

DİJİTAL ESTETİKTE DÖNÜM NOKTASI: DOGMA 95 VE TÜREV FİLMİ

Rahime AKİKOL*

Özet

Danimarkalı yönetmenler Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, “Dogma 95” adlı bir manifesto yayınladılar. Akım, illüzyon sineması olarak nitelendikleri gösterişli, bol efektli, kalıplaşmış öykülere dayanan ana akım sinemasına karşı çıkar ve belirlediği ilkelerle kendine has bir estetik yaratır. Akımın dünya çapında etkisini göstermesinde dijital kameralar ve onun yarattığı estetiğin payı büyüktür. Dogma 95 akımı sinemada gerçekleşen dijital teknoloji döneminin başlangıç noktasını oluşturur. Dogma filmleriyle görüntü kalitesi konusunda sinemacılar arasında var olan tabular yıkılmış önemli olanın sinemasal fikirler olduğu ortaya çıkmıştır. Çalışma kapsamında akımın özelliklerini gösteren bir Türk filmi olan “Türev” incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı farklı estetiğiyle öne çıkan filmin Dogma akımını sergileyen biçimsel özelliklerini, filmde kullanılan dijital teknolojinin filmin estetiğine olan yansımalarını ortaya koymaktır. Çalışmada yöntem olarak mizansen eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Analiz “Öyküleme”, “Görüntüleme”, “Sanat Yönetimi”, “Oyunculuk”, “Ses” ve “Kurgu” başlıkları altına gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonunda sinemada yeni teknolojilerin yeni akımlara, eğilimlere, anlam yaratma yollarına olanak sağladığı bunun da sinemanın ifade gücünü arttırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dogma 95, dijital format, mizansen analiz

*Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV Sinema, rahimeakikol@arel.edu.tr

THE TURNING POINT IN DIGITAL AESTHETIC: DOGME 95 AND TUREV FILM

Rahime AKIKOL*

Abstract

Danish directors Lars Von Trier, Thomas Vinterberg publish a manifesto called "Dogma 95". Movement opposes mainstream cinema, which describe as illusion cinema, with artsy, rich effects, and stereotyped stories, and creates a unique aesthetic with the principles it has determined. Digital cameras and the aesthetics created by them play a big role in the worldwide impact of the movement. With Arrival of the Dogma 95, the digital era of the cinema starts. The Dogma films, the taboos on the image quality of the filmmakers have been destroyed and it has been revealed that the most important thing is the cinematic ideas. Within the scope of the study, "Turev", a Turkish movie showing the characteristics of the movement, was examined. The aim of this study is to reveal the formal features of the film, which stands out with its different aesthetics, exhibiting the Dogma movement, and the reflections of the digital technology used in the film on the aesthetics of the film. The mise-en-scene criticism method was used as a method in the study. The analysis was carried out under the headings of "Story", "Imaging", "Art Direction", "Acting", "Sound" and "Editing". At the end of the study, it was concluded that new technologies in cinema allow new movements, trends and ways of creating meaning, which in turn increases the expressive power of cinema.

Keywords: *Dogma 95, digital format, mise-en-scene analysis*

*Ph.D. Student, Istanbul University, Institute of Social Sciences, Radio-TV Cinema, rahimeakikol@arel.edu.tr

DİJİTAL ESTETİKTE DÖNÜM NOKTASI: DOGMA 95 ve TÜREV FİLMİ

GİRİŞ

Sinema tarihi boyunca sinemacılar farklı sinema akımlarıyla kendi düşüncelerini en iyi ifade edecek yolları ararken gelenekselleşmiş sinema kodlarına alternatif sinema dilleri geliştirmişlerdir. 1990'larda Danimarkalı sinemacılar tarafından ortaya atılan Dogma 95 akımı konvansiyonel sinema yapma yollarını reddederken yeni bir sinema yapma yolu önerir. Dogma 95 akımının önerdiği bu estetik, dijital sinema teknolojisinin de kullanılmasıyla ivme kazanmış dijital teknolojinin sağladığı olanaklar film üretimini yapımcılık ve bütçe bakımından daha olanaklı hale getirmiştir.

Danimarkalı sinemacı Lars Von Trier sinemanın yüzüncü yılı nedeniyle Paris'te düzenlenen bir panelde Thomas Vinterberg'le birlikte hazırladıkları manifestoyu okur. Dogma 95 adını taşıyan manifesto, gösterişçi, yapay dünyalar yaratarak seyircinin gözünü boyayan ana akım sinemasına karşı çıkmakta yönetmenleri dramadaki gerçekliği ortaya çıkarmaya çağırmaktadır. Dogma teknik araçlarla yapılan yapay evren ile sinemanın bir eğlence aracına dönüşmesini ve sinema ve gerçeklik arasına engel girmesini istemez. Böylece Dogma amaçladığı saf sinemaya ulaşabilecektir (Topçu, 2013: 193,208).

Stevenson'a göre kurallar yönetmenleri büyük bütçeli film yapmanın baskısından, büyük çekim ekibinin verdiği ağırlıktan alıkoymak için konulmuştu. Yönetmenler teknolojinin esiri olmadan içlerinden geldiği gibi öykülerini yaratmalıydılar. Yalın ve içten anlatım sinemada kendini yeniden bulmalıydı (2004: 101)

Dogma hareketi içinde 1998'den günümüze kadar 49 uluslararası alanda ve 150'yi aşan sayıda Danimarka uzun metrajlı uyarlama film yapılmıştır. Filmler konu ve biçem olarak sıra dışılıklarıyla tüm dünyaya kendilerini kabul ettirirler. Badley'e göre Dogma akımı uluslararası alanda dikkati Danimarka'ya çekmiş özellikle bağımsız yönetmenlerde ilgi uyandırmıştır.

“Dogma’nın minimalist, amatör estetiği ve gerilla tarzı retoriği, tüketici dijital teknolojisine ulaşmayla KBY (kendi başına yap) hareketiyle örtüştü. Dogma 95 manifestosu, sinemanın herkese açık olduğu anlamına gelen ‘teknolojik bir fırtınanın ayak seslerini ortaya koydu. Artık herkes sinema yapabiliirdi ve Dogma apolitik kılıkta, punk sınırlarında bir pratik ileri sürdü.” (Bradley, 2016: 138)

Schepelern’e göre de (2004), Dogma 95 aslında bir tür sinemasal köktencilik, doğaya dönüş hareketi, sinemasal masumiyet ve Lumières’in sadeliğine geri dönme teşebbüsü olarak görülebilir.

Dogma 95’in manifestosunda vurguladığı saf sinemaya gerçeğe ulaşmak için konulan kurallar Dogma’nın estetiğini oluşturur. El kamerası kullanımıyla sallanan kamera, sıçramalı kurgu, sıra dışı ses kullanımı, DV’nin kendine özel görselliği, filtre ve özel aydınlatma kullanılmadığından oluşan grenli görüntü gibi özellikleriyle Hollywood’un alışlageldik estetiğiyle taban tabana terstir.

Yapımcılığını ve sunuculuğunu Keanu Reeves’in üstlendiği *Side by Side* belgeselinde Dogma 95’te dijital kamera kullanımı nasıl başladığı ile ilgili soruya Trier, 35 mm kamera kullanımının önceleri bir kural olarak manifestoda yer aldığını ancak el kamerası ile karşılaştıklarında bununla video çekilebileceği kararını verdiklerini aslında dijital kararının tamamen şans eseri alındığını anlatır. Kuşkusuz Dogma estetiğinin yapı taşı olan DV kameralardır ve DV kameralar ilk kez Dogma 95 filmlerinde kullanılmıştır (Belgesel Film, *Side By Side*, 2012: Dak: 16.19).

1. ADIM ADIM DİJİTALE GEÇİŞ

70’li yıllarda verilerin toplanması ve iletmesi ve bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerle dijital kavramı hayatımıza girmeye başlar. Teknolojiye hem bağımlı olmuş sinema ise bu gelişmelere kayıtsız kalamaz. Sinemada dijitalleşme önce post-produksiyon sürecinde başlar (Erkılıç, 2016: 93).

Kurguda dijital teknolojinin kullanılması kurgu aşamasını yeniden biçimlendirir. Kurguda dijital teknoloji kullanımı kurgu işlemi hızlandırıp,

görüntülerin manipülasyon olanağını da arttırmaktadır. Analog araçlarla elde edilemeyen çekici sonuçların yanında dijital teknoloji kullanıcısına oldukça yumuşak bir ses ve görüntü plastiği de sağlar (Belgesel Film, Side By Side, 2012: 14.44). Dijital kamera üretim çalışmaları ise ilk kez 1969'da, New Jersey'deki Bell laboratuvarında, George Smith ve Willard Boyle tarafından ve ilk CCD çipin üretilmesi ile gerçekleşir. CCD teknolojisini önemli hale getiren yenilik, kamera hareketlerindeki performansı geliştirmeye olanak vermesidir. 1980 yılında Sony'nin ürettiği "Sony Betacam", 1986 yılında Betacam SP (Superior Performance) ile 90'ların ortasına kadar en çok kullanılan formatlar olur. Sony 1993'te yayın dünyasında başarı sağlayan Dijital Betacam'ı, 1995'te ise MiniDV, DVCAM, DCVPro formatları ile dijital dönem başlamış olur. Sony 1998'de HDCAM ile yüksek çözünürlükte kayıt yapan kameraları da kullanıma sunar. 2005 yıllara gelindiğinde artık bant teknolojisi yerini bellek kartlarına bırakır (Canıklıgil, 2014: 24-25).

2000'li yılların başında artık dijitalleşme kamera kullanımını büyük oranda kapsar. Böylece analog film yapım sürecinden 'Dijital Sinema" dönemine geçiş başlar. Artık filmler ana akım veya avangart olsun dijitalle çekilmeye başlar, gösterim aşamasında hala pelikülün egemenliği devam etmektedir. Son olarak gösterim aşaması da dijitalleşince pelikülün yerini DCP alır ve gösterim de dijital temelli olur (Erkılıç, 2016: 93).

Standart dijital görüntü 720*576 pixellik görüntü, HD 1920x1080 Pixel; 2K, 2048x1556 Pixel; elektronik teknolojinin son ürünü 4K ise 4096x3112 Pixel'lik bir çözünürlük sunmaktadır. (Tüm bu gelişmelere karşın dijital görüntünün kalitesi, 35 mm film formatının ancak 1/4 ü oranındadır) Dijital teknoloji henüz gelişme aşamasında olmasına karşın giderek yaygınlaşmaktadır. Dijital teknolojiler ile film üretiminin ucuzlamasını ve yaygınlaşarak sinema yapmak herkesi üretim teknolojisine ulaşabilir hale getirmektedir. 4K çıkış formatında film yapmak bugün bile önemli bütçeler gerektirse de bugün dünyada ve aynı zamanda Türkiye'de 4K kalitesinde dijital beta cam ve HD formatında filmler üretilmekte ve sinemalarda gösterilmektedir. Yıldız'a göre film üretim sürecinde kimyasal tabanlı formatlara göre daha ucuz ve pratik kullanım olanakları

sunan dijital teknoloji kullanımı bağımsız sinemacıları ve yaratıcı kullanımları desteklemektedir. Üretim maliyetleri görece azalması ticari kaygıları da azaltmış bu da klasik anlatı dışında yeni anlatı tarzlarının oluşmasına yardım etmiştir. Video sanatı, deneysel sinema vb. türlerin oluşumu ile belgesel sinemanın üretimindeki artışta teknolojinin payı büyüktür. Kalite sorunlarına rağmen pek çok uzun metraj film DV ile çekilmektedir. Dijital teknoloji film yapım ekibini oluşturan sayıyı azaltabilmiş dolayısıyla bütçeyi düşürerek filmi daha kolay yaratılabilir hale getirmiştir. Azımsanmayacak sayıda uzun metraj film DV olarak çekilmektedir, ilk filmlerin büyük çoğunluğu DV olarak çekilmektedir. Bu yöntem, ekibi (neredeyse yönetmen- kameraman- kurgucu tek başına) olabildiğince sınırlamakta, bütçeyi çok daha uygun hale getirmekte, kısacası film, yapılabilir duruma gelmektedir. Yıldız'a göre sinemada oluşan yeni akımlara, dogma ve minimalist eğilimlere bu açıdan bakmak gerekir (Yıldız, 2010: 47).

2. DOGMA 95 AKIMI

Lars Von Trier Paris'teki bir panelde Dogma 95 adını verdiği bir manifesto yayımlayarak sinema adına 1970'lerden beri yapılmayan bir çıkışa imza atar. Manifesto yapay karakterler ve olay örgüsü ile illüzyon sineması yaptığını iddia ettiği ana akım sinemasına bir karşı duruştur. Gelişen teknoloji sayesinde artık yönetmenlerin daha kolay sinema yapabildiğini bunun sinema üretiminde bir demokrasi sağladığını öne süren Von Trier'e göre sinemanın amacı dramadaki gerçekliği ortaya çıkarmaktır (Topçu, 2013: 193). Manifesto kendisini Sovyet devrim sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinema Verite ve John Cassavetes ve Stan Brakhage filmleriyle ilişkilendirir ve özgün olduğunu iddia etmez. Dogmacılara göre sinemanın sanat olarak kült değeri düşmüş, teknik uzmanlıklar gerçeklik etkisini yok etmiştir (Badley, 2016: 143).

Manifestoya göre, film sanatı iki stratejiyi benimseyerek kurtarılabilir:

1) Filmin yaratıcısı olmayı reddedip kolektif çalışmayı seçen yönetmenlerle çalışılarak

2) Erdem yemini olarak bilinen on üretim kuralını uyarak. Dogma kurallarının amacı alternatif bir film sanatına giden yolu göstermek ve geleneksel

üretim süreçlerine karşı direnci sağlayabilmektir.

Film prodüksiyonunu bir dizi sert ve hızlı kurallara bağlayan ilk pratik girişim, 1920'lerde, Sovyet sinemacı Dziga Vertov tarafından yapılır. Tüm film dramını burjuva ve eski moda olduğunu söyler ve anlatı dışı politik, propaganda filmlerini destekler. Savaş sonrası dönemde, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ise yine Hollywood tarzı 'beyaz telefonlu' filmlere karşıdır. Yeni Gerçekçi filmlerde tiyatro yazarı Cesare Zavattini'nin 1952 tarihli 'Sanat Üzerine Bazı Fikirler' belirttiği gibi, amatör aktörlere, otantik mekânlara ve gündelik hayatı incelemeye dayalı hikayelere dayanan bir sinema yaratılır. Birkaç yıl sonra, bir dizi genç Fransız sinemacı Hollywood'a kendi alternatiflerini geliştirmeye başladı. François Truffaut, Jean-Luc Godard ve Claude Chabrol tarafından yönetilen Yeni Dalga akımı bağımsız bir manifesto üretmese de, Alexandre Astruc tarafından yazılan Yeni Avant-Garde'nin Doğuşu: Kamera Kalem (Naissanced'une nouvelle avant-garde: La caméra-Stylo, 1948) adlı ünlü bir manifesto tarafından ağır bir şekilde etkilenmiştir. Astruc, "filmin hayal edilebilecek en kapsamlı ve en erişilebilir dil haline gelmesi" gerektiğini savunmuştur. Fransız Yeni Dalgası'ndan cesaret alan Alman yönetmen ve eleştirmenlerden oluşan bir grup, Almanya için yeni bir sinema hayali ile 1962'de, Oberhausen Manifestosu olarak kabul edilen kısa ama güçlü manifestoyla, Genç Alman Sineması'nın doğuşunu ilan ederler. Ancak Finansal desteği olmayan 1960'lı yılların Genç Alman Sineması kısa zaman içinde ana akıma dahil olur. 1970'lerde Fassbinder, Herzog ve Wenders gibi yeni bir yetenekli yönetmen grubu ortaya çıkarak yeni sinemaya inandıklarını beyan ederler: *"Bu yeni sinemanın yeni özgürlük biçimleri geliştirmesi gerekiyor: sanayi sözleşmelerinden ve kuruluşun ticari müdahalelerinden kurtulma özgürlüğü... eski sinema öldü. Yeniye inanıyoruz."* (Schepelern, 2004).

Manifesto 1960'lardaki Yeni Dalga akımının çıkış amacıyla doğru olsa da yanlış kullanıldığını iddia eder. Yeni Dalga bireyselliği yüceltmiş ve auteur kavramını öne çıkarmıştır. Dogma sineması bireysel bir sinema değildir, kolektif üretimden yanadır, bunun yerine filmlerin tek tip olması gerektiğini öne sürer. Bu tek tipliği sağlamak adına Dogma filmi çeken yönetmenler on maddeden oluşan 'Erdem Yemini'ne uymak zorundadırlar (Topçu, 2013:193).

Badley'e göre Dogma bu kurallarla Hollywood sistemini yapı sökümü uğratarak düşük bütçeli, uzun metrajlı filmler yapmak için reçete sağlar. Manifestoya göre çekimler gerçek zaman ve mekan hissini yakalayabilmesi için 'burada ve şimdi' olarak renkli çekilmeliydi. Dogma filmleri geniş çekim ekibinin ağırlığı olmadan oyuncunu devinimin takibi ve mekanda doğal etkileşimlere izin verilerek çekilir. Tüm bunlar yönetmen ve oyuncular için 'eğlenceli' gerçekliğin sinemanın başlangıçtaki deneysel ruhunun geri kazanımlarıdır. MTV kuşağı genç izleyiciler içinse tanıdık bir keşiftir (Badly, 2016: 142-4). Vinterberg bu kurallar ile amaçlarının sinema sektörünün önüne bir ayna yerleştirmek ve başka bir yoldan da sinema yapılabileceğini göstermek olarak açıklar. Rombes filozof Paul Feyerabend'in görüşüne dayanarak statükonun yıkılması isteniyorsa ilk temel teorilere dönmek gerektiğini bu geriye gidişin yeni bir statüko yaratmada önemli olduğunu belirtir. Dogma 95 sinemanın ilk yıllarındaki estetiğe yakın biçimde mizansenin yokluğu, sallantılı kamera kullanımı, el kamerası, doğal ses kullanımıyla bunu uygular (Rombes, 2017: 6).

Manifestoda bulunan on kuralın çoğu film üretim tarzıyla ilgilidir. Kurallar seyirciyi gerçeklerden uzaklaştıran, yüksek tekniğe dayanan gösterişli görsellik yaratan tüm çekim ekipmanları, dekoru, ışıklandırmayı, filtreleri, ortamdaki ses ve müzik dışındaki işitsel kayıtların filme eklenmesini, tür filmlerini ve şiddeti yasaklar. Amaç yönetmenin estetik arayışının gerçeklerin önüne geçmemesidir. Geleneksel sinemadaki estetikten tamamen vazgeçip bunun yerine ne kadar yalpalayıcı, kaotik ve olaysız ve çirkin olursa olsun gerçekliği "olduğu gibi" yakalamayı tercih ederler (Rombes. 2017: 23)

Topçu'ya göre Dogma 95 Bazin'in sinemasal gerçeklik düşüncesinden etkilenmiştir. Hem Dogma akımı hem de Bazin sinemada nesnelere temsilde katıksızlığı savunur. Dogmacılar Bazin'in Gerçekçi geleneğine uygun biçimde çekilen mekanda ilave aksesuar, dekor aydınlatmayı yasaklayarak orada halihazırdaki gerçeğin filme aktarılmasını isterler. Ayrıca Bazin gerçekliğin ortaya konması için olayın sürekliliğinin bozulmasına karşıdır. Örneğin Bazin, *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) filminde av bekleyen avcının bekleyişinin bölünmeden verilmesini över. Bu bekleyiş montajla da verilebilirdi.

Ve manifestoda özel olarak belirtilmese de mekanın ve olayın sürekliliğini bozmayacak uzun çekimler yapılır, sıkça başvurulan optik kaydırmalar da çekimi bölmeden kesim yapmak içindir. Ancak Dogma'nın stilizasyondaki ısrarı kuralları fazlasıyla öne çıkarmış, odak noktası haline getirmiştir. Bundan rahatsız olan Dogma yönetmenlerin üstünde durdukları tek nokta birbirine benzer filmlerin ortaya çıkmasına sebep olan unsurları eleyip iyi oyunculuk ve öyküden oluşan saf sinemaya, gerçekliğe ulaşmaktır.

3. DOGMA 95 FİLMLERİ VE GÖRSEL ESTETİK

Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg'e iki Danimarkalı yönetmen Kristian Levring ve Sarah Kragh-Jacobsen'in da katılımıyla Dogma 95'in Dogma Biraderler ekibi tamamlanmış olur. Dogma'nın ilk filmi Dogma No:1 Thomas Vinterberg'in *Şölen* olarak çevrilen *Festen* (The Celebration) seyirciyi etkiler ve 1998 yılındaki Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alır. von Trier'in *Gerizekalılar* (*The Idiots*, 1998) filminin festival biletleri ise kısa zamanda tükenir. Badley'e göre videodan çekilen ve kurgulanan daha çok 35 mm'ye aktarılan bu filmler dijital devrimin yaklaşmakta olduğunun kanıtıydılar ve 1960'lardan beri değişmeyen sinematografik uygulamaların değişimine sebep olurlar (Badly, 2016:139).

Vinterberg'in *Celebration* filminin görüntü yönetmeni Anthony Dod Mantle dijital kamerayı ışığı yakalaması, daha fazla hareket ettirme olanağı ile çekici bulunduğunu anlatır. Mantle filmde bu teknolojiyi kullanarak filmin öncü bir film olmasını istemiştir. Mantle filmde dijital kamera kullanımıyla kamera hareketleri ve oyuncularla kameranın eşgüdümlü çalışması açısından oyunculuğu çekim planını yani filmin görsel dilini yeniden tanımlandığını belirtir. Görüntü yönetmeni olarak filme en önemli katkısı daha önce kullanılmayan kamera hareketlerini ilk defa kullanıyor olması olarak açıklar (Belgesel Film, Side by Side, 2012: 17.44).

The Celebration filminde Badley'e göre zaman, yer ve eylem birliği bozulmuş, hikaye gerçek zamanda çekilmiş bir amatör film izlenimi vermektedir. Filmin görüntü yönetmeni Anthony Dod Mantle amatör bir kamera olan Sony

PC7E ile zomlar, dikkat çekici yakın planlar çeker. Açığa çıkan anı yakalamak için atlamalı kurgu kullanılır (Badly, 2016:144).

Schepeleyn'e göre sorgulayıcı, müdahaleci kamera tarafından yaratılan sürekli bir görsel imge akışına maruz kalıyoruz; Ailenin korkunç sırrını ortaya çıkarmak için tüm ikiyüzlülüğü yorulmadan ortaya koymaya çalışan bir kamera kullanımı vardır. Dogma 95'in ilkelerine uygun olarak, tüm engellere rağmen filmde gerçek ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan, filmin sinematografik formu anlatı projesiyle uyumlu olmuştur. Filmin oyunculuk performansına bakıldığında ise normal film yapımında genellikle oyuncunun bir dereceye kadar kendi karakterlerini oluşturma fırsatı verilirken bu çalışma araçları ve yöntemiyle oyuncuların istedikleri oyunculuğu çıkarmış ve yaptığı işten aldığı tatmini hissetmek mümkündür (Schepeleyn, 2004).

Dogma hareketinin beyni Badley'e göre erken dönem filmleri ve teknik ustalığını giderek arttıran Von Trier'dir. *The Kingdom* (Riget, 1994) ve *The Kingdom II* (1997) televizyon dizilerinde von Trier amatör dijital kameralar kullanarak geniş bir oyuncu kadrosuyla doğaçlama bir çalışma stili benimser (Badly, 2016:141). von Trier filmlerindeki estetiği oluşturan denemeleri bu başarılı TV dizilerinde gerçekleştirmiş bunu diğer filmlerinde de uygulamıştır. Yönetmenin *The Kingdom* dizisi 16 mm. filme çekilir ancak dijital olarak kurgulanır, kopyalama ve renkayrımısirasında filmin renkleriyle oynanarak videogörüntüsü etkisi sağlanır. Steadycam görüntülerine, özel sahnelerde ise sabit kamera görüntülerine başvurulur. İstenilen doğaçlama oyunculuk elde edilene kadar birçok defa tekrar alınır. Buna rağmen doğal bir oyunculuk sergileyebildiklerinden oyuncular bu durumdan memnun kalırlar. Kameramanlar da sette yönetmenden komut almadan serbestçe görüntüler alırlar. Sette özel bir ışık kurulmaz mekanda var olan ışıkla yetinilir. Kameranın çektiği görüntüler monitörlerden takip edilir. Bu doğaçlama çalışma biçiminde farklı olan ise kurgu aşamasıdır. von Trier psikolojik devamlılığı bozmak istediğinden Klasik kurguda en temel kurallardan olan aks çizgisi kuralı olarak bilinen kameranın merkez çizgisini geçmemesi ya da belli kurallar dahilinde geçmesi kuralı kurguda sık sık bozulur. Bu kural seyircinin yön bulması ve iki boyutlu ekran yüzeyinde kişi ve nesnelere

konumlandırması açısından çok önemli olduğundan o zamana kadar ancak hata olarak kabul edilirken von Trier, böyle olmadığını göstermiştir. Trier'e göre zaten kısa bir ömrü kaldığını düşündüğü bu kural yönetmenler için önemli bir yüküdür ve bundan kurtulmak gereklidir. Çünkü modern izleyici filmle karmaşık bir ilişki kurmaktadır ve bu kurallara uyulmasa bile filmi anlamlandırabilecektir. Von Trier'in öngörüsü ve denemesi haklı çıkar, seyirci bu yeni dile çabucak uyum sağlar. Ve bu kurgu yöntemi yaygın kullanılan bir kurgu yöntemi haline gelir (Stevenson, 2004: 78-80).

Trier'in Dogma 95 kurallarını gözeterek çektiği Dogma No.2 *Gerizekalılar* (*The Idiots*) filmi toplum içinde geri zekalı gibi davranarak insanların içindeki ikiyüzlülüğü ve hoşgörüsüzlüğüne karşı koymak için buldukları ortamları birbirine katan bir grup entelektüeli anlatır. Film yapımında yönetmenin amacı teknisyenler, kablolar, yıldız oyuncular, kamera hareketi sağlayan aparatlar olmadan doğal bir akış yakalamaktır. Film çekiminde Trier de Vinterberg gibi DV kamera kullanır.

1998'de Lars von Trier, *The Idiots*'u anlatırken, filmin yaklaşık yüzde 90'ını, beş haftada amatörler için olan küçük bir video kamerayla kendisinin çektiğini söyler ve bu süreci adeta kamera kendisiymiş gibi hissettiren bir deneyim olarak tarif eder (Iversen'den akt. Rombes, 2017: 148).

Akımın üçüncü filmi ise Soren-Kragh Jacobsen tarafından çekilen No.3 *Mifune* filmidir. Dogma'nın tür sineması yasağını ihlal eden film, Stevenson'a göre sallantısız kamera kullanımıyla sinematografik açıdan farklı bir yapı sergiler. Neşeli ve enerjik öyküye sahip olan filmde, Dogma tekniği hem oyuncuları hem de yönetmenleri daha özgür kılmıştır. Dogma uygulamaları akımın amaçladığına uygun olarak yönetmenin hikayeye konsantre olmasını ve oyunculara rollerini geliştirmesine olanak sağlar (Schepelern, 2004).

Akımın dördüncü biraderi olarak alınan Kristian Levring No. 4 *Kral Yaşıyor* (*The King is Alive*, 2000) filmi bir otobüsle Avrupa'dan Afrika'ya seyahat ederken bir kasabada mahsur kalıp kurtarılmayı beklerken Shakespeare'in *Kral Lear* oyununu sergilemelerini anlatır. Film fazla zorlayıcı ve mizah duygusundan

eksik bulunduğundan diğer Dogma filmlerin aksine başarı kazanamaz (Topçu, 2013:197-198). Schepelern'e göre bu filmde de dogma uygulamaları oyunculuklar üzerinde olumlu etkiler sağlamıştır (Schepelern, 2004).

90'lı yılların sonuna doğru Dogma artık uluslararası bir fenomen haline gelir. Dogma filmlerine Dogma Kardeşler tarafından izlenip onaylanma zorunluluğu gelir. Farklı ülkelerde Dogma grupları kurulur, bir web sitesi (www.dogme95.dk) oluşturulur. Dogma ile ilgili trafiği yönetecek bir sekreteryaya açılır. Dogma yönetmeni olmak isteyen yönetmenler Erdem Yemini ederler ve gerekli ücreti ödeyerek Dogma Sertifikasına sahip olurlar (Stevenson, 2004: 132).

Dogma Amerika'da Jim Jarmusch, Robert Rodrigez, Kelvin Smith ve Quentin Tarantino'nun öncülük ettiği KBY (kendi başına yap) hareketiyle eş zamanlarda gerçekleşir ve Dogma Hollywood karşıtı duruşu, Avrupa sineması kendine özgü yapısı ve tekniğiyle kendi varlığını kabul ettirir. Dogma topluluğu Amerikan bağımsızlarına götürdüğü Dogma film yapma önerisi ise No: 6, *Julien Donkey-Boy* (1999) filmiyle sonuçlanır. Harmony Korine'in yönetmenliğini yaptığı film, Amerikan Dogma filmleri içinde en çok ses getiren film olur (Badly, 2016:139). Topçu'ya göre bu film dışındaki Amerikan Dogma filmler pek de başarılı olmaz. Bunun sebebi de Dogma 95 Akımının Amerika'da ucuz film yapmanın bir yolu olarak görülmesidir. Dogma'nın ABD'de en çok ilgi çeken yönü DV kullanımı ve seyircinin bu görüntü kalitesini de kabul edebilmesidir. Öykü anlatımında teknik kaliteyi tabu değerinde gören Hollywood için bu önemli bir keşif olur (Topçu, 2013:202).

2000 yılının sonlarına geldiğinde Dogma'nın etkisini kaybettiği hatta tükendiği düşünülürken, akımın tekrar yükselişe geçmesini sağlayan film kadın yönetmen Lone Scherfig'in yönettiği *Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca (Italiensk for Begyndere, 2000)* filmi olur (Topçu, 2013: 198). Badley'e göre de akımın son zamanlarda en beğenilen Uluslararası filmler kadın yönetmenler tarafından yazılıp yönetilenler olmuştur. Filmlerde yaratılan karakterler sahici biçimde betimlenmiş sıra dışı biçimde hayatta kalan insanlardır (Badly, 2016:153).

4. DOGMA 95'İN KÜRESEL YANSIMALARI

Danimarka dışında 17 ülkeden 49 film üretilmiş, bunların 39'u USA olmak üzere Kanada, UK, Norveç, İsveç, Finlandiya, Fransa, Belçika, İspanya, İtalya, İsviçre, Kore, Şili, Arjantin, Meksika, Lüksemburg ve Güney Afrika filmleridir. Aksi halde dağıtılma ya da gösterim hakkına kavuşamayacak olan filmler akım sayesinde uluslararası seyircilerini yaratmış olur. Dogma klasik sinemanın kurallarına hepsine ya da çoğuna uymayan bir sinemayı oluşturur. Yayınladıkları manifestoyla Dogma Hollywood'a karşı uluslararası birleşik bir meydan okumayı ve Dreamworks gibi bağımsız film şirketlerinin oluşmasını sağlar. Dogma konsepti ayrıca farklı disiplinlerde çok sayıda insiyatifler ve manifestolar da doğurur. von Trier'in Dogumentary isimli belgesel hareketinden başka, yazarlar hareketi (Yeni Püritenler), tiyatro hareketi, kopuk (unplugged) sınıfa dönen eğitsel bir hareket, bir 'Online Dogma' film hareketi gibi. Badley, bu durumu; "Dogma ağaran yüzyılına 'dijital teknoloji' fırtınasını selamladı ve 'dijital devrim'in her yanı, Dogma dili tarafından etkilendi" olarak özetler.

Dogma tarzı bir biçimde Hollywood tür filmlerinin ve bağımsız uluslararası filmleri de etkiler. Örneğin Steven Soderberg *Çok Özel (Full Frontal, 2002)* filmi çekimlerinde oyunculara kendi makyajlarını yapmalarını, sete kendileri gelmelerini ve doğaçlama yapmalarını gerektiren bir manifesto verir. Anthony Dod Mantle'in dijital kamera kullanımı David Boyle'un *28 Gün Sonra (28 Days Latter, 2002)* filmine bilim kurgu havası ve amatör bir değer katar. Dogma'nın yarattığı KBY (kendi başına yap) yaklaşımı profesyonel set ortamı zorunluluğuna karşı çıkması, deneysel dijital kamera kullanımı, bilgisayara dayalı kurguyla biçimlendirilmesi gibi pratikleriyle Hollywood formülünü bozma eylemi Darren Aronofsky *Bir Rüya İçin Ağıt (Requiem For a Dream, 2000)*, Paul Thomas Anderson (*Magnolia, 2000*), Alejandro Gonzales Inarritu (*Amores Perros, 2000*) ve Mike Figgis (*Time Code, 2000*) gibi uluslararası yönetmenleri de içerir (Badly, 2016: 143-157).

Görüntü yönetmeni David Stump'a göre DV ve dijital kamera kullanımı film yapım aşamalarında ve çekim tekniklerinde farklı bir yapılanmaya götürmüştür; yaratıcılık konusunda yapımcı ve yönetmenin daha fazla önünü açmıştır. DV

kullanımının sağladığı bu özgürlükten yapımcı Jason Kliot *Chuck and Buck* isimli filmlerini DV formatta çekerek yararlanırlar. Buna rağmen video formatına karşı sinemacılar arasında bir ön yargı vardır. 90'lı yıllarda bu formatta yapılan filmi ilk kez Sundance'da sunduklarında "bu bir video" tepkisi Tribeca Film Festivali Yöneticisi Geoffrey Gilmore için endişe vericidir. Çünkü dijital görüntü asla film gibi görünmemektedir. Bununla birlikte Stump'a göre insanlar belgesel ve haber görüntüleri yüzünden video görüntüleri hep oradaymış izlenimi vermekte, 'bu odada onlarlayım, gerçek bir şeyler mi izliyorum' duygusunu izleyiciye yaşatmaktadır. Bu da seyirciye çekici gelen bir özelliktir. Bağımsız sinemacı Gary Vinick'e göre ise DV ile film yapabilmek pek çok filmin var olmasına yardım etmiştir. DV ile çalışmak oyunculuk yönetimi ve aktörlerin çalışma biçimlerinde de değişikliğe yol açmıştır. Film teknolojisinde var olan on dakikada bir çekimin durdurulup film doldurulması zorunluluğu dijitalde olmadığından aktör ve oyunculuğuyla ilgili yönetmenin müdahale etme istediği performansı alabilme konusunda yönetmenin elini rahatlatmıştır. Film kamerasında artacak maliyetler nedeniyle problem olabilen çekim tekrarları dijital kamera kullanımında sıkıntı olmaktan çıkmaktadır. Oyuncu açısından da rolüne adapte olması için gerekli olan zaman dijital kamera kullanımında sağlanabilmektedir. Bununla birlikte DV formatında çeken dijital kasetlerin ucuzluğu çekim sürelerini arttırmıştır; plan ve sahne sürelerinin uzaması ve kurguda bilgisayar kullanımı ile kurguda anlam yaratmada da olanaklar genişlemiştir (Belgesel Film, Side By Side, 2012: Dak.18.25).

5. AMAÇ VE YÖNTEM

5.1. Amaç

Dogma 95 Hollywood sinemasının endüstri ve sinema estetiği açısından dünya sinemasında belirleyici olmasına bir karşı duruş olarak ortaya çıkar. Akımın çıkış noktası Hollywood sinemasının gelişen sinema teknolojisini arkasına alarak ürettiği filmlerin birer kaçış sinemasına dönüşmüş olmasıdır. Akım yönetmenleri belirledikleri ilkelerle akıma has bir film estetiği yaratır. Bu estetiğin oluşmasında dijital teknolojinin önemi büyüktür. Akımın başlangıcında Dogma sinemacılar estetik açıdan pelikül teknolojisini olmazsa olmaz olarak

kabul ederken dijital kameraların aslında kendi düşündükleri sinemayı gerçekleştirmede ne kadar önemli olduğunu fark ederler. Akımın dünya çapında etkisini göstermesinde dijital kameralar ve onun yarattığı estetiğin payı büyüktür. Akım filmleriyle görüntü kalitesi konusunda sinemacılar da var olan tabular yıkılmış önemli olanın sinemasal fikirler olduğu ortaya çıkmıştır. Çalışma kapsamında akımın özelliklerini gösteren bir Türk filmi olan *Türev* incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı farklı estetiğiyle öne çıkan filmin Dogma akımını sergileyen biçimsel özelliklerini, filmde kullanılan dijital teknolojinin filmin estetiğine olan yansımalarını ortaya koymaktır.

Araştırma Soruları

1. Dogma 95 akımı nasıl ortaya çıkmıştır, ilkeleri nelerdir?
2. Dogma 95 akımının sinemada dijital teknoloji kullanımıyla ilişkisi nedir?
3. Dogma 95 akımı filmlerinin görsel estetiğinde ne gibi farklılıklar vardır? Dogma 95 akımı filmlerinde dijital teknoloji kullanımının filmlerin biçimsel yapısına etkisi nedir?
4. Türk sinemasında Dogma 95 akımı filmlerinin özelliklerini gösteren *Türev* filminin akıma has özellikleri nedir, dijital teknoloji kullanımının filmin biçimsel özelliklerine yansımaları ne olmuştur?

5.2. Yöntem

Dogma 95, dijital teknoloji kullanımıyla film üretiminde ve izleme ediminde yaşanacak büyük devrimi önceleyen, kendine has bir görsel estetik yaratan bir akımdır. Akımın kendine has yarattığı estetikte kullanılan sinema teknolojisiyle birlikte Dogma stilini ortaya koyan ilkeler de belirleyicidir. Bu ilkeler yönetmenleri akım kapsamında ürettikleri filmlerde mizansen devre dışı bırakmaya, saf sinemaya ulaşmaya yöneliktir. Akımın mizansen üzerindeki bu belirleyici tavrı nedeniyle çalışmanın örnekleme olan filmin incelenmesinde mizansen analiz yöntemi seçilmiştir.

Tiyatro kökenli bir kelime olan mizansen 'sahneye koyma' anlamına gelir.

Gibbs'e göre mizansen çerçeve içinde hangi öğeler bulunduğu ve bunların nasıl düzenlendiğidir. Çerçeve içinde bulunan öğeler aydınlatma, kostüm, dekor, aksesuar ve oyunculardır. Oyuncuların dekor içinde, birbirlerine ve kameraya olan ilişkileri, çerçeveleme, kamera hareketi, kullanılan kamera lensi ve tüm sinematografik kararlar mizansen adı altındadır (Gibbs, 2002: 5). Bordwell vd.'e göre (2020: 112) tüm sinemasal teknikler içinde izleyicinin dikkatini en çok çeken ve etkisini uzun süre hissettiren araç mizansendir. Bir filmi izledikten bir süre sonra kesme, kamera hareketleri gibi detayları hatırlayabiliriz ama kostümler, soğuk ışık, renkler, aktörün önemli bir oyunculuğu gibi yıllarca hafızalarda yer eden tüm detaylar mizansenle ilgilidir.

Mizansen kurulumu seyircinin düşüncelerini yönlendiren uzmanlık biçimidir. Mizansen analizinde konu ve üslup yani ne anlatılıyor ve nasıl anlatılıyor ilişkisi irdelenir. Çekimden çekime geçişler, aksiyon ve diyalog arasındaki ilişkiler, oyuncuların birbirlerine karşı ne biçimde yer aldıkları incelenir. Yapılan analizde filmin görsel ve işitsel özellikleri betimlenir. Mizansen eleştiri, çerçeve içinde ön plan ve arka planda görünenlere ve onların aralarındaki ilişkiye dikkat çeker. Çerçevdeki hiçbir unsur tesadüfi olarak orada bulunmaz, her seçimin farklı anlamları vardır ve bu yönetmenin tercihidir (Elsaesser ve Buckland, 2002: 81). Elsaesser ve Buckland bir yönetmenin bireysel stilini tanımlamak için Barry Salt'ın istatistiksel film stili analizinden yola çıkarak; ortalama çekim uzunluğu, çekim ölçeği, çekim açısı, kurguda kesme zamanı gibi özelliklerin biçimsel analizinin yapılmasıyla yönetmen hakkında sistematik bilgi toplanabileceğini ifade ederler (2002: 106). Bunlardan yola çıkarak film incelemesinde mizansen eleştirinin kapsamlı bir biçimsel inceleme yöntemi olduğuna değinen Kabadayı (2013: 116), yönetmenin film boyunca kullandığı çekim ölçeği, müzik kullanımı, karakter seçimleri, karakterlerin sahne içindeki hareketleri, aydınlatma, kamera hareketi, kameranın optik hareketleri, kurgunun özellikleri, yani film boyunca yönetmenin tüm tercihlerinin mizansen analizinde ortaya konulabileceğini ifade eder.

Çalışmada akım kapsamında değerlendirilen bir Türk filmi *Türev* filmi mizansen eleştiri kapsamında değerlendirilmiş incelemede kullanılan kriterler aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Öyküleme	Öykünün işlenişi
Sanat yönetimi	Mekan dekor, seçimi
Görüntüleme	Çerçeveleme Kamera hareketleri Kamera açısı Çekim ölçekleri Kamera seçimi Aydınlatma ve renk
Ses	Söz Doğal ses Müzik
Oyuncu yönetimi	Oyunculuk
Kurgu	Çekim uzunlukları Kurgu kararları

Tablo 1. *Türev* filmi analizi

5.3.Önem

Dogma 95 akımı konvansiyonel sinema dili ve film yapımcılığına sert duruşuyla tüm dünyada yankı bulmuş kısa zamanda akım çerçevesinde filmler yapılmaya başlanmıştır. Akım Türk sinemasında da kendini hissettirmiştir. Topçu'ya göre (2013: 207) Uğur Yücel'in Yazı Tura (2004) filmi dramatik yapısıyla ilk Dogma filmi olarak kabul edilebilir. Ulaş İnaç'ın *Türev* filmi (2005) de Dogma tarzı bir filmidir. Alan yazına bakıldığında görsel estetikleriyle Dogma 95 akımı kapsamında yapılmış Türk sinemasına ait filmleri ele alan bir çalışma bulunmadığı görülmüştür. Çalışma bu eksikliği gidermeyi hedeflemektedir.

6. TÜREV FİLMİ

6.1. Türev Filmi Yapım Özellikleri

Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserinin *Münasebetsiz Meraklı* hikayesinden esinlenen filmde Nazım ve Süreyya altı aylık beraberliklerine evlilikle devam etmeyi düşünen bir çifttir. Nazım, bir reklamcı, Süreyya ise iyi eğitim almış, aileden varlıklı, bir süre çalışıp işi bırakmış şu an evliliği denemek isteyen bir kadındır. Burcu ise Süreyya'nın yakın arkadaşısıdır. Sinema-televizyon eğitimi alan Burcu bitirme ödevi konusunda ne yapacağını düşünürken Nazım'ın önerisiyle kendi monologlarını çekmeye karar verir. Kendi yaşamlarıyla ilgili olarak çekilen bu monologlar gün sonunda birbirlerine itirafta buldukları video kayıtlar haline gelecektir. Süreyya Nazım'la evlenmeyi istese de Nazım'ın sadakatinden emin olamamaktadır. Bu yüzden de Burcu'ya sıra dışı bir teklifte bulunarak Nazım'ı baştan çıkarmasını ister. Burcu istemese de Süreyya'nın ısrarına dayanamaz.

Filmin adını taşıyan "türev" kavramı yönetmenin gözlem yetkinliğini geliştirmek adına çeşitli ortamlarda aldığı insanların konuşma kayıtlarına dayanır. Bu konuşmalarda yönetmen söylemek istenen gerçek ile kelimeler arasında kişinin söylemek isteyip de sakladığı gerçeklerin farklı olduğunu keşfeder. Böylece yüzeydeki gerçekliğin aslında saklı olan gerçekliğin bir türevi olduğuna dair bir düşünceye ulaşır. Filmdeki Nazım karakteri yönetmene göre hikayenin kilit noktası olan 'Gerçek, yalanların bir türevidir' önermesini öne atar. Filmdeki karakterlerin yaşadıkları gerçek öykü ilerledikçe evrim geçirir. Birbirlerine söyledikleri yalanlar ile gerçek nihai hal alır (beyazperde.com). Filmin yapımcılığıyla ilgili olarak yönetmen, sinema yapmak için paranın olmazsa olmaz olmadığını inanmaktadır. Bu yüzden de İnaç, mekan olarak bir arkadaşının evini kullanmış, oyunculuk için arkadaşlarından yardım istemiştir. Filmin iki kadın oyuncusundan Gülçin Santırcıoğlu'yla (Süreyya) ile bir yemekte tanışmış. Birlikte günlerce senaryo üzerine konuştuktan sonra İnaç Santırcıoğlu'ndan oyuncu olarak yer almasını istemiştir (Web: milliyet.com.tr "İsmi gibi... İnandı ve ulaştı" 25 Temmuz 2021).

Türev filmi Sony PD 170 dijital kamerayla çekilmiştir. Yönetmene göre özellikle iç sahnelerde kameranın dijital olması hem kamera hareketleri hem de ışık anlamında bir dolu şeyi kolaylaştırır. İç çekim olarak ve yapay ışık kullanmadan çekilen 'İtiraf' sekanslarında ise Canon 630 kullanılmış. Elde edilen kumlu görüntü filmin Dogma estetiğine uygun görülmüştür. İtiraf sekanslarını oyuncular kameralarını kendileri kullanmışlar. İnaç, röportajında *Türev* filmini bir dogma filmi olsun diye yapılmadığını ancak Dogma sinemasının belirli bir gerçekliği ortaya çıkarmak için belirlediği kuralların müzik kullanımı hariç pek çoğuna uyduklarını anlatır. Özellikle oyunculukta doğallık yakalanmaya çalışılmış, üst üste gelen diyalogları olduğu gibi bıraktıklarını ve günlük konuşma dilini ve yaygın jargon kullanımları aynen kullandıkları belirtir (Web: beyazperde.com. "Türev" 20 Haziran 2021).

Türev filmi 2005 yılında düzenlenen Altın Portakal Film Yarışması'nda "En İyi Film" ödülünü, oyuncularından Beste Bereket (Burcu) ise "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü almıştır (Web: hürriyet.com. "Beyazperdede en iyiler" (25 Temmuz 2021)

6.2. *Türev* Filmi Öyküleme

Türev filmi bir giriş ve jenerik kısmı dışında yedi bölümden oluşmaktadır. Her bölümün başında bölümde ne anlatılacağını belirten ara yazı kullanılmıştır. Bu kullanım von Trier'in *Dogville* filminde de bulunmaktadır. *Dogville* filminde olaylar, bir prolog yani giriş kısmından ve dokuz epizottan yani bölümden oluşur. Olaylar Klasik dramatik yapıdaki gibi sıkı bir olay örgüsü ve merak duygusuyla ilerlemez. Bu nedenle de seyirci olayın sürükleyiciliğine kapılarak bir izleme ediminde bulunmaz (Erkek, 2011:59).

Türev filminde olaylar bir öykü üzerinden çizgisel olarak gelişse de anlatı epizodik olarak düzenlenmiştir. Bertold Brecht'in epik tiyatro kullanımlarında olduğu gibi olay örgüsü kendi içinde bağımsız sekanslar olarak epizodik yapıdadır. Her bölümün başında epizod ya da bölüm içinde ne olacağı yazı ile açıklanmaktadır. Bölüm içi olayların arasına ise anlatıcı rolü üstelenen kişilerin görüş ve duygularını anlattıkları itiraf videoları serpiştirilmiştir. Benzer

biçimde *Dogville* filminde bulunan anlatıcı filmde yabancılaştırma ögesi olarak kullanılmıştır. Anlatıcının naklettiği şeyler zaten büyük oranda gösterildiğinden anlatmaya değer bir şey olmamaktadır (Erkek, 2011: 59). Türev filminde de itiraf videoları öykünün çizgiselliğinden çıkmayı sağlayan yabancılaştırıcı öğeler olarak var olmaktadır.

6.3. Türev Filmi Görüntüleme

Filmde toplam 435 adet plan kullanıştır. Filmin en uzun planı 3 dak. 13 sn. olarak final sahnesine yakın Burcu, Süreyya ve Nazım'ın yüzleşmelerine dair plandır. Filmin "Burcu'ya bir ödev konusu seçilmesine dair" başlıklı ilk bölümünde Burcu, Süreyya ve Nazım'ın caddede yürüdükleri plan 2.47 saniyedir. Rombes kesme yapmadan tek uzun çekim kullanılmasını dijital kültürde gerçek zamana duyulan özlem, modernizm tarafından parçalanmış doğal zamanı geri kazanma arzusu olarak tanımlar (2017: 114) Planda kamera üçlüyü bir arada göstermekle birlikte pan ya da zoom hareketleriyle konuşan kişiyi göstererek bakışı yönlendirir. Oyuncuların kafası zaman zaman çerçeveden çıkar ancak kamera yeniden çerçeveleme yapmaz. Giriş sekansından sonra karakterlerin kendilerini tanıttıkları videolar giriş jenerik yazıları eşliğinde verilir. Jenerikten sonra Burcu ile Süreyya bir parkta buluşup çay içerler. Burcu Süreyya'ya doğru yürümektedir. Kamera Burcu'nun arkasında onu takip eder. El kamerası kullanıldığından görüntü sallantılıdır. Filmin neredeyse tamamında kamera göz hizasında değildir alt aç ya da üst açlar tercih edilmiştir.



Şekil 1. Türev Filmi Görüntüleme (Çekim açısı) Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 20.20

Oyuncuların vücutlarının bir kısmı sıklıkla çerçevenin dışına çıkar. Oluk'a göre Klasik anlatı sinemasında bir plan içinde önemli olan figürler çerçeveye simetrik biçimde yerleştirilir. Kapalı kompozisyon ilkesi denilen bu kurala göre figür çerçeve içinde hareket etse bile çerçeve dışına çıkmasına izin verilmez, kamera hareketleriyle takip edilir. Ana akım dışı filmlerde ise açık kompozisyon ilkesi yaygın olarak kullanılır. Çerçeve içindeki figürler kısmen ya da tamamen çerçeve dışına çıkabilir, çıkıp tekrar girebilir (2008: 124). Açık çerçeve stili Türev filminde izleyiciye oradaymış, olanlara şahit oluyormuş hissini veren bir kullanım olur. Filmde kamera bir kişinin üzerinde sabit olarak kalmaz, sağa sola pan hareketleriyle her an hareketlidir. Özellikle uzun planlarda ve şaşırtıcı anlarda kameranın zoom hareketi kullanılmıştır. Kamera izleyiciye oradaymış hatta görüntüleyen kendisiymiş hissini verir. Rombes'e göre akışkan, küresel pazarın yükselişiyle birlikte, titrek kamera bir teknikten, dünyayı görme biçimine dönüşmüştür (2017: 149). 90'lı yıllardan itibaren popüler olan realityshow'lar ya da biri bizi gözetliyor tarzı programların gerçekliğine gönderme yapan bir kullanım vardır. Kamera seyircinin gözü konumundadır. Çekimler gizli kamera estetiğinde düzenlenmiştir.



Şekil 2. Türev Filmi Görüntüleme (Çerçeveleme) Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 3.40

Üçüncü bölüm olan “Nazım'la Burcu'nun ilk kez baş başa kalmasına dair” de Burcu önce dirense de Süreyya'nın baskılarına karşı gelemmez ve Nazım'la yakınlaşmaya çalışır. Planlandığı gibi Süreyya ile buluşmaya parka gelen Nazım Burcu diyalog çekimi tek plan olarak yapılmış olup 1 dak. 56 sn.'dir. İkili aynı çerçevede konuşup ayrılırlar. Filmin genelinde yeniden ölçeklendirmeye gidilen

uzun plan sekans kullanımlarından ziyade oyuncularını çerçeveleyen orta planlar, hareketli kameranın olduğu yakın planlarla birlikte kullanılmıştır.

Dördüncü bölüm, “Burcu’nun Nazım’ı bir kulübe davete edişine dair...” Süreyya’nın ısrarları sonucu başlayan oyun Nazım ve Burcu için duygularının değişmesine, herkes için kafa karışıklığına sebep olur. Diyaloglarda kamera sağa sola pany yaparak konuşmaları takip eder. Film boyunca ilave ışık yapılmadığından ve doğal ışıkla yetinildiğinden grenli, bozuk görüntülere neden olmuştur. Öyle ki oyuncuların yüzleri bazı planlarda zorlukla görülmektedir.

“Yalanların dallanıp budaklanmasına dair” bölümünde ilişkiler çıkmaza girmiş herkes iki yüzlü davranmaktadır. Süreyya artık Nazım ve Burcu arasındaki ilişkiden neredeyse emindir. Nazım’la araları çok iyiymiş gibi davranarak Burcu’nun da davetli olduğu bir akşam yemeği hazırlar. Yemek masasında Nazım ve Süreyya’nın samimi tavırları Burcu’yu sinirlendirir ve Süreyya ile atışır. Süreyya sigarasının çıkarır, Nazım onun, Burcu’nun son olarak kendi sigarasını yakar. Fonda Fransızca bir şarkı çalmaktadır. Müziğe rağmen ortam çok hararetlidir, kamera bu atmosfere uygun olarak sürekli hareket halindedir. Yemeğin ardından üçlünün yüzleşmesi bir sokak çekiminde gerçekleşir. Tek ve uzun bir plan olarak gerçekleşen bu çekimde özel ışık yapılmamıştır. Bu sebeple oyuncuların yüzleri karanlıkta kalmıştır.



Şekil 3. Türev Filmi, Görüntüleme (Aydınlatma) Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 1.22.57

6.4. Türev Filmi Sanat Yönetimi

Filmde Süreyya ve Burcu, Burcu ve Nazım, Nazım ve Emre ev dışı buluşmalar, özel kafe restoran gibi yerlerde değil halka açık park sokak gibi yerlerde çekilmiştir. Bunlar bütçede harcama gerektiren özel alanlar değildir. Bu da üretim maliyetlerini düşüren bilinçli seçimlerdir. Dış mekan sahne çekimlerinde sinematografik olarak güzel görünmesi için özel seçimler yapılmamıştır. Nazım ve Emre'nin sokak sohbetleri bir apartman önünde çekilmiştir. Bu kullanımlar İtalyan Yeni Gerçekçi akımı filmlerindeki kullanımları çağırıştırır. Gerçek mekanlarda, sokaklarda, doğal, sıradan yerler geri planda görünmektedir.



Şekil 4. Türev Filmi, Sanat Yönetimi Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 17.55

6.5. Türev Filmi Oyuncu Yönetimi, Oyunculuk

“Süreyya'nın İlk Kıskançlık Krizine Dair” başlıklı ikinci bölümde Süreyya ve Nazım kıskançlık yüzünden sokakta tartışmaya başlarlar. Çevredekilerin tepkisinin alındığı çekim son derece inandırıcı bir biçimde olmuştur, mizansene giren ve halktan insanların tepkileri bu inandırıcılığı arttırmaktadır. Filmde karakterler, seyirci ile aradaki tüm engelleri kaldırmak istercesine kameraya bakarak konuşuyorlar. Olanlar gerçekmiş, öykü anlatıcısı yokmuş izlenimi verilmektedir. Bu bölümde Süreyya Burcu'ya Nazım'ın sadakati test etmek için ondan kur yapmasını ve Nazım'ı baştan çıkarmasını ister.

Küçük, nispeten hafif dijital kameraların kullanılması, mizansene verilen önemin azalması farklı bir oyunculuk tarzına olanak sağlar. Daha küçük olduğu için dar alanlarda çalışmayı, hafif olduğundan her türlü manevrayı mümkün kılan kameralarla daha uzun oyunculuk performans yakalanabilmektedir. Teknik olarak kameranın her yirmi dakikada bir çekimin durdurulmak zorunda kalmaması ise oyunculuğun sınırların genişleten bir başka gelişmedir. (Rombes, 2017: 193)



Şekil 5. Türev Filmi Oyunculuk, Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 50.48

6.6. Türev Filmi Ses

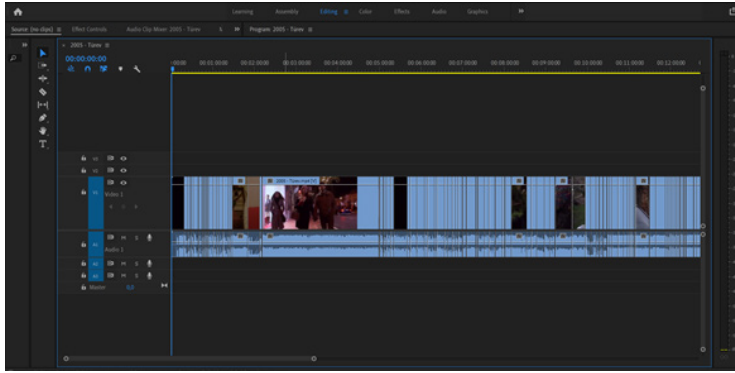
Dış mekan çekimlerde çevre sesleri sebebiyle zaman zaman konuşmalar zor duyulur hale gelse de günlük yaşamın doğallığını yansıtır. Filmdeki oyuncuların her biri son derece doğal bir oyunculuk gereği olarak diyaloglar günlük konuşma yapısında yazılmıştır. Diyaloglarda kelimeler ve cümleler üst üste binmiş, çoğu yerde dil sürçmesi olmuştur. Şantırcıoğlu'na göre İnaç senaryo ve karakterle ilgili oyuncularla sürekli iş birliği yapması filmi çok samimi bir film yapmıştır (Web: milliyet.com.tr “İsmi gibi... İnanı ve ulaştı” 25 Temmuz 2021).

Filmin “Gerçeğin yalanlardan türetilmesine dair” başlıklı altıncı bölümünde, Burcu kızgın bir biçimde evden ayrılmış ve sokaktadır. Nazım arkasından yetişir ve ona sarılır. O sırada Süreyya gelir ve yüzleşme başlar. Karanlık dış mekanda alınan çekim için özel bir ışık yapılmadığından oyuncuların yüzleri zor görünmektedir. Gergin ve karanlık atmosferde sesler

öne çıkar. Konuşmalara uluyan bir köpek sesi eşlik eder. Üçlünün kavgasına çevrede yaşayanların rahatsız olduklarına dair etraftan seslenmeler olur. Sokak sesleri ve düşük şiddette ezan sesi vardır. Doğal bir ortamda gerçek bir konuşma yapıldığı izlenimi verilmiştir.

6.6. *Türev* Filmi Kurgu

90 dakikalık filmde 435 adet plan olduğu görülmüştür. Bordwell'e göre bugün Hollywood filmlerinde yaklaşık plan sayısı 1000-2000 arasındadır. Aksiyon filmlerinde bu sayı 3000'i de aşabilir (Bordwell vd. 2020: 2016). Bu sayının bağımsız filmlerde daha az olduğu görülmektedir. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın 90 dakikalık *Kasaba* (1997) filminde 517 plan, 196 dakikalık *Kış Uykusu* (2014) filminde ise 920 plan bulunmaktadır (Akikol, 2019: 124, 134). *Dogma* akımı estetiğine sahip filmde tek çekimlik uzun planlar, orta uzunlukta planlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Filmin toplam plan sayısı ve kurgu ritmi için kullanılan planlar teker teker kesilerek yapılan kurgu analizinde metrik kurgu kullanımının olmadığı çok kısa ya da uzun planların karmaşık kullanıldığı göze çarpar.



Şekil 6. *Türev* Filmi Kurgu, Kaynak: Akikol R. Adobe Premier Kurgu Yazılımı

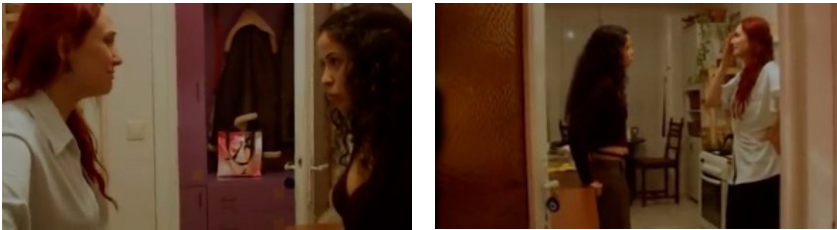
MTV tarzı olarak da bilinen hızlı ve sıçramalı kurgu filmin geneline hakimdir. Diyalog sahnesinin olduğu bu kısımda planların sıçramalı olarak birleştirilmesi çok belirgindir. Örneğin Süreyya'nın baş planının ardından bakış yönü farklı baş planı kullanılır.



Şekil 7. Türev Filmi Kurgu, Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç

Sıçramalı kesmeler genellikle devam eden hareketin kesilip hareketin başka bir aşamasına tekrar bağlanmasıyla gerçekleşmiştir. İtiraf videoları üzerine kendi yaşamlarındaki hallerine ilişkin anlattıklarını destekleyen insert görüntüler kullanılmıştır. Filmde gerilimin yüksek duyguların yoğun olduğu sahnelerde kesme sayısı biraz daha fazladır. Örneğin 39.47’de Nazım’ın kafası Burcu sebebiyle karışıktır ve Süreyya’nın yaklaşma çabalarını geri çevirir. Bu çiftle aralarında gerginliğe neden olur. 42.33’e kadar süren yaklaşım üç dakika süren sahnede toplam 16 plan kullanılmıştır.

Dogma filmlerinde sıklıkla çığneden bir kurgu ilkesi olan Aks çizgisi kuralı filmde de bozulmuştur. Devamlılık kurgusunda oyuncunun yön devamlılığını koruyan bu kural filmde çığnemiş, oyuncu ilk planda sağda iken devam eden planda sola geçmiştir.



Şekil 8. Türev Filmi Kurgu, Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç

Filmin giriş kısmında Burcu caddede yürümektedir; üst ses olarak her şeyin nasıl başladığını anlatır. Burcunun itiraf videosunun ardından Nazım’ın itiraf videosu başlar o da kişiliğini samimi biçimde ortaya döker. Süreyya ise itiraflarında Burcu’dan istediği şeyin onu hiç rahatsız etmediğini aksine keyif aldığını anlatır. Devamında üç kişinin itiraf videosu kurguda bindirme tekniği uygulanarak gergin bir müzik eşliğinde aynı anda ekranda görünür, konuşmalar

birbirine girer tıpkı sonunda her şeyin birbirine girip olayların karmaşıklaşması gibi. Giriş kısmı filme ön bakış oluşturur.



Şekil 9. Türev Filmi Kurgu (Bindirme), Kaynak: Türev (2005) Yön. Ulaş İnan İnaç 1.33

TARTIŞMA VE SONUÇ

Dogma 95 akımı yerleşik sinema geleneklerini sorgulayarak ve farklı bir sinema estetiği önererek modern sinemada önemli olmuş bir akımdır. Akımın manifestosu önceki sinema manifestolarını kapsayan, onların üzerinde yükselen bir manifestodur. Manifestodaki kurallara göre yapılan film üretiminde hem bütçe hem de zaman alan setler, ışık, ses, kamera yerleştirilmesi gibi işler ortadan kalktığından anlam, oyunculuk ve hayatın gerçekleri görünür hale gelebilmektedir. Dogma akımı yaşamın gerçekliğini öne çıkarmayı, saf sinemaya ulaşmayı hedefler. Akımın bir diğer belirleyici özelliği ise dijital kamera kullanımıyla sinemada adeta tabu haline gelmiş görüntü estetiği konusuna sağladığı esnekliktir. Akım için önemli olan göze güzel görünen görüntüler, sesler ya da bol efektli etkileyici filmler sunmak değil, sinemasal fikirlerin, öykünün öne çıkmasıdır. Bu çalışmada Dogma akımının sinemada dijital teknoloji kullanımında bir dönüm noktasında bulunmasından yola çıkılarak, dijital estetiğin filmlerin biçimsel yapısına etkisi betimlenmiştir.

Dogma 95 estetiği üzerinde belirleyici olan manifesto ilkeleri özel ışık, filtre kullanımını yasaklar, kameranın elde kullanma zorunluluğu özenli mizansen kurulumunu zorlaştırır. Akım ilgiyi görsel görüntülerin güzelliğinden ya da etkileyciliğinden görüntülerle anlatılan fikirlere yönlendirir. Akımın öne sürdüğü kurallar sinemacılarca sorgulanmış, amatör estetiği eleştirilmiştir.

Rombes'in filozof Paul Feyerabend'in görüşüne dayanarak yaptığı aktarıma göre (2017: 6), statükonun yıkılması isteniyorsa ilk, temel teorilere dönmek gerekmektedir. Ancak geriye gidişler sayesinde yeni bir statüko yaratılabilir. Dogma estetiği biçimi sorgulamayı, yeni ifade yollarına açık olmayı düşündürmüştür.

Çalışmaya konu olan *Türev* filmi mizansen eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Mizansen eleştirisinde yönetmenin film boyunca tercih ettiği çekim ölçeği, müzik kullanımı, karakter seçimleri, karakterlerin sahne içindeki hareketleri, aydınlatma, kamera hareketi, kameranın optik hareketleri, kurgunun özellikleri incelenebilir. Çalışmada film öyküleme, görüntüleme, sanat yönetimi, ses, oyunculuk yönetimi ve kurgu özellikleri bakımından incelenmiştir.

Türev filmi yönetmenin kendi imkanlarıyla film çekme düşüncesinden oluşan bir film olmuştur. Bir Dogma filmi olması iddiasıyla yola çıkmamış olsa da Dogma kurallarının birçoğunu uygulayan *Türev* filminde değerlerini kaybetmiş, yaşamla ilgili tutkularını yitirmiş, kendisinden memnun olmayan karakterlerin ilişkileri verilmiş. Doğal mekanlarda dijital kamera çekilen filmde doğaçlama bir oyunculuk sergilenmiş ve gerçekler yakalanmaya çalışılmıştır. Karakterlerin yoğun psikolojik durumları filmde gerçekçi bir biçimde işlenmiştir. Dogma 95'in yarattığı görsel estetikten yararlanan filmde kamera her an hareket halindedir: Konuşanları gösteren sağa sola panlar, duygulara odaklanılmak istendiğinde yapılan zoom in'ler, büyük hareketi göstermek için yapılan zoom-outlar kullanılmıştır. Duygusal sahnelerde karakterlerin ruh halini yansıtan çevrinmelere başvurulmuştur. Kameranın bir amatörün elinden çıkmış izlenimi veren bu hareketlere ilaveten bozuk grenli görüntüler ve klasik kullanıma uymayan çerçevelemeler vardır. Oyuncuların yüzlerinin tamamı zaman zaman çerçeveye alınmaz. Oyuncuların doğaçlama konuşmaları karakterlere uyumlu gerçekçi diyaloglar, günlük konuşma dili, hatta dil sürçmeleri üst üste binen sesler de aynı doğallığın ve gerçekliğin yakalanmasına hizmet eder. Filmde uzun çekimler daha fazla kullanılmıştır. 90 dakikalık film için 435 plan kullanılması kısa planların daha az yer tuttuğunu göstermektedir. Film estetiğinde uzun planların daha fazla yer tutması filmin kurgu ritmini düşürmemiştir. Planlar

içinde kameranın sürekli hareket halinde olması bunu sağlayan etmenlerden biridir. Bununla birlikte sahne içinde gerilim olduğunda plan süreleri kısa tutulduğu bölümler vardır. Kurguda sıçramalı kesmelerin belirgin kullanımı, devamlılık kurgusu ilkelerinin çiğnenmesi filmin ana akım dışı bir olduğunu gösterir. Film kurgusuyla sürükleyici bir öykü anlatmak yerine karakterlerin yaşadıklarına benzer hayatlar sürdürdüğümüzü gösterir.

DV teknolojisinin gelişimi ve sinemada kullanımı Dogma filmlerinin estetiğinde belirleyici olmuştur. Dogma'ın yarattığı bu estetik seyirciyi rahatsız etmemiş, seyirci bu anlatım biçimine alışmıştır. Erklıç'ın dediği gibi pelikül sinemanın geçmişini, dijital ise geleceğini ifade eder. Dijital teknoloji bugün hızla yol almakta bağımsız sinemacıların yaratıcı kullanımlarına yeni olanaklar ve fırsatlar sunmaktadır (2017: 68). Her geçen gün gelişen dijital teknolojiler giderek artan kaliteli görüntüler sunmakta ve ulaşılabilir fiyatlarıyla isteyen herkesin film üretiminde bulunmasına bu da bağımsızlık kavramına ve ruhuna en uygun içeriklerin üretilmesine olanak sağlamaktadır. Dijital teknolojiler 1995'ten beri anlatılacak bir hikayesi olan ancak büyük imkanlara sahip olmayan sinemacılar için umut olmuştur. Üretim maliyetleri görece azalması ticari kayguları da azaltmış bu da klasik anlatı dışında yeni anlatı tarzlarının oluşmasına yardım etmiştir Bunlardan biri de Abbas Kiarostami'nin *Ten* (2002) filmidir. Film, İran'da bir kadın şoförün on farklı zaman diliminde arabaya binen farklı insanların farklı hikayelerini anlatır. Filmde yalnızca sabit planlar toplamda üç kamera açısı kullanılmış olup, film adeta kendi kendine çekilmiştir (Gül, 2019: 309). Hayal ettiği filmi yapabilmesini mümkün kılan teknolojilerin yeni anlatım biçimlerine yol açtığını anlatan Abbas Kiarostami dijital kameraların hem yönetmene hem de izleyiciye keşfetme olanağı verdiğini sinema dilini klişelerden, geleneklerden, dayatılan biçimlerden ve iddialı estetikten uzak tutarak sinemanın boyutlarını geliştirdiğini ifade eder (Rombes, 2017: 186)

90'lardaki Dogma hareketi sinema dilinin yerleşik ilkelerinin sorgulanmasını farklı, alternatif anlatma biçimlerinin olabirliğinin sorgulanmasını sağlamıştır. Klasik anlatı sinemasının katı ilkelerinden uzak bu yeni anlatım biçimlerinin ilk örnekleri Dogma sinemacılar tarafından ortaya

konmuştur. Sinemada çağın gereksinimlerine, mesele edilen konulara göre farklı anlam yaratma yollarının oluşması sinemanın ifade gücünü arttırmaktadır.

EK. Türev Filmi Künyesi

Yapım Yılı: 2005

Yönetmen: Ulas Inan Inaç

Senarist: Ulas Inan Inaç

Oyuncular: Tuğra Kaftancıoğlu , Gülçin Santırcıoğlu , Güçlü Yalçın , Beste Bereket

Görüntü Yönetmeni: Senem Tüzen , Elif Usman

Müzik: Toygar Ali Işıklı

Kurgu: Deniz Kayık

Süre: 90 dk.

Kaynakça

Akikol. R. (2019). Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Kurgu Kullanımı: Kasaba ve Kış Uykusu *Farklı Yaklaşımlar Türk Sineması*. Ed. Şükrü Sim. Konya:Eğitim Yayınevi

Altın Portakal'da En İyiler. Erişim Tarihi 25 Temmuz 2021 <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/altin-portakalda-en-iyiler-3328128>

Badly,L.(2016)DanimarkaDogması,Ed.BadlyL.PalmerR.B.Schneider S.J.*Dünya Sinemasında Akımlar* Çev. Selin Yılmaz. İstanbul:Doruk Yayınları

Bordwell, D. Thomson, K. Smith J. (2020) *Film Art An Introduction*. Twelfth Edition. New York, NY : McGraw-Hill Education

Canıklıgil, İ. (2014) *Dijital Video İle Sanat*, İstanbul: Alfa Yayıncılık

Erkek, H. (2011) Brecht'ten Trier'e Epik Yapı ya da Kapitalizmin Köpekent'i Dogville, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5. Sayı, S. 57-62

Elsaesser, T. Buckland , W. (2002) *Studying Contemporary American Film A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold Publishers.

Erkılıç, H. (2017) Dijital Sinema Teorisi Üzerine: Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi, *Sinefilozofi Dergisi*, cilt 2 s.4 syf.56-72

Erkılıç, H. (2016), Dijital Sinema: Yapım Pratiği ve Kuramsal Tartışmalar Üzerine, Şentürk R. Zengin F. *Dijital Sinema Kuramdan Tekniğe*, (87-106), İstanbul: İnsanart

Gibbs. J. (2002) *Mise-En-Scène Film Style and Interpretation*. New York:A Wallflower Book

Gül. M.E. (2019). Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kılma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği. *Sinefilozofi Dergisi* 4. Özel Sayı 1. S. 297-313 İsmi gibi... İnandı ve ulaştı. Erişim Tarihi 25 Temmuz 2021 <http://www.milliyet.com.tr/ismi-gibi---inandi-ve-ulasti-magazin-963626/>

Kabadayı.L.((2013).*Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Keneally C. (Yönetmen), Side by Side (Belgesel), ABD:Company Films, 2012 Erişim Tarihi 20 Temmuz 2021

Schepelern, P.(2004) Film According to Dogma. Erişim Tarihi 10 Temmuz 2021 <http://www.dogme95.dk/interviews/film-according-to-dogma/>

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: HayalEt Kitaplığı

Rombes, N. (2017). *Cinema in The Digital Age. Rivised Edition*. New York: Wallflower Book

Sözen, M. F. (2013) Episteme Bağlamında Dijital Görüntü Eknolojisinin Belgesel Sinema Diline Etkimleri, *Akdeniz Sanat Dergisi*, cilt 2 sayı 4, sayfa 87-98

Stevenson, J.(2004) *Lars Von Trier*, Çev. Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Kitaplığı

Topçu G. (2013) Saf Sinemaya Dönüş Denemesi: Dogma 95, *Sinema Kuramları* 2 Ed. Zeynep Özarslan İstanbul: Su Yayınevi

Türev. Erişim Tarihi 20 Haziran 2021 <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4023/>

Yıldız, S. (2010) Sinema Dilinin Evrimi: Bireysel Sinema, *Sanat ve Tasarım Dergisi* cilt 1, sayı 1 sayfa 45-48