

Bozkırda Bir Düş: “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” Filminde Mizansen

A Dream in the Steppe: Mise-en-scene in the Movie “Boats Out of Watermelon Rinds”

Funda MASDAR¹²

Ferit ÇAĞIL³

Makale Türü (Article Type): Araştırma / Research

Başvuru Tarihi (Submitted): 26.09.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 13.11.2023

Atıf (Cite as): Masdar, F., & Çağıl, F. (2023).

Bozkırda Bir Düş: “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” Filminde Mizansen. *Akdeniz İletişim*, (43), 117-133. <https://doi.org/10.31123/akil.1366715>.

Öz

Bir filmi oluşturan en önemli unsur hikâye olsa da hikâyenin nasıl anlatıldığı filmi iyi ya da başarılı tabir edebileceğimiz konuma oturtur. Hikâyenin nasıl anlatıldığını ise filmin biçimini oluşturan mizansen unsurlarının arasındaki uyum ve denge belirler. Kendi çocukluğundan yola çıkarak tüm imkansızlıklara rağmen düşlerini gerçekleştirmeye dayalı bir hikâyeden oluşan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, Ahmet Uluçay'ın tek uzun metrajlı filmidir. Bir köy ve bir kasaba arasında verilen mücadelenin de yansıması olan film ortaya koyduğu sinema aşkıyla da Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Bu çalışma Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde mizansen eleştirisi yaparak, mizansen öğelerinin kullanımının anlatıya olan etkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda mizansen eleştirisi yöntemi kullanılarak film analiz edilmiştir. Analiz mizansenin temel unsurları olan dekor, ışık (aydınlatma), kostüm- makyaj ve sahneleme üzerinden yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda yönetmenin mizansenin unsurlarını dengeli ve uyumlu bir şekilde kullanarak, filmin hikayesini özgün bir stilde ortaya koymayı başardığı görülmüştür. Yönetmenin filmde yakaladığı başarının, mizansen konusundaki tercihlerin bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, Mizansen, Film Eleştirisi*

Abstract

Although the most important element of a film is the story, how the story is told puts the film in a position that we can call good or successful. How the story is told is determined by the harmony and balance between the mise-en-scene elements that make up the form of the film. *Boats Out of Watermelon Rinds (Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak)* is Ahmet Uluçay's only feature-length film, based on his own childhood, and a story about realizing his dreams despite all impossibilities. The film, which is also a reflection of the struggle between a village and a town, has gained an important place in the history of Turkish cinema with its love for cinema.

This study aims to reveal the effect of the use of mise-en-scene elements on the narrative by making mise-en-scene criticism in Ahmet Uluçay's film *Boats Out of Watermelon Rinds*. For this purpose, the film was analyzed using the mise-en-scene criticism method. The analysis is based on the basic elements of mise-en-scene such as space, decor, lighting, costume, make-up, and acting. As a result of the study, it was seen that the director succeeded in presenting the story of the film in an original style by using the elements of mise-en-scene in a balanced and harmonious way. It is possible to say that the director's success in the film is a reflection of his preferences for mise-en-scene.

Keywords: *Boats Out of Watermelon Rinds, Ahmet Uluçay, Mise-en-scene, Film Criticism*

¹ Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, fmasdar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6824-7793

² Sorumlu Yazar (Corresponding Author)

³ Dr. Arş. Gör., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, fferitcagil@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3391-869X

Giriş

Filmleri oluşturan ve izleyici karşısında anlamlı kılan iki temel unsur içerik ve biçimdir. En genel anlamıyla öykü ya da sinemanın tekniği ile ortaya konan senaryo içeriği, görüntü karesi içinde yer alan görsel düzenleme ve onun unsurları da biçimi oluşturur. Seyirci tarafından alımlanan anlam evreni; içeriği oluşturan öykü, diyalog ve anlatı yapısı gibi etmenlerin biçimsel unsurlar eşliğinde sunulması ile meydana gelir (Ceyhan & Sancar, 2023, s. 197). Mizansen için bir anlamda yönetmenin öyküyü anlatma biçimidir de diyebiliriz. Bu unsurlar temelde mizansenin de unsurlarıdır ve yönetmenin hem film üzerindeki kontrolünün hem de başarısının göstergesidir. Mizansen kavramına dikkat çeken ilk sinema düşünürleri Sinema Defterleri (*Cahiers du Cinema*) eleştirmenleri olan Godard, Chabrol, Rivette ve Truffaut gibi isimlerdir. Özellikle Truffaut'un, eleştirisinde gündeme getirdiği konu, senaryo ile filmi çekme eylemleri arasındaki zıtlığın değeri üzerinedir. Truffaut auteur yönetmen ile aktarıcı (sahneye koyan) arasında fark olduğunu ifade eder ve auteurün kendi stilinin senaryonun ötesine geçtiğini belirtir (Kabadayı, 2018, s. 114). Andre Bazin ise mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu öne sürerek derin odak görüntüleme ve plan sekansı mizansen olarak nitelendirmiştir (Monaco, 2001, s. 386). Godard, kurguyu da mizansenin bir parçası olarak değerlendirerek, ikisinin ayrılmaz bir bütün olduğunu ifade eder (Monaco, 2001, s. 389). Bu anlamda senaryonun aktarıcısı niteliğinde olan yönetmen aslında mizansen unsurlarını kullanımıyla kendi film stilini ortaya koymuş olur. Onun bir yönetmen olarak başarısı da adeta bu stiliyle yansır.

Çalışma, Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Uluçay,

2004), filminde yönetmenin kontrolünün ve özgünlüğünün de bir yansıması olan mizansen kullanımının nasıl gerçekleştirildiğini, filmin ve yönetmenin yakaladığı başarı da bunun etkisinin ne denli olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda; çalışmada yönetmenin hayatı, sanat anlayışı, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin konusu ayrı başlıklar altında verilip; mizansen, mizansenin unsurları ve filmin mizansen çözümlemesi tek bir başlık altında toplanmıştır. Çalışmanın amacına uygun olarak literatür taraması yapılmış, yönetmen Ahmet Uluçay ve film hakkında yazılı kaynaklar derlenmiş, kaynaklarla birlikte mizansen kavramına dair veriler bir araya getirilmiştir. İzlenen film ve incelenen literatür sentezlenip filmin mizansen eleştirisi yöntemi ile analizi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Mizansen kavramı her ne kadar sahneleme başlığı altında kamera açıları ve konumunu, çekim sürelerini kapsasa da bunlar biraz daha niceliksel veriler olduğu için çoğu zaman mizansen eleştirisi içinde değerlendirilmezler. Bu çerçevede Thomas Elsaesser ve Warren Buckland'ın mizansen eleştirisini genel olarak, konu ve biçim arasındaki ilişki yani "ne" ile "nasıl" olarak değerlendirdikleri dikkat çeker. Elsaesser ve Buckland'e göre çekimin süresi, ölçeklendirilmesi, kamera hareketi, çekimin uzunluğu, kesme ve çekim açısı gibi özellikler mizansen eleştirisi içinde "istatistiksel biçim analizi olarak" adlandırılmaktadır (Kabadayı, 2018, s. 114). Niteliksel verilere dayanan çalışma Bordwell ve Thompson'ın dört genel alana ayırdığı mizansenin dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma) ve sahneleme öğelerinin analizine ağırlık verilerek gerçekleştirilmiştir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 118).

1. Ahmet Uluçay ve Sinemasına Genel Bir Bakış

Ahmet Uluçay yaptığı tek uzun metrajlı filmle Türk sinemasının en kıymetli yönetmenleri arasında anılır. Sinema; Uluçay'ın hayatıydı ve hayatını sinemaya adadı. Yokluk ve yoksullukla geçen hayatında sinema hep vardı. Kimisinin lanet olarak tanımlayacağı bu durum kendisi için varlık sebebiydi. Öyle ki Uluçay'ın babası, Uluçay'ın sinema aşkı yüzünden ona küser ve küs olarak ölür. İşsizlik, yoksulluk, toplumsal baskılar, sinema dünyasının kendisini sürekli kandırması ve sayısız olumsuzluk onu vazgeçirmez bu yoldan. Yıllarca sanat camiasının içinde gezinerek senaryosunu okutmaya çalışır. Ancak tüm kapılar yüzüne kapanır. Filmini yapmak için çıktığı tüm yolculuklardan eli boş döner. Çileyle geçen hayatına, hayatının izdüşümü olan bir tek film sığdırır: *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*.

Çocukluğunda gezici sinemanın köyde yaptığı gösteri ile Uluçay'ın sinemaya olan hayranlığı başlar. Çocukluğunda başlayan bu serüven hayatının tamamına nüfuz eder. Sinemaya olan aşkı o kadardır ki son filmi *Bozkırda Deniz Kabuğu*'nun çekimlerine tekerlekli sandalyeyle başlar. İlkokul üçüncü sınıfta köye gelen seyyar sinemacının okulda gösterim yapmasıyla sinemacı olmaya karar veren Uluçay, bu durumu şöyle açıklar; "*Çevremde gördüğüm her şey, içimde uyuyan sinemacıyı uyandırmak için düzenlenmişti sanki. Melek ve şeytani çok erken tanıdım. Işık ve gölgelerle sıkı bir dostluğum var. Oyunağım gölgelerdi*" (Tutumlu, 2016, s. 41). İhsan Kabil; Uluçay'ın sinemaya olan sevdası için: "*Sanatın bir tanrı vergisi olarak ruhunda yer edindiği yönetmen*" ifadesini kullanır (2010, s. 12).

Sinema gösterimiyle başlayan sinema aşkı, hayatının parçası olur. İzlediği filminden sonra Uluçay'ın derdi artık film gösteren bir makine yapmaktır. Yabancı olduğu bu dünya artık onun dünyasıdır. Anadolu'nun ücra bir köyünde, arkadaşıyla beraber bir film makinası yapma peşine düşer ve başarır. En yakın arkadaşı İsmail Mutlu ile geliştirdikleri alet sayesinde film gösterimleri yapmayı başarırlar. Hayal ile başlayan serüven sağdan soldan topladıkları malzemeler ile ahşap bir makine yaparak köylülere film izletmeleriyle devam eder. Yıldırım'ın deyiimiyle "*70'lerde sinemayı yeniden icat ederler*" (2010, s. 18).

Ahmet Uluçay'ın arkadaşı İsmail Mutlu ile olan yolculuğu tabiri caizse imkansızın serüvenidir. Köy yerinde sinema sevdası köylüler için delirmek dışında bir şey değildir. Ancak Uluçay, yolculuklarından o kadar emindir ki Dilek Taşdemir (2007), tarafından çekilen belgeselde "*Lumiere Kardeşler sinemayı icat etmeseydi mutlaka o bizim köyde icat olurdu. Kesinlikle buna inanıyorum. Bir fikir, bir çekiç bir testere yeter*" der. Ama her şeyin bir fikir ile başlayacağını belirtir.

1993 senesinde Almanya'da yaşayan bir gurbetçinin kendilerine taksitle sattığı kamera sayesinde, Uluçay'ın yolu değişir. Kamera, Uluçay için dönüşü olmayan yolculuğun başlangıcıdır: "*Dönüşü olmayacak bir yola girdiğimin farkına vardım. Artık bundan sonra film yapmalıyım*" (Taşdemir, 2007). Kayıt özelliği olmayan bu kamera ile yolculuğuna başlar Uluçay. 220 Volt enerji olmadan çalışmayan bu kamera için yaptıkları ilk şey bir aküden enerji üretmek olur. Bu sayede de dış çekimleri kotarırlar.

Fakat Uluçay'ın başladığı bu yolculukta tek problem kamerayı çalıştıracak olan

220 voltluk enerjiyi üretmek değildir. Kamera ile kaydırma hareketi yapacak hiçbir alete sahip değildirler. Kaydırma hareketi yapmak bir kenara, kamerayı koyacak kendi tabiri ile bir üç ayak bile yoktur. Bunların hepsini Uluçay, kendi yapar: “Üç ayağımı kendim yaptım, travelling arabamı kendim yaptım. Ses masamda, kurgu cihazımda kendi imzam var. Yalnızca optik yoldan gerçekleştirilen görsel efektler için minyatür setler kurdum, paketler yaptım”. Yönetmen ayrıca bir sihirbaz edasıyla ışıkla oynayabilecek kadar doğuştan bir yeteneği olduğunu belirtir (Uluçay, 2020, s. 15). İlk filmlerinde kaydırma hareketini yapamazlar ve kamera sabit bir şekilde planlar kaydeder. Genel çekimler bu şekilde kotarılır. Ama ya yakın planlar? Burada da yine yaratıcılıkları devreye girer. İki cam parçasının arasını biraz boşluk kalacak şekilde kenarlarından alüminyum parçalar ile sabitlerler. Daha sonra bu boşluğun içini suyla doldurarak ortaya dikiş makinesinin motoru ile çalışacak bir alet çıkarır ve bazı çekimleri bununla gerçekleştirirler. Ve en son noktada bu alete bir de ses kayıt özelliği eklerler. Uluçay’ın arkadaşı İsmail Mutlu, bu buluşu ile o yıl TÜBİTAK’ın düzenlemiş olduğu Liselerarası Proje Yarışmasında birincilik ödülü kazanır (Yıldırım, 2010, ss. 19-21).

Uluçay sinemayı sevmekle kalmaz, sinema yapmak için olağanüstü bir çaba da verir. Verdiği bu çabayı hayatı boyunca yakasını bırakmayacak yokluk illeti takip eder. Babası sırt çevirir ve bundan dolayı babası kendisine küs bir şekilde hayata veda eder. Ailesi hep yokluk içinde yaşar. Her ne kadar farklı meslekler yapmış olsa da gönlü hep sinemadır. Dönüp dolaştığı yer Tepecik köyü, yapmak istediği şey ise sinemadır. Çektiği bu sıkıntılar

yüzünden, sinema yapmaya dair şikâyet eden insanlara hep kızmıştır. Yokluğun ne demek olduğunu bilen yönetmen yok lafına öfkeli. Bu duruma öfkelerini şu sözlerle dile getirir:

“Bazı konularda benim yakınmam gerekirken çıkıp başkalarının hakları olmadığı halde yakınmasına çok kızıyorum. Öküz yükü çeker, kağrı bağırır diye bir söz var bizim oralarda. Para yok, imkan yok diyen yönetmenleri anlamıyorum. Bir derdiniz varsa ölürsünüz de gene çekersiniz. Gider banka soyar filminizi çekersiniz. Benim söyleyecek bir derdim var” (radikal.com.tr’den akt. Baykal, 2010a, ss. 11-12).

Yönetmen Uluçay’ın sinemaya olan ilgisi köye gelen filmle başlamış ardından kendisini okuyarak geliştirmiştir. Yönetmenin ilk filmi yılında çektiği *Optik Düşler*’dir (Uluçay, 1994b). 30 dakikalık bu film aslında bir orta metraj film mahiyetindedir. El yordamıyla kotarılmış bu film, sinemayla ilgili insanların dikkatini çeker. Yine aynı sene çektiği ve 19 dakika uzunluğa sahip diğer filmi *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* (Uluçay, 1994a) yönetmenin ikinci filmidir. Bu filmleri takiben 1995 senesinde yapmış olduğu film *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema* (Uluçay, 1995a) bir belgeseldir. Bu film “yaşadıkları yerdeki sinema çalışmalarını, ahşaptan yaptıkları projeksiyon makinesini, manuel yardımcı kurgu cihazını, teknolojik olmayan aygıtlarını ve en önemlisi sinema duygularını ve sinemanın ruhunu anlatıyordu” (Kabil, 2010, ss. 8-9). *Minyatür Cosmos’da Rüya* (Uluçay, 1995b), *İnci Deniz Dibinde*, *Çerçöp Sahile Vurmuş* (Uluçay, 1996), *Epileptic Film* (Uluçay, 1998b), *Bizim Köyde Bayram Sabahı* (Uluçay, 1998a), *Uzun Metrajın Resmi* (Uluçay, 1999), *Exorcise* (Uluçay, 2000) yönetmenin çektiği diğer kısa filmlerdir. Uluçay çektiği bütün kısa filmlerden ödüller kazanır.

Hayatı yokluk ve yoksulluk içinde geçer Uluçay’ın. Bu yokluk ve yoksulluk içerisinde dahi bir an olsun vazgeçmez sinemadan.

Dalga konusu olur, dışlanır, hatta babası dahi onunla konuşmaz. Tüm bunların üzerine bir de onu öldüren hastalığı eşlik eder ona. Tuttuğu güncede hayatının zorluklarından bahsederken Nuri Bilge'nin kendisine sürekli şikayet ettiğini söylemesi üzerine *"Benim bir günlük yaşamımı öğleye kadar götürebilecek mi bakalım"* diyerek yaşadığı zorluğu tanımlar (Uluçay, 2020, s. 14). Yaşadığı gündelik zorluk, ekonomik sıkıntılar ve babasıyla ilişkisini kendisi şöyle anlatır;

"Bugün öğrendim. Anamla babamı ziyarete gitmiştim geçenlerde. Babam evde yoktu. Dışarıdan gelip de ayakkabılarımı eşikte görünce, eve girmeyip ahırda beklemiş. Yüzümü görmemek için beklemiş. Ne zaman ki ayakkabılarım eşikte yok eve o zaman girmiş. Bunları kahvede birilerine kendisi anlatıyor. Allah'ım ne olur en yakın senin şahit olduğun bu çok kötü baba oğul ilişkisinde bir alacağım varsa fazla geç olmadan bana lütfet. Allah'ım bana ak bir alın, sıcak bir ekmek ve duvarları sağlam bir yuva lütfet!" (Uluçay, 2020, s. 15).

Uzun metrajlı ilk ve tek filmini 50 yaşındayken çekebilmiş olan Uluçay, bunun yanı sıra 10 tane de kısa film çeker. Uzun metrajlı ilk ve tek filmi olan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, Türk sinemasının en iyileri arasında yerini alır. Filmin ardından ikinci uzun metraj filmi olan *Bozkırda Deniz Kabuğu*'nu çeken yönetmen, filmin çekimleri devam ederken vefat eder ve film yarım kalır. Kendi hayatının belli bir döneminde tuttuğu günlüklerde üzerinde özellikle durduğu noktalardan birisi, kimsenin kendisine destek vermemiş oluşudur. Sinema sektörü içerisinde onlarca insan ile görüşen yönetmenin zaman içerisinde yaşadığı güvensizlik her satırına yansır. Görüştüğü insanların kendisini sürekli oyalıyor oluşu, zaman zaman güvensizliğin yerini öfkeye bırakır: *"Bu adamlar gevşek. Bu adamlarla yapılacak sinema gevşek, yavaş ve yumuşak bir sinema olur. Dünyamı başıma yıktılar. Bana suçlu muamelesi yapıyorlar"* (Uluçay, 2020, s. 21).

Uluçay'a ait güncelerin yayımlandığı kitapta Uluçay; oyuncu seçimi sırasında oğlunun kendisine yardımcı olduğunu ve seçimleri onun yaptığını belirtir. Yönetmen oyuncuların kendisi için plastik bir malzeme olduğunu ve bunları eğip bükmenin de kendisi için gayet kolay olduğunu vurgular. *"Profesyonel oyuncular naifliklerini kaybediyorlar. Onlarla (amatör oyuncular) evcilik oynar gibi çalışıyorum"*. Oyunculara doğaçlama konusunda ise istediği ruh hali ve diyalogları yakaladığı müddetçe oyuncuları özgür bıraktığını ifade eder (Uluçay, 2020, s. 240).

Turan; taşranın bir direniş hattı olarak görüldüğü Türk sinemasında son dönemde özgün bir dil tutturmuş yönetmenlerin taşradan çıkıyor olmasının bir tesadüf olmadığını belirtir. Özellikle 2000'den sonra kabuk değiştiren ve yeni bir anlatım formuna kavuşan Türk sinemasında, taşra mekân olarak filmlerde anlatının bir parçası olarak yer edinir. Taşra, Uluçay'ın filmlerinde, çocuk karakterlerle beraber değişmez öğelerinden biridir. Ancak Uluçay taşra kullanımında diğer sinemacıardan ayrılır. Onun filmlerinde taşra siyasetin ya da ideolojinin merkezinde yer almaz. Onun filmlerinde taşra en saf haliyle seyirciye aktarılır (Turan, 2010, s. 31). Türk sinemasının taşraya bakışta yaşadığı önyargılı yaklaşımı ters yüz eden yönetmen *"bizatihi taşranın içinden gelen biri olarak periferiyi en yalın hali ile aktarmayı başarmıştır"* (Ceyhan & Sancar, 2019, s. 107). Uluçay'ın sineması düşünle gerçek arasında gidip gelen bir köprü gibidir. *"Zaman ve mekanda açtığı gediklerden başka bir dünyayı, başka bir alemi seyrettirir; mekanı açar, zamanı genişletir"* (Pay, 2010a, s. 67).

Uluçay filmlerinde başka bir hikâyeyi getirtip taşraya uydurmaz. Taşrada var olan hayatı olduğu gibi resme alır. Onun filmleri hayatının belli kesitleridir. Onun filmleri çocukluğunun kendisidir. Onun çocukluğu

Edip Cansever'in "Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk, hiçbir yere gitmiyor" dizelerindeki gibidir. Çocukluğunu heybesinde taşır, günü geldiğinde heybesindekilerle 'karpuz kabuğundan gemiler' yapar.

Demir (2020, ss. 693-694), Uluçay için "tamamlanmamış hikayeler ve filmlerin yönetmenidir" der. Uluçay tarafından yapılan filmlerin sadece isimlerine dikkat edildiği takdirde ne kadar geniş bir hayal dünyasına sahip olduğunu görmek mümkündür. Yönetmenin çektiği bu filmler gerçekleşmeyecek çocukluk rüyalarının kesitleridir, tıpkı Uluçay'ın hayatında olduğu gibi. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde de bu böyledir.

2. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2004)

Uluçay'ın sinemasını tıpkı dünyaya bakışı gibi naif, çocuksu ve masum bulan Saydam; vizörünün, hayatı büyümemiş ya da büyümüş ama çocuk kalmayı başarmış bir gözün gördüğü şekilde yansıttığını ifade eder (Saydam, 2016, s. 9). Yönetmenin *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi tam olarak bu ifadeye denk düşen bir öyküyü içerir. Film aynı zamanda yönetmenin memleketi de olan Kütahya'nın Tavşanlı ilçesine bağlı Tepecik köyünde çekilir. Yurtiçi ve yurt dışı; Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Ankara Uluslararası Film Festivali, San Sebastian Uluslararası Film Festivali, İstanbul Uluslararası Film Festivali, Rotterdam Film Festivali, Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Türk Sineması Ödülleri dahil birçok festivalden ödülle dönen film, dönemin sinema eleştirmenleri tarafından da çok olumlu tepkilerle karşılanır. Bu film Uluçay'ın ilk ve tek uzun metraj filmi olarak Türk sinema tarihinde yerini alır (Pay, 2010b, s. 148).

Uluçay'ın hayatından izler taşıyan film, çocukluğundan beri arkadaşıyla beraber sürdürdüğü sinema tutkusunun ve bu tutku uğruna verdiği mücadelenin bir yansımasıdır. İlkokul 3. sınıfta köye gelen seyyar bir sinemacı ile yaşamış olduğu sinema heyecanını, sinemacı olma kararına dönüştüren Uluçay, ışık ve gölgelerle sıkı bir bağ kurar. Yakın arkadaşı ve akrabası olan İsmail Mutlu ile köylerinde bulunan yıkık bir ahırda tahtadan yaptıkları sinema göstericileriyle, çöplerden topladıkları kırpıntı filmlerle köylülere gösterim yaparak işe başlar. Daha sonra Almanya'da çalışan bir işçinin kendilerine taksitle sattığı eski kamerayla ilk kısa filmi çeker ve aldığı olumlu tepkilerle birlikte hemen hemen hepsinin ödülle taçlandırıldığı birden fazla kısa film ve nihayetinde ilk ve tek uzun metraj filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ı çeker (Tutumlu, 2016, ss. 40-41).

2.1. Filmin Konusu

1960'ların Türkiye'sinde, Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinin Tepecik köyünde geçen *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi iki yakın arkadaş olan Recep (İsmail Hakkı Taslak) ve Mehmet'in (Kadir Kaymaz) sinemaya olan tutkularını anlatır. İki arkadaş, özellikle yaz aylarında bir taraftan kasabada çalışır, diğer taraftan köylerinde bulunan yıkık bir ahırda kendi imkanlarıyla bir sinema göstericisi yapıp, kendi deyimleriyle hareketsiz resimleri kımıldatmaya çalışırlar. Kasabaya her gidişlerinde kasabadaki sinema salonundan aldıkları kopuk filmleri, yaptıkları basit göstericide saniyede 24 kareyi yakalamaya çalışacak şekilde göstermeyi denerler. Filmin ana karakteri olan Recep aynı zamanda kasabada bir karpuz sergisinde çırak olarak çalışır. En yakın arkadaşı olan Mehmet de kasabanın berberinde çıraklık yapar. Bütün amaçları, tutkuları olan sinemayı yapmak ve bununla kendilerini kanıtlamaktır. Recep aynı zamanda kasabada yaşayan ve kendisinden inekleri

için karpuz kabukları isteyen Nezihe'nin büyük kızı Nihal'e (Boncuk Yılmaz) âşıkır. Sinemayı gerçekleştirmek onun için Nihal'e kavuşmanın da yoludur. Böylece kendini sevdiği kıza da kanıtlayacaktır. Eline geçirdiği sinema kitaplarını okuyarak sinemaya dair kavramlara hâkim olur. Recep'in evinde bulunan Kayı Dede'ye ait yatır da Recep'in sık sık dertleştiği ve hayallerini dile getirip medet umduğu, yardım istediği önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar. İki çocuğun hevesi olan bu sinema tutkusu, kendilerine eşlik eden köyün meczuplarından Ömer'in de katıldığı üç kişilik bir tutkuya dönüşür. Recep'in sinema tutkusu gibi bir de kendi deyimiyle ressamlığı vardır, bunu özellikle karpuz sergisinde yaptığı tabela ile görürüz. Ustasının kendisine karpuzları gerçek gibi yaptığını söylemesi onun ne kadar iyi bir çizim yeteneğinin olduğunun da göstergesidir. Recep ve Mehmet uzun süre tutkularının peşinden giderler ve bunu sinemayı boş iş, şeytan işi gibi yakıştırmalarla küçümseyen ve onlara karşı çıkan herkese karşı yaparlar. Uzun uğraşlar sonunda resimleri kımıldatmayı başarırlar. Yıkık ahır bir salon edasıyla izleyicilerle doldurur, ilk gösterimlerini yaparlar. Recep her ne kadar amacını gerçekleştirmiş, sevdiği kız ile arasında engel kalmamış gibi düşünse de Nezihe kızlarını da alıp kasabadan ayrılır. Recep'in yeni hedefi arkadaşı Mehmet ile senaryosu hazır olan filmi çekmektir.

3. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak Filminin Mizansen Çözümlemesi

Fransızca kökeni mise-en-scene olan mizansen kavramı, en genel anlamıyla sahneye koymak olarak tanımlanmaktadır. Tiyatro kökenli bu terim, oyun yönetimi olarak da değerlendirilmektedir. Film açısından değerlendirildiğinde ise yönetmenin film karesi içinde görünür olan her şeyi kontrol etmesi olarak

yorumlanmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 118).

Kimi gerçeklik parçalarının film için özel olarak üretilmesi anlamına gelen mizansen, 1950'li yıllarda Chaiers du Cinema eleştirmenlerinin Hollywood sineması üzerine yaptıkları tartışmalarla film literatürüne dahil olur (Oluk, 2008, s. 112). Mizansenin gücünün normal gerçeklik anlayışını aşan bir güç olduğu, özellikle tekniğin ustası kabul edilen Melies'in mizansen sayesinde yaratmış olduğu hayali dünya ile kendini ispatlamış olur (Bordwell & Thompson, 2011, s. 118).

Bu çerçevede değerlendirilince mevcut durumu yeni bir bakış açısıyla ve farklı bir sahneleme yöntemi ile aktarmanın yeni bir gerçeklik yaratma olduğunu söylemek mümkündür ve bunu mümkün kılan da mizansenin unsurlarıdır. Temel mizansen unsurları olan mekân-dekor, ışık, kostüm-makyaj ve oyuncu performansı gibi unsurlarla yönetmen bir anlatım biçimi yaratır ve bu anlatım biçimi sayesinde izleyiciye bir anlatı aktarır. Uluçay sinemasında mizansen özellikle dekor-mekân bağlamında adeta bir resim tablosu gibidir. Resim yapay ya da doğal, bir ya da birden fazla öğenin doğal ya da toplumsal, bir ya da birden fazla olayın yüzde yüz dengeli bir birleşimi olduğu düşünüldüğünde görsel bir anlatı olan sinemanın da aynı dengeyi sağlaması gerekir (Baykal, 2010b, s. 26).

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminde yönetmen adeta bir ressamın tabloyu dengelemesi gibi mizansenin unsurlarını dengelemeyi başarır. İzleyiciye kendi birikimini aktarmanın yanı sıra izlediğini okuma anlamında da kültürel bir ön hazırlığa sevk eder. Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran planların yapılması olarak değerlendirildiğinde tablo plan olarak ifade edilebilecek bu durum, izleyicinin kültürel bir ön hazırlığını gerektirerek okumaya ve adeta şifre

çözmeye çağrı yapar. Her iki sanat dalında da görüntünün inşası titizlik istediği için resim sanatı ile bir geçmişi olan yönetmenlerin sinemada daha başarılı olduğu varsayılır (Baykal, 2010b, s. 27).

Uluçay'ın resim sanatına olan ilgisi şüphesiz ki filminin anlatısını etkileyen ve mizansenini başarılı kılan önemli bir ayrıntıdır. Uluçay resim sanatı ile ilgili deneyimlerini filmine yansıtır, ana karakterini iyi resim yapan bir ressam olarak nitelendirir. Karpuz sergisinde Recep tarafından yapılan, aynı zamanda serginin reklamı niteliğini taşıyan tablo dekor olarak kullanılan karpuz sergisinin bir parçası niteliğindedir. Nihayetinde filmin sonunda satılan karpuz sergisi ile sergiyi satın alan kişi tabloya da gerekli önemi atfeder ve tabloyu da alır. Görüntü temelli olan sinema sanatının resimle ilişkisi bağlamında bir mizansen unsuru olarak kullanılan karpuz sergisi ve karpuzların yer aldığı tablo bir bütünlük arz eder. Tabloyu filmin ana karakteri Recep'in yapması ise yönetmenin kendisinin resim sanatına olan tutkusunun da bir göstergesidir. Uluçay resim sanatıyla ilgili deneyimlerinin filme yansımalarını kendisini temsil eden Recep'in resme olan tutkusuyula vermiş olur (Baykal, 2010b, s. 24).



Resim 1: Uluçay'ın Resim Tutkusunun Filme Yansımaları

Yönetmenin izleyiciye sunduğu görüntüler adeta birçok rengin farklı fırça darbeleriyle farklı nesnelere ilişkilendirilerek ortaya koyduğu bir başyapıt tadını verir. Yönetmene seçim ve kontrol alanı sunan mizansenin unsurları; kameranın konumu, kamera hareketleri ve kurgudan bağımsız

olan bütün özellikleri olarak değerlendirilir. Bu anlamda mizansen sahnede yer alan diğer unsurları ve karakterleri içerir. Pek çok yetkin sinema eleştirmenine göre filmin en önemli özelliklerinin mizansen unsurları olduğu düşünülür (Corrigan, 2013, s. 81).

En genel tanımıyla bir sinema filmini, bir öykünün sinemasal araçlarla anlatımı olarak değerlendirirsek ve bu araçlar birtakım unsurların bir araya getirilmesiyle kullanılıyorsa ve eseri oluşturuyorsa, kullanılan her bir unsur bütüne katkı sunmakta ve bütünün değerlendirilmesinde önem arz etmektedir. Anlatım için kullanılan temel araçlar kamera ve kurgu olsa da en nihayetinde kaydedilen ve işlenen bir görüntü vardır. Bu görüntü dekor, kostüm, makyaj, ışık ve oyuncu performansı ile elde edilir ve bir anlam ifade eder, aksinin yani mizansenin unsurlarından bağımsız bir anlatının bütün olarak bir sinema filmi olma yolunda anlam ifade etmesi olanaksızdır.

Sinemadan ziyade dramatik geleneğe ait kabul edilen bu kavramın incelenmesinin pek çok yazar tarafından çok da nitelikli olmadığı düşünülür. Bu yanlış kaniye rağmen birçok eleştirmen için mizansen filmin temel unsuru olarak kabul edilmektedir (Corrigan, 2013, s. 81).

Yönetmen Ahmet Uluçay filminde mizansenini adeta filmin ana unsuruna dönüştürür. Filmini çektiği dönemin neredeyse sınırsız sinema olanaklarına rağmen oldukça kısıtlı koşullarda film çekilmiştir. Yönetmen tüm olanaksızlıkları güçlü dramatik anlatının karşısında sınırsız olanağa dönüştürmeyi başarmıştır. Mizansen unsurlarının dramatik yapıya olan katkısı bağlamında bir filmin mizansen çözümlenmesinde dikkat edilmesi gereken en önemli ayrıntı şüphesiz ki mizansenin unsurlarının neden önem taşıdığı ve filme özellikle anlatı bağlamında ve dramatik anlamda ne tür bir katkı sağladığının ortaya

konmasında yatar. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde mizansen, yönetmenin elindeki en büyük güce dönüşür.

Mekânın kamera için düzenlenmesi olarak nitelendirilen mizansen, filmin konusuna ve yorumuna önemli katkı sağlar. Mizansendeki figür ya da çeşitli düzenlemeleri birbiriyle ilintilendiren denge ya da dengesizlik kimi zaman filmdeki eylem hakkında diyalogdan daha çok bilgi verir (Corrigan, 2013, s. 90). Uluçay'ın filminde mekân olarak tercih ettiği kasaba ve köy yapı itibarıyla diyalogdan çok eyleme dayalı hayatların sürdüğü mekanlardır. Kendi içinde rutini ve dengesi olan bu yaşam alanlarının yabancı olmayan yönetmen aynı dengeyi filminin mizansen unsurlarında da başarıyla sağlar.

3.1. Dekor

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminde ana mekân Kütahya'nın Tavşanlı ilçesi, Tepecik köyüdür. Kasabada karşımıza çıkan mekanlar iki ana karakterin çiraklık yaptıkları karpuz sergisi ve berber dükkanıdır. Bunun dışında kasabadaki ana mekanlardan biri Foto Şen adlı fotoğrafçı dükkânı ve sinema salonudur. Bir diğer önemli mekânı Nezihe'nin evi oluşturur. Köyde ise karşımıza çıkan ana mekanlar yine iki kahramanımızın sinema göstericisi yapmak için kullandığı ve filmin sonunda köylüye film gösterdikleri yıkık ahır, Recep'in evi ve bir ritüel şeklinde büyü yapılmış hissi yaratılan, Recep'in annesinin de şeytan icadı dediği kopuk filmleri imha etmek için gittiği fırındır.

Mekân ve dekor şüphesiz ki özellikle görsel temelli bir anlatı türü olan sinemanın en önemli unsurlarıdır. İkisi de hem karakter hem de öykü ile bütünleşen, karakter ve öyküyü destekleyen ve tamamlayan en temel unsur olarak çoğu zaman filmin en önemli unsuruna dönüşür. Bu anlamda bir

filmde mekan ve dekor konusunda yapılabilecek bir çözümlemede gerek doğal gerek yapay mekanlar gerekse de sette yer alan nesne ve aksesuarlar, karakter ya da öyküye özel bir anlam katıyor mu ve setteki nesne, aksesuar ve karakterlerin düzenlenişi herhangi bir anlam taşıyor mu soruları çerçevesinde bakılmalıdır (Corrigan, 2013, ss. 84-85).

Kasabanın görüntüsü daha çok dar sokakları ve köhne evleri ile karşımıza çıkar. Kasaba bu görüntüsüyle tam olarak bir kapalılık hissi verir. Nezihe'nin evi ise geniş kapısı, kapısında asılı olan çanı, geniş avlusu ile tam bir kasaba evi görüntüsü çizmektedir. Yönetmen Uluçay, kasaba ve köyden oluşturduğu mekanlarla iki ana kahramanın adeta içinde buldukları yerle hayallerini gerçekleştirebilecekleri yer arasındaki kıyaslamayı verir. Köyde tercih edilen yıkık ahır; gizli, saklı ve herkesten uzak bir mekandır. Bu mekân hem hayallere karşı duran köylülerden korunup saklanması gereken hem de hayallerin gerçekleştirildiği ve yapılan gösterimle görücüye çıktığı bir mekânı temsil eder. Kasaba ise gençler için hem çalışma alanı hem hayalleri olan sinemayı gerçekleştirmek için elde edecekleri para ve teknik imkanların merkezi gibidir.

Kasabadaki sinema salonu ve fotoğrafçı dükkânı Recep ve Mehmet'in amaçlarına ulaşmak için sık sık başvurdukları iki önemli mekandır. Sinema yapmak için fotoğrafçı dükkanındaki makinalara ve sinema salonunun çöpündeki kopuk filmlere ihtiyaç duyarlar. Ayrıca bu iki mekân köy ile kıyaslanınca kasabanın sinemaya daha yakın, yol gösterici bir konuma erişmesini sağlar. Filmin ana kahramanı Recep'in evi sıradan bir köy evi olmakla birlikte evde bulunan Kayı Dede'nin yatır ve Recep'in Kayı Dede ile sohbetleri eve uhrevi bir hava katar. Kayı Dede'nin tabutu ve tabutun başında yakılan mumlarla oluşturulan görüntü hem inançsal olarak hem de medet

umma anlamında mekânı, köy halkının manevi yönünü yansıtan bir türbeye dönüştürür. Filmin ana kahramanları olan Recep ve Mehmet'in sürekli kasaba ve köy arasında gidiş gelişlerinde gösterilen arazi parçaları, demiryolları, geçtikleri tren vagonları, kasabanın dar sokakları önemli açık alanlar olarak yansır ve hem dönemin kasaba ruhunu yansıtır hem de kasaba köy arasındaki geçişi başarıyla sunar. Dar sokaklarla beraber kadraja yansıyan taş evler, ahşap kapı ve pencereler ise kasaba dokusunun bozulmamış halinin göstergesidir.



Resim 2: Demiryolu, Köy ve Kasaba Arasında Verilen Mücadeledir.



Resim 3: Bozulmamış Çocukluk Hayallerinin Yansıması Taş Evler

Teatral mizansenden ödünç alınan bir diğer terim olan aksesuar bir çekimin dekorunu yönlendirirken yönetmen tarafından yaratılan bir kavramdır. Dekordaki bir nesnenin devam eden aksiyon içinde bir işlevi varsa bu nesneye aksesuar denir

(Bordwell & Thompson, 2011, s. 123). Uluçay bütünün birer tamamlayıcısı olarak kullandığı aksesuarlarla da filminin anlatısını güçlendirmeyi başarır. Kasabanın ve köyün doğal ortamını yansıtan çan şeklindeki kapı zili, gaz lambaları, ahşap sandalyeler, yağ tenekelerinden yapılmış su kapları, kesme yıldızlı çay bardakları, naylon çarıklar özellikle de öykünün nihai amacının doğrultusunda gerçekleştirilmeye çalışılan tahta film göstericisi filmin önemli aksesuarları olarak karşımıza çıkar. Sinema salonunun çöplerinden toplanan ve zaman zaman Recep'in annesi tarafından adeta yakılması, yıkılması gereken birer ucube muamelesi gören, zaman zaman çocukların gözlük niyetine gözlerine ipe bağladıkları kopuk filmler ise kimıldatılması gereken ana aksesuarlar olarak filmde yer alır. Foto Şen'in vitrininde yer alan ve çocukların görüntüleri ile zaman zaman yer değiştiren film makineleri ise çocukların tutkusunun boyutunu ve içtenliğini yansıtan önemli aksesuarlardır.



Resim 4: Tutkunun Cama Yansıması

Sinema salonunun çöpündeki kopuk filmler, salonun değişen afişleri ve Türk sinema tarihinin birçok yıldızının kazanımına vesile olan Ses Dergisi ise sürekli asıl tutku olan sinemaya gönderme yapacak şekilde dekora yerleştirilen önemli aksesuarlar olarak sunulur. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde kullanılan cinler, gölgeler, büyü gibi kavramlar da Uluçay'ın hem bu filmde hem diğer filmlerinde tekrarlayan unsurlar olarak birer aksesuar görevi görürler.

Mizansenin unsurlarından olan mekân ve dekor bir sahnenin filme alındığı gerçek ya

da film için inşa edilmiş yeri vurgular. İyi olarak nitelendirilen çoğu filmin mekâna ve nesnelere en az karakterler kadar anlam yüklediği ve filmlerde mekanların karakterler ve öykü ile ilişkili olarak farklı farklı kullanıldığı görülmektedir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde (1920) olduğu gibi bir mekân karakterin zihnindekileri yansıtabilir ya da *St. Louis'de Buluşalım* (1944) filmindeki ev gibi filmin ana teması da olabilir (Corrigan, 2013, ss. 84-85).

Ahmet Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde gerek iç gerekse dış mekân düzenlemelerinde mevcut doğal ortamı yeniden inşa ederek ya da yarattığı yapay ortamlarla bir nevi izleyicilerine görsel bir şölen sunar ve her bir mekânı filmin öyküsüne katkı bağlamında adeta birer ana temaya dönüştürür.

Bu çerçevede izleyici için de yıkık ahır gösterim yapmayı bekleyen bir sinema salonu, karpuz sergisi bir resim atölyesi ve Foto Şen bir film stüdyosudur. Kayı Dede'nin türbesi medet umulan bir mekanken fırın, Recep'in hayallerinin yok edildiği bir mekâna dönüşür. Köy, sinemanın anlaşılmadığı hatta karşı çıkıldığı bir mekânı yansıtırken, kasaba sinema ile yakınlaşmanın ilk durağı, amaca ulaşmanın ilk adımının atıldığı yerdir.

3.2. Işık (Aydınlatma)

Aydınlatma bir karakterin, nesnenin ya da sahenin doğal ya da yapay kaynaklarla çeşitli yollardan aydınlatılmasına denir. Yönetmenin izleyicinin dikkatini belirli bir biçimde yönlendirmesini ya da belirli bir atmosfer yaratmasını da aydınlatma gerçekleştirir (Corrigan, 2013, ss. 88-89) Rudolf Arnheim, yönetmenin yarattığı ışık gölge oyununun, sinemanın en önemli estetik olaylarından birisi olduğunu vurgular. "*Aydınlığa karşılık karanlığın, beyaz saflığa karşılık siyah kötülüğün,*

kasvet ve parlaklık arasındaki karşıtlığın ilkel ama daima etkileyici olan sembolik anlamları tükenmez" (Arnheim, 2002, s. 61). Bu nedenledir ki korku ve gerilim filmlerinin çoğunda kasvetli ve karamsar etki yaratmak adına yoğun gölgeli karanlıklar tercih edilirken birçok romantik komedi filminde daha aydınlık ve parlak görüntülerle karşılaşırız.

Sinemada görüntünün etkisinin büyük bir bölümü ışığın yönlendirilmesine bağlıdır. Işık, aksiyonu görmemizi sağlar ve çerçeve içindeki daha aydınlık ve karanlık alanlar her çekimin bütün kompozisyonunun oluşturulmasına yardım eder. Böylece belirli objelere, aksiyonlara dikkat etmemize rehberlik eder. Işık bir yandan dokuları ifade ederken; örneğin bir örümcek ağının dokusu, bir mücevherin parlaklığı gibi diğer bir yandan da bir ayrıntıyı öne çıkarır ya da bir gölge yardımıyla gizleyebilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 131).

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminde ışık iç mekanlarda, özellikle gün batımından sonra hem birer aydınlatma unsuru hem de yönetmenin bilinçli tercihi olan ve ışık gölge ayrımını yansıtan ana unsur olarak kullanılmıştır. Birçok sahnede kullanılan iç mekanlardaki gaz lambası özellikle dramatik etkiyi arttırmak, ekrandaki ana karakteri ya da figürü öne çıkarmak için tercih edilmiştir. Recep'in Kayı Dede'nin yanına çıkarken kullandığı gaz lambası ve tabutun başında yaktığı mumların ışıkları ile oluşturulan loş aydınlatma ile yaratılmak istenen uhrevi ortamdır. Sinema göstericisinin önemli bir ayrıntısı olan ve filmde el feneri ile oluşturulmaya çalışılan projeksiyon ışığı hem filmdeki ışık kullanımı hem de bu ışık kullanımının dramatik anlatıya katkısı bağlamında, el fenerini ve bu fenerin verdiği ışığı önemli kılar.

Mizansende belirli noktaları aydınlatan yönetmenler, bunun dışındaki kısımları

karanlıkta bırakarak, ışık ve karanlığın zıtlığı üzerine filmin anlatısını inşa ederler ve bu iki zıt kutuptan doğan görsel estetiği anlatı dilinin aracı yaparlar (Kilinç & Çağır, 2021, s. 66). Uluçay filminde ışık ve karanlığın zıtlığını başarılı ışık kullanımıyla sunar ve özellikle öne çıkarmak istediği ayrıntıları, korkuları, endişeyi de bu kullanımla sunar. Ana karakterin gölge oyununa olan tutkusu da başarılı ışık kullanımıyla yansıtılır. Filmin en önemli görsel özelliklerinden biri; ışık ve gölgenin birbirleriyle oynadıkları oyundur. Bu oyun filmin içerisinde gece gündüz devam eder. Kimi zaman doğal ışık kimi zaman da yapay ışıklarla bunu gerçekleştirir.

Işık ve gölge ile görüntüyle oynamayı çok sevdiğini söyleyen Uluçay aslında bu unsurları birer hamur gibi kullandığını ifade eder (Pay, 2010b, s. 128). Dönmez, Uluçay'ın filmde kullandığı, evlerden sızan ışığın aydınlattığı köy yolunda duvarlara yansıyan gölgeleri Platon'un "mağara alegorisi" ile açıklar. Dönmez'e göre; Uluçay, Recep ve Mehmet'in yürüdüğü sahnede alegoriyi yeniden canlandırmıştır. Köy yolunda iplerle asılmış kuklaların gölgesi evlerden sızan ışıklarla taş duvarlara yansıtılırken, bu yanıltıcı ışık oyunları aynı zamanda köylerde gelişen mitolojiyi de besleyen unsurlara dönüşür (Dönmez, 2018, s. 194). Işığın önemli bir parçası olan renk ise yönetmen tarafından kasaba ve köy dokusuna uygun olarak inşa edilmiştir. Özellikle kasaba ve köyde sarı rengin hâkim olması doğal görüntünün bir yansımasıdır.

Uluçay sinemasında görselliğin son derece önemli olduğunu özellikle gündüzlerin fazla, diyalogların az olduğunu görürüz (Pay, 2010b, s. 131). Uluçay'ın filminde özellikle dış çekimlerde gün ışığının çok yoğun kullanıldığı göze çarpar. Köyün ve kasabanın doğal atmosferini yansıtan bu ışık, kapalı mekanlarda gaz lambasının ışığına dönüşür. Akşamları gölgelerin daha fazla, karanlığın daha yoğun olduğu bir ışık

kullanımı hakimdir. Bu ışık kullanımı ile yönetmen köy ve kasaba gibi yaşam alanlarında bir rutine dikkat çeker, gündüzler daha yoğun geceler ise daha sakindir.

3.3. Kostüm ve Makyaj

Kostüm de filmin bütününde olasılıklar alanı büyük olan ve özel işlevlere sahip olan bir unsurdur, renkleriyle, dokularıyla hatta hareketleriyle büyük bir dikkatle düzenlenir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 125). Kostümlerin en büyük önemi, film anlatısının geçtiği zamana dair önemli ekonomik, sosyal, sınıfsal verileri yansıtmak aynı anda çoğu zaman karakterin ruh hali ve kişiliğine dair veriler sunmaktır. Anlatılara bir motif olarak önem katabileceği gibi kostümler nedensel bir rol de oynayabilirler. Çoğu zaman bir arka plan oluşturan dekorda, kostümler karakterleri öne çıkarır ve tanınmasını sağlar. Kostüm kadar oyuncuların makyajları da eşit derecede öneme sahiptir. Her ne kadar teknik açıdan sinemanın ilk yıllarında ham filme kaydedilemeyen oyuncu yüzleri için gerekli olsa da günümüzde tarihsel kişilikler yaratmak, oyuncuların yüzündeki etkili nitelikleri vurgulamak, yüzü olduğundan farklı bir şekle büründürmek için makyaj önemli bir rol oynar (Bordwell & Thompson, 2011, s. 128).

Filmde özellikle kasabaya ve köye uygun kostümler kullanılmıştır. Bulunan coğrafyanın kültürünü, geleneklerini yansıtan ve dönemin ruhuna ayna tutan kostümler tercih edilmiştir. Her ne kadar film tam olarak bir dönemden bahsetmiyorsa da yönetmenin kendi hayatından kesitler sunduğunu dikkate alacak olursak; 1954 yılında dünyaya gelen yönetmenin çocukluk dönemi olan 1960-1970'li yılları filmin zamanı olarak değerlendirebiliriz. Kostümler hem bu yılların hem de köy ve kasaba kültürünün yansıtılabildiği olması açısından anlatıya

uygun olarak tercih edilmiştir. Genç kızların ve kadınların daha çok renkli, çiçekli, desenli kıyafetlerine karşılık, orta yaş ve üstünün şalvar, sade ve genelde koyu renklerden oluşan başörtüleri, köyün ve kasabanın giyim kuşam alışkanlıklarını, aynı zamanda gelenek ve inançlarını yansıtır niteliktedir. Erkeklerin büyük ya da çocuk fark etmeyecek şekilde kumaş pantolon ve gömlek giyinmeleri de kasaba ve köy kültürünün yansımasıdır. Filmimizin ana karakterleri olan Recep ve Mehmet'in sürekli ellerinde ya da omuzlarında olan ceketleri ve başlarında yer alan kasketleri yaşları küçük bile olsa çalışan ve köy, kasaba gibi kapalı toplumlarda erkek olmanın verdiği bir sorumlulukla yaşlarının daha büyük görüntüsü çizmesine vesile olan önemli kostüm ayrıntılarıdır.

Filmde son derece renkli ve gösterişli kostümler kullanan, sarı şalvarı, kırmızı parlak işlemeli elbisesi, kırmızı bantlı ayakkabıları, beyaz baş örtüsüyle dikkat çeken karakter Nihal'dir. Nihal'in kostümü ve makyajı, ayaklarındaki kırmızı ojeleri, kasabanın köye göre farklı olan kadın görüntüsünü yansıtır. Nihal'in kostüm ve makyajı ile iki çocuğun arasında geçen konuşmalarda baş etmesi zor, "zilli" olarak nitelendirilen ama aynı zamanda âşık olunmayı da hak eden, ulaşılması zor kasabalı kız resmedilir.

3.4. Sahneleme

Sahneleme ya da oyunculuk; yönetmenin mizansen içinde çeşitli figürlerin davranışını kontrol etmesidir ve figürlerden kastedilen kişiler, hayvanlar, robotlar hatta nesnelere. Bir oyuncunun performansı; görünüşü, jest, yüz ifadeleri ve sesinden oluşur (Bordwell & Thompson, 2011, s. 139). Bütün mizansenin bir parçası olarak bir oyuncunun performansı farklı oyunculuk stillerini içerir. Bu bağlamda oyunculuğun gerçekçi olması gerektiğini varsaymaktan daha önemli olan, filmin

hedeflediği oyunculuk stiline ne tür bir oyunculuk olduğunu anlamaya çalışmaktır. Filmdeki oyunculuğun işlevlerine gerçekçi olmayan bir performansla hizmet ediliyorsa en iyi oyunculuk bu olacak ve oyuncu bu türü sunmaya çalışacaktır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 140).

Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde kullandığı oyuncularla, kendi çocukluğunu andıran bir çocukluk ortaya koyar. Uluçay'ın filminde oyuncular ne kameranın karşısında poz verir gibi profesyoneldirler ne de birbirine âşık olan iki gençtir, kendi ifadesiyle yine bir Keloğlan masalıdır çektiği. İçinde cinlerin, perilerin cirit attığı kendi düşleriyle dolu Bozkır'da geçen sıra dışı bir aşk hikayesi (Yıldırım, 2010, s. 25). Ana karakterleri iki çocuktan oluşan filmde, çocukların birbirleriyle baş başa geçirdikleri sahnelerde iki çocuğun da doğal oyunculuklarının ön planda olduğunu görürüz. Bu doğal oyunculuğun yanı sıra bir dönemi yansıtmak, içinde buldukları mekanlarla, diyaloglarıyla ve anlatı gereği yüklendikleri misyonla her iki oyuncu da bizi alır ve köy kasaba arasında büyük hayalleri olan iki çocuğun dünyasına götürür. Her iki karakter de çiraklık yaptıkları karpuz sergisi ve berber dükkanında ustalarının sözünden çıkmayan, azar işiten, tokat yiyen ama kafası önde mahcup çiraklıklarını ustaya saygıyla birlikte başarılı şekilde sunarlar. Recep ve Mehmet'in arasında geçen aşka ve karşı cinse dair söylemler yarı çocuk delikanlıların söylemlerini ve davranışlarını yansıtmayı başarmıştır. Mizansenin önemli bir unsuru olarak oyuncu performansı ile Ahmet Uluçay 1960'ların Kütahya'sında ve 1960'ların Kütahya'sı dışında, aslında tüm Anadolu'da zaman zaman kasabada vakit geçirse de hayalleri olan, amaçları olan ve bunun uğruna mücadele eden, hırslı tutkulu köylü çocukları yansıtmayı başarmıştır. Her iki çocuğun gerek birlikte yürüdüğü sahneler gerekse sırt sırta verip mücadele ettikleri sahneler, zaman zaman

da birbirleriyle atıştıkları sahneler bizi o kasabanın ve köyün sokaklarında iki kasabalı ya da köylü çocuk izliyormuşuz duygusuna götürür. Karakterlerin çocuk olması zaman zaman bizi güldüren zaman zaman da düşündürülen davranışlar ve diyaloglar içine götürse de Uluçay'ın oyuncu yönetiminin başarısı bizi öyküye hiç de yabancı hissettirmez.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminde oyuncu performansları ne stilize ne de doğaldır. Özellikle iki ana karakterimiz Recep ve Mehmet'in oyunculuklarına bu yansımaktadır. Yöresel şive ile gerçekleştirilen diyaloglar oyunculuklarda gerçeklik hissini artırır. Recep'in çoğu zaman mahcup tavrı özellikle Nezihe'nin evine giderken orada gösterdiği mahcubiyet, Nihal'e karşı gösterdiği utangaçlık ve ustası Karpuzcu Kemal'in kendisiyle Nihal hakkında konuşmak isterken göstermiş olduğu utangaçlık gerek mimiklerine gerek davranışlarına yansımıştır. Her iki çocuk karakter de Uluçay'ın yönetimi ile anlatıyı destekleyen hatta yücelten oyuncu performansları sergilerler. Filmde öne çıkan diğer karakterler Recep'in ustası Karpuzcu Kemal ve Mehmet'in ustası Ahmet Uluçay'ın canlandığı berber ise sıradan kasabalı esnafı yansıtır. Kemal çırağına karşı daha babacan ve anlayışlı bir tutum takınırken, berber zorba bir patron görüntüsü çizer. Kasabada yaşayan Nezihe ise iki kızı olan dul bir kadındır, oğlan çocuğu özlemine Recep üzerinden gidermeye çalışır. Büyük kızı Nihal kasabalı, sınırları olan, özellikle erkeklerle ilişki konusunda annesine karşı bile sert tavırlar sergileyen ve sınır koyan bir genç kızdır. Bu nedenle çoğu zaman jest ve mimikleri serttir ve Recep'i aşağılar, istemez. Recep ve Mehmet'in yanında gezinen Ömer ise köyün delisidir. Ömer karakterini oynayan oyuncu zaman zaman meczup zaman zaman krizler geçiren ama sadık üçüncü ortaktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Yönetmen Ahmet Uluçay'ın ilk ve tek uzun metrajlı filmi olan 2004 yapımı *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, yönetmenin hayatından ve çocukluğundan kesitler sunar. İki çocuğun sinemaya olan tutkusunu anlatan, yurt içi ve yurt dışında önemli başarılar elde eden, naif ve çocuksu tabir edilen gerçekçi bir filmidir. Sınırlı imkanlarla çekilen film şüphesiz ki başarısını sınırsız hayal gücüne bağlı, güçlü anlatısına borçludur. Neredeyse bütün bir hayatın adandığı, çocukluktan gelen bir tutkunun yine kendi çocukluğunu referans alarak bir yetişkinin gözünden sunumu filmi ayrı bir öneme sahip kılar. Memleketi olan Kütahya Tavşanlı'da çekilen film kendisinin de rol almasıyla daha ilginç kılınır. En yalın haliyle bir öykünün sinematografik aletlerle anlatımı olarak nitelendirilebilecek mizansen terimi, Ahmet Uluçay'ın elinde tutkulu bir öykünün, sınırlı sinematografik aletlerle büyük bir anlatıya dönüştürülmesi olarak yorumlanabilir. Bu büyük anlatı, sanatçının sinema tutkusunun yanı sıra resim sanatına olan yatkınlığının da bir yansımasıdır. Kurgu ve kameradan bağımsız; dekor, kostüm, ışık ve oyunculuktan oluşan mizansen, yönetmenin birikim ve yeteneğinin sanat anlayışıyla buluştuğu noktadır. Özellikle bir filmin dramatik anlatısı için önem atfeden mizansen, filmin yorumlanması ve başarısı için koşulsuz bir titizlik isteyen görüntü inşa etme biçimidir. Ahmet Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde bu birikimi ve titizliği, mekân-dekor bağlamında kullandığı köy ve kasabaya ait iç ve dış mekanların kusursuz inşasıyla yansıtmayı başarmıştır. Kendi çocukluk yıllarında oluşturduğu öyküyü anlatırken herhangi bir zaman belirtmese de 1960-1970'lere ve o yılların iç Ege Bölgesi'ndeki kapalı bir toplumun yansıması olan kasaba ve köy kültürüne dikkat çekmiştir. Bunu sadece mekânı yansıtarak değil mekanlara

eklemediği önemli aksesuarlarla da güçlendirmiştir. Tutkusunun en önemli göstergesi olan film göstericisi, peliküller, film afişleri ve Ses Dergisi ise izleyiciyi sürekli sinema sanatı ve filmlerle iç içe kılan önemli aksesuarlardır. Geleneksel ve yerel kostümler ve şive kullanımı ise mizansenin en önemli ve en etkileyici diğer iki unsurunu oluşturur. Filmin çok geniş bir oyuncu kadrosu ve çok fazla diyalogu olmamasına rağmen, oyuncu yönetiminin başarısı ve seçilen oyuncuların doğal oyunculuklarıyla sergilemiş oldukları performans, filme öykünün temeli olan tutku ve ciddiyetle beraber çoğu zaman gülümseten bir hava da katmıştır. Başarılı bir şekilde kullanılan gün ışığı ve alternatif yapay ışıklar, filmde gece gündüz kavramını ortaya koymak, ışık gölge alanlarını başarılı şekilde sunmak, ayrıntıları öne çıkarmak, korku ve endişeleri belirgin kılmak adına kararlı bir biçimde ve titizlikle uygulanmıştır.

Açıklamalar

- * **Etik Kurul Onayı:** Çalışma, etik kurul izni gerektirecek bir araştırma değildir.
- * **Yazar Katkı Oranı:** Her iki yazarın katkı oranı %50'dir.
- * **Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması yoktur.
- * **Akademik Finansal Destek:** Çalışma; herhangi bir akademik finansal destek kuruluşundan destek almamıştır.
- * **Yazar Beyanı:** Çalışma herhangi bir tezden üretilmemiştir, kongre, sempozyum ya da konferansta bildiri olarak sunulmamıştır.

Structured Extended Abstract

Research Background & Problem

The two basic elements that makeup films are content and form. The most obvious representation of form is mise-en-scene. The mise-en-scene, which is a reflection of what and how the story is visualized, also represents the cinematic success of the

film and the director. In this context, the main problem of this study is to reveal how Uluçay's use of mise-en-scene reflects his cinematic success. The study aims to reveal how the use of mise-en-scene, which is also a reflection of the director's control and originality, is realized in Ahmet Uluçay's film *Boats Out of Watermelon Rinds (Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak)*, and how much of an effect this has on the success of the film and the director. In line with this purpose, while the life of the director, his understanding of art, and the subject of the film *Boats Out of Watermelon Rinds* are given under separate headings, the mise-en-scene, the elements of the mise-en-scene and the mise-en-scene analysis of the film are gathered under a single heading.

Research Methodology

Following the purpose of the study, a literature review was conducted, written sources about the director Ahmet Uluçay and the film were accessed, and the data on the concept of mise-en-scene were brought together with the sources. The film and the examined literature were synthesized, and the film was analyzed with the method of mise-en-scene criticism.

Although the concept of mise-en-scene includes camera angles, camera positions, and shooting times under the heading of staging, these are more quantitative data and are not usually considered in mise-en-scene criticism. The study, which is based on qualitative data, was carried out with a particular emphasis on the analysis of the stage-decor-space, acting, lighting, costume and make-up elements of the mise-en-scene.

Research Results

In this study, Ahmet Uluçay's film *Boats Out of Watermelon Rinds* was analyzed in terms of mise-en-scene elements using the method of mise-en-scene criticism. The film is evaluated in terms of the contribution of the use of mise-en-scene elements to the story and meaning of the film. As a result of the study, it was seen that the director succeeded in presenting the story of the film in an original style by using the elements of mise-en-scene in a balanced and harmonious way. It is possible to say that the director's success in the film reflects his preferences for mise-en-scene.

Conclusion & Discussion

The term mise-en-scene, which in its simplest form can be described as the telling of a story with cinematographic tools, can be interpreted as Ahmet Uluçay's transformation of a passionate story into a grand narrative with limited cinematographic tools. This grand narrative is a reflection of the artist's passion for cinema as well as his predisposition towards the art of painting. The mise-en-scene, which is independent of editing and camera and consists of decor, costume, lighting, and acting, is the point where the director's knowledge and talent meet his understanding of art. Mise-en-scene, which is especially important for the dramatic narrative of a film, is a form of image construction that requires unconditional meticulousness for the interpretation and success of the film. In his film *Boats Out of Watermelon Rinds*, Ahmet Uluçay has succeeded in reflecting this knowledge and meticulousness through the perfect construction of the interior and exterior spaces of the village and town he uses in the context of space-decor. Although he does not specify a time when he tells the story he created from his

childhood years, he draws attention to the 1960s - 1970s and the town and village culture of those years, which is a reflection of a closed society in the inner Aegean Region. He strengthened this not only by reflecting the space but also by the important accessories he added to the spaces. The film screener, which is the most important indicator of his passion, películas, film posters, and *Ses Magazine* are important accessories that keep the audience constantly intertwined with the art of cinema and films. Traditional and local costumes and the use of dialect are the two most important and impressive elements of the mise-en-scene. Although the film does not have a very large cast and not much dialogue, the success of the casting and the performances of the selected actors sometimes stylized and sometimes naturalistic, give the film an air of passion and seriousness, which are the basis of the story, as well as a smiling atmosphere most of the time. The successful use of daylight and alternative artificial lights were applied with determination and meticulousness to reveal the concept of day and night in the film, to present the light and shadow areas successfully, to highlight the details, and to make the fears and anxieties evident.

Kaynakça

- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Ötüken Yayınevi.
- Baykal, K. C. (2010a). Ahmet Uluçay: Tepecik Köyü'nde Bir Auteur. İçinde S. Büker (Ed.), *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce* (ss. 11-16). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Baykal, K. C. (2010b). Karpuz Kabuğu Sinemaya Düşer mi? İçinde S. Büker (Ed.), *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce* (ss. 17-46). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. DeKi Yayınları.

- Ceyhan, M., & Sancar, M. K. (2019). Opening Window To Childhood And Dreams / Çocukluğa ve Düşlere Açılan Pencere: Ahmet Uluçay. İçinde E. Doğan (Ed.), *Turkish Cinema Researches* (ss. 95-108). IJOPEC Publication.
- Ceyhan, M., & Sancar, M. K. (2023). Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikayesi: “İki Şafak Arasında” Filminin Mizansen Eleştirisi. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 3(5), 195-215.
- Corrigan, T. (2013). *Film Eleştirisi* (3. Baskı). Dipnot Yayınları.
- Demir, S. T. (2020). Cinematic Geography of the Countryside, Childhood and Nostalgia: Remembering Ahmet Uluçay in the age of Oblivion. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 683-698.
- Dönmez, A. (2018). İnsan Hayal Ettiği Müddetçe Yaşar”: Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak. İçinde L. Kabadayı (Ed.), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (Üçüncü Basım, ss. 189-198). Ayrıntı Yayınları.
- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Kabil, İ. (2010). Önsöz. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay* (ss. 7-12). Küre Yayınları.
- Kilinç, M., & Çağıl, F. (2021). Sinemada Mekân ve Işık Etkileşimi: Bridge of Spies Üzerine Bir İnceleme. *Mediarts*, 2, 59-73.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. Hayalet Kitap.
- Pay, A. (2010a). Kısa Filmleri Ekseninde Uluçay’ın Sihirli Lambası: Sinema. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay* (ss. 59-68). Küre Yayınları.
- Pay, A. (2010b). *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay*. Küre Yayınları.
- Saydam, B. (2016). *Karanlıkta Işığı Yakalamak*. Küre Yayınları.
- Taşdemir, D. (Yönetmen). (2007). *İntihar Ederdim* [Belgesel Film].
- Turan, H. (2010). Bir “Yerli” Sinemacı: Ahmet Uluçay. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay* (ss. 27-35). Küre Yayınları.
- Tutumlu, M. A. (2016). Sinema Uluçay’dan Akıyor. İçinde B. Saydam (Ed.), *Karanlıkta Işığı Yakalamak Bir Ahmet Uluçay Derlemesi* (ss. 40-43). Küre Yayınları.
- Uluçay, A. (2020). *Sinema İçin Bunca Acıya Değer mi*. Küre Yayınları.
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1994a). *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1994b). *Optik Düşler* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1995a). *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema* [Belgesel Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1995b). *Minyatür Kosmos’da Rüya* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1996). *İnci Deniz Dibinde, Çerçöp Sahile Vurmuş* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1998a). *Bizim Köyde Bayram Sabahı* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1998b). *Epileptic Film* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (1999). *Uzun Metrajın Resmi* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (2000). *Exorcise* [Kısa Film].
- Uluçay, A. (Yönetmen). (2004). *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* [Uzun Metraj].
- Yıldırım, H. (2010). Bir Keloğlan Masalı. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay* (ss. 15-25). Küre Yayınları.