

Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi

Mehmet Uluç CEYLANI*

ÖZET

Sinema ve fotoğraf arasındaki bağ, diğer sanat dallarının birbirleriyle olan ilişkilerinden çok daha yoğun ve güçlüdür. Hatta sinemanın temelini, fotoğrafik alandaki tekniklere ve gelişmelere dayandırmak mümkündür. Buradan yola çıkarak her iki medyum için de, bakış açısı, kompozisyon, derinlik ve gerçeklik gibi öğelerin bulunduğu ortak bir dilden söz edilebilir.

Fransız, film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, gerçeklik olgusundan yola çıkarak sinemada Alan Derinliği Kuramı kavramını geliştirmiştir. Mekansal derinlik olarak uygulanan alan derinliği, odak noktasının önünde ve arkasında kalan net alanı temsil etmektedir. Alan derinliği fotoğrafın da teknik unsurlarından biridir. Bu çalışma kapsamında sinemada uygulanan alan derinliği, fotoğrafik imgelerle oluşturulan görsellerle desteklenerek filme kazandırdığı estetik boyut ve film anlatisına etkisi irdelenecektir.

Fotoğraf geçmişinden kalan alışkanlıklarını sinemaya da başarıyla aktaran Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında minimal sinemanın önemli temsilcilerinden biridir. Ceylan, fotoğrafçılık tecrübesi ve yeteneği ile Bazin'in Alan Derinliği Kuramına uygun olarak filmlerinde oluşturduğu fotoğrafik görüntülerde, ön, orta ve arka planda alan netliği dengesini başarıyla kurar. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi, bu kuramı örnekleyen dikkate değer filmlerden biridir. Bu çalışma kapsamında, Yönetmenin *Uzak* adlı filmi, hem sinematografik hem de fotoğrafik açıdan Bazin'in kuramsal bakış açısı içerisinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*, Andre Bazin, Alan Derinliği, Fotoğraf, Sinema

Andre Bazin's Depth Of Field Theory And Nuri Bilge Ceylan's Uzak Movie

Mehmet Uluç CEYLANI*

ABSTRACT

The bond between cinema and photography is much stronger and intenser than the relationship between other branches of art. It is even possible to relate the foundations of cinema to the advances and techiques in photographic field. Starting from this point, it can be said that there is a common language in both of these media where there are factors such as angle of view, composition, depth and reality.

Andre Bazin, the french film critic and theoretician, starting from reality concept, developed 'Field Depth Theory'. Field depth, which is used as area depth, represents the depth of field behind and in front of the focus point. Field depth is one of the technical points of photography. Within this paper we will examine the esthetic dimension of the field depth used in cinema supported by images formed by photographic images and its effects on the film.

Nuri Bilge Ceylan, who transferred his habits left from photography past also to the cinema, is one of the most important representatives of the minimal cinema. Ceylan with his photography experience and talent, successfully carries out the focused field in the front, middle and behind in his films in harmony with Barzin's Field Depth Theory. Nuri Bige Ceylan's 'Uzak' is a film which exemplifies this theory and worths to be taken into consideration. The director's film 'Uzak' will be examined in both cinematographic and photographic aspects within Barzin's theoretical point of view

Key Words: Nuri Bilge Ceylan, Uzak, Andre Bazin, Dept of Field, Photography, Cinema

*Postgraduate Student, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, ulucceylani@gmail.com

GİRİŞ

Nuri Bilge Ceylan bu güne kadar yapmış olduğu filmlerini, gerçekçi sinema diline uygun çekmektedir. Ceylan, bu gerçekçi dili ilk filminden itibaren, görsellik temel planına sabit kalarak, bireyin iç dünyasını, insan ilişkilerini, taşra, taşra-kent bağları gibi olgular üzerine kurar. Bu olgulardan yola çıkarak anlatım tercihini kameranin durağanlığını kullanarak basitleştirip, sadeleştirerek izleyiciye aktarır. Gerçekçi anlatım dilini pekiştirmesinin bir başka nedeni ise konu seçimlerinde, sıradan insanların yaşamlarını aktarma isteğidir. Bütün bunları klasik anlatıdan bağımsız olarak uygulayarak kendine özgü dilini oluşturur.

Uzun yıllar fotoğraf çeken Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği filmlerinde, gösterdiği gerçeklikler, fotoğrafın da temeli olarak kabul edilen gerçeklik kavramından kaynaklanır. Ceylan'ın filmlerinde gerçeklikle beraber fotoğrafik estetiği de görmek mümkündür. Çoğu zaman sabit duran kameradan uzun ve hareketsiz çekimler, seyircide fotoğrafı seyretme izlenimi uyandırır.

Çalışmaya örneklem olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi, fotoğrafik görsellik açısından, Andre Bazin'in alan derinliği kuramına uygun örnekler teşkil etmesi nedeniyle seçilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde filmin künyesi belirtilecek ve filmin anlatısı ifade edilecektir. Daha sonra bu çalışmada, kameranin sabit konumu ve görüntüdeki durağanlıktan yola çıkılarak, yönetmenin filminde oluşturduğu fotoğrafik imgeler, Andre Bazin'in alan derinliği kuramı referans alınarak analiz edilecektir.

Filmin Künyesi ve Özeti

Filmin Adı:	UZAK
Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan.
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan.
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan.
Oyuncular:	Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer, Nazan Kırılmış, Ebru Yapıcı, Feridun Koç, Fatma Ceylan.
Yapım:	NBC Ajans
Yapım Yılı:	2002 Türkiye

Yusuf yaşadığı kasabada ona bir gelecek olmadığına karar vererek, İstanbul'a gelmiştir. Daha önce şehre yerleşmiş olan akrabası Mahmut'un yanında kalma planları içerisindeydi. Mahmut İstanbul'da fotoğrafçılık yaparak yaşamaktadır. Kurduğu çevre ve düzenin de etkisiyle kasabasından, hatta İstanbul'da yaşayan ailesinden bile uzaklaştığı görülür. Karısıyla da boşanan Mahmut yaşamını yalnız sürdürür. Mahmut'un, Yusuf'un evine gelip yerleşmesiyle düzeni bozulur ve sonucunda bu durumdan huzursuz olur. Yusuf'un amacıysa gemilerde herhangi bir iş bulup hem çok para kazanmak hem de her yeri gezmektir. İş aramayla geçen zamanların dışında İstanbul'da aylak aylak gezip kızların peşinde koşar.

Eşinden ayrıldığı için pişmanlık duymaya başlayan Mahmut, bu dönemde Yusuf'tan da iyice sıkılmaya başlar. Yusuf'u bir an önce evinden göndermek istediği için onu sürekli suçlar. Yusuf bu durumu belli bir süre görmezden gelse de iş bulma hayalinin suya düşmesinin de etkisiyle, artık istenmeyen bir misafir olduğu gerçeğini kabullenir.

Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı

Fotoğrafın da en önemli görsel unsurlarından biri olarak kabul edilen alan derinliği, fotoğrafı çekilen konunun ön ve arka kısmında kalan ve göze net görünen alanı anlatan terimdir; *"Alan derinliği, tam odak noktasının önündeki ve arkasındaki görünen netliktir"* (Prakel, 2012: 49). Aynı teknik, sinema için de geçerlidir. Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, sinemada alan derinliği ile ilgili görüşlerini 3 temel noktada toplar. Bunlar:

1- Alan derinliği izleyiciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir;

2- Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir.

3- Önceki iki durum psikolojik şartlarla ilgiliyken üçüncüsü metafizikselidir. Gerçekliğin analizinde kurgu dramatik olayın anlamının, biriminin doğası betimler. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır (Bazin, 1966: 63).

Andre Bazin alan derinliğini, sinemada ayırıcı bir kural olarak görür ve sinema tarihinde atılan ciddi bir adım olarak nitelendirir. Her ne kadar fotoğraf temelli olsa da, alan derinliğinin sinemada kullanılan hali tamamen gerçeklik önceliklidir. Bazin'in kabul ettiği alan derinliği, çerçevenin içinde bulunan nesne ya da objelerin ön, orta ve arka bölümünün tamamının net olmasıdır. Bu yolla izleyici artık çerçevede tek bir noktaya ya da merkeze değil, görüntüde dilediği yere bakabilmekte, kendini bir noktayla sınırlamamaktadır. Göz, baktığı yöndeki her şeyi net olarak gördüğü için, Bazin'in alan derinliği kuramında, gözün bu yetisinden dolayı, gerçeklik kavramı ortaya çıkar.

Andre Bazin, alan derinliği kullanımını aynı zamanda yaratıcı montaj olarak nitelendirir. Ona göre, anlatının farklı görüntülerle montajlanarak sahnelenmesi yerine, alan derinliği ile tek çerçeve içinde izleyiciye aktarılması, düşüncede yapılan montajdır. "Böyle kavranan montaj pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir... Bu anlamda alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir, çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir: *"Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı"* diye yazar Bazin" (Bonitzer, 2011: 89).

Buraya kadar fotoğraf ve sinema açısından herhangi bir uyumsuzluk yoktur, fakat fotoğrafta alan derinliği "net" olan bölgeye göre de değişmektedir. Alan derinliğinin dar (sığ) ya da geniş (derin) olarak kullanılmasıyla, fotoğrafta farklı kompozisyonlar ve estetik özellikler ortaya çıkmaktadır. Aynı kavram sinemada da kullanılır. Bu ayrıntıları hem fotoğrafta, hem de sinemada iyi kullanan Nuri Bilge Ceylan'ın, *Uzak* adlı filminin genel anlatı yapısıyla, söz konusu özellikleri özdeşleştirdiği fotoğrafik kompozisyonlar analiz edilecektir.

Alan Derinliğine Bağlı Olarak Filmin Fotoğrafi Görselleri ve Analizi

Öncelikle Alan derinliği ve fotoğrafik belirtisellik üzerine Koray Değirmenci'nin analizlerinden yola çıkarsak; belirti olarak fotoğraf, Camera Obscura olgusu üzerine kurulur. Kuramsal olarak Camera Obscura'da alan derinliğinin sonsuz olduğu varsayılır, 2 boyutlu kavramsal düzeyde sonsuz sayıda nesnelerin ayrı ayrı hepsini derinlik farkı olmadan düz bir yüzeye aktaran ve hepsini tek tek gören sonsuz sayıda göz kavramıyla ifade edilir. Fotoğrafta sonsuz alan derinliği kavramı mümkün değilse de (bunun sebebi, hiç bir optik aygıtın sonsuz küçüklükte bir diyaframa sahip olamayacağından teorik olarak sonsuz alan derinliğine de sahip olamayacağıdır) fotoğrafın belirtisellik özelliği, sonsuz sayılabilecek nesnelerin her birinin yine netlik farkı olmadan yüzeye aktarıldığı varsayımına dayanır. Bazin'in bahsettiği alan derinliğinin, sinemanın gerçekçi ve estetik üzerine kurgusu bu temele dayanır: "*Şimdi hayli sığ bir alan derinliği içinde fotoğraf nesneleriyle ve mekanla kurduğu ilişkiyi düşünelim. Kuşkusuz bu tür fotoğrafta nispeten odak alanı içerisinde bulunan nesnelere aracılığıyla dramatisasyon oluştuğunu ancak yine aynı fotoğrafın mekandaki derinliği sığ alan derinliği kullanarak temsil etmeye çalıştığını göreceğiz*" (Değirmenci, 2016: 182). Yani mekansal derinliği ifade etmeye çalışan fotoğraf, sığ alan derinliği ile üç boyutluluğu oluşturmaya çalışmakta, mekanı düzlediğinde ise, fotoğraf kendine özgü gerçekliği oluşturan belirtisellik özelliğini kazanmaktadır. Fotoğraf mekansal derinlik amacıyla kurgulandığında, (sığ alan derinliği uygulandığında) bir anlatıya, dramatik bir olguya dönüşür (Değirmenci, 2016: 182-3). Bahsedilen her iki durumun Görsel 1-2 ve Görsel 5-6'da film anlatısına etkisi irdelenmiştir.

Filmin açılış sahnesiyle ilk fotoğrafik imge de kendini gösterir. Kompozisyon, Yusuf'un karda kameraya doğru yürümesinden sonra, geniş açıyla sabitlenmiş kameranın belirli bir süre köyü göstermesiyle kurulur. Görüntü geniş bir net alan derinliğine sahiptir. Böylece derinlemesine düzenlenmiş sahnede odak dışı alan bulunmamakta ve görüntü izleyiciye aynı önemde sunulan ön, orta ve arka plandan oluşmaktadır. Gökyüzü ve karlı zemin arasındaki tepenin yamacına yerleştirilmiş köy manzarası, İstanbul'un bir başka yüzünü göstermektedir. İstanbul büyük şehirdir.

Ancak gecekondular, kırsal ve kenti bir arada barındırır. İlk kare geldiği yerden başka bir görüntü sunmaz. Aslında daha en başta İstanbul'un "dağının, taşının altın olmadığı" seyirciye gösterilir. Köy manzarasıyla izleyici arasına giren bu mesafe, filmin ana teması olan "Uzak"lığı belirtir (Görsel 1).

Bu durum, Andre Bazin'in Alan Derinliği kuramıyla bire bir örtüşmektedir. Filmde bu köy manzaralı fotoğrafik kompozisyondan önce de Yusuf, köyden kameraya doğru yürürken bütün alan

nettir, yani kameranın izleyiciye aktardığı görüntü, kameranın olduğu konumda duran bir insanın gerçekte görebileceği görüntüyle birebir uyumludur.

Roland Barthes bu tür manzara fotoğraflarının yaşanabilir olmasından bahseder ve bunu şöyle açıklar: *"Turist fotoğrafı bu incelik ruhunu tatmin etmiyor. Bence görünüm fotoğrafları (kent ya da kır) gezilebilir değil yaşanabilir olmalıdır"* (Barthes, 2011: 53). Ceylan'ın filmlerinde de aynı durumdan bahsedilebilir. *"...Kartpostal benzeri, neredeyse "turistik" denilebilecek (ya da Barthes'in deyişiyle "ziyaret edilebilir") manzaralardan çok farklıdır. Ceylan'ın çevre çekimlerinde aynı anda hem gerçek hem de düşsel bir yan vardır. Bu çekimler doğayı dıştan seyretmek yerine, izleyiciyi görüntünün içine çeker"* (Suner, 2015: 133).



Görsel 1

Net alan derinliğinin geniş olduğu bir diğer çekim (fotoğrafik görsel) olan, Yusuf'un limana iş aramaya gittiği sahnede, kompozisyondaki öğelerin düzensizliği dikkat çeker. Bu düzensizlik; zorlu kış şartları, yan yatmış bir gemi ve geminin ön tarafından sarkan kablolarla oluşturulur. Seyirci bu kompozisyonu fotoğraf gibi bir süre seyrederken sol taraftan Yusuf'un koşar adım ilerleyişi görülür (Görsel 2).

İzleyicinin bu fotoğrafı uzun uzun seyretmesinin sebebi, bir önceki sahnede filmin anlatısı ile ilgili mesajın iletisinde yatar. Çekim süresi ile bağ kurulan, gerçeğin olduğu gibi aktarılma kaygısı, dolayısıyla karakterin yürüyüş hızının gerçek hayatla eşitlenmesidir. Uzun yol gemilerinde çalışmak için İstanbul'a gelen Yusuf'un hem çok para kazanma, hem de her yeri gezme planları vardır. Ancak filmde görünen kompozisyonda, yan yatmış bir geminin önünden Yusuf'un karda bata çıka ilerleyişi izlenir. Yönetmenin kompozisyonunda kullandığı yan yatmış gemi, karda zorlu şartlar ve havadaki kasvet, Yusuf'un hayallerinin gerçekleşme ihtimalinin olamayacağı hissini izleyiciye aktarır. Kompozisyonda Yusuf sol tarafta görüntü içerisinde oldukça küçük kalmıştır. Bu onun yaşadığı kentteki durumunun göstergesidir ki kentteki değeri İstanbul'da ya da bu limandaki çekim içerisinde ona ayrılan yer ile anlatılır.



Görsel 2

Yukarıda gösterilen iki karede de, (Görsel 1 – 2) Bazin'in sözüne ettiği alan derinliği tam olarak örneklenir. Yönetmen bu tekniği farklı şekillerde de kullanmıştır. Bunlardan biri ışık kullanımındır. Filmin geneline hakim olan düşük yoğunluklu ışık, dramatik atmosferin yaratılmasında, karakterlerin ruhsal durumlarının belirtilmesinde ve mekansal olarak alan derinliğini estetize etmekte kullanılır. Mahmut'un televizyonun karşısında yatarak film seyrettiği çekimde (fotoğrafik görsel), mekana çok düşük bir ışık hakimdir. İzleyiciyle Mahmut arasında bir mesafe bırakılır. Aynı şekilde Mahmut ile evin en arka duvarı arasında da boşluk görülmektedir ve bu kompozisyon sadece televizyondan gelen ışık ile yaratılır. Kullanılan bu ışıktan dolayı, uygulanan alan derinliği ile filmin üçüncü boyut etkisi arttırılır. Mekanın içinde Mahmut'un ön plana çıkarılmasıyla hem yalnızlığı ifade edilir, hem de izleyiciyle araya eklenen mesafeden dolayı "Uzak"lık hissi estetik olarak yansıtılır (Görsel 3).



Görsel 3

Yönetmenin filminde kullandığı alan derinliğine ışıkla kazandırdığı boyuta ilave olarak, bir de perspektifi eklediği çekim (fotoğrafik görsel) dikkati çeker. Bu durum, Mahmut'un rahatsızlanan annesinin yanında kaldığı ve koridorda beraber yürüdükleri sahnede görülür. Geniş bir alan derinliğine sahip olan kompozisyonda, dar bir koridorda görüntünün en sonunda bulunan düşük yoğunluklu ışığa doğru yürüyen Mahmut ve annesi, çizgisel bir perspektifin tam merkezine yerleşmiştir. Duvarlarda asılı olan çerçeveler ve koridorda bulunan kapılar, duvarların zeminle birleşiminden oluşan çizgiler de perspektif etkisini daha da pekiştirir (Görsel 4).

Mahmut'un ailesine ilgi göstermediği daha önceki sahnelerden bilinir. Hastane koridorunda oluşturulan kompozisyonda, Mahmut'un artık ailesinin yanında iyice daraldığı, bunaldığı hatta onlardan "Uzak"laştığı fotoğrafik olarak gösterilir.



Görsel 4

Yönetmenin alan derinliğine estetik olarak dahil ettiği bir başka yöntem ise alan derinliğindeki "net" alanların daraltılmasıyla oluşturduğu görsellerdir. En basit şekilde açıklamak gerekirse açık diyaframla "Belirli bir mesafede netlenen bir nesne çekiminde geniş diyafram açıklıkları (f2, f4 gibi) daha küçük alan derinlikleri yaratırken, dar diyafram açıklıkları da (f18, f20 gibi) daha büyük alan derinlikleri yaratır" (AÜ, 2013a: 117) ya da uzun odaklı objektifler "odak uzunlukları 70mm'nin üzerinde olan, dar açılı, tele ya da tele-foto adıyla da tanımlanan objektiflerin geneline verilen isimdir" (AÜ, 2013b: 121) yardımıyla kazanılan bu özellik, hem estetik olarak izleyiciye seyir zevki yaşatır, hem de sinemanın anlatı yapısıyla uyum gösterir.

Andre Bazin, sığ alan derinliğinden bulanıklık olarak bahsetmektedir. Bu bulanıklık olgusunu kurgusal kavramla bağdaştırır ve bunu şöyle anlatır: "Sinemanın bütün primitifleri alan derinliğini kullanıyorlardı, hem de apaçık olarak. Görüntüdeki bulanıklık ancak kurguyla ortaya çıktı. Bulanıklık sadece yakın çekimlerin kullanımından doğan teknik bir zorunluluk değil, kurgunun mantıksal bir sonucu, plastik karşılığıydı" (Bazin, 1966: 63). Bu kurgular, görseldeki öğelerinden çoğunu anlatmak istedikleri gerçeklerden alır. Fakat filmin anlamı ve estetiği, görsellerde oluşturulan bu öğelerin nesnel içeriğinden çok nasıl düzenlendiklerinde yatar. Yine bu kurgu yoluyla oluşturulan görüntülerdeki anlam, bir nevi izleyicinin zihnine yansıtılan gölgededir.

Ayrıca Bazin, alan derinliğinin daraltılmasını, "(...) Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir gönderim gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir. Montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır" şeklinde ifade eder (Bazin, 2011:35). Yine aynı konuyla ilgili olarak Bazin'in ifadelerine Koray Değirmenci, şu şekilde açıklık getirir:

"Ancak şaşırtıcı bir şekilde, farklı odak kullanımları ile beliren çeşitli düzeylerdeki alan derinliği, fotoğrafın temel bir unsuru olmasına karşın Bazin de her ne kadar açık olmasa da, sığ alan derinliğinin fotoğrafın temel

özelliklerinden birisi olarak tanımlandığını görmekteyiz. Bazin belirtmese de sığ alan derinliği ile gelen arka plandaki odak dışı alanları hikaye anlatmaya yarayan montaj etkisi ve bunun da ötesinde fotoğraf dilinin bir unsuru olarak görmektedir" (Değirmenci, 2015: 9).

Uzak filmde Alan derinliğinde, "net" alanların daraltılması tekniğiyle oluşturulan çekimlere (fotoğrafik görsel) örnek olarak, Mahmut'un otururken arkasından gördüğümüz ve önünde yatakta oturan kadının soyunduğu çekimdir (fotoğrafik görsel). Net alan derinliğinin dar olarak kullanıldığı bu kompozisyonda, önde net olarak görünen Mahmut ve arkada net alan derinliği dışında kalan ve flu olarak, belli belirsiz soyunan bir kadın görülür. Yönetmen, kullandığı bu fotoğrafik imgeyle yarattığı kompozisyonda, Mahmut'un kadınla duygusal bir bağı olmadığını, ilişkinin fiziksel bir ihtiyacı karşıladığını gösterir. Benzer şey Mahmut porno film izlerken de seyirciye gösterilir. Diyalogsuzluk da zaten bu yabancılaşmaya göndermedir. Benzer şekilde televizyon karşısındaki görüntüsü de birincil ilişkiler yerine ikincil ilişkilere geçiş ve yabancılaşmaya işaretler. Kaldı ki devam eden sahnede ve filmin daha sonraki bölümünde tekrar gördüğümüz bu kadınla Mahmut'un, hemen hemen hiç diyalogu olmamıştır, yönetmen bu ilişkiyi başta daha ilk karelerde betimler (Görsel 5).



Görsel 5

Filmde kullanılan net alan derinliğine diğer bir örnek, Mahmut'un evin koridorunda, Yusuf'un işi ve geleceğe dair planlarıyla ilgili Yusuf'la yaptığı tartışmadır. Yakın çekim görselde Mahmut ilginin merkezidir. Arka planda Yusuf'un aynadan yansıması, net alanın daraltılmasıyla yine flu şekilde izlenir (Görsel 6).

Mahmut'un koridorda Yusuf'u azarlayan fotoğrafik görselinin film anlatısına etkisi, Mahmut'un arkasında görülen aynadaki Yusuf'un flu yansıması, Mahmut'un geçmişte bıraktığı köyündeki gençliğidir. Yusuf kapı arasında evin istenmeyeni olarak dışarıda kalır. Geleneksel değerleri temsil eder. Mahmut, üst-orta sınıf olarak, kentli ve modern bir birey olma peşindedir. Yusuf kapının arasında sıkışmış, alanı daraltılmış, dışarıdaki olarak konumlanır.



Görsel 6

SONUÇ

Fotoğrafik görüntünün hareket kazanmasıyla ortaya çıkan sinema, günümüze kadar olan süreçte sürekli yeni anlamlar kazanır. Hareketli görüntünün nasıl olduğunu görmek için çekilen filmler ile başlayan süreç, öykünün filme dahil edilmesiyle bir başka boyut kazanır ve zamanla görsel/işitsel unsurlarla desteklenerek gelişimi devam eder.

Fotoğrafın, filmin görselliği içerisinde bulunmasının, filme kazandırdığı etkiler dolaylı da olsa, Andre Bazin tarafından ortaya konmuştur. Alan derinliğini temel alan Bazin, bu kavramın gerçeklikle birebir örtüştüğünü ve alan derinliğinin teknik bir konudan öte filmin anlatı dilinin bir şekli olduğunu söyler. Fotoğrafçı kimliği ile de Türk fotoğrafında önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan, bu yöntemi temel alan yönetmenler arasında dikkat çekmektedir. Çerçeveadaki tüm alanların net olmasıyla başlayan ve daha sonra gelişen teknolojiyle birlikte, ışığın net alandaki değişimlerinin kompozisyonlara dahil edilmesi, sinemada hem estetik görsel kavramını ortaya çıkarır, hem de sinemadaki anlatı dilinin etkisini arttırır. Buna iyi bir örnek olarak da Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmini göstermek mümkündür. Sinemada fotoğrafik görüntünün bir anlatı dili olarak kullanılması ve izleyici üzerindeki etkisi göz ardı edilmemelidir.

CEYLANI, Uluç Mehmet, "Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı Ve Nuri Bilge Ceylan'nın Uzak Filmi"

KAYNAKLAR

AÜ, (2013a). Anadolu Üniversitesi. Film ve Video Yapımı, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

AÜ (2013b). (Anadolu Üniversitesi). Optik Bakış, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BARTHES, R. (2011). Camera Lucida. (Çeviren: Reha Akçakaya). Altıkırkbeş Yayın: İstanbul.

BAZIN, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çeviren: NijatÖzön). Bilgi Yayınevi: Ankara.

BAZIN, A. (2011). Sinema Nedir? Sinema Dilinin Evrimi. (Çeviren: İbrahim Şener). Doruk Yayımcılık: İstanbul.

BONITZER, P. (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar. (Çeviren: İzzet Yaşar). Metis Yayınları: İstanbul.

DEĞİRMENCI, K.(2015). Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine. Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi (Sayı 13).

DEĞİRMENCI, K. (2016). Fotoğrafın İmgeleri. Doğu Kitapevi: İstanbul.

PRAKEL, D. (2012). Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü. (Çevirenler: Tolga Hepdinçler, Saadet Özkal). Literatür Kitapevi: İstanbul.

SUNER, A. (2015). Hayalet Ev. Metis Yayınları: İstanbul.