



Belgesel Sinema: Suha Arın Sinematografisi¹ Documentary Cinema: Suha Arın Cinematography

Ali Avlar^a

^a Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
aliavlar42@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1799-4107

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 01.12.2024

Düzeltilme tarihi: 20.12.2024

Kabul tarihi: 27.12.2024

Anahtar Kelimeler:

Belgesel Film,

Suha Arın,

Anlatı.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 01.12.2024

Received in revised form: 20.12.2024

Accepted: 27.12.2024

Keywords:

Documentary Film,

Suha Arın,

Narrative.

ÖZ

Belgesel film, doğal yaşamın gerçekliği içerisinde var olmaktadır. Belgesel filmin senaryosunu hayatın kendisi oluşturmaktadır. Belgeselin belgeye dayalı olması nedeniyle içinde yaşadığımız zaman diliminde meydana gelen olaylar şu an için bir anlam ifade etmiyor olsa bile gelecek için bir belge niteliği taşıyabilir. Her sanatın olduğu gibi belgesel sanatının da bir yaratıcısı ve amacı vardır. Belgesel sinemanın yaratıcısı yönetmendir. Amacı ise kendine has özellikleri kullanarak insanları etkilemek ve ikna etmektir. Belgesel film, toplum yaşamının ve kültürel özelliklerinin belgelenmesini, aktarılmasını ve toplumsal bellek oluşturulmasını sağlamaktadır. Belgesel film yönetmeni aktarmak istediği gerçeği, gerçekliği bozmadan, sinemanın kazandırdığı olanaklardan faydalanarak etkili bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda Türkiye’de belgesel sinemanın önde gelen önemli isimlerinden biri olan Suha Arın’ın yönetmenliğini yapmış olduğu Safranbolu’da Zaman filminin analiz edilmesi önemlidir. Çalışmanın amacı Suha Arın’ın anlatı yapısını nasıl oluşturduğunu ortaya koymaktır. Bu nedenle çalışmada örneklem olarak seçilen Safranbolu’da Zaman filmi nitel araştırma yöntemiyle incelenmiş ve nitel veri analiz yöntemi olarak da betimsel analiz kullanılmıştır.

ABSTRACT

Documentary film exists within the reality of natural life. Life itself constitutes the scenario of the documentary film. Due to the fact that documentary film is based on documents, even if the events occurring in the time period we live in do not make sense for the present, they can be a document for the future. In order for the documentary filmmaker's work to be successful, he/she should not turn his/her back on the society in which he/she lives, should know the environment in which he/she lives and should have an observant spirit. As in every art, documentary art has a creator and a purpose. The aim of the director, the creator of documentary art, is to influence and persuade people by using the unique features offered by art. Documentary film provides the documentation and transfer of community life and cultural characteristics and the creation of social memory. The documentary film director tries to reveal the reality he wants to convey effectively by making use of the possibilities provided by cinema without distorting the reality. In this context, it is important to analyse the film Time in Safranbolu, directed by Suha Arın, one of the leading names of documentary cinema in Turkey and one of the first documentary film directors. The aim of the study is to reveal how Suha Arın creates his narrative structure. For this reason, the film Time in Safranbolu, which was selected as a sample in the study, was analysed by qualitative research method and descriptive analysis was used as a qualitative data analysis method.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Avlar, A. (2024). Belgesel Sinema: Suha Arın Sinematografisi, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD) 10 (2), s.49-64.

¹ Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından 2019 yılında yayımlanan *Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları: Süha Arın ve Son Dönem Belgesel Sinemacıların Anlatı Yapısı* adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* DOI: 10.46442/intjcss.1594211

** Sorumlu yazar: Ali Avlar, aliavlar42@gmail.com



1. Giriş

Belgesel film, yönetmenin gerçekliğe bağlılığından doğmuştur. Belgesel film, kurmacaya (fiction) çok az yer veren ya da yer vermeyen, ele alacağı konuyu direkt hayatın içinden seçen, konunun gerçekliğine mümkün olduğunca bağlı kalarak nesnel bir tavırla aktarmaya çalışan, bir türdür (Özön, 1990: 125-128).

Sinemada, görsel anlatı ön plana çıkmaktadır. İster belgesel filmler olsun ister dramatik filmler olsun bütün film türlerinde anlatının oluşturulmasında ön plana çıkan unsur içeriğin estetik biçimde anlatılmasıdır. Öykünün içeriğiyle, anlatım yapısı arasında kurulan denge filmin başarısını beraberinde getirmektedir (Parsa, 2008: 19).

Suha Arın, “belgesel” film akışını yönlendiren kişinin yönetmen olduğunu, “belge” film akışında ise belgenin yönetmeni yönlendirdiği düşüncesi (Kuruoğlu, 1990) oldukça önemlidir. Belgesel filmi sinema yapan yani sanat yapan etken de burada kendini göstermektedir. Belgesel filmin konusu her ne kadar gerçek bir olay, gerçek bir kişi olsa bile yönetmenin varlığından ve yaratıcı yorumundan bağımsız düşünülemez. Bu yaratıcı yorum, kameranın nasıl ve nereye konumlandırılacağı, çerçevenin ölçüsü, objektif tercihi, alan derinliği gibi çekim sırasında olabileceği gibi çekim sonrası kurgu esnasında da hangi planın kullanılıp kullanılmayacağı şeklinde ortaya çıkmaktadır (Çöm: 2019: 2). Belgeyi, sinemanın sunduğu olanaklar dahilinde belgesel filmi sanat yapan yönetmenin yaratıcı yorumudur.

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal çerçevesi oluşturulan çalışmanın amacı, Suha Arın’ın, sinema sanatının kendine has özelliklerini kullanarak anlatı yapısını nasıl oluşturduğunu ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için Süha Arın’ın 1976 yapımı *Safranbolu’da Zaman* filminin içerik ve biçimsel çözümlemesi; kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, aydınlatma, ses ve kurgu kategorileri çerçevesinde betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

2. Belgesel Sinema Nedir?

Hareketli görüntülerin kayıt edilmesi ve alıcının bu hareketli görüntüleri değiştirmeden olduğu gibi kayıt altına almaya başlaması yani sinematografin ortaya çıkmasıyla ilk yıllarında olduğu gibi günümüzde de doğal çevre belgesel sinemanın konusunu oluşturmaktadır. Başlangıcından günümüze kadar belgesel sinemanın ne olduğu hususunda çok sayıda tanım yapılmıştır.

Belgesel sinemacı, yaşadığı dönemi ve dahil olduğu toplumun sorunlarını konu alarak bu sorunlar üzerinde araştırmalar yaparak inceler. Konunun bütünüyle benimsenmesinin ardından bir taslak hazırlanır ve film çekimi gerçek mekanlarda gerçekleştirilir. Belgesel film herhangi bir sorunu ve bu sorunun altında yatan gerçeği ortaya koymakta ve bu gerçekliği nesnel kalarak yansıtmaktadır. Gerçeklik belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisine göre şekillenmektedir. Belgeselci, belgesel filmi mesajını izleyiciye aktarmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Mesaj herkes tarafından kolayca anlaşılabilir bir sadelikte olmalı ve estetik kaygı filmin bütününe hâkim olmalıdır (Gider, 2007: 136).

Sanat filminin Tanrısı yönetmendir, belgeselin yönetmeni Tanrıdır (Mükerrem, 2007: 243). Gündeş, toplumsal yaşamın belgelenmesinde önemli bir yer tutan belgesel sinema, kurmaca olmayan olayların, anında kayıt altına alınan görüntülerin belirli bir bakış açısı doğrultusunda tasvir edildiği hareketli resimler olarak tanımlamıştır (1998: 19).

“Var olan” gerçekliğin bulunmasıyla başlar. Bütün belgelerin kendine has bir özelliği bulunmaktadır. Geçmişte gün yüzüne çıkarılmış ve günümüzde var olmaya devam eden belgeler, bünyelerinde sınırlar taşımaktadır (Tanakıncı, 2007: 202-203). Bu sınırların çözüme ulaştırılması ve geleceğe aktarılması belgesel sinemacının sorumluluğunda gerçekleşmektedir.

Belgesel sinemanın tam anlamıyla gerçek bir tanımının yapılmasının zor olduğunu düşünen Mutlu, belgeseli filmi; dünyayı ve insanları bizim göremeyeceğimiz yanlarıyla görmemizi, anlamamızı ve yorumlamamızı sağlayan, sadece şimdikiyi araştırmakla kalmayıp geçmişini de yorumlayan, hatta geleceğe ilişkin çıkarımlarda bulunan bir tür olarak tanımlamaktadır (1995: 116).



Görüldüğü üzere belgesel sinema üzerine yapılan tanımlar birbirinden farklılık göstermektedir. Bu yüzden tek bir belgesel tanımı üzerinde uzlaşmaya varmak oldukça zordur. Ama yapılan tanımlardan hareketle bir film türü olarak belgeselin merkezinde “gerçek yaşam” ve “gerçek yaşamı yansıtmak” olduğu söylenebilir.

Rabiger’in de söylediği gibi: İki belgesel sinemacıyı bir araya koyduğunuz zaman büyük bir ihtimalle belgeselin ne olduğu ya da olmadığı üzerine tartışacaklardır. Zaman geçtikçe yeni özellikler ortaya çıkmaya devam edecek ve tartışmalar yeni kuşaklar tarafından sürdürülecektir. Ancak itiraz edilmeyen tek durum belgeselin özünde yer alan, belgeselcilerin gerçek insan ile gerçek durumları konu edindiği ve incelediği bilgisidir (1998: 3).

Belgesel çoğu kaynaklarda “gerçeğin yorumlanması” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu yorumlama içinde yaratıcılığı barındırmaktadır. Gerçekliğin yorumlanmadan olduğu gibi kaydedilmesi belgeselcilik değil belgecilik olarak tanımlanmaktadır. Belgesel sinema, sinemanın bir alt türü olmasından dolayı sinemasal anlatım biçimleri içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Sonuç itibarıyla belgesel film, kurmaca filmde olduğu gibi izleyiciye mesaj vermek, etkilemek ve duyguları harekete geçirmek için sinemanın yaratıcı unsurlarını kullanmaktadır (Kuruoğlu, 2007: 180). Belgesel filmde ne anlatıldığı yani mesajın ne olduğu ile birlikte mesajın nasıl anlatıldığı da önemli bir konudur. Sinemanın anlatı unsurları kullanılarak belge filmi belgesel filme dönüşür. Böylece duygular harekete geçirilerek verilmek istenen mesaj daha etkili bir şekilde izleyiciye iletilmiş olur.

2.1. Belgesel Sinema Anlatısı

İlk yıllarından itibaren belgesel film üzerine farklı tanımlar yapılmış olsa da bütün tanımların ortak noktası, yönetmenin kendi bakış açısıyla gerçek ve yaşanmış konuların, gerçek mekanlarda yeniden yorumlanması olmuştur.

İnsanlar gerçekliği yakalama telaşına düşerek elde ettikleri görüntülerle anlamı nasıl oluşturacağını düşünmeye başlamıştır. Bunun neticesinde de anlam ve anlatı dili ortaya çıkmıştır (Büker, 1991: 2). Hareketli görüntülerin kayıt altına alınmasıyla hikayeler anlatan sinema özünde bir anlatı dilidir (Küçükcan, 2005: 9). Anlatı dili, mantık çerçevesinde birbirleriyle ilgili zaman içinde meydana gelen gerçek veya düşsel olayların çeşitli göstergeler yardımıyla aktarılması sonucunda ortaya çıkan bütündür (Mutlu 1995: 41-42). Belgesel film sabit bir anlatı çeşidine değil birden çok anlatı çeşidine sahiptir. (Yücel, 1979: 31). Belgesel filmin birden fazla anlatı çeşidine sahip olmasını Suha Arın ‘Karma Anlatım’ olarak tanımlamaktadır. Belgesel filmde; klasik sözlü anlatım, sözsüz anlatım, görüntü ile sesi farklılaştırma, sorunu ya da konuyu filmde bulunan kişi ya da kişilere anlatırma, sunucu ya da spikerin konuyu kameraya bakarak anlatması, açıklayıcı yazılarla anlatma ve karma anlatım olmak üzere yedi anlatı türü bulunmaktadır.

Klasik sözlü anlatımda spikerin anlatımına görüntüler eşlik etmektedir. Sözsüz anlatımda konu ses ve müzik eşliğinde sadece görüntülerle anlatılmaktadır. Sorunu ya da konuyu filmde bulunan kişi ya da kişilere yaptırıldığı anlatımda konu filmde yer alan kişiler tarafından anlatılmaktadır. Sunucu ya da spikerin konuyu kameraya bakarak anlattığı anlatımda spiker seyirciyle göz teması halindedir ve genellikle televizyon belgesellerinde tercih edilmektedir. Açıklayıcı yazılarla anlatımda üst veya alt yazı kullanımıyla gerçekleştirilmektedir. Karma anlatımda ise iki ya da daha fazla anlatım çeşidinin birlikte kullanılması söz konusudur.

2.1.1. Belgesel Sinema Anlatısında İçeriksel Özellikler

Cerici, belgesel sinemada konunun bütünüyle gerçek olması nedeniyle belgesel filmlerdeki senaryoyu imgesel filmler de olduğu kadar belirleyici bir unsur olarak görmemekte ve imgesel filmlerde öykü imgelerle oluşturulurken; belgesel sinemada konunun ve öykünün bütünüyle gerçeklikten oluştuğunu dile getirmektedir (1997: 111). Temelinde gerçek konuların yer aldığı belgesel filmlerde anlatı yapısı gerçek konular üzerine kurulmaktadır. Toplumların sosyal yapısı, tarihi ve kültürel yapısı belgesel sinemanın ele aldığı başlıca konuların başında gelir. Belgesel film yönetmeni, ele almış olduğu konuyu gerçekliğe bağlı kalarak izleyiciye sunarken bu gerçekliği yaratım süzgecinden geçirerek bir sanat eserine dönüştürür.

2.1.2. Belgesel Film Anlatısında Biçimsel Özellikler

Çerçeveleme, kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ses ve kurgu belgesel filmin biçimsel özelliklerini oluşturan unsurlar arasında yer almaktadır (Küçükcan, 2005: 9).

Filmde ele alınan içeriğin yani konunun nasıl anlatıldığı çok önemlidir (Büker, 2010: 25). İnsanları kameranın karşısına konumlandırıp konuyu bu şekilde izleyiciye aktarmak sinema değildir (Adanır, 2003: 9). Bu durum belgesel sinema için de aynı şekilde geçerlidir. Sadece konuyla ilgili uzman kişilerin görüşlerini almak belgesel film yapmak anlamına gelmemektedir. Bir sanat olan belgesel filmi, sanat eseri haline getirecek olan kişi yönetmenden başkası değildir (Öztürk, 2013: 63). Bilgi ve estetiğe önem veren belgesel sinema yönetmeni estetiğe ulaşabilmek için; kamera çekim ve tekniklerini, ses ve müziği, aydınlatmayı ve kurgu gibi film tekniklerini kullanarak belgeyi sanata dönüştürmelidir. (Kuruoğlu, 2006: 102).

Filmde ele alınan konu filmin içeriğini oluştururken, ele alınan konunun nasıl anlatıldığı da biçimini oluşturur. Yönetmenin içinde var olduğu topluma karşı yerine getirmesi gereken sorumlulukları vardır. İçinde yaşadığı toplumun sosyal, tarihi ve ekonomik sorunlarını orta koymak, bu sorunlara çözümler aramak yönetmenin de sorumluluğundadır. Ele almış olduğu konuyu muhataplarına etkili şekilde aktarabilmek ve konuya dikkat çekebilmek adına sinemanın sunduğu olanakları mümkün olduğunca kullanarak filmini oluşturmalıdır.

3. Sinemanın Yaratıcı Dili

Her filmin temelinde bir hikâye yer almaktadır. Bu hikâyenin nasıl anlatıldığı o filmin biçimsel özelliğini oluşturmaktadır. Hikâyenin izleyiciye aktarılmasında; çerçeveleme, kamera açısı, kamera hareketleri, çekim ölçeği, aydınlatma, ses, kurgu gibi unsurların önemli işlevi bulunmaktadır (Toprak, 2012: 13).

3.1.Çerçeveleme

Vizörden veya kameranın bağlı bulunduğu ekrandan bakıldığı vakit görülen dikdörtgene çerçeve adı verilmektedir. Çerçeveleme ise çekim esnasında çerçeve içinde yer alacak olan karakterlerin ya da objelerin çerçevenin neresine nasıl konumlandırılacağına düzenlenmesini sağlayan görsel anlamlar bütünü oluşturmaktadır (Wineyard, 2010: 23). Yönetmen belirli sınırları olan çerçeveyi sinemanın anlatı unsurlarını kullanarak anlatısını destekleyecek şekilde düzenleyerek izleyiciye sunmaktadır. Yönetmen, belirli sınırları olan bu çerçeve içinde alıcıyı hangi açılardan kullanacağını seçerek, kayda alınacak kişi ya da nesnelere görüntüde belirli alanlara yerleştirerek sahneyi nasıl kayıt altına alacağını belirlemektedir (Onaran, 1986: 36). Yönetmenin, bir şairin sözcüklerini ya da bir nakkaşın renk ve desenlerini seçmesi gibi çerçeveyi sanatsal, estetik ve etkili bir şekilde hazırlayabilmesi için bilgi ve deneyimlerini ustaca kullanması gerekmektedir (Ankaralığıl, 2016: 11). Güngör'e göre çerçeveleme, sınırları belirleyip deklanşöre basmaktan ibaret değildir. Çerçeveleme öncelikle bir düşüncenin, seçimin ve bakış açısının ürünü olarak ortaya çıkmaktadır (1994: 42).

3.2. Kamera Açısı

Kamera açıları, kameranın konuya yaklaşımı ve kameranın konuya olan bakış yüksekliğinin açıları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Kameranın konuya olan yaklaşım açısı da nesnel ve öznel açı olarak ikiye ayrılmaktadır. Nesnel açı kullanımında izleyici, meydana gelen olaylara üçüncü bir göz gibi dışarıdan tanıklık etmektedir. Öznel açı kullanımında ise izleyici kendini filmin içinde bir karakter gibi hissetmekte ve sahne o karakterin gözünden yansıtılmaktadır (Sözen, 2008: 580). Nesnel kamerada izleyici olaylara karşı hiçbir etkisi olmayan bir tanık gibi konumlandırılırken, öznel kamerada izleyici olayın içindeki karakterin kendisi olarak konumlandırılmaktadır.



Kameranın konuya olan bakış yüksekliği açılarının psikolojik etkileri bulunmaktadır. Yönetmen farklı kamera açıları kullanarak film diline zenginlik katmaktadır (Ankaralığıl, 2016: 151). Kamera açıları temelde Göz Seviyesi Açısı, Alt Açık, Üst Açık ve Eğik Açık olmak üzere dört başlık altında toplanmaktadır.

3.2.1. Göz Seviyesi Açısı

Göz seviyesi açısı, kamera açıları içerisinde en fazla kullanılan açıdır. İnsanların göz seviyesinden bakması anlamına gelen göz seviyesi açısında dramatik etki oldukça azdır. Dramatik etkisi az olmasına karşın insanların gerçek yaşamda aşına oldukları bir görüntü verdiği için sıklıkla tercih edilmektedir. Göz seviyesi açısında kameranın yüksekliği çerçevenin içinde yer alan nesne ya da özne ile aynı yükseklikte konumlandırılmaktadır. Böylece izleyici nesne ya da özneye aşağıdan ya da yukarıdan bakmadığı için izleyici psikolojik etkiye maruz kalmamaktadır.

3.2.2. Alt Açık

Alt açı kullanımında kamera göz seviyesine oranla daha aşağıda konumlandırılmaktadır. Karakterin ya da nesnenin olduğundan daha uzun, büyük ve güçlü görünmesini sağlamak amacıyla alt açı kullanılmaktadır. Aşırı alt açı ya da solucan bakış açısı alt açıların alt türüdür (Wineyard, 2010: 23). Kullanılan bu açıda kamera konuya oranla çok daha alçak bir konuma yerleştirilmektedir. Kamera bir karakteri bu açıdan çektiği zaman çekilen karakteri olduğundan daha fazla güçlü göstermektedir.

3.2.3. Üst Açık

Üst açı kullanımında ise kamera göz seviyesine oranla daha yukarıda konumlandırılmaktadır. Karakterlerin zayıf, güçsüz ve masumluğunu göstermek amacıyla kullanılmasının yanı sıra (Ankaralığıl, 2016: 154) üst açıdan yapılan çekimler bazen de konunun geçtiği çevreyi izleyiciye göstermek amacıyla da kullanılmaktadır (Kafalı, 1993: 177). Üst açı kullanımında kamera konuya oranla daha yüksek bir konuma yerleştirilmekte ve böylece karakterin güçsüzlüğü izleyiciye sunulmaktadır.

3.2.4. Eğik Açık

İnsan gözünün alışkın olmadığı farklı bir görüntü ve etki uyandırmak amacıyla eğik açı kullanımı tercih edilmektedir. Eğik açı kullanımında sahnedeki gerilimi arttırmak amacıyla kamera 45 derecelik bir açıyla yana yatırılmaktadır (Ankaralığıl, 2016: 158). Karakterlerin içinde buldukları ruh hallerini ve çıkmazlarını izleyiciye aktarmak ve hissettirmek için eğik açı kullanımı tercih edilmektedir.

3.3. Kamera Hareketleri

Sinemanın hareketli görüntüleri kayıt altına alması, sinemayı diğer sanat dallarından ayırmaktadır (Pembecioğlu, 2005: 31). Kameranın hareketli şekilde kullanımı da sinemayı diğer görsel sanatlardan ayıran en önemli özelliğini oluşturmaktadır (Brown, 2014: 210). Hareketli görüntüleri kayıt altına alma hususunda en önemli çalışmalar arasında Lumiere Kardeşlerin çalışmaları bulunmaktadır. Sinematograf üzerinde çalışmalar yapan Lumiere Kardeşler Edison'un Kinetoskop'unu 1894'te Paris'de sergilenirken yakından inceleme şansı yakalamışlar ve bu cihazı geliştirmişlerdir. Edison genellikle boks maçları, danslar ve varyete gösterilerini filme almıştır. Kayda alınan bu görüntüler sabit kameralarla çekilmiştir (Rotha, 1996: 38). İlk yıllarda çekimi yapılan filmlerde sabit kamera kullanımı nedeniyle çerçeve dışına taşan olaylar alıcı tarafından takip edilememiştir. Kameranın olayı takip edememesinden dolayı sahnelerin çekimi sınırlandırılmış bir çerçeve içinde gerçekleştirilmiştir. Daha sonra kameranın hareket etmesiyle birlikte kullanılan kamera hareketleriyle sabit çerçevenin sınırları ortadan kalkmıştır. Kamera hareketleri, izleyicinin olayı takip etmesine olanak tanımış, izleyicinin çerçeve içinde gerçekleşen olayı takip etmesi ve dikkatini konu üzerinde toplamasını sağlamıştır. Kamera hareketlerinin başında; pan (sağa-sola çevrinme), tilt (yukarı ve aşağı çevrinme), zoom (objektif hareketiyle konuya yaklaşım uzaklaşma), kaydırma (ileri, geri, sağa ve sola) gelmektedir.



3.3.1. Pan Hareketi

Pan hareketinde kameranın hareket etmesinden ziyade, tripod yardımıyla sabit bulunduğu noktadan sağa veya sola hareketini ifade etmektedir. Pan hareketi, alıcının yer değiştirmeden sabit bir noktadan sağa/sola çevrilmesiyle gerçekleştirilmektedir (Brown, 2014, 212). Konunun geçeceği mekânı tanıtmak, hareket halindeki karakteri takip etmek ya da bir oyuncudan diğerine geçiş sağlamak ve aynı zamanda zamanın geçişini göstermek için pan hareketi kullanılmaktadır.

3.3.2. Tilt Hareketi

Tilt hareketi de pan hareketinde olduğu gibi alıcının konumunu değiştirmeden sabit bir noktadan aşağı ya da yukarı yönde hareketini ifade etmektedir (Özön, 2008: 59). Tilt hareketi, pan hareketinde olduğu gibi konunun geçeceği mekânı göstermek, anlatılacak konuya göre örneğin; bir yapının durumunu göstermek için kullanılmaktadır. Mekânı tanıtmamanın yanı sıra olaya gizem ve gerilim katmak içinde kullanılmaktadır.

3.3.3. Zoom Hareketi

Zoom hareketi, kamera üzerindeki objektifin merceğinin ileri ve geri gitmesi hareketiyle gerçekleştirilmektedir. Alıcıyı hareket ettirmeden görüş noktasının ileri ya da geri taşınmasını ifade etmektedir (Brown, 2014, 213). Konuya hareket kazandırmak ve konu ile izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak için sıklıkla kullanılmaktadır.

3.3.4. Kaydırma Hareketi

Kaydırma hareketinde, pan ve tilt hareketinde olduğu gibi kamera bir noktada sabit değil, hareket halindedir. Kaydırma hareketi, izleyiciyi konunun içine çekmekte ve dikkati konu üzerinde toplamaktadır (Mercado, 2011: 159).

3.4. Çekim Ölçeği

Çekim ölçeği, çerçeve içinde yer alan öğelerin ne kadarının görüldüğü, bir başka ifadeyle alıcıya olan uzaklık ve yakınlıklarını ifade etmektedir (Kasım, 2013: 69). Çekim ölçekleri, sadece insan vücuduna göre oranları ifade etmez aynı zamanda canlı ya da cansız doğada bulunan tüm varlıklar için geçerlidir. Çekim ölçekleri, genel çekim, boy çekim, diz çekim, bel çekim, göğüs çekim, omuz çekim, baş çekim ve ayrıntı çekim olarak sekiz başlık altında incelenmektedir.

Genel çekim, insanın ya da nesnenin tamamen içinde bulunduğu, hikâyenin geçtiği mekânı ve karakterleri tanıtmak için kullanılmaktadır. Genellikle filmlerin açılış planlarında kullanımı tercih edilmektedir.

Boy çekimi, çerçeve içinde yer alan insanın ya da nesnenin tamamının görüldüğü çekim ölçeğidir. Bu çekim ölçeğinde önemli ve dikkat edilmesi gereken husus, uygun üst ve alt boşluklar bırakılarak çerçeve içinde yer alan öğenin tamamının çerçeve içinde görülmesini sağlamaktır. Diz çekim, boy plan ile bel plan arasında kişinin dizi üzerinden başının üzerine kadar olan mesafenin çerçeve içerisine alınması, bel çekim ise belden yukarısının çerçeveye alınmasıyla gerçekleştirilmektedir (Ankaralıgil, 2016: 140).

Göğüs çekim, bel plandan daha düşük ölçekli çekimlerdir. Karakterin, duyguyu izleyiciye aktarmasında etkili olan ölçeklerden birini oluşturmaktadır. Omuz çekim, omuz seviyesinden başlayıp, başın üstüne kadar olan kısmın çerçeve içine alınmasını kapsamaktadır. Baş çekim, başın alt kısmından çeneden başlayıp, başın üst kısmına kadar olan bölgenin çerçeveye alınmasıyla, ayrıntı çekim ise bütün çekim ölçekleri arasında daha yakın plandan gerçekleştirilerek yapılan çerçeveleme ile oluşturulmaktadır (Kasım, 2013: 72).



3.5. Aydınlatma

Alıcının hareketleri görebilmesi, konuyu destekleyebilmesi ve izleyicinin dikkatini istenilen noktalara yönlendirilebilmesi için aydınlatmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Kullanılan bütün aydınlatmalar yönetmenin amacına hizmet edecek şekilde tasarlanmaktadır. İzleyicide oluşturulmak istenen psikolojik duygulara paralel olarak aydınlatma gerçekleştirilmektedir.

Film dili içinde ışığın ayrı bir yeri ve önemi bulunmaktadır. Işık filmlerin başlangıç sahnesinden son sahnesine kadar var olmakla birlikte, bazı filmler ve bazı sahneler ışık ile anlam kazanmaktadır (Ankaralığıl, 2016: 128). Sinemada kontrastı, ışık gölge farklılığını ve aydınlık-karanlık yüzeyleri kullanarak gerçekleştirilen aydınlatmanın geneline “Chiaroscuro” aydınlatması denilmektedir. Chiaroscuro aydınlatması; anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışık olarak üçe ayrılmaktadır (Vardar, 2012: 53).

Anahtar ışık, kişi, obje ya da mekânı görünür kılmak ve konunun temel biçimini ortaya çıkartmak için kullanılmaktadır. Doğal ortamda güneş anahtar ışığını oluşturmaktadır. Yapay aydınlatmada ise anahtar ışık güneşin yerine geçmektedir. Kontrast oluşturulmak istenildiğinde sert ışık veren bir spot ışığı, kontrastsız bir görüntü oluşturulmak istendiğinde yumuşak ışık veren bir aydınlatma kaynağının kullanılması gerekmektedir (Algan 1999: 97).

Anahtar ışığın oluşturmuş olduğu gölgeleri ortadan kaldırmak veya azaltmak için dolgu ışığı kullanılmaktadır. Kontrastı azaltmak ve daha doğal bir anlatımı yakalayabilmek adına yumuşak ışık kaynağı kullanılarak istenilen atmosfer elde edilmektedir. Dolgu ışıkları genellikle dağınık ve yumuşak ışık veren aydınlatma kaynaklarından oluşmaktadır. Çerçevadaki konunun biçim, doku ve boyutlarının ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012: 134).

Konuyu fondan ayırmak ve konunun konumunu belirlemek amacıyla arka ışık kullanılmaktadır. Tamamlayıcı unsur olarak kullanılan arka ışık, bazen çerçeve içinde mevcut durumda bulunan bir gaz lambası ya da mum ışığı olarak karşımıza çıkarak sahne ve dekorla bütünleşmektedir. Bazı durumlarda da arka ışık, karakterin silüet olarak görülmesinde farklı anlamların ve görsel olarak etkileyici sahnelerin ortaya çıkarılmasında kullanılmaktadır. Silüet aydınlatmada kontrast artarak konu ışık üzerinde bir gölgeye dönüşmekte ve dış formu belirginleşmektedir (Mükerrem, 2012: 46).

Aydınlatma, nesnelere görünür kılabilmenin yanında, iki boyutlu görüntüye üçüncü boyut kazandırmak ve psikolojik etki oluşturmak için kullanılmaktadır. Anlatımın yaratıcı unsuru olarak karşımıza çıkan aydınlatma, duygu ve düşüncelerin yönlendirilmesinde, dramatik etkinin oluşturulmasında önemli bir yer tutmaktadır.

3.6. Ses

Filmlerde kullanılan sesler, müzikler ve efektler konuya farklı açılardan anlam katan ve konuyu destekleyen önemli unsurların arasında yer almaktadır. İç ses, dış ses ve çevresel sesler filme canlılık ve hareket katan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Toprak, 2012: 126-128).

İç sesler, kaynağı sahnede mevcut olarak bulunan veya sahne ile doğrudan ilişkili olan sesleri içermektedir. Bu sesler çerçeve içinde yer alan bir şeyi refere etmek için kullanılmaktadır. Kapı sesi, ayak sesi, araba sesi, hayvan sesi gibi sahnede kaynağı görünen sesler bu kapsamda değerlendirilmektedir. Dış sesler ise iç seslerin tam aksine, kaynağı sahnede görünmeyen veya sahne ile doğrudan bağı olmaksızın görüntülerle birlikte duyulan seslerden meydana gelmektedir (Sözen, 2017: 483). Ses kullanımı anlatıma derinlik, canlılık, gerçeklik katmakta ve görüntüyü destekleyici bir unsur olarak filmlerde kullanılmaktadır.

3.7. Kurgu

Kurgu görüntüleri arka arkaya eklemek değil (Rotha, 2000: 131), birbirini destekleyecek görüntülerin anlamlı şekilde birbirini takip ederek (Glynne, 2011: 197) hikâyenin ve duyguların ortaya çıkarılmasıdır (Bazin, 2013: 34). Özön de kurguyu, kayıt altına alınan görüntü ya da sesleri, senaryo sırasına göre dizerek filmin hikayesini ortaya çıkaracak şekilde anlatımın akışına uygun biçimde düzenlenmesi şeklinde



tanımlamaktadır. Bordwel ve Thompson, kurguyu anlamı ve anlatıyı ortaya çıkaran ve anlatısal devamlılığın sağlanabilmesi adına sinematografinin önemli bir unsuru olarak görmektedir.

Bütün sanat alanlarındaki gibi görsel hikâyeye sunma sanatı olan sinema sanatının da kendine has anlatı unsurları bulunmaktadır. Yönetmen sinemanın sunmuş olduğu anlatı unsurlarını kullanarak ele almış olduğu hikâyeyi en etkili şekilde izleyicisine sunmak ister. İzleyiciyi etkileyebilmek içinde film boyunca kullanmış olduğu aydınlatmayı, kamera açılarını, çekim ölçeklerini ve kompozisyonunu kurgu aşamasında kendi diline dönüştürür. Kısacası kurgu yönetmenin izleyicisiyle konuştuğu bir aşamadır.

4. Yöntem

Çalışmada örneklem olarak seçilen *Safranbolu'da Zaman* filmi nitel araştırma yöntemine göre incelenmiş ve nitel veri analiz yöntemi olarak da betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel analiz, bir sanat eserini, bir filmi, bir metni ayrıntılı bir şekilde gözlemleyerek ve detaylı bir şekilde tanımlayarak analiz etme sürecidir. Betimsel analiz, objektif bir yaklaşım benimseyerek, eserin fiziksel, görsel, işitsel ve içeriksel özelliklerini sistematik bir şekilde açıklamaktadır (Öztürk, 2024: 952). *Safranbolu'da Zaman* filminin içerik ve biçimsel çözümlemesi; kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, aydınlatma, ses ve kurgu kategorileri çerçevesinde betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Literatür taraması aracılığıyla kuramsal çerçevesi oluşturulan çalışmanın amacı, Suha Arın'ın anlatı yapısını nasıl oluşturduğunu ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Belgesel sinema nedir?
2. Belgesel sinemanın içeriksel ve biçimsel özellikleri nelerdir?
3. Sinemanın yaratıcı dili nasıl oluşturulur?
4. Süha Arın belgesel filmlerinde sinema dilini nasıl kullanmıştır?

Türkiye'de çekilen belgesel filmler bu çalışmanın evrenini, Süha Arın'ın 1976 yılında çekmiş olduğu *Safranbolu'da Zaman* filmi araştırmanın örneklemine oluşturmaktadır. Araştırma, Suha Arın'ın *Safranbolu'da Zaman* filmiyle sınırlandırılmıştır.

5. Süha Arın

Süha Arın Türkiye'de belgesel sinema denildiği vakit akla gelen isimlerin başında gelmektedir. Belgesel sinemanın en önemli yönetmenleri arasındadır. Belgesel sinema alanında çok sayıda öğrenci yetiştirmiş ve yeni ekollerin gün yüzüne çıkmasında önemli rol oynamıştır. Türkiye'de belgesel sinemanın ve belgesel sinema ilkelerinin yerleştirilmesinde, geniş kesimlere ulaştırılmasında önemli rol oynamıştır (Aytekin, 2013: 198).

5.1. Safranbolu’da Zaman Belgesel Filminin İçerik ve Biçim Çözümlemesi



Görsel 1. Safranbolu’da Zaman.

Bulunduğu topluma sıkı sıkıya bağlı olan yönetmen, sorumluluğu gereği toplumun sorununu kendi sorunu olarak görmeli ve ait olduğu toplumun değerlerine sahip çıkarak geleceğe aktarmalıdır. Toluma karşı sorumluluk bilinciyle yaşayan Arın’ın çalışmaları Anadolu ve Anadolu’nun kültüründen izler taşımaktadır. Bu sorumluluğun ve ait olduğu toplumun değerlerinin farkında olan Arın, neden mimari filmler çektiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Özellikle mimari filmler çektiğim doğru. Çünkü bir belgeselci için Türkiye, dünyanın en zengin mekânlarından biri. Ve özellikle de mimari açıdan çok büyük bir zenginliğe sahip. Bunun nedenleri çok çeşitli coğrafi iklim koşullarına sahip olması. Bir diğer neden de hem Batı’nın hem Doğu’nun rüzgârlarının burada harmanlanmış olması. Ve bunun sonucu olarak da dünyanın en özgün mimari örneklerinin Anadolu’da yeşermiş olmasını sayabilirim. Onun için mimari, bir belgeselci olarak benim hep ilgimi çekegelmiştir.” Yönetmenin farkındalığı başarıyı beraberinde getirmiştir.

Safranbolu’da Zaman filmi, kent belgeseli söz konusu olduğunda ilk akla gelen film olmaktadır. Kent filmleri arasında Safranbolu’da Zaman filminin önemli bir yeri vardır. Bu film bir toplumun kaybolmak üzere olan mimari yapısını, tarihi dokusunu ve kültürünü konu almakta ve zamana karşı direnişini gözler önüne sermektedir. *“Düşen damlalar gibi akıp giden zaman alıp götürdü birçok şeyi Safranbolu’dan”* cümlesiyle Safranbolu’nun zamana karşı direnişine vurgu yapmakta ve bu vurgu filmin geneline yayılmaktadır.

İnsanların yaşamış oldukları ekonomik sorunlar buldukları bölgeyi terk ederek farklı şehirlere göç etmelerine neden olmuş ve bu göçle birlikte Safranbolu’nun zamana karşı ayakta kalma direnişi başlamıştır. Ekonomik sıkıntılar, iş arayışı göçe neden olmuştur. Göç beraberinde Safranbolu’ya yalnızlığı ve ıssızlığı getirerek özgün mimarinin bozulmasına neden olmuştur. Terk edilmişliğin sonucu olarak geleneksel mimarinin özelliklerini yaşatan evler yavaş yavaş ıssızlaşmaya ve özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Ait olduğu topluma ait kültürün yok olmaması adına Arın, filmde işlemiş olduğu konuyu zaman temasına dayandırarak duygusal bir tonla izleyiciye sunmuştur.

Konunun aktarımında şiirsel bir dilin tercih edildiği bu filmde, insanlar tarafından terk edilen Safranbolu’nun geçen zaman içinde nasıl yalnız bırakıldığı üzerinde durulmuştur. Evlerin sessizliği üzerinden evlerin terk edilmişliği izleyiciye sunulmuştur. Arın, evlerin içinde bulunan musluklardan akan su görüntülerini kullanarak akıp giden zamana ve zamanın getirdiği yalnızlığa gönderme yapmıştır.

Bölgenin mimari özelliklerinin yanında günümüzde de az sayıda kişi tarafından icra edilmeye çalışılan unutulmaya yüz tutmuş meslek grupları üzerinde de durulmuştur. Arın, unutulmaya yüz tutmuş meslek grupları üzerinden, Safranbolu’nun zamana karşı direniş öyküsünü aktarmaya çaba göstermiştir. Safranbolu

terk edilmeye devam edilirse tıpkı unutulmaya yüz tutmuş meslek grupları gibi bölge mimarisinin de zamanla yok olacağı ve yerine yeni yapılanmanın gelerek bir kültürün tarihe karışacağına dikkat çekmeye çalışmıştır. Genellikle Anadolu ve Anadolu kültürü üzerine çalışmalar yapan Arın'ın *Safranbolu'da Zaman* filminin içeriğini, ait olduğu toplumun yok olmak üzere olan bir kültürel mirası oluşturmuştur.

5.2. Kamera Açısı

Kamera açıları, anlatıya farklı anlamlar katmak amacıyla kullanılmaktadır. Arın, nesnel bakış açısını kullandığı *Safranbolu'da Zaman* filminde izleyiciyi konuya dahil etmemiş, izleyicinin gözlemci olarak konuya dışarıdan tanıklık etmesini istemiştir.



Görsel 2. Nesnel açıya bir örnek.

Arın bu filmde kamerayı hareketli olarak kullanmış olsa da kamera hareketini genellikle göz seviyesinden başlatmıştır. Gündelik yaşamda insanların alışkın olduğu göz seviyesi açısını kullanan Arın, gerçekliği yansıtabilmek için kamera yüksekliğini göz seviyesine göre ayarlamıştır.



Görsel 3. Göz seviyesi açısına bir örnek.

Unutulmaya yüz tutmuş meslek gruplarını ele aldığı sahnelerde, meslek gruplarını yüceltmek ve önemini vurgulamak amacıyla alt açıyı kullanmıştır. Ayrıca alt açıyı Safranbolu mimarisinin ihtişamını vurgulamak amacıyla, üst açı tekniğini de terk edilen evlerin ıssızlığını gözler önüne sermek amacıyla kullanmıştır. Alt açı ve üst açı tekniklerine psikolojik etki uyandırmakla birlikte mekânın tüm inceliklerini evlerin içinde bulunan havuzları, odaların dizaynını, tavan süslemelerini, sedirleri ve dış mimarisini oluşturan parçaları gösterebilmek adına sık sık yer vermiştir.



Görsel 4. Alt açığa bir örnek.



Görsel 5. Üst açığa bir örnek.

5.3. Kamera Hareketleri

Filmin başından sonuna kadar mekânı tanıtmak amacıyla kamera hareketlerinden faydalanılmıştır. *Safranbolu'da Zaman* filminin mekân belgeseli olması nedeniyle kamera hareketleri amaca uygun şekilde kullanılmıştır. Özellikle de pan-tilt, zoom ve kaydırma hareketleri kullanılarak izleyicinin konudan uzaklaşmasının önüne geçilmiştir. Ortamın duygusunu izleyiciye yansıtabilmek için kamera hareketlerine dış çekimlerde olduğu gibi iç çekimlerde de yer vermiştir. Bölge mimarisinin özgün motiflerini, evlerin tasarımını en iyi şekilde aktarabilmek adına kamera hareketlerini devamlı olarak kullanmıştır. Kameranın odalardan odalara geçerken hareketli olması, kapalı kapıların açılıp kameranın kapıların arkasına bilinmezlin ötesine geçmesi filme hem estetik açıdan hem de anlatı açısından zenginlik katmış, sahnelerin akışını kolaylaştırmış ve filme canlılık kazandırmıştır.

5.4. Çekim Ölçeği

Uzak ve genel plan çekimleri filmin geçtiği mekânı göstermek ve izleyicinin mekân hakkında bilgi sahibi olması amacıyla kullanılmıştır. Uzak plan ve genel plan çekimleri de mekân belgeseli olması nedeniyle sıklıkla kullanılmıştır. Çünkü mekânın tanıtılmasında kullanılacak en uygun çekim ölçeği uzak ve genel çekim ölçeğidir.



Görsel 6. Uzak çekime bir örnek.

Genel ve uzak çekimlerin yanında ayrıntı çekim ölçeği de kullanılmıştır. Terk edilen evlerde terk edilmenin yansımalarını göstermek, filmin anlatısı içinde önemli görünen noktalar üzerine izleyicinin dikkatini çekmek için ayrıntı çekim ölçeği tercih edilmiştir. Sahipsiz kalan evlerin zaman içinde nasıl yıprandığını (çürümüş tavanlar, çatlamış dolaplar, parçalanmış çatı kiremitleri) gözler önüne serilebilmek ve dramatik etkiyi arttırmak için ayrıntı çekimlerden yararlanılmıştır.



Görsel 7. Ayrıntı çekime bir örnek.

5.5. Aydınlatma

Çerçeve içinde vurgulanıp öne çıkarılmak istenen bölgeler ve izleyicinin dikkatinin çekilmesi gereken noktalar aydınlatma tasarımıyla gerçekleştirilmektedir. Doğal ve yapay aydınlatma olarak iki tür aydınlatma bulunmaktadır. Arın, *Safranbolu'da Zaman* filminde tasarlamış olduğu aydınlatma ile ışık gölge kontrastı oluşturarak dikkatleri demir ustasının üzerinde toplamıştır. Ön planın aydınlık geri kalan yerlerin karanlıkta bırakıldığı cameo aydınlatması oluşturularak gereksiz detayların izleyicinin dikkatini dağıtmasının önüne geçilmiştir. Yanal yönden gelen aydınlatma aracılığıyla yüksek ışık gölge kontrastı elde edilerek dramatik etki sağlanmıştır.



Görsel 8. Cameo aydınlatmaya bir örnek.

5.6. Ses

Safranbolu'da Zaman filmi, görüntülerin kayıt altına alındığı sırada kayıt altına alınmış olan çan seslerinin duyulmasıyla başlamaktadır. Zamana karşı direnişi ele alan bu filmde çan seslerinin duyulmasıyla birlikte Safranbolu'nun zamana karşı olan yarışı başlatılmıştır. Çan seslerinin hemen ardından dramatik yapıyı güçlendirmek amacıyla fondaki müzik yerini almakta ve klasik sözlü anlatımın tercih edildiği, *Safranbolu'da Zaman* filminde ilk görüntünün çerçevede yer almasıyla beraber anlatıcı konuyu destekler nitelikte olan şiiri okuyarak filme giriş yapmaktadır. Yapılan bu girişin ardından ikinci anlatıcı tarafından okunan şiire eşlik eden görüntülerle bilgilendirmeye devam edilmektedir. Bu anlatı filmin başından sonuna kadar devam etmektedir. Filmin sadece (29':25" ve 30':15") dakikaları arasında röportaj (konunun gerçek kişiler tarafından anlatımı) kullanılmıştır. Anlatıcı tarafından sunulan bilgiler sürekli olarak görüntülerle desteklenmiştir. Çekim aşamasında sesin görüntülerle aynı zamanda kayıt altına alınması gerçeklik bakımından önemli bir görev üstlenmektedir. Konunun geçtiği mekânın atmosferini izleyiciye yansıtmak amacıyla filmde yer verilen bu sesler mekânın parçası haline gelmektedir.

Dış anlatıcının kullanıldığı bu filmde yok olmak üzere olan meslek gruplarının izleyiciye sunulduğu bölümlerde; (00:23:43-00:24:49) arasında demirciler çarşısındaki çekiç sesleri, (00:26:04- 00:27:13) arasında saat sesleri görüntülerle aynı anda kaydedilmiş ve mekânın atmosferi izleyiciye yansıtılmıştır. Arın'ın doğal ses olarak kullandığı çan sesi ve su sesi bütün filmin anlatısını özetlemekte ve izleyiciye iletmek istediği mesajı çok net bir biçimde ortaya koymaktadır. Çan sesini kullanarak Safranbolu'nun zamana karşı yarışını başlatırken, su sesini kullanarak akıp giden zamanı ifade etmiş ve filmin sonunda yer verdiği çan sesini de kaybolmakta olan bir mirasın kaybolmaması için yardım çağlığı anlamında kullanmıştır.

5.7. Kurgu

Yönetmen sinemanın olanaklarını kullanarak anlatı dilini oluşturmaktadır. Yönetmen ilk olarak ele alacağı konuyu, ikinci olarak da ele alacağı konuyu nasıl anlatacağını belirlemektedir. Kamera açıları, çekim ölçekleri, aydınlatma, kompozisyon gibi anlatıya yardımcı olan unsurların yanında, görüntüleri anlamlı kılarak anlamın oluşmasına yardımcı olan unsur kurgudur. Kurgu yönetmen ile izleyici arasında bağ kuran anlamlı bir dildir.

Bütün filmlerin genellikle giriş ve sonuç bölümleri bulunmaktadır. Giriş ve sonuç arasında hikâye yerleştirilir ve anlam oluşturulur. Çan sesi, Safranbolu'da Zaman filminde kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Filmin anlatısı giriş ve sonuç bölümünde yer verilen çan seslerinin arasına yerleştirilmiştir. Çan sesleri Safranbolu'nun çağlığı olarak yansıtılmıştır. Arın, filmi zaman kavramı üzerine yerleştirmiştir. "Karanlık bir gecede bir çeşmenin ağzından düşen damlalar gibi durmadan aktı zaman" söylemiyle zaman imgesi suda somutlaştırılmış ve yok oluşun hikayesi şiirsel bir dille izleyiciye aktarılmıştır. Filmin zaman kavramı üzerine yerleştirmesindeki amaç su gibi akıp geçen zamanın bölgede yaşayan insanların ve bölge

mimarisi üzerindeki etkisini gözler önüne serebilmektir. Bu etkiyi oluşturabilmek adına bölgede yok olmak üzere olan demircilik, saatçılık, ayakkabıcılık gibi meslek gruplarını icra eden yaşlı kişilere filmde yer vermiştir. Zamana karşı yorgun düşen yaşlı insanları kullanarak Safranbolu'ya gönderme yapmıştır. Yaşlı insanları kullanarak Safranbolu'ya gereken önem verilmezse bir kültürel mirasın yok olacağı mesajı verilmiştir. Yönetmen istediği dramatik duyguyu oluşturabilmek, izleyiciyi etkilemek ve duyguları harekete geçirmek amacıyla filmin çekimlerini sonbahar mevsiminde gerçekleştirmiş ve sonbaharın renklerini kullanarak amacına ulaşmaya çalışmıştır.

Arın, *Safranbolu'da Zaman* filminde, yönetmenliğin sorumluluğu gereği sinemanın sunmuş olduğu olanakları kullanarak kültürüne sahip çıkmış, bir mirasın yok olmaması için sorunu ortaya koymuş, toplumu konudan haberdar etmiş, insanların duygularına seslenerek, Safranbolu mimarisinin göz göre göre yok olmasına izin vermemiştir.

6.Sonuç ve Değerlendirme

Toplumı yakından ilgilendiren toplumsal sorunlar belgesel sinema alanında kendine yer bulmuştur. Belgesel sinema toplumların gündelik yaşamını, kültürünü ve yaşam değerlerini konu alarak gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Belgesel sinema yaşanmışlıkların kayıt altına alınmasında, dönemlerin belgelenmesinde ve dönemler içinde ortaya çıkan sorunların çözüme kavuşturulmasında önemli bir yer edinmiştir. Bu noktada önemli olan konunun doğal ve gerçekçi şekilde ortaya konulmasıdır.

Özünde gerçekliği barındıran belgesel sinema yönetmeni ister bu gerçekliği yeniden yorumlasın isterse var olan gerçekliği pekiştirip gelecek nesillere belge olarak aktarmaya çalışsın gerçeğin özünden uzaklaşmamalıdır. Gerçekliği daha etkili şekilde ortaya koymak ve kitlenin dikkatini çekebilmek adına sinemanın sunduğu teknik olanaklardan faydalanarak yapıtını ortaya koymalıdır. Anlatıyı ve anlamı oluşturan teknik unsurlar yönetmenin anlatı dilini zenginleştirmesinde, filmde ortaya konan problemin en kolay ve sade şekilde muhataplarına iletilmesinde önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

Safranbolu'da Zaman filmi konusunu gerçek yaşamdan almıştır. *Safranbolu'da Zaman* filmi, bölgenin toplumsal yapısını, mimari özelliklerini ve kendine has dokusunu konu almaktadır. Safranbolu'nun zamana karşı vermiş olduğu direniş mimari yapılarla ve meslek gruplarıyla sunulmuştur. Dış anlatıcının kullanıldığı filmde anlatım sürekli olarak görüntülerle desteklenmiş ve izleyicinin konuyu benimsemesi bu şekilde sağlanmıştır. Arın, sinemanın anlatı unsurlarını kullanarak anlatısını oluşturmuş ve gerçekliğe müdahalede bulunmadan konuyu sade şekilde izleyiciye sunmuştur. Sadece konuya odaklandığı, çerçeveye gereksiz hiçbir unsuru yerleştirmedeği görülmüştür. Arın kamerayı nesnel olarak kullanmış ve gerçekliği bozmamak adına göz seviyesi açısını kullanmıştır. Kamera açılarından alt açı ve üst açıyı sahnedeki anlatıyı destekleyecek şekilde kullanmıştır. Mimarinin en ince detaylarını izleyiciye sunmak, konuyu dramatize etmek ve izleyiciyi konudan koparmamak adına ayrıntı çekimlerine yer vermiş ve kamera hareketlerine sıklıkla başvurmuştur. Sahneye estetik değer katmak ve izleyiciyi konunun içine çekmek amacıyla o güne kadar kullanılmamış olan kaydırma hareketini de bu filmde kullanmıştır.

Aydınlatmayı hem konuyu görünür kılmak hem de estetik değer katmak amacıyla kullandığı görülmektedir. İç mekân çekimlerinde çerçeve içinde mevcut bulunan ateş ve lambayı ışık kaynağı olarak kullanmıştır. Işık kaynaklarıyla yüksek ışık gölge kontrastı oluşturarak izleyicinin dikkatini istediği noktalara çekmiştir. Hem izleyicinin bakışını yönlendirmiş hem de dramatik etkiyi yakalamıştır.

Ortam seslerini hem konunun atmosferini desteklemek hem de anlatıyı oluşturmak amacıyla kullandığı görülmektedir. Arın, şiirsel bir anlatının hâkim olduğu filmde ortam sesleri ve çevresel seslerle birlikte müzik kullanımıyla konu dramatize ederek izleyicinin duygusunu harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Çan seslerini kurgunun temelini yerleştiren Arın, filmi zaman kavramı üzerinden ele alarak zamana karşı yarışı gözler önüne sermiştir. Bu kullanımla zamanın Safranbolu'dan bu zamana kadar neler götürdüğünü ve daha neleri götürebileceğini etkili şekilde ortaya koymuştur. Çan seslerini çığlık ve uyarı anlamında kullanmış



ve amacına ulaşarak Safranbolu'nun UNESCO Dünya Miras Listesi'ne girmesini sağlayarak bir kültürün yok olmasının önüne geçmiştir.

Yapılan analizler sonucu filmin içeriğinin yönetmenin anlatısını etkilediği ortaya konulmuştur. Yönetmenin ele aldığı konu, yönetmenin konuya bakış açısını şekillendirmiş ve konuya uygun çekim tekniklerini kullanmıştır. Süha Arın'ın gerçekliği pekiştirip belgeleme telaşında olduğu görülmektedir. Bu belgelemeyi yaparken, gerçeği yakalama peşindeyken estetik unsurları da göz ardı etmemiştir. Sinemanın sunmuş olduğu imkanları kullanarak anlatı dilini kurmuş ve kurmuş olduğu anlatıyla geniş bir kesimin dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Kaynakça

- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Ağaoğlu, Y. (1998). Türk Arkeolojik Belgesel Filmleri ve Süha Arın'ın Arkeolojik Belgesel Filmleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytekin, H. (2013). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Algan, E. (1999). Görüntü Yönetmenliğine Giriş, Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti. Yayınları.
- Ankaralığıl, N. (2016). Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme, Konya: Literatürk Yayınları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). Film Sanatı, (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brown, B. (2014). Sinematografi Kuram ve Uygulama, (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Büker, S. (1991). Sinemada Anlam Yaratma, Ankara: İmge Kitabevi.
- Büker, S. (2010). Sinemada Anlam Yaratma, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Cereci, S. (1997). Belgesel Film, İstanbul: Şule Yayınları.
- Çöm, Ş. (2019). Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik: Kuramsal Bir İnceleme Suha Arın Belgeselleri. Literatürk Yayınları.
- Gider, N. (2007). Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema, Marmara İletişim Dergisi, C. 12, S. 12.
- Glyne, A. (2011). Belgeseller Nasıl Yapılır. (Çev: Zeynep Mertoğlu Oğur, Nalan Işık Ceber). Kalkedon Yayınları.
- Gündeş, S. (1998). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları, 1. Basım, İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Güngör, Ş. (1994). Sinemada Görüntü Yönetmeni, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Kasım, M. (2013). Reklam Fotoğrafçılığı, 2. Basım, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Küçükcan, U. (2005). Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2007). Sinemanın Beş Temel Ögesi, (Çev. Hakan Gür), Ankara: İmge Yayınları.
- Mutlu, E. (1995). Televizyonda Program Yapımı, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Mükerrem, Z. (2007). *Sinema Gerçek-Gerçek Sinemada Sanatçı Kimliği ve Küreselleşme*, Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Sinema Eseri Sahipleri 144 Meslek Birliği Yayını.
- Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitapevi, İstanbul: Bayrak Matbaacılık.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*, 3. Basım, İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Öztürk, A. (2024). *Gündelik Hayat Sosyolojisi ve Sinema: 'Neşeli Hayat' Film Örneği*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, C.23, S.91.
- Parsa, S. (2008). *Göstergebilimsel Bir Kod Olarak Film Kurgusu*, Film Çözümlenmeleri, İstanbul.
- Pembecioğlu, N. (2005). *Belgesel Film Üstüne Yazılar*, İstanbul: Babil Yayınevi.
- Rabiger, M. (1998). *Directing The Documentary*, Boston.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Sözen, M. (2008). *Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlenmeler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.20.
- Sözen, M. (2017). *Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlar, Filmler, Çözümlenmeler*, Akademik Bakış Dergisi, S. 61.
- Kafalı, N. (1993). *Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kuruoğlu, H. (2007). *Belgesel Sinema, Belgesel Film Yaratıcılığında Olanaklar, Sınırlar ve Bu Sınırları Belirleyen Faktörler*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını.
- Kuruoğlu, H. (2006). *Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanak ve Sınırlar*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, İstanbul.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*, (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Tanakıncı, O. (2007). *Belgesel Sinemanın Belgesel Yaratıcılığı*, Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Wineyard, J. (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri*, (Çev. Gökhan Rızaoğlu), İstanbul: İstanbul Organizasyon Yapım.
- Vardar, B. (2012). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Yücel, T. (1979). *Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam*, İstanbul: Ada Yayınları.