

Muğlak Bir Ölümün İzleyiciye Sunumu: *Bir Düşüşün Anatomisi* Filminin Mizansen Eleştirisi

The Presentation of an Ambiguous Death to the Audience: A Mise-en-Scène Critique of the *Anatomy of a Fall*

Tamer Türkel, Öğr. Gör., İzmir Kavram MYO,
E-posta: tamer.turkel@kavram.edu.tr,
ORCID ID: 0000-0002-3080-5294
Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Anahtar Kelimeler:

film eleştirisi, mizansen eleştirisi, *Bir Düşüşün Anatomisi*, Justine Triet Sineması

Sinemada mizansen unsurları arasındaki uyum, filmin içeriğini ve algılanmasını doğrudan etkilemektedir. Yönetmen tarafından bu uyumu yaratabilmek için yapılan tercihler, filmin estetiğini oluşturmaktadır. Mizansen eleştirisi, yönetmenin tercihleri ile film arasındaki ilişkiyi sorgulama olanağı sunmakta ve mizansene dair birçok unsuru analiz etmektedir. Bu çalışma, yönetmen Justine Triet'in *Bir Düşüşün Anatomisi* (2023, *Anatomie d'une chute*) adlı filmini Mizansen Eleştirisi Yöntemiyle çözümlemektedir. Film analizinde mizansen eleştirisi, filme dair yapılan bütün tercihleri kapsamaktadır. Bu bakımdan çalışma, filmin içeriğine bağlı olarak mizansen eleştirisini dekor/ mekân, oyunculuk, ses, kamera açıları ve hareketleri üzerinden ele almaktadır. Böylece yönetmenin mizansene dair tercihlerinin irdelenmesi ve bu tercihlerin anlatıyla olan ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Çalışma sonucunda yönetmenin, filmin muğlak/düşündürücü yapısını, konu ile mizansen unsurları arasında ilişki kurarak desteklediği ve gerçekçi bir anlatı meydana getirdiği tespit edilmiştir.

Abstract

Keywords:

film criticism, mise-en-scène criticism, *Anatomy of a Fall*, Cinema of Justine Triet

The harmony among the elements of mise-en-scène in cinema significantly impacts the content and the audience's perception of a film. The director's choices in creating this harmony inclusively shape the film's aesthetics. Analyzing mise-en-scène allows for a critical examination of how these choices relate to the film itself and involves a detailed exploration of various components of mise-en-scène. This study analyzes director Justine Triet's film *Anatomy of a Fall* (2023, *Anatomie d'une chute*) using the method of mise-en-scène criticism. In film analysis, mise-en-scène criticism covers all the choices made about the film. In this respect, depending on the content of the film, the study deals with mise-en-scène criticism through decor/space, acting, sound, camera angles, and movements. Thus, it aims to examine the director's choices regarding mise-en-scène and reveal the relationship between these choices and the narrative. As a result of the study, it has been determined that the director supports the film's ambiguous/thought-provoking structure by establishing a relationship between the subject and the elements of mise-en-scène, creating a realistic narrative.

Başvuru Tarihi: 11.09.2024

Yayına Kabul Tarihi: 15.04.2025

Türkel, T. (2025). Muğlak bir ölümün izleyiciye sunumu: *Bir Düşüşün Anatomisi* filminin mizansen eleştirisi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KİAD)*, (14), 306-320. DOI: 10.56676/kiad.1548296

Giriş

Sinema, sahip olduğu teknik ve sanatsal özellikleriyle izleyicisini beyazperdede sunulan film üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Böylece izleyici, film içinde gördüklerini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Film eleştirisi, izleyicinin filmi anlamlandırma ve açıklama sürecine katkı sağlamaktadır. Sosyolojik, ideolojik, tarihsel, göstergebilimsel, psikanalitik, bilişsel, feminist, türsel, *auteur*, mizansen gibi film eleştiri yöntemleri, izleyiciye film hakkında eleştirel düşünme imkânı sunmaktadır. Ayrıca film eleştirisinde birden fazla eleştiri yönteminin bir arada kullanılması mümkündür. Bu durumda tercih edilecek eleştiri yöntemine bağlı olarak farklı disiplinlere başvurulmaktadır. Böylece disiplinlerarası bir ilişki kurulmakta ve film buna bağlı olarak çözümlenmektedir.

Mizansen köklerini tiyatro sanatından alan, bu sebeple de sinemaya yabancı olmayan bir kavramdır. Fakat her sanat dalının kendine özgü teknikleri ve tarzları vardır. Sinema özelinde mizansen analizi, filme dair yapılan bütün tercihleri kapsamaktadır. Bu tercihlere sinema sanatıyla bütünleşmiş olan kurgu, kamera hareketleri gibi teknik unsurlar da dâhildir. Film eleştirisinde, tercih edilen eleştiri türüne bağlı olarak tarih, sosyoloji, psikoloji vb. alanlara dair araştırma yapılması gerekmektedir. Mizansen eleştirisinde ise yönetmene ve ele alınan mizansen öğelerinin kullanımına dair bir araştırma yapılabilmektedir. Bu sayede yönetmenin filmi yaratırken yaptığı tercihlerin nedenleri hakkında çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Justine Triet'in *Bir Düşüşün Anatomisi* adlı filminin mizansen eleştirisi yöntemiyle ele alındığı bu çalışmada, ilk olarak sinemada mizansen eleştirisinden sonrasında Justine Triet ve sinemasından bahsedilmektedir. Sonraki bölümde ise *Bir Düşüşün Anatomisi* adlı filmin kamera açıları, hareketleri, ses, dekor/mekân ve oyunculuk öğeleri, mizansen eleştirisi yöntemi ile incelenmektedir. Eleştiri kapsamında ele alınan bu öğeler, filmin içeriğine bağlı olarak belirlenmiştir. Ele alınan öğeler yönetmenin mizansene dair tercihlerini ve bu tercihlerin anlatıyla olan yakın ilişkisini ortaya koymak için yeterli görülmektedir. Kamera açıları, hareketleri, ses, dekor/mekân ve oyunculuk dışında yer alan mizansen öğeleri, çalışmanın sınırlılıkları dışında kalmaktadır. Çalışmanın amacı *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde yönetmenin mizansene dair yaptığı tercihleri, ilgili mizansen öğeleri üzerinden irdelemek ve bu tercihlerin anlatıyla olan ilişkisini ortaya koymaktır.

Sinemada Mizansen Kavramı ve Bir Film Çözümleme Yöntemi Olarak Mizansen Eleştirisi

Fransızca kökenli mizansen (*mise-en-scène*) kelimesi, “sahneye koymak” anlamına gelmektedir. Film eleştirmenleri, bu terimi daha geniş kapsamda ele alarak film yönetmenliğine genişletmişlerdir. Onlara göre mizansen, yönetmenin film karesi içinde görünenler üzerindeki kontrolünü ifade etmektedir (Bordwell & Thompson, 2008, s. 112). Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut gibi *Sinema Defterleri* (*Cahiers du Cinéma*) eleştirmenleri mizansen kavramına dikkat çeken ilk sinema düşünürleridir. Mizansen perdede görünen tüm öğelerden oluşur. Kamera hareketleri ya da çekimleri de mizansene hizmet etmektedir (Kabadayı, 2013, s. 113-114). John Gibbs'e göre bir yönetmenin film çekmek üzereyken kamera, ışıklar, dekor ve oyuncular ile yaptığı şey mizansendir. Bu yapılanlar işin sanatsal önemine vurgu yapmaktadır (Gibbs, 2002, s. 56-57). Rudolph Arnheim sahnede görünen veya

görünmeyen unsurların yalnızca bir amacı olduğu zaman kişinin ilgisini çektiğini ileri sürmektedir. Arnheim'e göre nesnelerin anlamlı şekilde yerleştirilmesi, kişileri düşünmeye zorlamaktadır (Arnheim, 2002, s. 56). Benzer şekilde Michael Ryan ve Melissa Lenos da "tasarlanmış anlam" kavramı üzerinden yapılan tercihleri ifade etmektedirler. Ryan ve Lenos'a göre:

"Bir film, tekniğin ve anlamın birlikteliğinden doğar. Sinemacılar bir set kurduğunda, kamerayı belirli konumlara yerleştirdiklerinde, oyunculara belirli şekillerde rol verdiklerinde ve eldeki çekim yığınlarını tutarlı bir anlatı oluşturacak biçimde bir araya getirdiklerinde sadece bir öykü anlatmış olmazlar, ayrıca anlam da yaratmış olurlar" (Ryan & Lenos, 2012, s. 1).

Mizansen eleştirisi, yaratılan anlamları detaylı şekilde analiz etme imkânı sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Mizansen film eleştirisi, yönetmenin filmi yaratırken yaptığı tercihlerin sebepsiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Bu eleştiri, film çekimi, film biçimi ve konusu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak değerlendirir (Kabadayı, 2013, s. 114-115). Film yapımına ait yöntemler, araçlar ve teknikler hem öyküyü hem de anlamı oluşturur. Herhangi bir görüntüye ya da sinemasal bir aracın, yöntemin ya da tekniğin kullanımına "neden" sorusu yöneltildiğinde anlama ait boyutlara ulaşmaya başlanmaktadır (Ryan & Lenos, 2012, s. 10). John Gibbs'e göre mizansen film eleştirisi bir filmin anlamları ile ekrandaki kanıtlar arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmaktadır. Böylece filmlerin nasıl işlediğine dair daha derin bir kavrayışı mümkün kılmıştır (Gibbs, 2002, s. 66). Mizansen eleştirisinde çekimin okunması ve aktif olarak içine girilmesi söz konusudur. Mizansenin kodları, yönetmenin çekimin okunması için düzenlediği ve değiştirdiği araçlardır (Monaco, 2002, s. 177).

Ryan ve Lenos'a göre eleştirmen çözümlemesini yaparken çeşitli sorulara cevap aramalıdır.

"Kendinize, yönetmenin bir şeyi neden özellikle o şekilde yaptığını sorun? Kameranin konumu neden orasıdır? Neden belirli renkler kullanılmıştır? Görüntü neden böyle görünmektedir? Bir görüntü belirli bir yolla oluşturulduğunda yönetmenin bunu neden böyle istediğini belirlemeye çalışın. Film karakteriyle ya da filmin olay örgüsünü taşıyan olaylarla ve çatışmalarla kıyaslanınca görüntü neden bu şekilde oluşturulmuştur?" (Ryan & Lenos, 2012, s. 40).

Bu sorulara aranan cevaplar, yönetmenin mizansene dair tercihlerini de ortaya koymaktadır. Mizansen eleştirisi, Kabadayı'nın söylemiyle yönetmenin tercihleri ile filmi irdeleme imkânı sunmaktadır (Kabadayı, 2013, s. 113).

Gibbs'e göre mizansen eleştirisinin yalnızca popüler sinema için geçerli olduğunu düşünmek bir hatadır (Gibbs, 2002, s. 66). Hatta daha geniş kapsamda mizansen eleştirisini tek bir sinema anlayışına indirgemek de hata olacaktır. Çünkü biçimsel düzeyde yazılan eleştirilerde bir filmin yalnızca bir sahnesi bile çözümleme için yeterli olabilmektedir. Ele alınan sahne yönetmenin mizansen ustalığını göstermek üzere dikkat çekici özelliklere sahip olabilir. Bu durum, görsel kaygıların dışavurumu şeklinde değerlendirilmektedir (Özden, 2004, s. 80). Mizansene ait araç ve kavramlar hangi yapıda olursa olsun filmin en önemli özelliklerini ortaya çıkarmaktadır (Corrigan, 2007, s. 81).

Bordwell ve Thompson’a göre yönetmen, mizansenin kontrol ederken olayları kamera için sahneye koymaktadır. Ancak yönetmenin mizansene dair yaptığı tercihler her zaman bir bütünün planlanması dâhilinde meydana gelmez. Bazen film planlanmamış olaylara da açıktır. Böylece mizansenin meydana getirdiği etki daha fazla olmaktadır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 112). Fakat bu durumda izleyici bir yanılgıya düşerek mizansenin göz ardı edebilmektedir. Bu yanılgı mizansene dair tercihlerin aksini işaret eden gerçeklik yanılsamasıdır. Yönetmen tarafından mizansene dair yapılan tercihlerin kasıtlı olmadığı düşüncesi bu yanılgıyı ortaya çıkarmaktadır (Corrigan, 2007, s. 81-82). Ancak mizansenin kendiliğinden oluşmasına olanak sağlamak da beklenmedik olmalarına imkân vermek de Bordwell ve Thompson’a göre bir yönetmen tercihidir (Bordwell & Thompson, 2008, s. 112). Bu bakımdan filmde yaratılan gerçekçi atmosfer yönetmenin tercihleri doğrultusunda meydana gelmektedir.

Sinemada teknolojik gelişmelerin yaşanması mizansene de olumlu anlamda katkı sağlamıştır. Bilgisayarda yaratılan efektlerin yükselişe geçmesi mizansene katkı sağlayan unsurlardan bir tanesidir. Dijital birleştirme, film yapımcısının oyuncularla bir miktar aksiyon çekmesine ve ardından efektlerle arka planlar, gölgeler veya hareketler eklemesine olanak tanır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 178). Bu durum yönetmene daha fazla seçim yapma imkânı sağlamaktadır. Lale Kabadayı’ya göre:

“Yönetmenin sekans içeriklerinde kullandığı çekim ölçeklerine yönelik tercihlerin, filmin müzik kullanımının örneğin popüler kültür içinde yer alıp almamasının, karakter seçimlerinin ve bunların hareketlerinin, sahne aydınlatmasının, kamerada optik hareketler kullanılıp kullanılmamasının ve kurgunun özelliklerinin, genel olarak filme yönelik tüm tercihlerin ortaya konmasıyla mizansenin eleştirisi gerçekleştirilmesi olanaklı olmaktadır” (Kabadayı, 2013, s. 116).

Bu bağlamda film analizinde mizansenin eleştirisinin sadece perdede gösterilen görüntüden ibaret olmadığı görülmektedir. Ses ve kameraya yönelik tercihler gibi unsurlara da eleştiri içinde yer verilmesiyle beraber yönetmenin yarattığı anlamlar bütününe çözümlemesine olanak sağlanmaktadır.

Justine Triet ve Sinemasına Genel Bir Bakış

Justin Triet, yönetmenliğe çektiği belgesel filmler ile başlamıştır. Triet’in çektiği ilk belgesel kısa film olan *Sur Place* 2006 yılında Fransa’da gerçekleşen gençlik protestolarını ele almaktadır. Yönetmenliğini yaptığı ikinci belgesel film *Solferino* ise 2007 yılında gerçekleşen Fransa başkanlık seçimlerini merkezine almış, zafer ya da yenilgi sonrası insanların verdiği tepkiler üzerinde durarak bireylerin grup içindeki yerini sorgulamıştır. Çektiği son belgesel kısa filmi *Shadows in the House* ise 15 yaşında bir çocuk ile alkol sorunları olan annesinin hayatına odaklanmaktadır. Bu bağlamda Justine Triet’in sinema kariyerinin ilk yıllarında çektiği belgeseller ile sosyal sorunlara odaklı bir yaklaşım sergilediği söylenebilmektedir.

Justine Triet, kariyerinin devamında belgeselden kurmacaya geçiş yapmıştır. 2011 yılında çektiği *Two Ships* adlı kısa film bu geçişin ilk örneği olmuştur. 2013 yılı itibarıyla Triet, ilk uzun metraj filmi olan *Age of Panic* filmini ortaya koymuştur. Film çekildiği yıl, *Sinema DeFTERleri*’nin (*Cahiers du Cinéma*) “En iyi 10” listesine girmeyi başarmıştır (Delorme, 2013). *Sinema DeFTERleri* (*Cahiers du Cinéma*) mizansen kavramına dikkat çeken ilk sinema düşünürlerini tarihsel arka planında barındırmaktadır. Bu bakımdan Justine Triet’in ilk uzun metraj filmiyle bu listede yer alması kariyeri açısından oldukça

önemlidir. 2016 yılında çektiği *In Bed with Victoria* filmi ve 2019 yılında çektiği *Sibyl* filmi ile yönetmen drama-komedi türüne odaklandığını göstermektedir. Triet drama-komediye bakışını şu şekilde ifade etmektedir: “Drama-komedi izleyici ve yönetmen olarak en çok ilgilendiğim sinema türüdür. Her zaman bazı ciddi, komik ve trajik karakterlerin olduğu, dengeyi bozan durumları arıyorum ve hepsini bir araya getirmeyi seviyorum” (Lumholdt, 2019). Yönetmen 2023 yılında çektiği *Bir Düşüşün Anatomisi* filmine kadar bütün uzun metraj filmlerinde bu yaklaşımını ortaya koymuştur.

Justine Triet genel olarak sinemasının ortak yönlerini şu sözlerle özetlemektedir: “Filmlerimde bir şeyleri bir arada tutmaya çalışan, kaderlerinin ne olduğunu anlamaya çalışan ve kendilerini anlamaya çalışan kadınlara bakıyorum. Onların küçük kusurlarını ve bocaladıkları durumları arıyorum” (Lumholdt, 2019). Bu yaklaşımın Triet’in ilk kurmaca filmi olan *Two Ships* filminden son filmi olan *Bir Düşüşün Anatomisi* filmine kadar devam ettiği görülmektedir. Bir bütün halinde değerlendirildiğinde yönetmen kendisini feminist olarak nitelendirmektedir (Schwartz, 2023). Filmlerinde güçlü kadın karakterlere yer vermesi ve yönetmenliğini yaptığı bütün filmlerde başrolün kadın olması da bu anlayışla paralellik göstermektedir. Yönetmenin çektiği filmlerde senarist kimliğini üstleniyor olması bu anlatının oluşmasına katkı sağlamaktadır. Öte yandan sinemasında öne çıkan özelliklerden bir tanesi de cinselliktir. Yönetmen başrolde yer alan kadınların mutlaka cinsel hayatlarıyla ilgili de bilgi veya sahneler film içinde yer vermektedir.

Yönetmenin kariyerinin başlangıcında ortaya koyduğu belgesel filmlerin, sinema anlayışının şekillenmesinde pay sahibi olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü filmlerinde genel itibarıyla bir doğallık ve sadelik söz konusudur. Henüz öğrencilik yıllarında bile kurguyu hayal etmek yerine gerçeği yakalamaya çalışmanın daha heyecanlı olduğunu ifade eden Triet, filmlerindeki mahkeme sahnelerinden önce oturup gerçek davalar izlediğini dile getirmektedir (Almozini, 2023). Yönetmen gerçekliği yakalayabilmek adına oyunculuk konusuna fazlasıyla yoğunlaşmaktadır. Triet, oyunculara yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır: “Oyuncularımı gerçekten yıpratmam gerekiyor. Mesela Virginie sonunda sinemada ağlarken gerçekten o haldeydi. 'Kes' dediğimizde bile ağlamaya devam etti. Oyuncuları bu duruma sokmayı seviyorum ama tabii ki sadece sahne bunu gerektirdiğinde” (Succivalli, 2019). Filmlerinde müzik kullanımına sıkça yer veren Triet, müziğin anlatıyla ilişki kurmasını talep etmektedir. Çektiği bütün filmlerde müzik hikâyeye dair unsurlar barındırmaktadır. Triet’e göre *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde kullanılan P.I.M.P şarkısı filmin anlatısına dönüşmektedir. Anlatıda ölünün sözleri olarak konumlanan bu müzik, Samuel’in hayattayken çıkardığı tek doğrudan sestir (Neophytou, 2023). Diyalog kullanımında da yönetmen asla sırasıyla taslak hazırlamadığını, aklında yer alan ritmin sahnelenmesine dayalı bir anlayış sergilediğini dile getirmektedir (Tesson, 2019). Genel olarak yönetmenin mizansene dair tercihleri filmlerinin doğal yapısını bozmayacak niteliktedir. Yönetmen, kariyerinin başlangıç aşamasında maddi sınırlılıkları olduğunu bu sebeple görsel özgürlüğünün kısıtlı kaldığını düşünmektedir. *In Bed with Victoria* filmiyle birlikte daha büyük bütçelere sahip olduğunu ve bu sayede görsel açıdan gelişim kaydederek hayalini kurduğu işleri yapabildiğini ifade etmektedir (Tesson, 2019).

Yönetmen kariyerinde *Bir Düşüşün Anatomisi* filminden önce *In Bed with Victoria* filmiyle mahkeme temasına değinmiştir. Triet, *Bir Düşüşün Anatomisi* filminden üç yıl önce verdiği röportajda filmlerinde avukat ve mahkeme temasının açık bir takıntı

olduğunu, yönetmen olmasa avukat olmak isteyeceğini ifade etmektedir (Le Cinéma Club, 2020). Yönetmenin bu takıntısı çok daha kapsamlı şekilde mahkeme temasını ele almasını ve *Bir Düşüşün Anatomisi* filminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca Triet'in filmlerinde köpek temsili de oldukça önemlidir ve mahkeme temasıyla ilişkilendirilmektedir. Köpekler, Triet'in birçok filminde yer almaktadır. Mahkeme temasıyla öne çıkan iki filminde ise köpeklerin yargı sürecine dâhil olduğu görülmektedir. Bu açıdan Triet'in filmlerinde köpeklerin de olay örgüsünün bir parçası olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır.

Bir Düşüşün Anatomisi Filminin Mizansen Eleştirisi

Bir Düşüşün Anatomisi Filminin Konusu

Kocası Samuel ve görme engelli oğlu Daniel ile birlikte şehir merkezinin dışındaki bir bölgede yaşayan yazar Sandra, kocasının yüksek bir yerden düşerek ölmesinin ardından cinayetle yargılanmaktadır. Ölümün yaşandığı yerde yalnızca gözleri görmeyen bir çocuk ve bu çocuğun yardımcı köpeği bulunmaktadır. Bu bakımdan ölümün sebebini anlamak oldukça zordur. Sandra, kendisini savunmak için avukat arkadaşı Vincent'den yardım ister. Muğlak bir ölümün aydınlatılmaya çalışıldığı mahkemede, çiftin sancılı ilişkilerinin, ailenin yaşadığı zorlukların ortaya çıkarılması söz konusu olmaktadır. İddia makamı ve savunma makamı arasında yaşanan çekişmeler, olayın aydınlatılmasına katkı sağlayacak kişilerin verdikleri ifadeler, ölüme dair varsayımlardan öteye geçemez. Bu süreçte ortaya çıkan belgelerden dolayı annesinden şüphe eden Daniel, köpeği üzerinde yaptığı bir deneyle annesinin masumiyetine inanır. Davanın sonlarında verdiği ifade ile annesinin davayı kazanmasına yardımcı olur. Dava delil yetersizliği sebebiyle Sandra'nın lehine sonuçlanır. Ancak yaşanan ölümün sebebi açıklanmaz. Muğlak bir şekilde sona eren filmde yönetmen ölüme dair kararı izleyiciye bırakmıştır.

Kamera Açılırları ve Hareketleri

Sinemada izleyici, filmi kameranın konumlandığı noktadan ve çektiği açıdan takip etmektedir. Bu bakımdan kameranın yeri, açısı ve hareketleri, izleyicinin filme yaklaşımı için önem arz etmektedir. Kamera açılarının, izleyici üzerinde rahatlatıcı ve daraltıcı etkilere sahip olduğu söylenebilmektedir. Çoğunlukla genel çekimlerden oluşan bir filmde izleyici dekoru ve mekânı tanımaktadır. Ancak yakın planların hâkim olduğu bir çekimde etki çarpıcıdır. İzleyici klostrofobik bir etkiye maruz kalmaktadır (Monaco, 2002, s. 188-189). *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde, filmin açılışından itibaren yaklaşık beş dakika hiç genel plan kullanılmamaktadır. Karakterler baş veya omuz planda gösterilmekte, musluk açılması, köpek kurulanması gibi detay görüntülere yer verilmektedir. Bu durum Monaco'nun bahsettiği klostrofobik etkinin bir örneği ve filmin kasvetli atmosferinin sunum şeklidir. Beş dakikanın sonunda film, genel planda bir ev ve çevresinde yer alan yüksek dağları göstermektedir. Bu sayede hikâyenin geçeceği mekân hakkında bilgi sahibi olunmakta, kamera açılarıyla yaratılan klostrofobik etki sona ermektedir.

Filmde bir kamera açısı benzer sahnelerde birçok defa tercih ediliyor ise bunun bilinçli bir tercih olduğu düşünülebilmektedir. Bu bakımdan filmin büyük çoğunluğunu oluşturan mahkeme sahnelerinde yönetmenin pek çok defa kamerayı Daniel karakterinin arkasına konumlandırması ve bu açıdan Sandra'yı göstermesi bilinçli bir tercihtir.

Yönetmen kamerayı bu şekilde konumlandırarak sadece mahkeme tarafından değil, çocuğu tarafından da sorgulanan bir anne hissiyatı yaratmaktadır.

Filmde sıkça görülen açı tercihlerinden bir diğeri ise *çerçeve içinde çerçeve* (*mise en abime*) kullanımıdır.



Görsel-1: Çerçeve içinde çerçeve kullanımı

Çerçeve içinde çerçeve kullanımı gözetleme, derinlik ve bununla ilişkili olarak gerçeklik hissi yaratabilmektedir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımı, kadrajı olduğundan çok daha dar bir alana indirgemesi bakımından daraltıcı bir etki meydana getirebilmektedir. Yönetmen filmde bu kullanımı gözetleme hissi yaratmada ve karakterlerin sıkışmışlık durumlarını belirtmede sıkça tercih etmiştir. Böylece karakterlerin yaşadığı bunalım kamera aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır.

Yönetmen, karakterlerin problemlili ruhsal durumlarını çerçeve içinde çerçeve kullanımının dışında detay görüntü tercihleriyle de vurgulamaktadır. Sandra karakterinin avukatına olayları anlattığı sahnede yaşadığı gerilim, karakterin yüzünün çeşitli bölgelerine yapılan detay plan çekimlerle desteklenmektedir. Burada yönetmen görüntü geçişlerini minimal kamera hareketleriyle gerçekleştirmiş, bu sayede anlatının doğal akışına müdahale etmemiştir.



Görsel-2: Kamera hareketleriyle detay plan çekimler

Kamera açıları ve kamera hareketleri filmin doğallık veya gerçeklik algısını doğrudan etkilemektedir. Ancak bir filmde çerçeve içindeki hareket ile kameranın hareketi arasındaki ilişki çok karmaşık ve özgül olarak sinemasaldır (Monaco, 2002, s. 179). Bu bakımdan yönetmen tercih ettiği minimal kamera hareketleriyle ve çerçeve içinde karakterin mimiklerinde yaptığı hareketlerin bir bütünü meydana getirdiği

söylenilmektedir. Yönetmen tercihleriyle yaratılan bu bütün, izleyiciye verilmek istenen anlamı ve etkiyi meydana getirmektedir.

Bir Düşüşün Anatomisi filminde yönetmen pek çok sahnede serbest kamera hareketlerini tercih etmiştir. Polis kamerasından yapılan çekimler, muhabirlerin kamerasından yapılan çekimler, sallantılı kamera hareketleri bu tercihe örnek teşkil etmektedir. Belgesel sinemada sıkça görülen bu tercihlerin belgesel dışı bir türde yer bulması, filmde ele alınan hikâyenin çok daha gerçekçi bir boyutta seyretmesine aracılık etmektedir. Benzer şekilde çekimlerde hızlı şekilde yapılan zoom in/out, netliğin kaybolması gibi unsurlar çekime dair hatalar değil kasıtlı tercihlerdir. Bu sayede izleyici daha doğal bir anlayış ile filmin içinde konumlanmaktadır. Filmde izleyiciyi, gözetleyici bir konuma yerleştiren bu tercihler, yargılanan karakterin suçlu veya suçsuz olması konusunda izleyiciyi de bir karar mecrası olarak ele almaktadır. Zira filmin sonunda konunun muğlak kalması diğer bir tabirle kararın izleyiciye bırakılması bu durumu destekler niteliktedir. Yönetmen bu tercihleriyle kasıtlı bir şekilde gerçeklik algısı meydana getirmekte ve izleyiciyi bu gerçekliğin içine çekmektedir.

Filmde kamera hareketleri dava sırasında anlatıya etki etmektedir. Daniel karakterinin hem savunma hem de iddia makamı tarafından sorgulandığı sahnede bu durum açıkça ortaya koyulmaktadır.



Görsel-3: Truck hareketiyle bakış uyumu

Görsel 3'te Daniel karakterinin bakış yönü doğrultusunda art arda yapılan *yatay kaydırma hareketi* (*truck*) savunma ve iddia makamının olduğu yönleri temsil etmektedir. Karakter iddia makamı konuştuğunda sağa, savunma makamı konuştuğunda sola dönmekte ve kamera bu dönüşü, *yatay kaydırma hareketi*yle desteklemektedir. Bu sayede taraflar net şekilde belirlenmektedir. İlgili sahnede yapılan her konuşmada kamera konuşan tarafın olduğu yöne doğru hareket etmektedir. Yönetmen bu tercihiyle çocuğun arada kalmışlığını kamera hareketleriyle desteklemektedir.

Dekor/Mekân

Mekân ve set tasarımı muazzam çeşitlilikte görsel ve anlamsal etkiye sahiptir. Setler anlamlar yaratmak üzere inşa edilirler. Bunlar sadece bir filmin aksiyonundaki arka planlardan ibaret değildir. Sinemacılar anlam yaratmak veya aksiyondaki bir noktayı desteklemek üzere sıklıkla dekor ve mekândan yararlanırlar (Ryan & Lenos, 2012, s. 117-119). Mekân belirlenirken yönetmen “neredeyiz” ve “neden buradayız” sorularını temeline alan bir sorgulama başlatmaktadır. Bu sorgulama filme ve filmin kahramanları olan karakterlere dair başat bilgiler barındırır. Mekân ve dekor karakterleri tanımlar ve içinde bulundukları durumla ilgili fikirlerin aktarılmasına yardımcı olur (Barnwell, 2011, s. 108). *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde genel olarak iki mekân ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki ailenin yaşadığı evdir. Bu mekân dış dünyadan izole, dağlık bölgedeki

(Fransız Alpleri) müstakil bir evdir. Burada metaforik bir anlatımdan söz edilebilmektedir. Film bir düşüşü temeline almaktadır. Bu sebeple dağlık bir alanın yani devamlı alçalan veya yükselen bir konumun seçilmesi, filmin hikâyesini oluşturan düşüş kavramıyla bir ilişki meydana getirmektedir. Böylece yönetmen, mekân üzerinden bir anlatı oluşturmaktadır. Ayrıca bu mekân karla kaplı açık alanlar, sis ve beyaz tonlar ile desteklenmektedir. Yönetmen bu tercihle filmin soğuk, uzak ve muğlak yapısını mekân üzerinden izleyicisine aktarmaktadır. Filmlerde kar olgusu genellikle zorlu koşulları temsil etmek amacıyla kullanılmaktadır. *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde kullanım bunun ötesinde gerçeğin kayganlığına işaret etmektedir. Filmde delillerin kar sebebiyle ortadan kalktığı görülmektedir. Muğlak bir ölümün aydınlatılmaya çalışıldığı bir hikâyede yönetmenin mekân tercihi olarak karlı bir dağ evini seçmesi gerçeğin belirsizliğine mekân aracılığıyla yapılan bir vurgu şeklinde yorumlanabilmektedir. Ayrıca mekânın dış dünyadan izole olması, bir tekinsizlik hissiyatı meydana getirdiği gibi olayı aydınatabilecek ihtimalleri de ortadan kaldırmaktadır.

Filmin büyük bölümü kapalı mekânda geçmektedir. Bu sebeple karlı bir dağın şiddetli ışığı ve ortaya çıkardığı canlı atmosfer, filmin kasvetli atmosferini rahatlatma işlevi görmektedir. Ayrıca dağlar filme almaya uygun bir manzara meydana getirmektedir. Bu durum yönetmene estetik açıdan avantaj sağladığı gibi tercih edilen mekânın doğal yapısı sebebiyle de filmin gerçeklik izlenimini artırmaktadır.

Filmde öne çıkan bir diğer mekân mahkeme salonudur. Yönetmen kasıtlı şekilde eski tip tercih ettiği mahkeme salonunu şu şekilde anlatmaktadır:

“Mahkeme salonunun eski moda olması bilinçli bir seçimdi. Modern bir mahkeme salonunu da seçebilirdim. Öyle salonlar da var Fransa’da, ama ben biraz köhne, biraz eski bir mahkeme salonunu kullanmaya karar verdim: eski usul Fransız adaleti. Büyük bir şehirde değildik; Paris değildi, Lyon değildi, Marsilya değildi. Ahlak konusunda, büyük bir şehirde olduğundan farklı düşünen küçük bir şehirdeydik. Tabii ki tüm bunlar da işin içine girdi” (Schwartz, 2023).

Bu bakımdan yönetmenin mahkeme salonu tercihi ile filmdeki adalet anlayışı arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Mahkeme salonu dekor açısından da oldukça önemlidir. Filmde mahkeme geleneği gereği hâkimin bir tarafı savunma diğer tarafı ise iddia makamıdır. Mahkemede hâkim ve jüri herkesin üzerinde konumlanmaktadır. Böylece kurumsal bir yüceltme söz konusu olmaktadır. Ayrıca mahkemede hâkimin ve jürinin arkasında yer alan büyük bir tablo görülmektedir. Mitolojik özellikler barındıran bu tablo, mahkemenin prestijini artırmak amacıyla filmde yer almaktadır. Böylece mahkemenin tarihsel arka plan üzerinden güçlendirilmesi söz konusu olmuştur. Genel olarak filmde mahkeme salonunun, kurumsal otoriteyi yansıtmaya yönelik tasarlandığı söylenebilmektedir. Öte yandan mahkemede dosyaların düzensizliği, devrilmiş su şişesi, masa üzerinde dağınık duran dijital cihazlar gibi detaylar mahkemenin doğal yapısına katkı sağlamak ve mahkemeyi çok daha gerçekçi bir şekilde değerlendirmektedir. Ayrıca bu dağınıklık adalet anlayışına dair bir eleştiri olarak da yorumlanabilmektedir. Zira yönetmenin mahkeme salonu ve adalet anlayışı arasında kurduğu ilişkiden burada da söz edilebilmektedir. Filmde savcıdan, tanıklardan veya Samuel’in psikoloğundan yöneltilen ve varsayımdan öteye geçmeyen suçlamalar, bir bütünü tamamlayamamakta, bir yönüyle hep eksik kalmaktadır. Mahkeme salonunda yer alan mekânsal dağınıklıklar

da bu toparlanamayan dava ile eşleştirilebilmektedir. Filmin sonunda da davanın kesin bir sonuca varamaması bu ilişkiyi daha da güçlendirmektedir.

Dekor açısından ev ise diğer tüm mekânlardan daha önemlidir. Çünkü ev aynı zamanda ölümün gerçekleştiği yerdir. Dekor açısından filmin isminde bulunan düşüş kelimesi pek çok boyutuyla ele alınmaktadır. Filmin ilk sahnesinde merdivenden düşmekte olan bir tenis topu gösterilmektedir. Filmin isminde yer alan düşüş kelimesinden kasıt, yalnızca adamın düşüşü değildir. Bu düşüş, ailenin, bireylerin düşüşüne de yorumlanabilmektedir. Böylece yönetmen filmin ilk sahnesini bir düşüş ile başlatarak bu anlatıyı desteklemiştir. Evde göze çarpan en belirgin öğeler ise fotoğraflardır. Evin neredeyse her bölümünde duvarda aileye dair fotoğraflar asılıdır. Filmin giriş jeneriği de bu fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar özelinde değerlendirildiğinde film boyunca evin çeşitli bölümlerinde karı/koca eğlence fotoğrafları, bebek doğum fotoğrafları kısacası mutlu aile temsili içeren fotoğraflara yer verilmektedir. Bu bağlamda yönetmen dekor aracılığıyla çiftin hayatı hakkında bilgiler sunmaktadır. Dekor aracılığıyla geçmişlerinde mutlu anılara sahip olan çiftin fotoğraflarda yer alması, izleyiciye dava ile ilgili farklı bakış açıları sunmaktadır. Öte yandan evdeki dekor yalnızca anlatı için değil filmin doğal yapısı için de önemlidir. Film boyunca ev içinde kusursuz bir düzen söz konusu değildir. Tezgâhta duran bulaşıklar, masada duran meyveler, kitaplıktaki kitaplar çok düzenli veya aşırı dağınık değildir. Bu bağlamda dekorda bir denge sağlandığı ve doğal yapıda bir ev düzeni tercih edildiği söylenebilmektedir. Ayrıca filmin çeşitli sahnelerinde yakalanan doğal görünüm, belgesel gerçekliğine yakın bir anlatım meydana getirmektedir. Burada mekân tercihinin yarattığı doğal etkinin katkısından söz etmek mümkündür.

Ses

Filmler yalnızca görsel anlatımdan meydana gelmemektedir. Ses de tıpkı görüntü gibi filmin başat öğelerindendir. Can ve Esen'e göre:

“Ses sadece görüntüyü desteklemekle kalmaz onu güçlendirir. Sesi temel olarak belli bir anlatım yoluna gidilebilir. Uygun bir biçimde kullanıldığında ses hem izleyicinin ilgisini çeker hem de görüntünün önüne geçebilir... Ancak görüntü ve sesin bir mesajı birlikte iletebilmeleri tek tek iletmelerinden daha etkindir” (Can & Esen, 2008, s. 160-161).

Sinemada ses unsurunu doğal sesler, müzik ve diyaloglar olarak ele almak mümkündür. Bu unsurlar çerçevesinde değerlendirildiğinde özellikle konuşmalar ve doğal seslerin sinemayı gerçeğe yaklaştırdığı ve bu yönüyle de sinemaya farklı bir boyut kazandırdığı görülmektedir. Müzik ise bu boyuta uyum anlamında katkı sağlamaktadır (Özön, 2008 s. 143-145). *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde ses bütün unsurlarıyla anlatıyla ilişki içine girmektedir. Filmin başlangıcında çok yüksek sesle bir müzik çalmakta, kişilerin bu yüzden röportajı tamamlayamadığı görülmektedir. Müziğin yüksekliği izleyici için oldukça rahatsız edicidir. Öte yandan bu ses görüntü ile birleştiğinde rahatsız edici durum daha da artmaktadır. Çünkü görüntüde tercih edilen yakın çekimler, seste tercih edilen yüksek sesli müzik bir araya geldiğinde aralarındaki uyum sayesinde rahatsız edici bir atmosfer yaratmaktadır. Bu atmosferi karakterlerin yaşadığı rahatsızlığın izleyiciye yansıtılması şeklinde yorumlamak mümkündür.

Filmde çalan müzik popüler kültür içinde yer alan bir şarkının, 50 Cent'in *P.I.M.P* adlı şarkısının enstrümantal versiyonudur. Filmde kasıtlı bir tercih olarak yer alan şarkı,

orijinal versiyonunda kadın düşmanı olarak nitelendirilebilecek şarkı sözlerine sahiptir. Bu bakımdan karısına tepki olarak açtığı varsayılan bu şarkının seçilmesi, adamın kadına yönelik tepkisini ortaya koymak amacıyla tercih edilmiştir. Böylece yönetmen tarafından, karı/koca arasındaki olumsuz iletişim, müzik kullanımıyla güçlendirilmiş ve henüz ilk sahnelerde izleyiciye aktarılmıştır.

Justine Triet *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde kullanılan *P.I.M.P* şarkısının filmin anlatısına dönüştüğünü, Samuel karakterinin hayattayken çıkardığı tek doğrudan ses olması açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır (Neophytou, 2023). Bu bağlamda kendisine ait olmayan bu sesin, kendisini ifade etme biçimine dönüşmüş olması, filmin sesi yalnızca yardımcı öge olarak ele almadığını gösterir niteliktedir. Çünkü filmde anlatı, sese yönelik bu tercihlere göre şekillenmektedir. Benzer şekilde Samuel'in günlük konuşmaları kaydediyor olması ve burada yaşanan bir tartışmanın mahkemede dinlenmesi, ölmüş olan karakteri de diyaloglar aracılığıyla davaya dâhil etmektedir. Bu bağlamda ses unsuru sadece müzikle değil diyaloglarla da anlatıyı şekillendirmektedir.

Filmde ses tasarımı, anlatıya katkı sağlayacak niteliktedir. Daniel karakterinin Frédéric Chopin Preludlerini piyano başında çaldığı sahnelerde, piyanoya her dokunuş, filmin zorlu yolculuğunu müzik aracılığıyla vurgulamaktadır. Burada yönetmenin öykü evrenine bağlı (*diegetic*) ve öykü evrenine ait olmayan (*non-diegetic*) ses geçişleri, filmin doğal anlatısına zarar vermeyecek düzeydedir. Ancak görüntüyle desteklenmesi bakımından anlatıya katkı sağlamaktadır. Bu açıdan yönetmen tarafından ses unsurunda hassas bir dengenin kurulduğu söylenebilmektedir.

Filmde bir suçlama ve savunma söz konusu olduğu için filmin büyük bölümü diyaloglardan oluşmaktadır. Ancak tercih edilen diyaloglar, filmin gerçekçi yapısını destekler niteliktedir. Filmde yargılanan kişi bir yazar olmasına rağmen şairane veya edebi konuşmalardan, kusursuz söylemlerden ziyade daha doğal bir konuşma hissiyatı yer almaktadır. Bu duruma mahkemede suçlanan Sandra karakterinin yaşadığı dil sorunları da katkı sağlamaktadır. Bazı sahnelerde karakterin kendini ifade edemediği için anadiline dönen konuşmalar, karakterin savunmasını daha doğal bir yapıya büründürmektedir. Diyaloglarla ilgili olarak yönetmen, oyunculara diyalogları dönüştürme ve kendisine veya karakterine bütünüyle ait hale getirme özgürlüğü tanıdığını ifade etmektedir (Almozini, 2023). Bu durum oyunculukla da ilişkili olmasına rağmen filmde karakterlerin çok daha gerçekçi rollere bürünmelerine aracılık etmektedir.

Ses efektleri çoğu zaman bir filmin anlatısına doğrudan etki etmektedir. *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde ise ses efektleri anlatıya doğrudan etki etmekten ziyade daha çok yardımcı öge konumunda değerlendirilmiştir. Filmin anlatısını değiştirmekten ziyade anlatıya katkı sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Film boyunca rüzgâr sesi, yaprak hışırtısı, ayak sesleri gibi doğal ses efektlerinin kullanılması, efektlerin anlatıya olan katkı sağlayıcı kullanıma örnek gösterilebilmektedir. Yönetmenin efekt kullanımında yaptığı bu tercihler, filmin gerçekçi atmosferinin kurulmasına katkı sağlamaktadır.

Oyunculuk

Nijat Özön oyuncuyu, görüntünün en canlı ögesi olarak tanımlamaktadır. Oyuncunun en önemli görevi kendi payına düşen kişiyi en ince ayrıntısına kadar yansıtabilmesidir (Özön, 2008 s. 111-112). Yönetmenin görevi ise görüntüyü yönettiği gibi oyuncuları da yönetmektir. Yönetmen ve oyuncu arasındaki uyum filmin içeriğini

doğrudan etkilemektedir (Barnwell, 2011, s. 96). *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde yönetmenin ana karakterler için genel olarak profesyonel oyuncular tercih ettiği görülmektedir. Ana karakterler filmin doğallığına uygun olarak, abartıdan ve stilizeden uzak oyunculuklarıyla öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda özellikle Sandra karakterinin yapaylıktan uzak tepkileri, duygusal değişimleri ve iletişimde dile bağlı yaşadığı zorluklar dikkat çekmektedir. Öte yandan filmdeki yardımcı karakterlerin de gerçekçi oyunculuk biçimleri içinde yer aldığı görülmektedir. Bu bakımdan yönetmenin büyük ölçüde doğallık üzerine inşa etmiş olduğu film evreninin, oyunculuklar aracılığıyla da desteklendiği söylenebilmektedir.

Yönetmen Justine Triet *Bir Düşüşün Anatomisi* filminde oyuncu seçmeleri için çok uzun bir zaman ayırdığını ifade etmektedir. Justin Triet bu süreci “Küçük rollere çok yatırım yapıyorum. Örneğin mahkeme başkanını, beyazperdede nadiren yer alan tiyatro oyuncusu Anne Rotger canlandırıyor. Gerçek hayatta pek çok duruşmaya katıldım ve mahkeme salonu sahneleri için Anne Rotger'in sağlayabileceği, sıradanlık ve doğallık istedim” sözleriyle açıklamaktadır (Almozini, 2023). Bu durumun karşılığı filmde özellikle meslek gruplarının oyunculuğunda fark edilmektedir. Polislerin ifade değiştiren çocuğa sitemkâr yaklaşımları, avukat ile görevlilerin tartışmaları çok daha doğal yapıda gerçekleşmektedir. Mahkeme sahnelerinde savcı-avukat arasındaki çatışmanın gerçekçi atmosferi ve savcının Sandra'yı bunaltan soruları da yine bu doğal yapı içinde değerlendirilebilmektedir. Özellikle filmde yer alan mahkeme sahnelerindeki gerçekçi atmosferde yönetmenin oyunculuğa yönelik tercihlerinin etkisi görülmektedir. Yönetmen mahkeme sürecinde oyunculara yaklaşımını şöyle ifade etmektedir:

“Ben oyuncuları, kendilerine verilen rolü oynamamaları için yönlendirdim 'polis', 'avukat', 'otorite' rolünü oynamamaları için. Bu tür yerlerde çalışan insanlar, aslında çok daha laubali oluyorlar. Bir sonraki arayı, ne zaman yemek yiyeceklerini düşünüyorlar. Daha gerçek bir şey yaratabilmek için tüm bunların filme dâhil edilmesi gerekiyordu” (Schwartz, 2023).

Bu sözler ile yönetmenin oyunculardan beklentisinin gerçek bir şey yaratmak olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Filmde oyunculuk yeni anlatılar meydana getirilmesine olanak sağlamaktadır. Bunun belirgin örneklerinden bir tanesi Sandra ile avukatı arasındaki yakınlaşma hissiyatının film boyunca devam etmesidir. Yönetmen bu duyguyu oyunculuklar aracılığıyla aktarmaktadır. Vincent'in geçmişte Sandra'dan hoşlandığı bilgisi dışında filmde hiç bahsedilmeyen bu ilişkide, Sandra ve Vincent arasındaki etkileşim oyunculuğun aktardığı hissiyatın ötesine geçmemektedir. Bu açıdan filmin muğlak yapısının oyunculuğa bağlı ikili ilişkilerde de devam ettiği söylenebilmektedir.

Filmde olaylara en yakın kişi, gözleri görmeyen Daniel karakteridir. Daniel karakteri oyunculuk açısından birçok sahnede donuk bir yapıya sahiptir. Filmin gerçekçi yapısında bu durum babasını kaybetmiş bir çocuk izleniminden kaynaklanmaktadır. Ancak diğer taraftan karakterin bu donuk yapısını olayların perde arkasını merak etmesiyle ilişkilendirmek de mümkündür. Daniel tıpkı izleyici gibi olay yerinde bulunan ancak ölüm anında neler olduğunu bilmeyen bir karakterdir. Bu açıdan oyunculuk anlamında donuk ve sorgulayıcı bir üslup sergileyen Daniel ile seyircinin bütünleşmesi oldukça mümkündür. Çünkü filmin muğlak atmosferi içinde izleyici de Daniel karakteri de gerçeğin ne olduğunu öğrenme çabası içine girmektedir.

Filmde Sandra rolünü Sandra Hüller için yazdığını söyleyen Justine Triet, filmde ölümün muğlaklığını oyunculara da görmek istediğini belirtmektedir. Yönetmen bu belirsizliği şu şekilde anlatmaktadır: “Sandra'nın bana senaryoyla ilgili sorduğu tek şey karakterin suçlu mu yoksa masum mu olduğuydu. Ona bilmediğimi ama masummuş gibi davranmasını istediğimi söyledim” (Almozini, 2023). Bu doğrultuda filmin yazarı ve yönetmeni olan Triet, oyunculuk aracılığıyla ölümün aydınlatılmasını istememiştir. Sandra karakterini oynayan Sandra Hüller, canlandığı karakterin suçlu olup olmadığı hakkında bilgi sahibi değildir. Hüller bu durumdan kaynaklı olarak oyunculuk üzerinden bir masumiyet veya suçluluk yaratamamaktadır. Böylece filmin muğlak yapısının oyunculukla da desteklendiği görülmektedir.

Sonuç

Sinemada anlatının oluşturulmasında mizansen öğelerinin ve bu öğeler arasındaki uyumun önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Mizansene dair yapılan tercihler, yönetmenin sanat anlayışını ortaya koymakta ve filmi şekillendirmektedir. Bu çalışma, mizansen eleştirisi yöntemiyle Justine Triet'in *Bir Düşüşün Anatomisi* filmini inceleyerek, yönetmenin mizansene dair tercihlerinin, film anlatısına olan katkısını analiz etmiştir. Bulgular, Triet'in gerçekçi anlatı dilini, abartısız oyunculuklar, doğal mekân tercihleri, karmaşık olmayan diyaloglar, ani *zoom* hareketleri ve serbest kamera kullanımları gibi unsurlarla desteklediğini göstermektedir. Bu durum yönetmenin mizansen öğelerine dair yaptığı tercihlerin, belgesel kökenli sinema anlayışıyla uyumlu olduğunu ortaya koymuştur.

Yönetmenin mizansene ilişkin tercihlerinde bir diğer öne çıkan özellik ise filmin muğlak atmosferine katkı sağlanmasıdır. Filmde belirsizlik atmosferi yaratılarak izleyicinin olaylara yönelik aktif bir konuma yerleştirildiği tespit edilmiştir. Böylece izleyiciyi olaylar üzerine düşünmeye yönlendiren bir yaklaşım benimsenmiştir. Filmde sonucun izleyiciye bırakılması, bu yaklaşımın en belirgin göstergesidir. Filmde yaratılan belirsizlik atmosferi, olay örgüsünün bir parçası olarak karakterlerin ve mekânın temsil ettiği anlamlara da yansımıştır. Oyuncuların suçluluk ya da masumiyet hakkında ipucu vermeyen performansları, iz sürmesi zor bir mekâna yer verilmesi gibi tercihler mizansen öğelerinin kullanımıyla yaratılan belirsizliği göstermektedir.

Çalışma, mizansen unsurlarının yalnızca bir estetik araç olarak değil, aynı zamanda anlatının kendisine dönüşebilen bir yapı olarak filmde konumlandırıldığını ortaya koymuştur. Filmde yer alan metaforik mekân kullanımları, çerçeve içinde çerçeve kullanımları, çekim planları, oyuncuların özgürlüğü, kamera hareketleriyle senkron şekilde taraf belirtilmesi gibi unsurlar, filmde anlatıyı desteklemenin ötesine geçerek bizzat anlatının kendisine dönüşmüştür. Ayrıca çalışmada mekân ve kamera açıları, kamera hareketleri ve müzik, oyunculuk ve çerçeveleme gibi unsurlar üzerinden örneklendirilen tercihler, mizansen unsurlarının birbiriyle etkileşimini ve bu etkileşimin anlatıya olan katkısını açığa çıkarmıştır. Genel olarak filmde yönetmenin mizansene dair yaptığı tercihler, gerçeklik ve muğlaklık arasında dengeli bir anlatı kurulmasını sağlamış, filmin atmosferini şekillendirmiştir. Bu durum mizansenin gerçeklik ve belirsizlik gibi temel anlatı unsurlarını ifade etmedeki etkisini ortaya koymuştur.

Etik Beyanı: Yazar çalışmanın, etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Kastamonu İletişim

Araştırmaları Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir.

Yazar Katkıları: Yazarın katkı oranı %100'dür.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Kaynakça

- Almozini, F. (2023, 20 Kasım). Interview: Justine Triet on Anatomy of a Fall. *Filmcomment*. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-justine-triet-on-anatomy-of-a-fall/>
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (R. Ünal, Çev.) Öteki Yayınevi.
- Barnwell, J. (2011). *Film yapımının temelleri*. (G. Altıntaş, Çev.) Literatür Kitabevi.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Can, A. ve Esen, H. (2008). Kısa filmde ritm. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (19), 153-165.
- Corrigan, T. (2007). *Film eleştirisi*. (A. Gürata, Çev.) Dipnot Yayınları.
- Delorme, S. (2013). Top ten 2013 des Cahiers du Cinéma. *Cahiers du Cinéma* <https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/top-ten-2013/>
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scene: film style and interpretation*. Columbia University Press.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlemeler*. Ayrıntı Yayınları.
- Le Cinéma Club. (2020, 9 Kasım). Q&A with Justine Triet. *Le Cinéma Club*. <https://www.lecinemaclub.com/journal/qa-with-justine-triet/>
- Triet, J. (Yönetmen). (2023). *Anatomy of a Fall* [Film]. Les Films de Pierre; Les Films Pallas.
- Lumholdt, J. (2019, 25 Mayıs). Justine Triet-Sibyl of director. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/en/interview/373265/>
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur*. (E. Yılmaz, Çev.) Oğlak Yayınları.
- Neophytou, N. (2023, 1 Aralık). Bir Düşüşün Anatomisi director Justine Triet on learning new skills after winning a Palme d'Or, sparking a "mini-revolution for women. *Deadline*. <https://deadline.com/2023/12/anatomy-of-a-fall-justine-triet-interview-1235637867/>
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Yayıncılık.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora Kitaplığı.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (E. S. Onat, Çev.) De Ki Yayınları.

- Schwartz, A. (2023, 15 Ekim). The New Yorker interview: The problem of the too-truthful woman. *New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-problem-of-the-too-truthful-woman>
- Succivalli, C. (2019, 29 Mayıs). Cannes 2019: An interview with Sibyl director Justine Triet. *International Cinephile Society*. <https://icsfilm.org/features/cannes-2019-interview-sibyl-director-justine-triet/>
- Tesson, C. (2019). Interview with the director, Justine Triet. *Semaine de la Critique*. https://www.semainedelacritique.com/en/articles/interview-with-the-director-justine-triet_283