

Sürgün Filminde 'Gelişen Planlar' ve Anlatıma Etkisi

Developing Shots and Their Effect on the Narrative in The Banishment

Fatih ÇALIŞKAN¹



¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: F.Ç. 0000-0002-7780-3106

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatih ÇALIŞKAN,
İstanbul Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: fatihcaliskan@email.com

Başvuru/Submitted: 01.02.2023

Kabul tarihi/Accepted: 02.06.2023

Atf/Citation: Çalışkan, F. (2023). *Sürgün* filminde 'gelişen planlar' ve anlatıma etkisi. *Filmvisio*, 1, 117-147.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0005>

Öz

Bir sinema yönetmeni, ele aldığı konuyu bir filme dönüştürmek istediğinde kendini sinema sanatının getirdiği birçok anlatım aracıyla baş başa bulur. Bu araçlar içinden hangisini tercih etmiş olduğu ve tutarlı bir şekilde anlatımına dahil ettiği konusu da onun yönetmenlik tarzını oluşturur. Planlar, bir film içinde anlamlı en küçük parçalar olmaları dolayısıyla, bunlar üzerinde alınacak kararlar bütün bir filmi temelden etkileyecektir. Plan türleri içinde yer alan 'Gelişen Plan' türü, bir yönetmenin tercih etmesi durumunda, anlatım tarzını ve kullandığı araçları temelden etkileyebileceğine sahip bir plan türü olma özelliği taşımaktadır. Andrey Zvyagintsev de dilimize "Sürgün" olarak çevrilen *The Banishment* (Изгнание, 2007) filminde, senaryonun gidişatını etkileyen önemli olayların olduğu sahnelerinin çoğunda 'Gelişen Planlar'dan faydalanmaktadır demek mümkündür. Bu çalışmanın amacı; 'Gelişen Planlar'ın sinematografik olarak anlatıma ne tür katkılar sunabileceğinin *Sürgün* filmi üzerinden incelenmesidir. 'Gelişen Planlar'ın bu film üzerinden incelenmesi, bu plan türünün olanaklarına ve Zvyagintsev'in yönetmenlik tarzına ışık tutabilmesi, söz konusu filmin sinematografik bağlamda anlaşılabilirliği açısından önem arz etmektedir. Yönetmenin filmleri üzerine yapılmış böyle teknik ve sinematografik bir çalışma yapılmamış olduğundan bu çalışmanın literatüre katkı sağlama potansiyeli taşıdığını söylemek mümkündür. Çalışmada incelenecek sahnelerin seçimi; senaryoda ve hikâyenin gidişatında önemli değişimler yaratan 'Büyük Olaylar'ın bulunduğu ve senaryoda önemli bir yön değişimi yaratmamasına rağmen dikkate değer bir anlatım sağladığı düşünülen sahnelerdeki 'Gelişen Planlar' üzerinden yapılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş olup içerik analizi yapılmıştır. Analizler sonucunda yönetmenin 'Gelişen Planlar' kullanarak bu plan türünü; atmosfer ve duygu durumu yaratmada, sahnelerde gerilim yaratmada ve sahneleme ihtiyaçlarını karşılamada, anlatıma yaratıcı bir katman sağlamada, tekniği senaryoyla bütünleştirerek anlatımı geliştirmenin ana unsuru olarak kullandığı ve bu konuda tutarlılık sergilediği görülmüştür. Bu plan türünü sahnelemesinin merkezine oturtan yönetmenin, standart ve ana akım bir anlatımın çok ötesine geçerek kendine has bir dil kurabildiğini söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Andrey Zvyagintsev, *Sürgün*, plan, gelişen plan, sinematografi

Abstract

Movie directors find themselves face-to-face with a lot of elements of story-telling when they want to turn the story into a movie. Which story-telling elements they chose and use in the narrative determine their directing style. Because shots are the smallest meaningful part of a movie, the decision directors make in their regard will affect the whole movie. Developing shots have the potential to completely affect a director's style and tools in cases where they have made a decision to use them. Andrey Zvyagintsev can be said to have preferred the use of developing shots in most of the scenes that contain important events affecting the whole story in his movie *The Banishment* (Изгнание, 2007). This study aims to analyze how developing shots contribute to the narrative cinematographically in *The Banishment*. Examining the use of developing shots in this film is crucial for illuminating the opportunities this type of shot offers and Zvyagintsev's directing style and for comprehending

the film cinematographically. This study can be said to have the potential to contribute to the literature due to the lack of any other technical and cinematographic analysis of this director's movies. The process of choosing which scenes to analyze for this study was done by choosing those that have developing shots and that involve big events affecting the whole plot or that seem important for the script. The study has chosen a qualitative research method and conducted content analyses. These analyses show the director's use of developing shots to create atmosphere and tension, to supply the necessities of staging, to add a creative layer to the narrative, and to develop the narrative and script through the compounding technique. It can be said that Zvyagintsev, who can make these types of shots, has the ability to move the movie beyond main-stream storytelling styles and to have constructed his own language of cinema.

Keywords: Andrey Zvyagintsev, *The Banishment*, shot, developing shot, cinematography

Extended Abstract

This study aims to analyze the developing shots in Andrey Zvyagintsev's (2007) movie *The Banishment* and find out how they contribute to the narrative cinematographically. The questions addressed for this main goal, as well as the answers obtained through the analyses are presented below.

Which elements do the developing shots create in the scenes that have been chosen as representations of the movie? The first thing that can be said to be seen as elements that create developing shots involve mounted and supported movement, such as traveling/tracking and boom shots. Some equipment such as a dolly and crane can be seen to have been used to create these movements. Panning and tilting movements, as well as mixed movements where these are used together, are also seen to have been used; non-simple actor movements are also used as an important constituent element in each scene and are seen to play a role in advancing the scene. Although not used as often as other elements, lens movements such as changing focuses are also seen to have been used.

How do these elements in developing shots relate to the script? In Scene A where the interior of the country house is seen for the first time, an allusion is made to the

situations that will happen in this house through the sliding movement within the developing shot. This turns the house into a character of the movie. The families that lived in this house, such as Alex's parents, Mark's family, and Alex's family, have the same destiny according to the script. A partnership can also be said to have been established between the script and camera movement, such as the unity of the families' fates and allowing the audience to associate this negative situation with the house. The use of these elements in the interior scenes of the country house where a significant part of the script takes place alongside the opportunities presented by the interior scenes having been created specifically for the film in the set environment, such as the ability to see the walls through uninterrupted shifts in the transitions between rooms, makes the house an important part of the story through the uninterrupted continuity. This is in opposition to focusing on events or actors with cuts. The similarity of content in the conversations between Kir and Flora in Scene C and between Alex and Vera in Scene D and the location and elements used in the staging being almost the same interconnect these two scenes and conversations and lead the audience to an understanding of the scriptural abstraction implied by the technique. Lastly, the use of a developing shot based on the example in Scene I visually supports the deep structure of the script, one which should not be rushed but should be connected by allowing time to pass; it makes the audience aware to think like the director aimed to. In light of all these determinations, the bond developing shots establish with the script are seen to significantly improve the presentation of the story.

When comparing the developing shots used in this film with one another in the context of the scenes, do they contain any certain consistency in terms of their emotion, situation, or visualization? They can be said to have some common aspects. Scene A and Scene H respectively show the interior of the country house for the first and last time and present the house as a character of the movie. This makes the audience focus in Scene A, Scene E, Scene H, and Scene I by implying the abstract and understand the meaning in the scene by giving the time with staging. Clearly common usages have also occurred, such as the continuous presentation in real time without disturbing the spatial integrity through Scene B, Scene F, and Scene H. Developing shots can also be said to have been used for common purposes, such as showing without interruption the emotional state and tension of the characters in Scene B and Scene F. When viewing Scene C and Scene D, other common uses are seen to have occurred in terms of space, technique, and presentation of the content. These scenes also show common usage in terms of making a monotonous dialogue scene interesting through actor movements,

mounted and supported camera movement, and characters entering and leaving the frame. When viewing the developing shots in Scene G and Scene K, common usages can be said to have occurred in terms of how characters' facial expressions are presented uninterruptedly at the points where they are important regarding real time and movement integrity.

Giriş

Sinema görüntüsü, ister gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya çalışsın, ister gerçeklikten kopuk olsun, bir anlatım sağlamayı hedeflemektedir. Görüntünün en küçük parçasından, filmin bütününe varıncaya kadar neredeyse tüm unsurlar bu anlatıma hizmet etmektedir demek mümkündür. Sinema yönetmeni de bu anlatımı en iyi şekilde sağlayabilmek adına filmi oluşturan unsurların her birinden; bilgi birikimi, sinemaya bakışı, yapımın maddi ve teknik imkanları dahilinde amacına uygun olarak yararlanmaya çalışmaktadır. Filmin anlamlı en küçük parçası diyebileceğimiz planlar, anlatımı oluşturmaktadır ve bu anlatımın nasıl yapılacağını belirlemede önemli bir yer tutmaktadır demek yanlış olmayacaktır (Yıldız, 2014, s. 176). Planın içeriği ve içerdiği unsurlara bağlı olarak anlatımın izleyiciyle kurduğu etkileşim ve anlamın oluşma biçimleri değiştiğinden, sinema görüntüsünde anlamlı en küçük çekirdeği yani planı incelemek, görüntüyü ve dolayısıyla filmi temelden anlayabilmenin en etkili yollarından birisidir. Planların film içinde bir araya gelerek sahneyi kurma biçimleri anlamı ve anlatımı etkileyen bir diğer husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Senaryolu bir kurmaca filmde yönetmen, her bir planın sahnedeki hareketlerle ve planların birbirleriyle nasıl bir ilişki kurması gerektiğine karar verme durumundadır. Bu karar kimi zaman kurgu aracılığıyla kesmeler yapılarak oluşturulan anlam ve anlatım yönünde olabilir, kimi zaman da geniş alan derinliği yardımıyla sahnenin anlamının bu net alanda gelişmesini sağlayarak kamera hareketi, özne hareketi, diyalog, aydınlatma, kostüm gibi unsurların ortaklığı ve kesintisiz uzun çekimler içinde hareketin gerçek zamanda gelişmesine imkan tanıyan ve anlamın kurgudan değil sahnelemeden oluştuğu bir yönde de olabilir (Ascher & Pincus, 2012, s. 308). Çok fazla planın bir arada kullanılarak geçişlerin kesmelerle yapıldığı sahneler genellikle ‘hızlı sahneler’ olarak isimlendirilmekle birlikte bu ‘hız’ı sahnedeki öyküsel ya da duygusal değişimle karıştırmamak, seyirciye aynı bilgileri tekrar tekrar veren, öyküsel ve duygusal bir gelişme göstermeyen birçok planla oluşturulmuş en basit tanımla sıkıcı ‘hızlı sahneler’in de olabileceğini kavramak önemlidir (Hoser, 2018, s. 178). Bu tanımdan hareketle çok az planla ve çok az kesmeyle oluşturulmuş fakat öyküsel ve duygusal anlamda gelişme gösteren ‘yavaş sahneler’in de sürükleyici olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktadaki belirleyici unsur; yönetmenin anlatımı sağlarken belirli tercihler yaparak izleyiciyi ve dikkatini duygusal anlamda nasıl yönlendirdiğiyle yakından ilgilidir. Bu yönlendirme yönetmenin; kameranın önünde gerçekleşen olayların hareketi olan ‘birincil hareketler’, kamera hareketlerini içeren ‘ikincil hareketler’, kesmeler ve planlar arası geçişleri içeren sıralanma hareketleri olan ‘üçüncül hareketler’ arasındaki dengeyi nasıl kurduyuyla doğrudan bağlantılıdır demek mümkündür (Zettl, 2011, s.

279, 280). Yönetmen bu dengeyi kurmaya çalışırken ele aldığı her bir başlık karşısına yeni tercihler yapma zorunluluğu getirmektedir. Örneğin; 'birincil hareketler' olarak ele aldığımız kamera önünde gerçekleşen oyuncu yerleştirmelerini¹ yaparken karakterlerin arasındaki mesafenin duygusal bir ima olabileceği ve anlamı etkileyebileceği, 'ikincil hareketler' olarak ele aldığımız kamera hareketlerinde, hareketin nasıl yapıldığı, hızı, nerede başlayıp bittiği gibi detayların sahneyi etkileyebileceği, 'üçüncül hareketler' olarak ele aldığımız plan geçişlerinin hangi karede olacağına ritmi ve anlatımı etkileyebileceği gibi detayları dahi göz önünde bulundurup hesaplamak durumundadır (Hoser, 2018, s. 176, 179). Duruma bu çerçevede bakıldığında, bilinçli bir sinema yönetmeni yüzlerce tercih yapması gereken bir karar verici pozisyonunda görünmektedir. Sinema teknolojisinin oldukça ileri düzeylere ulaştığı günümüzde yönetmen, kullanacağı anlatım yöntemi ve araçlar bağlamında karşısına çıkan birçok seçenek içinden doğal olarak sınırlı tercihler yapmak durumundadır. Bu tercihleri bütçe, teknik imkanlar gibi kısıtların belirlemesinin yanında senaryo, filmin yapısına uygunluk ve bizzat yönetmenin kişisel tercihleri de belirlemekte, nihayetinde bu tercihler bir araya gelerek yönetmenin tarzını oluşturmaktadır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 305). Herhangi bir yönetmen ve filmi üzerine yapılacak bir incelemede yönetmenin içinde bulunduğu bu durumu göz önünde tutmak, tüm bu şartlar sayesinde veya bu şartlara rağmen yapmış olduğu tercihleri kavramak önemlidir.

William Saroyan'ın 1953 tarihli *The Laughing Matter* romanından uyarlanan, senaristliğini Andrey Zvyagintsev, Artyom Melkumyan, Oleg Negin'in yaptığı, başta isminin *The Scent of Stone* ("Taşın Kokusu") olarak düşünülüp sonradan değiştirilen 2007 yapımı *Sürgün* (*The Banishment*) filmi, Andrey Zvyagintsev'in ikinci uzun metrajlı filmidir (Zvyagintsev, 2022). Zvyagintsev, başta filmi California'da çekmek istese de bu gerçekleşmemiş ve filmin dış mekân çekimleri Fransa ve Belçika'da, iç mekân çekimleri; Rusya'da kurulan bir set ortamında yapılmış, son olarak ev, kilise, köprü ve mezarlık da tamamı film için özel olarak Moldova'da inşa edilerek çekimler tamamlanmıştır (Roger Deakins, 2020) (Zvyagintsev, 2022). Filmin konusunu kısaca; "evli ve çocuklu bir çift; Alex ve Vera, çocuklarını da alarak ailecek babalarının kırsaldaki terk edilmiş evine bir gezi yapar, kadın eşine hamile olduğunu ama bebeğin ondan olmadığını söyler, Alex bir günde her şeyini kaybetmiştir ve intikamın mı yoksa affetmenin mi doğru seçim olduğunu bilmesede de bir seçim yapmak zorunda kalır" şeklinde özetlemek mümkündür (IMDB, 2007).

1 İngilizce karşılıkları 'positioning' ve 'blocking'dir.

Andrey Zvyagintsev sineması üzerine yapılan literatür taramasında karşımıza; Anais Cabart'ın "Andrei Zvyagintsev's The Return: A Tarkovskian Initiation" (2013) başlıklı çalışması çıkmaktadır. Bu çalışmada Cabart, Zvyagintsev'in *The Return* (2003) filmi üzerinden Zvyagintsev ve Andrey Tarkovski sinemasını karşılaştırmaktadır. Bir diğer çalışma; Perihan Taş Öz'ün "Toplumsal Değişimin Ahlaki Çatlağı: Elena" (2019) başlıklı çalışmadır. Öz, bu çalışmasında, Zvyagintsev'in *Elena* (2011) filmi üzerinden sosyolojik bir çözümleme yaparak dönemin toplumsal değişimlerini incelemektedir. Maria Hristova, "Corruption as Shared Culpability: Religion, Family, and Society in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan*" (2020) başlıklı çalışmasında Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* (2014) filmi üzerinden modern Rus toplumunu şekillendiren ahlaki, dini, sosyal ve politik süreçleri yozlaşma metaforu bağlamında incelemektedir. Bir başka çalışma; Robert Lagerberg ve Andrew McGregor'un "Non-Love In A Non-Place: Liminality And Dislocation In Andrei Zvyagintsev's *Loveless*" (2021) başlıklı çalışmalarıdır. Bu çalışmada yazarlar, Zvyagintsev'in *Loveless* (2017) filmi "domestic space" ve "non-space"² kavramları üzerinden incelemektedirler. Zvyagintsev üzerine yapılmış tez çalışmalarına bakıldığında Lusin Dink'in *Andre Zvyagintsev : The Return, The Banishment, Elena How Fathers Exile Their Children* (2014) başlıklı yüksek lisans çalışmasında Zvyagintsev'in; *The Return* (2003), *The Banishment* (2007) ve *Elena* (2011) filmlerinin 'sürgünlük' kavramı üzerinden ele alınarak incelendiği görülmektedir. Ceyda Cura'nın, *Andrei Zvyagintsev Filmlerinde İktidarın Temsili Olarak Otorite ve Hegemonik Erkeklik* (2017) başlıklı yüksek lisans tezinde, Zvyagintsev'in; *The Return* (2003), *The Banishment* (2007), *Elena* (2011), *Leviathan* (2014) filmlerinde erkek kimliği ve hegemonikleşme süreçlerini incelemiş olduğu görülmektedir. Mükremin Çubuk'un *Zvyagintsev Filmlerinde Ailenin Sunumu: Göstergibilimsel Bir Analiz* (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde, Zvyagintsev'in *The Return* (2003), *The Banishment* (2007), *Elena* (2011) filmlerinde aile sunumunun göstergibilimsel olarak analiz edilmiş olduğu görülmektedir. Literatürdeki tüm bu çalışmalar ve buna benzer diğer çalışmalara bakıldığında Andrey Zvyagintsev sineması ve çalışmamıza konu olan *Sürgün* (2007) filmi üzerine sinematografik ve teknik bir çalışma yapılmamış olduğu görülmektedir.

Andrey Zvyagintsev'in *Sürgün* (2007) filmi üzerinden yapılan bu çalışmada; bir filmi ve anlatımı derinden etkileyebilme özelliği bulunan, alt başlıklarıyla; "Basit Planlar", "Karışık Planlar", "Gelişen Planlar" olarak kategorilenen³ planlar ele alınırken, bu planlar içinde "Gelişen Planlar"ın anlatıma nasıl bir katkı sağladığı ve hatta bir anlatım yöntemi

2 Fransız antropolog Marc Auge tarafından 'Non-places: An Introduction to Supermodernity' çalışmasında tanımlanan kavram.

3 Christopher Bowen'in *Grammar of the Edit* kitabındaki kategorilemesi esas alınmış olup, orijinal dilinde "Simple Shots", "Complex Shots" ve "Developing Shots" olarak isimlendirilmektedir.

olarak nasıl kullanıldığının incelemesi yapılmıştır. 'Gelişen Planlar'ın bu film üzerinden incelenmesi, hem bu plan türünün anlatım olanaklarına bir bakış sağlayabilmesi, hem de söz konusu filmin sinematografik bağlamda anlaşılabilmesine imkan tanıyarak Zvyagintsev'in yönetmenlik tarzına ışık tutabilmesi açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın amacı; *Sürgün* (2007) filminde 'Gelişen Planlar'ın sinematografik olarak anlatıma ne tür katkılar sunabileceğinin incelenmesidir. Yapılacak analizlerde şu soruların cevapları aranmıştır:

1. Filmi temsilen seçilen sahnelerde 'Gelişen Planlar' hangi unsurlardan oluşmaktadır?
2. 'Gelişen Planlar'daki bu unsurlar senaryoya nasıl bir bağ kurmaktadır?
3. Kullanılan 'Gelişen Planlar', sahneler bağlamında birbirleriyle karşılaştırıldığında; duygu, durum ve bunların görselleştirilmesinde belirli bir tutarlılık içermekte midir?

Genel bir tanımla 'Plan' olarak vurgulanan filmin yapıtaşı diyebileceğimiz parçanın oluşum süreçleri göz önünde bulundurularak incelenmesini esas alan bu çalışma, literatürde benzer bir örneğinin olmaması, Zvyagintsev sinemasında önemli bir yer tutan *Sürgün* (2007) filminin daha önce benzer bir incelemeye tabi tutulmamış olması gibi gerekçelerle özgünlük ve önem arz etmektedir demek mümkündür.

Sinema Görüntüsünde 'Plan'

Bir sinema görüntüsünü incelemek üzere parçalara ayırdığımızda karşımıza çıkan en küçük anlamlı parça plandır⁴ diyebiliriz (Yıldız, 2014, s. 176) Sinemayı bir dil olarak kabul edersek, bu dili oluşturmak üzere bir araya gelen kelimelerin eşdeğeri olarak da planları düşünmek uygun olacaktır (Brown, 2022, s. 68). Yönetmen ve/veya görüntü yönetmeni, bir sahnedeki duygu ve bilgi aktarımını sağlayabilmek adına dildeki kelimelere benzettiğimiz bu planlardan en uygun biçimde yararlanmak durumundadır. Bir plan, içerdiği öznenin ne kadar yakın ya da uzak gösterileceğiyle ilgili olduğu kadar, izleyiciye konunun ne kadarını gösterip ne kadarını gizleyeceğiyle de alakalıdır (Bowen, 2018b, s. 9). Yönetmenin nasıl bir plan tercih edeceği filme doğrudan etki edebilecek kadar önemli bir konu olduğundan, bu kararı verirken detaylıca düşünmesi önemlidir.

4 İngilizce terminolojisinde 'shot' ifadesine karşılık gelmektedir.

Plan Ölçekleri

Planların içerdikleri özneye yakın ya da uzak olmalarına göre isimlendirildikleri ve kategorilere ayrıldıklarını söylemek mümkündür. Esas olarak; boy plan (long shot), bel plan (medium shot) ve omuz plan (close-up) olmak üzere üç ana kategoriye ayrılırlar⁵ (Ascher & Pincus, 2012, s. 324). Bu kategorilemenin tam olarak ihtiyaçları karşıladığını söylemek mümkün değildir ve daha detaylı bir kategorilemeye ihtiyaç duyulduğu açıktır. Bu sebeple de detaylı bir ölçekleme yoluyla planlar; oldukça geniş bir alan içinde çok küçük bir yer kaplayan bir ya da daha fazla karakteri gösteren, mekânı tanıtan ya da karakter ve mekân arasındaki boyut farkını vurgulamak üzere tasarlanan çok geniş plan (extreme long shot) (Mercado, 2022, s. 79), gösterdiği mekân ve bölgeler hakkında; mevsim, coğrafya, dekor gibi konularda genel bilgiler verebilen ve çerçeve içindeki karakterlerin de çok geniş plana oranla daha ön planda ve görünür halde olduğu geniş plan (very long shot) (Bowen, 2018b, s. 15), karakteri başının üstünden ayak parmağına kadar gösteren ve karakterin vücut dili, kostüm, hareket ve özelliklerini öne çıkaran boy plan (long shot) (Mercado, 2022, s. 73), karakteri dizlerinin hemen altı ya da hemen üstünden keserek gösteren diz plan (medium long shot), belin hemen altından ya da hemen üstünden keserek gösteren bel plan (medium shot), göğsün hemen altından ya da üstünden, farklı bir yaklaşımla bir gömleğin üstteki iki düğmesinin görülebileceği bir yerden kesilerek oluşturulan göğüs plan (medium close-up) (Bowen, 2018a, s. 42), omzun hemen altından başın üstüne ve hatta kişinin başından da biraz kesilerek oluşturulan omuz plan/yakın plan (close-up), kaşların üstünden çeneye kadar sınırlandırılmış bir çerçeveye oluşturulan baş plan (big close-up) (Bowen, 2018a, s. 40, 41), bir karakter ya da nesnenin belirli bir kısmını çerçeveleyen ve izleyicinin dikkatini buraya yönlendiren bir detay planı olan çok yakın plan (extreme close-up) (Mercado, 2022, s. 43) olarak kategorilere⁶ ayrılmıştır (Bowen, 2018a, s. 13). Bunun yanında genellikle diyalog sahnelerinde kullanılan ve karşılıklı duran iki karakterden arkası dönük olan karakterin 'omuz üstünden' ya da vücudundan herhangi bir parçayı çerçeveye dahil ederek asıl yöneldiği karakterin istenilen ölçekte bir planını oluşturması yoluyla kurulan amors planlar da (over the shoulder) ölçekler arasında sayılabilecek özel kullanımlı planlardır (Mercado, 2022, s. 87).

5 İngilizce terminolojinin temel ayrımlarda kastettiği; 'long shot/wide shot'; geniş ölçekli plan, 'medium shot'; orta ölçekli plan, 'close-up' ise dar ölçekli plandır ve bu ölçekler Türkçe'de sırasıyla; boy plan, bel plan ve omuz plana karşılık gelmektedirler.

6 Plan ölçekleri verilirken daha detaylı olan İngilizce literatür dikkate alınmıştır.

Bir Plan Nelerden Oluşur

Bir araya gelerek sahneyi, sekansı ve filmi oluşturan planlar film yapım süreci içinde önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte planlar, film görüntüsünün anlamlı en küçük parçası olarak kendisi de bu anlamlı bütünlüğü sağlamak adına bazı unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Çerçevelemeyi yaparken yararlanılan bu unsurların varlığı ve yokuğu sayesinde de kendi içinde türlere ayrılmaktadır demek mümkündür.

Kamera lensinin çekim sırasında 'zoom' yaparak ya da netliği kompozisyon içinde hareket ettirmek yoluyla 'mezo-pan' yaparak hareket edip etmemesi 'lens hareketi' başlığını, kameranin sadece bir tripod üzerinde sağa-sola dönerek 'pan', yukarı-aşağı dönerek 'tilt' yapması 'kamera hareketi' başlığını, kameranin çekim sırasında 'dolly', 'steadicam' gibi altlık⁷ ya da desteklere⁸ bağlanarak hareket etmesi 'altlık/destek hareketi' başlığını, görüntü içinde yer alan karakterin ya da cansız nesnenin hareket edip etmediği bilgisi de 'özne hareketi' başlığını karşılayarak; özetle bu kategorilemeyi; lens hareketi, kamera hareketi, altlık/destek hareketi ve özne hareketi olarak sıralamak ve bir planın bu unsurlardan oluştuğunu söylemek mümkündür (Bowen, 2018a, s. 51).

Plan Türleri

Bir planın türü, planı oluşturan lens hareketi, kamera hareketi, altlık/destek hareketi ve özne hareketi olarak ayırdığımız unsurların hangilerinin plan içinde bir araya geldiğiyle doğrudan ilişkilidir (Bowen, 2018a, s. 51).

Basit Planlar (*Simple Shots*)

Basit planlar, içinde zoom ya da mezopan gibi lens hareketleri, pan ya da tilt gibi kamera hareketleri, dolly, steadicam, drone gibi altlık/destek hareketleri barındırmayan ve yalnızca basit özne hareketlerinin bulunduğu sabit planlardır (Bowen, 2018a, s. 54).

Örnek olarak Emin Alper'in *Kız Kardeşler* (2019) filminden alınmış olan aşağıdaki planda, aile yemek yerken kamera herhangi bir hareket yapmadan sabit bir şekilde durmakta, karakterler basit hareketler yapmaktadır. Sonuç olarak plan; 'Basit Plan' özelliği göstermektedir.

7 İngilizcesi 'mount'.

8 İngilizcesi 'support'.



Şekil 1: Basit Plan (*Kız Kardeşler*, 2019)

Karışık Planlar ('Complex Shots')

Karışık planlar, kameranın dolly, steadicam gibi araçlar aracılığıyla gövde olarak hareket ettiği altlık/destek hareketleri barındırmayan, zoom ya da mezopan gibi lens hareketleri, pan ya da tilt gibi kamera hareketleri ve basit özne hareketleri içeren planlardır (Bowen, 2018a, s. 55).

Örnek olarak Abbas Kiarostami'nin *Like Someone In Love* filminden alınmış olan aşağıdaki planda; karakter pencereden masasına, oradan da kapıya hareket etmektedir. Oyuncunun yaptığı bu hareket, kameranın yalnızca pan hareketi yapmasıyla takip edilmekte ve plan 'Karışık Plan' özelliği göstermektedir.



Şekil 2: Karışık Plan (*Like Someone in Love*, 2012)

Gelişen Planlar (Developing Shots)

Gelişen planlar, bir planı oluşturmak üzere bir araya gelmesi muhtemel olan potansiyel unsurların tamamından yararlanmaktadır. Diğer bir deyişle bu planlar; karakterlerin sahnelemenin belirlediği basit olmayan hareketler yapmak yoluyla yerine getirdiği özne hareketi, kameranın steadicam, dolly gibi bir altlık/destekle hareket ederek yerine getirdiği altlık/destek hareketi, zoom ya da netlik değiştirme yoluyla oluşan lens hareketi ve kameranın pan veya tilt hareketleri yaparak oluşturduğu kamera hareketi unsurlarının birlikteliğini içeren planlardır (Bowen, 2018a, s. 57). Kameranın ve oyuncunun yaptığı herhangi bir hareket anlatımdan bağımsız düşünülmemeyeceği için, gelişen planlarda

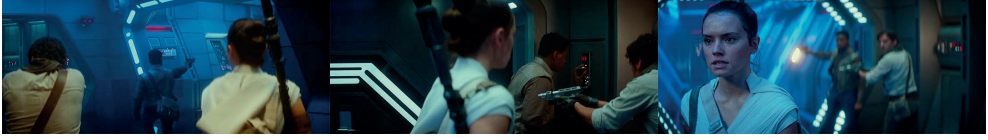
kullanılan her bir özne, lens, kamera ve altlık/destek hareketinin bir amaca hizmet etmesi, hikâyeye katkı sunması önemlidir (Hoser, 2018, s. 179). Bu bağlamda gelişen planları oluşturan unsurları kullanırken senaryo ve sahneleme ile bütünleştirebilmek adına gerekçelendirmek, sahneleme içinde özne hareketleri ve kamera hareketlerine motivasyon sağlayarak amaçsız ve başıboş bir kullanıma dönüşmesinin engellenmesi gerekir. Engellenemediği takdirde, motivasyonsuz; diğer bir deyişle bir bahaneye oturtulmamış kamera hareketleri ve belki de oyuncu hareketleri dikkati kendi üzerine çekme, anlatımı riske atma tehlikesine sahiptir (Zettl, 2011, s. 281). Bir kamera, lens, altlık/destek, özne hareketinin anlatımın önüne geçmemesini sağlayan ve sahneleme içinde 'doğal' gelmesini sağlayan motivasyon unsuruna bu noktada değinmek önemlidir. Kamera hareketini işlevsel ve özgün kılan motivasyon unsuru kendi içinde kategorilere ayrılmaktadır ve bunları; hareket eden bir özneyi takip eden ve çerçeve içinde tutan 'özne-motivasyonlu', kameranın bilfiil bir beklenti ve sorgu mantığı içinde hareket ettiği, inceleme, sorgulama, tahmin etme gibi durumlar yaratan 'arayış-motivasyonlu' ve son olarak insanın uyaranlarının tükendiği bir noktada etrafına bakmasını taklit eder nitelikteki 'canlandırıcı-motivasyonlu' kamera hareketi olacak şekilde üç kategoriye ayırmak mümkündür (Rabiger, 2008, s. 46).

Gelişen planlar, genellikle diğer plan türlerine göre daha uzun planlar olma eğilimindedirler. Bu uzun kullanımları sayesinde de gerçek ve bütüncül zaman algısı, gerçekçi ve bütüncül mekân algısı, oyuncunun bütüncül bir performans sergileme zorunluluğu, olaylar karşısında yaratılması planlanan dramatik etkide oyuncunun tepkilerinin öneminin artması gibi etkenlere ortam sağlamaktadırlar (Mercado, 2022, s. 215). Kavramsal bir karışıklığa yer vermemek adına bir sahnenin tamamının kesintisiz tek bir plan üzerinden kurulması olan plan-sekans⁹ ve gelişen plan arasındaki benzerlik ve farkları vurgulamak önemlidir (Brown, 2022, s. 82). İkisi de kurulumunda kesmeye başvurulmayan yöntemler olmalarına rağmen plan-sekansta esas olan sahnenin tek bir plandan kurulması olduğundan ve gelişen planlar sahne içinde farklı planlarla bir araya gelebileceğinden her gelişen plan, plan-sekans oluşturmayabilir. Bunun yanında bir gelişen planda aradığımız özne, lens, kamera, altlık/destek hareketlerinin hepsi bir plan-sekansta bulunmayabileceğinden her plan-sekans, gelişen plan olmayabilir.

Gelişen plan için örnek teşkil edebilecek J. J. Abrams'ın yönetmenliğini yapmış olduğu 2019 yapımı *Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker* filminden alınan aşağıdaki planda; karakterler ilerlemekte, kamera steadicam ile karakterleri takip etmekte, takibin

9 *Plan-scene, plan-sequence, oner* ya da *developing master* gibi isimler de almaktadır.

yanında kamera pan ve tilt hareketleri yapmakta, netlik plan içinde karakterler arasında değişerek lens mezopan hareketi yapmakta ve bunun sonucunda plan 'Gelişen Plan' özelliği göstermektedir.



Şekil 3: Gelişen Plan (*Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker*, 2019)

Bir diğer örnek olarak Brian De Palma'nın yönetmenliğini yapmış olduğu 1987 yapımı *The Untouchables* filminden alınan aşağıdaki planda; içinde ekmecekler, kahvaltılık ve bir kağıt bulunan sepet planı görünmekte, sepeti tutan karakter saat yönünde dönmekte, dönme hareketini takip eden kamera pan ve tilt hareketlerinin birlikte kullanıldığı diyagonal bir hareket yaparken yukarı boom hareketi yapmakta, bu sırada netliğini öndeki oyuncuya vermekte, karakterler ilerlerken kamera da steadicam üzerinde takip etmekte, nihayetinde yatağın yanına yaklaşmış aşağı boom hareketi yaparak yataktaki karakteri görmektedir. Tüm bu unsurlar sonucunda plan 'Gelişen Plan' özelliği göstermektedir.



Şekil 4: Gelişen Plan (*The Untouchables*, 1987)

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın temel amacı; Andrey Zvyagintsev'in *Sürgün* (2007) filminde, bir yönetmen tercihi olarak kullanıldığı varsayılan 'Gelişen Plan' türünün anlatıma nasıl bir katkıda bulunduğunu incelemektir. Bu temel amaç kapsamında aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır:

1. Filmi temsilen seçilen sahnelerde 'Gelişen Planlar' hangi unsurlardan oluşmaktadır?

2. 'Gelişen Planlar'daki bu unsurlar senaryoyla nasıl bir bağ kurmaktadır?
3. Kullanılan 'Gelişen Planlar', sahneler bağlamında birbirleriyle karşılaştırıldığında; duygu, durum ve bunların görselleştirilmesinde belirli bir tutarlılık içermekte midir?

Çalışmada incelenecek olan sahneler, Karen Pearlman'ın bir filmdeki ritim unsurunu tanımlarken üçe ayırdığı 'Fiziksel Hareket', 'Duygusal Hareket' ve 'Olayların Hareketi' başlıklarından, filmle ilgili yeni bir bilginin ortaya çıkması ya da karakterlerin amaçlarına ilerlerken yaptıkları yön değişimleri olarak tanımladığı 'olay'¹⁰ kavramından yola çıkılmış ve filmin tamamını etkileyen 'Büyük Olay'lar içeren ve 'Gelişen Planlar'ın yer aldığı sahneler seçilmiştir (2016, s. 89). Bunun yanında filmin tamamını etkilemese de 'Gelişen Planlar' aracılığıyla önemli bir anlatım sağladığı düşünülen sahneler de tercih edilmiştir.

Sahneler incelenirken esas olarak, kurguyu sinemanın temeli olarak görüp biçimsel öğeleri öne çıkaran Sergei Eisenstein (2014a, 2014b) gibi 'Biçimciler' ya da biçimsel öğeleri olabildiğince pasif kılıp içeriğin öne çıkarılması gerektiğini öne süren Andre Bazin (2011) gibi 'Gerçekçi' kuramcılarının değerli görüşleri bir kenarda olmakla birlikte, biçim ve içeriğin birbirinin zıttı olduğu görüşünü reddederek, eğer 'biçim' izleyicinin filme atfettiği düzenin tamamıysa içerisi ya da dışarısı yoktur, filmi oluşturan her bir bileşen bu yapıyı kurmakta ve filmi anlamlandırmakta önemlidir diyen David Bordwell ve Kristen Thompson (2008, s. 56) gibi 'Yeni-Biçimci' bir yaklaşım benimsemiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş olup içerik analizi yapılmıştır. Belirlenmiş kriterlere göre seçilen sahneler harflerle sınıflandırılıp, sahnedeki olaylar betimlenmiş, sahne içindeki 'Gelişen Planlar'ın hangi unsurlardan oluştukları, sahneye ve dolayısıyla anlatıma nasıl bir katkı sunmuş oldukları üzerinde durulmuştur. Her bir plan incelenirken 'Planın İçeriği' ve 'Planda Kullanılan Unsurlar' olmak üzere iki alt kategori oluşturulmuş olup 'Planın İçeriği' kategorisinde planda öyküsel olarak neler olduğu, 'Plan Ölçekleri' kategorisinde söz konusu 'Gelişen Plan'ın hangi ölçekleri içerdiği, 'Planda Kullanılan Unsurlar' kategorisinde ise gelişen planı oluşturan unsurlar yer almıştır. Kategoriler sonrasında oluşturulan paragrafta ise içerik ve unsurların ilişkisi, bu ilişki sonucunda gelişen planın anlatıma nasıl bir katkıda bulunduğu konusu detaylıca incelenmiştir.

10 İngilizcesi 'event'.

BULGULAR

Sahne A (00:13:26)

Planın İçeriği: Aile, kır evine gelmiştir ve Alex, pencerelerin tahtalarını sökmektedir. Evin içini ilk defa görürüz.



Şekil 5: Plan A (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Geniş plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde ileri kayma hareketi, oyuncunun oluşturduğunu varsaydığımız ışık ve gölge hareketleri.

Evin içini ilk defa gördüğümüz bu sahnede kullanılan gelişen plan aracılığıyla eve bir önem atfedilmiş, filmin devamında olacak olaylarla ilgili izleyiciye bir beklenti yüklenilmiş ve plan sadece gösterme yetisinin üstüne çıkarak ima etme özelliği sergilemiştir. Bu gelişen plan, evin terk edilmesi sahnesinde kullanılan gelişen planla (Sahne H) bir tutarlılık göstererek bu yöndeki kullanım amacını sağlamlaştırmıştır.

Sahne B (00:40:33)

Planın İçeriği: Vera uyanır, yatakta oturur, sonra kalkıp lavaboya doğru ilerler. Arkasını dönüp bir süre lavaboya yaslanarak bekler, sonra yan odaya doğru yürür ve Alex'in yanına gelir. Aralarında geçen diyalogun sonunda Alex "Onu seviyor musun?" diye sorar. Vera "Sana bunu nasıl açıklayacağımı bilmiyorum" der. Bundan sonra Alex "Bilmiyor musun? Bana nasıl açıklayacağını bilmiyorsun öyle mi?" diyerek Vera'ya tokat atar ve Vera yere düşer. Alex odadan çıkar.



Şekil 6: Plan B (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Diz plan, bel plan, göğüs plan, amors göğüs plan, boy plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Sağa pan ve yukarı tilt içeren diyagonal kamera hareketi, altlık/destek üstünde kameranın yukarı doğru yükselmesiyle oluşan boom hareketi, altlık/destek üstünde sağa kayma hareketi, mezopan, basit olmayan oyuncu hareketi.

Vera'nın uyandığı andan itibaren kullanılan gelişen plan sayesinde; zamanın kesmelerle kesintiye uğramaması sahnenin gerilimini artırmış, kesmesiz kurulan plan aracılığıyla karakterlerin oyunculukları ve dolayısıyla sahne duygu yoğunluğu önem kazanmış, Vera diğer odaya ilerlerken iki oda arasında dahi kesme yapılmadan kameranın dolly üstünde kaymasıyla seyirci olayları izleyen üçüncü bir göz konumuna yerleştirilerek karakterlerle özdeşlik kurmak yerine objektif bir bakışta kalması sağlanmış, diyaloglar sırasında kesme yerine mezopan kullanılması sahne yoğunluğunu kesintiye uğratmaksızın seyircinin içeriğe odaklanmasını sağlamıştır. Tüm bu kullanımlar eşliğinde gelişen plan, sahneyi sıradan bir sahnelemede kullanılması muhtemel basit ya da karışık planlar ve bu planlar arasında geçiş sağlayacak kesmelerin olağanlığından öteye taşımış, anlatımı kesintisizlik ve birbirini tamamlayan unsurların sürekliliğine dayandıran farklı bir boyuta ulaştırmıştır.

Sahne C (00:45:40)

Planın İçeriği: Kir, saklambaç oyunları sırasında Flora'yı ararken ormanda bulmuştur. İkili oyunu bırakıp sohbet etmeye başlarlar. Sohbetin bir bölümünde Kir, kızgın olduğunda

yalnız olmaktan hoşlandığını söyler ve Flora'nın "Şimdi de kızgın mısınız?" sorusuna, annesine tokat attığı için babasına kızgın olduğu cevabını verir. Devamında anne ve babaları hakkında sohbet etmeye devam ederler. İkili sohbet ederken yürür ve zaman zaman dururlar.



Şekil 7: Plan C (*Sürgün*, 2007)

Plan Ölçekleri: Geniş plan, diz plan, bel plan, göğüs plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde sağa kayma hareketi, altlık destekle sola kayma hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi, sağa kayma, sağa pan ve yukarı tıltli diyagonal hareketin birlikte yapıldığı karma hareket.

Gelişen plan, oyuncuların görünmediği boş çerçevede sağa kayma hareketiyle başlar, oyuncu diyalogları bu boş çerçeve sırasında başlar ve bu durum sahneyi sıradan bir diyalog sahnesinin ötesine taşımalarının yanında izleyicide merak ve oyuncuları görme yönünde bir beklenti yaratır. Kayma hareketi oyuncuların görülmesi ve çerçevedeki yerlerini almasıyla durur ve oyuncuların sol tarafa doğru yürümesiyle birlikte sola kayma hareketi başlar. Sola kayma hareketiyle devam eden sohbet sırasında Kir, eğilip çerçevenin altından görünen alan dışına çıkar ve bir süre sonra çerçevenin sağından tekrar girer. İkili bir süre yürüdükten sonra Kir, sola kayma devam ederken çerçevenin solundan çıkar, Flora durur ve kayma hareketi de Flora ile birlikte durur. Kir, çerçevenin solundan girer. Bir süre sohbetten sonra Flora z ekseninde sağ üst derinliğe doğru yürür kamera da onu takip ederek sağa kayma, sağa pan yukarı tilt hareketinin bir arada bulunduğu diyagonal karma bir hareket yaparak Kir'i çerçeve dışında bırakır. Gelişen plan sırasındaki bu çerçeveye girip çıkmalar, tekdüze sayılabilecek diyalog sahnesine hareket katarken

izleyicinin ilgisini de böyle yaratıcı bir çözümle sürekli diyalog üzerinde tuttuğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında mekân, içerik ve teknik bakımdan hemen hemen aynı diyebileceğimiz bir şekilde kurulan Alex ve Vera'nın ormandaki diyalog sahnesi (Sahne D) ve bu sahne arasında, teknik aracılığıyla bir köprü kurularak anlatısal bir bağ oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

Sahne D (01:20:17)

Planın İçeriği: Alex ve Vera, ormanda yürüyüşe çıkmışlardır. Bir yandan yürürken bir yandan konuşurlar. Konuşmaları sırasında zaman zaman durup sonra yürümeye devam ederler. Alex konuyu bebeğe getirir ve bir karar vermeleri gerektiğini söyler. Her şeyi unutmak istediğini söylerken "Kurtulalım şu çocuktan" der. Vera'yı ikna etmek için söylediği birkaç sözden sonra Vera, "Neye karar verdiysen onu yap, benim daha fazla beklemeye gücüm yok" der.



Şekil 8: Plan D (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Göğüs plan, omuz plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde sağa kayma hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, çerçevede sağa doğru yürüyen Vera'yı takip ederek sağa kayan kamera hareketiyle başlar. Hareketin devamında Alex çerçevenin sağından kompozisyona dahil olur ve Vera sağda Alex solda olacak şekilde kamera ve oyuncular duraklar. Vera, Alex'e bakar ve Alex çerçevenin sağına doğru yürümeye başlar, kamera Alex'i takip ederek

sağa kayma hareketine başlar. Vera, çerçevenin solundan çıkar. Kayma hareketi Alex ile birlikte devam eder. Alex bir noktada yavaşlar ve durur, kamera da onunla birlikte yavaşlar Vera çerçevenin solundan girer. Kayma hareketi yavaş da olsa devam ederken Alex solda, Vera ise sağda konumlanmıştır. Vera sağa doğru yürümeye başlar. Kamera da Vera'yı takip eder ve sağa kayma hareketi hızlanır. Alex çerçevenin solundan çıkarak geride kalır. Kamera, Vera'yı takip ederek sağa kayarken Alex, çerçevenin sağından girer. Vera durur, kamera hareketi de onunla birlikte durur. Vera çerçevenin solunda, Alex sağındadır. Vera son sözünü söyler ve çerçevenin sağına doğru yürümeye başlar. Kamera da onunla birlikte sağa kayma yapar, Alex'i çerçevede ortaldıktan sonra kayma hareketi durur, Vera çerçevenin sağından çıkar. Bu gelişen planda görülen sağa kayma hareketi ve oyuncuların yer yer çerçeve dışına çıkıp sonra tekrar girmeleri ve aralıklı olarak bekleyip yürümeye devam etmeleri, sohbetin içeriği dolayısıyla sıkıcı ve tekdüze olabilecek bir sahneye hareket katmış, Alex'in çerçevenin solundan çıkıp sağından beklenmedik bir şekilde girdiği anda ise seyircinin algısını kırıp, tekrar dikkatini yoğunlaştırmayı ve bir ihtimal de bu hareketin Alex'in Vera'ya, "Her şeye yeniden başlarız, deneriz" dediği kısma denk getirilmesi, bu teklifin beklenmedikliğini pekiştirme amacıyla yapılmış olabileceği ihtimalini açığa çıkarmaktadır. Sahne C ile mekân, kullanılan teknik ve içerik bağlamında kurulan benzerlik, iki sahne arasında anlamlı bir bağlantıyı ima eder niteliktedir demek mümkündür.

Sahne E (01:25:14)

Planın İçeriği: Çocuklar evde puzzle yapmaktadır.



Şekil 9: Plan E (*Sürgün*, 2007)

Plan Ölçekleri: Geniş plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde tepeden bakan kameranın aşağı inmesiyle oluşan boom hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, çocuklar puzzle yaparken kameranın aşağı doğru inmesiyle başlar. Puzzle çerçevenin çoğunu kaplayacak yakınlığa geldikten sonra kamera hareketi durur. Bu gelişen planın kullanım amacını tam olarak anlayabilmek için plandan hemen önce gelen planı da bilmek önemlidir. Bu gelişen plandan hemen önce gelen plan ise, doktorların Vera'ya kürtaj yapmak için kır evine gelmeleri planıdır. Puzzle'da birleştirilmiş parçalara baktığımızda Leonardo Da Vinci'nin "Meryem'e Müjde" olarak çevrilmiş *Annunciation* (1472) tablosu olduğu görülmektedir. Tablo, İncil'den bir bölümü konu almaktadır. İncil'de geçen bu konu; Bakire Meryem'e, İsa isimli bir erkek çocuğa sahip olacağı bilgisinin Cebrail isimli melek tarafından bildirilmesi olarak özetlenebilir (Britannica, 2023). İncil'de geçen konu bağlamında Meryem'in bakire olması ve bu haldeyken bir çocuk sahibi olacak olması, filmin sonunda anlaşılacağı üzere Vera'nın durumuyla yani; Alex'i aldatmamış olduğu ve çocuğun Alex'ten olduğu durumla bağ kurmaktadır. Bu bağ, doktorların kürtaj için kır evine gelişi planından hemen sonra çocukların İncil'den alınan bu konuyu işleyen bir tablonun parçalarını birleştirdiği planın gelmesiyle kurulmakta ve anlam kazanmaktadır. Böyle bir anlatım ve derinlik içeren bir sekasta gelişen plan kullanılmasının anlatıma kattığı fayda ise; altlık/destek üstünde yavaş ve tekdüze bir hareketle aşağı inen kameranın seyircinin odaklanabilmesine imkan vermesi, tabloya yaklaşarak çerçevenin hemen hemen tamamını tablonun kaplaması aracılığıyla seyirciyi tablonun içeriğine odaklanmaya yönlendirmesi olmuştur.

Sahne F (01:34:39)

Planın İçeriği: Alex, Vera'nın durumunun iyi olmadığını anlar ve Mark'ın yanına gelerek "Ölüyor" der. Mark da gider bakar ve telaşla arkadaşı olan bir doktoru aramak üzere telefona koşar.



Şekil 10: Plan F (*Sürgün*, 2007)

Plan Ölçekleri: Diz plan, göğüs plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Yukarı tilt hareketi, altlık/destek üstünde sağa kayma hareketi, sola pan, altlık/destek üstünde sola kayma hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi.

Mark, masada tek başına oturmaktadır, Alex yanına gelir ve kamera yukarı tilt yapar, Alex "O ölüyor" der, Mark kalkıp çerçevenin sağından çıkar. Alex çerçevenin sağına doğru yürümeye başlar ve kamera Alex'i takip ederek diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş şaryo üzerinde sağa kayma hareketi yapar, Alex ile birlikte diğer odaya geçer. Alex, odanın ortasında bir noktada durur, kameranın sağa kayma hareketi de onunla birlikte durur ve Alex'i çerçevede ortalar. Mark, çerçevenin sağından girer ve z ekseninde sol derinliğe doğru yürür. Alex, Mark'ın arkasından gitmeye başlar ve bu sırada kamera önce sola pan yaparken bir yandan da sola doğru kayma hareketi yapar. Sola pan ve sola kayma hareketi, Alex ve Mark'ı çerçevede ortalayacak bir konumda birlikte tamamlanır. Tüm bu unsurlardan oluşan gelişen plan aracılığıyla, kameranın Alex'i takip edip oda değiştirirken bile kesme olmadan kayması sayesinde Alex'in içinde bulunduğu duygu durumu kesintisiz ve kesmesiz olarak sunulabilmiştir. Mark'ın çerçeve dışına çıkıp girmeleri ise sahne içindeki tedirginlik duygusunu pekiştirmiştir. Şaryonun diyagonal bir şekilde kurulmuş olması sayesinde sağa kayma hareketi sonunda Alex'in diz plandan göğüs plana kadar yakınlaşması sağlanmıştır. Bu yöntemle göğüs plana geçilmesi, Alex'in tek başına odanın ortasında Mark'ı beklediği kısa anda, tedirginliğinin ve ifadelerinin ön plana çıkmasına katkı sağlamıştır.

Sahne G (01:37:03)

Planın İçeriği: Vera'yı kontrol etmek üzere gelen doktor, kontrolden sonra evin önüne çıkar ve Mark'a hitaben "Hastaneye götürmeliyiz, ambulans çağıracağım" der. Alex "Biz götürelim hastaneye" der fakat doktor reddeder ve Alex'i geçiştirerek Mark'ı konuşmak üzere içeri çağırır. Alex, tedirgin olur.



Şekil 11: Plan G (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Diz plan, bel plan, göğüs plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Yukarı tilt ve sağa pan hareketinin birlikte yapıldığı karma hareket, altlık/destek üstünde sağa kayma hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, yukarı tilt ve sağa panın birlikte yapıldığı karma hareket ve sağa kayma aynı anda başlar. Doktor içerden çıkarak yerini alır, Alex çerçevenin sağından girer, karma hareket, baş boşluğunu gözeterek son bulur fakat sağa kayma devam eder. Mark yerinden kalkar ve doktora döner. Alex, "Hastaneye götürmemiz lazım" diyen doktora "Biz götürelim" der fakat doktor "Olmaz" diyerek Alex'i geçiştirir. Doktor, Mark'ı içeri çağırır ve ikili eve girerler. Diyagonal bir şekilde kurulmuş şaryo üzerinde yapılan sağa kayma hareketi hiç durmaksızın devam etmektedir. Alex, arkasını dönüp kameraya doğru yürür ve çerçevenin ortasında göğüs planda tedirgin bir şekilde durur. Plan boyunca kameranın karma hareket ve yavaş yavaş yapılan kayma hareketiyle sürekli hareketli olması, doktorun vereceği kötü habere hazırlık niteliği taşıyor ve bir şeylerin yaklaşmakta olduğu duygusu yaratır. Şaryonun diyagonal kurulmuş olması sahneyi iki boyutluluk hissinden kurtarıyor, arkasını dönüp kameraya yaklaşan Alex'in sonunda göğüs plana kadar düşerek ifadelerini daha görünür kılmasına, tedirginliğini seyircinin de görmesine olanak tanır.

Sahne H (01:59:27)

Planın İçeriği: Doktor, artık kimsenin kalmadığı kır evinin pencerelerini tahtalarla kapatır ve kapıyı kilitleyip gider.



Şekil 12: Plan H (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Diz plan, bel plan, geniş plan, yakın plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde sola kayma hareketi, sola pan, altlık/destek üzerinde ileri kayma hareketi, sola pan, altlık/destek üstünde geriye kayma hareketi, sağa pan, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, sola kayma hareketiyle başlar, doktor yatağın yanındaki lambayı kapatır çerçevenin soluna doğru yürür odadan çıkar. Kamera sola kayma hareketi yaparken kapağı doğru yürüyen doktoru takip eder ve aynı anda sola pan hareketine başlar. Kamera dış pencereyi görünce pan hareketi durur. Doktor çerçeve dışına çıkar ve evin kapısından çıkar. Kamera pan hareketini bitirmeye yakın bir anda ileri kayma hareketine başlamıştır. İleri kayma hareketi devam ederken doktor pencerelere tahtaları yerleştirir. Tahtaları yerleştirme işinin bitmesine yakın, kamera ileri kayma hareketi yaparken sola pan hareketiyle kapağı döner. Doktor kapıda görünür, kapının yanında asılı duran anahtarları alır ve kapağı kapatıp kilitler. İleri kayma ve sola pan hareketi devam etmektedir, doktorun arabasının kapısının kapanma sesi geldiği anda ileri kayma ve sola pan hareketi durur. Kapı, çerçevede hemen hemen ortalanmıştır. Kamera, diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş olan şaryo üzerinde geriye kayma hareketi yapar. Hareketin sonuna doğru sağa pan yapmaya başlar ve salonun kapısının camı üzerindeki bir yansımadan tahtalanmış pencereler görünür. Bu sahnede kullanılan gelişen plan aracılığıyla doktorun ev içinde takip edilmesi, odalar arasında geçiş yaparken bile bu takibin herhangi bir kesmeye uğramaması sahne üzerindeki duygu yoğunluğunu artırmış, eve son bir bakış atılmasını sağlamıştır. Doktor evden çıktıktan sonra kameranın içerde kalarak evi bir süre daha göstermesi ise eve ayrı bir anlam kazandırmış, geçmişi, içinde yaşamış aileler boyu süren hüznü ve belki uğursuzluğuyla birlikte cansız bir nesne olmaktan çıkmış yaşayan bir forma bürünmüştür. Bu bağlamda evi ilk kez gördüğümüz Sahne A'da kullanılan gelişen plan örneğiyle tutarlılık göstermektedir. İki plan bir arada düşünüldüğünde ev, film evreni içinde yaşayan bir karakter gibi görülmektedir.

Sahne I (02:01:48)

Planın İçeriği: Ağaç yapraklarının altında, filmin başında Alex ve Kir arasında geçen sohbetten anlaşıldığı kadarıyla eskiden akan fakat artık akmayan çeşmenin yağmurla birlikte tekrar akmaya başladığı görülür. Akan su bir noktaya kadar takip edilir sonra bırakılır, bir birikintiye gelerek su birikintisinde evin yansıması görülür, şiddetlenen yağmur yansımayı yok eder.



Şekil 13: Plan I (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Yakın plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Aşağı tilt hareketi, altlık/destek üstünde kameranın aşağı doğru inmesiyle oluşan boom hareketi, mezopan, aşağı tilt hareketi, altlık/destek üstünde geriye kayma hareketi, aşağı tilt hareketi.

Gelişen plan, ağacın üstünde vinç yardımıyla konumlanmış bir pozisyonda bir süre yaprakları görmemizle başlar. Bir süre sonra kamera aşağı tilt ve kameranın aşağı inmesiyle oluşan boom hareketini birlikte yapar. Tilt hareketi bir noktada biter, aşağı boom hareketi devam eder, akan çeşmeyi görürüz, çeşmeye mezopan yapılır, aşağı tilt yapılır ve akan suyu takip etmek üzere diyagonal geriye kayma hareketi yapılır. Hemen sonrasında düz geriye kayma hareketi yapılır. Su aktığı yol boyunca geriye kayma hareketiyle takip edilir. Çitlere geldiğinde bir yandan geriye kayma yapılırken mezopan yapılır. Su yolu takip edilmeye devam edilir. Ahır yıkıntısı içindeki eski eşyaların arasından geçilir. Bir noktada su, çerçevenin sağına kıvrılırken kamera geriye kayma hareketini bozmadan devam eder. Akan su, çerçevenin dışında kalır. Geriye kayma sonunda bir su birikintisi üzerindeki kır evinin yansımasına varılır ve geriye kayma hareketi durur. Şiddetlenen yağmur evin yansımasını yok eder. Bu sahnedeki gelişen planın önemini ve sahneye kattığı anlamı anlayabilmek için hemen öncesindeki planla arasındaki bağlantıyı bilmenin önemli olduğunu söylemek mümkündür. Hemen önceki planda Alex, arabanın içinde uyuyakalmıştır ve arabanın camında, mekânsal olarak orada olması mümkün olmayan kır evinin önündeki ağacın yansıması görülmektedir. Bu planla bağdaştırılan ve incelememize konu olan hemen sonrasındaki Plan I'ya bakıldığında;

yıllardır orada olduğu belli olan ağacın yapraklarından başlayarak, yeniden akmaya başlayan çeşmeyi ve kır evinde daha önce yaşanmışlığı vurgulayan eski eşyaları gördükten sonra kır evinin yansımaları görmek ve yağmurun bu yansımayı yok etmesi unsurlarının bir akış halinde kesintisiz olarak görülmesi sayesinde seyircinin yoğunlaşması sağlanabilmiş ve gelişen plan aracılığıyla görünenin dışında soyut bir anlatım sağlanabilmiştir. Kesmesiz sunulan bu anlatımla Alex, belki yüz yıllardır orada olan yaşlı ve hala yeşil ağaç, eskiden akan fakat bir süre sonra akmayan çeşmenin tekrar akması, bu çeşmenin suyunun takip edilmesi ve nihayetinde yansımada evin yok olması arasında bir bağ kurulmuştur. Gelişen plan, içerdiği bu kesintisiz akışla seyirciye bu bağ kavrayabilmesi için imkân sağlamıştır.

Sahne J (02:08:44)

Planın İçeriği: Robert, bilinçsiz bir halde baygın yatan Vera'yı banyoya taşır. Seslenerek kendine getirmeye çalışır fakat başaramaz. Vera'yı yerde bırakıp koşarak mutfağa gider. Elinde bir sürahi suyla koşarak Vera'nın yanına gider. Suyu içirip cebinden çıkardığı bir şeyi koklatır, tekrar su içirir ve kusmasını sağlar.



Şekil 14: Plan J (*Sürgün*, 2007)

Plan Ölçekleri: Geniş plan, boy plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde ileri kayma hareketi, aşağı tilt hareketi, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, kameranın banyo kapısını çerçevenin ortasına yerleştirdiği bir kompozisyonda koridorda ileri kayma hareketi yapmasıyla başlar, Vera'yı taşıyan Robert çerçevenin solundan girer, z ekseni boyunca banyoya doğru ilerler. Vera'yı yere bırakır, z ekseni boyunca kameraya doğru koşup çerçevenin sağından çıkar. Elinde sürahiyle çerçevenin sağından girer, z ekseni boyunca banyoya koşar ve banyonun ışığını açır içeri girer. İleri kayma hareketi tüm bunlar sırasında kesintisiz olarak devam eder. Robert, Vera'yı kusturduğu sırada kamera, boy plana kadar yaklaşmış olduğundan ileri kayma devam ederken baş boşluğunu düzeltebilmek adına aşağı tilt hareketi yapar. Gelişen plan sayesinde kesintisiz olarak süren kayma hareketi, intihar etmiş olan Vera'nın kritik durumuna seyircinin yoğunlaşmasını sağlamış ve seyirciye bu kurtarma çabasına gerçek zamanlı olarak eşlik edebilme imkanı tanımıştır. Robert'in aceleyle çerçeveden çıkıp tekrar girmesi de sahnedeki tedirginliği ve heyecanı yükselten unsurlardan olmuştur.

Sahne K (02:24:09)

Planın İçeriği: Robert, Vera'nın ağlama sesleri eşliğinde ceketini giyer, koridorda ilerler ve çıkar. Koridorun sonunda Alex'in telefonla konuşmakta olduğunu görürüz ve zamansal bir geçiş yapıldığını anlarız. Alex, telefonu kapatır ve koridorun sonuna yürüyüp odaya doğru bakar.



Şekil 15: Plan K (Sürgün, 2007)

Plan Ölçekleri: Omuz plan, bel plan, diz plan, amors diz plan.

Planda Kullanılan Unsurlar: Altlık/destek üstünde ileri kayma hareketi, sağa pan,

sola pan, altlık/destek üstünde geri kayma hareketi, mezopan, basit olmayan oyuncu hareketi.

Gelişen plan, Robert'ın ceketini giymesi esnasında hareketsiz bir şekilde başlar, Robert'ın koridorda ilerlemeye başlamasıyla ileri kayma hareketi başlar. Robert, çerçevenin sağından çıkar. İleri kayma hareketine ek olarak sağa pan hareketi başlar. Aynadaki yansımada Alex'in telefonla konuştuğu görülür. İleri kayma hareketi ve sağa pan biter. Alex'in amorsundan aynada bel planı görülür. Alex, telefonu kapatır, koridordan kameraya doğru omuz planda ilerler. Kamera bu sırada sola pan ve geriye kayma yapar. Öncesinde netlik aynadaki yansımada olduğundan netlik dışındaki Alex'e mezopan yapar. Alex, kameranın geriye kayma hareketi ve sola pan hareketi aynı anda durur. Gelişen plan sayesinde kesintisiz olarak sunulan ileri kayma hareketi ve panla Alex'i görmemiz zamanda ileri atlama uygulamasına yaratıcı bir boyut katmış, sıradan bir kesmenin büyük ihtimalle oluşturamayacağı bir beklenmediklik hissiyle sahneyi ilgi çekici bir hale getirmiştir.

Tartışma ve Sonuç

Andrey Zvyagintsev'in *Sürgün* (2007) filminde kullanılan plan türlerinden 'Gelişen Plan' türünün filme olan katkısının incelenmiş olduğu bu çalışmanın amaçlarını hatırlamak ve çalışma sonucunda elde edilen cevaplara bakmak uygun olacaktır.

İlk amaç soru cümlesi olan "Filmi temsilen seçilen sahnelerde 'Gelişen Planlar' hangi unsurlardan oluşmaktadır?" sorusuna; 'Gelişen Planlar'ı oluşturan unsurlar olarak karşımıza ağırlıklı olarak altlık/destek üstünde kayma, yükselme ve alçalma hareketleri (boom) görülmektedir. Bu hareketleri gerçekleştirebilmek adına şaryo, dolly, vinç gibi ekipmanların kullanılmış olduğu görülmektedir. Pan, tilt hareketleri ve bu hareketlerin bir arada kullanıldığı karma hareketlerin de kullanıldığı, her bir sahnede önemli bir kurucu unsur olarak basit olmayan oyuncu hareketlerinin kullanıldığı ve sahneyi ilerleten bir rol üstlendiği görülmektedir. Diğer unsurlar kadar sık kullanılmasa da mezopan gibi lens hareketlerinin de kullanılmış olduğu görülmektedir.

İkinci amaç soru cümlesi olan "'Gelişen Planlar'daki bu unsurlar senaryoyla nasıl bir bağ kurmaktadır?" sorusuna bakıldığında; kır evinin içinin ilk kez görüldüğü sahne olan Sahne A'da kullanılan gelişen plan dahilindeki kayma hareketi aracılığıyla bu evde yaşanacak olan durumlara bir ima yapıldığı, evi filmin bir karakteri konumuna getirdiği,

bu evde yaşamış olan Alex'in anne-babası, Mark'ın ailesi ve kendi ailesinden oluşan ailelerin kader birliği ve bu olumsuz durumun evle ilişkilendirilmesi anlamında seyirciye fırsat verilmesi gibi senaryoyla kurulan bir ortaklıktan bahsetmek mümkündür. Bu ortaklık ve evle olan bağlantısını açığa çıkarabilecek ve destekleyici bir nitelik taşıyan fakat incelememize konu olmayan iki sahneden birinde Kir, babası Alex'e "Baba, evdeki bu koku ne?" diye sormakta ve sonralarda gelen bir sahnede bağlantıyı kurarak tekrar babasına hitaben "Mark ev gibi kokuyor" demektedir. Bu iki sahneye yerleştirilmiş diyalogları ev ve ailelerin kaderini bağlayan bir alt metin olarak görmek mümkündür. Senaryonun önemli bir kısmının geçtiği kır evinin iç sahnelerinde, iç mekân sahnelerinin set ortamında film için özel olarak oluşturulmuş olmasının da verdiği imkanlarla kullanılan; odalar arası geçişlerde kesintisiz kaymalar aracılığıyla duvarları da görebilme imkanımız evi hikâyenin bir parçası haline getirmiştir. Kesmelerle olay ya da oyunculara odaklanmak yerine kesintisiz bir devamlılıkla evi de hikâyenin önemli bir parçası yapmıştır. Sahne C ve Sahne D'de Kir ve Flora, Alex ve Vera arasında geçen sohbetlerin içerik olarak benzer olması, mekânın ve sahnelemede kullanılan unsurların hemen hemen aynı olması bu iki sahneyi ve sohbeti birbiriyle bağlantılı kılmış ve seyirciyi, teknikle ima edilen senaryosal soyut bir anlama yönlendirmiştir demek mümkündür. Son olarak Sahne I'da gördüğümüz örnek üzerinden 'Gelişen Plan' kullanımı senaryonun derin, aceleye getirilmemesi gereken ve zaman vererek ilmek ilmek bağlantılandırılması gereken yapısına görsel olarak da destek olmuş, izleyiciyi odaklayarak, yönetmenin çekmek istediği alana girmeye hazır hale getirmiştir. Tüm bu saptamalar ışığında 'Gelişen Planlar'ın senaryoyla kurduğu bağ, hikâyenin sunumunu önemli oranda geliştirmiştir demek mümkündür.

Üçüncü amaç soru cümlesi olan "Kullanılan 'Gelişen Planlar', sahneler bağlamında birbirleriyle karşılaştırıldığında; duygu, durum ve bunların görselleştirilmesinde belirli bir tutarlılık içermekte midir?" sorusuna; kır evinin içini ilk ve son kez gördüğümüz Sahne A ve Sahne H'nin evi filmin bir karakteri gibi sunmak, Sahne A, Sahne E, Sahne H ve Sahne I'nın seyirciyi odaklamak, soyut olanı ima etmek, izleyicinin sahnedeki anlamı çıkarabilmesi için gereken zamanı sahne içinde vermek gibi ortak yönleri olduğunu söylemek mümkündür. Sahne B, Sahne F ve Sahne H üzerinden mekânsal bütünlüğü bozmadan gerçek zaman içinde kesintisiz olarak sunmak gibi ortak bir kullanımın bulunduğu da açıktır. Sahne B ve Sahne F özelinde, karakterlerin içinde buldukları duygusal durum ve gerilimin kesintiye uğratılmadan verilebilmesi gibi ortak bir amaçla kullanıldığını söylemek mümkündür. Sahne C ve Sahne D üzerinden bakıldığında, mekân, teknik ve içeriğin sunumu bağlamında ortak kullanımların bulunduğu ve bu

sahnelerde, yürüyüp yer yer durmalarını içeren oyuncu hareketleri, kaymalar, karakterlerin çerçeveye girip çıkmaları aracılığıyla tekdüze olabilecek bir diyalog sahnesini ilgi çekici kılma anlamında ortak bir kullanım görülmektedir. Sahne G ve Sahne K üzerinden bakıldığında 'Gelişen Plan' kullanımı gerçek zaman ve hareket bütünlüğü içinde karakterlerin yüz ifadelerinin önemli olduğu noktalarda bunları kesmesiz sunabilmesi bağlamında ortaklaşmaktadırlar demek mümkündür.

Önemli sahnelerin sunumunda 'Gelişen Plan' türünün tercih edilmesi, herhangi bir hatayı kurguda yapılabilecek kesmeler aracılığıyla kurtarabilme yolunu kapatmış, yönetmen açısından; oyuncu yönetimi, çerçeve içindeki oyuncu yerleşimleri¹¹ ve çekim sırasındaki zamanlama ayrıca önemli hale gelmiştir demek mümkündür. Bu durumun, yönetmenin üslubunu oluşturan unsurlarla tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte filmin dijital değil 35 mm pelikül üzerine kaydedilmiş olması da bu uygulamaları zorlaştıran bir başka unsur olmuş ve yönetmenin ve pek tabii görüntü yönetmeninin başarısını bir kat daha değerli kılmıştır.

İnceleme konusunun sınırlarını çizebilmek ve araştırmamanın belirli bir alana odaklanabilmesini sağlayabilmek adına yönetmenin kullandığı araçların sadece bir kısmına odaklanabilinmiştir. Bu nedenle çalışmamız bağlamındaki çıktılar, Zvyagintsev Sinemasını anlayabilmek için bakılması gereken bütünün sadece bir parçasını oluşturmaktadır. Alanyazına ve Zvyagintsev Sineması üzerine yapılabilecek yeni çalışmalara ışık tutabilmek adına bazı önemli noktaları vurgulamak önemli olacaktır. Çalışmamıza konu olan söz konusu film özelinde görülmüştür ki film içinde sahnelerin birbirine bağlanmalarında ya da zaman atlamalarında sıradan olanın dışında bir kullanım ile mizansen içinde eritilmiş, hem senaryo kurgusunu ilgilendiren hem de filmin teknik ve teorik anlamdaki kurgusunu ilgilendiren önemli yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Literatür çalışmaları neticesinde alanyazında yönetmenin kurgu anlayışına yönelik bir çalışmaya rastlanılmamış ve bu konu üzerine yapılacak bir çalışma, yönetmen sinemasını kavrayabilme yolunda önemli bir adım olacaktır. Bunun yanında yine inceleme sırasında fark edilmiştir ki; sahnelerin duygu durumlarını oluşturan ve anlatıma katkısı olan önemli unsurlardan birisi de ses tasarımı ve müziktir. Ses tasarımı ve müzik unsurunun, 'Gelişen Planlar' özelinde incelemiş olduğumuz çoğu sahnede, öncelikle kamera hareketi ve oyunculuğu destekleyici bir yaklaşımla kullanıldığı, sahnelerin atmosferini yaratmada önemli bir figür olarak öne çıktığı ve kullanım amaçları bağlamında tutarlı bir çizgi takip ettiği görülmektedir. Literatür taramalarında yönetmenin ses tasarımı ve müzik unsuruna

11 İngilizce terminolojisinde 'blocking' ifadesi bağlamında kullanılmıştır.

yaklaşımını konu alan herhangi bir çalışmaya rastlanılmadığından, bu bağlamda filmde kullanılan ses tasarımı ve müzikler üzerine yapılacak bir çalışma alanyazın adına önemli olacaktır. Zvyagintsev Sinemasında doğal ışık kullanımı ve aydınlatma konusunun önemli bir yer tuttuğu, söz konusu filmin incelenmesi sırasında fark edilmiş ve literatür taramalarında konuyla ilgili bir çalışma yapılmamış olduğu görülmüştür. *Sürgün* filmi ve yönetmenin diğer filmleriyle ilgili derinlemesine yapılacak böyle bir sinematografik çalışmanın Zvyagintsev Sinemasını oluşturan unsurların tam anlamıyla anlaşılabilmesine önemli katkılar sunacağını söylemek mümkündür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Abrams, J. J. (Yönetmen). (2019). *Star Wars: Episode IX - The Rise of Skywalker* [Film]. Walt Disney Pictures.
- Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız Kardeşler* [Film]. Liman Film.
- Ascher, S., & Pincus, E. (2012). *The filmmaker's handbook: A comprehensive guide for the digital age*. Plume Penguin Group.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Trans.). Doruk Yayıncılık.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Bowen, C. J. (2018a). *Grammar of the edit*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Bowen, C. J. (2018b). *Grammar of the shot*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Britannica, T. E. o. E. (2023). Annunciation Christianity. <https://www.britannica.com/topic/Annunciation-Christianity>
- Brown, B. (2022). *Cinematography theory and practice for cinematographers and directors*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Cabart, A. (2013). Andrei Zvyagintsev's *The Return*: A Tarkovskian initiation. *Close Up: Film and Media Studies*, 1(2), 51-62.
- Cura, C. (2017). *Andrei Zvyagintsev filmlerinde iktidarın temsili olarak otorite ve hegemonik erkeklik* (Tez No. 470434) [Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Çubuk, M. (2019). *Zvyagintsev filmlerinde ailenin sunumu: Göstergelimsel bir analiz* (Tez No. 566965) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

- Dink, L. (2014). *Andre Zvyagintsev: The Return, The Banishment, Elena How fathers exile their children* (Tez No. 411825) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Eisenstein, S. (2014a). *Film biçimi* (N. Özön, Trans.). Agora Kitaplığı.
- Eisenstein, S. (2014b). *Film duyumu* (N. Özön, Trans.). Agora Kitaplığı.
- Hoser, T. (2018). *Introduction to cinematography learning through practice*. Routledge.
- Hristova, M. (2020). Corruption as shared culpability: Religion, family, and society in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan*. *Journal of Religion & Film*, 24(2). <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.24.2.001>
- IMDB. (2007). *The Banishment*. <https://www.imdb.com/title/tt0488905/>
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (2012). *Like Someone In Love* [Film]. Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- Lagerberg, R., & McGregor, A. (2021). Non-love in a non-place: Liminality and dislocation in Andrei Zvyagintsev's *Loveless*. *International Journal of Russian Studies*, 10, 18-28. <http://hdl.handle.net/11343/260499>
- Mercado, G. (2022). *The filmmaker's eye learning (and breaking) the rules of cinematic composition*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Öz, P. T. (2019). Toplumsal değişimin ahlaki çatlağı: Elena. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 31, 495-511. <https://doi.org/10.31123/akil.532822>
- Palma, B. D. (Yönetmen). (1987). *The Untouchables* [Film]. Paramount Pictures.
- Pearlman, K. (2016). *Cutting rhythms intuitive film editing*. Focal Press Taylor & Francis Group.
- Rabiger, M. (2008). *Directing: Film techniques and aesthetics*. Focal Press.
- Roger Deakins, J. D. (2020, 22.11.2020). Team Deakins [Podcast]. In *Andrey Zvyagintsev & Mikhail Krichman (Pt 1) - Director and Cinematographer Team*. <https://teamdeakins.libsyn.com/andrey-zvyagintsev-amp-mikhail-krichman-director-and-cinematographer-team>
- Vinci, L. D. (1472). *Annunciation*. <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation>
- Yıldız, S. (2014). Kurgunun Dili. S. Yıldız (Ed.), *Sinema dili beyaz perdeyi yaratanlar* (s. 171-215). Su Yayınları.
- Zettl, H. (2011). *Sight sound motion: Applied media aesthetics*. Wadsworth Cengage Learning.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2003). *The Return* [Film]. Ren Film.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2007). *The Banishment* [Film]. Ren-TV.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2011). *Elena* [Film]. Non-Stop Productions.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2014). *Leviathan* [Film]. Non-Stop Productions.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2017). *Loveless* [Film]. Non-Stop Productions.
- Zvyagintsev, A. (2022). *The Banishment Info*. <https://az-film.com/en/Movies/1.html>

