



Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

To Document with Movement: The Organisation of Movement in Suha Arın's Documentaries

 Hakan Aytekin^a,  Mehmet Köprü^b

^a Doç. Dr., Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 

^b Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 

Sorumlu yazar Corresponding Author: mehmetkopru@erciyes.edu.tr

Öz

Sinema her ne kadar hareketle özdeşleşen bir sanat dalı olsa da her film hareketten aynı şekilde faydalanmaz. Türe, içeriğe ve amaçlanan seyirci tepkisine bağlı olarak filmin hareketle kurduğu ilişki de değişmektedir. Popüler anlatı filmleri büyük ölçüde hareketi merkeze alırken, atraksiyonu ve aksiyonu değil gerçekliği ön plana alan belgesel sinemanın çoğu ürününde bu olgu kısmen ikinci plandadır. Oysa hareket, belgesel sinema anlatılarındaki içerik-biçim dengesinin doğru bir şekilde kurulabilmesi için, en az kurmaca filmlerdeki kadar önemlidir. Bu çalışmanın odaklandığı Suha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1983), *Kariye* (1985) ve *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) belgeselleri, mekân ya da insan ağırlıklı olmalarına göre hareketten farklı şekillerde faydalanmaktadır. Çalışmada, örnek olarak seçilen ve farklı üslupsal özellikler sergileyen bu üç yapım üzerinden, Arın'ın sinemadaki hareket kaynaklarını (nesne hareketleri, kamera hareketleri ve kurgu) nasıl araçsallaştırdığı biçim yoğunluklu bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu analizler sonucunda, yönetmenin, çerçevenin içindeki ve çerçevenin kendisini de etkileyen kamera ve kurgu kaynaklı hareketleri ele aldığı içeriğe göre efektif olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Suha Arın, belgesel film, hareket, sinematografi.

Abstract

Although cinema is an art form identified with movement, not all films make use of movement in the same way. Depending on the genre, content and the intended audience reaction, the film's relationship with movement also changes. While popular narrative films focus on movement to a large extent, this phenomenon is partially secondary in most products of documentary cinema, which prioritises reality rather than attraction and action. However, movement is at least as important in documentary cinema narratives as it is in fiction films in order to establish the right balance between content and form. Suha Arın's documentaries *Three Days in Kula* (1983), *Chora* (1985) and *ile Interpreting Sinan Again with Hüseyin Anka* (1990), which are the focus of this study, utilise movement in different ways depending on whether they are space-based or people-based. The study analyses how Arın instrumentalises the sources of movement in cinema (object movements, camera movements and editing) with a form-intensive approach through three productions selected as examples and exhibiting different stylistic characteristics. As a result of these analyses, it is concluded that the director effectively uses the movements inside and outside the frame (camera movement and editing) according to the content he deals with.

Keywords: Suha Arın, documentary, movement, cinematography.

Atıf için Cite as: AYTEKİN, H. ve KÖPRÜ, M. (2025). Hareketle belgelemek: Suha Arın sinemasında hareketin düzenlenişi. *Tykhe*, 10(18), ss. 168-192.



Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin temelinde fotografik imge ve hareket vardır. Bunlardan ilki mekanın gerçekçi bir kopyasını sunarken diğeri zamanın dış dünyadaki gibi taklit edilmesinin önünü açar. Bu nedenle filmlerin konusu ne olursa olsun sinemanın gerçek kılma gücü değişmez (Metz, 2012, s. 20). Ama bazı filmler gerçeğe daha yakinken bazıları daha uzak olabilir. Bu uzaklığı ve yakınlığı belirleyen de sinemacıların bu iki unsura, yani fotografik görüntüye ve harekete yaklaşımlarıyla ilgilidir. Mizansene ve görsel kompozisyona yaklaşım mekânsal gerçekliğin derecesini belirlerken farklı sahneleme teknikleri, kamera hareketleri ve kurgu da hareketle ve dolayısıyla zamanla bağlantılı gerçekliği ve gerçek dışılığı belirler.

Bu yönüyle değerlendirildiğinde sinemadan beklentileri ya da film yapma şekilleri farklı olan sinemacıların harekete olan yaklaşımları da farklılık göstermektedir. Gösterinin ve atraksiyonun ön planda olduğu popüler tür (aksiyon, savaş, müzikal vb.) yapımcıları gösterişli büyük eylemlerle seyirciyi etki altına alma peşindeyken, karakter odaklı drama ya da gerçekçi sanat sineması yönetmenleri genellikle oyuncuların ya da eşyaların minimal ama gerçekçi hareketlerine bağlı kalmayı tercih ederler. O nedenle bir sinemacının harekete olan yaklaşımı üzerinden onun sinema anlayışı ve hatta genel sanatsal beklentileri hakkında fikir yürütülebilir. Bu çalışmada da, Türkiye'nin önemli belgesel sinemacılarından biri olan Suha Arın'ın sinema anlayışı, yapıtlarındaki hareket stratejileri üzerinden değerlendirilecektir.

Yönetmenin, mekan odaklı farklı içerikleri farklı biçimsel tercihlerle ele aldığı üç filmi çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Zengin bir kültürel yapıya sahip olan Manisa'nın Kula ilçesinin etnografik ve mimari açıdan ele alındığı *Kula'da Üç Gün* (Arın, 1983), kilise ve cami olarak kullanıldıktan sonra müzeye dönüştürülen 700 yıllık anıtsal yapı Kariye'nin özgün bir şekilde yorumlandığı *Kariye* (Arın, 1985) ve Mimar Sinan'ı, onun heykelini yapan Hüseyin Anka ile beraber yeniden ele alan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (Arın, 1990) belgeselleri, sinematik hareketin üç farklı kaynağını oluşturan çerçeve içi nesne hareketi, kamera hareketi ve kurgu teknikleri açısından değerlendirilecektir. Ağırlıklı olarak kullanılacak olan biçimsel ve stilistik analizlerden elde edilen ampirik veriler üzerinden yapılacak olan bu

değerlendirmelerin sonucunda, Arın sinemasında hareketin ne derece belirleyici olduğu ve ele alınan konuların yönetmenin hareket anlayışını ne derecede etkilediği sorularına yanıt bulunmaya çalışılacaktır. Ama bunlara geçilmeden önce sinema ve devinim arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını hatırlamak amacıyla, tarihsel ve kuramsal perspektiften kısa bir değerlendirme yapılacaktır.

Hareketle Belgelemek

Deneyimlediği çevreyi aslına uygun bir şekilde belgelemek, tarih öncesi dönemden beri insanlığın en önemli uğraşlarından biri olmuştur. Ama tek renk boyayla ve oldukça ilkel şartlarda yapılan mağara resimlerinden Rönesans perspektifine ve oradan da *camera obscura*ya ve fotoğrafa kadar gelen uzun mimetik yolculukta eksik bir parça hep kalmıştır. Bu durağan imgeler, ne kadar aslına yaklaşırsa yaklaşınsınlar gerçek bir devinim ve bununla bağlantılı zamansallık hissini tam olarak verememişlerdir. Bu da onların gerçeklik derecesini aşağıya çekmiştir. Çünkü hareket, Metz'in (2012) deyimiyle, "ek bir gerçeklik göstergesi" (s. 22) sunar ve "canlılık kazanan nesnelerin" (s. 22) oluşmasına yol açar. Tablo ve fotoğraf ise bundan yoksundur. Resim sanatının ustaları bununla ilgili denemeler¹ yapmış olsalar da bunlar sadece izlenim düzeyinde kalmışlardır. Çünkü gerçek bir hareket deneyimi ve zamansallık hissi için gerekli olan anların ardışıklığı ancak bazı teknik gelişmeler sonucunda olacak ve tam karşılığını sinema kamerasında bulacaktır.

Hareketin (Yun. *kínēma*) yazılması (Yun. *gráphō*) veya kaydedilmesi mantığından evrilerek gelen sinematograf (Fr. *cinématographe*) kavramının ya da İngilizcede sinema filminin karşılığı olarak kullanılan *motion pictures* (hareketli resimler) tanımlamasının da gösterdiği gibi hareket, sinemanın hep en karakteristik özelliği olmuştur. Bu etimolojik gerçeğin ötesinde, onu doğuran tarihsel sürece ve arkasındaki toplumsal, endüstriyel ve sanatsal

¹ "Devinimin araştırılması, plastik sanatların bütün evrimiyle ilgilidir" (s. 113) diyen Umberto Eco (1992), bununla ilgili örnekli açıklamasına şu şekilde devam eder: "Daha önce mağara resimlerinde, ayrıca *Sumatra Zaferi*'nde (İ.Ö. 480'de bir deniz zaferi anısına dikilen ve 1863'te bulunan anıt, çn) görüyoruz onu: Nesnelerin özel devinimini çizgilerin devinimsizliğinin aracılığıyla tasarılma yolunda bir girişimdi bu o sıralar. Bir kişiyi ya da bir tarihi, devinimlerinin ardışık evrelerinde gösteren bir ve aynı figürün yinelenmesi de başka bir yolla aynı amaca dönüktür. Souillac katedralinin giriş kapısının tenpanumunda kullanılmış olan tekniktir ve papaz Theophilus'un öyküsünü betimler; ayrıca Kraliçe Mathilde'in Bayeux'deki halı işlerinde de görülür, fotogramların yan yana konmasından oluşan gerçek bir sinematografik öykü; yapının kendi yapısını ve gösterenin doğasını işe karıştırmaksızın, güçlü bir biçimde saptanmış yapılar yardımıyla devinimi tasarımıyan bir tekniktir bu." (1992, ss. 113-114)

motivasyona baktığımızda da karşılaşacağımız şey yine hareketin kaydedilebilmesi ve yeniden gösterilebilmesi arzusudur.

Devinim yanılması yaratmak amacıyla kullanılan fenakistoskop veya zoetrop gibi sinema öncesi oyuncakların ya da Étienne-Jules Marey, Lumière Kardeşler, Thomas Edison ve Eadweard Muybridge gibi öncü fotoğrafçıların, mucitlerin, girişimcilerin ve bilim insanlarının ardışık fotoğraflarla yaptıkları ilk denemelerin ve icatların ortak paydası hep hareket yanılmasıdır. Farklı amaçları ve yöntemleri olan onca kişinin aynı hedefe doğru ilerlemesi dönemin (kabaca 19. yüzyıl) genel beklentisiyle ilgili ipucu vermektedir. Sinematografi cihazını ilk ciddiye alan isimlerden biri olan psikolog Hugo Münsterberg'in (1916) deyimiyle söyleyecek olursak burada sadece dışsal ya da teknolojik gelişmeler değil, dönemin bireyinin zihnindeki içsel gelişmeler ve beklentiler de pay sahibidir. Resim sanatındaki teknik gelişmelerle ve nihayetinde fotoğrafın icadıyla durağan haldeki gerçekliğin her türlüşünü deneyimlemiş olan insanlık artık hareketin de devreye gireceğı bir süreci beklemektedir. Bu anlamda farklı yerlerde benzer amaçlarla ortaya çıkan cihazlar tesadüf değildir. Hareketli resimlere dair duyulan arzu nihayet meyvelerini vermeye başladığında ise artık bundan geri dönüş yoktur.

Sinematograf cihazıyla çekilen ve gösterilen ilk filmlerin yoğun biçimde çerçeve içindeki nesnelerin (canlı-cansız) hareketini barındırması bu nedenle tesadüf değildir. Özellikle de 1890'lar ile 1910'lar arasındaki *kine-atraktografi* (Gaudreault ve Philippe, 2020, s. 12) döneminde² bu çok belirgindir. Çünkü "bir atraksiyon yalnızca kendi görünürlüğünü sergilemek için vardır" (Gaudreault ve Philippe, 2020, s. 7). Bu dönemde "atraksiyonlar sineması görsel merak yaratarak ve heyecan verici bir seyirlik, kurmaca ya da belgesel, yani kendi başına ilginç benzersiz bir olay yoluyla haz sağlayarak doğrudan seyirci ilgisinin peşine düşer" (Gunning, 2013, ss. 148-149). Yani seyirci bu dönemde sinemaya bir öykü izlemek yerine, salt medyumun sunduğı yenilikleri deneyimlemek için gitmektedir. Buradaki en büyük yenilikse tahmin edilebileceğı gibi harekettir. Hareket duygusunu maksimize edecek büyük kütleli devinimler (trenin gara girişı gibi) ve yoğun akrobatik eylemler bu dönemde çok belirgin şekilde kendini hissettirir.

Atraksiyonların yerini yavaş yavaş anlatıya ve devamlılık kurgusuna bıraktığı süreçte de hareketin hâkimiyeti çok değişmez aslında. Özellikle II. Dünya Savaşı

² Tom Gunning (2013) ise bu dönemi, daha kesin bir yaklaşımla 1906 öncesi olarak tarihlendirir (s. 145).

öncesi sinema, hareketin farklı varyasyonlarının her türlüünün denendiğı bir keşif dönemidir. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün (2014), Henri Bergson'un zaman ve hareket hakkındaki fikirlerinden ilhamla *hareket-imge* olarak isimlendirdiğı bu klasik dönemde şenlikli sahne koreografileriyle, devinim halindeki kameralarla ve farklı montaj teknikleriyle sinemasal hareketin sınırları zorlanır. Bu süreçte sinemacılar, çerçevedeki nesnelere bağımlı olan doğal hareketin sınırlarından kurtulup, sinemanın kendine içkin ve özgün olan yeni hareket araçlarını keşfederler. Kameranin sabit olduğı önceki dönemlerde "hareket kendi serbestliğinde olmayıp, ona hareketli cisim ya da araç olarak hizmet eden öğelere, kişilere ve şeylere bağı" (Deleuze, 2014, s. 41) kalmaktaydı. Oysa bu yeni dönemde sinematik hareket, farklı kamera devinimleri ve montajın sunduğı farklı ritmik olanaklarla kameranin sabit olduğı yıllardaki sınırlardan ve hantallıktan kurtulmuştur. Şimdi çok daha akışkan ve güçlüdür. Filmler, düşlerdeki benzer bir dinamizm kazanarak zaman ve mekân sınırlarını aşma kabiliyeti kazanmıştır (Morin, 1968, s. 386). Artık "sinematografik hareket-imgenin özü, araçlardan ya da hareketli cisimlerden, ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden bunların özü olan hareketliliğı çekip çıkartmaktadır" (Deleuze, 2014, s. 39). Böylece sinema, gerçekçi hareketin de ötesine geçerek daha dinamik ve canlı bir yapıya kavuşmuştur.

Devinim, dinamizm, gerçeklik ya da canlılık dışında, hatta bunlardan daha önce zaman olgusuyla bağlantılıdır ve hareketin bu yeni şekli zaman algılayışıyla ilgili de yeni bir bakış getirmiştir. Aslında en ilkel haliyle bile sinematik hareket, imgeye bir tür şimdilik duygusu kazandırmıştır. Bu, fotoğrafın sağlayamadığı bir olgudur. Christian Metz (2012) bunun nedenini, André Bazin ve Roland Barthes'ın görüşlerine gönderme yaparak şu şekilde açıklar:

André Bazin'e göre fotoğraf bir tür geçmişte kalmış bir gösterinin izidir. Canlandırılmış fotoğrafın ya da bir başka deyişle sinemanın da geçmişte kalmış bir devinim izi gibi algılanması gerektiğı düşünülmektedir. Oysa seyirci, devinimi her zaman için güncellenmiş gibi algılamaktadır. Bu yüzden Roland Barthes'ın sözünü ettiğı ve bir fotografik görüntünün amaçlayıp gerçekleştirmediğı 'eskidenmiş' izlenimi adlı 'zamansal çelişki', devinimin gösterilmesiyle devre dışı kalmaktadır. Çünkü film şeridi üstündeki nesne ve kişileri seyirci olarak imge şeklinde algılarız. Oysa onlara can veren devinim bir görüntü değildir. Devinim gerçekten görülmektedir. (s. 22)

Diğer taraftan filmik görüntü, devinimi sadece kaydetmesiyle değil, ona farklı şekillerde müdahale edebilmesiyle de diğer kayıt türlerinden ayrılmaktadır. Hareketin hızlandırılması ya da yavaşlatılması, kamera hareketleri sayesinde

katlanması ve montaj sayesinde dönüşümlere uğraması sinematik hareketi ve buna bağılı olarak da filmik zamanı özgünleştirir. Yvette Bıro (2011) “[S]inemanın başkalığı, diğere şeylerin yanı sıra, belirli bir karmaşıklık yaratma; böylece heterojenlik sağlama yolundaki karakteristik çabasından dolayıdır; film basit bir çizgisel sıralanmanın yerine eşzamanlılığı canlandırabilir” (s. 22) der. Montaj sayesinde elde edilen esneklik, hareketin ve zamanın akışkan ve özgün bir formuna ulaşılmasını sağlamıştır. Eylemlerin sıralamasına özgürce müdahale edilebilmesi, zamanın anlatısal ve sinematik özelliklerini çeşitlendirmiştir. Olay örgüsü kurulumunda önemsiz görünen eylemlerin (kronolojik yapılanmada zorunlu olsalar bile) film kurgusunda çıkarılabilmesi, koşut kurgu sayesinde farklı olayların aynı anda verilebilmesi ya da geriye dönüşler veya ileri atlamalar gibi akronik numaraların yapılabilmesi sinematik zamanı ve hareketi daha ilgi çekici hale getirmiştir.

Bu yönleriyle bakıldığında hareketin kaydının ve düzenlenmesinin sinematik anlatılar için vazgeçilmez bir unsur olduğu düşünülebilir. Hareketin hiç olmadığı ya da çok az belli olduğu durağan anların (eğer gerilimi artırmak gibi dramaturjik işlevleri yoksa) standart seyirci için sıkıcı bulunması ve sinemadan çok fotoğrafa benzetilmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Çünkü sinema hareket demektir ve bu nedenle sinemacılar sabit anlara bile hareket katmanın farklı yollarını araştırmışlardır. Durağan sahnede daha hissedilir olan mikro hareketlere (uçuşan perdeler, dalgalanan saçlar, su dalgaları vs.) başvurmak ve eğer bunlar da yoksa kamera hareketi ya da montaj yardımıyla olmayan hareketler icat etmek akla gelen ilk yöntemlerdir. Deleuze da (2014) “hareket-imgenin nasıl oluştuğunu ya da hareketin kişilerden ve nesnelerden nasıl çekip çıkarıldığını” (s. 41) açıklarken bu iki yöntemden bahseder. “Bir yanda elbette, planın kendisinin de hareketli hale geldiği kameranın hareketliliği yoluyla; ama öbür yanda da montaj yoluyla, yani her biri ya da çoğunluğu, tamamen sabit kalmayı pekâlâ sürdürebilecek planların sürekli birleştirilmesi yoluyla” (Deleuze, 2014, s. 41) hareket-imge ortaya çıkar.

Şu durumda, sahnenin dinamiklerinden kaynaklanan standart harekete ek olarak sinemaya özgü olan kamera devinimi ve montaj kaynaklı hareketlerden de bahsedilebilir. Ekrandaki dinamizmin bu üç farklı kaynağı, üst üste eklenerek ve evrilerek günümüze kadar gelmiştir. Kameraların daha hafif hale gelmesi, montajdaki çekim sürelerinin kısalması ya da kamerayı hareket ettiren ekipmanların çeşitlenerek artması filmlerdeki devinim hissini yoğunlaştırmış ve stilize hale getirmiş olsa da temeldeki bu üçlü mantık pek değişmemiştir. Farklı dönemlerden ve farklı türlerden pek çok film, bu üç kaynağın sağladığı

hareketten faydalanmışlardır. Mizansene ve buradaki sahne ve kamera hareketlerine hakimiyetin tam olduğu kurmaca filmler bunu daha stilize ve planlı bir şekilde yaparken, denetimsiz hareketin yoğun olduğu belgesel sinemada spontane devinimlere ve montaj kaynaklı harekete daha çok iş düşmüştür. Tabi bu genelleme de tüm kurmaca ve belgesel filmler için geçerli değildir. Nasıl ki sahnedeki eylemleri bölmek istemeyen ve bu nedenle de fiziksel çerçevelere ağırlık veren kurmaca filmler varsa, kadrajların ve hareketlerin çok iyi planlandığı geometrik çerçeveli belgesel filmler de vardır.³ Bu çalışmanın konusunu oluşturan Suha Arın belgeselleri de, stilize çekimleriyle ve şiirsel metinleriyle büyük oranda bu ikinci kategoriye dahil edilebilir.

Suha Arın Belgesellerinde Hareket

Suha Arın filmografisinde 60'ın üzerinde film⁴ yer almaktadır. Makalede Suha Arın filmografisinde ulaşılabilir nitelikte olan ve tek başına yönetmen olduğu belgesel filmlerin arasından amaçlı örnekleme üç film seçilmiş; seçilen filmlerde hareket olgusu örneklendirilerek analiz edilmiştir. Amaçlı seçimi, anlatının merkezindeki öz ve biçim farklılıkları belirlemiştir: *Kula'da Üç Gün* (Arın, 1983) toplumsal yapıya dönük bir anlatıya; *Kariye* (1985) mekâna dönük bir anlatıya ve *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) insana dönük bir anlatıya sahip olması nedeniyle seçilmiştir. Biçem olarak da bu üç film birbirinden farklıdır. Bill Nichols'ın (2017) sınıflandırmasını (s. 190) referans alacak olursak⁵, *Kula'da Üç Gün* filmi gerçeği yeniden yaratarak, yorumlayarak ve hatta yapı bozucu diyebileceğimiz bir tarzla zaman-mekan

³ Deleuze'e (2014) göre çerçeve "her zaman ya geometrik ya da fiziksel olmuştur" (s. 26). Buna göre "sınırlar matematiksel veya dinamik olmak üzere iki farklı biçimde anlaşılabilir: bazen özünü belirledikleri cisimlerin varoluşu için ön hazırlık olarak, bazen de tam olarak, varolan cisimlerin gücünün gittiği yere kadar giderek" (s. 27). Eğer çerçeve belirlenirken "onu dolduran nesnelere sıkı sıkıya bağlı" (s. 26) kalınıyor ve bu nesnelerin hareketi belirleyici oluyorsa bu durumda fiziksel çerçeveden bahsedilebilir. Diğer taraftan çerçeve "kapalı geometrik ayrımlardan" (s. 27) kopmadan cisimler için bir ön hazırlık olarak var oluyorsa geometriktir.

⁴ Arın'ın filmografisinde ABD'de yönettiği *Pride* (Gurur, 1968) ile TRT'ye dışarıdan çektiği ancak yayınlanması yasaklanan ve kopyasına erişilemeyen *Yörük Elif* dışındaki bütün filmleri belgeseldir.

⁵ Belgesel sinemanın önemli teorisyenlerinden olan Bill Nichols'a (2017) göre biçimsel olarak altı farklı yaklaşımdan bahsedilebilir. Bunlar; argüman ya da bilgiden ziyade ruh haline ve duyguya odaklanan "şiirsel biçim", ikna etme ve bilgi verme amacı güden "açıklayıcı biçim", müdahale etmeden olayları ve olguları kaydetmeye odaklanan "gözlemci biçim", belgeselcinin aktif olarak kadraja dahil olduğu "katılımcı biçim", film yapımının kendisine de dikkat çekilen "refleksif biçim" ve son olarak belgeselcinin kendi deneyiminin de önemli bir oynadığı "performatif biçimdir".

algımızla oynayarak refleksif biçeme⁶ yaklaşırken; *Kariye*'de klasik, *açıklayıcı* biçem, *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde ise melezlenmiş biçimde *gözlemci-katılımcı-açıklayıcı* biçemler öne çıkmaktadır.

Üç farklı biçemsel tercih, yukarıda bahsi geçen üç farklı hareket tipinin örneklem filmlerde farklı yoğunluklarda ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Buradaki analizde söz konusu hareketler *iç* (nesne), *dış* (kamera) ve *kurgu* olmak üzere üç ana başlık altında analiz edilecektir. Bu ana başlıklar da kendi içlerinde alt başlıklara ayrılarak (Tablo 1) söz konusu hareketlerin türleri ve işlevleri saptanmaya çalışılacaktır.

Tablo 1. Sinemada hareketler

DIŞ HAREKET			
İÇ HAREKET (Nesnelerin Hareketi)	(Kamera Hareketi)		KURGU HAREKETİ
	Üç Ayak Üzerinde Hareket	Hareketli Nesne Üzerinde Hareket	
• Çerçeve içinde olan • Çerçeve içinden dışına • Çerçeve dışından içine • Çerçeve dışından içine; tekrar dışına	• Pan (Yatay çevrinme) • Tilt (Dikey çevrinme) • Roll (Eğik çevrinme) • Zoom (Optik kaydırma)	• Vinç (<i>Crane</i>) • Şaryo (Kaydırma) • Hareketli araç (Otomobil, helikopter vb) • Zoom	• Filmsel zamanın kuruluşu • Ritim ve Tempo • Geçiş biçimleri (Noktalama, <i>punctuatiton</i>) • Özel efektler

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde İç Hareket (Nesnelerin Hareketi)

Sinemada en yoğun ve en eski hareket tipi çerçeve içindeki canlı-cansız nesnelerin hareketidir. Nesne hareketi tamamen çerçeve içinde, içinden dışına, dışından içine ve her yöne doğru (sağa, sola, köşeye, doğrusal, kavisli, öne, arkaya, döngüsel) olmaktadır.

⁶ Bu film aslında Nichols'ın biçemsel kategorilerinden hiçbirine tam olarak oturmaz. Bir taraftan açıklayıcı modun öğretici yanlarını barındırırken diğer taraftan görüntü kurgusundaki ustalıklarla (özellikle final sahnesinde) şiirsel moda yaklaşır. Ama yapım sürecinin belirgin bir şekilde altı çizilme de, final sahnesindeki zaman-mekansal oyunbazlıkla belgesel filmin kendi üzerine düşünmeye davet etmesinden dolayı en çok da refleksif biçeme yaklaşıp.

Türkiye’de Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu ikilisiyle başlayan, kültürel sürekliliği esas alan kültürel hümanizmacı yaklaşımın (Aytekin, 2017, s. 135) en önemli temsilcisi olan Suha Arın da belgesel filmlerinde geçmişin Hitit, Frigya, Likya, Urartu, Roma, Bizans, Osmanlı uygarlıklarını *ölü* birer materyal olarak değil, günümüze uzanan bir süreklilik olarak ele almaktadır. Bu uygarlıklardan günümüze ulaşan ve filmlerinde ana görsel malzemeyi oluşturan ören yeri, sur, kent kalıntısı, mimari kalıntı gibi cansız mekânlar ve müzelerdeki buluntular durağandır; doğal olarak nesne hareketi barındırmaz. Bu bağlamda, Suha Arın’ın filmlerinde insan varlığı ve hareketleri çok sınırlıdır; bazen çerçeve içinde oluşan-gelişen-sonlanan, bazen içinden dışına ya da dışından içine yönelen bu tür hareketler basit mizansenler biçiminde düzenlenmiştir. Mekânda ya da bir mekândan başka mekâna yürüyen, müze materyallerine dokunan, elleyen insanlar gibi. Nesne hareketleri mekân-mekân, mekân-insan-, insan-nesne arasında *bağlantı sağlama* ya da *iki unsuru birleştirme*; *mekânı tanıtmaya*, mekân ya da nesnenin boyutunu kavramaya yönelik olarak *ölçek oluşturma*, mekân ya da nesne hakkında *merak uyandırma*, *sürpriz yaratma* işlevleri taşımaktadır.

Konusu itibarıyla *Kula’da Üç Gün* belgeselinde insan varlığı çoğu filmiyle karşılaştırılamayacak denli yoğundur. Filmde geleneksel bir düğün yeniden yaratılarak takip edildiği için düğünün her aşaması insan ve insan hareketliliği içermektedir. Çerçeve içinde hareket eden kişiler bir mekândan diğerine geçerek mekânlar arasındaki bağlantıyı sağlar. Kamusal alan olarak *dış dünya* (nikâh salonu-sokak-çarşı), *özel iç dünya* (avlu-eyvan-merdiven-cumba) ve *mahrem iç dünya* (sofa-oda-mutfak-kiler) arasındaki bağlantılar yürüme, eşya taşıma gibi mizansenlerle sağlanır. Giriş sekansında resmi nikâh sonrasında salondan çıkan ve iki farklı yöne yürüyen gelin-damat kamusal alandaki mekânları birbirine bağlayarak öykünün geçeceği makro mekânı tanıtır. Bir sonraki sekansta *oku(yu)cu* kadınlar ev ev dolaşarak düğünü davetlilere duyururken yüksek duvarlarla sokağa karşı sağırlandırılan avlular ile sokak arasındaki kamusal alan-özel alan arasındaki



Görsel 1. *Kula’da Üç Gün* filminde iç hareket, 04’ 20” ve 04’ 36”

bağlantıyı görünür kılar. Çeyiz gezdirme, gelin alma sekanslarındaki iç hareketler merak uyandırma, ilgiyi artırma, sürpriz yaratma işlevleri üstlenmiştir.

Diğer taraftan ekran yönü ve bununla bağlantılı iç hareketlerin yönü de filmin temasına ve dramatik yapısına uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Hareketler genellikle sağa (okuma yönüne) göre düzenlenmiştir. Nikâh sonrası sahnelerde gelin genellikle sola, damat sağa doğru hareket etmiş ve *iki farklı yön* ile gelin-damat arasındaki mesafe daha da belirginleştirilmiştir (Görsel 1).

Kariye filminde ise mekân öne geçtiği ve belirleyici olduğu için insan hareketi daha sınırlıdır; müzenin bulunduğu mahallenin sabah hareketliliği, işe gitmek üzere evlerinden çıkanlar, onları uğurlayanlar, bir-iki seyyar satıcı, turistlerin gelişi, müzeyi gezişi, duvarlardaki figürlere bakışları dışında belirgin bir iç hareket yoktur.

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde ise mekân iyice özelleşmiş, küçük bir atölyeye indirgenmiştir. Bu mekânda hareket eden tek nesne heykeli yapan Hüseyin Anka'dır ve onun önünde sabit duran heykeli şekillendirirken yaptığı küçük hareketler, heykelin durduğu tablayı döndürmesi, heykelden uzaklaşarak onu seyretmesi dışında iç hareket yoktur. Mekânın ve iç hareketin sınırlılığı bu filmde de dışarıya çıkan ve Sinan'ın eserlerini gösteren kamerayı daha hareketli kılmaktadır. Bu dış çekimlerde iç hareketler algılanmayacak düzeydedir; bayram namazı, mekânları dolaşan kişilerin uzaktan çekilen görüntüleri gibi.

Çerçeve içindeki nesnelerin hareketi konusunda Arın'ın vazgeçmediği bir hareket türü ise mekânlarda yer alan kapıların açılması, ortaya yeni bir mekânın çıkması atraksiyonudur. Pascal Bonitzer'e (2007) göre "sinemadaki özgül rolü görme arzusunu harekete geçirmek ve yönlendirmek" (s. 88) olan kapıların Arın sinemadaki diğer bir işlevi de hareketi ve dolayısıyla zamanı daha görünür kılmaktır. Çünkü yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin (2017) de dikkat çektiği gibi açılıp kapanan kapılar "zamanın akışını gösterir ve tereddüt duygusunu inceliklerle yaratır" (s. 64). *Safranbolu'da Zaman* filmiyle birlikte kapıların bu gibi simgesel ve



Görsel 2. *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde bir atraksiyon, 04' 50"-05' 11"

duygusal etkilerine belirgin şekilde başvurmaya başlayan Arın, *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde, Kanuni'nin Süleymaniye'nin kapısının açılması şerefini Sinan'a bırakarak aralarındaki soğukluğu gidermeye çalışmasını anlatırken de bundan faydalanır. Burada kapı açılışının altını çizmek için onu bir dış hareketle de (ileri *zoom* ve yukarı *tilt*) besler (Görsel 2).

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde Dış Hareket (Kameranin Hareketi)

Yukarıda da tartışıldığı gibi sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli karakteristik özelliğı harekettir. Film izleyen biri öyle ya da böyle bir devinim görmeyi bekler. Eğer hiçbir devinim olmazsa izlenen şey sinemadan çok fotoğrafa benzeyecektir. Bu durum, durağan mekânların ve nesnelerin filmleştirilmesinde ciddi bir sorun olabilmektedir. Arın, özellikle mimari odaklı filmlerinde, bu sorunu aşmak ve izleyicinin ilgisini çekmek için dış harekete yani kamera devinimlerine çok sık başvurmaktadır. Filmlerinde kameranin hem üçayak üzerinde sağa, sola, yukarıya, aşağıya hareketlerine hem de hareketli bir nesne üzerinde yatay, ileriye, geriye doğru kaydırma (şaryo, helikopter, otomobil) ve vinç (*crane*) ile yükselme-

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ

alçalma-diyagonal hareketlerine çokça rastlanmaktadır. Örnekleme yer alan üç filmdeki dış hareketler nicel olarak⁷ şöyle ifade edilebilir:

Tablo 2. Kamera hareketlerinin film içerisindeki oranları

FİLMİN ADI	FİLMİN GÖRÜNTÜ süresi	PLAN Sayısı	PAN, TİLT, ZOOM kullanan plan sayısı	PAN, TİLT, ZOOM kullanan plan süresi	VİNC, ŞARYO kullanan plan sayısı	VİNC, ŞARYO kullanan plan süresi	HAREKETLİ ÖZEL ARAÇ kullanan plan sayısı	HAREKETLİ ÖZEL ARAÇ kullanan plan süresi	DIŞ HAREKETLİ plan sayısı	DIŞ HAREKETLİ planların süresi
<i>Kula'da Üç Gün</i>	37' 20" ⁸	310	73	13' 56" (% 37,32)	19	6' 24" (% 17,14)	-	-	92 (% 29,67)	19' 20" (% 54,46)
<i>Kariye</i>	25' 44" ⁹	213	14	1' 48" (% 6,99)	54	14' 35" (% 53,95)	1	9"	69 (% 32,39)	16' 32" (% 64,24)
<i>Hüseyin Anka İle Sinan'ı Yeniden Yorumlamak</i>	40' 00"	223	74 ¹⁰	23' 29" (% 62,08) ¹¹	7	3' 07" (% 7,79)	14	3' 27" % 8,63	86 (% 35,83)	(Sağlıklı biçimde saptanamamıştır)
GERÇEKTEN KAMERA HAREKETİ SAYILABİLECEK PLANLAR										
13' 44"										
% 34.33										

Kameranın Üçayak Üzerindeki Hareketleri (Pan, Tilt, Zoom). *Kula'da Üç Gün*'de dış hareketler genellikle çerçeve içindeki nesne hareketlerini takip amacıyla yapıldığı için –bu bir ustalık belirtisidir– pek dikkat çekmemektedir. Nikâh sonrasında gelin ve damadın eve-işe dönüşü, çeyiz gezdirme, gelin alma gibi yürüme aksiyonu içeren eylemler kameranin üçayak üzerindeki hareketleriyle (*pan-tilt-zom*) takip edilmektedir (73 plan). Çerçeve içindeki

⁷ Burada amaç, nicel verilerin kesinliğinden çok eğilimin yönünü ve ağırlığını göstermeye çalışmaktır.

⁸ Filmin başında ve sonunda siyah zemin üzerine çıkan yazılar süreye dâhil edilmemiştir.

⁹ Filmin başında ve sonunda siyah zemin üzerine çıkan yazılar süreye dâhil edilmemiştir.

¹⁰ Bazı planlarda kombine hareketler (*pan-tilt-zoom-vinc-şaryo*) hareketlerinden en az ikisi bir arada) bulunmaktadır; bu nedenle, 74 rakamı plan sayısını değil, kullanılan hareket sayısını ifade etmektedir.

¹¹ Bu filmde hareketli planları sarıh biçimde sınıflandırmak zordur. Çünkü dış hareketlerin bazıları, plan içinde ölçek değiştirmek amacıyla yapılan ileri ve geri zoom'lardır (23 plan) ve bunların çoğunu kamera hareketi gibi görmek ya da yorumlamak zorlama olacaktır. Bu bağlamda, gerçekten kamera hareketi sayılabilecek plan sayısı 55, süresi 13' 44", bütün süreye oranı %34,33 olarak kabul edilmiştir.

nesneler hareket ederken izleyiciyi peşine takmakta ve böylece mekânları tanıtır onlar arasında bağlantıyı kurmaktadır. Örneklem içinde bu tür hareketlere en az başvurulmuş film *Kariye*'dir; sadece 14 planda *pan-tilt-zoom* kullanılmıştır. *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde ise bu hareketler özellikle atölyede heykelin yapım sürecinin arasına giren Sinan'ın eserlerine ait görüntülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmin ilginç yanlarından biri, atölye çekimlerinin *master plan* halinde yapılmış olması ve planların kurguda parçalanarak kullanılmasıdır. *Master* olarak çekilen ve uzun kullanılan planların içinde çok sayıda ileri ve geri optik kaydırma (*zoom in* ve *zoom out*) vardır. Hatta kimi planlarda sinemada pek görmediğimiz –bu anlamda zaaf sayılabilir– kademeli ya da aynı planın içinde hem ileri hem geri *zoom* hareketleri de göze çarpmaktadır.



Kameranın Hareketli Nesne Üzerinde Hareketi (Şaryo, Vinç, Helikopter, vb). Bu tür hareketlere üç filmde de rastlansa da *Kariye* hem örneklem hem de Suha Arın filmografisi içinde bu özelliği ile dikkati çekmektedir. Filmde şaryo ve vinç kullanılan plan sayısı bütün planların 1/3'ü kadardır ancak filmin süre olarak yarısından fazlasını mozaikler önünde uçan kamera¹² ile çekilen bu planlar oluşturur (%64,24) (Görsel 3-4). Arın'ın hareketli nesne üzerindeki kamera tercihi kurduğu dramatik yapı ile ilgilidir. Arın, *Kariye* filminde mekânla mekânı gezen turistler arasındaki ilişkiyi esas aldığını söylemektedir: "Turistlerin kapıldığı gibi bir isteğe kapılmışım: Objelere yaklaşmak. Bunun için kanatlanıp uçmak istiyordum. Mozaikleri yakından,

Görsel 3 (yanda). *Kariye*'nin kamera arkası görüntüleri (Savaş Güvezne'nin özel arşivinden)

¹² Filmin görüntü yönetmeni Savaş Güvezne filmin çekim süreciyle ilgili yapılan bir görüşmede şöyle der: "Suha Arın bana 'uçan kamera istiyorum!' demişti. O dönemde henüz *drone* gibi hareket edebilen kameralar olmamasına rağmen bu tür bir arayış içine girmesi; şaryo üzerine yerleştirilen vinci bu işlevle kullanması dönemin pek çok belgesel sinemacısının girişmediği bir çalışma biçimiydi" (akt. Aytekin, 2024).

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 4. Kariye filminde bir vinç hareketi, 04' 50"-05' 11"

gerekiyorsa uçarak izlemek isteği duyuyordum. Üslup olarak uçmayı benimsememizin nedeni bu" (akt. Çölgeçen, 2006, s. 20)

Kula'da Üç Gün'de ise vinç ve şaryo hareketleri daha azdır (yaklaşık 6,5 dakika) ancak etkilidir. Damadın arastada yürümesi, oku(yu)cu kadınların evler arasında dolaşması ve çeyiz gezdirme sekanslarındaki uzun şaryo ve vinç hareketleri mekânları tanıtmaya (arasta, sokaklar, evler), iki unsuru birleştirme (sokak-avlu, kapı-pencere, sokak-ev), merak uyandırma (arasta, avlu-sokak ilişkisi) işlevine sahiptir. Metz'in vurguladığı gibi kamera hareketi nesnelere ve mekânlara canlılık katarak onların gerçeklik derecelerini de artırmaktadır (Metz, 2012). Bazı istisnai durumlarda ise, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, kameranın (ve dolayısıyla seyircinin bakışının) karakter bakışlarıyla özdeşleşmesi de yine dış hareketlerle kolaylaşmaktadır. Örneğin bu filmde, damadın nikâhtan sonra işyerine giderken arastada yürüyüşünü şaryo ile yapılan öznel kaydırma planları takip etmektedir (Görsel 5). Bu sayede, izleyici o sırada arastayı damadın gözüyle izlemekte, gerçeklik daha da pekişmektedir.



Görsel 5. *Kula'da Üç Gün* filminde arastada damadın yürüyüşünden sonra kullanılan, onun gözüyle üç dükkânı birleştiren yana kaydırma hareketi, 02' 20"-02' 50"



Görsel 6. *Kula'da Üç Gün* filminde iki nesneyi (ağaçtaki nar ile tırabzan başındaki narı) zoom hareketiyle birleştirme, 02' 20"-02' 50"

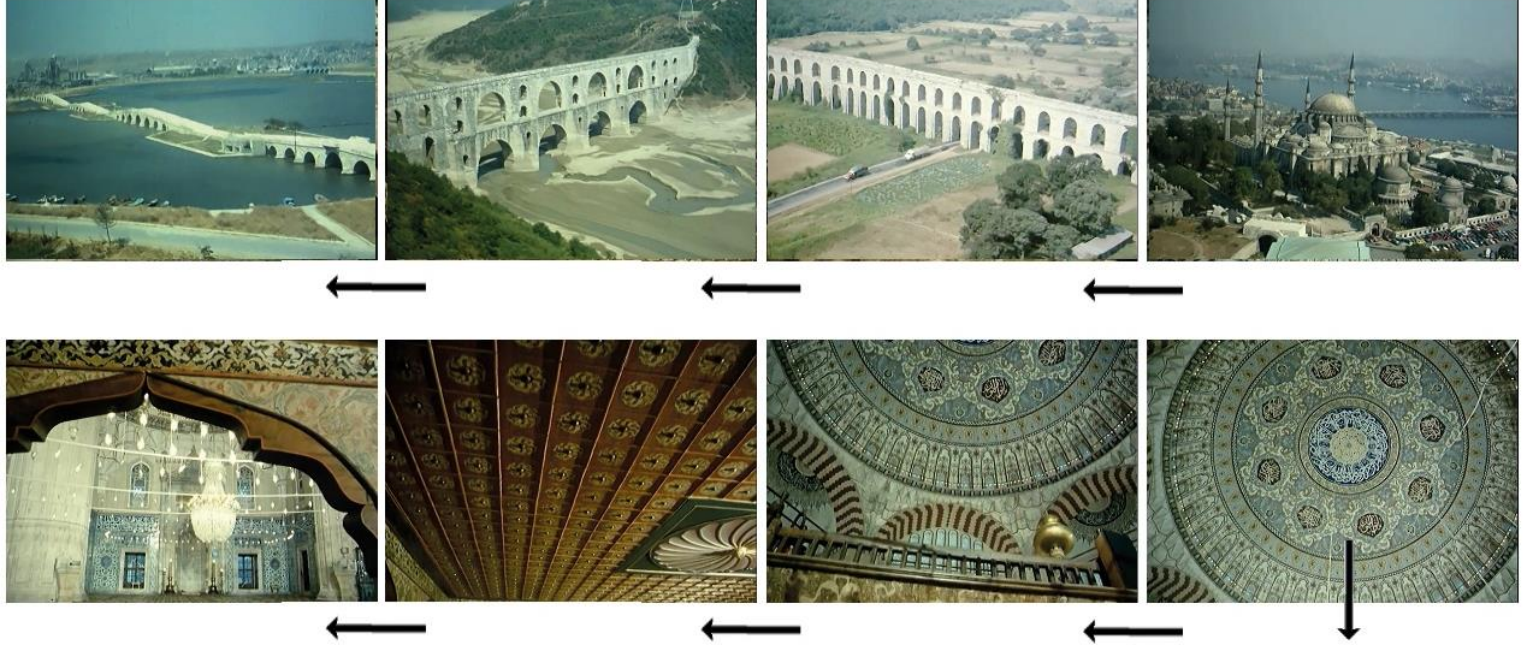
Sabit nesnelerin üzerinden kaydırma ya da vinç hareketleri izleyici tarafından daha kolay fark edilir ama izleyiciyi içine çekebilir (Görsel 6). Çeyiz gezdirme sekansında plan-sekans biçiminde tasarlanan, 1' 12" uzunluğundaki bir plan buna iyi bir örnek oluşturmaktadır. Söz konusu planda kamera sokağın derinliğinde görülen çeyiz alayından vinç ile yukarıya-sağa doğru yükselir ve cumbada alayı izleyen kadınları görür; tekrar aşağıya yönelir; giriş kapısını gördükten sonra tekrar yukarıya yükselir ve bu kez yan binanın cumbasındaki kadınları görür ve tekrar sağa-aşağıya doğru yöneldiğinde çeyiz alayı sokağın diğer ucuna ulaşmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. *Kula'da Üç Gün* filminde plan-sekans olarak düzenlenen vinç hareketi, 18' 48"-20' 00"

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 8 (üstte). Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde şaryo hareketi, 18' 48"-20' 00"

Görsel 9. Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filminde helikopter hareketleri

Örneklemdaki *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* filminde bu hareketler atölye mekânında hiç kullanılmamıştır. Sinan eserlerinde büyük hacimleri tanıtmak, mimari unsurlar arasında bağlantı kurmak, merak uyandırmak, dikkati yönlendirmek gibi işlevleri olan *pan* ve *tilt* gibi hareketlerle kombine hale getirilen uzun *şaryo* planlarına sıkça yer verilmiştir (Görsel 8). Bu filmde ayrıca, eserlerin konumlarını ve büyüklüklerini göstermek amacıyla helikopter çekimlerinden de yararlanılmıştır. Filmlerde kullanılan helikopterle çekilen planların çoğu sola doğru harekettir (Görsel 9).

Suha Arın'ın Belgesel Filmlerinde Kurgunun Yarattığı Hareket

Kurgu bir taraftan anlatının zamansal düzenlenişini ve devamlılığını sağlarken diğer taraftan iç ve dış hareketle beraber filmin ritminin düzenlenmesine de yardımcı olur. O nedenle burada da kurgunun Suha Arın sinemasındaki hareketle bağlantısı iki başlık halinde ele alınacaktır.

Filmsel Zamanın Kurulma ve Kullanılma Biçimi. Kurguda hareketi ortaya çıkaran önemli bir unsur gerçek zamanın filmsel zamana ya da anlatıbilim diliyle söyleyecek olursak öykü zamanının anlatı zamanına dönüştürülme biçimidir. Çünkü öykünün gerçek zamanı tekdüzedir ve çoğunlukla filmin

izlendiği süreden çok daha geniştir. Burch'un da (1994) belirttiği gibi "[B]içimsel açıdan film, kesintisiz zaman ve mekân içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıdır" (s. 118). Sinemacılar gerek sahne sıralarının planlanmasında (yani senaryo aşamasında) gerekse de montaj masasında olayların elenmesiyle, sıralarının değiştirilmesiyle ya da uzunluklarına müdahale edilmesiyle zamanı sıkıştırırlar, değiştirirler ya da nadiren genişletirler.

Geleneksel anlatı modellerini ve devamlılık kurgusunu tercih eden kurmaca filmlerde genellikle, izleme kolaylığı sunan doğrusal akış tercih edilir; geriye dönüş, ileriye atlayış, paralel anlatım gibi zaman kullanımları da mizansen, oyuncu, diyalog, mekân, özel efektler vb. unsurlarla daha anlaşılır hale getirilirken belgesel filmlerde ise filmsel zamanın kurulma, kullanılma biçimi oldukça farklıdır. Kurmaca filmlerde senaryonun inşa ettiği bir dramatik yapı söz konusuysa belgesel sinemada olgunun ve ulaşılan görsel malzemenin belirlediği ve sınırladığı bir zaman kullanımı söz konusudur. Karakter odaklı belgesel filmlerde de akış genellikle doğrusaldır; onun (ve diğerlerinin) varlığı ve şimdiye aittir. Ele alınan olguyu tanımlama, farkındalık yaratma, bulup çıkarma, olan bitenin muhasebesini yapma gibi işlevleriyle geçmişe ait anlatı genellikle söze dayanırken görseller şimdiye aittir. Anlatı, varsa arşiv malzemesiyle desteklenmektedir. Mekân, olay, olgu odaklı yapımlarda ise anlatı çok daha geçmiş üzerine kurulur ve geçmiş-şimdi düalizmiyle bir karşılaştırma yapılır. Belgesel filmlerde odak ne olursa olsun gelecek ise mefhum halindedir; izleyicinin sezgisine ya da çıkarsamasına ihtiyaç duyar. Doğrudan bir gelecek tasarımı gerçekliğe uyamayacağı için temkinle yaklaşılan bir nitelik taşır.

Suha Arın sinemasında anlatının merkezinde geçmiş zaman vardır ve nostalji duygusu belirgindir. Geçmiş özlemle anılan, şimdi değişimi açığa çıkaran, gelecek ise ürkülendir. Çöm (2019), bu durumu "geleneksel-modern" (s. 211) karşıtlığı olarak ifade etmektedir.

Makalenin örneklemini arasında yer alan *Kula'da Üç Gün* filmi, belgesel sinemada zaman kullanımı açısından ilginç veriler sunmaktadır. Filmin içeriği ve filmsel zamanı, geleneksel Kula düğünleri gibi üç gün olarak tasarlanmıştır. Ancak filmin başındaki resmi nikâh sahnesi ve devamı ile final sekansı izleyicinin zaman algısını karıştıracak biçimde zamansızdır. Nikâh salonundan çıkan gelin ve damat ayrı yönle doğru gitmiştir. Nikâh sadece bir formalitedir, evlilik düğünden sonra gerçekleşecektir. Düğünün üçüncü gününün bitiminde gelinin gerdek odasında yalnız kalmasından sonraki sekansın da ne zaman geçtiği belirsizdir. *Doğrusal* akışı bozan bu zaman oyunları, izleyiciyi ikilemlere

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ

sürükler, çıkarsama yapmaya zorlar: İzlenenler düş müdür, gerçek midir? Yaşanmış mıdır, yaşanmakta mıdır, yaşanacak mıdır?

DÜĞÜN ZAMANI				
Belirsiz Zaman	1. G Ü N	2. G Ü N	3. G Ü N	Belirsiz Z.
5' 38"	9' 15"	11' 45"	8' 10"	2' 20"

Grafik 1. Kula'da Üç Gün filminin zamanları

Filmde düğünün günlerine ayrılan süre birbirine yakındır. Birinci belirsiz zaman ve düğünün üç günü *doğrusal* olarak gelişir. Düğünden önce (ne kadar önce olduğu meçhul) geçen belirsiz zamanın son planında gelinin yüzü görülür; düğünün birinci gününe bir çözülme efektiyle geçiş yapılır (Görsel 10). Boş bakan gelin hayal mi kurmaktadır ya da geleceği mi görmektedir sorularının yanıtı izleyicinin çıkarsamasına bırakılmıştır.

Final sekansının zamanı ise çok daha belirsizdir. O ana kadar izlenen düğün sonlanıp gelin gerdek odasında yalnız kaldığında artık başka bir zamana geçilmiştir (Görsel 11). O ana kadar görülenler geçmişte kalmış; belki de hiç



Görsel 10 (üstte). Kula'da Üç Gün, birinci belirsiz zamanın sonu, 05' 53" - 05' 56"

Görsel 11. Kula'da Üç Gün, üçüncü günün sonu, 35' 00" ve ikinci belirsiz zaman, 36' 36"

yaşanmamıştır. Film boyunca sağlam görünen geleneksel Kula evleri de illüzyondan ibarettir. Çünkü gerçekte bu evlerin çoğu terk edilmiş ve yıkılmıştır (Görsel 12). Hızlı kesmelerle birbirini takip eden bu görüntülerin arasına düğünü şenlendiren Yaren ekibinin alt açıdan çekilmiş zilli maşa ve darbuka çalan elleri artık bir eğlenceden çok dikkat çekmek, hatta yardım çağırmak için inip kalkmaktadır.



Görsel 12. Kula'da Uç Gün, ikinci belirsiz zaman, 35' 36" ve 35' 42"

Kula'da Uç Gün filminin final sekansındaki kurgu ritim açısından da önemlidir. Filmdeki anlatılanların gerçeklikle bağının olup olmadığı sekansta başvurulanan ritimle adeta sorgulanmaktadır. Hızlı kesmelerle başlayan sekans neredeyse seyirciyi sarsmakta ve içine girdiği yanılsamadan onu çıkarmaya çalışmaktadır.

Bir gün üzerine kurulan *Kariye* filminin öyküsü de *doğrusal* olarak ilerlemektedir. Kariye Müzesi'nin sabah açılışından akşam kapanışına kadar bir gününe tanıklık edilir. Mekânın geçmişı dış ses anlatıcısıyla sözel olarak verilirken görüntüler şimdiye aittir. Film sabah mahallenin hareketlenişıyle başlar; işe gidenler, evden yolcu edilenler, sokak satıcıları... Tur otobüsleri için Kariye'nin açılan kapıları akşamüzeri onların gidişıyle birlikte kapanacaktır. Filmin dramatik yapısını ziyaretçiler ile Kariye'nin duvarlarını süsleyen motifler arasındaki ilişki oluşturmaktadır. Bu ikili yapı paralel olarak anlatılır. Turistlerin gözüyle mozaikler, mozaiklerdeki figürlerin gözüyle de turistler görülür. Turistler şimdiyi yaşarken, geçmişe bakmakta, mekân ve mekândaki figürler ise geçmişı yaşarken şimdiye bakmaktadır (Görsel 13).

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filmi Suha Arın filmografisinde özel bir yere sahiptir. Hiçbir filminde denemediği özgün bir anlatım biçimi



Görsel 13. Kariye'de bakan turistler ve mozaikler, 15' 32 - 15' 38"

denemiştir. Filmde üç sanatçı bir araya getirilmektedir. Bunlar, 16. yüzyılda yaşayan Mimar Sinan, 20. yüzyılın ortasında onun heykelini yapan Hüseyin Özkan (Anka) ve yüzyılın sonunda bu ikiliyi yeniden bir araya getirerek olguyu yeniden yorumlatan ve yorumlayan Suha Arın'dır. Seçkin Sevim (2019) bu yapıyı "üç düzlem" (s. 1266) olarak yorumlamaktadır: Ona göre birinci düzlem, Anka'nın yeni keşfedilen bir minyatürdeki tasvirden hareketle Sinan'ı yeniden yorumlamasıdır. İkinci düzlem, Anka'nın Sinan'ın hayatını anlatmasıdır. Üçüncü düzlem Suha Arın'ın Cumhuriyet ve Osmanlı'nın iki büyük sanatçısı arasında paralellik kurmasıdır.¹³

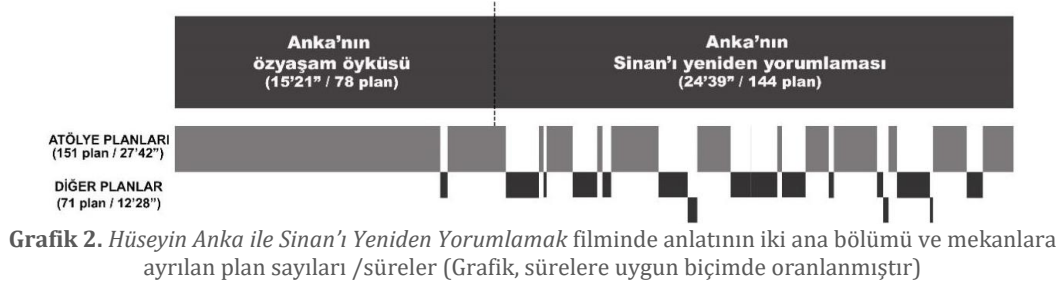
40 dakikalık filmin büyük bölümü (27'42; %69,25) Anka'nın atölyesinde geçmektedir¹⁴ (Grafik 2). Film Anka'nın Sinan heykelini yapış sürecini (Görsel 14) takip eden *lineer* bir akışa sahiptir ve akan zamanın içinde de iki ayrı geçmiş zaman söz konusudur: Anka'nın kendi geçmiş zamanı ve Sinan'ın geçmiş zamanı. Anka her iki geçmiş zamanı şimdi yeniden yorumlamaktadır. Bütün bunların toplamı da Arın'ın anlatısını oluşturmaktadır. Anlatının Anka'nın özyaşam öyküsünü anlattığı ilk bölümünde sadece atölyedeki görüntüler kullanılmıştır. Atölye görüntülerinin arasına Sinan'ın eserlerine ilişkin görüntülerin de girdiği ikinci bölümde Anka, geliştirerek, Sinan'ın ilerleyen yaşına göre değiştirerek geçmişi şimdiye taşır.

¹³ Filmin, Anka'nın ağzından dinlediğimiz sözlü anlatımına bir bütün olarak Cerci (1997) kaynağından ulaşılabilir. Çalışmada metin takibi bu kaynaktan yararlanılarak yapılmıştır.

¹⁴ Filmde Anka'nın Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi bahçesindeki Mimar Sinan heykeli; Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye camileri, Büyükçekmece Köprüsü, Uzun Kemer, Eğri Kemer, Mağlova Kemer, Kanuni'nin Türbesi gibi Sinan'ın yaptığı eserler ile Ayasofya ve kendi türbesi dışında görsel malzeme kullanılmamıştır. Bunlar da Anka'nın sözlü anlatısını desteklemek amacıyla sokuşturulmuş görüntülerdir.

Hareketle Belgelemek: Suha Arın Sinemasında Hareketin Düzenlenişi

H.AYTEKİN ve M. KÖPRÜ



Görsel 14. Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak, zamanın görselleştirilmesi, 30'20" - 30'35"

Geçmiş ve şimdinin üç sanatçının bakışıyla yoğrulduğu filmde, bazı planlar soyut zaman olgusunun görselleştirilmesi açısından da dikkat çekicidir. Anka, Zigetvar kuşatması sırasında ölen Kanuni'nin cenaze törenini anlatırken, heykelin gözaltı kısmına bir çizgi çeker ve şu yorumu yapar: "Acı tatlı birçok anısını paylaştığı sevgili padişahı Kanuni için ağlıyor olmalıydı" (Arın, 1990, 30'23"-30'30"). Geçmişi şimdiye getirir.

Kurgunun Ritmi ve Temposu. Kurguda hareketin doğrudan algılanmasını sağlayan ise kullanılan planların süreleri, ölçekleri, sıralanma biçimleri, planlar arasındaki geçiş türleri, devamlılık kurgusu gibi unsurlarla elde edilen ritim ve tempodur. Analiz edilen filmlerde bu bağlamda üç ayrı tempodan ve ritimden söz edilebilir.

Kula'da Üç Gün genellikle iç hareket barındırmayan planlarda 2-3 saniye, iç hareket barındıran planlarda ise hareketin evresine göre belirlenen sürelerde kullanılmaktadır. Dış hareketli planlar süre olarak diğer planlardan daha uzundur. Final sekansındaki hızlı kesmelerle başlayan bölüm isen filmin bütününden oldukça farklı bir tempo içerir; üç blok halindeki bu kısımda birinci blok çok plandan ve hızlı kesmelerden oluştuğu için hızlıdır. Diğer bloklarda ise giderek tempo ve hız düşmektedir. Plan ölçekleri çeşitlilik sunar; çoğu sahne

mutlaka hem yakın, hem orta, hem geniş ölçeklerle ve farklı kamera açılarıyla gösterilmektedir.

Kariye filminin başında yer alan mekânın içine girmeden önceki 2,5 dakikalık sekans her biri ortalama 2 saniye süren sabit 38 planlardan oluşmaktadır. Filmin ritminin en yüksek olduğu kısımdır. Çünkü beklenebileceği gibi çekim süreleri kıaldıkça tempo artar. Ancak iç hareketler sınırlı olduğu için bir süre sonra hızlı kesmelere rağmen durağanlık duygusu yine de öne çıkar. Filmin devamında yoğun biçimde kullanılan şaryo ve vinç hareketleri uçan kameranın yarattığı başka bir ritme sahiptir. Bu bölümlerde 35"- 60" arasında süreleri olan hareketli planlar kullanılmıştır. Bu planların arasına zaman zaman yakın planlar halinde giren mozaik ve onlara bakan turistlerin açı-karşı açı düzenlemeleri filmde tempoyu artırırken öznel kameranın izleyiciyi içine çeken duygusu da hissedilir.

Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak filmi ikili kurgu yapısıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Baştan sona iki ayrı düzlemin paralel olarak kullanılması ritme ve tempoya da yansımıştır. Atölye planları zaman zaman uzun kullanıldığından ve iç hareketin de sınırlı olmasından dolayı filmin temposu bu mekânda düşmektedir. Filmin ilk on beş dakikası tamamen atölye görüntülerinden oluştuğundan filmin temposu düşüktür. Planlar arasında da süre açısından bir ritim kurulmamıştır. Filmin daha sonraki kısmında ise Sinan'ın yaptığı eserler araya girdiğinde kurgunun temposu artmakla birlikte bu ara sahnelerin süreleri ve plan sayıları birbirine yakın olmadığı için yine ritim ve tempo açısından öne çıkan bir tarz oluşmamaktadır.

Sonuç

Her sanat dalında olduğu gibi sinemada da eserin anlattığı şey ile onun anlatılma tarzı arasında sıkı bir bağ vardır. Burada beklenti genellikle içeriğin biçimi belirlemesi yönündedir. Yani anlatılmak istenen meseleye göre biçim genellikle değişkenlik gösterir. Yukarıda hareket bağlamında elde aldığımız üç belgesel filmde de içerik ve biçim arasındaki belirleyicilik önceliği de kısmen bu şekilde işlemiştir. Bu belgesel filmlerdeki biçimin ve bu biçimle bağlantılı hareket duygusunun farklılığı da büyük oranda bundan kaynaklanmıştır.

Etnografik öğelerin ön planda olduğu *Kula'da Üç Gün* filminde sahneler tamamen (gerçeğe uygun biçimde) yeniden yaratılmıştır ve bu nedenle de kameraya göre düzenlenmiştir. Mizansenler görüntülenirken kamera açıları, çekim ölçekleri, kamera hareketleri önceden belirlenmiş ve çekimler koordineli

iki kamera ile yapılmıştır. Bu bağlamda, iç ve dış hareketlerin planlı bir şekilde işlediği karmaşık bir sahne koreografisinden (*blocking*) bahsedilebilir. Çerçeve içindeki hareketli unsurların (resmi nikâh sonrası gelin ve damadın Kula sokaklarında yürüyüşleri, düğünü duyuran okuyucu kadınların ev ev dolaşması, çeyiz götürme, gelinin erkek evine götürülüşü, vb.) *pan*, *tilt* ve *dolly* gibi dış hareketlerle takibi, makro mekân olarak geleneksel Kula'yı ve mikro mekân olarak sokakları ve evleri doğrudan göze batmayacak biçimde sergilerken olup bitmekte olanlara da mekânsal kaynak görevi görmekte ve filmin gerçeklik duygusunu pekiştirmektedir. Minare şerefelerinden yapılan *zoom* ve vinç hareketleriyle avlu duvarlarını aşan, pencere kafeslerine dışarıdan yaklaşan hareketler Suha Arın'ın filmlerinde başvurduğu bir teknik olan kameranın insanların görme şansı olmayan bir noktadan bakmasına örnek teşkil etmektedir. Arın sinemasında *humor touch* olarak nitelendirdiği ilginç tekniklere başvururken hareket yine önemli bir enstrümandır. Çeyiz götürme sahnesindeki konağın cephesinden vinç ile aşağıya doğru inen kameranın basamaklarda oturan çocuğun ayva yemesine tanık olması buna bir örnek olarak verilebilir.

Kariye'de ise mekânın yarattığı durağanlık büyük oranda kameranın dışsal hareketiyle ve kurgudaki ikili yapı ile (bakan turistler ile bakılan figürler arasındaki aç-karşı aç uygulamaları) aşılmıştır. Kadrajın kamera hareketiyle süregelen biçimde değişmesi, mekânlardaki durağanlığı hissedilmez hale getirmiş ve filme dinamizm katmıştır. Özellikle vinç hareketlerinde duvarlara, sütunlara, fresklere çok yakın biçimde hareket edilerek seyircilerde adeta dokunacak kadar yakın olma duygusu yaratıldığı ve seyircinin filmin atmosferine dâhil edildiği görülebilir. Mekânda bulunan kişilerin standart olanaklarla yaklaşamayacakları bu gibi detaylara sinemanın teknik olanakları ile yaklaşan kamera, seyirci için ayrıcalıklı bir bakış sunmuştur.

Üç farklı dönemdeki üç farklı sanatçıyı aynı düzlemde buluşturan *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak*'ta ise çekimlerde ikili bir yapı, kurgu da ise zamansal müdahale ön plana çıkmaktadır. Anka'nın atölyesinde geçen sahnelerde Anka'nın heykeli yapımı sırasındaki minimal hareketlerinin devamı biçiminde iç hareketlere, Sinan'ın eserleriyle ilgili sahnelerde ise izlenirliğini artırmak için dış hareketlere başvuru bir yapı inşa edilmiş görünmektedir. Anka'nın kendi zamanı, heykelin yapılma zamanı ve Sinan'ın kendi zamanı iç içe geçen bir sarmal filmsel zaman yaratmıştır. Bu yapı döngüsel değil, sarmal biçimde ilerleyen bir zamandır ve hem filmin dramatik gelişimini hem de dinamiğini belirlemektedir.

İçerikteki, anlatısal biçimdeki ve sinematografik tercihlerdeki bu farklılıklar da göstermektedir ki Suha Arın, kimi filmlerinde konularını mekânlardan yola çıkarak seçmiş gibi görünse de, bu mekânları farklı şekillerde öyküselleştirmiş ve bu öyküselleştirmelere göre de uygun sinematografik tekniklerin izini sürmüştür. Mekanlar, kültürel miras, tarihi değerlerin korunması, geleneksel-modern çatışması ve değişim gibi olguları öne çıkarmakta ve farkındalığa ev sahipliği yapmaktadır. Bu bağlamda, mekân gibi durağan bir olguyu sinema gibi özünde hareket olan bir araçla aktarılması noktasında yönetmenin, yukarıdaki analizlerden de anlaşılacağı üzere planlama ve uygulama aşamasında üstünde en fazla mesai yaptığı olgulardan birinin de hareket olgusu olduğu söylenebilir.

Bir bütün olarak bakıldığında; Suha Arın'ın mekânı anlatırken durağan bir sinemacı olmadığı, filmlerinin anlatı yapısına bağlı olarak hareketi ustaca kullandığı görülmektedir. Arın sinemasındaki iç ve dış hareketlerin varlığı, kullanılma amacı, kullanım biçimi mekânın sahiciliğini pekiştirmekte, seyircinin olup bitenlere dahil edilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, mekân-hareket ilişkisi, Arın belgesellerinin gerçekliğini artırıcı asli bir unsur olmaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar, değerlendirme sürecinde katkı sunan editörlere ve hakemlere yapıcı yorumları ve önerileri için teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, Metodoloji, Araştırma, Veri Düzenleme, Yazım—Gözden Geçirme ve Düzenleme, Denetim – AYTEKİN, H.; Doğrulama, Kaynaklar, Yazım—İlk Taslak Hazırlığı – KÖPRÜ, M. Yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Arın, Suha. (Yönetmen). (1983). *Kula'da Üç Gün* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1985). *Kariye* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1990). *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Aytekin, Hakan. (2017). *Türkiye'de toplumsal değişme ve belgesel sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Aytekin, Hakan. (2024, Temmuz, 12). *Savaş Güvezne ile görüşme* [Ses kaydı]. İstanbul.
- Bîro, Yvette. (2011). *Sinemada zaman: Ritmik tasarım, türbülans ve akış*. (Çev. Anıl Ceren Altunkanat). Doruk Yayıncılık.
- Bonitzer, Pascal. (2007). Bakış ve ses. (Çev. İzzet Yaşar). Metis Yayınları.
- Burch, Noël. (1994). Zaman ve mekan ile ilgili bağlantılar. Ed. Yalçın Demir. *Filmde zaman ve mekân* üzerine içinde, ss. 117-130. Turkuaz Yayınları.
- Cerici, Sedat. (1997). Belgesel film. Şulê Yayınları.
- Çölgeçen, Berin A. (2006). Yaşamı ve belgeselleriyle Suha Arın. Tablet Yayınları.
- Çöm, Şenol. (2019). Belgesel sinemada sinematografi ve gerçeklik: *Kuramsal bir inceleme: Suha Arın belgeselleri*. Literatürk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). Norgunk Yayıncılık.
- Eco, Umberto. (1992). *Açık yapıt*. (Çev. Yakup Şahan). Kabalcı Yayınevi.
- Gaudreault, André & Philippe, Marion. (2020). *Kinematik dönemeç: On sorunda filmin dijital çağı*. (Çev. Can Gündüz). Yort Kitap.
- Gunning, Tom. (2013, Güz). Atraksiyon(lar) sineması: Erken dönem sinema, seyircisi ve avangart. (Çev. Özgür Yaren). *Sinecine*, 4(2), ss. 145-153.
- Kiyarüstemi, Abbas. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile sinema dersleri*. (Çev. Pelin Arda). Ed. Paul Cronin. Redingot Yayınları.
- Münsterberg, Hugo. (1916). *The Photoplay: A psychological study*. D. Appleton and Company.
- Metz, Christian. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). Hayalperest Yayınevi.
- Morin, Edgar. (1968, Ocak). Gerçek-dışılık gerçek içinde gelişir. (Çev. Tahsin Saraç) *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*. (196), ss. 385-386.
- Nichols, Bill. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. (Çev. Duygu Eruçman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Seçkin, Sevim. (2019, Ekim). Bir belgesel üç usta: Suha Arın, Hüseyin Anka ve Mimar Sinan'ı yeniden yorumlamak. *İdil*(62), ss. 1263-1277.

Görsel Kaynakçası

- Arın, Suha. (Yönetmen). (1983). *Kula'da Üç Gün* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1985). *Kariye* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.
- Arın, Suha. (Yönetmen). (1990). *Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* [Belgesel film]. MTV Film Televizyon.