

KADRAJIN ARDINA BAKMAK: KAMERA ARKASI ÇEKİMLERİN ESKİ VE YENİ İŞLEVLERİ ÜZERİNE

Mehmet KÖPRÜ¹

ÖZET

Geleneksel film grameri, film yapım sürecini saklayacak şekilde evrimleşmiştir. Kameranın görüş açısının dışındaki yerlerde yapım ekibinin olduğu gerçeği ustalıklı gizlenir. Geleneksel anlatı sinemasının vazgeçilmez bir unsuru olan bu gizlilik, bazı sinemacılar tarafından kasıtlı olarak ihlal edilir. Kamera arkası görüntüler, nadir de olsa, farklı ekolden sinemacılar tarafından, farklı amaçlarla ve farklı şekillerde seyirciyle paylaşılır. Film ekibinin görüldüğü çekimler sadece filmin başında, sonunda ya da bunların arasında bir yerde değil, aynı zamanda belgeseller, videolar ya da tanıtıcı filmler olarak filmde bağımsız bir şekilde de karşımıza çıkabilmektedir. Kamera arkası çekimlerin paylaşılma şekli ile yaptıkları etki doğrudan bağlantılıdır. Film devam ederken yapım ekibinin bir anda ortaya çıkması, filmde bağımsız paylaşılan kamera arkası çekimlere göre çok daha provokatif, yabancılaştırıcı ve öykü dünyası açısından yıkıcıdır. Bu anlamda daha modernist ya da Brecht'yendir. Ancak dijital kameraların getirdiği kolaylıkla beraber son yıllarda sayıları gittikçe artan yapım belgeselleri, kamera arkası çekimlerin öz-düşünümsellik dışında farklı amaçlarla da kullanılabileceğini göstermektedir. Burada, filmdeki anlatının ve anlamın kamera arkası çekimlerle tamamlandığı yeni bir tür metinlerarası okumadan bahsedilebilir. Yapım süreci belgesellerinin getirdiği bu yeni anlamlandırma olanaklarının sorgulandığı çalışmada, kamera arkası çekimden ne kastedildiği ve bunların sinema tarihi içerisindeki genel seyri üzerine de yeniden düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Kamera arkası, metinlerarası, öz-düşünümsellik, tamamlayıcı metin, film çalışmaları.

LOOKING BEHIND THE FRAME: ON THE OLD AND NEW FUNCTIONS OF BEHIND-THE-SCENES FOOTAGE

ABSTRACT

Mainstream film grammar has evolved to hide the filmmaking process. The fact that the production crew is out of sight of the camera is deftly concealed. Some filmmakers deliberately violate this concealment, which is indispensable for narrative cinema. Although it is rare, filmmakers from different schools share the backstage with the audience for different purposes and in different ways. Shots showing the film crew can appear not only at the beginning, at the end, or somewhere in between, but also separately from the film as documentaries, videos or promotional films. The way behind-the-scenes footage is shared and the impact they make are directly related. The sudden appearance of the film crew while watching the film is much more provocative, alienating and destructive for the story world than behind-the-scenes shots viewed separately from the film. In this sense it is more modernist or Brechtian. However, thanks to the convenience provided by digital cameras, the production documentaries that have increased in recent years show that behind-the-scenes footage can be used for different purposes other than self-reflexivity. Here, we can talk about a new kind of intertextual reading, in which the narrative and meaning of the film are complemented by behind-the-scenes shots.

¹ Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Kayseri, Türkiye, koprumehmet@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3528-8820

In this study, in which these new interpretation possibilities provided by behind-the-scenes documentaries are discussed, what is meant by behind the camera and their change in the history of cinema is also reconsidered.

Keywords: Behind the scenes, intertextuality, selfreflexivity, supplemental text, film studies.

GİRİŞ

Hollywood'un, kamerayı kendisine çevirdiği nadir ve önemli yapımlardan biri olan Billy Wilder filmi *Sunset Bulvarı*'nda (*Sunset Boulevard*, 1950), sadece ticari sinemanın arka planı üzerine değil, aynı zamanda filmlerin büyüğü ve aldatıcı doğasına dair de düşündürülen ilginç sahneler vardır. Bu öz-düşünümseleci sahnelerin en akılda kalanlardan birinde, gözden düşmüş ve güzel günlerine yeniden dönmek isteyen yıldız, eski dostu yönetmen Cecil B. De Mille ile buluşmak için Paramount Stüdyolarını ziyaret eder. Bir film çekimi sırasında yapılan söz konusu ziyarette eski yıldız Norma Desmond'ı (Gloria Swanson) neredeyse kimse tanımamıştır. Onu tanıyan nadir kişilerden biri olan stüdyonun domuz göz (hog-eye) lakaplı emektar elektrikçisi (John 'Skins' Miller), kadını fark eder etmez onu daha iyi görebilmek için elindeki devasa ark lambayı o tarafa doğru yönlendirir. Hollywood'a yakışır fantezi de tam bu anda gerçekleşir ve biraz önce Norma Desmond'u tanımayan insanlar, stüdyonun büyüğü ışığı altında bir anda onun fakına varırlar ve büyüüne kapılırlar (Şekil 1). Bu andan sonra ışıkçıyı bir daha görmeyiz. Ekranda olan tek şey, stüdyo ışığıyla yeniden parlatılan eski yıldızdır.



Şekil 1: Sunset Bulvarı'ndan ekran görüntüsü

“Bir Hollywood Hikayesi” alt başlığıyla pazarlanan *Sunset Bulvarı*, en ana akım sinemanın en klasik dönemine bakar. Basit bir ışık oyunuyla yapılan bu metaforik gönderme, o nedenle

adresini bulur. Klasik sinemanın fantazmagorik¹ ışığı, neredeyse tam da bu şekilde, önündeki her şeyi allayıp pullarken ve kutsarken arkadakileri ustaca saklar. Çünkü kamera arkasının ve film üretim sürecinin büyük bir titizlikle gizlenmesi ana akım sinemanın en temel özelliklerinden biridir. Hatta tüm devamlılık kurgu sisteminin bu saklama üzerine kurulu olduğu dahi söylenebilir. Çünkü bu sistemde temel mantık, her türlü sinematik operasyonun mümkün olduğunca gizlenerek, ekranda görünen her şeyin doğal bir akış içerisinde kaydedildiği yanılmasının yaratılmasıdır. Bu saydam sistemde gizlenen sadece kurgu amaçlı kesmeler değildir. Çekim ölçeklerindeki uyum, kamera hareketlerindeki tutarlılık, oyuncu performanslarındaki doğallık, çekimler arasındaki zamansal ve mekânsal devamlılık, sahneler arası geçişlerdeki pürüzsüzlük gibi birçok uygulama, aynı zamanda kamerayı ve onun arkasındaki öykü dışı dünyayı da (non-diegetik) gizlemektedir. Çünkü böyle bir gizleme olmazsa, verimli bir öykü alımlaması için gerekli olan şeffaflık sağlanamayacak ve seyirci öykü dünyasına tam anlamıyla giremeyecektir.

Kendi işleyişiyle beraber arka plandaki endüstriyi ve sermaye ilişkisini de sakladığı için bu illüzyonun ideolojik ve hatta ahlaki bir yönü olduğu söylenebilir. Ancak seyircilerin büyük bir bölümü böyle bir yanılzamaya kendilerini kaptırmaya gönüllüğü olduğu için bu ahlaki yön bir noktaya kadar kabul edilebilir. Bir tür emek gizlenmesi olarak değerlendirilebileceğimiz film üretim sürecinin seyirciden saklanması da aynı nedenle ciddi bir ahlaki sorun gibi durmamaktadır. Çünkü ticari anlatıların üretildiği sektör çalışanları, işlerinin devamlılığını, çift taraflı rızaya dayalı bu yanılzamaya borçludurlar. Eğer sinematik operasyonların kamufle edildiği fantazmagori ortamı sağlanmazsa özdeşleşme ve katharsis de olmayacaktır ve bu da doğrudan ticari sinemanın dayandığı temelleri sarsacaktır. Ama film üretimini doğrudan ticari amaçla yapmayan sinemacıların bu konuda daha rahat oldukları söylenebilir. Çünkü bu tür filmlerin hem üreticileri hem de tüketicileri, deneysel uygulamalara ve normatif öykü anlatım kalıplarının kırılmasına daha açıktırlar. Bu açıklık, onların seyircileriyle daha dürüst bir ilişki kurabilmelerinin de yolunu açmaktadır.

Seyirciyle dürüst ilişki kurmanın çok farklı yolları olabilir. Gerçeğe yakın öyküleri gerçekçi bir üslupla aktarmak, stilistik manipülasyonları en aza indirmek ya da ekrandaki gerçek gibi görünme yanılzamasını kırmak gibi farklı yollardan bahsedilebilir. Bu yollardan bir kısmına sinemanın kuramsal ve eleştirel tarihi içerisinde değinilmiştir. Örneğin kurgu hileleri ile yapılan teknik manipülasyonlar¹ yerine kameranın mümkün olduğunca uzun planlar kaydederek uzamsal ve zamansal bütünlüğe sadık kalması, Fransız eleştirmen ve kuramcı André Bazin'in başı çektiği gerçekçi sinema savunucuları tarafından dile getirildi. Montaj hilelerine ve göz aldanmasına dayanan sahte gerçekçilik yerine, derinlikli sahnelemeyle dünyanın somut bir şekilde yansıtıldığı doğru gerçekçiliğin erdemlerinden bahsedildi (Bazin, 2011, s. 16-18). Ancak usturuplu kamera hareketlerinin ve sıfırdan yaratılmış set tasarımlarının yanılzamayı başka bir şekilde devam ettirdiği gerçeği, bu tür teknik tartışmalarda genellikle göz ardı edilmektedir. Oysa kamerasını ya da yapıntılığını gizleme ihtiyacı duymayan bazı modernist ya da deneyselci yönetmenler ise, seyirciyle dürüst ilişki kurma noktasında, gerçekçi sinema

¹Fantazmagoria (phantasmagoria), Etienne Robertson tarafından 1797 yılında icat edilen özel bir büyü lü fener cihazıdır (Wells, 2007: 221). Buradan ilhamla türetilen "fantazmagorik" ifadesi ise, özellikle eleştirel teorisyenler tarafından, sanat yapıtlarının kendi yapıntılılıklarını ve üretim süreçlerini gizleyerek yarattıkları illüzyon için kullanılmaktadır.

¹ En somut hallerini Lev Kuleşov'un deneylerinde gördüğümüz montaj hileleri sayesinde çekimler gerçekte olduklarından farklı anlamlarla yüklenebilmektedirler. Örneğin birbirinden çok uzakta bulunan farklı mekanların çekimlerinin tek bir mekanmış gibi kurgulanması "doğada bulunmayan bir mekânsal sürekliliğin illüzyonunun yaratılmasını mümkün kılar" (Jacobs, 1994, s. 44).

yapan yönetmenlerden de daha ileridirler. Çünkü perdeye yansıtılan dünyanın, ne kadar gerçekçi olursa olsun, kameranın süzgecinden geçirilerek oraya geldiğinin altının çizilmesi, Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadında*'nın (*Ta'm e Guilass*, 1997) finalinde de yaptığı gibi, bazen sanatçının kendi yaratımının bile değersizleştirilmesi pahasına gerçekleşmektedir. Diğer taraftan, kamerasını gizlemeyen tüm yönetmenlerin böyle bir 'dürüst ilişki kurma' amacı taşıdığını söylemek de doğru olmaz.

Filmlerin kamera arkası çekimlerinin karşımıza çıkış şekillerindeki çeşitliliğe bakarsak burada tek bir amaçtan bahsetmek güç görünmektedir. Örneğin çekimler devam ederken, filmlerin kamera arkası görüntülerini bazen doğrudan reklam amaçlı dağıtarak, bazen de sahte 'sızırdırma' hikayeleri ile farklı medya platformlarına servis ederek söz konusu filmle ilgili merak ve beklenti yaratmaya çalışan ticari film yapımcılarının böyle bir amaç gütmedikleri rahatlıkla söylenebilir. Uzun süredir neredeyse her film setinde yer alan ikinci bir kamera ya da fotoğraf makinesi, film çeken filmcileri bazen reklam, bazen hatıra, bazen belgeleme, bazen eğitim, bazen de ikinci bir film yaratmak amacıyla kayıt altına almaktadır. Dijital videonun getirdiği kolaylıklarla beraber daha da artan ve neredeyse sistematikleşen bu ikincil kayıtlar, üst anlatılı kurmacalardan aşına olduğumuz 'film içinde film' fenomeninden farklı olarak, tamamen diegetik evrenin dışından gelen yabancı bir öğedir. Anlatısal statülerindeki bu sıra dışılığa ek olarak, bunların seyirci tarafından görünmesinin asıl filmin alımlanmasına olan etkileri ve olası farklı işlevleri tartışılması gereken ilginç ve kısmen yeni bir konudur. Bu bağlamda, film yapımını gösteren ve farklı formlarda (tanıtım filmi, belgesel, devam filmi, film içerisinde görünme, arka jenerik eklentisi vs.) karşımıza çıkan kamera arkası kayıtların film okuryazarlığına ya da film yapım pratiğine dair eğitici bir işlevinin olup olmadığı, politik bir araç olarak etkinlik derecesi ve modernist öz-düşünümselliğin sinematik bir versiyonu olarak değerlendirip değerlendirilemeyeceği aşağıdaki metnin bazı tartışma başlıklarını oluşturmaktadır. Ancak buradaki asıl araştırma sorusu, bitmiş filmin diegetik dünyası içerisinde tam olarak anlaşılabilen karakter ya da tema odaklı bazı kapalı noktaların söz konusu filme ait yapım süreci kayıtlarıyla aydınlatılıp aydınlatılmayacağıdır. Diğer başlıklardaki sorular, modernist ya da politik sinemayla ilgili tartışmaların bir devamı gibi olsa da, set kayıtlarının film içerisindeki anlatının daha iyi özümsemesi noktasında tamamlayıcı bir metin olarak kullanılması kısmen yeni bir yöntemdir. Bu yöntem denemesinin olumlu sonuçlanması, filmlerle ilgili metinlerarası okumanın yeni olanakları için de bir kapı aralayacaktır.

Konu, yapısı gereği, farklı dönemlerden ve farklı türlerden filmleri kapsadığı için çalışmada birçok filmin ve bu filmlerle bağlantılı bazı belgesellerin adı geçmektedir. Ancak tartışmanın içeriği gereği yine de bazı filmler öne çıkmaktadır. Örneğin 'Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe Bakmak' ve 'Modernist Perspektif: Kendine Bakmak' başlıklı bölümlerde, beklenebileceği gibi en fazla Jean-Luc Godard'ın, özellikle Dziga-Vertov Grubuyla çalıştığı en politik dönemine ait filmlerin adı geçecektir. Çünkü film yapım ekibinin politik ya da modernist kaygılarla ekrana taşınması en belirgin olarak Godard'ın bu dönemine ait filmlerinde görünmektedir.

Kamera arkası görüntülerle ilgili farklı olanakların araştırılacağı ve çalışmanın özgün bir perspektif sunmaya çalışacağı "Yeni Perspektif: Tamamlayıcı Bir Metin Olarak Kamera Arkası Çekimler" başlıklı son bölümde ise *Kirazın Tadı*'nın da (*Ta'm e Guilass*, Abbas Kiyarüstemi, 1997) dahil olduğu farklı yapımlara değinilecek olsa da iki film ve bunlarla ilgili iki kamera arkası belgesel özellikle öne çıkacaktır. Ingrid Bergman'ın *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1963) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri ile bunların çekim öyküsünü anlatan *Ingmar Bergman Film Yapıyor* (*Ingmar Bergman gör en film*, Vilgot Sjöman, 1963) ve *Ahlat'ın Yolculuğu* (Nuri Bilge Ceylan, 2019) isimli belgesellerin burada asıl örneklem olarak seçilmelerinin temel nedeni, sinema tarihinin iki farklı dönemini ve film yapım sürecinin

teknolojik anlamdaki iki farklı şeklini (negatif ve dijital) temsil etmelerine karşın, filmde anlatılan öykülerin kamera arkası çekimlerle tamamlanmasında ilginç benzerlikler göstermektedir. Böylece çalışmanın sonunda ulaşılmaya planlanan yeni okuma olanaklarının ve tartışma alanlarının dönemden ve teknolojiden bağımsızlığı da gösterilmiş olacaktır. Ayrıca *Ahlat'ın Yolculuğu*, röportajlar yerine gözlemci bir üslupla doğrudan set kayıtlarına dayanmasıyla, yaratıcısındaki ortaklıkla (Nuri Bilge Ceylan aynı zamanda belgeselin de yönetmenidir) ve filmin kendisinden daha uzun olmasıyla da asıl tartışma için ideal bir örnektir. Ama bu örneklerin yer aldığı tartışmalara ve sınıflandırılmalara girilmeden önce, 'kamera arkası' terimiyle ne kastedildiğini netleştirmek faydalı olacaktır.

Konumu ve Tanımı

Kamera arkası terimini duyduğumuzda zihnimize canlanan ilk yer muhtemelen kameranın bakış açısının tam gerisine denk gelen bir bölgedir. 'Arka' kavramının yön odaklı temel anlamını düşündüğümüzde bu durum oldukça doğaldır. Zaten terimin İngilizce karşılığı olan 'backstage', 'behind the scenes' ya da Türkçe kullanımına en çok benzemesine rağmen daha az kullanılan 'behind the camera' gibi kavramlaştırmalar da benzer bir yön duygusundan beslenir. Bunların çağrıştırdığı şey oldukça düz olduğu için, akademik metinlerde bile, genellikle herhangi bir kavramsal ya da etimolojik araştırmaya gerek duyulmadan doğrudan kullanılırlar. Çünkü kamera ya da sahne arkasının, arka taraf olduğu sorgulanmadan kabul edilmiştir. Peki ama bu durumda kameranın sağına soluna konumlanmış ışıkçıları, konuşan karakterin hemen kafasının üstünde duran boom mikrofonları ya da tiyatrodaki kenarda bekleyen suflörleri nereye koyacağız?

Bunların kameranın (ya da tiyatro için seyircinin) bakış açısında olmadıkları bellidir. Ama kameranın ya da görünür sahnenin tam olarak arkasında da değildirler. Hatta görülmedikleri sürece önünde bile olabilirler. İsimlendirmede ise bunların hepsi de kamera ya da sahne arkası olarak geçmekte. O halde gündelik kullandığımız şekliyle düşünersek, kameranın bakış açısının dışında kalan her yer aslında kamera arkasıdır. Bu durumda kamera arkasının alan dışı, ekran dışı (*off-screen*), kör alan ya da çerçeve dışı denilen yerle aynı yer olduğu da söylenebilir. Zaten Noël Burch'un yön odaklı sınıflandırmasında kamera arkası; çerçeve kenarlarının ötesini ve kameranın önündeki görünmeyen bölgeleri kapsayan diğer yönlerle birlikte ekran dışının altı farklı bileşeninden birini oluşturmaktadır (Burch, 1983, s. 17). Yani basit uzamsal mantıkla düşünüldüğünde kamera arkası aslında alan dışı denilen yerin bir parçasıdır. O halde alan dışı gibi teorisi yapılmış ve üzerine fazlaca konuşulmuş kapsayıcı bir kavram varken, onun küçük bir bölümüne işaret eden kamera arkası kavramına neden ihtiyaç duyulduğu gibi haklı bir soru akla gelebilir.

Aslında sorun iki kavram arasındaki bağlamsal farktan kaynaklanmaktadır ve daha çok Türkçe kullanımla ilgilidir. Çünkü sahne arkası olarak çevirebileceğimiz 'backstage' ya da 'behind the scenes' gibi İngilizce betimlemeler daha çok işin mutfağını, yani filmi üreten kişilerin çalışma alanını tarif etmek için kullanılırken, alan dışının bir bileşeni olan kamera arkası (*behind the camera*), diğer ekran dışı unsurlarla birlikte filmdeki öykü dünyasının, yani diegetik evrenin o sırada ekrana yansımaya varsayımsal ya da hayali uzantıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani kamera arkası kavramı, eğer sinema anlatısıyla ya da biçimiyle ilgili bir metinde geçiyorsa diegetik evrenin görünmeyen bir parçası olarak düşünülürken, film üretimiyle ilgili bir tartışmada ise film ekibinin bulunduğu yere işaret etmektedir. Buradaki tartışma ise terimin bu ikinci anlamıyla, yani filmin üretim sürecinde saklanmaya çalışılan 'mutfak' kısmıyla ilgilidir. Yani burada 'kamera arkası' denildiğinde film yapım ekibinin durduğu yer kastedilmektedir ve bu yer kameranın sadece arkası değil; sağ-solu, üstü-altı ve hatta önü bile olabilir.

Bilgilendirici Perspektif: Mutfaka Bakmak

Yemek sektöründeki firmaların ya da küçük restoranların bir tür güvenilirlik ve şeffaflık göstergesi olarak kullandıkları 'mutfağımıza bakabilirsiniz' ya da 'mutfağımız herkese açıktır' tarzı sloganlar, film yapım sürecinin detaylarını seyircisiyle paylaşan sinemacılara da aynı amaçla uyarlanabilir. Nasıl ki lüks restoranlarda müşteriye sunulan lezzetli ve gösterişli tabakların yoğun emek isteyen bir arka planı varsa, büyüüne kapılıp gidilen filmlerin de arkasında zihinsel ve bedensel çaba gerektiren ciddi bir emek süreci vardır. Bu sürecin bir şekilde seyirciyle paylaşılması da, lokanta müşterisinin mutfağa göz atmasına rahatlıkla benzetilebilir.

Analoji mantıklı ve eğlenceli görünse de iki durum arasında hem üreticilerin hem de tüketicilerin talep ve amaçları açısından bazı temel farklar vardır. Öncelikle yemek yemeye gelen bir müşteri böyle bir şeffaflıktan muhtemelen memnun olacaktır ve yemeğini daha güvenle tüketecektir. Ancak geleneksel anlatılı bir filme giden seyircinin, özdeşleştiği kahramanların ve onların farklı duygular yaratan öykülerinin arkasında bir ekip olduğuna doğrudan tanık olması, ortaya çıkacak büyü bozumu etkisinden dolayı ciddi bir hayal kırıklığı yaratacaktır. Diğer taraftan filmlerin üretim sürecini farklı şekillerde paylaşan Jean Luc Godard ya da Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenlerin çoğunlukla ticari sinemanın dışındaki isimler olması, böyle bir 'müşteri memnuniyeti' olasılığını, film yapımcıları tarafında da zayıflatmaktadır. O halde, sinema seyircisi açısından memnuniyetten ziyade rahatsızlık yaratan bu uygulamanın şeffaflık dışında başka nedenleri ya da işlevleri olmalıdır. Filmlerin yapım koşulları ya da yapım tarzları hakkında bilgilenecek bu işlevlerden biri olarak ele alınabilir.

Kamera arkası paylaşımların, paylaşımcı tarafından nasıl bir amaç güdüldürse güdülsün, alımlayıcı tarafında eğitici ve bilgilendirici bir işlevi olduğu da bir gerçektir. Filmlerin sadece ekranda görünen diegetik dünyalardan ibaret olmadığı, bunların bir yapım sürecinin olduğu ve bu sürecin kendisinin de bambaşka hikayeler barındırdığı gerçeği bu tür paylaşımlarla daha net görülmektedir. Filmlerle sadece seyirci düzeyinde ilgilenen biri için bu bilgi bir tür aydınlanmaya da aracılık edebilir. Ekrandaki öykü dünyalarının arkasında bir yapım süreci olduğu gerçeği az ya da çok herkesin tahmin edebileceği bir durumken, bu sürecin kamera kayıtlarıyla doğrudan sunulması, tahminlerin somutlaştırılması açısından oldukça değerlidir. O nedenle bu tür kayıtların çoğalması ve daha fazla paylaşımına sunulması, sıradan izleyicinin film okuryazarlığını artırarak, dizilerin ve filmlerin toplum üzerindeki manipülatif etkilerini bir parça da olsa azaltacaktır. "Filmleri seyretmenin çevremizdeki dünyayı seyretmek kadar doğal olduğunu düşünen, onları anlamamız için bir okuryazarlığa ihtiyacımız olmadığını iddia eden" (İldırar, 2015, s. 63) kuramcılar kısmen haklı olsalar da, bu tür bir okuryazarlığın sadece sunulan içeriği takip etmek için değil, aynı zamanda filmlerin ideolojik ve kasıtlı dezenformasyonlarından korunmak için de gerekli olduğu gerçeği göz önünde bulundurulursa, filmlerin nasıl çekildiğini gösteren belgesellerin ya da TV programlarının bu konudaki bilinçlendirici etkileri daha net anlaşılacaktır.²

² Ancak bu etkinin gerçek anlamıyla işlevsel olabilmesi için, set ortamı kayıtlarının film ya da dizilerle aynı ulaşılabilirlikte olması önemlidir. Örneğin dijital okuryazarlığı en düşük olan ya da internet ortamındaki bilgilere ulaşımı oldukça sınırlı kalan kitlenin ilk tercihlerinden olan ana akım televizyon kanalları genellikle üretilmiş ürünleri (diziler, filmler, programlar vs.) gösterip bunların kamera arkası görüntülerini sadece tanıtım ya da magazinsel içerik amacıyla kullanmaktadırlar. Televizyon dizilerinin ya da filmlerinin YouTube benzeri çevrimiçi ortamlarda sunulan gerçek kamera arkası kayıtlarına ise sadece film üretimine dair az-çok bilgisi ve ilgisi olan daha küçük bir grup erişmektedir. Bu bağlamda TRT'nin (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) bir uygulaması oldukça dikkat çekicidir. TRT'de yayınlanan *Klaket* isimli sinema programı, film yapımında görev alan mesleklerin tanıtımını yine TRT'de yayınlanan ve çoğunlukla dönem dizileri olan yapımların kamera arkası kayıtları ve burada çalışan sektör profesyonellerinin röportajları üzerinden yapmaktadır. Ancak içeriklerinde güncel politik tartışmalara da fazlaca gönderme barındıran söz konusu diziler kurumun ana kanalı olan TRT1'de yayınlanırken, *Klaket* programı sanatsal ve tematik içerikleriyle öne çıkan ve daha sınırlı bir seyirci kitlesine hitap eden TRT2 kanalında yayınlanmaktadır. Bu da programdan beklenebilecek sinema okuryazarlığı etkisini oldukça zayıflatmaktadır.

Diğer taraftan buradan alınacak bilgi, tamamen pratik amaçlar için de kullanılabilir. Gerçek set deneyimi fırsatı olmayan ama kendisini film yapımı konusunda geliştirmek isteyen hevesli sinemaseverler için, filmlerin nasıl çekildiğini gösteren kayıtların eğitici bir yönü vardır. Sinema kitaplarındaki bilgiler, ne kadar pratiğe dönük olursa olsun, doğrudan uygulamaya dönük bazı konularda yetersiz kalabilmektedirler. Örneğin kitaplar, sorunsuz bir öykü aktarımı için gerekli olan gramer bilgisini verebilirler. Doğru çekim ölçeği, gerçekçi set tasarımları, tutarlı kamera açıları ya da sorunsuz kamera hareketleri konusundaki eğitici bilgiye de kılavuz kitaplardan ulaşılabilir. Ancak kusursuz kamera hareketlerinde vücudun nasıl duracağı, farklı film ekipmanlarının nasıl kullanılacağı, ekibe ve oyunculara nasıl komut verileceği, onlarla nasıl iletişim kurulacağı, ışık patlamaları ya da oyuncu takibi sırasındaki hareket uyumsuzlukları gibi küçük sorunların nasıl aşılacağı veya 'yoktan gelmek' gibi garip ifadelerin film yapım jargonunda³ neye karşılık geldiği gibi konularda yapım ortamı kayıtları kitaplara göre çok daha verimli bir eğitsel materyal sunabilirler. Böylece film yapmak isteyen ama deneyimi olmayan birisi, film atölyelerinin ya da gerçek set tecrübesinin sağlayacağı pratik bilginin bir kısmına bu filmlerden ulaşabilir.

Set kayıtlarının yer aldığı belgeseller ya da programlar, eğitsel faaliyetlere sadece pratik anlamda değil, akademik düzlemde de katkı sağlayabilirler. Çünkü filmlerin sanatsal, tarihsel ya da kültürel nitelikleri, onların yapım şartlarından bağımsız değildir. Örneğin Hollywood sinemasını stüdyo sisteminden ya da İtalya Yeni Gerçekçiliğini kameranın sokağa çıkarılmasından bağımsız düşünmek zordur. O nedenle film çalışmaları alanına ait tarihsel, eleştirel ya da akademik metinlerde söz konusu yapım koşullarına ya da yapım tarzlarına (*mode of production*) dair sıkça atıf yapılır. Mesela John Orr 1950 sonrası bağımsız Amerikan sinemasının sinematik özelliklerini ve Hollywood'dan farklı duran gerçekçi görünümünü açıklamaya çalışırken, onların stüdyo dışı çekimlerine ve Yeni Gerçekçileri anımsatan çalışma pratiklerine atıf yapar (Orr, 1997, s. 74-75). Ancak çoğunlukla filmlerin kendisine ya da başka metinlere bakarak yapılan bu tür çözümlenmeler, hiçbir zaman gerçek set deneyiminin sağlayabileceği detayları içermeyecektir. O nedenle kamera arkası kayıtlar, aşağıdaki tartışmalarda da deneneceği gibi, film çalışmaları için de verimli bir alan sunabilirler. Sinema teorisinin erken dönemlerinden itibaren "yalnızca tamamlanmış çalışmanın çözümlenmesiyle ve etkilerinin incelenmesiyle" (Arnheim, 2010, s. 39) yetinmek zorunda kalan film kuramcılarının, bu sayede yeni olanaklar açılabilir. Aşağıdaki metinlerarası okuma denemelerine ek olarak, örneğin auteur eleştirisinde, detaylı kamera arkası kayıtlar sayesinde tartışma konusu yapılan yönetmenlerin çalışma şekilleri de çözümlenmeye dahil edilebilir.⁴ Benzer şekilde, Hollywood'un ekonomi-politiğiyle ve ideolojisiyle ilgili tartışmalarda stüdyo sisteminin işleyişine dair çekimler birer delil olarak sunulabilir. Çünkü Susan Hayward'ın da belirttiği gibi, sinema sanayisinin kar odaklı üretim şekliyle kapitalizmin yarattığı sınıf sorunları arasında bir bağ vardır (2012, s. 443). Bu durum, filmlerin kamera arkasını göstermenin bazen politik bir tavır olarak gerçekleşmesinin de arkasındaki nedenlerden biridir.

Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe

Filmlerin başında da gördüğümüz ama genellikle sonunda ağır ağır akan tanıtım yazılarında (jenerik) birçok isim geçse de çok az seyirci bunlara dikkat eder. Zaten jenerik süresi

³ *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü* (Ralph S. Singleton) gibi bazı rehber kitaplar bu konuda bilgilendirici olsalar da, mesleki jargon ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre ciddi değişkenlik gösterdiği için yazıldıkları ülkeler dışında çok da kullanışlı olamamaktadırlar.

⁴ Andrew Sarris'in ortaya sürdüğü auteur ölçütlerden birisinin "teknik yeterlilik" (aktaran Stam, 2014, s. 100) olması böyle bir yaklaşımı daha da mantıklı hale getirmektedir.

ilerledikçe, yapımdaki önem oranında, isimler de küçülür. Bu sırada seyirciler salondan çıkmıştır ya da çıkmak üzeredirler. Film salon yerine televizyon ekranından izlenmişse durum daha da dramatiktir. Çünkü jenerik yazıları; yapımcılar, oyuncular, yönetmen, görüntü yönetmeni ve senarist dışındaki 'alt' isimlere gelmeden önce televizyon çoktan kapatılmıştır ya da başka bir içeriğe çoktan geçilmiştir. Ama aslında bu yazıların uzunluğu film endüstrisinin ya da Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in daha suçlayıcı ifadeleriyle "sinema fabrikalarının" (1995: s.12) işleyişine ve buradaki yoğun emek sürecine dair birçok ipucu barındırır.

Ana akım sinemada tüm kurgu ve mizansen "sahnelerin sıradan üretimi ile son pırıltılı ürün arasındaki uçurumu göstermeyecek bir şekilde" (Wayne, 2011, s. 9) tasarlandığı için, üretim sürecine ışık tutacak olan tanıtım bilgileri ufak yazılarla geçirilmeye çalışılır. Ama politik yönü güçlü olan yönetmenler buna vurgu yapmanın farklı yollarını bulmuşlardır. Mesela *Her Şey Yolunda'nın* (*Tout va Bien*, Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin, 1972) ön jenerik kısmında ekibin ismi ekrana yansırken arka plandan klaketin ve çekim bilgilerini okuyan yönetmen asistanının sesi duyulur. Film için para gerektiğini bildiren diyalogun siyah ekrana düşmesinden sonra da bir çek defterinin yakın plan görüntüsü ekranı kaplar. Yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, sesçiler ve diğer prodüksiyon elemanları için ödemeler imzalanır (Şekil 2).



Şekil 2: Her Şey Yolunda filmi ekran görüntüsü

Godard'ın Dziga-Vertov gurubuyla beraber en politik işlerini yaptığı bir dönemin ürünü olan bu film, ana anlatıda bir çift üzerinden emekçi sınıfa dair bir öykü anlatıyor gibi görünse de alt metninde sinema sanatının sermaye ve endüstri ile olan kaçınılmaz ilişkisine dair politik bir hayıflanma da barındırır. Bu hayıflanmanın nedeni biraz da filmin kendi yapım hikayesiyle ilgilidir. Dziga-Vertov Grubu ile yapılan diğer filmlerden farklı olarak 35 mm çekilen (diğerleri 16 mm'dir), Jane Fonda ve Yves Montand gibi iki yıldız oyuncu barındıran ve daha da önemlisi kontratı Paramount ile imzalanan bu filmin prodüksiyonu ile içeriği arasındaki çelişkiden duyulan rahatsızlığın öz eleştirisini Godard film içerisinde yapmaya çalışır (Yılmaz, 1997, s. 166). Giriş bölümündeki sıra dışı jenerik uygulaması da bu politik öz eleştiri ihtiyacının bir yansımasıdır aslında. Ana karakterlerin meslekleri (reklam filmi yönetmeni ve televizyoncu) dolayısıyla filmde çokça görülen set görüntüleri de bu eleştiriye devam ettirir. Ancak *Her Şey*

Yolunda'daki kamera arkası görüntüler filmin diegetik dünyasına ait olan kurmaca setler olduğundan bizim konumuz için yine de ideal örnek sayılmazlar.

'Politik mesajı radikalleştikçe ve odaklanmış hale geldikçe sinema-gerçek stilinden daha da uzaklaşan' (Kovács, 2010, s. 126) Godard'ın söz konusu döneme ait diğer bir filmi olan *Çinli Kız* (*La Chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967) bu bağlamda daha iyi bir örnektir. Godard gibi Maocu olan bir aktör (filmde de Guillaume adlı aktörü canlandıran Jean-Pierre Léaud) doğrudan kameraya bakarak içinde bulunduğu koşullar hakkında didaktik⁵ bilgiler verirken filmin teknik ekibinden bahseder ve bu sırada başka bir kamera görüntü yönetmeni Raoul Coutard'ı kamerasının başındayken gösterir. Ses teknisyeni René Levert ve yardımcı yönetmen Charles L. Bitsch de işlerini yaparken görünen ya da sesleri duyulan diğer set çalışanlarıdır. O nedenle bu isimler filmin IMDb (*Internet Movie Database*) sayfasında teknik ekibe ek olarak oyuncu listesinde de yer alırlar. Bunların yanında filmde, normalde kurguda atılması gereken ve 'klaket artığı' olarak bilinen bölümler de ara ara görülür (Şekil 3). Böylece yönetmen, kurmacayla gerçeği, filmin kendisiyle onun yapım sürecini Brecht'yan, modernist ve politik bir şekilde iç içe geçirir.



Şekil 3: *Çinli Kız* filminden ekran görüntüsü

Yönetmenin neredeyse tüm filmlerinde karşımıza çıkan sinema üzerine düşünme tutarlılığına, radikal siyasi çıkışlarına ve en önemlisi de filmin *Çinli Bir Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine: Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film* (*La Chinoise, ou plutôt à la chinoise: un film en train de se faire*) şeklindeki tam adına baktığımızda bunların, Pascal Bonitzer'in iddia ettiği gibi 'oyun olsun' diye yapılmadığı görülecektir. Ama yine de, Bonitzer'in, tekniği gizleyen sinema hilesine karşı kendi yapımını açık eden bu tür modernist uygulamaları 68'in politik hareketlerine bağlaması bizim buradaki başlığımızla (Politik Perspektif: Endüstriye ve Emeğe Bakmak) uyumludur.

⁵ Bilgilerin ve düşüncelerin çoğunlukla diyaloglar üzerinden doğrudan aktarılması Godard'ın bu döneminin belirgin bir özelliği gibidir. Yönetmen bunun savunusu *Çinli Kızın* girişinde bir duvar yazısı olarak görünen şu metinle yapar: "Bulanık fikirlere karşı açık ve net görüntüler sunmalıyız".

68'den sonra bazılarının bu zorlamalarda egemen ideolojinin bir etkisini, hatta sinemanın "idealist" bir kusurunu bulacak kadar ileri gittikleri ve filmde "emeğin gösterilmesi"ni, özellikle teknik aygıtların, üretim aygıtlarının görünür kılınmasını öğütledikleri bilinir. Godard, pek inandırmadığı halde, daha çok oyun olsun diye bir süre denemiştir bunu. (Bonitzer, 2006, s. 78)

Godard'ın bunları 'oyun olsun' diye yapmadığını, aslında bu yaklaşımı bir şekilde sistematikleştirmek istediğini, bir taraftan dönemin siyasi olaylarıyla ilgilenirken diğer taraftan bunları sinemanın ekonomi-politiğine ve estetiğine bağlamaya çalıştığını, Vertov dönemindeki *Doğu Rüzgârı* (*Le vent d'est*, Groupe Dziga Vertov, 1970) gibi diğer işlerine bakarak da anlayabiliriz. James Monaco'nun bu dönemle ilgili yaptığı şu açıklama toparlayıcı ve açıklayıcı mahiyettedir:

Godard'ın bu dönemde yaptığı filmler "politika" genel başlığı altında değerlendirilirse de, giderek artan oranda estetik sorunlarla ilgilidir. O filmi biliyor, ama politikayı bilmiyordu. Politikanın yapısal doğasıyla ilgilenebildi, çünkü bunu filmin yapısal doğasıyla karşılaştırabilirdi ve bu nedenle onun politikası filmsel terimlerle ifade edildi ve onun filmleri politikanın somut meseleleriyle çok az ilgilenmesine rağmen, politikanın dilini konuştu. (Monaco, 2006, s. 207)

Godard'ın kurmaca ya da gerçek kamera arkası görüntülerini paylaştığı *Doğu Rüzgârı*, *Çinli Kız* ya da *Her Şey Yolunda* gibi filmlerinin arkasındaki amaç bu açıklamayla bir parça yerine oturuyor görünmektedir. Fransız yönetmen, bir şekilde film yapım sürecine de göz atarak bir taraftan mutlak düşmanı olan Hollywood ticari sinemasının stillerini deşifre etmeye çalışırken diğer taraftan film üretimindeki gizlenen emeğe ve sinema endüstrisinin arkasındaki ekonomi-politik ilişkilere göz atmıştır. Ama bu politik motivasyonlar, Godard'ın, aynı zamanda, filmler üzerine yine filmler ile düşünmeyi seven bir yönetmen-kuramcı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. O nedenle onun filmlerinin arkasındaki diğer bir açıklayıcı unsur da modernist sanatla ve sanatın kendi kendine düşünme yetisiyle ilgilidir.

Modernist Perspektif: Kendine Bakmak

Bir filmin yapım sürecini gösteren kamera arkası görüntüler yine aynı film içerisinde izleyicilerle paylaşılıyorsa bu aslında en yalın haliyle eserin kendi kendine bakmasıdır. Bu bir aynalamadır, kendini yansıtmadır (self-reflexive) ya da öz bakıştır. O nedenle, karakterlerin sinema üzerine konuşması ya da sahnelerde başka filmlere atıfta bulunulması gibi çok farklı tezahürleri olan öz-düşünümelliğin en somut ve en saf hali aslında kameranın ardına bakmaktır. Bu da, kamera arkasına bakışı kaçınılmaz olarak modernist bir eylem haline getirir. Çünkü öz-düşünümellik, kendi üzerine düşünmek ya da dönüşlülük modernist sanatta oldukça ön plana çıkar. "Kendini yansıtmaya belki de sanat dallarında modernizmi tanımlayan en karmaşık ve güç genel özelliktir" (Kovács, 2010, s. 229). Clement Greenberg'in de altını çizdiği gibi gerçekçi ya da yanılsamacı sanat aracı gizlemeye çalışırken "[M]odernizm sanatı sanata dikkat çekmek için kullanıyordu" (Greenberg, 2011, s. 818).

Nasıl ki Cézanne ya da Magritte gibi modernist ressamlar kendi malzemeleri olan çerçeveye, yüzeye, boyaya, çizgiye ve şekle dikkat çekip onlar üzerine yine resimleri ile düşünmüşlerse, modernist sinemacılar da, klasik sinema gibi kendi araçlarını saklamak yerine onlara dikkat çekerek, seyirciyi sadece içeriğe değil, sinematografinin ve sinema sanatının kendi üzerine de düşünmeye davet etmişlerdir. Sinemadaki diğer öz-düşünümellik yöntemleriyle⁶ birlikte, filmin

⁶ Kamera arkası sürecin gösterilmesi sinemadaki öz-düşünümelliğin ya da dönüşlülüğün tek yolu değildir elbette. "En geniş anlamda, sinemasal dönüşlülük, filmlerin kendi üretim süreçlerini (örneğin Truffaut'nun *La Nuit Americaine* [Amerikan Gecesi]), autörlüğü (Fellini'nin *8 1/2*), metinsel prosedürleri (Hollis Frampton'un ya da Micheal Snow'un avangard filmleri), metinlerarası etkileri (Mel Brooks'un parodik filmleri) ya da alımlamalarını (*Sherlock Jr.*, *The*

kendi yapım sürecinin ekrana getirilmesi de bu düşünme sürecinin bir parçasıdır. Hatta dönüşlülüğün, Stam'ın (2014, s. 163) öne sürdüğü gibi, türden türe, yönetmenden yönetmene ya da filminden filme değişen bir katsayısı olduğunu varsayarsak, bu katsayılarından en büyüğünün filmin gerçek yapım sürecini göstermek olduğunu söyleyebiliriz. Filmler içerisinde başka filmlerin kamera arkasını göstermek, kurmaca film setleri düzenlemek, sinema dünyasında yaşananları öykü malzemesi yapmak, çekim tekniklerinde ya da mizansende başka filmlere göndermeler yapmak veya filmler üzerine diyaloglar kurmak gibi çok farklı dönüşlülük uygulamaları olsa da, sinematik aynalamayı en somut şekilde gerçekleştiren, diegetik yanılısamayı en çok alt üst eden, yapıntı bir dünya ile karşı karşı karşıya olunduğu gerçeğini seyircinin yüzüne en net şekilde vuran uygulama, *Çinli Kız*'da ya da *Doğu Rüzgarı*'nda olduğu gibi doğrudan o filmin kendi gerçek kamera arkasını göstermektir. Bu nedenle, filmin yapım sürecine doğrudan bakmak, gerçek gibi görünme yanılısamasını kırarak ya da tiyatro terminolojisiyle söylersek, dördüncü duvarı yıkararak da modernist bir eyleme dönüşür.

Sinematik dördüncü duvarı yıkmanın akla gelen ilk yolu ve en çok karşılaşılanı Dixon'un (1995, s. 2) "geriye bakış" ya da "ekranın bakışı" dediği uygulama olan öykü karakterlerinin doğrudan kameraya / seyirciye bakması ya da daha da ileri giderek onlarla sohbet etmesidir. Erken dönem sinemada ya da parodi tarzı ticari komedilerde karşımıza çıkan versiyonları olsa da uygulama çoğunlukla Brechtien epik-diyalektik tiyatroyla ve modernist eğilimlerle ilişkilendirilmektedir. O nedenle, dramatik yanılısamayı kırmanın bu yolunun tiyatro temelli olduğunu söyleyebiliriz. Gölgede kalması gereken yapım ekibinin ve yapım sürecinin izleyicilerle paylaşılması ise, tiyatrodan da mümkün olsa da sinemada daha çok gözlenmektedir. Bu yüzden, kameranın arkasına bakmak ya da kameranın önündeki diegetik evreni bırakarak göstermemesi gereken şeyleri göstermesi, Brechtien yabancılaşmanın daha sinematik bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Kameranın ardına bakmak denildiğinde akla gelen ilk ismin Godard olması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Çünkü modernist sinema içerisinde "Brechtien mirasa en fazla sahip çıkan" isim olmasına rağmen Godard, filmlerinde teatral stile çok fazla yer vermiyordu (Kovács, 2010, s. 207). Onun, Brecht'in estetik ve düşünsel mirasını sinematik bir dile uyarladığını söylemek daha doğru olur. Kameranın geleneksel normların dışında yaptığı her türlü eylem (buna kendi ardına bakmak da dahil) epik-diyalektik ve Brechtien yabancılaştırmanın sinematik versiyonları olarak okunabilir. Peter Wollen'ın (Wollen, 2010, s. 113) ortodoks sinemanın yedi günahına karşın devrimci karşı sinemanın yedi erdemini ortaya koyduğu örnek olan *Doğu Rüzgarı*'nda da, geleneksel saydamlığın bu şekilde kırılmasına şahit oluruz. Yukarıdaki "Politik Perspektif" başlığında da ele alınan *Çinli Kız* ve *Her Şey Yolunda* gibi başka Godard filmlerinde de benzer örnekler görülebilir. Diğer taraftan Avrupa sinemasının modernizm defterini neredeyse tamamen kapattığı dönemde başka coğrafyalardan gelen birkaç film, kamera arkası süreci göstermenin filmin alınlanmasıyla ilgili daha karmaşık durumlar yaratabileceğini de göstermiştir.

Yeni Perspektif: Tamamlayıcı Bir Metin Olarak Kamera Arkası Çekimler

Hollywood, 1970'lerden sonra kapanış jenerikleri uzamaya başlayınca bunları daha izlenebilir hale getirmek için farklı çözümler bulmuştur. *Yolun Sonu* (*The Cannonball Run*, Hal Needham, 1981) gibi aksiyon komedilerinin sonunda NG ("No Good") başlığıyla gösterilen çekim hataları da bu çözümlerden biridir (Bordwell, 2016, s. 94). Ama uygulamayı asıl popüler hale getiren yapımlar, Bordwell'in (2016, s. 94) bahsettiği *Bitirim İkili* de (*Rush Hour*, Brett Ratner, 1998) dahil olmak üzere, kung fu ve komedinin ince bir koreografiyle birleştiği Jackie Chan filmleri

Purple Rose of Cairo [Kahire'nin Mor Gülü] ön plana çıkarılmalarını sağlayan sürece referans verir" (Stam, 2014, s. 162).

olmuştur. Bu filmlerden sonra söz konusu uygulama o kadar popüler olur ki, her karenin piksel piksel sıfırdan yaratıldığı ve bu tür sahneleme hatalarının imkânsız olduğu Pixar animasyonları bile eğlence olsun diye benzer şeyler kurgulayıp jeneriğe eklerler. Ancak ister gerçek hata isterse de kurgulanmış hata olsun bu eğlenceli paylaşımların hepsi, kamera önü dünyaya aitti. Bunlar, ana kamerayla çekilen (animasyonlarda çekilmiş gibi yapılan) ve eğer başarılı olmuş olsalardı filmin diegetik evrenine dahil edilecek olan alternatif planlardır. İkinci bir kamerayla yapım ekibinin de kaydedildiği çekimlerin filmin sonuna eklenmesi ise daha nadiren görülen özel bir durumdur. Mesela *Cahil Periler'in (Le Fate Ignoranti, Ferzan Özpetek, 2001)* arka jeneriğinde oyuncularla birlikte, yönetmen ve diğer kamera arkası çalışanların görüntülerine de yer verilir. Öyküdeki sıcak insan ilişkilerinin ve dayanışmanın kamera durduktan sonra da devam ettiğini gösteren bu kayıtlar, filmin kurduğu dünyanın samimiyetine bir tür kanıt olarak hizmet ederler. Benzer bir samimiyet güçlendirme etkisi Asgar Farhadi'nin *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)* filminin, filminden bağımsız yayınlanan kamera arkası görüntüleri izlendikten sonra da hissedilir. Filmin en çarpıcı sahnelerinden birinin (gittikçe yalnızlaştığını hisseden adamın yaşlı ve hasta babasını yalnız yıkamak zorunda kaldığı bölüm) çekimleri sırasında ekibin de gerçekten hüznüldüğü ve hatta bazılarının ağladığı görülmektedir.

Bu uygulamalar, kameranın ardına ait görüntülerin film içi ya da film dışı kullanımıyla ilgili politik ya da modernist olmayan yeni bir durumun ipuçlarını verseler de öyküdeki duyguyla kamera arkasını bütünleştirmenin ötesine pek geçemezler. Yapım süreci görüntülerinin filmin alımlanışına katkısıyla ilgili çok daha detaylı ve derinlikli tartışma malzemesi veren başka örnekler bulunabilir. İranlı usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin 1997 tarihli *Kirazın Tadı (Ta'm e guilass)* filmi bunlardan biridir.

Kiyarüstemi bu filmde, intihar ettikten sonra kendini gömecek birini arayan bay Badii'nin (Homayoun Ershadi), bu arayışı sırasında arabasına aldığı insanlarla yaptığı diyaloglar üzerinden yaşama, doğaya, acıya ve mutluluğa dair bir anlatı inşa eder. Bu sade ama yoğun anlatının sonuna yerleştirdiği yarı belgesel ve amatör video çekimler ise öyküdeki temel temanın, yani yaşam ve ölüm ilişkisinin çağrıştırdığı şeyleri yeniden sorgular. Gerek film öyküsünden gerekse de Kiyarüstemi'nin sinema anlayışından hareketle bu kullanımın basit bir eğlencelik olmadığını ya da sadece duyguyu pekiştirmeye çalışmadığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan, bu kamera arkası görüntüler Godard'ın modernist ve Brechtien kullanımından da uzaktır. Bunu sadece "[B]ir zamanlar Godard'a ilgi duyuyordum ama çalışmalarımı doğrudan etkilemedi hiç" (Cronin, 2017, s. 182) diyen yönetmenin kendi sözlerinden değil, Yeni İran Sineması'nın dönemsel özelliklerinden, Kiyarüstemi'nin önceki filmlerinden ve nihayet *Kirazın Tadı'nın* öyküsünden de çıkarsayabiliriz. Shohini Chaudhuri ve Howard Finn'in söz konusu görüntüleri Yeni İran Sineması'nın özgün ve şiirsel gerçekçiliğiyle ilişkilendiren okumaları bu anlamda açıklayıcıdır:

Verite etkisi yaratan bu grenli video kaydı Yeni İran Sineması'nın bir özelliğidir. Daha önce Kiarostami'nin *Yakın Plan'*nda 'sahte Makhmalbaf'ın gerçek deneme çekimi sahnesinde bu video kullanımının örneği vardır. *Kirazın Tadı'*nda belgesel etkisi alt üst olmuştur. *Verite* finali, Brechtien tarzda, bahsedilen filmin bir temsil olduğunu iddia etmez, çünkü video gerçekliğinin keskin olmayan görüntüleri önceki anlatının somut öykü evreni gerçekliğinden daha tuhaftır, buna karşılık, bu tekinsiz gerçeğin araya girmesi şiirle geçişi işaret eder. Gecedan ve ölümden, gündüze ve aydınlığa geçiş, anlatıyı çözümlenmekten uzak, bir belirsizlik, bir açıklık yaratır - ana karakterimiz aslında ölmüş olsa da olmasa da - sanki ölüm sonrası hayattan görüntüler izliyormuşuz gibi. Kararmış görüntüyü izlerken, final ile önceki anlatı arasındaki zamansal ilişki karmaşık bir hal alır, tıpkı *diegesis* ve meta-diegetik belgesel arasındaki ilişki gibi. Final – çağrışım yapan rüya ya da *déja-vu* - bir geriye dönüş (*flashback*) veya bir

anımsama değildir, geçmişle şimdinin kristal imge oluşturan birleşmesi ya da kısa devresidir. (Chaudhuri & Finn, 2016, s. 156-157)

Bu yorumdan da anlaşılacağı gibi, *Kirazın Tadı*'ndaki amatör kamera arkası görüntüler, postmodernist bir eğlence ya da modernist bir yabancılaştırmanın çok ötesinde işlevlere sahiptir. Bunlar, filmin öyküsüyle başka bir yerde yeniden örtüşmekte, onu tamamlamakta ve hatta çelişik bir şekilde (çünkü normalde öyküye yabancılaştırması beklenir) onun güvenilirliğini, samimiyetini ve gerçekçiliğini pekiştirmektedir.

Diğer taraftan, Chaudhuri ve Finn'in, bu çözümlemenin hemen devamındaki paragrafta söz konusu kayıtlar için "video belgesel" (2016, s. 157) tanımını kullanmaları da dikkat çekicidir. *Kirazın Tadı*'ndaki video görüntüler ayrı bir belgesel film olarak tasarlanmış olmasa da bunlar filme dair belge görüntüler olarak da kabul edilebilir. Zaten kamera arkası görüntülerin ayrı bir belgesel film olarak tasarlandığı ve paylaşıldığı yapımların sayısı 2000'lerden sonra oldukça artacaktır. Dijital kayıt teknolojisinin getirdiği olanaklarla da bağlantılı olan bu artışın izleri popüler filmlerde, sanat filmlerinde ve hatta pornografik⁷ filmlerde bile görülebilir. Farklı amaçlarla çekilen kamera arkası videolar, gözlemci ya da betimleyici belgesel filmler şeklinde sinemasever kitleyle paylaşılmaktadır. Bunlardan bir bölümü, Pixar animasyonu *Işıkyılı*'nın (*Lightyear*, Angus MacLane, 2022) gösterime sokulmasından hemen önce dijital platformlardan paylaşılan *Sonsuzluğun Ötesinde: Buzz ve Işık Yılına Yolculuk* (*Beyond Infinity: Buzz and the Journey to Lightyear*, Tony Kaplan, 2022) isimli yapım öyküsü belgeselinde de olduğu gibi, filminden önce piyasaya sürülerek bir tür tanıtıcı film işlevini yerine getirebilmektedir. Büyük bir kısmı ise film gösterime girdikten sonra paylaşılıyor. Bu öncesi-sonrası durumu seyircinin filmi alımlayışı açısından oldukça önemlidir. Çünkü filmin yapım ve yaratım süreciyle ilgili bilgiler öncesinde görülmüşse bu doğrudan filmin alımlayışını etkilemekte ve belgeseli izleyen bir izleyici, yapıma dair bilgisi olduğu için filme başka bir gözle bakabilmektedir. Ama eğer yapım belgeseli filminden sonra görülmüşse bu kez de öyküyle ilgili bazı taşlar yerine oturmakta, anlaşılmayan noktalar netlik kazanmakta ya da filmde belirtilmeyen bazı bilgilerin altı çizilmektedir.⁸ Bu yönüyle bakıldığında, filminden sonra izlenen yapım belgeselinin bir tür 'tamamlayıcı metin' işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Zira *Kirazın Tadı*'ndan sonra ortaya çıkan mini belgesel böyle bir işlevi yerine getirerek, film boyunca sorulan 'yaşamaya değer mi?' sorusunu öykü evreninin dışındaki bir gerçekliğe bağlayarak mesajını arka jeneriğe kadar sürdürmüştür.

⁷ Kamera arkası belgesellerin en ilginçlerinden biri olan *Il n'y a pas de rapport sexuel* (Raphaël Siboni, 2011), pornografik filmler çeken Herve P. Gustave (HPG takma adını kullanıyor) isimli Fransız yönetmen ve yapımcının sette kullandığı ikinci bir kameranın görüntülerinden derlenerek oluşturulmuş. HPG'nin konuyu bir fiil takip ettiği aktüel kameradan farklı olarak çoğunlukla genel planda sabit duran bu kamera, aktüel kameralı çıplak HPG'yi ve oyuncularını göreceği şekilde arkada konumlanıyor. Kimi zaman resmî belgeleme (oyuncular için bir tür rıza beyanı) amacıyla, bazen de b-roll işlevi görerek dolgu çekimler alan bu kameranın görüntülerinden oluşturulan belgesel film, porno film sektörüyle ilgili olarak, buradaki resmi prosedüre, aslında hiç gerçekleşmeyen cinsel birleşmelere ve sahte orgazm performanslarına dair ilginç anekdotlar içeriyor.

⁸ Burada konuyu dağıtmamak için girmedığımız nadir bir durum ise bir filmin kamera arkası görüntülerinin başka bir filmde kullanılmasıdır. Mesela *Tersyüz* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002) filminin girişinde *John Malkovich Olmak* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999) filminin yarı gerçek yarı kurmaca kamera arkası görüntüsüne yer verilir. Gerçektir çünkü filmin gerçek kamera arkası amatör video kayıtlarından faydalanılmıştır. Kurgudur çünkü her iki filmin de gerçek senaristi olan Charlie Kaufman, oyuncu Nicolas Cage tarafından canlandırılmıştır. Nicolas Cage'in olduğu kurmaca bölümler de amatör kamera ile çekiliyormuş izlenimi uyandırılarak gerçek görüntülere 'adapte' edilmiştir. Bu kamera arkası çekim, ilerde değineceğimiz *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi, bir önceki filmin yapım sürecine bakılacağı izlenimi uyandırır da aslında, yeni senaryosu için çalışan Kaufman'ın hikayesine başlamak için kullanılmıştır. Hikâyenin geri kalanında buna tekrar dönülmez ve bir orkide tutkunuyla onun hikayesini yazan gazetecinin ilişkilerine odaklanan başka bir proje için çalışmalar başlar.

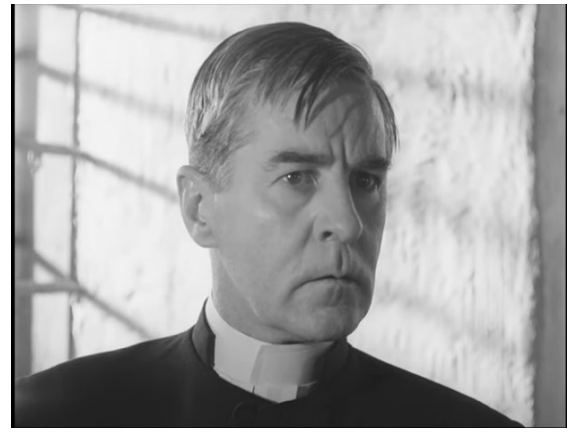
Filminden sonra izlenen her kamera arkası belgeselin tamamlayıcılığı bu kadar net olmayabilir ama yine de filmlerdeki dünyayı başka bir gözle bize yeniden yorumlatabilir. Özellikle karakterlerin iç dünyalarını, bilinçaltılarını ve gizli noktalarını anlama noktasında set çekimleri işlevsel olabilirler. Çünkü bilindiği gibi bir medyum olarak sinema, görünür ve duyulur somutluktaki olguları kullanabilmektedir. Öykü kişilerini, eğer iç ses gibi sinematik olmayan kolaycı çözümlere başvurulmamışsa, ancak fiziksel görünüşleri, somut eylemleri ve konuşmaları sayesinde tanıyabilmekteyiz. Eğer karakter arka öyküsüyle beraber detaylı bir şekilde yazılmış, senaryoya başarılı bir şekilde yansıtılmış ve doğru bir şekilde de canlandırılmışsa kendisiyle ilgili birçok şeyi seyirciye aksettirebilir. Ancak her şeye rağmen, basmakalıp (stereotip) olmayan her gerçekçi karakterin hiçbir şekilde dışavur(a)madığı kapalı yönler de mutlaka olacaktır. Özellikle Ingmar Bergman gibi karmaşık ve derinlikli karakterler inşa eden yönetmenlerin filmlerinde bu durumla sıklıkla karşılaşılır. Filmle ilgili akademik ya da sinofil okumalar bu boşluğu doldurmaya çalışsa da yine de yaratıcıların (yazar, senarist, yönetmen) kafasındaki kişiyi tam olarak çözemeyebilirler. İşte bu noktada, yönetmenin oyuncularıyla ve teknik ekibiyle yaptığı konuşmalara ait kayıtlar önemli birer materyal olabilir.

Sinema tarihindeki bu değerli kayıtların öncülerinden biri, tam da en çok ihtiyaç duyulan yönetmelerden birine, Ingmar Bergman'a aittir. Dijital videonun çok öncesinde 16 mm olarak çekilen ve *Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman gör en film, Vilgot Sjöman, 1963)* isimli bir belgesele dönüşen bu kayıtlar, yönetmenin önemli filmlerinden biri olan *Kış Işığı'nın (Nattvardsgästerna, 1963)* anlaşılmasında rehber niteliğindedir.

Bergman'ın tanrı inancını sorun edindiği yapımlardan biri olan *Kış Işığı'nın* ana karakteri, inancıyla ilgili ciddi ikilemler yaşamaya başlayan bir taşra papazıdır. İşiyle şüpheleri arasındaki bu gerilim onu, kafasındaki soruları okumakta zorlandığımız kısmen kapalı bir yapıya sokar. Ama kendisiyle baş başa kaldığı anlarda yaptığı mırıldanma formundaki yakarılar ve çevresindeki birkaç kişiyle yaptığı zoraki sohbetler rahip Thomas'ın (Gunnar Björnstrand) 'tanrının sessizliğiyle' ilgili kaygılarını ortaya döker. Bunun dışında sinematografideki Sven Nykvist'in değişken ışık oyunları (aynı çekimden alınan Şekil 4 ve Şekil 5), Bergman'ın sahnelemedeki detaycılığı ve Björnstrand'ın oyunculuğu da, karakterin dinsel şüphelerini ve ruhsal acısını dışa vurur. Ancak filmde çok fazla üzerinde durulmasa da, Thomas'ın bu ıstırapının nedenini en net dile getiren kişi kilisenin kendi halindeki zangocu Algot Frövik'dir (Allan Edwall). Öykünün içsel acılardan mustarip rahip Thomas'ının, öğretmen Märta'sının (Ingrid Thulin) ya da balıkçı Jonas'ının (Max von Sydow) aksine Algot fiziksel acılar çekmektedir ve ilginç bir şekilde diğerlerine göre yaşamla daha barışık görünmektedir. Zangocun acı verici hastalığı onun Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında yaşadığı acı



Şekil 4: Kış Işığı ekran görüntüsü



Şekil 5: Kış Işığı ekran görüntüsü

hakkında fikir yürütebilmesine ve bununla ilgili empati kurabilmesine yardımcı olmuştur. Acılarıyla neredeyse bilgeleşmiş olan bu kendi halindeki adama göre İsa'ya asıl ıstırap veren şey fiziksel acılar değil, 'Tanrım neden beni terk ettin!' yakarışıyla dışa vurulan terk edilmişlik hissinin verdiği hayal kırıklığıdır. Bu, tam da Thomas'ın yaşadığı buhranın tanımıdır.

Kış Işığı'nin asıl meselesini çözmemizi sağlayan bu karakter filmde çok az görülür. Onunla ve hastalığıyla ilgili detayları ise ancak kamera arkası çekimlerden öğreniriz. *Ingmar Bergman Film Yapıyor* (*Ingmar Bergman gör en film*, Vilgot Sjöman, 1963) isimli belgeselde, fiziksel olarak zangoça çok benzeyen bir karakter görünür (Şekil 6). Filmin sahne dekorundan sorumlu olan K. A. Bergman, karaktere kaynaklık etmiştir. Thomas'ın sıkıntısını anlamamıza yardımcı olan diyalogun gerekçesini oluşturan, Bechterew isimli hastalıkla ilgili ayrıntıları da⁹, işindeki ustalığından dolayı yönetmen Bergman tarafından "sahne dekorunun Mozart'ı" olarak isimlendirilen bu adamın röportajından dinleriz. K.A. Bergman bunu, özellikle sorulduğu için cevaplamıştır. Çünkü kamera arkası çekimlerden anladığımız kadarıyla o da, ilham verdiği zangoç gibi, şartlardan ve kendi durumundan şikayetçi olmak yerine işine odaklanmaya çalışmaktadır.



Şekil 6: Ingmar Bergman Film Yapıyor belgeselinden ekran görüntüsü

Algot Frövik dışında, filmin ana karakteri olan rahip Thomas'ı da, kamera arkası konuşmalarla daha yakından tanıyoruz. Yönetmen Bergman ve oyuncu Björnstrand, karakterin nasıl yaratıldığıyla, kimden ilham alındığıyla ve role nasıl hazırlandığıyla ilgili standart bir röportajdan beklenebilecek yanıtlar veriyorlar. Sahne arkasındaki çalışmalarda ortaya çıkan beklenmedik anlar ve detaylar ise bu bağlamda çok daha aydınlatıcı oluyor. Örneğin makyaj masasında gördüğümüz Gunnar Björnstrand, kusursuz bir temsil için fiziksel görünümüyle de karakterine bürünmeye çalışırken kaşlarını da inceltiyor. Bunun gerekçesi sorulduğunda ise, gür çıkan kalın kaşlarının çok erkeksi göründüğünü ve 'bu yaşlı okul çocuğu' için biraz daha inceltilmesi gerektiğini söylüyor. İş başında söylenen bu bir anlık benzetme, Thomas'ın çevresindeki insanlara karşı takındığı bencilce ve şımarıkça tavırların arkasındaki

⁹ Röportajda K. A. Bergman rahatsızlığını şöyle tarif eder: 'sırtta başlayıp disklerin arasındaki kıkırdağı felce uğratan romatizmaya bağlı kötü bir rahatsızlık. Sonra dizlerinize, bileklerinize ve sırtınıza vuruyor'.

olgunlaşmamışlığı mükemmel bir şekilde tarif ediyor. Oyuncu bu yorumuyla aynı zamanda, mesleğinin ritüellerini yerine getirirken ve ontolojik meseleler üzerine düşünürken oldukça bilge bir profil çizen Thomas'ın, röportajın devamında da birkaç kez vurguladığı gibi, aslında oldukça düz ve sıradan biri olduğunun altını çiziyor. Öyküdeki karakterin filmde görünenin neredeyse tam tersi bir yerde olduğunun kamera arkası sohbetlerle açıklık kazandığı başka bir örnek ise, *Kış Işığı*'na göre oldukça yeni olan 2018 yapımı Nuri Bilge Ceylan filmi *Ahlat Ağacı*'dir.

Sadece derinlikli karakterler yaratımıyla ve mizansendeki detaycılığıyla değil, kendi yaşamından ve yakın çevresindeki insanlardan yoğun olarak beslenme noktasında da Bergman'la benzerlikler gösteren Ceylan, film yapım sürecine bakmayı da bir tür öz düşünme ve öz eleştiri yöntemi olarak sıklıkla kullanıyor. Örneğin yönetmenin *Mayıs Sıkıntısı* (1997) filmi, ilk uzun metrajı olan *Kasaba'nın* (1997) çekim süreci üzerinden bir anlatı inşa ediyor. Ancak *Mayıs Sıkıntısı*, kurmaca olmasının ötesinde, filmin yapım sürecine bakmaktan ziyade yönetmenin çevresindeki insanlarla kurduğu ilişkiye odaklandığından dolayı tam bir kamera arkası kaydı sayılmaz. Ceylan'ın son dönem filmleri bu konuda çok daha verimli. Özellikle son üç filminin detaylı kayıtları gerek bağımsız videolar olarak gerekse de derli toplu kronolojik (çekim süreciyle paralel) belgeseller şeklinde sinema severlerle paylaşılıyor. *Bir Zamanlar Anadolu'da'nın* (2011), *Kış Uykusu'nun* (2014) ve *Ahlat Ağacı'nın* filmlerden daha uzun olan kamera arkası belgeselleri; sahneleme, oyuncu yönetimi, set ortamı, aydınlatma pratikleri, dekor, karakter yaratımı ve makyaj gibi konularda değerli birer eğitsel materyal olmanın dışında, tamamlayıcı metinler olarak da işlevseler. Karakterler hakkında oyuncularla detaylı sohbetler yapan yönetmenin sözleri, *Ahlat Ağacı*'nda olduğu gibi, öykü kişilerini farklı yönleriyle kavramamıza yardımcı olabiliyor.

Özünde bir baba-oğul öyküsüne odaklanan *Ahlat Ağacı*, yönetmenin de tanıdığı kişilerden hareketle yazılıp yönetildiği için oldukça gerçekçi karakterler barındırmaktadır. Çocukların, ebeveynlerinden sadece kalıtımla gelen fiziksel ya da ruhsal özellikleri değil, belki de bunlara bağlı olarak bir lanet ya da mükafat gibi onların kaderini de paylaştığı vurgusu, hem bir metafor olarak filmin adına hem de olay örgüsüne yansımaktadır. Bu lbsenci (*Hortlaklar* oyununa atfen) tez, hayallerinden ve ideallerinden çoktan umudunu kesmiş ve emekliliği yaklaştırmış bir öğretmen olan İdris (Murat Cemcir) ile, yolun başında olduğu için vazgeçmemekte direnenek kitabını bastırmaya çalışan oğlu Sinan (Doğu Demirkol) üzerinden işlenmektedir. İdeallerini kaybettikten sonra bulaştığı alışkanlıkları babayı ekonomik olarak da tükettiği için saygınlığını da kaybetmiş görünüyor. Ne çevresindekiler ne ailesi ve hatta ne de kendisi İdris'i ciddiye almıyor. Ne kadar saklamaya çalışsa da bu duruma üzülen oğlunun aksine baba, bunu dert etmiyor ve saygınlığını tekrar kazanmak için herhangi bir girişimde bulunmuyor. Hatta bu durumdan garip bir haz aldığı dahi söylenebilir. İdris'in neden böyle davrandığıyla ilgili ipuçları onun insanlardan uzaklaşma ve doğaya yaklaşma isteğiyle ilgili tavırlarından bir parça anlaşılabilir da yine de adı tam olarak konulamıyor. Kamera arkası kayıtlar yine burada da açıklayıcı bir materyal olarak devreye girer ve oyuncuların karakteri daha doğru bir şekilde anlayabilmesi için uğraşan yönetmenin ağzından, psikanalitik ya da bilişsel çözümlerinin yapamayacağı bir berraklıkta teşhisler konulur. İdris'in, 'bazı şeyleri aşmış olduğu', 'başkalarının önemseydiği olayları önemsemediği' veya 'toplumun değer yargılarıyla uyuşmadığı' gibi karakteristik özellikler doğrudan yönetmenin oyuncularla yaptığı sohbetlerden (tırnak içindeki ifadeler) dinlenir.

Nasıl ki *Kış Işığı*'nin kamera arkasında oyuncu Gunnar Björnstrand'ın rahip Thomas'a dair yaptığı yalın tanımlaması derinlikli ve ciddi görünen bir karakterin sıradanlığını ortaya döküyorsa, Ceylan'ın İdris'i oyunculara tarif ederken kullandığı bu basit gibi görünen sözler de, tam tersi bir yerden benzer bir etki gösteriyor. Maddi gücüyle ve idealleriyle beraber tüm saygınlığını da yitirmiş komik görünümü adamın, belki de bunların da bir sonucu olarak ulaştığı

nihilist ve varoluşsal bilgeliği işaret ediyor. Soğuk ve ciddi duruşuyla sıradanlığını gizlemeye, dışarıya karşı büyük 'Ben'ini ve kültürel kimliğini korumaya çalışan Thomas'ın aksine İdris, ciddiyetsiz tavırlarıyla bu kimliği bir fiil kendi yok etmeye çalışıyor. İdris'in en ciddi ve samimi görüldüğü yerlerden biri olan filmin final sahnesinde yaptığı 'İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli. İyi ve kötü anıları birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli' şeklindeki öğüdü, yönetmen tarafından set ortamında yapılan karakter tanımlarıyla birlikte düşünüldüğünde daha da fazla anlam kazanıyor. Bu film içi ve film dışı ifadeler; saygınlık, ün, haysiyet, vakur ve unvan gibi toplumsal kültürün yarattığı sahte görünüm, tavırlar, etiketler ve sembollerle bağını tamamen kesmiş doğallıktaki bir karakteri kesin hatlarıyla ortaya çıkarıyor. Sinan'ın dolabında fotoğraflarını gördüğümüz (Şekil 7) Albert Camus ve Emil Michel Cioran gibi varoluşçu filozofların düşünceleri de böylece doğrudan babası İdris'e bağlanıyor.¹⁰ Bu bağlanma, filmin adına da kaynaklık eden 'çocuklar ebeveynlerinin izdüşümleridir'¹¹ şeklinde özetleyebileceğimiz tezini de başka bir yerden tekrar doğruluyor.



Şekil 7: Ahlat Ağacı filmi ekran görüntüsü

SONUÇ

Ağırlıklı olarak *Kış Işığı* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin yapım süreci kayıtları üzerinden yapılan bu örnek çözümler; sanatsal özgünlük, edebi dil ya da siyaseten doğruculuk gibi kaygılarla bulanıklaştırılmayan set ortamındaki gündelik ve hatta bazen kaba konuşmaların, özelden filmlerdeki kurmaca dünyaları ve öykü karakterlerini, genelde ise yaşamı ve insan doğasını anlama noktasında bazen çok daha kullanışlı ve açıklayıcı olabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

Burada sadece karakterlerle ilgili sohbetler üzerinden değerlendirmeler yapılmış olsa da, set ortamı kayıtlarından, farklı bağlamdaki çalışmalar için çok farklı değerlendirme materyalleri

¹⁰ Örneğin Cioran'ın gerçek bilgeliği günümüzün kabul görmüş entelektüel ya da akademik yetilerinden bağımsızlaştırılan şu ifadeleri İdris'in kendine özgü derinliğini anlamamıza yardımcı oluyor: "En konuşkan gerileme devirleri bile, bizi mutsuzluk üzerine bir çobanın kekelemelerinden daha fazla aydınlatmazken; hâsılı, bir budalanın sırtışında laboratuvar araştırmalarından daha fazla bilgelik varken; zamanın yollarında -ya da kitaplarda- hakikatin peşine düşmek çılgınlık değil midir? Yalnızca birkaç şey okumuş olan Lao-Tse, her şeyi okumuş olan bizlerden daha safdil değildir. Derinlik bilgiden bağımsızdır" (Cioran, 2013, s. 52).

¹¹ Yine çekim sohbetlerinde, hafif şakayla karışık bir diyalogda, Sinan'ı canlandıran oyuncu Doğu Demirkol, babasını canlandıran Murat Cemcir'in kendi bakışını kopya ettiğiyle ilgili bir serzenişte bulununca yönetmen "onu da babandan almışsın işte" diyerek karşılık veriyor.

bulunabilir. Örneğin *Ahlat Ağacı*'nin kamera arkası kayıtlarında görünen ve büyük bir bölümü ciddi politik göndermeler içeren (politik grupların sloganlı yürüyüşleri veya polis-asker muhabbeti gibi) sahnelerin neden filmde görülmediğiyle ilgili, Türkiye'deki yapım koşullarından devlet destekli yapımların apolitik eğilimlerine kadar uzanan geniş bir yelpazede başka bir tartışma yürütülebilir. Ya da küçük kameralarla ve mobil aydınlatma sistemleriyle doğallığı ve sahnedeki gerçekçiliği yakalamaya çalışan, hatta bazı sahnelerde görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki'nin resimsel sorunlarla ilgili yaptığı uyarılarını dikkate almayan yönetmenin; biçimden içeriğe ve şekilden gerçekçiliğe kayan sanatsal serüveni, görsel kompozisyonuyla ve fotografik temizliğiyle dikkat çeken erken dönem işleriyle kıyaslanarak ve Deleuze'ün (2014, s. 26) 'fiziksel ve geometrik kompozisyon' ayırımından faydalanılarak değerlendirilebilir.

Ayrıca sadece Bergman'ın ya da Ceylan'ın değil, özellikle 2000'lerden sonra daha da küçülen dijital kameraların getirdiği kolaylıklarla oldukça artan sayıdaki başka kamera arkası kayıtlar üzerinden de benzer değerlendirmeler ve ek okumalar yapılabilir. Bu çalışma şimdilik bunun yeni bir metinlerarası okuma yöntemi olarak işlevselliğini göstermeye çalışmıştır sadece. Filmlerin sadece başka filmlerle ya da anlatılarla değil, kendi arka planlarıyla birlikte de ele alınabileceğine ve bu ele alışın ana metindeki meseleyi anlamamızda nasıl yardımcı olabileceğine odaklanılmıştır. İlerde başka bağlamlarda yapılan başka metinler arası çalışmalarla, çok daha başka sonuçlara ulaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Özpetek, F. (Yöneten). (2001). *Cahil Periler (Le Fate Ignoranti)* [Sinema Filmi].
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergman, I. (Yöneten). (1963). *Kış Işığı (Nattvardsgästerna, 1963)* [Sinema Filmi].
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. (Z. Atam, Y. C. Ekinci, & B. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Burch, N. (1983). *Theory of Film Practice*. (M. Secker, & W. Limited, Çev.) London: Praeger Publishers.
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (1997). *Mayıs Sıkıntısı* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2018). *Ahlat Ağacı (2018)* [Sinema Filmi].
- Ceylan, N. B. (Yöneten). (2019). *Ahlat'ın Yolculuğu* [Belgesel Film].
- Chaudhuri, S., & Finn, H. (2016, Bahar). *Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması*. (Ç. T. Toprak, Dü.) *sinecine*(7(1)), 139-161.
- Cioran, E. M. (2013). *Çürümenin Kitabı*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cronin, P. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*. (P. Arda, Çev.) İstanbul: Redingot.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dixon, W. W. (1995). *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Farhadi, A. (Yöneten). (2011). *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin)* [Sinema Filmi].
- Godard, J.-L. (Yöneten). (1967). *Çinli Kız (La Chinoise)* [Sinema Filmi].

- Godard, J.-L., & Gorin, J.-P. (Yönetenler). (1972). Her Şey Yolunda (Tout va Bien) [Sinema Film].
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim. C. Harrison, & P. Wood içinde, Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi (S. Gürses, Çev., s. 817-822). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ildırar, S. (2015). Film Okuryazarlığı: Bir Görsel İletişim Sistemi Olarak Devamlılık Sineması. Sinecine(6 (1)), 57-89
- Jacobs, L. (1994). Zaman ve Mekanın Anlatımı. Y. Demir içinde, Filmde Zaman ve Mekan Üzerine (Y. Demir, Çev.). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Jonze, S. (Yöneten). (2002). Tersyüz (Adaptation) [Sinema Film].
- Kaplan, T. (Yöneten). (2022). Sonsuzluğun Ötesinde: Buzz ve Işık Yılına Yolculuk (Beyond Infinity: Buzz and the Journey to Lightyear) [Sinema Film].
- Kiyarüstemi, A. (Yöneten). (1997). Kirazın Tadında (Ta'm e Guilass) [Sinema Film].
- Kovács, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. (E. Yılmaz, Çev.) +1 Kitap.
- Siboni, R. (Yöneten). (2011). Il n'y a pas de rapport sexuel [Sinema Film].
- Sjöman, V. (Yöneten). (1963). Ingmar Bergman Film Yapıyor (Ingmar Bergman gör en film) [Belgesel Film].
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Vertov, G. D. (Yöneten). (1970). Doğu Rüzgârı (Le vent d'est) [Sinema Film].
- Wayne, M. (2011). Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri. M. Wayne içinde, Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler (E. Yılmaz, Çev., s. 7-36). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wells, P. (2007). Cartoons. B. K. Grant içinde, Schirmer Encyclopedia of Film (s. 221-227). China: Thomson Gale .
- Wilder, B. (Yöneten). (1950). Sunset Bulvarı (Sunset Boulevard, 1950) [Sinema Film].
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. A. Karadoğan içinde, Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar (s. 113-124). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema. Ankara: Kitle Yayıncılık.