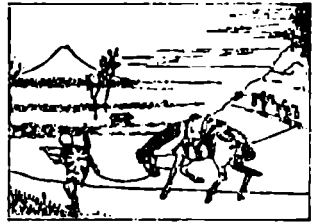
Sıraladığımız bu çekimleri, çerçeve içindeki ağırlık noktalarına göre, başlıca üç bölümde kümelendirebiliriz. İlk üç çekimde izleyicinin dikkatini ilk ağızda ve en çok çeken, görüntünün ağırlık özeğini (merkezini) oluşturan şey insan yüzüdür. Gerçekten de baş çekiminde görüntü yalnız yüzle kaplandığı gibi, omuz ve göğüs çekimlerinde de izleyicinin ilk gözüne çarpan, görüntülükte gördüğü yüzdür. O halde baş, omuz, göğüs çekimleri yüzle ilgili çekimlerdir. Bu ilk üç çekimden sonraki üç çekimdeyse ağırlık noktası yavaş yavaş yüzden bütün vücuda doğru kaymağa başlar. Bundan dolayı bel, diz, boy çekimleri vücutla ilgili çekimlerdir. Son üç çekimdeyse (genel, toplu, uzak çekimler) ağırlık noktası artık tümüyle bezeme kaymıştır; bunları da bezemle ilgili çekimler diye adlandırabiliriz.

Ancak, çekimlerin adlandırılmasında dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır: Bu çekimler insan vücudu birim olarak alınıp sınırlandırılmalarına, adlandırılmalarına karşın, başka varlıkların, nesnelerin, uzam parçalarının görüntü çerçevesinde tuttukları yeri belirtmekte de kullanılabilir. Bu durumda, canlı cansız varlıkların, nesnelerin, uzam parçasının ne kadar yer tuttuğu, aynı görünçlükte insan olsaydı ne kadar tutacağına göre oranlanır ve ona göre yukarıdaki çekimlerden birinin adı verilir. Buna göre, örneğin, bir iskemtenin, bir atın, bir ağacın, bir havuzun... baş, diz, boy, genel çekimlerinden de söz açılabilir.

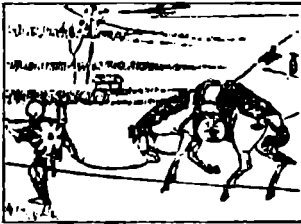
Yukarıdaki çekim çeşitlerine, özel bir çekim çeşidi olan



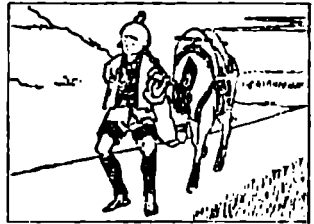
1. UZAK ÇEKİM



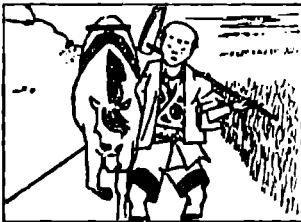
2. TOPLU ÇEKİM



3. GENEL ÇEKİM



4. BOY ÇEKİMİ



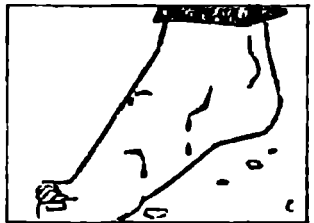
5. YARI BOY ÇEKİMİ



6. OMUZ ÇEKİMİ



7. BAŞ ÇEKİMİ



8. BAYRINTI ÇEKİMİ

ÇEKİM ÖLÇEĞİ

(Şekil 4) ÇEKİM ÖLÇEĞİ. Aynı konunun istenilen uzaklık ve boyda görünüşü sinemacıya büyük olanaklar sağlar.

ayrıntı çekimini de katmak gerekir. Ayrıntı çekimi, alıcının konuya en yakın durumunda elde edilmiş çekimdir. Bu durumda konunun ancak ufacık bir bölümü bütün çerçeveyi doldurabilecek büyüklükte görünür. Öneğin insanlarda göz, kulak, burun, parmak, el gibi organların bütün çerçeveyi kaplaması; ufacık bir böceğin, küçük bir nesnenin çerçeveyi doldurması ya da bir mektuptan, bir gazete başlığından alınan parçanın görüntüyü doldurması da bir ayrıntı çekimidir. Öte yandan iki komşu çekim arasını «yarı» sözcüğünü katarak belirtebiliriz: Yarı boy çekimi, yarı genel çekim, gibi.

Soru 21 : Çekim ölçeğinin önemi nedir? Çeşitli çekimlerin başlıca özelliklerini anlatır mısınız?

Yukarıda gördüğümüz bütün çekim çeşitleri hemen hemen bütün yoğrumsal (plastik) sanatlarda kullanılmıştır. Ne var ki, yoğrumsal sanatlar bu çeşitli çekimleri ancak tek tek ve duruk olarak kullanabilir. Sinemadaysa çeşitli çekimleri birbiri ardından baş döndürücü bir hızla kullanmak olanağı bulunduğ gibi, tek bir çekim de, içindeki varlıkların, kişilerin yer değiştirmesinden ya da alıcının deviniminden dolayı sürekli olarak değişebilir. Bundan dolayı çekimler sinemada son derece devingen bir nitelik taşır. Çekim ölçeği, sinemacı için, aşağı yukarı, bestecinin kullandığı dizinin (gam) karşılığıdır, bu dizi denli geniş kullanma olanakları vardır. Konuya istenilen uzaklıktan bakmak, bu uzaklığı istenildiği vakit değiştirmek, sinemanın anlatım gücünü alabildiğine artıran bir özelliktir. Sinemayı, tiyatrodaki gibi izleyicinin görünçlüğü değişmeyen bir uzaklıktan izlemek zorunda bırakan sınırlılığından kurtaran da bu özelliktir. Sinemacı çerçevelemeye başvurarak, seçtiği konuyu çerçeve yüzeyine belli bir anlayışla yerleştiriyordu; görüntü düzenlemesine başvurarak bu yerleştirmeyi derinlemesine de gerçekleştiriyordu; belli bir görüş noktası seçerek onun altına iniyor ya da üstüne çıkıyordu; belli bir alıcı açısı seçerek konuyu alttan ya da üstten görüyordu. Çekim ölçeği ise sinemacının bu yolda seçtiği, düzenlediği, yerleştirdiği, belli bir noktadan ya da açıdan gördüğü konuya yakından ya da uzaktan bakmasını sağlar. Konuya yakından da uzaktan

da bakmaya yol açan nedir? Bunu, konunun önemi belirler. Yönetmen hangi konuyu öne alacaksa, hangisi üzerinde durmak istiyorsa, izleyicinin dikkatini hangi konunun hangi bölümüne çekecekse, onu öbürlerinden öne geçirir. Yüzle ilgili çekimleri ele alalım. Sinemacı bu çekimleri insanlara uyguladığından, ağırlık noktasını onların yüzlerine, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyalarına aktarmış olmaktadır; ruhbilimsel bir çözümlemeye girişmiş demektir. Nitekim baş çekimi, bir insanın düşünce ve duygularını yansıtacak biçimde bütün yüzün izleyiciye yansıtılmasını sağlar. Omuz ve göğüs çekimlerinde de, görüntüde tek kişi varsa, yine bunun duygu ve düşünceleri, iç dünyası izleyiciye yansıtılmaya çalışılmış olur; fakat omuzdan göğüs çekimine doğru gidildikçe baş çekimindeki yoğunluk gittikçe azalır. Bazan omuz ve göğüs çekimlerinde iki üç kişi yer alır; o vakit bunların duygusal yönden karşılıklı durumları, tutumları, tepkileri yansıtılır; kişiler arasındaki yakın ilişkiler verilir. Bu çekimlerde yer alan, insan değil de canlı cansız öbür varlıklar ya da uzam parçasıysa, görüntüde büyük bir yer kapladıklarından bunları üzerine basa basa durulmuş, izleyicinin dikkati ısrarla bunlara çevrilmiş olur. Olağan ya da dalgın bir bakışın ayırt edemeyeceği bir nokta, kaçınılmaz biçimde izleyicinin görüşüne bu çekimlerle ulaştırılır.

Vücutla ilgili çekimleri gözden geçirelim. Bu çekimlerde belden boya dek insan vücudu çerçeveye girer; düşünce ve duygular yine yer almakla birlikte, artık davranışlar ve devrimler önem kazanır. İnsanın iç dünyasının tek başına ele alınması yerine bu iç dünya ile dış dünya arasındaki ilişki öne geçer. İnsanın kendi yakın çevresi, bu çevreyle ilişkisi ağırlık kazanır. Ruhbilimsel ağırlık noktası olguya doğru yer değiştirmiştir; dolayısıyla ruhbilimsel çözümlemenin yerini daha çok, dramatik öge almıştır. Öyleyse sinemacı, kişilerin davranışlarını, yakın çevreyle ilişkilerini, bu yakın çevre içindeki öbür kişilerle ilişkilerini, yakın çevrenin ve insanların durumuna karşı tepkilerini, bu yakın çevre içindeki olguyu, dramatik gelişimi yansıtacağı vakit bel, diz, boy çekimlerini yeğler.

Boy çekiminin sınırıyla birlikte vücutla ilgili çekimlerden ayrılıp bezemle ilgili çekimlere yöneliriz. Bir bakıma boy çekimi, bu iki çekim kümesinin sınırında yer alır; bir ayağı vücutla bir ayağı bezemle ilgili çekimlerde dir. Gerçekten de boy

çekimi ile onu izleyen genel çekim, az ya da çok geniş bir bezem içinde tek insanı ya da insanları kapsar. Bu çekimlerde insan, doğal ve toplumsal çevresi içinde görünür. İnsanın dış dünyayla, doğayla, çevresiyle, öbür insanlarla ilişkileri ön sıraya geçer. Ağırlık noktası da yavaş yavaş bezeme (çevre ve doğaya) ve olgulara kayar. Ruhbilimsel çözümleme artık çok gerilerde kalmış, dramatik amaç öne çıkmıştır. Bezem, doğa ve çevrenin önem kazanmasından dolayı, kimi zaman dramatik amacın yanında betimleyici (tasvirci) amaç da kendini belli eder. Öyleyse, sinemacı, insanın doğal ve toplumsal yakın çevresiyle ilişkilerini vermek, bu çevredeki olguyu anlatmak, bu çevreyi betimlemek istediğinde boy çekimine, daha çok da genel çekime başvurur. Genel çekim en çok kullanılan çekimlerden biridir; çünkü, aşağı yukarı, günlük yaşamımızdaki olağan görüş alanı da budur.

Bezeme ilgili çekimlerden geri kalan öbür ikisinde (toplu ve uzak çekim) artık ağırlık noktası tümüyle bezem üzerine kaymıştır. Ancak, toplu çekimin bir başka özelliği de vardır. Toplu çekim ya insanın yer almadığı bir uzam parçasını verir, ya da bezemin bir ögesi olarak insanı gösterir. Fakat bu ikinci durumda insan, çok geniş bir uzam parçası içinde ufacık bir nokta gibi görünür ve bu görünüşle de insanın yalnızlığı, güçsüzlüğü, yitikliği çok etkili bir yolda yansır. Bundan dolayı, çok kez betimleyici olan toplu çekim kimi zaman dramatik, zaman zaman da ruhbilimsel nitelik kazanabilir. Uzak çekimdeyse bütünüyle insansız bezemle karşılaşırız (insan varsa bile bunlar gözle seçilemeyecek denli ufaktır). Bir kentin, bir adanın uçaktan alınmış görüntüsü, yüksekçe bir tepeden bir yerin görünüşü uzak çekime örnektir. Uzak çekim tümüyle betimleyici bir amaçla kullanılır. Uzak ve toplu çekimler, genellikle, olgunun içinde geçtiği çevrenin anlatılmasında, tanıtılmasında kullanılır. Genellikle bu çekimler, aynı yerin daha yakından alınmış çekimlerine bir giriş, bir başlangıç niteliğini taşırlar ve daha yakından alınan bu görüntülerin, hangi geniş bezemin parçası olduğunu belirtirler.

Ayrıntı çekiminin kullanılış yeri daha değişiktir. Bu çekim kimi zaman insanda gözün, ağzın, ellerin ufak bir kıpırdanışını yansıtarak insanın iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini açığa vurabilir (ruhbilimsel); kimi zaman varolanı, devinim-

siz bir örgeni göstererek bir olguyu anlatabilir, dramatik bir nitelik kazanabilir; kimi zaman da olguda önemli bir yer tutan ufacık bir varlığı, eşyayı göstererek yine dramatik bir nitelik kazanabilir; ya da bir betiği aktararak hem açıklayıcı, hem de çarpıcı bir rol oynayabilir.

Soru 22 : Çekimler kullanılırken nelere dikkat edilmelidir?

Çekimlerin değişik özellikleriyle ilgili bu açıklamalardan anlaşılabilceği gibi, her çekimin belli bir anlatım özelliği, belli bir kullanılış yeri vardır. Sinemacı herhangi bir varlığı, kişiyi, durumu, davranışı, olguyu, duyguyu; kişiyle toplumsal ve doğal çevresi arasındaki ilişkiyi; çevrenin özelliklerini anlatmada en uygun çekimi seçmeye çalışır. Öyleyse çekimler hiçbir vakit gelişigüzel seçilmez; ancak anlatımın gereklerine uyacak biçimde seçilir ve kullanılır. Öte yandan herhangi bir filmde şu ya da bu çekimin öbürlerine göre daha çok kullanılması, konuya, filmin türüne, yönetmenin, oyuncunun deyişine göre de değişebilir. Örneğin belgesel filmlerde, yarı belgesel filmlerde, toplumsal konulu filmlerde insanla çevresi arasındaki ilişki daha ağır bastığından bunu en iyi yansıtacak toplu çekim, genel çekim ve boy çekiminin daha çok kullanılması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Ruhbilimsel bir dramda, ruhbilimsel çözümlemelere çok yer veren filmlerdeyse bel, göğüs, omuz ve baş çekimleri daha çok yer tutar.

Bir çekimin boyu ile o çekimin içeriği (muhteva) arasında sıkı bir bağ vardır. Çekimin anlatmak istediği şey ne denli özlüyse, ne denli yoğunluk taşıyorsa, genellikle çerçeve içinde bu yükü taşıyan varlık, kişi, olguyu belirtmek için yakın çekimler kullanılır. Dramatik yoğunluk azaldıkça, içeriğin fazla önem taşımadığı vakitler (ki dramatik yapı içinde bunlar gerilimin, geciktirimin azaldığı, ortadan kalktığı rahatlatıcı, dingin anlardır) uzun çekimlere geçilir.

Bunun gibi, çekimlerin boyları ile bu çekimlerin perde üzerinde görünme süreleri, yani çekimlerin uzunlukları arasında da sıkı bir bağ vardır. Bu, iki nedenden ileri gelir. Birinci neden, alıcının konuya yaklaştığı vakit elde edilen çekimlerde

çerçeve içine daha az varlığın girmesi, daha küçük bir uzam parçasının yer almasıdır. Bunun tersine alıcı konudan uzaklaştıkça çerçeve içine daha çok varlık girer, daha büyük uzam parçası boy gösterir. Dolayısıyla, birinci durumda izleyici, çerçeve içinde yer alan şeyi daha kısa sürede kavrar; ikinci durumdaysa bunları kavraması daha uzun süreye gereksinim gösterir. İkinci neden, yine birinci nedene bağlıdır: Daha kısa zamanda kavranabilen yakın çekimlerin gerektiğinden uzun sürdüğünü varsayalım: Bu durum izleyicide sıkıcı bir etki yaratacaktır. Daha uzun zamanda kavranabilecek çekimlerin gerektiğinden kısa sürdüğünü varsayalım: Bu durumda izleyici görüntüyü tümüyle kavrayamadığından bir eksiklik duygusuna kapılacaktır. Öyleyse çekim ölçeğindeki her çekim; yakınlık uzaklık, içinde taşıdığı gerecin azlığı çokluğu, bu gerecin kavranışındaki güçlük ve kolaylık yönlerinden görüntülük üzerinde değişik sürelerde yer alır.

VI. DEVİNİM

**Soru 23 : Sinemadaki devinimden ne anlamak gerekir?
Bu devinim kaç çeşittir?**

Şimdiye dek görüntümüzü hep devinimsiz, cansız, duruk bir resim olarak ele aldık, öyle inceledik. Bir filmde böyle devinimsiz, duruk görüntüler olmakla birlikte, hemen hemen tümüne yakın bölümünün devinimli olduğunu biliyoruz. Üstelik, karşımıza bir fotoğraf resmi gibi çıkan «dondurulmuş görüntü» nün bile yine devinimli resimlerle sağlandığını belirtmiştik. Sinemanın en önemli niteliğinin devinimi saptamak ve vermek olduğunu, hatta bu yüzden çeşitli dillerde sinemanın, «devinimi yazan» anlamına gelen terimlerle adlandırıldığını kitabımızda daha ilk sorusunda görmüştük. Buna göre devinim sinemada en önemli yeri, baş köşeyi tutmaktadır. Fakat sinemadaki bu devinim yalın bir devinim değildir, çapraşık, karmaşık bir özelliği vardır. Bunun nedeni de sinemada bir değil birkaç çeşit devinim bulunması, bu devinimlerin çeşitli kaynaklardan doğmasıdır. Sinemada, cansız resimleri birbiri ardından sıralayarak devinimin biresimini yapan, resimleri canlandırıp devinimlendi-

ren göstericinin bu çalışmasını, bu devinimini bir yana bırakırsak, devinimin başlıca şu üç kaynaktan doğduğunu görürüz: Varlıkların yer değiştirmesi; alıcının yer değiştirmesi, kendi eksenleri çevresinde oynatılması; çekimlerin sıralanışı (kurgu). Bunlardan ilk ikisini şimdi inceleyeceğiz. Çekimlerin sıralanışından doğan devinim, sinema dilinin ve sanatının en önemli ögesi olan kurguyu oluşturduğundan, devinimin bu çeşidini ileride kurguyla birlikte ele alacağız.

a. Varlıkların devinimi

Soru 24 : Varlıkların deviniminin sinema yönünden taşıdığı özellikler nelerdir? Bu özellikler nasıl değerlendirilir?

Alıcımızı belli bir noktaya yerleştirelim ve hiç kımıldatmadan çalıştıralım. Alıcımızın merceği bu belirli noktadan, görüş alanına giren görünçlüğü değişmez bir açıdan ve görüş noktasından saptar; görüntü çerçevesi hiç oynamaz. Alıcının görüş alanı içinde yalnız cansız, devinimsiz varlıklar varsa, saptayacağı görüntüler devinimsiz, duruktur. Ama bu görüş alanında birtakım canlı varlıklar yer değiştiriyorsa, cansız varlıklar çeşitli etkenlerle kıpırdıyor, yer değiştiriyorsa, görüntü çerçevesinde bir devinim oluşur. Bu devinim, yalnız sinemaya özgü bir devinim değildir. Örneğin tiyatrodan, dansa da bu çeşit devinim vardır. Bu, varlıkların, nesnelerin doğal devinimidir. Fakat sinemacı, bu doğal devinimi bile, sinemanın özelliklerinden yararlanarak değişik görünümlere sokabilir. Sinema görüntüsünü göz önüne getirelim: Görüntülükte siyahtan beyaza dek çeşitli gri tonlarına göre biçimlenmiş bir görüntü vardır. Dikkati, karanlık bir salonda, görüntü çerçevesinin sınırladığı bu dar alana toplanan izleyici, çerçevedeki en ufak bir kıpırdanışı bile ayırt edebilir. Sinemacı, bu çerçeve içinde varlıkları büyüklük-küçüklüklerine, yavaşlık-hızlıklarına, tek ya da birkaç ya da birçok oluşlarına, aynı yönde ya da ters yönde yol alışlarına, az ya da çok aydınlatılmalarına, diple ya da görüntü çerçevesinin kenarlarıyla ilişkilerine göre çok değişik yollarda düzenleyerek; devinimin yönünü, biçimini seçerek de-

ğişik sonuçlar elde edebilir. Çünkü bunları her birinin izleyicide uyandıracığı etkiler başka başkadır.

Örneğin, varlıkların büyüklük-küçüklük durumunu ele alalım: Ufak varlıkların devinimi, bu devinim yavaş da olsa, büyük varlıklara oranla daha hızlı görünür, bir hızlilik duygusuna yol açar. Büyük varlıkların devinimi ezici, yıkıcı, umutsuzluk verici, karşı konulmazlığı yansıtan bir duygu uyandırır. Ufak bir topun yuvarlanmasıyla bir çığın ya da kocaman bir kayanın yuvarlanışının uyandıracığı duygular aynı değildir.

Varlıkların boyları aynı kalsın, fakat hızı azalıp çoğalsın. Örneğin ufak bir topun hızını çoğaltalım: Ufak olduğu için zaten hız duygusunu artıran top, bu durumda izleyicide daha büyük bir hız duygusuna yol açacaktır. Bunun tam tersine bu ufak topun çok yavaş yol aldığını düşünelim: Olağan durumdakinden daha ağır olan bu gidiş seyircide bir bekleyiş, bir sabırsızlık duygusu uyandıracaktır. Aynı hız değişmesini kocaman kütlelere uygulayalım: İri kayaların ağır ağır yuvarlanışları, önüne geleni silip süpüren korkunç bir gücün önüne geçilmezliği duygusuna yol açacaktır. Bu kütlelerin hızını çoğaltalım: Bu kez, korkunç bir gücün önünden kaçılmazlığını yansıtacaktır.

Devinimli varlıkların tek, birkaç ya da birçok oluşlarının uyandıracığı duygular da başka başkadır. Yukarıdaki kaya örneğini ele alırsak, bir tek kayanın yuvarlanması ile birkaç kayanın ya da birçok kaya parçasının yuvarlanışının izleyicide uyandıracığı etkiler başka olur, bu duygular gittikçe yoğunlaşır. Öte yandan bu varlıkların birden fazla oluşları durumunda, bir de bunların devinimleri arasındaki ilişkinin yol açacağı etkilerle karşılaşırız. Örneğin iki varlığın aynı yönde aynı hızla yol alması düzenlilik duygusu uyandırır. Karşıt yönde iki varlığın devinimi hız duygusunu, çatışma duygusunu uyandırır.

Varlıklar hiç değişmeyip devinimin yönü değiştiği takdirde, değişik sonuçlar ortaya çıkabilir. Aynı varlığın, çerçeve içinde dipten öne doğru, önden dibe doğru ya da yanlara doğru deviniminin doğuracağı etkiler aynı değildir. Bu devinimler yaklaşma, uzaklaşma, büyüme, küçülme, yitme, geçip gitme gibi değişik sonuçlara yol açabilir.

Değişik duygular yaratmakta devinimin biçimi de önem taşır: Varlık, aynı devinimi yineleyip duruyorsa bir tekdüzelik

(monotonluk) duygusu uyandırır. Varlığın devinimi biçim değiştirir, buna bir de hızdaki değişimler katılırsa, ortaya değişik tartımda (tempoda), değişik dizemde devinimler çıkar.

Aydınlatma ile varlığın devinimi arasında da sıkı bir bağ vardır. Aydınlık bir dip önünde, hele kalabalık bir görünüşte ufak bir varlığın devinimi pek göze çarpmaz. Ama aynı varlık, karanlık bir dip önünde, birçok başka varlık arasında yer aldığı vakit bile, iyi aydınlatılmışsa, hemen dikkati çeker. Nitekim çevren çizgisi üzerinde devinen gölge görüntüleri (siluet) hemen ayırt edebiliriz.

Dibin yalnız aydınlık ya da karanlık oluşu değil, aynı zamanda biçimi de, önünde bulunan varlığın devinimini değerlendirmede önemli bir etkidir. En yalın örnek olarak, bir kimsenin yürüyüşünü ele alalım: Bu kimse bomboş bir dip önünde yürüdüğünde, kendisini olağan hızıyla görürüz, hatta bu hızı tam anlamıyla değerlendiremeyiz. Ama aynı kimse, parmaklıklı bir dip önünden aynı hızla geçerse, bu yürüyüş, olduğundan da hızlı görünür.

Soru 25 : Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinimden, tersine devinimden ne anlaşılır? Sinemacıya sağladığı olanaklar nelerdir?

Mercek gibi, alıcının işlemlerini sağlayan mekanik düzen de, sinemacının kimi film hileleri gerçekleştirmesini sağlar; bu da sinemacıya devinimi olduğundan değişik göstermek olanağını verir. Örneğin sinemacı, doğadaki devinimi olduğundan daha yavaş ya da daha hızlı gösterebilir. Bunun en aşırı kullanılışlarına bilimsel filmlerde, işleyim filmlerinde rastlanır: Gözle görülemeyecek denli hızlı devinim bu sayede izlenebilir ya da çok uzun sürede gerçekleşen çok yavaş devinimler çok kısa bir süreye sığdırılabilir. Fakat sinemacı yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinimi dramatik, öykülü filmlerde de kullanabilir. Yavaşlatılmış devinimin* aşırı olmayan kullanılışında, varlıklar yumuşak, neredeyse boşlukta yüzüyormuş gibi bir nitelik kazanırlar. Örneğin, devinimlerin böylesine gerçek dışı bir görünüşe büründüğü düş görünüşleri ancak yavaşlatılmış devinimle gerçekleştirilebilir. Sinemacı, izleyicinin dikkatine sunmak iste-

diği varlıkları nasıl yakın çekimlerle bütün görüntüyü kaplayacak biçimde ortaya koyuyorsa, doğal hızıyla izleyicinin gözünden kaçabilecek devinimleri de üzerine basarak verebilmek için yavaşlatılmış devinime başvurabilir. Örneğin yağmurun, karın yağışı yavaşlatılmış devinimle daha rahat izlenebilir, daha etkili olabilir; çok yüksekte düşen bir varlığın devinimi de yine yavaşlatılmış devinimle değerlendirilebilir. Hızlandırılmış devinimin* de özellikle güldürü filmlerinde büyük bir kullanım alanı vardır. Güldürülerdeki baş döndürücü tartım, oyuncuların, varlıkların hızlı devinimlerinden çok, bunun hızlandırılmış devinimle saptanmasından doğar. Hızlandırılmış devinim, doğal olarak gerçekleştirilemeyecek devinimlerin sağlanmasında da kullanılır. Güldürü filmlerinde bir taşıtın yoğun trafiğin arasında kıl payı sıyrılarak korkunç bir hızla yol almasını ancak hızlandırılmış devinim verebilir. Filmlerdeki trafik kazalarının çoğu da yine bu işlemle gerçekleştirilir.

Alıcının bir özelliği de, doğadaki devinimi tersyüz edebilmesidir. Böylelikle, doğadaki düz devinimler tersine devinim* biçimine dönüştürülebilir. Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinim gibi tersine devinim de bir yandan film hilelerinde, bir yandan da doğal olarak gerçekleştirilmesi güç durumları verebilmekte kullanılır: Yıkılan bir evin eski durumuna dönmesi, trampleden suya atlayan kimsenin sudan çıkıp yine trampleme konması... gibi. Trafik kazalarını gösteren görünçlüklerde, bir bıçağın, okun, mızrağın saplanması veren görünçlüklerde de tersine devinim sinemacıya büyük kolaylıklar sağlar.

b. Alıcının devinimi

Soru 26 : Alıcının devinimlerini anlatır mısınız?

Buraya dek alıcıyı çevirim* sırasında hep devinimsiz, hep olduğu yerde çalıştırılırken gördük; alıcı ile konu arasındaki uzaklığın, alıcı açısının, görüş noktasının çevirim sırasında hiç değiştirilmediğini varsaydık. Alıcı bu yolda çalıştırıldığında duruk çekimler elde edildiğini belirttik. Böyle duruk çekimlerde devinim varsa, bunun da yukarıda değinilen varlıkların devinimi olduğunu açıkladık (çekim değişmesinden oluşan devinimi kur-

guda göreceğiz). Varlıkların devinimininse yalnız sinemaya özgü olmadığını görmüştük. Sinemanın en büyük özelliği, varlıkların devinimini saptayıp bize yeniden verebilmesi olduğu halde, sinemanın canlılığı, iç devingenliği bu çeşit devinimden doğmaz. Sinemanın devingenliği, sinema olayını gerçekleştiren alıcının da deviniminden ileri gelir. Çünkü bu durumda, alıcının görüş alanındaki devinimli herhangi bir varlık ister bulunsun ister bulunmasın, görüntü yine canlılık kazanır; alıcının kendi devinimi, devinimsiz doğayı, cansız, devinimsiz varlıkları bile devinime geçirebilir, bunlara canlılık kazandırabilir. Devinimli doğa parçasındaysa, alıcının devinimi de buna eklenince, görüntünün devingenliği birkaç kat daha artar. Kaldı ki, alıcının devinimi görüntünün yalnız fizik canlılığını artırmakla kalmaz, her vakit değişik görüş noktalarına, alıcı açılarına geçerek, konu ile uzaklığı değiştirerek, varlıkları, görünüşleri izleyiciye her an başka bir görünüşle sunar. İzleyici, tiyatro izleyicisi gibi, yerinden hiç kımıldamadığı halde, alıcının devinimleri sayesinde, gözlerinin önünde her an değişebilen varlıklarla, görünüşlerle, alanlarla karşı karşıya gelir. Alıcının devinimleri, bu bakımdan hemen hemen sınırsız denebilecek olanaklar yaratır.

Alıcının devinimlerini başlıca iki kümede toplayabiliriz. Birincisi, alıcının olduğu yerdeki devinimleridir. Bu durumda alıcı, yerleştirilmiş olduğu noktadan hiç kımıldamaz; ama üzerine yerleştirildiği üçayak başlığı* üzerinde, çevirim sırasında çeşitli devinimlerde bulunabilir. Alıcının olduğu yerde, üçayak başlığı üzerindeki bu çeşitli devinimlerinin genel adı çevrinme- dir. İkinci kümedeki devinimler, alıcının herhangi bir araca yerleştirilerek bu araç yardımıyla yer değiştirmesi sonucu sağlanır. Alıcının bu yoldaki çeşitli devinimlerinin genel adı da kaydırma- dır.

Soru 27 : Çevrinme kaç türdür? Çevrinmeyle sağlanan sonuçlar nelerdir?

Alıcının yerleştirildiği üçayak başlığının iki eksenı vardır: Yere koşut olan yatay eksen, yere dik olan düşey eksen. Alıcının bu eksenler üzerindeki devinimlerinden değişik çevrinme çeşitleri doğar. Örneğin alıcı, düşey eksen çevresinde

360 derecelik bir çemberin istenilen noktasına dek döndürülebilir; istenirse tam bir dönüş yaptırılabilir. Yatay çevrinme adı verilen bu devinim soldan sağa ya da sağdan sola olabilir; hızlı ya da yavaş gerçekleştirilebilir. Bunların her birinden elde edilecek sonuç da başka başkadır.

Alıcı çevirim sırasında yatay çevrinmeye geçerse elde edilen görüntüdeki sonuç acaba ne olur? Alıcımız düşey eksen çevresinde sağa ya da sola döndürülürse, görüntü çerçevesi içinde yer alan varlıklar, görünümeler de sağda ya da sola doğru yer değiştirmeye başlarlar. Çevrinmeyi sağa yaptığımızı varsayalım, varlıklar ve görünümeler çerçevenin solundan dışarı çıkarlar, çerçeve dışı kalırlarken, çerçevenin sağından yeni varlıklar ve görünümeler çerçeveye girerler. Çevrinmeyi sola yaptığımız vakit aynı durum ters yönde oluşur. Buna göre, yatay çevrinmenin en önemli kullanılış özelliği, çerçevedeki varlıkların ve görünümelerin yerine yeni varlık ve görünümeler sokmak, izleyicinin bilmediği varlık ve görünümeleri, bir çevreyi tanıtmaktır. Yatay çevrinme, izleyici devinmediği halde izleyicinin bakış alanını sağa ya da sola doğru devindirir. Şu halde yatay çevrinme her şeyden önce betimsel, anlatımsal bir nitelik taşır; fakat kimi zaman dramatik bir nitelik de taşıyabilir; çünkü bir yatay çevrinme sırasında hiç beklenmedik, ürkütücü, sarsıcı bir öğe birdenbire izleyicinin karşısına çıkartılabilir. Yatay çevrinme, devinen bir varlığı çerçeve içinde tutmak, bu devinimi izlemek amacıyla da kullanılabilir. Ama bu kullanış, izleyici çekim konusuna girer.

Yatay çevrinme çok hızlı yapılırsa, çerçevedeki varlıklar, görünümeler hızla yer değiştirirler ve belli bir hızdan sonra gittikçe bulanıplaşıp artık ayırt edilemez olurlar. Yatay çevrinmenin bu biçimi başlıca iki işe yarar. Birincisi öznel bir anlatımı gerçekleştirerek görüntüdeki herhangi bir kişinin yerine geçip onun duygularını yansıtabilmesidir. Örneğin bu kişinin başının dönmesi, kendini kaybetmesi, çevresindeki her şeyin gittikçe hızlanarak dönmesiyle, yani hızlı çevrinmeyle verilir. İkinci kullanış, hızlı bir yatay çevrinmenin, bir noktalama çeşidi olan yıldırım geçişi sağlamasıdır.

Alıcı yatay eksen çevresinde yukarıya aşağıya devindirilirse bu kez düşey çevrinme ortaya çıkar; yani alıcı alttan görüşten

üstten görüŖe ya da üstten görüŖten alttan görüŖe geçer. Düşey çevrinme en çok, görüntü çerçevesine sığmayan yüksekliklerin betimlenmesinde kullanılır. Düşey çevrinme de, izleyici devinmeden bakışını devindirir; kullanılıŖı betimsel, anlatımsal kimi zaman da dramatiktir.

Çevrinmenin bir baŖka çeşidi, alıcının yatay ile düşey çevrinme arasındaki yönde yapılmasıyla sağlanır; buna köşegen çevrinme denir; çünkü bu durumda alıcı, görüntü çerçevesinin köşegenlerine çakışacak biçimde bir yol izler. Köşegen çevrinme de daha çok betimleyici bir amaçla kullanılır.

Alıcının, kendi ekseni çevresindeki değişik bir devinimi de sallantılı çevrinmedir. Sallantılı çevrinme, alıcının düşey ekseni çevresinde yatay çevrinmeyi gerçekleştirirken, bir yandan da yatay ekseni üzerinde sürekli olarak düşey çevrinneler yapmasıyla elde edilir. Bu durumda görüntüde sallantılı, düzensiz, baŖ döndürücü bir görünüş ortaya çıkar. Sallantılı çevrinme, yatay çevrinmenin yukarıda belirtilen öznel kullanılıŖını pekiştirmekte işe yarar.

Soru 28 : Kaydırma kaç türdür? Kaydırmayla hangi sonuçlar elde edilir?

Alıcı herhangi bir araç üzerine yerleştirilerek ya da sinemacının omzunda, olduğu yerden baŖka bir noktaya taşınırsa çok değişik kaydırma çeşitleri elde edilebilir. Bu kaydırma çeşitlerini de baŖlıca iki kümede toplayabiliriz. Birincisinde alıcı ile konu arasındaki uzaklık sürekli olarak değişir; alıcı konuya yaklaŖır ya da konudan uzaklaŖır. Buna derinlemesine kaydırma adı verilir; çünkü bu çeşit kaydırma görüntülük yüzeyine dikey bir alanda ortaya çıkar. İkinci kümede, alıcı ile konu arasındaki uzaklık hiç değişmez; alıcı konuya koŖut olarak devinir. Bu kümedeki kaydırma çeşitlerine de koŖut kaydırma denir; çünkü bu çeşit kaydırma görüntülük yüzeyine koŖut olarak ortaya çıkar.

Derinlemesine kaydırmanın iki çeşidi vardır: Alıcı ya konuya doğru ilerler, konuya yaklaŖır, bunu sağlamak için de

Öne doğru kaydırılır; ya da konudan uzaklaşır, bunun için de geriye kaydırılır. Birincisine öne kaydırma, ikincisine geriye kaydırma adı verilir. Öne kaydırma, alıcı konuya yaklaştığı, konu ile alıcı arasındaki uzaklık yavaş yavaş azaldığı için, konunun çerçevede kapladığı yer gittikçe artar; çerçevedeki başka varlıklar, görünümeler yavaş yavaş çerçeve dışına çıkarlar ve yerlerini asıl konunun gittikçe büyüyen görünüşüne bırakırlar. Dolayısıyla bir öne kaydırma, aynı konunun uzak çekiminden başlayarak ayrıntı çekimine kadarki bütün çekimlerini verebilir. Öne kaydırma bu özellikleriyle bir giriş, bir yaklaşma, konunun ayrıntılarına ulaşma, geniş bir alandan dar bir alana geçme, dağınıklıktan yoğunlaşmaya varış, genelden tikele yöneliş anlatır. Öne kaydırma, bizi varlık ve görünümelerin uzaktan ayırt edilemeyen, görülemeyen, bilinmeyen ayrıntılarına ulaştırdığı için betimleyici bir nitelik taşır. Öne kaydırma, film kişilerinin gittikçe daha yakın çekimlerine, yüz çekimlerine ulaşmakta kullanıldığı için ruhsal nitelik de taşır. Öne kaydırma, hızlı yapıldığında, varlık ve görünümelerin beklenmedik niteliklerini, durumlarını ortaya çıkardığından, aynı zamanda dramatik bir nitelik taşır.

Geriye kaydırmadan sağlanan sonuç, genellikle öne kaydırmadan elde edilenin tam tersidir. Alıcı geriye kaydırılınca asıl konudan uzaklaşır, asıl konu gittikçe küçülür; görüntü çerçevesinin içine yeni yeni varlıklar, görünümeler, alanlar girer. Bunun sonucu olarak geriye kaydırma; uzaklaşma, ayrılma, dar bir alandan geniş bir alana geçiş, tikelden genele bir yöneliş anlatır. Geriye kaydırmayla, istenirse, ayrıntıdan uzak çekime dek bütün çekimler sürekli olarak verilebilir. Geriye kaydırma görüntü çerçevesine yeni yeni varlıklar, görünümeler soktuğu için hem betimleyici, hem anlatımsal, hem de dramatik bir nitelik taşır.

Koşut kaydırmanın da başlıca iki çeşidi vardır: Yanlamasına kaydırma, düşey kaydırma. Birincisinde alıcı asıl konuya koşut olarak sağa ya da sola doğru yol alır. İkincisindeyse, alıcı yine asıl konuya göre koşut olarak yukarıya ya da aşağıya doğru yol alır (örneğin asansöre yerleştirilmiş alıcının asansörle birlikte çıkması, inmesinde olduğu gibi). Her iki kaydırma da betimsel ve anlatımsal niteliktedir.

Soru 29 : Alıcının başka türlü devinimleri var mıdır? Optik kaydırma ne demektir?

Evet, alıcı yukarıda anlatılanların dışında da birtakım devinimleri gerçekleştirebilir. Alıcı, örneğin, devinimli bir varlığı sürekli olarak görüntü çerçevesi içinde tutmak amacıyla bu varlıkla birlikte devinebilir. Bu durumda, izleyici çekim adı verilen çekim çeşidi ortaya çıkar. İzleyici çekimi sağlamak için alıcı yukarıda sıralanan devinimlerden (örneğin öne kaydırma, arkaya kaydırma, çevrinme...) bir ya da birkaçını yapabilir. Fakat burada önemli olan, devinimli varlığın görüntü çerçevesinden çık-mamasını sağlamak, bu varlığı izlemek olduğu için, alıcının bu çeşitli devinimlerinin birleşmesinden oluşan devinimi izleyici çekim adıyla belirtmek yerinde olur. İzleyici çekimde, varlığın devinimi ile onu izleyen alıcının devinimi arasındaki bağı dikkatle göz önünde bulundurmak gerekir. Genellikle alıcı ile devinimi izlenen varlık aynı düzeydedir, çünkü ancak bu durumda devinimli varlığı çerçeve içinde tutabiliriz. Ne var ki, alıcı ile varlık aynı hızla devindiği takdirde, varlığın devindiği uzam parçasında uygun bir dip yoksa bu devinim son derece sönük olur, hatta varlık yerinde sayıyormuş gibi görünür. Örneğin, dörtlü at süren bir kimseyi aynı hızda yol alan bir alıcıyla izleyelim; eğer bu atlının önünden geçtiği bezem bir boşluktan ibaretse, görüntülükte göreceğimiz görüntü, olduğu yerde sayan bir kimseden başka bir şey değildir. Bir varlığın devindiğini, hem de hızla yol aldığını göstermek istiyorsak ya zaman zaman alıcının yol alış hızını değiştirmeliyiz (bu durumda devinimli varlık zaman zaman görüntü çerçevesinin sağına ya da soluna doğru geçerek durmadığını belli eder), ya da bu devinimi değerlendirecek bir dip önünde (canlı cansız başka varlıkların, görünümünün bulunduğu bir dip önünde) çalışmalıyız.

Alıcının bir de çok çapraşık devinimleri vardır. Alıcı yukarıda sıralanan bütün devinimleri ve bunların az çok değişik olanlarını aynı zamanda yapabilir, bir devinimden öbürüne kesiksiz olarak geçebilir. Alıcının bu devinimlerini sağlamak için genellikle alıcı vinci kullanılır. Bundan dolayı bu çeşit çapraşık devinimlerle elde edilen çekime vinç çekimi denir.

Optik kaydırmayı da alıcı devinimlerinin özel bir çeşidi ola-

rak ele almak gerekir. Gerçekte optik kaydırma, alıcının öne ya da geriye kaydırma deviniminden başka bir şey değildir. Ancak, optik kaydırmada bu sonuç, alıcının öne ya da arkaya doğru yer değiştirilmesiyle değil de, özel yapıda bir mercek yardımıyla sağlanır. Optik kaydırmada kullanılan merceğe değişir odaklı mercek* denir. Bu merceğin odak uzunluğu, bir kolu sağa ya da sola çevirmek yoluyla değiştirilebilir. Böylelikle kısa odaklı merceklerden uzun odaklı merceklerle dek çeşitli merceklerin verebileceği görüntüler tek mercek yardımıyla sağlanabilir; uzak çekimden ayrıntı çekimine, ayrıntı çekiminden uzak çekime dek her çekime sürekli, kesiksiz olarak geçilebilir, kısacası, alıcıyı yerinden kımıldatmaksızın yalnız mercek kolunu oynatarak öne ve geriye kaydırma sağlanabilir. Optik kaydırma, özellikle şu üç durumda sinemacıya en büyük kolaylığı sağlar: Düzgün bir kaydırmayı gerçekleştirir, çünkü alıcının yerleştirildiği aracın hızını, yol almasını düzgün biçimde yapmak her vakit olanaklı değildir, hatta alıcı kaydırma raylarında devindirilse bile. Alıcı ile kaydırma yapacağı konu arasında bir engel varsa (örneğin arada büyük engebeler, doğal engeller, kalabalıklar yer alıyorsa). Kaydırmanın çok hızlı yapılması gerektiğinde. Örneğin bir alıcının elli, yüz, yüz elli metrelik bir uzaklığı büyük bir hızla alıp birdenbire durması olanaksızdır; ama mercek kolunun hızla çevrilip durdurulması bunu kolayca sağlar. Optik kaydırmanın bu son kullanılışı aynı zamanda dramatik bir etki de yaratır: Uzaktan gözle ayırt edilemeyecek bir varlık, bir durum, bir ayrıntı üzerine hızlı bir optik kaydırma bu varlık, durum ya da ayrıntıyı bir anda izleyicinin gözü önüne serer ve çarpıcı bir etki yaratır.

Soru 30 : Alıcı devinimlerinin önemi nedir? Neler sağlar? Nasıl kullanılmalıdır?

Alıcı devinimleri, doğal devinimin sağladığı canlılığı birkaç katıyla sinemaya aktarabilir. İzleyici yerinden hiç kımıldamadığı, izleyici ile görüntülük, arasındaki uzaklık hiç değişmediği, sinema izleyicisi ile tiyatro izleyicisi aynı durumda bulundukları halde, alıcı, izleyicinin yerine devinir; izleyiciyi dış dünyanın bütün boyutları içinde yer değiştirir duruma

geçirir; öne, arkaya, sağa, sola, yukarıya, aşağıya, ağır ağır, hızla, baş döndürücü bir hızla devindirir. İnsanın olağan durumunda yapamayacağı devinimleri onun yerine gerçekleştirerek, kısacık bir süre içinde, dış dünyanın en beklenmedik yönlerini en değişik açılardan, en alışılmadık görüş noktalarından izlettirir; izleyiciye sınırsız bir devinim olanağı sağlar. Alıcı devinimleri, yardımıyla bir varlığı, bir uzam parçasını betimleyebiliriz, bir olayı anlatabiliriz; bunlara yaklaşabilir ya da bunlardan uzaklaşabiliriz; devinimli varlıkların devinimlerini izleyebiliriz; beklenmedik bir varlığın, olayın üzerine yönelip dramatik bir etki sağlayabiliriz; duruk varlıklara devinimlilik görünüşü kazandırabiliriz; dış dünyamızın boyutları içinde yer alan varlıklar, kişiler, olgular arasındaki ilişkileri açığa vurabiliriz; alıcı devinimleriyle filme büyük bir devingenlik, büyük bir akıcılık, iyi bir tartım kazandırabiliriz.

Fakat alıcı devinimlerinin bu hemen hemen sınırsız olanaklarının yerli yersiz kullanılmaması da gerekir. Filme canlılık kazandırmak amacıyla alıcının gelişigüzel devindirilmesi anlatımın doğallığını zedeler, alıcının varlığını izleyiciye duyurur. Alıcının devinimleri ancak anlatımın gidişine uygun düşüyorsa doğallık kazanır; aksi takdirde izleyicide hemen yapmacık, özentili duygusunu uyandırır. Nedensiz olarak, durup dururken, salt görünçlüğe canlılık kazandırmak amacıyla yapılan bir alıcı devinimi izleyiciyi hemen alıcının varlığıyla karşı karşıya getirir; izleyici doğal bir devinim ile bunun filmde verilmesi arasında bir aracın yer aldığını sezinler. Bu da filmin doğallığını, gerçekçiliğini aksatır. Şu halde bütün alıcı devinimleri, doğal devinimin gerektirdiği ölçüde, bu devinimi en iyi yansıtacak biçimde kullanılmalıdır.

VII. AYDINLATMA

Soru 31 : Sinemada aydınlatmadan ne anlaşılır? Bu aydınlatmanın özellikleri nelerdir?

Çevremizdeki varlıkları ancak yeterince aydınlatılmış olduğunda iyice görebiliriz; aydınlatma yetersizse, loşluk ve ka-

ranlık arttıkça varlıklar da gittikçe belirsizleşir, görünmez olurlar. Sinema için de aynı şey söylenebilir: Bir alıcı merceğinin, herhangi bir konunun görüntüsünü boş film üzerine düşürebilmesi, duyarkatı etkileyip orada bir iz bırakabilmesi için yeterli bir ışık gücü gerekir. Kaldı ki, mercek ve boş film için gerekli ışık gücü, gözlerimizin varlıkları algılayabilmesi için gerekenden de büyüktür. Çünkü gözümüzün ışık geçirirliği ve ağkatin duyarlığı, en güçlü merceklerden, en duyarlı boş filmlerden daha üstündür. Kuşkusuz merceklerin yapımındaki ilerleme, boş film duyarlılıklarındaki gelişme, iyi bir görüntü elde etmek için gerekli ışık gücünün gittikçe azalmasını sağlar. Ama yine de bir konunun, bir görünçülüğün aydınlatılması, yalnız belirli bir etkiyi sağlamakta değil, film olayının gerçekleştirilmesinde de vazgeçilmez bir işlemdir. Sinemanın ilk yıllarında, konunun aydınlatılmasında doğal ışık kaynağından, yani güneşten yararlanılmaktaydı. Bunun için de üstü, kimi zaman da dört bir yanı camlı ışiklerde (stüdyolarda), hatta güneşin doğuşu ile batışı arasındaki devinimlerini izlemek için döner ışiklerde çalışılıyordu. Ancak bu durum hem sinemacıları işliğe hapsediyor, hem de onları havanın keyfine bağlıyordu. Bundan dolayı, yavaş yavaş, çeşitli gereksinimleri karşılayabilecek değişik aydınlatma araçları yapıldı.

Demek ki aydınlatma araçları ya da başka bir terimle ışık kaynakları, önce film olayının gerçekleşebilmesi için gereklidir. İkincisi bu olayın gerçekleştirilmesinde sinemacının mutlaka doğal ışık kaynağına bağlı kalmaması için gereklidir. Üçüncüsü, sinemacının birtakım özel sonuçlar sağlayabilmesi için gereklidir. Bu da her amaç için uygun ışık kaynaklarını seçmek, bunların yönlerini, yeğinliğini düzenlemekle gerçekleştirilebilir. Bugün sinemacının elinde her biri değişik sonuçlar verebilen yüzlerce ışık kaynağı vardır. Sinemacı ister ışikte, ister kapalı bir yerde, ister açık havada çalışsın, bunların yardımıyla konuyu aydınlatır, bunların yardımıyla konuyu adeta ışıkla yoğunlaştırarak istediği biçimi, görünüşü verebilir.

Sinemada aydınlatma başlıca iki amaçla kullanılır, iki çeşidi vardır: Doğal aydınlatma, dramatik aydınlatma. Doğal aydınlatma, konunun doğada görüldüğü biçimde filme aktarılmasını sağlayan aydınlatmadır. Herhangi bir görünçülüğün, bir varlığın doğal ışıklılık derecesi neyse bunun görüntüde de sağ-

lanması doğal aydınlatmayı oluşturur. Böylelikle açık hava, kapalı hava, karanlık, loşluk, aydınlık, çiğ ışık, tatlı ışık, sabah, öğle, akşam, gece, ay ışığı... gibi birbirinden çok değişik ışıklılık isteyen durumları ya da karlı dağ, güneşli deniz kıyısı, karanlık bir mahzen, kızgın çöl, ağaç gölgeliği... gibi çeşitli yerlerin görünüşlerini gerçeğe en yakın biçimiyle aktarmak ancak doğal aydınlatmayla olur. Görünçlük bu zamanlardan ya da yerlerden birinde geçmekteyse, aydınlatmada da o zamanın ve yerin ışıklılığını gerçekleştirmek gerekir.

Aydınlatmanın dramatik bir amaçla kullanılması, ışığın iki çeşit etkisinden doğar. Bunlar ışığın nesnel ve öznel etkileridir. Bir ışığın nesnel etkisi, ışığın geliş yönüne ve yeğinliğine göre varlıkların görünüşlerini değiştirebilmesinden doğar. Aynı varlık, ışığın geliş yönüne ve yeğinliğine göre başka başka kılıklara bürünebilir. Işığın öznel etkisi, belirli bir aydınlatma biçiminin ve yeğinliğinin uyandırdığı duyguyla kendini gösterir: Gün ışığında hiç önemsemeyeceğimiz varlıklar, loşlukta ya da karanlıkta bize korku veren bir kılığa girebilirler; bildiğimiz varlıklar, karanlıkta niteliklerini anlayamadığımız ürkütücü görünüşler alabilirler. Aydınlık, açık, güneşli hava bizde sevinç, canlılık, yaşama isteği uyandırabilir. Karanlık, kapalı, yağmurlu hava bunun tam tersine kederli, üzüntülü, boğucu, bunaltıcı bir duyguya yol açabilir.

Soru 32 : Aydınlatma nasıl düzenlenir?

Sinemacı, ışığı başlıca üç bakımdan düzenleyerek belirli sonuçlar sağlamaya çalışır; bunlar ışığın yönü, yeğinliği ve dağılışı alanıdır. Işığın yönü, ışık kaynağından çıkan ışık demetinin konu üzerine geliş yoluyla belirlenir. Buna göre, önden, geriden, alttan, üstten, yandan aydınlatma gibi ana yönler ile çapraz ve karma aydınlatma çeşitleri ortaya çıkar. Konu tam karşıdan aydınlatılıyorsa, yani ışık, alıcının bulunduğu yönden geliyorsa buna önden aydınlatma denir. Bu çeşit aydınlatmada konu gölgesizdir; konu üzerindeki girinti çıkıntılar kalkmış, konunun derinliği azalmış ya da kalmamıştır; konu çiğ, yavan bir görünüş almıştır. Önden aydınlatmanın tersi, geriden aydınlatmadır. Bu durumda konu, ışık kaynağı ile alıcı ara-

sında yer alır; ışık kaynağı alıcının karşısına düşer; ışık konuya geriden vurur; ışığın yönü alıcıya doğrudur. Bu durumda konunun görüntüsü bir gölge (siluet) biçimindedir. Işığın yeğinliği ne denli artarsa, bu gölgenin koyuluğu da o oranda çoğalır. Konunun yukarıdan ya da aşağıdan aydınlatılması durumlarında üstten ya da alttan aydınlatma çeşitleri ortaya çıkar. Üstten aydınlatmada konunun gölgeleri aşağıya doğru uzar. Alttan aydınlatmada gölgeler yukarıya doğru uzar. Yandan aydınlatmada, yani ışığın konu üzerine sağdan da soldan geldiği zamanlardaysa konunun gölgeleri, ışığın geldiği yönün ters yönünde sağa ya da sola uzar. Çapraz aydınlatma, yandan aydınlatma ile önden aydınlatma arasındaki ortalama durumdur. Bu çeşit aydınlatma ile konu üzerinde daha yumuşak gölgeler sağlanır. Karma aydınlatma, sinemacının isteğine göre, yukarıda sıralanan aydınlatma çeşitlerinin birkaçının bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkar.

Yönetmen, ışığın yönü gibi yeğinliğini de istediği gibi düzenleyebilir. Genellikle bir görünçülüğün aydınlatılmasında birinci derecede rol oynayan ışığa ana ışık adı verilir. Bu ana ışık dar bir alanı kapladığından, görüntünün büyük bir bölümü karanlıkta ya da loşlukta kalır. Bu çeşit ana ışığa, cılız ana ışık denir. Ana ışık, bütün görüntüyü gözü doyurur biçimde aydınlatıyorsa buna da güçlü ana ışık adı verilir.

Işığın dağılışı, toplayıcı ve dağıtıcı adlarını alan çeşitli biçim ve yeğinlikteki ışık kaynaklarıyla sağlanır. Sinemacı, toplayıcı ışıdaklar kullanarak kapkaranlık bir görünçlükte yalnız ufacak bir noktayı aydınatabileceği gibi, dağıtıcılarla, yansıtıcılarla ışığın dağılma alanını istediği dek genişletebilir.

Görülüyor ki, sinemacı çeşitli ışık kaynaklarını, yardımcı araçları belli bir düzende yerleştirerek; konuyu belli bir yönden aydınlatarak; konu üzerine düşen ışığın niceliğini ve biçimini düzenleyerek; ışığı toplayarak ya da dağıtarak görünçlüğe belirli bir hava verir; ikiboyutlu film üzerinde derinlik duygusu uyandıran görünüşler sağlamaya çalışır; çiğ ışıktan loşluğa, karanlığa dek çeşitli ışıklılık dereceleriyle istenilen havayı yaratmaya çalışır; kısacası ışıkla görünçlüğü ve varlıkları yoğurur, bir çeşit resim yapar. Sinemada aydınlatmanın güçlüğü ve önemi, filme alınan görünçülüğün, konunun çoğunlukla devinimli oluşundan doğar. Aydınlatılması gereken görünçlük ya da konu sürekli

olarak değiştiğinden, ışık kaynaklarının da buna uygun olarak değişmesi gerekir. Genellikle bir filmin başından sonuna dek süren bir temel ışıklılık derecesi, bir de her görünçlüğün kendine özgü değişik ışıklılık derecesi vardır. Sinemacının başlıca görevlerinden biri, bu iki değişik ışıklılık derecesini birbiriyle bağdaştırarak, birbirini bastırmayacak biçimde düzenlemektir. Filmlerin çoğunda, gereken dramatik havanın yaratılmasında ya da temel ışıklılık derecesinin bütün film boyunca sürdürölmesinde rastlanılan başarısızlık; filmin kimi bölümlerinin çok karanlık, kimi bölümlerinin gözü alacak denli aydınlık oluşu, bu iki ışıklılık derecesinin birbiriyle bağdaştırılmasındaki aksaklıktan doğar. Filmdeki çeşitli uyuşumlar arasında aydınlık yönünden uyuşum da önemli bir yer tutar.

VIII. BEZEM/DONATIM/ GIYSİ/MAKYAJ

a. Bezem

Soru 33 : Sinemada bezemin yerini, başlıca özelliklerini, nasıl kullanıldığını açıklar mısınız?

Görüntünün başlıca öğelerinden olan bezemin görevi, toplumsal çevrenin özdeksel (maddî) çerçevesini oluşturmak, filmin havasını yaratmaktır. Her film türünün, her türdeki konunun kendine göre bir havası vardır; bunun gibi dramatik yapının içinde geliştiği çevrenin de, ayrıca bezemle beliren özdeksel bir görünüşü vardır. Gerçekçi bir film ile masalımsı bir hava taşıyan filmin, bir polis filmi ile bir müzikalin, bir güldürü ile bir kovboy filminin havası başka başkadır. Bezem bu havayı yaratmanın başlıca öğesidir. Ayrıca, konunun geçtiği çevre ve doğa da ilk bakışta dış görünüşüyle, bezemiyle göze çarpar. Buna göre bezemin filmdeki yeri ve görevi büyük önem taşır. Sinema bezemi hem bu havayı yaratabilmeli, bu dış görünüşü sağlayabilmeli, hem de sinemanın koşullarına uyabilmelidir. Bezemin sinema koşullarına uygun düşmesi demek, bir yandan sinema çalışmalarını kolaylaştırıcı bir yapıda olması, bir yandan da filmin dışındaki görünüşüyle değil, film üzerindeki görün-

tüsüyle istenilen sonucu verebilmesi demektir. Bezemin sinema çalışmalarına elverişli olabilmesi için, aydınlatmanın, alıcı devinimlerinin, seslendirmenin kolaylıkla yapılabileceği özellikler taşıması gerekir. Bu bakımdan bezem, kolayca sökülüp takılabilmeli, alıcının devinimlerini engellememeli, ışık kaynaklarının yerleştirilmesine uygun olmalı, sesdağılımı (akustik) yönünden iyi sonuç vermelidir. Bezemin, görüntüde istenilen sonucu sağlayabilmesi de, ancak bezemin bir çeşit resmegiderliğiyle (fotojeniklik) gerçekleşebilir.

Tiyatrodaki gibi, üç duvarla çevrili, yalın, çizemsel (şematik) bir bezem, sinema için yeterli sayılamaz. Alıcının merceği en ufak yanılmaları, gerçeğe aykırı durumları büyülterek verdiğinden, sinemada böylesine yalın bir bezemle yetinilemez; izleyicinin gerçek yaşamdakinden ayırt edemeyeceği bezemleri yaratmak gerekir. Bu bakımdan sinemadaki bezem çalışmaları, hemen hemen gerçek yapı için yapılan çalışmalardan pek değişik değildir. Filmdeki bir kapı, gerçek bir kapı; merdiven, gerçek bir merdivendir. Sinemadaki bezemlerin gerçek yapılardakinden başkalığı, çok kez yapıda hiç kullanılmayan, fakat görünüş bakımından gerçek yapı duygusu uyandıran gereçten yapılmasındadır. Bir de, sinemada bezemler çok kez tam değil ancak gerekli bölümleri yapılarak kurulur. Örneğin bir oda bezemi için odanın tümünü yapmak her vakit gerekli değildir; üç, kimi zaman iki duvarının yapılması yeter. Öte yandan optik olanaklar, görsel yanılmalar, film hileleri yardımıyla, çok yalın birkaç parçayla çapraşık bezemlerin gerçekleştirilmesi de eldedir ve sinemacıya bezem alanında büyük kolaylıklar sağlar.

Sinemadaki bezemleri doğal ve yapma bezemler olarak ikiye ayırabiliriz. Doğal bezemler, doğada kendiliğinden bulunan bezemlerdir. Sinemada bezemlerin gerçeğe tam olarak uyması gerektiği göz önüne alınırsa, doğal bezemlerin bunu sağlamadaki önemli payı anlaşılır. Gerçekten de bir gecekonduyu, bir meyhaneyi, bir garı, bir ameliyat odasını... filmde canlandırmanın en kolay, en sağlam yolu, bunları yapma bezemlerle yeniden yaratmaya çalışmaktansa, filmi gerçek bir gecekondu, bir meyhane, bir gar, bir ameliyat odasında çevirmektir. Böylelikle aynı bezemi yeniden kurarken gözden kaçabilecek, unutulabilecek, ters kullanılabilecek bütün ayrıntılar yerli yerinde bulunmuş olur. Günümüzde içeride ve dışarıda çevirim alabil-

diğine kolaylaşmış ve yaygınlaşmış olduğundan doğal bezemler yardımıyla bunu sağlamak da çok kolaylaşmıştır. Doğal bezemlerde çalışmanın tek güçlüğü, bu bezemlerin, yukarıda sözü edilen sinema koşullarına pek uygun düşmemesinden doğabilir. Fakat, bu koşullara uygun doğal bezem seçilebilir ya da doğal bezemdeki ufak tefek değişikliklerle bu sağlanabilir. Kaldı ki en elverişli doğal bezemlerde çalışılırken bile, bunu görünçlüğüne gereklerine göre en uygun biçime sokmak için az ya da çok değişiklikler yapmak zaten gereklidir. Çünkü bezemin yalnız gerçekliği değil, bunun sinemacının amacına uygunluğu da büyük önem taşır. Bu yapılmadığı takdirde, bezem kimi zaman istenilmediği halde ön sıraya geçebilir; oyuncular, donatımı, dramatik yapıyı geriye iterek ağır basabilir; izleyicinin dikkatini üzerine toplayabilir. Oysa bezemin sinemadaki yeri, genellikle, kendini belli etmeksizin filme gerekli havayı sağlamaktır, yoksa öbür öğeleri bastırmak değil.

Yapma bezem, çeşitli araç ve gereçlerle doğal bezemin ışikte yeniden kurulmasıyla elde edilir. Genellikle dışarıda, doğal bezemlerde çalışmanın büyük güçlükler çıkardığı, daha pahalıya geldiği durumlarda yapma bezeme başvurulur. Tarihsele filmlerde, önceleme filmlerinde, masal filmlerinde, danslı müzikli filmlerdeyse yapma bezem hemen hemen kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Bezemi, taşıdığı nitelik yönünden de, gerçekçi ve «biçemleştirilmiş» (stylisée) bezem olarak ikiye ayırabiliriz. Gerçekçi bezem, adından da anlaşılabilceği gibi, doğal bezemin bütün özelliklerinin görüntüde yansıtılabilmesine dayanır. Böyle bir bezem, ister doğal olsun ister yapma, her şeyden önce gerçeği öne alır, izleyicide gerçek duygusunu yaratmayı amaçlar. Filmin konusu günümüzde de geçse, geçmiş çağlarda da yer alsa, kendi çağının bezem gerçeğini yansıtmak bu çeşit bezem anlayışının başlıca amacıdır. Biçemleştirilmiş bezemdeyse, gerçekçilik amacının yerini, yôğrumsal güzellikler yaratmak amacı alır. Sinemacı bu çeşit bezemde de yine genellikle doğal, gerçek bezemden yola çıkar ama, bu bezemi az ya da çok yalınlaştırır, soyutlaştırır, bezemin doğallık ve gerçekçiliğiyle değil yôğrumsal güzelliğiyle izleyiciyi etkilemeyi amaçlar. Özellikle müzikli danslı filmlerde, masalımsı filmlerde, korku filmlerinde, önceleme filmlerinde ya da belli bir çağa, ülkeye bağlı olmayan geçmiş

zamanları yansıtan filmlerde biçemleştirilmiş bezem önemli bir yer tutar.

Bezemin her filmde aynı önemi taşımadığını da belirtmek gerekir. Bezem, özellikle insanın çevresiyle sıkı ilişkisini ortaya koyan filmlerde özellikle, doğa ile insan arasındaki savaşımları (mücadeleyi) yansıtan filmlerde ağırlık kazanır, kimi zaman da dramın başlıca öğesi olarak ön sıraya geçer.

b. Donatım

Soru 34 : Donatımın sinemadaki yeri nedir?

Bir bezem içinde yer alan ve bu bezemi bütünleyen çeşitli yardımcı gerece donatım denir. Bir örnek vermek gerekirse, boş bir daire yalnızca bir bezemdir. Ama bu boş dairenin döşenmesinde kullanılan her şey (koltuk, halı, avize, abajur, yatak, tablo, vazo, masa...) donatımdır; bir mutfakta bütün mutfak eşyası yine donatıma girer; nitekim bir bakkal dükkânı bezeminde bütün bakkaliye malzemesi ve eşyası da yine donatım olur. Buna göre donatım, bezemin ayrılmaz bir parçasıdır ve bezem ile donatımın birbirine tümüyle denk düşmesi gerekir. Yine yukarıdaki örneğe dönelim: Lüks bir dairenin, bir varsılın dairesinin donatımı ile orta halli bir ailenin yaşadığı dairenin donatımı ya da bir gecekondunun donatımı birbirinden tümüyle başkadır. Nasıl ki bir bakkal dükkânı ile bir eczanenin donatımı da birbirine hiç benzemez. Donatım yalnız bezemle değil, bu donatımla ilgili kişiyle de uygun düşmelidir. Çok kez bir film kahramanının yaradılışı, beğenisi, eğilimleri, bağlı olduğu toplum katı, gerçek durumu, özlemleri, onun döşemiş olduğu bezeme bağlı olarak, donatımla da ortaya konabilir. Donatımdaki ufak bir ayrımtı, bir kişi üzerine bize en kestirme yoldan en varsıl bilgiyi sağlayabilir.

Genellikle donatımın sinemada üç çeşit kullanılış yolu vardır: Doğal, dramatik, yığrumsal. Donatımın doğal kullanılışı, bu donatımın, ilgili bezem içinde kendine düşen yerini almasıyla gerçekleşir. Yine yukarıdaki örneğe dönelim: Bir mutfaktaki donatımın hem eksiksiz olarak bulunması, hem de bulunduğu mutfağa uygun düşmesi gerekir. Bezemde olduğu gibi donatımda

da doğal kullanılışı en kolay, en kestirme sağlama yolu, görünçlüğü gerçek bir mutfakta çevirmektir. Hatta donatım yönünden bu davranış, bezemdekinden de gerekli ve yerinde davranıştır. Çünkü donatımı ışikteki bir bezem içinde yeniden düzenlerken eksiklik ya da fazlalığa düşmek çok daha sık rastlanan bir durumdur. Oysa bu çeşit bir aksama, görünçlüğü gerçekliğini, doğallığını yitirmesinde büyük bir rol oynar.

Donatımın dramatik kullanılışı, herhangi bir donatımın, dramatik örgünün bir bölümünde ya da tümünde önemli bir rol yüklenmesiyle gerçekleşir. Bir çocuğun bütün düş dünyasını, özlemlerini dile getiren bir oyuncak; bir sürü insanın birbirini ortadan kaldırmaya çalışmasına yol açan bir altın yontucuk; bir cinayetin bütün gizeminin üzerinde düğümlendiği bir ipucu... bazan bir filmde baş oyuncular denli önemli bir yer tutabilir, dramın baş öğelerinden biri durumuna geçebilir.

Donatımın yoğrumsal kullanılışına gelince, bu durum, bir görünçlükte, doğal olarak yer alması gereken bir donatımın, dramatik gelişmeye ya da bir durumu açıklamaya yine doğal olarak yardımcı olmasıyla ortaya çıkar.

c. Giysi

Soru 35 : Giysinin sinemadaki yerini anlatır mısınız?

Sinemada giysi, genellikle belli bir kişinin, toplumun, ülkenin, çağın özelliklerini ilk bakışta yansıtan bir öğedir. Giysi, filmin konusunun geçtiği çağı, ülkeyi, giysi sahibinin toplum katını, bu kişinin beğenisini açığa vurabilir. Belirli bir kişi belirli bir giysinin dışında pek düşünülemez. Bundan dolayı kişilerin kendilerine uygun giysilerle görünmeleri sinemada büyük bir önem taşır.

Bezemde olduğu gibi giyside de gerçekçi giysi ile biçemleştirilmiş giysiden söz edilebilir. Gerçekçi bir giysi, kişiye en uygun düşen giyim tarzını bulup bunu gerçekleştirmekle ortaya çıkar. Gerçekçi giysi çağdaş ya da tarihsel olabilir. Çağdaş giysiyi yaratmak oldukça kolaydır. Ama iş tarihsel konulu filmlerdeki gerçekçi giysiye geldi mi, o çağın giyinişini en ince ayrıntılarına dek araştırıp ortaya çıkarmak ve buna uygun giysileri

yaratmak gerektiği için sinemacının işi çok güçleşir. Bu çeşit filmlerde, giysinin taşıdığı önem de bundan doğar. Kaldı ki, yakın çağlarda bile, modanın baş döndürücü hızla değişmesinden dolayı, değişik ülkelerde belirli bir yıldaki giysiyi bulup yaratmak yine büyük emek ister.

Biçemleştirilmiş giysi, tıpkı biçemleştirilmiş bezem gibi, belli bir çağa, belli bir ülkeye, belli bir topluma, belli bir kişiye bağlanamayan, giysi yaratıcısının düş gücüne dayanan bir giysi çeşididir. Genellikle danslı müzikli filmlerde, bale filmlerinde, masalımsı filmlerde, önceleme filmlerinde en çok bu çeşit giysi kullanılır. Geçmiş çağları konu alan, fakat belli bir tarihe, ülkeye bağlanamayan filmlerde de biçemleştirilmiş giysiye çok rastlanır.

Giysi kimi zaman da simgesel (sembolik) bir anlam taşır. Kişi ile giysisi ayrılmaz biçimde birbirlerini akla getirirler. Özellikle büyük güldürü sanatçılarının yarattıkları ölmez tiplerin her birinin kendine özgü, değişmez giysileri, bu simgesel kullanışa bir örnektir. Bir melon şapka, bir kamış baston, kayık kadar bir pabuç bir araya geldi mi, hemen Şarlo'yu anımsatır.

Giysi kimi zaman da tıpkı donatım gibi bir dram öğesi niteliği taşır; filmin bütün anlamı, dolantısı bir giyside toplanabilir; tek bir giysi bir kişinin bütün özlemlerini yansıtabilir. Gogol'un «Palto» öyküsünde baş kahramanın palto olması gibi.

ç. Makyaj

Soru 36 : Sinemada makyajdan nasıl yararlanılır?

Makyaj, kısaca, bir oyuncuya filmin gereklerine uygun bir görünüş sağlamak işidir. Genellikle oyuncular filmlerde doğal görünüşleriyle yer alırlar. Fakat kimi zaman bu doğal görünüşte az ya da çok değişiklik yapmak gerekir. Oyuncunun doğal görünüşüyle çalışacağı filmlerde bile kimi ufak tefek düzeltmeler, değişiklikler iyi bir görüntü sağlamak için gerekli olabilir. Makyaj filmlerde, genellikle, şu iki amaçla kullanılır: Oyuncunun resmegiderliğini artırmak ya da bunu sağlamak; oyuncunun belli bir tipi canlandırmasını, bir kompozisyon yaratmasını sağlamak.

Resmegiderlik, herhangi bir kimsenin güzel, çekici bir gö-

rüntü verebilme yeteneğidir. Kimilerinde bu bir Tanrı vergisidir, doğuştan vardır. Görünüşte hiçbir özelliği olmadığı halde, görüntüde çok güzel, çok çekici görünen kimseler vardır. Bunun tersine, gerçekte çok güzel, çok çekici oldukları halde görüntüde hiç de iyi sonuç vermeyen kimseler de vardır. Öyleyse, makyajdan beklenen görevlerden biri, resmegiderliği artıracak ya da sağlayacak düzeltmeleri, değişiklikleri gerçekleştirmektir. Genellikle her tipe en uygun düşen bir makyaj çeşidi vardır. Tipi her yönden inceleyerek bu makyaj çeşitlerini bulmak, değerlendirmek ve gerçekleştirmek makyajcıya düşer.

Kimi zaman bir oyuncunun kendi doğal görünüşü dışında bir tipi canlandırması ya da konu gereği, olduğundan genç ya da yaşlı görünmesi gerekebilir. Ya da oyuncu herkesçe tanınan ünlü bir kişiyi canlandıracaktır; bu ünlü kişiye davranışları kadar fiziğiyle de elden geldiğince benzemesi gerekebilir. Bu durumlarda makyaj daha da önem kazanır. Öte yandan, örneğin korku filmlerinde, inceleme filmlerinde olduğu gibi, makyajın ön sıraya geçtiği de olur.

Giyside olduğu gibi makyajda da, güldürü ustalarının yarattıkları tipe uygun düşen, değişmez makyajlarının bulunduğunu anımsatmak yerinde olur.

IX. OYUN/OYUNCU

**Soru 37 : Oyuncunun sinemadaki yerini anlatır mısınız?
Sinema oyunu ne gibi özellikler taşır?**

Oyuncu, bir filmde herhangi bir kişiyi canlandıran kimseyi belirten genel bir terimdir. Kimi film türleri, kimi konular bir yana bırakılırsa, bütün filmler insanı konu alır. Kimi belgesel filmlerde, hatta öykülü filmlerde kahraman, başından geçeni kendi canlandırır, yani oyuncu kendi kendini oynar. Fakat çok kez bu iş için oyuncuya baş vurulur. Oyuncu görüntünün en canlı ögesidir; düşünen, karar veren, tepki gösteren, toplum içinde başka kişilerle ilişki kuran, yaşamını sürdürmeye uğraşan, bunun için çekişen bir varlıktır. Görünüşü, davranışı, yüz anlatımı, oyunuyla görüntüde bütün bunları oyuncu ger-

çekleştirir, canlandırır. Oyuncunun başlıca görevi, oyunlukta (senaryoda) kendi payına düşen kişiye en küçük ayrıntılarıyla, bütün özellikleriyle yansıtabilmek; bu kişilerin gerçekliğini izleyicinin benimseyebileceği biçimde canlandırmaktır. Bu bakımdan oyuncunun filmin öbür özdeksel öğelerinden büyük bir ayrılığı yoktur. Fakat kimi durumlarda oyuncunun n sıraya geçtiği de olur. Örneğin yıldızcılığa dayanılarak çevrilmiş filmlerde her şey, izleyicide hayranlık uyandıran herhangi bir yıldızn en büyük özelliklerini (vücut, yüz güzelliği, cinsel çekicilik, davranış...) bol bol kullanmaktır. Bu çeşitli filmlerde yıldızn her şey, öbür bütün öğeler «bahane»dir. Ancak, yıldızcılığa dayanan filmlerin değerlisi hemen hiç görülmemiştir. Kimi zaman da oyuncunun kişiliğinin ağır basmasıyla ya da dramatik yapının özelliğinden dolayı filmin bütün yükünün bir oyuncuya yüklendiği, bu yüzden oyunun, oyuncunun n sıraya geçtiği görülür. Fakat dramatik yapının sağlamlığı, oyuncunun ölçülülüğü, yönetmenin kılavuzluğuyla yine de çok kez bir denge sağlanabilir. Zaten sinemada yönetmenin oyuna karışması hem bu bakımdan, hem de sinema oyununun özellikleri ve nitelikleri bakımından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yönetmenin yol göstericiliği olmaksızın, en usta oyuncuların bile sinemada başarılı bir oyun gerçekleştirebilmeleri hemen hemen olanaksızdır.

Sinema oyununun özelliklerinden biri, oyuncunun canlandıracağı rolün çok kısa parçalara bölünmesidir. Oyunluk, ekim adı verilen kısa kısa parçalara bölündüğünden ve bunların her biri ayrı ayrı film üzerine alındığından, oyuncu da oyununu kesik kesik bir çalışmayla gerçekleştirmek zorundadır. Bu parçaların çoğu bir iki dakikayı geçmez, hatta büyük bölümü saniyelerle llr. Bu parçalardan bir bölüğü kendi aralarında kmeleştirilse bile, kmeleştirilmiş bu parçaların uzunluğu da çok değildir. Kaldı ki evirim uygulayımı yönünden, kmeleştirilmiş olan çekimler arasına bile kesintiler girer. Oyun yönünden belki bundan daha da büyük sakınca taşıyan ikinci bir özellik, bu çekimlerin evrilişinde çok kez oyunluktaki sıranın, mantıklı sıranın gzetilmemesidir. evirim uygulayımının gereklerinden dolayı, çekimler aynı bezem içinde geçişlerine göre kmelendirildiklerinden, gerçekte birbirini izleyen çekimlerin birbirine çok uzak düştükleri; buna karşılık oyunluğun başında,

sonunda, ortasında yer alan çekimlerin birbiri ardından çevrildikleri sık sık görülür. Bu durumda, bir gün önce ölen oyuncu, ertesi gün dipdiri, yeni serüvenler ardında koşabilir; bir çekimde nefret duyduğu kimseyle, onun hemen ardından çevrilen çekimde canciğer görünmek zorunda kalabilir. Demek ki, sinema oyuncusu, belirli bir duygunun filizlenmesini, gelişmesini gösteren durumlarda bile mantıklı sıradan ayrılmak zorundadır. Sinema oyununun bir başka özelliği, çalışmaların çok uzun bir süreye yayılmasıdır. Bir çalışma gününde ancak yarım düzine kadar çekim gerçekleştirilebilir. Bu yüzden oyuncunun tek bir rolü canlandırması, iki üç ay alabilir. Bu da, oyuncunun, canlandıracağı kişiye bütünlük kazandırabilmesini alabildiğine güçleştirir. Sinema oyunu, aynı zamanda, izleyicisiz gerçekleştirilen bir oyundur. Sinema oyuncusu, tiyatrodaki uğraştası gibi izleyici önünde değil de, binlerce mumluk göz kamaştırıcı ışık altında, soğuk ve nesnel merceğin önünde, her şeyi eleştirici bir gözle izleyen bir uygulamanlar topluluğu karşısında oynar. Tiyatro oyuncusunun, rolüne alıştıktan, rolünü pişirdikten, yaratacağı kimsenin «derisine girdikten» sonra izleyici önünde hemen hemen kendiliğinden, büyük bir rahatlıkla yürüyen oyunundan sinema oyuncusu yoksundur. Tiyatro oyuncusu aylarca aynı rolü her gün görünçlükte yineleyerek bunu gittikçe olgunlaştırabilir. Oysa sinema oyuncusu aylarca süren çalışmasının her gününde bu rolün yalnız bir parçasını oynayabilir. Sinema oyuncusunun bu alanda tek üstünlüğü, alıcı karşısında teklediği ya da rolünü istenilen ölçüde başarıyla gerçekleştiremediği vakit, aynı çekimin defalarca yinelenebilmesidir.

Bütün bunlardan dolayı, sinemada bir rolün bir bütün oluşturacak biçimde canlandırılmasında en büyük sorumluluk sinemacıdır. Sinemacı, çevirmekte olduğu filmi başından sonuna dek, en küçük ayrıntısıyla, bitmiş durumuyla kafasında canlandırır; filmin çekimlerinin bütün içindeki yerini, kendinden önceki ve sonraki çekimlerle ilişkisini, bu çekimlerde oyuncuya düşen payı bilir. Oyuncunun belli bir çekimde ne yapması, nasıl davranması, hangi duyguyu canlandırması gerektiğini yönetmen kararlaştırır. Bununla birlikte, oyuncunun da elindeki oyunluğu iyice sindirerek, yaratacağı kişinin bir bütün olarak nasıl anlaşılması, bu bütünlüğü sağlamak için ne yapması gerektiğini bilmesi zorunludur.

Soru 38 : Sinema oyununun niteliklerini anlatır mısınız?

Sinema oyununun başlıca iki niteliği vardır. Bunlar, birbirine sıkı sıkıya bağlı olarak, aşırılıktan kaçış ve gerçekçiliktir. Bu iki nitelik, aynı temele, yani sinema uygulayımına dayanır. Tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusunun uygulayım olanaklarının karşılaştırılması, bu iki sanat kolundaki oyun niteliğinin neden başka başka olduğunu daha iyi belirtir: Tiyatroda oyuncu, izleyici karşısında değişmeyen bir uzaklığı bütün oyun boyunca sürdürür. Tiyatro oyuncusu en ön sıradaki izleyici kadar en arka sıradaki izleyiciye de kendini gösterebilmek, duyurabilmek amacıyla, seste, devinimde, yüz anlatımında, makyajda aşırılığa kaçmak zorundadır. Titizlikle geliştirilmiş, üzerine basa basa uygulanan bir görünçlük konuşması, aşırı devinimler, aşırı mimikler, yakından bakıldığında acayip görünen makyaj, tiyatro oyuncusu için kaçınılmaz araçlardır. Oysa sinema oyuncusunun bütün bunlardan kesinlikle kaçınması gerekir. Doğal ölçülerin dışında bir devinim, aşırı bir makyaj, görünçlükte uygulanan konuşma sinemada hemen göze batar, oyuna sahtelik katar, izleyiciyi rahatsız eder, çok kez gülünçlüğe yol açar. Sinema oyuncusu daha doğal, daha gerçekçi bir yaratma olanağına, anlatım yönünden de hemen hemen sonsuz denebilecek bir çalışma alanına sahiptir. Tiyatroda izleyicinin kulağına erişemeyen bir fısıltı, izleyicinin gözünden kaçabilecek ufak bir davranış, görünçlükte «görünmez» olan bir ayrıntı; omuz, baş, ayrıntı çekimleriyle izleyicinin gözüne ve kulağına hemen ulaşır. Sinemacının, oyun bakımından elindeki bu «canlı gereç» üzerindeki egemenliği, yalnız uğraşman oyunculardan değil, ömründe görünçlüğe, alıcı önüne çıkmamış, hatta tümüyle bilgisiz, özenci (amatör) oyuncularda bile başarılı bir sonuç almasını sağlayabilir.

Demek ki, izleyicinin yerine devinen alıcı, oyuncuya alabildiğine yaklaşarak, onun en ufak davranışlarını, yüzündeki belli belirsiz değişimleri, sesinin en pes perdelerini, bu ses perdesindeki yükselip alçalmaları, titremeleri, fısıltıları izleyiciye ulaştırır. Tiyatrodakinden değişik olarak, gerçek görünüşteki bezemler, bu ses-görüntü doğallığını, gerçekçiliğini daha da artırır. Bundan dolayı sinema oyunu, insanların doğal davranışlarını olanca gerçekliğiyle yansıtabilir ve yansıtmalıdır.

Soru 39 : Sinemada oyuncu ve oyunun ortaya çıkardığı değişik sorunlar nelerdir?

Az önce de belirttiğimiz gibi, oyuncu, herhangi bir kişiyi canlandıran kimsedir. Öte yandan oyunun en büyük niteliklerinden birinin de doğallık, gerçekçilik olduğunu söylemiştik. Öyleyse bir sinema oyuncusu belli bir kişiyi gerçeğe ne denli uygun yansıtırsa o denli başarılıdır. Kuşkusuz her kişinin kendine özgü nitelikleri, belirleyici özellikleri olduğu gibi, her ulusun, her toplumun bireylerinde rastlanan genelleşmiş, hatta kalıplaşmış birtakım davranışlar, belli durumlar karşısında belli tepkiler, bütün bunlarda kendini belli eden genel bir tartım da vardır. Bir Kuzey Avrupalı ile bir Güney Avrupalının aynı durumlar karşısındaki davranış ve tepkileriyle bunlardaki hız aynı değildir. Bir İtalyan ile bir Almanın davranışlarında çok büyük ayrılıklar vardır. Bütün bunlar sinemada da yankısını bulur. Sinema izleyicisi yönünden bunun büyük bir önemi vardır. Çünkü belli bir ülkede, diyelim ki Türkiye'de, tiyatro izleyicileri değişik ülkelerin tiyatro oyunlarını hep kendi oyuncularından izlerler; dolayısıyla bu değişik ülkelerin oyunlarındaki değişik kişileri hep kendi ülkemizin oyuncularını canlandırır; bu kişileri kendi anlayışlarına göre yorumlayıp, kendi davranışları, tepkileri, tartımlarıyla yansıtır. Oysa sinema izleyicisinin durumu böyle değildir. Sinema izleyicisi değişik ülkelerden gelen filmleri izler. Bu filmlerdeki kişileri genellikle o ülkelerin oyuncularını canlandırır. Dolayısıyla sinema izleyicisinin karşısına da, ulusların, toplumların bireylerindeki değişik davranış, devinim, tepki ve tartımlara uygun olarak değişik oyun çeşitleri çıkar, izleyici bu değişik oyun çeşitlerine ne denli alışık, yadırgama oranı da o denli azalır. Bunu, tersiyle de kanıtlamak eldedir: İzleyici, daha önce hiç görmediği bir ülkenin sinema yapıtıyla karşı karşıya geldiğinde, en çok yadırgadığı durumlar arasında oyun tarzı yer alır.

Bir başka sorun, sinemacının yalnız uğraşman değil, özenli oyuncularla da çalışmak zorunda kalabilmesinden doğar. Kimi zaman sinemacı bütün bir film boyunca özenli oyuncu kullanmak zorundadır. Özellikle belgesel filmlerde bu kaçınılmaz bir zorunluluktur. Böyle durumlarda sinemacı, özenli oyuncuyu alıştırarak, rahatlatarak, kimi zaman oyuncunun hiç ha-

beri olmaksızın alıcıyı çalıştırarak en iyi sonucu sağlamaya çalışır. Özenci oyuncudan beklenen şey kendi günlük yaşamını hiçbir yapmacığa, abartmaya kaçırmaksızın yansıtmasıdır. Özenci oyuncuyla çalışmak sinemacı için uğraşman oyuncuyla çalışmaktan daha güçse de, bu alandaki başarılı bir çalışma, çok daha doğal, inandırıcı bir sonuç verir.

Özenci oyuncularla çalışmaya yakın bir başka çalışma biçimi, tiplemedir. Tipleme, dış görünüşüyle belli bir tipi en iyi biçimde yansıtan, görüntülükte görünür görünmez izleyicinin kafasında belli bir tipin görüntüsünü uyandıran kimsenin oyuncu olarak kullanılmasıdır. Örneğin, uğraşman olsun olmasın, oyuncu olarak seçilen bir kimsenin kapıcılıkla hiçbir ilişkisi olmayabilir, ama bu kimsenin görünüşü «tipik» bir kapıcının bütün özelliklerini taşıyabilir. İşte bu kimsenin kapıcıyı canlandırmakta kullanılması bir tipleme örneğidir. Bu durumda, sinemacı, bir kimsenin daha yalnız dış görünüşünden belli bir kişiyi canlandırmakta çok elverişli bir sonuç sağlamış demektir. Bu elverişli sonuç, aynı oyuncunun başarılı bir biçimde yönetilmesiyle daha da artırılabilir. Genellikle filmlerde üçüncü, dördüncü derecedeki ufak rollerin başarılı olmasının başlıca nedeni de bu roller için sık sık tiplemeye başvurulmasıdır.

Soru 40 : Yıldızcılık nedir? Sakıncaları nelerdir?

Yıldızcılık sinema oyununun gereklerinden değil, sinema işleyiminin belli koşullarındaki gereklerden doğmuştur, dolayısıyla sinema oyununun niteliklerine çok kez aykırı düşer. Buna karşın belli bir noktada yıldızcılığa başlamaktan ya da başlanılan yıldızcılığı sürdürmekten sinema işleyimi vazgeçmemektedir. Yıldızcılığın nedeni, filmin bir işleyim ürünü olarak görülmesi, düşünülmesi, buna göre hazırlanması, piyasaya sürülmesi ve değerlendirilmesidir. Yapımcı bir oyuncuya, bir yıldız adayına yoğun tanıtıyla (reklamla) yatırım yapar, yıldızı herhangi bir ürün gibi tanıtı kampanyasıyla alıcıya kabul ettirmek ister. Bu yoğun kampanyayla izleyicinin beyni yıkanır. Yoğun tanıtı kampanyasının oluşturduğu bu gerçekdışı yaratık artık yapımcının da, izleyicinin de, hatta doğrudan doğruya yıldızın da dışında kendine özgü varlığını sürdüren bir varlık olup çıkar. Filmin öbür belli başlı bütün öğeleri bu yaratığa göre düzen-

lenir, oyunluklar bu yaratığa göre yazılır, oyun arkadaşları buna göre seçilir. Bu yaratık, izleyici artık bıkmıncaya, yıldızın daha genci, daha iyi pazarlanmışıyla karşılaşınca da varlığını sürdürür. İzleyicinin bir çeşit afyonu sayılabilecek olan yıldızcılık, oyunda kalıplaşmaya, hep aynı tipi yinelemeye, ölçünleşmeye yol açar.

X. İÇERİK/İZLEK/KONU/OYUNLUK/ DRAMATİK YAPI

a. Dramatik yapı

Soru 41 : İçerik, izlek, konu, dramatik yapı terimleri neyi anlatır? Bunların birbiriyle ilişkileri nedir?

Her sanat ürünü gibi film de bir şey anlatmak; bir düşünceyi, bir görüşü yansıtmak; izleyiciye belli bir bildiriye (mesaj) ulaştırmak amacıyla oluşturulur. Kısacası, sinemacının da, her sanatçı gibi bir diyeceği vardır ve bunu izleyicisine sinema görüntüleriyle aktarmaya çalışır. Sinemacının görüntülerle aktarmak istediği bu düşünce, görüş, bildiri filmin içeriğini (muhteva) oluşturur, sinema yapıtının özünü yaratır. İzlek (tema), bu içeriğin, bu özün en kısa yoldan özetlenmiş biçimidir. Konu, bu izleği filmde işlerken verilen biçimdir; izleğin türlü dolantılarla (entrik) geliştirilerek aldığı kılığı anlatır. Bütün film içinde konunun işlenmesi, geliştirilmesiyle de dramatik yapı kurulur. Sinemacı herhangi bir izleği işlemeye karar verdiğinde, özellikle öykülü filmlerde bunun için bir konu düşünür. Konu, belli bir noktadan çıkıp, geliştirilip, bir sonuç noktasına ulaşınca da sinemacının titizlikle seçtiği belli bir yolu izler. Konuya giriş, konunun açılması, yürüyüşü, gelişmesi; kişilerin ve bu kişilerin içinde yer aldıkları çevrenin tanıtılması; kişiler arasında ve kişiyle çevresi arasındaki ilişkiler; bu ilişkileri etkileyen çeşitli olaylar, sinemacının önceden tasarladığı bir plana göre gerçekleştirilir. Bütün bu öğeler ve bunların düzenlenişi filmin dramatik yapısını oluşturur.

Soru 42 : İzleğin dramatik yapıdaki yeri ve özellikleri nedir? Nasıl işlenir?

Filmin içeriğini, özünü oluşturan izleği daha yakından inceleyelim: İzlek, dramatik yapının çekirdeği, nüvesi olarak ortaya çıkar; dramatik yapı bu çekirdeğin çevresinde gelişir, olgunlaşır. Çünkü dramatik yapının temeli, başlangıç noktası her vakit bir izlektir. Sinemacının filmi bir şey anlatmak amacıyla çevirdiğini söylemiştik. Bir filmin ilk görüntülerinden son görüntülerine dek sinemacının anlatmak istediği, ilk ve son görüntüler arasında enine boyuna işlediği, geliştirdiği, bir konuya bağlı olarak anlattığı ana düşünceye, görüşe izlek denildiğini biliyoruz. Belgesel filmlerden öykülü filmlere dek her sinema yapıtı belli bir izleğe dayanır. O halde sinemacının ilk işi, filmi için bir izlek seçmektir. Daha doğrusu ve daha çokçası, sinemacı öteden beri benimsediği, ortaya koymak istediği bir izleği sinema yoluyla gerçekleştirmek üzere işe koyulur. Çevremizdeki her olaydan bir izlek çıkabilir. Sinemacı gündelik deneyimlerine dayanarak bir izlek bulabilir. Okunan bir roman, oyun ya da şiirden, bir gazete haberinden, dinlenen bir olaydan bir izlek çıkarılabilir. Bu izlekler, toplumsal koşullara göre değerlendirilir. Belirli izleklerin günün konusu olduğu, sonra arka sıraya geçip yerine başka izleklerin geçtiği görülür. İzleğin seçiminde, sinemacının kendi eğilimlerinin, isteklerinin yanı sıra yapımcıların baskısı, denetleme (sansür), toplumsal ve ekonomik etkenler, izleyicinin koşullanması ve baskısı da rol oynar. Bu konuda, genellikle, sinemacının kendi istekleri ile bu isteklere yabancı etkenler arasında bir çatışma vardır. Çünkü, öbür sanatçılardan değişik olarak sinemacı düşüncelerini, görüşlerini sinema görüntüleri yoluyla seyircisine ulaştırmakta hemen her vakit büyük engellerle karşılaşır. Sinema işleyiminin kendi koşulları, filmi herhangi bir işleyim ürünü gibi görmek ve değerlendirmek eğilimi, çok kez sinemacının sanat çabasıyla çatışır ve yine çok kez sinemacıyı işleyim koşullarına boyun eğmeye zorlar. Bunun sonucu olarak sinemacı yine çok kez, kendi seçmediği, benimsemediği sudan izlekleri işlemek zorunda kalır. Oysa, izlek, bir sinema yapıtının içeriğini, özünü oluşturduğundan sanatçı için çok büyük önem taşır. Üstelik sinema, yığınlara ulaşan bir sanat dalı olduğundan, sanatçının sorumluluğu da aynı

oranda büyüktür. Bu sorumluluk da her şeyden önce, sinema sanatçısının ancak söylemeye değer şeyi varsa, bunu ortaya koymasını, ancak inandığı, yürekten benimsediği izlekleri işlemesini gerektirir.

İzlek, filmin dramatik yapısının çekirdeği olduğuna göre, bu izleğin ilgi çekici, sağlam, yalın, işlemeye elverişli olması gerekir. Bu özellikler, izleğin, daha doğrusu bu izlekle anlatılmak istenenin izleyici tarafından kolaylıkla kavranmasını sağlar. Az önce belirttiğimiz gibi, sinema yığınların karşısına çıkan bir sanat olduğu için, anlatmak istediğinin de bu yığınlara ulaşabilmesini sağlamak üzere izleğin açık, yalın, ilgi çekici olması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Sinemacı bunu sağlamak amacıyla, ele aldığı gereçte titiz bir seçme yapar; bu gereçten ancak izleği en iyi yansıtacak olanları alıkoyar. Gerek filmin anlaşılabilir olmasını, filmin amacının açık ve belirli olmasını sağlamak, gerekse filmin bütünlüğünü gerçekleştirmek yönünden sinemacının tek bir ana izleği ele alması, bunu işlemesi daha yerinde olur. Aynı film içine sıkıştırılmak istenen birden çok izlek ya da bir izlek çevresinde birbirine arapsaçı gibi dolanmış olgular dizisi hem filmi anlaşılmasız kılığa sokar, hem filmin asıl anlatmak istediğinin, amacının kaybolmasına yol açar, hem de filmi gereksiz yere uzatır.

Öykülü filmlerde izlek belirli bir konunun içinde işlenir. Bundan da anlaşılabilceği gibi, aynı izlek istenirse birbirinden çok değişik konular içinde de işlenebilir; aynı izlekten değişik sinemacılar, hatta aynı sinemacı, konuları başka başka filmler yaratabilir. Öykülü filmlerde sinema yapıtı, sinemacının yaratma gücüyle düzenlediği bir öykü çerçevesinde oluşturulduğundan izleğin işlenmesi, dolayısıyla dramatik yapı büyük bir önem kazanır. Dramatik yapı, tıpkı, romanlarda, tiyatro oyunlarında olduğu gibi, öykülü filmlerde de bu konudaki genel kurallara uyularak kurulur: Bir öykülü filmde ortaya bir takım kişiler sürülür, bunların ne yaptıkları, ne yapamadıkları, başlarına nelerin geldiği anlatılır. Bu kişiler belirli bir çevrede, belirli bir toplumda yaşarlar. Bu kişiler ile bu çevre ve toplum arasında bir ilişki doğar. Bu ilişkilerde çok kez birbirine karşıt istek ve davranışlar ortaya çıkar. Bu karşıt istek ve davranışlar da çatışmaya yol açar. Bu çatışma, dramı oluşturur. Kişilerin birbirleriyle, kişilerin dış güçlerle (doğa ya

da toplumla), kişilerin kendi kendileriyle savaşıma girmeleri bu çatışmanın belli başlı çeşitleridir. Bu çatışma sürekli ya da aralıklı olabilir, büyük ya da küçük bunalımlara yol açabilir, bunlar arasında yatışma dönemleri yer alabilir. Ama dram mutlaka çatışma üzerine kurulur. Duraklama, yatışma dönemleri ancak geçici durumlardır. Zaten dramın gelişmesi de bunalımların, çatışmaların, yatışma ve duraklama dönemlerinin şu ya da bu yolda sıralanışından doğar. Çatışan güçler duraklama, yatışma dönemindeyse, ortada bir denge vardır. Bu dengenin bozulması, yani bunalımların, çatışmanın ortaya çıkması dramın olgusunu oluşturur. Bir öykülü film, bu çeşit olguların birbiri ardından sıralanışıyla oluşmuştur.

Görülüyor ki, sinemacı belli bir izleği seçtikten sonra, bunu en iyi biçimde verebilmek, işleyebilmek amacıyla, bu izleğe uygun kişileri, çevreyi, bunlar arasındaki ilişkileri ele alır. Sinemacı, kişilerini derinliğine tanıtarak; kişileri arasında ve kişilerle çevre arasındaki ilişkileri düzenleyerek; düğümlerin atılmasını, düğümlerin çözülmesini, yatışma ve duraklamaları, bütün bunlardan doğan olguları en uygun yolda sıralayarak filminin dramatik yapısını kurar. Dramatik gelişmenin iniş ve çıkışlarını düzenleyerek izleyicinin ilgisini baştan sona dek uyanık tutmaya çalışır. Bütün bunları yaparken, seyircinin ana izleği gözden hiç kaçırmamasını sağlamaya uğraşır. Ancak sinemacının da bütün bu çalışmaları gerçekleştirirken gözden kaçırmaması gereken çok önemli bir nokta vardır: Bütün bu seçimler, bu düzenlemeler, bu kişi yaratmalar, bu olgu sıralamalar izleyicide hiçbir vakit bir yapmacık duygusuna, doğal olmamak duygusuna, inandırıcılıktan uzak olmak duygusuna yol açmamalıdır. Sinemacının bütün düzenlemeleri, yaşamın doğal akışına tıptı tıpına uygun düşmelidir. İzleyici izlediği sinema yapıtında usta bir elin, yaratıcı bir elin varlığını nasıl olsa bilmektedir ama bu el hiçbir vakit bir kuklacının eli olmamalıdır.

Soru 43 : İzlek sinemanın özelliklerine nasıl uydurulur?

Aynı izleğin birbirinden çok ayrı konular içinde işlenebileceğini belirtmiştik. Bunun gibi, aynı izlek, birbirinden de-

gişik özellikler taşıyan filmde, romanda, öyküde, oyunda da kullanılabilir. Ancak izlek filmde kullanılırken sinemanın özelliklerine uymak zorundadır. Sinemacının belli bir izleği filmde kullanırken, bu izleği görüntüler içinde düşünmesi, görüntü olarak tasarlaması gerekir. Sinemacının izleği işlerken, sanat değeri yüksek bir roman, öykü ya da bir oyun betiği değil, filmin çevrilmesine temel olacak bir betiği hazırlaması gerekir. Bu betik, bitmiş filmde yer alacak görüntülerin sözcüklerle anlatılmasından başka bir şey olmayacaktır. Bunu gerçekleştirirken sinemacı bir yandan kolaylıklarla, bir yandan da güçlüklerle karşılaşır. Örneğin yazar belli bir nesneyi, belli bir çevreyi anlatmak için bir sürü sözcük yığınına, sayfalarca süren betimlemelere başvurmak zorunda kalır. Buna karşılık sinemacı bunu birkaç görüntüyle verebilir. Fakat öte yandan yazarın birkaç cümlede verebildiği ruhbilimsel bir durumu ya da soyut bir kavramı görüntülükte, anlatabilmek için yönetmen de uzun görüntüler dizisine başvurmak zorunda kalır. Bu durumda sinemacı için tek çıkar yol simgelere (sembol), karşılaştırmalara, çeşitli söz sanatlarının görüntüdeki karşılıklarına başvurmaktır. Kaldı ki kimi zaman yalın bir davranış çok karmaşık ruhbilimsel durumları açığa vurmaya yeter. Sinemacının elden geldiğince kestirme yoldan gitmesi, elindeki gereci kullanırken çok tutumlu davranması da kaçınılmaz bir zorunluluktur. Çünkü sinemacı bir yandan da filmin süresiyle sınırlanmıştır. Olağan bir film bir buçuk saati aşmaz; iki saati geçen bir film, uzun film sayılır. Buna göre sinemacı elindeki izleği bu kısa süre içinde işlemek zorundadır. Burada da sinemacının önüne başlıca iki güçlük çıkar: Sinema dilini iyi bilememek ve izleği açık, yalın olarak ortaya koymak zorunluluğu. Birincisi, sinemacıyı, anlatmasını bilmediği için lafı ağzında geveleyip uzattıkça uzatan bir kimsenin durumuna düşürür. İkincisi, sinemacıyı, yalınlık, açıklık uğruna, her şeyi anlatmak, hiçbir şeyi eksik bırakmamak korkusuyla ayrıntılar içine sürükler, asıl izleği gözden yitirecek bir karışıklığa ulaştırır. Uyarlamada en çok rastlanan aksaklık da uyarlamaya temel olan yapıttaki bir sürü gereci filmin sınırlı süresi içine yerli yerine oturtamamaktan doğar. Kimi zaman da filmin sınırlılığı bütünüyle ters yönde gelişir: Sinemacı, elindeki izleği işleyebilecek zengin gerece sahip değildir. Elinde ancak orta uzunlukta filme yetecek gereç vardır,

fakat uzun bir film gerçekleştirmek zorunda olduğundan bu yetersiz gereci «şişirmeye» çalışır.

Soru 44 : Dramatik yapıdaki bölünmeleri anlatır mısınız?

Bir filmin dramatik yapısı çeşitli bölünmelere uğrar; dramatik yapı bu bölünmeler içinde gelişir. İzleyici bir filmi başından sonuna dek bir bütün olarak izlerken çok kez bu bölünmeleri ayırt etmez ya da ancak pek belirli olanlarını ayırt eder. Oysa bir filmin dramatik yapısını ortaya çıkarmak, bu dramatik yapıyı değerlendirmek, ancak bu bölünmelerin bir filmde nasıl gerçekleştirildiğini anlamakla olanaklıdır. Bu bölünmeler büyükten kğe doğru şöyle sıralanır: Bölüm, ayırım, grnlk, ekim. Filmlerde bölüm, aşağı yukarı, bir romandaki bölüme karşılık olarak ortaya çıkar; filmin ana parçalarından birini oluşturur. Bölümde, dramatik gelişimin belli başlı bir parçası yer alır. Bir bölümde birçok ayırım bulunur. Ayırım da, dramatik yapıyı oluşturan her bir olgunun içinde geliştiği film parçasıdır. Genellikle bir filmde yedi sekiz bölüm, yirmi beş otuz kadar da ayırım bulunur. Grnlk, aynı kişilerin, aynı bezem içinde yer aldığı çekimlerden oluşan bir bütündür; dramatik yapının bölünmelerinden biri olarak, genellikle, tiyatrodaki görünçlüğe benzer. ekime gelince, bu da dramatik yapının en küçük birimidir ve alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyla elde eğilen film parçasıdır. Tersine doğru gidersek, çekimler birleşerek görünçlüğü, görünçlükler birleşerek ayrımları, ayrımlar birleşerek bölümleri oluşturur. Her filmde bölüm, ayırım, grnlk, çekim bölünmeleri yer almakla birlikte bunların uzunluk, src bakımından nitelikleri aynı değildir. Kimi filmlerde çekimler tek başına bir görünçlüğü, hatta ayrıımı verebilecek denli uzundur. Bu sonunculara çekim-ayırım adı verilir. Kimi filmlerde film tek bir çekimden bile oluşabilir. Kısa ve uzun çekimlerin sıralanışında da büyük değişiklikler görülür. Filmin dramatik yapısındaki bu bölünmeler, ele alınan konuya, bu konuyu işleyen sinemacının deyişine göre değişir. Fakat hangi çeşitten olursa olsun, bu bölünmeler, bir filmin genel dizemini, tartımını oluşturur. Bir filmin dramatik yapısındaki sağlamlık, filmin anlatımındaki akı-

cılık büyük ölçüde bu bölünmelerin yerli yerinde yapılmasına bağlıdır. İzleyicinin dikkatini filmin başından sonuna dek sürekli olarak uyanık tutmak da, yine büyük ölçüde, bu bölünmelerdeki ustalığa dayanır.

a. Noktalama

Soru 45 : Noktalama nedir? Başlıca noktalama çeşitleri nelerdir?

Noktalama, dramatik yapının yukarıda gördüğümüz çeşitli bölümlerini birbirine bağlama işlemine denir. Filmlerdeki bölünmeler denli, bu bölünmelerin içinde yer alan görüntülerin ortaya koydukları, özellikleri de başka başka olduğu için, bunlara uygun düşen noktalama çeşitleri de değişiktir. Noktalamanın en yalını, bir çekimin kendinden sonra gelen çekime doğrudan doğruya eklenmesiyle gerçekleştirilen kesmedir. Bu durumda ilk çekimin son görüntüsünden, ikinci çekimin ilk görüntüsüne doğrudan doğruya geçilir, deyim yerindeyse, atlanır. Bir görünçlükteki çekimler, çok kez kendi başlarına bir bütün oluşturmadıklarından, birbirine yakın, birbirinin bütünleyicisi olan bu çekimler görünçlük bitinceye dek genellikle birbirine kesme ile bağlanır. Kimi zaman, bir çekimin ardından hiç beklenmedik durumu gösteren çekim geldiğinde izleyicide çarpıcı bir etkiye yol açar. Buna göre kesme, aynı zamanda çarpıcı bir etki elde etmekte de başlıca yoldur. Genellikle kesme, filmlerde en çok kullanılan noktalama işlemidir. Hatta geleneksel sinemada öbür bölünmeler için genellikle başka noktalama işlemlerine başvurulduğu halde, günümüzde bunların yerine de kesme sık sık kullanılmaktadır. Kesme, yazıdaki virgüle benzetilirse, noktalı virgülü de zincirleme oluşturur. Zincirlemede, bir çekimin son görüntüleri gittikçe silikleşirken, bunu izleyen çekimin ilk görüntüleri yavaş yavaş belirginleşir ve yavaş yavaş öncekilerin yerini alır. Yani zincirleme bir çeşit özel bindirmedir;* çünkü iki ayrı çekimin komşu görüntüleri bir an üst üste biner, zincirlenir. Zincirleme, birbirine yakın, birbirinin bütünleyicisi olan görünçlükler arasında yapılır; fakat genellikle kes-

medeki çekimlerden değişik olarak, zincirlemeyle bağlanan görünçlükler arasında ya yer ya da zaman bakımından az çok başkalık bulunur. Zincirleme kimi zaman çekimleri birbirine bağlamakta da kullanılır. Bir görünçlükten öbürüne geçiş kimi zaman doğrudan doğruya, arada herhangi bir ilişki kurulmadan yapılır. Kimi zaman da bu geçiş çağrışım yoluyla gerçekleştirilir; bir görünçlüğün son görüntülerinde yer alan herhangi bir varlığın, durumun akla getirdiği çağrışım ile ikinci görünçlüğün ilk görüntülerine geçilir; bu görüntülerde çağrışım konu olan ikinci varlık ya da durum yer alır. Zincirlemenin en sık kullanıldığı iki durum, zamanın geçtiğini göstermek ya da yerin, bezemin değişmesini ortaya koymaktır: Bir saat kadranını gösteren kadranına zincirleme yapmak; birkaç izmaritin bulunduğu sigara tablasının görüntüsünden bu tablayı izmaritle dolup taşmış gösteren görüntüye zincirleme yapmak; bir evin pencresini gösterdikten sonra bu evin bir odasına zincirleme yapmak... gibi.

Zincirlemeden daha güçlü, aşağı yukarı yazıdaki noktaya karşılık olan noktalama çeşidi kararma-açılma-~~açılma~~dır. Zincirlemede görüntülerin önce zayıflayıp sonra güçlenmesi gibi, kararma ve açılmada da görüntüler önce yavaş yavaş kararır, görünmez olur; sonra da kapkaranlık görüntüler yavaş yavaş aydınlanarak yeni görüntülere yerini bırakır. Birincisine kararma, ikincisine açılma adı verilir. Genellikle ayrımlar kararma ve açılma işlemiyle birbirine bağlanır. Yine genellikle her film bir kararmayla başlar ve bir kararmayla sona erer. Ayrımlar ve özellikle bölümlerin arası kararmayla belirtilir. Açılma ile yeni bir ayrıma ya da bölüme geçilir. Bu işlemdeki kararmanın süresi ayrımların ya da bölümlerin arasındaki yakınlık ya da uzaklığa göre, uzun ya da kısa olur. Genellikle kararma, tiyatrodaki perde aralarına karşılıktır; bundan dolayı da günümüz sinemacıları bu noktalama çeşidinden elden geldiğince kaçınmaktadırlar.

Bu belli başlı noktalama çeşitlerinden başka silinme, silinmeli kararma ve açılma, noktalı kararma ve açılma, yıldırım geçişi gibi noktalama çeşitleri de vardır. Fakat, yıldırım geçişi dışındakiler genellikle öykülü filmlerde kullanılmaz; daha çok belgesel filmlerde, bazen de güldürülerde kullanılır. Silinmede, ikinci çekimin ilk görüntüsü görüntülüğün herhangi bir yanından

belirir, ilk çekimin görüntüsünü herhangi bir biçimde (düz, eğri, kırık, yatık çizgiler...) silerek onun yerini alır. Silinmeli kararır ve silinmeli açılma da, görüntülerin silinmeli olarak kararır açılmasıyla ortaya çıkar. Noktalı kararmada olağan görüntü büyük bir çemberden başlayarak görünçülüğün tam ortasında küçük bir nokta biçimine girer ve yiter. Noktalı açılma da da görüntü bunun tersine, görüntülük ortasında küçük bir noktadan başlayıp gittikçe büyüyen bir çember biçiminde bütün çerçeveyi kaplayarak görünür. Yıldırım geçişi, zaman zaman öykülü filmlerde de kullanılan bir noktalama çeşididir. Bu noktalamanın gerçekte yatay bir hızlı çevrinme olduğunu daha önce çevrinmeyi incelerken görmüştük: Alıcının yavaş çevrinmeden hızlı çevrinmeye geçişiyle görüntüler gittikçe bulanır, seçilmez olur; alıcı hızlı çevrinmeden sonra yavaşlayınca da görüntüler yavaş yavaş bulanıklığını yitirerek olağanlaşır. Bir çekimin son görüntüleri gittikçe hızlanan yatay çevrinmeyle alınır, bundan sonraki çekimin ilk görüntüleri gittikçe yavaşlayan yatay çevrinmeyle saptanır; bu iki çekim birbirine eklendiğinde yıldırım geçişi sağlanmış olur. Görülüyor ki yıldırım geçişi, çevrinmeyle yapılmış bir çeşit zincirlemeyi andırır.

Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, noktalama gelişigüzel yapılan bir işlem değil, filmin yapısından, kuruluşundan doğan bir zorunluluğun sonucudur. Noktalama hem filmin dramatik yapısının ana bölümlerini gösterir; hem yer ve zaman değişikliklerini belli eder; hem de filmin ana tartımını ve dizimini oluşturur. Bir yazının anlamının kolaylıkla kavranmasında noktalama imleri ne denli büyük bir rol oynuyorsa, filmde anlatılmak istenenin daha rahat, daha kolay anlaşılabilmesinde de bu noktalama işlemleri aynı rolü oynar.

b. Oyunluk

Soru 46 : Oyunluk teriminden ne anlaşılır? Oyunluk hangi kaynaklardan sağlanır? Kaynaklarına göre oyunluklar kaç a ayrılır?

Oyunluk (senaryo) terimi, genellikle, biri dar öbürü geniş olmak üzere iki anlamda kullanılır. Dar anlamda oyunluk, çevri-

rim oyunluğunun kısaltılmışıdır; dolayısıyla çevirim oyunu yerine kullanılır. Geniş anlamda oyunluk ise, izleğin sinemanın özelliklerine göre işlenmesini veren betiktir. Bu betik birkaç sayfalık özetten bir film öyküsüne, yüzlerce sayfalık ayrıntılı bir çevirim oyunluğuna dek değişir; bundan dolayı da birkaç evrede oluşan değişik betiklerin genel adı olarak da kullanılır. Bu iki kullanım birbirine karıştığı için oyunluk terimi de gitgide karışık, karanlık ve belirsiz bir anlama bürünmüş, ne anlatılmak istendiği kolaylıkla anlaşılamayan bir sözcük durumuna geçmiştir. Gerçekte, sinemada, izleğin sinema özelliklerine göre işlenmesi birkaç evrede gerçekleşir ve bu evrelerden her birinin ayrı adı vardır. Çevirim oyunu da bu evrelerden biridir. Dolayısıyla, karışıklığı önlemek bakımından, çok genel isim olan oyunluk yerine, oyunluğun hangi evresi anlatılmak isteniyorsa onun adını kullanmak, eğer oyunu dar anlamda çevirim oyunu kısaltması olarak kullanıyorsak bunu da ayrıca belirtmek doğru olur.

Oyunluk, izleğin sinema özelliklerine göre işlenmesini gösteren bir betik olduğuna göre, her oyunluk izleğe dayanır. İzleğinse çok çeşitli kaynaklardan sağlanabileceğini görmüştük. Ancak, oyunluk hazırlanırken başvurulacak iki ana yol vardır: Ya doğrudan doğruya sinema için bir betik hazırlamak ya da önceden başka bir amaçla hazırlanmış betiği oyunluk biçimine sokmak. Birinci durumda gerçekleştirilen oyunluğa özgün (orijinal) oyunluk denir; ikinci durumdaki oyunluk ise bir uyarlama sonucu ortaya çıkar. Özgün oyunlukta doğrudan doğruya bir sinema betiği hazırlamak amacıyla yola çıkılır. Sinemacı, seçmiş olduğu izleği, bu izlek içinde geliştireceği konuyu sinema terimleri içinde düşünür, tasarlar, sinemanın olanaklarına, özelliklerine göre düzenler. Böyle bir çalışmada her şey görüntü olarak tasarlanır, sonra bu görüntülerin gerçekleştirilmesi için gerekli bütün açıklamalar, bilgiler yazıya dökülerek oyunluk oluşturulur.

**Soru 47 : Uyarlamanın nasıl yapıldığını anlatır mısınız?
Uyarlamanın başlıca sorunları nelerdir?**

Uyarlama çalışması, özgün oyunluk çalışmasına benzemez. Burada, daha önce başka bir amaçla hazırlanmış olan bir betiği,

örneğin bir romanı, öyküyü, oyunu, şiiri, baleyi, operayı, yazıyı... oyunluk biçimine sokmak söz konusudur. Dolayısıyla başka bir sanatın ürünlerini sinema sanatının gereklerine uydurmak çabası ağır basar. Başka bir deyişle, sinemacı yabancı bir sanatın ürünlerini gereç olarak alır, sonra bu gereci görüntü diline en uygun nasıl çevirebileceğini düşünür ve bunu gerçekleştirmeye çalışır. Özgün bir oyunluk zaten sinemanın olanakları, özellikleri düşünülerek hazırlandığından ortaya çıkan tek sorun bu oyunluğun başarılı olup olmamasıdır. Uyarlamadaysa birbirinden çok başka iki sanatın dilleri, uygulamaları arasında uygun karşılıklar arayıp bulmak sorunu başta gelir; yabancı sanat ürünündeki gerecin görsel-işitsel yönden karşılıkları ağır basar. Bundan dolayı da roman, öykü, şiir, oyun gibi gereç oyunluk kılığına geçerken önemli değişikliklere uğrar. Örneğin bir romanın sinemaya uyarlanmasını ele alalım: Bir roman her şeyden önce oylum (hacim) yönünden filmde daha yüklüdür. Olağan bir film bir buçuk saati geçmez; oysa iki üç yüz sayfalık kısa bir romanın okunuşu yedi sekiz saat sürer. Bir film olsa olsa bir uzun öykü boyundadır. Ama film, uzun öyküden alındığında bile onu tıptı tıpına izlemez, çünkü ikisinin anlatım özellikleri başka başkadır. Roman, öykü sözcüklerle ortaya konur, çok kez soyut kavramlardan yararlanır, sık sık ruhsal gözlemlere, çözümlemelere ya da uzun betimlemelere yer verir. Buna karşılık bir film görüntülerle ortaya konur. Bu görüntüler somuttur. Bir roman ya da öykünün uyarlanmasında göz önünde bulundurulacak ilk nokta bunların sinemada kullanılabilecek yönlerinin, özellikleri bozulmayacak biçimde alınması, sinema özellikleri taşımayan bölümlerinin sinema özelliklerine göre hazırlanmasıdır. Bu arada, sinema özelliklerine çok yakın anlatımlı yazın ürünlerinin de bulunduğunu hatırlatmak yerinde olur. Sinema - yazın alışverişinin gittikçe çoğalması, sinema ile yazının birbirini karşılıklı etkilemesi bu yakınlığı artırır. Bundan dolayı uyarlamaya yatkın olan ya da olmayan yazın ürünlerinden de söz açılabilir.

Görünüştaki benzerliklerine karşın, tiyatro yapıtı ile oyunluk arasındaki başkalık, roman ya da öykü ile film arasındaki de büyüktür. Bir tiyatro oyunu, uyarlama yönünden romandan, öyküden daha elverişsizdir. Oylum bakımından oyun ile film arasında büyük bir başkalık yoktur; fakat anlatım

yönünden büyük başlıklar vardır. Tiyatro büyük ölçüde söze dayanan bir sanat olduğu halde, sinema görsel bir özellik taşır. Genellikle, görünçlükteki gibi belli bir bezem içinde beş altı kişinin konuşup durması, sinemada dayanılamayacak bir durum sayılır. Bir oyunu yalnız işitmekle de olgusunu, konusunu, düğümlerini ve çözümlerini izleyebiliriz, ama bir filmi yalnız konuşmalarından izleyemeyiz. Yalnız konuşmalarından izlenebilen bir film zaten başarılı bir film değildir. Bundan dolayı bir oyun uyarlanırken bu oyunun olgusu, kişileri, konuşmaların önemlileri alınır, bütün bunlar tiyatronun dar, kapalı, çizemsel bezemlerinden, çevresinden doğa içine çıkarılır, sinema evreninde bunların karşılıkları bulunmaya çalışılır, sözden çok devinimlere dayandırılır.

Soru 48 : Oyunluk hangi evrelerden geçer?

Sinema çalışmalarının dayandığı uygulayım zorunluluklarından dolayı oyunluk birkaç evrede gerçekleştirilir. Bu evreler, sırasıyla, özet, geliştirim, ayırlama ve çevirim oyunluğudur. Oyunluk ister özgün ister uyarlama olsun, önce konuyu anlatan beş altı sayfalık bir betik hazırlanır. Bu betiğe özet denir. Bu özet, yapımcının, yönetmenin, binlerce konu arasından herhangi birini seçmesinde kolaylık sağlar. Özet, konunun genel çizgilerini ve başlıca kişilerini ortaya koyar; ele alınan ana izleği belirler; oyunluğun bir çeşit taslağını oluşturur. Özetten sonra sıra geliştirim evresine gelir. Geliştirim, özetin kırk elli sayfa içinde genişletilmiş, varsıllaştırılmış, işlenmiş biçimdir. Bu evrede oyunluğun dramatik yapısı belirir; başlıca kişiler başlıca özellikleriyle tanıtılır; konunun belli başlı gelişme noktaları ortaya çıkar. Kişilerin, olayların ortaya konması, olguların sıralanması gerçekleştirilir. Konuşmaların en önemlileri hazırlanır. Bundan sonra, oyunluğun üçüncü evresi olan ayırlamaya geçilir. Ayırlamada en önemli çalışma, dramatik yapınm, daha önce gördüğümüz ayrımlara ve görünçlüklere bölünmesidir. Ayrımın, kendi başına dramatik bir gelişmeyi ortaya koyan ikinci derecede bir olgudan oluştuğunu görmüştük. Ayrımında bu ikinci derecedeki olgu ortaya sürülür, geliştirilir, sona erdirilir. Bundan dolayı çekim nasıl dramatik yapının en küçük

birimiye, ayırım da aynı yapının ana birimi olarak ortaya çıkar. Görünçlük de, daha önce gördüğümüz gibi, aynı bezem içinde, aynı kişiler arasında geçen ayırım parçasıdır. Görüldüğü gibi, ayırlama evresinde artık filmin yapısı bütünüyle ortaya çıkmıştır. Filmin bölünmeleri kesinleşmiş, bunlar belirli bir sıraya dizilmiş, konunun en küçük ayrıntıları ortaya konmuş, kişilerin en ufak özellikleri belirtilmiştir. Oyunluğun biri görüntüler, öbürü konuşmalar ve çeşitli seslerle ilgili iki ayrı sütuna ayrılması da bu evrede gerçekleşir. Çevirim oyunluğu, oyunluk çalışmalarının son evresidir. Bu evrede artık söz konusu olan nokta, bütün hazırlıkları yapılmış olan oyunluğun, filmin çevrilmesine temel olacak bütün bilgileri kapsayan bir kılığa sokulmasıdır.

Soru 49 Çevirim oyunluğu nedir? Nasıl hazırlanır?

Çevirim oyunluğunun en kısa tanımı, tamamlanmış bir filmin alacağı kılığı, daha çevirime başlamadan önce en ufak ayrıntılarına dek belirtmeye çalışan bir betiktir diye yapılabilir. Sinemacı, ayırlamaya dayanarak, çevirim oyunluğunu en ufak ayrıntılarına kadar hazırlayınca, film çekim çekim, hatta görüntü görüntü, yönetmenin gözünde artık bitmiş demektir. Bundan sonra bütün iş, bu çevirim oyunluğunu bütün özellikleriyle film üzerinde gerçekleştirmeye kalır.

Çevirim oyunluğunun hazırlanması sinemacıdan sinemacıya değişir. Kimi sinemacılar kabataslak bir çevirim oyunluğunu yeterli görürler, çevirim sırasında bu oyunlukta az ya da çok değişiklik yaparlar. Sinemacıların büyük bir çoğunluğuysa çevirim oyunluğunu çok ayrıntılı olarak hazırlarlar; oyunluğu çevirirken de ya hiç değişiklik yapmazlar ya da ufak tefek değişikliklerle yetinirler. Bu çeşit çevirim oyunluklarında kimi zaman çekimlerin ne kadar süreceği, hatta belli başlı çekimlerdeki görüntülerin resimleri, görünçlüklerin taslakları bile yer alır.

Bir çevirim oyunluğu ortalama iki yüz, üç yüz daktilo sayfalık betikdir. Çevirim oyunluğunun her sayfası iki sütuna ayrılmıştır. Soldaki sütunda görüntüyle, sağdaki sütundaysa konuşmalar ve seslerle ilgili bütün açıklamalar yer alır. Bir

çevirim oyunluğu çekimlere ayrılmıştır. Genellikle olağan uzunluktaki bir filmde beş altı yüz çekim bulunur. Bu çekimler birden başlayarak sıra sayısı alır. Bu sayılara çekim sayısı adı verilir. Buna göre, çevirim oyunluğunda en küçük birim çekimdir. Bundan dolayı, çevirim oyunluğunda, görüntü ve sesle ilgili bütün açıklamalar her çekim için ayrı ayrı yapılır. Buna göre, bir çevirim oyunluğunun yazılışında, yani oyunluğa verilecek biçimde başlıca şunlar göze önüne alınır: Çekim sayısı (her çekimin, oyunluktaki yerine göre aldığı sıra sayısı), çekimin kapalı bir yeri mi açık havadaki bir yeri mi gösterdiği (bunlar «iç» ve «dış» terimleriyle belirtilir), çekimin gündüz mü gece mi geçen bir görünüşü gösterdiği («gündüz», «gece» terimleriyle belirtilir), çekimin geçtiği yer, çekim çeşidi (yani çekim ölçeğine göre çekim boyu, alıcı açısı, görüş noktası), alıcı devrimleri. Bütün bunlar çevirim oyunluğunun solundaki sütunda, bütün öbür gerekli açıklamalarla birlikte ve çekimin neyi göstereceği ayrıntılarıyla anlatılarak belirtilir. Sağdaki sütunda aynı çekimde yer alabilecek konuşmalar, çeşitli doğal sesler, müzikle ilgili açıklamalar bulunur. Sağdaki sütun ile soldaki sütun arasındaki ilişkinin, çevirim oyunluğunun yazılışında göz önünde tutulması gerekir; yani soldaki sütunda, bir kimsenin konuşmaya başladığı, bir gürültünün, bir müziğin başladığı belirtildiğinde, bunun hemen karşısında sağdaki sütunda da bu konuşmanın betiği, gürültü ve müzikle ilgili açıklamanın yer almasına dikkat edilmelidir. Ayrıca çekim, görünüş, ayırım, bölüm gibi filmin çeşitli bölünmelerinin birbirine hangi noktalama çeşidiyle bağlandığı da gerekli yerlerde belirtilir.

c. Anlatış

Soru 50 : Sinemada kaç çeşit anlatış vardır? Özellikleri nelerdir?

Sinemacının belli bir konuyu anlatırken başvurduğu başlıca iki temel yol vardır. Bunlardan biri öznel anlatış, öbürü nesnel anlatıştır. Sinemacı filmin konusunu kişilerden birinin görüş noktasından, onun ağzından anlatıyorsa buna öznel anlatış denir. Öznel anlatışta alıcının merceği o kişinin yerini alır;

izleyici de olayları, varlıkları, durumları o kişinin görüş noktasından izler, yani izleyicinin görüşü bu kişinin görüşüyle birleşir, özdeşleşir. Bir başka deyişle, öznel anlatış, tekil birinci kişinin anlatışdır. Fakat sinemada bütün bir filmin başından sonuna dek tekil birinci kişi tarafından anlatılması pek seyrek rastlanan bir durumdur. Öznel anlatış daha çok filmin gereken yerlerinde başvurulanan bir anlatıştır. Filmin konusu gereğı, görünçlük belli bir kişinin gözünden aktarılmak, onun görüş noktasından verilmek isteniyorsa, alıcı birinci tekil kişi durumuna geçer. Filmdeki kişilerden birinin duygularını, o anda duyduklarını yansıtmak istediğinde de sinemacı tekil birinci kişi anlatışına başvurabilir. Bu durumda ortaya çıkan çekime öznel çekim adı verilir.

Nesnel anlatışta durum bunun tam tersidir. Bu anlatışta alıcı, dolayısıyla izleyici, olayları yansız bir tanık gibi izler; alıcı, üçüncü tekil kişinin durumundadır. Alıcının bu yolda çalıştırılmasıyla sağlanan çekim de nesnel çekimdir. Genellikle filmlerde en çok başvurulanan anlatış biçimi de budur. Ancak, nesnel anlatış da her vakit yüzde yüz uygulanan bir anlatış çeşidi değildir. Sinemacının nesnel anlatış kullanmakla birlikte, zaman zaman işe karıştığı, daha doğrusu işe karıştığını belli ettiğı; alıcıyı yansız tutumundan ayırarak belli bir görüşü, belli bir yorum tarzını ortaya koymaya, izleyicinin bu görüş ve yorum tarzını benimsemesini sağlamaya çabaladığı da olur. Buna, etkileyici anlatış biçimi de diyebiliriz. Öte yandan, belli bir filmin dramatik yapısının ortaya konuşunda, olguların sıralanışında, örgünün düzenlenmesinde, öykünün zamandizinsel (kronolojik) sıralanışında başvurulanan kimi yollar vardır ki, bunları kurguyu incelerken anlatım başlığı altında göreceğiz.

XI. SES

Soru 51 : Sesin özelliklerini anlatır mısınız? Ses sinemaya neler kazandırdı? Sinemada kaç türlü ses vardır?

Bir filmde görüntü kuşağının yanında ses yolu da yer alır. Görüntü kuşağı görme duyumuzu, ses yolu da işitme duyumuzu etkiler. Görme duyumuz ile işitme duyumuz ara-

sında kimi temel başkalıklar vardır. Görüş alanımız sınırlı, sesleri algıladığımız alan daha geniştir. İnsan gözü, olağan olarak 120 derecelik bir alanı kapsar; bu alanın dışında kalan herhangi bir şeyi görebilmek için o yana yönelmek gerekir. Oysa, işitilebilir ses hangi yönden gelirse gelsin, işitme duyumuzca algılanabilir; bunun için ses kaynağına yönelmemiz gerekmez. İşitme duyumuzun bir başka özelliği, anlıkta (zihinde) bir seçme yapmayı gerektirmesidir. Herhangi bir sesi algılayabilmemiz, o andaki ruhsal durumumuza bağlıdır. Radyo çalınan bir odada bulunduğumuzu düşünelim: Radyoyu işitiriz; ama bir ara kendimizi okumağa vermişsek artık radyonun sesini duymaz oluruz. Ya da bunun tersine, kendimizi herhangi bir işe verdiğimiz sırada, herhangi bir ses dikkatimizi bundan çekebilir, kendine çekebilir, sesin kaynağını araştırmaya yöneltebilir. Ya da anlığın belli bir andaki çabasına bağlı olarak, çeşitli sesler arasından ancak o anda doğrudan doğruya ilgilendiğimiz sesi duyarız. Başka bir özellik, işitme duyumuzu görme duyumuzdan ayrı kullanabilmemizdir: Bir şeye bakarız, ama aynı anda öteki bir sesle ilgilenebiliriz; ya da bir sesi duyarken, örneğin karşımızdakinin konuşmasını dinlerken ya da dinler gibi görünürken, görme duyumuzla bir şeyi izleyebilir ya da anlığımızdan bir şey geçirebiliriz. İşitme duyumuz bir sestoplar (mikrofon) gibi çalışır ama, sinemada sesi algılayan sestoplar ile insanda sesi algılayan işitme duyusu arasında da temelli bir ayrılık vardır: İşitme duyumuzun, sıraladığımız özelliklerine karşılık, sestoplar hiçbir seçme yapmaz. Sestoplar da tıpkı mercek gibi, merceğin görüş alanına giren her varlığın görüntüsünü ayırt etmeksizin alışı gibi, kendine erişen her sesi ayırt etmeksizin toplar. Sestoplar nereye yerleştirilmişse, ses kaynağına göre durumu neyse, nasıl ayarlanmışsa, sesi ona göre alır. Bundan dolayı, sinemacı, görüntülerde yaptığı seçmeyi, düzenlemeyi ses için de yapmak zorundadır. Sinemacı, işitme duyumuzun özelliklerinden, dramatik etkiler sağlamakta yararlanır. Sinemacı, ayrıca, görüntü ile sesi algılamamız arasındaki başkalığı, görüntü-ses ilişkisini de göz önünde tutmak zorundadır. Denemelerin ortaya koyduğu üzere, görsel algılama, işitsel algılamadan daha çabuktur. Görüntülerin anlamını daha kolay, daha çabuk kavradığımız halde, sesin (sözün) anlamını aynı kolaylık ve çabuklukla kavrayamayız. Bu durum, sözün soyut ya da so-

mut bir kavramı ortaya koyuşuna göre azalıp çoğalan, ya-
vaşlayıp hızlanan bir çabaya yol açar. Bunun uygulamadaki
sonucu şudur: Görüntü ile ses eşlemesi olduğunda, izleyici
birincilerin anlamını hemen kavrayarak ardından gelen görün-
tülere geçer; fakat sözün anlamını daha geç kavrar. Bundan
dolayı izleyici kendini görüntülere kaptırırsa sesi gereğince
izleyemez; sözü anlamaya çalışırsa görüntüleri kaçırabilir. Öte
yandan, herhangi bir kavramın somut olarak ortaya konması,
aynı kavramın sözle anlatılmasından daha eksiksiz, daha kes-
tirmedir.

Demek ki, sinemada görüntü her vakit ses ögesinden daha
önemlidir, daha ağır basar. Bununla birlikte sesin sinemaya
yeni bir boyut kazandırdığı da yadsınamaz. Sinemanın en iyi
sesli filmleri incelendiğinde, görüntünün yanı sıra sesin de si-
nemaya yepyeni bir varsıllık kattığı gözden kaçmaz. Ses, her
şeyden önce, sinemayı gerçeğe daha çok yaklaştırmıştır. Özel-
likle konuşmalar ve doğal sözlerin bu gerçekçiliği sağlamakta
büyük bir payı vardır. Bunlar günlük yaşamımızın ayrılmaz
birer parçası olduklarına göre, filmlerde yer almamaları kuşku
yok ki büyük bir eksiklikti. Bu eksikliğin başka yollardan gi-
derilmeye çalışılması sonunda ortaya çıkan arayazılar,* filmin
akıcılığını, doğallığını bozduğu gibi, üstelik bu eksikliği daha
da göze çarpar duruma sokmaktaydı. Sesin sinemaya katılı-
şıyla birlikte bu aksaklık da ortadan kalktı. Sesin ortaya çıkışı
aynı zamanda sessizliğin de kendi başına dramatik bir öge olarak
ele alınabilmesini sağladı. Büyük bir uğultunun, şiddetli bir
gürültünün, konuşmaların birdenbire kesilmesinin, ortalığı derin
bir sessizliğin bürümesinin ne denli büyük bir etki uyandıracığı
açıktır. Öte yandan, son derece sessiz bir görünçlükte, ufak
gürültüden yeğin bir patlamaya dek, bir fısıltıdan bir çığlığa
dek çeşitli seslerin yine çok etkili olarak kullanılması da el-
dedir. Yine ses yardımıyla bir filmin kişilerinin düşüncelerini
içinden konuşmayla vermek; dıştan ses işleminle bir filmdeki
görüntülerin anlatılması demek olan açıklamayı yapmak ya da
filmin olaylarının anlatılması olan öykülemeyi sağlamak da el-
dedir. Nihayet müzik yardımıyla görüntülerin etkililiği artırıla-
bilir.

Sinemada işitme duyumuzla algıladığımız doğal olayı, ses
genel terimiyle adlandırıyoruz. Ama bu sesler gerek değişik

özellikleri, gerek kaynakları, gerek film üzerinde gerçekleştirilmeleri, gerekse sinemadaki yerleri bakımından başlıca üçe ayrılır: Söz, doğal sesler, müzik.

a. Söz

Soru 52 : Sözün sinemadaki yeri nedir? Sinemada söz kaç çeşittir?

Bir filmde, kişilerin düşünce, istek, duygularını belirtmek için çıkardıkları seslerin hepsi sözü oluşturur. Bunlar bir konuşmadan, bir söylevden, bir monologtan, bir okumadan başlayıp, acı ya da sevinç belirten ünlemlere dek değişir. Dolayısıyla, kişilerin yaradılışlarını, özelliklerini, ilişkilerini, tepkilerini vermekte sözün sinemadaki payı çok büyüktür. Bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş tarzı, bir kişinin kendine özgü sözcük dağarcığı büyük bir önem taşır; çünkü bütün bunlar o kişinin bilgisini, görgüsünü, yaradılışını, toplumsal durumunu açığa vurur. Ancak söz, yapısı yönünden sinemada ortaya birtakım sorunlar çıkarır. Bunlardan en önemlisi, sözün gerçek zaman içinde oluşması, filmsel zamanla her vakit uyusmamasıdır. Gerçi öbür ses çeşitleri, yani doğal sesler ile müzik de gerçek zaman içinde oluşur; ama sinemacı bunları kullanmayabilir. Söz ise, sesli sinemadan sonra sinemacının vazgeçemediği bir öge olarak ortaya çıkmıştır ve sinemacının söz üzerindeki düzenleme, «oynama» alanı çok dardır. Sinemacı, gerçek zamanı bir ölçüye dek kısaltıp filmsel zamanı sağlar, ama söz gerçek zaman içinde ortaya çıktığından bunda bir kısaltma yapamaz. Bunun sonucu olarak da, birçok durumda zamanı ve çekimlerin uzunluğunu belirleyen, sessiz sinema döneminde olduğu gibi kurgu değil, sözdür. Dolayısıyla, filmlerde sessiz film çağındaki kadar akıcılık, canlılık sağlanmak isteniyorsa, sözün elden geldiğince filmsel zamanla bağdaştırmaya çalışmak gerekir.

Söz çeşitleri arasında sinemada en çok rastlanana söyleşme-dir. Söyleşme birden çok kişi arasında geçer. Söyleşmenin yeri, tiyatro ile sinemada başka başkadır. Tiyatroda hemen

her şey olan, oyunun temelini oluşturan söyleşme, sinemada son derece ölçülü, doğal, gerçeğe çok yakın olarak kullanılır. Bir tiyatro oyununun olgusu söyleşmeyle gelişir; oysa filmdeki olgu görüntülerle gelişir. Öte yandan, yakın çekimlerin kullanılışı, seslendirme uygulamalarının olanakları, insan sesini tiyatrodakiyle karşılaştırılamayacak ölçüde değerlendirir: Sesin yükselip alçalmaları, fısıltı biçimini alması, duygulara bağlı olarak sesin nitelik değiştirmesi... bütün bunlar ancak sinemada gerçekleştirilebilecek durumlardır. Dolayısıyla, sinemacı, günlük yaşayıştaki söyleşmeyi olanca doğallık ve gerçekliğiyle sinemada yansıtabilecek olanaklara sahiptir.

Sözün günlük yaşayıştaki duruma uygun kullanılışlarının yanı sıra, belirli bir etki sağlamak amacıyla, sinemaya özgü kullanılış biçimleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri, dıştan (ses) yöntemidir. Dıştan (ses), sesin, görüntü içinde yer almayan, çerçeve dışındaki bir kaynaktan çıkması durumudur. Sinemacı uzaktaki bir sesi, o anda kaynağını göstermek istemediği ya da kaynağı bilinmeyen bir sesi izleyiciye duyurmak, izleyiciyi bir bekleyiş, bir gerilim havasına sokmak için dıştan (ses) yöntemine başvurur. Kimi zaman da sesin kaynağı görüntü içindedir ama, duyulan sözler görüntüde yer alan kişinin doğrudan doğruya konuştukları değil de aklından geçirdikleridir, duygu ve düşünceleridir. Böylece, konuşmayan, dudakları kıpırdamayan fakat sözleri işitilen bir kimsenin yer aldığı görüntüdeki duruma içinden konuşma adı verilir: Filmin kişisi karşımızdadır, bir olayı aklına getirir, bir şeyi düşünür ve dudakları kıpırdamadığı halde aklından geçenleri, düşüncelerini duyurur.

Sözün sık sık kullanılan bir çeşidi de öykülemedir. Öykülemede, filmin kahramanının sesini ya dıştan (ses) ya da içinden konuşma biçiminde duyurur ya da kendisini belki de bütün film boyunca hiç görmeyeceğimiz bir üçüncü kişinin sesini yine dıştan (ses) yöntemiyle izleriz. Buna öyküleme adı verilmesinin nedeni, bütün bu durumlarda duyulan sesin hep filmin konusunu, filmde olup bitenleri anlatmasından, kimi bölümleri özetlemesinden ileri gelir. Öykülemeye benzeyen bir yöntem de belgesel filmlerde görüntülerle ilgili aydınlatıcı bilgi vermek için dıştan (ses) yönteminin kullanılmasıdır. Buna açıklama denir.

Sözün bütün bu değişik kullanışlarında dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, filmin bu ögesinin görüntüde verilen şeyi yinelenmemesidir. Çünkü böyle bir kullanım görüntüye hiçbir şey katmayacağı gibi, yersiz, gereksiz bir söz kalabalığına yol açmaktan başka bir sonuç da doğurmaz. Söz ancak görüntünün bütünleyicisi, görüntüde bulunmayan bir kavramın katkıcısı olduğu vakit yerli yerinde kullanılmış olur. Kimi zaman da söz ile görüntü arasında karşıtlamalara başvurmak, çok güçlü dramatik etkiler doğurabilir. Özellikle açıklamalarda ve öykülemelerde; görüntüde yer alan kavramın tam tersi kavramların sözle anlatılması, büyük bir yergiye, gülmeceye yol açabilir.

b. Doğal sesler

Soru 53 : Doğal seslerden ne anlaşılır? Doğal seslerden sinemada nasıl yararlanılır?

Doğal sesler ya da bir başka adla gürültü, filmlerde insan sesinin ve müziğin dışında yer alan bütün doğa seslerini, gürültüleri kapsar. Bir kapının açılıp kapanması, bir ayak sesi, bir gök gürültüsü, bir yağmur sesi, bir hayvan uluması, bir tren sesi... doğal seslerdir. Bu sesler, doğrudan doğruya film çevrilirken yerinde saptanabileceği gibi; daha önce plak, mıknaatıslı kuşak... gibi araçlar üzerine alınıp hazır olarak ses kitaplıklarında da bulundurulmuş kaynaklardan da sağlanabilir; hatta işlikte yapma olarak da (örneğin at nalı sesinin başka araçlarla çıkarılması gibi) elde edilebilir. Önemli olan, bu seslerin nasıl sağlandığı değil, görüntüde kullanılış biçimi, istenilen sonucu en iyi biçimde gerçekleştirmesidir. Doğal seslerin kullanılış yerleri bellidir. Bunlar doğada hangi koşullar altında ortaya çıkmışsa, filmde de aynı koşullar altında ortaya çıkmış olarak yer alırlar. Bir kapının kapanışından çıkan ses, bu kapının kapanışını gösteren görüntüyle birlikte verilir (ya da kapının kapanışını doğrudan doğruya göstermese bile bunun gerçekleştiğini izleyiciye dokundurur ve bunda da en önemli pay doğal sese düşer). Özellikle belgesel filmlerde görüntünün gerçekliği, canlılığı görüntüler kadar bunlarla eş-

lemeli olarak yer alan seslere de bağlıdır. Balta girmemiş bir ormanın görüntüsünde hiçbir devinim yer almasa, yaprak bile kıpırdamasa, burada kaynaşan çeşitli yaratıkların sesleri bu görüntüye büyük bir canlılık, zenginlik kazandırabilir. Bununla birlikte doğal sesler bu gerçekçi, doğalcı (natüralist) kullanışın yanı sıra dramatik etki sağlamak amacıyla da kullanılabilir. Korkunç bir uğultunun, gürültünün herhangi bir nedenle birdenbire kesilivermesi ya da bunun tam tersine, derin bir sessizlik içindeki bekleyişin ani bir patlama gibi büyük bir gürültüye yerini bırakması, seyirciyi son derece etkileyen kullanışlardır.

Doğal sesler de dıştan (ses) yöntemiyle kullanılabilir. Bu durumda, doğal sesin kaynağı gösterilmeksizin bu kaynağın varlığı duyurulabilir; bunu duyan film kahramanı üzerinde yarattığı etki yansıtılabilir. Doğal sesler, kaynağı gösterilsin gösterilmesin, filmlerde bir yerin «hava»sının verilmesinde önemli bir rol oynar, hemen hemen «ses bezimi» diyebileceğiniz bir etkinliğe ulaşmayı sağlar. Bir garın, bir limanın, bir çarşının, bir üretimin (fabrikanın), bir okulun... kendine özgü çeşitli sesleri, oranın havasını vermekte bezemler denli önemli öğelerdir.

c. Müzik

Soru 54 : Sinemada müziğin yeri nedir?

Sinemada müzik, çok seyrek bazı görünçlükler dışında—ki bunlar konu gereği bir müziğin çalındığı görünçlüklerdir—, gerçek yaşamda yeri olmayan, gerçekçilik taşımayan, bu yüzden de filmi gerçek dışına sürükleyen bir öğedir. Bununla birlikte müzik sinemada daha sesli sinema ortaya çıkmadığı vakit bile bol bol kullanılmaktaydı. Sinemanın ilk döneminden beri filmler gösterilirken bunlara piyanoyla eşlik etmek, hatta sinema salonunun durumuna göre ufak ya da büyük orkestralarla görüntülerin yanı sıra müzik eşliğini sağlamak bir gelenek olmuştu. Önceleri, çalman müzikle görüntüler arasında pek bir ilişki gözetilmiyordu. Müzik, daha çok, göstericinin gürültüsünü bastırmak görevini yüklenmişti. Ama ya-

vaş yavaş, çalınan müziği görüntülere, görüntülerin tartımına uydurmak çabası öne geçti. Böylece belli durumlarda belli parçaların çalınması gibi bir gelenek doğdu. Müzik sanatının ünlü parçaları belli birtakım görünçlükler göre sınıflandırıldı, görüntülükte bu görünçlükler yer aldığımda bu parçalar çalınıyordu. Örneğin canlı, devinimli görünçlüklerde tartımı hızlı, neşeli parçalar; ağır görünçlüklerde tartımı yavaş, duygulu parçalar gibi. Yapımevleri, filmin genel tartımını, belli görünçlüklerde çalınması gereken parçaları belirten açıklamaları da filmle birlikte oynatımcıya yollamaya başladılar. Bunun yanı sıra, yavaş yavaş, doğrudan doğruya belli bir film için bestelenmiş özgün müzik hazırlanması da yaygınlaştı. Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, müziğin de öbür sesler gibi ses kuşağına* alınması, görüntüyle eşlemeli olarak kullanılması olanaklaştı. Ancak, sinemada müziğin ilk kullanılış biçimi hemen her vakit ağır bastı: İkisi de zamansal sanat olan müzik ve sinemada, bunların tartımlarını birbirine uydurmak, duygusal yönden taşıdıkları özellikleri birbirine denk düşürmek çabası başta geliyordu. Oysa, ikisi de zamansal sanat olmakla birlikte, müziğin tartımı ile görüntülerde yer alan çeşitli devinimlerin tartımı nitelik yönünden aynı değildir. Müziğin tartımı bestecinin isteğine göre düzenlenebildiği ve bir dereceye kadar mekanik bir nitelik taşıdığı halde, sinemadaki varlıkların devinimi, özellikle canlıların tepkileri sinemacının isteğine göre düzenlenebilecek çeşitten değildir. Ya da başka bir deyişle, sinemacı bu tartımı da müzikteki gibi düzenlemeye kalksa, canlılar bir otomat, makine, kukla kılıfına bürünmüş olur. Kaldı ki sinemacının, görüntülerini müzik yoluyla pekiştirmek için, müzik ile görüntü arasında tartım birliği sağlamaya çalışması, ozanın sözcüklerini belli kalıplara, ölçülere dökme çabasını andırır ki, görüntü ile sözcüğün niteliklerindeki başkalıklar yüzünden, elde edilen sonuç aynı olmaz. Görüntü ve müzik arasındaki tartım uyuşumunu andıran ve büyük ölçüde de buna dayanan bir başka kullanılış yolu, görüntülerin seslerle bir çeşit betimlenmesidir. Görüntüdeki varlıkların özelliklerini, devinimlerini seslerle yansıtmak biçiminde kendini gösteren bu eğilim, en aşırı noktaya canlandırma sinemasında varmıştır. Oysa görüntülerin sesle betimlenmesi, görüntüde yer alan varlıkların, görüntüde anlatılanın bir kez de sözle yinelenmesi gibi fazlalıktan başka bir şey değildir.

Bütün bunlardan ortaya çıkan sonuç şudur: Müzik, yapısı bakımından sinemada zaten günlük gerçekle ancak çok uzak bir ilişkisi bulunan bir şeydir. Müzik, görüntüleri pekiştirmek için kullanıldığına göre, bunun görüntüleri bastırmayacak, görüntüde yer alanları betimlemeyecek, bunları yineleyip güçten düşürmeyecek, müziğin tartımına uydurmak için filmin tartımını zedelemeyecek yolda kullanılmalıdır. Deneyler, müziğin sinemadaki yerinin, ya görüntülerle örgensel (organik), içten bir ilişki kurmakta ya da bunun çok daha çapraşık biçimi olan, görüntü ile müziğin çatışmasını yansıtan karşısürüme başvurmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

Soru 55 : Film müziğinin özelliklerini, başlıca çeşitlerini anlatır mısınız? Müzikli film deyimi neyi anlatır?

Film müziği, genellikle, kendi kendine yeter bir müzik değildir; yani film müziği, filmden ayrı çalınmak için değil, görüntülerle bir bütün oluşturmak için hazırlanır ve ancak bu bütünü gerçekleştirebildiği ölçüde değer kazanır. Bu bütünlüğü sağlamanın değişik yolları olduğunu az önce belirtmiştik. Bu bütünlük, canlandırma sinemasında, güldürülerde sık sık rastlanan, öykülü filmlerde de etkisini gösteren kullanışla, yani filmin görüntülerinin notalarla betimlenmesiyle başlar; görüntülerin kendine özgü dizemine uyan, bu dizemi değerlendiren müziğe; görüntülerle örgensel bir bağ kuran müziğe ya da karşısürüme dek değişir. Bu bütünlüğü sağlamanın değişik yolları olması, film müziğinin de değişik kullanılışlarına yol açar. Bunlardan en çok kullanılanı destekleyici müziktir. Destekleyici müzik, söyleşmelerin ve doğal seslerin yanında ya da tek başına, filmin görüntüleriyle birlikte giden, varlığını belli belirsiz duyurarak bu görüntülerin etkililiğini artıran müziktir. Destekleyici müzik de gürültü gibi bir «ses bezemi» yaratmakta kullanılabilir. Belli bir ülkenin, belli bir yörenin müziği, ezgileri o ülkenin, o yörenin havasını vermekte büyük bir yardımcıdır. Kimi zaman belli bir müzik parçası, filmin belli bir kişisini belirlemekte kullanılır; bu kişiyle sık sık birlikte kul-

lanılan müzik, o kişinin artık ayrılmaz parçası olur ve kişi görünmediği vakit çalındığı vakit de yakınlarda olduğunu izleyiciye duyurur. Buna yakın bir kullanım yinelemeli kavramdır (leitmotiv). Yinelemeli kavram, filmdeki herhangi bir düşünceyi, görüşü yansıtan müzik tümcesidir; birkaç kez bu düşünceyle, görüşle birlikte kullanıldıktan sonra artık film boyunca onun simgesi durumuna geçer. Kimi zaman filmlerde, filmin konusuyla ilgili bir izlek şarkısı kullanılır. İzlek şarkısı ya filmin konusuna uygun olarak hazırlanır ya da önceden var olan bir şarkıya uygun bir konu filmde işlenir. İzlek şarkısının sözleri filmin konusuna uygun düşer, bu konuyu özetler.

Film müziğinin en güç, fakat en önemli olanı, filmin belirli bölümleri için, bu bölümlerin genel kavramıyla ilişkisi olan müzik parçaları hazırlamaktır. Müzik ile görüntü arasındaki bu örgensel bağ, daha çok, her ikisinin taşıdığı kavramlar arasındaki çatışmaya dayanır. Filmin görsel öğeleri ile ses öğeleri arasında bu ilişki kurulduğu, görsel etkiler ile müzik örgüleri (motifleri) arasında bir karşıdurum (contrepont) oluşturulduğunda, filmde görüntü ve müzik yönünden görsel-ışitsel karşıdurum sağlanabilir.

Müzikli film, içinde müziğe geniş yer ayrılan, müziğin görüntülerden önem kazandığı ya da müziğin gelişigüzel olmakla birlikte bol bol kullanıldığı filmleri anlatır. Tanınmış bestecilerin, yorumcuların, ses sanatçılarının yaşam öyküleri, operalar, operetler, rövü filmleri, danslı filmler bunun başlıca çeşitleridir. Ancak, görüntüleri, konuyu çok vakit yerli yersiz seçilmiş uzun müzik parçalarına bağlı olarak işlemeye dayanan bu çalışma sonunda başarılı bir film çıktığına pek seyrek rastlanır. Bu tür çalışmalar daha çok, filmin, üzerine ses saptanan herhangi bir araç (örneğin plak, mıknatıslı ya da optik kuşak, tel) gibi kullanılmasına dayanır. Klasik ya da popüler müzik parçalarının, ünlü ya da popüler besteciler ve şarkıcıların çekiciliği ön sırada yer alır. Müzikli filmlerin en başarılı örnekleri, müzik, dans, bale, dekor, renk ustalığının zevkli bir biçimde, sinema sanatının gereklerine uyularak kaynaştırılmasıyla verilebilmektedir.

Soru 56 : Rengin sinemadaki yeri nedir? Nasıl kullanılır?

Doğada, siyah ve beyazın dışında da renkler vardır; ama sinemada uzun bir süre yalnız siyah-beyaz film kullanılmıştır. Bugün de siyah-beyaz, film yapımında büyük ölçüde kullanılmaktadır. Rengin sinemada kullanılmasındaki bu gecikmenin bir nedeni, doğadaki renkleri film üzerine aktaracak yöntemin bulunamamasıydı. Renkli film yöntemleri ilk ortaya çıktıklarında da, siyah-beyaz film yine ağırlığını sürdürdü; çünkü bu yöntemler başarılı değildi. Ancak son yıllarda geliştirilen yöntemler, doğadaki renkleri gerçeğe yakın biçimde film üzerine yansıtabilmeyi sağladı. Buna karşın siyah-beyaz film yine de yerini bütün bütüne renkli filme bırakmadı. Bunun nedeni, yalnız doğadaki renkleri olduğu gibi film üzerine yansıtabilecek yöntemlerin yeter olmayışı değildi; bir de bu renkleri bir ressam ustalığıyla kullanacak sinemacılar gerekiyordu. Başka bir nedenle, renkli film ile siyah-beyaz filmlerin kullanım yerlerinin ayrı ayrı oluşuydu. Renkli çevrildikleri halde hiçbir şey kazanmayan, hatta tam tersine bir şeyler yitiren filmler olduğu gibi, gerçek değerini ancak renklide bulan filmler de vardır. Bu gerçeği kanıtlamak için şu örnekler yeter: Kimi renkli filmler, siyah-beyaz eşlem (kopya) olarak gösterildikleri ya da siyah-beyaz televizyonda sunulduklarında, özgünlerine göre herhangi bir eksiklik duygusuna yol açmaz; kimileriye bu eksikliği hemen duyurur. Başka bir örnek de, kimi filmlerin kimi bölümlerinin renkli, kimi bölümlerinin siyah-beyaz çevrilmesidir. Nitekim bu bölümleri renk yönünden bunun tersine tasarlamak bile izleyiciye rahatsızlık verebilir.

Rengin sinemada kullanılış biçimleri de birbirinden ayrıdır. Kuşkusuz, rengin sinemada yer almasının başlıca nedeni, doğayı olduğu gibi yansıtmak isteğidir. Ses gibi renk de doğanın ayrılmaz öğelerinden biridir. Çeşitli renklerin ve bu renklerin sayısız ayırtılarının (nüans) yer aldığı doğayı yalnız siyah-beyaz yardımıyla yansıtmak ve görmek zorunluluğu, bir bakıma belli bir tarihe dek sinema gerecinin sinemacıya koyduğu bir sınırdı. Nitekim sinemacı bu sınırı aşmak amacıyla, daha sinemanın ilk

yıllarından başlayarak, zaman zaman görüntü kuşağındaki kimi nesneleri tek tek doğal rengine boyamak gibi, iğneyle kuyu kazmak denilebilecek yöntemlere bile başvurmaktaydı. Daha sonra, ses gibi renk de, doğadaki yerini filmde de buldu. Böylelikle rengin ilk ve en yaygın kullanılışı, doğadaki renk gerçeğinin filme aktarılması biçiminde ortaya çıktı. Ancak, bir sanatçı olarak sinemacı, rengin yalnız böylesine doğaya bağlı bir kullanışıyla yetinmek zorunda değildir. Bir ressam doğadaki renkleri nasıl yeni baştan ve kendi renk anlayışına göre düzenleyebilirse; renklerin ayrı ayrı niteliklerinden; «sıcak», «soğuk», «yumuşak» renklerden belirli bir duyguyu yansıtmakta yararlanırsa, sinemacı da ele aldığı konunun, çalıştığı film türünün sağladığı az ya da çok geniş sınırlar içinde aynı olanaklardan yararlanabilir. Böylelikle, renkli film, renk yönünden çok varsıl bir doğa parçasını, renk yönünden çok değişik bezem ve giysileri olduğu gibi yansıtmak için gerçekçi kullanıştan başlayıp, çeşitli renklerin çeşitli duygulara daha uygun düşmesine ya da kimi renklerin simgesel bir değer taşımasına dayanarak bu simgesel kullanışı değerlendirmeye dek değişen geniş bir uygulama alanı bulur.

XIII. GÖRÜNÇLÜKLEME/YÖNETİM

Soru 57 : Görünçlkleme ya da yönetimden ne anlaşılır?

Gerçekte bu sorunun yanıtı, görüntünün öğelerini ayrı ayrı inceledikten sonra, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Çünkü görünçlkleme (sahne düzeni) ya da yönetim, bütün bu öğelerin her çekim, hem görünçlük, her ayırım, dolayısıyla filmin tümü için düzenleniş biçiminden başka bir şey değildir. Sinemacı belli bir izleği belli bir konu içinde anlatmak amacıyla işe başlar. Filmin dramatik yapısını tasarlar ve bunu oyunluğa döker. Bu dramatik yapıyı en elverişli biçimde yansıtacak bir düzeni gerçekleştirmeye çalışır. Bunun için de her şeyden önce görüntünün anlatmak istediği şeyi, yani görüntünün içeriğini düşünür. Bu içerik için gerekli bütün öğeleri en uygun

biçimde düzenlemeye girişir. Oyuncularını, çevreyi, bezemi buna uygun olarak seçer. Donatımın, giysinin, makyajın buna uygun olarak gerçekleştirilmesini gözetir. Devinimi, aydınlatmayı, sesi, rengi buna göre düzenler. Alıcının konuya göre en uygun noktada bulunmasını, konuyu en uygun noktadan görmesini sağlar. Görüntü için belli bir çerçeve düşünür; çerçeve içinde yer alacak varlık ve görünüşleri tasarlar; varlık ve görünüşlerin çerçeveye göre oranlarını belirler, yani çekimin hangi çeşitten olacağını kararlaştırır; derinlemesine düzenlemeyi gerçekleştirir. Alıcının, varlıkların devinimlerini birbiriyle uygun biçimde yürütmeye çalışır. Dramatik yapıda yer alan bölümün oyuncular tarafından en iyi biçimde canlandırılmasına dikkat eder; bu bakımdan oyuncularını titizlikle seçer, onlardan en eksiksiz oyunu almaya çalışır; oyunun bütünlüğünü sağlamak amacıyla gerekli açıklamaları yapar, yol gösterir.

Görünçlülük ya da yönetim, görüntüdeki bütün öğelerin yerli yerinde kullanılış sanat ve uygulayımı olarak karşımıza çıktığı gibi, sinemacının kişiliği ve deyişini de yansıtır. Çünkü sinema sanatçıların kendilerine özgü başkalıklarını en iyi yansıtan, görünçlülük ya da yönetimdir. Tek bir çekimin konusu ve gereci ne denli çok sinemacıya verilse, o denli değişik sonuçlar alınır. Çünkü her birinin aynı konuyu ve aynı gereci ele alış, işleyiş, gerçekleştirme tarzı başka başkadır.

XIV. KURGU

a. Kurgunun anlamı

Soru 58 : Kurgu teriminin anlamı nedir? Kurgulama neyi anlatır?

Çevirim oyunluğu konusunu incelerken, alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyla elde edilen film parçasına çekim adı verildiğini görmüştük. Bir filmin böyle yüzlerce çekimden oluştuğunu, çevirim oyunluğunda bu çekimlerin her birinin

birden başlayarak birer çekim sayısı aldığını da belirtmiştik. Bu çekimler, çevirim oyunluğunda konunun gelişmesine, dramatik yapıya uygun olarak mantıklı bir yoldan sıralanmaktaydı. Ama sinema uygulayımının zorunlulukları yüzünden bu çekimler sırasız, karışık olarak çevriliyordu. Öyleyse bir filmin çevrilmesi sona erdiği vakit, sinemacının önüne yüzlerce çekimden oluşan bir küme çıkar. Sinemacının yapacağı ilk çalışma da, bu çekimleri, oyunluktaki çekim sayılarına göre sıraya koyup uca eklemektir. Kurgunun ilk işlemi de budur. Ama buna kurgu değil, dizileme denir ve dizileme sonunda kurgu değil, ancak kaba kurgu gerçekleşir. Filme istenilen biçimin verilebilmesi için bu kaba kurguyu ince kurgunun, sonra da asıl kurgunun izlemesi gerekir. Çünkü, kurguyla amaçlanan şey, çekimleri yalnızca oyunluktaki mantıklı sıraya göre dizmek değildir. Kurgu, eldeki çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir. Böylelikle kurgu yardımıyla filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin dizimini ve tartımını gerçekleştirmek, filme belli bir anlatım kazandırmak, filmin akıcılığını sağlamak eldedir. Buna göre kurgu, çok yönlü ve çok karmaşık bir işlemdir. Kurguya gelineceye kadarki bütün çapraşık sinema çalışmaları da bir bakıma sinemacıya bir ham özdek (madde) hazırlamak anlamına gelir. İşin asıl önemli bölümü kurguyla başlar. Bunun nedeni şudur: Sinemacı daha filmini çevirmeden önce yapatını kafasında bir bütün olarak tasarlamıştır; çevirim oyunluğu bu tasarımın kâğıt üstüne dökülmüş biçimidir. Fakat filmin çevrilmesi bu tasarıya, bu çevirim oyunluğuna ne denli uygun gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, yine de sinemacının kafasında canlandırdığından değişik bir sonuç verir. Asıl filmi, bu çekimleri düzenleyerek yeniden kurmak gerekir. Bu da, görüntüleri taşıyan bu çekimleri, görüntüler arasındaki ilişkiye göre düzenlemekle olur. Bir film her şeyden önce, çekimler arasındaki bir ilişkiye dayanır. Çünkü bir yandan her çekim bir önceki çekimde ortaya sürülen bir durumun doğal bir sonucudur, bunun ortaya koyduğu bir soruyu yanıtlar ve bir sonraki çekime izleyiciyi hazırlar; bir yandan da, art arda dizilen iki çekimden elde edilen sonuç,

artık ne birinci çekimin taşıdığı anlam, ne ikinci çekimin taşıdığı anlam, hatta ne de bu iki çekimin taşıdıkları anlamın toplamıdır; ortaya yepyeni bir şey, deyim yerindeyse yeni bir anlam, üçüncü bir anlam çıkmıştır.

Fakat burada belirtilmesi gereken bir önemli nokta daha vardır: Kurgu işlemi, görünüşte bütün çekimlerin tamamlanması, yani filmin çevrilmesinin sona ermesiyle başlamakla birlikte, gerçekte kurgu daha çeviririm oyunluğu hazırlanırken, hatta daha önceki aşamada sinemacının kafasında gerçekleştirilmiştir. Ancak bu tasarlanmış, bu önsel (a priori) kurguya göre gerçekleştirilmiş çevirimler elde edildiği takdirde kurguda da başarılı sonuçlar sağlanabilir. Yoksa çevirim aşamasında gelişigüzel çekimler gerçekleştirip de kurguyla tam bir başarıya ulaşmak mümkün değildir. Zaten bundan dolayıdır ki, çevirim oyunluğunu gerçekleştirmenin en önemli işlemine kurgulama adı verilir; yani kurgulama, daha kurgu gerçekleştirilmeden kurguyu tasarlamak, çevirim oyunluğunu ilerideki kurguyu göz önüne alarak hazırlamak demektir.

b. Kurgunun evrimi

Soru 59 : Kurgu nasıl bir evrim geçirdi?

Kurgunun evrimine kısaca bir göz atmak, kurgu ve kurgulamanın hangi zorunluluklardan doğduğunu, nasıl geliştiğini, dolayısıyla kurgunun anlamını daha iyi kavramamızı sağlar. İlk filmler için bir kurgu çalışmasına gerek yoktu. Çünkü bu filmler zaten alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasından oluşan, birer ikişer dakikalık filmlerdi. Gerçi on, on beş dakikalık bir gösterim süresi sağlamak amacıyla bu filmlerin yedi sekizi çok kez birbirine ekleniyordu ama, bu bir kurgu değildi. Bu tıpkı, günümüzde, birbiriyle ilgisi bulunmayan başka başka olayların yer aldığı film parçalarının birbirine eklenerek bir haber filmi oluşturulmasını andırıyordu. Filmlerin uzunluğu arttıkça, her bir görünüşlüğü ayrı ayrı çevrildiği için, çevirimden sonra bu görünüşlüklerin birbirine eklenmesi zorunluluğu da ortaya çıktı. Fakat burada da yine bir kurgu çalışmasından söz

edilemezdi. Çünkü daha önceki çalışmalarda olduğu gibi bunda da, kendi başlarına bir bütün olan görünçlüklerin uç uca eklenmesinden öte bir çalışma söz konusu değildi; bu çalışma, daha çok tiyatro oyunlarındaki tablo, görünçlük, perde bölünmelerini andırmaktaydı. Kurgu ancak alıcının devinimlilik kazanmasından, değişik çekim boyları, değişik çekim uzunlukları ortaya çıktıktan sonra, buna koşut bir gelişme gösterdi. Çekimlerin gerek bu yönlerden başkalık göstermesi, gerek başka başka zamanlarda, ayrı ayrı yerlerde çevrilmeleri, gerekse filmler uzadıkça çevirimdeki çekim sıralarının değişmesi, sinemacıları bu çekimleri düzenleme çabasına itti. Yavaş yavaş, birbirinden ayrı, tek tek görünçlükler, tablolaran oluşan film anlatımı bir yana bırakılarak, birbiriyle yakın ilişkileri bulunan, birbirine mantıklı sırayla bağlanan çeşitli çekimler, anlatımın temel birimleri olarak kullanılmaya başlandı. Artık her çekim, kendinden sonraki çekime doğru bir gelişmeyi gösteriyor, bu çekimle örgensel bir bağ kuruyordu. Böylelikle filmin konusu, bir çekimden öbürüne doğru gelişerek çözüme doğru yürütülüyordu. Her çekimin hem biçimi hem içeriği, iki çekim arasındaki ilişki, çekimin kendinden önceki ve sonraki çekimle oluşturduğu bütün önem kazandı. Sinemacılar, değişik uzunlukta, değişik boydaki çekimlerin şu ya da bu yolda sıralanmasıyla bir dizem, bir tartım sağlanabileceğini anladılar. Aynı çekimleri değişik olarak sıraladıkları, düzenledikleri vakit başka başka tartım ve dizemlere, değişik anlatım biçimlerine, hatta değişik kavramlara ulaşabileceklerini öğrendiler. Değişik yer ve zamanlarda çevrilen çekimlerin bir araya getirilmesiyle sinemaya özgü gerçek ve evrenin yaratılabileceğini buldular.

c. Kurgunun temel işlemi

Soru 60 : Kurgunun temel işlemi olarak çeşitli çekimlerin yan yana gelmesinden doğan sonuç nedir?

Tek başına her çekim belli bir kavramı anlatan görüntüler bütünüdür; tıpkı belli bir kavramı karşılayan sözcükler gibi. Ama, sözcükleri nasıl, belli ve sınırlı kimi durumlar dışında,

tek başına kullanmazsak, çekimleri de tek başına kullanmayız. Tek başına sözcüğün belli bir dönemde bir ya da birkaç anlamı, belli bir türü vardır; bu sözcük kesin anlamını öbür sözcüklerle birlikte kurulan tümce içinde kazanır, öbür sözcüklerle birlikte anlamında ayırtılar ortaya çıkar, tümce içindeki yeri bakımından başka bir türe atlayabilir. Yazarlar, ozanlar seçtikleri sözcükleri belli bir sıralamaya göre dizerek bir yandan bu sözcüklerin birliğiyle ortaya yepyeni bir kavram koyarlar, bir yandan bir dizelem sağlarlar. Sinemacının da çekimlerle yaptığı şey, aşağı yukarı budur. Sözcükler gibi çekimler de asıl anlamlarını, işlevlerini (fonksiyon) öbür çekimlerle oluşturdukları bütün içinde kazanır. Bu konuda, Pudovkin ile Kuleşov'un yaptıkları klasik deneyi bir kez daha anmak yerinde olur: Bir oyuncunun son derece belirsiz yüz anlatımını gösteren bir çekim, bir çorba tabağını, bir tabutu, oyuncağıyla oynayan çocuğu gösteren çekimlerden sonra yinelediğinde başka başka etkiler yapmakta, ayrı ayrı yorumlanmaktadır (sırasıyla acıkmış bir kimse, acı çeken bir insan, sevgi belirten bir kişi). Bu deney, bir çekimin anlamının, kendinden sonra gelen çekimin anlamıyla birleşerek, onun etkisiyle değişebildiğini gösterir. İkinci deney, üç ayrı çekimle yapılmıştır: Gülümseyen bir kimse, aynı kimsenin kaygılı yüz anlatımı ve tabanca çekmiş bir başka kimse. Bu çekimler bir kez gülümseyen kimse - tabanca çekmiş adam - kaygılı kimse; ikinci kez, kaygılı kimse - tabanca çekmiş adam gülümseyen kimse biçiminde sıralandığında, ortaya çıkan sonuç birbirinin tam tersidir: Birincisinde korkak, ikincisinde yiğit bir insanla karşı karşıya bulunduğumuz duygusu uyanır.

ç. İçerik bakımından kurgu

Soru 61 : İçerik bakımından kurgu nedir? Kaç çeşittir?

İçerik bakımından kurgu, çekimlerin bundan önce gördüğümüz üzere, anlam yönünden bir bağ kurularak yan yana getirilmesine dayanır. Bundan dolayı da, içerik bakımından kurgu, sinema dilinin varsıllığını sağlayan en önemli araçlar-

clandır. Yerinde seçilmiş iki ya da daha çok çekimin yan yana getirilmesiyle son derece varsıl bir anlatıma ulaşılabilir. Söz sanatlarında olduğu gibi kurguda da karşıtlamalara, benzetmelere, eksiltilere başvurularak anlatıma büyük bir canlılık, açıklık, kestirmelik sağlanabilir.

İçerik bakımından kurgu başlıca benzetmeli, karşıtlamalı, bağıntılı, çarpıcı kurgu çeşitlerine ayrılır. Benzetmeli ve karşıtlamalı kurgularda, çekimlerin taşıdıkları kavramlar birbiriyle karşılaştırılır. Benzetmeli kurguda bu karşılaştırma iki kavram arasındaki herhangi bir andırıştan yararlanarak bir düşünceyi daha iyi anlatmayı sağlar (örneğin serpilen yemlerin üzerine üşüşen bir sürü tavuğu gösteren çekimin ardından sofraya konan yiyeceğe oburca atılan kalabalık ve yoksul ailenin çocukları. Chaplin aynı kavramı tek bir çekimde, bu çocuklara yem serpiştirerek verdiği vakit, bu kez eksiltiden «ellipse»ten yararlanır.) Karşıtlamalı kurguda, iki çekimde yer alan birbirine karşıt iki kavramın çarpıştırılmasıyla aynı sonuç sağlanmaya çalışılır (örneğin açlıktan sinek gibi ölen binlerce insanı gösteren çekimin ardından denize dökülen ya da yakılan üretim fazlalarını gösteren çekim). Bağıntılı kurgu, çekimlerin çağrışıma yol açabilecek biçimde birleştirilmesiyle oluşur. Bu çekimlerdeki kavramlar birbirini andırabilir ya da birbirinin karşıtı olabilir; fakat bağıntılı kurguda önemli olan nokta, bu çekimler birbiri ardından gösterildiğinde, yeni bir kavrama, üçüncü bir kavrama yol açabilmesi, çağrışım yoluyla bu kavramı akla getirebilmesidir. Özellikle, çeşitli nedenlerle görüntülükte açıkça gösterilemeyecek durumlar (örneğin denetleme yüzünden birçok ülkede yasak olan cinsel birleşmeler) bu yolla anlatılır. Simgesel bir özellik taşıdığından buna simgesel kurgu diyebiliriz (örneğin sevişmeye başlayan bir çifti gösteren çekimi göğe yükselen havai fişeklerin çekiminin izlemesi). Çarpıcı kurgu, şimdiye dek görmüş olduğumuz benzetmeli, karşıtlamalı, bağıntılı kurgunun özelliklerinden yararlanarak, çok kısa, içerikleri çarpıcı olan çekimlerin hızla birbiri ardından gelmesiyle izleyicide çarpıcı, vurucu bir etki yaratma, belirli tepkilere yol açarak belirli sonuçlara yöneltme işlemidir.

Soru 62 : Filmsel uzam ve filmsel zaman nedir? Nasıl gerçekleştirilir?

Çevirim oyunluğunda yer alan çekimlerin, uygulamısal zorunluluklardan dolayı değişik zamanlarda, değişik yerlerde çevrildiğini biliyoruz. Bunlar, kurgu yoluyla oyunluktaki sıralarına göre dizildiklerinde, hiç olmazsa aynı görünçlük, aynı ayırım içinde, zaman ve yer bakımından birbirini izleyen bir bütün oluşturur. Sinemacı bu tür çalışmayı daha da geliştirebilir; isterse birbiriyle hiç ilişkisi olmayan yerlerde ve zamanlarda çevrilmiş çekimleri de birleştirerek, gerçekte olmayan bir yeri ve gerçek sürenin dışında bir zamanı yaratabilir, üstelik bunlar da bir bütünlük taşıyabilir. Bu yer ve zaman, artık varlığını ancak filmde kazanan yepyeni bir uzam (mekân) ve zamandır, yani filmsel uzam ve filmsel zamandır. Başka bir deyişle, filmsel uzam ve zaman, yalnız görüntülerde gerçeklik kazanan, doğada ancak kimi öğeleri yer alan uzam ve zamandır. Sinemacı, doğadaki uzam ve zamanı kendi bildiğince biçimlendirerek filminin uzam ve zamanını kendisi yaratır. Sinemacı gerçek yaşamda bir araya gelmesi olanaksız zamanları da (geçmiş zaman, gelecek zaman, şimdiki zaman) bir araya getirebilir, gerçek yaşamda bir araya gelmesi olanaksız uzam parçalarını da (örneğin aynı görüntü içinde hem şimdiki zamanda yaşayan kimseyi, hem de aynı kimsenin çocukluğunu gösteren; hem şimdiki zamanla yaşadığı yeri hem çocukluğundaki yeri veren ikiye bölünmüş görüntü). Sinemacı zamanı doğal akışıyla verebileceği gibi bu akışı hızlandırabilir, yavaşlatabilir, durdurabilir, zaman içinde atlamalar yapabilir, zamanı tersine döndürebilir; uzam içinde de atlamalar yapabilir.

Filmsel zamanın temelinde ve zaman üzerindeki bu alabildiğine özgürce egemenlikte, en çok derişik zaman denilen kullanış yatar. Derişik zaman herhangi bir olgunun doğadaki gerçek süresinin az ya da çok kısaltılmasıyla ortaya çıkar. Sinemacı herhangi bir olguyu, başından sonuna dek doğal süresiyle vermek zorunda değildir. Tam tersine, sinemacı çok kez bu olguyu elden geldiğince kısaltmak zorundadır; çünkü film-

lerin belli bir süreyi aşmaması zorunluluğu sinemacıyı zamanda alabildiğine tutumlu olmaya yöneltir. Sinemacı bu derişik zamanı gerçekleştirebilmek için, olgunun güçsüz noktalarını, güçsüz zamanlarını eler, yani dramatik gelişmeye bir katkısı olmayan olayları atar, bunun yerine, olgunun birkaç ana noktasından seçilmiş parçaları izleyiciye sunar; izleyici aradaki boşlukları kendi düş gücüyle bütünler. Filmsel uzam ve zamanın nasıl gerçekleştirildiğine en yalın örnek olarak, evinden okuluna giden bir öğrenciyi ele alalım. Sinemacı filmsel uzam ve zamandan yararlanamasaıdı, derişik zamanı kullanamasaıdı, öğrencinin evinin kapısından çıkıp sınıfına girinceye kadarki her şeyi kesintisiz olarak, gerçek uzam ve zaman içindeki akışıyla vermek zorunda kalacaktı ve belki bir buçuk saatlik bir filmde yalnız bu olgu yirmi dakika, yarım saati alacaktı. Oysa sinemacı bunun yerine öğrencinin kapıdan çıkışını, birkaç basamak inişini, sokakta gidişini, bir dolmuşa atlayışını, az sonra dolmuştan inip okula varışını, birkaç adımlık yürüyüş, birkaç basamak çıkıştan sonra sınıfa varışını göstermekle bu «evden okula gidiş»i izleyiciye sunmuş olur.

e. Filmsel gerçek ve evren

Soru 63 : Filmsel gerçek ve filmsel evrenden ne anlaşılır? Nasıl sağlanır?

Filmsel gerçek deyimi, doğadan derlenen gereçle filmde yaratılan ve izleyicide uyandırdığı sonuç yönünden gerçeği anlatır. Aslında sinemanın, doğadaki gerçeği olduğu gibi aktarmaya son derece yatkın bir araç olduğunu biliyoruz. Sinemacının doğadaki gerçeği, hiç olmazsa dış görünüşü yönünden, aktarmakta ayrıca bir çaba harcamasına pek gerek yoktur. Ama kimi zaman yalnızca alıcının taşıdığı olanakla doğadan olduğu gibi aktarılan gerçek, görüntülükte de aynı sonucu sağlamayabilir. Ya da sinemacı herhangi bir gerçeği izleyiciyi biraz abartarak vermek zorunluluğunu duyabilir. Bu gibi durumlarda sinemacı doğadan saptadığı gerçeğe başka gereçler de katarak ya da doğadaki gerçeği, kendisiyle ilgili olmayan gereçle

yeniden yaratarak izleyiciye sunar. Görüntülükte bir şimşek çakışının verileceğini varsayalım: Sinemacı bunu doğadan olduğu gibi aktarabilir; ya da doğadan doğrudan doğruya şimşek çakışını aktarırken bunu ek ışıklarla, ek gürültülerle besleyebilir; hatta şimşek çakışını tümüyle yapma olarak, ışikte çeşitli sinema hileleriyle gerçekleştirebilir. Burada önemli olan şimşek çakışının nasıl gerçekleştirildiği değil; görüntülükte gösterildiğinde izleyicide gerçeklik, doğruluk duygusunu uyandırıp uyandırmaması; izleyicide istenilen etkiyi yaratıp yaratmamasıdır. Filmsel gerçek, hangi yoldan olursa olsun, görüntüler yardımıyla görüntülükte yaratılan gerçektir.

Filmsel uzam, filmsel zaman, derişik zaman, zaman ve uzam içinde atlamalar, ayrı zamanda ayrı uzamda aynı anda bulunmalar, filmsel gerçek sinemacının sık sık yararlandığı yollardır. Böylelikle sinemacı bize, dışımızdaki dünyanın film görüntülerinde ortaya çıkan, görüntülerle yaratılan, doğada doğrudan doğruya karşılığı olmayan yeni bir dünya, yeni bir evren sunar. Bu evrene filmsel evren adı verilir.

f. Devinim bakımından kurgu

Soru 64 : Devinim bakımından kurgu nedir? Neler sağlar?

Görüntünün öğelerini sıralarken, en önemli öge olarak devinimi belirtmiştik. Sinemada devininin karmaşık bir öge olduğunu, çünkü birkaç kaynaktan doğduğunu da söylemiştik. Bunlardan alıcının devinimleri ile varlıkların devinimlerini daha önce gözden geçirmiş, kurgudan doğan devinimiyse kurgu bölümünde ele alacağımızı açıklamıştık. Çünkü kurgudan doğan devinim vardır ama, kurguyu yalnız devinim çerçevesinde ele alıp incelemek de yetmez. Nitekim kurgu bölümünün başından buraya dek gördüklerimiz, kurgunun devinimden baska önemli yönleri olduğunu ortaya koydu. İleride kurgunun daha başka yönlerini de göreceğiz. Fakat şimdi devinim yönünden kurguya bir göz atalım. Sinemada devininin kurgudan doğan çeşidi de vardır. Bu devinim, çekimlerin sıralanışından, bir çekimden öbürüne geçişten doğan devinimdir. İki çekim arasında birbirine ne denli yakınlık, benzerlik olursa olsun, birinden öbürüne

geçerken ortaya az çok değişik bir durum çıkar. En yakın iki çekim bile, birinden öbürüne geçilirken bir atlama, sıçrama, kesiklik duygusu yaratır. Çekimler arasındaki yakınlık azaldıkça bu duygu daha da pekişir. Doğrudan doğruya fiziksel bir atlamanın, sıçramanın, kesikliğin yarattığı bir devinimin yanı sıra, çekimlerin kavramlarının çatışmasından doğan bir devinim duygusu da vardır.

Kurgudan doğan bir başka devinim, birinci çekimdeki varlığın onu izleyen çekimdeki durumunun yarattığı devinimdir. Bu, genellikle filmsel gerçeğin kullanılmasında, film hilelerinde sık sık rastlanan bir devinimdir. Diyelim ki, birinci çekim savrulan bir mızrağın yol alışını gösteriyor; ikinci çekim bu mızrağı bir insana saplanmış olarak veriyor. Gerçekte iki çekim çevrilişte birbirinden ayrı zaman ve yerlerde çevrilebildiği, üstelik ikincisinde herhangi bir devinim söz konusu olmadığı halde, bu iki çekim birbirini görüntülükte izlediğinde izleyicide uyanan duygu, mızrağın büyük bir hızla gidip adamın sırtına saplandığı ve bunun aralıksız, tek bir devinim içinde gerçekleştiğidir. Üstelik, sinemacı, mızrağın yol alışını gösteren çekimi uzun ya da kısa süre göstererek, gerçekte yarısı duruk olan bu devinimin hızını azaltıp çoğaltabilir. Kurgu, yalnız yarısı devinimli, yarısı devinimsiz iki çekimden kesiksiz bir devinimi yaratmakta değil, hepsi devinimsiz olan varlıklardan devinim yaratmakta da kullanılabilir. Mermerden yontulmuş üç aslan yontusunu ele alalım, biri uyuyan aslanı, biri uyanan aslanı, biri silkinip ayağa kalkmış aslanı göstermiş olsun. Bu üç aslan heykelinin çekimlerini uygun uzunlukta birbirine kurgu yoluyla eklediğimizde, görüntülükteki görüntü, artık cansız aslan yontuları değildir; herhangi bir nedenle uyanıp, silkinip, ayağa kalkıp, kükreyen bir aslandır (nitekim «Potemkin Zırhlısı»nda gerçekleştirilen budur). Kurgunun yarattığı devinim çeşidine hemen bütün sanat üzerine filmlerde rastlanır. Genellikle cansız, duruk gereci kullanan sanat dallarının sinemada değerlendirilmesine dayanan bu filmlerde, sinemanın çeşitli olanaklarının yanı sıra kurgunun devinim yaratıcı niteliğinden de yararlanılır (örneğin Lautrec'in dans eden çeşitli kişileri, ayak, el, vücut, baş görüntülerinin birbirini hızlı bir kurguyla izlemesi sayesinde gerçekten dans ediyormuş gibi görünebilirler).

Soru 65 : Uzunluk bakımından kurgu nasıl düzenlenir? Sağladıkları nelerdir? Kaç türdür?

Devinim bakımından kurgudan hemen sonra, uzunluk bakımından kurguyu ele almak yerinde olur. Çünkü uzunluk bakımından kurgu, ya da asıl adıyla ölçümlü kurgu bir filmde belli bir dizem (ritm) sağlanmasında, filmin tartımının (tempo-sunun) düzenlenmesinde en büyük rolü oynadığı gibi, kurgudan doğan devinimin uyumluluğu da (ahenlilik) ancak ölçümlü kurguyla gerçekleştirilebilir. Genellikle bir filmin tartımını ve dizemini, görüntü içindeki varlıkların devinimi ile çekimlerin uzunluk bakımından sıralanışındaki düzen oluşturur. Her filmin kendine özgü bir dizemi vardır. Bu dizem, ele alınan konuya, filmin türüne, sinemacının deyişine göre değişir. Fakat tartım ve dizemin düzenlenmesinde gözetilmesi gereken başlıca nokta, filmin her çekimindeki tartım ve dizeminin o parçada anlatılanla uygun düşmesini sağlamaktır. Hiçbir çekimin uzunluğu bu çekimde anlatılmak istenenin gerektirdiği en kısa süreden daha az ya da daha çok olmamalıdır. Birincisi anlaşıl-mamaya ya da yanlış anlamaya, ikincisi sıkıcılığa yol açar; filmin tartım ve dizemini aksatır.

Ölçümlü kurgunun başlıca çeşitleri eşölçümlü kurgu, yavaş kurgu, hızlı kurgu, gittikçe yavaşlayan ya da hızlanan kurgu, alması (nöbetleşe) kurgu ve çapraşık kurgudur. Eşölçümlü kurguda bütün çekimler eşit uzunluktadır. Bundan dolayı bu kurgu tekdüzelik (monotonluk) duygusuna yol açar. Ancak bu tekdüzelik duygusunu eksiksiz olarak vergebilmek için, çekimlerde yer alan görüntülerin, özellikle görüntülerdeki deviniminin de eş olması gerekir. Bu çeşit kurgunun kullanılış yeri çok azdır. Ölçümlü kurguda, çekimler uzunca ise, bunun sonunda yavaş kurgu; çekimler kısa ise hızlı kurgu ortaya çıkar. Ağır gelişen, kederli, duygulu görünçlüklerde genellikle yavaş kurguya başvurulur. Canlı, sevinçli görünçlüklerde, olgunun hızla geliştiği bölümlerde, kovalama görünçlüklerdeyse hızlı kurgudan yararlanılır. Çünkü yavaş kurguda birbirini izleyen uzun çekimler izleyicide bir yavaşlık, ağırlık, zamanın bir türlü

geçmemesi gibi bir duygu yaratırken, hızlı kurguda tersine kısa kısa çekimler hızlılık, canlılık duygusu yaratır. Ölçümlü kurgunun öbür iki çeşidi olan gittikçe yavaşlayan kurgu ile gittikçe hızlanan kurgu da, aşağı yukarı yine yavaş ve hızlı kurgudaki gibi birbirinin tam tersi iki işlemle sağlanır. Gittikçe yavaşlayan kurguda, kısa çekimlerle işe başlanır, bu çekimler yerlerini yavaş yavaş daha uzun çekimlere bırakır; bunun sonunda görünçlüğü tartımı da gittikçe yavaşlamaya, ağırlaşmaya başlar. Gittikçe hızlanan kurgudaysa uzundan başlayan çekimler yerlerini gittikçe kısalan çekimlere bırakır; görünçülüğün tartımı gittikçe hızlanmaya başlar. Genellikle, gittikçe yavaşlayan kurgu, başarısızlıkla sonuçlanan ya da sonuçsuz kalan, izleyiciyi bir gerilim, geciktirim, bekleyiş içine atan görünçlüklerde kullanılır. Olgun bir başarısızlığa doğru geliştiği; kötümser, ağır bir hava verilmek istendiğinde, bu kurguya başvurulur. Gittikçe hızlanan kurguysa, sonuca doğru yol alan görünçlüklerde kullanılır. Görülüyor ki, ölçümlü kurgu çeşitleri filmin güçsüz ve güçlü zamanlarının düzenlenmesi demek olan dizemi, yavaşlık ve hızlılık duygusunu yaratan tartımı sağlamakta başlıca işlemlerdir. Ölçümlü kurgu yardımıyla zamanı değerlendirmek, belirtmek, üzerine basa basa kullanmak eldedir.

Almaşık kurgu ile çapraşık kurgunun tartım ve dizemi düzenlemekteki rolleri, yukarıdaki kurgu çeşitlerinden daha da önemlidir; çünkü bunlarla daha değişik tartım ve dizemler sağlanabilir. Üstelik almaşık kurgu ile çapraşık kurgu bir yönden de anlatım bakımından kurguyla ilgilidir. Almaşık kurgu, uzun ve kısa çekimlerin almaşıklama birbirini izlemesinden oluşur; bunun sonunda, düzgün değişen bir dizem sağlanır. İki ayrı olgunun biri kısa öbürü uzun ya da tek bir olgunun ana bölümü uzun, ayrıntısı kısa olarak anlatılmak istendiğinde almaşık kurgudan yararlanır. Çapraşık kurgu, uzunlu kısalı çekimlerin herhangi düzenli bir sıra gözetilmeksizin, içeriklerine ve tartım ile dizemi yaratmaktaki özelliklerine göre sıralanmasından oluşur.

ğ. Sayı bakımından kurgu

Soru 66 : Sayı bakımından kurgudan ne anlaşılır?

Sayı bakımından kurgu, belli bir filmdeki çekimlerin sa-

yısıyla ortaya çıkar. Filmlerin sürelerinin belirli bir sınırı aşmadığını biliyoruz. Bu belirli süre içinde yer alacak çekimlerin sayısı da ancak bu sınırların elverdiği ölçüde değişebilir. Bu bakımdan, uzunluk bakımından kurgu ile sayı bakımından kurgu arasında sıkı bir ilişki vardır. Çünkü bir filmde ne denli çok uzun çekim kullanılırsa, çekim sayısı o denli azalır, film az sayıda uzun çekimlerden oluşur; bunun tersine bir filmde ne denli çok kısa çekim kullanılırsa, çekim sayısı o denli artar, çünkü film çok sayıda kısa çekimlerden oluşur. Çekimlerin sayısının az ya da çok oluşu hem film türüne hem de sinemacının deyişine bağlıdır. Örneğin bir ruhsel çözümlemede, bir dramda genellikle az sayıda çekim yer alır; çünkü bu tür filmlerin yapısı gereği, olguların, durumların gelişmesi daha sürekli, uzun çekimlere gereksinme gösterir. Buna karşılık örneğin güldürülerde çekim sayısı daha çoktur, film genellikle birbirini hızla izleyen tek tek gülütlerin yer aldığı kısa çekimlerden oluşmuştur. Bir filmde çok sayıda kısa kısa çekimler ya da az sayıda uzun çekimler kullanılmasının aynı zamanda sinemacının tutumuna bağlı olduğunu, sinemacının deyişinden ileri geldiğini biliyoruz. Birinci tutuma çözümleyici tutum, çok kez derinlemesine görüntü işlemine bağlı olarak başvuru olan ikinci tutuma da bireşimci tutum dendiğini daha önce görmüştük. Kurgu bakımından da birincisine çözümleyici kurgu, ikincisine bireşimci kurgu denir. Bunun nedeni, çözümleyici kurguda sinemacının görünçlüğü çok kısa çekimlere bölmesi, görünçüğün bütün ayrıntılarını vermesi, olgunun en küçük parçalarını ortaya koyması, böylelikle izleyiciye hemen her şeyi önceden hazırlanmış, açıklanmış, çözümlenmiş olarak sunmasıdır. Bundan dolayı çözümleyici kurguda izleyici fazla güçlük çekmeden, fazla yorum payı kalmaksızın filmi izler. Bireşimci kurgudaysa bir görünçlük birkaç, hatta kimi zaman tek bir çekimden oluşur; sinemacı görünçlüğü bir bütün olarak, genel görünüşüyle ortaya koyar. Genellikle uzun çekimlerden oluşan bu çalışmada sinemacı derinlemesine görüntüye, çapraşık alıcı devinimlerine, görünçüğün içinde yer alan varlıkların devinimlerine başvurur. Bu görünçlük içindeki ayrıntıları bulup çıkarmak, görünçüğün önemli noktalarını bulmak, görünçüğün çözümünü yapmak, yorumlamak izleyiciye düşer.

Soru 67 : Anlatım bakımından kurgu nedir? Kaç çeşittir? Hangi olanakları sağlar? Düz anlatım nedir?

Anlatım bakımından kurgu denince, bir filmdeki konunun anlatılışına, konunun zaman içinde gelişmesine, olguların birbirini izlemesine kurgu yardımıyla verilen biçim anlaşılr. Kurguyla sağlanan bu anlatım düzenlemesi filmin tümü için olduğu denli belli bölümleri için de geçerlidir. Anlatım bakımından kurgu, genellikle, kurgunun bütün öbür çeşitlerinden çok daha büyük ölçüde, bir filmin daha ilk tasarısında ana çizgileriyle belirlenir. Çünkü anlatım bakımından kurguda fazlaca değişiklik yapmak olanağı yoktur ya da bu alanda bir değişiklik yapıldığında, filmin yapısı, anlatılışı da değişir.

Anlatım bakımından kurgunun başlıca beş çeşidi vardır. Bunlar düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atlayış, koşut gelişim, zamandaş gelişimdir. Bütün bu kurgu çeşitleri filmin anlatımına değişiklik, çeşni katan, tekdüzeliği gideren, izleyicinin dikkatini uyanık tutan, anlatımı varsıllaştıran, filmin yapısına zaman ve uzam boyutunun çok çeşitli görünüşlerle katkıda bulunmasını sağlayan işlemlerdir.

Anlatım bakımından kurgunun en sık rastlanan, en yalın biçimi düz anlatımdır. Düz anlatımda, filmin konusu, başından sonuna dek zaman sırasına sıkı sıkıya uyularak ortaya konur; konuya giriş, sergileme, gelişme, düğümlenme, çözüm düzgün bir sıra izler. Olaylar bir neden-sonuç ilişkisi içinde, düzgün, mantıklı bağlantıyla gelişip ilerler. İzleyicinin ilgisi bütün film boyunca bu neden-sonuç ilişkisi, mantıklı bağlantı yardımıyla ayakta tutulmaya çalışılır. Genellikle, filmin kişileri denli izleyiciler de nasıl bir sonuca varılacağını filmin sonuna dek bilmezler. Belirli bir ruhbilimsel gelişmenin, ruhbilimsel çözümlemenin önem kazandığı, sonucun neye varacağını bir soru biçiminde anlığa takıldığı ruhbilimsel dramlarda çok kez düz anlatımdan yararlanır. Olayların bir neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanarak düğümlendiği, gittikçe karanlıklaşan bu düğümün yine mantıklı bir sonuçlanmayla çözülmeye çalışıldığı polis filmlerinde de en çok kullanılan anlatım yolu yine budur. Serüven

filmlerinin, kovboy filmlerinin, tarihsel filmlerin çoğunda yine bu anlatım biçimiyle karşılaşırız.

Soru 68 : Geriye dönüş nedir? Nasıl yapılır? İleriye atlayış nedir? Nasıl gerçekleştirilir?

Geriye dönüş, düz anlatımın tersi olarak ortaya çıkar, çünkü zaman sırasının bozularak, şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru bir atlamadır. Geriye dönüş ya tüm ya da bölümsel (kısmî) olur. Tüm geriye dönüşte, filmin konusu çözüm noktasından ya da bu noktaya yakın bir yerden anlatılmaya başlanır; şimdiki zamanı gösteren bu girişten sonra herhangi bir nedenle geriye gidilir, başlanılan noktaya kadarki bütün olaylar geçmiş zamanda ve zaman sırasına uyularak anlatılır, yeniden çözüm noktasına ulaşılır. Bundan dolayı tüm geriye dönüş, gerçekte, filmin tümüne yakın bir bölümde bir düz anlatımdan pek değişik bir anlatım değildir. Fakat bir sonucu izleyiciye önceden gösteren, sonra bu sonuca neden ve nasıl varıldığını anlatmak üzere izleyiciyi geçmiş zamana götüren bu anlatım biçimi, bu sonucu kaçınılmaz bir durum, değişmez bir alın yazısı gibi izleyiciye benimsettiğinden, geçmiş zamandaki bütün olaylar hep bu açıdan izlenir, kaçınılmaz bir sonuca doğru gidişin ağırlık ve acılığı, karşı konulmazlığı kendini sürekli olarak duyurur. Üstelik, film tam çözüm noktasından başlamışsa, sonuç kimi zaman izleyici için beklenmedik bir biçimde de çıkabilir.

Bölümsel geriye dönüş, filmin kimi bölümlerinde herhangi bir olayın açıklanması için yapılan kısa süreli bir geriye dönüştür: Eskiye bağlı bir olay anlatılırken, bu olayın nedenini açıklamak için geri dönülür, neden açıklandıktan sonra yeniden şimdiki zamana geçilir ve bırakılan noktadan devam edilir. Kimi zaman bir geriye dönüş içinde yeniden bir geriye dönüşe başvurulduğu da olur (iç içe geriye dönüş). Ya da bölümsel geriye dönüş sık sık yapılabilir. Bunun en çapraşık biçimi, filmin kişilerinden birinin ya da birkaçının, geçmişle ilgili anılarını herhangi bir çağrışımla anımsattığında yapılan geriye dönüşlerdir ki buna çağrışımla geriye dönüş de diyebiliriz.

Genellikle bir geriye dönüşte, şimdiki zamandan geçmiş zamana atlanacağı vakit, izleyici çeşitli işlemlerle (görüntülerin bulanması, biçimbozumuna uğraması, bir aynadan yansımaları, alıcının geçmiş anılara dalmak üzere olan kişinin baş çekimine doğru kaydırma yapması... gibi) buna hazırlanır. Fakat bu işlemler gittikçe daha az kullanılmakta, bunun yerine doğrudan doğruya geçmiş zamana atlanmaktadır. Özellikle çağrışımla geriye dönüşler hep böyle gerçekleştirilmektedir. Ancak, ustalıklı yapılmayan bu çeşit geriye dönüşlerin çok kez, hele gelişmemiş izleyici için çok şaşırtıcı, anlaşılmasız olarak ortaya çıktığını da belirtmek gerekir.

Geriye dönüş, şimdiki zamandan geçmiş zamana geçiş olduğu gibi, ileriye atlayış da şimdiki zamandan gelecek zamana geçiştir. Geriye dönüş sinemada sık sık kullanıldığı halde, ileriye atlayış yakın zamanlara dek pek seyrek kullanılmıştır. Üstelik bu da çok kez gerçek bir ileriye atlayış, yani gelecek zamana geçiş sayılmaz; daha çok ilerisiyle ilgili düşlerin yansıtılması biçimindedir. Gerçi, gelecek zamana atlayış her vakit bir tasarı, bir olasılık taşır; gerçekleşmesi denli gerçekleşmemesi de olağandır. Fakat, ileriye değgin bir düş kurmak başka şey, şimdiki zamanın verilerinden yola çıkarak yakın ya da uzak gelecekte olabilecekleri sezinlemek, bunları bulmaya çalışmak, gerçekleştirebilecek her olasılığa karşı gereken tutumu şimdiden benimsemek başka şeydir. Bu, bir çeşit, gelecek zamanı bilinçli olarak şimdiden kavramaya çalışmaktır ki, filmde ileriye atlayış denildiğinde anlatılmak istenen de budur. Şimdilik, filmlerde henüz gereğince geliştirilmemiş, işlenmemiş tek zaman da gelecek zamandır.

Soru 69 : Koşut gelişim ile zamandaş gelişimi anlatır mısınız?

Koşut gelişim, birbiriyle ilişkisi bulunan iki ya da daha çok olgunun ve parçalarının anlatılmasında başvurulmuş bir yöntemdir. Bu anlatım, birbiriyle ilişkisi bulunan, ayrı ayrı zaman ve yerlerde ortaya çıkan birden çok olgunun ve parçalarının art arda ya da iç içe sıralanışıyla ortaya çıkar. Zamandaş ge-

lişimde, bu olgular arasında ayrıca zaman bakımından da birlik vardır, yani aynı zamanda ortaya çıkar.

Gerek koşut gelişim gerekse zamanda gelişimde iki çeşit kurguya başvurulur. Bunlar koşut kurgu ile alması kurgudur. Koşut kurguda, iki ya da daha çok olgu ve bunların parçaları birbiri ardından sıralanır; bir olgu anlatılıp bitirildikten sonra, bununla ilgili ikinci, üçüncü olguya geçilir. Yani koşut kurguda A, B, C, olguları ile bunların parçaları, (a, b, c) şöyle sıralanır: A (a¹, a², a³) + B (b¹, b², b³) + C (c¹, c², c³) Alması kurgudaysa, birbiriyle ilgili olgulardan seçilen parçalar (çekimler) birbiri ardından yerleştirilir, böylelikle çeşitli olguların parçaları iç içe geçer ve genellikle şöyle bir çizem çıkar: a¹, b¹, c¹, + a², b², c², + a³, b³, c³ Filmlerde, özellikle kovboy filmlerinde sık sık kullanılan alması kurgu, gittikçe hızlanan kurgu işlemiyle birlikte uygulanır; gittikçe hızlanan tartımı, gittikçe gerginleşen havası ile izleyiciyi sürükler; izleyiciyi bir bekleyiş, «olacak mı, olmayacak mı?» havası içine atar.

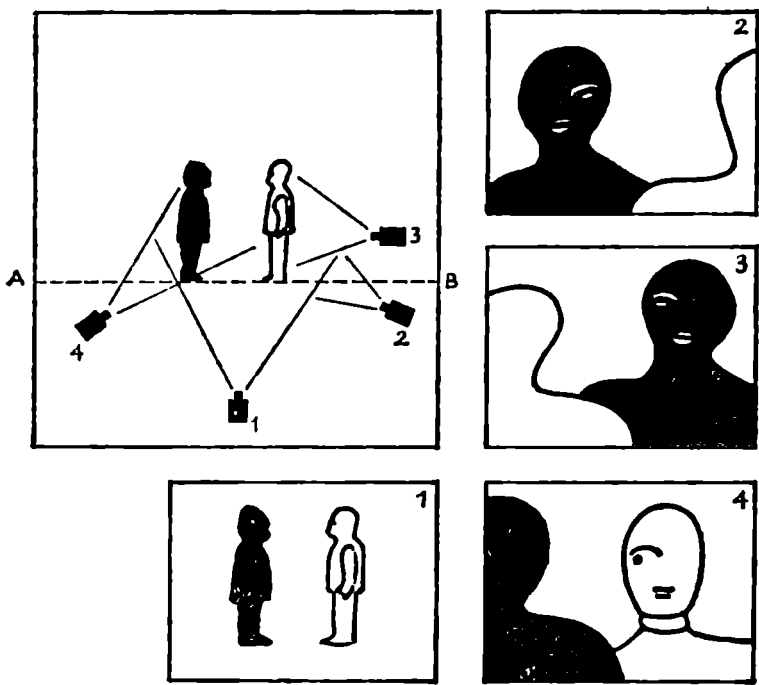
1. Uyuşum bakımından kurgu

Soru 70 : Uyuşum nedir? Nasıl sağlanır? Başlıca çeşitleri hangileridir?

Daha önce de gördüğümüz gibi, bir film birçok çekimden oluşur. Film çevrilmeden önce bu çekimlerin sayıları ve nitelikleri kurgulama işlemiyle belirtilir. Film çevrildikten sonra da bu çekimler kurgu işlemiyle birbirine bağlanır. Dolayısıyla kurgulama ile kurgu, gerçekte aynı işlemin iki yönüdür; her kurgulama, ilerideki kurguya göre; her kurgu, önceki kurgulamaya göre gerçekleştirilir. Fakat kurgulama ile kurgu aynı işlemin iki yönü oymasına, aralarında sınıksı bir bağ bulunmasına karşın birbirine her vakit denk düşmez. Filmin çekimlere ayrılmış olması, başta zamanda, uzamda, devrimde olmak üzere birçok görüntü ögesinde bir kesiklik ortaya çıkarır. Sinemacı kendi yarattığı filmsel uzam, zaman, gerçek ve evreni inandırıcı kılmak kadar, filmin akıcılığını sağlamak yönünden de bu kesiklik duygusunu önlemek zorundadır. Bu da kurguyu büyük

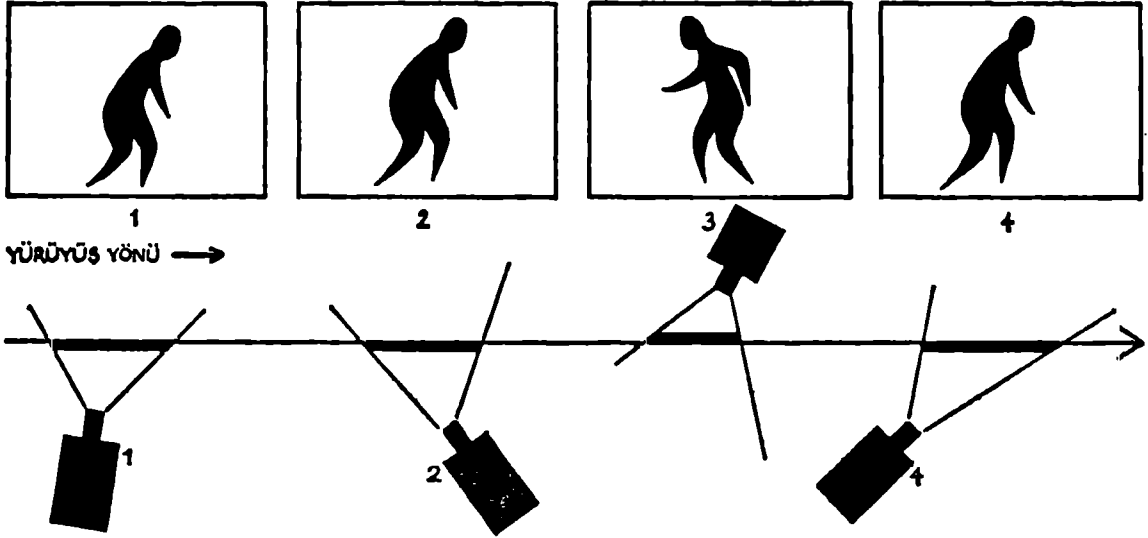
bir ustalıkla uygulamayı gerektirir; yani kurgulamanın yol açtığı kesiklik ancak kurguyla önlenir. Sinemacının yarattığı filmsel olgunun inandırıcılığını, filmin akıcılığını uyuşum sağlar. Uyuşum, iki komşu çekim arasında çeşitli yönlerden sağlanan birlik, bütünlüktür. Öyle ki kimi zaman kurgulamanın öngördüğü çekimler bu uyuşum için yeterli değildir; aradaki boşluğu doldurmak için bağlayıcı çekimler çevirmek, hatta kimi çekimleri yeniden çevirmek gerekebilir.

En önemli uyuşumlar devinimde, uzamda, yönde, bakışlarda, çekim ölçeğinde, alıcı açısındaki uyuşumlardır. Bunlara ışıktaki, odak uzunluğunda, eşyada uyuşum da katılabilir. Devinimde uyuşum, iki ya da daha çok çekime bölünmüş bir devinimin kesiksiz, akıcı bir biçimde görünmesini sağlamaktır. Tek bir çekimde tamamlanmış devinim için uyuşum söz konusu olamaz, fakat bir devinim çekimlere bölünmüşse bu uyuşumu mutlaka sağlamak gerekir. Akla gelebilecek ilk olasılığın tersine, devinimde uyuşum, devinim bir çekimde bırakıldığı noktadan ikinci çekimde sürdürülerek sağlanamaz. Devinimde uyuşumu sağlamak için, çekimden çekime geçerken devinimin ufak bir parçasını atmak, yani devinimi kısaltmak, bir de alıcı açısını, görüş noktasını değiştirmek gerekir. Birincisinin nedeni şudur: Her çekim değişmesi, uzamda ve zamanda bir sıçramadır; dolayısıyla devinim, ilk çekimde bırakıldığı noktadan biraz daha ileride gösterilmek gerekir. İkincinin nedeni de şudur: Her çekim değişmesi, çekim ölçeğinde bir değişiklik gerektirir; çekim ölçeğindeki değişiklik ise alıcı açısında bir değişikliği zorunlu kılar. Bu da bizi çekim ölçeğinde ve alıcı açısındaki uyuşum konularına ulaştırır. Çekim ölçeğindeki uyuşum, birbirine çok yakın boydaki çekimlere geçmekten sakınmakla sağlanır. Gerçekten de örneğin bir omuz çekiminden baş çekimine, bir bel çekiminden diz çekimine geçmekte hiçbir yarar yoktur; böyle bir geçişi yerinde gösterecek kadar büyük bir görünüş değişikliğinin varlığından söz edilemez; kaldı ki böyle bir değişiklik izleyicide filmin bir kopmaya uğradığı duygusu uyandırır. Birbirinden çok uzak boydaki çekimlere geçmekten de, -çarpıcı bir etki, dramatik bir sonuç sağlamak söz konusu değilse- kaçınmak gerekir. Çekim ölçeğindeki bir çekimden öbürüne geçilirken alıcı, konu ile ilk çekimdeki ekseninden ayrılmadığı takdirde de yine izleyicide hoşla gitmeyen bir duy-



(Şekil 5) 180° ve AÇI KARŞI AÇI. Alıcı üçüncü durumda, AB ekseninin öbür yanına geçtiğinden, siyahlı kişi görüntüde birdenbire sağa geçmiş görünüyor. İkinci ve dördüncü görüntüler doğru, üçüncüsü yanlıştır.

guya, gereksiz bir atlama, sıçrama duygusuna yol açar. Ancak alıcı ile konu arasındaki ilk çekimde kurulan eksenenden en az 30 derece sağa ya da sola alıcının yerleştirilmesiyle bunun önüne geçilebilir (bundan dolayı buna 30° kuralı adı da verilir). Uzamda uyuşum, bir çekimde yer alan varlıkların, onu izleyen çekimde de çerçevenin aynı yönünde bulunmasıyla sağlanır. Bu yapılmadığı takdirde, bir çekimde çerçevenin sağında görünen varlık, onu izleyen çekimde çerçevenin soluna geçtiği takdirde izleyicide bir atlama, bir tersyüz olma duygusu uyanır. Genellikle filmlerde en çok kullanılan açı-karşı açı ve uç çekimlerinde acemilerin en çok düştükleri yanlış da budur. Çünkü uzamda uyuşumu sağlamak için, alıcının hiçbir vakit, çekim değişirken, alıcı ile konu arasından geçtiği varsayılan çizginin bir yanından



(Şekil 6) 180° KURALI. Alıcı üçüncü durumda yürüyüş ekseninin öbür yanına geçtiğinden, yürüyüş yönü değişmediği halde çerçevedeki görüntü ters yönde yol alıyor.

öbürüne atlamaması gerekir. Alıcı her vakit, çizginin bir yanındaki 180 derecelik açı içinde kalmalıdır (bundan dolayı buna 180° kuralı denir) (Şekil 5). Yönde uyuşum bir çekimde çerçeve içinde sağdan sola ya da soldan sağa devinmekte olan bir varlığın, eğer geri dönmediği, yoluna devam ettiği anlatılmak isteniyorsa, onu izleyen çekimde ilk çekimdeki yönde yol alır görünmesidir. Bu da yine ancak 180 derece kuralı sıkı sıkıya uygulamakla gerçekleştirilebilir. Çekimlerden herhangi birinde bu kuraldan ayrılırsa, çerçevedeki varlık ters yönde yol almaya başlar (Şekil 6). Bakışta uyuşum, kişinin bakış yönü ile baktığı varlığın, iki çekimde aynı doğru üzerinde yer almasıdır. Işıktaki uyuşum, aydınlatma bölümünde belirtildiği üzere, aynı yeri gösteren komşu çekimlerdeki ışıklık derecesinin, aydınlatma biçiminin birbirine tıpatıp uymasısıdır. Ayrı ayrı odak uzunluğundaki mercekler görüngüyü bozduğundan, konunun boyunu ve uzamdaki yakınlık ve uzaklığını değişik gösterdiğinden odak uzunluğundaki uyuşum da önem kazanır. Bu uyuşumu sağlamak için aynı varlığın, aynı görünümün birbirinden çok değişik odak uzunluğundaki merceklerle alınmış çekimlerinin yan yana gelmemesi gerekir. Eşyada uyuşum, aynı yeri gösteren çeşitli çekimlerde, asıl konunun uzam ve zamandaki yerini belirten nesnelerin hep aynı yerde bulunmaları sonucu ortaya çıkar.

İkinci Bölüm

SİNEMA TÜRLERİ

Soru 71 : Sinemada tür deyince ne anlaşılır? Türler birbirinden nasıl ayrılır?

Sinema türleri dediğimiz vakit, çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelendirilmesini anlatıyoruz. Bitkibilimde, zoolojide ya da yazında olduğu gibi... Bitkiler ve hayvanlar dünyası birtakım sınıflara ayrılmıştır: Familya, alt-familya, cins, alt-cins, tür... gibi. Bu ayırmada bitki ya da hayvanların birtakım ortak nitelikleri, özellikleri göz önüne alınır; aynı nitelik ve özellikleri gösteren hayvan ve bitkiler aynı kümeye yerleştirilir. Yazında da başka yoldan bir sınıflama yapılır: Koşuk-düzyazı (nazım-nesir). Sonra bunların her birinde yer alan değişik türler: Roman-öykü türü, dram türü, eleştirme türü, destan türü... gibi. Sinemada da filmler için böyle bir sınıflamaya gidilir. Bu sınıflamada, belli bir konuyu ele alış açısı, belli bir konuyu işlerkenki tutum, belli bir konuyu vermekte kullanılan gerçek, filmin çeşitli öğelerinin kullanılış tarzı göz önüne alınır. Filmler buna göre kümeleştirildiğinde değişik sinema türleri ortaya çıkar.

Bitkibilimdeki, zoolojideki sınıflamalar kesinlik gösterdiği halde, sinemadaki türler, tıpkı yazındaki türler gibi, kesin değildir; türler arasına kesin bir çizgi çizilemez; dolayısıyla herhangi bir film, çok kez, belli bir türün çerçevesine yerleştirilemez. Taşıdığı birtakım nitelikler, özellikler dolayısıyla belli bir türün içine sokulan bir film, başka türdeki nitelik ve özellikleri de taşıyabilir. Örneğin John Ford'un «Stagecoach-Cehennem-

den Dönüş» filmini ele alalım. Bu film bütün görünüşüyle bir kovboy filmidir; kovboy filminin bütün öğelerini taşır (kızıl-derililer, kovboylar, şerifler, yolcu arabaları, yolcu arabalarına saldırı, silahlı düellolar, hesaplaşmalar, barlar...). Hatta bu film, kovboy filmlerinin klasik bir örneği sayılır. Böyle olduğu halde «Cehennemden Dönüş»te kovboy filmleri niteliklerimin, özelliklerinin dışında kimi şeyler de vardır: Örneğin ruhsalimsel çözümleme, toplumsal eleştiri, özyapı (karakter) incelemesi. Buna karşın «Cehennemden Dönüş» kovboy filmleri türüne giriyorsa, bunun nedeni, bu türe özgü niteliklerin daha ağır basmasıdır.

Soru 72 : Sinema türlerini incelemenin yararı nedir? Türlerin incelenmesinde nasıl bir yol izlenmelidir?

Herhangi bir filmin türünü belirlemek bir etiketleme işi değildir. Yani filmleri şu kovboy filmidir, şu polis filmidir, şu melodram, şu tarihsel filmidir... diye sınırlandırmanın büyük bir yararı yoktur (kaldı ki, böyle bir sınıflamanın yüzde yüz kesin olmayacağını az önce belirtmiştik). Böyle bir etiketleme ancak gazetelerdeki sinema kılavuzlarında, film seçmek isteyen okurların işine yarayabilir. Okur, örneğin, gangster filminden hoşlanıyorsa, bir güldürü izlemek istiyorsa izlenmeye bakar, oradaki güldürü filmlerinden, gangster filmlerinden birini seçer (çok kez de düş kırıklığına uğrar). Ama filmleri türlere ayırmak bu kadarlıkla kalsaydı, büyük bir yararı olmazdı. Daha önce de belirttiğimiz gibi, herhangi bir sinema türünün kendine özgü nitelikleri vardır. O türde yer alan bir filmin bu nitelikleri, özellikleri, hiç olmazsa, bir ölçüye dek taşınması gerekir. Demek ki, herhangi bir filmin hangi türe girebileceğini saptarken bu ortak nitelik ve özellikleri bilmek gerekir; bunların yardımıyla filmi belli bir türe yerleştirebiliriz. Öyleyse, sinema türlerini bilmenin ilk yararı filmleri bu türlerden birine yerleştirebilmeyi sağlamasıdır. İkincisi, filmin bu ortak nitelik ve özelliklerden ne kadarını taşıdığını anlamaktır. Film bunların tümünü mü taşıyor, yoksa yalnız bir bölümünü mü? Sonra bu ortak nitelik ve özellikleri sinemacı ne dereceye kadar hakıyla, ustalıkla kullanabilmiş? Bir başka nokta, filmin belli bir

türün bilinen nitelik ve özelliklerine yeni bir katkıda bulunup bulunmadığını ortaya çıkarabilmektir. Her türün nitelik ve özellikleri bir kalıp oluşturur, bir sınır çizer. Eğer elimizdeki film, böyle yeni bir katkıda bulunuyorsa, sinemacı bu türün olanaklarını geliştiriyor, sınırlarını genişletiyor demektir. Bir de şu var: Her türün belli bir tarihi vardır. Bir tür doğar, emekler, serpilir, büyür, gelişir hatta kimi zaman da ölür. Örneğin güldürü türünün «savruklama» dediğimiz çeşidi, sinemanın ilk dönemlerinde büyük bir önem taşıdığı, hatta İkinci Dünya Savaşı arifesine kadar da bu önemi büyük ölçüde sürdürdüğü halde, ondan sonra ortadan silinmiştir. Ya da bir tür, sürekli bir gelişme gösterebilir, türün nitelik ve özellikleri de buna uygun olarak değişebilir. Örneğin kovboy filmleri türünü ele alalım: Bu türün başlangıcı yüzyılımızın başlarına dek uzanır, varlığı günümüze dek sürer. Ama kovboy filmleri bu seksen yıllık süre içinde hep aynı kalmamıştır. Bu türün başlangıç yılları ile türün ilk önemli yapıtlarının verildiği zamanki filmler aynı değildir; sessiz sinemanın kovboy filmleri ile sesli sinemanınkiler; hatta İkinci Dünya Savaşından önceki kovboy filmleri ile savaştan sonrakiler birbirine benzemez. Çünkü arada bir gelişme, varsıllaşma, türün olanaklarında bir genişleme olmuştur. Bundan dolayı herhangi bir filmi, bağlı olduğu türdeki yerine yerleştirmek, elimizdeki yapıtın türün olanaklarına yeni bir katkıda bulunup bulunmadığını anlamak, filmin türde o zamana kadarki gelişmesinde bir ilerlemeyi mi yoksa gerilemeyi mi gösterdiğini anlamak ancak o türü bilmekle, gelişme tarihini göz önünde bulundurmakla sağlanabilir. Nitekim daha önceki «Cehennemden Dönüş» örneğine dönersek bunu daha iyi anlayabiliriz: «Cehennemden Dönüş» kovboy filmleri türünde yeni bir dönüm noktası oluşturur. Niye? Çünkü 1939 yılında çevrilen bu film, kovboy filmlerinde o zamana dek rastlanmayan kimi yeni şeyleri bu türe katmıştır: Ruhbilimsel çözümleme, toplumsal eleştiri, özyapı incelemesi. Öyleyse, herhangi bir filmi değerlendiren, o filmin sinema tarihindeki, ulusal sinema tarihindeki ya da sinemacının kendi yapıtları arasındaki yerini bilmek kadar, bağlı olduğu tür içindeki yerini de bilmek gerekir: Türün nitelik ve özelliklerini ne ölçüde taşıyor? Türe ne gibi yeni katkılarda bulunmuş? Türün sınırlarını genişletme gibi bir çabası var mı? Bu çabalar başarılı olabilmiş mi? Türün daha

önce kullanılmış nitelik ve özelliklerine bir varsıllık katabilmiş mi? Türün kendine özgü yöntemlerinden nasıl yararlanmış?...

Burada sinemadaki belli başlı türleri ancak çok genel çizgileriyle gözden geçireceğiz. Bu gözden geçirmede, türlerin sıralanışında da şunu belirtmemiz gerekir: Bugüne dek sinema türleri için çeşitli sınıflamalar yapılmıştır. Bu çeşitlilik bir yandan sınıflamada dayanan temelın başka başka olmasından (örneğin sinemada kullanılan uygulamalara göre, yapım yöntemlerine göre...), bir yandan da türlere ayırmada bir kesinliğe varılamayışından ileri gelir. Çok eski zamanlara dek uzanan yazın türlerinde bile kesin bir sınıflama yapılmamışken, yepyeni bir sanat alanı olan sinemada, üzerinde herkesin anlaşılabileceği bir sınıflama beklenemez. Biz burada, sinemanın türlerini, genellikle sinemanın en yalın, en somut, en belgeci çalışmalarından başlayıp en soyut çalışmalarına doğru uzanan bir çerçeve içinde ve daha çok kılgsal bir amaçla ele alacağız.

I. BELGESEL TÜR

Soru 73 : Belgesel tür nedir? Başlıca özellikleri nelerdir? Hangi çeşitleri vardır?

Belgesel tür, yapıntıya (fiction) yer vermeyen ya da pek az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan bir türdür. Bu kısa tanımdan anlaşılacağı üzere, belgesel türün başlıca özellikleri şunlardır: Gerecini, konusunu, doğrudan doğruya doğadan alması; dolayısıyla bu gereci ve konuyu kendi doğal çevresinde ya da bu doğal çevrenin tıpkısı olan bir çevrede işlemesi; gereci ve konuyu nesnel bir tutumla yansıtması. Bu özellikler, bu türün en genel özellikleridir. Fakat belgesel tür içinde değişik film çeşitleri yer alır ve bu genel özelliklerin yanı sıra bu çeşitlere bağlı değişik özellikler de ortaya çıkar.

• **Araştırma filmi:** Bu filmler, belgeci türün, aynı zamanda sinemanın en yalın, en dolaysız kullanılışını verir ve pek seyrek olarak, o da bir raslantı sonucu, bir sanat değeri taşır; zaten

böyle bir amaçla da gerçekleştirilmemiştir. Çünkü araştırma filmi, bir bilginin, araştırmacının çalışırken sinemayı da öbür herhangi bir araştırma aracı olarak kullanmasına dayanır. Örneğin kanserli bir doku üzerinde yapılan araştırma, bir nükleer deneyin saptanması, bir ameliyatın saptanması... gibi. Alıcı burada bir mikroskop, bir röntgen aygıtı gibi araştırmacının bir çalışma aracıdır. Bu çeşit filmlerde hiçbir sanat kaygısı bulunmaz. Bütün kaygı, araştırma konusunun film üzerine en iyi, en açık ve seçik biçimde aktarılmasıdır. Bundan dolayı araştırma filmlerinde en çok dikkat edilen nokta, görüntülerin seçikliği, araştırmayı en iyi yansıtacak noktaya alıcının yerleştirilmesidir. Alıcının mikroskopa, teleskopa, röntgen aygıtıyla birlikte çalıştırılması kimi araştırmalar için vazgeçilmez bir gereklilik olabilir. Araştırma filmlerinde yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış devinimden büyük ölçüde yararlanılabilir, hatta çok vakit aşırı hızlı alıcı* kullanılır. Kimi zaman da renkli film, araştırma filmlerinin vazgeçilmez ögesi olur. Araştırma filmlerinde genellikle kurguya hemen hiç başvurulmaz.

• **Bilimsel film:** Bilimsel film, araştırma filminden daha geniş bir izleyici topluluğu göz önüne alınarak hazırlanmıştır. Genellikle bir araştırmacının sonucu ya da bilimsel herhangi bir bulgu ilgili kimselerin anlayabileceği biçimde, önceden tasarlanarak, hazırlanarak film üzerine geçirilmiştir. Bilimsel filmler, konusunu açık ve seçik bir yolda ortaya koyan, bu konuyu her yönden kanıtlayacak bol örnekler sunan, bilim yönü ağır basan filmlerdir. Araştırma filmlerindeki öğelere ek olarak, iyi hazırlanmış bir açıklama, titiz bir seçmeye dayanan ve çeşitli özelliklerinden yararlanılan bir kurgu da yer alır. Bilimsel filmlerde gerektiği vakit çizemlere, canlandırma uygulamalarına da başvurulur. Bilimsel filmler kimi zaman kendiliğinden bir sanat niteliği de taşıyabilir (Jean Painlevé'nin, Jacques-Yves Cousteau'nun, Haroun Tazieff'in filmleri gibi).

• **Öğretici film:** Bir ders, bir bilgi konusunun okul içi ve okul dışı öğretimde yardımcı ders gereci olacak biçimde film üzerine saptanmasından oluşur. Bu filmler genellikle eğitbilim (pedagoji) ilkelerine uygun olarak, hangi yaşlardaki, hangi bilgi düzeyindeki izleyici önüne çıkacaksa ona uygun olarak hazırlanır. Öğretici filmler de, araştırma ve bilimsel filmlerdeki özel-

likleri taşır. Öğretici filmlerin, fazladan, izleyicinin ilgisini çekmesi, dikkatini ayakta tutması gerekir. Öğretici filmlerin açıklamalarının da görüntüler denli titizlikle gerçekleştirilmesi zorunludur.

• **Haber filmi:** Belirli sürelerle (örneğin haftada, on beş günde bir) piyasaya çıkarılan, bu süre içinde dünyanın dört bir köşesinde ortaya çıkan önemli olayları, meydana geldikleri anda saptayıp veren filmlerdir. Bir kaza, bir deprem, bir suikast, savaş, ayaklanma, uluslararası önemli bir toplantı, bir spor olayı, yeni bir buluş... haber filmlerinin işlediği konular arasındadır. Bu özellikleriyle haber filmi bir çeşit görüntü gazetesidir, bir film-gazetedir. Haber filminin en önemli niteliği taşıdığı görüntülerin haber değerindedir. Bundan dolayı filmin çekildiği andaki koşulların uygun olmayışı yüzünden filmin görüntü değeri pek fazla olmayabilir, sesler istenildiği gibi alınmayabilir, olayı bir an önce saptamaktan doğan başka eksiklikleri olabilir. Haber filmleri, izleyicinin ilgisini ayakta tutabilecek, izleyiciyi olaylar konusunda aydınlatabilecek, kolay anlaşılabilir, canlı bir açıklamayla ve kurgudan elden geldiğince yararlanılarak verilir. Haber filmini bir çeşit film-gazete diye niteledik. Bunun bir de film-dergi denebilecek bir çeşidi vardır. Bu çeşit filmlerde günün önemli uluslararası bir sorunu ele alınır, enine boyuna incelenir. Bir bildirişim aracı olarak, kamuoyunu aydınlatan bir araç olarak haber filmlerinin, ele aldıkları olayları son derece nesnel bir tutumla yansıtması gerekir. Ne var ki, büyük basın gibi haber filmlerinin yapımcıları da belli çıkar topluluklarının, siyasal toplulukların denetimi altında bulunduğundan, bu görevi her vakit yerine getirmemektedir; tam tersine, kamuoyuna şu ya da bu tarzda yön vermek amacıyla sık sık kullanılmaktadır. Bunu yaparken de, olayın doğal oluşumu, kurguyla ve açıklamalarla değiştirilmektedir.

• **Gezi, görüşüm filmi:** Adından da anlaşılacağı gibi, bu çeşit filmler dünyanın genellikle pek bilinmeyen yerlerini çeşitli yönlerden tanıtmak amacıyla çevrilmiş filmlerdir. Kimi zaman günün konusu olan bir dünya köşesini tanıtmak amacını da güder. Fakat genellikle, dünyanın bilinen bilinmeyen köşelerini, o bölgenin dışında yaşayanlara tanıtmak için çevrilen

bütün filmler bu dala girer. Görüşüm (röportaj) filmi de, önemli bir olayın geçtiği herhangi bir bölgede, orada yaşayan kim-selerle konuşarak, onların tanıklığıyla çeşitli görüşleri yansıtarak çevrilen filmlerdir. Gezi ve görüşüm filmlerinde, tıpkı öğretici filmlerde olduğu gibi bilgi vermek, bir şeyler öğretmek kaygısı; haber filmlerinde olduğu gibi olayları, durumları yansıtmak kaygısı yer alır. Tanıtılacak ülkenin en belirgin özelliklerinin seçilişi, bu belirgin özelliklerin en iyi biçimde yansıtılması önem kazanır. Genellikle, görüntünün oyun/oyuncu ögesi dışındaki bütün öğelerinden yararlanılır. Bu arada çevrenin yansıtılması, ses, çok kez de renk ön sıraya geçer. Fakat gezi, görüşüm filmlerinin düştükleri yanlış da çok kez bu noktada ortaya çıkar: Güzel görüntüler sağlamaya, çerçevelemeye, görüntü düzenlemesine, görüş noktalarına, alışılmadık alıcı açılarına, her vakit rastlanmadık görünümlere, renk varsıllığına, ses varsıllığına gereğinden fazla önem vererek, bunları abartarak asıl amaç olan tanıtmadan, bilgi vermeden uzaklaşır ya da yanıltıcı bir tutuma saplanır, yabancılık (egzotiklik) daha ağır basar.

• **Belgesel film, yarı belgesel film:** Belgesel türün en önemli çeşidi belgesel filmidir. Belgesel türü anlatırken yapılan kısa tanım da, gerçekte belgesel film tanımıdır. Belgesel film, sinemacının gerçeğe bağlılığından doğmuştur. Bir belgesel filmci, kendi yaşadığı çağın, kendi yaşadığı toplumun en önemli sorunlarını konu olarak alır; bu sorunla ilgili bütün bilgileri toplar; sorunla ilgili olarak yerinde incelemeler yapar. Bu sorunu iyice anladığına, konunun gerçeğine iyice vardığına inandığında bir taslak hazırlar. Sonra filmini yine konunun geçtiği yerlerde, çevrede gerçekleştirir. Bundan da anlaşılacağı gibi, belgesel filmci için önemli olan herhangi bir sorunun, konunun ardında yatan gerçektir, bu gerçeği yansıtmaktır. Belgesel filmci bu gerçeği yansıtırken elinden geldiği ölçüde nesnel davranmaya çalışır. Fakat yine kendiliğinden anlaşılacağı üzere, bu gerçek de o belgesel filmcinin anlayışına, dünya görüşüne, bilgisine göre biçimlenmiştir. Zaten belgesel filmci, doğadan yola çıkmasına, filmini doğal çevresinde, o çevrenin insanlarıyla gerçekleştirmesine karşın ortaya kuru bir belge koymaz, daha doğrusu koymamağa çalışır. Çünkü yansıtmak istediği gerçeği izleyiciye en etkili biçimde vermenin, bunu ancak en çekici yolda sunmak olduğunu bilir. Bundan dolayı, belgesel filmci

gerçeği bozmamaya çalışmakla birlikte, sinemanın sağladığı bütün olanaklardan da yararlanabilir. Çerçeveleme, görüntü düzeni, alıcı açıları, görüntü güzelliği, kurgu ustalığı, etkileyici açıklama, sürükleyici, akıcı bir anlatım, görüntülerle uygun düşen etkili müzik, belgesel filmcinin başlıca yardımcılarıdır. Belgesel filmci gerek görüntülerin gerek açıklamanın herkes tarafından kolaylıkla kavranmasını, hiçbir karanlık nokta kalmasını sağlamaya çalışır.

Belgesel filmci bir sorunu yalnızca ortaya koymakla yetinebileceği, bu sorunu izleyiciye sunup onu bu gerçeğe karşı karşıya bırakabileceği, izleyicinin bu sorun karşısında şu ya da bu tutumu benimsemesini onun anlayışına, dünya görüşüne, bilgisine bırakabileceği gibi bunun tersine de davranabilir. Yani sorunu incelerken kendi vardığı sonucu açıkça ortaya koyabilir; kendisinin bu sorun karşısındaki tutumunu belirtebilir; bu sorun karşısında ancak kendi tutumunun doğru olduğuna izleyiciyi inandırmaya çalışabilir; izleyiciyi mutlaka belli bir yönde etkilemeyi amaçlayabilir. Çünkü, genellikle belgesel filmcinin amacı, dünyamızın karşı karşıya bulunduğu sorunları açıklıkla ortaya koymak, bunlara çözüm yolları araştırmak ve mümkünse bulmaktır.

Belgesel film çeşidi ile öykülü film arasında büyük benzerlikler, yakınlıklar olabilir. Zaten sinemada öykülü film alanında çalışan sinemacılardan gerçekçilik okullarına bağlı olanların hepsi şu ya da bu ölçüde belgesel filmci anlayışı taşırlar. Örneğin yeni gerçekçilik okulları, kendinden önceki belgesel filmcilikten geniş ölçüde yararlanmış, etkilenmişlerdir; belgesel filmlerin yukarıda sıralanan özelliklerinden çoğunu taşırlar. Sinemada yarı belgesel film diyebileceğimiz film çeşidi de, belgesel film ile öykülü film arasında bir köprü sayılabilir. Yarı belgesel film, konusu öykülü filmi andırırcasına işlenmiş bir belgesel film ya da belgesel film anlayışına çok yaklaştırmış bir öykülü filmidir.

• **Derleme film:** Bir belgesel filmci kendi yaşadığı çağın değil de daha önceki çağların olaylarını, konularını, sorunlarını belgesel film kılığında vermek isterse, başvurulabileceği tek kaynak vardır: O olayların meydana geldiği vakit çevrilmiş belgesel türdeki filmlerden yararlanmak. İşte derleme film, daha önce çevrilmiş belgesel türdeki filmlerin kurgu yardımıyla belirli

bir anlayışa göre düzenlenmesinden oluşan bir film çeşididir. Sinemacı geçmişteki hangi olayı, hangi konuyu, hangi sorunu işlemek istiyorsa, o çağda çevrilmiş belgesel türdeki filmleri araştırır, inceler, ayırır, içlerinden uygun parçaları seçer, bu parçaları bir bütün oluşturacak biçimde birleştirir. Bundan da anlaşılacağı gibi, derleme filmci, çevrilmiş gerece dayanmak, filmini ancak bu gereçle kurmak zorundadır, dolayısıyla çalışma alanı sınırlıdır. Ona düşen bu görevi yeni bir anlayışla işleyerek, anlatmak istediğini en iyi bir biçimde ortaya koymaktır. Derleme filmci doğallıkla kurgunun bütün olanaklarını kullanır.

• **Sanat üzerine film:** Bu film çeşidinin en kısa tanımı şudur: Sinema dışındaki bir sanatın verdiği görevi sinemanın olanaklarıyla değerlendiren film. Bu gereç bir tablo, bir yontu, bir anıt, bir mimarlık yapıtı, bir bale, bir müzik parçası, bir yazın ürünü olabilir. Buna göre, sanat üzerine filmin çıkış noktası, bir başka sanatın ürünüdür. Bu durumda sinemacının karşısına üç seçim çıkar: Ya ele aldığı sanat ürününün kendi kurallarına uyar, ya bu ürünü sinemanın kurallarına uyarak işler, ya da bu ikisini dengeli biçimde bağdaştırır. Sanat üzerine filmler için genellikle en uygun çalışma üçüncüsüdür. Çünkü bu filmlerin amacı başka sanatların ürünlerini sinema aracılığıyla değerlendirmek, yorumlamak, tanıtmak, bu ürünlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak olduğu denli, bunun yaparken aynı zamanda kendi kendine yeter, ayrı bir sanat değeri taşıyan bir filmi de gerçekleştirmektir.

Sanat ürünlerini çeşitli yönden, çeşitli yollardan ele alan sanat üzerine filmler çok değişik kılıklarda ortaya çıkabilir: Herhangi bir ressamın uygulayımını inceleyen film; bir resim okulunu, herhangi bir çağın resmini inceleyen film; okulları, ressamı, çağları karşılaştıran film; herhangi bir ressamı yaptığı tablolar yoluyla anlatan film; herhangi bir ressamın yaptığı tablolarda yaratılan evreni yansıtan film... gibi. Aynı örnekler öbür sanatlar için de verilebilir: Sanat üzerine film bir yazarın, bir ozanın yapıtlarını ele alabilir, bu yapıtlarda yer alan evreni doğadan toplanmış gereçle yansıtmaya çalışabilir; bir bestecinin yapıtlarını görüntülerle değerlendirebilir. Sanat üzerine filmler belgesel türün öbür çeşitleriyle (belgesel film, görüşüm filmi) birlikte de kullanılabilir.

Sanat üzerine filmlerde çerçeveleme, çekim ölçeği, aydınlatma, renk, ses, kurgu, kurguyla yaratılan devinim, açıklama en başta gelen öğelerdir. Özellikle çok yakın çekimler ve ayrıntı çekiminin resim, süsleme sanatları gibi kollarda, çıplak gözle ayırt edilemeyecek ayrıntıları vermekteki büyük gücü bu filmlerde önemli bir rol oynamaktadır.

II. TARİHSEL FİLM TÜRÜ

Soru 74 : Tarihsel film türünü anlatır mısınız?

Tarihsel film türünü belgesel türden hemen sonra ele almak gerekir. Çünkü belgesel türün başlıca amacı bugünün gerçeğini ortaya koymak olduğu gibi, tarihsel filmin amacı da dünün gerçeğini yansıtmaktır. Ancak, sinema işleyiminin yapısından doğan koşullar, tarihsel film türünü, çok kez bu amacından uzaklaştırmış, hatta buna ters düşürmüştür. Tarihsel türde çevrilmiş filmlerin çoğu, tarihsel gerçeklere hiç uymayan, yalnızca adları tarihten alınmış birtakım kişilerin serüvenleri kılığına bürünmüştür. Bu adların çekiciliği, tarih olaylarının önemi, geçmiş çağların bezemleri, giysileri, geçmiş çağlardaki yaşayış tarzı ve davranışlar seyirciyi avlamak amacıyla kullanılmıştır. Gerçekte bu filmlerin büyük bir çoğunluğu bu tarihsel kişiler, bezemler, giysiler dışında, günümüzde de geçebilecek herhangi bir aşk öyküsünden, bir serüven, dram ya da melodramdan başka bir şey değildir. Tarih burada yalnız bir göz boyama görevi yüklenmektedir. Göz kamaştırıcı bezem ve giysiler, büyük yapılar, kalabalıklar, savaşlar, dolantılar da bu göz boyama işinin yardımcı öğeleridir. Tarihsel filmlerin bu eğilimi göstermesinde, bu türün belirmeye başladığı vakit işlenen yanlışlar da yatmaktadır. Bu tür, ilk önemli gelişmesini ilk Dünya Savaşı arifesinde İtalya'da gerçekleştirdi. Eski Roma İmparatorluğu'nun ayakta duran büyük yapıları, tarih anıtları, zengin bir söylenbilim (mitoloji) ve tarih hazinesi, İtalya'nın sinemaya çok yatkın iklimi tarihsel filmlerin birbiri ardından çevrilmesine yol açtı. Böylelikle sinemanın ilk uzun filmleri, ilk üstünyapımları* ortaya kondu. Bunlar, Roma tarihinin dü-

zenlerini ele alıp işleyen, ortaya birtakım tarihsel kişileri çıkaran, göz alıcı bezemleri, değişik giysileri, kalabalık figüranları kullanan filmlerdi. Bu filmlerin izleyicilerce çok tutulması İtalya'daki tarihsel film yapımını hızlandırdığı gibi öbür ülkelere de yaydı. Bugün renkli, geniş görüntülüklü, üstünyapımlı tarihsel filmler nerede çevrilirse çevrilsin bu ilk tarihsel filmlerin damgasını hâlâ taşımaktadır. Oysa, gerçek tarihsel film bu değildir. Tarihsel film, tarih gerçeğini doğruya en yakın biçimde yansıtmaya, bu gerçeği nesnel tutumla vermeye çalışan filmidir. Gerçek tarihsel filmin amacı da izleyiciyi oyalamak, eğlendirmek değildir. Bu amaç, belli bir toplumun bugününü, hatta yarınını aydınlatmak için o toplumun geçmişteki yaşayışını incelemek, bundan gerekli sonuçları, ipuçlarını çıkarmaktır. Gerçek tarihsel filmin yaratıcısı tarihin bu coşku verici, canlı, yararlı yönünü göz önünde bulundurur; tarihin herhangi bir olayını, kişisini ele alırken buna dikkat eder.

Tarihsel filmlerde, içerik yanında oyun, bezem, donatım, giysi, makyaj, renk öğeleri ön sıraya geçer. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi önem kazanır. Genellikle düz anlatım, yavaş kurgu kullanılır.

Tarihsel film türünün biraz değişik iki çeşidi vardır. Bunlar çağ filmi ile giysili filmidir. Birincisi, belli bir çağı bütün toplumsal, siyasal, ekinel (kültürel) yönleriyle canlandıran uygarlık değerlerini yansıtan filmidir. Çağ filmlerinin gerçekten başarılı olanlarına, tarihsel filmlerden de az rastlanır. İkincisi, geçmiş bir toplumun belli bir tarihteki yaşayışını, daha çok dış görünüşe, özellikle giysilere önem vererek yansıtan filmidir. Gerçekte, bir çağın bütün özelliklerini büyük bir titizlikle yansıtmak zaten gerçek tarihsel filmlerin başta gelen niteliğidir. Bundan dolayı tarihsel film türüne giren bir film, ayrıca çağ filmi ya da giysili film çeşitlerinin birine daha yakınsa, zaten iyi bir tarihsel film sayılamaz.

III. YAŞAMÖYKÜSEL (BİYOGRAFİK) FİLM TÜRÜ

Soru 75 : Yaşamöyküsel (biyografik) film türünün özellikleri nelerdir?

Yaşamöyküsel (biyografik) film türü, tarihsel film türüne

çok benzer; o türün özelliklerini, çok kez de eksikliklerini taşır. Yaşamöyküsel filmi tarihsel film türünden ayrı, başlı başına bir tür olarak almak bile belki doğru değildir. Ne var ki yaşamöyküsel film mutlaka tarihsel kişileri ele almadığı, çeşitli alanlarda olumlu ya da olumsuz rol oynayan, kimi zaman böyle bir rolü olmayan kişileri de konu aldığından, tarihsel filminden ayrı olarak incelemek yerinde olur. Bundan başka, yaşamöyküsel filme konu olan kişi, yalnız tarihteki yeriyle değil, kişiliği, yaradılışı, ruhbilimsel yönüyle de incelenmiş olabilir. Kısacası, bu türdeki filmlerin kahramanı Napoléon, Büyük İskender, Hitler olabileceği gibi bir sanatçı, bir bilgin, bir gezgin, bir serüvenci de olabilir; tarihsel rolü denli, kişisel serüvenleri de işlenebilir.

Tarihsel filmlerdeki aksaklıkların yaşamöyküsel filmlerde de bulunduğunu belirtmiştik. Çünkü bu çeşit filmlerde de tarihsel kişinin gerçek kimliğine genellikle pek az dikkat edilir. Bu kişinin çok vakit abartılmış, uydurma, masallaşmış yönleri yansıtılır. Tarihsel filmlerdeki izleyici avlama yöntemleri bu türde de sık sık kullanılır. Oysa yaşamöyküsel filmlerin amacı da tıpkı tarihsel filmlerdeki gibi, izleyici için, günümüz için yararlı olabilecek sonuçları ortaya koymaktır. Yaşamöyküsel filmlerde, tarihsel film türündeki bütün önemli öğelerden yararlanılır. Belirli bir kişiyi canlandırması yönünden yaşamöyküsel filmlerde özellikle oyun ön sıraya geçer. Bu türdeki filmlerde rastlanan en büyük aksaklık, genellikle, ele alınan kişinin yaşamının, filmin sınırlı süresine sığdırılmasındaki güçlükten doğar.

IV. DESTAN TÜRÜ

Soru 76 : Sinemada destan türünün yerini ve özelliklerini açıkla mısınız?

Destan, ulusların oluşum dönemlerindeki çok eski olayları yansıtan öykülerdir. Tarih biliminin gelişmediği, tarih belgelerinin bile çok güç bulunduğu çağlardaki bu olayları yansıtan destan, ilkel bir tarih ya da tarihsel ipuçları taşıyan ilkel bir roman sayılabilir. Bir toplumun ulus haline gelişi, bu oluşum sırasında-

ki savaşlar, bu savaşlarda öne çıkan kahramanlar destanın temel öğeleridir. Ayrıca destan, hangi ulusal çevrede ortaya çıkmış, oluşmuşsa o ulusun özelliklerini, özlemlerini, duygu ve düşüncelerini, inanışlarını, dünya görüşünü yansıtır. Destanlara konu olan bu çok eski çağlar, insanların en çetin yaşama koşulları içindeki en çetin savaşlarıyla geçtiğinden, destan da genellikle hep birbirine karşıt güçler arasındaki çatışmaları anlatır. Destan kahramanı başka insanlarla, topluluklarla, doğal güçlerle sürekli bir savaşım içindedir. Destan, bütün bunları boyutları alabildiğine büyümüş, abartılmış olarak verir: Çevre, bezem alabildiğine geniş, uçsuz bucaksızdır; kahramanlar üstün kişilerdir; çarpışan güçler alabildiğine büyüktür; çarpışmalar kanlı ve korkunçtur. Destan kahramanı çok kez bütün bu güçlükleri yener. Ama, gerçek bir kişinin yansıması olan destan kahramanı yenilmez ya da ölümsüz bir kişi de değildir. Ne var ki bu yenilişte, bu ölümden bile bir yücelik vardır.

Sinema, destanın çok gerilerde kaldığı bir sırada ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı destanların sinemada ele alınışı, işlenişi pek başarılı olmamıştır. Tarihsel filmlerdeki yanlışlar destanda da sık sık yineleniğinden başarılı destan filmi de başarılı tarihsel filmler denli azdır. Sinemada destan türünün başlıca özellikleri şunlardır: Kişiler, izleyicinin hemen yakınlık duyacağı sevimli, cana yakın kimselerdir. Herkesin kolaylıkla anlayabileceği kesin çizgilerle tanıtılırlar. Yiğit, atılgan, açık yüreklidirler; olağanüstü güçleri vardır. Ama ruhsal yapıları fazla çapraşık değildir; yalnız, birbirine karşıt duyguları vardır ve birinden öbürüne hemen geçebilirler. Kadın kahramanlar da erkeklere uygun biçilmiştir, onların destekleyicisidirler. Destan kahramanı, içinden çıktığı toplumun bir kahramanda bulunmasını istediği bütün nitelikleri toplar; bir «kişi»den çok bir «tip» tir. Destanda düşmanlar da aynı kesin ve yalın çizgilerle belirtilir. Bunların kötülükleri hemen anlaşılır. Destanın ikinci derecedeki kişileri arasında «delidolu» bir tip yer alır. Bu tip, destanın heyecanlı, korkulu, gergin havasını yavaş yavaş yumuşatmaya yarar. Destan filminin çevresi uçsuz bucaksızdır. Kahramanlar bu uçsuz bucaksız çevrede istedikleri gibi devinirler. Bu alabildiğine geniş çevre her adımda tehlikelerle, tehditlerle doludur. Bu tehlikeler ya başka insanlardan ya da doğadan gelir. Olaylar sürekli bir çatışmayı yansıtır; azgın güçleri alt

etmeye çalışan kahramanın çabasını anlatır. Soluk kesecek olaylar, kanlı çarpışmalar birbirini izler. Bu olayların sıralanışı belli bir düzende olur; almaşık bir gerilim-gevşemeye rastlanır. Önce bir bekleyiş, sessizlik yer alır; ama bu, çok kez yalancı bir sessizliktir; bunun ardından bir çatışma ortaya çıkar; sonra bu çatışma sona erer; yeniden bir bekleyiş, sessizlik dönemi gelir.

Destan türündeki bir filmde önemli olan, bir kahramanın savaşımını, bununla ilgili olayları zaman sırasına göre anlatmaktır. Bundan dolayı destan filmi genellikle düz anlatımlıdır; anlatım canlı ve zengindir. Bu anlatımda, yukarıda belirtilen gerginlik-gevşeme almaşıklamasıyla değişiklik, canlılık sağlanır. Destanda çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, çevre-bezem, renk önem kazanır. Kurgu zaman zaman yavaş, zaman zaman hızlıdır, kimi zaman da çarpıcı kurguya yer verilir. Belirli kahraman ya da kahramanları ele aldığı için, destanda oyun da ön sıraya geçer.

V. KOVBOY FİLMİ TÜRÜ

Soru 77 : Kovboy filmi türünün özellikleri nelerdir?

Kovboy filmi türü, ayrı bir tür olarak değil de, destan türünün bir çeşidi olarak ele alınabilir; çünkü gerçekte kovboy filmi türü, gecikmiş bir destan türüdür: Yepyeni, bilinmedik bir anakarada (kıtada) 18. yüzyıl ortalarından sonra destan koşulları altında ortaya çıkan olayları ele alır. Ne var ki, en azından iki nedenden, kovboy filmi türünü başlı başına bir tür olarak ele almak daha yerinde olur. Birincisi, destan niteliği taşımayan kovboy filmlerinin de bulunuşu; ikincisi, kovboy filmlerinin yalnız bir ülkeye, Amerika'ya özgü oluşu.

Kovboy filminin, ortaya çıktığı ülkedeki adı «western» dir. Bu ad, türün içeriğini çok iyi anlatır. «Western» batıya özgü, batıyla ilgili anlamına gelir. Buradaki batı, Kuzey Amerika anakarasının batısı, hatta uzak batısıdır (Far West). Bilindiği gibi, Kuzey Amerika'ya Atlantik ötesinden göçler başlamadan önce burada yalnız Kızılderililer yaşıyorlardı; ilk göç-

menler ve bunlara sonradan katılanlar ise, anakaranın en doğusuna, Atlantik kıyısına yerleşmişlerdi. Ancak 18. yüzyılın ortalarına doğrudur ki, anakaranın içlerine doğru, sonra da gittikçe daha batıya yerleşme başladı. İşte kovboy filmi türünün en kısa ve açık tanımı, bu batıya doğru yayılma sırasındaki olayları konu alan film türü diye yapılabilir. Bu batıya yayılma, yüzyılımızın başına dek uzanmış, bu arada birçok olay ortaya çıkmıştır. Bu olaylar bir destan havasına bürünmüştür. Çünkü ancak adım adım ele geçirilebilen bu kocaman anakara, daha önce destan konusunda gördüğümüz koşulları taşımaktaydı: Ortada, o çağ için çok ilkel olan taşıtlarla kocaman bir anakaranın öbür ucuna ulaşmak, burada gözüne kestirdikleri bir yerde yuva kurup yaşamak isteyen insanlar vardı. Anakaranın birçok yeri insan eli değmemiş yabanilikteydi. İnsanların karşısına büyük doğal engeller çıkıyordu. Kızılderililer bu yolculuğun en büyük tehlikesiydiler. Düşman doğayı ve düşman Kızılderilileri yenmek zorunda kalan bu insanlar kendi güçlerine, yiğitliklerine güvenmek zorundaydılar. Kendi aralarındaki «kötü»lerle, yasadışı insanlarla da uğraşan bu öncüler, sert kurallara dayanan birer topluluk kurmak çabası içindeydiler. Bütün bunlar 18. ve 19. yüzyılda geçtiği halde, Yeni Dünya'da basın, tarihçiliğin henüz gelişmemiş olmasından dolayı bir destan kılıfına bürünüyor; olaylar, kişiler, bir destan havası içine giriyor; bunlar üzerine söylenler (efsaneler), destanlar, baladlar, türküler ortaya çıkıyordu. Tarihçiler işe karışınca da bir kovboy destanı ortaya çıkmıştı bile. Bu destan, sinemadan önce halkbilimde (folklorda), yazında, sonra tiyatrodan, hatta sirkte kullanılmıştı. Dolayısıyla Amerika'da sinema ortaya çıktığında önünde bu konuda çok varsıl gereç buldu ve bunu bol bol kullanmaya başladı.

Kovboy filmi türünde ele alınan belli başlı izlek, bütün destanların en önemli izleği olan bir ulusun doğuşu, oluşumdur. Bu izlek çerçevesinde önce göçmenlerin yeni, bilinmedik bir anakaraya ayak basışları, sonra anakaranın içlerine yayılmaları, Kızılderililerle, doğal engellerle savaşmaları, yeni bölgelere yerleşip ev bark sahibi olmaları yer alır. Bağımsızlık savaşına atılmaları, içsavaşın patlak vermesi gibi Amerika Birleşik Devletleri tarihinin önemli dönüm noktaları işlenir. Bu arada altına hücum, el değmemiş topraklara hücum; gecekondu

kasabaların, gecekondu çiftliklerin kurulması; anakaranın iki ucunu birbirine bağlama çabası (önce «Pony Express», «Wells Cargo» gibi yolcu arabası ve posta arabası ortaklıkları, sonra demiryolu, sonra bildirişim araçları) anlatılır.

Kovboy filmlerinin başlıca kişileri öncüler (pioneer), Kızılderililer, kovboylar, yasadışı yaşayanlar, haydutlar, yasayı simgeleyen şerif... gibi değişik kimselerden oluşur. Destan türünde önem taşıyan öğeler, kovboy filminde de önem kazanır. Fakat kovboy filmlerinin anlatımı daha hızlı, canlıdır; sık sık koşut gelişimi, zamandaş gelişimi kullanır. Gerek varlıkların, gerek alıcının devinimleri, gerekse kurgudan doğan devinim değerlendirilmeye çalışılır.

Kovboy filmi türünün kalıplaşmış, az ya da çok yozlaşmış örneklerinin gerçek kovboy filmlerinden daha çok olduğunu da belirtmek gerekir. Bu çeşit filmlerin gerek kişiler, gerek olaylar, gerek dramatik yapı yönünden çok çizemsel bir nitelik taşıdığı ilk bakışta göze çarpar. Bu filmlerde bir yanda kovboy, atı, sevgilisi («kızı»), yardımcısı («delisi»), bir yanda onun karşısına çıkan kötü adam, haydutlar, Kızılderililer vardır. Çevre çayır (prairie), çöl, çiftlik, kasaba, bardır. Olaylar çok kez Kızılderililerin baskını; kötü adamın, haydutların çiftçileri, kasabalıları yıldırması, çiftlikleri basması, sürüleri kaçırmasıdır; tabancayla, yumrukla hesaplaşma, at üstünde kovalamacadır. Sonunda, mutlaka iyiler kötülere üstün gelir.

VI. AĞLATI (TRAGEDYA) TÜRÜ

Soru 78 : Ağlatının sinemada nasıl değerlendirildiğini anlatır mısınız?

Ağlatı (tragedya), bundan sonra göreceğimiz dram, melodram ve güldürü türleri gibi, sinemanın tiyatrodan geniş ölçüde yararlanarak benimsediği ve kendi kurallarına göre geliştirdiği bir türdür. Ağlatı, kapalı bir çevrede, belirli bir zamanın ve uzamın dışında, günün somut koşullarına bağlı olmaksızın, bir kahramanın başından geçenleri, bu kahramanın duygu ve düşüncelerini yansıtan tiyatro türüdür. Ağlatı kahramanının ola-

g n st , değişmez bir alinyazısı vardır. Bu alinyazısı, kahramanın karşısına hep güçlükler, engeller,  etin sınavlar çıkarır; bunların çoğu, kahramanın kendi iç dünyasının yarattığı şeylerdir. Ağlatı kahramanı bu engel ve güçlüklerle sürekli bir savaşımdadır. Bu savaşının insanı duygulandıran, sarsan yönü, sonucunun önceden bilinmesidir. Çünkü ağlatı kahramanı ne denli güçlü olursa olsun, yukarıda da belirtildiği gibi, alinyazısını değiştiremez; bu alinyazısının belirlediği sona adım adım ilerler. Ağlatı kahramanının sonunda alinyazısına boyun eğeceği, yenileceği önceden bilinir. Ağlatının ağır, bunaltıcı, ezici, acıklı bir duyguya yol a ması da bundan ileri gelir: Karşı konulmaz bir yıkımın önsezisi kahramanı da, onun serüvenlerini izleyenleri de sarmıştır. Ağlatı kahramanları, kapalı, dar bir çevrenin içindedirler. Bu çevrenin olağanüstü koşulları vardır. Günlük yaşamdan sıyrılmış, soyut bir dünyadır bu. Bu kapalı, dar, günlük yaşamla ilişkisi kesilmış çevrede, ağlatı kişilerinin birbirleriyle çelişen, çatışan duyguları, davranışları, tutkuları bütün yoğunluğuyla ortaya çıkar. Ağlatı kahramanının en büyük savaşını kendi kendisiyle olanıdır.

Sinemadaki ağlatı, bu özelliklerin başlıcalarını taşır; ama bir yandan da hem sinemanın özelliklerine hem de yirminci yüzyılın sanatı olan sinemanın yer aldığı çağın özelliklerine kendini uydurur. Çünkü sinema günlük yaşayışla bağlarını bütün bütüne koparamaz; dolayısıyla, sinemadaki ağlatı da günlük yaşayışla bütün bütüne ilişkisiz değildir; sinemadaki ağlatı, tiyatrodaki ağlatıda olduğu kadar dış dünyadan sıyrılmamıştır. Fakat, dış dünya, toplumsal koşullar sinemadaki ağlatıda da pek büyük yer tutmaz; sinemadaki ağlatıda da dramatik yapı duygular, tutkular, insanların değişmez sorunları üzerine kurulur. Geleneksel ağlatıda Tanrıların çizdiği alinyazısının yerini, sinemadaki ağlatıda kahramanların yaradılışlarından, ruhsal yapılarından, yetişmelerinden, toplumsal durumlarından ileri gelen bir değişmezlik alır. Sinemadaki ağlatının kişileri, bu değişmezliğe karşı koyamadıkları içindir ki, belli bir sona doğru önüne geçilmez biçimde ilerlerler. Geleneksel ağlatının kapalı, dar çevresi, sinemada da genellikle kendini k  k, kapalı, dar, az sayıda bezemde gösterir. Sinemadaki ağlatıda kişilerin ruhsal yapılarını, duygularını, bunların gelişmesini anlatmak önem kazanır. Dramatik yapının sağlam bir nitelik taşmasına dikkat edilir. Oyun,

çekim ölçeğindeki yakın çekimler, aydınlatma, söyleşme ön sıraya geçer. Sinemadaki ağılatı, genellikle düz anlatımla gelişir; yavaş kurgu ağırlık kazanır.

VII. DRAM TÜRÜ

Soru 79 : Sinemadaki dram türünün özellikleri nelerdir?

Tiyatroda dram, geleneksel ağılatının zamanın gelişmesine uygun olarak gösterdiği evrimle ortaya çıkmıştır. Tiyatro gerçeğe yaklaştıkça, ister istemez ağılatının bazı özelliklerinden vazgeçmek zorunda kalmış, böylelikle yerine dram türü çıkmıştır. Ağılatı ile dram arasındaki en önemli farklılık, artık kahramanların kapalı, dar, dış dünyayla ilişkisiz çevrede yaşamaktan çıkıp, belli bir çevrenin, belli bir çağın somut koşulları içinde yer almasıdır. Kahramanlar, ağılatıdaki tersine, dramda artık günlük yaşamın tam içindedirler; durumları, davranışları günlük yaşamın koşullarıyla belirlenir. Kısacası, geleneksel ağılatının ayağı yere basınca ortaya dram çıkmıştır. Dram kahramanının belli bir toplumsal durumu, bu durumdan ileri gelen davranışları vardır. Dramatik yapı, duygulardan, tutkulardan çok, kahramanın içinde yaşadığı toplumsal koşulların etkisiyle kurulur. Bundan dolayı dram sinema izleyicisine ağılatıdan daha yakındır, çünkü içinde yaşadığımız günlük gerçeğin ürünüdür.

Dramda da kahraman olağanüstü bir durumla karşı karşıyadır. Toplumsal yapısının, bilincinin, kendini çevreleyen koşulların elverdiği ölçüde bu olağanüstü durumu yenmeğe uğraşır. Bu, kahraman ile onu çevreleyen somut koşullar arasında bir güç denemesidir, bir sınavdır. Dram kahramanı bu güç denemesi sırasında kendi kendini daha iyi tanır, güçlü ya da güçsüz yönlerini öğrenir; elindeyse, güçsüz yönlerini güçlendirmeye çalışır. Dramın amacı da, ortaya böyle olağanüstü bir durum koyup, kahramanı bu olağanüstü durumla karşı karşıya getirmek, bu güç denemesini anlatmak, bu güç denemesinin sonunda kahramanın hangi noktaya, neden geldiğini açıklamaktır. Kahramanın, sonunda yenik düşmesi ya da üstün gelmesi önemli değildir.

Dram türündeki filmlerin dramatik yapısını sağlam temellere oturtmak önem taşır. Genellikle ağlatıda önem kazanan bütün öğeler, dramda da önem taşır, ama sinemacı gerçeğe daha yakın bir yapıt ortaya koymak amacıyla, bu öğeleri daha ölçülü olarak kullanır. Dram türündeki filmlerin genel temposu da ağlatıdaki kadar yavaş değildir; birbirinden değişik nitelikteki görünçlüklere uygun, gerçek yaşamın akışına denk düşen dizem görülür.

VIII. MELODRAM TÜRÜ

Soru 80 : Melodram sinemada nasıl bir kılığa bürünmüştür?

Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu tür olan melodram, bir bakıma ağlatı ile dramın, bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçimidir. Melodram da ağlatı gibi, insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı altüst eden derin duyguları ele almak savındadır. Ama bunun yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler. Melodram her şeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar kalıplaşmıştır, olaylar kalıplaşmıştır, durumlar, duygular kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötülerin arasındaki savaşımın sonu daha başlangıçtan bilinir. İyilerin başlarına gelmedik yıkım kalmaz; fakat yine çok kez, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan, almaşık olarak izler. Her adımda beklenmedik bir rastlantı kahramanın, daha doğrusu sinemacının işini kolaylaştırır. Bu bakımdan melodram artık bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir nitem (sıfat) olarak kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek amacıyla en ucuz çarelere başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çizgilerle öz-yapı çizmeye kalkışan; kişilerini kukla gibi kullanan; töre (ahlak) dersleri veren yapıtların nitemi.

Melodram bir tür ve bir anlatım yolu olarak sinemadan

önce, özellikle tiyatro ve romanda uzun ve değişik bir gelişme göstermiş, bu gelişmeden artakalan birçok öğe sinemaya da geçmiştir. Sinemacılar kimi zaman bir tür, fakat daha çok bir anlatım yolu olarak melodramdan yararlanmışlardır. Melodramatik tutum, yukarıda belirtildiği gibi ağlatının, dramın karikatürleştirilmiş biçimi olduğu kadar, gerçeğin de karikatürleştirilmiş biçimidir. Sinemacı gerçeği bütün varsıllığı, çapraşıklığıyla anlatamadığı vakit, çıkış yolu olarak melodrama başvurur. Böylelikle, doğrudan doğruya melodram türünde çevrilmemiş filmlerde, iyi niyetli sinema ürünlerinde bile, melodram öğelerinin yer aldığı, zaman zaman melodram özelliği gösteren görünçlüklere başvurulduğu ya da başlangıçta sağlam bir gidişi olan bir filmin sonunda melodrama dönüştüğü sık sık görülür.

Melodramda dramatik yapı büyük önem kazanır. Fakat dramatik yapıya verilen bu büyük önem, asıl izlek yanında ikinci üçüncü derecede birçok izlekler işlemeye, yan olguları alabildiğine artırmaya, olayları, dolantıları birbirine arapsaçı gibi dolaştırmaya yönelmiştir. Her acıklı, duygulu görünçlüğün ardından, izleyiciye soluk aldırarak, izleyiciyi rahatlatarak bir görünçlüğün mutlaka yer almasına dikkat edilir. Ağlatı ve dramda ön sıraya geçen bütün öğeler, alabildiğine abartılarak, ölçüyü aşan bir biçimde kullanılır.

IX. GÜLDÜRÜ TÜRÜ

Soru 81 : Güldürü türünün sinemadaki yeri nedir? Güldürü türü nasıl bir gelişme göstermiştir? Sinemada başlıca hangi çeşitleri vardır?

Güldürü (komedi) türü, insanların, olayların, durumların gülünç yanlarını ele alan; insanları, olayları, durumları gülünç bir açıdan işleyen türdür. Gülünçlük, çok kez, olması gereken ile olmaması gerekenin beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde tersyüz olmasından doğar. Yani biz birtakım varlıkların, olayların, durumların olağan gidişine alışmışızdır, bunlardan olağan olarak bu gidişi bekleriz, işte bu olağan gidiş yerine hiç beklen-

medik anda, hiç beklenmedik bir gidiş çıkınca bu bizde çok kez bir gülünçlük etkisi yaratır. Bu olağan gidişten ayrılış ne denli kesin, ne denli beklenmedik olursa yarattığı gülünçlük de o denli artar.

Yazındaki güldürünün başlıca üç çeşidi vardır: Dolantı (entrika) güldürüsü, töre güldürüsü, özyapı (karakter) güldürüsü. Dolantı güldürüsü, ustalıkla sıralanmış, birbirini izleyen dolaplardan, düzenlerden oluşur. Ne ruhbilimsel ne töresel bir çözümleme, inceleme savı vardır. Dolantı güldürüsü tümüyle devinime davranan, hafif, neşeli bir güldürü çeşididir. Ortaçağın farsı, daha sonra ortaya çıkan vodvil de dolantı güldürüsü içine girer. Töre güldürüsünde, ruhbilimsel ve toplumsal kaygı ağır basar. Bunda, belli bir çağın, belli bir çevrenin, belli bir sınıfın gülünç yanları yansıtılır. Özyapı güldürüsü de, insanların her zaman her çağda ortak olan gülünç yanlarını eleştirir.

Sinemadaki güldürü, yazındaki güldürü türünden geniş ölçüde yararlanmış, fakat onu daha varsıl, daha değişik kılıklara sokmuştur. Çünkü güldürü türü sinemaya en yakın türlerdendir. Bundan dolayı da sinemada güldürü türünün çok çeşitleri vardır.

• **Savruklama:** Savruklama, güldürü filmlerinin en yalın, en ilkel ve özellikle sinemanın ilk yıllarından sessiz sinemanın sonuna dek büyük bir gelişme gösteren çeşididir. Savruklama 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan «commedia dell'arte» adındaki güldürü çeşidine, İngiliz müzikhollerindeki pandomima geleneğine dayanır; ortaçağdaki fars geleneğinin izlerini de taşır. Commedia dell'arte'de oyuncular bir taslaktan yola çıkıp gülünç durumları, davranışları ve söyleşmeyi içlerine doğduğu gibi canlandırıyorlardı. Fars, günlük yaşamın gülünç olan, hoş giden durumlarını ortaya koyuyor, bu arada kovalama, sopalama, beklenmedik rastlaşma gibi bir dizi kalıplaşmış gülünç durumları kullanıyordu. İngiliz müzikhollerindeki pandomima da, oyuncunun yaratma gücüne, oyun gücüne, özellikle mim gücüne dayanan çok hesaplı, çok ince bir güldürü çeşidi ortaya koyuyordu. Sinemadaki savruklama işte bütün bunları, sinemanın özellikleri içinde kaynaştırıp geliştirmiştir. Savruklamada, gülüt denilen gülünç buluşlar hızla birbirini izler; sopalama, kovalama, tekme atma, kremalı pasta fırlatma, beklen-

medik rastlaşma gibi kaba güldürme öğeleri bol bol kullanılır. Bütün bunlar, sağlam bir mantık dizisi içinde, baş döndürücü bir hızla birbirini izler; izleyiciye, hemen hemen, soluk alma fırsatı verilmez. Kimi zaman bunun yanı sıra saçmanın, mantıkdışının, gerçekdışının yer aldığı da görülür. Savruklayanın belli tipleri vardır; bunlar kalıp tiplerdir; kaba makyajlıdır; devinimleri abartmalıdır.

Savruklamada, dramatik yapı çok yalındır, hatta hemen hemen yok gibidir, salt gülütler dizisinden oluşmuştur. Düz anlatım yer alır. Koşut gelişim çok kullanılır. Tartım çok hızlıdır; çünkü hem çekimlerdeki devinim hızlıdır, hem hızlı kurgu kullanılır, hem kurgudan doğan devinim hızlıdır. Hatta bununla da yetinilmeyerek çok kez hızlandırılmış devinime de başvurulur. Film hilelerinden büyük ölçüde yararlanır. Savruklamada genellikle genel ya da toplu çekimler ön sıradadır.

• **Vodvil:** Vodvil, yazındaki güldürü türünde de gördüğümüz gibi, dolantı güldürüsü denilen çeşitte yer alır. Bütün özelliği de, çok çapraşık, iç içe geçmiş dolantılar dizisine dayanmasıdır. Kişiler bu dolantılara kendilerini kaptırarak birer kukla gibi davranırlar. Yanlış anlamalar, yanılmalarla sürüp giden, bir noktada arapsaçına dönen durum, sonunda mutlu bir çözüme ulaşır. Salon güldürüsü, bulvar güldürüsü, hafif güldürü denilen çeşitler de gerçekte birer vodvilden başka şey değildir. Bunlar genellikle sinemaya çok kez bir tiyatro oyunundan aktarılır, bu yüzden de yine çok kez tiyatro uygulayımının etkisini, tiyatronun kokusunu taşır.

• **Amerikan güldürüsü:** Amerikan güldürüsü bir yandan savruklamaya bir yandan vodvile dayanır. Ayrıca töre güldürüsü çeşidine de yer verir; hatta kimi zaman toplumsal yergiye kadar uzanır. Böylelikle Amerikan güldürüsü gerçekte değişik güldürü çeşitlerini kendinde toplamaktadır. Amerikan güldürüsünün başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Yer yer gülütlerle, esprilerle bezenmiş hafif bir konu; zaman zaman duygusal ve ağır görünçlüklere de yer veren hızlı bir tartım; canlı bir oyun; çok kez tiyatrodakini andıran bir görünçlükleme; Amerikan yaşayışının çeşitli özelliklerinin çok kez alaylı, zaman zaman yergili anlatımı; yine çok kez yapmacık bir iyimserlik, her şeyi tatlıya bağlamak eğilimi. Vodvil gibi Amerikan

güldürüsü de genellikle tiyatro yapıtlarından uyarlanmadır, bundan dolayı tiyatro uygulayımının etkisine ve tiyatro kokusuna bunda da rastlanır. Yine vodvillerde olduğu gibi Amerikan güldürüsünde de söyleşme, özellikle esprili, tiyatro özelliği taşıyan söyleşme çok yer tutar.

• **Müzikli güldürü, operet:** Müzikli güldürünün, bir bakıma müzikli film türü içinde ele alınması gerekir. Fakat yapısı, kuruluşu bakımından Amerikan güldürüsüne çok benzer, hemen hemen Amerikan güldürüsünün müziklendirilmiş çeşididir. Yine müzikli film türü içinde yer alabilecek operetler de sinemada çok kez, müzikli güldürü özelliğiyle işlenmiştir.

• **Güldürü:** Asıl güldürü filmi, izleyicileri güldürmekle birlikte düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağlatısal (trajik) bir izlenim bırakan yapıttır. Bütün büyük güldürü sanatçıları bu acı-tatlı gülmeceyi kullanırlar. Çünkü bunların yaptıkları iş, gerçekte insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemek, bu sorunları bu yoldan aydınlatmaktır. Dolayısıyla gerçek bir güldürü filmi hem güldürü türü, hem ağlatı türü, hem de dram türüyle ilgilidir, bunun için de büyük bir ustalık gerektirir.

Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır, bunların gülünç yanlarını gösterir. Güldürü sanatçısı bunu yaparken belli bir toplumdaki gelenek ve göreneklerin, törenin, bu belli toplumun insanlarının inceden inceye gözlenmesiyle sağlanan bilgilerden yola çıkar. Güldürü sanatçısı, güldürü türünün öbür film çeşitlerinde yararlanılan bütün öğeleri, kullanılan bütün yöntemleri son derece ölçülü olarak uygular.

• **Toplumsal yergi:** Güldürü filminin bu çeşidi, sinemacının güldürüyü, gülmeceyi bir toplumsal aksaklığı düzeltmekte silah olarak kullanmasıyla ortaya çıkar. Sinemacı önemli gördüğü aksaklıkları ele alır, bunları keskin bir gülmeceyle yerer, bu aksaklıkların düzeltilmesi gerektiğine izleyicileri inandırır.

• **İngiliz güldürüsü:** Güldürü filminin bu çeşidi, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de büyük bir geliş-

me göstermiş ve kendine özgü nitelikleri olan bir film çeşidi olarak ortaya çıkmıştır. İngiliz güldürüsü, hangi yönden bakılırsa bakılsın inanılmayacak, alışılmadık, saçma gibi görünen bir durumu, olayı çıkış noktası olarak almaya, sonra bunun yol açtığı sonuçları büyük bir ağırbaşlılık, soğukkanlı bir gülmeceyle işlemeye dayanır. Ayrıca gelenek ve göreneklerin eleştirilmesi, toplumsal yergi, kişilerin ruhsalimsel çözümlemesi de ihmal edilmez. İngiliz güldürüsünde ölümlerle, ölüm olayıyla bol bol gülmece yapılması, en büyük özelliklerden biridir. Güldürü gibi, İngiliz güldürüsü de büyük oyun gücü gerektirir.

X. MÜZİKLİ, DANSLI FİLM TÜRÜ

Soru 82 : Müzikli, danslı film türünün başlıca özelliklerini anlatır mısınız?

Sesli filmin ortaya çıkışıyla sinemaya giren müzikli, danslı film türü değişik bir gelişme göstermiştir. Müzikli film önce görünçlükteki müzikli oyunların sinemaya aktarılması biçiminde ortaya çıkmış, opera ve operet sanatçıları görünçlükteki başarılarını alıcı önünde yinelemeye çağrılmışlardır. Ayrıca büyük bestecilerin yaşamöyküleri de, daha önce gördüğümüz yaşamöyküsel tür ve müzikli filmin bir karışımı olarak izleyicilerin önüne çıkarılmıştır. Böylelikle, müzikli film türünün bu ilk döneminde en büyük yeri operalar, operetler, özellikle Viyana operetleri tutmuştur.

Sesli sinemanın ortaya çıkışından İkinci Dünya Savaşı arifesine kadar uzanan bu opera ve operet salgınının yanında, Amerikan müzikhollerinin, Broadway tiyatrolarının rövüleri de görüntülüğe aktarılmıştır. Sinemaya daha yatkın olan bu rövümler, daha sonraları görüntülük için özel olarak hazırlanmış benzerlerine de yerini bırakmıştır. Böylelikle varsıl (fakat kimi zaman bayağı) bezemler, ustaca (fakat kimi zaman kalıplaşmış) koreografiler, yüzlerce figüranın aynı anda geometrik biçimler içinde danslarının yer aldığı müzikli, danslı filmler ya da başka bir adla Amerikan müzikali doğmuştur. Bu film çeşidine tanınmış

caz orkestraları, caz ustaları, caz şarkıcıları ve dans sanatçıları-
nın baş köşeyi aldığı filmler de katılmıştır.

Amerikan müzikali savaş içinde ve sonrasında, doğrudan doğruya sinemaya özgü bir müzikli, danslı film çeşidi olarak gelişmiştir. Bu çeşit filmlerde, daha önceki müzikli filmlerden yararlanılmakla birlikte, doğrudan doğruya sinemanın özelliklerine göre düşünülmüş yapıtlar ortaya koymak kaygısı ağır basar. Caz müziğinin, dansın, balenin, koreografinin büyük yer tuttuğu; bunlardan her birinin bu alandaki ustalar eliyle hazırlandığı; bezem ve giysilerin büyük bir beğeniyle kullanıldığı bu film çeşidi, müziğin, dansın sinemanın devinimi verebilmekte, dizem ve tartım yaratmaktaki ulaşılmaz yeteneğine bağlı olarak gerçekleştirilir. Bundan dolayı müzikli, danslı film türünün en başarılı örnekleri de bu çeşit filmlerdir. Fakat, hemen her vakit üstünyapım olarak çevrilen bu filmler, Hollywood'un üstünlüğünü yitirmesiyle birlikte gittikçe azalmaya, hatta yitme-ye yüz tutmuştur.

Müzikli, danslı filmlerde çerçeveleme, görüntü düzeni, alıcı devinimleri, bezem, donatım, giysi, aydınlatma, renk, ses, kurgu büyük bir önem taşır. İzleğin ikinci sıraya itilmesine karşılık, görüntünün bütün öbür öğeleri hemen hemen aynı titizlikle kullanılmak gerekir. Bunlara ek olarak müzik, şarkı, dans ustalığı katılır.

XI. SERÜVEN FİLMİ TÜRÜ

Soru 83 Serüven filmi türünden ne anlaşılır?

Serüven filmi, soluk kesici olayların, durumların birbirini aralıksız izlediği; izleyicinin baştan sona dek bunlarla oyalanmasının önem kazandığı yapıtlardır. Serüven filmleri, ağırlığı olan bir izleğe, bir düşünceye, görüşe dayanmaz; bunlar arka sıraya itilir. Bunun yerine, izleyicinin sinirlerini etkilemek ön sıraya geçer ve bunun için de her şey mubah görülür. Çeşitli yollara başvuru olarak, izleyicinin sınırı sonuna dek, adeta kopma noktasına dek gerilir, sonra bu gerginlik hemen her vakit mutlu bir sonla giderilir. Sinemacı bütün çabasını, izleyiciyi bu

sürekli gerginlik içinde tutabilecek olayları, durumları yaratmaya, bunları hızlı bir tartım içinde sıralamaya harcar. Genellikle gerçekçi bir tutumu olmakla birlikte, serüven filmlerinde, bu sürekli heyecan verici olayları sıralamak zorunluluğu yüzünden, çok kez de inanılması güç durumlara yer verilmek gerekir. Bu çeşitli filmlerde toplumsal ya da ruhsalimsel gözlemler yer almaz. Filmde başından sonuna dek, dıştan izlenen bir devinim vardır.

Serüven filmlerinin can damarı sayılan devinimi sağlamak için, sinemanın taşıdığı bütün olanaklardan (yani varlıkların devinimi, alıcının devinimi, kurgudan doğan devinim) yararlanılır. Kurgu, aydınlatma, değişik çevreler önem kazanır. Bu türün en sık rastlanan film çeşidi, savaş filmleridir.

XII. POLİS FİLMİ TÜRÜ

Soru 84 : Polis filmi türünün başlıca özellikleri ve çeşitleri nelerdir?

• **Polis filmi:** Bu çeşit filmler, gizemli (esrarlı) bir olayın aydınlığa kavuşturulması temeline dayanır. Bunu sağlamak için ortaya karanlık, gizemli bir olay sürülür (bir cinayet, bir soygun, bir kaybolma...); bu olayla yakın ilgisi bulunan kişiler tanıtılır; bu kişilerin kuşkulu olabilecek yönleri belirtilir; olayın aydınlatılmasına yarayabilecek kimi ipuçları ortaya konur. Olaylar sıkı bir mantık çerçevesinde gelişir, sonunda bir çözüme ulaşır. Polis filmlerinde, olayı aydınlatmakla görevli bir kimse (bir polis, bir dedektif, bir gazeteci...) vardır. İzleyicinin kendini bu kişinin yerine geçirebilmesine, olayı birlikte çözebilmesine çalışılır.

• **Gangster filmi:** Amerika'daki gangster çevrelerini konu alarak gelişen bir polis filmi çeşididir. Özellikle sesli sinemayla birlikte gelişmiştir. Gangster filmleri, Amerikan kentlerini haraca kesen, kenti kendi «nüfuz bölgelerine» bölen, bu nüfuz bölgelerini genişletmek için birbiriyle zaman zaman, polisle her vakit çatışan gangster çetelerini konu alır. Polis filmlerinden ayrı olarak gangster filmlerinde, olaylar kadar kişiler

de önem taşır. Kimi zaman bu önem, bir özyapı incelemesi, çözümlemesine dek varır. Gangster filmleri kimi zaman toplumsal eleştiri özelliği de taşır: İnsanların belirli koşullarda nasıl gangsterliğe itildikleri anlatılır; gangsterler, yaşama savaşımı içinde, kendilerini çevreleyen sert kurallara başkaldıran umutsuz insanlar olarak ele alınır. Gangster filmleri, toplumda değişen değer yargılarına göre, kimi zaman gangsterlerin, kimi zaman da bunlarla uğraşan yasa adamlarının açısından ele alınıp işlenir. Gngster filmlerinde, bu özellikleri bakımından öbür türlerden (ağlatı, dram, serüven, destan...) öğeler yer alabilir. Bu çeşit filmler genellikle çok canlı, devinimli bir hava içinde, hızlı bir tartımla gelişir. Çevre, bezem, aydınlatma, ses, devinim başta gelen öğelerdir. Kurgu büyük önem kazanır.

• **Kara film:** Polis filmlerinin İkinci Dünya Savaşı içinde gelişen bir çeşididir. Kara film, suçlu çevresini ruhbilimsel özellikleriyle yansıtır, bu çevreyi çok kez bu çevreden birinin açısından ortaya koyar. Soygun, uyuşturucu özdek kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, seks... kara filmlerin başlıca öğeleridir. Suçlular kadar bu suçlularla savaşan yasa adamlarının da olumsuz yanları belirtilir. Gergin, boğucu, ürkütücü bir hava içinde gelişir. Kara filmlerde, öbür polis filmi çeşitlerindeki bütün önemli öğeler olduğu gibi yer alır, ayrıca dramatik yapıya temel olan izlek de titizlikle işlenir.

XIII. KORKU FİLMİ TÜRÜ

Soru 85 : Korku filmi türü deyince ne anlaşılır?

Bu tür, adından da anlaşılacağı gibi, izleyicilerde korku uyandıran kişileri, olayları, durumları işleyen bir türdür. Korkunç olaylar, vampirler, hortlaklar, hayaletler, kurt adamlar, acayip yaratıklar bu tür filmlerin başlıca öğeleridir. Konu genellikle karanlık, karabasanlı (kâbuslu) bir hava içinde, ısırsız, tekin olmayan yapılarda, yerlerde geçer. Korku filmleri tıpkı serüven filmleri gibi, izleyicinin sinirleriyle oynamak temeline dayanır. Fakat bu oynayış, heyecan yaratmaya değil,

seyirciyi korkutmaya, yıldırmaya yönelir. Nitekim korku filmlerinin en aşırı çeşidine yıldı filmi denir.

Korku filmlerinde makyaj büyük önem kazanır. Çevre, bezem, aydınlatmanın bütün olanakları ve ses ön sırada yer alır. Genellikle düz anlatıma, yavaş kurguya başvurulur.

XIV. ÖNCELEME FİLMİ TÜRÜ

Soru 86 : Önceleme filminin anlamı nedir?

Önceleme filminin İngilizcedeki adı «science-fiction»dır; yani «bilim» ile «yapıntı» sözcüklerinin birleşmesiyle kurulmuştur. Nitekim önceleme filmi bir yandan bilime dayanır, bir yandan yapıntıya, yaratma gücünün ürününe büyük önem verir. Önceleme filmi dendiğinde de, bilimin bugünkü verilerine dayanılarak insanların ilerideki yıllarda gerçekleştirebilecekleri şeyleri düşlemek, kestirmek, önceden bilmek yoluyla çevrilmiş film anlaşılır. Yani bundan on, yirmi, elli, yüzyıl sonra, bilimin ve uygulayimbilimin gelişmesiyle gerçekleştirilebilecek şeyleri bugünden kestirmek, önceleme filminin konusudur. Bundan da anlaşılabilceği gibi, önceleme filmleri zamanla sınırlıdır ve bir süre sonra artık önceleme olmaktan çıkar. Nitekim bundan birkaç yıl öncesine dek insanların uzayda dolaşmaları bir önceleme konusuydu, bugün değildir; ayda gezinmeleri bir öncelemeydi, bugün değildir. Bugün insanların Merih'te dolaşmaları bir önceleme konusudur, ama belki yakın bir gelecekte bu da önceleme konusu olmaktan çıkacaktır.

Önceleme filmlerinde bezem, donatım, makyaj ve sinema hileleri ön sıraya geçer. Genellikle düz anlatım, yavaş kurguya rastlanır.

XV. SOYUT FİLM, SALT FİLM TÜRÜ

Soru 87 : Soyut film, salt film türlerinin özelliklerini anlatır mısınız?

Soyut film, soyut biçimlerin belirli bir anlayışla birbiri ardından sıralanması; bu soyut biçimlerdeki çizgilerin ve renk-

lerin gerek görüntüdeki devinimle, gerek görüntüler arasında kurgudan doğan devinimle belli bir uyuşum oluşturmalarına dayanır. Genellikle bu görüntüler müzikle de desteklenir. Soyut film, yoğrumsal sanatların, en çok da resmin soyut akımlarının sinemadaki devinimden de yararlanarak izleyicinin duyularını etkilemeyi amaçlar. Bundan dolayı soyut film, ancak kendi de ressam olan bir sinemacının ya da ressamla sıkı bir işbirliği yapan sinemacının elinden çıkabilir. Soyut filmlerin belirli bir izleği yoktur, dramatik yapı söz konusu değildir. Çerçeveleme, kurgu, ses ve renk dışındaki sinema öğeleri önem taşımaz. Soyut filmcinin en büyük çabası, kurgunun bütün olanaklarından yararlanarak, yalnız görsel değerler taşıyan arı bir sinema yapıtı yaratmaktır.

Salt filmde, sinemacı, dışımızdaki dünyanın gerçek varlıklarından, görünümlerinden, görüntülerinden yola çıkar. Fakat bunları, öykülü filmlerdeki gibi, mantıklı bir sıra içinde, bir öykü anlatmak amacıyla değil, görüntüler arasındaki dizemli ilişkinin yol açacağı zengin çağrışımlar uyandırmak amacıyla kullanır. Soyut filmde önem kazanan bütün öğeler salt film için de önemlidir. Salt filmcinin çabası da, soyut filmci gibi, görsel değerler taşıyan arı bir sinema ürünü ortaya koymaktır.

XVI. CANLANDIRMA TÜRÜ

Soru 88 : Canlandırma türünden ne anlaşılır? Hangi çeşitleri vardır?

Canlandırma türü, şimdiye dek gözden geçirdiğimiz türlerden kullandığı uygulayım yönünden ayrılır. Yoksa canlandırma türü içinde, yukarıda gördüğümüz bütün türlerde film çevirmek, bu türlerin işlediği bütün konuları canlandırma türünde de işlemek eldedir. Örneğin bir «Aslan Asker Şveyk» dram türünde gerçekleştirilebileceği gibi, canlandırma türünün canliresim, kukla, filmi, gölge filmi çeşitlerinde de gerçekleştirilebilir. Canlandırma türünde kovboy filmi, önceleme filmi, korku filmi... gerçekleştirilebilir. Fakat uygulayımının çok ayrı ve çeşitli olması yönünden canlandırmayı ayrı bir tür çerçevesinde

ele almak zorunludur. Sinemanın temeli, kitabımızın başında gördüğümüz gibi, devinimin önce çözülmesine, sonra da bireşimine dayanıyordu. Canlandırma sineması dışında, bu çözümleme alıcının olağan çalışmasıyla elde edilir; yani çözümlemeyi alıcı yapar. Oysa canlandırma sinemasında devinimin çözümlemesini sinemacı yapmak zorundadır. Sinemacı, bunun için devinimin düzenli aralıklarla, bölünmüş parçalarını çizer (alıcı olağan çalışmasında devinimi saniyede 24 parçaya ayırdığına göre, canlandırma sinemasında da devinimin bir saniyesi için 24 parçaya ayrılmış resmi çizilir), sonra bu tek tek resimler özel bir alıcıyla (buna canlıresim alıcısı denir) tıpkı fotoğraf aygıtının yaptığı gibi tek tek film üzerine aktarılır. Böyle bir film, olağan bir göstericiyle görüntülüğe yansıtıldığında, cansız, duruk resimler tıpkı olağan filmler gibi bize devinimi verir. Canlandırma sinemasının bütün değişik çeşitleri, uygulamaları temelde hep bu parçalarına ayrılmış devinimin tek tek resmini almaya dayanır. Canlandırma türünde yer alan başlıca film çeşitleri şunlardır:

- **Canlıresim:** Devinimin parçalara bölünüp bu parçaların her birinin elle tek tek resimlerinin çizilmesine, boyanmasına, bu resimlerin canlıresim alıcısıyla yine tek tek film üzerine saptanmasına dayanır.

- **Çizem (şema) filmi:** Aynı uygulayımın çizemlere uygulanmasıyla sağlanır. Çizem filmleri genellikle bilimsel, uygulamalı, öğretici filmlerde kullanılır; kimi zaman öykülü filmlerin gereken yerleri için de çizem filmi hazırlanır.

- **Kukla filmi:** Elle çizilen resimlerin yerine kuklaları geçirerek gerçekleştirilen film çeşididir. Kuklalar, yine devinimin parçalarını gösterecek biçimde, bir öncekinden hafifçe değişik duruma sokularak tek resimli canlandırma yoluyla kullanılır.

- **Gölge film:** Canlıresim ile kukla filmini birleştiren bir film çeşididir. Çeşitli varlıkların gölgelerinin saydam bir görüntülük üzerine düşürülerek tek tek resimlerinin alınmasına dayanır.

- **Alıcısız film:** Alıcısız filmde alıcı ortadan çekilir, sinemacı, saydam yapraklar yerine resimleri doğrudan doğruya film üzerine çizer. Dolayısıyla alıcısız filmde filmlerin işleme-likte (laboratuvarda) işlenmesine de gerek kalmaz.

Canlandırma türünde sarkaçlı film, iğneli yüzey... gibi daha başka uygulamalara dayanan film çeşitleri de vardır. Canlandırma türü, sinemacıda her şeyden önce sağlam bir uygulamam, büyük bir sabır, büyük bir resim duygusu, yoğrumsal duygu, dizem duygusu ister.

SİNEMA SANATININ GELİŞME EVRELERİ

Soru 89 : Sinema dilinin oluşumu nasıl bir yol izledi?

Sinemanın çağdaş uygulamayı bilime dayandığını, bir büyük işleyim kolu olduğunu, geliştiği ülkenin iktisadî ve toplumsal koşullarından etkilendiğini daha önce belirtmiştik. Sinema dili ve sanatı da bütün bunların etkilerini taşır; gelişmesinde, ileri atılışında, durmasında ya da gerilemesinde bunların büyük etkileri vardır. Öte yandan, başlangıcından bugüne dek çevrilmiş filmlerin, hele ilk dönemlerde gerçekleştirilenlerin büyük kayıplara uğramasından dolayı, sinema sanatının gelişme tarihini eksiksiz olarak izlemek hemen hemen olanaksızdır. Bundan dolayı, «sinema sanatının gelişme evreleri» adını taşıyan bu bölümde, sinema dilini ve sanatını yönlendiren dış etkenleri bir yana bırakarak, bu gelişmeyi en kalın çizgileriyle özetlemeye çalışacağız.

Bu gelişmenin başında sinema dilini kurma çabası gelir. Sinemanın ilk iki öncüsü olan Lumière ile Méliès'de böyle bir dil kurma çabası yoktur. Lumière'in filmleri birer ikişer dakikalık kısa filmlerdi; çoğu bugün özenci sinemacılarındaki gibi kendi aile yaşamını yansıtan çeşitlendi ve hemen hepsi belgesel türdeydi. Lumière'in kendisi ve dünyanın dört köşesine yayılmış olan alıcı yönetmenleri gördükleri ilginç yerleri, olayları, alıcılarını bir noktaya yerleştirerek film üzerine saptamaktan öteye geçmiyorlardı.

Méliès de alıcısını hep bir noktaya dikerek çalıştırıyordu. Fakat onun yaptığı iş Lumière'inkinden bambaşkaydı. Méliès alıcının önündeki bir tiyatro görünçlüğünde, görünçlük uygulayımına uygun olarak düzenlediği görünçlükleri filme alıyordu. Filmlerinin hemen hepsi, tiyatroya alınmış filminden başka bir

nitelik taşınıyordu. Tiyatronun bütün öğeleri (bezem, mak-
yaj, oyun) Méliès eliyle sinemaya aktarılmıştı. Alıcı, tiyatro
görünçlüğünü andıran görünçlüğe belli bir uzaklığa dikiliyor,
bu uzaklıktan hiç kıpırdamıyor, görünçlüğü bir tiyatro izle-
yicisinin görüş açısından izliyordu. Méliès'in filmleri, tıpkı ti-
yatro oyunları gibi ayrı ayrı tablolarından oluşmaktaydı. Bundan
dolayı, Méliès tam bir yaratıcı olmasına (çünkü filmlerinin
her şeyini kendisi hazırlıyor, gerçekleştiriyordu), dramatik ya-
pıyı sinemaya sokmasına, sinemaya şiiri, düşlemi (fanteziyi),
büyük düş gücünü katmasına, film hilelerinden çoğunu ilk kez
kullanmasına, ilk renklendirme işlemlerini uygulamasına karşın
Lumière gibi sinemayı bir çıkmaza sokmuştu. Gerçekte de iki-
sinin tutumunda büyük bir ayrılık yoktu: İkisi de alıcıyı yalnız
bir saptama aracı olarak görüyorlardı, yalnız Lumière doğayı
ham özdek olarak kullandığı halde, Méliès filmlerinin ham
özdeğini kendisi istediği gibi düzenliyordu. Sinema gerçi, biri
Lumière'in belgeci tutumu, öbürü Méliès'in öykücü tutumun-
dan yola çıkıp değişik film türlerine, film çeşitlerine ulaşacaktı
ama, bu ancak bu iki ana tutum arasında bir denge kurul-
masından sonra olacaktı.

Bu dilin ilk yalın örneklerini İngiltere'nin Manş kıyısın-
daki plaj kenti olan Brighton'un, çoğu fotoğrafçılıktan gelme
sinemacıları ortaya koydular. Bu yüzyılın başında ortaya çıkan
ve Brighton Okulu diye adlandırılan bu sinemacılar topluluğu-
nun fotoğrafçılıktan gelmelerinin iki önemli sonucu oldu: Bi-
rincisi, film çevirimini Méliès'in kapattığı ışikten dışarıya, açık
havaya çıkardılar. İkincisi ve daha önemlisi alıcılarını fotoğ-
raf aygıtı gibi gerektikçe konularına yaklaştırdılar ya da konu-
larından uzaklaştırdılar. Bunun sonucu olarak da ortaya de-
ğişik çekimler çıktı. Bu çeşitli çekimlerin bir sıraya konması
zorunluluğu ortaya ilkel bir kurgu örneği çıkardı. Baş, omuz,
ayrıntı çekimleri sık sık kullanıldı. Brighton Okulu, fotoğraf
aygıtı, gibi alıcıyı da bir yerden bir yere taşımalarını öğren-
di ve bunu tek bir öyküyü anlatmak için kullandı. Böyle-
likle alıcı değişik açılara, görüş noktalarına yerleştirildi. Aynı
olayın değişik açılardan, noktalardan izlenmesi sağlandı, buna
uygun olarak ilk koşut gelişim örnekleri verildi.

Aynı tarihlerde Birleşik Amerika'da E.S. Porter, Brighton
Okulu'nun gerçekleştirdiklerini kendi ülkesinde uyguladı. Bu

okulun getirdiklerine çevrinmeyi ekledi ve az sonra başlı başına bir tür olarak gelişecek kovboy filmlerinin ilk örneğini verdi. Canlandırma sinemasının temelinde yatan tek resimli canlandırmanın ilk uygulaması da yine bu tarihlerde Amerika'da gerçekleştirildi.

Soru 90 : Griffith'ten önceki sinemanın başlıca özelliklerini anlatır mısınız?

Bundan önceki soruda gördüğümüz gibi, 1908 yılına gelinceye dek yalın da olsa sinema dilinin ilk örnekleri verilmeye başlanmıştı. Bu dili yeni bir sanatın aracı olarak ilk kez başarıyla kullanan Griffith'in ilk Dünya Savaşının başlarında büyük yapıtlarını vermesine dek ortaya çıkan beş akım ve sinema türü, bu dilin gelişmesinde değişik, olumlu ve olumsuz etkiler yaptı. Bunları kısaca şöyle özetleyebiliriz:

- **Sanat Filmi:** «Sanat Filmi», sinema izleyicilerinin sayısını çoğaltmak, sinemaya saygınlık (itibar) kazandırmak amacıyla ortaya çıktı: Sinema bir ayaktakımı eğlencesi sayılıyordu. Acaba tanınmış yazarlar oyunluk yazsa, tanınmış oyuncular oynasa, ünlü besteciler müzik hazırlasa sinema soylu bir sanat olamaz mıydı? Akım işte bunu denemek için ortaya çıkmıştı. Fakat tiyatrodan birçok öğeyi (oyun betiği, tiyatro oyunu, bezem, makyaj) sinemaya taşıyan bu akım, sinemayı Méliès'den daha çok tiyatrolaştırdı. Sinema tiyatronun bir uzantısı oldu. Sanat yönünden getirdiği başlıca yenilik, filmler için özgün müzik hazırlanmasının ilk örneğini vermesiydi. Akımın olumlu yönü, sanat alanının dışındaydı (aydınların ilgisini sinemaya çekmek, izleyici sayısını artırmak, sinemayı yaygınlaştırmak).

- **Tarihsel filmler:** 1908'den sonra İtalya'da ortaya çıkan sonra başka ülkelere de yayılan bu tür, genellikle Sanat Filmi akımının tarih konularına uygulanmasıydı. Dolayısıyla bu akımın aksaklıklarını taşıyordu. Fakat tarihsel filmlerin çevresi, Sanat Filmi'nin tiyatro görünçlüğü gibi dar değildi. Sinemayı yeniden açık havaya çıkarıyordu. Bundan başka bezem, giysi, kalabalık figürlü görünçlükler ilk kez tarihsel filmlerde değerlendirildi. Filmlerin uzunluklarının artması sağlandı.

- **Bölüklü filmler:** Gazetelerde çok tutulan tefrika ro-

manların ya da her hafta formalar halinde yayımlanan romanların sinemaya aktarılmasıyla ortaya çıktı. Bu filmler, tarihsel filmlerin açık hava bezemlerini bu kez çağdaş kentlerin sokaklarına, caddelerine taşıdı, doğal bezemler önem kazandı. Bu doğal bezemler arasında, tanınmamış oyuncuların doğal, gerçekçi oyunları değerlendirildi. Filmlerde hızlı bir tartım, canlı bir anlatım ortaya çıktı. İlk polis filmleri, serüven filmleri, korku filmleri örnekleri verildi.

• **Güldürü filmleri:** İlk kez Fransa'da ortaya çıkan güldürü filmi çalışmaları, başlı başına bir okul oluşturacak ölçüde gelişti. Bu güldürü okulu, filmleri, Sanat Filmi'nin sinemayı soktuğu tiyatro çıkmazından kurtardı. Güldürü filmleri bölüklü filmler gibi açık havada, doğal bezemler arasında çevriliyordu. Çeşitli komik tipleri canlandıran yetenekli oyuncular sinemaya daha yatkın bir oyun tarzını geliştirdiler. Kovalamacaya büyük yer verilmesi, filmin canlılığını, tartımını bölüklü filmlerden de çok artırdı. Yavaş yavaş, kaba güldürüden ruhbilimsel, toplumsal gözlemlere dayanan güldürüye doğru gelisme başladı. Bu durum, ulusal güldürü okullarının çıkışını sağladı. Nitekim Fransız güldürü okulunu, Amerikan güldürü okulu izledi. Bu okulda savruklama çeşidi büyük önem kazandı, filmler baş döndürücü bir tartıma ulaştı. Sinemada cinsel çekicilikten ilk yararlanma örnekleri ortaya kondu.

• **Kovboy filmleri:** Amerika, kovboy filmlerini geliştirerek bu yeni türü sinemanın vazgeçilmez bir türü olarak kökleştirdi. Kovboy filmleri, sinemaya dramatik yapıyı, insanın insanla ve doğayla çatışması izleğini, doğayı ve halkbilimi değerlendirme olanaklarını kazandırdı. İlk destan örnekleri bu türde yer aldı.

Soru 91 : Griffith'in sinemaya getirdikleri nelerdir?

Griffith, 1908'den sonraki gelişmesini gözden geçirdiğimiz bu dönemi doğrudan doğruya yaşadı; 1908'den 1912'ye dek, haftada bir 300 metre uzunluğunda olmak üzere 400'den fazla film çevirmişti. Bu çalışmalar Griffith'in hem öbür sinemacıların katkılarını izlemesini hem de kendisinin yeni katkılarda bulunmasını sağladı. Böylelikle Griffith, Brighton Okulu'nun, Porter'in sinemaya getirdiklerini daha geliştirdi, bunları

dizgeli (sistemli) biçimde kullandı. Griffith en değişik çekimleri birbiri ardından sıraladı; baş çekimlerini, ayrıntı çekimlerini dramatik etkileriyle değerlendirdi; açı-karşı açıyı sinemaya soktu; alıcıyı yalnız çeşitli yerlere dikerek çalıştırmakla kalmadı, kaydırmayı da uyguladı, hatta gerektiğinde bu kaydırmayı alıcıyı balona yerleştirerek gerçekleştirdi. Kurgunun gerek devinimi gerek tartımı, dizemi sağlamakta, gerek anlatımı gerçekleştirmekte, gerekse dramatik etki yaratmaktaki ilk başarılı örneklerini Griffith verdi. Griffith filmlerinin çoğunda koşut kurguyu, gittikçe hızlandırılmış kurguyu kullandı; noktalama işlemlerini yerli yerinde uygulamanın örneklerini verdi. Böylelikle, sinemanın bir anlatım aracı olduğu ilkesinden yola çıkan Griffith, bir anlatım aracı olarak sinemanın kendine özgü bir dili olması gerektiği sonucuna vardı ve bütün çabasını bu dili yaratmaya yöneltti. Bu dili olgunlaştıran Griffith, dolayısıyla sinemayı bir sanat niteliğine ulaştırdı. Nitekim 1915'te çevirdiği «Bir Ulusun Doğuşu» ile 1916'da çevirdiği «Hoşgörüsüzlük» sinemanın artık bağımsız, kendine özgü bir sanat olduğunu kanıtlayacak nitelikteydi.

Soru 92 : Sessiz sinema sanatının başlıca aşamaları hangileridir?

Griffith'le sanat niteliğine kavuşan sinema, 1927 yılına dek sessiz, bir süre arayazılardan yararlanan, fakat bütünüyle görüntülere dayanan bir sanat olarak olgunlaşmasını sürdürdü.

• **Amerikan güldürüsü ve Chaplin:** Sennett'in okulu çok değişik tipler, kahkaha tufanı yaratan gülütler, baş döndürücü bir tartım, akrobasiye dayanan devinimlerle sürdü. Fakat bir yandan da savruklamadan gerçek güldürüye doğru yöneldi. Bu gerçek güldürünün en büyük sanatçısı Chaplin'di. Chaplin insan yaradılışının gözlemine ve toplumsal bozuklukların eleştirisine dayanan, sokaktaki küçük adamın haklarını savunan, insancıl boyutlu bir güldürüyü gerçekleştirdi; aynı zamanda sinemayı yığınların gözdesi yaptı.

• **İsveç Okulu:** Doğanın başlı başına bir öge olarak sinemaya yerleşmesini, doğa ile insanlar arasındaki savaşımın bir dram ögesi olmasını sağladı. Çerçeveleme, görüntü düzen-

lemesi, görüntü güzelliği ilk kez bu okulda değerlendirildi. Sinemaya özgü, tiyatrodan ayrı bir oyunun ilk başarılı örnekleri verildi. Destan, söylen, halkbilim, düşlem, şiirin sinemadaki başarılı uygulamaları gerçekleştirildi. Cinselliğin sinemada önem kazanması sağlandı.

• **Dışavurumculuk:** Savaşın önce Almanya'daki bütün sanat dallarını saran dışavurumculuk akımı, sinemanın olanaklarını kendine hepsinden yatkın gördü. Çünkü dışavurumculuk, dış dünyanın gerçeklerine yüz çeviren, bu gerçekleri kendi kafasında ezip büzen, türlü kılıklara sokan, biçimlendiren sanatçıların tutumunu yansıtıyordu. Sinema ise buna çok elverişliydi: Merceği, dış dünyayı istendiği gibi değiştirebiliyordu; sinema hileleri en akıl almaz sonuçlar sağlayabiliyordu. Fakat dışavurumculuk sinemanın gereklerine uymayı değil, sinemayı kendi amaçlarına uydurmayı gözetmekteydi ve bu amaçlar sinemaya sık sık aykırı düşüyordu. Böylelikle dışavurumculuk sinemaya yabancı öğeleri sinemaya aktardı: Tablo gibi yapılmış boyama bez bezemler; alıcının önünde tiyatro görünüşü gibi düzenlenmiş görünüşlekleme; üzerine basa basa gerçekleştirilen ağdalı bir oyun; yerinden kıpırdamayan bir alıcı. Tıpkı Méliès gibi, alıcının yalnız bir kayıt aracı gibi önünde düzenlenmiş görünüşü saptamasını amaçlayan dışavurumculuk sinemayı bir kez daha tiyatrolaştırmıştı. Fakat, dikkatli gözler sinemaya yabancı düşen bu akımdan olumlu sonuçlar çıkarılmasını bildiler. Aydınlatmanın dramatik bir öğe olarak kullanılması, bezemin dram öğesi olması, bezem ve aydınlatmayla insanların ruhsal durumlarını yansıtmak bu akımdan öğrenildi. Dışavurumculuk aynı zamanda korku filmi türünün gelişmesini de sağladı.

• **Alman gerçekçiliği:** Dışavurumculuğa tepki olarak doğan bu akım, tam tersine günlük olayları, her günün gerçeklerini, sokaktaki adamın günlük dramlarını işledi. Tema önem kazandı. Alıcı yeniden devinim kazandı. Öznel anlatışın ilk örnekleri verildi. Oyun yalınlaştı. Fakat bu gerçekçilik tiyatro etkisinden tam olarak kurtulamadı. Zaten sinemadaki Alman gerçekçiliği, tiyatroyu gerçekçiliğe kavuşturmak isteyen «kam-merspiel» akımının görünüşlükten görüntülüğe aktarılmasıydı.

• **Fransız izlenimciliği:** Aydınların, sinema eleştirmenlerinin, kuramcılarının öncülük ettikleri bu akım, sinemada

ruhsal durumlara, anılara, düşlere ilk kez büyük yer ayıran, bunları sinemanın olanaklarıyla vermeye çalışan bir sinema okulu olarak ortaya çıktı. Dolayısıyla biçimbozumu, bindirme, örtü, bulanık görüntü gibi sinema özelliklerini bunları yansıtmakta kullandı. İzlenimciler yoğrumsal değerleri ön sıraya geçirdiler; geniş görüntülüğün ilk başarılı denemelerini gerçekleştirdiler. Fakat bu akımın Fransız yazın geleneğine fazla bağlı olması kimi zaman sinemayı yazının etki alanına soktu.

• **Öncü sinema:** Fransa'da beliren ve kısa zamanda öbür ülkelere de yayılan bu akım, yazın ve yoğrumsal sanatlarda ortaya çıkan gerçeküstücülük, gelecekçilik, küpçülük, dadacılık akımlarının sinemaya yansımalarıyla oluştu. Yazarlar, ozanlar, ressamlar kendi alanlarındaki tasarılarını sinemanın olanaklarıyla işlemeye koyuldular. Öncü akımının ömrü kısa oldu ve pek fazla bir şey de getirmedi. Ama sinemanın çok geniş bir deneme alanı olduğunu ortaya çıkardı; sinemaya şiir yönünden varsıllık kattı; görüntü yoğrumsallığının, dizemin, kurgunun daha iyi değerlendirilmesini sağladı. İleride başlı başına bir tür olarak gelişen canlandırma sineması öncü sinemanın denemelerinden çok yararlandı. Sesli sinemadaki müzik ile görüntü birliğinin kurulması da öncü sinemaya çok şey borçludur.

• **Chaplin. Stroheim. Flaherty:** Amerikan sinemasında çalışan, fakat bağımsızlıklarını titizlikle koruyan bu üç sinemacı, ayrı ayrı yollardan sinemaya katkıda bulundular. Chaplin her şeyini kendi hazırladığı güldürülerinde sinema sanatına yeni olanaklar getirmedi ama buna karşılık kendi oynamayıp yönettiği «Parisli Kadın»da görüntülerin çağrışım gücünden, çekimler arasındaki ilişkiden yararlanarak, en az çabayla en çok şey anlatmanın güzel bir örneğini ortaya koydu. Stroheim, anamacı (kapitalist) toplumda, çeşitli baskılar altında sinemanın o vakte kadar ulaşabildiği en ödünsüz (tavizsiz) bir tutumla bu toplumun görüntülüğe yansımayan yüzünü gösterdi; içinde yaşadığı toplumun ve insanların en kirlili yönlerini titiz bir gerçekçilikle ortaya koydu. Flaherty gerçek belgesel filmin ilk büyük sanatçısı olarak ele aldığı çevreyi ve insanları önce uzun süre onlarla birlikte yaşayarak incelemenin, gözleminin, ancak ondan sonra bu çevreyi ve insanları günlük yaşamlarının doğal akışı içinde vermenin gerektiğini gösterdi.

• **Sovyet gerçekçiliği:** Griffith'in başlattığı sessiz sinema sanatını, yepyeni bir sinema okulu olan Sovyet gerçekçiliği doruğuna erdirdi. Griffith'in getirdikleri, Sovyetler Birliği'nde önce laboratuvar deneyleriyle varsıllaştırıldı ve sağlam temellere oturtuldu. Kuleşov kurgunun ilk «yasaları»nı buldu, film- sel uzamla filmsel zamanın nasıl yaratılacağını saptadı. Vertov, «sinema göz», «sinema gerçek» uygulamalarıyla sinemayı kendine yabancı bütün öğelerden kurtarmaya çalıştı. Alıcıyı sokağa, okullara, üretimliklere götürdü; yeni bir toplum yaratan insanları bu yaratma süreci içinde, doğaçtan (irticalen) saptamanın örneklerini verdi. Eisenstein, Pudovkin ve Dovjenko'nun çalışmaları da bunlara eklenince Sovyet sineması sessiz sinemaya şu katkılarda bulundu: Vertov'un yalın gerçekçiliğinden Dovjenko'nun lirizmine dek uzanan gerçekçi tutum; toplumsal izleklerin ağırlık kazanması; kendisini ve çevresini değiştirme çabasındaki insanların, toplulukların anlatılması; sinemanın hem devrimin tanığı hem de devrimci bilinci güçlendirme aracı olarak kullanılması; kurgunun başlı başına bir kuram (nazariye) olarak geliştirilmesi; kurgunun, izleyiciyi belli bir sonuca doğru yöneltme gücünü kazanması; görüntü, görüntü içeriği ve kurgu arasında ayrılmaz bir bağ oluşturulması.

Soru 93 : Sesin sinemaya katılması ne sağladı? Ne gibi değişikliklere yol açtı? Sesli sinemanın ilk yılları nasıl geçti?

Sesin sinemaya katılışı işleyimi altüst ettiği kadar sinema sanatında da sarsıntıya, bocalamaya ve köklü değişikliklere yol açtı. Kendine özgü kurallarıyla olgunlaşma dönemine ulaşan sessiz sinema sanatı yepyeni bir döneme girdi. Ses, doğanın vazgeçilmez bir öğesi olarak görüntüyü varsıllaştırmakla birlikte birçok estetik sorunların çözülmesini gerektirdi. Bu sorunların hepsi de aynı kolaylık ve hızla çözülemedi. İlk yıllarda sesli sinema uygulayımı henüz gelişmediğinden, sessizlenmiş alıcılar bulunmadığından alıcılar yalnız merceklelerinin önünde ufak bir deliği olan odacıklara yerleştirildi, Méliès'in alıcısından bile kötürüm duruma geçti. Arayazılar ortadan kalktı, bunun yerini sözün egemenliği aldı. Kurgu söze, yani ger-

çek zamana bağlandı. Çekimlerin çeşitliliği, canlılığı kalmadı. Söyleşme, oyunluk önem kazandı; söyleşme yazarları, oyunluk yazarları ön sıraya geçti, fakat bunların hemen hepsi tiyatrodan gelmekteydi. Zaten sesli sinemayla birlikte tiyatro yazarları, oyuncular, yönetmenleri sinemaya dolmuşlardı. Sinema bir kez daha görünçülüğün egemenliğine geçti. Tiyatronun eski yeni bütün dağarcığı görüntülüğe aktarıldı. Dilin ortaya çıkardığı engeli aşmak için, aynı filmin çeşitli dillerde çevirimleri yapıldı. Sinemanın türleri, sesle ilişkilerine göre yeniden bir önem sırasına dizildiler. Birleşik Amerika'da müzikli, danslı filmler, gangster filmleri, Amerikan güldürüsü, savrukla, kovboy filmleri, korku filmleri önem kazandı. Fransa'da bulvar tiyatrosunun vodvilleri, güldürüleri, Orta Avrupa'da (Almanya, Avusturya, Macaristan) opera, operet, müzikli güldürüler birbirini kovaladı. Ses aynı zamanda canlıresimin ve belgesel filmin de gelişmesini sağladı.

Sesin sinemaya getirdiği bu kargaşalık ve şaşkınlık, birkaç yıl geçince yavaş yavaş azalmaya, sesle görüntü arasında «barış içinde birlikte yaşama» kuralları bulunmaya başlandı. King Vidor doğal seslerin müzikli bir bezem oluşturmalarını, müziğin görüntülerle uyumunu başarıyla denedi; Pabst şarkıların görüntülerle karşısürümünü gerçekleştirdiği gibi, alıcıya sessiz sinemadaki canlılığını kazandırdı; Clair aynı şeyi üstelik bir savrukla kadar devinimli bir konuda gerçekleştirdi.

Soru 94 : İkinci Dünya Savaşına dek sinema sanatının evrimi nasıl bir yol izledi?

• **Amerikan sineması:** Sesin ve özellikle sözün tiyatrodakinden ayrı nitelik taşıdığı anlaşılınca, tiyatrocuların yerini yazarlar, gazeteciler aldı, oyunluk yazarı-yönetmen çiftleri ortaya çıktı. Dramatik yapı önem kazandı. Amerika'nın geçirdiği toplumsal sarsıntı toplumsal sorunların ele alınmasını sağladı. Savruklamanın tanınmış sanatçılarından çoğu seslinin ilerlemesiyle ortadan silinince, sesliye yatkın yeni güldürü sanatçıları ortaya çıktılar. Müzikli danslı filmler, gangster filmleri, kovboy filmleri, Amerikan güldürüsü, hafif güldürü, korku filmleri en gözde türler olmak niteliğini sürdürdü. Başarısız olmasına karşın yeni çıkan renkli film işlemi (Technicolor) özellikle

canlıresmin atılımına olanak kazandırdı. New York'ta kümelenen bir belgesel filmciler topluluğu Flaherty'nin açtığı çığırı sürdürdüler. «March of Time» dizisi, dergi-film çeşidine canlılık getirdi.

• **Fransız sineması:** Bu ülkede de yazarlıktan, gazetecilikten gelen oyunluk yazarları, bazı yönetmenlerle sürekli olarak işbirliği yapan çiftler oluşturdular. Üstelik bu oyunluk yazarları yaşadıkları toplumla, çağla yakından ilgiliydiler. Sinemayı tiyatrocuların elinden kurtaran bu oyunluk yazarları sinemaya bilinçlilik kazandırdılar. Bunun sonunda Fransız sinemasına özgü bir ozansız gerçekçilik akımı ortaya çıktı. Bu akım içinde Fransız orta sınıfın, işçi sınıfının sorunları işlendi. Film müziğinin başarılı örnekleri ortaya kondu.

• **Sovyet sineması:** Sessiz Sovyet sinemasının gerçekçi geleneği başlıca ustalar eliyle sesliye başarıyla ayak uydurdu. Fakat 1936'dan sonra ortaya sürülen resmi sanat görüşünün baskıları sessiz sinema dönemindeki genel başarının sürdürülmesini güçleştirdi. Buna karşın savaş öncesi dönemini kapatan «Aleksandr Nevskiy» ile Eisenstein görsel-işitsel uyuşumun en iyi örneğini verdi, sessizdeki kurgu ustalığının seslide uygulanmasını gerçekleştirdi.

• **İngiliz belgesel okulu:** İngiltere'de öykülü filmin önemli bir gelişme göstermemesine karşılık verimli bir belgesel film okulu ortaya çıktı. Çağdaş toplumsal sorunları insancıl bir açıdan ele alan, bu sorunların mutlaka çözülmesi gerektiğine izleyicileri inandırmaya çalışan bu okul, daha önceki belgesel film deneyimlerinden, gerçekçi sinema örneklerinden yararlandı; doğal çevreyi ustalıkla yansıtmak, insanı bu doğal çevre içindeki günlük savaşımla ele almak, ses-görüntü uyuşumu denemelerine girişmek, kurguyu seslinin olanaklarıyla yeniden değerlendirmek, etkileyici bir dizem sağlamak gibi katkılarda bulundu.

Soru 95 : Savaşta sinemanın en belirgin özellikleri nelerdi?

İkinci Dünya Savaşı sırasında sinemanın en büyük özelliği, sinemanın halk yığınlarını etkilemek amacıyla, o zamana

dek görülmemiş ölçüde bir propaganda aracı olarak kullanılması oldu. Sinema tam anlamıyla «askere alınmıştı» ve ideolojik savaşta baş silahtı. Görüntünün bütün olanakları, yığınları koşullandırmak amacıyla kullanıldı. Savaş filmleri, propaganda filmleri, haber filmleri, derleme filmler ile belgesel tür bütün öbür türlerin önüne geçti. Öbür türlerin çoğu da, zaman zaman yarı belgesel film kılıfına da bürünerek bu savaşa katıldılar.

İngiltere ile Sovyetler Birliği belgesel türdeki deneyimleriyle böyle bir çalışmaya zaten hazırlıklıydılar. İngiltere'de yaşanan İngiltere'nin turu yönlerini yansıtan çok başarılı filmler çevrildi. Belgesel filmin, geleneksel olarak sınırlı olan izleyicisi yerine geniş yığınlara yönelmek zorunluluğu yarı belgesel filmlerinin çoğalmasına yol açtı. Bu da İngiliz sinemacılarının özellikle savaşın sonunda ve savaştan sonra belgeci özellikler taşıyan öykülü filmlere sarsıntısız geçmelerini sağladı.

Sovyetler Birliği, İngiliz belgesel sinemacılarına koşut bir gelişme gösterirken, Birleşik Amerika fazla hazırlıklı bulunmadığı bu alanda, Hollywood lu sanatçıları askere atarak açığı kapatmayı denedi. Fakat bunda yalnız Frank Capra'nın yönetimindeki «Niçin Savaşıyoruz?» dizisi, derleme filmlerin kurucusu Sovyet sinemacısı Ester Şub'un deneyiminden yararlanarak bu türü varsıllaştırdı, bir yandan da çoğu düşman ülkelerde çevrilmiş haber ve propaganda filmlerini bu derleme filmler içinde ustalıkla kullanarak, sinemanın ne denli iki tarafı keskin bir kılıç niteliği taşıdığını açıklıkla ortaya koydu: Aynı görüntüler, usta bir kurguyla çevrilişlerindeki amaçın tam tersine kullanılabilirliyordu.

Öykülü film alanında bu dönemde gerçekleştirilen en önemli film «Yurttaş Kane»di. «Yurttaş Kane» tıpkı Griffith'in «Bir Ulusun Doğuşu», «Hoşgörüsüzlük»ü, Eisenstein'in «Potemkin Zırhlısı» gibi çığır açan yapıtlardandı. Ruhbilimsel bir çözümlemeden yola çıkan, toplumsal eleştiriye ulaşan Welles, kendinden önceki sinemanın deneyimlerini ustaca birleştiriyor, kendi buluşlarıyla da varsıllaştırarak sesli sinemaya yeni bir katkıda bulunuyordu. Geriye dönüşlerin filmin doğal akışına bağlanarak yapılması; nesnel ve öznel anlatışın yerinde kullanılması; derinlemesine görüntünün yeni bir uygulamayla gerçekleştirilmesi, buna bağlı sanat sorunlarının değerlendirilip çözüme ulaş-

tırılması; noktalama işlemlerindeki kestirmelik; sese üçboyutluluk kazandırma; söyleşmenin gündelik yaşayıştaki doğallığa ulaştırılması bu katkının başlıca yönleriydi. Amerikan sineması, dünyanın bu kanlı çatışmasının etkisiyle, şiddeti, sadizmi, öykülü filmlerde büyük ölçüde kullanmaya başladı ve bu öğeler en çok, yeni ortaya çıkan kara film çeşidinde yer aldı.

Soru 96 : Savaş sonrası sinemasında sanat yönünden nasıl bir gelişme ortaya çıktı?

Bu soruyu yanıtlandırmadan önce, savaş sonrasında sinemanın geçirdiği önemli değişiklikleri kısaca özetlemek gerekir. Çünkü sanat yönünden gelişme büyük ölçüde bu değişikliklerden doğdu: Sinema birkaç büyük ülkenin tekelinden çıktı; bağımsızlığına kavuşan her ülkenin ulusal sineması oldu; ülkeler arasında sinema alışverişi çok hızlandı, ortak yapımlar arttı, sinemanın sınır tanımazlığı daha da belirginleşti; sayıları gittikçe artan uluslararası film şenlikleri bu alışverişi daha yararlı, daha etkili biçime soktu; televizyon başlangıçta sinema işleyiminin büyük bir sarsıntı geçirmesine yol açtı, fakat sonra verimli bir işbirliği başladı; boş film duyarlıklarının artmasında, merceklerin gelişmesinde, renkli filmde, alıcılarda, seslendirme işlemlerinde, geniş görüntülük işlemlerinde büyük ilerlemeler ortaya çıktı ve bu yeni uygulamısal olanaklar sinema sanatına yeni katkılarda bulundu.

• **Yeni Gerçekçilik:** Savaş sonundaki ilk büyük sinema olayı İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışıydı. İtalyan sinemacıları, uzun süren bir baskı ve suskunluk döneminden sonra kendilerinden önceki gerçekçi akımlardan çıkarılacak dersleri değerlendirerek bunu kendi toplumlarının en önemli sorunlarına (baskı yönetiminde yaşayış, savaş, direnme, savaş sonrası getirdiği sorunlar...) uyguladılar, çağının tanıdığı olan bir sinema akımını geliştirdiler. Yeni Gerçekçiliğin başlıca özellikleri şunlardı: Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek; dar bütçeli, en küçük çevirim takımıyla çalışmak; uğraşman olmayan oyunculara büyük yer vermek; dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına

uydurmak; yapmacıksız, yalın bir anlatımdan yararlanmak; sinema hilelerinden, ustalık gösterilerinden kaçınmak; oyunculara kendi yaşayışlarını canlandırmakta büyük özgürlük tanımak; söyleşmenin önemli bölümünü oyuncuların kendilerinin bulmasını sağlamak, siyah-beyaz filmde yararlanmak. Yeni Gerçekçilik akımı dramatik yapının günlük yaşayışa tıptı tıpına uygun düşmesini sağlamak için yerinde incelemeye, doğaçlamaya geniş yer verdi. Doğal bezemler, dışarıda çevirim önem kazandı. Konunun işlenişine uygun olarak toplu çekimler, boy çekimleri ön sıraya geçti. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinemaya yeni başlayan ya da yapıma yeniden dönen ufak ülkelerde, bağımsızlığına yeni kavuşan ülkelerde büyük etki yaptı. Her ülke (Birleşik Amerika, Japonya, Hindistan, İspanya, Latin Amerika ülkeleri) kendine özgü biçimde Yeni Gerçekçiliği değerlendirdiler.

• **Geniş görüntülükler:** Televizyonun rekabetiyle ve daha başka nedenlerde geniş görüntülüğün çeşitli işlemlerini birbiri ardından piyasaya süren Amerikan sineması ve az sonra öbür sinemalar, yeni çerçeve oranlarının ortaya çıkardığı sorunları çözmek çabası içine girdiler. Tıpkı seslinin ortaya çıkışındaki gibi, bir bocalama, sarsıntı döneminden sonra geniş görüntülük işlemleri yavaş yavaş sanat yönünden çözüme ulaştırıldı.

• **Özgür Sinema:** Televizyonu sürekli olarak yayında kullanan ilk ülke olarak İngiltere, bu yeni aracın ve yeni gerçekçiliğin etkisiyle, işleyimden bağımsız bir sinema akımı olan Özgür Sinema'yı 1956'ya doğru ortaya çıkardı. Bağımsız, ufak çevirim takımlarının, taşınabilir ufak alıcılar, ses aygıtlarıyla, çevirim koşullarının yetersizliğine aldırmaksızın, evlerde, sokaklarda, okullarda, dans salonlarında, meyhanelerde günlük yaşayış kendi doğal akışı içinde saptaması Özgür Sinemanın başlıca özelliği idi. Televizyon ile sinema uygulayım ve sanatını ilk bağdaştırma denemeleri bu akımla ortaya çıktı, bunu aynı özellikleri gösteren New York Okulu (ABD) izledi. Sesin görüntüdenli serbestlikle alınması, alıcının elde taşınıp bütün devinimlerini, kendini taşıyanla birlikte yapması, kurgulamanın büyük bölümünün çevirim sırasında gerçekleştirilmesi ileriki çalışmalara örnek oldu.

• **Yeni Dalga:** Fransa'da 1958'e doğru ortaya çıkan Yeni Dalga akımı Özgür Sinema akımının uygulayıcılarından yararlandı: Ucuz, dar bütçeli, ufak çevirim takımlı, yıldızsız, eşten

desttan derlenmiş oyunculu, sokakta çevrilmiş, ufak alıcılı filmler. Bununla birlikte Yeni Dalga'nın başlıca sanatçılarının çıkış noktaları, tutumları, sanat görüşleri Özgür Sinema'dan ayrıldı. Yeni Dalga, alıcıyı bir kalem denli özgürce kullanmak gerektiğini savunan «alıcı-kalem» görüşüne dayanıyordu. Oyunluk yazarı ve benzerleri aradan çıkmalı, tek yaratıcı olarak yönetmen kalmalıydı. Dramatik yapı, insan eliyle kurulmuş düzmece bir öykü üzerine kurulmamalıydı; mantıklı bir sıra izlemesi zorunlu değildi; günlük yaşam nasıl mantıklı sıra izlemezse, nasıl beklenmedik olaylarla doluyorsa sinemacı da filme aynı yapıyı vermeliydi. Bundan başka Yeni Dalga toplumsal sorunlardan çok insanın iç dünyasına yönelmekteydi; bu iç dünya da yine mantıklı bir kuruluştan uzaktı. Böylelikle Yeni Dalga'nın filmleri, geleneksel dramatik yapıdan ayrılan, çağrışımlara önem veren, gerçek zamanla oynayan, açılma ve kararma, zincirleme gibi noktalama işlemlerini ortadan kaldıran; kurguyu da dramatik yapının bu yeni biçimini destekleyecek yolda kesik kesik, beklemedik çarpıcı çekimlere dayandıran yapıtlardı. Yeni Dalga'nın sağladığı önemli bir değişiklik, cinsel tabulara da ilk büyük darbeyi indirmesi oldu.

• **Dolaysız Sinema:** Özgür Sinema'dan daha büyük ölçüde televizyonun sinemayla bağdaştırılmasını sağlayan bir akım olarak Yeni Dalga'yla aynı sıralarda Birleşik Amerika ve Kanada'da ortaya çıktı. Bir yandan televizyonun canlı yayın yapan elektronik alıcısının uygulayımına, bir yandan televizyon için hazırlanan filmlerin uygulayımına dayanıyordu. Bu yönleriyle sinemada öteden beri var olan haber filmlerinin, öbür belgesel film çeşitlerinin deneyimlerinden de yararlanıyordu. Dolaysız Sinema, görüntü ile sesin olayın ortaya çıktığı sırada birlikte alınmasına, olayın «dumanı üstündeyken» saptanmasına büyük önem verdi. Televizyon filmi çalışmasına uygun olarak aynı anda olayı değişik açılardan saptamasını öngördü. Yönetmen ile alıcı yönetmeni aynı kişide birleşti. Yönetmen-alıcı yönetmeni, kurguyu, daha filmi çevirirken, çevirim sırasında gerçekleştirmeye çalıştı. Aynı yöntemleri yine aynı yıllarda Fransa'da bu-
dunbilimciler kendi araştırmaları için biraz değiştirerek kullanmaya başladılar. Vertov'un Sinema-Göz, Sinema-Gerçek'inin Dolaysız Sinema uygulayımıyla birleşmesinden oluşan bu yeni Si-

nema-Gerçek, toplumbilimcilerin de katılımıyla toplumbilim so-
ruşturma aracı kılığına büründü.

• **Antonioni. Resnais. Bergman:** Yeni Gerçekçilikten Ye-
ni Dalgaya ve oradan 1960'a dek uzanan bu çeşitli akımların
getirdiklerini iki ayrı yönde, Antonioni ile Resnais'nin yapıtları
bir bireşime ulaştırdı. Belge filmcilikten, Yeni Gerçekçilikten ge-
len Antonioni'nin büyük katkısı, geleneksel sinemaya özgü dra-
matik yapıyı değiştirmesi oldu. Geleneksel sinemanın bütün ça-
bası bir konu düzmeye, bir öykü anlatmaya yöneliyordu. Konu-
nun önemli bir noktasından yola çıkılıyor, konu ilerledikçe dü-
ğümler atılıyor, sonra bu düğgümler çözülerek konu bir çözüme
ulaştırılıyordu, hatta çok kez «kıssadan hisse» çıkarılıyordu. An-
tonioni'nin dramatik yapısı, yaşamın günlük akışı içindeki her-
hangi bir noktadan yola çıktı, bu akışı olduğu gibi yansıtmaya
çalıştı. Bu akış içinde, geleneksel sinemada olduğu gibi mutlaka
büyük olaylar, önemli durumlar, olağanüstü davranışlar yer
almaz; tersine günlük yaşayışta en çok rastlanan ufak, çok kez
anlamsız sayılabilecek davranışlar en büyük yeri tutar. Antoni-
oni, geleneksel sinemada ayıklanan güçsüz zamanları, güçsüz
durumları, tam tersine, değerlendirmeye çalıştı. Filmlerinin bi-
tiş noktası da tıpkı çıkış noktası gibi, kahramanın yaşamının
herhangi bir noktasıydı. Antonioni dramatik yapıdaki bu köklü
değişikliğin yanı sıra çağdaş Batı toplumundaki insanın buna-
lımına büyük önem verdi, bu bunalıma yol açan nedenleri çö-
zümlledi. Filmlerinde çerçeveleme, özellikle derinlemesine gö-
rüntü, görüntü yoğrumsallığı titizlikle durulan öğelerdi. Kurgu
bu yeni dramatik yapının nabız atışına ayak uydurdu. Antonio-
ni'nin filmlerinde müzik de dramatik yapının güçlü ya da gü-
çsüz noktalarına göre nitelik değiştirmeyen bir yolda kullanıldı.
Yine belge filmcilikten gelen ve Yeni Dalga'dan geçen Resnais,
bir yanıyla da «yeni roman»a bağlıydı. Antonioni'nin davranış-
lar sinemasına ek olarak Resnais dramatik yapının ayrıca anı-
lar, düşünceler, çağrışımlar, düşlerle de biçimlenmesi gerektiğini
ortaya koydu. Geleneksel sinemanın mantık sırası izleyen, dü-
zenli, dengeli yapısı yerine kişilerin ruhsal durumlarıyla günlük
gerçeklerin, anılarla çağrışımların, düşlerin ve düşüncelerin ka-
rışımından oluşan bir yapı kurdu. Geçmiş zaman, şimdiki za-
man ve gelecek zamanın en iyi değerlendirmesini Resnais yaptı.
Bergman'ın yapıtlarındaysa hem Antonioni'nin hem de Resnais'

in tutumlarını andıran bir yapı yer alır. Bergman, ayrıca, yine Batı toplumundaki insanın toplumsal, dinsel ve cinsel bunalımlarını yansıtmakta büyük başarı gösterdi. Cinsel tabulara Yeni Dalga'dan sonra ikinci büyük darbeyi Bergman'ın filmleri indirdi.

Soru 97 : Bugünkü sinemanın belli başlı özelliklerini anlatır mısınız?

1960'tan günümüze dek uzanan dönemde çeşitli ülkelerde çeşitli adlar altında değişik sinema akımları ortaya çıktı: «Candid Eye - Arı Göz», «Innocent Eye - Masum Göz» (Kanada), «New American Cinema - Yeni Amerikan Sineması», «Underground Cinema» (ABD), «Cinema Novo - Yeni Sinema» (Brezilya), «Cinema libero - Özgür Sinema» (İtalya)... Ayrıntılar bir yana bırakılırsa bu akımların hepsi genç sinemacıların yeni bir sinema kurma çabalarını yansıtır. Yeni Dalga'nın tek ülkede çıkıp, büyük kayıplar vererek çekilen dalgası yerine, bunlar bir gezegen çapında, sürekli bir dalgayı yansıtır. Çünkü birkaçı dışında öbürleri hep siyasal sınırların ötesinde, düşüncede, duyguda, başkaldırmada, yeni bir düzen kurma çabasında ortak nitelikler göstermektedirler. Yalnız bu çabalar, bu sinemacıların üyesi oldukları üç büyük dünya topluluğuna göre değişmektedir: «Hür Dünya Topluluğu» denilen Batı dünyası sineması bir bunalım, sıkıntı, bunlardan kurtulma çabasını anlatan, çok kez de kötümserliğe saplanan bir sinemadır. «Üçüncü Dünya Topluluğu» denilen az gelişmiş ya da gelişmemiş ülkeler sineması bir umut, iyimserlik, iyi bir gelecek için uğraşı sinemasıdır. «Doğu Bloku» denilen komünist ülkeler sineması, yukarıdaki iki topluluğun birbirine karşıt özelliklerini taşıyan bir sinemadır. Fakat hepsinde ortak yön, gençlerin kendilerini ve başkalarını tanımak, kendilerini ve çevrelerini sinema yoluna anlatmak, sorunlarına çözüm bulmak çabasıdır. Gençlerin yeni bir sinema kurma çabası, daha önce sinemayı etkilendirdiğini gördüğümüz nedenlere ek olarak şu yeni nedenlere de dayanıyordu: Üçüncü Dünya ülkelerinin büyük bir varlık olarak belirmesi; ulusal kurtuluş savaşlarının yoğunlaşması, yeni sömürgecilikle her alanda çatışma; nükleer çağın, uzay çağının, televizyon çağının, yığılmsal iletişim çağının hızla gelişmesi; geleneksel töre ilkelerinin iflasi. Ne var ki baş döndürücü uygulayınbilimsel gelişmeye,

insanca yaşama uğrındaki savaşıma, geleneksel töre ilkelcrinin yediğı darbelere karşın yetersizliğı açıkça belli olan eski düzeni sürdürme çabası günümüzün en büyük çatışmasını ortaya çıkar-makta, bu da en iyi yankısını sinemada bulmaktadır.

Yeni sinema, geleneksel sinemaya karşı çıkmaktadır ama bu sinemanın ne yararlı yönlerini benimsemeyi ihmal etmemektedir. Sinema-Göz, Sinema-Gerçek, Sovyet gerçekçiliğı, İngiliz Belgesel Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliğı, Yeni Dalga'nın yapım yöntemleri ve deyişi, televizyon uygulayımı, Dolaysız Sinema, Antonioni, Resnais ve Bergman'ın katkıları bu arada sayılabilir. Nitekim yeni sinemanın şimdi sıralayacağımız belli başlı özelliklerinden çoğu, bu bakımdan bize yabancı gelmeyecektir. Yeni sinema, sinemanın büyük gücünün artık sınırlamalara uğramaksızın kullanılmasını amaçlar. Bu büyük güç, toplumsal düzen değışikliğini sağlamakta siyasal bir silah; insanı, çevresini tanıtmakta bir araçtır. Yapım yöntemi bakımından yeni sinema, en yeni olanaklardan yararlanarak alıcının gerçekten bir «alıcı-kalem» olarak kullnılmasını ister. Çok kez yönetmen, oyunluk yazarı, alıcı yönetmeni bir kişide birleşir ve «yaratıcı sineması»nı oluşturur. İşlik uygulayimleri, yapma bezemler, yıldızcılığa karşı dışarıda çevirimi, doğal bezemleri, tanınmamış oyuncular yegler. Televizyon uygulayımı ile sinema uygulayımını bağdaştırarak uygulamaya çalışır. Sinema sanatı yönünden yeni sinema nesnel bir gerçekçilik ile öznel bir tutumu bir arada kullanır: Alıcı dış dünyayı bozmadan, çarpıtmadan saptar, ama dış dünyanın gerçeğini sinemacı yorumlar. Bu çalışmasında sinemacının en önem verdiği nitelikler, dürüstlük, doğruluk, içtenlik, doğallık, kendiliğindenliktir. Yeni Sinema bir yandan Antonioni'nin geleneksel dramatik yapıda gerçekleştirdiğı değışikliği, bir yandan da Resnais'nin çağrışımları serbestçe kullanma yöntemini benimser. Buna uygun olarak, yine Antonioni'de olduğu gibi dramatik müzikten değil, soyut, nesnel bir müzikten yararlanır. Yeni sinemada görüntüler ağır basar, çerçeveleme, görüntü güzelliğı ihmal edilmez; doğal sesler ve günlük konuşmalar önem kazanır. Geniş görüntülük genellikle en akla yakın çerçeve oranında (1:1,66) kullanılır. Geniş görüntülük işlemi ve derinliğine görüntü, sinemacının kurguya fazla yer bırakmadan, uzay içinde rahatça varlıkları, oyuncuları, alıcıyı devindirmesini sağlar. Kurgulama, kimi zaman tek görünçlüğe, tek ay-

rima dek uzanan uzun bir çekim içinde gerçekleştirilir. Noktalamaya en az ölçüye indirilir, akıcılığı bozmayacak biçimde kullanılır ya da noktalamaya hiç başvurulmaz, doğrudan doğruya kesmeyle bağlantı kurulur.

Soru 98 : Sinema sanatının geleceği konusunda nasıl bir tahminde bulunulabilir?

Sinema sanatının bugüne kadarki gelişmesi, bu sanatın büyük gücünün ancak ufak bir bölümünün kullanıldığını ortaya koymuştur. Bunun nedeni, sinema sanatının özündeki bir eksiklikten ya da sinemacının yeteneksizliğinden, yaratıcı gücünün olmamasından değil, dış etkenlerden kaynaklanmaktadır. Sinema sanatı bugüne dek hep işleyim koşulları, ekonomik koşullar, uygulamabilim koşulları, toplumsal-siyasal koşullarla sınırlanmıştır. Fakat yine sinemanın savaş sonundan günümüze kadarki gelişmesi bütün bu sınırların gittikçe zorlandığını, kimi noktalarda büyük gedikler açıldığını göstermektedir:

• **İşleyim yönünden:** Savaş sonunda büyük ülkelerin tekelden çıktığını gördüğümüz sinema işleyimi hem yapım hem oynatım olarak üçüncü dünya ülkelerine doğru hızla kaymaktadır. 1939'da yıllık 2.000 uzun filmin % 55'ini Amerika ile Avrupa, geri kalanını Asya, Latin Amerika, Afrika ülkeleri çeviriyorlardı. 1961'de 3.000 filmin % 56'sını tek başına Asya çevirmekteydi. 1939'da yılda ellinin üstünde film çeviren dokuz ülke arasında az gelişmişlerden yalnız Hindistan vardı; 1961'de on altı ülke arasında dokuz az gelişmiş ülke yer alıyordu. 1939'da dünyadaki 80.000 kapalı salondan yarısı Avrupa'da, dörtte biri Kuzey Amerika'da, dörtte biri de Asya, Afrika ve Latin Amerikadaydı. 1960'ta 160.000 kapalı salonun % 64'ü Avrupa'daydı, fakat bu artışı, savaş sonunda az gelişmişler arasında bulunan Doğu Avrupa ülkeleri sağlamıştı. Kuzey Amerika'daki salon sayısı hızla azaldı. Buna karşılık Asya'daki salon sayısı beş, Latin Amerika'daki iki buçuk, Afrika'daki iki katına yükseldi. 1960'ta 20 milyar sinema izleyicisinin yarısını Asya ülkeleri sağlamaktaydı. Kuzey Amerika ile Avrupa birlikte alındığında Asyadaki izleyici sayısının ancak yarısına ulaşabilmekteydiler. 1 milyara yaklaşan Latin Amerika

lkeleri ile 210 milyona yaklaşan Afrika lkeleri izleyicileri Asya'nın izleyecilerine katılınca durum daha iyi anlaşılır. Bu eğilim son on yılda aynı yönde hızla gelişmiştir. Doğum denetimine karşın büyük bir nüfus patlaması içinde bulunan üçüncü dünya ülkelerine bu kayış, sinemanın işleyim olarak tükenmez bir kaynağa dayandığını gösterir.

• **Ekonomik yönden:** İşleyimin az gelişmişlere kayması, bu ülkelerin durumuna bağlı olarak sinema işleyiminin daha tutumlu, daha ucuz yapım yöntemleri kullanmasına yol açtığı gibi, bu ülkeler dışındaki sinemayı da işleyim olarak az gelişmişlerin ekonomisine bağlamaktadır. Uygulayimbilimsel ilerlemeler de film yapım giderlerinin düşürülmesine doğru eğilimi hızlandırmaktadır.

• **Uygulayimbilim yönünden:** Son birkaç yıl içinde bu alandaki ilerlemeler sinemanın hem uygulam, hem işleyimsel, hem de ekonomik yapısında değişikliklere yol açtığı gibi, sinema sanatını ve bu sanatla izleyici arasındaki ilişkileri de etkiledi. Uygulayimbilimsel ilerlemenin biri elektronik alıcılardaki gelişmedir. Bu alıcılar mıkнатıslı kuşak üzerine elektronik görüntülerin saptanmasını sağlamaktadır. Bu da bütün karışık ve masraflı işlemelik yöntemlerini ortadan kaldırmakta; alıcıyı bir ses alma aygıtı denli kolaylıkla çalıştırarak görüntü almak, alınan görüntüyü hemen izlemek, beğenilmeyen görüntüyü silip yeni görüntüyü hemen almak olanaklarını sağlamaktadır. Yani hem büyük bir özgürlük, hem rahatlık, hem de büyük bir tutumla çalışmayı gerçekleştirmektedir. Elektronik görüntüler hem televizyonda hem de filme aktarılarak sinemada izlenebilmektedir. İster boş film, ister mıkнатıslı kuşak üzerine alınmış olsun, görüntü kutucukları da hızla yaygınlaşmaktadır. Bu kutucuklar (kasetler), piyasaya doldurulmuş olarak sürülen ses kutucukları yapısındadır; doğrudan doğruya göstericide kullanılabilmekte ya da televizyonda kullanılabilmektedir. Öğretim alanında hazır dersleri seçme ve sunma olanağıyla büyük devrim yaratan kutucuklar, sinemanın önemli yapıtlarının bir ses kutucuğu, bir plak ya da kitap denli kolaylıkla sağlanması yönünden sinema ekininin hızla yaygınlaşmasını ve gelişmesini de sağlayacaktır. Bir başka gelişme, laser ışınları yardımıyla holografının gerçekleştirilmesidir. Holografi, sinemada bugüne dek başarısız kalan

üçboyutlu sinemayı ilk kez tam anlamıyla uygulamayı sağlayacaktır.

• **Toplumsal-siyasal yönden:** En belirgin biçimini denetlemede bulan toplumsal-siyasal sınırlamalar, birçok ülkede gerilemeye başlamıştır. Özellikle sinemadaki cinsel tabular çeşitli ülkelerde tümüyle yıkılmış, birçoklarında eski sertliğini yitirmiştir. Siyasal tabular, bu denli hızlı olmasa da, yine gerilemektedir.

• **Sinema - TV ilişkileri yönünden:** Bu ilişkiler gerek uygulayım yönünden gerek sanat yönünden gittikçe kaynaşmakta, birbirini bütünlemeye yönelmektedir. Görüntülerin elektronik yöntemle saptanması, sinema ile televizyonun birbirinin deneyimlerinden yararlanarak ayrılmaz biçimde gelişmelerini sürdüreceklerini ortaya koymaktadır.

Bütün bunlar, sinema sanatının geleceği konusunda çok iyimser olmak gerektiğini göstermektedir. İşleyim yönünden, ekonomik yönden, toplumsal-siyasal yönden, uygulayimbilim yönünden, televizyon ile sinema arasındaki işbirliği yönünden ortaya çıkan bu birikimlerle sinema sanatı tam bir patlama noktasındadır. Hiçbir geleneksel sanat sinema-televizyon denli gizil (potansiyel) güç taşımıyor, hiçbir geleneksel sanat sinema-televizyon denli geleceğe yönelik değil.

BİR FİLM NASIL İNCELENİR?

Soru 99 : Bir filmi incelemek için nasıl bir yol izlenmelidir? Bunun için bir çizem verebilir misiniz?

Sinema sanatı üzerindeki kitapların amacı, her şeyden önce, sinema izleyicilerini izledikleri filmler karşısında etkin duruma geçirmek, bu filmleri değerlendirebilmelerini sağlamak, kötü filmlerin zararlarından koruyabildiği denli iyi filmlerden de zevk alabilmesini sağlamaktır. Bu da her şeyden önce her filmin bilinçli bir tutumla incelenmesini, çözümlenmesini gerektirir. Sinema sanatı üzerindeki kitaplar da bu çözümlemeye yardımcı olacak bilgileri sağlamaya çalışır. Genellikle, elinizdeki bu kitabın düzeni, bu çözümlemeye kullanılabilecek bir çizeme uygun olarak hazırlanmıştır. Kitabın ilk bölümü görüntüyü oluşturan öğelerin çözümlemesini yapmaktadır. Bundan dolayı herhangi bir filmin çözümlenmesinde en başta ele alınması gereken görüntü öğelerinin özelliklerinin ne olduğu, bu özelliklerin nasıl kullanıldığı, bu ilk bölümden izlenebilir. İkinci ve üçüncü bölümler hem ilk bölümün hem de birbirlerinin bütünleyicisidirler. İkinci bölümdeki sinema türleri, izlediğimiz herhangi bir filmin hangi tür içine yerleştirilebileceğini, bu türle ilgili olarak filmde nelerin olması gerekeceğini, nelerin bulunup nelerin bulunmadığını, filmin bu türe nasıl bir katkıda bulunduğunu aydınlatmaya yarar. Sinema sanatının başlangıcından günümüze kadarki gelişmesini çok kalın çizgileriyle veren üçüncü bölüm hem sinema dilinin, sinema sanatının, hem görüntü öğelerinin zaman içindeki gelişimini, hem de türlerin gelişimini verir.

Bir filmi incelemek için bu gibi bilgilerin yanı sıra bazı araçlar da gereklidir. Doğallıkla her şeyden önce, incelenecek filmi elde bulundurabilmek büyük bir talihtir. Film ele geçirmek olanağı yoksa sinemada izlenebilir. Film eldeyse, en ülküsel

araç bakımlıktır. Bakımlık görüntüleri ve sesi çok yakından, üzerinde çekim çekim, resim resim durarak incelemeyi, gerekirse geriye dönmeyi, yeniden izlemeyi sağlar. Ama bugünkü koşullarda bu aygıt ancak büyük bir talih eseri bulunabilir. Fakat film eldeyse ve boyuna uygun gösterici varsa, buna benzer bir çalışma yine görüntülükte yapılabilir. Son yıllarda gittikçe artan ve yaygınlaşan televizyon kutucukları bu alanda en büyük yardımcıdır. Bir başka çalışma aracı, incelencek filmin çevirim oyunluğudur. Fakat çevirim oyunluğu da kolaylıkla bulunan bir araç değildir. Bir film, bunun çevirim oyunluğu ve bir bakımlık bir raslantı olarak ele geçmişse bu fırsatı değerlendirmek kadar yararlı bir çalışma düşünülemez. Böyle bir çalışma, gerek kitaplardan edinilmiş kuramsal bilgileri, gerekse eskiden izlenilmi , yüzlerce film den edinilmiş az ya da çok bilinçli deneyimleri uygulamalı olarak denetlemek ve değerlendirmek olanağını sağlar. Bununla birlikte izleyici bu araçlardan yoksun olduğu vakit bile, sinemalarda gösterilen önemli filmlerde buna yakın çalışmaları gerçekleştirebilir. Öte yandan, aşağıda vereceğimiz inceleme  izemi, böyle bir çalışmaya girecek olan kimseyi  rk tmemelidir. Her film böylesine geniş bir  izemi gerektirmez, bunların hepsinin bir filmde aranmasını zorunlu kılmaz.  nemli olan, bir filmle karşılaşıldığında onu öğelerine ayırabilmek ve her öğeyi çözümleyerek değerlendirme alışkanlığını kazanmaktır. Bu  alışma ne denli sık yapılırsa, bu çözümlleme ve değerlendirme artık her film izlenirken, kendiliğinden içgüdüsel biçimde gerçekleştirilmeye başlanır. şimdi  izemimizi görelim:

I. YARDIMCI BİLGİLER

A) Filmin kimliği

1. Filmin adı
2.  lke
3. Yönetmen
4.  evriliş tarihi
5. Işlik
6. İlk gösterim (yeri, tarihi)
7. Uzunluk

8. Çağ
9. Çevre
10. Tür
11. Kazandığı ödüller
12. Renk işlemi
13. Çerçeve oranı

B) Tanıtma yazıları

14. Yapımevi
15. Dağıtım evi
16. Çevirim takımı:
 - a - Yapımcı
 - b - Yapım yönetmeni
 - c - Yönetmen
 - ç - Yönetmen yardımcısı
 - d - Yazman
 - e - Oyunluk yazarı
 - f - Uyarlamacı
 - g - Söylesme yazarı
 - ğ - Çevirim oyunluğu yazarı
 - h - Asıl yapıt
 - ı - Görüntü yönetmeni
 - i - Alıcı yönetmeni
 - j - Baş ısıkcı
 - k - Ses yönetmeni
 - l - Ses yönetmen yardımcısı
 - m - Müzik
 - n - Orkestra
 - o - Bezemci
 - ö - Sanat yönetmeni
 - p - Yapım görevlisi
 - r - Donatımcı
 - s - Gıvsıcı
 - ş - Makvajcı
 - t - Kurğucu
17. Oynayanlar

C) Bütünleveci bilgiler

18. Yönetmen
19. Yazarlar

- 20. Oyuncular
- 21. Kaynakça

Ç) Oyunluk

- 22. Asıl yapıt
- 23. Oyunluğun evrimi
- 24. Oyunluğun özeti
- 25. Ayrımların özeti

II. DRAMATİK ÇÖZÜMLEME

- 26. Uyarılama
- 27. Dramatik yapı:
 - a - İzlek ve işlenmesi
 - b - Dramatik yapının bölünmeleri
 - c - Noktalama çeşitleri
 - ç - Kişiler
 - d - Çevre
 - e - Söyleşme
 - f - Anlatış

III. SINEMALIK ÇÖZÜMLEME

- 28. Görüntünün öğeleri:
 - a - Çerçeveleme
 - b - Görüntü düzenlemesi
 - c - Görüş noktası
 - ç - Alıcı açısı
 - d - Çekim ölçeği
 - e - Oyun/Oyuncu
 - f - Bezem/Donatım/Giysi/Makyaj
 - g - Aydınlatma
 - ğ - Renk
 - h - Devinim
 - ı - Ses
 - i - Kurgu
 - j - Görünçlkleme/Yönetim

EK

Filmin yankıları
Tartışılacak konular

Soru 100 : Bu çizemin gerekli noktalarını açıkla mısınız?

Birinci bölümdeki «yardımcı bilgiler», filmin incelenmesinde yararlı olabilecek bilgilerin edinilmesini sağlar. Bu bilgilerin çoğu filmin kendinden elde edilebilir; fakat kimileri için dış kaynaklara başvurmak gerekir. Bunların hepsi de vazgeçilemez birer öge değildir; ama bunlar için ne denli çok bilgi sağlanırsa o denli yararlı olur. Çünkü en önemsiz bir ayrıntı bile bir ipucu sağlayabilir. Örneğin 1. maddedeki «filmin adı»nı ele alalım. Filmin birden çok adı varsa ya da ilk verilen ad değiştirilmişse bunların hepsini, yabancı filmse özgün adını ve getirticinin tak- tığı adı bilmek yararlıdır. Çünkü çok kez filmin adı, onu ger- çekleştirenin amacını, ele aldığı izleği açığa vurur. Değiştirilen bir ad, filmin yaratıcısının değişen görüşünü yansıtabilir. Ya- bancı bir filme getirticinin verdiği ad - bu ad özgün adla büyük bir ayrılık gösteriyorsa - filmin başka ülkelerde nasıl yorumlan- dığını anlatabilir. Örneğin 2. maddedeki «ülke», filmin yalnız «uyruğunu» saptamakla kalmaz, ortakyapımların çoğaldığı bir çağdaki karışık işbirliğini çözebilecek bir ipucu getirebilir. «Çev- riliş tarihi» (bu tarih ilk çevirim gününden sonra çevirim gününe kadarki süreyi kapsar) bir filmin gerçekleştiriliş tarihini kesin-likle saptadığı gibi, «ilk gösterim»le birlikte alınca kimi zaman bir filmin tamamlanması ile piyasaya sürülmesi arasında çok uzun bir dönemin geçtiğini açığa vurur. «Tanıtma yazıları» fil- min zaten içinde yer alan bir dizeldir; burada filme emeği geçen sanatçıların, uygulamanların adları belirtilir. Bu dizelge bizim, filmde yönetmenden başka şu ya da bu yönden etkisi olabilecek sanatçı ve uygulamanları bulup çıkarmamızı; bunların filmdeki başarı paylarını değerlendirmemizi kolaylaştırır. Örne-ğin bütün önemli yapıtlarında hep aynı temel çevirim takımıyla çalışan bir yönetmenin bu takımda büyük değişiklikler yaptığı vakit bunun filmde etkisinin önem kazandığı durumlar olabilir. «Bütünleyici bilgiler» başlığındaki ilk üç madde (18-20), üze- rinde ayrı ayrı durulması gereken başlıca sanatçıları göstermek- tedir. Filmi gerçekleştiren yönetmenin yaşamöyküsü (biyografisi), sinemadaki çalışmaları ve yeri, ele alınan yapıttan önceki ve sonraki filmleri üzerinde ne denli geniş bilgi edinilirse incele- mede o denli yararı dokunur. Bunun gibi filmin oyunluğuna

temel olan yapının yazarları, oyunluğun çeşitli çalışmalarına katılan yazarlar, filmin belli başlı oyuncularını için de buna benzer bilgiler derlenmelidir. 21. madde bu çalışmalarda kaynak olabilecek yayımların kısa da olsa bir kaynakçasını hazırlamak için konmuştur. Buraya film üzerinde daha önce çıkmış eleştirme, araştırma, inceleme varsa bunlarla ilgili kaynakça bilgisi de eklenir. «Oyunluk» başlığındaki 22. maddede, film bir uyarlamaysa yararlanılan kaynak yapıyla ilgili bilgiler yer alır. Oyunluk bir romandan, bir oyundan, bir öyküden... uyarlanmışsa bu asıl yapının nitelikleri, belli başlı özellikleri belirtilir. 23. madde, oyunluğun çevirim oyunluğu kılıfına girinceye dek geçirdiği değişikliklerin gözden geçirilmesi içindir. 24. maddede oyunluğun en kısa yoldan anlatılabilecek bir özeti yapılır, 25. maddedeysen her ayırımın tek tek genişçe özetleri, en belirgin nitelikleri ortaya konur.

«Dramatik çözümleme» başlığını taşıyan ikinci bölümün ilk maddesinde (26.) yer alan «uyarlama», film bir uyarlamaysa bu uyarlamanın nasıl yapıldığını aydınlatmak için konulmuştur: Bu uyarlama 22. maddede nitelikleri, özellikleri belirtilen asıl yapıya ne ölçüde uyuyor? Bu yapıtı harfi harfine mi izliyor, yoksa yalnız temel düşüncesini mi yansıtıyor? Ya da asıl yapıt yalnız bir çıkış noktası olarak alınıp ortaya yepyeni bir yapıt mı konuyor? Bunu izleyen «dramatik yapı», kitabımızın Birinci Bölümünün X. alt bölümünde ele alınan konularla ilgilidir. Filmin içeriğini, özünü anlamakta, konuyu izlemekte, kişileri, çevreyi değerlendirmekte büyük önem taşıdığından «dramatik çözümleme»nin dikkatle yapılması, her biri için sorular sorulup açık karşılıklar alınması gerekir. Örneğin, izlek ve işlenmesini incelerken şu sorulara karşılık aramalıyız: Filmin ana izleği nedir? İkinci derecedeki izlekleri nelerdir? İkinci derecedeki izlekler ana izlekle ne dereceye kadar ilgili? Bunlar ana izleğe uygun düşüyor mu, yoksa salt filmi «varsıllaştırmak» amacıyla mı katılmış? Ana izleğin gözden kaçmasına yol açıyor mu? Aynı izleği ele alan başka filmlerden ayrı bir tutum var mı? Bu izlek nasıl işlenmiş, nasıl bir konu içinde anlatılıyor? Konu, salt olguların art arda dizilmesinden mi oluşuyor, yoksa sağlam, inandırıcı, gerçek bir kuruluşa mı dayanıyor? Konu kolaylıkla izlenebiliyor mu? İlgi sürdürülebiliyor mu? Konunun anlatılışında akıcılık var mı? Film yalnız dış olaylara mı

dayanıyor, yoksa özyapıların gelişmesi de yer alıyor mu? Dramatik yapının giriş, gelişme, düğümlenme, çözülme dönemleri hangi ayrımlarda, nasıl ortaya konuyor? Dramatik yapının çatışma ve durgunluk yerleri nerelerde? Filmin sonucu, daha önceki gidişe ne ölçüde uyuyor?

Kişiler için de karşılığını bulmaya çalışacağımız sorular şunlar olmalıdır: Kişilerin cinsiyeti, yaşı, görünüşü nasıl? Filmdeki kişinin dış görünüşüne mi, yaradılışına, ruhsal yapısına mı önem verilmiş? Belli başlı kişilerin ruhsal durumları gerçeğe uygun mu? Bunlar kendilerine yüklenen özyapıya ne derece uygun davranıyorlar? Ruhsal durumlarını hangi davranışlarla açığa vuruyorlar? Başlıca kişilerin toplumsal durumları nasıl çiziliyor? Bundaki gerçeklik payı nedir? Bu kişiler toplumsal durumlarını hangi davranışlarla belirtiyorlar?

Çevre için: Filmde ele alınan başlıca çevre ya da çevreler hangileri? Film bu çevreleri hangi ölçüde yansıtıyor, yüzeyden mi veriyor, yoksa derinlemesine mi? Bu veriş gerçeğe ne derecede uyuyor? Aynı çevreyi ele alan başka filmlerle karşılaştırılmasından nasıl bir sonuç çıkıyor?

Söyleşme için: Söyleşme doğal mı, «kitabî» mi? Söyleşme belli başlı kişilere uygun düşüyor mu? Söyleşme kişi üzerinde bizi ne ölçüde bilgi sahibi kılıyor? Söyleşme, olgunun gelişmesine ne ölçüde yardımcı oluyor?

Üçüncü Bölümdeki «Sinemalık çözümleme», yine kitabın Birinci Bölümünde ayrı ayrı incelenen görüntü öğelerinin incelenen filmde nasıl kullanıldığını araştırmaya dayanmaktadır. Bütün bu araştırma ve incelemelerden sonra, filmi değerlendirebilmek, genel bir yargıya varabilmek için gerekli bilgileri sağlamış oluruz.

KÜÇÜK SÖZLÜK

(Sinema sanatıyla ilgili terimlerin betikte yeri geldikçe geniş ölçüde açıklandığı bu kitapta uygulam terimlerinin kullanılmasından elden geldiğince kaçınılmıştır. Sayıları az olan ve ilk geçtikleri vakit (*) imiyle belirtilen bu terimler aşağıda kısaca açıklanmıştır).

alıcı: Sinema filmi çevirmekte kullanılan aygıt.

arayazı: Sessiz sinema çağında söyleşmeleri vermek; konuyla, olguyla ilgili açıklamalarda bulunmak için, iki çekim arasına yerleştirilen yazı.

aşırı hızlı alıcı: Saniyede aldığı resim sayısı olağanın çok üstünde olan alıcı çeşidi.

bakımlık: Filmin ufak bir buzlu camda izlenmesini sağlayan aygıt. Kurguda ya da filmin incelenmesinde kullanılır.

blndirme: Bir boş filmin çevirimde iki kez kullanılması. Bunun sonunda ayrı ayrı görüntüler birbirinin üstüne blnmiş olarak aynı çerçevede yer alır.

boş film: Henüz alıcıda kullanılmamış, duyarkatı ışığın etkisine bırakılmamış film.

çevirim: 1. Sinema filmini gerçekleştirmek üzere alıcının çalıştırarak duyarkatın etkilenmesi. 2. Alıcının çalıştırılmasıyla ilgili işlerin tümü.

değişir odaklı mercek: Odak uzunluğu belli sınırlar arasında istenildiği gibi değiştirilebilen mercek. Bu çeşit mercekler bu sınırlar arasındaki bütün odak uzaklıklarında ayrı ayrı merceklerin yapabileceği işi tek başına gerçekleştirir; ayrıca optik kaydırmayı sağlar.

değişmez odaklı mercek: Değişmeyen, tek odak uzunluğu bulunan mercek.

dolu film: Çevirimde kullanılıp duyarkatı ışıkla etkilenmiş, gizli görüntü taşıyan film.

duyarkat: Boş filmin üzerinde yer alan, ışığa karşı duyarlıklı gümüş bromür katı.

duyarlık: Bir duyarkatın ışıktan etkilenme yeteneği.

eşlemeli: Görüntü ile sesin birbirine tıpatıp uygun olması.

film: 1. Görüntüleri ve sesi taşıyan selüloitten, saydam, bükülebilir kuşak. 2. Boş film. 3. Dolu film. 4. Sinema yapıtı.

görüntülük: Göstericinin, üzerine görüntüleri yansıttığı, filmin izlenmesini sağlayan, çeşitli dokuda, beyaz, gergin yüzey.

gösterici: Sinema filmlerindeki görüntülerin devinimli olarak görüntülüşe yansımaları sağlayan aygıt.

hızlandırılmış devinim: Alıcının olağan hızın altında çalıştırılması sonucu, görüntülükte devinimin gerçektekinden hızlı görünmesi durumu.

ışık düzensizliği: Mercekten geçip duyardan üzerine düşen ışığın niceliğini düzenleyen düzenek.

ışıklılık: Bir merceğin geçirebileceği en çok ışık niceliği.

kısa odaklı mercek: Odak uzunluğu olağandan kısa olan mercek.

odak: Dışbükey merceğin asal eksenini üzerinde çok uzakta bulunan bir kaynaktan bu eksene koşut olarak gelen ışınların, mercekten geçerken kırıldıktan sonra öte yandan birleştikleri nokta.

odaklama: Görüntüyü tam odağa düşürmek amacıyla mercekte yapılan düzenleme. Bunun sonunda seçik görüntü sağlanır.

odak uzunluğu: Merceğin optik özelliği ile odağı arasındaki uzunluk.

orta odaklı mercek: Odak uzunluğu kısa ile uzun arasında yer alan mercek.

ölçün film: Eni 35 mm olan film.

örtü: Duyardan yalnız bir parçasının ışıktan etkilenmesini sağlamak amacıyla kullanılan saydamsız cisim.

pankromatik boş film: İzgenin görülebilir bütün ışınlarına karşı duyarlılığı olan boş film.

seçik: Bulanıklıktan uzak, rahatça seçilecek görüntünün niteliği.

seçiklik: Seçik olma durumu.

ses kuşağı: Üzerinde bir ya da birkaç ses yolu bulunan kuşak.

ses yolu: Ses titreşimlerinin görüntüsünü taşıyan daracık yol.

tersine devinim: Alıcının geriye döndürülmesi ya da baş aşağı çalıştırılması sonucu, doğadaki devinimin görüntüye ters yönde çıkması durumu.

uzun odaklı mercek: Odak uzunluğu olağanın üstünde bulunan mercek.

uçayak: Alıcı çalıştırılırken durukluğunu sağlamak için kullanılan üç ayaklı dayanak.

uçayak başlığı: Uçayak ile alıcı arasında yer alan ve alıcının çeşitli yönlerde devindirilmesini sağlayan tabla.

üstünyapım: Çok büyük masraflarla çevrilen film.

yavaşlatılmış devinim: Alıcının olağan hızın üstünde çalıştırılması sonucu, görüntülükte devinimin gerçektekinden yavaş görünmesi durumu.

KAYNAKÇA

(Aşağıdaki kaynakçada, sinema sanatı konusundaki bilgilerini genişletmek isteyen okurların başvurabilecekleri Türkçe yayınlar yer almaktadır).

a. Sinema sanatı

Arkin Sinema Ansiklopedisi, 2 cilt. İstanbul, Arkin Kitabevi, 1975.

BAZIN, André: Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çeviren: Nijat Özön. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.

BRECHT, Bertold: Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üzerine Yazılar. Çevirenler: Berton Onaran, Yurdanur Salman. İstanbul, Görsel Yayınlar, 1977.

EISENSTEIN (AYZENŞTAYN), Sergey: Bir Sinemacının Düşünceleri. Çeviren: Azmi Arna. İstanbul, Yol Yayınları, 1975.

EISENSTEIN, Sergey: Film Duyumu. Çeviren: Nijat Özön. İstanbul, Payel Yayınevi, 1984.

EISENSTEIN, Sergey: Film Bilimi. Çeviren: Nijat Özön. İstanbul, Payel Yayınevi, 1984.

ORHAN KEMAL: Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar. İstanbul, Elif Kitabevi, 1963.

ÖNGÖREN, Mahmut Tali: Senaryo Yazma Tekniği. İstanbul, Güney Filmcilik, 1976.

ÖNGÖREN, Mahmut Tali: Senaryo ve Yapım. Ankara, AİTİA Yayınları, 1982.

ÖZÖN, Nijat: Sinema Elkitabı. İstanbul, Elif Kitabevi, 1964.

ÖZÖN, Nijat: Sinema Sanatı. Ankara, Sinema Yayınları, 1956.

PUDOVKİN, V. İ.: Sinemanın Temel İlkeleri. Çeviren: Nijat Özön. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.

b. Oyunluklar

AKAD, Lütfi Ö.: Kızılırmak-Karakoyun. İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1972.

AKAD, Lütfi Ö.: Kızılırmak-Karakoyun. İstanbul, Güney Filmcilik, 1977.

AKAD, Lütfi Ö.: Kurbanlık Katil (Hazırlayan: Ağâh Özgüç). İstanbul, Göl Yayınları, 1977.

AKAD, Lütfi Ö. - Yılmaz GÜNEY: Hudutların Kanunu. İstanbul, Güney Filmcilik, 1977.

- ANTONIONI, Michelangelo:** *Gece*. Çeviren: Ülkü Tamer. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.
- ANTONIONI, Michelangelo:** *Kızıl Çöl*. Çeviren: Egemen Berköz. İstanbul, Uğrak Kitabevi, 1967.
- BERGMAN, Ingmar:** *Aynadaki Gibi/Sessizlik*. Çevirenler: Tezer Özlü, Fadıl Taylan. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967.
- BERGMAN, Ingmar:** *Yaban Çileleri*. Çeviren: Tezer Sümer. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965.
- BERGMAN, Ingmar:** *Yedinci Mühür*. Çeviren: A. Turan Oflazoğlu. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.
- CLAIR, René, Armand SALACROU:** *Şeytanın Güzelliği*. Çeviren: Muzafer Gökmen. Ankara, Kültür Matbaası, 1957.
- ÇUKRAY, G.:** *Askerin Türküsü*. Çeviren: İbrahim Denker, İstanbul, Ataç Kitabevi, 1966.
- DE SICA, Vittorio:** *Bisiklet Hırsızı*. Çeviren: Alpagut Erenuluğ. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1971.
- DURAS, Marguerite:** *Hiroşima Sevgili'm*. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul, Uğrak Kitabevi, 1966.
- EISENSTEIN, RENOIR, FORD:** *Potemkin Zırhlısı / Harp Esirleri / Cehennemden Dönüş*. Çeviren: Nijat Özön. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967.
- EISENSTEIN, Sergey:** *Korkunc İvan*. Çeviren: Alpagut Erenuluğ. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1970.
- ERKSAN, Metin:** *Sevmek Zamanı*. İstanbul, Hareket Yayınları, 1973.
- FORMAN, Miloş:** *Bir Sarışının Aşkları*. Çeviren: Jak Şalom. İstanbul, Sürek Yayınları, 1968.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Acı*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1977.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Aç Kurtlar*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1977.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Ağır*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1970.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Arkadaş*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1975.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Baba*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1976.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Bir Gün Mutlaka*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1977.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Endişe*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1976.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Seyyit Han*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1970.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Umut*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1975.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Umutsuzlar*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1975.
- GÜNEY, Yılmaz:** *Zavallılar*. İstanbul, Güney Filmcilik, 1976.
- ÖZGENTÜRK, Ali ve Işıl:** *At*. İstanbul, Say Yayınları, 1983.
- REFİĞ, Halit Kemal TAHİR:** *Haremde Dört Kadın*. İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1974.
- ROSSIF, Frédéric Madeleine CHAPSAL:** *Madrid'de Ölmek*. Çeviren: B. Kuzucu. İstanbul, Yöntem Yayınları, 1974.
- TÜRKALİ, Vedat:** *Analık Davası - Güneşli Bataklık - Kara Çarşafı Gelin*. İstanbul, Cem Yayınları, 1978.

VISCONTI, Luchino: Leopar. Çeviren: Alpagut Erenuluğ. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972.

WELLES, Orson: Yurttaş Kane. Çeviren: Nijat Özön. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.

c. Dergiler

ÇAĞDAŞ SİNEMA. Sayı: 1 11, Şubat/Mart 1974 Mayıs 1975. İstanbul.

GERÇEK SİNEMA. Sayı: 1 14, 1 Ekim 1973 - Şubat 1977. İstanbul.

KURGU. Sayı: 1 - 4, Mart 1979 - Ekim 1981. Eskişehir, İTİA Yayınları.

TÜRK DİLİ SİNEMA ÖZEL SAYISI. Sayı: 196, Ocak 1968. Ankara, Türk Dil Kurumu.

YEDİNCİ SANAT. Sayı: 1 24, Mart 1973 Haziran/Ağustos 1975. İstanbul.

YENİ SİNEMA. Sayı: 1 - 30, Mart 1966 - Mayıs 1970. İstanbul, Türk Sinematek Derneği.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

5

ÖNSÖZ

Giriş

SİNEMA, SİNEMA DİLİ, SİNEMA SANATI

Soru	1	Sinema sözcüğünün anlamını açıklar mısınız?	7
Soru	2	Sinemanın başlıca özellikleri nelerdir?	7
Soru	3	Sinema sanatı nedir? Neyi amaçlar? Hangi gereci kullanır?	9
Soru	4	Sinema gerecinin sınırları nelerdir? Bu sınırları genişletmek niçin önemlidir?	10
Soru	5	Sinema sanatının incelenmesinde karşılaşılan başlıca güçlükler nelerdir?	13
Soru	6	: Sinema sanatını incelemeye nasıl bir yol izlenmelidir?	14

Birinci Bölüm

GÖRÜNTÜ VE ÖĞELERİ

Soru	7	: Görüntü nedir?	18
Soru	8	Görüntünün başlıca özellikleri nelerdir?	20
Soru	9	Görüntü hangi öğelerden oluşmuştur?	21

I. ÇERÇEVE/ÇERÇEVELEME

Soru	10	Çerçeve nedir? Nasıl oluşur? Özellikleri nelerdir?	23
Soru	11	Çerçevenin sağladığı olanaklar nelerdir?	25
Soru	12	Çerçeveleme nedir? Hangi temellere dayanır? Nasıl yapılır?	26
Soru	13	Çerçeve oranında değişiklik yapılmış mıdır? Bu değişiklik çerçevelemeyi etkilemiş midir? Geniş görüntülüğün başlıca özellikleri nelerdir?	29

II. GÖRÜNTÜ DÜZENLEMESİ

Soru 14	Görüntü düzenlemesi nedir? Nasıl gerçekleştirilir? Görünge kurallarından görüntü düzenlemesinde nasıl yararlanılır?	31
Soru 15	Derinlemesine görüntüyü anlatır mısınız?	32
Soru 16	Görüntünün doğadaki varlık ve görünümleri olduğundan değişik yansıttığı durumlar var mıdır? Bu durumlar nasıl sağlanır? Ne vakit kullanılır?	34

III. GÖRÜŞ NOKTASI

Soru 17	Görüş noktası nedir? Kaç türlü görüş noktası vardır?	36
---------	--	----

IV. ALICI AÇISI

Soru 18	Alıcı açısı nasıl oluşur? Kaç türdür? Anlatımdaki payı nedir?	37
Soru 19	Alıcı açısının özel biçimleri var mıdır?	38

V. ÇEKİM ÖLÇEĞİ

Soru 20	Çekim ölçeği nedir? Nasıl oluşur? Kaç türlü çekim vardır? Bu çekimler neye göre belirlenirler?	40
Soru 21	Çekim ölçeğinin önemi nedir? Çeşitli çekimlerin başlıca özelliklerini anlatır mısınız?	44
Soru 22	Çekimler kullanılırken nelere dikkat edilmelidir?	47

VI. DEVİNİM

Soru 23	Sinemadaki devinimden ne anlamak gerekir? Bu devinim kaç çeşittir?	48
---------	--	----

a. Varlıkların devinimi

Soru 24	Varlıkların devininin sinema yönünden taşıdığı özellikler nelerdir? Bu özellikler nasıl değerlendirilir?	49
Soru 25	Yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinimden, tersine devinimden ne anlaşılır? Sinemacıya sağladığı olanaklar nelerdir?	51

b. Alıcının devinimi

Soru 26	Alıcının devinimlerini anlatır mısınız?	52
Soru 27	Çevrinme kaç türdür? Çevrinmeyle sağlanan sonuçlar nelerdir?	53

Soru 28	Kaydırma kaç türdür? Kaydırmayla hangi sonuçlar elde edilir?	55
Soru 29	Alıcının başka türlü devinimleri var mıdır? Optik kaydırma ne demektir?	57
Soru 30	Alıcı devinimlerinin önemi nedir? Neler sağlar? Nasıl kullanılmalıdır?	58

VII. AYDINLATMA

Soru 31	Sinemada aydınlatmadan ne anlaşılır? Bu aydınlatmanın özellikleri nelerdir?	59
Soru 32	Aydınlatma nasıl düzenlenir?	61

VIII. BEZEM/DONATIM/GİYSİ/MAKYAJ

a. Bezem

Soru 33	Sinemada bezemin yerini, başlıca özelliklerini, nasıl kullanıldığını açıkla mısınız?	64
---------	--	----

b. Donatım

Soru 34	Donatımın sinemadaki yeri nedir?	66
---------	----------------------------------	----

c. Giysi

Soru 35	Giysinin sinemadaki yerini anlatır mısınız?	67
---------	---	----

ç. Makyaj

Soru 36	Sinemada makyajdan nasıl yararlanılır?	68
---------	--	----

IX. OYUN/OYUNCU

Soru 37	Oyuncunun sinemadaki yerini anlatır mısınız? Sinema oyunu ne gibi özellikler taşır?	69
Soru 38	Sinema oyununun niteliklerini anlatır mısınız?	72
Soru 39	Sinemada oyuncu ve oyunun ortaya çıkardığı değişik sorunlar nelerdir?	73
Soru 40	Yıldızcılık nedir? Sakıncaları nelerdir?	74

X. İÇERİK/İZLEK/KONU/OYUNLUK/DRAMATİK YAPI

Soru 41	İçerik, izlek, konu, dramatik yapı terimleri neyi anlatır? Bunların birbiriyle ilişkileri nedir?	75
Soru 42	İzleğin dramatik yapıdaki yeri ve özellikleri nedir? Nasıl işlenir?	76
Soru 43	İzlek sinemanın özelliklerine nasıl uydurulur?	78
Soru 44	Dramatik yapıdaki bölünmeleri anlatır mısınız?	80

a. Noktalama

Soru 45	Noktalama nedir? Başlıca noktalama çeşitleri nelerdir?	81
---------	--	----

b. Oyunluk

Soru 46	Oyunluk teriminden ne anlaşılır? Oyunluk hangi kaynaklardan sağlanır? Kaynaklarına göre oyunluklar kaçça ayrılır?	83
Soru 47	Uyarlamanın nasıl yapıldığını anlatır mısınız? Uyarlamanın başlıca sorunları nelerdir?	84
Soru 48	Oyunluk hangi evrelerden geçer?	86
Soru 49	Çevirim oyunluğu nedir? Nasıl hazırlanır?	87

c. Anlatış

Soru 50	Sinemada kaç çeşit anlatış vardır? Özellikleri nelerdir?	88
---------	--	----

XI. SES

Soru 51	Sesin özelliklerini anlatır mısınız? Ses sinemaya neler kazandırdı? Sinemada kaç türlü ses vardır?	89
---------	--	----

a. Söz

Soru 52	Sözün sinemadaki yeri nedir? Sinemada söz kaç çeşittir?	92
---------	---	----

b. Doğal sesler

Soru 53	Doğal seslerden ne anlaşılır? Doğal seslerden sinemada nasıl yararlanılır?	94
---------	--	----

c. Müzik

Soru 54	Sinemada müziğin yeri nedir?	95
Soru 55	Film müziğinin özelliklerini, başlıca çeşitlerini anlatır mısınız? Müzikli film deyimi neyi anlatır?	97

XII. RENK

Soru 56	Rengin sinemadaki yeri nedir? Nasıl kullanılır?	89
---------	---	----

XIII. GÖRÜNÇLÜKLEME/YÖNETİM

Soru 57	Görünçlülükme ya da yönetimden ne anlaşılır?	100
---------	--	-----

XIV. KURGU

a. Kurgunun anlamı

Soru 58	Kurgu teriminin anlamı nedir? Kurgulama neyi anlatır?	101
---------	---	-----

b. Kurgunun evrimi

Soru 59	Kurgu nasıl bir evrim geçirdi?	103
---------	--------------------------------	-----

c. Kurgunun temel işlemi

Soru 60	Kurgunun temel işlemi olarak çeşitli çekimlerin yan yana getirilmesinden doğan sonuç nedir?	104
---------	---	-----

ç. İçerik bakımından kurgu

Soru 61	İçerik bakımından kurgu nedir? Kaç çeşittir?	105
---------	--	-----

d. Filmsel uzam ve zaman bakımından kurgu

Soru 62	Filmsel uzam ve filmsel zaman nedir? Nasıl gerçekleştirilir?	107
---------	--	-----

e. Filmsel gerçek ve evren

Soru 63	Filmsel gerçek ve filmsel evrenden ne anlaşılır? Nasıl sağlanır?	108
---------	--	-----

f. Devinim bakımından kurgu

Soru 64	Devinim bakımından kurgu nedir? Neler sağlar?	109
---------	---	-----

g. Uzunluk bakımından kurgu

Soru 65	Uzunluk bakımından kurgu nasıl düzenlenir? Sağladıkları nelerdir? Kaç türdür?	111
---------	---	-----

ğ. Sayı bakımından kurgu

Soru 66	Sayı bakımından kurgudan ne anlaşılır?	112
---------	--	-----

h. Anlatım bakımından kurgu

Soru 67	Anlatım bakımından kurgu nedir? Kaç çeşittir? Hangi olanakları sağlar? Düz anlatım nedir?	114
---------	---	-----

Soru 68	Geriye dönüş nedir? Nasıl yapılır? İleriye atlayış nedir? Nasıl gerçekleştirilir?	115
---------	---	-----

Soru 69	Koşut gelişim ile zamandaş gelişimli anlatır mısınız?	116
---------	---	-----

ı. Uyuşum bakımından kurgu

Soru 70	Uyuşum nedir? Nasıl sağlanır? Başlıca çeşitleri hangileridir?	117
---------	---	-----

İkinci Bölüm

SİNEMA TÜRLERİ

Soru 71	Sinemada tür deyince ne anlaşılır? Türler birbirinden nasıl ayrılır?	122
---------	--	-----

Soru 72	Sinema türlerini incelemenin yararı nedir? Türlerin incelenmesinde nasıl bir yol izlenmelidir?	123
---------	--	-----

I. BELGESEL TÜR

Soru 73	Belgesel tür nedir? Başlıca özellikleri nelerdir? Hangi çeşitleri vardır?	125
---------	---	-----

II. TARİHSEL FİLM TÜRÜ

Soru 74	Tarihsel film türünü anlatır mısınız?	131
---------	---------------------------------------	-----

III. YAŞAMÖYKÜSEL (BİYOGRAFİK) FİLM TÜRÜ

Soru 75	Yaşamöyküsel (biyografik) film türünün özellikleri nelerdir?	132
---------	--	-----

IV. DESTAN TÜRÜ

Soru 76	Sinemada destan türünün yerini ve özelliklerini açıkla- lar mısınız?	133
---------	---	-----

V. KOVBOY FİLMİ TÜRÜ

Soru 77	Kovboy filmi türünün özellikleri nelerdir?	135
---------	--	-----

VI. AĞLATI (TRAGEDYA) TÜRÜ

Soru 78	Ağlatının sinemada nasıl değerlendirildiğini anlatır mısınız?	187
---------	--	-----

VII. DRAM TÜRÜ

Soru 79	Sinemadaki dram türünün özellikleri nelerdir?	139
---------	---	-----

VIII. MELODRAM TÜRÜ

Soru 80	Melodram sinemada nasıl bir kılığa bürünmüştür?	140
---------	---	-----

IX. GÜLDÜRÜ TÜRÜ

Soru 81	Güldürü türünün sinemadaki yeri nedir? Güldürü türü nasıl bir gelişme göstermiştir? Sinemada başlıca hangi çeşitleri vardır?	141
---------	--	-----

X. MÜZİKLİ, DANSLI FİLM TÜRÜ

Soru 82	Müzikli, danslı film türünün başlıca özelliklerini an- latır mısınız?	145
---------	--	-----

XI. SERÜVEN FİLMİ TÜRÜ

Soru 83	Serüven filmi türünden ne anlaşılır?	146
---------	--------------------------------------	-----

XII. POLİS FİLMİ TÜRÜ

Soru 84	Polis filmi türünün başlıca özellikleri ve çeşitleri nelerdir?	147
---------	--	-----

XIII. KORKU FİLMİ TÜRÜ

Soru 85	Korku filmi türü deyince ne anlaşılır?	148
---------	--	-----

XIV. ÖNCELEME FİLMİ TÜRÜ

Soru 86	Önceleme filminin anlamı nedir?	149
---------	---------------------------------	-----

XV. SOYUT FİLM, SALT FİLM TÜRÜ

Soru 87	Soyut film, salt film türlerinin özelliklerini anlatır mısınız?	149
---------	---	-----

XVI. CANLANDIRMA TÜRÜ

Soru 88	Canlandırma türünden ne anlaşılır? Hangi çeşitleri vardır?	150
---------	--	-----

Üçüncü Bölüm

SİNEMA SANATININ GELİŞME EVRELERİ

Soru 89	Sinema dilinin oluşumu nasıl bir yol izledi?	153
Soru 90	Griffith'ten önceki sinemanın başlıca özelliklerini anlatır mısınız?	155
Soru 91	Griffith'in sinemaya getirdikleri nelerdir?	156
Soru 92	Sessiz sinema sanatının başlıca aşamaları hangileridir?	157
Soru 93	Sesin sinemaya katılması ne sağladı? Ne gibi değişikliklere yol açtı? Sesli sinemanın ilk yılları nasıl geçti?	160
Soru 94	İkinci Dünya Savaşı'na dek sinema sanatının evrimi nasıl bir yol izledi?	161
Soru 95	Savaşta sinemanın en belirgin özellikleri nelerdi?	162
Soru 96	Savaş sonrası sinemasında sanat yönünden nasıl bir gelişme ortaya çıktı?	164
Soru 97	Bugünkü sinemanın belli başlı özelliklerini anlatır mısınız?	168
Soru 98	Sinema sanatının geleceği konusunda nasıl bir tahminde bulunulabilir?	170

Dördüncü Bölüm

BİR FİLM NASIL İNCELENİR?

Soru 99	Bir filmi incelemek için nasıl bir yol izlenmelidir? Bunun için bir çizem verabilir misiniz?	173
Soru 100	Bu çizemin gerekli noktalarını açıklar mısınız?	177

KÜÇÜK SÖZLÜK	180
--------------	-----

KAYNAKÇA	182
----------	-----



KDV Dahil