



Atıfta Bulunmak İçin / Cite This Paper: Yıldırım, C. ve Sim, Ş. (2019). "Türk Sinemasında Kurgu Biçimleriyle Öne Çıkan İki Film: Nokta ve Sen Aydınlatırsın Geceyi", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (2): 1916-1937

Geliř Tarihi / Received Date: 14.01.2019

Kabul Tarihi / Accepted Date: 21.02.2019

Arařtırma Makalesi

TÜRK SİNEMASINDA KURGU BİÇİMLERİYLE ÖNE ÇIKAN İKİ FİLM: NOKTA VE SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ*

Dr. Öğr. Üyesi Cem YILDIRIM

İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
cemyildirim@ayvansaray.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-7767-8715

Doç. Dr. Şükrü SİM

İstanbul Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
sukrusim@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3579-6750

Öz

Sinema filmleri arasındaki biçimsel farklılıklar, belirli uzlaşım çerçevesinde oluşur ve bu farklılıkları belirleyen en önemli unsur "kurgudur". Tecimsel popüler filmler, biçimsel olarak seyircinin aşına olduğu klasik devamlılık kurgusunun uzlaşımını kullanırlar. Klasik devamlılık kurgusu, klasik anlatı sinemasının 20. yüzyıl boyunca ve günümüze kadar kullanmış olduğu bir takım egemen biçimsel teknikler olarak tanımlanır. Bu tarz, en temel hedefini gerçekleştirebilmek için bir takım belirli kurgu prensiplerine dayanır. Bu hedef, seyircinin bir film seyretme eylemi içerisinde olduğunu unutarak aslında gerçekten olan bir şeye tanık olduğuna inanmasını sağlamaktır. Popüler Türk sinema filmlerinde de bu uzlaşım sürdürülmektedir. Buna karşın tecimsel sinemanın dışında kalan ve tartışmalı bir biçimde genellikle sanat filmi olarak nitelenen filmler ise, çoğunlukla klasik biçimin uzlaşımından kaçınarak, çağdaş festival filmleriyle ilişkilendirilen ve uzun çekimlere dayalı, düşük tempolu ve dolayısıyla kurgunun minimal bir şekilde kullanıldığı bir estetikle şekillenen bir biçime sahip olma eğilimindedirler. Ancak *Nokta* (2008) ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2009) filmlerinde kullanılan kurgu biçimleri bütün bu biçimsel konvansiyonlardan farklılık göstermektedir. Bu nedenle bu iki film Türk Sineması'nın biçimsel olarak öne çıkan örnekleri arasında yer almaktadır. Bu çalışmada *Nokta* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmlerinin belirli çekim dizileri "çekim-çekim çözümleme" yöntemiyle çözümlenerek, iki filmin de biçimsel farklılıkları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Kurgu, Modernist Sinema, Popüler Sinema, Nokta, Sen Aydınlatırsın Geceyi.

TWO FILMS IN TURKISH CINEMA WHICH DISTINGUISH WITH THEIR GENUINE EDITING STYLES: "DOT" AND "THOU GILD'ST THE EVEN"

Abstract

Formal differences among films occur within certain conventions, and "editing" is the most efficient factor determining these differences. Popular commercial films use the conventions of classical continuity editing, which the audience is familiar with. Classical continuity editing - defined as a set of dominant formal techniques that classical narrative cinema used throughout the 20th century and up to nowadays - relies on a number of editing principles in order to achieve its

* Bu makale, Cem Yıldırım'ın "Son Dönem Türk Sinemasında Popüler ve Sanat Filmlerinin Kurgu Biçimleri Karşılaştırması" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

most basic goal. This goal is to make sure that the audiences believe that they are witnessing something really happened, forgetting that they are actually watching a film. Popular commercial films in Turkish Cinema maintain these conventions. The films that arguably called art films, on the other hand often tend to have an aesthetics which associated with contemporary festival films, that depends on long shots, slow tempo and hence uses editing in a minimal way. However, the editing styles used in *Dot* and *Thou Gild'st The Even* differ from all the conventions mentioned above and thus they appear among the most prominent modernist examples of late Turkish cinema in terms of form. In this study, the specific sequences of these two films are analyzed by using the "shot by shot analysis" method in order to prove their distinctness.

Keywords: Film Editing, Modernist Cinema, Popular Cinema, *Dot*, *Thou Gild'st The Even*.

1. GİRİŞ

Bir sinema filminin çekimleri bittiğinde, yönetmenin elinde görüntü ve seslerden oluşan bir çekim yığını bulunur. Bu görüntü ve ses yığınları tek başlarına, sinema anlatısı açısından zamansal ve mekânsal gerçekliğin birer kayıtları olan ham malzeme olmanın ötesinde bir değer taşımazlar. Bu ham malzemeler, ancak belirli bir amaç doğrultusunda düzenlendiğinde bir sinema anlatısına dönüşebilir ve bir film ortaya çıkar. Bu düzenleme, bir sinema filmi yaratmayı amaçlamış olan yönetmenin, elindeki çekim yığınları arasından en iyi ve uygun tekrarları, açı ve ölçükleri seçmesi (Monaco, 2001: 128), bu çekimleri belirli bir şekilde sıralaması, gerektiğinde bu sıralamayı değiştirmesi, seçtiği çekimleri uzatması ya da kısaltması gibi işlemleri kapsayan kurgu sürecidir (Bare, 2000: 168). Bu süreçte alınan kararlar ve yapılan tercihler bir filmin öyküsünü, atmosferini ve aynı zamanda biçimini de oluşturur. Pudovkin, kurgu sürecinin bir film yapımının en kritik ve yaratıcı aşaması olduğunu ve kurgunun, sinemasal gerçekliğin yaratıcı gücü olduğunu vurgular (akt: Reisz ve Millar, 2010: 3). Pudovkin'e (1958: 100) göre kurgu, film yönetmenin dilidir. Dolayısıyla sinemada kurgu, bir filmin biçimsel yapısını belirleyen en önemli araçlardan biridir.

Bordwell ve Thompson'a (2011: 56) göre biçim, bütün sanat dallarında üretilen eserlerde merkezi bir öneme sahiptir. Sanatçılar, eleştirmenler ve filozoflar yüzyıllar boyunca sanatsal biçim düşüncesi üzerine yoğunlaşmışlardır. Bir film, tesadüfen bir araya gelmiş unsurlar bütünü değildir. "Bütün sanat yapıtları gibi, filmin de bir biçimi vardır." Bordwell ve Thompson (2011: 56), film biçimini en geniş anlamıyla bir filmin tümünde yer alan unsurlar arasında algıladığımız bütün bir ilişkiler sistemi olarak açıklar. Bununla birlikte onlara göre sanatta bütün sanatçıların uymak zorunda olduğu kesin biçimsel ilkeler yoktur. Sanat eserleri kültürün ürünleri oldukları için, "sanatsal biçimin pek çok ilkesi bir uylaşım meselesidir." Roman, tiyatro, çizgi roman ve epik şiir gibi diğer anlatısal alanlar gibi sinema da, hikayeleri bir takım uylaşım çerçevesinde düzenler. Sinemacıların bildiği bu uylaşım, seyirci tarafından da tanınır. Böylece seyirci izlediği filmlere sadece kendi gerçek yaşam deneyimleri

üzerinden değil, aynı zamanda izlemiş olduğu diğer filmler tarafından da biçimlenmiş olan beklentileri üzerinden de tepki verir. Film anlatıları bu beklentileri karşılayarak anlam kazanır. Ya da, bilinçli bir şekilde bu beklentileri yaratmış olan uyaşımlara karşı çıkarak biçimini öne çıkarır. Dolayısıyla sinemasal anlatı uyaşımlarının tarihsel evrimi, Hollywood kökenli "klasik anlatı sineması" ile Avrupa kökenli "modernist sinema" arasında belirgin bir ayırım yapılabilmesini olanaklı kılmıştır (Speidel, 2012: 81).

Son dönem Türk sinema filmlerine baktığımızda ise, temel hedefi yüksek gişe getirisi olan ticari popüler filmlerin biçimsel olarak klasik anlatı sinemasının "devamlılık kurgusu" uyaşımlarını sürdürdüğü görülmektedir. Tecimsel sinemanın dışında kalan ve tartışmalı bir şekilde "sanat filmi" olarak nitelenen (Karadoğan, 2010: 15) filmler ise, yüksek gişe getiri elde etmek yerine ulusal ve uluslararası film festivallerine seçilebilmeyi ve ödül kazanmayı, dolayısıyla bu festivaller çerçevesinde oluşan nitelikli bir seyirci gurubunun dikkatini çekmeyi amaçlar. Bu tarz filmlerin kurgu biçimleri ise, bu bağlamda popüler sinemanın klasik biçimsel uyaşımlarından farklılaşır. Biçimsel yapıları, film festivallerinin ve bu festivallerin takipçisi olan sinema izleyicisinin, modernist sinemanın Tarkovski, Ozu, Bergman ve Angelopoulos gibi önemli temsilcilerinin etkileriyle şekillenmiş minimalist bir sinema beklentisi çerçevesinde oluşur. Bu tarz sinemada, alan derinlikli uzun çekimlere dayalı olan ve dolayısıyla kurgunun (kesmelerin) minimal olarak kullanıldığı, ölü zamanlara sıklıkla yer verilen düşük tempolu bir estetik hakimdir. Türkiye'de tecimsel sinemanın dışında film yapan pek çok yönetmen, bu tarz bir estetiğe dayalı filmleriyle uluslararası film festivallerinde önemli başarılar elde etmiş olan Nuri Bilge Ceylan'ın etkisiyle benzer biçimsel konvansiyonları sürdürmüştür. Ancak, son dönem Türk Sineması'nda yeni anlatım yöntemlerinin denenmiş olduğu kurgu biçimleriyle, hem klasik devamlılık kurgusunun uyaşımlarından, hem de tecimsel sinemanın dışında kalan ve sanat filmi olarak nitelenen filmlerin kurgu biçimlerinden farklılaşan özgün biçimlere sahip modernist filmler de yapılmıştır. Derviş Zaim'in *Nokta* (2008) ve Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filmleri, kullandıkları "ayrık" kurgu tercihleri nedeniyle Türk Sineması'nın biçimsel olarak en özgün örnekleri arasında yer almaktadır. Çalışmamızda, söz konusu iki filmin örnekleme olarak seçilmiş belirli sahne ya da çekim dizilerinin kurgu çözümlenmeleri yapılarak biçimsel olarak özgünlükleri ortaya konulacaktır. Bu çalışmanın amacı, *Nokta* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmlerinin kullanılan kurgu biçimlerinin özgünlüklerini ortaya koymaktır. Çalışmamızda örnekleme olarak, söz konusu filmlerin kurgu biçimlerini tipik olarak temsil eden belirli sahne ya da çekim dizileri seçilmiştir. Bu sahne ya da çekim dizilerinin çözümlenmeleri, "çekim-çekim çözümlenme" yöntemi kullanılarak gerçekleştirilecektir. Bu yöntemde sahneler ya da çekim dizileri, kendilerini oluşturan çekimlere

ayrıştırılarak incelenir. Ryan ve Lenos'a (2012: 16) göre "çekim-çekim çözümleme" yönteminde "...bir çekim serisi ya da film sahnesinden görüntüler üzerine kullanılan teknikler tanımlanır ve bu tekniklerin "anlamı" açıklanır." Bu teknikler, ham çekimlerin bir anlatıya dönüştürülebilmesini sağlayan sinemasal araçlardır. Arka arkaya gelen çekimler anlamı oluştururken, aynı zamandan bunların kullanım ve sıralanma tercihleri bir filmin biçimsel yapısını da belirlemiştir. Ryan ve Lenos'a (2012: 16) göre, "Sinemacılar eldeki çekim yığınlarını tutarlı bir anlam oluşturacak şekilde bir araya getirdiklerinde sadece bir öykü anlatmış olmazlar, ayrıca anlam da yaratmış olurlar." Film çözümleme süreci bu teknikleri, bu anlamların ne olduğunu belirlemek üzere inceler. Bu çalışmada, sahneleri ya da çekim dizilerini oluşturan çekimlerin kurgusu, kullanılan biçimin farklılığı/özgünlüğünü ortaya koyabilmek adına klasik biçimsel kalıplarla (devamlılık kurgusu) karşılaştırılarak yorumlanacaktır. Sahneleri oluşturan çekimler 1, 2, 3... şeklinde numaralandırılacak ve her bir çekimden, o çekimi temsil eden bir fotoğraf karesi alınacaktır. Eğer uzun bir çekimde, çekimin içeriğini ve kompozisyonunu önemli ölçüde değiştirecek bir devinim varsa (çerçeve içindeki objelerin devinimi ya da kamera devinimi), bu devinimleri temsil eden kareler de ayrıca çıkartılarak, örneğin 1A, 1B, 1C... şeklinde numaralandırılacaktır.

2. KLASİK ANLATI SİNEMASI VE MODERNİST SİNEMA ÜZERİNE

Sinemanın tarihsel evrimi boyunca çeşitli kurgu uyuşmaları gelişmiş ve bu uyuşmaların özellikle Hollywood öncülüğündeki tecimsel sinema filmlerinde hemen hemen standart bir şekilde kullanılmalarından dolayı "klasik kurgu" olarak tanımlanan bir olgu ortaya çıkmıştır. Anlatısal anlamın ekonomik bir görsel yapı aracılığıyla iletme yönteminin gelişimi, öykülerin kitlesel olarak üretiminin biçimlenmesi için bir takım uyuşmalar yaratmıştır (Kolker, 1998: 16). Biçimsel pratiklerin standartlaşması, film yapım sürecini basitleştirip hızlandırarak daha fazla kar elde etme olanağı sağlamıştır (Bordwell vd., 1985: 108). Film çalışmalarında, klasik anlatı sinemasının günümüze kadar kullanmış olduğu bir takım egemen biçimsel teknikler olarak tanımlanan klasik Hollywood tarzı, en temel hedefini gerçekleştirebilmek için bir takım kurgu prensiplerine dayanır. Bu hedef, seyircinin perdede yaratılmış olan kurmaca dünyaya kendini kaptırması ve bir film seyretme eylemi içerisinde olduğunu unutarak aslında gerçekten olan bir şeye tanık olduğuna inanmasını sağlamaktır (Sikov, 2010: 61). Klasik Hollywood tarzı, kurmaca hikaye anlatımında 1920'lerden itibaren dünya üzerinde hakimiyetini kurmuştur. Nichols (2010: 137), gerçekçilik ve tür prensiplerine dayanan bu hakim hikaye anlatıcılığı biçiminin, sinemanın temel çekirdeğini oluşturduğunu vurgular. İnsanlar en çok bu tarzda bir film yapım pratiğine aşinadır. Klasik anlatı

sinemasının kurgu biçimini oluşturan ve aynı zamanda Hollywood dışındaki tüm ticari filmlerin de kurgu biçimlerini etkisi altına alan bu uyuşmalar aynı zamanda "devamlılık kurgusu" olarak da bilinir. Devamlılık kurgusunun amacı, seyircinin filmi anlamasını ve filmsel anlatıya kendisini kaptırmasını sağlamaktır. Klasik Hollywood kurgusunun ana prensibi "şeffaflıktır". Bu şeffaflıkta kurgu teknikleri, seyirci motivasyonunun filmin nasıl gösterildiğine değil, filmsel öyküde ne olduğuna yoğunlaşmasına yönelik olarak düzenlenir. Bunun için çekimler, kurgunun doğasında var olan "kesintinin" seyirci tarafından hissedilemeyecek bir yöntemle birleştirilmesini gerektirir (Speidel, 2012: 99). Kurgu, objelerin sahne uzamı içerisindeki konumları ve hareket yönleri açısından seyircinin kafasının karışmayacağı bir yolla gerçekleştirilir. Kolker (1998: 16), devamlılık konseptinin temel prensiplerinin, Griffith'in 1908 ve 1913 yılları arasında Biograph şirketi için yaptığı dört yüzün üzerinde film boyunca gelişmiş olduğunu belirtir. Klasik kurgu tarzı, biçime dikkat çekmekten kaçınır ve bir takım tekniklerle kesmeleri yumuşatmaya çabalar. Her bir sekanda uzamsal bütünlüğün sürdürülmesi amaçlanır. Ancak, aynı zamanda kullanılan bu tekniklerin de kendilerini gizlemesi hedeflenir. "Kesmenin" gerekli, ancak potansiyel olarak "bozucu" olan etkisi gizlenir ve böylece devamlılık kurgusunun diğer bir karşılığı olan "görünmez kurgu" (invisible editing) kavramı ortaya çıkar (Kuhn ve Westwell, 2012: 94). Devamlılık kurgusu, çekimler arasında uzamsal ve/veya zamansal devamlılığı ve bütünlüğü kuran bir dizi kurgu pratikleridir. Başka bir deyişle, sinemacıların zamanda ve uzamda rahatsız edici kesintiler olmadan ve seyirciye aslında bir sanat çalışmasını izlediğini fark ettirmeden, anlatılarını mantıksal ve pürüzsüz bir şekilde ilerletebilmeleri için kullandıkları çeşitli tekniklerdir (Sikov, 2010: 63). Bazin'e (1966: 81) göre klasik kurgu biçiminin en belirgin özelliklerinden biri olan analitik kurguda, sahneler seyirciye fark ettirilmeden farklı açı ve ölçeklerde çekimlere bölünerek, seyirci kendisine kabul ettirilen belirli bir zihinsel süreci takip etmeye yönlendirilir. Sahnenin uzamı içerisinde seyircinin neye bakacağı, çeşitli açı ve ölçeklerde çekimlerin kurgusuyla dikte ettirilir. Kolker (1998: 16), klasik biçimin bir kaç biçimsel temel öge çerçevesinde kurulduğunu vurgular. Bunlar:

1. Hikaye akışı, aksiyonun küçük parçalarının birleştirilmesiyle ancak bu birleştirmenin fark edilmediği, böylece aksiyonun kesintisiz bir şekilde ilerlediği bir yöntemle sağlanır.
2. Aynı zamanda ancak farklı mekanlarda gerçekleşen sahneler, çapraz bir şekilde kurgulanarak anlatısal gerilim oluşturulur.
3. Diyalog sahneleri, bir kişiden diğerine bir seri omuz üzerinden yapılan çekimlerle oluşturulur.

4. Seyircinin bakışı ile -film karakterinin bakışı ve daha sonra onun baktığı şeyi gösteren bir dizi çekim kullanılarak- film karakterinin bakışı arasında bir bağlantı kurulur. Seyirci, film karakterinin gördüğü şeyi görür.

Bu yapılandırmanın sonucu olarak, anlatı zaman boyunca düz bir çizgide ilerler. Geriye dönüşler (flash back) gibi doğrusallığı bozan geçişler özellikle belirtilir ve bütün "anlatısal giysi", filmin sonunda kadar dikilmiş olur. Seyirci, anlatının içine çekilerek anlatısal uzamın bir parçası olur.

Klasik devamlılık biçimi, Kolker'e (1998: 19) göre dünya genelinde hep egemen olmuştur ve bu egemenliğini günümüzde de sürdürmektedir. Ancak çeşitli dönemlerde kimi sinemacılar bilinçli bir şekilde bu sisteme karşı tavır alıp, onun yapısal ve anlamsal kodlarını yeniden gözden geçirmişlerdir. Bu sinemacılar, kesintisiz uzun çekimleri, doğrusal olmayan ya da zaman dışı anlatıları ve de Hollywood'un klasik melodram ve şiddet öykülerinden farklılaşan konuları tercih etmişlerdir. Seyircinin dikkatini kullandıkları yöntemlere çekmiş, mizansenin sunduğu olanaklardan faydalanmış ve seyircinin, "biçimin içeriği yarattığının, biçim olmadan hikayelerin de var olamayacağını" farkına varmalarını istemişlerdir. Kolker (2019: 128), bu yönetmenlerin yaptıkları filmlerle, klasik devamlılık kurallarına karşı çıkmamanın ve alternatif kurgu biçimlerini kullanmanın yollarını göstermiş olduklarını belirtir. Bu sinemacıların filmlerinde seyirci ile öykü arasına mesafe oluşturularak, seyircinin dikkatinin öykünün anlatılma biçimine yöneltmesi amaçlanır. Kolker'e (2019: 128) göre klasik devamlılık biçimine karşı alternatif arayışlar, klasik biçimin kendini keşfetme sürecindeyken başlamıştır. Sinemada devamlılık kurgusunun hakimiyetine ilk önemli tepkiler, "montaj" kavramını geliştiren devrim sonrası Rus sinemacılarından gelmiştir. Vertov (2007: 85) klasik anlatı sinemasını "halkların afyonu" olarak değerlendirmiştir. Fairservice'e (2001: 314) göre klasik anlatı sinemasında karakterlerin motivasyonları, nadiren insanların yaşamlarını etkileyen ve davranışlarını belirleyen dışsal sosyal koşullarla bağlantılıdır. Eisenstein ise her ne kadar filmlerinde tutarlı öyküler anlatmış olsa da, çekimler arasındaki devamlılıktan daha çok, her bir çekimin kendi içinde ve çekimler arasında var olan karşıtlık ve çatışmaya önem vermiştir. Eisenstein için montaj, seyircinin birbiriyle ilgisi olmayan iki farklı çekim arasında duygusal, entelektüel ve politik olarak bir bağlantı kurmasını sağlayan bir yöntemdir. Montaj, sermaye ve işçiler arasındaki çatışma gibi çeşitli güçler ve durumlar arasındaki karşıtlıkları görsel olarak ortaya koyarak sosyal gerçekliğin Marksist bir çözümlemesinin yapılmasını sağlayan bir araçtır (Nichols, 2010: 137). Bordwell ve Thompson'a (2011:262) göre, devamlılık kurgusuna kasıtlı olarak karşı çıkan Eisenstein, filmlerinin kurgusunu çekimler arasında ve sekanslar arasında mümkün olan en yüksek

çatışmayı elde edecek şekilde gerçekleştirmiştir. Seyircinin filmi anlama sürecinde aktif olarak katılımını amaçlayan Eisensten'a göre, bunun sağlanabilmesi için seyircinin bu çatışmalardan bir sentez çıkarmaya zorlanması gerekir. Sinemada klasik biçime karşı alternatif anlatı biçimleri arayışı, Sovyet sinemasından sonra İtalyan Yeni Gerçekçi akımıyla da devam etmiş ve Fairsevice'e (2001:315) göre Fransız Yeni Dalga sinemasında - özellikle Godard'ın çalışmalarında- zirveye ulaşmıştır. Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Wim Wenders ve Rainer Werner Fassbinder gibi Avrupalı yönetmelerle, Martin Scorsese, Arthur Penn ve Robert Altman gibi Amerikalı yönetmenler Godard'ın klasik anlatı biçimini reddediş tarzından yoğun bir şekilde eklenmiştir. Bu yönetmenler de, sinemasal biçimin esnek olmayan, belirlenmiş ve kalıplaşmış olarak ele alınmasını reddedecek olan yeni kuşak yönetmenleri etkilemişlerdir. Fairsevice (2001: 315), bu yeni kuşak yönetmenler arasında en dikkat çeken isim olan Quentin Tarantino'nun, içerik ve biçimi sinemanın "gözlemlenebilir bir yapıtı" olarak ele alınmasında ısrar edecek şekilde birleştirmesiyle çok açık bir şekilde Godard'ın etkisinde kaldığını itiraf ettiğini belirtir: “*Ucuz Roman* filmi, Godard'ın ünlü "bir filmin başı, ortası ve sonu olmalıdır ancak bunlar belirtilen bu sıra ile olmak zorunda değildir" sözünün mükemmel bir örneğidir.” Kendisini görünmez kılan klasik biçime karşı duran modernist sinemacılar, klasik devamlılık prensiplerini kasıtlı olarak ihlal ederek biçimin "görünür" olmasını amaçlarlar. Perry (2006: 7), modernist sinemayı klasik anlatı sinemasından ayırıştıran önemli bir farkın ise tanrısal bir bakış açısı ile "her şeyi bilen" ve film boyunca izleyiciyi yönlendiren bir anlatıcının yokluğu olduğunu vurgular. Pek çok modernist filmde öykünün nereye doğru yöneldiği ya da nasıl sonuçlanacağına dair bir his oluşmaz. Klasik anlatı sineması seyirciyi belirgin bir bakış açısı ve yapı ile rahatlatırken, modernist film daha çok bu tür sinemasal zevklere meydan okur. Bazin (2011: 50), klasik kurgunun seyirciyi bir rehberi izlemek zorunda kaldığı pasif bir duruma yerleştirdiğini, buna karşın gerçekliği daha fazla sağlayan alan derinlikli uzun çekimlerde ise seyircinin bu pasif konumdan kurtularak olayın katılımcısı konumuna geçtiğini vurgular. Oluk'a (2008: 151) göre modernist sinemacılar filmin yapaylığını vurgulayıp, seyircinin tepkilerinin birileri tarafından yönlendirildiği gerçeğini açığa çıkarırlar ve bunu yaparak seyircinin film seyretme alışkanlıklarını sorgulamasını sağlamayı amaçlarlar. Oluk (2008: 151), klasik devamlık kurgusuna karşı geliştirilen alternatif yaklaşımların kökeninde, Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmeni olan Bertolt Brecht'in özdeşleşme ve katarsise dayalı olan klasik dram sanatına alternatif olarak geliştirdiği "yabancılaştırma" kavramına dayalı bir estetik anlayışın yattığını vurgular. Kolker (2010: 172), Brecht'in sanat anlayışının amacının, seyirciyi sanat eserinin yapısını araştırmaya zorlamak ve seyirciyi eserin içeriği ile ilişkisinden yabancılaştırarak,

içeriğin biçimin aracılığı olmadan da var olabileceğine dair varsayımlardan uzaklaştırmak olduğunu belirtir. Böylelikle sanat eseri, seyircinin sadece sanat eserine hakkında değil, "...aynı zamanda kendisini çevreleyen toplumsal ve psikolojik gerçeklikler hakkında daha fazla şey öğrenebileceği bir araç olarak..." işlev görebilirdi. Fairservice'e (2001: 314) göre sinema tarihi, filmlerin biçim ve içeriklerinin Hollywood'un yaygın ve egemen tarzına boyun eğmek zorunda olmadıklarını ve bunun dışında da çoğunlukla kışkırtıcı olan ve kendini gizlemeyen alternatif sinemasal yöntemlerin kullanılarak öyküleri ve fikirleri seyirciye aktarmanın uygulanabilir, ilginç ve meydan okuyucu yolları olduğunu göstermiştir. Bu tarz filmler, anlamın üretimi için seyircinin aktif zihinsel katılımını gerekli kılarlar. Bu da seyirciye, özdeşleşme ve gerilimi merkeze alan klasik anlatının ötesinde, daha farklı ve zengin bir haz ve anlamlandırma olanağı sağlayabilir.

3. SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA BİÇİM: GENEL BİR BAKIŞ

1990'ların ortalarında Türk Sineması'nda yeni bir oluşum süreci yaşanmaya başlamıştır. "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan bu dönemin temel eksenini, ilk filmlerini 90'lı yıllarda çekmiş olan genç bir sinemacı kuşağı oluşturmuştur (Suner, 2005: 33). Yeni Türk Sineması'nın hem "popüler", hem de "sanat" yönünün birbirine koşut bir şekilde geliştiğini vurgulayan Suner'e (2005:34) göre bu yeni sinemanın popüler kanadı Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1996) filmiyle başlamıştır. Yeşilçam sinemasının temel çatışma temalarını, Hollywood'un parlak görsel diliyle işleyen bu film, hem yüksek gişe hasılatı elde etmiş, hem de yeni popüler Türk filmlerinin sürekli faydalanacakları bir formül yaratmıştır: Türk Sineması'nda bundan sonra yapılmış olan büyük bütçeli popüler filmler, "...bu formülü izleyerek, genellikle yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle harmanlanarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslup yarattılar." (Suner, 2005:34) Aynı yılda, yeni Türk Sineması'nın "sanat" kanadında ise daha sessiz bir gelişme yaşanmıştır. Derviş Zaim'in çok düşük bir bütçe ile zor koşullarda çektiği, ulusal ve uluslararası film festivallerinde pek çok ödül kazanan ilk uzun metrajlı sinema filmi olan *Tabutta Röveşata* (1996) filmi, Suner'e (2005: 37) göre, "...Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi."

90'lı yıllar sonrası Yeni Türk Sineması'nda, iki farklı eğilimde olan yeni bir yönetmen kuşağı belirlemiştir. Bunlardan birincisi, kendi dilini ve sinemasal özelliklerini gişe kaygısının önünde tutan yönetmenler, ikincisi ise popüler filmler yaparak gişe başarısını hedeflemiş olan yönetmenlerdir. Birinci türü, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Ahmet Uluçay, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Uğur Yücel gibi isimler

oluşurken, popüler sinema yapan yönetmenler arasında Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar, Ezel Akay, Osman Sınav, Ömer Faruk Sorak, Çağan Irmak ve Yılmaz Erdoğan yer alır (Pösteki, 2012: 47). Yeni dönem Türk Sineması'nın popüler filmleri, hızlı kurgu ritmi, hareketli kamera, hızlı aksiyon ve akıcı mizansen gibi özellikleriyle Hollywood sinemasının biçimini takip ettiler. İlk grupta yer alan sinemacılar -başta Nuri Bilgi Ceylan olmak üzere - Avrupa sinemasının modernist filmlerinin biçimsel özelliği olan mizansene dayalı ve alan derinlikli bir kurgu yapısına sahip, düşük tempolu bir biçimi benimsediler. Thompson ve Bordwell (2003: 357), pek çok modernist sinemacının tarz olarak, genellikle kamera hareketlerine dayanan uzun çekimlerden yana olduklarını ileri sürer. Uzun çekimler, bir durumu kurgunun etkisi olmadan "gerçek zamanda" olduğu gibi sunabilme olanağı olarak savunulur. "Altın Palmiye" de (*Kış Uykusu* ile -2014) dahil olmak üzere Cannes Film Festivali'nde önemli ödüller kazanmış olan Ceylan'ın filmleri, modernist Avrupa sinemasının biçimsel öğelerini yoğun bir şekilde yansıtır. Ceylan, *Uzak* filminin ana karakterlerinden biri olan Mahmut'a, Tarkovski'nin *Stalker* ve *Ayna* filmlerini seyrettirerek, Tarkovski sinemasından ve anlatım dilinden ne denli esinlenmiş olduğunu açık bir şekilde itiraf etmiştir. Ceylan sinemasının uzun çekimlere dayanan ve düşük tempolu biçimi, pek çok sinemacı tarafından da benimsenmiştir. Bu, özellikle Selim Evcı'nın *Rüzgarlar* (2012) Cemil Ağacıkoğlu'nun *Tarla* (2015), Çağdaş Çağrı'nın *Geçmiş* (2016) ve Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filmlerinde açık bir şekilde görülmektedir. Karadoğan'a (2010: 16) göre:

Bu anlatı kalıplarıyla Türkiye'de sanat sinemasından söz edildiğinde farklı gelenekler oluştuğu söylenemez: "Bu anlamıyla Türkiye sanat sinemasının biçimsel anlamda (gerek çizgisel geleneksel anlatımı bozan, gerekse de anlatım araçları olarak daha sembolik özelliklere yer veren, neden-sonuç ilişkisinin bozulduğu, yoğun belirsizliklerin yer aldığı ve açık uçluluğun olduğu vb.) modernist bir anlatı geleneğini temel alması gerekirken hala bu yönde "hakim" bir sinemasal geleneğin ortaya çıktığını söylemek de pek olanaklı görülmemektedir.

Ancak "Nokta" ve "Sen Aydınlatırsın Geceyi" filmleri, tamda bu noktada kullandıkları farklı kurgu biçimleriyle Türkiye sinemasının biçimsel olarak en özgün modernist örnekleri arasında yer almıştır.

4. NOKTA FİLMİNDE KURGU

Yönetmenliğini Derviş Zaim'in yaptığı *Nokta* (2008) filmi, 2008 yılında yapılmış olan İstanbul Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen", aynı yıl yapılan "Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ise "En İyi Yönetmen" ve "Jüri Özel" ödüllerini kazanmıştır. Filmde, genç bir "hat sanatı" öğrencisi olan Ahmet'in, 13. yüzyıldan kalma el yazması "Malik Mushafı"nın

çalınıp, yasa dışı yollardan satışına isteksizce önyak olması ve bunun sonucunda üç kişinin hayatını kaybetmesi nedeniyle yaşadığı vicdan azabından kurtulma çabası anlatılır.

Film, toplam 11 plan-sekansın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Plan sekanslar, öykü zamanı ile olay örgüsü zamanının eşit olmasını sağlar. Andrew'a (2010: 265) göre, sinemada belirli olayların doğası, onların "...plan sekansa dayanan bir sinemasal biçimle..." aktarılmasını gerektirir. Mercado (2011: 173) ise plan sekansın, içerdiği aksiyonun önemini ve çekimdeki unsurlar arasındaki zamansal ve uzamsal ilişkilerin ifade edebilmesini sağlayan güçlü bir anlatısal araç olduğunu vurgular. Mitry'nin "yanlış bir şekilde adlandırıldığını" düşündüğü plan-sekanslar, (çünkü, Mitry için plan, çekim ölçeğini tanımlayan bir kavramdır) Bonitzer'e (2005: 20) göre, kameranın sürekli hareket halinde olması nedeniyle kurgunun çekim aşamasında gerçekleştirilmesini sağlar. Plan sekanslarda kurgu, "kesme" yerine kameranın sürekli hareket etmesiyle oluşan farklı çekim ölçekleri ve açıları sayesinde oluşur ve böylece kurgu kayıt aşamasında gerçekleşmiş olur. *Nokta* filmindeki uzun plan sekanslarda da, hem kamera hem de çerçeve içerisinde bulunan objeler (karakterler) sürekli hareket halindedir ve dolayısıyla bu uzun çekimlerdeki açı ve ölçek sürekli değişim gösterir. Bu 11 plan-sekans'ın özel efekt yöntemleriyle oluşturulan gizli kesmelerle, fark edilemeyecek bir şekilde birleştirilmesiyle, filmin kesintisiz tek bir çekimden oluştuğu izlenimi yaratılır. Derviş Zaim'in bu biçimsel tercihi, film öyküsünün temel çerçevesi olan "hat" sanatının "ihcam" geleneğinden kaynaklanır. Zaim, "kalemi kağıt üzerinden kaldırmadan, yazıyı bir defada bitirmek" anlamına gelen "ihcam" geleneğini filmin biçimine yansıtmıştır (Yavuz, 2010: 92). Derviş Zaim, filmin başında bir önceki filmi "Cenneti Beklerken" (2006) ana karakteri olan Hattat Eflatun'un bir cümlesini koyarak bu biçimsel tercihinin nedenini açık bir şekilde belirtir: *İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır. Yazının, kalemi kağıttan kaldırmadan tamamlandığı "ihcam" geleneğinde olduğu gibi, filmin de tek seferde çekildiği izlenimi yaratılmak istendiğinden, filmin jeneriğinde "kurgu" bölümü yer almamaktadır. Ancak film, uzun plan sekanslarda hem kamera, hem de çerçeve içerisindeki karakterlerin sürekli hareket etmesiyle sıklıkla değişen çekim ölçekleri ve açılar aracılığıyla aslında çekim esnasında kurgulanmıştır. Film, bu yönüyle biçimsel olarak Hitchcock'un *İp* (1948) ve İñárritu'nun *Birdma*" (2014) filmlerini andırır. Ancak bu filmler doğrusal bir zaman çizgisine sahipken, "*Nokta*" filminde büyük zamansal atlamalar ve geriye dönüşler gerçekleştirildiğinden söz konusu filmlerden biçimsel olarak farklıdır. Ayrıca "*Birdman*", "*Nokta*" filminden altı yıl sonra yapılmıştır.*

Film, en uzununu 13 dakika 24 saniye, en kısası ise 2 dakika 27 saniye olan 11 plan-sekansın yukarıda da belirttiğimiz üzere "gizli kesmelerle" birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Gizli kesmeler, iki ayrı çekimin çeşitli yöntemler kullanılarak kesintisiz tek parça bir çekim olarak algılanmasını sağlayan kesme türleridir. Chandler'a (2009: 46) göre başarılı bir şekilde uygulanmış gizli kesmenin fark edilmesi kolay değildir. Bu plan-sekanslarda kamera sürekli hareketlidir. Kamera, karakterleri takip eder, onların etrafında dolanır, onlara yaklaşır ya da uzaklaşır. Gizli kesmelerin oluşturulabilmesinde hem kameranın bu hareketliliğinden, hem de filmin tümünün geçtiği uçsuz bucaksız Tuz Gölü'nün, tuz ve gökyüzünden başka hiç bir obje içermemesinden faydalanılmıştır. Bu gizli kesmeler, ilk çekimde kameranın hareket ederek karakterleri çerçeveden çıkarması ve ardından çerçeveyi zemindeki tuzla ya da gökyüzüyle doldurmasıyla, ikinci çekimde ise tuzu ya da gökyüzünü kapsayan çerçevenin, kameranın hareketiyle yukarı ya da aşağı yönlerde hareket ederek tekrar karakterleri çerçeve içerisine almasıyla gerçekleşir. (Şekil 1 ve Şekil 2) Bu örneklerde gizli kesmeler, çekimlerin sonu ve başı arasında bir noktada (Şekil 1 ve 2 'de 1D ve 2A çekimleri arasındaki geçiş) bir takım özel efekt yöntemleri kullanılarak, kare kare incelemeye bile tespit etmenin mümkün olamayacağı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Filmde toplamda 10 kez gerçekleştirilen bu geçişlerin süreleri ise 8 saniye ile 16 saniye arasında değişmektedir.

1A



1B



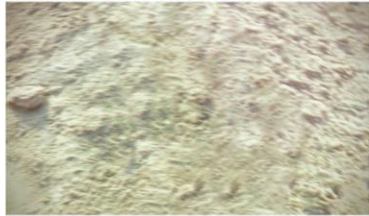
1C



1D



2A



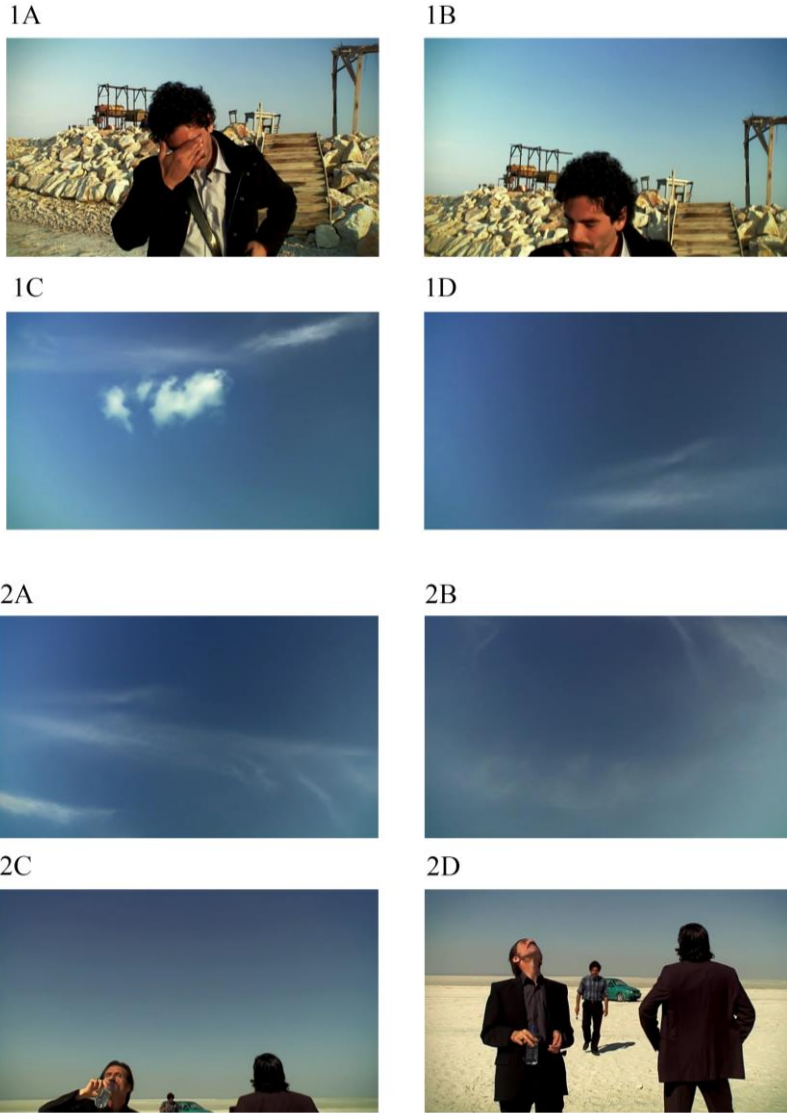
2B





Şekil 1. "Nokta" Filminde Gizli Kesme -1.

Kaynak: Derviş Zaim (Yönetmen), *Nokta* [Film], Türkiye: Marathon Film- Sarmaşık Sanatlar, 2008.



Şekil 2. "Nokta" Filminde Gizli Kesme -2.

Kaynak: Derviş Zaim (Yönetmen), *Nokta* [Film], Türkiye: Marathon Film- Sarmaşık Sanatlar, 2008.

Filmin tümü/tamamı tek bir uzamda, Tuz Gölü'nde gerçekleşir. Filmin hiç bir bölümünde gece çekimi yoktur ve filmin tümü gündüz geçer. Film, ikisi de Tuz Gölü'nde geçen iki ayrı öykü çizgisine sahiptir. Bunlardan birincisi, Selim'in satmak istediği "Malik

Mushaf'ı" için, Ahmet'in araçlarla iletişime geçmesi ve hem Selim'in hem de araçların ölümüyle sonuçlanan öykü çizgisi, ikincisi ise Ahmet'in yaşananlardan dolayı vicdan azabı duyarak, Selim'in amcası olan Hattat Hamdullah Hoca'ya kendini affettirme çabası ve sonrasında meydana gelenlerin anlatıldığı ikinci öykü çizgisidir. Ancak bu iki öykü çizgileri arasında ne kadarlık bir zaman diliminin geçmiş olduğu belirsizdir. Bunlar, filmin 3. ve 9. plan-sekansları arasında arka arkaya verilir. Birinci öykü çizgisinin verildiği plan-sekanslar, zamansal olarak ikinci öykü çizgisinin "geriye dönüşleridir."

Filmin ilk plan-sekansı 13. yüzyılda başlar. Bu ilk plan-sekansta, Moğol saldırıları nedeniyle bölgeyi terk etmeden önce Tuz Gölü üzerine "afvallahü'anh" (Allah onu affetsin) yazısını yazan, ancak yazıdaki "Nûn" harfinin noktasını tamamlayamadan mürekkebi biten ünlü Hattat Malik Hoca'nın, çırağını mürekkep getirmesi için şehre göndermesi gösterilir. Bu ilk plan-sekansın ardından yapılan gizli kesmeyle, aynı uzamda (Tuz Gölü'nde) ancak yaklaşık 800 yıl sonrasında atlama yapılarak, Ahmet'in kız arkadaşıyla birlikte Tuz Gölü'nde Selim'le buluşmak için bekledikleri ikinci plan- sekansa geçilir. 8 dakika 46 saniye süren bu plan-sekansta, Selim'in "Malik Mushaf'ı" nı satacak birilerini bulması için Ahmet'i ikna etmesi verilir. Kameranın yere düşen göz damlası kapağını takip etmesiyle gerçekleştirilen gizli kesmeyle üçüncü plan-sekans geçilir.

Üçüncü plan-sekans bir öncekiyle uzamsal olarak tam aynı noktada başlar ancak bu kez burada Selim ve Ahmet'in kız arkadaşı yoktur. Ayrıca, arızalanmış otomobilinin başında tamirci ile birlikte görülen Ahmet'in üzerinde farklı bir kostüm vardır. Bunlardan dolayı iki sekans arasında bir zaman atlaması olduğu açıktır, ancak ne kadarlık bir zaman diliminin atlanmış olduğu belirsizdir. 8 dakika süren bu plan-sekansın devamında, Ahmet, tamircinin motosikletinin arkasında Hamdullah Hoca'nın mekanına doğru yola çıkar ve bu yolculuk esnasında filmin giriş jeneriği verilir. Sekansın sonunda Ahmet, Hamdullah Hoca'nın yardımcısı Mümin'le konuşur ve istirahat etmekte olan hocayı bekler. Kameranın gökyüzüne doğru devinimi sonucu gerçekleşen gizli kesmeyle dördüncü plan-sekans geçilir.

Dördüncü plan-sekans, bir önceki plan sekansa göre bir geriye dönüştür. Zamansal çizgi olarak ikinci plan-sekansın devamıdır. Bu plan sekansında Ahmet, araçlara Selim'in "Malik Mushaf'ı" nı satmaktan vazgeçtiği bilgisini verir. Bu habere sinirlenen aracı liderinin yere ittiği Ahmet'i takip eden kameranın devimiyle, beşinci plan sekansa geçilir.

Beşinci plan-sekans, zamansal çizgi olarak üçüncü plan-sekansın devamıdır. İkisi arasında belirli ve kısa bir zaman atlaması vardır. Çünkü bu plan-sekans, üçüncü plan-sekansta Ahmet'in kız arkadaşından gelen telefona cevap vermek için Mümin'den uzaklaşmış

olduğu noktadan başlar. Ayrıca bir önceki sekansta dinlenmekte olan Hamdullah Hoca dışarı çıkmıştır ve Ahmet'i görerek "*Evlat...Evlat, hoş geldin*" der.

Altıncı plan-sekans ise yine bir geriye dönüştür ve zamansal çizgi olarak dördüncü plan-sekansın devamıdır. Ancak ikisi arasında ne kadarlık bir zaman diliminin atlanmış olduğu belirsizdir. Bu sekansta, araçların "Malik Mushaf'ı"nı elde etmek için Selim'i rehin almaları gösterilir. Yedinci plan- sekans, beşincinin zamansal olarak devamıdır ve burada Ahmet'in Hamdullah Hocayla tekrar konuşmaya çalışması gösterilir. Sekansın sonunda Ahmet, Hamdullah Hocaya "Malik Mushaf'ı"nın kendisinde olduğunu söyler. Sekizinci plan sekans ise yine, altıncı plan -sekansın zamansal çizgi olarak devamıdır. İki plan sekans arasında bir kaç saatlik belirli bir zaman atlaması vardır. Çünkü, araçlardan biri, "Malik Mushaf'ı" Selim'in babasının bıraktığı yerden alıp gelmiştir. Sekansın sonunda Ahmet, araçları öldürür ve istemeden Selim'in de ölümüne neden olur.

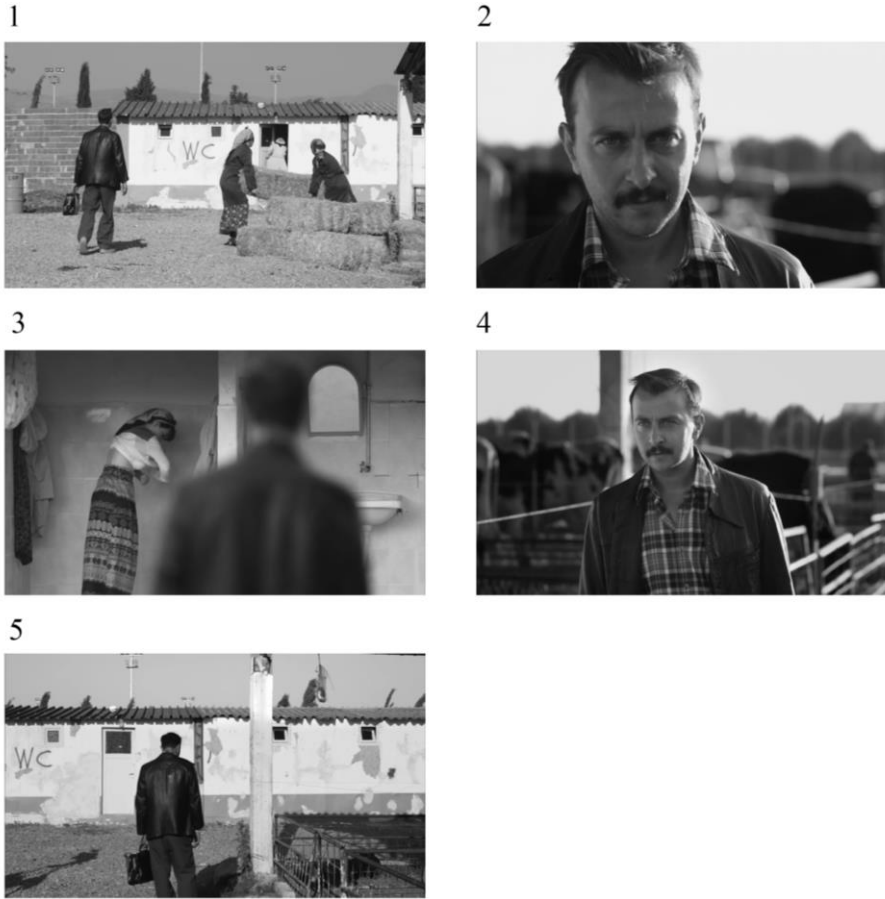
Buraya kadar, birinci öykü çizgisinin verilmiş olduğu dördüncü, altıncı ve sekizinci plan-sekansların aynı gün içerisinde geçtiği açıktır. Filmin 40. dakikasında sonra eren sekizinci sekansla birlikte filmin öykü çizgilerinden biri tamamlanmıştır ve film bundan sonra zamansal olarak doğrusal bir çizgide ilerler. 3. plan-sekanstan itibaren de, Ahmet'in, Hamdullah Hoca'dan af dilemeye çalıştığı plan-sekanslar aynı gün içerisinde geçmektedir.

Derviş Zaim, *Nokta* filminde aynı uzamda geçen ancak aralarında zamansal olarak fark bulunan iki ayrı öykü çizgisini, "kurgulanmamış" gibi gözükken özgün bir yöntemle anlatmıştır. Öykü çizgilerinden biri, diğ erinin geri dönüşleridir. Ancak bu klasik anlatı sinemasında olduğu gibi açık bir şekilde belirtilmemiş, bunun algılanması için seyircinin zihinsel olarak çaba göstermesi amaçlanmıştır. Zaim, filmin temel çerçevesi olan hat sanatına özgü bir şekilde uzun plan-sekansları "gizli kesme" yöntemleriyle birleştirip, zamansal ve uzamsal "kesintisizlik" izlenimi veren biçim ortaya koymuştur. Film, uzun çekimlerden oluşmasına karşın, kameranın ve çerçeve içerisindeki karakterlerin sürekli devinim halinde olması nedeniyle yüksek bir ritme sahiptir. Filmde, paralel kurgu, montaj sekans, hızlı ya da yavaş çekim gibi yöntemler kullanılmamıştır. *Nokta* filmi, öyküsünü tamamen klasik devamlılık kurgusu unsurlarını (analitik kurgu, aç-ı-karşı aç-ı, paralel kurgu vb.) kullanarak anlatabilecekken, özgün bir kurgu biçimi kullanımını tercih ederek biçimini öne çıkarmış olan modernist bir sinema örneğidir.

5. SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ FİLMİNDE KURGU

Sen Aydınlatırsın Geceyi, Türk Sineması'nın genç yönetmenlerinden Onur Ünlü'nün 2013 yılı yapımı filmidir. Filmin ana karakteri olan Cemal, Manisa'nın Akhisar kasabasında

babası ile birlikte yaşayan ve kendilerine ait olan berber dükkanında çalışan ve arada bir amatör futbol maçlarında yan hakemlik yapan bir gençtir. Yıllar önce evlerinde çıkan bir yangında annesi ve kardeşlerini kaybetmiştir. Cemal'in yaşadığı bu kasabada, Cemal dahil hemen hemen herkesin kendine özgü olağanüstü güçleri vardır: Bunlar, filmin ana karakteri Cemal gibi duvarların ardını görebilen ve duvarların içinden geçebilen, parmakları ile ateş edebilen, tele kinetik güçleri olan, dört metrelik boya sahip olan, zamanı durdurabilen, yarı saydam görünebilen ve ölümsüz olan insanlardır. Bu olağanüstü güçlere sahip olan insanlar, süper kahraman gibi yaşamazlar ve gündelik sıradan hayatlarına devam ederler. Cemal, günün birinde aynı kasabada yaşayan Yasemin'e aşık olur ve onunla evlenir. Ancak girdiği bir kıskançlık krizi sonucu Yasemin'i kaybeder. Cemal, yaptıklarına pişman olup, ona tekrar kavuşmak için çabalar.



Şekil 3. "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filminde Kurgu 1.

Kaynak: Onur Ünlü (Yönetmen), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film], Türkiye: Eflatun Film, 2013.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin karakterlerinin büyük çoğunluğunun olağanüstü güçlere sahip olması, filmde kaçınılmaz olarak pek çok özel efektin kullanılmasını gerektirmiştir. Örneğin, Yarı saydam görünen bekçi karakterinin planları, boş olarak çekilmiş olan mekan görüntülerinin üzerine "green box" ta çekilen görüntüleri bindirilip, kurguda

görünürlük (opacity) değerleri düşürülerek oluşturulmuştur. "Green box", efektleri, Cemal'le Yasemin'in gökyüzünde birlikte uçtukları sahnede de olduğu gibi filmin pek çok yerinde kullanılmıştır. Ancak, karakterlerin sahip olduğu bazı olağanüstü güçler ise herhangi bir özel efekt kullanılmadan yalnızca kurgu yoluyla anlatılmıştır. Örneğin kapalı mekanların içini görebilen Cemal'in bu özelliği, üzerini değiştirmek için tuvalete giren Yasemin'i utangaç bir şekilde gözetlerken vermek için, Şekil 3.' te görüldüğü gibi kurgulanarak oluşturulmuştur: 1. Mekanın normal hali, 2. Cemal'in bakışı, 3. Mekanın dış cephesi sökümü, içerisinin görülebildiği çekim, 4. Cemal'in bakışı 5. Ve tekrar mekanın normal hali. Bu çekimler kurguda arkaya arkaya getirildiğinde, bir "Kuleshov etkisi" olarak seyirci üzerinde "Cemal'in sahip olduğu olağanüstü güç" algısı oluşturulur.

Son dönem Türk sinemasının minimalist sanat filmleri "müzik kullanmama" eğilimi giderek yaygınlaşmıştır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* ve aynı konvansiyonu takip eden Orhan Eskiköy ile Özgür Doğan'ın *İki Dil Bir Bavul* filmlerinde müzik kullanılmamıştır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise bu eğilime aykırı olarak müzik kullanımı öne çıkmıştır. Film boyunca, yalnızca iki şarkı (Arapça bir şarkı olan "Myerte ya Mreyte" ve "Gülmek İçin Yaratılmış") belirli temaları çağrıştıran motifler olarak kullanılmıştır. "Mreyte ya Mreyte" şarkısı hüznün ve yalnızlık, "Gülmek İçin Yaratılmış" şarkısı ise aşk temalarını çağrıştıran motifler olarak işlev görmüştür. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde müzik, klasik biçimde olduğu gibi diyaloglar ya da belirli aksiyonlar üzerinde duyguyu destekleyici bir etken olarak kullanılmamıştır. Filmde müzik, sadece belirli anlatısal gelişmeleri ve karakterler ile öyküye ait bir takım enformasyonu içeren montaj sekansların ya da bölümlerin kısa birer müzik videosu olarak sunulduğu yerlerde kullanılmıştır. Filmde müziğin kullanımı sırasında hiç bir diegetik sese yer verilmemiş ve müziğin aniden şarkının ortasında "kesme" (cut) ile bitirilmesiyle söz konusu montaj sekanslardan ya da bölümlerden birden bire çıkılarak filmin "gerçek zamanına" geçilmiştir. Örneğin Şekil 4' te görülen 1. çekimden 2. çekime yapılan kesmeyle birlikte, hem müzik hem de 1. çekime kadar yavaş çekimlerle sağlanmış olan genişletilmiş zaman bir anda kesilerek "gerçek zamana" (real time) geçilir. Bu uygulama, şarkıyla ve yavaş çekimlerle oluşturulmuş atmosfere kendisini kaptırmış olan seyirci üzerinde sarsıcı bir etkiye neden olur. Filmde kullanılmış olan müziklerin tümü bu şekilde bitirilmiştir. Klasik anlatı sinemasında, bir sahnede kullanılan müzik çoğunlukla dereceli olarak (fade-out), seyircinin hissetmeyeceği bir şekilde bitirilir. Çünkü, müzik teknik bir unsur olarak seyirci tarafından görünür olmamalıdır (Gorbman, 1987:73). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde müziğin bu şekilde kullanımı ile "görünür" hale getirilmesi, onu biçimsel olarak ayırıştıran önemli bir unsurdur.



Şekil 4. "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filminde Kurgu 2.

Kaynak: Onur Ünlü (Yönetmen), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film], Türkiye: Eflatun Film, 2013.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminin hiç bir bölümünde paralel kurgu kullanılmamıştır. Paralel kurgu, farklı uzamlarda ancak çoğunlukla eş zamanlı olarak gerçekleşen iki ya da daha fazla olayın yapılan kesmelerle arka arkaya kurgulanmasıdır. Paralel kurgu, çoğunlukla bir sahne ya da sekansla gerilimi yaratmak için kullanılır. Aksiyon filmleri, araba takipleri ya da kurtarma sekansları gibi farklı uzamlarda gerçekleşen, ancak nihayetinde ortak bir uzamda birleşecek olan birden fazla aksiyonu verebilmek için kaçınılmaz olarak paralel kurgu tekniğini kullanırlar. Bordwell ve Thompson'a (2011:248) göre önemli ölçüde D.W Griffith tarafından geliştirilmiş olan paralel kurgu, anlatıyla ilgili tüm bilginin seyirciye aktarılmasını ve seyircinin de filmdeki her olayı bilmesini sağlayan üstün bir tekniktir. Paralel kurgu, seyirciyi bir yerdeki aksiyondan, başka bir aksiyona taşıyarak seyirciye filmsel öyküyle ilgili nedensel, zamansal ya da uzamsal bilgiler verilmesini sağlar. Gunning (1991:77) ise, sinemasal anlatımın kurgu aracılığıyla uzamı hem bölüp, hem de birleştirerek bir aksiyonu olduğu gibi iletmek yerine ona müdahale ettiğini belirtir. Paralel kurgu, seyircinin beklentilerinin gerçekleşmesini geciktirerek anlatıya merak ve heyecan uyandırıcı bir özellik katar. Ancak *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin ana karakteri olan Cemal, tüm sahnelerde vardır. Tüm sahneler ve karakterler, Cemal'in etrafında kurulmuş ve filmdeki diğer hiç bir karakterin varlığı ve öyküsü Cemal'den bağımsız olarak gösterilmemiştir. Paralel kurgu olarak değerlendirilecek olan, Cemal'in doktor ve Defne'yi takip ettiği montaj sekans ise, Cemal diğer karakterlerle birlikte aynı mekanlarda ve kadrajlarda gösterildiği için bu sahne paralel kurgu tanımının dışında kalmaktadır.



Şekil 5. "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filminde Kurgu 3.

Kaynak: Onur Ünlü (Yönetmen), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film], Türkiye: Eflatun Film, 2013.

Filmde, geri dönüşler (flash-back) ilginç bir yöntemle (Şekil 5.) gerçekleştirilmiştir. Geçmişte, evlerinde meydana gelmiş olan bir yangın sonucu Cemal'in annesi ve kardeşlerinin hayatlarını kaybetmesi, filmin varsayılan "şimdiki zamanı" ile aynı çerçeve içerisinde verilmiştir. Kamera, yanmış olan eski evlerinin önünde oturan ve omuz çekimde gösterilen Cemal'e yaklaşarak sola doğru devinim yapar (3A ve 3B çekimleri) ve böylece Cemal'in yakın ölçekte gösterildiği çerçevenin sol kısmı boşaltılır ve bu boş kısım maskelenerek (3B ve 3C çekimleri) burada geçmişte evin yandığı trajik anlar verilir. Filmin varsayılan şimdiki zamanı ile geriye dönüşlerin aynı çerçeve içerisinde verildiği bu yöntem, diğer karakterlerin de geçmiş yaşamlarına uzanmak adına iki kez daha kullanılmıştır. Bunlardan ilki Cemal'in, Yasemin'in hamile olduğunu öğrendiği sahnede gerçekleştirilmiştir. Kamera, Yasemin'in omuz ölçekteki çekimine ileri kaydırma yaparak yakın ölçekte bir çerçeve oluşturur. Hemen ardından sağa doğru hafifçe pan hareketi yapılarak çerçevenin sağ kısmının boşaltılması sağlanır. Yasemin, "*ben çok çektim bu hayattan Cemal*" dediğinde, çerçevenin bu boş kalan kısmında Yasemin'in çocukken babasının annesini gözleri önünde öldürmesi gösterilir. Diğeri ise Defne'nin, Cemal'e geçmiş yaşamını anlattığı sahnede babasının kanserden öldüğünü söylediği anda uygulanır. Ancak burada verilen görüntüde, Defne'nin anlattıklarından farklı

olarak silahla vurularak öldürülen bir adam gösterilir. Dolayısıyla bu yöntemle aynı zamanda Defne'nin yalan söylediği anlamı da oluşturulmuş olur.



Şekil 6. "Sen Aydınlatırsın Geceyi" Filminde Kurgu 3.

Kaynak: Onur Ünlü (Yönetmen), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film], Türkiye: Eflatun Film, 2013.

Filmin kimi yerlerinde sıçramalı kesmelere, klasik devamlılık kurgusunda genellikle kaçınılan bir teknik olan "sıçramalı kemelere" de (jump cut) başvurulduğu görülmüştür. Klasik kurgu biçimini "sinemasal stilin sıfır noktası" olarak niteleyen Burch'a (1981:11) göre, devamlılık kurgusunda sıçramalı kesmelerden, kötü ya da belirsiz eşleşmelerden kaçınılır. Çünkü bunlar çekimler arasındaki geçişlerin temelde "devamsız" olan doğasını, ya da sinemasal uzamın "belirsiz" doğasını ortaya çıkarırlar. Örneğin, Cemal'in berber dükkanına ilk kez girdiği sahnede dükkanı açıp üzerini değiştirmesi ve bir tabure alarak dışarıda oturması (Şekil 6.), uzun bir çekim içerisinde belirli parçaların atılmasıyla gerçekleştirilmiş olan sıçramalı kesmelerle verilmiştir. Filmde sahneler arası geçişlerde yalnızca bir kez kullanılmış olan "kararma-açılma" efektinin dışında, filmin hiç bir yerinde herhangi bir geçme efekti kullanılmamış ve filmin tüm plan ve sahne geçişleri kesme (cut) ile yapılmıştır. Filmin başında bir giriş jeneriği verilmemiş, filmin adı ise ancak 10. dakikada tümüyle siyah beyaz olan bu filmde renkli bir yazı ile verilmiştir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi 2013 yılında gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali'nin Ulusal Yarışma bölümünde "En İyi Film" ve "En İyi Kurgu" dahil olmak üzere pek çok ödüle layık görülmüştür.

6. SONUÇ

Son dönem Türk Sineması'nda, gişe getirisini hedefleyen ticari popüler filmlerde biçimsel olarak riske girilmeyerek, çoğunlukla seyircinin aşına olduğu klasik devamlılık kurgusu uyuşmaları sürdürülmüştür. Sanat filmi olarak nitelenen ve gişe kaygısını ön planda tutmayan ancak uluslararası film festivallerinin ve ortak yapım fonlarının beğeni kriterlerini karşılayarak bu festivallere ödül almayı amaçlayan filmlerin ise çoğunlukla uzun çekimlere dayalı, düşük tempolu, ölü zamanlara fazlasıyla yer verilen ve dolayısıyla kesmelerin minimal bir şekilde kullanıldığı bir estetiğe sahip oldukları olduğu bir gerçektir. Ancak, bu çalışmada ele almış olduğumuzu *Nokta* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmleri, son dönem Türk Sineması'nda hem tecimsel sinemanın klasik devamlılık kurgusu uyuşmalarından, hem de tecimsel sinemanın dışında kalan ve çağdaş festival filmleriyle ilişkilendirilen uzun çekimlere dayalı ve düşük tempolu bir sinema anlayışından farklılaşan kurgu biçimlerine sahip modernist filmler olarak karşımıza çıkarlar. *Nokta* filminde, farklı zaman dilimlerinde gerçekleşmiş olan ve Tuz Gölü gibi tek bir mekanda geçen iki ayrı öykü çizgisi, gizli kesme yöntemleri kullanılarak kesintisiz tek bir uzun çekim izlenimi veren bir biçimle anlatılmıştır. Film, toplamda 13 ve 2 dakika arasında değişen sürelerle sahip uzun plan sekanslardan oluşmasına rağmen, bu plan-sekanslar içerisinde hem kameranın hem de karakterlerin sürekli devinim içerisinde olmalarından dolayı yüksek bir ritme sahiptir. Dolayısıyla bu plan-sekansların kurgusu, sürekli değişen açı ve ölçekler aracılığıyla aslında çekim anında gerçekleştirilmiştir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi ise, karakterlerin sahip olduğu doğüstü özellikleri vurgulamak için kurguyu yaratıcı bir şekilde kullanmasıyla öne çıkar. Filmde varsayılan şimdiki zaman ile geriye dönüş, aynı çerçeve içerisinde özgün bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Montaj sekanslarda, hem kullanılmış olan müziğin ani bir şekilde kesme (cut) ile bitirilmesi, hem de aynı anda yavaş çekimlerden (slow motion) gerçek zamana geçilmesiyle seyirci üzerinde sarsıcı bir etki yaratılmıştır. Sıçramalı kesmelerin (jump cut) de gerçekleştirilmiş olduğu filmin hiç bir bölümünde paralel kurgu kullanılmamıştır. Sonuç olarak Derviş Zaim ve Onur Ünlü'nün tercih etmiş oldukları olan bu kurgu yöntemleri, *Nokta* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmlerinin Türk Sineması'nın biçimsel olarak öne çıkan örnekleri arasında yer almalarını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk yayıncılık.
- Bare, R.L. (2000). *The Film Director*. Foster City: IDG Books Worldwide.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bonitzer, B. (2005) *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. ve THOMPSON, K. (2011). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz ve E.S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Bordwell, D. ve Staiger, J. ve Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode Of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Burch, N. (1981). *Theory Of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press.
- Chandler, G. (2009) *Film Editing: Great Cuts Every Filmmaker And Movie Lover Must Know*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Fairservice, D. (2001). *Film Editing: History, Theory and Practice*. New York: Manchester University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gunning, T. (1991) *D.W. Griffith and The Origins Of American Narrative Film: the early years at Biograph*, Chicago: University of Illinois Press.
- Karadoğan, A. (2010) *Sanat Sineması: Tartışmalar Ve Eğilimler*. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.1-20). Ankara: De ki Yayınları.
- Kolker, R.P. (1998). *The Film Text and Film Form*. W. J. Hill ve P. C. Gibson (Ed.), *The Oxford guide to film studies* (ss. 9-21) Oxford: Oxford University Press.
- Kolker, R.P. (2010) *Değişen Bakış :Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.
- Kuhn, A. ve Westwell, G. (2012) *A Dictionary Of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Mercado, G. (2011). *The Filmmaker's Eye: Learning (And Breaking) The Rules Of Cinematic Composition*. Massachusetts: Focal Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nichols, B. (2010) *Engaging Cinema: An İntroduction To Film Studies*. New York: W. W. Norton & Company.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Perry, T. (2006) *İntroduction*. T. Perry (Ed.), *Masterpieces Of Modernist Cinema* (ss.1-12) Bloomington: Indiana University Press.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Pudovkin, V.I. (1958). *Film Technique And Film Acting- Memorial Edition*. (I. Montagu, Çev.) Londra: Vision Press.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (E. S. Onat, Çev) Ankara: De Ki Basım - Yayımlar.
- Reisz, K. ve Millar, G. (2010). *The Technique Of Film Editing*. Londra: Focal Press.
- Sikov, E. (2010). *Film Studies: An Introduction*. New York: Columbia University Press,
- Speidel, S. (2012). *Film Form And Narrative*. J. Nelmes (Ed.), *Introduction To Film Studies* (ss. 79-112). New York: Routledge.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. (A. Ergenç, Çev) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yavuz, H. (2010). *Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası: Cenneti Beklerken ve Nokta*. A. D. Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması* (ss. 190-194). Ankara: De ki Yayınları.

Filmler:

- Ünlü, Onur. (Yönetmen), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film], Türkiye: Eflatun Film, 2013.
- Zaim, Derviş. (Yönetmen), *Nokta* [Film], Türkiye: Marathon Film- Sarmaşık Sanatlar, 2008.

EXTENDED ABSTRACT

Formal differences among films occur within certain conventions and "editing" is the most efficient factor determining these differences. Popular commercial films use the conventions of classical continuity editing, which the audience is familiar with. Classical continuity editing - defined as a set of dominant formal techniques that American narrative cinema used throughout the 20th century and up to nowadays - relies on a number of editing principles in order to achieve its most basic goal. This goal is to make sure that the audiences believe that they are witnessing

something that has really happened, forgetting that they are actually watching a film. The films that arguably called art films, on the other hand often tend to have an aesthetics which associated with contemporary festival films, that depends on long shots, slow tempo and hence uses editing in a minimal way. However, the genuine editing styles used in "Dot"(2008) and "Thou Gild'st The Even" (2013) differ from all the conventions mentioned above and thus they appear among the most prominent modernist examples of late Turkish cinema in terms of form. In this study, the specific sequences of these two films are analyzed by using the "shot by shot analysis" method in order to prove their distinctness. The purpose of this work is to prove the distinctness of editing forms used in in "Dot") and "Thou Gild'st The Even". The selected specific scenes or sequences of these two films are analyzed by using the "shot by shot analysis" method. The shots that make up the scenes are numbered such as 1, 2, 3 ... and from each shot, a photo frame representing that shot is subtracted. If there is a movement in a long shot that would significantly change the content and composition of the shot (the movement of the objects in the frame or the camera movement), the frames representing these motions are also subtracted, such as 1A, 1B, 1C The editing forms of the scenes or sequences are compared with the classical continuity editing conventions in order to reveal their genuineness. In "Dot" (2008), two separate narrative lines that took place in different time periods and in a single space such as "Lake Tuz", constructed by using "hidden cut" technique. So, the film gives the impression that it consists of one uncut long shot. The film consists of 11 long shots (plan-sequence) with a duration ranging from 2 to 13 minutes. However these long shots have a high rhythm due to the fact that both the camera and the characters are in continuous motion. So, even the director tries to make film look like one uncut shot, constant movements both the camera and the characters create varying shots sizes and angles. Thus, the film is actually "cut" during filming. So there is not a section for an "editor" in the end credits. "Thou Gild'st The Even" (2013) stands out with creative use of editing with "only cuts" to emphasize some supernatural features that its characters possess without applying any special effects. The films default current time and flashbacks are displayed on the same screen in a unique way. In film, a shocking effect on the audience created by suddenly cutting the music used in montage sequences and at the same time transiting suddenly from slow motion to real time. Jump Cuts are used in "Thou Gild'st The Even", and parallel editing does exist in any part of the film. As a result, the genuine editing styles used in "Dot" (2008) and "Thou Gild'st The Even" (2013) are different from both the classical continuity conventions of popular films and the "slow" aesthetics of art cinema and they are among the most prominent modernist examples of late Turkish cinema in terms of form.