



Emin Alper Sinemasında Biçem: Kurak Günler

The Film Style of Emin Alper: Burning Days

 Kenan Diler^a,  Nergiz Karadaş Toktaş^b

^a Film Yönetmeni

^bDoç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 
Sorumlu yazar Corresponding Author knndiler@gmail.com

Öz

Sanatçının sanatsal tavrını öğrenebilmek adına önemli bir kavram olan biçem, eser içerisindeki anlatıya ve biçime dair tercihlerin bütünüdür. Sinemada biçem ise filmi oluşturan sinemasal bileşenlerin nasıl kullanıldığı ile ilgili bir kavramı işaret etmektedir. Son dönem Türkiye sinemasında ulusal ve uluslararası düzeyde çok sayıda ödül kazanan Emin Alper'in filmlerinde farklı bir bakış açısı sunduğunu ve kendine özgü bir sinema dili geliştirdiğini söylemek mümkündür. Emin Alper'in yaratmış olduğu sinemasal evreni, biçemsel unsurlar ile nasıl meydana getirdiği analizin temel sorunsalını ortaya koymaktadır. Biçemsel tercihlerin film anlatısında ne derece etkili olduğunu irdelemek ve Emin Alper'in son uzun metraj yapımı olan *Kurak Günler* (2022) filminde yaratmış olduğu özgün biçemi analiz etmek ise çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, önce sinemada biçeme ve biçemsel unsurlara (anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses) değinilmekte, sonrasında ise *Kurak Günler*'in biçemsel analizi yapılmaktadır. Analiz bulguları, Emin Alper'in özgün bir sinemasal anlatım dili geliştirdiğini ve biçemsel olarak kendine özgü bir estetik yapı kurduğunu ortaya koymaktadır. Yönetmenin sinematografi, mizansen, kurgu ve ses öğelerini tutarlı ve bilinçli bir şekilde kullanarak kişisel bir stil oluşturduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: biçem, sinemada biçem, Emin Alper, Kurak Günler.

Abstract

Style, as a key concept in understanding an artist's artistic attitude, encompasses the entirety of choices related to narrative and form within a work. In cinema, style refers to how the cinematic components that constitute a film are utilized. It is possible to argue that Emin Alper, who has received numerous national and international awards in recent Turkish cinema, offers a distinct perspective and has developed a unique cinematic language in his films. The fundamental question of this analysis lies in how Emin Alper constructs his cinematic universe through stylistic elements. The aim of this study is to examine the extent to which stylistic choices influence the narrative structure of the film and to analyze the unique style created by Alper in his latest feature film *Burning Days* (2022). To this end, the study first discusses style in cinema and its components (narrative structure, cinematography, mise-en-scène, editing, and sound), followed by a stylistic analysis of *Burning Days*. The findings of the analysis reveal that Emin Alper has developed an original cinematic narrative and established a distinctive aesthetic structure through style. It has been determined that the director constructs a personal style by employing cinematography, mise-en-scène, editing, and sound in a coherent and deliberate manner.

Keywords: style, style in cinema, Emin Alper, Burning Days.



Atıf için Cite as: DİLER, K. ve KARADAŞ TOKTAŞ, N. (2025). Emin Alper sinemasında biçem: Kurak Günler. *Tykhe*, 10(18), ss. 117-141.



İlk yıllarında bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın hikâye anlatabilme gücünün keşfedilmesiyle sanatsal yönünün öne çıktığı ve anlatı gücünün fark edildiği görülmektedir. Bu keşif anlatılmak istenen öyküye çeşitli yollar sunmuş, ilerleyen safhalarda gelişim göstermiştir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmıştır (Bazin, 2011, s. 41). Hikâyenin film anlatısında nasıl yer alacağı sorusu ise sinemacıların kişisel üsluplarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Çeşitli anlatı biçimlerinin denendiği sinemanın gelişim sürecinde yönetmenler, kendilerine ait bir dil arayışına girmiş ve kendi sinema dillerine hizmet edecek unsurları filmlerine yerleştirmeyi amaçlamışlardır. Kendine özgü bir sinema dili geliştiren yönetmenler, filmlerinde bu dilin biçimsel ve anlatısal unsurlarını yansıtarak izleyiciyle etkileşim kurmaktadır. Bu hissi yaratan temel olgu ise filmin estetik yanları, diğer bir ifade ile biçemidir. Serhat Koca'ya (2016) göre:

Biçem ontolojik bir zorunluluk olduğu gibi zihinsel bilgiye, duyumsal bilgiyi de ekleyerek filmin estetik yönünü meydana getirir. Bir filmde duyumsal bilginin saklı olduğu alan filmin biçemidir. Filmin temel anlamı bu biçemle ortaya çıktığı gibi yan anlamları meydana getiren de filmin biçimsel bileşenleridir. (s. 80)

Bir filmin bileşenlerini anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi temel unsurlar olarak sıralamak mümkündür. Bir filmin anlatısını incelemek, işlediği temaları ortaya koyup bunları biçimsel olarak nasıl aktardığını çözümlemek, filmin ve yönetmenin biçimsel dilini ortaya koymak adına önem arz etmektedir.

Dünya genelinde gelişen ve dönüşen sinema anlayışının Türkiye sinemasını etkilediğini, gelişim göstermesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Türkiye sinemasında başlayan değişimin ve dönüşümün günümüzdeki seyrini incelemek adına, Emin Alper filmlerinin biçimsel analizi önem kazanmaktadır. Çünkü Emin Alper, son dönem Türkiye sinemasındaki bağımsız sinemacılar içerisinde kendi dilini özgün bir şekilde oluşturan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Alper'in, filmlerinde kendi ruhunu ve üslubunu hissettirdiği, ulusal ve uluslararası alanda birçok ödül aldığı ve aldığı ödüller ile ülke sinemasını yurtdışında başarılı bir şekilde temsil ettiği görülmektedir. Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) filminde yaratmış olduğu sinemasal evreni

biçemsel unsurlar ile ne şekilde yarattığı çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Buradan hareketle araştırmanın temel amacı ise *Kurak Günler* filminde yaratılan özgün biçemi açıklamaya çalışmaktır.

Bu çalışmada, S. Serhat Serter tarafından geliştirilen biçemsel çözümleme modeli temel alınmakta ve bu modelden hareketle çalışmanın örneklemini olarak seçilen *Kurak Günler* niceliksel ve niteliksel içerik analizi yöntemi ile çözümlenmektedir. S. Serhat Serter, *Sinemada Biçem: Lütü Ömer Akad Sineması* adlı doktora çalışmasında, Lindley Hamilton'ın *Fragments: Bresson's Film Style* (Fragmanlar: Bresson'un Film Stili) çalışması ile David Bordwell'in *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style* (Fransız İzlenimci Sineması: Film Kültürü, Film Teorisi ve Film Üslubu) çalışmasında yer alan iki farklı biçem araştırmasını temel alarak melez bir biçem analizi yöntemi geliştirmiştir. Lindley Hamilton çözümlemesini yaptığı filmlerde karakter merkezli anlatı yapısı analizini gerçekleştirirken, David Bordwell ise incelediği filmlerde anlatı yapısından ziyade sinematografi, mizansen ve kurgu öğelerini ele alarak biçemsel bir çözümleme modelini tercih etmiştir (Serter, 2005, s. 12). S. Serhat Serter'in geliştirdiği biçem çözümleme yönteminde ise filmler, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses öğesi olmak üzere toplam beş başlık altında analiz edilmektedir. Çalışma, bu analizi merkeze alarak *Kurak Günler* filmindeki biçemsel tercihlerin anlamları, nedenleri ve kullanım amaçlarını Serter'in başlıkları çerçevesinde inceleyecektir. Anlatı yapısı başlığında, Peter Wollen'ın *Godard ve Karşı Sinema* (1972) adlı makalesinde yer alan yedi temel ayrım üzerinden filmlerin anlatı yapıları, filmlerdeki karakterlerin özellikleri ve ana temaları çözümlenmektedir. Sinematografi başlığı altında kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kamera açılarıyla nasıl bir anlam oluşturulduğu analiz edilmektedir. Mizansen başlığında filmlerde tercih edilen aydınlatma yöntemi, çerçeve düzeni, dekor ve kostüm incelenmektedir. Kurgu başlığı altında ise filmlerdeki görüntülerin art arda gelerek nasıl bir bütünlük oluşturduğu ve nasıl bir türe ait olduğu çözümlenmektedir. Son olarak ses başlığı altında ise filmlerde kullanılan diyaloglar ve müzikler analiz edilerek özellikleri araştırılmaktadır.

Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve

Bir eserin sanat eseri olması için önemli bir kavram olan biçem, sanatçının oluşturduğu özgün dil ile diğer yapıtlar arasındaki farklılığını ortaya koymaktadır. Her insanın kendine özgü yaşamsal pratikleri aynı olmadığından, üretilen sanat eserlerinin biçemsel özellikleri de birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Bir sanat eserinin biçemsel analizi yapıldığında karşılaşılan

biçemsel farklılıkların ve aradaki benzerliklerin çözümlenmesi adına, ortak ve bireysel biçemlerin göz önünde bulundurulması önem kazanmaktadır. İçerik ile biçimin birlikteliğine dair geliştirilen yaklaşımlarla birlikte biçeme dair yapılan tanımlamalardaki farklılık, sinemada biçem kavramında da devam etmektedir. Sinema sanatının birçok sanatsal disiplini bünyesinde barındırması ise sinemada biçem kavramını kompleks bir yapıya dönüştürmektedir.

Sinemada Biçem

Sinemada biçem, en basit anlamıyla film tekniğinin sistematik ve anlamlı bir şekilde kullanımıdır (Bordwell, 1997, s. 4). Kullanılan bu teknikler aynı zamanda sinemasal anlatımın bazı temel öğeleridir. Bunlar, anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi öğelerdir (Serter, 2005, s. 21). Biçem, bir filmin biçimini ve içeriğini kapsayan bir anlamı işaret etmekle beraber söz konusu sinema olduğunda da biçime ve içeriğe dair tercihlerin biçemi oluşturduğu görülmektedir (Dönmez, 2017, s. 182). Bir başka ifade ile sinemada biçemi meydana getiren içeriksel ve biçimsel formlar, sinemanın sanatsal varoluşunun temel kaynağını teşkil etmektedir.

Sinemada biçem, film dili aracılığıyla yönetmenin kendini ifade etmesinin bir yoludur. Bir yazarın kelimeleri, bir ressamın boyaları ile kendini ifade etmesi gibi yönetmen de çeşitli sinematografik araçları kullanarak kurduğu dünyayı seyirciye aktarmaktadır (Lancaster, 2011, s. 2). Filmin stiline (tarz, üslup) karar veren yönetmen, bir yandan oyuncularını ve diğer film ekibini yönetirken bir yandan da seyircinin bakış açısını, duygularını ve hikâyenin aksiyonunu yönlendirmektedir. Seyircinin hikâyeye karşı tutumu, filmin biçemsel özellikleriyle yani yönetmenin film diline ait aldığı kararlar doğrultusunda gelişmektedir.

Sinemada biçeme ilişkin tercihler zaman içerisinde değişim ve gelişim göstermiştir. Andre Bazin'in (2011) de belirttiği üzere sinemada biçem, farklı birikimlere sahip yönetmenlerin ortak bir nokta üzerinden farklı bir bakış açısı geliştirebilmesidir (s. 187). Filmini kendi bakış açısına göre şekillendiren yönetmen, özgünlüğünü film evrenine yansıtarak biçimini ortaya koymaktadır. Sinemada biçem incelendiğinde, bu kavramın yalnızca anlatı diliyle sınırlı kalmayıp birçok estetik ve yapısal öğeyi kapsadığı görülmektedir. Sinemada dönemlere, türlere ve bireysel alanlara göre dağılım gösteren biçem, ele alınacak çerçeveye göre farklılık göstermektedir. Örneğin bir filmin biçeminden bahsedilebileceği gibi, dönemsel, türsel ve yönetmen odaklı biçemler de ele

alınabilir (Topçu, 2019, s. 123). Dönemlere, film türlerine ve yönetmenlere ait biçemlerin kendi içerisinde farklı boyutlarla ele alınması, filmlerin biçimsel özelliklerinin anlaşılmasını ve daha kapsayıcı bir analizin yapılmasını sağlamaktadır.

Yönetmenin içerik ile biçimine dair tercihlerini, filmi nasıl stilize ve manipüle ettiğiyle ilişkilendiren Louis Giannetti (2014) te sinemada biçimi Gerçekçilik (realism), Biçimcilik (formalism) ve Klasizm (classicism) başlıkları altında üç kategoriye ayırmaktadır (s. 117). Bu kategorileri ise Giannetti belgeseller, kurmaca filmler ve avangart filmler ile ilişkilendirmektedir. Giannetti'ye göre gerçekçi bir filmde biçem belirgin değildir; çünkü yönetmen varlığını hissettirmeme eğilimindedir. Gerçekçi film, içerik ve biçimsel yönden kendi kendini ifade etmektedir. Biçimci filmlerde yönetmen biçimini hissettirmektedir. Gösterişli bir yapıda sunulan filmde, gerçek olabildiğince stilize edilmektedir. Biçimci yönetmenler genellikle dışavurumcu olarak anılmakta olup, sıklıkla ruhsal ve psikolojik sorunlarla ilgilenmektedirler. Onlar için hikâye kadar hikâyenin nasıl anlatılacağı da önemlidir. Kamera, biçimciler için konu hakkında yorum yapmanın ve vurgulamanın bir yolu olarak kullanılmaktadır. Klasik sinema ise gerçekçi ve biçimci sinemanın oluşturduğu uç noktalardan kaçınmakta, makul bir gerçeklik sunmaktadır (Giannetti, 2014, s. 117). Biçem üzerine farklı bir kategorizasyon yapan Noel Carroll (1998) ise sinemada biçimi, genel biçem, kişisel biçem ve bireysel bir filmin biçimi olmak üzere üç gruba ayırmaktadır. Genel ve kişisel biçem, bir grup filmin ortak biçimsel öğelerini, bireysel bir filmin biçimi ise sadece tek filmdeki biçimi incelemektedir (ss. 385-386).

Sinemasal biçimin farklılık göstermesinde üretimin yapıldığı toplum ve o toplumun kültürel yapısı ile yaşam biçimi bunda temel oluşturmaktadır. Sinema sanatçısının ait olduğu toplumun yapısal ve kültürel özellikleri hiç şüphesiz ürettiği filmlere sirayet etmekte, ortaya çıkan film beslendiği kültürel zeminin yansımalarını taşımaktadır. Oğuz Adanır (2012), sanatçının içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğunu ve bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğrulmaktan kaçmasının neredeyse olanaksız olduğunu belirtmektedir (s. 34). Bu bağlamda, sinema üzerinde kültürel yapının etkisi olduğunu ve bu kültürel yapının bir filmin biçimini etkileyerek kendi içerisinde farklılık göstermesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür.

Bir yönetmenin kişisel üslubunu ve bir filmin biçimsel dilini anlayabilmek için, anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi temel bileşenler

incelenmelidir. Bu öğeler, sinemasal anlatıda bütünlük içinde yer alır. Biçemsel çözümlemeyi daha iyi kavrayabilmek için bu beş temel bileşenin açıklanması yerinde olacaktır.

Anlatı yapısı

Anlatı yapısı, bir anlatıyı zaman ve mekân içerisinde meydana gelen neden-sonuç ilişkisindeki olaylar zinciridir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 75). Anlatı, “mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün halinde bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi” (Mutlu, 1998, s. 41) olarak da tanımlanmaktadır. Anlatı üzerine geliştirilen farklı yaklaşımların temelinde, anlatının bir öykü olduğu yönünde ortak bir yargı bulunmaktadır. Sinema ise tüm sanat disiplinlerini içerisinde barındırmakla beraber, görsel ve işitsel düzeyde bir öykü sunduğundan anlatının bu işlevselliğini yetkin bir biçimde kullanan sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada anlatı yapıları klasik anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

Klasik anlatı, farklı kaynaklarda geleneksel ya da Hollywood tarzı anlatı olarak adlandırılmaktadır. Klasik anlatı, Antik Yunan’daki tragedya oyunlarından günümüz sinemasına kadar gelmiş bir anlatı türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada 1950’li yıllara kadar egemenliğini koruyan bu anlatı yapısını William Miller (1993), yükselen dramatik eğri olarak adlandırmıştır. Filmdeki olaylar, sebep sonuç zinciri içerisinde gerçekleşmekte ve gerçekleşen bu olayların sıralaması izleyiciyi meraklandıracak şekilde düzenlenmektedir (s. 38). Neden-sonuç bağliliğinin ardından klasik anlatının merkezinde bir karakter ve anlatıyı sürdürmek amacıyla bir arzu yer almaktadır (Bağır, 2018, s. 40). Klasik anlatı sinemasında karakter, birtakım şeyleri arzulamakta ve bu doğrultuda anlatıyı hedefleri doğrultusunda ilerletmektedir. Klasik anlatı filmlerinde yer alan olay örgüsü, karakterin arzularını kullanarak çatışmalar yaratmakta, bu sayede aksiyonu ve öyküyü ileri taşımaktadır (Topçu, 2016, s. 60). Klasik anlatı sineması çeşitli anlatı seçeneklerini kullanmakta ve nesnel olabilmek için çaba sarf etmektedir. Sınırlanmamış bir anlatı sunma eğiliminde olan klasik anlatı sinemasında, tek bir karakter takip edilse bile karakterin duymadığı ve görmediği olaylar izleyiciye sunulmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 95). Anlatı enformasyonunu izleyiciler tarafından anlaşılacak şekilde düzenleyen anlatı biçimi (Topçu, 2016, s. 61), seyircinin zihninde soruların oluşmasına izin vermemektedir.

Çağdaş (modern) anlatı, kökeni edebiyata dayansa da zamanla sinemada da uygulanmaya başlanmıştır. Bu anlatı biçimi, Aristoteles'in neden-sonuç ilişkisine dayanan klasik anlatı kuramına karşıt bir yapı sergilemektedir. Özdeşleşmeyi kırıp, kendi gerçekliğini bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vuran çağdaş anlatı, estetik öz bilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açan bir yapılanmayı içermektedir (Gürkan ve Ozan, 2014, s. 160).

Çağdaş anlatı, klasik anlatıya sahip tüm anlatım kodlarını reddeden ve kendine özgü metotları ile var olan bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatının kendine özgü özellikleri ve klasik anlatı yapısıyla arasındaki farklar ortaya konduktan sonra, bu iki anlatı biçimi arasındaki ayrımı belirgin şekilde inceleyen önemli çalışmalardan biri Peter Wollen'ın (1972) Godard ve Karşı Sinema adlı makalesidir. Wollen, bu makalede klasik ve çağdaş anlatı arasındaki biçimsel farklılıkları ele alır. Wollen, Jean-Luc Godard filmleri üzerinden klasik anlatı ile çağdaş anlatı filmlerini irdelemekte ve iki anlatı türü arasında yedi temel farklılığı ortaya koymaktadır. Wollen'ın sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi olarak adlandırdığı bu farklılıklar şöyle sıralanır: Anlatı geçişkenliği karşısında anlatı geçizsizliği, özdeşleşme karşısında yabancılaşma, şeffaflık karşısında ön plana çıkarma, tek *diegesis* karşısında çoklu *diegesis*, kapalılık karşısında açıklık, haz karşısında rahatsız olma, kurgu karşısında gerçeklik başlıkları altında toplamaktadır.

Postmodern anlatı, anlatısal kodları karşıtlıklarıyla bir araya getirmekte ve postmodern estetiğin ilkelerini ortaya çıkarmaktadır; parodi, pastij ve nostalji gibi ilkeler, diğer anlatı metotlarının aşırı kullanımı ya da taklidi olarak postmodern anlatıda yer bulmaktadır (Jameson, 2008, ss. 55-56). Başka bir ifade ile postmodern anlatı, *yüksek* sanat ile *aşağı* sanat arasındaki farklılığın kalkması üzerine temellendirilen, ekonomik yönden küreselleşen dünyanın kültürel olarak da küreselleşmesini amaç edinen (Karadoğan, 2005, s. 144) ve bu durumu sinemada da uygulayan bir sanat yaklaşımıdır.

Biçemin ilk bileşeni olan anlatı yapısının incelenmesinin ardından biçimsel unsurlara geçmek yerinde olacaktır. David Bordwell'e (1985) göre, biçim bir film anlatısı içerisinde hikâye (syuzhet) kadar etkili bir unsurdur (ss. 49-50). Hikâye bir filmin dramatik yapısını oluştururken, biçim ise filmin anlatım düzenini oluşturmakta; sinematografi, mizansen, kurgu, ses vb. anlatım araçlarını içermektedir. Bordwel'in önemini vurguladığı biçimsel araçları, konunun ve kapsamın anlaşılır kılınması için açıklamak yerinde olacaktır.

Sinematografi

Sinematografi , tam anlamıyla hareketle yazmaktır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 162). Daha geniş anlamda ise sinematografi, sinemasal tekniği ön plana çıkartarak düşünce, duygusal ifade, hareket gibi tüm iletişim biçimlerini görsel kavramlara dönüştürmektedir (Yurdigül, 2019, s. 14). Sinemanın hiç kuşkusuz bir görüntü sanatı olduğunu ve var olması için gerekli temel etkenin ise görüntü olduğunu söylemek mümkündür. Rudolf Arnheim (2002) de tüm sanat dallarının kendini var ettiği temel bir malzemesi olduğunu, sinemada ise bunun görüntü ile elde edileceğini dile getirmektedir (s. 178). Sinemanın temel malzemesi olan görüntü, yönetmenin oluşturmak istediği filmsel evrenin yaratımı aşamasında en temel unsur olmaktadır.

Mizansen

Mizansen (Fr. *mise-en-scene*), sahneye koyma anlamına gelmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 112). Tiyatro kökenli bir kavram olan mizansen sinema görüntüsüne, kameranın konumuna, kamera hareketlerine ve kurgudan bağımsız tüm sinemasal özelliklere karşılık gelmektedir (Corrigan, 2007, s. 81). Günümüzde daha geniş bir anlamı kapsayan mizansen, yönetmenin, izleyicinin algılarını yönlendirmek için sahne kurulumunda yer verdiği tüm film tekniklerine karşılık gelmektedir. Mizansen, bir film içerisinde görünürde olan unsurlar için kullanılmaktadır. Bu unsurları ise çerçeveleme, aydınlatma ve dekor/kostüm olarak sıralamak mümkündür.

Kurgu

Sinema dilinin oluşumunda temel bileşenlerden olan kurgu, yapılan çekimlerin bütünlüklü bir yapı oluşturacak şekilde seçilme ve birleştirilme işlemi olarak tanımlanır. Kurgu, Amerika'da *cutting* ya da *editing*, Avrupa'da ise *montage* terimleri ile kullanılmaktadır (Monaco, 2000, s. 207). Daha geniş anlamda yapılan çekimlerin bir araya gelerek filmin bütünlüğünü ve dolayısıyla da anlam birimleri oluşturmalarını ifade eden kurgu, bir dizi çekimin birleştirilerek tek bir zaman ve mekân diliminde geçen bir sahne yaratma işlemi olarak da tanımlanabilmektedir. (Corrigan, 2007, s. 103). Alman film yönetmeni William Dieterle'ye (akt. Küçükerdoğan, 2010) göre, "Kurgu sadece bir planı diğerine bağlamak değildir; aslında kurgu, bilerek seyirciyi belli bazı şeyleri görmeleri için yönlendirmektir" (s. 29). Yönetmenin kendi bakış açısını yarattığı kurgu, filmin biçimini, dramatik kurulumunu ve ritmini belirlemektedir.

Sinemada kurgunun, iki ayrı duruma hizmet ederek geliştiği görülmektedir: süreksizlik kurgusu ve bütüncül kurgu. Süreksizlik kurgusu ile film parçaları

anlatıyı geliştirmek adına art arda sıralanmakta ve birleştirilen çekimler temanın oluşmasını olanaklı kılmaktadır. Diğer yandan özellikle avangart ya da sanat sinemasında sık kullanılan bir tekniktir ve amacı, izleyicinin dikkatini dağıtarak daha eleştirel bir duygu ya da fikir yaratmaktır. Bütüncül kurguda ise film anlatısı derinleştirilip izleyiciye yön verilmekte, izleyici ile film arasında anlam akışı sağlanmaktadır. Diğer yandan bütüncül kurguda olaylar, gerçek hayattaki sırasıyla yer almakta ve nedensellik ilişkisi içerisinde sunulmaktadır (Kılıç, 1994, ss. 92-93).

Ses

Ses, görüntüyü nasıl algıladığımıza ve nasıl yorumladığımıza dair aktif bir şekilde biçimlendirici görevi görmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 265). Sinemada sesin birleştirici bir fonksiyona sahip olduğu görülmektedir. Görüntü sesin, ses de görüntünün tamamlayıcısı olmaktadır. Bela Balazs'a (2019) göre, ses, görüntünün sadece eşlikçisi değil öznesi, kaynağı ve harekete geçiricisi olmakta, hikâye akışında sadece duyulmak için değil, akışa müdahale etmek amacıyla da kullanılmaktadır (ss. 250-251). Belli bir atmosfer yaratmak için önemli bir bileşen olan ses, hikâyedeki tansiyonu yükseltmek ve duyguları harekete geçirmek için kullanılabilmekte, sahneler arası değişimle birlikte mekân ve zamandaki değişimin izleyiciye hazırlanması için de ses ögesine başvurulabilmektedir (Yıldız, 2018, s. 151). Bu yönüyle ses, sinematografik anlatımda görüntü kadar belirleyici bir unsur haline gelmekte ve dramatik etkisiyle de belirleyici bir unsur olmaktadır. Sesin sinemadaki kullanımında üç temel katmandan söz etmek mümkündür. Bunlar, diyaloglar, müzikler ve ses efektleridir (Nişancı, 2018, s. 359). Diyalog, filmin belirleyici bir unsuru olarak karşımıza çıkmakta, sesin sinemaya dâhil olması ile görsel ve işitsel bir sanata dönüşen sinema için önemli bir anlatım aracına dönüşmektedir. Diyaloglar, bir hikâyedeki olay örgüsünün anlaşılabilmesi için gerekli bilgileri içerisinde barındırdığından anlatının dramatik ekseninin belirlenmesinde filme yön vermektedir (Wajda, 2006, s. 91). Diyalogların ardından sesin sinemadaki kullanımı konusunda bir diğer önemli katman ise müziktir. Müziğin sinemadaki kullanım biçimi, izleyici tepkileri üzerinde büyük bir öneme ve etkiye sahiptir. Müziğin bir filmde kullanımının temel nedeni, seyirci algısının yönlendirilmesi üzerinedir (Sözen, 2013, s. 210). Film içerisindeki aksiyon ile iletişime geçebilme yatkınlığı müziği, sinemanın temel yapılarından biri haline getirmektedir. Ses bileşeninde önemli olan bir başka öge ise ses efektleridir. Ses efektleri, bir filmdeki diyaloglar ve müzik dışındaki sesleri kapsamaktadır.

Kurak Günler Filminin Biçemsel Çözümlemesi

Filmin biçemsel çözümlemesi için öncelikle konusunun anlatılması gerekmektedir. Emre (Selahattin Paşalı), mesleğine yeni başlayan genç bir savcıdır ve ilk görev yeri bir süredir kuraklıkla boğuşan Yanıklar adında bir Anadolu kasabasıdır. Kasabaya atandığı ilk günler, Belediye Başkanı Selim Bey (Nizam Namidar) ve kasaba halkı tarafından saygıyla karşılanan Emre, bir süre sonra çirkin çekişmelerin ortasında kalır. Yanıklar kasabasında yaşanan su probleminden dolayı çevre kuralları ihlal edilerek sürekli yeraltı suları kullanılmaktadır. Yeraltı sularının kullanılmasından dolayı meydana gelen obruklar büyük bir tehlike arz ettiğinden mahkeme kararı ile yasaklanması gündemdedir ve bu durum kasabada ciddi problemler yaratmaktadır. Belediye Başkanı Selim Bey, bir yandan seçimlerden önce borularla yeraltı sularını kasabaya taşıyacak büyük projesini tasarlarken bir yandan da mahkeme kararının lehine sonuçlanması için Emre'yi tarafına çekmeye çalışmaktadır. Fakat Selim Bey'e karşı duran yerel gazeteci Murat (Ekin Koç), Emre'yi belediye başkanına karşı kıskırtmaya çalışmaktadır. Yaşanan olaylara karşı tepkisizliğini koruyan Emre, yaklaşan seçimlerde tarafsızlığını korumaya çalışsa da bir süre sonra büyük bir kaosu içerisine sürüklenir. Bir yandan kendisine yapılan komplodan kurtulmaya çalışan Emre, diğer yandan yerel gazeteci Murat ile kurduğu arkadaşlık ilişkisi üzerinden çıkan dedikodularla baş etmeye çalışmaktadır. Yaşadığı zor sürecin üstesinden gelmeye çalışan Emre, bir kısır döngüye hapsolmakta ve büyük bir çekişmenin merkezinde kalmaktadır.

Kurak Günler'de Anlatı Yapısı

Kurak Günler, politik ve psikolojik gerilime sahip, Türkiye gerçekleri üzerine çözümlemeler ve eleştiriler içeren bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Evrensel popülist ana hedefine koyan ve kınayan film, bir yandan da Türkiye'deki popülist söylemlerin portresini çizmektedir. Daha önce çektiği *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015) ve *Kız Kardeşler* (2019) filmlerindeki politik söylemini bu filmde de yineleyen Alper, şiddet ve korku gibi temaları da son filminde işlemekte, Anadolu toplumunun gerçeklerini kurguladığı Yanıklar kasabası üzerinden eleştirmektedir. Film anlatısının Peter Wollen'ın belirlemiş olduğu sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi ayrımı üzerinden incelenmesi, filmin hangi anlatı yapıları ile bağdaştığını belirlemek adına önem arz etmektedir.

Wollen'ın ilk yarımı olan anlatı geçişkenliği ve geçişsizliği üzerinden irdelenen *Kurak Günler* filminin, net bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde gelişmediği ve filmde var olan bölümlerin anlatıyı kesintiye uğrattığı görülmektedir. Film

içerisinde oluşturulan bilgisel boşluklarla birlikte anlatının epizotlara ayrılması, anlatı geçişsizliğini desteklemektedir. Özdeşleşme ve yabancılaşma ayrımı üzerinden incelenen anlatının, özdeşleşmeden ziyade yabancılaşma yarattığı görülmektedir. Filmin ana karakteri Emre'nin karakteristik olarak tutarsız ve çoğu durumda tepkisiz ve ifadesiz olması, seyircinin anlatıya karşı yabancılaşmasının zeminini hazırlamaktadır. İzleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçen bu durum, anlatıyı, geleneksel anlatıdan ayırmaktadır.

Film, Wollen'ın üçüncü ayrımı olan şeffaflık ve ön plana çıkarma üzerinden analiz edildiğinde, Emin Alper'in, daha önceki filmlerden farklı bir şekilde anlatıyı ön plana çıkardığı görülmektedir. Alper'in, film içerisinde üst kurmaca bir anlatı oluşturduğu görülmektedir. Yönetmenin tercih ettiği üst kurmaca yöntemi, Wollen'ın, Godard'ın filmlerindeki şeffaflık ve ön plana çıkarma ilkesi ile tamamen örtüşmese de film anlatısını ön plana çıkarmasından dolayı bu ilke ile bağdaşıklık kurulmuştur. Film anlatısında yer alan üst kurmaca ile yönetmen, kendi varlığını hissettirmekte ve anlatıyı epizotlara (bölümlere) ayırmaktadır. Alper, olaylar hakkında önceden bilgi vererek sürecin hangi yönde ilerlediğine dair film içerisine bilgi parçaları eklemekte ve izleyiciye film izlediği gerçeğini hatırlatmaktadır. Yönetmenin varlığını hissettirerek anlatıya bu şekilde yön vermesi, *Kurak Günler* filmini postmodern anlatının uylaşımları ile bağdaştırmaktadır. Yönetmen ve/veya senarist, postmodern anlatılarda etkin bir rol üstlenmekte, yaşanan olayların akışı üzerinde büyük bir etkisi olduğunu film süresince sık sık hatırlatmaktadır (Somuncuoğlu Özot, 2012, s. 2281).

Wollen'ın *diegesis* ayrımı üzerinden irdelenen film anlatısı, çoklu *diegesis* yarattığını ve film evrenini parçalara ayırmaktadır. Savcı Emre'nin, Belediye Başkanı Selim ve başkanının oğlu Şahin'le beraber yemek yediği gecede yaşanan olayların, filmin devam eden süreçlerinde problemlerin ve çatışmaların yaşanmasına sebep olduğu görülmektedir. Fakat film süresince, o gece yaşanan olayların seyri hakkında net bir bilgi verilmemekte ve bilgisel boşluklar yaratılmaktadır. Emre, o geceyi hatırlayabilmek adına sürekli düşünmekte ve Pekmez (Eylül Ersöz) adındaki kadına o gece kimin tecavüz ettiğine dair sürekli ipuçları aramaktadır. Emre'nin hatırlama çabaları film içerisinde parçalı bir şekilde yer almakta ve *flashback*ler (geçmişe dönüş) ile parçalı bölümler oluşturulmaktadır. Anlatıda var olan bu parçalı anlatı, film içerisinde tutarlı bir evren yaratmaktan ziyade çoklu bir film evreni yaratmaktadır.

Film anlatısı kapalılık karşısında açıklık ayrımı üzerinden incelendiğinde, var olan belirsizliklerin film boyunca devam ettiği, gerçeğe hayalin iç içe geçerek muğlaklık oluşturduğu görülmektedir. Anlatı içerisinde, yemek yenilen gecede yaşanan olaylar gibi Emre ile Murat arasındaki ilişki de cevaplandırılmamaktadır. Bilgisel boşluklar ile filmin açık uçlu bir şekilde bitmesi, anlatıdaki muğlaklığı desteklemektedir. *Kurak Günler*, Wollen'ın bu kez haz karşısında rahatsız olma ayrımı temel alınarak analiz edildiğinde, Alper'in izleyiciyi işlediği temalar üzerinden düşünmeye sevk etmesi, izleyicinin haz almasından ziyade rahatsız olmasını sağlamasıyla uyumlu olduğu görülür.

Son ayrım olan kurgu ve gerçeklik üzerinden incelenen anlatıda, Emin Alper'in, izleyicinin film dünyasına kapılmasını istemediği aksine seyircinin filmde işlenen temalara karşı eleştirel bir gözle yaklaşımlarını sağlayacak bir anlatı inşa ettiği görülmektedir. *Kurak Günler* anlatısal olarak net bir anlatı yapısı ile bağdaşmamaktadır. Film anlatısı, çağdaş ve postmodern anlatısal özelliklere sahip olduğundan, filmsel yapıya melez bir anlatı formu egemen olmaktadır.

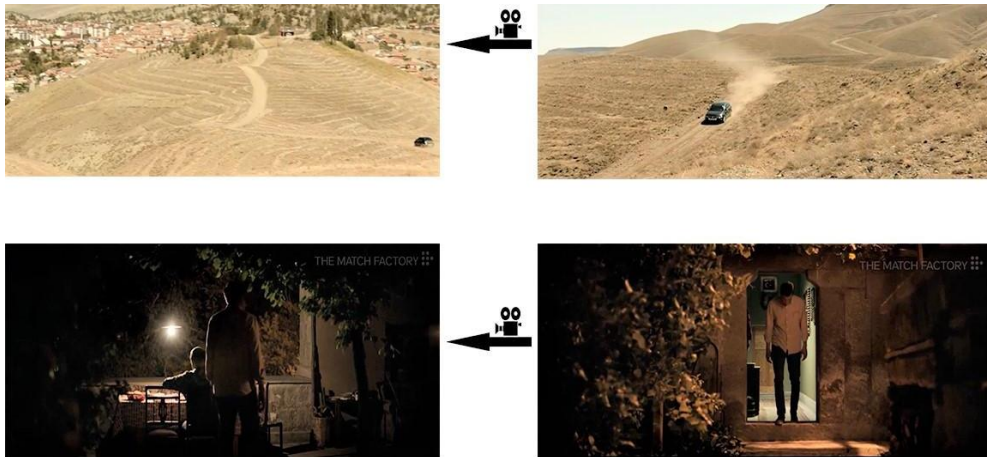
Emin Alper, Yanıklar kasabasının mikrokosmosu aracılığıyla evrensel ve yerel sorunlar üzerinden çözümlemeler yapmaktadır. Daha önceki filmlerinde kurduğu dünyadan farklı olarak *Kurak Günler* için zaman mekân bilgileri vermektedir. Su kaynağının siyasi kontrolü üzerinden gelişen hikâye, çeşitli temaların zeminini oluşturmaktadır. Kuraklık olgusunun temel mesele haline geldiği filmde Alper, küresel su krizine dair sorunları ele almakta ve söylemini su krizinin yerel ölçekte yarattığı çatlaklar üzerinden gerçekleştirmektedir. Hikâyede yer alan iktidar ve muhalefet çatışmasından doğan siyasi çekişme, ülkedeki çürümüş siyaset anlayışının göstergesi haline gelmekte, tarafsızlığını korumaya çalışan savcı ise bu çekişmeden payına düşenler ile boğuşmaya çalışmaktadır. Film, tüm bunlar olurken bir yandan da toplumsal yozlaşmayı eleştirmektedir.

Kurak Günler, artan popülist söylemlerin ve yozlaşmış sistemlerin seyrini belirtmek adına homofobiyi de konu olarak ele almakta ve ülkedeki homofobi üzerine çıkarımlarda bulunmaktadır. Homofobi üzerinden muhafazakâr toplum eleştirisi yapan film, menfi ilişkiler doğrultusunda ilerleyen kirli siyaset anlayışının bu durumu çıkarları doğrultusunda nasıl halka karşı kullandığını göstermektedir. Filmde nefret ve öfke söylemlerinin yanında kadına şiddeti de işleyen Alper, Pekmez karakteri üzerinden Türkiye gerçeklerine bir kez daha eleştiri getirmektedir. Belediye başkanının evinde gerçekleşen akşam yemeğinden sonra engelli olan Pekmez'e tecavüz edilip dövülmesinin ardından yaşanan olaylar ve Pekmez karakterinin sessizleştirilmesi, ülkedeki ataerkil sistemin temelindeki anlayışın

izlerini taşımaktadır. Diğer yandan çingene olan Pekmez'in defalarca tecavüz ve şiddete maruz kalması, kasaba halkının zihniyeti hakkında da bilgi vermektedir. Türkiye'nin neredeyse her yerinde yaşayan *esmer vatandaş*, *karaçi*, *poça* gibi isimlerle anılan ve marjinal bir topluluk olarak görülen çingenelerin, çoğunlukla olumsuz koşullarda hayatlarını idame ettikleri, toplumsal statülerinin düşük olmasından dolayı toplum tarafından sürekli dışlanıp ayrımcılığa maruz kaldıkları görülmektedir (Ünaldı, 2012, s. 615). Bu durum film içerisinde de gözler önüne serilmektedir; kasaba eşrafının Pekmez'in yaşadıklarına göz yumması, öteki olarak görülen bir topluluğa karşı yaklaşımı ortaya koyar. Alper, *Tepenin Ardı* filminde öteki olarak görülen Yörüklerin maruz kaldığı davranışların aynısını *Kurak Günler*'de çingeneler üzerinden göstermekte, körelmiş katı zihniyete sahip toplulukların öteki olarak ilan ettiği kişi veya gruplara karşı sergilediği tutumları bir kez daha filminde işlemektedir. Nefretin ve öfkenin sürekli kendini hissettirdiği film evreninde şiddet, korku ve gerilim olguları ön plana çıkmakta, mekânın varlığı ile de desteklenen gerilimli atmosfer filmin tekinsiz evrenini beslemektedir. Filmin bu atmosferi, hikâyenin sonlarına doğru linç girişimi ile doruğa çıkmaktadır. Belediye Başkanı Selim'in tekrar seçimleri kazanmasıyla gazeteci Murat'ın ofisi ve çingenelerin yaşadığı alanlar yakılıp yıkılmakta, aynı galeyan savcının evine de yönelmektedir. Filmde, kendinden olmayana karşı nefret besleyen toplulukların gücü ve iktidarı elde edince sergilediği linç girişimi, akıllara Madımak Olayı'nı getirmektedir.

Kurak Günler'de Sinematografi

Emin Alper *Kurak Günler*'de önceki filmlerine göre daha fazla kamera hareketine yer vermiştir. Saptanan 179 kamera hareketi vardır. Filmde yaratılan politik ve psikolojik gerilimin yanında hikâyenin hareketliliğinin de vurgulanması adına en çok (84 kez) *dolly* (kaydırma) hareketi kullanılmış;



Görsel 1. Filmin açılışında kasabanın pan hareketiyle tanıtıldığı sahne, 2''18'

gerilimli atmosferi dolly (kaydırma) hareketi ile desteklemiştir. *Dolly* ya da *tracking* olarak adlandırılan kamera hareketi, kameranın gövdesiyle birlikte ileri-geri, sağa-sola hareket etmesi ile oluşmaktadır. Emre karakteri üzerinden sıklıkla tercih edilen *dolly* hareketinin, özellikle Emre'nin olayların yaşandığı geceyi hatırlama çabasında arttığı görülmektedir.

Dolly hareketinin ardından en çok *pan* (yatay çevrinme) hareketine başvurulduğu görülmektedir. *Pan* sözcüğü *panoramik* sözcüğünün kısaltmasından oluşmakta ve kameranın yer değiştirmeden yatay olarak dönmesini belirtmektedir (Brown, 2018, s. 304). *Kurak Günler*'de 50 kere kullanılan *pan*, Alper'in önceki filmlerindekilerle aynı amaca hizmet etmekte, genel olarak hikâyenin geçtiği mekânı tanıtmak için tercih edilmektedir (Görsel 1).

Sıklıkla kullanılan bir diğer kamera hareketi ise *tilt* (dikey çevrinme) hareketidir. *Tilt* hareketi, kamera gövdesinin sabit kalarak dikey ekseninde aşağı-yukarı hareket etmesidir (Barnwell, 2015, s. 75). Toplamda 32 kere kullanılan *tilt* hareketi, sıklıkla film evreni ve yaşanan olaylar hakkında bilgi vermektedir. Örneğin, filmin ilk sahnelerinin birinde Emre uyanarak lavaboya gitmekte ve musluğu açmaktadır. Sahnenin devamında kameranın, musluğun tepesinden



Görsel 2. Savcı Emre'nin arabası ile kasabaya girdiği ve tepeden yapılan vinç hareketi ile ölü bir domuzun bir arabanın arkasından sürüklendiğini gösteren sahne, 4"30'

aşağıya doğru *tilt* yaptığı ve suyun akmadığı görülmektedir. Bu hareket ile kasabada yaşanan su sıkıntısı belirtilmekte ve hikâyenin ana temalarından biri olan kuraklık vurgulanmaktadır.

Filmdeki son kamera hareketi ise *crane* (vinç) hareketidir. Vinç hareketi, kamera gövdesinin altındaki nesne (tripod, jimmy jib) aracılığıyla yukarı ve aşağı, öne-arkaya hareket etmesidir. Alper vinç hareketini ilk defa bu filmde tercih etmiş ve 13 kez kullanmıştır. Havadan yapılan çekimler ile hem hikâyenin geçtiği mekân tanıtılmakta hem de yaşanan olaylar tepeden görüntülenerek etkisi artırılmaktadır. Örneğin Savcı Emre'nin arabası ile kasabaya girdiği ilk sahne, tepeden yapılan vinç hareketi ile gösterilmektedir (Görsel 2). Sahnenin devamında, ölü bir domuzun arabanın arkasına bağlanarak sürüklendiği, ardında kan çizgisi bıraktığı ve Emre'nin de kan çizgisini takip ederek ilerlediği görülmektedir. Sahnenin bu şekilde yukarıdan takip edilmesi, kasaba halkının büyük bir coşku ile düşman olarak kodladığı domuzu nasıl itibarsızlaştırdığını belirtmekleedir. Diğer bir yandan filmin nasıl bir atmosfere sahip olacağı hakkında ipucu veren bu sahne, kan izlerini takip ederek anlatıya dâhil olan Emre'nin ilerleyen sürede nasıl bir tavırla karşılaşacağını da altını çizmektedir.

Emin Alper *Kurak Günler*'de daha önceki filmlerinden çok daha fazla (toplamda 1023 kez) çekim ölçeği kullanmaktadır. Toplamda 548 kere göğüs çekim ölçeği kullanılmış, mekân önemsizleştirilerek duygu durumlarının ön plana çıkması sağlanmıştır. Filmde yer alan temalar göğüs çekim ölçeği ile biçimsel olarak desteklenmektedir. Örnek olarak, avukat Şahin ve dişi Kemal'in (Erdem Şenocak) Savcı Emre'yi ziyaret ettikleri sahne içerisinde sık sık göğüs çekim kullanılmaktadır. Emre'nin domuz avlama olayına karşı kararlı duruşu, tercih edilen çekim ölçeği ile net bir şekilde gözlemlenmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Şahin ile Kemal'in Emre'yi ziyaret ettikleri ve Emre'nin sıklıkla göğüs planda gösterildiği sahne, 9"10'

Göğüs çekim ölçeğinin anlamsal olarak hizmet ettiği bir başka sahne ise kasaba halkının Emre ve Murat'ı linç etmek için Emre'nin evini sardığı sahnedir. Kasaba halkı evin etrafını sarak sloganlar atmakta, kamera ise kalabalığı göğüs çekimde göstererek besledikleri öfke ve nefreti görünür kılmaktadır. Film evreninde var olan linç kültürünün vuruculuğu ve halkın kendinden olmayana karşı beslediği öfke, tercih edilen çekim ölçeği ile vurgulanmaktadır.

En çok tercih edilen çekim biçimi sırasında ikinci olarak orta çekim ölçeği gelmektedir. Film içerisinde toplam 187 kere tercih edilen bu çekim ölçeği ile izleyici olayları takip eden üçüncü kişi konumuna getirilmektedir. Bu sayede karakter hareketleri ve söylemleri beraber sunulmakta, karakterlerin çevresi ile olan ilişkileri belirtilmektedir. Örneğin, göl kenarında Murat'ın savcıyı gözetlediği sahnede, savcının üstsüz olduğunu belirtmek için orta çekim ölçeği kullanılmakta ve savcının bu durum karşısındaki tepkisi yine aynı çekim ölçeği ile gösterilmektedir (Görsel 4).



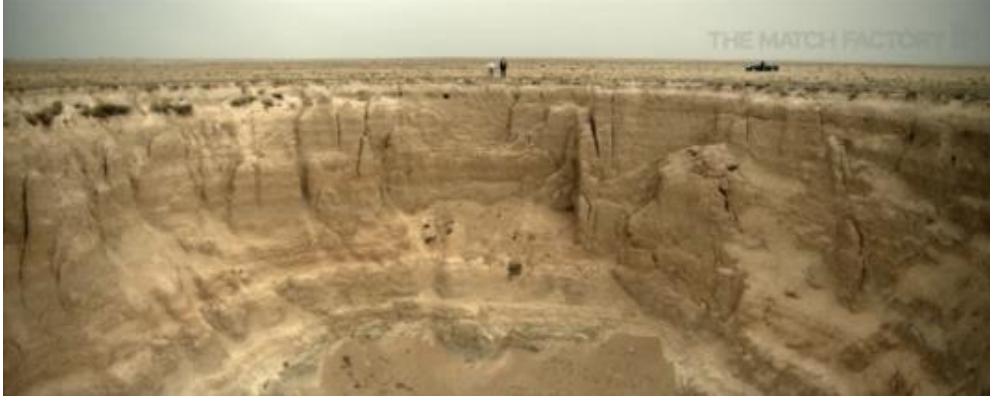
Görsel 4. Murat'ın savcıyı göl kenarında orta planda izlediği sahne, 18''27'



Görsel 5. Savcı Emre ile Murat'ın ev içerisinde karşılaştıkları sahne, 65''32'

Baş çekim ölçeği, filmde 117 kez kullanılmıştır; bu ölçekte karakterlerin duygu ve psikolojik durumları ön plana çıkarılmaktadır. Örneğin Emre'nin, Şahin ve Kemal'le yemek yiyip eğlendiği sahnede, gecenin sonlarına doğru Emre kusmakta ve fenalaşmaktadır. Baş çekim ölçeği ile yüz ifadesinin belirginleştiği sahnede, Emre'nin terlediği ve göz kenarlarının karardığı görülmektedir (Görsel 5). Sahne içerisinde Şahin'in, Pekmez'e karşı olumsuz davranışlar sergilediğini gören Emre'nin, baş çekim ölçeğiyle müdahale edemeyecek durumda olduğu belirtilmekte ve psikolojik motivasyonu ön plana çıkartılmaktadır.

Baş çekim ölçeğinden sonra filmde en çok boy çekim ölçeği tercih edilmektedir. 89 kere kullanılan boy çekim ölçeğiyle karakterlerin birbirlerine karşı davranışları ve yaşanan olaylara karşı tepkileri belirtilmektedir. Diğer yandan film evreninde var olan önemli temalar yine tercih edilen boy çekim ölçeği ile vurgulanmaktadır.



Görsel 6. Filmin açılış sahnesi, 50'

Filmde tercih edilen bir diğer çekim ölçeği ise 50 kere kullanılan genel çekim ölçeğidir. Film içerisinde kullanılan genel çekim ölçeğinin, genellikle hikâyenin geçtiği mekânı tanıtmak amacıyla tercih edildiği görülmektedir. Diğer yandan filmin ana temalarından biri olan kuraklık ve su probleminin bir ürünü olan obruklar yine tercih edilen çekim ölçeği ile gösterilmekte ve hikâyeye dair bilgi verilmektedir. Hikâyeye bir western atmosferi katan genel ölçekler, *Tepenin Ardı* filmi ile benzerlik göstermektedir. Örnek olarak filmin açılış sahnesi genel çekim ölçeği ile yapılmakta, obruğun karşısında konuşan savcı ve hâkim görüntülenmektedir (Görsel 6). Filmin açılış sahnesi ile tercih edilen çekim ölçeği, hikâye hakkında bilgi vermektedir.

Kurak Günler filminde en az kullanılan çekim ölçeği ise, Alper'in tüm filmlerinde olduğu gibi, yakın çekim ölçeğidir. Film içerisinde toplam 32 kere tercih edilen yakın çekim ölçeği ile psikolojik çözümlemelerin yapıldığı ve karakterlerin ruh hallerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Diğer yandan domuz ve fare figürlerinin sık sık yer aldığı filmde, adı geçen hayvanların yakın çekimler ile gösterildiği ve hayvanlara yapılan yakın çekimler ile simgesel anlamlar



Görsel 7. Kasaba halkının domuz kovaladığı sahne, 3"1'

oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin kasaba halkının domuz kovaladığı sahnede, domuzun gözlerine ve ağzına yapılan yakın çekimler ile hikâyenin şiddetli ve gerilimli bir atmosferde geçeceği belirtilmektedir (Görsel 7). Aynı şekilde ölen farenin yakın çekimi de hikâyenin alt metninde yer alan kötülüğü vurgulamaktadır.

Kurak Günler’de Mizansen

Kurak Günler’in görsel kompozisyonunda ön plana çıkan çerçeve düzenlemesi, anlatıda yer alan temaların görsel öğeler ile desteklendiği ve bunlarla uyum içerisinde olduğu bir yapıya sahiptir. Emin Alper’in çerçeve düzenlemesine yönelik tutumu incelendiğinde, sıklıkla kapalı bir çerçeve oluşturduğu görülmektedir. Klasik anlatının her şeyi görme isteğinden kaynaklanan bu çerçeve düzeni, film içerisinde kamera hareketleri ile oluşturulmaktadır. Fakat Alper’in, kapalı çerçeve yapısını ses bileşeni ile yer yer bozuma uğrattığı ve ses aracılığıyla çerçeve dışındaki alanı izleyiciye hissettirdiği görülmektedir. Örneğin, Emre’nin sarhoş olduğu gece kamera sadece Emre’nin bitkin yüzünü gösterse de sesler ile eğlencenin devam ettiği ve çerçeve içerisinde olmasa da diğer karakterlerin eğlendiği anlaşılmaktadır.

Kurak Günler’de yaratılan atmosferin temelini, yoğunluklu bir şekilde aydınlatma bileşeni oluşturmaktadır. Film içerisinde tercih edilen aydınlatma yönteminin, gece ve gündüz sahneleri olarak iki türe ayrıldığı görülmektedir. Filmde gündüz tercih edilen aydınlatma *Tepenin Ardı* filmiyle benzerlik göstermektedir. Gündüz yapılan çekimlerde ön plana çıkan açıklık ve netlik, western atmosferini çağrıştırmakta ve atmosfer filmin renkleri ile desteklenmektedir. Kuraklığın yaşandığı coğrafyanın geniş bir alana yayılarak kahverengi tonlarında olması, çöl atmosferini, dolayısıyla western ikonografisini anımsatmaktadır (Görsel 8). Filmde ışığın yönetsel ve anlamsal olarak değiştiği ikinci tür ise akşam sahneleridir. Bu sahnelerde tercih edilen aydınlatmanın *Abluka* filminin aydınlatma yöntemi ile benzer özellikler taşıdığı, her iki filmde de karakterin ruh haline ve hikâyenin dramatik yapısına vurgu



Görsel 8. Hikâyenin geçtiği Yanıklar kasabasının gösterildiği sahne, 2’33’

yapacak bir aydınlatmanın düzenlendiği görülmektedir. Karakterin ruh halini yansıtmak amacıyla önce doğal bir aydınlatma, sonrasında ise uygulanan aydınlatma üzerine psikolojik bir aydınlatma yapıldığı görülmektedir. Düşük kontrastlı aydınlatma yönteminin kullanıldığı akşam sahnelerinde aydınlık ve karanlık bölgeler yaratılmaktadır (Görsel 9-10).



Görsel 9. Pekmez ve ailesine ait olan evin yakıldığı sahne, 115''1'



Görsel 10. Emre'nin ile Murat'ın ev içerisinde karşılaştığı sahne, 70'' 5'

Dekor dışında incelenmesi gereken diğer bileşenler ise filmde yer alan kostüm ve aksesuarlardır. Kostümlerin, karakter yapıları ile uyum içerisinde olduğu ve gerçekçi bir şekilde filmde yer aldığı görülmektedir. Savcı Emre, olabildiğince tertipli ve düzenli takım elbisesiyle devleti temsil etmekte, Belediye Başkanı Selim ile oğlu Şahin'in yer yer giydikleri avcı elbiseleri ise şiddet yanlısı karakterlere sahip olduklarını ve son olarak Pekmez ve babasının kıyafetleri ise ait oldukları topluluğu belirtmekle birlikte sınıfsal statülerini göstermektedir.

Kurak Günler'de Kurgu

Kurak Günler'in kurgu yapısı incelendiğinde, Alper'in daha önceki filmleri ile hem benzer hem de farklı özellikler taşıdığı görülmektedir. Kurgusal yapısı ile postmodern anlatısal özelliklere sahip olan *Kurak Günler*, yönetmenin varlığını hissettirdiği ilk filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Epizotlar ile bölümlere ayrılan, filmde yönetmenin filmin ilerleyen süreçlerinde izleyicinin neler ile karşılaşacağı hakkında bilgiler verdiği görülmektedir. Dört bölüm halinde kurgulanan film, ziyafet, soruşturma, yeni gözaltılar ve seçim bölümlerinden oluşmakta, her bir bölüm film akışı ile birlikte ritmi hızlandıran ve gerilimi artıran bir yapı içerisinde tasarlanmaktadır.

Düz bir anlatım yerine *flashback*ler (geçmişe dönüş) ile ilerleyen kurgu biçimi, içerisinde barındığı muğlaklık ile Alper'in *Abluka* filmi ile benzerlikler göstermektedir. Savcının hatırlamadığı geceye dair öğrendiği yeni bilgiler, geceyi hatırlama biçimini değiştirmekte ve yaşanan değişim gerçekliği muğlaklaştırmaktadır. Kapalı bir atmosfer içerisinde ekrana gelen *flashback*ler, hayal ile gerçeği iç içe sunmakta ve gerilimi yükselterek izleyicinin merak seviyesini sürekli canlı tutmaktadır.

Son olarak, film kurgusunun bütüncül yani doğrusal bir anlatıdan uzak tasarlandığı görülmektedir. Anlatı içerisinde yaşanan olayların neden-sonuç ilişkileri arasındaki bilgisel boşluklar, izleyicinin aktif bir katılımına yol açmaktadır. Örneğin, yaşanan bazı olaylar direkt gösterilmemiş, seyircinin anlatıdaki var olan bu boşlukları kendi zihninde tamamlamasının zemini hazırlanmıştır. Bu durum, kasaba halkının Savcı Emre'ye karşı olan tavırlarını anlamada seyirciyi bilgisel boşluklar ve soru işaretleri ile baş başa bırakmıştır. *Kurak Günler*, süreksizlik kurgusunun ilkelerini kullanarak seyirciyi hikâyenin bir parçası yapmakta ve izleyiciyi pasif bir alıcı konumundan uzaklaştırmaktadır. Emin Alper'in bu kurgusal tercihi, hem filmin anlatısal temalarının temelini güçlendirmekte hem de filmsel evrenin gerilim ve kaotik atmosferini canlı tutmaktadır.

Kurak Günler'de Ses

Emin Alper sinemasının önemli bir biçimsel bileşeni olan ses, *Kurak Günler* filminde de önemini korumakta, korku ve gerilim atmosferi film boyunca sesler ile desteklenmektedir. Savcının geceyi hatırlama çabası süresince duyulan müzikler, onun içerisinde bulunduğu psikolojik durumunu yansıtmakla birlikte filmin gerilimini de yükseltmektedir. Diğer yandan filmin ilk bölümlerinde kullanılmaya başlanan müzikler, film evreninin ürpertici atmosferine izleyiciyi hazırlamaktadır.

Filmdeki genel ses kullanımı incelendiğinde, yer yer gerçeklik yanılsamasının kırıldığı, ses ve görüntü bütünlüğünün bozuma uğratılarak izleyicinin edilgen durumdan etken bir duruma getirildiği görülmektedir. Kullanım alanları bakımından filmdeki ses bileşeni çoğu zaman görüntüyle doğrudan örtüşmemekte ve bu durum seyircinin sahneye dair algısını sarsmaktadır. Örneğin, Emre'nin kasaba halkıyla karşılaştığı anlarda duyulan uğultular, çevre sesleri ya da kaotik atmosferi besleyen tempolar yaşanan olayı fiziksel gerçekliğinden kopartmaktadır. Film içerisinde gündelik bir sohbet varken, ses tasarımı ile tehditkâr bir atmosferin yaratılması, seyircinin var olan sahneyi gerçek dışı bir metafor olarak algılamasını sağlamaktadır. Sahne içerisindeki bu uyumsuzluk, kasaba halkının toplumsal yapısına ilişkin rahatsız edici bir his yaratmakta ve seyirciyi bu yaşanan ilişkilere eleştirel bir tutum takınmalarına zorlamaktadır. Diğer yandan filmdeki diyaloglar, yer yer monoton veya fazla keskin bir şekilde tasarlanarak gerçeği rahatsız edici bir hale getirmektedir. Kasabalının bir araya geldiği sahnelerde, sıradan diyalogların altına yerleştirilen gerilimli ses efektleri, bu sahnelerdeki sosyal etkileşimi doğal olmaktan çıkartmakta, kasabadaki tehditkâr atmosferi ve baskıyı soyut bir boyuta taşımaktadır. Ses ile görüntü arasında yer alan bu uyumsuzluk, filmde Brechtyen bir yabancılaştırma etkisi yaratmaktadır. Seyirci, film anlatısına tamamen kapılmak yerine, aktif olarak sorgulayıcı bir tutumda yer almaktadır.

Sonuç

Kurak Günler filminde anlatı geçişkenliğinin, net bir neden-sonuç zinciri ile örülü bir anlatı çerçevesinde ilerlememektedir. Yaşanan olayların belirsizliği, anlatısal boşluklar meydana getirmiş ve oluşturulan bilgisel boşluklar nedensellik bağlarının zayıflamasına neden olmuştur. Nedensellik ilkesinin olabildiğince minimize edildiği film anlatısında, çoğunlukla anlatı geçişsizliği yaratılmış, gerçek ile hayali olanı içe içe geçirilmiştir. Filmde yaşanan olaylar, nedensellik ilkesinden bağımsız gerçekleşmiş giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden ziyade anlatı parçalara bölünerek Brechtyen (seyirciyi yabancılaştırma durumu) bir yapıda işlenmiştir. *Kurak Günler*'de yer alan gerçeklik kavramının muğlaklığı, zamansal atlamalarla birlikte heterojen bir dünya yaratmıştır. Yönetmenin, önceki üç filminden farklı olarak ilk defa üstkurmaca bir anlatı oluşturduğu görülmüştür. *Kurak Günler* filminde anlatımın epizotlara ayrıldığı ve yönetmenin olaylar hakkında önceden bilgi vererek sürecin hangi yönde ilerleyeceğine ilişkin izleyiciye ipuçları verdiği gözlemlenmiştir.

Alper sinemasında zaman mekân bilgilerinin tam olarak belirtilmediği, bu sayede masalsı ya da distopik bir hikâye atmosferlerinin oluşturulduğu görülmüştür. Zaman ve mekân bilgilerinin sunumu yine *Kurak Günler* filminde değişim yaşamış; Alper, bu filmde zaman ve mekânı belirterek önceki filmlerinden farklı bir yol izlemiştir. Alper'in, anlatısal düzeyde de daha önceki filmlerinden farklı bir yöntem tercih ettiği tespit edilmiştir. Üstkurmaca bir anlatının yanında zaman mekân bilgilerinin yer aldığı filmde, muğlaklık artmış ve karakterlerinin gittikçe ifadesiz ve tepkisiz bir hal aldığı gözlemlenmiştir. *Kurak Günler*'in anlatı yapısının yer yer çağdaş, yer yer postmodern bir anlatı ile ilerlediği ve filmsel yapıya melez bir anlatının sahip olduğu anlaşılmıştır.

Analiz sonucunda, anlatı içerisinde siyasal yozlaşma, homofobi ve kuraklık üzerinden temellenen temalar farklı temaların aktarılması için zemin oluşturmuştur. Diğer yandan şiddet, korku, paranoya gibi temaların filmde var olduğu görülmüş ve bu temaların sıkışık ve klostrofobik bir evrende sunulduğu desteklendiği tespit edilmiştir.

Filmin sinematografik olarak incelenmesi sonucu, kamera hareketlerinin ve çekim ölçeklerinin anlatı yapısını destekleyecek şekilde stilize edildiği görülmüştür. Alper'in daha çok kamera hareketi kullanmasıyla sinematografik anlamda gittikçe hareketlilik kazandığı sonucuna ulaşılmış, sanat filmlerinin genel olarak durağan bir anlatıya sahip olduğu yönündeki genel yargının burada geçerli olmadığı görülmüştür. Genel olarak Alper tüm filmlerinde, daha da özelde ise *Kurak Günler*'de sıklıkla kullandığı *dolly* (kaydırma) hareketiyle, hareket duygusunu pekiştirmek, duygusal durumu desteklemek ve manipülatif etki yaratmak amacı taşımaktadır. Filmlerde sıklıkla kullanılan çevrinme hareketlerinin (*pan*, *tilt*), klasik anlatı sinemasının stilistik kullanım amaçları ile örtüştüğü, genel olarak tanıtıcı ve uzamsal ilişkiyi vurgulamak amacıyla

kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Emin Alper'in *Kurak Günler* filminde sinematografik olarak bir yenilik denediği ve ilk defa vinç hareketine yer verdiği görülmüştür. Vinç hareketiyle filmin mekânsal tanıtımı yapılmış ve olaylar yukarıdan görüntülenerek etkisi artırılmıştır.

Kurak Günler'de kullanılan 1023 çekim ölçeği istatistiksel olarak değerlendirildiğinde, Alper'in ilk üç filmi arasındaki artış farkından çok daha yüksek bir farkla çekim ölçeklerine yer verdiği tespit edilmiştir. Göğüs çekim ölçeğinin kullanım alanları incelenmiş ve genel olarak duygu durumlarının ön plana çıkartılması, dramatik yapının inşa edilmesi ve psikolojik motivasyonun seyirciye aktarılması amacıyla kullanıldığı saptanmıştır. Alper, sinematografik olarak klasik ve çağdaş biçimin stilistik araçlarından yararlanmış ve filmde yer alan sinematografik öğeler, anlatı yapısında yer alan temaları bütünlüklü bir şekilde desteklemiştir.

Mizansen bileşenlerinin filmde nasıl kullanıldığına dair yapılan analiz sonucunda, Alper'in işlediği temaları görsel kompozisyon tasarımında ön plana çıkardığı; çerçeve, aydınlatma ve dekor-kostüm öğeleriyle anlatıda yer alan temaları bütünlüklü bir şekilde sunduğu görülmüştür. Alper, çerçeve düzenlemesinde alan derinliğini başarılı bir şekilde kullanmış; ön ve arka planda yer alan karakterleri bulundukları mekân ile birlikte sunmuş ve çevreleriyle olan ilişkilerini izleyiciye aktarmıştır. Filmde oluşturulan çerçeve düzenlemesinin sıklıkla kapalı bir çerçeve yapısına sahip olduğu analiz edilmiştir. Karakterlerin ve yaşanan elzem olayların sıklıkla çerçeve dışına taşındığı kapalı çerçevede, izleyicilerin yaşananlara şahitlik etmemesi sağlanmıştır.

Filmin aydınlatma özelliği incelendiğinde, özellikle gece yapılan çekimlerde sıklıkla çağdaş anlatıya özgü aydınlatma biçiminden faydalandığı görülmüştür. Filmin gündüz çekimlerinde çoğunlukla yüksek kontrastlı bir aydınlatma yöntemi tercih edilmiş, tercih edilen aydınlatma yöntemi ile açıklık ve netlik yaratılmış ve gündüz yapılan çekimlerde mekân, western atmosferini çağrıştırmıştır. Gece yapılan çekimlerde ise çoğunlukla dramatik bir aydınlatma tercih edilmiş, oluşturulan aydınlatma türü ile nesnel ve öznel etkiler yaratılmış ve bu etkiler karakterlerin iç dünyasına dair bilgiler sunmuştur.

Filmde tercih edilen mekân özellikle anlatıda yer alan temanın aktarımı için başat rol oynamıştır. *Kurak Günler*'de sıklıkla işlenen şiddet, sıkışıklık, çıkmazlık, korku ve paranoya gibi temalar mekânın bir parçası olarak sunulmuştur. Filmdeki kasaba, Alper'in daha önceki filmlerinde var olan mekânsal tasarıma benzer olarak sürekli kaçılması gereken ama bir türlü çıkılamayan bir yer olarak anlatıda yer almıştır. Ana karakterin sıkıştırıldığı mikro mekân, sınıfsal eşitsizliğe dair çözümlemeler yapılmasını sağlamıştır. Savcı Emre'nin evi bu durumu örneklendirmektedir. Filmde yer alan kostüm ve

aksesuarlar ise anlatının kurgusalıktan ziyade gerçekçi bir şekilde inşa edilmesini sağlamış ve sahici bir şekilde düzenlenmiştir.

Kurak Günler'deki kurgusal yapıya genellikle süreksizlik hâkim olmuştur. Filmde kurgu aracılığıyla bilgisel boşluklar yaratılmıştır. Oluşturulan enformasyon boşluklarıyla, seyirci yaşanan olaylar hakkında düşünmeye yönlendirilmiştir. Kurgu aracılığıyla filmde zamansal devamlılık Alper'in daha önceki filmleri gibi düz bir şekilde akmamış, *flashback*ler ile anlatıda kurgusal olarak heterojen bir dünya yaratılmıştır. Heterojen bir dünyanın yaratıldığı film evrenlerinde muğlaklıklar ve düşsel gerçeklikler meydana gelmiştir.

Filmin ses bileşeni, Alper'in yaratmış olduğu sinemasal atmosferini desteklemekte, yer yer çağdaş anlatıya bazen de klasik anlatıya özgü stilistik yaklaşımlarla sesler düzenlenmektedir. Ses öğesinin işlevsel bir şekilde kullanıldığı filmde, diyaloglar ile filmlerin politik ve eleştirel yaklaşımı ortaya konulmuş, anlatıda yer alan temalar desteklenmiştir. Diyaloglar ile birlikte filmlerde kullanılan ses efektleri, gerilim ve korku gibi temalar güçlendirilmiştir. Son olarak filmlerdeki müzik kullanımı, dramatik etkiyi artıran ve yine filmlerdeki gerilimli atmosferi pekiştiren bir yapıda sunulmuştur.

Emin Alper'in anlatısal dilinin yer yer klasik anlatı metotları ile uylaşım içerisinde olduğu, fakat filmde sıklıkla başvurduğu çağdaş ve postmodern sinema anlayışlarına ait anlatısal özelliklerin, yararlandığı klasik anlatı yapısının uylaşımını ihlal ettiği tespit edilmiştir. Alper'in, filmde tercih ettiği sinemasal tekniklerin ise net bir modelle bağdaşmadığı ama çoğunlukla çağdaş anlatının stilistik araçlarıyla anlatısını biçimlendirdiği ve bu model üzerinden hareket ettiği görülmüştür. Alper'in biçimsel olarak sıklıkla tercih ettiği çağdaş anlatı modeli, izleyici ile olan ilişkisini belirlemiş ve bu tercih bilinçli olarak filmde devam ettirilmiştir. Anlatısal dil ile paralel bir şekilde yer alan biçimsel dil, filmde işlenen temaların izleyici tarafından fark edilmesine ve seyircinin ele alınan sorunlar üzerinden düşünmesine olanak sağlamıştır.

Emin Alper'in kişisel bir biçem oluşturarak filminde özgün bir anlatıyla birlikte stilistik bir dil kullanması, politik bir film yaparak temalarını evrensel ve yerel problemlerin temellerine inerek belirlemesi, filmlerinde kendine özgü sinematografi, mizansen, kurgu ve ses biçimini yaratması onu, günümüz sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri haline getirmiştir.

Beyanlar

Bu çalışma, Kenan Diler'in (2023) Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anasanat Dalı'nda Doç. Dr. Nergiz Karadaş Toktaş danışmanlığında tamamladığı *Sinema ve Biçem İlişkisi Çerçevesinde Emin Alper Sineması* başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

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

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım, düzenleme – DİLER, K.; Kavramsallaştırma, metodoloji, denetim, yazım—gözden geçirme ve düzenleme – KARADAŞ TOKTAŞ, N. 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 çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2022-10012 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

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

- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. Say Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema*. (Çev. Rabia Ünal). Öteki Yayınevi.
- Bağır, M. (2018). Aristoteles'in mimesis ve katharsis kavramları üzerinden bir film incelemesi: Dogville. *Egemia Dergisi*, 2, ss. 36-55.
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (Çev. Gökhan Aydın). Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. (Çev. İbrahim Şener). Hayalperest Yayınevi.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). *Film sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). De Ki Yayınevi.
- Carroll, N. (1998). Film form: An argument for a functional theory of style in the individual film. *Penn State University Press*, 32(3), ss. 385-401.
- Corrigan, T. (2007). *Film eleştirisi*. (Çev. Ahmet Gürata). Dipnot Yayınları.
- Dönmez, A. (2017). *2000 sonrası Türk Sineması'nda görüntü estetiği ve mizansen* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Giannetti, L. (2014). *Understanding movies*. London: Laurence King Publishing.
- Gürkan, H. ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect filmi örneğinde karşı sinemanın hollywood'da dönüşümü. *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8), ss. 154- 84.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. Nuri Plümer ve Abdulkadir Gölcü). Nirengi Kitap.

- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi? *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(1-2), ss. 133-160.
- Kılıç, L. (1994). *Görüntü estetiği*. Yapı Kredi Yayınları.
- Koca, S. (2016). Üç Maymun bağlamında sinemada biçem. Ed. Canan Uluyağcı. *sonsuzda kadar mutlu mu yaşadılar* içinde, ss. 79-100. Doruk Yayınları.
- Küçükerdoğan, B. (2010). *Sinemada kurgu ve Eisenstein*. Hayalbaz Kitap.
- Lancaster, K. (2011). *DSLR cinema crafting the film look with video*. Focal Press.
- Miller, W. (1993). *Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı*. (Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir ve Nesrin Esen). Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *Bir film nasıl okunur*. (Çev. Ertan Yılmaz). Oğlak Yayıncılık.
- Nişancı, İ. (2018). Teoride ve pratikte sinemada kurgu. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Lütü Ömer Akad sineması* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2012). Postmodern roman'da anlatıcı, zaman ve mekân yapısı. *Turkish Studies Dergisi*, 7(3), ss. 2275-2286.
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *Turkish Studies*, 8(8), ss. 2097-2109
- Topçu, A. D. (2016). Sinema ve zaman: Geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. Ed. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata. *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde, ss. 49-94. Vadi Yayınları.
- Topçu, Y.G. (2019). Görsel biçem: Hollywood biçeminin izinde. Ed. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde, ss. 121-126. İthaki Yayınları.
- Ünaldı, H. (2012). Türkiye'de yaşayan kültürel bir farklılık: Çingeneler. *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), ss. 615-626.
- Wajda, A. (2006). Sinema ve ben. (Çev. Füsun Ant). İstanbul: Es Yayınları.
- Wollen, P. (2013). *Godard ve karşı sinema*. (Çev. Hakan Gürkan). *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3, ss. 77- 87.
- Yıldız, S. (2018). *Sinematografik anlatım*. Su Yayınları.
- Yurdigül, Y. (2019). *Görüntü ve anlam*. Doğu Kitabevi.

Görsel Kaynakçası

Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak Günler*. Liman Film.