

## GÖRÜNTÜ ÇERÇEVESİNDE BİÇİM YAKLAŞIMLARI VE FOTOĞRAFİK MERCEKLER

Yrd. Doç. Dr. Nadi KAFALI\*

Kamera, insan gözünden ayrımlı olarak objektifin önündeki uzay ve mekânı film üzerine aktarırken, dış dünyanın tüm gerçekliği ile saptanmasını sağlar. Kameranın görüntüyü ya da görüntüler silsilesini saptaması tümüyle nesnel bir işlemdir ve bu işlemin sonucunda oluşan görüntüler ise tam bir gerçeklik taşırlar. Ancak, kamera-ya insan elinin değmesi ile birlikte objektifin önündeki varlıklar, oluşlar ve ilişkilerin bireysel bir tutumun yansıması biçiminde saptanacaklardır. Dışımızdaki nesnel gerçek bir değişime uğrar, yorumlanır ve tek bir malzemedен ayrı ayrı sonuçlara varılabilir.

Bir sinema sanatçısı, nesnel uzay ve mekânın, öznel seçimini elinde tutmakla işe başlarken bu konuda çoğu kez kendisine yardımcı, bazen de engelleyici bir en ve boy sınırlaması ile karşı karşıya bulunmaktadır. Bu sınırlarda özel bazı koşulların dışında her zaman dikedörtgen biçimindedir.

Sinemada her görüntü, kendisinin genel olarak, dikedörtgenle çerçevelenmiş bir biçimi olarak görünür. «Perdenin dikedörtgen boyutu birçok şekilde görüntü düzenlemesine değişiklik vermek amacıyla ve amaca daha uygun olmasını sağlamak için birçok biçimler-

---

(\*) Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

de değiştirilebilir. Spot aydınlatma efektleri, maskeler, diyaframlar, bozulma prizmaları, yarıklar (split) ve çoğa bölünmüş ekran gibi kamera olanakları biçim farklılaşmalarına olanak sağlar. Perdenin bilinen boyutlarını kırarak, film yönetmeni görsel etkiye tazelik, hareket ve gerilim ekler» (1).

«Perdeye yansıtılmakta olan bu filmin yüksekliği ve uzunluğunun durumu görüntüsünün boyutu kamera perdesinin açıklık formuna (aynı zamanda da gösterim gerecinin film penceresinin açıklık formuna) ve onun büyüklüğüne bağlı bulunmaktadır (2). Bu durum aynı zamanda kamerada kullanılan objektifin türü ile de yakın bir ilişki içindedir. Çerçevenin bir kenarının uzunluğunun üst ya da alt kenar uzunluğuna oranı «Görüntü Alanı Oranı» olarak isimlendirilmektedir. Bu oranın kaba boyutları Edison, Lumière ve sinemanın ilk bulucuları tarafından sinemanın ilk yıllarında belirlenmiştir.

İlk sesli filmler yaklaşık olarak bir kere çerçeve formuna sahiptirler. Sinemanın bulunuşundan ve yaygınlaşmasından sonra birçok sessiz film yönetmeni, görüntü alanının oranına ilişkin cesur denemeler yaptılar. Abel Gance «Napoleon» filminin sekansalarını «trptychs» (üç katlı) olarak adlandırdığı bir boyutta çekti ve gösterime sundu. Bu bir geniş perde sistemiydi ve üç tane normal çerçevenin yan yana gelmesiyle oluşuyordu. D.W. Griffith ve Ernst Lubisch bu yaygın kullanım biçiminin dışına taşmış kişilerdir. Bu yöntemler genellikle görüntü alanının belli bir bölümünü maskeler (kasch) aracılığı ile kapatmışlar ve bu yolla da zaman zaman görüntü uzayının sınırlandırılması alanında değişiklik yapma yoluna gitmişlerdir.

Görüntünün sınırları, olumsuz bir özellik, basit bir kesme ya da sınırlama işlemi gibi görülebilir. Ancak, filmde, çerçeve doğal bir sınır değildir. Görüntü içindeki malzeme üzerinde kesin üstünlük sağlayan bir yer yaratır. Sinemada çerçeve önemlidir, çünkü görüntüyü aktif olarak izleyici için sınırlar.

Çerçevenin gücünün belirtilmesi sırasında sinema kamerasının bulucusu ve ilk film yönetmeni olan Luis Lumier'e kadar uzanmak

---

(1) LEWIS JAKOBS, «The Mainingful Image», **The Movies as Medium**, Octacon Books, New York, 1973, s. 113.

(2) JAMES LIMBACHER, **Four Aspects of the Film**, Arno Press, New York, 1978, s. 131-132.

gerekir. Lumiére'in ilk filmleri basit olayları anlatıyordu. Fabrikadan çıkan işçiler, bir iskambil oyunu, bir ailenin yemek yemesi.. Film tarihinin bu ilk evresinde bile Lumiére, günlük gerçekleri sinematik olaylara dönüştürürken, çerçeveleme işlemini kullanabilme yeteneğindedir.

«Lumiére aynı zamanda fotoğrafçıydı ve bu nedenle onun filmlerinin niteliğinin kendi çağdaşlarından daha yüksek düzeyde olması şaşırtıcı değildir. Lumiére daha 1895 yıllarında bir düzine film üretti, ama oyun sahnelerinin çekimi işine yönelmedi. Filmcileri, günümüzde amatörlerin çektikleri filmlerin karakterini yansıtmaktaydı... günlük yaşamdan ve güncel haber niteliği taşıyan filmler çekiyordu. Böylece kendisi «belge filmcisi» ve «ilk film muhabiri» onuruna hak kazandı (3).

Bir diğer Lumiére filmine baktığımızda «Baby's Meal» (1895) de Lumiére, olayın belirli bölümlerini vurgulayan bir kamera duruş noktasıyla, kamera bakış açısı seçer. Genel çekim, aileyi bahçe içinde bir yere yerleştirecektir. Ancak, Lumiére ortamı dışarıda bırakan, ama ailenin davranışlarını, yüz mimiklerini vurgulayan bir orta çekimi seçer. Devrimin ölçeğini kontrol eden kameranın çerçevesi, devrimi anlamamızı da kontrol eder.

Çerçeveleme, görüntüyü şu araçlarla güçlü biçimde etkiler:

1. Çerçevenin şekli ve boyutu.
2. Çerçeveleme yöntemi, çerçeve içindeki ve dışındaki mekânı belirler.
3. Çerçeveleme yöntemi, uzaklığı, açığı ve görüntü üstünde bir üstünlük noktası sağlayan yüksekliği kontrol eder.
4. Çerçeveleme işlemi, mizansene bağlı olarak hareketli olabilir.

#### **1. Çerçevenin biçimi ve boyutu:**

Sinema izleyicisi görüntü çerçevesini dikdörtgen olarak görmeye alışmıştır. Kuşkusuz resim sanatı ve fotoğrafçılıkta görüntüler değişik boyutlara, çerçeve ve şekillere sahiptir. Dar dikdörtgenler, oval, dikey düzlemler hatta üçgenler sınırlanmış yüzeyler olabilir.

---

(3) HILMAR MENHERT, *Film Fotografie und Fernsehfilmfotografie*, Web Verlag, Leipzig, 1971, s. 28.

Sinemada ise bu seçim sınırlıdır. İlk sesli filmler yaklaşık olarak kare çerçeveliydi. 1930'larda Eisenstein kare çerçevenin standartlaşması için hayli uğraş verdi. Bu çerçeve, görsel düzenlemeyi yatay, dikey ve diyagonal yönlerde eşit uygulayabilirlikte gerçekleştiriyordu. Ancak, 1930 yılında «Hollywood Film Sanatları ve Bilimleri Akademisi» akademi oranını, 1:1,33 olarak kabul etti ve tüm dünyada bu oran standartlaştırıldı.

Sesli filmin yaygınlaşması ve yerleşmesiyle birlikte ses kuşağının film tabanının üzerinde bir yere yerleştirilmesi zorunluluğu doğunca, uzun süreden beri gelenekselleşerek kullanılan «akademik format» boyutlarının yeniden düzenlenmesi ve varolan görüntü alanının küçültülmesi zorunluluğu doğdu. Ancak, «Akademik Format»ın bu dönemde film yapımcıları arasında mistik bir anlamı da bulunmaktaydı.

Bugün, genel olarak birçok sinema kitabı 1:1,33'lük formatın klasik format olduğunu söylemektedirler ve bu formatın mimaride yararlanılan «Altın Kesim»e bir dönüş olduğunu belirtmektedirler. Bu oran incelendiğinde gerçekten de mistik bir sayı niteliğindedir. «Altın Kesim» bir formül tabanına dayanmaktadır. Bu formül;

$$\frac{b}{a} = \frac{(a + b)}{b} \text{ dir.}$$

«a» dikdörtgenin kısa kenarını, «b» ise uzun kenarını betimlemektedir. Altın Kesim gerçeküstü bir sayıdır. Yüksekliğin genişliğe tekbül ettiği durumlarda bu oran 1:1,66'dır ki, bu oran bugün Avrupa'da yaygın olarak kullanılan geniş perde sistemi boyutlarına çok yakın bir sayı niteliğindedir. Bu yönü ile ele alındığında ise, Akademik Format'ın çok rastlantısal bir sayı olduğu dikkati çekmektedir. Klasik Akademik Format ancak yirmi yıllık bir süre boyunca (1953'lü yıllara değin) etkin olarak sinemacılar arasında kullanım olanağı bulmuştur. Ancak, yine de bu dönem içinde gelişmekte olan ve ekranı için bir standart arayan televizyonun, ekran standartlarının belirlenmesinde belirleyici olmuştur (4).

Yaklaşık olarak 50 yıldan bu yana görüntü boyutunun geniş perde olanaklarından seçilmesi yaygınlaşmıştır. Bu konuda yaygın ola-

(4) Altın Kesim ve Altın Kesim'in televizyon standardı üzerine etkisi için daha geniş bir yaklaşım bkz. Nijat ÖZÖN 100 Soruda Sinema Sanatı.

rak kullanılan iki ayrı yöntem bulunmaktadır. Bunlardan ilki ve kolay olanı, görüntünün alt ve üst bölümlerinin bir «maske» (Kasch) aracılığı ile kapatılması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Bu yöntemle kolay ve başarılı biçimde yaygın geniş perde boyutlarından olan 1:1,66 (Avrupa geniş perde sistemi) ve 1:1,85 (A.B.D geniş perde boyutu) oranları elde edilir. Maske'nin anlamı var olan görüntü alanından küçük bir bölümün kullanım alanı dışında bırakılmasıdır. Tüm kullanım yaygınlığına karşın bu geniş perde sisteminin dezavantajlı tarafı; gösterim sırasında belirli bir kalite düşüklüğünün ortaya çıkmasıdır.

İkinci tür geniş perde boyutu ise «Anamorphische» adı verilen ve çekim objektifinin yapı özelliğine dayanan bir yöntemdir. Bu yöntem, 1950 yılında bulunmuş ve sinemaskop» adı ile tanınmıştır.

Anamorfik objektifler sistem olarak filmin kenarlarını maskelemeye yönelik sistemlere benzerlik gösterebilir de, bu sistemde görüntü alanının tümünden yararlanılmaktadır. Bunun anlamı, görüntünün yanlardan sıkıştırılmasıdır. Film üzerine saptanan nesnelere gerçek yaşamda olduklarından yarı yarıya daha ensiz görünmekte, ancak boylarında herhangi bir değişim olmamaktadır. Kullanılan en gelişmiş anamorfik sistemler 1:2,55 oranına kadar çıkmış, ancak daha sonraları bu kullanıma yakın olan 1:2,35 standart geniş perde boyutu olarak kabul edilmiştir. Bu yolla film karesinin alanından elde edilen kazanç alana optik ses şeridi yerleştirilmiştir.

Bunların dışında son olarak çok çerçeveli denemelerden söz edilebilir. Bu işlemde, değişik görüntüler kendi çerçeve şekil ve boyutlarında geniş bir çerçevenin içine yerleştirilirler. Günümüz sineması bu tür örneklerle doludur. Bu işlem, bazen telefon konuşmaları sahnelerini ve benzeri ilişkileri göstermek için sık kullanılır. Çok çerçeveli görüntü, değişik grafik, mekân ve zaman özellikleri arasında çok yönlü bir etkileşime izin verir.

Biçimi ne olursa olsun çerçeve görüntüyü sınırlar. Film görüntüsü kuşatılmış ve sınırlandırılmıştır. Çerçeve kesiksiz bir dünyanın ancak bir dilimini gösterir. Büyük bir ağırlıkla tiyatroya dayanan ilk film oyuncularını görüntüye bir yerden içeriye girer ve başka bir yerden dışarıya çıkarırdı. Eğer kamera, bir nesne ya da kişiden ayrılır, başka bir yere doğru hareket ederse, o kişi ya da nesnenin çerçeve dışında hala aynı yerde durduğu gibi bir izlenim uyandıracaktır.

«Noel Burch, çerçeve dışı mekânda altı bölge belirler: Çerçeve kenarlarının ötesinde kalan mekân, setin arkasındaki mekân ve ka-

meranın arkasındaki mekân. Film yönetmeninin bu bölgedeki şeylerin varlığını ifade edebilmek için hangi yöntemlere başvurduğuna bir göz atalım: Bir karakter bakışlarını ve davranışlarını çerçeve dışındaki her hangi bir yöne doğru yöneltebilir. Ses, çerçeve dışı mekân ile ilgili güçlü ipuçları sunabilir. Ayrıca çerçeve dışı mekân ile ilgili birşeyin bir bölümü sahne içine doğru uzanabilir. Hemen her türlü film bu tür olanakların tümünü sergileyebilir. Ancak, filmlerde sunulan ilgi çekici örnekler, beklenmedik etkilerin yaratılması amacıyla çerçeve dışı mekânı kullanırlar (5).

Çerçeve dışı mekânın insanın algı sistemi aracılığı kullanılması yönünden çok iyi örnekler bulunmaktadır. Willam Wyler bu konuda çok iyi örnekler veren bir film yönetmenidir. «Willam Wyler Jzebel filminde, Julie, orta çekimde bazı arkadaşları ile selamlaşırken görülür. Görüntünün tam ortasında ansızın bardak tutan kocaman bir el görüldüğünde, Julie onu görür ve ilerler. Kamera onu izleyerek sağlığına kadeh kaldıran kişi ile birlikte çerçeveler. Elin aniden girişi, izleyiciye çerçeve dışında başka birinin varlığını ifade eder. Julie'nin bakışı, kamera hareketi ve ses, mekanın tümünü farketmemizi kolaylaştırmaktadır. Yönetmen, çerçevenin seçici gücünü, çok önemli bir öğeyi dışarıda bırakarak, daha sonra onu daha çarpıcı biçimde tanıtmak amacıyla kullanır» (6).

«D.W. Griffithin, 'Museteers of Pig Alley' filminde, görüntü çerçevesi içine ani girmeler, filmin bütünü içinde geliştirilen bir motif olarak görülür. Gangster, kadın kahramanın içkisine ilaç atmaya çalışırken, görüntü çerçevesinin içine doğru sigara dumanının yayılışına dek, Snapper Kid'in odaya girdiğini bilmeyiz. Filmin sonunda, Snapper Kid bir sonuca ulaştığında, bilinmeyen bir el görüntü içine girer ve para teklif eder. Griffith, bütünü gösterilmediği sürpriz görüntüleri (figürler çerçeve dışındadır), izleyicinin ansızın farketmesi için çok sık kullanmıştır» (7).

Çerçeve dışı mekânda beşinci bölgenin, dekorun arka tarafı, kullanımı son derece yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Oyuncular kapıdan çıkar, oyuncular kapıdan çıktıklarında onları bir duvar ya da bir merdiven gizlemektedir. Çerçeve dışı mekanın altıncı böl-

(5) DAVID BRODWELL - KRISTIN THOMPSON, **Film Art**, Addison Wesley Publishing Company, California, 1980, s. 137.

(6) A.g.k., s. 104.

(7) A.g.k., s. 104.

gesi, kameranın arkası ve yanıdır. Bu konuda en çok bilinen örnek, Jean Renoir'in «Rules of the Game» filminde, 'çekimin gelişiminde karakterler, çerçeve dışı mekandan çerçeve içi mekana ansızın girerler. Andre ve Robert, meydan kavgası içinde yumruk yumruğa bir kavgaya tutuşurlar: Andre, bir divanın üstüne doğru savrulur. Daha sonra, çerçevenin üst kenarı üzerinden, bizim bulunduğumuz yerden ona doğru dergiler uçar. Bu yöntemle, yönetmen, çerçeve kenarlarının sınırların bir avantaj durumuna getirir» (8).

## **2. Çerçeveleme yöntemi, çerçeve içindeki ve dışındaki mekânı belirler:**

Hareketli çerçeve mekân üzerinde, özellikle de, çerçeve içi ve dışı mekân üzerinde oldukça etkilidir. İleriye doğru bir kayma hareketi ya da bir zoom hareketi, çerçeve içi mekânı, çerçeve dışına taşırır. Diğer kamera hareketleri ve optik efektler, çerçeve dışındaki yeni alanları bir çerçeve içi mekân haline getirmekte son derece güçlü ve etkilidirler. Pek çok filmde, kamera bir ayrıntıdan geriye doğru kayarak, beklenmedik şeyleri çerçeve içine sokar. Bu daha önce «Jzabel» filminden aldığımız örneklemeğe uygunluk göstermektedir. Yakın çekimdeki görüntü içine bardak tutan el girdikten sonra kamera geriye doğru kayarak ön planda duran oyuncuyu çerçeveler. Hareketli çerçeve, sürekli olarak çerçevenin uzaklığını, açısını, yüksekliğini ve yatay dengesini etkiler. Kameranın ileriye hareketi, uzaklığı genel çekimden yakın çekime doğru değiştirir; kameranın yükselişi, kamera açısını aşağıdan yukarıya doğru değiştirir. Çerçeve hareketini bu yönleriyle, mekânsal değişimi denetleme yöntemi olarak düşünmek yararlıdır (9).

Genellikle, hareketli çerçevenin mekân ile nasıl bağlantı kurduğu konusunda içsel ya da dışsal olarak çeşitli sorular sorulabilir. Bir görüntü çerçevesinin hareketi, nesnenin hareketine mi bağlıdır? Örneğin, bir kamera hareketinin en yaygın işlevlerinden biri yeniden çerçeveleme yapmaktır. Eğer bir oyuncu, diğer bir oyuncuya bağlı olarak hareket ederse, çerçevede harekete yavaşça uyum sağlayacaktır. «Open City» filminde, Ricci, Pina'nın apartman dairesindedir. Masanın kenarında otururken oturuş pozisyonunu yavaşça değiştirir. Çerçeve de Ricci'nin hareketine uygun olarak yavaşça çerçeveyi

(8) A.g.k., s. 105.

(9) A.g.k., s. 106.

yeniden düzenler. Yeniden çerçeveleme işlemi «His Girl Friday» filmind olduğu gibi, çerçevenin kompozisyonunu dengelemeye çalışır. Hildy hareket ettiğinde kamera sağa doğru çevrinerek onu yeniden çerçeveseler; Waler sandalyesiyle döndüğünde, kamera sola doğru çevrinerek çerçeveyi yeniden düzenler. Böylelikle, dikkatimiz her keresinde yönlendirilerek, görsel düzenlemenin dengesi korunmuş olmaktadır.

Madem ki yeniden çerçeveleme işlemi figür hareketine bağlıdır, o halde izleyici tarafından farkedilmemesini sağlamalıdır.

Yeniden çerçeveleme işlemi, çerçeve hareketinin figür hareketine bağlı olduğu durumlarda yapılabilecek tek yoldur. Kamera figür ya da hareket eden nesnelere belli bir mekan içinde izlemek için de hareket edebilir. Çevrinme, bir yarış arabasını çerçeve ortasında tutmaya çalışabilir, bir kaydırma hareketi ile oyuncu bir odadan diğerine kadar izlenebilir, yine bir kamera dikey bir yükselişle yükselmekte olan bir balonu izleyebilir. Bu türlü durumlarda, hareketli çerçevenin başlıca işlevleri, dikkatimizi çekime konu olan nesne üzerinde yoğunlaştırmamızı sağlamak, böylelikle de kendisini konu hareketine bağlı kılmaktır.

Hareketli çerçevenin konuyu izleyerek izleyicinin dikkatini nesnenin hareketi üzerinde yoğunlaştırmasına ek olarak, hareketli çerçeve, figür hareketlerine bağlı kalmayabilir. Kuşkusuz kamera, anlatım yönünden önemli birşeyi açıklamak amacıyla oyuncularından uzaklaşabilir. Bu konuda çok kullanılan örnekler, bir ipucunu, işareti ya da dikkat çekmeyen gölgeleri ya da kenetlenmiş elleri gösteren hareketlerdir.

İster figür hareketine bağlı olsun, ister olmasın, hareketli çerçeve, çerçeve içindeki ve çerçeve dışındaki mekânı algılama biçimimizi etkili şekilde etkiler. Değişik türdeki kamera hareketleri böylelikle değişik mekân kavramlarının izleyici üzerinde uyanmasına neden olur. «In Last Year Marianbad filminde A. Resnais, sık sık tek yönü bir kaydırma hareketi kullanır. Kamera koridorlarda gezinir, antrelerden geçer, çok revaçta olan oteli bir labirente benzettir» (10).

Mademki bir çerçeve hareketi, bir hareket türüdür, o halde bu çerçeve hareketi mekân gibi zamanla da ilgilidir. «D.W. Griffith'in

---

(10) A.g.k., s. 108.

'Intolerance' filminde en etkin kamera hareketlerinden biri sayılan Belshazzar'ın ziyafet sahnesindeki görkemli vinç çekimi, değişmeyen yumuşaklığı nedeniyle bir anlatım kazanır. Anlatım faktörleri, hareketli çerçevenin hızını kontrol eder» (11). Önemli bir nesneye hızlı bir ileri kayma ya da bir kır ortamında bulunan kişilerden geriye doğru yapılan vinç çekimi önemli anlatım özelliklerinin altını çizer.

Müzikal filmler, çoğunlukla kamera hareketlerinin hızını, bir şarkı ya da dansın özelliklerini vurgulamak için kullanır. «Singin in the rain» filminde kamera, «Broadway Ritmi» süresince birçok kez Gene Kelly'den geriye doğru hızla yükselir. Hareketin hızı, şarkının ritmine uygun bir tempodadır. Kısaca, hareketli çerçevenin hızı ve süresi, çekimin süresini algılamamızı denetlemektedir.

Sinema bir mekân sanatı gibi aynı zamanda bir zaman sanatıdır. Mizansen ve hareketli çerçeve, mekânsal boyutlarda olduğu gibi zamansal boyutlarda da bazı işlevlere sahiptir. Çekimin süresi de bu işlevlerin anlaşılmasında son derece etkindir.

### **3. Çerçeveleme yöntemi, uzaklığı, açığı ve görüntü üstünde bir üstünlük noktası sağlayan yüksekliği denetler:**

Fotoğraf ve sinema bizlere temel olarak iki boyutlu bir görüntüyü sağlarken, üç boyutlu bir uzayı iki boyutlu bir yüzey üzerine indirgeyen nesne bir kameranın en önemli donanımı olan mercekleridir.

«Gözlemlerimiz aracılığı ile dış çevrede farkına vardığımız nesnelerin ayrıntı ve seçikliklerinde pek çok derecelenme varmış gibi gelir. Bu ayrıntı ve seçiklik dereceleri, çevremizin dikkatimizi verdiği bölümünün tam ve doğru olarak algılanmasından, daha önemsiz özelliklerin belirsiz marjinal bir algılanışla, hatta doğrudan farakedemediğimiz bir algılanışla belirlenir. Bir şeyi bilinçli olarak farketmişimizde dikkatimizi bir nokta üzerine daha fazla yoğunlaştırabiliriz ya da bunun tam tersini yaparız; ya da dikkatimizi çevreden alıp onun yalnızca bir bütünü üzerinde yoğunlaştırabiliriz. Bu nedenle, eğer dikkat tümüyle bir nokta üzerine toplanmış ise, konunun dışında kalan olayların gözden kaçırılması mümkündür. Aynı şekilde doğru ve ayrıntılarıyla birlikte olayın algılanabilmesi için göz-

---

(11) A.g.k., s. 108.

ler, görüş alanının bir noktası üzerine sabitleştirilir ve noktayı çevreleyen alanın büyük bir bölümü algılanır».

Fotoğrafik amaçlar için üretilmiş bir objektif, uzay içindeki nesnelerin mekân kopyasını bir düzlem üzerine geçirir. Çekim alanı çoğu kez gerçeklerden oluşmamıştır ve bir filmde bulunmayan tek gerçek belki de mekândır. Buna karşılık bir filmde zahiri bir derinlik bulunmaktadır. Görüntüde bir düzenleme yapmanın amacı, izleyicilerin olabildiğince bu uzay yanılımasına inandırılabilmesidir.

Fotoğrafik görüntü kayıt gereçlerinin atası olan «Camera Obscura» ışık sızdırmaz bir kutudan oluşmakta ve kutunun duvarında küçük bir delik bulunmaktaydı. Bugün çağdaş kameralarda bu kamera bir film kamerası, bir video kamera ya da bir fotoğraf makinası da olabilir bu sistem hala geçerliğini korumaktadır. Bugün kutunun ışık geçirmez bölümleri daha dikkatli biçimde üretilmekte, ışığa duyarlı esnek filmler görüntü penceresinin önünde eskiden üzerinde çizim yapılan kağıtların yerini almıştır. Bu saydığımız koşullara ek olarak, kameralar ilk prototiplerinden bu yana çok büyük ve devrim sayılabilecek büyük bir teknolojik değişim gösterememiş ama, bir kameranın üzerinde bulunan objektif en büyük değişikliğe uğramış, optik yapı giderek karmaşıklaşmış ve bir objektif teknolojik yönden en büyük değişim geçiren donanım olmuştur.

Bu gelişim sürecinin sonunda optik sistemin bu yüzyıl içinde sağladığı gelişimler aracılığı ile değişik tür ve özelliklere sahip büyük bir objektifler yelpazesi ortaya çıkmıştır. Bu yelpazede değişik ışık geçirgenliklerinde, değişik teknik özelliklerde, değişik amaçlarda kullanabilmek için çok değişik türleri bulunmaktadır. Ancak bu seçenek bolluğunun içinde, temel olarak önemli olan şey; bir objektifin odak uzaklığıdır. 1960'lı yıllara değin, optik teknolojisi «Değişir odak uzaklıklı mercek»leri henüz üretememişti. Bu nedenle o döneme değin her objektifin tek bir odak uzaklığı bulunuyordu. Bu nedenle de bir film kamerasında birden fazla merceğin kullanılması gereği ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni, «insan gözünün merceği gördüğü normları bilerek yapı değişikliğine uğratmaktadır ve görüntünün büyüklüğünde değişiklikler olmaktadır. Bizler bu durum gereğince nesnelere başka türlü bir bakış değişikliğine sahip olabilir. Buna karşın, fotoğrafik amaçlı mercekler, yalnızca görevlerini yerine

getirebilmekte ve bu görevlerini yerine getirebilmek için de özel olarak dizayn edilmektedir» (12).

Gözümüzün dikkat ve seçiciliğinin bu denli geniş bir alan içinde değişim göstermesi elbette ki, mekanik-elektronik bağlamda bir kamera için düşünülebilecek birşey değildir. Bu konudaki tek çözüm, bir merceğin odak uzaklığını değiştirebilmesi ve bu yönde bilinçli bir seçime gidilebilmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu seçim, sanatçının seçme ve ayıklama özelliğinin en büyük yardımcısıdır. Bu seçimin özgürce yapılabilmesi de kullanılan malzeme ve tekniğin sağladığı seçenekler dizisiyle ortaya çıkar.

Bugün mercekler sınıflandırılırken odak uzaklıklarına göre sınıflandırılmaktadır. Mercekler kendi aralarında temel olarak dört türe ayrılmaktadırlar;

- Normal mercekler
- Geniş açılı mercekler
- Dar açılı mercekler (tele mercekler)
- Değişir odak uzaklıklı mercekler (Zoom mercekler)

#### a) Normal Mercekler:

Odak uzaklığı yalnızca film yüzeyindeki alan ile ilgili değildir. Aynı zamanda bir kameranın «standart» merceği olarak da bilinen bu mercekler, genel olarak konulu film yapımlarında kullanılan 35 mm.lik bir film kamerasında 43°-58° arasında yatay bir görüş açısına sahiptir. Bu merceğin bu açı değerlerinin altında ya da üstünde görüntü saptama özelliklerinin bulunması «dar açılı» ve «geniş açılı» mercekler olarak ele alınmalarına neden olur. Normal olarak nitelendirilen bu merceklerin temel özelliği; insan gözünün verdiği perspektif yığılmalara benzer sonuçlar vermesidir. Bu mercekler bir çekim sırasında eğer göz düzeyinde konumlandırılmışlarsa özel bir anlatım biçimi vermeyi amaçlamaz, olağanlık taşıyan sahnelerin çekimlerinde yoğun olarak kullanılır. Bu mercek, çok yoğun olarak karşılıklı konuşma sahnelerinde yararlanır. Normal mercek olarak nitelendirdiğimiz bu mercek ile yapılan çekimler sırasında eğer bir yakın çekim ölçeği ile konuşmacının birisinin yüzü çerçevelenmiş

---

(12) JAMES MONACO, Film Verstehen, Rowolhit Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1982, s. 71.

çekilmiş ise, konuşmayı dinleyen ya da ona yanıt veren oyuncunun yine aynı ölçekte çekiminin alınması sırasında iki oyuncunun da kameraya olan uzaklıklarının eşit olmasına dikkat edilir. Bunun nedeni; seyircinin, oyuncuların yük büyüklüklerinin çerçeve içindeki oranlarının doğru olarak kaydedilmesini sağlamaktadır (örn. şişman bir adam ile onu dinleyen çocuk gibi). The Graduate filminde, Ben okulundan mezun olmuş evine dönmüştür ve ailesi onun adına bir parti vermektedir. Ancak Ben, büyük bir yalnızlık duygusu içinde odasına kaçmıştır. Kamera Ben'in odasındadır ve genel çekim ölçeğindedir. Bayan Robinson odaya girer. Ağzında bir sigara vardır. Odayı dolaşır ve oturur, sigarasını yakar ve kibriti yere atar, Mrs. Robinson kalkar kameraya doğru ilerler, görüntüden çıkar. Bu türde bir sahne olağandışılık taşıyan bir sahne değildir. Bu nedenle çekim, normal görüş açısına sahip, normal bir mercekle gerçekleştirilmiştir. Uygulamada genel olarak insanların belirli bir mekandaki ilk karşılaşmaları normal mercekle ile görüntülenir. Yine aynı filmde 73. çekimde;

#### İç-Gece (Salon)

Ben, koşarak merdivenlerden iner ve bara doğru gider. Bir içki doldurur. Arka planda Mr. Robinson içeri girer. Ben döner ve ayağa kalkar. Mr. Robinson Ben'e doğru ilerler, el sıkışırlar. Ben kapıya yönelir. Mr. Robinson onu durdurur. Birlikte bara doğru giderler. Mr. Robinson içki koyar, bir tane de Ben'e verir.

Bu çekimde de normal bir mercekle kullanılmıştır. Ben koşarak bara doğru gelmektedir ve görüntünün hemen hemen tümü seçik değildir. Ben'in hareketi «normal bir hızda» gelişmektedir. Çekimde yalnızca bardağın seçik oluşu, hedefin, yani bardağın ön plana çıkarılma kaygısından ileriye gelmektedir.

Normal objektiflerle gerçekleştirilen çekimlerde, kamera hareketinin hızı, nesnelerin kameraya doğru ya da kameradan geriye doğru hareketlerinin hızları her zaman normal görünümündedir.

«Kameradan 6 metre ötede bulunan bir figür, perdenin karşısında oturan izleyicinin de 6 metre önünde görünecektir. Arka alan da derinlik çizimleri gibi normaldir» (13).

---

(13) EDWARD DMYTRYK, **Sinemada Yönetmenlik**, Afa Sinema Yayınları, İstanbul, 1990, s. 88-89.

Normal mercek ile çerçevenin sağından soluna doğru yapılan oyuncu ya da nesne hareketleri, yine soldan sağa doğru yapılan hareketler geniş açılı ya da dar açılı merceklerin tersine olarak insan gözünün hareketi algılayış biçimine uygun olarak «normal» olarak tanımlayabileceğimiz biçimde gelişir.

Net alan derinliği yönünden de «normal» adını verdiğimiz mercekler gözümüzün algılama sistemine benzer net alan derinlikleri vermeleriyle tanınmışlardır. Aydınlatma yönünden, dramatik sahnelerin çekimi yapılırken kullanıldıklarında arka fonda sahip oldukları diyafram düzenlemesi sırasında izleyici tarafından görülmesi istenmeyen arka fon ayrıntılarının seçiksiz olarak kaydedilmesini sağlayacak ve ortaya çıkardığı yumuşak seçiksizlik nedeniyle izleyici tarafından hoşgörülle karşılanacaktır. Bu türde merceklerle yapılan çekimlerin bir büyük üstünlükleri de bu merceklerin «biçim bozumu» adını verdiğimiz, ayrıca «distortion» ya da «fıçı bükülmesi» adını alan biçim bozulmalarının olmayışıdır. Merceğin orta noktasından çerçeve kenarlarına doğru oluşan bozulmalar, geniş açılı merceklerle kamera-nesne arasındaki uzaklığın az olduğu durumlarda ortaya çıkar ve izleyicinin algı yapısı içinde hemen duyulur ve izleyiciyi rahatsız edici bir çekimin doğmasına neden olur. İrreal durumların betimlenmesinin istenmediği koşullarda işini bilen görüntü yönetmenleri, bu türde gerçekdışı görüntülerin oluşmasını engelleyebilmek amacıyla normal merceklerin kullanılması yolunu seçerler.

Buraya kadar normal mercekler için saydıklarımız, bu türdeki merceklerin üstün olan yönleriydi. Ne var ki, normal merceklerin de eksiksiz olarak niteleyebileceğimiz ama, yetersizlikleri üstünlüklerinden çok daha az olduğu koşullar bulunmaktadır. Bir normal mercek belirli bir hareketin gerçekleştirilebilmesi için her zaman önünde boş bir alana gerek duyar. Bir film çevrimi sırasında ise kamera önünde bulunması gereken boş alan mekânın değerlendirilmesi yönünden her zaman yerine getirilmesi mümkün olmayacak biçimde dizayn edilir. Bu tür koşullarda bir kameranın ya da görüntü yönetmeninin yapabilecekleri tek şey geniş açılı bir merceğin kullanılmasına yönelmektir.

#### **b) Geniş açılı mercekler:**

Odak uzaklığı 50 mm'nin altında olan herhangi bir mercek geniş açılı olarak nitelendirilen bir mercektir. Normalin dışındaki her mercek gibi geniş açılı merceklerde normal ölçüleri bozan niteliklere

sahiptirler. Örneğin; 25 mm'lik geniş açılı bir mercek ile çekim yapılırken, kameradan 6 metre uzaklıkta bulunan bir nesne izleyici tarafından izlenirken nesne, kameradan 12 metre uzaklıkta görünecektir. Nesnenin arasında kalıp bu uzay içinde sıralanan nesnelere izleyiciye asıl uzaklıklarının iki katı kadar uzaklıkta imişler gibi görüneceklerdir.

Bu mercekler adlarından da anlaşılacağı gibi geniş bir bakış açısına sahip merceklerdir. Bu tür mercekler, dar bir alana sığmış olan bir konunun çekiminde sıklıkla kullanılırlar. Çünkü, böylelikle, geniş bir görüş açısı elde edilerek, nesnenin olabildiğince çevresi ile olan ilişkisi ortaya çıkarılmaktadır.

Geniş açılı merceklerle, istenirse, küçük bir mekân, oldukça geniş ve ferah ya da koridor, gerçekte olduğundan daha uzun gösterilir. Bu mercekler, sağladıkları geniş görüş alanları nedeniyle, kamera ya da nesnelerin hızlı hareketlerinde, onların görüntü çerçevesi içinde tutulmalarını kolaylaştırırlar. Geniş açılı bir mercek aynı zamanda birtakım görsel etkilerin yaratılabilmesi amacıyla da kullanılmaktadır.

Derinlemesine idrakte (herşeyin tam olarak algılanması) vurguların yapılabilmesi ve çoğunlukla doğrusal algılamalarda biçim bozumundan yararlanmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu yönde balık gözü (Fisch eye) aşırı geniş bir açıyla dünyayı gören bir mercektir ve bakış açısı ortalama olarak 180° derece dolaylarındadır. Genelde, 35 mm'lik film çalışmalarında 18 mm ya da 16 mm'lik mercekler balık gözü merceklerle eş düşmektedir.

Bir merceğin kullanımıyla ilintilendirilmediği zaman bir kameranın formatını okuyanlar için hiçbir anlam taşımayacaktır. 35 mm'lik formata sahip olan bir film kamerasında normal olarak isimlendirdiğimiz bir mercek, 16 mm'lik bir kamerada uzun odak uzaklıklı, 8 mm'lik bir kamerada ise bu mercek neredeyse bir telefoto merceğin odak uzunluğuna sahiptir.

Geniş açılı mercekler kendi sahip oldukları odak uzunluğuna göre, bu odak uzaklıkları kısaltıldıkça öyle abartılı bir perspektif verirler ki konunun kameraya yakın olan bölümleri oransızca büyük ve sık sık komik olacak kadar biçim bozumuna uğramış gibi görünür. Bu biçim bozumu, görüntü çerçevesinin kenarlarında daha önce de sözünü ettiğimiz «fıçı bükülmesi» olarak kendisini daha yoğun olarak hissettirir. Merceğin eksenini doğrultusunda olan hareketler olduğun-

dan daha hızlı olarak belirecek, yine aynı mercekte, görüntünün sağından soluna ya da solundan sağına doğru olan hareketleris olduğundan daha güçsüz gibi bir duyumun uyanmasına neden olacaktır. Geniş açılı mercekler özel etkilerin yaratılabilmesi için oldukça yayışlı merceklerdir. Mimarlık alanlarında, dar ve sıkışık ortamlarda vazgeçilemeyecek mercekler niteliğine sahiptirler.

«Şeklin arasında sıralanmış yüzeylerdeki herşey izleyiciye asıl uzaklığının iki katı uzaklıkta imiş gibi görünecektir. Sözelimi, şeklin 30 metre gerisindeki çeşme 60 metre uzaklıkta gibidir. (35 mm'lik bir mercek aynı figürü 9,5 metrede gösterecektir, arka alan ise 45 m geride kalacaktır.) Bu tür merceklerde şekille izleyici arasındaki uzaklığı yapay olarak büyütmele kalmaz, arka alanı da orantılı olarak genişlettiğinden geniş açı olarak tanımlanırlar» (14).

Geniş açılı merceklerle daha önce de belirttiğimiz gibi kameraya doğru olan hareketler ve kameradan ileriye doğru yapılan hareketler olduğundan daha hızlıymış gibi algılanırlar. «Bir oyuncu 6 metrelik uzaklıktan kameraya ulaşana dek 8 adım atacaktır. Bu hareket 50 mm'lik normal bir mercekle görüntülenmişse oldukça normal ve sıradan görünecektir. Eğer aynı hareket aynı uzaklıktan bu kez 25 mm'lik bir mercekle görüntülenirse oyuncu yine kameraya doğru sekiz adım atar, ancak bu kez 12 metrelik uzaklıktan yaklaşımış gibi görünecektir. Bir başka deyişle, oyuncu aynı hızda, aynı sayıda adımlarla ve aynı çabayla, görünüşte ilk çekimdeki uzaklığın iki katı yol alacaktır. Şimdi, her adımın genişliği 75 cm yerine 1,5 metredir (15).

«Diyelim ki, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'in modern bir versiyonunu çekiyoruz. Dr. Jekyll ne zaman kameranın karşısına geçse, onun normal fiziksel özellikleri olan normal bir insan olduğunu göstermek için 50 mm'lik bir mercek kullanacağız. Aynı oyuncuyu Mr. Hyde olarak görüntüleyeceğimizde ise 25 mm'lik bir mercek. Böylece süper insanın gücü onun hareketlerinde rahatlıkla sezilir» (16).

Geniş açılı merceklerin kullanımları özellikle korku filmlerinde önemli bir ağırlığa sahiptir. Bu mercekler ile yakın plan çekimler yapılmak istendiğinde kameranın konumlanacağı yer oyuncuya çok yakın olacağından biçim bozulmaları oluşacak, dışarıya çıkıntılı olan

(14) EDWARD DMYTRYK, a.g.k., s. 89.

(15) A.g.k., s. 90.

(16) A.g.k., s. 90.

duyu organları, örneğin oyuncunun burnu olduğunun iki mişli görünecektir. Daha önce verilmiş olan Mr. Hyde örneğine devam edildiği zaman, Mr. Hyde'in insanüstü özelliklerinin çirkinlik ve korku duyusunun yaratılmasının istendiği durumlarda, bir mercekle bir görüntü yönetmenine sayısız olanakların ortaya çıkarılabileceği bir mercekle durumuna gelecektir.

Buraya değin anlatılanlardan ortaya çıkan sonuç; geniş açılı bir merceğin kullanımı yoluyla, eğer kameraya doğru veya kameradan ileriye doğru yaklaşan ve uzaklaşan hareketlerde bir dinamizm duyusunun ortaya çıktığıdır. Bazı durumlarda ise bir görüntü yönetmeni güçlü bir dinamizm duygusunun yerine böyle bir duyusunun tam tersini isteyebilir. Bu tür koşullarda yine etkili ve bilgili bir görüntü yönetmenin anlamın yaratılabilmesi yönünden yeğleyebileceği seçenekleri bulunmaktadır. Geniş açılı mercek ile yapılan çekimlerde göz düzeyini kameranın yerleştirilmesi ve oyuncuların profil çekimlerinin alınması çoğunlukla kaçınılması gerekli bir tekniktir. Hareket eden, değişen bir görüntü her zaman bir dinamizm içerir, durağanlık taşıyan bir görüntü ise etkisizdir, diğer bir anlamda ise ölüdür. İşte bu nedenle, görüntü perdede, eğer kamera geniş açılı bir mercek taşıyorsa, bir yandan diğer bir yana doğru hareket etse bile büyüklüğü aynı kaldığı sürece can sıkıcı bir etkiye sahip olacaktır. Görüntü arkadan öne doğru hareket ettiğinde, perdenin bir yanından diğer yanına doğru hareket ediyor olsa bile, büyüklüğü değişir. Bu da izleyicinin görsel duyumu üzerinde çok daha önemli bir etki yaratacaktır.

Yine «The Graduate» filmine dönersek 125. çekimde Ben Mrs. Robinson ile buluşabilmek için Taft otelde bir oda tutar. Ben, otel odasına gelmeden önce uzun bir koridordan geçer. Kamera geniş açılı bir mercekle, geniş bir alan derinliği etkisi yaratmakta, kameraya doğru dikey olarak uzanan çizgiler diyagonal olarak birbirleriyle kesişecekmiş etkisi uyandırmaktadır. Bu filmin 1. ve 2. ayrımlarında yoğun şekilde geniş açılı merceklerin kullanılması yeğlenmiştir. Amaç, Mrs. Robinson ile Ben'in ilişkilerindeki çarpıklığın ilişkilerinde görsel olarak heterojenleştirilmesi kaygısıdır. Robinsonların evindeki çekimler ile Taft oteldeki çekimlerdeki mercek kullanımı bu durumu açıkça belgelemektedir.

### c) Dar Açılı Mercekler:

Bir dar açılı mercek ya da uzun odak uzunluklu mercek, bir teleskobun yaptığı gibi uzakta bulunan nesnelerin büyütülmesi işlevini

yerine getirmektedir. Bu merceklerin geniş açılı mercekler gibi doğrusal algılamayı bozma özellikleri bulunmaktadır, diğer bir özellikleri ise «net alan derinliği etkisini ortadan kaldırmalarıdır. Geniş açılı merceklerde kamera merceğinin ortalama olarak 1-2 metre uzaklıktan gördüğü meân bu alanın daha uzağında kalan alan temelde bu koşulun diyafram açıklığı ile bağlantısı olmakla birlikte seçik olmasına karşın, dar açılı merceklerde bu oran kullanılan dar açılı merceğin milimetrik odak uzunluğuna göre, mercek ne denli dar açılı olursa o denli alan derinliği azalmaktadır.

Normal bir merceğin göz perspektifine yakın bir perspektifle gördüğü uzayı ve mekânı algıladığı benimsendiğinde ki, bunun dışında gerek kuramsal çalışmalarda, gerekse de günlük kullanımlar sırasında normal merceğin, insan gözünün uzayı algıladığı açığa eşit olduğu biçiminde yaygın bir kanı bulunmaktadır. Oysa bu kanı tümüyle yaygın ama yanlıştır. Hem bir dar açılı merceğin, hem de geniş açılı merceğin bu normal dediğimiz perspektif yapılarında bozulmalara neden olduğu anlaşılmaktadır. Dar açılı mercekler perspektif bağlamında ele alındıklarında, perspektif yığılmalara ve bir uzay içinde ard arda sıralanmış nesnelerin aralarındaki boşlukları yok edecek kadar azaltmaya yönelik etkileri bulunmaktadır. Aynı şekilde, geniş açılı mercekler bu bağlamda ele alındıklarında, doğrusal perspektif yönünden nesnelerin uzay içindeki konumları, birbirlerine oranla olduğundan daha fazla açıklıkla görüntülenmiş olacaktır.

Dar açılı mercekler arka alanın genişliğini daraltıp şekille izleyici arasındaki uzaklığı azaltıcı yönde etki yaparlar. Eğer bir film çekimi sırasında 35 mm'lik bir film kamerasından yararlanıyorsa 50 mm'in üzerindeki bir odak uzaklığına sahip her türlü mercek dar açılı bir mercektir. Eğer 100 mm'lik bir mercek çekim yapıyorsa, 6 metre uzaklıktaki bir şekil perdede 3 metre uzaklıktaymış gibi gözükecektir. 100 mm'den daha fazla odak uzaklığına sahip olan dar açılı mercekler artan derecelerde teleskobik özelliğe sahip olurlar.

«Yarışan atların tam önünden yapılan çekimlerde de aynı etki gözlemlenebilir. Çarpışmayı önlemek için kamera oldukça uzağa yerleştirileceğinden teleskobik ya da dar açılı mercek kullanılır. Safkan atlar gerçekte 4-5 metreyi bulan uzun adımlarıyla yerlerinde sayıyormuş gibi görünürler. Arkadaki sığık yüzünden atlar aynı zamanda birbirlerine çok yakın olarak kümelenmiş gibidirler. Oysa yandan ba-

kıldığında atların koşu parkurunda yaygın bir biçimde koştukları görülür» (17).

Doğal perspektifi bozan, perspektif yığılmalara yol açan dar açılı merceklerin özellikle odak uzaklıkları daraldıkça net alan derinlikleride kısalır. Bu nedenle odaklanmak istenen nesnenin dışında kalan nesnelere seçikliğinin sağlanması oldukça zordur. Seçik olmayan nesnelere karşı insan beyninin kayıtsız olmasından ötürü, çekim sırasında yönetmenin düşüncesi uyarınca «önemli olan nesne» dar açılı bir mercek aracılığı ile ön plana çıkarılır. Yine «The Graduate» filminden bir örnekle dar açılı bir merceğin önemli olan nesneyi ön plana çıkarmasını gösterebiliriz. Elain, Ben ile annesi Mrs. Robinson arasındaki ilişkiyi öğrenmiştir ve tek çareyi kentten ayrılmakta görmektedir. Buna karşın Elain'i seven Ben, büyük bir yalnızlık duygusuyla Robinsonların evini gözlemekte ve Elain'in nereye gideceğini öğrenmeye çalışmaktadır. 275. çekimde dar açılı bir mercek kullanılarak, Ben'in seçik, görüntü içinde kalan diğer öğelerin ise seçiksiz kalmaları sağlanmış, böylelikle de Ben'in ruhsal durumu ön plana çıkarılmıştır.

Dar açılı mercekler, yalnızca görüş alanını daraltmakla kalmaz, aynı zamanda da görüş alanı içindeki nesnelere de büyütür. Kendilerinden uzak nesnelere, kendilerine yakın nesnelere oranla daha fazla büyütürler. Bu büyütme özelliği de nesnelere arası uzaklığı olduğundan daha azmış gibi gösterir.

Dar açılı mercekler, nesnelere kameraya doğru dikey hareketlerinde hızlarını yavaşlatıcı bir etkiye sahiptir. Nesnelere olduklarından daha yavaş hareket ediyorlarmış gibi bir etki gözlenir. Örneğin, eğer uzakta bulunan bir kişi kameraya doğru koşarken herhangi bir yere ya da bir şeye ulaşamayışını, buradaki çabasını göstermek istersek, çok dar açılı bir merceğin yaratacağı hareketin hızını azaltma etkisi özellikle işimize yarayacaktır.

Yine Mike Nicols'un «The Graduate» filminden örneğimizi sürdürürsek, Elain'in Karl ile evlenmek üzere Santa Barbara'ya gittiğini öğrenen Ben, bu evliliğe engel olabilmek için var gücünü ortaya koyarak arabasıyla yola çıkar. Kilise yakınlarında arabasının yakıtı bitince, iner ve koşmaya başlar. Bu sırada fondan kilisede yapılan törenin tören müziği sesleri yükselir, yönetmen bu çekimde son derece

---

(17) A.g.k., s. 91.

akıllıca davranarak dar açılı bir mercek seçimi yapar ve Dustin Hoffman'ı kameraya doğru koşturur. Törene yetişmeye çalışan Ben, dar açılı merceğin bu psikolojik etkisi nedeniyle var gücüyle koşuyor ancak ulaşmak istediği hedefe bir türlü ulaşamıyormuş gibi görünür. Bu etki de izleyicide bir gerilim doğmasına filmin finaline yaklaştırırken izleyinin dikkatinin doruğa çıkarılmasına önemli ölçüde etken olur.

«... yıllar önce Ambrose Biercein AN Occurrence At Owl Creek Bridge (Baykuş köyü köprüsünde Bir Vukuat) yapıtından uyarlanan kısa film, usta mercek kullanımına gerçekten iyi bir örnektir. Filmin büyük bir kısmı bir bilinçaltı hallüsilasyonunu anlatır. Filmin doruk noktasında, baş oyuncu umutsuzca evinin güvenli ortamına doğru koşmaktadır ama gerçek dünyadaki bir şey onu tutar. Tüm gücüyle koşmasına rağmen, korkulu bir rüyada olduğu gibi hiç ilerleyemez. Sahne adamın uzun adımlarını iyice kısaltan teleskobik bir merceklerle çekilmiştir» (18).

Bu durum dar açılı bir merceğin bir diğer önemli özelliğini ortaya koyar. Dar açılı bir mercek bir akordiyonun kapalı körüğü gibi arka fonu daraltır ve kameraya doğru çeker. Geniş açılı bir mercek ise gerilen körük gibi arka fonu genişletir. Bu etkilerin derecesi ise kullanılan merceğin odak uzaklığıyla ters orantılıdır. Odak uzaklığı ne denli büyürse görüntünün büyütme özelliği o denli büyüyecek, yine ne denli odak uzaklığı küçülürse nesne o denli küçülecek ve dar açılı merceğe ters orantılı olarak alan derinliği o denli büyüyecektir.

Dar açılı merceklerden yalnızca uzakta olan nesnelerin daha büyük boyutlarda görüntülenmesi için yararlanılmaz. Coğrafi özelliklerin bu yönde bir yardımcı olmasına karşın, özellikle kadın oyuncuların yakın çekimlerinin yapılmasında ve dikkatin yönlendirilmesinde en önemli etkenlerden birisidir. «Böylesi çekimler, dar açılı bir merceklerle, genellikle de 75 mm.lik bir merceklerle yapılır. Bu mercek güzelliği methedilen yüzün kenar çizgilerini ortaya koyar. Net alan derinliği az olan bu merceği oyuncunun gözlerine odaklayarak, kulakların çevresini ve burun önünü hafifçe yumuşatmak mümkündür. Bu izleyicinin dikkatini, birçok kez belirtildiği gibi en önemli yere, oyuncunun gözlerine yöneltmeye yarar» (19).

---

(18) A.g.k., s. 91.

(19) A.g.k., s. 93.

Enine hareket, kameraya doğru, ya da kameradan ileriye doğru yapılan harekete oranla açık ve izleyici tarafından daha çabuk olarak algılanma özelliğindedir. Nesne bakış alanı içinde enine doğru hareket ettirildiğinde diğer nesnelere geçerken görüp algılanması, hem kolay, hem de hareketin hızının algılanmasında bir göstergedir.

#### **d) Değişir Odak Uzunluklu Mercekler (Zoom Mercekler):**

1960'lı yıllardan sonra geliştirilen «değişir odak uzaklıklı mercekler ki, bizler bu merceklerle günlük kullanım süreci içinde zoom mercekler adını vermekteyiz- o güne değin sinemada kullanılmakta olan sabit odak uzaklıklı merceklerin yanına, hatta belkide onlardan daha çok yaygın biçimde sinemaya girdi. Özellikle de sinemanın belge ve haber filmciliği alanlarında yaygın bir kullanım olanağı buldu. Bu mercekler geniş normal ve dar odak uzunluklu merceklerin tümünü yapılarında taşımakta ve mercek elemanlarının bir sistem aracılığı ile ya da geriye kaydırılabilmesi ile değişik odak uzunluklarına sahip olabilmektedir.

Gelişen teknolojinin koşullarına ayak uydurarak hızlı bir yapı gelişimi göstermesine karşın yine de değişmez odak uzunluğuna sahip merceklerle oranla, içerdikleri mercek elemanlarının fazla olmasından ve çok karmaşık bir optik yapıya sahip olmalarından kaynaklanan, seçicilik ve görüntü kalitesi yönünde hala birçok dezavantajlara sahip bulunmaktadır.

Değişir odak uzunluklu merceklerin en temel üstünlüğü, bir çekim sırasında merceğin odak uzunluğunu değiştirmesinden doğan, görüntüye mercek tarafından verilmiş ek bir harekettir. Ancak bu hareket, sabit odak uzunluklu mercekler aracılığı ile yapılan «ileriye kaydırma» veya geriye kaydırma» (tracking) hareketinden tümüyle farklı etkilere sahiptir. İzleyici, değişmez odak uzunluklu mercek yapılmış bir kaydırmanın görüntülerini izlerken doğal bir etki ve sanki izleyici, eğer kamera nesneye yaklaşıyorsa, kendisi de nesneye yaklaşıyormuş gibi bir etkiyle, ya da eğer kamera geriye doğru kaydırma yapıyorsa kendisi de nesneden uzaklaşıyormuş gibi bir etkiye sahip olacaktır. Optik olarak ileriye kaydırma durumunda ise izleyici, mekân uçarak kendisine yaklaşıyormuş gibi duyulayarak, ama eğer optik geriye kaydırma durumunda bu kez izleyici yine kendisi yerinden oynamazsınız izlemekte olduğu mekân ve mekân içindeki nesnelere tümüyle kendisinden uçarak uzaklaşıyormuş gibi duyulayacaktır.

«Temelde değişir odak uzunluğuna sahip bir mercek ile yapılan Zoom-in kareketi, kamera yerinden oynamadan görüntü ölçeğinin değişmesine neden olmaktadır. Odak uzaklığının büyümesi aynı zamanda bu büyümeye koşut olarak görüntü içinde kalan tüm görüntü ayrıntılarının da eşıt oranda büyümesine neden olmaktadır. Odak uzaklığının küçülmesi durumunda ise sözünü ettiğimiz durumun tam tersi gerçekleşmektedir. Bundan ötürü, bir değişir odak uzaklıklı mercek hiçbir zaman gerçek bir kamera hareketinin uyandırdığı etkiyi uyandırmayacaktır. Bir zoom hareketi ancak yapay bir kamera hareketinin uyandırılmasına neden olabilir. Bir zoom hareketinin kullanıldığı durumlarda, kaydırma hareketinin yapıldığı durumlardaki gibi bir perspektif merkezi değişimi söz konusu olamayacak, görüntülenmekte olan aksiyonun ayrıntıları rölatif olarak hareket etmeyecektir. Yani, izleyici kamera ile görüntülenen uzayın içine girmeyecektir, bir derinlik yanılması oluşmayacaktır» (20).

Bu özellikleri nedeniyle değişir odak uzaklıklı mercekler konulu film çalışmalarında çok amaçlı olarak kullanılmakta, ancak çeşitli hızlarda çevrinme hareketi ile birlikte odak uzaklığında da bir değiştirme yapılırsa, tüm mekân elemanları dikkati çekecek derecede boyut değişimine uğrayacağından, sahne içinde bulunan birey ya da nesnelere doğru yapılmış zoom hareketleri onları karakterize etme ve seçkin hale getirme olanağını taşımaktadır. Filmik öykülere zoom hareketi «kesin başlangıçların» doğmasına neden olur.

«Zoom hareketi uzağı yakına getirir, nesnelere ya da oyuncuların yeni özelliklerini ortaya çıkarır yeni görüş, bekleyiő, umulmadık ve daha önceden dokunulmamıő olan, alışılmadık nesnelere ve olayları gösterir... Odak uzaklığının kısaldığı durumlarda genel ve anonim bir yapıya geçilmiő olacak, bir ayrılıő, bir bitiő simgelenektir» (21).

Televizyon yapımlarında ve haber filmlerinde çok kısa bir zaman süresi içinde ve çoğunlukla çok zor çalışma koşulları altında çalışılmaktadır. Bu tür ortamlarda bir kameranın çok sayıda çekim yapma görevi bulunmaktaysa, o zaman kamera, bir ya da birkaç duruş noktasından çok sayıdaki çekim ölçeğini ancak bir zoom objektif aracılığı ile gerçekleştirebilecektir.

---

(20) MEHNERT, A.g.k., s. 133.

(21) A.g.k., s. 134.

Optik kaydırma ve kameranın öne kayması veya benzeri bir kamera hareketiyle zoom mercekle düzenlemelerinin birarada uygulanması, bugün yeni yeni anlatım biçimlerinin doğmasına neden olmaktadır. Alfred Hitchcock «Vertigo» filmini çekerken bulduğu bir düzenlemeler dizisiyle bir dizi buluşun öncüsü olmuş ve ortaya bir anlatım biçimi çıkmıştır.

«Hitchcock, merdivenli bir kule modelini yere yatay olarak kurmuş, değişir odak uzaklıklı bir mercek yerleştirilmiş olan bir ray üzerine oturtarak merdivenli kulenin aşağıya doğru bakışını elde etmiştir. Çekim merceğinin çok uzun odaklı olmayan bir dar açı konumundadır. Geriden başlamakta, kameranın ileriye doğru kayması sırasında öne doğru kayma hızına eşit olarak tam anlamıyla geniş açılı oluncaya değin kamera optik geriye kayma yapmaktadır. Bu yolla çok duyarlı bir biçimde çekim ölçeğinde herhangi bir değişimin olmaması önlenmiş olmaktadır. Saptanan görüntü perdede gösterildiği zaman bu çekimin oluşturduğu duyum, sıradan bir derinlik etkisinin uyanmasına neden olmakta ancak, sonuç izleyicilerde etkili bir baş dönmesi yaratmaktadır» (22).

The Graduate filminin 302. çekiminde bir değişir odak uzaklıklı merceğin simgesel anlatımda etkili bir mercek olarak kullanımına iyi bir örnek verilebilir: Ben Santa Barbara'ya Elain'in peşinden gitmiş ve Elain'i bulmuştur, ancak Elain'in artık bir erkek arkadaşı vardır. Arkadaşı Karl ve hayvanat bahçesinde buluşacaktır. Ben ile tartışarak bahçeye girerler. Maymunlar bölümüne değin yol alırlar, o sırada Karl gelir ve soğuk bir tanışmadan sonra Elain ile birlikte görüntü çerçevesinden dışarıya çıkarlar ve çıktıkları andan başlayarak optik ileri kaydırmaya başlar. Daha önce çerçeve içinde olmakla birlikte arka fonda seçiksiz bir durumda olan Rodin'in «Düşünen adam» yontusuna eş bir pozisyonda duran bir gorilin üzerine odaklanarak çerçevenin sol kenarında Elain ile arkadaşının arkasından bakakalan Benjamin'in yalnızlığını çarpıcı biçimde vurgular.

Bir merceğin görüntüye sağlamış olduğu mekânın büyüklüğü koşullarının elverdiği koşullarda birbirleri ile ve çekim ölçeklerinin yeğlenmesi bağlamında büyük çeşitlilikler içerebilir. Dar açılı bir merceğin sağladığı görüntüde bulunan nesnelere, normal ya da açılı mercekler tarafından da kameranın nesnenin daha yakınına konum-

---

(22) A.g.k., s. 74-75.

lanmasıyla kaydedilebilir. Bunun tam tersine bir durum da dar açılı bir merceğin mekândan çok uzaklaşarak, normal ya da geniş açılı bir merceğin gördüğü mekânı onların çekim ölçeklerinde görmesi de olasıdır. Böyle bir koşulda da; bir kamera ekipmanının mercek - mercekler çantasında bulunan ve sayıları üçten aşağı olmayıp çok daha fazla sayılara ulaşan merceklerin temel işlevleri: Kameranın bulunduğu yerden oynamadan mercekleri ya da bir merceğin odak uzaklığını değiştirerek bir dizi çekim ölçeğinin elde edilmesini sağlamak değil, her merceğin oluşturduğu görüntünün, perspektif, net alan derinliği, harekete olan etkileri, bir biçim bozumuna neden olup olmadığı ve benzer yönelimlerin seçimine neden olacak görsel söyleyiş ve seçme biçimlerine olanak tanınmasıdır. Özellikle «Görüntü Yönetmeni» salt teknik işlerinin ve isterlerinin dışında, bir çekimden diğer bir çekime büyük farklılıklar gösterecek mercek seçimini doğru ve yerinde yapmakla, sinemanın bir dil olarak söyleyip iletebileceklerini daha da yetkin hale getirebilecektir.