



## Sinemada Yakın-Plan K rleştirir mi Netleştirir mi: 'Rosetta' ve 'Mavi En Sıcak Renktir' Filmlerinde Yüz'ün Farklı Etkileri

### *Does Close-up Hide or Brighten: Different Effects of 'Face' in Films 'Rosetta' and 'Blue is the Warmest Colour'*

Arş. Gör. Dr. M. Elif Demoğlu<sup>1</sup>  
Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü  
İstanbul

**Özet:** Sinemada Yakın-Plan seyircinin bakışını detaylandırır, yönlendirir. Yüzün odak noktası olması ile yüz dışındaki her şey önemini yitirir sadece ifade ve karakterin iç dünyası önem kazanır. Bu durum özdeşleşmeyi de destekleyen bir araç gibi görünmektedir. Yakın-Planın sağladığı yakınlık ve samimiyet duygusu diğer yandan bir aldatmaca olarak da ele alınabilir. Karakterin duyguları dışındaki her şeyi önemsizleştirmesiyle k rleştirici, sınırlayıcı bir etkisi de bulunmaktadır. Bu çalışmada Yakın-Planı baştan sona bir anlatım dili olarak tercih eden 'Rosetta' ve 'Mavi En Sıcak Renktir/Adele'in Hayatı' filmlerinde Yakın-Planın anlatım dili üzerine ve seyircinin karakter ile özdeşleşmesi konusunda farklı etkileri karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Yakın-Plan, Yakın-Plan Sineması, yüz, tehdit, samimiyet.

**Extended Abstract:** As cinema began to evolve as an art form, the contribution of the scale of shots on film narrative also began to increase. In the early days of cinema, the scale of shots were selected randomly and its important role in interpreting the image had not yet been properly understood. During that period, revitalization of the impression of real life was what mattered about the images being reflected on the screen. The films prior to the development of editing consisted of a single and fixed background and a variety of scale of shots are detected which varied according to the subject. It was seen that scale of Long shots and Medium shots have been used in the twelve films included in the screening of Lumière Brothers at Paris Grand Café which is accepted as the beginning of the cinema. Along with development of edited and narrative film-making, it was discovered that different scales would contribute to the storytelling and to the emotional reaction of the audience; thus the general understanding of the role of scale of shots in supporting the narrative began to develop.

The scale of shot, determines the distance between the subject within the frame and the apparatus. The closer the apparatus is to the subject, the subject is larger in the frame and the farther it is, the smaller is the subject within the frame. The scale of shots have been classified according to the image of the human body and has taken the names of the body parts; similarly, it is being used in the same way for inanimate entities.

<sup>1</sup> ekurtoglu@marmara.edu.tr

The shooting scale known as Extreme Long Shot or Long Shot shows the scene in a very general sense without much elaboration and documents a large area from a long distance. It is generally used to show and introduce the scenery. Full Shot encompasses the full area of action within the scene and determines the relationship of the character with the environment. Middle Shot, shows the character above the knee and makes the relationship with the other people around the subject more prominent; facial expression becomes more clear and the bodily motion becomes more identifiable. Middle Shot designates the distance between the waist until the top of the head. On the other hand, a Close-up includes the head of the character in the frame. In Extreme Close-up, one part of the face such as the eyes or the lips covers the full frame. Head, shoulders and chest are Close-ups which are directly related to the face. During the initial years of the cinema, the audience have been quite affected with Close-up's capacity to carry details and feelings. (Westwell, Kuhn, 2012, p.374-375).

Sergei Eisenstein, has manifested the effect of Close-up in cinema with the example that a Close-up shot of a cockroach is more frightening than a Long-Shot of a hundred elephants. The basis for the effect of the image of the cockroach and the elephant is the shock created in the way the subject is perceived because of deformation of the object while it reaches gigantic dimensions as it approaches. The discovery of Close-up goes back to early era films which is referred by Tom Gunning as 'Cinema of Attractions': 'Close-up, which is magnification of the object through the lens developed by the new technology, is in itself an attraction.' (Gunning, 1989, s.65). 'Grandma's Reading Glasses' directed by George Albert Smith in 1900 and 'The Big Swallow' directed by James Williamson in 1901 are known to be the first short films where Close-up and Medium Shots have been used. More conscious usage of the Close-up in the form of an insert is encountered in David Griffith's 'The Life of an American Fireman' (1901) and in the 'The Lone Operator' (1911).

Jean Epstein indicates that Close-up must be 'as effective as a needle prick with short duration attacks' and will not provide a continuum of gratification when the duration is longer (Epstein, 1977, p.9.). The reverse is seen in the 'Close-up Cinema' which is defined as a type of narrative where Close-ups are preferred to be outstretched throughout the film. It is seen that Close-up, especially that of the 'face' is an indispensable part of the films of such directors as Sergei Eisenstein, Carl Dreyer, Orson Welles, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Robert Bresson, Jean-Pierre and Luc Dardenne Brothers. Close-up of the face - especially that of a woman- is in itself a storyteller for the directors.

Jacques Aumont, indicates that the face becomes prominent with the contradiction between what is direct and what is indirect. Aumont, emphasises that a silent face is indirect from all angles and that it is not necessary to speak in order to exist. Face as a whole is a living organic object and for this reason it is directly connected (Aumont, 2003, s.128-129). During the early days cinema, Close-up face depicted by Bela Balazs who has set forth one of the basic texts on Close-up emphasises the feeling of 'intimacy' and 'closeness' while Per Persson (1998) signifies the most important effect of Close-up as 'threat' and 'intimacy'. When Persson researched into why intimacy is so important, he referred to the socio-psychologic research on personal distance and claimed that Close-up's direct effect is a result of the attitude of people toward interpersonal distance between the image and the audience.

'Close-up Cinema' claims to have in itself the characteristics of face to be a means of expression. It determines the emotional context of the film through the face of the character and limits its point of view. In one way, the feeling that the audience is a close witness in the Close-up Cinema because of the giant dimensions of the face is a deception. Actually, Close-up Cinema gives the audience the narrowest scope and also the most limited information. But because of the illusion of cinema, the situation is being perceived as the reverse. On the other hand, generally the subject of such films identifies with the inner world of the character. In this sense, what is being told to the audience is hidden in the face of the character. Although the films

'Rosetta' and 'Blue is the Warmest Colour' are very similar in their stylistic narrative focusing on the face of a young girl, they are positioned very differently from a variety of angles especially on the relationship they establish with the audience.

'Rosetta' and 'Blue is the Warmest Colour' are interesting example of Per Persson's two different effects of Close-up which are threat and intimacy. The Close-ups used in the 'Blue is the Warmest Colour' exhibits the expression of changes in the emotions of Adele as the stylistic representation of elimination of 'intimacy' and personal distance and draws Adele 'closer' to the audience. On the other hand, contrary to 'Blue is the Warmest Colour', the similar narrative language used in 'Rosetta' is functioning as a disturbing and numbing instrument. Although the Close-ups in 'Rosetta' isolates the hardness of the outer world, it also shows the load this world places on Rosetta. As Rosetta is being documented closer to real life not only with her good sides but also with her errors, weaknesses and other negative aspects, a 'distance' of perception evolves between her and the audience instead of a full identification. Close-up has been used in Rosetta not as an instrument of identification of intimacy as generally used, but as an instrument of threat and desolation.

The films 'Rosetta' and 'Blue is the Warmest Colour' prove how a Close-up can produce a contrary disposition through style of approach used in the two films which appear to be stylistically the same with regard to the general definition of Close-up in cinema language. Through the difference between the two films, the directors' preferred point of view and the elements that they have brought in the foreground or put in the background, it is proven that there is versatility in the general interpretation while creating impressions with the scales of shot used in cinema.

**Keywords:** Scale of Shots, Close-up, Close-up Cinema, face, threat, intimacy.

## Giriş

Çerçevelemenin mesafe açısından belirlenmesi, seyircinin konuyla ilişkisini düzenler, bakışını sınırlar; çekimin mizansenine yakın ya da uzak olma duygusu yaratır. Bordwell ve Thompson, kamera mesafesini tanımlarken standart ölçüyü, insan bedenini almaktadır. Çerçevede insan bedeninin kapladığı alana göre Aşırı Genel-Plan'dan, Aşırı Yakın-Plan'a kadar değişen bir mesafe ölçümünü izlemektedir. Kamera, bedene yaklaştıkça bedenin daha küçük bir parçasını göstermekte ama aynı zamanda detaylandırmaktadır. Genel olarak, Aşırı Genel-Planda manzara, Genel-Planda mekan, Orta Genel-Planda insanın çevresi ve birbiriyle ilişkisi esas alınır ki konuyu algılamak, bağlantıları kurmak açısından en yaygın başvurulana Orta Genel-Plan'dır. Kamera mesafesi daha da kısalmaya başladıkça jest, ifade, duygu ve karakterin iç dünyası önem kazanmaya başlamaktadır(Bordwell, Thompson, 2012, s.190-191).

Yukarıdaki plan ölçekleri her ne kadar genel anlamda kabul görmüş etkilere sahip olsa da Bordwell ve Thompson, planların farklı etkileri olabileceğinin ve her zaman genellenemeyeceğinin altını çizmektedir. Planlar, her filmde benzer ya da aynı etkiye sebep olsaydı sinema dili monotonluktan kurtulamazdı. Bu anlamda Bordwell ve Thompson, açılara 'kesin' anlamlar yüklenemeyeceğini, çerçevelemenin işlevini filmin bağlamının belirlediğini bunun da her filme ayrı zenginlik kattığını belirtmekte ve *Citizen Kane*(*Yurttaş Kane*, Orson Welles, 1941) filminde Kane'in kürsüdeki konuşmasındaki alt aç çekimini örnek vermektedir: filmin genelinde Kane'in alt aç çekimleri, onu daha büyük ve güçlü gösterirken Kane'in aşağılandığı ve yenilgiye uğradığındaki çekimlerde de alt aç kullanılmış olmasına dikkat çekmektedir.(Bordwell, Thompson, s.192) Benzer bir bakış açısıyla Pascal Bonitzer'in modern sinemanın klasik sinema dilini alt üst ettiğini belirten düşünceleri önemlidir: *"Bütün sorun planla ya da planlarla ne yapılacağı sorundur. Heyecanlar planlardır. Yoğunluk düzlemlerdir. Modern sinemadan yakınılmasının nedeni, temel olarak kitle heyecanını kıran sapık planlar icat etmiş olmasıdır(...)(izleyici) oyunun dışına atılmış gibidir, anlamı belirsiz olaylara tanık olmak, birbirinden kopuk planlar arasında duraksamak zorunda bırakılmıştır "* (Bonitzer, 2006, s.102.

Özellikle modern sinema düşünöldüğünde Bordwell ve Thompson'ın planlar konusundaki görüşü önem kazansa da filmin anlatım dili ile paralel biçimde bilinçli kullanılan planların seyircinin algısına katkısı aşıkardır. Ne de olsa bir plan yalnızca estetik açıdan güzel olduğu için değil, içeriği en doğru biçimle destekleyeceği düşünölererek kullanılmaktadır.

Yakın-Plan'da 'yüz'ün odak noktası olması, karakter ile belirgin bir yakınlaşma hissi yaratmaktadır. Kamera mesafesi daraldıkça seyircinin hissettiği bu yakınlık ya da samimiyet hissi bazen bir aldatmaca olarak da görölebilir; yakınlıkta konu netleşirken konunun etkileşim içinde olduğu çevre flulaşmaktadır. Coen Kardeşler'in *'The Man Who Wasn't There'(Orada Olmayan Adam, 2001)* filminde *"O'na bakın, bazen baktıkça değişir (...) ne kadar çok bakarsan gerçeği o kadar az bilirsin(görürsün)"* cümlesi konuya yakından bakmanın gizlediklerine de dikkat çekmektedir.

Yakın-Plan'ın belirgin samimiyetinin yanı sıra yakından bakmanın rahatsız edici, körleştirci ve tekinsiz yanı da göz önünde bulundurulması gereken bir niteliğidir. Özellikle Yakın-Planı *Tepki Çekimi* ya da *insert* biçiminde değil; filmin bütününde tercih edilen bir anlatım biçimi olarak benimseyen 'Yakın-Plan Sineması' olarak anılabilecek filmlerde bu planın farklı anlamları belirginleşmektedir. Bu çalışmada Yakın-Plan Sinemasının, yakından bakmanın samimiyetinin yanı sıra gizleyici, körleştirci, rahatsız edici ya da tekinsiz yanı da göz önünde bulundurularak *'Blue is the Warmest Colour' (Mavi En Sıcak Renktir/Adele'in Hayatı, Abdellatif Kechiche, 2013)* ve *'Rosetta'(Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999)* filmleri üzerinden tartışılacaktır.

Sinemanın büyüü, seyircinin göremediği yerleri görebilmesini, giremediği dünyalara girebilmesini, gözetlemenin hazzı ile sağlarken nesnelere de beyaz perdenin boyutu nedeniyle kaçınılmaz biçimde büyük göstermektedir. Jean-Luc Godard, *'Vents d'Est' (Doğu Rüzgarı, 1970)* filmindeki ara yazısında *'bu doğru bir görüntü değil, doğrudan doğruya bir görüntü'* diyerek görüntünün sınırlandırılmış, aygıt tarafından belirlenmiş, öznel bir gerçeklik olduğunun altını çizdiğinde çerçeve içi ve çerçeve dışındakinin ayrımını vurgulamaktadır. Yakın-Plan imgeyi ne kadar deforme etse de bunu gizli biçimde yapar, yakından bakmanın hazzını yaşayan seyirci bu deformasyona odaklanmaz. Perdedeki imaj, gerçek boyutundan, gerçek kütlelerinden bağımsızlaşarak gerçekliğin temsili bir görüntüsünü ortaya koymaktadır.

Sinemanın sanat olarak gelişiminde onu destekleyen unsurların başında, çekim ölçekleri ve anlamlarının, içeriği destekleyici biçimde kullanılması, duygunun değişimini ortaya koyacak biçimde seyircinin algısında yer etmesi gelmektedir.

Filmin bütününde tercih edilen bir dil olarak Yakın-Planı benimseyen Yakın-Plan Sinemasının, anlatı üzerindeki farklı etkilerini ortaya koyabilmek amacıyla öncelikle sinemada çekim ölçeklerinin genel anlamları tanımlanacak, ardından sinema tarihinde Yakın-Planın kilometre taşlarına değinilecektir. Yakın-Planın benzer biçimlere sahip olsa da farklı etkilere neden olabileceğini ortaya koyabilmek için 'yüz'ü odağa alan *'Rosetta'* ve *'Mavi En Sıcak Renktir: Adele'in Yaşamı'* filmleri örneklem olarak karşılaştırmalı biçimde ele alınacaktır. Filmlerde görölen biçimsel benzerliğin içeriği ne denli etkilediği tartışılacaktır. Bu çalışmada, iki filmin hem içerik hem de görsel analizlerinden yola çıkılarak Yakın-Planın anlatım dili üzerindeki farklı etkileri ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

### 1.Çekim Ölçeklerinin Genel Kullanımları

Her plan yönetmenin anlatmak istediği konuyu destekleyici nitelikte olmalıdır. Edward Dmytryk'e göre eğer bir plan gerekenden fazlasını veriyorsa, seyirciyi bağlamdan kopararak kafa karışıklığı yaratır. Plan ne kadar sanatsal ve güzel olursa olsun seyircide kafa karışıklığı yaratıyorsa aynı zamanda da sıkıcı ve

gereksizdir(Dmytryk, 1990,s.80). Dymytrk, planın, çekim açısının, çekim ölçeklerinin farklılaşmasının konunun etkisini güçlendirici yapısına işaret ederken diğer yandan bunların oluşturduğu görsel dile dikkat çekmektedir.

Çekim ölçeği, çerçeve içindeki konu ile aygıt, dolayısıyla seyirci, arasındaki mesafeyi belirler. Aygıt konuya ne kadar yakınsa konu çerçeve içinde büyük; ne kadar uzaksa çerçeve içinde küçük görülecektir. Diğer yandan bu mesafe, aygıtın yerini değiştirmeden yapay olarak optik kaydırma yani zoom-in ya da zoom-out ile de sağlanabilmektedir ki sinemada doğal görüntüye yaklaşmak açısından aygıtın yerinin değiştirilmesi tercih edilmektedir.

Çekim teknikleri üzerine temel kaynaklardan 'Film Dilinin Grameri 1-2-3' adlı kitapların yazarı Daniel Arijon, çekim ölçeklerini belirlemede kamera ile kaydedilen konu arasındaki uzaklıkların derecesinin sonsuz olduğunu dile getirerek, uygulamada temel uzaklıkları beşe ayırmaktadır: Yakın-Plan ya da Çok-Yakın-Plan, Göğüs-Plan, Boy-Plan ve Genel-Plan. Arijon bu tanımlamaların oldukça esnek olduğunu belirterek; bir evin Yakın-Plan çekimi ile bir insanın Yakın-Plan çekimi arasında kameraya olan uzaklık açısından farklılık olacağı örneğini vererek, mesafenin konuya göre farklılaşabileceğine dikkat çekmektedir (Arijon, 1995, s.31).

Sinema, bir sanat formu olarak evrilmeye başladıkça çekim ölçeklerinin filmin anlatısına katkısı da artmaya başlamıştır. Sinemanın ilk yıllarında çekilen görüntülerde çekim ölçekleri rastgele seçilmiş, görüntüyü anlamlandırmadaki önemi daha kavranmamıştır. Perdeye yansıyan görüntülerde önemli olan gerçek hayatın izlenimlerinin yeniden canlanıyor olmasıdır. Kurgunun gelişiminden önceki belge filmler, tek ve sabit plandan oluşmakta; konuya göre değişen farklı çekim ölçeklerine rastlanmaktadır. Bugün bildiğimiz anlamdaki sinemanın başlangıcı kabul edilen Lumiere Kardeşlerin Paris Grand Cafe'de yaptıkları gösterimde yer alan 12 filmde Uzak, Genel, Orta ölçekli çekimlerin kullanıldığı görölmektedir. Bu belge filmlerde çekim ölçeklerinin anlamları bilinçli olarak kullanılmamış olsa da çerçeve içinde düzenlemelere rastlanmaktadır. Kurgunun ve öykülü filmin gelişimi ile birlikte farklı ölçekteki planların, hikâye anlatıcılığına ve seyircinin duygusal tepkilerine katkı sağlayacağı keşfedilmiş, anlatıyı destekleyen bir unsur olarak çekim ölçeklerinin genel anlamları oluşmaya başlamıştır.

Çekim ölçekleri insan bedenini temel alarak sınıflandırılmış, bedenin bölümlerinin adlarını almıştır; aynı zamanda cansız varlıklar ve nesnelere için de aynı şekilde kullanılmaktadır. Klasik Hollywood Sinemasında çekim ölçekleri, standart yapıım koşullarını ya da anlatım dilini muhafaza etmek amacıyla kullanılmıştır. Zamanla bu ayrımlar giderek belirsizleşmeye, klasik anlamları farklı ya da karşıt biçimlerde kullanılmaya başlanmış aynı zamanda da yönetmenlerin kullanımlarında da farklılıklar göstermiştir (Westwell, Kuhn, 2012, s.375).

Çekim ölçeklerinin genellenerek başlıklara ayrılmasında yapıım sırasındaki çalışma koşullarında kolaylık sağlaması da önemli bir unsurdur. Farklı çekim ölçekleri senarist, yönetmen ve kameraman arasında çekim sırasında ortak bir iletişim dilidir.

Aşırı Genel-Plan ya da Uzak-Plan olarak bilinen çekim, sahneyi çok genel anlamda detaylandırmadan gösterir, geniş bir alanı uzak bir mesafeden gösterir. Genellikle manzarayı göstermek, yeri belirlemek, tanıtmak için kullanılır. Genel-Plan, çerçevedeki hareket alanının tümünü içerir; karakterin çevreyle ilişkisini belirler, karakterin çevresi, bulunduğu mekân ve arka planı tanıtır. Orta Genel-Plan ya da Amerikan Plan, karakterin dizden yukarısını gösterirken, çevresindeki diğer kişilerle ilişkilerini belirginleştirir. Yüz ifadesi belirginlik kazanmaya başlar, beden hareketleri belirginleşir. Orta-Plan ya da Bel-Plan karakterin belden itibaren başın yukarısına kadar belirler. Orta Yakın-Plan karakterin göğüsten itibaren başın üstüne kadar kadrajlandığı çekimdir. Yakın-Plan ise karakterin başını kadraja alır. Aşırı Yakın-Planda ise yüzün gözler ya da dudak gibi bir bölümü kadrajı kaplar. Baş, Omuz ve Göğüs Plan doğrudan yüz ile ilgili olan Yakın-Planlardır. Sinemanın ilk

yıllarında seyirciler özellikle Yakın-Planın detay ve duygu taşıma kapasitesinden fazlaca etkilenmişlerdir.(Westwell, Kuhn, 2012, s.374-375)

## 2.Yakın-Plan ve 'Yakın-Plan Sineması

Sergei Eisenstein, Yakın-Planda çekilen bir hamamböceğinin, Genel-Planda çekilmiş yüz filden daha ürkütücü olduğu örneğini vererek Yakın-Planın sinemadaki etkisini ortaya koymuştur(Eisenstein'dan akt.Bonitzer, s.27). Hamamböceği ve fil arasındaki farkın yarattığı etkinin kaynağı, nesnenin yaklaşırken bir yandan da devasa boyutları nedeniyle deforme edilmesinin algıda yarattığı şoktur. Pascal Bonitzer Yakın-Planın, bir yüzü ya da nesneyi göstermesi açısından farklı konumlandırıldığına dikkat çekerek 'close-up' ve 'insert'(detay çekim) ayrımını vurgulamaktadır(Bonitzer, 2006, s.26). Close-up, genellikle insan yüzünün vurgulanması açısından yalnız başına bir bütünlüğü olan öğedir; 'insert' ise konu bütünlüğünde kurguda araya eklenen ayrıntıyı vurgulamak ve yakından göstermek için kullanılan bir detay konumundadır. Alfred Hitchcock'un filmlerinde, gizemin önemli bir öğesi, düğümün çözülmesini sağlayacak bir özne olarak ön plana çıkardığı 'McGuffin' olarak anılan telefon ya da sandık gibi bir 'anahtar nesne' 'insert'ün önemli bir örneğidir.

Yakın-Planın keşfi, Tom Gunning'in 'Atraksiyon Sineması' olarak andığı erken dönem filmlerine kadar geri gitmektedir. Yeni teknolojinin sağladığı mercek ile büyütme olan Yakın-Planın kendisi bir atraksiyondur (Gunning, 1989, s.65). George Albert Smith, 'Magnificent View' adlı gösterim programı içinde 'humoral facial expressions' olarak tanımladığı, insanın Omuz-Plandaki yüz hareketlerini tespit eden bir teknik kullanmıştır (Onaran, 1994, s.31) Bu teknik ile 1900 yılında çektiği '*Grandma's Reading Glasses*' (*Büyükannenin Okuma Gözlüğü*) ve diğer bir sinemacı James Williamson'ın 1901 yılında çektiği '*The Big Swallow*' (*Büyük Yutuş*) Yakın-Plan ve Orta-Planın kullanıldığı ilk kısa belge filmler olarak bilinmektedir. Yakın-Planın *insert* biçiminde özellikle kurguya yardımcı bir araç olarak daha bilinçli kullanımlarına ise 1901 yılında David W. Griffith'in çektiği '*The Life of An American Fireman*' (*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*) ve *The Lonedale Operator*(1911)'da rastlanmaktadır.

Yakın-Plan ve kurgu üzerine teoriler geliştiren Sergei Eisenstein, Sovyet Devrimi'ni konu alan ve işçilerin direnişinin kırılması ile sonlanan '*Strike*' (*Grev*,1924) ve ardından çektiği emekçilerin galibiyetiyle biten '*Battleship Potemkin*' (*Potemkin Zırhlısı*, 1925) filmlerinde, Yakın-Planın sinemaya nasıl anlamlar katabileceğini göstermektedir. *Grev*'de işçilerin arasına karışan sivil polislerin hayvan metaforuyla resmedildiği, patronlarınsa purolarını içerken fabrika bacası gibi tüttüğü Yakın-Planlar; *Potemkin Zırhlısı*'nda gözünden yaralanan kadının ya da annenin Yakın-Plandaki sessiz çılgılığı sinema tarihindeki önemli kullanımlarındandır. 1928 yılında ise '*Passion of Jean D'arc*' (*Jeanne D'arc'ın Tutkusu*), Carl Theodore Dreyer'da Yakın-Plan, filmin bütününde tercih edilen bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde kamera, Yakın-Planda oyuncuya odaklanırken, arka plan ise boş ve etkisizdir. Bordwell ve Thompson'ın işaret ettiği gibi bu film, yüzdeki küçük değişikliklere odaklanarak Yakın-Planı, yoğun bir dinsel drama yaratmak amacıyla kullanmıştır(Bordwell, Thompson, 2005, s.123).

Sinemada Yakın-Plan genellikle çerçevelemenin konu bağlamında ahenkli biçimde değiştirilmesi sırasında duyguların yoğunlaştığı noktalarda başvurulan bir tekniktir. Öyle ki Yakın-Planın kullanımı ile ilgili genellemelerden biri, bu planın etkisinin artırılması için nadir biçimde en önemli noktalarda kullanılması gerektiğidir. Bu konuda Jean Epstein, Yakın-Planın, 'kısa aralıklı ataklarla iğne gibi etkileyici' olması gerektiğini, uzun olduğundaysa sürekli bir haz sağlayamayacağını belirtmektedir(Epstein, 1977, s.9.). Benzer biçimde Edward Dymtryk de Yakın-Planın sürekli ve ard arda kullanılmasının onun şaşırtıcılığını yok edeceğini vurgulamaktadır (Dmytryk, 1990, s.79).

Yakın-Planın filmin geneline yayılmış bir anlatım biçimi olarak tercih edildiği filmler olarak tanımladığımız Yakın-Plan Sinemasında bu durumun tersi görülmektedir. Sergei Eisenstein, Carl Dreyer, Orson

Welles, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Robert Bresson, Jean-Pierre ve Luc Dardenne Kardeşler gibi yönetmenlerin filmlerinde Yakın- Planı, özellikle de yüzü vazgeçilmez biçimde kullandıkları görölmektedir. Yakın-Plan yüz-özellikle de kadın yüzü- bu yönetmenler tarafından başlı başına bir hikaye anlatıcısıdır. Ingmar Bergman'ın 'Persona(1966)'sında Bibi Andersson ve Liv Ullmann'ın yüzünü ön plana aldığı, anlatıyı karakterlerin iç dünyası üzerine kurduğu filmi ilk akla gelenlerdendir. Bonitzer'in bu konudaki betimlemesi Yakın-Planın anlatıma kattığı derinliğe işaret etmektedir: "*Bergman, alan derinliğini ortadan kaldırarak yakın planı genel plan gibi, yüzün arazisini bir harita gibi kullanan sonsuz küçük uzaklıklara oluşan bir güzergah icat etmiştir. Yüz, sonsuz bir aile kavgası içinde kelimelerin sadizmi tarafından oyulan yarılan yer sarsıntısına uğratılan bir yüzey gibi bozulmaktadır*" (Bonitzer, 2006, s.46-47).

Yakın-Plan Sinemasında duyguları açığa vuran, diyaloglardan çok bükölen bir dudak, kısılan gözler, sıkılan bir çene, seyiren bir göz, gerilen bir damardır. Burada yüzün tamamını Genel-Plan; dudak, göz, alın, çenede beliren mimik ya da fiziksel tepkileri de Yakın-Plan olarak görebiliriz. Bu anlamda filmin bütününe yayılan Yakın-Plan tek boyutlu ve monoton bir dili değil, sürekli değişen, gelişen farklı anlamları temsil etmektedir.

Yüz konusunda en saplantılı film şüphesiz 'Faces'(1968)dır. Bu filmde John Cassavetes, genel kullanımın aksine yüzü sessiz bir ifade ile değil, film boyunca akan kesintisiz diyaloglarla birlikte kullanmaktadır. Öykü, çok karakterli karmaşık ve hareketlidir; özellikle Gena Rowlands'ın mimikli ifadesinin ön planda olduğu, onun yalnızlığını resmeden, zorlanmış neşesi net biçimde Yakın-Planda algılanmaktadır(Biro, 2001, s.122).

### 3. Teoride 'Yüz'e 'Yakın'dan Bakmak

Yakın-Plan, sinemadan önce kendini resim ve fotoğrafta göstermektedir. Yakın-Plan, fotoğrafın doğa üzerine mikroskobik bilimsel çalışmalarda kullanılmaya başlanmasına kadar geri giden teknolojik ve epistemolojik bir geçmişe sahiptir (Ades, Baker, 2009, s.10).

Epstein, kamera merceğinin bu mikroskobik uygulamalarından bahsetmektedir. Teleskop ve mikroskobun yaptığı gibi kamera, geniş ve büyüleyici bir alanı insanlığın hizmetine açar. Marey'in çalışmalarıyla başlayan, sinemanın bilimsel amaçlarla kullanılmasına günümüzde de rastlanmaktadır. Pathe Film Şirketi'nin 1914 yılı öncesinde seyircinin ilgisini çeken mikro- sinematografi örnekleri gösterdiği bilinmektedir. Bu gibi eğilimler 1920 ve 1930'lu yıllarda yaygınlaşırken; mikropların ve su altındaki canlıların perdeye dev boyutlarla yansıdığı görölmüştür(Abisel, 2006,s.286).

Fotoğraf merceği ile büyütölerek elde edilen mikroskobik görüntüde yüzden ziyade nesnelere ya da vücudun parçası, dokusu, yüzeyi devasa boyutta, gözün algılayamayacağı kadar büyük ve detaylı görölmektedir. Resimde ise ister Yakın-Plan olsun ister Genel-Plan her zaman yüz ön plandadır.

Ressamlar genellikle insan yüzünü, bireyin özgül göstergesi ve kimliğin saptandığı ana bölge olması açısından ön plana çıkarırlar. (Leppert, 2002, s. 164) İnsan yüzü hiçbir zaman durağan değildir. Ancak portrelerde temsil edilen, karakterdeki bütün karmaşalar tek bir yüz tarafından açıklanır. Yüz, portrenin amacını, duygusunu taşıyan bir anlamlar kümesini temsil eder. (Leppert, 2002, s.218) Leonardo Da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosundaki yüzün anlamlarının çözümlenmesi başlı başına bilimsel araştırmaların konusu haline gelmiştir; yüzdeki anlam kargaşaları ve temsil ettiği duygular konusunda tartışılmaya devam edilmektedir. Bu konuda Amsterdam Üniversitesi ve Illinois Üniversitesi'nin yüz-tanımlama programı ile yaptıkları incelemede; tablodaki yüzün %83 mutluluk, %9 nefret ve %6 korku ve %2 kızgınlık ifadelerinden oluştuğunu ortaya koymuşlardır.

Sinemada Yakın-Plan yüzün teorisine geçmeden önce yüzün anlamlarını ön plana çıkaran bir başka tartışmalı dalı da anmak gerekmektedir. Fizyonomi, bir nevi vücut uzmanlığı olarak bedendeki kusurları inceleme işlemi, özellikle yüz okuma sanatı olarak da anılmaktadır. Vücutta özellikle de yüzdeki görünür özellikleri inceleyerek görünmeyen ruhsal nitelikleri tahlil etme girişimindedir.(akt. Leppert, s.277).

Fizyonomi, cinsiyet, sınıf, ırk ayrımları etrafında tanımlanan beden bilimi olduğunu var saymaktadır. Fizyonomiye bir bilim dalından ziyade bedenlere dair bir sanat projesi olarak yaklaşan Leppert, fizyonominin kurucusu İsviçreli J.Caspar Lavater'ın yüzünde yaşamış tüm insan gruplarının farazi içkin ve doğal karakter özelliklerini anlamak amacıyla insan yüzlerini ölçerek incelediğinden söz etmektedir. Lavater, insan başı üzerine saplantılı ölçümler yaparak çizdiği gravürlerde burun, dudak gibi yüzün parçalarını tiplere ayırarak adlandırmaktadır ve bu sınıflandırmadan her birine karşılık gelen içsel karakterlerle eşleştirerek bunların işaret ettiği ahlaki çıkarımları belirlemektedir (Lavater'den akt.Leppert, s.278).

En tanınmış fizyonomi bilginlerinden Samuel R. Wells'in ise ırkçı bir yaklaşımla insan yüzünü, karakteri temsil eden 157 bölgeye ayıran saptamaları ilginçtir. Wells, örneğin insan burnunun, kişinin hiyerarşideki konumunu gösterdiğini, zarif ve güzel bir burnun sistematik bir gelişmeyi; çirkin ve kaba bir burnun ise deformasyon istikametini gösterdiğini ileri sürerek bunu uluslar üzerinden genelleyerek şu sonuca varmaktadır: 'İrkin terbiyesi ve ilerlemesi arttıkça burun da güzelleşiyor'.(Wells'ten akt. Leppert, s.279).

### 3.1. Sinemada Yüz'e Yakından Bakmak

Sinemada, yüz üzerine olan tüm teoriler neredeyse bir şekilde yüzey ve derinlik; dışsallık ve içsellik arasındaki karşılık üzerinde uzlaşmaktadır. (Doane, 2003, s.96)

Jacques Aumont, yüzün dolaylı ve dolaysız olan arasındaki karşılık ile önem kazandığını belirtmektedir. Aumont, sessiz bir yüzün her açıdan dolaysız olduğunu ve yüzün var olabilmesi için konuşmaya ihtiyaç duymadığını vurgulamaktadır. Yüz, tamamen yaşayan organik bir şeydir, bu nedenle de doğru olanla bağlantılıdır.(Aumont, 2003, s.128-129) Yüzün doğru olanla bağlantısı sinemada gerçeklik ve özdeşleşme açısından kritik bir öneme sahiptir. Yüz, seyirciyi istediği yöne sürükleyen, inandıran, etkileyen, seyirciden onu anlayarak eylemlerine hak vermesini isteyen bir araçtır. Sözsüz bir dil, samimiyetin göstergesi ve aynı zamanda da bir tehdit unsuru olarak seyircinin tam karşısındadır. Gillies Deleuze, Yakın Planın bir nesne de olsa yine yüz işlevi gördüğünü şu şekilde dile getirmektedir.

*Bu şey bir yüz muamelesi görmüştür, onun yüzüne bakılmıştır ya da daha çok yüzleştirilmiştir ve o da kendi payına bir yüze benzemiyor olsa dahi, gözünü bizim yüzümüze diker o da bize bakar(... )Yüzün kendisine gelecek olursak yakın planın yüzü ele aldığı, onu herhangi bir muameleye tabi tuttuğunu söylemeyeceğiz: Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir.(Deleuze, 2013, s.121)*

Deleuze'ye göre yüzün üç farklı işlevi bulunmaktadır. Birincisi, yüz bireyleştirir; herkesin ayırt edici özelliklerini ortaya koymaktadır. İkincisi yüz toplumsallaştırır; toplumsal bir rol ortaya koymaktadır. Üçüncüsü ise yüz iletişim kurandır; yalnızca kişiler arasında değil, kişinin kendisiyle olan içsel iletişiminin de göstergesidir.(Deleuze, 2013, s.135) Yüz bireyleştiren olarak tek ve unique'tir, kişiye özel, ayırtıcı ve kopyalanamazdır. Yüz, bireyin toplumsal alandaki hissiyatını, gücünü, alanını ve etkisini ortaya koymaktadır.

Yakın-Plan bir yüze bakan seyirci, beyaz perdede aslında dev bir yüzle karşı karşıya gelmektedir. Bu noktada, hem karaktere, onun iç dünyasına hem de gündelik hayata yakınlaştığını hissetmekte, detaylara hakim



olmaktadır. Bu anlamda Mary Ann Doane'nin belirttiği gibi, Yakın-Plan hayattan daha büyüktür (Doane, 2003, s.94).

Jean Epstein, *Magnification* adlı makalesinde Yakın-Planı, sinemanın ruhu olarak tanımlamaktadır. Yakın-Plan, boyutundaki büyüklük nedeniyle yoğunlaştırılmış bir dramadır; seyircinin ilgisini kısıtlamakta ve yönlendirmektedir. Bu anlamda gündelik hayatta görmediğimiz detay ve boyutlar içermektedir(Epstein, 1977, s.9). Epstein'a göre sinemanın gizemi, nesnelere kazandığı yeni anlamlarda saklıdır. Epstein, Deluc'un ortaya koyduğu 'fotojeni' kavramını kullanmaktadır. Nesnelere, kamera aracılığı ile farklı ölçeklerde ve sınırlama ile belgelendiğinde ve fotojenik bir nitelik kazandığından, duygular açığa çıkmakta ve iç dünyalar sergilenmektedir(Abisel, 2006, s.287).

Yakın-Plan yüz, sahneyi mekândan soyutlamaktadır. Yakın-Planda yüzün Deleuze'ye göre, saf duygunun ortaya çıkmasını sağlamak için imgeyi zaman-mekânsal koordinatlardan söküp alma yetisi bulunmaktadır. Arka plan var olsa da önemini, koordinatlarını yitirmekte, herhangi bir mekâna dönüşmektedir(Deleuze, s.135).

Deleuze'ye benzer biçimde Bela Balazs Yakın-Plana ayrı bir yer verdiği '*Görünen İnsan*' adlı eserinde, yüzün kendinde barındırdıklarının gerçekten okunabilmesi için seyirciye çok yakın olması ve etrafta dikkati dağıtabilecek tüm çevrenin izole edilmesi gerektiğini belirterek arka planın yalıtılmasına dikkat çekmektedir.(Balazs, 2013, s.63-65): Balazs, Yakın-Planın doğalcılığına da vurgu yapmaktadır:

*Yakın çekim bir tür doğalcılık demektir. Çünkü bu çekimler ayrıntıların kesin gözlemleridir. Ancak bu gözlemlerde bir şefkat gizlidir ve ben buna aşkın doğalcılığı adını vermek istiyorum....iyi kurgulanmış yakın çekim sahnelerine sahip filmlerde, seyrettiklerimiz iyi bir gözün değil, iyi bir yüreğin gözlemleriymiş gibi gelir (Balazs, s.66).*

Yvette Biro(2011, s.122) genişletilmiş insan yüzünün, sinemanın mucizelerinden biri olarak bugüne dek etkisini yitirmedeğinden ve özdeşleşmenin etkili bir aracı olduğundan söz etmektedir:

*Bedenden ayrılmış tüm içeriklerden yalıtılmış olarak yüz, insan acısının derinliğini özetler(...)Tüm ayrıntılarıyla sergilenen yüz, güçlü temsili aşkınsal, ironik bir anlam taşır(...)(s.122) Yüz, yoğunluğun ve mahremiyetin mucizesine ve fiziksel yakınlığın duygusallığına ek olarak, perdeye psikolojik özdeşleşmenin yeni bir aracını sunarak büyümlü bir atmosferin açığa çıkmasına neden olur. Tüm perdeyi kaplayan geniş bir yüz, yalnızca bir yüz olmaktan fazlasıdır, her şeyi kapsar. Böylece yüz, dramının sahnesi haline gelir(s.126).*

Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*'de(2005), algının öyküyü dönüştüren eliptik, sürüklenen ve zayıf ilişkilere nasıl bağlı olduğunu inceleyerek, yoğunluğun ana karakterin bakışında yattığını ortaya koymaktadır(Deleuze'den akt. Biro, s.120). Seyirci, karakterin dünyasını doğrudan görmese de, karakterin gözlerinden ve bakışındaki tepkiden dünyasını görsel olarak değil ama duygusal olarak algılamaktadır. Yakın-Plan, karakterle seyirci arasında duygusal bir bağdır.

Yakın-Planın sağladığı bu bağ özdeşleşmeyi doğrudan pekiştirmektedir. Yakın-Plan yüzde, acı ulaşılabilir, gözyaşları uzansak silinebilecek kadar yakın hale gelmektedir. Epstein'ın '*kollarımı uzatırsam sana dokunabilirim*'(Epstein, s.15) diye betimlediği durum özdeşleşmenin desteklediği 'samimiyet'tir.

Bu noktada modern sinemada, özdeşleşmeyi kıran Jean-Luc Godard'ın karakterleri gözümüzün önüne gelmektedir. '*Breathless*'(Serseri Aşıklar,1960)da Jean Seberg, '*Vivre Sa Vie*'(Hayatını Yaşamak, 1968)'ta Anna

Karina'nın ifadesiz yakın yüz planları, karakterin iç dünyasına açılan bir kapı olsalar da, yarattığı duygu, samimiyetten çok tekinsiz ya da tehditkardır.

Yakın-Plan, mimetik vücudun normlarına karşı iki tehdidi temsil etmektedir. Birincisi ölçekte orantısızlığın canavarca ya da grotesk yollarda estetik ve saldırgan temsili; ikincisi ise insan vücudunun parçalanmasıdır. Sinemanın ilk yıllarında 1912 Cine Journal Dergisi'nde yayınlanan, Genel-Planı savunan bir yazı: '(Diz/Amerikan Plan için)bacaksız, sakatlık çağına girdik denebilir. Sahnede aktörler Yakın Çekimle dizlerinden kesilmiş olarak yansıtılıyor; artistik bakış açısıyla bu etki şok edici ve nahoş' ifadeleri kullanılarak, Genel-Plandan daha Yakın olan planları bedenün hoş olmayan biçimde parçalanması olarak algılanmaktadır (Doane, 2008, s.5).

Rudolf Arnheim, Yakın-Planın ciddi bir sakıncasına dikkat çekmektedir. Arnheim'a göre Yakın-Plan, nesnenin içinde bulunduğu ortam ya da nesnenin üstlendiği görev açısından seyircinin kafasını rahatlıkla karıştırabilmektedir. Bu durumun özellikle Yakın-Planın bir anlatım biçimi olarak filmin bütününde tercih edildiği, Genel-Planlara fazla yer verilmeyen filmler için geçerli olduğunu belirterek Yakın-Planın göstermediklerine değinmektedir(Arnheim, 2010, s.70):

*"Yakın-Planda bir adamın kafası görünür; ama ona bakarak adamın nerde olduğunu, kafanın kime ait olduğunu, adamın içerde mi dışarıda mı olduğunu, diğer insanlara göre nasıl konumlandığını, onlara uzak mı yakın mı olduğunu, yüzünün onlara dönük olup olmadığını, onlarla aynı odada mı yoksa başka bir yerde mi olduğunu söyleyemeyiz. Yakın-Planların çok fazla olması izleyicinin sıkıcı bir belirsizlik ve konumsuzluk duygusuna kapılmasına yol açar kolayca."*

Arnheim bu durumun meydana gelmemesi için Yakın-Planların tek başına kullanılmaması, duruma dair genel bir bilgi vermek için Genel-Planların da kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Bu durum Yakın-Planın ahenk yaratan bir detay biçiminde kurguda başvurulan bir öge olma özelliğini ön plana çıkarır ki kurguda bilinen '30 derece Kuralı' da bununla ilgilidir. 30 derece Kuralı, kurguda ard arda bağlanacak iki plan arasında en az 30 derecelik bir ölçek farkı olması gerektiği, gözün ancak 30 dereceden sonra farklı bir planı daha net ve ahenkli biçimde algılayabileceği üzerinedir.

Sinemanın erken dönemlerinde Yakın-Plan üzerine temel metinlerden birini ortaya koyan Balazs'ın betimlediği Yakın-Plan yüz, Yakın-Planın özellikle samimiyet ve yakınlık duygusuna vurgu yapmakta iken Per Persson(1998), Yakın-Planın en önemli iki etkisini 'tehdit' ve 'samimiyet' olarak belirlemektedir. Persson, samimiyetin neden bu kadar önemli olduğunu araştırdığında ise kişisel mesafe üzerine sosyo-psikolojik araştırmalara değinerek Yakın-Planın içeriği yoğunlaştırıcı etkilerinin, imge ve seyirci arasındaki kişilerarası mesafe tutumunun bir sonucu olduğunu iddia etmektedir. Yakın-Planın samimiyetinin seyircinin karakterin kişisel alanını ihlal etmesine olanak tanıdığını belirtmektedir. Bu durumun seyirciye verdiği haz, gözetlemenin verdiği hazzın da ötesinde mesafenin ihlalinin fiziksel hazzı olarak tanımlanabilir. Mesafenin ihlalinin çok tesirinin seyircide yarattığı bakma hazzı, bilinmeyene, gizli olana bir yolculuk niteliğindedir.

Yakın-Plan Sineması olarak anabileceğimiz bazı tür filmler *Jean D'arc'ın Tutkusu*'na benzer biçimde, bütününde Yakın-Planı bir anlatım dili olarak kullanmaktadır. Bu durumda Yakın-Planın şok edici etkisi, yerini farklı bir anlatım biçimine bırakmaktadır.

Dreyer'in *Jean D'arc*'ında olduğu gibi, Robert Bresson, Andrei Tarkovski ve Cavalier insan yüzünü, fiziksel yakınlığının ötesinde derinden hissedilen kutsal bir kavrayışın temsili olarak da işlemişlerdir. Biro, Levinas'ın(1971) yüzün çıplaklığının, güzelliğinin ve savunmasızlığının ardına saklanmış değerleri belirten aydınlatıcı tanımını aktarmaktadır(Biro, s.127): *"Yüz sözcükten önce gelen bir dildir, yanıt bekleyen bir dil..."*

*duyulamayanın, konuşulamayanın dili. Açık bir kitap, bir yazılı çalışma! İnsanın bireyselliğine... tekilliğine ve aşkınlığına hitap eden bir düzen. Yüzün kavranışı etiktir... Anlatımın aşkınlığını üstlenir."*

Yakın-Plan Sineması, yüzün dil olma özelliğini kendine mal etmektedir. Film, karakterin yüzü üzerinden duygusal bağlamını belirler, bakışını sınırlar. Yakın-Plan Sinemasında, yüzün dev boyutları nedeniyle seyircinin çok yakından tanık olduğu hissi bir bakıma aldatmacadır. Yakın-Plan Sineması, seyirciye en dar kapsamlı, en kısıtlı bilgiyi vermektedir aslında. Ama sinemanın illüzyonu nedeniyle bu durum tam tersi biçimde algılanmaktadır. Diğer yandan bu filmlerde, genellikle filmin konusu karakterin iç dünyası ile özdeşdir. Bu anlamda seyirciye anlatılmak istenen karakterin yüzünde gizlidir. 'Rosetta' ve 'Mavi En Sıcak Renktir' filmleri genç bir kızın yüzünü merkeze alan biçimsel anlatısı ile çok benzer olsa da seyirci ile kurdukları ilişki başta olmak üzere pek çok açıdan farklı konumlanmaktadır.

#### **4. Rosetta ve Mavi En Sıcak Renktir/Adele'in Hayatı'nın Benzer ama Farklı Yüzleri**

##### **4.1. İçerik**

Belçika Sineması'nın en önemli auteur yönetmenleri Jean-Pierre ve Luc Dardenne Kardeşler'in sinemalarında belirgin bir doğalcılık ve gerçekçilik hakimdir. *Söz*(1996), *Rosetta*(1999), *Oğul*(2002), *Çocuk*(2005), *Lorna'nın Sessizliği*(2008), *Bisikletli Çocuk*(2011), *İki Gün Bir Gece*(2014) filmlerinde belgeselvari biçimle birey üzerinden toplumsal sorunları ortaya koyan bir eğilim gözlemlenmektedir. Kendilerine Cannes Film Festivali'nde ilk Altın Palmiye Ödülü'nü kazandıran filmleri *Rosetta*'da sinemalarının belirgin özellikleri görülmektedir.

*Rosetta* filmi, alkolik annesiyle birlikte karavan mahallesinde yaşayan 17 yaşındaki Rosetta'nın gündelik hayatından bir kesit sunar. Rosetta, annesinin alkol problemi sebebiyle zorlu hayatla tek başına başa çıkmak zorundadır. İçinde bulunduğu yaşamdan kurtulması, annesini rehabilitasyon merkezine yatırması için tek çaresi iş bulmaktır. Filmin başlangıcında işinden kovulan Rosetta, bu durum karşısında umutsuzluk değil kızgınlık ve hırs yaşamaktadır. Ardından iş aramaya koyulur ama bu konuda başarılı olamaz. Sonunda bir Waffle dükkanında iş bulur, buradan da çıkarıldığında yeniden bir işe sahip olmak için muazzam bir çaba gösterir. Bu çabası sonuç vermez yine başa dönmüştür, mücadeleye devam edecektir.

'*Mavi En Sıcak Renktir*' -ki filmin orijinal Fransızca adı '*Adele'in Hayatı*'(*La Vie d'Adele*)-, 15 yaşındaki lise öğrencisi Adele'nin cinsel kimlik arayışı ve yaşadığı tutkulu aşka odaklanmaktadır. Okuldaki arkadaşları gibi erkeklere ilgi duyması gerektiğini düşünen Adele, ne kadar denese de bu konuda başarılı olamaz ve mavi saçlarıyla dikkatini çeken bir kıza ilgi duymaya başlar. Onun için beklenmedik olan bu durum karşısında arkadaşlarından tepki görse de heyecanının, merakının ve aşkının peşine düşer. Kendisinden büyük, hayatını kurmuş ve cinsel kimliğini bulmuş olan Emma ile yaşadığı ilişki Adele'i, hem cinsel kimliğini keşfedeceği hem de olgunlaşarak kendi hayatını kuracağı bir serüvenine götürür.

İki film 'görünürde' yani 'biçimsel' olarak pek çok ortak yöne sahiptir. Öncelikle ikisi de yirmili yaşlarına gelmemiş olan genç ve güzel bir kıza odaklanmaktadır. Bu odaklanma öncelikle filmlerin isimlerinde (*Rosetta* ve orijinal hali ile '*Adele'in Hayatı*') kendini gösterirken diğer yandan özellikle kameranın Rosetta ve Adele'e kilitlenmiş Yakın-Plan çekimleri ile kendini açığa vurmaktadır. İki film de 'Yakın-Plan Sineması'nın örneği olarak Rosetta ve Adele'in Baş-Plan ve Omuz-Plan'larına sıkça yer vermektedir. Filmlerde hikaye anlatımının en önemli unsuru genç kızların yüzleridir. Biçimleri benzer olan filmlerin genç kızların hayatına yaklaşım açıları farklıdır. Adele'in hayatı, bireysel bir aşk hikayesi olarak onun olgunlaşma sürecini ve aşk hayatını ele alırken; Rosetta'da durum daha kapsamlıdır: Belçika gibi refah düzeyi yüksek olarak bilinen bir ülkedeki gerçek bir problemi, yoksulluk içinde toplumun dışında yaşayanların hayatını temsil eden Rosetta'nın sıradan hayatından bir kesit sunmaktadır. *Rosetta*'daki bu durum, Dardenne Kardeşler'in diğer filmlerinde de kendini göstermektedir.

Dardenne'lerin sinemalarında tema hep aynıdır: toplumun kenarında yaşayan alt sınıflar, işçiler ve işsizler. Dardenne Kardeşler bu temayı, hep bir karakteri odağa alarak anlatırlar. Seyirci, bu karakterin her ne kadar burnunun dibinde olacak kadar yakın olsa da onu tanımakta bazen anlamakta zorlanmaktadır. Karakterler, yaşam koşullarının gerektirdiği sertlikle, ayakta kalmaya odaklanmışlardır. İş, her zaman ön planda, duygular ise ikinci plandadır. Karakterlerinin genel özelliği zor koşullara rağmen güçlü olmalarıdır; hem iyi hem kötü özellikleriyle temsil edildiklerinden, seyirci ile aralarında mesafe vardır. Dardenne Kardeşler, karakteri ön plana çıkarırken, Yakın-Plan çekim teknikleri ile onu çevreden soyutlar gibi görünseler de, aslında karakterlerin çevresindeki gelişmelere verdiği tepkileri önemserler.

Rosetta da yaşına göre çok güçlüdür, sürekli hareket halindeki kamera Rosetta'nın bitmek bilmeyen gündelik mücadelesinin(kurduğu yaşam düzenekleri, yemek bulma, balık tutma, iç arama, annesine göz kulak olma, mide ağrıları) biçimsel temsilidir. Rosetta'nın yüzü filmin ilk sahnesinde gizlidir, kamera arkadan takiptedir. Daha sonra onu tanıtan Bel ve Göğüs Planlar ile Rosetta'nın güzel, çatık kaşlı, sert bakışlı, mimiksiz yüzü ile tanışırız ki filmin genelinde de ifadesi sabittir. Filmin ilk sahneleri Rosetta'nın iş için ne denli mücadele verebileceğini gösterir seyirciye; işten kovulan Rosetta önce patronuna saldırır ardından işten çıkmamak için kendisini tuvalete kilitleyerek direnç gösterir. Rosetta, umutsuz değil, kızgındır; bu hayattan kurtulmak ve iş bulmak için kararlıdır, hedefe odaklanmıştır. Rosetta'nın takıntılı biçimde iş arama çabası ve kendi işini kendi görme isteği, film boyunca devam eder. Erkek arkadaşını dahi bataklıktan kurtarmaz çünkü eğer erkek arkadaşı ortadan kalkarsa onun işini alabileceğini düşünecek kadar hedefe kilitlenmiştir.

Tunus asıllı Fransız yönetmen Abdellatif Kechiche'nin *Secret of the Grain*(2007) ve *Black Venus*(2010) filmlerinden sonra Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü alan ve dünyaca üne kavuşmasını sağlayan *Mavi En Sıcak Renktir/Adele'in Hayatı*'nda Adele, aşka odaklanmıştır. Masum ve saf yüzü, gündelik problemlerden uzak duruşu ile sadece iç dünyası, duygusal değişimleri, kendini keşfetmesi ve hayal kırıklıkları ile ön plandadır. *Adele'in Hayatı*'nda Adele'in yüzü, güzelliği ile ön planda olmasıyla bir haz nesnesi halini alır ki filmde Genel-Planın nadir kullanıldığı yerler olan uzun ve detaylı erotik sahneler bunu kanıtlar niteliktedir. Rosetta'nın yüzünün anlattıkları hayata yönelikken, Adele'in anlattıkları kendi iç dünyasını yansıtır. Yakın-Plan, Adele'in iç dünyasına çok yakınından bir bakış sağlarken yaşadığı eşcinsel ilişkiye de ahlakçı bir yaklaşımla değil, aşkın evrenselliği üzerinden bakılmasını sağlar. Adele'in aşk acısı, tutkusu, cinselliğe bakışı, diyaloglardan çok yüz ifadesindeki küçük değişimlerde hatta yanaklarının kızarmasına kadar varan detaylarda aktarılır.

#### 4.2. Biçimsel Tercihler

İki filmde de sinema-verite tekniğini benimsenmiştir. Tanınmamış oyuncular, olabildiğince doğal mekanlar ve doğal ışık, sallantılı el kamerası, kurguda sıçramalar, rastgele pan ve tilt gibi kamera hareketleri kullanımıyla 'gerçeğin estetiğine' yer verilmiştir. Biçimsel olarak iki filmin geneli de Yakın-Plan yüze odaklanmaktadır. Kamera olağan görüş açısında ve hareketlidir.

Hareketli kamera, nesnenin çerçevesinin değişmesi anlamına gelmektedir. Seyirci, karakterlerle birlikte hareket eder gibidir; nesneye yaklaşır, yanından geçer ya da peşinden gidebilir. Her an karakterlerin yanında görünmez bir tanık, bir kader ortağıdır adeta. Hareketli kamera, Dardenne Kardeşlerin Yakın-Plan kullanımlarında sıkça yer verdiği bir biçimsel tercihtir. Tepki Çekimi ya da Açık/Karşı Açık'ya genellikle yer vermeden kesintisiz ve hızlı pan hareketini tercih eder ya da sahnenin gerektirdiği, seyircinin ihtiyaç duyduğu pan hareketini de kullanmadan karaktere sabitlenerek alışılmış/beklenen ihtiyacı karşılamazlar. Dardenne Kardeşler'in kamerası, kamera hareketlerinin genel doğru kullanımlarını ya da kadrajların kusursuzluğunu önemsemeyiz. Kamera düzensizdir, bilinçli olarak özensiz gibidir. Diğer yandan hareketli kameranın sallantısını en aza indirmek için sıkça kullanılan 'stedicam'i de kullanmadan hareketin doğal ve rahatsız edici sallantısına yer verirler. Rosetta'nın, tıpkı kendisi gibi aksiyonu daha yüksek ve agresif biçimde hareketli kamerası onun bitmek bilmeyen çabasını, uğraşlarını ve gündelik zorlu rutinini destekler niteliktedir.

Diğer yandan Kechechi'nin tercihi de Dardenne Kardeşler'ininki ile benzerdir; Yakın-Planlar hareketli kamera ile çekilmiştir. *Adele'in Hayatı'nda Rosetta'dan* daha fazla Genel-Planlara, tanıtım çekimlerine, Yakın-Plan yüzün 'net' çekimlerine yer verilmiştir. Çünkü burada amaç hız ya da karmaşa yaratmak değil, Adele'in duygularına olabildiğince yakın ve doğal biçimde şahit olmaktır. Hareketli kameranın olağan sallantısı burada, doğallığı ve gerçeğçiliği arttırmak amacıyla tercih edilmiştir.

Adele'in i dünyası önem taşıdığı için kameranın ona kilitlenmiş olması seyirciyi rahatsız etmezken, Rosetta'da durum farklıdır. Rosetta, evresi ile etkileşimdeyken kameranın ereve dışından gelen duyduğumuz sese, Rosetta'nın baktığı ve konuştuğu kişiye dönmesini beklerken, bu Tepki çekimlerine yer verilmemekte, seyircinin bu isteği karşılıksız bırakılmaktadır. Bu yaklaşım, yabancılaştırma efekti olarak grlebilir, seyircide az da olsa kamera farkındalığı yaratmaktadır.

#### 4.3. Yaklaşım Biçimi, zdeşleşme ve Seyirci İlişkisi

İki film, bakış açıları ve seyirciyle kurdukları ilişki açısından da farklıdır. Seyirci ile Adele'in yakınlığı; samimiyet, anlayış, empati ile özdeşleşmeye varabilecekken Rosetta ile seyircinin ilişkisi farklı seyretmektedir. Filmin son sahnesinde Rosetta'yı şiddetli mide ağrısıyla, soğukta tp taşırken görürüz. Kamera takipteyken bu takipe rahatsız edici bir gürültü eşlik eder. İlk başta gürültünün kaynağını göstermez Dardenne'lerin kamerası; daha sonra eski erkek arkadaşının mobiletiyle ona yaklaşıp uzaklaşarak verdiği rahatsızlığın sesi olduğunu anlarız. Bu rahatsızlık seyirciye Rosetta'nın kaçışı, içinde bulunduğu zor ile özdeşleşerek değil, sesin seyircide yarattığı rahatsızlık ile doğrudan seyreden üzerinden bir rahatsızlık açığa çıkarırken mesafeli görsel dil kendisini muhafaza etmeye devam eder. Rosetta, her ne kadar beyaz perdede dev boyutlarıyla çok yakında olsa da hiçbir zaman seyirciye o denli yaklaşmaz. Rosetta, bulunduğu zor konumu nedeniyle seyircide herhangi bir acıma ya da üzüntü duygusu uyandırmaz; kimsenin kendisine acımasını istemez. Hatta bazen seyirci ondan daha kırılgan ve gergin hale gelebilir. Dardenne'lerin belgeselvari kamerası 'kahramanımız' Rosetta'nın yalnızca haklı taraflarını göstermez; arkadaşının elinden işini alması, annesiyle kavgası, iş bulma takıntısı gibi olumsuz taraflarını da beraberinde gösterir. Böylece seyircinin onun çok yakınındayken de mesafesini korumasını sağlayabilir. Bu anlamda gerçeği ve doğalcı yaklaşımıyla hayata yakın bir yerde durur Rosetta; hem haklıdır hem haksız, siyah ile beyazı bir arada barındırmaktadır.

İki filmdeki özdeşleşme konusundaki farklılık ideolojik algılanabilir. Rosetta, Belçika'daki gerçek bir kesimi temsil etmektedir, filmde g sahipleri ya da patron değildir suçlu; sistemin kendisidir. Bu açıdan Rosetta, bir temsildir. Adele ise daha bireysel bir sıkıntıya sahiptir. Tamamen i dünyasıyla ilgidir sorunu, yaşadığı aşk nedeniyle arkadaşlarından tepki görse, durumu ailesinden saklasa da bunlar Adele'i yıpratmaz; ön planda onun tutkusu ve duyguları vardır.

Özdeşleşme, seyircinin tarafını belirler ve ona haklıyı haksızı gösterirken seyirciyle karakter arasında koşulsuz bir kabul anlaşması gibidir. Özdeşleşmenin nn kesen *Rosetta'da* ise bu durum Rosetta'nın temsil ettiği toplumsal sorunların uzağında durulmasını değil, filmin çizdiği sert gerçeğilik ile yüzleşilmesi, koşulların iyileştirilmesine yol açan bir araç konumuna gelinmesini sağlamıştır. *Rosetta* filmi, özdeşleşme olmadan seyirciyi ynlendirebilmiş, Belçika'da Rosetta Kanunu olarak bilinen işçilerin haklarının düzenlenmesine yönelik kanunun kabulünü hızlandırmıştır.

#### Sonuç

Yakın-Plan, sinemanın en belirgin bysdr nkn yalnızca sinema bir devinimin parçasını büyük ölçekli yansıtabilir.(Mascelli, 2002, s.181.) Sinemada bir dil haline gelen çekim ölçekleri, içeriği destekleyecek biçimde bilinçli olarak biçimsel bir dil yaratmada kullanılmaktadır. Eisenstein'in sinemanın asıl büyüsü olarak işaret ettiği Yakın-Plan çekimlerin, dokuları, ayrıntıları ortaya çıkararak yarattıkları samimiyet ve nesnelere gerçek boyutlarının aşırı deformasyonu ile yarattıkları tekinsizlik ve tehdit, bu çekimin içinde barındığı iki zit özelliğidir.

Yakın-Plan yakınlaştıkça gerçekliği mi ortaya koyar yoksa gerçekliği gizler mi sorusu ise farklı bakış açıları sunan karmaşık bir sorudur.

*Rosetta* ve *Mavi En Sıcak Renktir/Adele'in Hayatı* Per Persson'ın yukarıda anılan Yakın-Planın iki farklı etkisi olan tehdit ve samimiyet yaklaşımına ilginç iki örnektir. *Adele'in Hayatı'nda* kullanılan Yakın-Planlar, samimiyet ve kişisel mesafenin ortadan kaldırılmasının biçimsel temsili olarak Adele'in duygu değişimlerinin ifadesini sunar ve seyirciyi Adele'e 'yakınlaştırır'. *Rosetta'da* ise kullanılan benzer anlatım dili, *Adele'in Hayatı'nın* aksine rahatsız edici hatta duygusuzlaştırıcı bir araç görevi görmektedir. *Rosetta'da* Yakın-Planlar dış dünyanın sertliğini soyutlasa da bu dünyanın *Rosetta'daki* yükünü göstermektedir. *Rosetta*, hayata yakın biçimde sadece iyi özellikleriyle değil hataları, zaafı ve olumsuz yanları ile belgelendiği için seyirciyle arasında tam bir özdeşleşme değil mesafeli bir bakış oluşmaktadır. *Rosetta'da* Yakın-Plan genel kullanımın aksine özdeşleşme ya da samimiyet yaratmak için değil bir tehdit, tekinsizlik aracı olarak kullanılmıştır.

*Rosetta* ve *Adele'in Hayatı* filmlerinde görüldüğü gibi Yakın-Planın sinema dilindeki genel anlamlarının, biçimsel olarak aynı görülen iki filmin yaklaşım biçimlerinde ne denli zıt bir eğilim yaratabileceğini kanıtlamaktadır. İki film arasındaki farklılık, yönetmenlerin tercih edeceği bakış açıları ve öne çıkardıkları ya da geride bıraktıkları unsurlar sayesinde sinemada anlam yaratmada kullanılan çekim ölçeklerinin genel anlamların değişkenliğini kanıtlar niteliktedir.

#### Kaynakça

- Abisel, N. (2006) *Sessiz Sinema*, Ankara:DeKi
- Ades D., Baker S. (2009) *Close-up*, Edinburg: Fruitmarket Gallery.
- Arijon D. (1995) *Film Dilinin Grameri 1*, İstanbul: Kavram Yayınları, 2. Basım.
- Arnheim, R. (2010) *Sanat Olarak Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Aumont, J. (2003) 'The Face in Close-up' in '*The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*' ed. Angela Dalle Vacche, Rutgers The State University.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*, İstanbul: Say Yayınları.
- Biro, Y. (2001) *Sinemada Zaman*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006) *Kör Alan Dekadrajlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell D., Thompson K. (2009) *Film Sanatı*, Ankara: DeKi.
- Deleuze, G. (2014) *Hareket-İmge Sinema 1*, İstanbul: Norgunk.
- Doane, M.A. (2003) 'The Close-up: Scale and Detail in the Cinema', in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 14, No: 3, Fall.
- Dmytryk E. (1990) *Sinemada Yönetmenlik*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Epstein J. (1977) '*Magnification and Other Writings*', October 102, Vol.3 Spring, MIT Press.
- Gunning T. (1989) "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." in *Early Film*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker, British Film Institute.
- Kuhn A., Westwell G.,(2012) (ed.) *A Dictionary of Film Studies* Oxford:Oxford University Press
- Leppert R. (2002) '*Sanatta Anlamanın Görüntüsü*' İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mascelli J.(2002) *Sinemanın 5 Temel Öğesi*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Onaran A.Ş. (1994) *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yayınları
- Persson, P. (1998) '*Towards a psychological theory of close-ups: experiencing intimacy and threat*', Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media.