

SİNEMATOGRAFİNİN BİR DUYGU SANATI OLARAK KULLANIMI: SEVMEK ZAMANI FİLMİ

BAYRAM KÜÇÜK*

ÖZ

Sinema, görsel bir sanat dalı olarak görülmeye başlandığından beri anlatısının oluşturulmasıyla birlikte, bütün yaratıcı ve teknik tercihlerdeki unsurlar sinema filmi bileşenleri içinde yer almaktadır. Sinematografik öğelerin tutarlı, bilinçli ve nitelikli bir şekilde kullanılması sinematografik anlatımı oluşturmaktadır. Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın 1965 yapımı Sevmek Zamanı filmi, çekildiği dönemde sinema estetiği ve sinematografik düzeyde Türk sineması için önem teşkil etmektedir. Genel olarak filmin hikayesindeki manevi derinliğin ve aşkın felsefi tartışmasını ele alan birçok akademik çalışmanın yapıldığı ancak filmin sinematografisinin incelendiği çalışmaların ise sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu makalede; Sevmek Zamanı filmi ile ilgili daha önce yapılmış çalışmalardan farklı olarak, filmi oluşturan sinematografik öğelerin içinden teknik unsurlar ön plana çıkarılmaktadır. Çalışmanın amacı ise; nesnelere ve alıcının devinimi, aydınlatma, çekim ölçekleri ve kurgu gibi seçilen sinematografik öğelerin kuramsal temelleri dikkate alınarak Sevmek Zamanı filmindeki kullanımlarını değerlendirmektir. Sinematografik çözümleme yöntemi kullanılan çalışmada; sinematografik öğeleri oluşturan kuramsal ve teknik yapı taşları detaylı biçimde yazılı kaynaklardan araştırılıp analiz edilmiştir. Sevmek Zamanı filminin kendi dönemi dikkate alındığında; sinematografik öğelerin etkili bir biçimde kullanıldığı, bilinçli tercihlerden ortaya çıkarıldığı ve döneminin çok ötesinde bir anlatı diline sahip olduğu noktalarında bulgulara ulaşılmıştır. Nitekim filmin; Türk sinemasındaki özgün niteliğine dikkat çekilmiştir. Yeşilçam döneminde ise sanatsal ve estetik özellikleriyle farklar oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sevmek Zamanı Film, Metin Erksan, Sinematografik Öğeler, Biçimsel Özgünlük, Sinematografik Ahenk.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon, bayramkucuk10@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8939-5237>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE USE OF CINEMATOGRAPHY AS AN ART OF EMOTION: TIME TO LOVE MOVIE

BAYRAM KÜÇÜK*

ABSTRACT

Since cinema started to be seen as a visual art form, all creative and technical elements are included in the components of the film along with the creation of its narrative. The consistent, conscious and qualified use of cinematographic elements constitutes cinematographic narrative. One of the most important directors of Turkish cinema, Metin Erksan's 1965 film *Sevmek Zamanı* (Time to Love) is important for Turkish cinema in terms of cinema aesthetics and cinematography. In general, it has been determined that many academic studies dealing with the philosophical discussion of the spiritual depth and love in the story of the film, but the studies examining the cinematography of the film are limited. In this article; unlike the previous studies on the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), technical elements among the cinematographic elements that make up the film are brought to the fore. The aim of the study is to evaluate the use of selected cinematographic elements such as the movement of objects and the receiver, lighting, shooting scales and editing in the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), by considering their theoretical foundations. In the study using cinematographic analysis method, the theoretical and technical building blocks of cinematographic elements were researched and analysed in detail from written sources. Considering the period of the film *Sevmek Zamanı* (Time to Love), it was found that cinematographic elements were used effectively, that they were created from conscious choices and that it had a narrative language far beyond its period. As a matter of fact, the original quality of the film in Turkish cinema was pointed out. It was concluded that the film made a difference in the Yeşilçam period with its artistic and aesthetic features.

Keywords: Time to Love Movie, Metin Erksan, Cinematographic Elements, Structural Novelty, Cinematographic Coherence.

1. GİRİŞ

Türk sineması Tiyatrocular Dönemi ve Geçiş Dönemini geride bıraktıktan sonra sinema anlatısına yeni biçimsel özgünlükler sunan Sinemacılar Dönemine; Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Atif Yılmaz gibi öncü yönetmenlerin çektikleri filmlerle geçtiği kabul edilmektedir. Türk sinemasının bu dönemindeki yönetmenlerin dönemin toplumsal sorunları üzerine filmler çektikleri söylenebilmektedir (Kılınç, 2019, s. 43). Metin Erksan'ın Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışın dışında olan Sevmek Zamanı filmi, estetiğiyle farklar oluşturmaktadır. Dönemin Yeşilçam sinema anlatısının dışında bir anlayışla; bireysel yaratıcılığın ağır bastığı, sanat sinemasına yakın anlatı yapısı, sinematografik özgünlüğünün yakalandığı ve klasik anlatı yapısının dışına çıkılarak açık uçlu sonlanan bir yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Sevmek Zamanı, hem Yeşilçam dönemindeki benzer ana akım aşk temalı filmlerden hem de sonraki yıllarda yapılan popüler aşk filmlerinden farklar oluşturmaktadır. Ana akım sinema; izleyicilerini benzer formda kabul edip yaşamı aynı şekilde algılamalarını ve dünyayı aynı gözlerle tasvir eden hikâye anlatıcılarının eserleriyle bütünleştirir (İpek, 2017, s. 75).

1965 ile 1985 yılları arasında Türk sinemasında en çok dikkat çeken ve aşk teması etrafında şekillenen filmlere bakmak, Sevmek Zamanı'nın sinematografik farkının anlaşılmasına yardımcı olabilir. Yeşilçam sinemasındaki aşk filmlerinin yaygın ortak anlatısındaki hikâyeler; zengin ve yoksul karakterlerin kontrastı üzerine kurulmaktadır. Bu tür filmlerin başka ortak noktaları ise ağırlıklı olarak klasik anlatı yapısında olmaları ve mutlu sonla bitmeleridir. Yeşilçam sinemasında dikkat çeken mutlu sonla bitmeyen önemli melodram aşk hikâyeleri de bulunur. Hırçırık (Yön. Orhan Aksoy:1965), Vesikalı Yarım (Yön. Lütfi Ömer Akad:1968), Selvi Boylum Al Yazmalım (Yön. Atif Yılmaz:1977) gibi eserlerde; filmlerin sonunda çeşitli sebepler nedeniyle sevenler kavuşamaz. Ah Güzel İstanbul (Yön. Atif Yılmaz:1966), Tatlı Dilim (Yön. Ertem Eğilmez:1972), Ah Nerede (Yön. Orhan Aksoy:1975), Pisi Pisi (Yön. Zeki Ökten:1975) ve Fahriye Abla (Yön. Yavuz Turgul: 1984) yapımları ise; mutlu sonla biten klasik anlatı yapısına uygun filmlerdir. Tatlı Dilim (1972) ile Ah Nerede (1975) filmleri birer aşk hikâyesini konu etseler de romantik komedi türüne de örnek verilebilirler. Klasik anlatı yapısında; melodram aşk hikâyeleri mutsuz sonla biterken romantik komedi türündeki aşk hikâyeleri ise mutlu sonla biter (Kargin ve Elmacı, 2023, s. 321). Melodram aşk hikâyelerinde karakterler karşılıklarına çıkan zorlukları aşmayı başaramazlar. Romantik komedi türündeki aşk filmlerinde ise karakterlerin karşısına çıkan zorluklar filmin sonunda aşılmış olur.

Nitekim bu örnek eserlerin; Sevmek Zamanı filminde ele alınan felsefik aşk hikâyesiyle örtüşmediği söylenebilmektedir. Buradaki temel farkın aşka yönelik felsefik bir bakış açısının geliştirilebilmesidir. Türk sinemasında Sinemacılar Döneminden başlamak üzere Yakın

Dönem Türk Sinemasına kadar Art-House film dilinde yapılan filmler arasından Sevmek Zamanı filmi öne çıkan yapımlardandır. Sevmek Zamanı, sayısız klasik anlatıdaki popüler aşk filmlerinin yanında film biçimi yönünden de özgünlükler sunar.

Bu bağlamda, söz konusu dönemde içerik ve anlatım dilinde yakaladığı özgünlükle dikkat çeken Metin Erksan'ın Sevmek zamanı filmi, Türk sineması için önem teşkil ettiği aşıkardır. Filmin analizinin ve sinematografik değerlendirmesinin yapıldığı bu çalışmada; evrensel sinemaya katkılar sunmuş çeşitli sinema kuramcılarının çalışmalarıyla ortaya çıkarılan birçok biçimsel unsur da bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Türk sinemasının kült filmlerinden Sevmek Zamanı ile ilgili önceden yapılmış akademik çalışmalarda; daha çok filmin hikayesi üzerinde durulmuş, biçimsel ve sinematografik yanı göz ardı edilmiştir. Ayrıca önceki akademik çalışmalarda Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı eseri üzerine detaylı bir mizansen analizi ve sinematografik çözümleme yapılmadığı da tespit edilmiştir.

Bu çalışma ile, söz konusu eksikliklerin giderilmesine katkı sağlanması amaçlanmıştır. Konuyla ilgili yapılan literatür taramasının ardından; Sevmek Zamanı filminin, çekildiği dönemdeki Türk sinema filmlerinden biçimsel olarak farklar oluşturduğu görülmüştür. Bir sinema filminin ortaya çıkarılmasındaki araçlar, bu çalışmanın sınırlılığının belirlendiği sinematografik öğeler olan; nesnelere ve alıcının devinimi, aydınlatma, çekim ölçekleri ve kurgudan fazladır.

2. METİN ERKSAN SİNEMASINA VE ESTETİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışı Türkiye'deki siyasal gelişmelerden etkilenmiş ve şekillenmiştir. Metin Erksan sineması da bu şekillenmenin içinde yer almış ve sinemayı farklı disiplinlerdeki entelektüel gelişmelerle eşdeğer görmüştür (Kayalı, 2004, s.24). Üniversite'de aldığı Sanat tarihi eğitiminin ardından sinemaya duyduğu ilgiyi; 1952 yılında Aşık Veysel'in hayatını konu alan Karanlık Dünya filminde üstlendiği yönetmenlikle neticeye kavuşturan Erksan, bu filmiyle ciddi sansür engellerine takılmıştır. Erksan, sinemasını bilinçli bir tercih olarak; edebiyat, sanat tarihi ve estetik üzerine inşa etmiştir (Kayalı, 2004, s. 23). Bu tercihinde aldığı eğitimlerin etkisinin büyük olduğu söylenebilmektedir.

Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963) ve Kuyu (1968) eserleri; toplumsal sınıf düzeni, yoksulluk, işsizlik, gecekondu ve mülkiyet sorunu gibi konuları içeren önemli Metin Erksan filmleridir. Böylelikle filmlerini; sosyo-politik bir arka plan üzerine inşa ederek estetik bir sinema dili ortaya çıkarmıştır (Daldal, 2005, s. 94). Erksan'ın hikayelerini toplumsal bir sorun üzerine kurduğu, anlatım biçimi olarak da evrenselliği yakalayabildiği söylenebilmektedir. Yılanların Öcü'nde ortak mülkiyete, Susuz Yaz'da özel mülkiyete ve Kuyu'da ise insanın insan üzerindeki mülkiyetini konu alan sorunlara odaklanmıştır (Tarhan ve Tarhan, 2021, s. 8). Erksan'ın filmografisinde toplumsal sorunların önemli bir yer ettiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Türk sinemasında 1960 sonrasında çekilen filmler; yeni bir sanat anlayışının benimsendiği, Türk filmlerinin uluslararası film festivallerde kabul gördüğü, yeni biçimsel ve toplumsal endişeler üzerine yoğunlaşılacak hikayeler dikkat çekmiştir (Scognamillo, 1979, s. 98). 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü Susuz Yaz filmiyle kazanan Metin Erksan, Türk sinemasının evrensel ölçekte değer görebileceğini gözler önüne sermiştir. 1965 yılında çektiği Sevmek Zamanı filmi içerik bakımından diğer filmlerinden ayrılmaktadır. Daha önceki yapımlarında sosyal sorunların hikâye edildiği filmler üreten yönetmen, bu filmde ise zengin kız fakir oğlan kontrastında felsefi bir aşk hikayesini anlatmıştır. Felsefi aşk sorgusunun sinema içinde etkili bir şekilde yorumlanması, özümseyen tek tip aşk hikayelerinden farklıdır. Erksan, bilindik bir konuyu kişisel özgünlükle ele almıştır. Erksan; film yapımcılarının gişe kaygısının gölgesinde, doğu felsefesinden ilham alarak oluşturduğu aşk hikayesini doğu batı senteziyle harmanlayıp kişisel bir eser ortaya çıkarmıştır (Sim, 2009, s. 177).

Fransız şairane gerçekçiliğini andıran; puslu, sisli, rüzgârlı ve yağmurlu sahneler estetik açıdan başarılı bir biçimde kullanılmış ve Türk masallarında karşılaşılan surete âşık olma motifini tasavvufi bir derinlikle konu edilmiştir (Esen, 2010, s. 122). Sinematografik düzlemde ise kameranın kullanımındaki tercih dönem için oldukça başarılıdır. Siluet ve uzunca süren uzak planlar, karakterleri cepheden gören açılar karakterlerin psikolojik durumlarının yansıtılmasıyla bütünlük sağlar. Siyah beyaz film tercihiyle birlikte gölge ve ışık kullanımının oluşturduğu estetik anlayış Erksan sinematografisinin fark yaratan unsurlardan bir kaçını oluşturmaktadır (Esen, 2010, s. 126). Özellikle filmde dikkat çeken gölge ve ışık kullanımının oluşturduğu kontrast, estetik bir tercih olmasının yanı sıra filmin hikayesindeki zengin-fakir zıtlığıyla da bağlantı kurabilmektedir. Nitekim; Erksan'ın sinematografik öğeleri kullanmadaki biçimsel estetiği Yeşilçam dönemin çok ötesinde olduğu söylenebilmektedir.

3. AŞKIN FARKLI BİR HALİYLE BİÇİMSEL ÖZGÜNLÜĞÜ

Türk sinemasında aşk temasını işleyen birçok film belirli ortak özelliklerle sunulmuştur. Çoğu yapımda; çeşitli imkansızlıklara rağmen sevenlerin kavuştuğu ve mutlu sonlanan aşk hikayeleri her dönemde sürekliliğini korumuştur. Bu düzlemdeki aşk hikayeleri ağırlıklı olarak konu edilse de kavuşamayan aşkların ajitasyonunun en dramatik örnekleri de bulunur. Sevmek Zamanı filminde, Sabahattin Ali'nin 1943 yılında yazdığı Kürk Mantolu Madonna adlı eserine benzer bir portre-aşk hikayesinin olması dikkat çekmektedir. Bunun dışında surete âşık olma durumunun Fars ve Osmanlı edebiyatında; suya yansıma ve rüyada görme gibi tasvirleri bulunur (Keskin, 2019, s. 318). Bu bağlamda Metin Erksan'ın Yılanların Öcü ve Susuz Yaz filmlerinin de birer edebiyat uyarlamaları oldukları bilinmektedir. Filmlerinde öncelikli olarak edebi ürünlerden faydalanması; sanat tarihi, edebiyat ve estetik temelli sinema anlayışının bir ürünüdür (Güngör, 2014, s. 99).

1960-1980 döneminde birçok türden film üretildiği, seyirci film ilişkilerine bakıldığında ise melodram yapımlarına önemli bir ilgi bulunur (Orta, 2019, s. 44). Melodram yapımlarındaki

ağlatı, aşk unsurlarını çeşitli engeller çerçevesine yerleştirebilir. Oluşturulan çatışmanın seven çiftlerin kavuşması veya ayrılması ekseninde kurulması, melodramatik anlatımının önemli malzemelerindendir (Akbulut, 2012, s. 16). Bu noktada, filmlerdeki klasikleşmiş aşk kavramının dışında kurulmuş anlatısal farklıklar özgünlük açısından değer kazanır. “Türk sinemasında bir aşk ilişkisinin (cinsel arzuların demek daha doğru olur) ikinci plana itildiği (istisnalar dışında) bir film hemen yok gibidir” (Adanır, 2003, s. 167-168). Oysa *Sevmek Zamanı* filmi; bu tür aşk kavramlarının çok dışında bir anlamsal derinlik taşır. Filmdeki boyacı Halil karakterinin, varlıklı bir sahibinin olduğu anlaşılan yazlık evde görmüş olduğu kadın portresine âşık olması ve o kadınla tanışmasına rağmen “Ben sana değil, senin resmine âşık oldum” repliğini söylemesi sorgulanan bir aşk hikayesine hizmet eder. Kadının kendisine duymaya başladığı sevgiyi reddederek aşkın özneliğiyle felsefi bir arayışa yönelir. Karakterin duyduğu aşkın fetişize edilmesiyle değişen tutku, kişisel anlatım açısından fark oluşturmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 252-253). Dünya sinemasında, Yeşilçam sinemasında ve televizyon dizilerinde zengin kız fakir oğlan tek tip anlatısı, çok kez seyirci tarafından tecrübe edilmiştir. *Sevmek Zamanı*’nın klasikleşen hikayesi özgün bir biçimde senaryoya dönüştürülmüştür. Bu sebeple film hem kendi dönemindeki aşk hikayelerinden hem de sonraki dönemdeki aşk hikayelerinden farklar oluşturmaktadır.

Filmdeki bazı sinematografik unsurlar ise Yeşilçam sinemasının etkisinde kalmıştır. Özellikle müzik tercihi dönemin acıklı filmlerini andırır nitelikler taşımaktadır ancak yoğun sinema etkileşiminin olduğu bir dönemde genel anlatıda yakalanan özgünlük daha ön plana çıkmaktadır.

3.1. Filmin Hikayesiyle Sinematografik Tercihlerin Ahengi

Filmin zaman gibi bir akışı vardır ve bir bütün olarak görünse de oluşturulmasındaki her plan genel anlatıma hizmet edecek şekilde ayrı zamanlarda dizayn edilebilir. Örneğin; resim sanatında kompozisyonun, perspektifin, renklerin, kullanılan fırçanın türünün, kâğıdın veya tuvalin seçimine kadar tercihler ne kadar önemliyle bir filmde de ışık, kurgu, kamera hareketleri, ses ve oyunculuğun bütünlüğü o kadar önemlidir (Yıldırım, 2019, s. 8). Aksi durumda ise belirli bir tutarlılık çerçevesine oturmayan, bilinçsiz üretilmiş filmler ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla filmi oluştururken kullanılan malzemelerin bilinçli üretilmiş bir anlama hizmet etmesi gerekmektedir. Kimi türdeki filmleri düşündüğümüzde ortak sinematografik öğelerin nasıl olması gerektiği ya da nasıl tercih edildiği konusunda fikir birliğine varılabilmektedir. Örneğin; 1940’larda ortaya çıkan bir tür olarak Kara Film; karanlık atmosfer, gölgeler, siluet planlar, durmaksızın yağan yağmur, tekin görünmeyen arka sokaklar, gece karanlığında geçen sahneler, güven vermeyen kahramanlar gibi öğeler üzerinde sinematografisini şekillendirir.

Sevmek Zamanı’nda, Halil ve Meral karakterleri birbirlerine birçok noktada zıttır. İki karakter iki farklı toplumsal sınıfı temsil etmelerinin yanı sıra aşklarının dışavurumu da farklıdır. Bu

noktada filmdeki içeriksel kontrast esasen karakterlerin yalnızlıklarını da ifade etmektedir. Özellikle Halil karakterini yalnız gördüğümüz planlarda, uzak genel çekim ölçeği sıkça tercih edilmiştir. Film çerçevesi içindeki boşluk, karakterin çektiği içsel yalnızlıkla bağlantı kurabilmektedir. Çünkü duyduğu aşk normalleştirilmenin çok ötesinde bir konuma sahiptir. Yine birçok planda, Halil Meral'in portresine yakın bir pozisyona konumlandırılmıştır. Halil'in diyalogları da kompozisyon içindeki konumlandırma tercihini destekler. "Resmin sen değilsin ki, resmin benim dünyama ait bir şey. Benimle resmin arasına girme, ben yalnız senin resmine aşığım" ifadeleri eylem ve söylem bakımından tutarlılık gösterir. Sinematografik öğelerin ortak düzlemde konuyu ve duyguyu destekler nitelikte tercih edilmesi, Erksan'ın yarattığı özgün sinema atmosferinin tutarlılığını gösterir.

4. NESNENİN VE ALICININ DEVİNİMİNİN FİLM RİTMİNE ETKİSİ

Hareket halinde olmak ya da hareket eden cisimler hayatın her anında sürekliliğini korumaktadır. Filmler de temelde hareket unsurundan ortaya çıkmıştır. İnsan gözü, hareketsiz nesnelere fark edebilme yetisine sahiptir ancak hareketsiz öğelere karşı nispeten daha az tepki verilir diğer taraftan hareket canlılık göstergesidir (Yıldız, 2018, s. 43). İnsan yaşamı içinde saptanmış birtakım bulguların sinema sanatı içinde de önemli bir yere sahip olduğu aşikârdır. "Sanat başından beri hareket halindeki şeylerle ilgilenmiştir: Av sahneleri, savaş, zafer alayları, cenazeler, danslar ve ziyafetler" (Arnheim, 2002, s. 138). Hareket en temelde dikkat çekici bir olgudur dolayısıyla devinim unsuru sanat dalları içinde de varlığını ortaya koyabilmektedir. "Hareketin görüntüsü mutluluk verir: At, atlet, kuş" (Bresson, 2016, s. 42). Nitekim sinema sanatında da hareketin oluşturulması, filmin özünde en temel noktalarda yer alır. Nijat Özön, sinemada devinimin üç ayrı kaynaktan doğduğunu söylemiştir; Varlıkların yer değiştirmesi, alıcının yer değiştirmesi; çekimlerin sıralanışdır (Özön, 1985, s. 107). Özellikle sinemanın ilk dönemindeki filmlerinde kameranın ağırlıklı olarak sabit kaldığı, devinimim ise çerçeve içindeki oyuncuların yer değiştirmesiyle gerçekleştirildiği görülmektedir. Griffith, söz konusu devinimlerin eylemin ve sahnenin duygusal yoğunluğunu pekiştirmesiyle ortaya çıkan ritmin izleyici üzerindeki etkiyi arttırdığını söyler (Abisel, 2003, s. 110). Sovyet sinemacıları da montaj yoluyla ritmi kontrol ederek izleyicinin duygularına yön vermişlerdir.

Sevmek Zamani filminde hareket unsuru, karakterlerin plan içinde yer değiştirmesi ve kameranın çeşitli kombine hareketler yapmasıyla sağlanmıştır. Kesmelerin az tercih edildiği planlarda, Halil ve Meral karakterleri çerçeve içinde yer değiştirir. Kimi zaman ise kameranın konuyu ya da karakteri takip etmesiyle çerçeve içinde bir yer değiştirme eylemi gerçekleşir. Bu durum filme gerçekçilik duygusu katar. Çünkü plan sekanslar gerçek zaman algısı uyandırır ve daha az kurmaca hissiyatı oluşturur. Özellikle dramatik sahnelerde kesmeler daha az tercih edilir. Çoğu zaman ise kamera sabit bir ölçekten çekim yapar. Sabit çekim, kameranın yer değiştirmesi veya kameranın hareket yönü filmsel sürekliliği göstermeye yönelik izleyicinin

filme farklı bir noktadan bakmasını sağlar (Eisenstein, 1999, s. 88). Bu izleyiciyi yönlendirme seçimi, yönetmenin sanatsal yaratım süzgecinden geçip belirli bir neden-sonuç ilişkisine dayanmalıdır. Seyirciyi yönlendirme ya da seyircinin filme hangi açıdan nasıl bakacağını düzenlemek filmin anlatısı için önem arz etmektedir.

Sevmek Zamanı'nın çekildiği tarih olan 1965 yılı odak noktasına alındığında; Sinemacılar Dönemi'nden Yeşilçam Döneminde uzanan periyotta seyircinin benzer biçimdeki ritim oluşturma tercihlerine alışkın olduğu söylenebilmektedir.

Yeşilçam filmlerinin hemen hemen her filminde tercih edilen zoom (optik yakınlaştırma) Sevmek Zamanı'nda nispeten daha az tercih edilmiştir. Zoom kullanımının azlığı film içinde öne çıkan özellik olarak değerlendirilebilir. Çünkü Sevmek Zamanı, sinematografik olarak çekildiği dönemin dışına çıkabilmeyi başarmıştır. Zoom kullanımı birçok Yeşilçam filminde devimim sağlamak, çekim ölçeğini değiştirmek ve heyecan yaratmak gibi amaçlarla tercih edilmiştir. Optik yakınlaştırma, özel amaçlar dışında başvurulması tavsiye edilmeyen bir film tekniğidir. Çünkü optik yakınlaştırma, perspektifte ve alan derinliğinde bozulmalara sebep olur. Kameranın ileri veya geri kaydırılarak yer değiştirmesi normal bir perspektifte alan derinliği oluştururken kamera hareketini de daha estetik gösterir.

Arnheim'a (2002, s. 155) göre; perspektif ile kameranın nesneye olan uzaklığından doğan etkiler filmin devinim unsurlarındandır. Dolayısıyla kamera hareketleri devinim için önemlidir. Bu noktada optik yakınlaştırma bir kamera hareketi değildir. Sevmek Zamanı 'nda optik yakınlaştırmamanın nadiren tercih edilmesi, filmin sinematografisini Yeşilçam filmlerinden ayıran teknik özelliklerdendir.

En temelde bir sinema filmini diğer video ürünlerinden ayıran özelliklerin başında sinematografik öğelerle şekillendirilen görsel anlatı gelir. "Güzel film, kafanda sinematograf hakkında yüce düşünceler uyandıran filmidir" (Bresson, 2016, s. 23).



Şekil 1: Sevmek Zamanı

Şekil 1 örneğinde; Meral ile Halil, genel planda başlayan konuşmalarını üç dakikanın üzerinde süren tek bir plan sekans üzerinde gerçekleştirmektedirler. Bu denli uzun bir sahnede titizlikle düzenlenen kompozisyon dikkat çekmektedir. Bu tarz çekimler, daha az montaj kullanıldığı algısı uyandırır ve devamlılık açısından sorun oluşturmaz. Uzun çekimlerde, devinim kompozisyon içindeki hareketle sağlanabilir. Ayrıca bu uzun çekimlerle, filmin bir sahnesi veya bir sekansı oluşturabilir. Bir filmde kompozisyon planlaması yapılırken, seyircide devinim unsurları yoluyla bir duygunun uyandırılması amaçlanır; oyuncuların çerçeve içindeki hareketleri, kameranın hareketi ve tercih edilmişse ışıkların yer değiştirilmesi söz konusu devinim eylemine hizmet edebilmektedir (Mascelli, 2007, s. 207). Sevmek Zamanı'nda, devinim unsuru olarak; oyuncular her diyaloglarını söylediklerinde çerçeve içinde yer değiştirmektedirler. Soldaki karakterin sağa, sağdaki karakterin ise sola geçtiği ve bu yer değiştirmenin sürekli yapılmasıyla birlikte devinim unsuru kesme yapılmadan sağlanır.

Temelde insan gözü dikkatini daha hareketli ya da kendisine yaklaşmakta olan nesneye vermektedir (Sokolov, 2012, s. 18). Filmde de karakterler devinimleri gerçekleştirirken kimi zaman kamera sabit kalsa da kameraya yaklaşıp dikkati kendilerinde toplamaktadırlar. Kameranın bu sahnede kimi zaman devinim halinde olduğu ve dolayısıyla plan sekans tasarımı içinde ölçeklerin değiştiği görülmektedir. Ayrıca sahneye karakterlerin yerleştirme biçimi filmin hikayesiyle de bütündür. Halil sahne boyunca Meral'e karşı ya sırtı dönük ya da yüzü başka bir yöne bakıyorken konuşmaktadır. Karakterlerin bakış yönleri ve konumları sevme biçimlerinde olduğu gibi zıttır. Halil'in âşık olduğu ve bakmaya doyamadığı portedeki kadının yanında olmasına rağmen ona bakmaması filmin genel anlatısındaki portredeki surete duyulan aşk biçimiyle tutarlılık sağlar. Bir başka nokta ise Yeşilçam sinemasındaki dramatik sahnelerde aşına olunan bir mizansen olarak; karakterlerin konuştuğu kişiye sırtının dönük olması durumudur. Görseller 1'deki sahnede; karakterlerin çerçeve içi pozisyonlarına bağlı olarak uzun sabit toplu çekimlerin tercihi, sahne içinde olan biteni seyircinin dikkat odağında kalmasını kolaylaştırmaktadır (Abisel vd. 2005, s. 98). Kesmenin tercih edilmediği bu sahnede, yakalanan gerçekçilik algısı ile izleyici filmle bütünleşir. İzleyicinin kendisini filme yakın hissetmesi ve karakterler ile kurduğu bağın güçlü olması filmde alacağı hazın boyutuna etki eder.

Kılıç'a (1995, s. 76) göre; görüntüyle anlatmadaki biçim, zaman ve kişisel tercihlere bağlı olarak değişim içindedir. Görselleştirme ile ilgili değişimler, izleyicinin dikkatinde ve alışkanlıklarında farklılıklar oluşturabilmektedir. Örneğin; günümüzde özellikle dizilerin yoğunluklu olarak her yaş kesimi tarafından tercih edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda; günümüz izleyicisinin büyük bir çoğunluğunun, hareketli çekimler ile hızlı kesmelere alışkın olduğu söylenebilir. Söz konusu yapımlara alışkın olan izleyiciler; eski bir film izlediklerinde alışmış oldukları ritim unsurlarıyla çoğu zaman karşılaşamazlar. Bu durumda; sinematografik bilgisi olmayan bir izleyici bile, farkında olmadan filmin ya da dizinin ritmini ölçmüş olur ve

bunu film/dizi izleme tercihlerine yansıtır. Nitekim, devinim unsurlarındaki tercihler zamanda değişiklikler gösterebilir de sinematografi için her zaman önem az etmektedirler.

5. AYDINLATMANIN FİLMİN DRAMATİK YAPISI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Kameralar temelde görüntü elde edebilmek için ışığa gereksinim duymaktadır. Aydınlatma, sinema dilinde öykünün katmanlarına anlam yükleyen, insanların duygularına hitap edebilen görsel kavramdır (Brown, 2014, s. 8). Işığı kullanmak anlatıyı kuvvetlendirmek açısından önemlidir. Ayrıca ışığın konumu, ışığın şiddeti ve ışığın aydınlattığı yüzey sinematografik anlatımda estetik birer tercihi oluşturmaktadır.

Estetik bir dışavurum olarak aydınlatma, sinematografik atmosferin oluşturulmasındaki temel unsurlardan biridir (Vardar'dan akt. Çınar, 2008, s. 64-65). Aydınlatma çok çeşitli amaçları gerçekleştirmek için kullanılabilir. Örneğin; bir filmde vurgulanmak istenen veya önem arz eden bir nesne farklı biçimlerde aydınlatılabilir. Filmin dilinden filmin türüne kadar birçok etmene bağlı olarak aydınlatmanın yöntemi değişiklik gösterir. Özellikle dram veya melodram filmlerindeki sahneler, düşük ışık koşullarında çekilecek şekilde planlanır. Hüzün, umutsuzluk, çaresizlik gibi duygu durumları söz konusu tercihle daha etkili ifade edilebilir. "Bunun aksine, kontrastın en aza indirildiği, pırıl pırıl aydınlık bir sahnede hâkim duygu sevinç, neşe, açıklık ve özgürlüktür" (Güngör, 2010, s. 96). Örneğin, bir komedi filmi izlendiğinde sahnelerin karanlık atmosferden uzak planlardan ve detayların daha aydınlık olduğu çoğu zaman dikkat çeker. Belirli bir duyguyu ifade edebilme unsuru olarak aydınlatma, filmin anlatı yapısına doğrudan etki eder. Yönetmenin sanatsal tercihine bağlı olarak, hikâyeyi farklı anlatma tercihine göre söz konusu durum değişiklik gösterebilir.

Güneş en temel doğal ışık kaynağıdır, dolayısıyla sinemacının da aydınlatmadaki en büyük destekçisidir ancak güneş ışığının yetmediği durumlarda yapay ışıklandırmalar sıklıkla tercih edilir (Özön, 1985, s. 44). Doğal ışık kaynaklarından nispeten daha az yararlanabilen iç mekân çekimlerinde, sahne dizaynında aydınlatma önemli bir etkiye sahiptir. Nitekim, hiç gün ışığı alamayan film platolarında aydınlatma tamamen yapay ışıklar yardımıyla yapılır. Aydınlatma, estetik ve sinematografik anlatıya hizmet etmesi amacıyla düzenlenir. Bir film sahnesinin her noktasını aydınlatan ışık miktarı, görüntü ekibi tarafından kontrol altında tutulur.

Dış mekân çekimlerinde ise; güneşin varlığı sebebiyle daha az aydınlatmaya ihtiyaç duyulabilmektedir. Teknolojik gelişmelerin bir ürünü olarak; düşük ışık koşullarında iyi görüntüler sunabilen dijital kameraların gelişmesiyle, kimi yönetmenlerin filmlerini tamamen doğal ışık yardımıyla çektikleri bilinmektedir. Örneğin; *The Revenant*, (Yön. Alejandro González İñárritu, 2015) filminin büyük kısmı doğada geçmektedir. Bu durum yönetmenin aydınlatmadaki estetik tercihini belirlemiştir ve filmi tamamen doğal ışık yardımıyla çekmiştir.

Işıklandırmanın asıl amacı nesnelerin görünür olmasından çok ötededir. Işığı fazla ya da az kullanmaktan ziyade; yönetmenin aydınlatmaya yaklaşımı nesnelerin sinematografik anlatımını belirler (Bresson, 2016, s. 32). Aydınlatmanın asıl amacı sanatsal etki oluşturmaya

yönelik olmalıdır. Görüntü boyutu içinde, ışıklı ve gölgeli alanların düzenlenmesi izleyicinin duygularına yönelik etkiler oluşturabilir (Kılıç, 1995, s. 36).

Aydınlatma, farklı zamanlarda çekilen sahnelerin görsel uyumu açısından önemli bir teknik göreve sahiptir. Çünkü farklı zamanlardaki ışık şiddeti aynı olmayabilir. Bu da farklı zamanlarda çekilen aynı sahnelerin devamlılığı ve gerçekliği açısından önemli bir soruna sebep olabilir (Özön, 1985, s. 113). Nitekim, aydınlatmanın hem teknik işlevleri hem de sanatsal işlevleri vardır.

Sevmek Zamanı'nda kullanılan dramatik aydınlatma yöntemleri, sanatsal ve teknik açıdan bütünlük içindedir. Film, iki farklı yöndeki aşkın felsefi ilişkisi üzerine çeşitli söylemler getirmektedir. Karakterlerin niteliksel kontrastlığı, filmin dramatik yapısı ve aydınlatma yöntemleriyle paralellik kurar. Filmde Chiaroscuro aydınlatma türü içinde bulunan Siluet aydınlatma biçimi sıkça kullanılmıştır. Siluet aydınlatmada, oyuncuların veya nesnelerin detayları belirgin olmayacak şekilde karanlıkta bırakılır. Sevmek Zamanı'nda özellikle dramatizinin yoğun olduğu sahnelerde söz konusu aydınlatma biçimi tercih edilmiştir. Karanlıkta ya da gölgede bırakılan planlar; umutsuzluk ve hüznün gibi duyguları izleyicinin zihinde canlandırabilir. Nitekim filmde; Halil ile Meral'in kavuşamamasındaki görselleştirme siluet aydınlatma ile bütünlük kurabilmektedir. Filmin genel aydınlatmasına bakıldığında ise düşük ışık tercihi dikkat çekmektedir. Özellikle Halil'in Meral ile tanıştığı sahneler aydınlık düzenlenmiştir. Farklı aşk biçimleri dolayısıyla birbirlerinden uzaklaştıkları sahnelerden sonra ise film daha karanlık bir atmosfere bürünmektedir.



Şekil 2: Sevmek Zamanı

Şekil 2'de, doğal siluet aydınlatmanın dış mekanlarda tercih edilmesi öne çıkan aydınlatma biçimidir. Halil, Meral'in başka biriyle evleneceğini öğrendiği sahneden sonra montaj sekansla devam eden sahnelerde bedeni karanlığın içine hapsolmuş gibidir. Ayrıca Halil söz konusu haberi aldığı anda; karanlık aydınlatma ile birlikte sessizliğe ve tepkisizliğe bürünür. "Yalnızlık, hüznün, acı ya da umutsuzluk ile tanımlanan filmleri düşündüğümüzde, sessizliğin daha

yumuşak ve şiirsel bir hava yaratacağı çok açıktır” (Biro, 2011, s. 143). Film anlatısında sessizlikle yakalanan mistik anlam siluet aydınlatmadaki duyguyu da güçlendirmiştir.

“Sesli sinema sessizliği yarattı” (Bresson, 2016, s. 31) sözü; görüntüyle anlam yaratmanın diyalogla anlam yaratmaktan daha önemli olduğunu ifade etmektedir. Bresson (2016, s. 23); “Hareketsizlik ve sessizlikle aktarabileceğin her şeyi en sonuna kadar kullandığından emin ol” demiştir.

Görseller 2 örneğinde; Meral tarafından düğün günü terk edilen Başar karakteri bir çıkmazın içindedir. Silahını birbiri ardına ateşledikten sonra siluet çekim içinde karanlığa bürünmesi aydınlatmayla desteklenen dramatik bir anlatımdır. Siluet aydınlatmanın, filmin önemli sahnelerinde sıklıkla tercih edildiği söylenebilmektedir. Ayrıca final sahnesindeki siluet plan, filmin posterinde de kullanılmıştır.

6. ÇEKİM ÖLÇEKLERİNİN FİLMİN DUYGU YOĞUNLUĞUNA GÖRE KULLANIMI

Çekim ölçekleri, sinemanın ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak tek çekimlerden oluşan uzun genel planlar kullanılmışlardır. İlerleyen dönemlerde yakın planların bilinçli olarak tercih edilmesi, film anlatısına önemli katkılar sağlamıştır. Çekim ölçekleri ile; izleyicide etki oluşturmak, anlam devamlılığını sağlamak ve dramatik etkiyle sinematografik atmosfer yaratmak amaçlanmaktadır (Tuğan, 2017, s. 220).

Çekim ölçekleri, sinematografi için hem teknik hem de anlatım dili bakımından önem arz eder. Çekim ölçekleri genel olarak şöyle adlandırılır: “Baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, toplu çekim, uzak çekim” (Özön, 1985, s. 104-105). İnsan vücudu temel alınarak isimlendirilen bu ölçeklerin, her birinin kullanım yerleri ve kullanım amaçları vardır. Örneğin genel planlar, filmin geçeceği mekânı tanıtmada ve sahne geçişlerinde sıklıkla kullanılır.

Griffith; kameranın konuya yakınlığının veya uzaklığının, çekimin içeriğiyle ve aktarılmak istenen duyguyla ilgili olduğuna dikkat çekmiştir (Abisel, 2003, s. 109). Sevmek Zamanı’nda genel planlar çeşitli duyguları ifade edebilmek için tercih edilmiştir. Halil’in genel planda yalnız başına denizi seyretmesi ya da bozkırda tek başına duran bir ağaç da yalnızlık duygusunu uyandırabilir. Yakın plan çekimleri ise daha çok karakterin duygusunu açığa çıkarmak ve seyirci üzerinde yakınlık sezgisi bırakmak gibi amaçlar için kullanılmaktadır. Karakterin psikolojik olarak zor durumda olması yakın planlar ile gösterilebilir. Yakın planlar sezgisel gücü sebebiyle, dram filmlerinde ağırlıklı olarak tercih edilirler. Dolayısıyla düzgün planlanmış yakın çekimlerin kullanılmasındaki asıl amaçların; hikâyeyi güçlü kılması ve filmin dramatik etkisine katkı sağlamasıdır (Mascelli, 2007, s. 204). Bu bağlamda çekim ölçekleri, bir sahnenin duygusunu ifade etmede önemli görevlere sahiptir.

Yakın çekimlerin bir başka kullanım yeri ise detayların gösterilmesidir. Yakın çekimler; detaylardaki başkalığı gösterebilir ve kimi zaman ise konuya gerçeğinden daha fazla yaklaşarak mahremiyet alanına girebilmektedir (Balazs, 2013, s. 64).

Sevmek Zamani filminde en çok dikkat çeken çekim ölçeklerinin yakın ve genel planlardan oluştuğu söylenebilir. Bu iki plan arasında, ölçek ve konunun çerçeve içinde kapladığı alan bakımından zıtlıklar olsa da benzer duyguyu ifade edebilecek şekilde kullanılabilirler. Şekiller 1 ve 2'deki genel planlarda devinimin; karakterlerin çerçeve içindeki hareketleri ve kameranın hareketi yoluyla sağlandığına yönelik tespitler paylaşılmıştı. Söz konusu planlar, aynı zamanda filmin duygu yoğunluğunun fazla olduğu sahnelerini oluşturur.

Filmde benzer duyguları farklı planlarda anlatma durumuna ise, şekiller 3'teki sahne örnek gösterilebilir. Şekiller 1 ve 2'deki genel planlarda; görsel anlatım diliyle oluşturulan yalnızlık, umutsuzluk ve çaresizlik gibi duygular, yakın planlarda karakterin yakın yüz çekimleriyle ifade edilmiştir.



Şekil 3: Sevmek Zamani

Şekil 3 örneğinde, birbirini belirli formlarda tekrar eden yakın plan yüz çekimleri görülmektedir. Bir yönetmen, filmde yansıtmak istediği anlam için biçimsel tercihler yapar ve bu anlamı çekim ölçekleri yardımıyla oluşturabilir (Abay, 2019, s. 26). Yukarıdaki görselleri içeren sahnede, karakterin bir kanepede olduğu anlaşılmaktadır. Meral, sanki fiziksel bir acı çekiyormuş gibi yüzünün pozisyonunu sürekli değiştirmektedir. "Tek bir yüzün bile bir başka tarafa dönme ve birbirine dönme katsayısı vardır. Yüz, birbirine dönme-başka tarafa dönmeyle duyguyu, duygunun artmasını ve azalmasını ifade ederken, silinip gitme azalma eşliğini aşar, duyguyu boşluğa daldırır ve surata yüzlerini kaybettirir" (Deleuze, 2014, s. 142). Yakın planların oyuncunun yüzüyle olan etkileşiminin bir duyguyu ifade edebilmede ne kadar dinamik olduğu görülmektedir. Şekil 3'te; Meral karakterinin hüznü, yakın çekimler sayesinde etkili bir biçimde görselleştirilmiştir. Ayrıca surete duyulan aşk ile yakın planlardaki suretin

acıyı bağlantı kurmaktadır. Filmde yüzün çerçeve içinde kapladığı yoğun alan, seyirciye fiziksel yakınlık hissi verir ve dramatik bir büyü oluşturur (Biro, 2011, s. 126). Çünkü bir plan içinde en fazla yeri kaplayan nesne, her zaman odağı kendisinde toplar. Bu durum, önemli olanı ya da vurgulanmak istenilenin açığa çıkarılmış bir biçimi olarak da kabul edilebilir. Bela Balazs ise yakın planın sinemaya; doğanın yasalarını ve gizli kalmış hareketleri gün yüzüne çıkarma yetisi verdiğini ifade eder (Andrew, 2010, s. 183). Nitekim yakın çekimlerin bir anlamı ifade etmek suretiyle; doğru yerde ve bağlantılı amaçlarla kullanılması seyirci üzerinde baskın bir etki oluşturabilir.

7. FİLMİN BİÇİMSEL KURGUSU VE ANLAMSAL DERİNLİĞİ

Sinemanın ilk dönemlerinde; bilinçli yapılmış bir montajın seyirci üzerinde ne kadar etkili sonuçlar bırakabileceği, çeşitli deneyler ve kuramlar yoluyla ortaya konulmuştur. Kurguyu ilk kez filmlerinde belirli bir amaca hizmet edecek şekilde kullanan Griffith ve kurguyu sanatsal amaçlar için kullanan Sovyet sinemacıları; biçimsel kurgu kuramları konusunda halen günümüz filmlerinde de kullanılan montaj çeşitlerine imza atmışlardır (Asiltürk, 2008, s. 48). Sinema sanatının oluşturulmasında önemli bir öge olan kurguyu, "sinemanın yarattığı tek sanat" olarak tanımlamışlardır (Dmytryk ve Dmytryk, 2011, s. 110). Bu söylemden hareketle, sinematografik öğeler diğer birçok sanat dallarından etkilenmiş ve şekillenmiştir. Sinemanın en temel teknik gelişimi, fotoğraf karesinin hareket haline getirilmesiyle gerçekleşmiştir. Oyunculunun veya rol yapmanın dolayısıyla sahnelemenin ise tiyatroyla ilgisinin olduğu söylenebilmektedir. Aydınlatmanın da resimle ilgisinin olması gibi birçok sinematografik öğenin diğer sanat dallarıyla etkileşimi söz konusudur.

Sinemanın zihinsel tasarımında doğrudan önem taşıyan montaj, yalnızca ham ses ve görüntüyle sanatsal bir ürün halini almaz (Ulutaş, 2017, s. 162). Montajın sinemaya özgü bir buluş olduğu ancak anlam kazanabilmesi ve sanatsal bir ürüne dönüşebilmesi için biçimsel olarak işlenmeye ihtiyaç duymaktadır. Çekimlerin sıralanışı, anlamsal devamlılığın sağlanması ve ritmin elverişli şekilde kullanılması film sanatının başlıca görevlerindedir (Pudovkin, 1966, s. 183).

Sanatsal üretimin dışında kurgu; filmin anlatım biçimine, türüne ve duygusuna doğrudan etki eden önemli bir faktördür. Montaj, hareketin ve imgenin iş birliğiyle; duygunun ve hayal edilenin düzenlenmesinden ortaya çıkar (Deleuze, 2014, s. 100). Eisenstein, kurgu üzerine geliştirdiği teknikleri, kuramsal çerçevede de geliştirerek diyalektik kurgu yöntemi olarak adlandırılan montaj biçimlerini ortaya koymuştur. Böylece montaj, duyguyu kontrol etmede veya yönlendirmede önemli bir görev üstlenmiştir. Eisenstein (1985, s. 337), sinemanın izleyenleri etkilemedeki gücüne dikkat çekmiş ve bu etkinin sağlanmasındaki en temel öğenin montaj olduğunu belirtmiştir.

Kurgunun anlam yaratma ve duygu oluşturmaya yönelik etkili olduğunu yaptığı bir deneyle açıklayan Kuleşov ise; tepkisiz bir yüz ifadesinden sonra gelen farklı planlara göre görüntünün

kazandığı farklı anlamları gözler önüne sermiştir (Bazin, 2011, s. 34). Dolayısıyla bir plan, önceki ve sonraki planlarla ilişkili olarak anlamı ve duyguyu şekillendirir.

Bir filmin ritmi, filmin montajı ile doğrudan etkilidir. Çekim esnasında elde edilen devinim ve ritim, kurgu odasında değişikliğe uğratılabilmektedir (Arnheim, 2002, s. 158).

Özgün bir dram filmi olarak Sevmek Zamanı; içerdiği çeşitli aksiyon sahnelerine rağmen, kesmeleri nispeten daha az tercih edilmiştir. Filmden örnek sahne vermek gerekirse; Halil karakterinin kavga ettiği sahnelerde ritim arttırmaya yönelik kesmenin minimal düzeyde tercih edildiği, kameranın ise hareketli olduğu görülür.

Monaco'ya (2002, s. 209) göre çekimlerin kurgulanması iki aşamada gerçekleşmektedir, bunlar; çekimlerin önceki ve sonraki planlara anlamca uyumlu olması ile planların uzunluğunun sahnenin devinimiyle bütünlük kurmasıdır. Filmin akıcılığı, filmin süresinin uzun veya kısa olmasının aksine nasıl kurgulandığıyla ilişkilidir. Çekimlerin; sanatsal yaratıcılık ve biçimsel tercihlere göre dizilmesi; planların görsel anlamlarına farklı boyutlar kazandırabilir. Kurgunun, biçimsel bir anlatım dili oluşturmak ve görüntülerin arka arkaya dizilmesiyle yeni anlamlar yaratmak gibi görevleri vardır (Nizam, 2017, s. 305).

Filmin bir sahnesi göze çok estetik gelebilecek şekilde oluşturulmuş olabilir ve ardından gelen planlarda aynı şekilde estetik birer resim kompozisyonu sunabilir ancak yalnızca yaratılan görsel haz birbiriyle ilgisiz anlamlar ifade edebilmektedir, dolayısıyla planların arka arkaya düzenlenmesindeki temel amaç anlamlı bir bütün oluşturmak olmalıdır (Eisenstein, 1985, s.133). Bu noktada Sevmek Zamanı filmi; estetik kadrajlardan oluşmaktadır. Ancak bu planlar göze iyi görünen birer resim kompozisyonu olmaktan ziyade, filmin anlamsal derinliğine hizmet edecek şekilde kurgulanmış olmalarıdır.

Birbiriyle ilgili olan ancak farklı mekanlarda gerçekleşen iki olayın eş zamanlı gösterilmesi, koşut kurgu ya da paralel kurgu olarak adlandırılmıştır. Paralel kurguyu ilk kez bir filmde Griffith uygulamıştır. Eisenstein ise paralel kurguyu belirli kuramsal çerçevede ele almıştır. Nitekim bu yöntemi; günümüzde hem filmlerde hem de dizilerde sıklıkla görmek mümkündür. Eisenstein'ın 1925 yapımı Grev adlı filminde; fabrika işçilerinin grevi ile fabrika yöneticilerinin aldıkları kararları içeren sahneler paralel kurgu yöntemiyle arka arkaya kurgulanmıştır. Ayrıca arka arkaya gösterilen iki farklı mekandaki olaylar arasındaki zıtlığa, zamansal değişimleri ifade edebilecek anlamlar yüklenebilir. Bu yöntem ile; önemli bir olayın gösterilmesi yarıda kesilerek yan olaya odaklanması veya iki olayın eş zamanlıca doruk noktaya ulaşması da gösterilebilir (Asiltürk, 2008, s. 59).

Sevmek Zamanı'nda tercih edilen kurgu biçimleri, genel anlatı içinde anlamı bir bütün haline getirir. Filmin duygusuna da önemli katkıları olan paralel kurgu ve montaj sekans yöntemleri Sevmek Zamanı'nda başarılı bir biçimde kullanılmıştır.



Şekil 4: Sevmek Zamanı

Şekil 4 örneğinde; Halil ile Meral'in görüntüleri eş zamanlıca kurgulanmıştır. İki farklı mekânda geçmekte olan bu duygusal planlar arka arkaya kurgulanması zamansal bir bütünlük hissi oluşturur. Paralel kurgu yöntemi; birbiriyle ilişki içinde olabilecek iki farklı mekandaki olayların kurgulanmasıyla, karakterlerin duygu durumlarını da gösterebilir. Mekânsal birlik olmayan sahnelerin arka arkaya belirli tutarlılık ilişkisi içinde kurgulanması anlamsal birlik sağlar. Bir filmde paralel kurgu ile; mekânsal ya da fiziksel uzaklıkları içeren sahneler, farklı anlamları ortaya çıkarabilecek şekilde düzenlenebilir. Sevmek Zamanı'nda Halil ile Meral karakterleri; düşünsel ve sevmeye biçimleri olarak birbirlerine karşı zıtlıklar oluşturmaktadır. Belirgin hale gelen düşünsel farklılık, karakterlerin bir arada olmasına engel olmaktadır. Dolayısıyla karakterlerin farklı mekanlarda bulunmalarıyla ortaya çıkan uzaklık ile birbirlerine karşı olan ruhsal uzaklıkları arasında paralellik bulunur.



Şekil 5: Sevmek Zamanı

Şekil 5 örneğinde ise montaj sekans kullanımının örneğini içeren sahneler yer almaktadır. Kullanım biçiminde değişiklikler görülebilen bu yöntem sıklıkla şöyle kullanılır. Bir müzik eşliğinde, çeşitli zamanlarda ve mekanlarda geçen sahneler devamlılığa dikkat edilmeden belirli bir tutarlılığa göre arka arkaya dizilir. Böylelikle, süreklilik ve zamanın geçişinin hissi ifade edilebilir.

Sevmek Zamanı'nda; Halil, Meral'in başkasıyla evleneceğini bir gazete haberinden öğrenir. Bu sahneden sonra, karakterin farklı mekanlardaki sahneleri arka arkaya bir müzik eşliğinde

gösterilir. Nihayetinde filmde, zaman akışının bir algısı oluşturulurken filmsel gerçekçilik içinde yeniden üretilir.

Sevmek Zamanı'nda tercih edilen montaj biçimleri filmin duygusunu aktarmada önemli görevler üstlenmiştir. Filmin hikayesindeki mistik ve tasavvufi aşk, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. Nitekim filmdeki soyut kavramlar, yoğun ve karmaşık bir düzlemde aktarılmıştır. Ancak filmin montajı bu karmaşıklıktan uzaktır ve minimal bir üsluba sahiptir.

8. SONUÇ

Sinemanın duyguyu ve düşünceyi sanat yapıtı vasfıyla aktarmadaki yöntemi, kendisine has araçlarla sağlanmaktadır. Dolayısıyla filmler de üretim aşamasında sinematografik öğelerden faydalanmaktadır. Nitelik olarak kendi döneminden farklar yaratabilmeyi başaran filmler, bu durumu sinematografik öğeleri özgünlükle kullanarak başarabilmiştir.

Sinemadaki çoğunluklu olan klasik hikayeler, klasik anlatı yapısı içinde ve belirli şablonlara göre üretilmektedir. Türk sinemasında Yeşilçam döneminde hemen hemen her türde sayısız film çekilmiştir. Günümüzde halen bu dönemde çekilen çoğu filmin sinematografik anlatısındaki niteliksel yetersizlikler tartışma konusudur. Sevmek Zamanı filmi, Yeşilçam döneminde çekilmesine karşın, döneminin çok ötesinde sinematografik özgünlükler sunmaktadır. Bir filmin başarılı olması, özgün olması ve biricik olması üretimindeki araçların kullanılmasındaki yetenek ile ilişkilidir. Sevmek Zamanı'nda sinematografik özgünlüğün sağlamanın temelinde, Metin Erksan'ın entelektüel birikiminin katkısı büyüktür. Felsefe, edebiyat, sanat tarihi, mistisizm ve doğu-batı kültürünü sinema ile harmanlayıp özgün bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Filmin hikayesindeki aşk teması, Yeşilçam sinemasındaki emsallerinden çok farklıdır. Yeşilçam dönemindeki aşk temasını içeren filmlere bakıldığında, ana temasının aşkın felsefik boyutunun sorgulandığı eserlerin varlığı dikkat çekmemiştir. Çünkü Yeşilçam dönemindeki aşk filmlerinde; cinsellik veya bedensel buluşmaya odaklanılırken, Sevmek Zamanı'nda ise aşkın ruhuna ve iç dünyaya yönelik yeni söylemlere odaklanılmıştır. Erksan Sevmek Zamanı eseriyle geleneksel aşk kavramına eleştirel bir bakış getirir. İzleyiciyi bir sonuca ulaştırmaktan ziyade sorgulamaya ve düşünmeye teşvik eder.

Yeşilçam döneminde çekilmiş filmlerde belirgin olmayan bir tür olarak sanat kavramı, Sevmek Zamanı'nda sinematografik özgünlüklerle ortaya konulmuştur.

Sevmek Zamanı'nda, seçilen sinematografik öğelerin nasıl tercih edildiğinin değerlendirilmesi yapılmıştır. Sinematografik öğelerin kuramsal temellerinin dikkate alınmasıyla analiz edilen filmin; Yeşilçam döneminden hem biçimsel hem de sanatsal yönden farklar oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abay, Y. B. (2019). Sinematografinin Temel Ögesi Kurgu: "Quentin Tarantino Filmlerindeki Şiddet Sahneleri Örneği", T.C Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim dalı.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. 2. Basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Abisel, N. vd. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık: vesikalı yârim üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan yeni Türk sinemasına melodramatik imgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*, (Çev. Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Balazs, B. (2013). *Görünen insan*. (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman: ritmik tasarım; türbülans ve akış*. (Çev. Anıl Ceren Altunkanat), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf üzerine notlar*. (Çev. Nilüfer Güngörmüş), 2. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi kuram ve uygulama*. (Çev. Selçuk Taylaner), genişletilmiş 4. Baskı, İstanbul: Hil Yayınları.
- Çınar, C. (2008). Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 41-42.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. 1.Basım, İstanbul: Homer Kitapevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: hareket-imge*, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dmytryk, E. ve Dmytryk, P. (2011). *Sinemada yönetmenlik, oyunculuk, kurgu*. (Çev. İbrahim Şener), 3.Basım. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi*. (Çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema dersleri*. (Çev. Engin Ayça), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması, *International Journal of Social Science* (30), İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü.
- Güngör, Ş. (2010). Görsel Kompozisyonun Bir Ögesi Olarak Çizgi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (15), 85-100.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.

Kargin, G. ve Elmacı, T. (2023). Aşk Taktikleri Filmi Bağlamında Romantik Komedi Türü ve Feminist Film Eleştirisi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13 (2), 318-332.

Kayalı, K. (2004), Metin Erksan *sinemasını okumayı denemek*. Ankara: Dost Kitapevi.

Keskin, S. (2019). Zatına Mir'at Edindim Zatinı: Sevmek Zamanı (1965) Filminin Anlatısal ve Görsel Yaklaşımının Tasavvuf Nazarından İncelemesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 313-334.

Kılıç, L. (1995). Görüntü Estetiği. İstanbul: Kavram Yayınları.

Kılınç, U. (2019). 1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 4 (1), 40-53.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (Çev. Hakan Gür), 2. Basım. Ankara: İmge Kitabevi.

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Nizam, F. (2017). Mekanik İşlevinin Ötesinde Estetik Bağlamında "Sinemada Kurgu". *Journal of Awareness*, 2 (3S), 301-306.

Orta, N. (2019). Değiştiren ve Dönüştüren Aşk: Romantik Komedilerde Toplumsal Cinsiyet ve Aşk İlişkisi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 35-60.

Özön, N. (1985). *Sinema uygulayımı – sanatı tarihi*. İstanbul: Hil Yayını.

Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (Çev. Nijat. Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Scognamillo, G. (1979). Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 1 (1), 98-107.

Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (Uksad), 4 (2), 507-532.

Sim, Ş. (2009). Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: "'Yılanların Öcü', 'Susuz Yaz', 'Kuyu'". *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1 (3), 171-196.

Sokolov, A. G. (2012). *Sinema ve televizyonda görüntü kurgusu* (Çev. Semir Aslanyürek), 3. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarhan, B. ve Tarhan, B. (2021). Mülkiyet, Adalet ve Devlet: Metin Erksan'ın Üçlemesi Ekseninde Bir Tartışma. *Liberal Düşünce Dergisi*, 26 (101), 7-26.

Tuğan, N. (2017). Sinematografinin Sinemasal Anlamın Oluşturulmasında Etkisi: Prometheus 2012 Ridley Scott Filminde Görüntü Düzenlenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4 (11), 215-233.

Yıldırım, T. (2018). Onat Kutlar'ın Mirasını Takip Eden 'Eksik' Bir Derleme Kitap: Sinema... Sinema (Yazılar-Konuşmalar). *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (31), 249-260.

Yıldırım, O. (2019). Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme (Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.

Yıldız, S. (2018). *Sinematografik anlatım*. 2. Baskı. İstanbul: Su Yayınevi.

THE USE OF CINEMATOGRAPHY AS AN ART OF EMOTION: TIME TO LOVE MOVIE - BAYRAM KÜÇÜK