

## FİLM YÖNETMEK

Cengiz ASİLTÜRK\*

### ÖZET

Her sanatın kendine özgü kuralları ve en önemlisi de bir dili vardır. Bu da ‘film dilinin görüntü dizimi’ (film dilinin grameri) olarak tanımlanabilir. Film yönetmeye soyunan insanın, her şeyden önce film dilini biliyor olması beklenir. Zira sahneyi çekimlere bölerken (dekupaj yaparken) gözetmesi gereken tek şey, bu çekimlerin birbirlerini bir görüntü dizimi içinde nasıl bütünleyeceğini hesaplamasıdır. Buna, film dilinin matematiği denilebilir. Görüntü diziminin belli bir aşamaya kadar öğrenilebiliyor olması; elinde yeterli bir senaryo olan herkesin, teknik ve oyuncu ekibi bir araya getirildiğinde başarılı film çekeceği anlamına gelmez. Bu makalede yaratıcı bir yönetmende bulunması gereken nitelikler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yönetmen, seneryo, kurgu, sinema dili, yaratıcı.

### ABSTRACT

All the disciplines in art have their own rules and especially their own languages. This can be defined as “the succession of the film language” (the grammar of film). A person who has decided to become a film director is first of all supposed to know this cinematic language because, while he is editing his film, he has to consider how single shootings will comprise a whole in visual succession. One could name this activity the mathematics of cinematic language. Although the knowledge of visual arrangement can be an acquired up to a certain extent, this does not guarantee that everyone with a satisfactory scenario can shoot a successful film if he also has technical staff and actors. In this article, we aim to describe the essential characteristics of a creative director.

**Keywords:** Director, script, montage, film language,author.

---

\* Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV (Türkçe) Bölüm Başkanı.

## 1. GİRİŞ

Kamerayı nereye koyalım? Oyunculara ne demem gerekiyor? Sahnemiz ne anlatıyor? Hiç kuşkusuz, yönetmenin öncelikle kendi kendisine sorup yanıtlaması gereken bu sorulardır. Çoğu yönetmen, sanki film baş oyuncunun eylemlerinin bir kayıdıymış gibi “oyuncu etrafında dolaşalım” yaklaşımını benimser (Mamet, 1997: 1). Bu yaklaşım yanlış.Yönetmen, bir hikaye anlatıcısıdır her şeyden önce.

Romanlar, öyküler, masallar basılı hale gelmeden (tabi, ardından görsel anlatım ortaya çıkmadan), hikâye anlatıcılarının önemi büyüktü. Ünlü Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov, bu örneklerden biridir. Gezgün olarak yaşayan, uğradıkları köylerde köy odasında ağırlanan bu hikâye anlatıcılarına, Türklerde, sofra konuğu denir. Sinema yönetmenlerine, hikâye anlatıcısı bu ilginç insanların günümüzdeki görüntüleri gözleriyle bakılabilir. Yönetmenler bize hikâyeyi görüntüler yoluyla anlatan, bizim hikâyesine inanmamızı, kendimizi kaptırıp ona inanmamızı, en doğru yaklaşımla da, “onu içimizde yaşamamızı/yaşatmamızı” arzulayan sanatçısıdır.

## 2. BİR SANATÇI OLARAK YÖNETMEN

Sanatçının, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğu muhakkak. Bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğurulmaktan kaçması neredeyse olanaksız. Sanatçının, yaşadığı toplumun zihniyetine karşı koymaya çalışması ya bilinçli ya da içgüdüsel bir yoldan olabilir. İçgüdüsel karşı koyma, içinde yaşanılan topluma karşı yabancılaşmayı zorunlu kular (Adanır, 1994: 31).

Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi sanatçı (bu makale ölçüğünde yönetmen), her şeyden önce toplum içinde evrilen, gelişen, farklı bir yapıya büründüğü için de olaylara, *şeylere* farklı bir açıdan bakan bireydir. Yönetmen, film yaratma sürecinde yola bir senaryoyla çıkar.

Sinema salonunda ışıklar söndüncü “oyun başlıyor, şimdi biri bana bir öykü anlatacak” düşüncesi herkeste hüküm sürer (Mamet, 1997: 46). Anlatılan, senaryonun görsel halidir.

Birçok özelliğinin yanında yönetmen, yazıyı görüntüye dönüştüren sanatçdır. Sinema zaten öncelikle görüntüdür. Sinemada, önde gelen anlatım aracı görüntüler olduğu için; birçok yönetmen (örneğin René Clair), sözlü ya da müzikli kısmın, görüntünün önüne geçmemesini önerir (Makal, 1996: 43).

Film en kısa tanımıyla senaryo adı verilen öykünün görselleşmiş halidir. Yönetmen ise filmin yaratıcısıdır. Senaryo çatışma, gerilim, gölgeleme, gelişim, düğümleme, çözümleme gibi dramatik bir örgü halindedir. Geleneksel kurnaca film senaryosunda izleyicinin özdeşlik kuracağı (serüveni anlatılacak) baş kahramanlar bulunur. Baş kahramanın amacına ulaşmasına yardımcı olan eyleyenlerle, bu amaca ulaşılmasını önlemeye çabalayan engelleyenler yan/fon kahramanlardır.

Yönetmen, aynı zamanda senaryoyu yazan kişi değilse, başlangıçta, içeriğini bilmediği bir metnin karşısında bulunuyor demektir. Öyleyse okuduğu öyküyü mekan, renk, ışık, dekor, kahramanlar, diyaloglar, çekim uzunluğu (metrik), çerçeveleme, kurgu, müzik, kamera rejisi, kamera hareketleri ve genel atmosfer ölçüğünde anlama, algılama, içselleştirme ve tüm bunları bütünleştirme yeteneğine sahip olmalıdır. Tüm bunların ötesinde sinema sanatı, doğası gereği, yaratıcısının tek bir çekimin bile hesabını vermesini gerektirir. Filmin herhangi bir çekiminin filmin genel anlatımından (bir kusur sonucu) kopuk, yetersiz olması akılda kalıcıdır; filmimizi zedeler. Öyleyse büyük bir dikkat, büyük bir titizlik gerektiren bir iş yapıyoruz demektir. Şiir sanatını ele alıyor gibi düşünelim, dizede işlevi olmayan yada dizede uygun durmayan sözcük şiir-yapının istenen etkisini bozacaktır. Film-yapıda yer alan uygunsuz çekim de, aynı sonuca yol açar.

Yaratıcı yönetmene yaklaşım açısından; Ake Sandgren, Lars Von Trier'ı şöyle tanıtır: "Okuldan tanırım; o zamanlar bile karakteri çok güçlüydü, çok inatçıydı. Biz diğer öğrenciler, film yapacağımızı biliyorduk, ama o nasıl bir film evreni yaratacağını da biliyordu. Ona göre, fikir ile uygulama arasında bir sınır yoktur. Karar vermekten hiç korkmuyordu (Stevenson, 2005: 16)." Theo

Angelopoulos *film auteur* tanımını sinema tarihi içinde hiç kuşkusuz en çok hak eden yönetmendir. Onun kişiliği, yaratıcı yönetmen kişiliği için çok önemli ipuçları taşır. Yaptığı her filmin her sekansına, kendi sanatsal kişiliğini silinemez bir damga olarak basmayı başarmış bir sinemacıdır o. Filmlerinin hepsini saran, benzersiz bir tema modeli vardır. Onun filmlerinden herhangi birine (ister başlangıçta, ister ortada ya da sonda) şöyle bir bakmak bile, o sahnenin ardındaki yaratıcının kimliğini, kişiliğini açıklamaya yeter (Fainaru, 2005: vii).

En başta bir film setinin sevk ve idaresini yapabilecek niteliklere sahip olması gereken bir yönetmenin ideal olarak birçok bilgiyle de donanmış olması beklenir. Bu bilgiler kuşkusuz ışığı, çerçeveyi, kameranın potansiyelini, kamera altlıklarını, filmin dilini, kurguyu, görüntüye eşlenecek müziği bilmesiyle sınırlı değildir. Yönetmen, yazı (roman, şiir) bilgisiyle donanmış olursa, yazıyla tarif edilen (senaryodaki gizli) görüntüyü kolayca hissedecek ve algılayacaktır. Zira roman ve şiir okumanın, yazılı bir öyküyü görüntüye dönüştürmesi beklenen yönetmenin düş dünyasını zenginleştireceğine; okuduğu olayı zihinde görüntü olarak canlandırma gücünü, imge (imaj) yaratma becerisini geliştireceğine kuşku duyulamaz. Yönetmen, son kertede yeni bir dünya yaratır; var olan dünyayı dönüştürür, değiştirir, inandırıcı ve kabul edilebilir yaşam seçeneği sunar. Gerçek zamanı ve mekanı kullanarak (uzatıp kısaltarak, dönüştürerek), filmsel bir uzam, filmsel bir zaman yaratır; yarattığı bu uzam ve mekânın insanın algı doğasına uygun olması beklenir. Aksi halde film, izleyicide bir yadsınma yaratır, kabul görmez, ona ulaşamaz. Buna, duygunun izleyiciye geçmemesi diyebiliriz. Yönetmenden beklenen; yarattığı, kurduğu dünyanın izleyiciye geçmesi değil midir? Güldürmek, ağlatmak, korkutmak, hüznlendirmek ve daha başka duyguları devindirebilmek için, yönetmenin böyle bir anlatım gücünün olması gerekir. İzleyicide bu duyguları yaratmaya da, "filmsel etki" adı verilebilir.

Yönetmeni yola çıkaracak bir fikir nasıl tanımlanabilir? Zor bir soru. “Aklıma bir fikir geldi” deriz. “Benim fikrim”, “Benim fikrime göre...”. Ünlü bir roman seçmekle filmimiz için gerekli fikri yakalamış sayılabilir miyiz? *Savaş ve Barış* romanını filmleştirme kararımız, tek başına fikrin kendisini oluşturmaz. Buna karşılık, Tolstoy’un bu romanını seçme nedenlerim, romanı perdeye aktarırken kullanmayı düşündüğüm şekil fikir olarak tanımlanabilir. Romanın sonsuz derinliği, sayısız yorum olanağı yaratır. Edebiyatın büyük romanları uzun ömürlüdür; her çağ bu romanlarda yeni bir şeyler keşfedebilir. Bu yüzden de, sinemalarda gösterildiğinde filmin ilginç bulunmasını istiyorsak, o “şeyi” keşfetmeliyiz (Wajda, 1993: 12).

Yaratılmak istenen duyguların izleyicinin algısını devindirmek için ışıktan, mekandan, renklerden, nesne konumlarından, kamera hareketlerinden, çerçevelemeden, müzikten, sinema dilinden, daha başka estetik değerlerden yararlanılabilir. Bunlar da; birleştirme zeka, beceri ve yeteneğini gerekli kılar. Tüm bunların yanında oyuncu yönetimi özel bir yer tutar.

Öyleyse yönetmen denen kişi, birçok bilgi, deneyim, gözlem ve yeteneklerle donanmış olmalıdır. Bu donanımların da her koşulda yetmediğini sinema tarihi göstermektedir. Belki bu durum ilk bakışta bilimsellikten uzak görünebilir, ama durumun hiç de öyle olmadığı bir sözle ortaya konulabilir: “Yönetmen son kertede filme ruh üfleleyen kişidir.”

Nabokov (1988: 12) da, “İnsanoğlunu yoğurup ona biçim veren belli başlı üç tane güç vardır. Bunlar; kalıtım, çevre ve bilinmeyen x faktörüdür” der. İdeal bir yaratıcı yönetmen, bu bilinmeyen x faktörü açısından kendiliğinden, olduğu gibi biridir.

Ancak bunların dışında, teknik olanaklar da, yönetmenin yaratıcılığında belirleyicidir. Yönetmen olanakları, yetenekleri, deneyimleri ölçüsünde; tıpkı kuramcıların sorduğu; “Filmin doğası nedir? Onun gerçeklikle ilgisi nedir? Resim, fotoğraf, sesle ilişkisi nedir? Film uzamsal sanat mı, yoksa zamansal

sanat mı (Andrew, 1995: 18)” biçimindeki sorulara benzer soruları, kendi kendisine sormalı, bunları da önce kendi zihninde yanıtlamalıdır.

### 3. YÖNETMENİN SENARYOYA BAKIŞI

Duygu değerleri gelişmiş bir yönetmen zaten senaryoyu okumaya başladığı anda yazar ya da senaristin dünyasına kolayca girer, onun amacını, niyetini ve zihninde kurduğu dünyayı algılar, duyumsar. Yeter ki, şiir ve roman okuma alışkanlığı, derdini yazıyla aktarma becerisi gelişmiş, yazınsal bir metnin içinden geçme duyarlığı edinmiş olsun. Ancak böyle birinin ruh dünyası zengin olabilir, ancak böyle biri yönetmen olarak tanımlanabilir...

Kuşkusuz yönetmenin kendi kendisine soracağı sorular senaryoyu eline aldığı ilk anda başlar. Senaryoyu okudum. Bu senaryo filme alınmaya değer mi? Bu öykü benim dünyama ne kadar yakın?

Makalemizde sözü edilen yönetmenin; film çekmeyi iş kolu olarak seçen kişi olmadığı ortada; o bir sanatçı. Öyleyse soruları çoğaltacaktır. Bu senaryodan çıkacak film çekilmese de olur mu? Soruya hayır yanıtı verildiği anda, filmin süreci başlamıştır; yeni sorular ardı ardına gelir. Bu senaryo görselliğe dökülmelidir. Anlatılmaya değer bir öykü. Bu filmi çekmeliyim.

#### 3.1. Senaryoyu Sezinleme

Senaryonun kimi olmazsa olmazları vardır, çünkü bir yapı kurulmaktadır. Örneğin bir senaryoda episodlar bulunacaktır. Bir filmin, genel kompozisyon (düzenlenme) kuralları ve o filmin öznel (süjesel) bağlantıları, kendine özgü bir biçimde mikro dünyalara, yani episodlara ayrılır. Episodlar arasında her zaman kesin sınırlar çizmemiz mümkün değildir. Bir episoddan diğerine geçiş, bazen o kadar yumuşak olur ki, farkedemeyiz bile (Aslanyürek, 1998: 120). Bu ve benzeri birçok özelliği barındıran bir senaryo var önümüzde.

Bu senaryo görselliğe dökülmeli. Öyleyse filmin rengi ne? Bu öykü hangi renkle daha iyi atmosfere kavuşur? Yeşil-sarı arası, hüzünlü bir rengi tercih etmeliyim. Öykü bunu gerekli kılıyor. Bu filme nasıl bir ışık yapılmalı. Film, nasıl bir mekanda, hangi mevsimde çekilmeli? Dahili mekanlarda loş bir ışık

kullanılabilir... Caravaggio ışığı mı? Mevsim sonbahar olmalı. Sararmış yapraklar, çıplak ağaçlar, ıslak sokaklar, sisli, terk edilmiş mekanlar, sabah alacılığı ile gün batımı saatleri arasında çalışmalıyız. Oyuncular kimler olabilir?

Bu soruların yanıtları aranmaya başlanır. Uygun isimler arasından tercihler, seçenekli olarak belirlenir. Kamerayı nasıl kullanacağız? Çoğunlukla sabit altlık üzerinde, çevrinmeler yapılabilir. Kamera hareketleri savruk olmamalı. Görüntüler perdede beşik gibi salınmamalıdır; sinemanın ağırbaşlı yapısını gözetmeliyim. Öteki, televizyona uygun! Evet biz film çekiyoruz, televizyon dizisi değil! Buları bilmek bana yarar sağlar. Sanatın en temel gerçeği her ne kadar“... sanat hiçbir biçimde formüllerle uygulamaya dökülemez” biçimindeyse de, kimi kuralları bilmenin hiçbir sakıncası yoktur.

Filmimizin rengi belli, çalışacağımız mevsimi de belirledik. Mekanlar da tamam. Daha fazla iç mekanları mı, yoksa dış mekanları mı tercih etmeliyiz? Senaryo ne diyor bu konuda? Yıllarca ayrı kalmış iki kahramanın “karşılaşma” sahnesi için senarist iç mekanı tercih etmiş. Hayır. “Karşılaşma” sahnesi, mekanın desteğinden yararlanmak için dışarıya çıkarılmalı.

### **3.2. Senaryo Yazınsal/Edebi Metin Değildir**

Yönetmen senaristin tercihini beğenmedi, sahneyi dışarıya aldı. Çünkü buna hakkı var; çünkü kutsal olan senaryomuz değildir. Senaryo dediğimiz metin bizim yol haritamız olabilir, ama onun edebi bir değeri yoktur. Kutsanmaya değer olan bitmiş filmimizdir. Biz filmimize bakalım. Tamam sahneler böyle olmalı. Diyaloğlar, genel olarak iyi. Bunun için ayrı çalışma yapılabilir. Birkaç yerde, kahramanlar senaryo yazarı gibi konuşuyor. Hayır, onlar kahraman! Ayırıştırmalıyız. Onları yaşayan insanlara dönüştüreceğiz. Herkes kendi kendisi olacak kendisi gibi konuşacak. Polis böyle konuşmaz. Böyle bir kadının ağzından böyle sözler çıkmaz. Onun kültür düzeyi bu sözleri kaldırmaz. Tamam replikler ilerde yeniden ele alınacak. Kahramanlar nasıl

giyinmeli, nasıl mekanlarda yaşamalı? Evet, bu önemli. Onların giysileri, davranışları ve yaşadıkları mekanlar kişilikleri hakkında önemli ipuçları verir.

Yazınsal metnin üzerinde onu yaratandan başkası oynayamaz. Ona bir şey ekleyemez, onun bir bölümünü genel yapıdan çıkaramaz. Bu nedenle, senaryo yazınsal bir metin değildir. O, başka bir sanatın aracıdır. Senaryo sanat yapısı değildir. Sanat yapısı, ondan yola çıkılarak yaratılan filmidir.

### 3.3. Senaryodaki Kahramanların Kişiliklerini Anlamak

Kahramanların giysileri, davranışları, yaşadıkları mekanlar, eşyaları, duvarlarında asılı tablolar, takıları, renk seçimleri, aletleri kültür düzeyi yüksek, film okuma becerisi olan birine, kahramanların kişilikleri, psikolojileri hakkında önemli ipuçları veriyor olabilir; peki, izleyici buna dikkat eder mi? İzleyiciler tüm bunlara dikkat etmese de insanın bilinçaltı doğası bunları algılar. İzleyici beğenir ya da beğenmez, ama bunu bir film çözümleyicisi kadar açıkça ortaya koyamaz, koyma gereği duymaz. Beğeniyorsa da, beğenmiyorsa da bunun bir nedeni vardır. Bu neden filmin atmosferinden ve estetik yapısından kaynaklanır. Filmin dili, rengi, kurgusu, oyuncular, ışık, mekan seçimi, kamera hareketleri, müzik seçimi... Bunlar, izleyici tarafından kolaylıkla dile getirilemeyebilir, ancak kuşkusuz bilinçaltını harekete geçirir; algılanır, duygu yaratır.

### 3.4. Dekupaj Ya Da Kadraj Çalışması

Dekupaj, kurgu sırasında bir araya gelecek olan çekimlerin biçimlerinin, kadrajlarının, uzunluklarının ve kamera açılarının kağıt üzerinde öngörülmesinden başka bir şey değildir. Çekim gösterime hazır filmin, perdede iki kesme (*Ing.cut*) arasında kalan parçasıdır (Asiltürk, 2006: 177).

Burada filmsel anlatımın parçalara bölünmesiyle doğrudan bir benzeşim (analogie) söz konusu olmaktadır. Perdede yansıtılan yaşam, düzenli (dizemsel, ritmik) bir biçimde parçalara bölünme yöntemiyle gerçeklikteki yaşamdan ayrılır. Bunlar, film metnin çekimlere ayrılması, çekimlerin yeniden



kurulmas için temel oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu tür bir, 'parçalara bölme' gizlidir (Lotman, 1973: 40).

Sinema filmlerinde, görüntü çerçevesi içinde en çok yer alan varlık insan olduğu için, çekim kadrajlarının belirlenmesinde insanın vücudu referans alınır. Örneğin görüntü çerçevesi insanın başıyla doluyorsa, bu durumda ortaya çıkan çekime *baş çekim* denir (Özön, 1972: 41). Bu tanıma uygun olarak; omuz çekim, göğüs çekim, bel çekim, diz çekim, boy çekim ve daha çok oyuncularını çerçevede gördüğümüz ikili çekim, çoklu çekim; görüntünün uzaktan çekimi orta genel çekim; daha uzaktan çekim yapılırsa genel çekim; nesnelerin ayrıntısının kadrajda olduğu ayrıntı çekim bu anlayışla tanımlanır.

Sahneleri nasıl parçalayacağım, yani dekupe edeceğim? Sahnenin kaç biçimde çekilme olasılığı var? Sonsuz sayıda mı? Evet, sonsuz sayıda olabilir. Oysa kimi sahneler, "beni böyle çekmelisin" diyebilir. Romanı, şiiri, hayatın doğal örgüsünü, insanın algı biçimini içselleştiren yönetmen, filmin matematiğini kurarken, okuduğu sahnenin doğasını da kolayca kavrayabilir. Sahne, yazı aracılığıyla ona bir şey söyler. Bu nedenle dekupaj, rastgele bir parçalama, bölme, ayrıştırma yönetimi değildir.

Her çekim, önündeki ya da arkasındaki çekimle, iyi yağlanmış bir makinedeki dişliler gibi tam uyum içinde olmalıdır (Foss, 1992: 103). Bunu da yönetmen başta, senaryo üzerinde çalışırken; sahneyi, zihnindeki bütünü yeniden kuracak biçimde parçalarken gözetir. Yaptığı, senaryoda bütün olarak okunan, ama aslında, görüntü açısından bütünü parçalanmış hali olan olay örgüsünü kavramak, ona göre parçalamak, parçalar çekime dönüştüğünde onları birbirine nasıl bağlayacağını hesaplamaktan başka bir şey değildir. Bu aşamada çekimlerin uzunluğu ve birbirlerine nasıl bağlanacağı gözlemlenmektedir. Böyle bir hesaplama yapılmadan filmsel bütün kurulamaz; filmin dili (grameri) görüntü dizimi açısından bozuk olur.

### 3.4.1. Senaryo Üzerinde Kamera Rejisi

Sahne, istenen etkiyi tek planda çekildiğinde sağlamaya daha uygunsa, yönetmenliğin yaratıcılık yönü devreye giriyor demektir.

Bilindiği gibi olaylar gerçek yaşamda kesintisiz bir zamanda ve kesintisiz bir mekanda gelişir. Sinema, yaşamın gerçekliğini birebir aktarmak zorunda olmasa da, sanatın gerçekliği kendi özgün gerçekliği olsa da, sinema tüm sanatlar gibi gerçek yaşantıyı referans alır. Çünkü insan algısı kabul ettiği ölçüde sanat inandırıcı olacaktır. Buradaki inandırıcılık bir gerçekliğin saptanması değil, filmdeki yaşantının izleyicinin ilgisini çekmesi, onu ilgilendirir olması, ona hitap etmesi, geçmesi; en nihayet film bir şey anlatmak, öğretmek, göstermek yerine, bir şey yaşatmasıdır. Evet; film, izlenmenin ötesinde yaşanır olmalıdır. Öyleyse, “Sinema, görüntüyle öykü anlatma sanatı” da değil, “Görüntüyle öykü-serüven yaşatma sanatıdır.”

Rus Biçimcileri, sinema sanatının, gerçekten sanat olabilmesi için yaşamla olan kolay benzerlikleri yadsımasının gereğine inanarak, yaşama benzemek yerine kendini oluşturmasını, dolayısıyla kurgusal yapıyı öne çıkarmanın gerekliliğini vurgular (Vincent, 1993: 32-33).

Sinema dili görüntü dizgesiyle oluşur. Bu dil görüntüde, en basit anlatımıyla; Çekim + Çekim + Çekim... biçiminde kurulur. İki kişi arasında geçen konuşmada; konuşan A gösterilir + konuşan B gösterilir + konuşan A gösterilir. Bunların dinleme çekimlerine, konuşanın sesi düşürülür. Buna da “sesi split etmek” diyoruz. Oyuncu sayısı arttıkça yönetmen tercihinin göre görüntü dili örgüsü sayısız varyasyonlara yönelir.

Örneğin, A + B + A + C + A + C + B + C... Bu kişilerin dinleme çekimlerine, yer yer karşı tarafın sesi düşürülür. Herhangi bir sahne, böyle kurulmak zorunda değildir. Yönetmen sahneyi tek çekimde tamamlamak isteyebilir. Bu durumda sahnenin rejisini öncelikle zihninde kuracak; kameranın kimi, hangi olayı, hangi aşamada göstereceğini, oyuncuların hangisinin hangi eyleminde kadrajda olacağını, onların hangi eylemleri

yapacağını; nerelerde döneceğini, nerede kadrajın dışında kalacağını oyunculara, kameramana anlatacaktır. Çekim başladığında; her oyuncu kendi işini yapar, kameraman izleyeceği yolda ilerler. Yönetmen, bunların istediği gibi olup olmadığını gözetir.

#### **3.4.2. Çekimlerin Çizimle Gösterilmesi (Storyboard)**

Bir yönetmen, kamera açısı, kamera hareketleri, mekan, oyuncu sayısı, nesne konumu, oyuncu yönleri, ışık-nesne yoğunluğu gibi açılardan tasarladığı kadrajı çizimle ortaya koyarsa görüntü yönetmeni ile paylaşımlarını üst düzeye çıkarabilir.

Anlaşılacağı gibi; yönetmenin görüntü yönetmeniyle paylaşımları filmin estetik değeri açısından önemlidir. Söz (konuşma) her koşulda kusursuz iletişim için yeterli olmayacağından yönetmen, zihninde kurduğu soyut bir görüntüyü, görüntü yönetmenine aktarırken elindeki en önemli olanak kuşkusuz storyboard denen çizimler olacaktır.

#### **4. SİNEMA SETİ VE OYUNCU YÖNETİMİ**

Gerçek yaşam ayrıntılarıyla doludur ve oyuncular da bunları yeniden yaratma becerisine sahiptirler (Pasolini, 1992: 29). Filminin önçalışmasını (masabaşı çalışmasını) tamamlayan yönetmen için, artık set aşaması başlamıştır. Sette yapılanların, kâğıt üzerindeki çalışmaların uygulamaya dökülmesinden başka bir şey olmadığı muhakkak, ancak kâğıt üzerinde eksiksiz biçimde çalışılmayacak bir "konu" varsa, o da oyuncu yönetimidir.

İyi bir hikaye ve masal anlatıcısı bulmak ne kadar zorsa, bir oyuncu için de, inanacağı bir yönetmenle karşılaşmak o kadar zordur. Şurası açıktır ki; sunuş ne kadar iyiyse, masal ya da hikaye o kadar iyi olur; bu anlamda oyunculuk ne kadar güçlüyse, sunuş o kadar güçlü olur (Dmytryk, 1995: 7).

Senaryodan ve karakterin kişiliğinden yönetmenin anladığı bir şey vardır. Oyuncunun anladığı benzer, ama çoğu zaman farklılıklar gösteren (başka) bir şey vardır. Bu iki algının bir biçimde buluşması gerekir. Başarılı bir yönetmen oyuncuyu öykünün içinde eritmelidir.

Bir savı kanıtlamak için ya da dış görünüşlerinin içine kısırılmış kadınları ve adamları göstermek için değil, onların yoğuruldukları hamurdan film ortaya çıkarmak için film çekilir. Ne şiirin ne felsefenin ne tiyatro sanatının yakalayabileceği o özün özüne ancak sinema diliyle ulaşılabilir (Bresson, 1992: 32). Oyuncu burada kuşkusuz en önemli “görsel değer”dir. Filmin tamamlanacak haline en yakın bütün de, yalnız yönetmenin zihninde olacağından; yönetmenin teknik ekiple birlikte oyuncuya aktarmaya çabaladığı duygu bütünlüğünün gerçekleştirilmesi, bir eşgüdüm ve organizasyon becerisi gerektirir.

Oyuncu nasıl bakacaktır? Konuşurken jest ve mimikleri nasıl olacaktır? Oyuncu replik söylerken nasıl davranacak, eylem içindeyse neler yapacaktır? Çevresindeki nesnelere ilişkisi hangi boyutta olmalı? Oyuncu senaryodan anladığı rolü mü gerçekleştirilmektedir; kahramanın, yönetmenin zihninde canlandırdığı kişilik olabilmekte midir? Ortaya çıkan nasıl bir kişiliktir? Yönetmen oyuncusuyla ilişki kurarken, kimi sıkıntılarla karşılaşabilir. Bu sıkıntıların kaynağı, çoğu zaman oyuncunun yönetmene inanmamasıdır. Bir oyuncu ona niçin inanmaz ya da niçin inanacaktır? Yönetmenlik belki de bu sorunun cevabında yatmaktadır.

Oyuncu, çekim sırasında kendi birey kişiliğini bir yana bırakmaya çalışır; performansı da bunu ne derece başarabildiğine bağlıdır. Ama insan olmasının doğası gereği bunu kusursuz bir biçimde başarabileceğini söylemek zor. Bir taraftan oyuncunun yeni bir kişiliğe bürünmesi gerekmektedir. Bu haliyle o, yönetmenin karşısında hem birey olarak kendisi, hem büründüğü (geçici kişiliğinde) kahramandır. Bir taraftan da bunların her ikisinin etkisinde kalan insandır.

Bu demektir ki yönetmen; kendisiyle girdiği ilişkide kendi birey kişiliğini, biraz sonra kamera karşısında başka oyuncuyla ya da doğrudan kamerayla kuracağı ilişkide, canlandırdığı kişiliği sergileyecek birinin karşısındadır.

Oyuncudan, “canlandırdığı” kahramanın karakterini sergilemesini beklerken, ona komutlar verdiği süreçte bir bireyle ilişkiye giriyor demektir.

Oyuncusu ve teknik ekibiyle kurduğu ilişkide yönetmen nasıl kişilik sergilemektedir? Kızgın mı, güler yüzlü hoşgörülü mü, paylaşımcı mı? Yönetmen çoğunlukla geçimsiz, bağırıp çağıran, kaba bir otorite olarak karikatürize edilir; oysa sanat yapıtını (filmi) bir ekiple birlikte yaratması kaçınılmaz olan kişinin, öncelikle insanları motive etme, onlarla sıcak ilişki kurma becerisi sergilemesi gerekir. Yönetmen olarak, kırk elli kişilik ekibe kendini kabul ettirmenin, onlar tarafından kabul görmenin tek yolu, ne yapıp edip kendini kabul ettirmek, sözü dinlenir biri olmaksızın bunun en sağlıklı yolu saygın bir kişilik ortaya koymaktır. Bunun da öğrenilebilir bir şey olmadığı ve bu özelliği kişinin doğasında bulundurması gerekir. Nabokov’un x faktörü burada anımsanmalıdır.

##### **5. FİLMİN BÜTÜNLÜĞE KAVUŞMASI: KURGU**

Filmin kurgu çalışmaları sırasında, hiç kuşkusuz kurgucu da yeteneklerini sergileyerek filme kendi katkısını yapacaktır. Bu katkıya karşın; yönetmen daha dekupaj, storyboard çizimi ve set çalışması sırasında hangi çekimden sonra hangi çekimin geleceğini, çekimlerin uzunluk ya da kısalıklarını yaklaşık olarak saptadığından, kurgucunun yol haritası aşağı-yukarı ortaya çıkmış demektir.

Kurgucunun çalışmaları, güntütmiz sinemasında bilgisayar operatörlerinin çalışmasıyla da desteklenmektedir. Yönetmenin tasarladığı ve kamerayla çekilemeyen görüntüleri operatör yaratır, kurgucu da bu görüntüleri filmin istenen yerlerine kurgular.

İyi bir kurgucunun başarılı olması, kendisi için gerekli çekimlerin yönetmen tarafından hazırlanmasına bağlıdır. Kurgucu bir mucize yaratacaksa, bu mucizenin sınırlarını belirleyen, eldeki çekimlerdir.

## 6. GÖRÜNTÜYE MÜZİK EŞLENMESİ

Kurgulanmış ya da kamera rejisiyle yaratılmış görüntünün, hem biçimsel hem öyküsel düzlemde kimi özellikleri vardır. Müzik parçaları duyguyu (hüzün, coşku, korku, komedi vb.) destekler. Yönetmen çektiği filmin dokusuna, öyküsüne, diline uygun bir müzik seçeceği için, bu sanattan nasıl yararlanacağını bilmek durumundadır.

### SONUÇ

Sonuç olarak, dramatik bir örgüyü görsel yoldan anlatacak yönetmenin birçok niteliği taşıması gerekir. Yaratıcılığının yanında, bilmesi gereken kurallar vardır. Yönetmen kuralları, bilgisi doğrultusunda kullanır ya da bu kuralları yıkmaya çalışır, yeni anlatım biçimleri dener, bulur; öyleyse bir yönetmen tüm bu olanakları bir araya getiren, sinema dilini kullanarak filmi yaratan sanatçıdır.

Yaratıcı (sanatçı) yönetmenin niteliklerinin bu makalede anlatılanlarla sınırlı olmadığı açık. Bu konu, bir tez çalışması olacak kadar geniş hacimlidir. Biz burada, yaratıcı yönetmen hakkında genel bilgiler vermekle yetindik.

### KAYNAKÇA

1. ADANIR, Oğuz. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.
2. ASİLTÜRK, Cengiz T.. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım* Ankara:Nobel Yayınları.
3. ASLANYÜREK, Semir. (1998). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık
4. BRESSON, Robert. (1992). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Çeviren: Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Nisan Yayınları
5. DMYTRYK, Edward. (1995). *Sinemada Oyunculuk*. (Çeviren: Levent Cinemre). Afa Yayıncılık.

6. FAINARU, Dan. (2005). *Theo Angelopoulos*. (Çeviren: Mehmet Harmancı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
7. FOSS, Bob. (1992). *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramatürji*. (Çeviren: Mustafa K. Gerçekler). Ankara: TRT eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları: 8.
8. LOTMAN, Yuriy M. (1973). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (Çeviren: Oğuz ÖZGÜL). DE Yayınevi.
9. MAKAL, Oğuz. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
10. MAMET, David. (1997). *Film Yönetmek Üzerine*. (Çeviren: Gülnur GÜVEN). Ankara: Doruk Yayınları.
11. NABOKOV, Viladimir. (1988). *Edebiyat Dersleri*. (Çevirenler: Fatih ÖZGÜVEN ve Nihat AKBULUT). İstanbul: Ada Yayınları. Dizgi-Baskı: Özal Matbaası.
12. ÖZÖN, Nijat. (1972). *Sinema Sanatı*. Ankara: Gerçek Yayınevi.
13. PASOLINI, Pier Paolo. (1992). *Hepimiz Tehlikedeyiz*. (Hazırlayan: Hasan AYDIN). İstanbul: Şehir Yayınları.
14. STEVENSON, Jack. (2005). *Lars Von Trier*. (Çeviren: Begüm KOVULMAZ). İstanbul: Agora Kitaplığı.
15. VINCANT, Giorgio. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. (Çeviren: Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
16. WAJDA, Andrzej. (1993). *Sinema ve Ben*. (Çeviren: Füsun Ant). İstanbul: Afa Sinema, Afa Yayınları.