



Yavaş Sinemada Dedramatizasyon Stratejileri: *Küf* Filmi Örneği

Coşkun Liktör

ÖZ

Gerçek zamanla filmsel zamanın örtüştüğü uzun çekimler, aksiyon içermeyen durağan kadrajlar, yavaş kamera hareketleri ya da sabit kamera tercihi, minimal oyunculuk tarzı gibi unsurların katkıda bulunduğu yavaş bir tempoya sahip sanat filmleri, yavaş sinema başlığı altında gruplandırılır. Dramatik olan her şeyin reddi anlamına gelen dedramatizasyon, yavaş sinemanın en belirgin özelliklerinden biridir. Neden-sonuç ilişkisine dayalı klasik dramatik yapının reddedilerek sıradan, gündelik aktivitelerin betimlenmesi, karakterlerin sadece durup beklediği veya amaçsızca yürüdüğü ölü zamanlara yer verilmesi ve zamanı genişletip yayan uzun çekimler, yavaş filmlerin dramatik unsurlardan ve duygusallıktan arınmış minimalist üslubunun köşe taşlarını oluşturur. Bu çalışma, yavaş sinemada kullanılan dedramatizasyon stratejilerini örneklem olarak seçilen bir film özelinde incelemeyi hedeflemektedir. Ali Aydın'ın on sekiz yıl önce gözüaltında kaybedilen oğlundan haber almaktan ümidini kesmeyen acılı bir babaya odaklanan ilk uzun metrajlı filmi *Küf* (2012), bu çalışma kapsamında örneklem olarak seçilmiştir. Bu seçimde *Küf*'ün temposunun yavaşlığı ve dramatik potansiyeli yüksek bir konuyu dramatikleştirilmeden perdeye taşıması belirleyici olmuştur. *Küf*'ten amaçlı örneklem tekniği kullanılarak seçilen sahneler biçimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiş, çekimler uzunluk, çerçeveleme, kompozisyon, kamera hareketleri ve mizansen açısından incelemeye tabi tutulmuştur. Bu inceleme sonucunda uzun çekimler, ölü zamanlar, dramatik potansiyeli yüksek olayların dolaylı yoldan ele alınarak duygunun sönümlenmesi gibi yavaş sinemaya özgü dedramatizasyon stratejilerinin filmde bir kayıp babasının acısının dramatikleştirilmeden, duygusallıktan uzak bir şekilde perdeye yansıtılmasında önemli bir rol oynadığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Yavaş Sinema, Dedramatizasyon, Ölü Zaman, Uzun Çekim, Biçimsel Analiz, *Küf*

COŞKUN LİKTÖR

Dr.

cliktör@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2139-6561

Atıf: Liktör, C. (2025). Yavaş sinemada dedramatizasyon stratejileri: *Küf* filmi örneği. *Selçuk İletişim*, 18(Sinema özel), 104-127. <https://doi.org/10.18094/josc.1695842>



Dedramatization Strategies in Slow Cinema: A Case Study of the Film *Mold*

Coşkun Liktör 

ABSTRACT

Art-house films characterized by a slow pace facilitated by such factors as long takes where real time and cinematic time overlap, still frames devoid of action, slow-moving or fixed camera and a minimalist acting style are grouped under the heading slow cinema. A prominent characteristic of slow cinema is dedramatization, which means the rejection of everything dramatic. The rejection of classical dramatic structure based on cause-effect relationship, the depiction of ordinary, everyday activities, the proliferation of dead time where characters merely wait or walk pointlessly and long takes that stretch time, are the cornerstones of slow films' minimalist style which is devoid of sentimental and dramatic elements. This study aims to analyse the dedramatization strategies employed in slow cinema with reference to a sample film. The film selected for analysis is Ali Aydın's feature debut *Mold* (2012), which focuses on a grief-stricken father who has not given up hope of receiving news about his son who disappeared while under custody eighteen years ago. *Mold's* slow pace as well as its portrayal of a subject matter with high dramatic potential in an undramatic manner have played a determining role in the film's selection. Scenes from the film selected using purposive sampling technique are examined through the method of stylistic analysis and each shot is dissected in terms of its length, framing, composition, camera movements and mise-en-scene. Thus, it is demonstrated that dedramatization strategies characteristic of slow cinema such as long takes, dead time and treating events with high dramatic potential in an oblique fashion to suppress emotion play an important role in the film's portrayal of a father's grief without recourse to dramatization or sentimentality.

Keywords: Slow Cinema, Dedramatization, Dead Time, Long Take, Stylistic Analysis, *Mold*

COŞKUN LİKTÖR

Dr.

cliktör@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2139-6561

Citation: Liktör, C. (2025). Dedramatization strategies in slow cinema: A case study of the film *Mold*. *Journal of Selcuk Communication*, 18(Cinema special), 104-127. <https://doi.org/10.18094/josc.1695842>

GİRİŞ

İzleyiciyi görüntü ve ses bombardımanına tutan ana akım filmlerin hızlı temposuna meydan okuyan yavaş sinema, üsluplarındaki benzerliğe dayanarak bir arada gruplandırılan, ama başka açılardan birbirlerinden oldukça farklı filmleri kapsayan, kuralları konulmamış bir sinema akımı olarak tanımlanır (de Luca & Jorge, 2016, s. 4). Dramatik unsurlardan ve duygusallıktan arınmış, aksiyondan ziyade atmosferin öne çıktığı minimalist bir üsluba sahip yavaş filmler, klasik anlatı sinemasının aksine neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatılar inşa etmek yerine hayatın rutin akışını ve olağan, gündelik aktiviteleri perdeye taşır. Yavaş filmlerde hem kamera hareketleri hem kadraj içindeki oyuncuların devinimleri, hem kurgunun temposu, hem de olay akışı yavaştır; yavaşlık estetiği, tüm bunların bileşkesinden ileri gelir (Çağlayan, 2018, s. 7). Tayvan'dan Hou Hsiao-hsien ve Tsai Ming-liang, Macaristan'dan Bela Tarr, İran'dan Abbas Kiarostami, Yunanistan'dan Theo Angelopoulos, Portekiz'den Pedro Costa, ABD'den Gus Van Sant, Çin'den Jia Zhangke, Tayland'dan Apichatpong Weerasethakul ve Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan yavaş sinemanın önde gelen temsilcileri arasında sayılır (Lim, 2014, s. 14). Bu yönetmenlerin son yirmi yılda uluslararası festivallerde kazandığı başarı, yavaşlık estetiğinin sanat sinemasında yükselen trend haline geldiğinin göstergesidir.

2000 sonrası bağımsız Türkiye sinemasında da tüm dünyada olduğu gibi yavaşlık estetiğinin yaygınlaştığına tanık oluruz. Sinemamızda yavaşlık estetiğinin bayraktarlığını yapan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin (*Kasaba* [1997], *Mayıs Sıkıntısı* [1999], *Uzak* [2002], *İklimler* [2006], *Bir Zamanlar Anadolu'da* [2011]) yanı sıra Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesi (*Yumurta* [2007], *Süt* [2008], *Bal* [2010]) ve Tayfun Pirselimioğlu'nun vicdan ve ölüm üçlemesi (*Rıza* [2007], *Pus* [2009], *Saç* [2010]) de dahil olmak üzere *Beş Vakit* (Erdem, 2006), *Zefir* (Baş, 2011), *Babamın Sesi* (Eskiköy & Doğan, 2012), *İz* (Aydın, 2011), *Gözetleme Kulesi* (Esmer, 2012), *Küf* (Aydın, 2012), *Kalandar Soğuğu* (Kara, 2015), *Bozkır* (Özel, 2019) gibi geçtiğimiz yirmi yılda çekilen birçok film yavaşlık estetiğinin damgasını taşır. Hatta *Küf*'ün yönetmeni Ali Aydın (2013), son dönemde çekilen bağımsız filmlerin arasındaki üslup benzerliğine dikkat çekerek şöyle der: "Artık Türk filmlerinin tipik özellikleri var: Uzun plan sekanslar, zaman hissi ve mekan olarak da çoğunlukla taşra." Ali Aydın (2013), hayatı bitmek bilmez bir bekleyişten ibaret bir karakterin hikayesini anlatmanın en uygun yolu olduğu için *Küf*'te plan-sekansların ağırlıkta olduğu bir anlatımı tercih ettiğini söyler. Aydın'ın yavaş temposuyla dikkat çeken ilk uzun metrajlı filmi *Küf*, on sekiz yıl önce, 1990'larda İstanbul'da üniversitede okurken ortadan kaybolan oğlunun akıbetini öğrenmek için onca yıldır her on beş günde bir dilekçe yazmaktan vazgeçmeyen bir babayı odağına alır. Yavaş filmlerde kullanılan dedramatizasyon stratejilerini incelemeyi amaçlayan bu çalışmada oğlundan haber almaktan ümidini

kesmeyen acılı bir kayıp babasının ıstıraplı bekleyişini duygusallıktan uzak bir sinema diliyle perdeye taşıyan *Küf* filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bu seçimde araştırmacının öznel yargısına dayanarak araştırmacının amacına en uygun örneği seçtiği amaçlı örnekleme tekniği (Dudovskiy) kullanılmıştır. *Küf* filminin seçilmesinin başlıca nedenlerinden biri, uzun çekimler, sabit kamera kullanımı, durağan görüntüler, minimal oyunculuk dahil yavaş sinema estetiğinin birçok özelliğini barındıran yavaş tempolu bir film olmasıdır. *Küf*'ün dramatik potansiyeli yüksek bir konuyu dramatik unsurlardan ve duygusallıktan arınmış bir sinema diliyle işlemesi, çalışmanın amacına uygun bir örnek olduğu düşüncesini kuvvetlendirmiştir. *Küf*'ün seçilmesinin başka bir nedeni de yavaş sinema perspektifinden ele alınmamış bir film olmasıdır. Daha önce biçimsel açıdan incelenmemiş bir film seçilerek Türkiye sineması çalışmalarına özgün bir katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Hem yavaş filmlerin hem de genel olarak sanat sinemasının önemli bir özelliği olduğu halde Çağlayan'ın (2018, s. 55) da vurguladığı gibi üzerine yeterince araştırma yapılmamış bir konu olan dedramatizasyonu konu edinmesi, çalışmanın özgün değerini arttırmaktadır.¹

Bu çalışmada, bir filmi çekim uzunluğu, çekim ölçeği, kamera hareketleri ve açıları, çerçeveleme, kompozisyon, ışık, oyunculuk tarzı, kurgu, diyalog ve ses gibi unsurlarla ilgili tercihler açısından çözümlemeyi, bu tercihlerin filmin anlamını ve duygusal etkisini nasıl şekillendirdiğini sorgulamayı öngören biçimsel analiz yöntemine başvurulmaktadır. *Küf* filminin analizine geçilmeden önce yavaş sinema estetiği, dedramatizasyon kavramı ve çalışmanın yöntemi kısaca tanıtılmakta, ardından *Küf* filminde kullanılan dedramatizasyon stratejilerinin aydınlatılması amacıyla filmde amaçlı örnekleme tekniği kullanılarak seçilen sahneler biçimsel analiz yöntemiyle çözümlenmektedir. Bu çözümlemeler vasıtasıyla *Küf* filminde dramatik etkiyi aşındırmaya ve duyguyu sönümlemeye hizmet eden dedramatizasyon stratejilerinin aydınlatılması, böylelikle sinemada dedramatizasyon ile ilgili literatüre özgün bir katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

BEYAZ PERDEDE YAVAŞLIK ESTETİĞİ

“Yavaş sinema” terimi yirmi birinci yüzyılın başlarında dolaşıma girdiği halde sinemada yavaşlık estetiğinin kökeni çok daha önceye dayanır. Carl Theodor Dreyer, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Andrey Tarkovski ve Chantal Akerman gibi yönetmenlerin öncüleri arasında yer aldığı yavaş sinemanın film çalışmaları bünyesinde bir kavram olarak ortaya çıkması 2000’lerin ortalarını

¹ David Bordwell’in (2005, s. 140-185) *Figures Traced in Light* kitabındaki bir bölüm, bir sinema başvuru kitabındaki bir madde (Guynn, 2011) ve de Luca (2013) ile Çağlayan’ın (2018) kitaplarındaki değiniler dışında sinemada dedramatizasyon ile ilgili bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır.

bulan oldukça güncel bir gelişmedir (Gronstad, 2016, s. 274). Yavaş sinema kavramını ilk kez 2003'te bir terim olarak kullanan Fransız film eleştirmeni Michel Ciment (2003), Hollywood filmlerinde çekim uzunluğunun giderek kısalmasına tepki olarak ortaya çıktığını ileri sürdüğü “yavaşlık ya da tefekkür sineması”nın temsilcileri arasında Bela Tarr, Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami ve Nuri Bilge Ceylan gibi isimleri sayar. Yavaş sinema kavramına daha kuramsal bir açıdan yaklaşan Matthew Flanagan (2008) da ana akım sinemaya egemen olan hız kültürüne meydan okuyan yavaş filmleri, uzun çekimlerin ağırlıkta olduğu, dramatik unsurlardan arınmış, neden-sonuç ilişkisine dayanmayan, merkezlessiz, minimalist filmler olarak tanımlar. Birleşik Krallık’ın önde gelen sinema dergisi *Sight & Sound*’da yayınlanan bir yazısında yavaş sinemanın geçtiğimiz on yılda hem sinefillerden hem de eleştirmenlerden yoğun ilgi gördüğünü belirten Jonathan Romney’e (2010) göreyse yavaş filmler, “olayların geri plana düştüğü, atmosferin, çağrışımların ve yoğun bir zamansallık hissinin ön plana çıktığı, yavaş, şiirsel, düşündürten filmlerdir. Bu filmler izleme sürecinin gerçek zamanlı bir deneyim olduğunun altını çizer; filmi izlemekle geçirdiğimiz her dakikanın, her saniyenin farkına varmanızı sağlar.”

İzleyiciyi göz alıcı imgeler ve yüksek sesler bombardımanına tutan ana akım sinemanın tam aksine düşünceye alan açan bir “tefekkür sineması” olarak tanımlanan (de Luca, 2013, s. 13) yavaş sinemanın belli başlı özellikleri şöyle özetlenebilir: Zamanı genişletip yayan uzun çekimler, aksiyon içermeyen durağan kadrajlar, sabit kamera tercihi, geniş ölçekli planlarla gözler önüne serilen ıssız doğa manzaraları, müziğe hemen hemen hiç yer verilmeyen, ortam seslerinin vurgulandığı ses bandı, seyrek diyaloglar, sessiz, ketum karakterler, sade, minimal oyunculuk tarzı... Yavaş filmlerin yavaşlığı her şeyden evvel görsel üsluplarından kaynaklanır. Zamanı bölüp parçalamak yerine zamanın doğal akışını duyumsatan ve böylelikle “zamansal bir gerçekçilik” (temporal realism) hissi veren uzun çekimler, yavaşlık estetiğinin belkemiğini oluşturur (Lim, 2014, s. 21). Kesmelere sık başvurulmaması zamanda ve mekanda atlamaları en aza indirerek tempoyu yavaşlatır (Jaffe, 2014, s. 3). Dolayısıyla yavaş filmlerde kameranın işlevi – sinemanın temelde fotografik bir doğası olduğunu savunan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçi film kuramcılarının vurguladığı üzere – fiziksel gerçekliği kesintisiz bir şekilde kayıt altına almaya indirgenir. Ne var ki Lim’in (2014, s. 79-80) de vurguladığı üzere çekim uzunluğu tek başına yavaşlığın garantisi değildir; çekimin içeriğini oluşturan aksiyon, diyalog, ses ve müzik gibi faktörler ile kamera hareketleri ve çekim ölçeği gibi sinematografik unsurlar da tempoyu belirlemede önem arz eder. Yavaş sinemada Bela Tarr’ın filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz türden kaydırmalı çekimler ve yavaş çevrinme hareketleri dışında kamera hareketine rastlanmaz. Yavaş filmlerde kamera hareketlerinin yanı sıra kadraj içindeki oyuncuların hareketleri de yavaştır. Diyalog sahnelerinde konuşmalar uzun

duraklamalarla bölünür. Dahası sabit kamera ve durağan kadrarlar ile yaratılan durağanlık hissi filmin ses tasarımıyla da desteklenir. Diegetik ve diegetik olmayan müzik, üst ses gibi işitsel unsurlara ekseriyetle yer verilmeyen yavaş filmlerin işitsel evreni hayvan sesleri, kuş cıvıltıları, rüzgarın uğultusu, yağmur, gök gürültüsü gibi ortam seslerinden oluşur (Lim, 2014, s. 10). Yakın planlardan ziyade geniş ölçekli planların ağırlıkta olduğu yavaş filmlerde uzak planlarla gözler önüne serilen ıssız doğa manzaralarına sıkça rastlanır. İzleyiciyle karakterler arasına mesafe koyan uzak planların yanı sıra oyuncuların donuk, ifadesiz yüzleri ve minimal oyunculuk tarzı da izleyicinin karakterlerle duygusal bir bağ kurmasının önünü alır.

Yaygın görüşe göre sade, minimalist bir üsluba sahip yavaş filmlerin kökleri, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan modern sinemada, bilhassa İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde yatar (Nagib, 2016, s. 29). Stüdyo yerine gerçek mekanların tercih edilmesi, yapay ışıklandırmadan ziyade doğal ışık kullanımı, gösterişli dekorlara, kostümlere, set tasarımlarına, parlak renklere, yer verilmeyen, sade, süssüz mizansenler, zamansallık hissi veren uzun çekimler İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile yavaş sinema arasındaki ortak özelliklerin başlıcalarıdır (Lim, 2014, s. 1-2). Gerçekçi film kuramının önde gelen ismi Andre Bazin (2005, s. 76-77), Yeni Gerçekçi klasiklerden De Sica'nın *Umberto D.* (1952) filminin tam manasıyla gerçekçi bir "zaman sineması"nın nasıl olması gerektiğini net bir şekilde gösterdiğini söyler. Bazin'e göre *Umberto D.*'nin bunu en iyi örneklendiren sahnesi oda hizmetçisi Maria'nın sabah rutinini betimleyen sahnedir. Bu sahne, Maria'nın yataktan kalkıp mutfığa gitmesi, kibritle ocağı tutuşturması, çaydanlığa su doldurup ocağa koyması, bir an durup pencereden dışarıya bakması, kahve öğütmesi gibi anlatıyı ileriye taşıma işlevine sahip olmayan, sıradan, gündelik aktiviteleri perdeye taşır. Keza yavaş filmler de hayatın rutin akışını ve olağan, gündelik aktiviteleri konu edinir (Çağlayan, 2018, s. 56). Sözgelimi Bela Tarr imzalı *Torino Atı* (2011), rüzgarın devamlı sert estiği çetin bir coğrafyada yaşam mücadelesi veren bir baba ile kızının aynı eylemlerin boyuna yinelenmesinden ibaret günlük rutinine odaklanır. Tekrarlarla dolu bu yavaş tempolu film boyunca babayla kızının masada karşılıklı oturup haşlanmış patates yemesini, kuyudan su çekmesini, emektar atlarını her akşam ahıra kapatıp her sabah ahırdan çıkarmalarını izleriz tekrar tekrar. Yürümek, beklemek, yemek yemek, boş boş oturmak gibi gündelik hayatın bir parçası olan en sıradan eylemleri perdeye taşıyan yavaş filmlerde hiçbir şey yapmadan bekleyen karakterlere sıkça rastlanır. Bu karakterler illaki bir şeylerin olmasını bekliyor da değildirler üstelik. Öyle ki "bu filmlerde hiçbir şey olmuyor" cümlesi, yavaş filmlere en sık yöneltlen eleştirilerin başında gelir (Jaffe, 2014, s. 3).

Neden-sonuç ilişkisine dayalı bir hikaye anlatmak yerine sıradan, gündelik olayları konu edinen yavaş filmlerin en önemli özelliklerinden biri dramatik anlatı yapısına sahip olmamalarıdır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan, üç perdeli klasik dramatik yapının kökeni, Aristoteles'in *Poetika*'da

ortaya koyduğu tragedyayı tanımına dayanır. Aristoteles (1987, s. 27) tragedyayı bütünlüğü olan, diğer bir deyişle bir başı, ortası ve sonu bulunan bir eylemin taklidi olarak tanımlar. On dokuzuncu yüzyıl Alman yazarı Gustav Freytag (2004) tarafından Aristoteles'in *Poetika's*ından yola çıkarak geliştirilen Freytag piramidi adlı yapısal model ise giriş, yükselen aksiyon, doruk noktası, düşen aksiyon ve sonuç olmak üzere beş bölümden oluşur. Klasik anlatı sineması da dramatik çatışmalar nedeniyle gittikçe tırmanan aksiyonun doruk noktasına ulaştıktan sonra düşüşe geçtiği ve neticede olayların bir sonuca bağlandığı piramit şeklindeki bu klasik anlatı eğrisini takip eder. Ne pahasına olursa olsun izleyicinin ilgisini diri tutmak ve sıkıcılığa düşmemek adına izleyicinin duygusal katılımını teşvik eden ana akım filmler, heyecan, gerilim ve çatışmalarla dolu hikayeler anlatırken klasik dramatik yapıya bel bağlar. Corrigan ve White (2017, s. 247), 1930'lardan itibaren Hollywood'da kemikleşmiş hale gelen klasik anlatı formülünün üç temel özelliğini şöyle sıralar: "1) Bir ya da iki ana karaktere odaklanma; 2) Ana karakterlerin sürüklediği çizgisel bir olay örgüsü; 3) İnandırıcı bir neden-sonuç mantığı uyarınca gelişen aksiyon." Oysaki yavaş sinemada aksiyonun ön planda olduğu, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir olay örgüsü, karakter gelişimi, gerilimin giderek tırmandığı bir anlatı eğrisi gibi klasik anlatı sinemasına özgü konvansiyonlara yer verilmez. Yavaş filmlerde anlatı dramatik değildir; hatta bazı durumlarda ortada anlatı bile yoktur (Thomson, 2016, s. 48-49). Flanagan'ın (2008) ifadesiyle yavaş filmler, "kökleşmiş dramatik unsurların tümünden arındırmaya yönelik doğrudan bir eksiltme süreciyle elde edilen minimal bir anlatı yapısına sahiptir." Dramatik olan her şeyin reddi anlamına gelen dedramatizasyon, yavaş filmlerin en önemli özelliklerinden biridir (Thomson, 2016, s. 48). Dramatik olan her şeyin reddi, duyguların baskılanmasını da beraberinde getirir doğal olarak. Klasik anlatı sinemasının tam aksine dramatik etki yaratmaktan mümkün olduğunca kaçınan, duygusallıktan uzak bir anlatım tarzı benimseyen yavaş filmlerde hareket gibi duygu da kısıtlanmıştır (Jaffe, 2014, s. 10).

DEDRAMATİZASYON KAVRAMINA YAKINDAN BİR BAKIŞ

Dedramatizasyon, dramatik unsurların bilinçli bir şekilde tamamen elimine edilmesini ya da en aza indirgenmesini öngören biçimsel bir teknik olarak tanımlanır (Dedramatization, 2024). Guynn'un (2011, s. 161) ifadesiyle dedramatizasyon, sıkıca örülmüş dramatik aksiyona dayalı klasik anlatı sinemasının mantığının, olay örgüsüne bel bağlamayan anlatılar kurmak amacıyla reddedilmesidir. Bu sayede duygusallık dozu yüksek anlatılar yerini daha nesnel ve gözlemci bir anlatıma bırakır (Dedramatization, 2024). Sinemada dedramatizasyon eğilimi, sıradan insanların deneyimlerini daha gerçeğe uygun şekilde temsil etme çabasının bir sonucu olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte ortaya çıkmıştır (Guynn, 2011, s. 161-162). Nitekim Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçilik

akımını övgüye değer bulmasının sebeplerinden biri, bu akıma mensup filmlerin gerçek hayatla bağıni kuvvetlendiren dedramatizasyon eğilimidir (Çağlayan, 2018, s. 52). Bazin'in (2011, s. 181-182) "saf sinemanın ilk örneklerinden biri" olarak nitelendirdiği *Bisiklet Hırsızları*'nın (De Sica, 1948) kendiliğinden gelişen tesadüfi olaylara tanık olduğumuz hissi veren doğallık estetiği, "dramın matematiksel elemanları üzerine kurulmamış" olmasından ileri gelir. *Bisiklet Hırsızları*'nın "ilk prensibi öykünün ortadan kalkmasıdır," der Bazin (2011, s. 181, 178), öyle ki filmin "bir baba ile oğlunun Roma boyunca yürümelerinin filmi olduğunu söylemek abartı olmayacaktır." Flanagan'a (2008) göre Bazin'in bu yorumları, günümüzde sanat sinemasında baskın hale gelen yavaş sinema eğiliminin habercisi olarak görülebilir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğini klasik sinemadan modern sinemaya geçişte bir dönüm noktası olarak gören Gilles Deleuze'un sinema üzerine iki ciltlik eserinde (2014; 2021) ortaya koyduğu "hareket-imge" ve "zaman-imge" kavramları, dedramatizasyon ile sinemada zamanın temsili arasındaki bağlantıya ışık tutar. Hareket-imge ve zaman-imge, sinemada zamanın temsili için iki farklı yolu imler. Zamanın hareket dolayımıyla sunulduğu İkinci Dünya Savaşı öncesi klasik sinemada karşımıza çıkan neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatılar, karakterlerin karşılaştıkları olaylara tepkiler gösterip eyleme geçmesiyle ilerler. Halbuki Deleuze'un zaman-imge sineması olarak nitelendirdiği, savaş-sonrası modern sinemada zaman hareketten bağımsızlaşır; etki-tepki mantığıyla ilerleyen, neden-sonuç bağıyla örülmüş bir anlatının hizmetine koşulmaz. Klasik sinemaya özgü hareket-imgeyi oluşturan uyaran ile tepki arasındaki duyu-motor bağlantısının çözülmesiyle hareket-imgeden "saf optik-sesssel imgeye zorunlu bir geçiş vardır... Artık hareketten kaynaklanan zamanın dolaylı bir imgesi değil, hareketin kaynaklandığı dolaysız bir zaman-imge söz konusudur" (Deleuze, 2021, s. 12, 160). Dramatik unsurlara bel bağlayan klasik anlatı sinemasına özgü etki-tepki mantığının çözülmesiyle zamanın harekete tabi olmaktan kurtulmasının, dramatik olmayan bir sinema anlayışının yükselişine zemin hazırladığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla sinemada dedramatizasyon eğiliminin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yükselişe geçmesi, hareket-imgeden zaman-imgeye geçişin doğal bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Laura Mulvey'nin (2006) sinemada zaman, durağanlık ve hareket ilişkisi hakkında ileri sürdüğü görüşler, dedramatizasyon üzerine önemli içgörüler barındırır. Mulvey (2006, s. 129), İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkilerini taşıyan bir yönetmen olarak tanımladığı Abbas Kiarostami'nin sinemasını incelediği yazısında hareket mantığına bel bağlayan sinema estetiğinin çöküşünün sinemanın anlatısal öğlemlerinden vazgeçmesine yol açtığını söyler. Sinematik imgeler arasındaki bağlantılar artık aksiyon aracılığıyla kurulmadığından sıkıca örülmüş anlatılar yerini imgelerini kameranın kaydettiklerinden

devşiren filmlere bırakır. Hareketin azalmasından kaynaklanan boşluğu boş sinematik uzam, ıssız şehir ve doğa manzaraları doldurur. “Bu kayıt, gözlem ve geciktirim sineması, uzun çekimler sayesinde saf zamanın kendisinin ekranın yüzeyinde belirmesine olanak tanır” (Mulvey, 2006, s. 129). Sinemaya doğduğu andan itibaren egemen olan hareket takıntısına meydan okuyarak durağanlığın sinema mecrasına içkin bir özellik olduğunu ileri süren Mulvey, sinemanın zamanla karmaşık ilişkisini irdelerken “geciktirim” (delay) kavramının üzerinde durur.² Mulvey’e göre (2006, s. 144) klasik anlatı sinemasında geciktirim, üç perdeli dramatik yapının gerektirdiği sonu ertelemeye, dolambaçlı yollara saparak hikayeyi uzatmaya, böylelikle gerilimi tırmandırmaya hizmet eder. Mulvey’nin “bir geciktirim ve belirsizlik sineması” olarak adlandırdığı Kiarostami sinemasında ise geciktirimin işlevi ne izleyicinin sabırsızlıkla beklediği sonu ertelemek ne de gerilimi tırmandırmaktır. Kiarostami filmlerinin durağanlığının, döngüsel ve tekrarlara dayalı anlatısının yol açtığı geciktirim, filmin şimdisi ile geçmiş – başka bir deyişle filmin çekildiği tarih – arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır, böylelikle izleyiciyi yoğun bir zamansallık hissiyle yüz yüze getirir (2006, s. 144). Sonuç olarak Mulvey’nin ortaya attığı geciktirim kavramı, klasik sinema ile dramatik olmayan modern sinema arasındaki farkın zamansallıkla ilgili bir başka boyutunu aydınlatır.

Sinemada dedramatizasyon üzerine şimdiye dek yazılmış en kapsamlı incelemeye imza atan³ David Bordwell (2005, s. 140-185), dedramatizasyonun sanat sinemasının ayırt edici özelliği haline gelmesinin 1960’lardan sonraya rastladığını söyler. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin uzun, sıkıcı bölümlerle ve boşluklarla dolu anlatıları ile Antonioni’nin *Macera’sının* (1960) gitgide yavaşlayan ritmi, sinematik anlatımın dönüşüme uğramasına vesile olmuş, duygunun sönümlendiği, hatta baskılandığı bir anlatım tarzının yükselişine zemin hazırlamıştır Bordwell’e göre. Dedramatizasyonun başlıca iki yönteminden söz eder Bordwell. Bunlardan ilki, yönetmenin duygusal potansiyeli yüksek durumların duygusallık dozunu en yüksek seviyeye taşıyacak yerde tam aksine duyguyu baskılamaya yönelik tercihlerde bulunması, başka bir deyişle duygusal voltajın yükseldiği anlarda duyguya kısa devre yaptırmasıdır. Bordwell (2005, s. 152), *İtalya’da Yolculuk* (1954) filmini örnek vererek Rossellini’nin bir evliliğin çözülüşünü anlatırken karı koca arasındaki hararetli tartışmaları ya da duygusal anları perdeye taşımak yerine onların can sıkıntısını resmetmeyi yeğlediğini söyler. “Ketumluk estetiği” (aesthetic of reticence) olarak adlandırılabilir (Çağlayan, 2018, s. 56) bu tutum, dramatik olmayan sinema anlayışının belkemiğini oluşturur.

Bordwell’e (2005, s. 153) göre dedramatizasyonun ikinci yöntemi normalde kurgu masasında kesilip atılacak “ölü zamanlar” (temps mort) yer verilmesidir. Sinemada ölü zaman, “hiçbir şeyin

² Mulvey, geciktirim kavramını video kaset ve DVD gibi teknolojilerin izleyiciye filmin akışını durdurma olanağı sağlamasının, sinemanın zamanla ilişkisinde yol açtığı dönüşüm ile bağlantılı olarak da kullanır.

³ Bu yorum de Luca’dan (2013) alınmıştır.

olmadığı, anlatının akışına katkı sağlayacak nedensel bir ilişkinin kurulmadığı eylemlerin oluşturduğu anları kapsar” (Karadoğan, 2018, s. 322). Doane (2002, s. 160) da ölü zamanı “hiçbir şeyin vuku bulmadığı, bir bakıma boşa harcanan, üretken olmadan çarçur edilen zaman” olarak tanımlar. Karakterlerin uyuyarak, yemek yiyerek ya da ev işleriyle uğraşarak geçirdiği anları ya da herhangi bir aksiyon içermeyen doğa manzaralarını betimleyen ölü zamanlar, olay akışını sekteye uğratarak tempoyu yavaşlatmak ve düşünceye alan açacak boşluklar yaratmak gibi işlevlere sahiptir. Klasik anlatı sinemasında ölü zamanlara yer yoktur. Zira her sahnenin hikayeyi ileriye taşımaya hizmet etmesi gerekir; aslolan anlatılacak hikayedir, kaybedecek hiç vakit yoktur bu yüzden (Bordwell & Thompson, 2013, s. 98). Her kesme sadece mekan sıkıştırmakla kalmaz, zamandan da tasarruf sağlar. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıyla birlikte dedramatizasyon eğiliminin yaygınlaşmasıyla modern sinemada ölü zamanlar çoğalır. Bilhassa yavaş filmler karakterlerin hiçbir eylemde bulunmadan sadece durup beklediği, düşündüğü ya da amaçsızca yürüdüğü ölü zamanlarla doludur.

Bordwell’in sözünü ettiği iki dedramatizasyon yöntemini desteklemeye yarayan uzun çekim tekniği de dramatik olmayan sinema anlayışıyla ilişkilendirilir. 1950’lerin sonlarından itibaren uzun çekimin Antonioni ve Dreyer gibi dramatik olmayan sinema anlayışına sahip Avrupalı yönetmenler tarafından bir dedramatizasyon stratejisi olarak kullanıldığına tanık oluruz (de Luca, 2013, s. 21-22). Dramatik detaylara kesmeler yapmaktan veya karakterlerin yüzlerinin yakın çekimlerine yer vermekten kaçınarak aksiyonun bütünlüğünü koruyan uzun çekimlere başvurma dedramatizasyona hizmet eden bir yönü vardır (Bordwell D. , 2005, s. 153). Uzun çekimde dramatik etkiyi arttıracak noktalara – örneğin ana karakterin yüzüne – odaklanılmak yerine ortamdaki önemsiz ayrıntılara, yan karakterlere veya arka planda vuku bulan aksiyona aynı çerçeve içinde yer verilmesi, dramatik etkiyi baltalar. Dramatik ilginin odağında yer alması beklenen karakterler, nesneler ve ayrıntılar mizansenin bir parçasına indirgenmiş olur böylelikle (Bordwell D. , 2005, s. 153). Dahası yakın çekim, bakış açısı çekimi ya da açı-karşı-açı gibi izleyicinin anlatıya katılımını teşvik eden teknikler yerine uzun çekimlere başvurmak, izleyiciyle karakterler arasına duygusal mesafe koymaya yarar. Uzun çekim tekniğinin yanı sıra çekimlerin kompozisyonu da dedramatizasyona hizmet edebilir. Bordwell’in (2007) “planimetrik kompozisyon” adını verdiği, kameranın, önündeki nesnelerle 90 derecelik açı oluşturacak şekilde konumlandığı çekimler bu tür kompozisyonlara örnektir. Sahneleme ve kompozisyon aracılığıyla anlatının dedramatizasyonuna yol açan planimetrik çekimlerde “karakterler bir duvar ya da düz bir zemin önünde sanki çamaşır ipinde asılı çamaşırlar misali yan yana dizilir” (Bordwell D. , 2007). Bazen karakterlerin yüzleri bize dönüktür, bazen de – bilhassa diyalog sahnelerinde – onları profilden görürüz. Planimetrik kompozisyonlarla

yaratılan, alan derinliğinden yoksun, iki boyutlu görüntüler, sinematik mekanın yapay olarak oluşturulmuş olduğunu açık etmek suretiyle izleyiciyle perdede gördükleri arasındaki duygusal mesafeyi arttırır.

YÖNTEM

Bu çalışmada yavaş sinemaya özgü dedramatizasyon stratejilerinin, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak seçilen *Küf* filmi özelinde incelenmesi hedeflenmektedir. Amaçlı örnekleme, araştırmacının öznel yargısına dayanarak araştırmanın amacına en uygun örneği seçtiği olasılıklı olmayan bir örnekleme yöntemi olarak tanımlanır (Dudovskiy). *Küf* filminin seçilmesinin başlıca nedeni, yavaş sinema estetiğinin özelliklerini taşıyan yavaş tempolu bir film olmasıdır. *Küf*'ün duygusal potansiyeli yüksek bir konuyu – bir kayıp babasının acısını – ele almasına rağmen dramatizasyon ve duygusallıktan uzak bir anlatım tarzına sahip olması, filmin araştırmanın amacına uygun olduğunu düşündüren en önemli etkidir. Daha önce yavaş sinema perspektifinden ele alınmamış, biçem açısından incelemeye tabi tutulmamış bir film olması, *Küf*'ün tercih edilmesinin bir diğer nedenidir.

Yavaş sinemaya özgü dedramatizasyon stratejilerinin araştırılmasının hedeflendiği bu çalışmada *Küf* filmi biçemsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmektedir. Film biçemi, bir filmde sinemaya özgü tekniklerin kullanımıyla ilgili sanatsal tercihleri ve bu tercihlerin organizasyonunu ifade eder (Bordwell & Thompson, 2013, s. 308). “Bu teknikler,” der Bordwell (1997, s. 4), “şu temel alanlara ayrılır: mizansen (sahneleme, aydınlatma, oyunculuk, mekan, dekor); çerçeveleme, odaklanma, renk değerlerinin kontrolü ve sinematografinin diğer unsurları; kurgu ve ses.” Film biçemi, izleyicinin filmin içeriğini nasıl algılayacağını belirler (Prince, 2014, s. 54). Biçemin izleyicinin dikkatini belli ayrıntılara yoğunlaştırma, filmin duygusal etkisini arttırma veya azaltma gibi işlevlere sahip olduğunu belirten Bordwell ve Thompson’a (2013, s. 314) göre anlamı belirleyen de biçemdir. Biçemsel analiz, bir filmde kullanılan sinema tekniklerinin ne olduğu, bu tekniklerin hangi işlevlere sahip olduğu, filmin yarattığı etkinin en çok hangi tekniklere dayandığı gibi soruların yanıtını araştırmayı gerektirir (2013, s. 311-314). Biçemsel analiz aynı zamanda kare kare çözümleme, yakın analiz, biçimsel analiz, ayrıntılı analiz, yakın okuma gibi farklı isimlerle de adlandırılır (Martin, 2022, s. 505).⁴

Bu çalışmada *Küf* filminden amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak seçilen sahneler biçemsel analize tabi tutulmuştur. Araştırmacının öznel yargısına dayanan amaçlı örnekleme yönteminde

⁴ Ryan ve Lenos (2014, s. 16-39) kare kare çözümleme (shot-by-shot analysis), Barsam ve Monahan (2019, s. 15-20)(s. 15-20) biçimsel analiz (formal analysis), Martin (2022) ise yakın analiz (close analysis) terimini kullanır. Bu terimlerle ifade edilmek istenen, sinemaya özgü tekniklerin kullanımıyla ilgili tercihlerin, başka bir deyişle biçimin analizidir.

“araştırmacı evrendeki çeşitlilik içinden ... bu çeşitliliği en iyi temsil edeceğini düşündüğü bir örneklem belirler” (Baltacı, 2018). Bu çalışmada çözümlenmek amacıyla seçilen sahneler, hem filmin genelinde kullanılan biçimsel tercihleri en iyi temsil ettikleri hem de dedramatizasyon perspektifinden değerlendirilmeye elverişli oldukları için araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen sahnelerdir. Bu sahneleri oluşturan çekimlerin her biri çekim ölçeği, çekim uzunluğu, kesmelerin sıklığı, kamera hareketi, kamera açıları, çerçeveleme, kompozisyon, ışık, oyunculuk tarzı, diyalog ve ses gibi unsurlarla ilgili tercihler açısından çözümlenmekte, bu tercihlerin filmin anlamını ve duygusal etkisini nasıl şekillendirdiği sorgulanmaktadır. Bu çözümlenmeler vasıtasıyla *Küf* filminde dramatik etkiyi aşındırmaya ve duyguyu sönmölemeye hizmet eden etkenler aydınlatılmaya, böylelikle filmde kullanılan dedramatizasyon stratejileri açıklığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır.

KÜF FİLMİNİN ANALİZİ

Küf, on sekiz yıl önce gözaltında kaybedilen oğlundan haber almayı bekleyen bir kayıp babasını odağına alır. Oğlunun kaybolmasından kısa bir süre sonra karısını toprağına verdiğinden yapayalnız yaşayan Basri’nin gündelik hayatından bir kesit izleriz filmde. Adana’nın küçük bir kasabasında demiryolu bekçiliğı yapan Basri, 1990’larda İstanbul’da üniversitenin üçüncü sınıfında okurken gözaltında kaybolan oğlundan haber almaktan ümidini kesmemiştir hâlâ. Onca yıldır pes etmeksizin her on beş günde bir yetkili makamlara dilekçe yazarak oğlu Seyfi’nin akıbetini sorgulamaktan vazgeçmeyen Basri, bu çabalarına karşılık hiçbir yanıt alamamıştır yetkililerden. Bu bilgiler, filmin simsiyah bir zemin üzerinde beyaz harflerle yazılmış adının ekranda belirmesinin ardından gelen kilit bir sekansta Komiser Murat tarafından sorgulanan Basri’nin komiserle diyalogu aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Basri’nin polis karakoluna çağrılmasıyla başlayan bu sekansın ilk çekiminde Basri, evinin oturma odasında genel planla görüntülenir. Bir dakika on beş saniye süren bu statik uzun çekim boyunca kadrajdaki iki sedirden birinin ucunda iğreti bir şekilde oturan Basri, elinde evirip çevirdiğı transistörlü radyoyu inceler, kulağına götürür, ses gelmediğini anlayınca sedire bırakır ve hemen yanı başındaki komodine uzanıp başka bir radyo alır. Minimum düzeyde yapay ışıklandırmaya başvurularak, pencerelerdeki tüllerden sızan doğal ışık ile aydınlatılmış bu sahnede arka planda saatin tik takları duyulur. Film boyunca Basri’nin evinde geçen tüm sahnelerde işitilen bu ortam sesi, Basri’nin hayatının bitmek bilmez bir bekleyişten ibaret olduğuna işaret eden bir ipucu olarak yorumlanabilir. Çerçeve dışından kapının sertçe çalındığının işitilmesiyle birlikte sokak kapısına kesme yapılır. Basri’nin karakola çağrılmasıyla başlayan sekansın bu ikinci çekiminde sabit kamera, camları beyaz güneşlikle örtülü iki kanatlı sokak kapısını görüntülerken Basri yürüyerek gelip sırtı kameraya dönük vaziyette kadraja girer ve uzanıp kapıyı açar. Basri’nin sırtının perdelediğı kapı

aralığından gördüğümüz iki polis memurundan önde duranı “Bizimle karakola geleceksin” der Basri’ye. Ardından gelen karşı-açı çekiminde kamera, polis memurunun amorsundan Basri’nin yüzünü yakın planda görüntüler. Yirmi saniye süren bu amors çekim boyunca memura ifadesiz bir yüzle bakarak “Şimdi mi?” diye sormakla yetinen Basri ile onu “Şimdi” diyerek tersleyen polis memuru arasında başkaca bir konuşma geçmez. Karakola çağırılması karşısında hiçbir şaşkınlık belirtisi göstermeyen Basri’nin tepkisi – daha doğrusu tepkisizliği – aynı olayın daha önceleri de başına geldiğinin işaretidir. Oğlunun peşini bırakmadığı için devletin nazarında adeta suçlu muamelesi gören Basri’nin belli aralıklarla karakola çağırılıp sorguya çekilmesinin rutin bir olay haline geldiğini anlarız böylelikle. Bir sonraki çekimde Basri, hareket halindeki polis aracının içinde kıpırtısız otururken profilden, hafif alt açıyla, yakın planda görüntülenir. Yirmi beş saniye süren bu uzun çekim boyunca ne camdan akıp giden kırık araziye seyreden Basri ne de bir başkası sessizliği bozar; araba motorunun homurtusu dışında bir şey işitilmez. Basri’nin karakola çağırılmasıyla başlayan sekansın her biri yirmi saniyeyi aşan ilk dört çekimini ele aldığımızda çekimlerin uzunluğu, sabit kamera tercihi, diyalogların seyrekliği, yavaş ve donuk oyunculuklar gibi yavaş sinemaya özgü tekniklerin filmin temposunu yavaşlatarak dedramatizasyona hizmet eden stratejilerin başında geldiğini görürüz.

Basri’nin kasabaya yeni atanan Komiser Murat tarafından sorguya çekildiği polis karakolunda geçen bir sonraki çekim, on bir buçuk dakika süren kesintisiz tek bir plandan oluşur. Statik uzun çekimlerle dolu filmdeki en uzun çekimdir bu. Sabit kamerayla çekilmiş, on bir buçuk dakikalık bu plan sekansın başında komiserin odasında otururken genel planda görüntülenen Basri tek başınadır. Komiser Murat, kadrain solundan girip yavaş adımlarla odayı kat ederek Basri’nin tam karşısındaki sandalyeye oturmadan önce bir an durup Basri’yi süzer. Basri’yle komiserin çerçevenin tam ortasında konumlanan masanın iki tarafında karşılıklı oturarak simetrik bir kompozisyon oluşturduğu bu genel plan, sahnede düz bir çizgi üzerinde sıralanan karakterlerin ya da nesnelerin kamerayla 90 derecelik açı oluşturduğu planimetrik kompozisyona örnektir. On bir buçuk dakikalık plan sekansın ilk bir dakikası boyunca ne Basri ne de komiser sessizliği bozar. Komiserin suçlayıcı tavrı karşısında başı öne eğik, omuzları düşük bir vaziyette oturan Basri, oldukça alçak sesle, duraklaya duraklaya yanıtlar soruları. Basri’nin hareketleri gibi konuşması da yavaştır. Yavaş filmlerde sıkça karşımıza çıkan sessiz, suskun, ketum karakterlerin tipik bir örneği olan Basri’nin duygularını açık açık dile getirdiğine ilk ve son kez bu sahnede tanık oluruz. Onu sorguya çeken komisere doğduğu andan itibaren ölümün gölgesini hep üzerinde hissettiğinden söz eder Basri. Ondan önce dünyaya gelen üç abisi henüz bebekken öldüğünden anne-babası Basri’nin yaşayacağına ihtimal vermemiştir hiç. Daha doğar doğmaz babası mezarını kazmış, annesi acı çekmeden

bir an evvel ölmesi için erkenden süttten kesmiştir. Ne var ki başına gelen bin türlü belaya, tutulduğu hastalıklara rağmen gene de ölmemiştir Basri. Tek çocuğu Seyfi doğduğundaysa oğlunun öleceği korkusuna kapılan Basri olmuştur bu kez:

“Çok korktum ölecek diye. Ölmedi. Ölmeyi bırak, hasta bile olmadı. Yüksek okulu kazandı, İstanbul’a gitti... Üçüncü yılındaydı sesi soluğu kesildi. Ne mektup ne telefon, öldük meraktan. Kalktık İstanbul’a gittik. Kimse bilmiyor, hiç kimse bir şey söylemiyor ne gören var ne duyan. Polise gittik, hiçbir şey söylemiyor polis. ‘Oğlun hükümete karşı geldi,’ dediler. Başka hiçbir şey söylemediler.”

Doğduğu andan itibaren ölümün gölgesinde yaşayan bu çilekeş babanın, oğlu kayb olduğunda hissettiği çaresizliği dile getirdiği on bir buçuk dakikalık plan sekans, filmin duygusal potansiyeli en yüksek bölümlerinden biridir kuşkusuz. Ne var ki izleyici ile Basri arasına mesafe koymaya hizmet eden biçemsel tercihlere başvurulması Basri’nin anlattıklarının dramatik ve duygusal etkisini aşındırmaya yarar. Basri ile Komiser Murat arasındaki diyalogun izleyicinin karakterlerle duygusal etkileşimini teşvik eden aç-karşı aç tekniği yerine plan sekansla verilmesi, yakın çekimlere başvurulmaması duygusallık dozunu düşüren biçemsel tercihlerin başında gelir. Çekimin uzunluğunun yanı sıra kompozisyon da dramatik etkiyi kırmaya hizmet eder. İki karakterin karşılıklı otururken profilden görüntülediği planimetrik kompozisyonla oluşturulan simetrik, iki boyutlu, alan derinliğinden yoksun görüntünün, izleyiciyle karakterler arasındaki duygusal mesafeyi arttıran bir yönü vardır. Çekimin uzunluğu, kameranın hareketsizliği, kadraj içindeki karakterlerin durağanlığı gibi yavaş sinema tekniklerinin yanı sıra abartılı duygu gösterilerine yer verilmemesi, bilakis Basri’nin aynı donuk yüz ifadesi ve duygudan arınmış ses tonuyla konuşması duygusal potansiyeli yüksek karakol sahnesinde başvuru olan dedramatizasyon stratejileri arasında yer alır.

On bir buçuk dakikalık plan sekansı, sırasıyla önce Basri’nin, ardından Komiser Murat’ın masada otururken tek başlarına çerçevelendiği iki çekim takip eder. Her iki çekim de karakterleri uzun uzadıya incelememize vakit tanıyacak denli uzundur. Bu çekimlerin ilkinde kıpırtısız oturarak pencereden dışarıya bakan Basri’nin sesi duyulur ama dudakları kıpırdamaz: “Kimse bilmedi benim halimi, bilmesin de. Oraya oturan herkes hesap sordu benden. Bin türlü iş getirdiler başıma. Ama vazgeçmedim, Allah ömür verirse de vazgeçmeyeceğim.” Duyduğumuz bu asenkronize ses, Basri’nin komisere verdiği bir yanıt değil, onun iç sesidir besbelli. Basri’nin daha yakından, bel planına yaklaşan bir ölçekle kadraja alındığı bu çekimden Komiser Murat’ın tek başına masasında otururken görüntülediği bir çekime geçilir. Bir sigara yakıp sigarasından derin bir nefes almak dışında sandalyesinde kıpırtısız oturmayı sürdüren komiserin yakın plan yerine masayı ve karşısındaki boş sandalyeyi de kadraja alacak kadar geniş ölçekli bir planla görüntülenmesi, Basri’nin yakınına sokulan kameranın komiserle arasındaki mesafeyi koruduğunu

gösterir. İki karakterin ayrı ayrı çerçevelenmesi, aralarındaki kopukluğu vurgulayarak komiserin Basri'nin hissettiklerini idrak etmesinin olanaksızlığına delalet eder. Sabit kamera tercihinin ve sade, minimal oyunculukların da katkısıyla durağanlığı daha da vurgulanan karakol sahnesindeki uzun çekimlerin bu şekilde art arda dizilmesi, uğradığı kayba rağmen bir de üstüne üstlük haksız yere suçlu muamelesi gören Basri'nin on sekiz yıldır taşıdığı yükün ağırlığını izleyiciye de hissettirir.

Kesmeyle geçilen bir sonraki çekimde Basri, akşam vakti evinin oturma odasında çerçevenin merkezinde yer alan bir iskemlede oturmuş ayakkabısını tamir ederken görüntülenir. Bu sahnede orta ölçekli bir planla, hafif alt açıyla, profilden kadrja alınan Basri'nin yüzüne koyu gölgeler düşmesini sağlayacak tarzda bir ışık düzenlemesi tercih edilmiştir. Kadrajın sağında üzeri gazete kağıdıyla kaplı bir masa, masanın üzerinde de kapağı açık bir alet çantası göze çarpar. Bir dakika süren bu statik uzun çekim boyunca Basri ayakkabısını iple diker, ardından kül tablasından aldığı sigarasından bir nefes çektikten sonra sigaranın yanan ucunu değdirerek ipi keser. İş bittikten sonra kolunu masaya yaslayarak başı öne eğik bir şekilde öylece kalakalan Basri'nin yüzü kameraya dönük olduğu halde hâlâ gölgededir. Tüm bu süre zarfında arka planda radyoda haber okuyan spikerin sesini duyarız. Bir sonraki çekimde Basri mutfakta kendine yemek hazırlarken mutfak kapısıyla çerçevelenmiş olarak görüntülenir. Boy planıyla kadrja alınan Basri'nin üzerinde bir önceki sahnedeki kazağın yerine işe giderken giydiği ceketle pantolonun olması akşam değil gündüz vakti olduğunu ele verir. Mutfak çerçeve dışında kalan sağ duvarındaki bir pencereden giren doğal ışıktaki çekilmiş izlenimi veren bu sahnede mutfak loştur. Kameranın tam karşısında, mutfak uzak ucunda yer alan tezgahın önünde duran Basri'nin ilkin sırtı kameraya dönüktür. Neredeyse bir dakika süren, sabit kamerayla yapılmış, net alan derinliğine sahip bu uzun çekim boyunca Basri, yavaş hareketlerle mutfak tezgahından aldığı kap kacağı masaya koyar, buzdolabını açıp bir tencere çıkarır, onu da masaya koyar, ardından tencerenin kapağını açıp içine şöyle bir bakar. Kameraya doğru dönse de ışık kaynağının konumundan ötürü yüzü hep gölgede kaldığından hiçbir zaman net olarak seçilmez. Basri'nin evinde görüntülendiği, her ikisi de bir dakikayı bulan bu iki çekimde Basri'nin ayakkabılarını tamir etmesi veya yemek hazırlaması gibi gündelik hayatın en sıradan, en monoton aktiviteleri betimlenir. Anlatıyı ileriye taşıyacak herhangi bir olay içermeyen bu çekimler, gündelik hayatın ölü zamanlarına örnektir. Gerek mutfakta gerekse oturma odasında geçen sahnede Basri'nin yüzünün hep gölgede kalmasına yol açan az ışıklı ortam aydınlatması, bu sahnelere kasvetli bir hava katar. Bu sahnelerde Basri'nin hareketlerine sinen yavaşlık Basri'nin taşıdığı ağır yükün altında ezilmiş, tükenmiş bir adam olduğu izlenimi verir.

Mutfakta geçen sahneyi takip eden plan sekans, zifiri karanlık bir tünelin içinde geçer. Ekranı kaplayan karanlığın ortasında toplu iğne başı kadar küçük bir ışıktan başka bir şey seçilmez ilkin. Fonda ayak sesleri yankılanırken ışık kameraya doğru yaklaşır ve yirmi saniye kadar sonra bir el feneri tutan Basri'nin silueti belirir. Kamera, gerekçesiz bir çevrinme hareketiyle Basri'den uzaklaşıp yavaşça sağa doğru pan yapınca tünelin kayalık bir araziye açılan ağzı girer kadrāja. Tünelin ağzında son bulan rayların az ötesinde kavruk, kuru bir ağaç göze çarpar. Hem iç hem dış çekimlerde kullanılan soluk renk paletinden ötürü tünelin sonundaki ışık bile ölgün görünür. Toplam bir buçuk dakika süren bu plan sekansın sonuna doğru arkadan, karanlığın içinden yürüyüp gelerek tekrar kadrāja giren Basri, tünelin eğri büğrü bir yarım daire şeklindeki ağzıyla çerçevelenmiş olarak, oracıkta sona eren tren raylarının yanında sırtı kameraya dönük vaziyette dururken görüntülenir. Filmin tanıtım posterinde de karşımıza çıkan bu görsel imge – tren raylarının son bulduğu karanlık bir tünelin ağzında duran Basri'nin görüntüsü – oğlu kaybolduğundan beri bitmek bilmez bir bekleyişe saplanıp kalan Basri'nin içine gömüldüğü karanlığı görsel yoldan dile getirmeye yarar. “Gösterdiğinden çok çağrışımsal bir anlam aktarmak amacı taşıyan” ve tek bir çerçevede filmin ana temasını görselleştiren bu “simgesel plan” (Mercado, 2021, s. 81), on sekiz yıldır bir eylemsizlik ve tükenmişlik haline saplanıp kalan Basri için ufukta ne gidilecek bir yol ne de karanlıktan bir çıkış ihtimalinin gözüktüğünü vurgular. Böylelikle bu simgesel plan, acılı bir kayıp babasının haletiruhiyesinin duygusallığa ya da dramatizasyona meyletmeden, karanlığa yüklenen simgesel anlam aracılığıyla betimlenmesine olanak tanır.

Kesmeyle geçilen bir sonraki çekimde açık havada tünelin ağzının hemen solundaki derme çatma bir masada oturan Basri, boy plandan daha geniş ölçekli bir planla kadrāja alınır. Sabit kamerayla yapılmış, yaklaşık kırk saniye süren bu statik çekim boyunca Basri'nin öğle molasında yemek yemesini izleriz. Kuru soğan, peynir ve ekmekten ibaret yemeğine başlamadan önce Basri, yanından hiç ayırmadığı transistörlü radyosunu çıkarıp bir haber kanalına ayarlar ve masanın üzerinde dik durması için bir taşla destekler. Görüntüye eşlik eden doğa sesleriyle kuş cıvıltılarına radyoda haber bültenini sunan spikerin sesi karışır. Basri'nin gündelik hayatının tekdüzeliğini betimleyen ölü zamanlara başka bir örnek teşkil eder bu çekim. David Bordwell'in (2005) iki temel dedramatizasyon yönteminden biri olarak adlandırdığı ölü zamanlar sayesinde film, Basri'nin hayatının monotonluğunu, on sekiz yıldır içine hapsediği bekleyiş halinin tahammül edilemez boğuculuğunu seyirciye de aktarır. Diyebiliriz ki Andre Bazin'in (2005, s. 81) De Sica'nın Yeni Gerçekçi başyapıtı *Umberto D.* hakkında yaptığı saptama *Küf* için de geçerlidir: “Anlatı birimi bir epizot, bir olay [...] değil, hayatın somut anlarının ardı ardına sıralanmasıdır. Bu anların hiçbirisi diğerinden daha önemli değildir.” *Küf*'te en önemsiz gündelik aktiviteleri perdeye taşıyan ölü zamanlara

yer verilmesi, dramatik açıdan önem taşıyan olaylar ile önemsiz epizotlar arasındaki ayrımı aşındırarak dramatik etkiyi baltalar. Büyük küçük, önemli önemsiz tüm olayları aynı düzleme indirgeyen bu tarz bir anlatım, dedramatizasyona hizmet eder (de Luca, 2013, s. 26).

Küf'teki dramatik ve duygusal potansiyeli en yüksek olay, Basri'nin on sekiz yıllık bekleyişin ardından nihayet oğlunun kemiklerine kavuşmasıdır kuşkusuz. Ne var ki bu olayı betimleyen filmin son on dakikalık bölümü, izleyicinin duygusal dozu yüksek bir final beklentisini boşa çıkarır. Adli Tıp'tan oğlunun kemiklerini teslim almak için İstanbul'a doğru yola koyulan Basri, otuz saniyelik bir çekim boyunca hareket halindeki bir trenin koridorunda bel planına yakın bir ölçekle, sabit kamerayla görüntülenir. Çerçevenin solunda kıpırtısız duran Basri'nin sırtı kameraya dönük olduğundan yüzünü göremeyiz. Basri'nin çerçevenin sol kenarında sıkışmış gibi gözükmesine yol açan dengesiz kompozisyon nedeniyle Basri adeta mizansenin bir parçasına indirgenir. Bu çekimde Basri'den ziyade çerçevenin merkezinde yer alan, kırık bir arazinin önünden hızla akıp geçtiği pencere ilgi odağı konumundadır. Kesmeyle geçilen bir sonraki çekimde yavaş yavaş, ritmik bir şekilde hareket eden düzinelerce test tüpünün görüntüsü tüm ekranı kaplar. On iki saniye süren bu çekimi takip eden on saniyelik çekim, ne işe yaradığı konusunda ancak tahminde bulunabileceğimiz bir tıbbi cihazı perdeye taşır. Bir tahlil laboratuvarında bulunabilecek tıbbi ekipmanları resmeden bu iki çekim sayesinde sahnenin değiştiğini, Basri'nin Adli Tıp Kurumu'na vardığını anlarız. Nitekim on beş saniye süren bir sonraki çekimde Basri'nin yakın planda görüntülenen kolundan enjektörle kan alındığına tanık oluruz. Bu yakın planda çerçevede sadece Basri'nin kolunun bir bölümüyle enjektör tutan eldivenli bir el yer alır. Trende geçen sahneden itibaren Basri'nin yüzünü kadrja almaktan kaçınan kamera, ancak bu noktadan sonra genel plana keserek Basri'yi ve DNA testi için ondan kan örneği alan hemşireyi görüntüler. Sabit kamerayla yapılmış, kırk saniye süren bu statik uzun çekim boyunca Basri, ön plandaki masanın arkasındaki bir sandalyede oturur. Kan numunesinin üzerine bir etiket yapıştıran hemşire Basri'den daha ön plandadır. Hemşirenin önlüğü, duvarlar, Basri'nin arkasındaki ecza dolabı da dahil olmak üzere beyaz tonlarının baskın olduğu mizansen soğuk, steril bir laboratuvar atmosferi yaratır. Basri'ye "Gidebilirsiniz" diyen hemşire, kan örneğini de alarak kadrjdan çıkıp gittikten sonra kamera yirmi saniye daha şaşkın şaşkın etrafına bakınarak sandalyede oturmayı sürdüren Basri'yi görüntülemeye devam eder. Sonuç olarak Adli Tıp'ta geçen sahnede duygunun sönümlendiği, hatta baskılandığı bir anlatıma başvurulduğunu görürüz. Yönetmen Basri'nin oğlunun kemiklerinin bulunmasına verdiği duygusal tepkiyi betimlemek yerine tıbbi cihaz görüntülerini, kan örneği alınması gibi tıbbi işlemleri, soğuk, steril laboratuvar ortamını, Adli Tıp'taki resmi prosedürün ruhsuz, mekanik işleyişini perdeye taşımayı seçer. Bu tutum David Bordwell'in (2005)

sözünü ettiği iki temel dedramatizasyon yönteminden ilki olan dramatik bir olayı dramatize etmeden anlatmaya – *İtalya’da Yolculuk*’ta bir evliliğin çözülüşünün karı-kocanın can sıkıntısının betimlenerek anlatılması gibi – tekabül eder. “Ketumluk estetiği” olarak nitelendirilebilecek (Çağlayan, 2018, s. 56) bu tutumun yol açtığı dedramatizasyon, *Küf*’te sessizliğin hakim olduğu, diyalogsuz, durağan, statik uzun çekimler aracılığıyla da desteklenir.

Basri’nin ertesi gün Adli Tıp’ta test sonuçlarını beklediği bekleme salonunda geçen sahnenin otuz saniye süren ilk çekiminde kompozisyon, Basri’nin çerçeve içinde ufalmış, yenik ve şaşkın görünmesine yol açacak şekilde düzenlenmiştir. Geniş açılı objektifle yapılan, alan derinliğine sahip bu statik çekimde ön, orta ve arka plana yerleştirilen öğelerle derinlik vurgulanır. Ön planda üzeri evraklarla dolu bir bankonun önünde sırtı kameraya dönük vaziyette oturan bir hemşire, orta plandaysa bekleme salonundaki sandalyelerden birinde oturan Basri yer alır. Basri’nin biraz ötesindeki kapının önünden geçen koridora açılan bir başka kapının ardında, arka planda karanlığa doğru uzayıp giden uzunca bir koridor seçilir. Kapıdan bekleme salonuna giren bir hemşire hızlı adımlarla Basri’nin yanına yaklaşır “Sizden aldığımız örnekler cesetlerden biriyle eşleşti, morgdan cenazenizi alabilirsiniz,” diyerek eline bir evrak tutuşturduktan sonra diğer hemşirenin yanına yaklaşarak akşam yemeğiyle ilgili planlarını sorar. On sekiz yıldır oğlundan haber almayı bekleyen Basri’nin hayatındaki en dramatik anı betimleyen bu çekimde çerçeveleme ve kompozisyon, izleyicinin ilgisini ön planda yer alan hemşirelerin kendi aralarındaki beylik konuşmalarına çekerek dramatik etkiyi kırmaya hizmet eder. Bekleme salonunda geçen sahnenin yaklaşık bir dakika süren ikinci çekiminde Basri daha yakından, bel planına yaklaşan bir ölçekle kadraja alınır. Yavaş hareketlerle oturduğu sandalyeden kalkan Basri’nin yüzünde bir duygu belirtisi seçilmez. Ne yapacağını bilemez halde etrafına bakındıktan sonra dönerek koridora açılan kapıya doğru bir iki adım atar, ama daha ileri gitmez, koridorun başında öylece kalakalır.

Kesmeyle geçilen bir sonraki çekim, morgun karanlığını perdeye taşır. Kapkaranlık, bomboş morgun içinde konumlanmış sabit kamerayla yapılmış, iki dakika süren bu uzun çekimde kapının altındaki aralıktan sızan incecik bir şerit halindeki ışıktan başka bir şey seçilmez ilkin. Sanki morgun içindeki görünmez bir varlığın, bir hayaletin – belki de Basri’nin oğlu Seyfi’nin – bakış açısını yansıtır bu uzun çekim. Akabinde kapı açıldığında eşikte beliren iki silüeti görürüz; morg görevlisi floresan lambayı yaktığında tereddüt içinde eşikte duran Basri’yi seçeriz. Görevli, Basri’ye bir belge imzalattıktan sonra işini yapan bir devlet memurunun mekanik hareketleriyle morg dolabından çıkardığı, beyaz kefen bezine sarılı kemikleri tahta bir kutuya koyup kutuyu Basri’nin eline tutuşturur. Ne yapacağını bilemiyormuş gibi, kutu elinde öylece kalakalır Basri, görevli lambayı söndürdükten sonra dışarı çıkmayı akıl eder ancak. Morg kapısı

kapandıktan, karanlık her yeri kapladıktan sonra, yaklaşık on beş saniye daha kamera kayıta kalır, bizim karanlığa gömülen morgu terk etmemize izin vermez. Aksiyon sona erdikten, karakterler kadrajdan çıktuktan, kadraj içinde dikkate değer bir şey kalmadıktan sonra kesmeyi geciktirmek de yavaş sinemada sıkça rastlanan bir tekniktir aslında. Ben Singer, yavaş sinemanın öncülerinden Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman* (1975) filminde örneklerine rastladığı bu tekniğe “aksiyon sonrası geciktirme” (post-action lag) adını verir (Flanagan, 2008). Kesme yapmayı ertelemek olarak tanımlanabilecek bu geciktirme tekniği, izleyicinin gördükleri üzerine düşünmesi için zaman tanımak veya bir sonraki çekime hazırlık yapmak gibi amaçlara hizmet eder (Çağlayan, 2018, s. 58). *Küf*'teki morg sahnesinde bu tekniğe başvurulmasının amacının, bürokrasinin o ruhsuz işleyişini, Basri'ye reva görülen hoyratça muameleyi iyice idrak etmemiz için vakit tanımak olduğu düşünülebilir.

Küf'te morg sahnesinin ardından gelen bir buçuk dakikalık tek bir statik uzun çekimden oluşan final sahnesi, saatin tik taklarının belirgin bir şekilde duyulduğu Basri'nin evinde geçer. Seyfi'nin kemiklerini içeren tahta kutu, oturma odasındaki masanın bir ucunda eğreti bir şekilde durmaktadır. Ön planda yer aldığından kadrajın büyük bölümünü kaplayan kutunun arkasında yüzünde kederli bir ifadeyle oturan Basri seçilir. Bir an okşarcasına dokunur kutuya, sonra da ayağa kalkıp karanlık bir koridora açılan bir kapıdan girerek gözden kaybolur. Kapanış jeneriği akmaya başlamadan önce sabit kamera bir müddet daha mutfak masanın üzerindeki kutuyu görüntülemeyi sürdürür. Nihayetinde *Küf*, Basri'nin oğlunun kemiklerinin bulunmasıyla noktalandığı halde film anlatının kapandığı hissini vermez. Zira film, Basri'nin hayatının bundan böyle nasıl bir seyir izleyeceği konusunu açıklığa kavuşturmadan sona erer. Oğlunun kemiklerini içeren tahta kutuyla ne yapacağını bilemez halde kalakalan Basri'nin şaşkınlığını betimleyen tek bir uzun çekimden oluşan *Küf*'ün ucu açık finali, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan klasik anlatı yapısına uyan filmlere alışık izleyicilerin tatmin edici, dramatik bir final beklentisini boşa çıkarır.

SONUÇ

2000'lerden başlayarak uluslararası sanat sinemasında giderek yaygınlaşan yavaş sinema estetiğinin ayırt edici özelliklerinden biri, dramatik olan her şeyin elimine edilmesi olarak tanımlanabilecek dedramatizasyondur. Yavaş sinemada kullanılan dedramatizasyon stratejilerini örnek bir film üzerinden incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, on sekiz yıl önce gözaltında kaybedilen oğlundan haber almaktan ümidini kesmeyen acılı bir babaya odaklanan *Küf* filminden sahneler biçimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Sahneleri oluşturan çekimlerin her biri çekim ölçeği, çekim uzunluğu, kesmelerin sıklığı, kamera hareketleri, kamera açıları, çerçeveleme, kompozisyon, ışık, oyunculuk tarzı, diyalog ve ses ile ilgili tercihler açısından ayrıntılı bir analize tabi tutulmuş, bu tercihlerin filmin anlamını

ve duygusal etkisini nasıl şekillendirdiği incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde ölü zamanların varlığı, dramatik olayların duyguyu sönümleyecek şekilde, dolaylı yoldan ele alınması (diğer bir deyişle ketumluk estetiği) ve uzun, statik çekimler gibi yavaş sinemaya özgü dedramatizasyon stratejilerinin *Küf*'te bir kayıp babasının acısının dramatikleştirilmeden, duygusallığa meyletmeden betimlenmesinde oynadığı rol ortaya konulmuştur.

Neticede bu çalışma, *Küf* filminin Bresson, Ozu, Antonioni, Dreyer, Tarkovski ve Akerman gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı yavaş sinema geleneğine dahil olduğunu göstermektedir. Adı geçen yönetmenlerin filmleri gibi *Küf* de dramatik gerilimin giderek tırmanarak doruk noktasına ulaştıktan sonra düşüşe geçtiği ve sonunda olayların bir çözüme kavuştuğu piramit şeklindeki anlatı eğrisini takip eden klasik anlatı sinemasına özgü konvansiyonları tümünden reddeder; kökleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dek uzanan dramatik olmayan sinema anlayışının izinden gider. Dolayısıyla Bazin'in (2005, s. 77) İtalyan Yeni Gerçekçiliğin ustalarından De Sica'nın *Umberto D.* filmi hakkında yaptığı şu yorum, *Küf* filmi için de geçerlidir: Bu filmi, izlemeyen birine anlatmak mümkün değildir, çünkü filmin konusunu oluşturan sıradan, ehemmiyetsiz olayların özetlenmesi, filmin izleyicide uyandırdığı etki hakkında en küçük bir fikir bile veremez. Gerek aksiyondan arınmış ölü zamanlar gerekse birçoğu diyalog içermeyen, durağanlığın ve sessizliğin hakim olduğu, hiç kesme yapılmaksızın dakikalarca süren statik uzun çekimler *Küf*'te zamanı genişletip yayarak acılı babanın bitmek bilmez bekleyişini izleyiciye hissettirir. Sonuç olarak zamanın hareketten bağımsızlaştığı, neden-sonuç bağıyla örülmüş bir anlatının hizmetine koşulmadığı, başka bir deyişle Deleuze'ün zaman-imge sineması tanımına uyan filmlerdendir *Küf*.

Daha önce ne yavaşlık estetiği perspektifinden ele alınan ne de biçimsel açıdan incelemeye tabi tutulan *Küf* filminin şimdiye dek sınırlı sayıda çalışmaya konu olduğu görülmektedir.⁵ Dolayısıyla *Küf* filminin yavaş sinemada kullanılan dedramatizasyon stratejilerini incelemek amacıyla biçimsel analize tabi tutulduğu bu çalışma, Türkiye sineması araştırmalarına özgün bir katkı sunmaktadır. Üstelik dedramatizasyon, hem yavaş sinemanın hem de sanat sinemasının önemli bir özelliği olduğu halde üzerine yeterince çalışılmamış bir konudur (Çağlayan, 2018, s. 55). Dedramatizasyon üzerine ender incelemelerden birine imza atan David Bordwell (2005, s. 140-185), ölü zamanlar, duygunun sönümlemesi ve uzun çekimler gibi dedramatizasyon stratejilerinin Antonioni sinemasında modern şehir hayatının yol açtığı yabancılaşmayı yansıtmak, Tarkovski sinemasındaysa ruhani, aşkın bir sinema

⁵ Bu çalışmalar, bir kitapta (İpek, Ö. [2019]. *İmgeler Arasında*. Doruk.) yer alan karakter ve içerik odaklı bir değerlendirme ile şu iki makaleden ibarettir: İpek, Ö. (2022). Bir karşı-hafıza aygıtı olarak yok-imgeler. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (31), 186-206 ile Gön, A. (2019). Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim'de performatif toplumsal cinsiyet ve erkeklik. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 9-44.

dili yaratmak amacıyla kullanıldığından söz eder. Bordwell'in sözünü ettiği dedramatizasyon stratejilerinin *Küf*'te bir kayıp babasının acısının duygusallıktan uzak bir şekilde perdeye yansıtılmasındaki rolünü gözler önüne seren bu çalışma, dedramatizasyon üzerine son derece sınırlı olan literatürün genişletilmesi yönünde bir adım teşkil etmesi açısından da sinema çalışmalarına özgün bir katkı sunar.

EXTENDED ABSTRACT

The aesthetics of slowness, which dates back to such precursors as Tarkovsky, Antonioni, Dreyer and Akerman, is characterized by long takes, slow camera movements, still frames, sparse dialogue, taciturn characters and a minimal acting style. Unlike classical narrative cinema, slow films depict ordinary, everyday activities instead of constructing narratives based on cause-effect relationships. Slow films are marked by the lack of sentimental and dramatic elements as well as the rejection of the classical dramatic structure composed of a beginning, a middle and an end. Thus, dedramatization, which can be defined as the elimination of all dramatic elements, is one of the foremost characteristics of slow cinema. Dedramatization became a hallmark of art-house cinema with the rise of Italian Neorealism, which, according to Deleuze, marks the transition from movement-image to time-image in cinema. The two main forms of dedramatization specified by David Bordwell (2005) are the suppression of emotion by treating dramatic events in an oblique fashion, and the proliferation of dead time that does not contribute to narrative progress. Dead time, which is defined as time in which nothing happens, refers to scenes that depict characters eating, sleeping and engaging in all sorts of banal, everyday activities. Furthermore, long takes which run for long stretches of time also promote dedramatization by avoiding close ups to characters' faces or details of dramatic interest.

This study aims to examine the dedramatization strategies employed in slow cinema with reference to Ali Aydın's slow-paced feature debut *Mold*, which presents a slice from the life of a father who has been petitioning the authorities every two weeks for the past eighteen years to inquire about his son who disappeared while under custody in the 1990s. The film's slow pace and undramatic, unsentimental way of treating a subject matter with high dramatic potential were the main reasons it was selected for analysis. The method employed in this study is stylistic analysis, which involves analysing such formal characteristics as framing, composition, colour, lighting, acting style, camera movements and angles, shot length, editing, sound, etc. In this study, scenes selected from *Mold* using purposive sampling technique are subjected to stylistic analysis with the aim of elucidating the dedramatization strategies employed in *Mold* to portray a grief-stricken father's pain without recourse to dramatization or sentimentality.

The stylistic analysis of selected scenes from the film shows that *Mold* includes a number of scenes where Basri is portrayed as engaged in the most mundane activities such as mending his shoes, preparing food in the kitchen, or eating a plain meal during his lunch break, all of which are examples of dead time where nothing happens. The analysis also shows that *Mold* makes abundant use of long takes and plan-sequences, almost all of which are filmed with a static camera. The longest plan-sequence in the film, which runs for eleven and a half minutes, depicts the interrogation of Basri by police commissioner Murat at the police station. Although this scene includes potentially dramatic dialogues where Basri talks about the disappearance of his son, the length, composition and framing of the shot as well as minimal acting style all serve to undermine the dramatic effect. This study also demonstrates that emotion and drama are deliberately downplayed in the scenes following Basri's being informed of the discovery of his son's remains after years of waiting. The director chooses to depict the cold, callous bureaucratic procedures instead of portraying Basri's emotional reaction to the discovery of his son's remains. We see images of test tubes and medical equipment, hear nurses chattering about insignificant things and witness scenes set in the cold, sterile laboratory environment where blood samples are taken from Basri for a DNA test. Most of these scenes are made up of long static takes with little or no dialogue. Although the film concludes with the discovery of the remains of Basri's son, it has an open ending that leaves Basri's future uncertain. Hence this study shows that *Mold* neither has a tightly structured plot with a beginning, a middle and an end nor follows a pyramid shaped dramatic arc with rising action, climax, falling action and conclusion.

Thus, this article reaches the conclusion that dedramatization strategies characteristic of slow cinema such as long takes, dead time and treating events with high dramatic potential in an oblique fashion to suppress emotion play an important role in *Mold's* portrayal of a father's grief without recourse to dramatization or sentimentality. The present study is important in that it focuses on dedramatization which is not addressed sufficiently in studies on slow cinema. By analysing a film from Turkish independent cinema that has not been addressed within the context of slow cinema aesthetics, this study aims to contribute to both film studies in general and the literature on Turkish independent cinema in particular.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest

Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The author declares that there is no conflict of interest.

Yazarların Katkıları/Author Contributions

Makale tek yazarlıdır. /The article has a single author.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0). 

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) Remzi.
- Aydın, A. (2013, Aralık 5). Ali Aydın'la Küf üzerine. *Altyazı*. (F. Yücel, & A. D. Şensöz, Röportajı Yapanlar) <https://altyazi.net/soylesiler/ali-aydinla-kuf-uzerine/> adresinden alındı
- Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/497090> adresinden alındı
- Barsam, R., & Monahan, D. (2019). *Looking at Movies*. W.W. Norton&Company.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema? Vol. 2*. University of California Press.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) Doruk.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Harvard UP.
- Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light*. University of California Press.
- Bordwell, D. (2007, Ocak 16). *Shot-consciousness*. Observations on film art: <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness> adresinden alındı
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Brinkema, E. (2018). Colors without bodies. *The return of the aesthetic in American studies*. (R. Mayer, Röportaj Yapan) <https://returnoftheaesthetic.de/wp-content/uploads/2018/12/Eugenie-Brinkema-in-conversation-with-Ruth-Mayer.pdf> adresinden alındı
- Ciment, M. (2003). The state of cinema. <https://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html> adresinden alındı
- Corrigan, T., & White, P. (2017). *The film experience: An introduction*. Bedford/St. Martin's.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of slow cinema: Nostalgia, absurdism, boredom*. Palgrave Macmillan.
- de Luca, T. (2013). *Realism of the senses in world cinema*. I.B. Tauris.
- de Luca, T., & Jorge, N. B. (2016). Introduction: From slow cinema to slow cinemas. T. de Luca, & N. B. Jorge (Dü) içinde, *Slow cinema* (s. 1-21). Edinburgh University Press.
- Dedramatization. (2024, Temmuz 30). *Cinencyclopedia*. <https://www.wfcn.co/ccp/article/dedramatization> adresinden alındı
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-imge*. (B. Yalim, & E. Koyuncu, Çev.) Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-imge*. (B. Yalim, & E. Koyuncu, Çev.) Norgunk.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time*. Harvard University Press.
- Dudovskiy, J. (tarih yok). *Purposive Sampling*. Research Methodology: <https://research-methodology.net/sampling-in-primary-data-collection/purposive-sampling/> adresinden alındı

- Flanagan, M. (2008, Kasım). Towards an aesthetics of slow in contemporary cinema. 16:9. https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm adresinden alındı
- Freytag, G. (2004). *Technique of the drama*. University Press of the Pacific.
- Gronstad, A. (2016). Slow cinema and the ethics of duration. T. de Luca, & N. B. Jorge (Dü) içinde, *Slow cinema* (s. 273-284). Edinburgh University Press.
- Guynn, W. (2011). Dedramatization. W. Guynn (Dü.) içinde, *The Routledge companion to film history* (s. 161-162). Routledge.
- Jaffe, I. (2014). *Slow movies: Countering the cinema of action*. Wallflower Press.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik*. De Ki.
- Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness*. University of Hawaii Press.
- Martin, A. (2022). Standing up too close or back too far? A slanted history of close film analysis. K. Stevens (Dü.) içinde, *Oxford handbook of film theory* (s. 505-526). Oxford University Press.
- Mercado, G. (2021). *Sinemacının gözü objektifin dili: Objektifin dili ve etkileyici sinemasal görüntü*. (S. Taylaner, Çev.) Hil.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second*. Reaktion Books.
- Nagib, L. (2016). The politics of slowness and the traps of modernity. T. de Luca, & N. B. Jorge (Dü) içinde, *Slow cinema* (s. 25-46). Edinburgh University Press.
- Prince, S. (2014). *Movies and meaning*. Pearson.
- Romney, J. (2010, Şubat). In search of lost time. *Sight&Sound*, 20(2), s. 43-44.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. (E. S. Onat, Çev.) De Ki.
- Thomson, C. C. (2016). The slow pulse of the era: Carl Th. Dreyer's film style. T. de Luca, & N. B. Jorge (Dü) içinde, *Slow cinema* (s. 47-58). Edinburgh University Press.