

T.C ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ
VE
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİNE ÖZGÜ BİÇEMİN
SİNEMATOGRAFİK YAPITA YANSIMASI

(DOKTORA TEZİ)

DANIŞMAN
Prof. Dr. SEÇİL BÜKER /

HAZIRLAYAN
ERTUĞRUL ALGAN

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

ESKİŞEHİR - 1996

53

Görüntü Yönetmenliği
Ve
Görüntü Yönetmenine Özgü Biçemin
Sinematografik Yapıta Yansıması

ERTUĞRUL ALGAN

(Doktora Tezi)

TEŞEKKÜR

Sinema bir serüven ve bu serüven içinde görüntü yönetmenliği ayrı bir serüven. Görüntü yönetmenliği üzerine çalışmak da öyle. Çalışmamın başlarında her taraf günlük güneşlikti. Çalışma ilerledikçe karanlık ve karmaşık koridorlarda zorluklar yüzünü gösterdi. Bu aşamada, bir sinema sevdalısı olan değerli danışmanım, Prof. Dr. Seçil Bükler yapıcı eleştirileriyle zorlukların üstesinden gelmemi sağladı ve hep yolumu aydınlattı. Kendilerine teşekkürü bir borç biliyorum.

Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Merkezi çalışanları çeşitli kaynaklara ulaşmam konusunda yardımlarını esirgemediler; tüm çalışanları şükranla anmadan geçemiyorum. Kendisini, ailesinin bağışladığı sinema kitaplarından tanıdığım Hasan Ürgüp'ü saygı ve rahmetle anıyorum.

Çalışmam sırasında desteğini esirgemeyen eşim Tülin ve ona ayırmam gereken zamandan çaldığım sevgili kızım Tuğçe'ye de teşekkürlerimi sunuyorum.

Ertuğrul Algan

ÖZET

Bu çalışma aydınlatma, görüntü yönetmenliği ve biçem kavramlarına sinema tarihi bağlamında yaklaşılarak, bir teknisyen ve sanatçı olan görüntü yönetmenine özgü biçem kavramını sorgulamakta ve ortaya koymaya çalışmaktadır.

İnsanlıkla birlikte varolan görüntü kavramı, önce mağara duvarlarında, kayalarda izlenmiş daha sonra da teknolojik gelişimler sonucunda çeşitli biçimlerde oluşturulmuştur. Görsel sanatların temelinde yer alan görüntü kavramı, sinema gibi görsel - işitsel bir sanat ve iletişim aracının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sinema endüstriyel ve teknolojik tabanda gelişen bir sanat dalı olma özelliği taşır. Diğer sanat dallarından farklı olarak , bir çok yaratıcı grubun ortak çalışmasıyla sinematografik ürün ortaya çıkar. Yönetmenin ortaya çıkan bu ürünün yaratıcısı olduğu düşünülür. Bu genellikle doğrudur, ancak estetik, entellektüel ve kültürel birikime sahip belli görüntü yönetmenlerine özgü görsel biçem filmlerde kendini belli eder.

Sanatta, sanatçılara özgü biçimleri ayırdetmek olanaklıdır. Bir ressamı diğerinden ayıran, onun fırça darbeleri, rengi ve ışığı kullanımı gibi özellikleridir. Görüntü yönetmenleri de birbirlerinden aydınlatma biçimleri, çerçeve ve kamerayı kullanış biçimleriyle ayrılırlar. Bu farklılıklar ise görüntü yönetmenine özgü biçemin ortaya çıkmasını sağlar.

ABSTRACT

This study is an approach to lighting in cinematography and the style of the cinematographer in the movies. Concept of image exists with mankind and different images were drawn to the walls of caves and on the rocks and as a result of technological developments it is possible to prepare the images in different ways. The concept of image is always exists on the roots of visual arts, and as a system of images, cinema is one of the important branch of art and communication.

Cinematography developed on an industrial and technological background, and its difference from other arts is the cinematographic product comes to light with the works of different creative groups. Its always thought that the director is the creator of the cinematic product, film. But it is sometimes possible to follow the effect and style of the cinematographer who had aesthetical, intellectual and cultural accumulation.

It is possible to follow the styles of the artists in arts . For example; a painter differs among others by his / her use of color, light and his / her brush strokes. A cinematographer differs from others by the use of his camera, using of light and the frames of the pictures. These differences creeates the style of the cinematographer.

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	ii
Özet.....	iii
Abstract.....	iv
Özgeçmiş.....	v
İçindekiler.....	vi
Giriş.....	1
Bölüm 1. Sinema ve Görüntü Yönetmenliği.....	14
1.1 Sinemanın Tarihsel Gelişimi, Işık ve Alıcı Kullanımının Özellikleri.....	14
1.1.1. Sinemanın İlk Yıllarında Işık ve Alıcının Kullanımı.....	17
1.1.2. Hollywood Sineması'nın Gelişimi Sessiz Dönemde Alıcı ve Işık Kullanımı.....	18
1.1.3. Alman Dışavurumculuğu, Işığın Altın Çağı.....	20
1.1.4. Fransız İzlenimciliği ve Gerçeküstücülük'te Alıcı Kullanımı ve Işık.....	25
1.1.5. Sovyet Sineması'nın Kuruluş ve Gelişimi Sovyet Sineması'nda Kameraman ve Işık.....	30
1.1.6. Ses Sonrası Hollywood Sineması, Sesin Egemenliği, Alıcı Hareketlerinin Kısıtlanması.....	34
1.1.7. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Alıcı ve Işığın Özgürleşmesi.....	39
1.1.8. Yeni Dalga ve Görüntü Yönetmenliğinin Altın Çağı.....	45
1.2. Görüntü Yönetmenliğinin Tarihsel Gelişimi.....	51
1.2.1. Görüntü Yönetmeninin Görevleri.....	55
1.2.2. Görüntü Yönetmeninin Araçları.....	62
Bölüm 2. Görüntü ve Görsel İletişim Kavramlarına Kuramsal Yaklaşımlar.....	75

2.1. Görüntü Kavramı ve Görsellik.....	75
2.2. Genel İletişim Yapısı İçinde Görsel İletişim.....	83
2.3. Görüntü Dili ve Sinema.....	102
2.4. Görüntü ve Gerçek.....	108
 Bölüm 3. Görüntü Yönetmenliği ve Biçem.....	 125
3.1 Sanatta Biçem	126
3.2. Aydınlatmaya Göstergebilimsel Bir Yaklaşım.....	136
3.3. Aydınlatma ve Biçem.....	146
3.4. Görüntü Yönetmeninin Özgü Filmin Görsel Yapısına Etkisi.....	 175
 Bölüm 4. "Jules ve Jim" "Sersemi Aşıklar" Filmlerinin Görüntü Yönetmenliği Bağlamında Çözümlemesi.....	 191
4.1. Metin Olarak Film ve Film Metnin Okunması.....	191
4.2. Metin Çözümlemesinde Yöntemler.....	198
4.2.1. Metin Çözümlemesinde Eğretilme ve Düzdeğışmece Kavramları.....	 203
4.2.2. Çözümlemede Dizisellik ve Dizimsellik Kavramları.....	 205
4.3. Sinematografik Çözümleme.....	207
4.4. "Jules ve Jim" ve "Sersemi Aşıklar" Filmlerinin Çözümlemesi.....	 212
4.4.1. "Jules ve Jim" Filminin Çözümlemesi.....	212
4.4.2. "Sersemi Aşıklar" Filminin Çözümlemesi.....	257
4.5. "Jules ve Jim" ve "Sersemi Aşıklar Filmlerinde Görüntü Yönetmenliği ve Raoul Coutard.....	 279
 Sonuç.....	 292
Ekler.....	298
Kaynakça.....	320

GİRİŞ

Sinema yaşıamdır, sinemayı yaratanlar ve sinemadan yararlananlar için bir yaşam. Bu yaşamı harekete geçirenlerse sinematografik yaratım için bir araya gelmiş bulunan büyük bir ekiptir. Bu ekip sanatçılar ve teknisyenlerden oluşur.

Ondokuzuncu yüz yıl teknolojilerin ortaya çıkmaya başladığı bir çağdı. Görsel-işitsel iletişimle ilgili bir çok gelişme bu çağla birlikte gündelik yaşamda yer almaya başladı.1830'lu yıllarda fotoğrafın ortaya çıkışı ve ona bağlı olarak görüntünün hareketli tesbiti, bir başka deyişle sinema, sözü edilen yüzyıldaki en önemli gelişmelerden biriydi.1895 yılında Lumière Kardeşlerin gösterimiyle başlayan sinema serüveni, giderek büyük bir ivme ve önem kazandı. Sinema günümüzde de önemini korumaya devam etmektedir. Önceleri yalnızca görüntülerin hareketli tesbiti, bir anlamda yalnızca sinematografik belgelemeye yönelik olan sinema giderek kendi dilini, biçimini ve çalışanlarını yaratmış, diğer sanat dalları arasında yerini almıştır.

Bu bağlamda sinemayı yalnızca bilimin, teknolojinin gelişmesiyle ilgili bir sanat dalı olarak görmemek gereklidir. Estetik, psikoloji,

sosyoloji, ekonomi, ideoloji gibi bir dizi kavram da sinemayı etkilemektedir. Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan, fotoğraf, kamera, gösterim aygıtları, ses kaydedebilme gibi etmenler optik ve mekanik reproduksiyonu olanaklı kılmıştır.

"Sanat yapıtı her zaman çoğaltılabilmektedir. İnsan eliyle yapılmış olanlar her zaman başka insanlarca taklit edilebilmektedir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma yapmak amacıyla, ustalar yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için üçüncü kişiler de kazanç sağlama uğruna böyle çalışmaları uygulamışlardır. Buna karşılık sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla çoğaltılması yeni bir olgudur."¹

Sinema doğası gereği çoğaltılabilen bir özelliğe sahiptir. Bu özellik beraberinde, reproduksiyonu yapılan sinematografik yapıtların dağıtımı ve kitlelere ulaştırılması sorununu da beraberinde getirmiştir.

İzleyicisine ulaşmayan bir sanat yapıtında eksik bir yön olduğu söylenebilir, sanat yapıtı kitlelere ulaşmalıdır. Sinematografik yapıtların gerek optik ve mekanik yollarla çoğaltılması, gerekse sanat yapıtı olma özelliğinin yanı sıra endüstrinin bir dalı olması yapım ve dağıtım sürecini karmaşıklaştırır. Bir filmin oluşmasında kuşkusuz en önemli öge

¹ Walter Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" Çev. Ahmet Cemal, **Oluşum**, 40/82 (Şubat 1981) s.20

görüntüdür, fotografik görüntünün oluşmasıysa karmaşık optik, fizik ve kimya işlemleri sonucunda gerçekleşir. Sinematografik görüntü, fotografik görüntüden farklı olarak hareketlidir, hareketin devreye girmesiyle bu süreç farklı aygıt ve teknik ekiplerin devreye girmesiyle daha da karmaşık hale gelir.

Görüntü; " Herhangi bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen resmi veya film üzerine sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla görüntülüğe art arda düşürülmesi sonunda devrimin yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan görünüş".² olarak tanımlanabilir

Sinema sanattır, bu konudaki tartışmalar neredeyse yüzyılımızın başında artık kapanmıştır. Bir sanat yapıtı, yaratıcısının ona kattığı anlamla var olur ve önem kazanır. Yaratıcı ifadelerin her türü başat (dominant) ortamlar içerir. Resmin başat ortamı renk, heykelin uzay, dansın ritm, müziğin ses olması gibi, fotoğraf ve sinemanın da başat ortamı ışıktır. Işık fotografik ve sinematografik yaratımların hammaddesidir. Görüntüler ışık olmaksızın oluşamaz. Işıkla bir sanat yaratılır.

"Platon'a göre sanat, eidolar (görüntü/imaaj) gibi duyular dünyasındaki nesnelerin, insanların yansılardır."³

² Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, (Ankara: TDK Yayınları, 1982) s.134

³ Berna Moran Edebiyat ve Eleştiri Kuramları (İstanbul: Cem Yayınları, 1983), s.14

Moran'a göreyse; "...sanatçı, Platon'un sandığı gibi bizi gerçeklerden uzaklaştıran , sahte bilgiler sunan bir adam değil, bize hayatı açıklayan bir adamdır, Sanatçı bunlara ayna tutar".⁴

Her iki görüşe göre sanat yansıtmadır. Arnheim'a göre temsili sanatlar "kısmi yanılsamaya (partial illusion) dayanır. Buna göre fotoğraf sinemadan daha güçsüz bir gerçeklik duygusu yaratır. Tiyatrodaysa güçlü olan öge gerçeğin yanılsaması olmaktan ziyade gerçeğin kendisidir. Filmde ise gerçeklik görüntülerde saklanır ve görüntü biçiminde algılanır.⁵

Görsellik ve görsel iletişimle ilgili olarak, düşünürler ilk çağlardan günümüze dek farklı kuramlar geliştirmiş, görsellik, görsel algı ve algılama, estetik, güzel sanatlar birlikte düşünülegelmiştir.

İlk çağlardan günümüze dek, sinema dışında kalan sanat dallarında, üretici birey olmuştur. Diğer sanat dallarından ayrı olarak, sinematografik çalışmalar büyük gruplarla / ekiplerle oluşturulmaktadır.

Bir filmin oluşumunda en önemli ögenin görüntü olduğundan yukarıda söz edildi. Sinema veya

⁴ A.g.y. s. 21

⁵ Seçil Büker, "Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı" **Kurgu 4** (Ekim 1981) s.143

televizyon görüntüsünü oluşturan belli başlı öğelerin, ışık başta olmak üzere, çerçeve ve çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, alıcı açısı, çekim ölçeği, renk, çizgi, şekil, ton, kamera hareketleri olduğu söylenebilir.

Görüntünün oluşturulmasında teknik ve estetik yükü omuzlayan kişi görüntü yönetmenidir. Görüntü yönetmeni sözünü edilen büyük grubun önemli üyelerinden biridir. Bu ekibin üyelerinden hemen aklımıza geliverenler ise, senarist, yönetmen, oyuncular, kameraman, ışıkçı, elektrikçi, sesçi, kurgucu, set işçileri ve burada sözünü edemediğimiz, sayıları zaman zaman yüzleri bulan sanatçı ve teknisyenler grubudur.

"Sinematografik çalışmalar karmaşık teknik işlemleri gerektirir, Sinema yalnızca sanatın özel bir dalı değil aynı zamanda endüstrinin de bir dalıdır ve endüstriyel bir tabanda gelişir."⁶

Burada bir ikilem söz konusudur, bunlardan ilki sinemanın sanat özelliği, sanatın bir dalı, diğeryse endüstrinin bir dalı olması ve gelişimini bu endüstriyel tabanda oluşturmastır. Günümüzde bunlara inanılmaz boyutlarda gelişen elektronik ve bilgisayar teknolojilerinin de eklenmesinin gerektiği söylenebilir.

⁶ Vladimir Nilsen, **Cinema As a Graphic Art**, (New York: Wang and Hill, 1959) s. 11

Teknoloji, endüstri ve sanat kavramları birbirlerine uzak gibi görünmelerine karşın, bu uzaklığın sinemanın sanatın bir dalı olma özelliğini etkilediği söylenemez, ayrıca bu kavramların sinemanın anlatım olanaklarına yeni boyutlar getirdiğini de düşünülebilir.

Sinemada yönetmenle birlikte, filmin oluşumunu etkileyen önemli kişilerden biri de görüntü yönetmeni / kameramandır. Sinemayla birlikte ortaya çıkan ve endüstrinin hiç bir dalında bulunmayan bir meslektir görüntü yönetmenliği. Kameraman: "... o günlerde yalnız başına çalışıyordu ve görevi de nesnelerin belgelenmesi olarak kabul ediliyordu"⁷

Sinemanın anlatım olanakları geliştikçe yönetmen, senarist, oyuncu, görüntü yönetmeni gibi elemanlar bu sanat dalında yerlerini aldılar.

Görüntü yönetmeni, yönetmen tarafından verilen / tanımlanan sahneyi, görüntüyü oluşturan öğeleri de dikkate alarak sinematografik tekniklerle kaydedilmesini sağlayan kişidir. Günümüzde görüntü yönetmeni bu işi yapabilmek için bir dünya görüşüne sahip olmalı ve belli bir eğitimden geçmelidir.

"Film setinde sinemanın teknik bilgisine sahip olan, dolayısıyla onun biçimlenişinde temel rol oynayan kişi görüntü yönetmenidir. Görüntülerin estetik bir boyut ve yönetmenin

⁷ A.g.y. s. 14

istediği anlamı kazanarak bir sanat eserinin parçaları haline gelmesi büyük ölçüde onun yeteneğine ve bilgisine bağlıdır. Bu bakımdan bir görüntü yönetmeni, yönetmenle birlikte filmin görsel sorumluluğunu taşıyan ikinci bir sanatçı olarak görmekteyiz".⁸

Yukarıda sözü edildiği gibi sinemanın ilk yıllarında yalnızca kameraman vardı. Bir filmi başından sonuna dek götüren oydu. Çekimin yanı sıra, banyo, kurgu ve gösterimden de o sorumluydu. Bu konulara takip eden bölümlerde değinilecektir. Ancak şu konunun da göz ardı edilmemesi gereklidir, sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesinde görüntü yönetmenlerinin katkıları büyük boyutlarda olmuştur. Bir çok teknik aygıtın geliştirilmesi, sinema diliyle ilgili bir çok önemli öge görüntü yönetmenleri aracılığıyla olmuştur.

"Bitzer ve Griffith , yakın çekim (*close up*), yumuşak odaklama (*soft focus*), odak açıklığı (*iris*), karartma (*fadeout*) ve arka aydınlatma (*back lighting*) konularında yenilikler yaptılar. Bitzer film yapım aygıtlarını tasarladı, ancak bu çağda her gün yenilikler yapılıyordu, icatlar ikinci derece önem taşıyordu. Bitzer ve Griffith bu aygıtları *The Birth of a Nation*, *Intolerance* ve *Broken Blossom*'da, kısa filmlerinde olduğu gibi başarıyla, onları film hileleri

⁸ A.Şefik Güngör. **Görüntü Yönetmeninin Filmin Görsel Üretimine Katkısı** (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.,1990) s. 3

olarak değil öyküyü anlatmaya yardımcı
artistik öğeler olarak kullandılar."⁹

Yönetmen ve görüntü yönetmeni Orhan Oğuz, 14 Ekim
1993 tarihinde yaptığımız söyleşide şöyle diyor;

"...bence görüntü yönetmeninin
görevi, çekimi, çekilecek olan filmin
görsel atmosferini sağlamak,
yönetmenin istediği atmosferi en iyi
şekilde kurmaktır. Bu Türkiye'de biraz
farklı yapılıyor. Görüntü yönetmeni,
kameraman hatta kameraman asistanı
bile aynı kişi olabiliyor zaman
zaman." ¹⁰

Ülkemizde, 1896 yılı başlarında Lumière
kardeşlerin kameramanlarından Alexandre Promio ilk
çekimlerini yaptı. Bir Türk kameramanın, alıcı
kullanımı, 1914 yılında Ayastefenos Abidesi'nin
Yıkılışı adlı filmle birlikte gündeme gelmiştir. Bu
film Fuat Uzkınay tarafından çekmişti. Türk
Sinemasıyla ilgili olarak incelenen kronolojik
kaynaklarda bir çok filmin kameramanının adına
rastlanamadı. Yine bu çalışmalarda kameraman ve
görüntü yönetmeni kavramlarının iç içe girmiş olduğu
görüldü. Türk Sineması'nda mesleki terminolojinin tam
olarak oturmaması bir sorun olarak belirlemektedir.

Amerika Birleşik Devletleri ve Batılı ülkelerde

⁹ Leonard Maltin, **The Art of the Cinematographer** (New
York:Dover Publications, 1978) s. 3

¹⁰ Orhan Oğuz, Görüntü Yönetmeni, ile yapılan "Görüntü
Yönetmenliği" konulu söyleşi (İstanbul:14 Ekim 1993)

görüntü yönetmeni ve kameraman farklı kişilerdir. Orhan Oğuz'a göre kameraman / operatör yalnızca takipçidir, kameranın mekanik kullanımından sorumludur.¹¹

Sinemayla ilgili köklü geleneklerin bulunduğu ülkelerde görüntü yönetmeninin filme katkıları yadsınamaz boyuttadır. Senaryo yazarı ve yönetmenin düşüncelerinde biçimlenen sahneler, bir yandan görüntü yönetmeni tarafından görsel boyuta aktarılırken, diğer yandan da yaratıcılıkla ilgili sorunlar gündeme gelir ve bunların çok büyük bir kısmı görüntü yönetmeni tarafından çözülür.

Görüntü yönetmenliği kurumunun oturmuş olduğu sinemalarda görüntü yönetmeni bir yanda sinematografik sorunları çözmeye, diğer yanda da filmin görsel yapısına kendine özgü öğeler katmaya çalışmaktadır. Filme görüntü yönetmeninin yapmış olduğu bu katkı zaman zaman görsel boyutta belirgin hale gelmekte ve görüntü yönetmenine özgü biçemlerden söz etmek olanaklı hale gelmektedir.

"Deneyimli bir Hollywood görüntü yönetmeninin bir resmin nasıl fotoğraflanacağı konusunda kendine özgü düşüncesi vardır ve yıllar boyunca çekim teknikleri bunun doğru olduğunu kanıtlamıştır...iki ressamın resimlerini tuval üzerine yapmalarında aynı tekniği kullanmaları nasıl düşünülemezse, çok ender olarak bir

¹¹ Orhan Oğuz, adı geçen söyleşi.

filmi görüntüleyen görüntü yönetmenleri arasında aynı biçimde düşüneni bulabiliriz. Hollywood görüntü yönetmenlerini sanatçı kılan düşünce pratikteki bu bireyselliktir."¹²

Diğer yanda ise görüntüye aşırı düzeyde müdahale eden yönetmenler de vardır.

"Antonioni'nin detaylara olan dikkati iyi bilinir. O kesinlikle mükemmeliyetçi bir yönetmendir. En son detayına dek her şeyi çok dikkatlice kontrol eder. Film kamerasının bakacını bir çok yönetmenden daha fazla kullanır ve kamera operatöründen daha çok operatör koltuğunda oturur. Gerçekte Antonioni çekimlerin çerçeve ve kompozisyonunu daima kendisi belirler."¹³

Bir yanda görüntüye özgün katkılarda bulunan görüntü yönetmenleri, diğer yanda ise görüntüye müdahale eden yönetmenler bu durumda görüntü yönetmenine özgü bir biçimin olup olmadığı konusu bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada sinematografinin karmaşık işlemleri içinde görüntü yönetmeninin görevlerinin ne olduğuna, mesleki terminolojinin belirlenebilmesi için,

¹² Joe HENRY , " The Techniques of Hollywood Cinematographers " **American Cinematographer** (Ocak. 1957) s. 77

¹³ Michelangelo Antonioni, **Blow Up**, (London: Lorrimer Publishing, 1977) s. 14

kavramların net biçimde ortaya konulmasına ayrıca ürünü, estetik, ideolojik ve ekonomik değerler olan sinemada görüntü yönetmeninin kendine özgü bir biçemi var mıdır ? Varsa bu biçem sinematografik yapıta ne denli yansır yada yansımalıdır? gibi sorulara yanıt bulunmaya çalışılacaktır.

Görüntü yönetmeniyle ilgili biçeme ilişkin sorunun yanıtına ulaşabilmek için Fransız sinemasından iki örnek, Jean-Luc Godard'ın Serseri Aşıklar (*A bout de Souffle*) ve François Truffaut'un Jules ve Jim (*Jules et Jim*) filmleri görüntü yönetmenliği bağlamında incelenecektir. Sözü edilen her iki filmin de görüntü yönetmenliği, çağdaş Fransız görüntü yönetmenlerinden Raoul Coutard tarafından yapılmıştır.

Bu çalışma, konuyla ilgili terminolojinin belirlenmesi, görüntü yönetmeninin görevlerinin ne olduğunu aktarmaya çalışılması, aydınlatma, görüntü yönetmenliği ve biçem konusundaki sorulara yanıt bulma yönünde küçük bir girişim olması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmada, temel konulardan olan aydınlatma kavramı ve eyleminin, görüntü yönetmenliğinin temellerini oluşturduğu, görüntü yönetmeninin aydınlatma eylemini yerine getirirken ideal sinematografik üretim koşullarının var olduğu, çalışmada kullanılan yazılı ve görsel kaynakların geçerli ve güvenilir kaynaklar olduğu varsayılmıştır.

Ayrıca görüntü yönetmenliği açısından ele alınan filmlerin görüntü yönetmenliğini yapan Raoul Coutard'ın konuyla ilgili olarak, gerek aydınlatma gerekse kamera kullanımında, örneğin, "günün ışığı" gibi belli ilklere imzasını atmış olduğu da varsayımlar arasındadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, sinemanın tarihsel gelişimi ve temel özelliklerine, bu tarihsel gelişim süreci içinde önem taşıdığı düşünülen, sinemanın ve görüntü yönetmenliğinin gelişiminde belli bir yere sahip olduğu varsayılan ülke veya akımların alıcı ve ışık kullanımına etkileri, görüntü yönetmenliğinin tarihsel gelişimi, görüntü yönetmeninin görevleri ve görüntü yönetmeninin araçları konularına değinmeye çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise, görüntü dili başlığı altında, iletilerin anlamlandırılması, algılanması için görsel dizgenin çözümlenmesinde bize yardımcı olabilecek etmenlere ve göstergibilim konusuna yüzeysel bir giriş yapmaya, görsel iletişim başlığı altında ise, görüntüler aracılığıyla oluşturulan bu görsel dilin ve sistemin işleyişine değinilmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümünde, görüntü yönetmenliği ve biçem, biçem kavramının oluşumu, sinematografik biçemi etkileyen ışık / aydınlatma konusuna göstergibilimsel bir yaklaşım ve görüntü yönetmenine özgü biçemin filmsel üretim sürecindeki etkileri konuları yer alacaktır.

Son bölümdeyse seçilen bir görüntü yönetmeni Raoul Coutard'ın, farklı iki yönetmenle yaptığı çalışmalar bağlamında, görüntü yönetmenine özgü biçimin olup olmadığı konusuna eğilmeye çalışılacaktır.

Çalışmada önemli görüntü yönetmenlerinin biçemlerinin, film üzerindeki etkisi konusunda tartışmalar açabilecek ve sonraki çalışmalara küçük de olsa rehberlik yapabilecek bir yapı oluşturmaya çalışıldı. Bu çalışma, bundan sonra yapılacak çalışmaların başlangıcını oluşturabilirse ve amacımıza doğru küçük bir adım atmamızı sağlayabilirse kendimizi başarılı sayacağız.

BÖLÜM 1.

SİNEMA VE GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ

Başlangıcından günümüze dek sinema sanatı üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Film biçimi ve tekniği üzerine çalışmalar tarihsel gerçeklik ve gelişim süreci içinde yer alır. Tarihsel ve teknik gelişmeler film biçimi üzerinde farklı etkiler yapmıştır. Ülkeler, sanat üzerine görüşler, sinematografik sanatın ortaya çıkmasına yardımcı olan teknolojik alt yapı, yönetmenlerin farklı düşünmelerine ve yapıtlar çıkartmalarına yol açan önemli etmenlerdir. Griffith'in Godard gibi film yapmasının beklenemeyeceği gibi, Fellini'nin de Orson Welles gibi film yapması düşünülemez. Bu bölümde tarihsel süreç içinde film sanatı ve görüntü yönetmenliğinin gelişimine değinilmeye çalışılacaktır.

1.1. Sinemanın Tarihsel Gelişimi, Aydınlatma ve Alıcı Kullanımının Özellikleri

Fotoğrafın hareketlenmesi sonucunda ortaya çıkan sinemanın gelişimi teknolojik ilerlemelere koşuttur, 1820' li yıllarda ortaya çıkan , ilk yıllarında ışığa az duyarlı olan duyarkatın geliştirilmesi için yaklaşık otuz yıllık bir sürenin geçmesi gereken fotoğraf, sinemanın temelini oluşturdu. Işığa az

duyarlı olan duyarkatlara görüntü kaydı için dakikalar gerekiyordu, pozlama süreleri çok uzundu. Oysa hareketli görüntü için saniyede en az 12 karenin pozlanması gerekiyordu, bunun anlamı da yaklaşık 1/15 saniyelik bir pozlama demekti. 1870'li yıllarda 1/25 saniyede pozlama yapmak olanaklı hale gelmişti, ancak bu yıllarda duyarkatlar cam levhalar üzerine sürülmekteydi, cam levhaların ise film alıcılarında kullanılması olanaksızdı. Bu dönemde çeşitli biçimlerde ve farklı aygıtlarla hareketli görüntüler elde edildi ancak bunlar pratik değildi.

1889 yılında Kodak firması, asetat tabanlı filmleri piyasaya sürdü . Bu filmler kolaylıkla bükülebiliyor ve alıcı mekanizması, filmin objektif önünden geçerken pozlanmasını sağlayabiliyordu.

"Laterna Majica" lara bir takım mekanik ve optik ekler yapılarak bunlar film gösteriminde kullanılan projeksiyon aygıtları haline getirildi. 1888'de Etienne-Jules Marey alıcılarda ve projeksiyon aygıtlarında kullanılan Malta Haçı'nı geliştirdi, böylelikle pozlama ve gösterim kolaylaştı. 1890'lı yıllarda ise Amerika Birleşik Devletleri'nde Edison, Fransa'da ise Lumiere'in başını çektiği mucitler çeşitli tipte alıcı ve gösterim aygıtlarını geliştirdiler.

1893' de, Dickson 35 mm. standard film kullanan bir alıcı geliştirdi. Edison fonografla gösterim aygıtını birleştirerek Kinetoscope adlı aygıtı

geliřtirdi, ancak bu aygıtta yalnızca bir kiři izleme yapabiliyordu. Edison sinemanın geçici bir heves olduėunu dűřűndűėű için, filmi perdeye yansıtacak bir aygıt űzerinde hiç çalıřmadı. Fransa'da ise Lumiėre Kardeřler 28 Aralık 1895'de Paris Grand Cafe'de topluluėa para karřılıėı ilk gűsteriyi yaptılar.

İlk filmler sabit bir çerçevede tek bir çekimden oluřan basit bir yapıya sahipti. A.B.D'de Edison kendi stűdyosunda çeřitli gűsteri sanatılarııyla çekimler yapıyordu. Fransa'da ise Lumiėre Kardeřler alıcılarını sokaklara, plajlara, parklara tařıyarak gűnlűk yařamı çektiler.

1908'li yıllara deėin çekimler genellikle belgesel nitelikteydi. Ancak sinemada dramatik yapısı olan anlatım çabuk bařladı. űzellikle komedi tűrű anlatımlar űnem kazandı.

George Mėliės adlı bir gűzbaėcı sinemayla tanıştı ve bunun kendi iřine yarayabilecek bir buluř olduėunu anladı, Lumiėre kardeřlerden bir alıcı satın almak istedi ancak Lumiėre kardeřler bunu reddetti. Bunun űzerine Mėliės İngiltere'den bir alıcı satın aldı. Mėliės'in ilk filmleri Lumiėre Kardeřler'inkini andırıyordu, ancak gűzbaėcılıėın da olanaklarından yararlanarak kısa sűrede űzel etkileri keřfetti.

Mėliės'de aynı Edison gibi stűdyosunu oluřturarak çekimlerine bařladı ancak çeřitli film hileleri, senaryo, űykűlű ve fantastik çekimlerle kısa sűrede

adından söz ettirdi. Méliès'in filmleri giderek popüler oldu.

Almanya ve Rusya'da çeşitli kişi ve gruplar kendi alıcılarını geliştirerek kendi filmlerini yapmaya başladılar. Sinemanın ilk yıllarda filmler ülkeden ülkeye dolaşıyordu. Birinci Dünya Savaşı filmlerin ülkeden ülkeye serbest dolaşımı etkileyecek daha sonra da Hollywood film yapımında endüstriyel bir güç haline gelecektir.

1.1.1 Sinemanın İlk Yıllarında Işık ve Alıcının Kullanımı

Sinemanın ilk yıllarında temel sorun ışıktı. Duyarkatların gelişmemiş olması yalnızca gündüz ve güneşin en yoğun olduğu saatlerde çekim yapılmasını olanaklı kılıyordu. Çünkü bu yıllarda bildiğimiz anlamda aydınlatma olanakları yoktu. Filmlerin duyarlılıklarının az olması çok fazla ışığa gerek duyulmasına neden oluyordu. Optik teknolojisi çok gelişmediği için ışık geçirgenliği yüksek objektifler de yoktu. Filmlerin kontrastlığı fazla olduğu için, ara tonları yakalamak olanaksızdı.

Çekimler genellikle dışarıda yapılıyordu, iç çekimler içinse çatıları sökülebilen stüdyolar yapılmıştı. Edison'un "Black Maria" adını verdiği böyle bir stüdyosu vardı. Ancak çatısı sökülen bu stüdyolarda, ışığın fazla olduğu durumlarda, ışığın yumuşatılıp kontrastlığın azaltılması için, tülbent

veya yarı geçirgen kağıtlar kullanılıyordu.

Bu yıllarda alıcı hareketleri yok denecek kadar azdı ve alıcıların görüş alanları işaretlenip, oyunun bu alanda gerçekleşmesi sağlanıyordu. Işık kaynağı olarak da yalnızca cıva buharlı ampuller vardı ve günışığına destek olarak kullanılıyordu. Bu yıllarda stüdyoların Hollywood civarında toplanması tesadüf değildir, çünkü güneyde, günler bol güneşli ve uzundur.

1.1.2.Hollywood Sineması'nın Gelişimi, Sessiz Dönemde Alıcı ve Işık Kullanımı

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemanın önemli bir ekonomik potansiyelinin bulunduğu anlaşılmamasıyla birlikte büyük bir patent savaşı başladı. Edison'un patentini aldığı alıcı dışında da farklı kişiler çeşitli alıcılar geliştirdiler. 1908 yılında Edison diğer şirketleri de bir araya getirerek Sinema Patentleri Şirketi'nde (*Motion Pictures Patents Company*) topladı. Gerek patentten kaçmak gerekse de güneyin bol güneşi ve uzun günlerinden yararlanmak için - o günlerde film çekimi için bunlar gerekliydi- bir çok şirket Kaliforniya'ya özellikle Hollywood'a bir kısmı da Şikago'ya yerleşti. Hollywood'un avantajlarından biri de iklim dolayısıyla tüm yıl boyunca film çekme olanağının bulunmasıydı. Ayrıca civarda dağlar, deniz, çöl, kent gibi mekanlar da bulunuyordu ve bu da değişik konularda çekimleri kolaylaştırıyordu. "1920'li

yıllara gelindiğinde Hollywood stüdyolarında "fabrika", sistemi geliştirilmişti" ¹⁴ Her film bir yapımcının sorumluluğundaydı ve bu yapımcılar büyük yapım evlerine bağlı olarak çalışıyordu. Ancak bağımsız çalışan bir çok küçük stüdyo da bulunmaktaydı. Yine bu yıllarda Paramount, MGM, 20th Century Fox, Universal gibi stüdyo/yapım evleri kuruldu. Ancak pazar çok genişti ve bu kadar stüdyo yeterli değildi. Bu stüdyolarla birlikte sinemanın anlatım olanakları da gelişti.

1903'lü yıllardan başlayarak Edwin S. Porter, Griffith gibi yönetmenler yetişti ve sinema tarihinde yerini alan *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) 1903, *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) 1903, *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) 1915 gibi filmler yapıldı.

Bu yıllarda cam tavanlı stüdyolar yerlerini yavaş yavaş yapay ışık ve karışık günışığına bıraktı.

"Cecil De Mille'in yaptığı *The Cheat* (1915) adlı film 1914-1917 yılları arasında stüdyo stilinde meydana gelen önemli değişiklikleri ortaya koyar. ... *The Cheat*'de *Chiaroscuro* aydınlatmasının olağanüstü efektleri kullanıldı, yalnızca bir veya iki güçlü kaynak kullanılarak dolgu ışığı devre dışı bırakıldı".¹⁵

¹⁴ David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art*, (California: Wesley Publishing Co., Inc. 1980) s.296

¹⁵ A.g.y. sh.296

De Mille bu etkiyi Rembrandt aydınlatması olarak tanımladı. Böylelikle bu aydınlatma türü Rembrandt veya "kuzey ışığı" olarak adlandırıldı ve görüntü yönetmenlerinin rağbet ettiği bir biçim haline geldi. Daha sonraki yıllarda Fransız izlenimcileri bu aydınlatma biçiminden yararlanacaklardır.

Yine bu yıllarda Amerikan Sineması'nda giderek görüntü standartlaşması başladı ve klasikleşen bir Amerikan Sineması'nın temeli atıldı. Yine yirmili yıllarda sesin sinemaya girmesiyle birlikte, belli bir değişim izlendi. Bu değişim özellikle de alıcı hareketleri ve aydınlatmayı etkiledi.

1.1.3 Alman Dışavurumculuğu, Işığın Altın Çağı

Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş sırasında dünyada ve Almanya'da güçlü bir Alman Sineması'ndan söz etmek olanaklı değildir. Bu dönemde ülkedeki sinema salonlarında yoğun olarak Fransız ve Amerikan filmleri izleniyordu. Hem dış ülkelerden gelen bu filmlerle rekabet için, hem de gerekli propaganda filmlerini hazırlamak için Alman Hükümeti film endüstrisini destekleme kararı aldı. 1911 yılında bir düzine civarında olan film şirketlerinin sayısı, 1918 yılında 131'e yükseldi. Alman Hükümeti bu şirketlerin kartel olarak birleşmelerini istedi.

"Almanlar için film sanatının

olanakları ne görülecek bir şeydi ne de gerçekçilikti, fakat gizemi sunuyordu, garip, fantastik ve işkence içindeki ruhların gölgeli korkularıydı"¹⁶

1917 Sovyet Devrimi Almanya'yı da etkiledi ve savaş karşıtı gösteriler ve grevler arttı, bilindiği gibi o yıllarda Almanya savaşın içindeydi. Alman Bankası (*Deutsches Bank*) ve güçlü endüstri kuruluşları savaşı destekleyen propaganda filmleri yapmak için 1917'de UFA'yı oluşturdular. UFA gerçekten büyük bir film kuruluşuydu, yalnızca Almanya'yı değil uluslararası film piyasasını da denetliyordu. Kısa sürede gerek finansal gücü, gerek teknik ekibi ve iyi donanımlı stüdyolarıyla UFA Almanya dışındaki yönetmenleri de kendisine çekti. Bunlar arasında Alfred Hitchcock da vardı.

1918 sonlarında savaş bittiğinde artık propaganda filmlerine gerek yoktu. Alman film endüstrisi üç tür film üzerinde yoğunlaştı. Bunlardan ilki macera filmleriydi, casuslar, dedektifler, hareket bu filmlerin temeliydi. İkinci tür, seks filmleriydi, üçüncü tür ise tarihi konulardı

Son tür filmler ekonomik olarak başarılı oldular ve UFA uluslararası film piyasasına bu tür filmlerle girdi. Özellikle Ernst Lubitsch bu konuda ünlü bir yönetmen oldu ve Hollywood'a giden ilk Alman yönetmenler arasında yer aldı.

¹⁶ John D. Barlow *German Expressionist Film*, (Boston: T. Wayne Publishers, 1982) sh.66

"Bazı küçük şirketler hala bağımsız olarak çalışıyordu , bunlar arasında Erich Pommer'in Decla Bioscope'u da vardı. 1919 yılında Pommer , Carl Meyer ve Hans Janowitz tarafından kendine verilen sıradışı bir senaryoya şans tanımak istedi, bu genç senaristler sıra dışı biçimlendirilmiş bir film yapılmasını istiyordu. Pommer bu filmi biçimlendirmesi için üç isim seçti, bunlar; Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Rohrig'di, bu üçlü filmin dışavurumcu biçimde yapılabileceğine karar verdiler. Öncü bir hareket olarak, dışavurumculuk öncelikle resimde, 1908'lerden başlayarak önem kazandı ve kısa sürede tiyatrodan daha sonra edebiyat ve mimaride yer aldı. Şimdi Pommer onun sinemada denenmesine karar veriyordu ve bunun uluslararası pazarda satış olanağı yaratacağına inanıyordu."¹⁷

Bu film "*Doktor Calligari'nin Muayenehanesi*"ydi ve gerçekten ticari başarı sağladı ve başta A.B.D ve Fransa olmak üzere büyük sansasyon yarattı. Başarısı dolayısıyla dışavurumcu biçim kısa zamanda taklit edildi ve yıllarca sürdü. *Calligari'nin* ve diğer dışavurumcu filmlerin başarısı Almanya'yı öncü filmlerin yapımında da önemli bir ülke haline getirdi ve bir çok deneysel film yapımcısı yetiştirdi.

"Hareketin ilk filmi, *Calligari*,

¹⁷ Bordwell ve Thompson, A.g.y. sh 299

aynı zamanda tipik örneklerden en önemlisidir. Onun yaratıcılarından biri olan Warm; 'filmler mutlaka yaşama geçirilecek çizimler olmalıdır' der. Caligarinin, uç noktadaki stilizasyonu aynı dışavurumcu bir tablo gibidir. Fransız izlenimciliğine karşıt olarak, biçimini görüntü yönetmenliği ve kurgu üzerine kuran , Alman dışavurumculuğu yoğun olarak *mise-en-scene* üzerine kuruludur. İfade etme biçimine uygun olarak formlar gerçekdışı olacak gibi abartılmış ve bozunmuştu. Aktörlerde genellikle ağır makyaj vardı, hareketler sarsıntılı ve yavaştı. Hepsinden önemlisi *mise-en-scene* deki elemanlar kompozisyonu yaratmak için grafik olarak birbirleriyle ilişki içindeydi, karakterler dekorda sadece basitçe varolmuyor, aynı zamanda dekorla birleşen görsel bir elemanı oluşturuyordu."¹⁸

Sonraki yıllarda dışavurumculuk kabul gören bir biçim haline gelerek korku filmlerinin vazgeçilmez biçimi oldu. Alman dışavurumculuğu yalnızca beş yıl sürmesine karşın izlenen ve yararlanılan bir biçim olma özelliğini hep korudu.

Alman Sineması'nda ışığın kullanımına değinilecek olursa; Alman dışavurumcu sineması, gerçek anlamda ışık şölenleri sunmuş bir sinemadır.

"Alman Sineması'nın bir sanat

¹⁸ A.g.y. sh 300

biçimi olarak doğması gerçekte 1913 yılında gerçekleşir. Bu yıl Avrupa'da tüm sanat akımlarının öncü olduğu yıldır ve bu da Almanya'da özellikle film için önemliydi."¹⁹

Hollywood'un tersine olarak Alman Dışavurumcu Sineması'nda daha yoğun ışık kullanılmıştır. Kısa kuzey günleri dolayısıyla çalışma saatlerinin azalması, Almanların ışığa daha fazla önem vermelerine sebep olmuştur.

"Alman kameramanlar, evcilleştirilmesi güneşten çok daha kolay olan ark ışığını icat ettiler. Öyleki, Alman filmlerinin başarısı onları yapay ışıktan başka bir şeye güvenmemeye götürdü".²⁰

Alman sinemacılar, dışavurumcu sanat akımlarının da etkisiyle, ışığı estetik boyutlarda ve anlatım aracı olarak kullanmaya başladılar ve ışık kullanımı dışavurumcuların bir tekniği oldu.

"Karanlıkla kontrast oluşturan ışık filme hakimdi, siyahla beyaz arasında böylesi ağır kontrast oluşturmak dışavurumculuğun tekniği olarak çok yaygındı."²¹

Altan aydınlatmalar, uzun ve sert gölgeler,

¹⁹ Barlow, A.g.y.s.65

²⁰ A.Şefik Güngör. Sinemada Görüntü Yönetmeni (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994) s.40

²¹ Barlow, A.g.y. s.74

parlak aydınlık bölgeler bu aydınlatmanın temel özelliğiydi. Temelini de Alman Tiyatrosu'ndan almaktaydı.

Alman dışavurumcu sinemasında temel, ışık ve gölge üzerine kuruluydu ve bunu iç mekanlarda olabildiğince kullandılar, alıcı hareketleri arttı, sinemanın anlatım biçimi ve olanakları kökünden değişti.

"Filmdeki yanılsama, gösterilen filmdeki gerçek yanılsamaya ayna tutar. Seyirciler izledikleri sinematik gölge oyununda kendilerini bulurken, onların gölgelerle temas ettikleri varsayılır. Gölgelelerin bu büyüklükte kullanılması belirtiseldir, dışavurumcu iklimde üretilen Alman Sineması'nda da mutlaka bulunmalıdır. Alman dışavurumcuları gerilim ve bilinçaltı anlaşmazlıklarının işaretleri olan ışık ve gölgenin kullanımının mucitleri değildir, ancak onlar bu özellikleri sinemada kullanmayı tercih etmişlerdir."²²

1.1.4. Fransız İzlenimciliği ve Gerçeküstücülük'te Alıcı Kullanımı ve Işık

Sinemanın ilk yıllarında Fransa'da bir çok film, Hollywood film biçimlerine aykırıydı. Bunların bazıları alternatif soyut filmlerdi. Birinci Dünya Savaşı Fransız film endüstrisine ciddi bir darbe

²² A.g.y., s.98

vurdu, ihracat durdu ve film şirketleri savaş görevlerine yöneldiler, propaganda filmleri yapmaya başladılar. 1915'lerden başlayarak Amerikan filmleri Fransa'ya gelmeye başladı, kısa sürede de Fransız piyasasına hakim oldular, savaş sonrasında da bu böyle devam etti. "...1920'lerde Fransız izleyicileri, yerli filmlerden sekiz kat daha fazla Hollywood filmi izlediler".²³ Fransız film endüstrisi Hollywood'u taklit etmeye çalıştı ancak başarılı olamadı.

Yeni kuşak Fransız yönetmenleri: "Sinema saf olarak kendisi olmalıdır tiyatro ve edebiyata borçlu olmamalıdır".²⁴ diyordu.

1917-1928 yıllarında genç Fransız yönetmenleri Hollywood'un piyasaya hakim olan kurallarına karşı çıkarak yeni denemelere giriştiler. Bu okul izlenimci (*impressionist*) adını kazandı. Anıların altını çizmek ve geri dönüşler (*flash back*) çok yaygındı.

"İzlenimci hareket kullandığı film biçemi dolayısıyla da bu adı aldı. İzlenimci filmlerde maskeler, üst üste çekimler karakterlerin düşünce ve duygularının izleri olarak kullanılıyordu."²⁵

Izlenimcilerin görüntü yönetmenliğinde ve kurgusunda varolan, karakterlerin algısal deneyimleri

²³ Bordwell ve Thompson. A.g.y., s.301

²⁴ A.g.y., s.302

²⁵ A.g.y., s.302

ve onların optik izleriydi. Bu tür filmlerde, örneğin, karakter bir noktaya bakıyordu, daha sonra kesmeyle bu noktaya geçiliyor ve karakterin bakış açısı ve mesafesi aynı tutularak bu gösteriliyordu.

Başka bir örnek vermek gerekirse, oyuncu karakter hasta ya da sarhoşsa bu, netsizlikle, filtrelerle veya dönen alıcı hareketleriyle veriliyordu. Yine bu biçim , teknolojiden sonuna dek yararlanıyordu. Bu dönemde geliştirilen elde taşınabilir alıcılar gelecekte Yeni Dalga sinemacılarının baş tacı olacaktı.

Bu tür biçimsel ve teknolojik gelişmeler Fransız filmlerinin Hollywood karşısında önem kazanmasını sağladı,

"İzlenimcilerin psikolojik anlatım biçimi, öznel alıcı çalışması ve kurgu, Alfred Hitchcock ve Maya Deren'in çalışmalarında, Hollywood'da ise "montaj sekansları", ve belli Amerikan tür ve biçemlerinde korku filmi, kara film (*film noir*) devam etti."²⁶

İzlenimci genç yönetmenler, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ve Jean Epstein kendilerinden önceki yönetmenlere göre farklılıklar gösteriyordu. Önceki sinemacılar, sinemayı yalnızca ticari bir faaliyet olarak görürken, bu genç grup sinemanın sanat olduğuna dair makaleler yazıyor ve sinema kuramlarıyla daha fazla ilgileniyorlardı.

²⁶ A.g.y., s.304

Fransız izlenimci sinemasında temel teknik değişiklik alıcının kullanımındaydı. Yeni geliştirilen objektifler, teknolojinin gelişimiyle birlikte elde taşınan alıcılar, Fransız izlenimciliği için önemliydi. Bu dönemin önemli yönetmeni Abel Gance; "...destansı Napoleon'da yeni objektiflerin kullanılması için şans tanıdı (bunlar içinde 275 mm. teleobjektifte vardı) *polvision* adı verilen çift görüntülü çerçeveler ve geniş perde oranını kullandı."²⁷

Bu dönemdeki en önemli anlatım biçimi hareketli çerçeveydi. Eğer alıcı bir kişinin gözü gibi kullanılıyorsa, insan gibi hareket etmesi sağlanıyordu ve kameramanlar alıcıları otomobillere bağlıyordu.

"Gance'nin Napoleon'u için alıcı üreticisi Debrrie operatörün" patenlerle kullanabileceği gibi elde taşınan bir alıcı geliştirdi ".²⁸

Üst üste çekimler, geniş perde, maskeler, başdöndürücü alıcı hareketleri bu dönemin özelliğiydi. İzlenimcilik her şeyden önce *avant-garde* bir biçimdi. Işık , karakterlerin düşleri, mental durumları, fantazilerini ortaya koyacak biçimde düzenleniyordu. ²⁹

Gerçeküstücü sinema doğrudan edebiyattaki ve

²⁷ A.g.y,s.303

²⁸ A.g.y,s.304

²⁹ A.g.y,s. 304

resimdeki gerçeküstücülüğe bağlı olarak gelişmiştir. Freud'cu psikolojiden de destek alarak, gerçeküstücülük bilinçaltında gelişen düşünceleri bilinçle bütünleştiriyordu.

Gerçeküstücülüğün temelleri 1910'larda Dadacılar tarafından atılmıştı.

"1924'te *Manifeste du Surrealism*'i (Gerçeküstücülük Bildirgesi) hazırlayan şair ve eleştirmen Andre Breton'a göre gerçeküstücülük bilinç ve bilinçdışını bütünleştiren bir yoldu ve bu bütünleşme içinde düşsel dünyayla gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstücü" anlamda iç içe geçiyordu. Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenen Breton için bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, 'deha' ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi"³⁰

Surrealist sinemada *mise-en-scene* gerçeküstücü resimden etkileniyordu, Salvador Dali, Man Ray gibi isimler Louis Buñuel'i bu akımın içine çektiler.

Gerçeküstücü sinema 1920'lerin sonlarında itibaren şekil değiştirmeye başladı. Andre Breton Komünist Partisi'ne girdi. Buñuel Fransa'dan ayrılıp Amerika'ya yerleşti. 1931'den sonra da gerçeküstücü sinema hareketi yavaş yavaş yok oldu.

"Gerçeküstücüler bireysel olarak

³⁰ Ana Britannica, Cilt 9. sh. 398, Ana Yayıncılık, İst., 1987

çalışmaya devam ettiler, içlerinde en tanınmış olanı Bunuel, gerçeküstücü biçimde 50 yıl boyunca çalışmalarına devam etti. Son filmleri, *Belle de Jour* (1967) ve *Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1972), gerçeküstücü geleneği devam ettirdi."³¹

1.1.5. Sovyet Sinemasının Kuruluşu ve Gelişimi, Sovyet Sineması'nda Kameraman ve Işık

1917 'de Sovyetler Birliği'nin kurulmasına sağlayan devrim, aynı zamanda Sovyetler Birliğinde güçlü bir sinemanın yapılanmasını da sağladı. 1917 yılında sinemanın devletleştirilmesi ve S.S.C.B lideri Lenin'in desteğiyle hareketlenen Sovyet Sineması, zaman içinde dünyanın önemli sinemaları arasına girdi.

Sovyet Sineması'nın ilk yıllarında araç gereç eksikliğine karşın, iç savaş sonrasında kurulan sinema işlikleri ve okullarında yoğun olarak sinema kuramları geliştirildi ve deneysel çalışmalar yapıldı. Yine bu sinema işliklerinde propaganda filmleri yapılmaya başlandı.

Yüksek Sinema Okulu'nun kuruluşu (1922) ve başına Kuleşov'un gelişi, kurgunun sinemanın en önemli ögesi olduğunu sürekli işlemesi ve bununla ilgili deneyler yapması Sovyet Montaj Okulu'nun giderek önem kazanmasını sağladı.

³¹ Bordwell ve Thompson, A.g.y. 306

Kuleşov'un 'Bay Batının Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Maceraları' ve 'Ölüm Işını' (1925) gibi filmleri Sovyet Sinemasında kurgunun önemini ortaya koydu. Bunları Eisenstein'in Grev (1924) ve Potemkin Zırhlısı (1925) izledi.

Vertov'un Sinema-Göz kuramı alıcının yaşamı olduğu gibi, hiçbir senaryoya, sahne düzenlemesine, dekor ve stüdyoya bağlı kalmaksızın filme alınmasını savunuyordu. Vertov'a göre sinemacı filme aldığı görüntüleri, aralarında uyumu sağlayarak arka arkaya eklemeli ve yapıtını oluşturmalıydı. Söz konusu olan yalnızca kurguydu. Çok kuramsal ve kısıtlayıcı görünmesine karşın Vertov tarafından bir çok belgesel bu kurama bağlı olarak yapıldı.

Sovyet sinema okulu, Vertov, Pudovkin, Eisenstein, Dovjenko gibi kuramcı / sanatçılarla en üst düzeye ulaştı. Sovyet Sineması'nda kurgu başlı başına bir kuram olarak gelişti, toplumsal konular üzerinde daha fazla yoğunlaşma sağlandı, kurgu aracılığıyla izleyicilerin yönlendirilmesi Sovyet okulunun bir özelliği oldu.

Sovyet Sineması, pek de sağlam temelleri olmayan, Rus Sineması üzerine kurulmuştur. Bir kaç tane küçük stüdyo, gün ışığında çekim yapabilecek gibiydi. Sovyet devrimi öncesinde bu stüdyolarda sanatsal değeri olmayan küçük yapımlarla uğraşılmaktaydı. Eski kuşak kameramanlarla teatral sahnelerin basitçe

aydınlatılması ve sabit görüntüleriyle çalışılıyordu.

"Pathé ve Gaumont firmalarının 'artistik fotoğrafçılık' kurslarına katılan bu kameramanlar rollerinin yaratıcı anlayışından tamamen uzaktı. "32

O yıllarda, Rusya'da gösterilen yabancı filmlerdeki alıcı kullanımı taklit edilmeye çalışılıyordu.

Sovyet devrimi sonrasında Lenin'in " Tüm sanatların en önemlisi sinemadır" sözüyle başlayan ve propaganda için elverişli bir iletişim ortamı yaratan haber filmleri, onları çeken kameramanlar için ciddi bir okul oldu. Önemli kameramanların bir çoğu haber kameramanlığından yetişti.

"Sovyet kameramanı savaşı cephelerde sansasyonel görüntüler arayan, burjuva haber kameramanlarının doğal pozisyonundan oldukça uzaktı. Aktif bir ajitatör ve propagandist olmuştu ve sıkça silahının yerine alıcısını kullanıyordu". 33

Haber kameramanlığı Sovyet Sineması'na atlama için bir okul görevi yapıyordu. Haber kameramanlığından sinemaya geçenler arasında *Potemkin Zırhlısı*, *Ekim*, *The General Line*, *Thunder Over Mexico* gibi filmlerin görüntü yönetmenliğini yapmış olan Eduard Tisse, Ana filminin görüntü

32 Nilsen, A.g.y. s. 186

33 A.g.y., s. 187

yönetmeni Anatoli Golovnya, *Soldiers Coat*'ın görüntü yönetmeni Andrei Moskvın gibi isimler vardı.

Bunlardan yaratıcı çalışmalarıyla öne çıkan Eduard Tisse resim ve fotoğrafçılık dersleri almıştı, devrim öncesi 1914'lerde belgeseller çekiyordu ve savaş sonrasında haber filmleri çekmeye başladı. Devrimle birlikte de yeni kurulan foto-sinema komitesine girdi.

Daha sonraları Eisenstein'in grubuna girerek çalışmalara başladı ve *Potemkin Zırhlısı* gibi önemli bir filmin görüntülerini yarattı.

"Tisse aydınlatma kompozisyonuna özellikle dikkat etti. Bu da hemen her kameramanın yaratıcı büyümesinde çizgisel boyutsal kompozisyon üzerinde ustalaşmanın, ışık ve tonal amaçların çözümlenmesindeki önemi vurguluyordu."³⁴

Devrimle birlikte kurulan sinema okulunda özellikle sinemanın kuramsal temelleri üzerinde çalışmalar yoğunlaştı. Işık, kompozisyon, kurgu, senaryo vb. konularda önemli atılımlar yapıldı. Özellikle ışığın kurguyla birlikte yaratıcı kullanımı, giderek dünya sinemalarında dikkat çekmeye başladı. Her sahnenin amaç ve duygularına göre aydınlatma yapılmaya başlandı. O günler için ışığın oynadığı rol anlaşılır bir adımdı, Rus sineması

³⁴ A.g.y.,s. 193

günlerinden kalan düz aydınlatmanın yerini yönlendirilmiş, oylumları ortaya çıkaran, devrimin propagandasını yapan bir ışık almıştı.

"*The General Line*'da Tisse ışığın doğrudan anlatımda kullanılmasını denedi. Köye kaymağı süttten ayıran bir makina getirilir. Köylüler izlemekte ve beklemektedir. 'Çalışacak mı?' Zayıf bir ışık yüzlerin şüpheci kasvetini vurgular. 'Bu bir hile mi, başarı mı?' ayırıcı çalışır, ilk damla süt musluktan fışkırır. Işık parlaklaşır, yüzler giderek aydınlanır. Düzenli süt akışı başlar, ayırıcı kendini kanıtlamıştır. Güven sağlanmıştır. Makinanın parlak metal yüzeyinde yansımalar oynar ve sevinçle gülen yüzlere yansır. Pırıltılar. köylülerin yüzündeki ışığın güçlü parlaklığına karışır onların sevinci, isteğin dalgalı bir patlamasına dönüşür". 35

Tisse'yle başlayan ve diğer kameramanlarca da geliştirilen aydınlatma yöntemleri' Sovyet Sineması'nın değişmez kurallarından biri olmuştur

1.1.6. Ses Sonrası Hollywood Sineması, Sesin Egemenliği, Alıcı Hareketlerinin Kısıtlanması

Sinemada sesin kullanımıyla ilgili çalışmalar, sinemanın ilk yıllarına dayanır. Bu yıllarda gramofon ile film göstericisi birleştirilerek, sesli filmler elde etmek isteği ve çalışmaları vardı.

³⁵ A.g.y., s.193

1926 yılında *Don Juan*'da filme orkestra eşliği gerçekleştirildi. 1927 yılındaysa *The Jazz Singer*'da ses uygulandı. Warner Bros., gibi büyük yapımevleri sinemada sesi sağlıklı kullanabilmek için çalışmaları destekliyordu. İlk yıllarda filmin kenarındaki ses kuşağı yerine, plağa kaydedilmiş sesler kullanıldı. Kısa sürede sinemada anlatım kökten değişikliklere uğradı, alıcı motorlarının sesi kayda girdiği için bir yandan sessiz alıcı motoru çalışmaları yapılırken, diğer yandan kameramanlar ses geçirmez, bir yanında cam olan dev kutular içine hapsedildi. alıcı hareketi kısıtlandı, oyuncular küçük bir alana sıkıştılar.

Daha sonraları buna bir çözüm bulmak için , alıcılara ses geçirmez kılıflar yapıldı ve alıcılar tekrar hareketlendi.

"İlk sesli filmler, Rouben Mamolian'ın *Applausse* (1920) ve René Clair'in *Under the Roofs of Paris* (1930), bize alıcının tekrar büyük bir hareketlilik kazandığını gösteriyordu."³⁶

Sinemaya sesin gelişiyile birlikte, oyun biçimlerinde ve oyuncularda da büyük değişiklikler oldu.

1930'larda MGM gibi stüdyolar büyük yapımlar gerçekleştirdiler. Dev star ve teknisyen kadroları,

³⁶ Bordwell ve Thompson, A.g.y. s.312

pahalı dekorlar, kostümler, özel efektler gündeme geldi. Warner Bros., gibi stüdyolar daha küçük bütçeli gangster ve müzikal türlerine yöneldiler. Universal gibi diğer küçük yapımevleri ise korku filmlerine yöneldiler.

1930'ların sonları ve 1940'lı yılların başlarında sinema dilini derinden derine etkileyen alan derinliği olgusu ortaya çıktı. Ford'un *Stagecoach* (1939) 'unda bu izlenebilir, ancak sinemaya damgasını vuracak biçimde gündeme gelmesi Orson Welles'in yönettiği Gregg Toland'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı *Yurttaş Kane*'de oldu.

1940-1950 arası savaş dolayısıyla propaganda , haber filmleri yapıldı ve savaşı anlatan filmlerde yoğunlaşıldı.

1950'li yıllar Hollywood'un televizyon tarafından etkilendiği yıllardı, Hollywood bir yandan televizyon için çalışırken, diğer yandan da geniş perde, stereo ses kaydı gibi gelişmeler yapıldı ve otomobille girilen (*drive in movies*) sinemalar çoğaldı.

1960' dan günümüze dek Hollywood sineması büyük gelişim gösterdi. Özellikle son yıllarda Hollywood yapımları büyük bütçelerle gerçekleştirildi ve gişe hasılat rekorları kırıldı.

Sinemada sesin kullanılmaya başlamasıyla birlikte ışık ve alıcı kullanımında da önemli değişiklikler

oldu. Sesin ilk yıllarında en önemli değişiklik, yukarıda da sözü edildiği gibi kameramanın ses geçirmez dolaplara hapsedilmesi oldu. Bu da alıcının hareketini kısıtlıyordu, alıcı operatörüyle haberleşme yalnızca kulaklık aracılığıyla yapılıyordu.

"Sesli filmin çekiciliği ilk başta, kameramana daha fazla gerek duyulmadığı yönünde genel bir kanı oluşturdu. Onun artistik fonksiyonlarına ses kayıt teknisyeni tarafından el konuldu. Yaratıcı eğilimler üzerinde karmaşık bir teknik hakimiyeti ortaya çıktı ve kameraman, kendini, çekim işlemini yeniden öğrenmek zorunda hissetti."³⁷

Kameraman ses geçirmez kutunun içinde yalnızca çerçeveyi düzeltmek için küçük çevrinmeler yapabiliyordu. Oyuncular da yalnızca belirlenmiş bir üçgenin içinde rol yapabiliyordu. Çok önemli gibi görünmeyen ancak aydınlatmayı kökünden etkileyen bir etmen de mikrofonlardı. Işık artık mikrofona göre yapılıyordu. Özellikle boom mikrofonun gölgesini yok edebilmek için arka fonlar daha aydınlık hale getirildi."

"Bir dekoru aydınlatırken, ister tek alıcıyla çekilen bir drama isterse çok alıcılı bir komedi olsun, sesi daima düşünmek zorundasınız. Biliyorum çok çılgınca görülüyor ama hep boomun

³⁷ Nilsen, A.g.y. s.181

nerede olduğuna dikkat etmeniz gerekiyor. Bu çok karmaşık gibi görünebilir ama her şey hareket halindedir, aktörler, boom ve alıcı. Bu benim arka çapraz ışıklar kullanmamın nedenidir. Boom nerede olursa olsun arka çapraz ışıklar gölgeyi setten söküp atacaktır". 38

Mikrofonun konumuna göre yapılan ışıkla sorunlar kısmen giderilmiş oldu. Sesin kaydedilmesi aynı zamanda sette Mazda ışıklarının kullanımını zorunlu kıldı. Çünkü sessiz dönemde kullanılan civa buharlı lambalar ve ark lambaları farkedilir bir ses üretiyorlardı.

"Mazda ışıkları daha yumuşaktı ve yeni, hızlı, 1930'larda standart olan pankromatik filmler için çok daha uygundu."³⁹ Farklı aydınlatma etkileri, yeni filmler, daha yumuşak, daha dağınık ışık kaynaklarının kullanımını gündeme getirdi, düşük alan derinlikleriyle starlar ön plana çıkarıldı. Starların güzel gösterilmesi için yumuşatıcı filtreler kullanıldı.

İlerleyen yıllarda bol ışığın gerektiği durumlarda Mazda ışıkları yetersiz kalmaya başladı ve ark ışıklarının ses sorunu çözülerek tekrar kullanılmaya başlandı. Bu arada alıcıların ses sorunları çözülmüş ve ses geçirmez, kolaylıkla taşınabilir alıcı kutuları geliştirilmişti.

³⁸ Gerald Perry Finneman, **International Photographer Magazine**, (A.B.D: Eastman Kodak Company, 1992), sh.11

³⁹ Bordwell ve Thompson, A.g.y. 313

"Alıcıyı tümüyle çevreleyen ses geçirmez kutunun (*blimb*) icadı kameramanı kısmen özgürleştirdi. Stüdyoya tekrar alıcısıyla girdi ve daha karmaşık bir tekniğin temeli üzerine, sesli film çekimi için kompozisyonel yapılanmanın yeni biçimlerini arama girişiminde bulundu". 40

Gelişen film teknolojisi ve güçlü ışık kaynakları, alan derinliğinin fazla olduğu filmlerin yaratılmasını sağladı. 1940'ların sineması daha önceki on yıllardan farklılıklar gösterdi.

1.1.7. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Alıcı ve Işığın Özgürleşmesi

"Yeni Gerçekçilik, olayları ne ise öyle anlatmaktır. Hergün karşılaşılan olayları anlatmaya çalışırız. Her şey, her insan anlatılmaya değer bir şeydir. Asıl sorun varlıkların özüne gitmektir. Amaç her insanı insan oluşlarının bilincine ulaştırmaktır." (Cesare Zavattini)

"'Yeni Gerçekçilik' terimi İtalyan film eleştirmeni Umberto Barbaro tarafından 1942 yılında yapılan dört film göz önüne alınarak ortaya atılmıştır"⁴¹

İtalya'da belirgin olarak İkinci Dünya Savaşı

⁴⁰ Nilsen, a.g.y. s. 181

⁴¹ Bordwell ve Thompson, A.g.y. s.316

sonrasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, yalnızca İtalyan değil bir çok ülke sinemasını da derinden etkilemiştir ve bu akımın ortaya çıkışında İtalya'da o dönemin sosyo- ekonomik koşulları etkili olmuştur.

O güne dek yerkürenin gördüğü en büyük savaş olan Birinci Dünya Savaşı'nda, milyonlarca insan, yaşamları boyunca hiç görmedikleri ve tanımadıkları kralları ve kraliçeleri, müttefikleri, kendilerini sömüren ülkelerin bayrakları için, ülkelerinden binlerce kilometre uzakta birbirleriyle savaşmaktaydılar.

Savaş sonrasında dünyanın çehresi değişmiş, üzerlerinde güneşin batmadığı imparatorluklar yok olmuş, yeni yeni ülkeler ve bayraklar ortaya çıkmıştı.

İki dünya savaşı arasında sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, sesli çekimlerin başlamış olması, Sovyetler Birliği'ndeki sinema kuramcılarının çalışmaları, Alman Sineması'ndaki değişimler, Amerikan Sineması'nda starların egemenliği gibi konular giderek önem kazanmaya başlamıştı.

1920'li yılların sonundaki ekonomik bunalım tüm dünyayı derinden etkilemekte, bir çok ülkedeki enflasyon, işsizlik, giderek yoksullaşan halklar, grevler son haddine ulaşmaktaydı.

30'lu yıllardan başlayarak Hitler ve Mussolini dünya gündeminde daha fazla yer almaya başladı. 1935 yılında Mussolini'nin emriyle "Cinnecitta" stüdyoları kuruldu. O ana dek İtalyan Sineması dünya gündeminde çok önemli bir yere sahip değildi. İkinci Dünya Savaşı'na dek olan süredeyse bu stüdyolar gelecekte Yeni Gerçekçiliğe damgasını vuracak kadroların yetişmesine yardımcı oldu.

"Ekonomik, politik, ve kültürel etmenler Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkmasında yardımcı olmuştur. Neredeyse tüm tanınmış Yeni Gerçekçiler - Roberto Rossellini, Vittoria De Sica, Luchio Visconti ve diğerleri - hareketin içine deneyimli film yönetmenleri olarak geldiler" 42

Savaş sırasında bu stüdyolarda propaganda filmleri ve sanat değeri olmayan filmler yapıldı.

Savaş sonrasındaysa Yeni Gerçekçilik akımı, Fransız doğalcılığının, Sovyet toplumculuğunun ve İtalyan yazınındaki Verisimo (doğruculuk) akımının bir bileşkesi olarak ortaya çıktı.

Savaş sırasında harap olan stüdyolar ve laboratuvarlar büyük bütçeli ve büyük ekipli filmlerin yapılmasını engelliyordu, film yapmak isteyen genç kuşak, daha küçük ekiplerle ve bütçelerle sokağa film çekmeye çıktılar.

42 A.g.y. s. 316

İtalyan Sineması'nda çok uzun yıllardır dublaj geleneği olduğu için, bu olay küçük ekiplerle, senkronsuz ses ile çekim yapmayı kolaylaştırıyordu.

"...Yeni Gerçekçi hareket film biçimine farklı bir yaklaşım yarattı. 1945 yılında savaşta Cinnecitta'nın büyük bir kısmı yıkılmıştı ve ses malzemesi pek ender bulunuyordu. Bunun sonucu olarak, Yeni Gerçekçi *mise-en-scene* gerçek mekanlarda geliyordu, fotografik çalışmaysa belgesellerin ham kabalığına doğru yöneliyordu. Rossellini'nin söylediğine göre negatif filmler sokak fotoğrafçılarından alınıyordu ve *Roma Açık Şehir*'in büyük bir kısmı değişik kalitedeki filmlere çekilmişti" 43

Yeni Gerçekçilik'de profesyonel olmayan oyuncular da kullanılmıştır.

"*Bisiklet Hırsızları*'nın yetişkin 'yıldız'ı bir fabrikadan seçilmişti. De Sica; hareketleri, oturuş biçimi, ellerinin hareketleri, çalışan bir adamındı, aktörün ki değil' diyordu." 44

Yeni Gerçekçi akım bir anlatım biçimi olarak da önemliydi. Savaş öncesinin beyaz telefon dramalarına karşı çıkan Yeni Gerçekçi'ler mutsuz sonla da biten filmler yapıyorlardı.

43 A.g.y. s. 317

44 A.g.y. s. 317

Savaş öncesinde tarihi filmler ve , "beyaz-telefon" filmleri olarak adlandırılan duygusal melodramların, çekildiği Cinnecitta stüdyoları'nda yapımcılar rahattı ve stüdyodan dışarı çıkıp film çekmeyi düşünmüyorlardı.

Ekonomik ve kültürel gelişmeler Yeni Gerçekçilik'in çehresini de değiştirdi. 1949' da başlayan sansür, Yeni Gerçekçi hareketin hızını keserken, film yapımı da büyük sermayelerin işi olmaya başladı. Bu arada bağımsız küçük işlikler kapanmaya başladı. Ayrıca Yeni Gerçekçi yönetmenlerin tümü meşhur oldu ve daha bireysel biçimler geliştirdiler.

Yeni Gerçekçi'ler yalnızca anlatılan konuları ve anlatış biçimlerini değiştirmekle kalmayıp aynı zamanda alıcı kullanımı ve ışığın kullanımında da değişiklikler yaptılar.

Yeni Gerçekçilik'te konular doğal çevrelerinde ele alınıp işlendi, meslekten olmayan oyuncular, oyunculara tanınan serbestlik, doğal ışık ve doğal dekorlar, toplu ve genel çekimler, basit alıcı hareketleri Yeni Gerçekçilik'in belirli özellikleri oldu.

"Caddelerde ve özel binalarda yapılan çekimler İtalyan kameramanlarını uygun ışık konusunda ustalaştırdı ve bu da Hollywood'un "**üç-nokta**" aydınlatma sisteminden kaçınmayı sağladı" ⁴⁵

⁴⁵ A.g.y. s..317

Küçük çalışma grupları ve taşınabilir alıcılar Yeni Gerçekçi sinemacılara hareket yeteneği kazandırdı. Oyundaki doğallık ve doğaçlama aynı biçimde alıcının ve çerçevelerin de esnek olmasını sağladı. Ancak bu alıcının acemice kullanılması demek değildir kuşkusuz.

"...bu hareketler, *Open City*'de Pina'nın ölümünde ve *Germany Year Zero*'da çok iyi düzenlenmiştir, ayrıca *La Terra Trema*'daki muhteşem çevrinme hareketleri ve kaydırma çekimleri, Bisiklet Hırsızları'nda bisiklet pazarındaki kaydırma hareketi, Yeni Gerçekçi yönetmenlerin gerçek mekanlarda yaptıkları çekimlerin olanaklarını gösterir." 46

Dar sokaklar, ev içi mekanlar, doğal ortamlarda yapılan çalışmalar, Yeni Gerçekçileri aydınlatmada uzmanlar haline getirdi. Mekanlarda doğal ışığın kullanılması ya da doğal gibi ışık hazırlanması bu akımın önemli unsurlarındandır.

Yeni Gerçekçilik akımı dünyanın çeşitli yerlerinde kendisine takipçi ve destekçiler buldu. Gerek Latin Amerika ülkelerinde, gerekse Avrupa ve Asya'da hareket büyük ses getirdi. Ülkemizde de Yılmaz Güney'in çektiği bazı filmler Yeni Gerçekçilik etkilerini taşımaktadır.

Hareket Satyajit Ray örneğinde olduğu gibi kimi

46 A.g.y. s. 317

kez bir yönetmeni etikeledi kimi kez de bir grubu. Bu etkiyi Yeni Dalga filmlerinde de gözleyebiliriz.

1.1.8. Yeni Dalga ve Görüntü Yönetmenliğinin Altın Çağı

Fransa'da 1950'li yılların ortalarında çıkan ve ellili yılların sonlarında ürünlerini vermeye başlayan özellikle aydınlatma ve alıcı kullanımı konusunda dünya sinemasını derinden derine etkileyecek önemli görüntü yönetmenlerini yetiştirecek olan Yeni Dalga, kısa süren ömrüne karşın hem sinema dili olarak, hem de aydınlatmaya yaptığı katkılarla dünya sinemasına damgasını vurmuş ve onu derinden derine etkilemiştir.

"1950' lerin ortalarında Paris film haberlerini *Cahiers du Cinema*'ya yazan bir grup genç o günlerde sanatlarına saygı duyulan Fransız film yapımcılarına saldırmayı alışkanlık haline getirmişti. François Truffaut; " Ben değerini adaptasyonuna saygı duyuyorum" diye yazıyordu " ama yalnızca *sinema adamı* tarafından yazıldığı zaman" diye de ekliyordu. Aurenche ve Bost (zamanın önde gelen senaryo yazarlarıydı) gerçekte edebiyatçıdırlar ve ben onları buradan sinemayı küçümsedikleri için kınıyorum". 47

1950'lerin ortalarında yazılmaya başlanan

⁴⁷ A.g.y. s. 318

makalelerin temelleri 1943 yılında IDHEC'in (Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü) kuruluşuyla atılmıştı. Her ne kadar o yıllarda Fransız Sinema yardım yasası genç sinemacıları yardım dışında tutuyorsa da, yasanın kısa metrajlı filmleri destekleyen bir maddesi de vardı ve genç sinema adaylarının yetişmesini sağlıyordu.

"Aslında Yeni Dalga'nın başlangıcı savaş sonrasının ilk yıllarına rastlar. Bu arada Alexandre Astruc; sinemacının öbür herhangi bir sanatçı gibi filmin bütün önemli öğelerinin tek yapımcısı olması gerektiği (yaratıcılar sineması-*cinema d'auteurs*) ve sinemacının bir romancı rahatlığıyla çalışması icap ettiği (alıcı kalem, *Le Camera Stylo*) şeklindeki görüşleriyle, yetişen sinemacılar üstünde etkili olmuştur."⁴⁸

Yeni Dalga yönetmenleri Alexandre Astruc, Alain Resnais, Louis Malle, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Rouch, Jean Luc Godard gibi isimler, eski yönetmenlere karşı çıkarken onları kısır bir döngü içinde olmakla suçlar.

Godard, o dönemde önemli olan 21 yönetmeni kastederek:

"Sizin alıcı hareketleriniz iğrenç
çünkü konularınız kötü, oyuncularınız
kötü oynuyor çünkü diyaloglarınız

⁴⁸ Alim Şerif Onaran, Yayımlanmamış Ders Notları, Yayımlanmamış

değersiz; tek sözcükle söylemek gerekirse, siz sinema yapmayı bilmiyorsunuz çünkü onun ne olduğunu hiç bilmediniz".⁴⁹ diye yazıyordu.

Yalnızca *Cahiers du Cinema*'da yazmak bu gençler için yeterli olmamaya başladı ve kendi filmlerini yapmaya başladılar.

Yeni Dalga'da da, Yeni Gerçekçilikte olduğu gibi oyunculara hareketlerinde / oyunlarında belli ölçüde doğaçlama yapma olanağı sağlanmıştır.

1957 yılından başlayarak, televizyonun da yaygınlaşmasıyla Fransız Sinema endüstrisi bir krize girdi. Bunun çıkış yolu Yeni Dalga oldu. Yeni Dalga küçük çevrim ekipleri ve az bütçeyle, krize çözüm olarak görüldü. "Bu yönetmenlerin yeniliği ve genç gücü gazetecilerin onları *La nouvelle vague*, "Yeni Dalga" olarak adlandırmalarını sağladı."⁵⁰

Aynı anda ortaya çıkıveren Yeni Dalga yönetmenlerinin 1959 yılı Cannes Film Şenliği'ndeki başarıları tüm dünyanın dikkatini çekti. Bu şenlikte Marcel Camus *Siyah Orfe (Orfeu Negro)* ile şenliğin büyük ödülünü kazandı. François Truffaut *400 Darbe (Le Quatre Cent Coups)* ile en başarılı yönetmen, Alain Resnais ise *Hiroşima Sevgilim ile (Hiroshima, Mon Amour)* Uluslararası Eleştirmenler ödülünü aldılar.

⁴⁹ Bordwell ve Thompson, A.g.y. s.318

⁵⁰ A.g.y. s.319

Fransız "Yeni Roman" akımı da Yeni Dalga'yı beslemiş ona bazı yönleriyle ona kaynaklık etmiştir. Yeni Roman'ın yanı sıra varoluşçuluğun da bu akıma etkisi büyüktür. Yeni Roman akımının kuramcı ve yazarlarından, romancılıktan sinemaya geçen, Alain Robbe Grillet alıcısını yazınsal amaçlarını desteklemek için kullanmış, Yeni Dalga sineması için *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'Annee Derniere a Marienbad*) ve *Ölümsüz Kadın* (*L'Immortale*) gibi yapıtları kazandırmıştır.

Grillet şöyle diyor:

"...yazarları ilgilendiren, alıcının nesnelliği değildir, imge ve öznelilik anlamında sağladığı olanaklardır. Sinemayı yazarlar bir anlatım aracı değil, bir araştırma aracı olarak ele alırlar. Bu yüzden onda en çok dikkatlerini çeken, edebiyatın gücü dışında kalan şeylerdir. ...aynı zamanda iki duyuyu birden , hem gözü hem kulağı etkileme gücü; seste olduğu gibi görüntüde de nesnelliğe hiç toz kondurmadan, anıları, hayalleri, kısacası bütün imgelemi (muhayyileyi) canlandırma olanağı ".⁵¹

Yeni Dalga yönetmenleri birbirlerine maddi açıdan yardım ederek ekonomik riskleri azalttılar, aynı zamanda Yeni Dalga filmleri, dağıtım ve yarışmalara

⁵¹ Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, (İstanbul: Yazko Yayınları, 1981.) s. 76

katılma aşamasında da Fransız film endüstrisi tarafından desteklendi ve başarıya ulaşmalarında endüstrinin önemli katkısı oldu.

Sonraki yıllarda Yeni Dalga yönetmenleri kendi sinema anlayışlarını ortaya koyarak, ticari sinema ve sanat sineması anlayışını birleştirerek sinemaya devam etmişlerdir.

Yeni Dalga'da alıcı ve ışık kullanımı devrimsel niteliktedir. Çalışmanın son bölümünde iki Fransız Yeni Dalga filmi incelenecektir.

Yeni Dalga'nın temel özelliklerinden başta geleni gerçek yaşam koşullarına benzer olmasıdır. Yeni Dalga yönetmenleri Yeni Gerçekçilik'ten etkilenmişler ve stüdyodan çıkarak çekimlerini dışarıda, gerçek mekanlarda gerçekleştirmişlerdir. *Mise-en-scene*'leri Paris civarında ve içinde gerçekleşti ve gerçek mekanlarda çalışmak Yeni Dalga'nın bir normu oldu. Yeni Dalga yönetmenleriyle birlikte gündeme gelen Yeni Dalga görüntü yönetmenleri de filmlere görsel bazda damgalarını vurdular ve farklı bir görüntü yönetmenliği çalışması sergilediler. Bu efsane görüntü yönetmenleri arasında Raoul Coutard, Nestor Almendros, Ghislain Cloquet, Henri Decae, Willy Kurant, Jean Rabier, Edmonds Richard gibi isimler vardır. Her görüntü yönetmeni kişisel biçimini ortaya koyarak, sinematografik anlamda devrimler yarattı.

Bu görüntü yönetmenlerinden Raoul Coutard, o

günlere dek Fransız sinemasında uygulanan ve temellerini Hollywood'dan alan parlak stüdyo aydınlatmasını değiştirerek "günün ışığı" adını verdiği, aydınlatma biçimini geliştirdi.

Yeni Dalga alıcısı sürekli hareket halindedir. Genelde pan yapar Jules ve Jim'de olduğu gibi, bu bazen 360 derecedir, kaydırma (*tracking*) yapar, karakterleri takip eder veya mekanlardaki ilişkileri ortaya çıkartır. Serseri Aşıklar'da alıcı Paris sokaklarında tekerlekli iskemlede karakterleri takip eder.

Çekimlerde küçük alıcılar ve ses kayıt aygıtları esnek ekipmanlar kullanılır. *Eclair* firmasının geliştirdiği elde taşınabilir alıcılar Yeni Dalga'nın "gerçekçi" mizansenleriyle mükemmel biçimde uyum göstermiştir. Bu alıcılar genelde belgesel çekimlerinde kullanılıyordu. Elde taşınan alıcının getirdiği yeni özgürlükle Yeni Dalga filmleri çılgına dönmüştür. alıcılar daracık apartman merdivenlerini tırmanır, dönme dolaplara biner, Paris caddelerinde tekerlekli iskemle üzerinde karakterleri takip eder.

Işıksa ortamdaki doğal ışığın karakterini bozmayacak biçimde, ortama destek olur. Küçük, kolay taşınır ışık kaynakları yoğun olarak kullanılır.

1.2. Görüntü Yönetmenliğinin Tarihsel Gelişimi

Bir film bir çok yaratıcı grubun çalışmasıyla ortaya çıkar. Sinematografik sanat bir çok teknik işlemin bir arada yapılmasını gerektirir. Çağdaş sinema yalnızca sanatın bir dalı değil endüstrinin de önemli bir dalı olma özelliğini taşımaktadır. Bu endüstri dalı içinde önemli göreve sahip kişilerden biri de kameramandır. Kameraman hem sanatçı hem de teknik adamdır. Kameramanlar sinemanın ilk yıllarında yalnız çalışıyordu ve ilk yıllardaki sinematografik kayıtlar bu yalnız çalışan kameramanlar tarafından yapılmıyordu. "O günlerde sinemada dramaturg, yönetmen, aktör veya sanat yönetmeni yoktu."⁵²

Teknolojik gelişmeler sinematik üretimin temelini teşkil eder. 19 yüzyılın başındaki teknik gelişmeler önce fotoğrafın daha sonra da sinemanın gelişimini sağladı. Fotoğraf, insanoğlunun çevresindeki gerçekleri sabit görüntüler haline sokma isteğinden doğdu. Sinema ise bu görüntülerin dinamik olarak yeniden üretilmesini sağladı. Kameraman, bu dinamik üretim sürecinin baş rol oyuncusudur.

1895'lerde Louis Lumière ile başlayarak günümüze dek süren ve sürececek olan bir meslek olan kameramanlık / görüntü yönetmenliği giderek gelişim göstererek sinemada saygın bir yere oturmayı başardı. Filmin üretiminde yönetmenden sonra ikinci adam oldu.

⁵² Nilsen, A.g.y. s. 12

Sinemanın ilk yıllarında kameraman, çekimi yapan, çekimi yapabilmek için ışıkları hazırlayan, optik düzeni kuran, çekim sonrası banyo, baskı ve kurguyu yapan kişiydi. Gösterimi yapmak da kameramanın işiydi.

" Uzun bir süre onun rolü gerçek nesnelerin, kaydın fotografik prosesine herhangi bir aktif müdahalede bulunmadan, pasif olarak belgelenmesi olarak kabul ediliyordu". 53

Teknolojik gelişmeler sinematik üretimin temelini teşkil eder 19. yüzyılın başındaki teknik gelişmeler önce fotoğrafin daha sonra da sinemanın gelişimini sağladı. Fotoğraf insanoğlunun çevresindeki gerçekleri sabit görüntüler haline sokma isteğinden doğdu. Sinema ise bu görüntülerin dinamik olarak üretilmesini sağladı. Kameraman ise bu dinamik üretim sürecinin baş rol oyuncusudur.

"1890'larda film alıcısının gelişimi mükemmeleştirildiğinde onu kullanmak için bir kişiye gereksinim vardı. Bu kişi, çekilmesi istenen her neyse ona merceğini çevirecek ve filmi kare kare ilerleten kolu hareket ettirerek, selüloidi pozlayacaktı. Yine aynı kişi film bobinini karanlık odaya alıp banyo ediyordu. Muhtemelen bu ustalığı geliştiren kişi aynı zamanda

53 A.g.y. s.12

alıcıyı da geliştiren kişiydi. Bunlar
ilk kameramanlardı ". 54

Sinemanın ilk yıllarında kullanılan alıcılar
oldukça ağırdı, dolayısıyla kameramanlar belli bir
fizik gücüne sahip olmak zorundaydılar.

"...gerçekten, en basit bir
uygulama bile bir kas kuvvetini ve
denge kabiliyetini zorunlu kılıyordu.
Almanca kameramanı tanımlayan ve
'dengeleyen kişi' anlamına gelen
'schwenker' sözcüğü bu nedenden
kaynaklansa gerekir."⁵⁵.

Kameramanlar yukarıda sözü edilen işlerin dışında
da sinema dilinin önemli öğeleri olan bir çok kavramı
bulmuşlardır. Yukarıda da sözü edildiği gibi o
yıllarda sinemadaki tek teknik kişi kameramandı.
Sadece teknik konular değil günümüzde de kullanılan
ve sinemanın anlatım diline mal olmuş bir çok öğe de
kameramanlar tarafından gerçekleştirildi.

Örneğin sinema dilinin önemli öğelerinden olan
kaydırma hareketi İstanbul'a çekim için gelen
kameramanların, alıcılarını Haliç'te bir kayık
üzerinde kullanmaları sırasında bulunmuştur. Bu ve
buna benzer bir çok dil öğesi çeşitli çalışmalar
sonucunda ortaya çıkmıştır.

1920'li yıllarda filmin istenilen karede

⁵⁴ Maltin, A.g.y. s.1

⁵⁵ Güngör, 1994, s. 43

pozlanmasını sağlayacak alıcı motorları geliştirildi. 1920'li yıllara değin kameramanlar filmin ilerlemesini sağlamak için bir kolu çevirmek zorundaydılar. Gelişme yalnızca alıcı motorlarında olmadı. Sinemanın anlatım olanaklarına yardımcı bir çok aygıt bu dönemde kameramanlar tarafından geliştirildi.

Sinemanın ilk yıllarında çekimler yalnızca gündüz yapılabilirdi. Bu günlerin uzun olduğu bol güneşli Kaliforniya için pek sorun yaratmıyordu ancak günlerin kısa olduğu kuzey ülkelerinde, özellikle sinema endüstrisinin o yıllara göre ileri olduğu Almanya'da önemli sorunlar yaratıyordu ve 1910'lu yıllarda Alman kameramanlar ark ışığını geliştirdiler.

Ark ışığının geliştirildiği yıllara değin çekimler genellikle çatıları olmayan, ya da kolaylıkla sökülen stüdyolarda yapılmıyordu. Işığı denetleyebilmek, yumuşatmak için de tülbent benzeri bezler, yansıtmak yönlendirmek içinse aynalar kullanılmıyordu. Dolayısıyla ark ışıklarının ve sinemada kullanılan projektörlerin geliştirilmesi, oyunculuktan, anlatıma değin bir çok faktörü önemli biçimde etkiledi.

Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi ilk yıllarda kameramanlar tüm teknikten sorumlu kişilerdi. 1910'lu yıllarda çekim teknikleri karmaşıklaştıkça ve anlatım biçimi geliştikçe sinemada giderek uzmanlık alanları

doğdu. "... Daha sonra, sinemanın ifade olanakları yeterince gerçekleştirildiğinde, yönetmen, dramaturg ve aktör ortaya çıktı, her biri de sanatın ilgili alanlarından türedi". 56

Sonraki yıllarda yönetmenler çerçeve ve kurguyla ilgilenmeye başladılar, laboratuvar işlemlerini yapan, ışıkla ilgilenen teknisyenler ortaya çıkmaya başladı ve kameramana da yardım edecek asistanlar, netlik yapan kişiler vb.leri ortaya çıktı.

1920'li yıllara dek kameraman yalnızca görüntünün kaydını yapan bir teknisyen olarak görülüyordu. Yirmili yıllarla birlikte estetik görüntüler elde etme isteği ve gerekliliği belirdi. Yine Birinci Dünya Savaşı öncesi yetersiz olan optik olanaklar ve az duyarlı olan film duyarkatları yerine daha hassas objektifler ve daha duyarlı filmler gündeme geldi.

1.2.1. Görüntü Yönetmeninin Görevleri

Çalışmamızın başında sinemanın ilk yıllarında kameramanın sette mutlak hakim olduğundan söz etmiştik. İlk yıllarda çekim, banyo, kurgu ve gösterimden sorumlu olan kameraman, zaman içinde üzerindeki görevlerin bir kısmını bu konudaki uzmanlara devretmiştir. Ancak gelişen alıcı, film, ışık teknolojisi ve sinematik anlatım, görüntü yönetmenine filmin üretimi süresince farklı görevler yüklemiştir.

⁵⁶ Nilsen, A.g.y. s. 12

"Kameraman" veya "görüntü yönetmeni" (*cinematographer*) terimi tüm ekipten sorumlu olan kişi anlamındadır, bütün bunlar önem ve sorumluluklarına göre, operatör (alıcı kullanımından sorumlu olan kişi), odaklayıcı (*focus puller*), magazin doldurucu-şakşakçı (*clapper loader*) ve araba kaydırmacıdır (*dolly pusher*) . Görüntü yönetmeninin ana sorumluluğu alıcının gerçek kullanımından ziyade aydınlatmadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde kredilerde genellikle "*Director of Photography*" veya "*Director of Cinematography*" olarak geçer; Fransa'da ise bir çoğu basit bir krediyi "*Images*" veya "*Chef Operateur*" sözcüğünü tercih eder...bu Birleşik Devletlerde standart iş bölümlemesine göre böyledir. Ancak Fransa'da görüntü yönetmeni alıcıyı kendisi kullanmak istediği zaman tek bir iş olarak birleştirir."⁵⁷

Görüntü yönetmeni film üretim sürecinde iki önemli görevden birini yapan kişidir. Yönetmenin görselleştirmek istediği senaryoyu duyarkat üzerine kaydedilmesini sağlayan onu görselleştiren kişidir.

Görüntü yönetmeninin en önemli özelliği tümüyle gelişmiş sinematografik bir duygu ve filmin üzerine kurulacağı teknik temeli anlamak ve uygulamak olmalıdır. O hem bir sanatçı hem de teknisyendir.

⁵⁷ Sharon A. Russell, *Semiotics and Lighting, A Study of Six Modern French Cameraman* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981) s. 84

Çalıştığı filmdeki en iyi fotografik görüntüyü elde etmek görüntü yönetmeninin görevidir. Çekim aşamasında filmle ilgili planları yapar, hangi tür film stoğu, ışık kaynakları, filtre ve aksesuarlar, vb. kullanılacak sorularının yanıtlarını bulur. Işığı kurar filmi çeker. Batı sinemasında, özellikle Fransa'da, görüntü yönetmeni film çekimi sırasında dilerse alıcıyı kullanır, çerçevelemeyi yapar veya sahnenin aydınlatılması işini yapar. Yukarıda sözü edilen katılımlar kişiden kişiye değişse de pratik düzeyde görüntü yönetmeninin tümüyle kontrol ettiği alan aydınlatmadır.

Rudolph Harms'a göre:

"...onun görevi resmi alıcı merceğinin yardımıyla boyamaktır, derinliği vurgulayarak, formları (biçimleri) izole ederek (ayırarak), onların durumunun keskinlik ve yumuşaklığını derinleştirerek, en parlak ışık ve tümüyle karanlık arasında oluşan gölgeleri yakalayarak ve tüm bunları yaparken, (filmin) tüm detaylarında belirgin temiz resim yapmaktır. Görüntüler akışkan ve yumuşak olabilir ancak belirsizlik olmamalıdır, keskin ve vurgulayıcı olabilir ancak aşırı derecede sert ve bozunmuş olmamalıdır" 58.

Yukarıda görüntü yönetmeninin ana sorumluluğunun alıcının kullanımından ziyade ışık olduğu belirtildi.

58 Nilsen, A.g.y. s. 185

Aydınlatmayı gerçekleştirmek için, görüntü yönetmeninin emri altında çalışan bir çok insan vardır.

"Görüntü yönetmeninin iki ana sorumluluğundan biri sahnenin aydınlatılması ve alıcının kullanılmasıdır. Fakat bunların yanı sıra başka sorumlulukları da vardır ve onları yerine getirebilmek için küçük bir asistanlar ordusu - alıcı ekibi vardır."⁵⁹

Batı sinemalarında genellikle görüntü yönetmeni film yapımı öncesi ilk anlaşma yapılan kişilerden biridir. Yapım öncesi çalışmalarda kameraman yapım ile ilgili olabilirlikleri göz önünde tutarak, teknik detayları ortaya koyar.

Yapım aşamasındaysa alıcının setteki yerleri, ışık planları, alıcının yönlendirilmesi, kullanılacak optik malzemeler, ham film stoğu seçildikten sonra prova çekimler yapılarak sonuç görülür.

Görüntü yönetmeninin emri altında çalışan ekipte **kameraman** vardır. Kameraman alıcının mekanik kullanımından bizzat sorumlu olan kişidir. Görüntü yönetmeni Orhan Oğuz yapılan söyleşide şöyle diyor: "Görüntü yönetmeni alıcı ile pek bağıntılı değil. O resmi yapar, ışıkları kurar, atmosferi kurar, alıcıyı da kameraman kullanır, kameraman sadece takipçidir,

⁵⁹ Freddie Young, **The Work of the Motion Picture Cameraman**, (Londra: Focal Press, 1972) s.24

kamerayı iyi kullanandır" 60

Her ne kadar görüntü yönetmenliği kurumu ülkemiz sinemasında tam anlamıyla oturmamışsa da, görüntü yönetmeni ve kameraman aynı kişi oluyorsa da, son yıllarda çekilen bazı filmlerde görüntü yönetmeni ve kameraman kavramları yavaş yavaş ayrılmaya başlamıştır.

Görüntü yönetmenin başında bulunduğu ideal bir ekibe değinilecek olursa;. Bunlar; kameraman, odaklayıcı, magazin doldurucu/şakşakçı, kaydırmacı, başışıkçı, başışıkçı yardımcısı, ışıkçı gibi teknisyenler grubudur.

Kameramanın ekipteki göreviyse, çekimden önce yapılan provalarda , oyunu izlerken, netlik, zoom, çerçeve gibi öğeleri kontrol eder. Görüntü yönetmeninin istediği çerçeveyi koruyarak gerekli izlemeleri yapar, eğer kaydırma arabası kullanılıyorsa, kaydırmacıya gerekli hızı tarif eder. Hepsinden önemlisi alıcının mekanik konumunun her zaman çekim yapılacak gibi olmasını sağlar. Görüntü yönetmenini sette olmadığı durumlarda onun işini üstlenir.

Ekipteki diğer kişi odaklayıcı (*focus puller*) nın görevi ise, kameramanın çekim sırasında rahat hareket edebilmesini, çevrinme işlemlerini rahat yapabilmesini sağlar. Doğru mesafe ölçümü yaparak objektif üzerinde doğru mesafe ayarı, çekimler

⁶⁰ Orhan Oğuz, Adı geçen söyleşi

arasında alıcının gerekli ayarlarını yapmak diğer görevleridir. Aynı zamanda dolu magazinleri alıcıya takmak, objektif değiştirmek, alıcının temizliğiyle uğraşmak, kameraman tarafından verilen diyafram değerlerini uygulamak, gerekiyorsa filtreleri takıp sökmektir. Batı sinemasında *focus puller* olarak adlandırılan odaklayıcı, kameramanın olmadığı durumlarda onun görevini üstlenir. Türk Sineması'nda birinci kamera asistanı olarak tanınır.

Magazin doldurucu / şakşakçı (*clapper loader*), boşalan film magazinlerini doldurur, çekilen filmleri kutular, üzerine gerekli bilgileri yazarak laboratuara gönderir. Çekim sesliyse, şak şak yazma ve çekim öncesi şak şak verme görevi de bu kişininindir. Türk Sinemasında magazin doldurma görevi birinci kamera asistanının, şak şak yazma ve verme işi de set işçilerininindir.

Kaydırmacı (*dolly pusher*), alıcının kaydırma arabasında (*dolly*) kullanıldığı durumlarda kaydırma işlemini yapar. Ayrıca vinç vb. aygıtların kullanılması görevini de yerine getirir Türk Sineması'nda bu iş set amirinin görevidir.

Başışıkçı (*gaffer*), sahnenin görüntülenebilmesi için gerekli ışık düzenlemelerini yapan kişidir. Görüntü yönetmenine bağlı olarak çalışır. Işık kaynaklarını görüntü yönetmeninin istediği gibi yerleştirilmesini sağlar. Çekim için gerekli, yeterli

sayıdaki ışığın sağlanması onun görevidir. Işık kaynaklarını, elektriği, ışık kaynaklarıyla birlikte kullanılan filtre, ve diğer aksesuarları çok iyi tanınması gerekir. Görüntü yönetmenin en büyük yardımcısıdır. Bu işler sırasında ışıkçılar ve elektrik teknisyenleri kendisine yardımcıdır.

Görüntü yönetmeni Jean Rabier şöyle diyor:

"...ve herkes yokolur...kendimi elektrikçiyle başbaşa bulurum...bazen kameraman da oradadır. Ama genellikle değildir. Sonra aydınlatırım, daha doğrusu, aydınlatmaya başlarım...aydınlatırım, aydınlatırım, barış dolu olarak, elektrikçiyle başbaşa. Kimse beni rahatsız etmez. Beni acele etmem için zorlamaya gelmezler. Kimseyi görmem."⁶¹

Usta bir ressamın fırça darbeleriyle duygusal atmosferi yaratması gibi, bir görüntü yönetmeni de bu atmosferi ışıkla yaratır. Görüntü siyah-beyaz veya renkli olabilir, ışığın yarattığı duygusal atmosfer mutlaka öykünün duygusal atmosferiyle örtüşmelidir.

Alıcının yerleştirileceği yer, dekor, dahili ışık kaynakları, pencereler, ışıklar, güneşin konumu, iç yüzeylerdeki ve oyuncunun kostümlerindeki tonal değerler, kameramanın düşünüp halletmesi gereken sorunlardır.

⁶¹ Russell.A.g.y. s.146

1.2.2. Görüntü Yönetmenin Araçları

Her sanat dalının başat bir ortamı vardır. Ressamın tuvali, heykeltıraşın mermeri gibi. Sinemanın da başat ortamı ışıktır. Işık olmaksızın sinema olmaz. Ressam boya ve fırçasını kullanarak tuvalini, heykeltıraş keski ve çekiçini kullanarak mermerini biçimlendirir. Görüntü yönetmeniyse ışık alıcı ve diğer aygıtları kullanarak sahneyi biçimlendirir ve filme aktarır.

"Seçme sinemanın temel ilkesi. Yönetmen gerçekliğe biçim vermek için ışıktan, renkten kurgudan, vb. gibi öğelerden yararlanır. Read araç ile medium'un karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Yönetmenin aracı alıcı, medium'u ise ışık. Tıpkı yontucunun aracının keski medium'unun ise taş olması gibi. Yontucu keskidenden değil taştan esinlenir. Yönetmenin keskisi alıcı, esin kaynağı ise ışıktır."⁶²

Aydınlatma araçları, alıcı, objektifler, filmler veya duyarkatlar sinematografik anlatımı sağlayan araçlardır. Bunlar aracılığıyla görüntü yönetmeni görüntüyü kompoze eder ve duyarkat üzerine kaydedilmesini sağlar. Bu araçların kullanılması belli bir eğitimi ve ustalığı gerektirir.

"Mekanik çoğaltım kendi başına

⁶² "H.Read, **Towards a Film Aesthetic** Amberg, ed., 1972: 199 - 204." Seçil Bükür **Film ve Gerçek**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1989).s. 3 - 4'deki alıntı

basit bir işlem değildir. En basit aygıtını kullanmak için bile amatör fotoğrafçı mutlaka belli ustalıkları öğrenmek zorundadır. Amatör ilerledikçe, hem elde edilen hüneler hem de aygıtlar daha karmaşık olur. Görüntüye herhangi gösterebilimsel yaklaşımda bu etmenler dikkate alınmalıdır. "63

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak büyük gruplar ve teknolojik aygıtlarla yaratılır. Bu yaratımda teknisyen ve sanatçılar bir arada çalışır. Ancak sinemada her şeyi araçlar yaratmaz. Bu araçların arkasında gören bir göz ve düşünüp uygulayan bir beyin olmalıdır.

Görüntü yönetmeninin kullandığı araçlara değinilecek ve şöylesi bir soruya yanıt aranacak olursa; *Yurttaş Kane* filminde görüntü yönetmeni Gregg Toland geniş açılı objektif yerine normal açılı bir objektif veya dar açılı objektif kullansaydı ne olurdu?

Sinema tarihinde alan derinliğinin mükemmel olarak kullanıldığı *Yurttaş Kane* filmi belki de sinema tarihinde yer almaz ve bir baş yapıt olmazdı. Çünkü *Yurttaş Kane*'de o muhteşem alan derinliğini yaratan geniş açılı bir objektifle elde edilen görüntüyü normal veya dar açılı bir objektifle yaratmanın olanağı yoktur. Filmde o derinliği yaratan görüntü yönetmeninin geniş açılı objektifini ustaca

⁶³ Russell.A.g.y. s. 32

kullanmasıdır.

Aynı biçimde herhangi bir ışık kaynağının yerine bir diğerinin kullanılması veya ham film olarak Kodak yerine Fuji marka olanının kullanılması da filmin anlatımını etkileyecektir.

"...fotoğraflar için Raoul Coutard'la Kodak kullanmışsınız?

Godard: Fuji kullanmak istemiyordum. Japonların yaptığı film, Japonya'ya özgü renklere, ışıklara duyarlı; Vermeer'inkilere ya da Rembrandt'inkilere değil. Ayrıca düz renklerle, mat yüzler üzerinde çalışıyorlar ki bunlar Matisse'in ya da Picasso'nun düz renkleri değil. Fuji o sonucu almak için hazırlanmış. Batıda yüzlerin...yüzlerin solgun olduğu söylenir ama yanlıştır bu; pembedir, sarıdır; heyecan duyulduğunda pembedir, öfke duyulduğunda kızarır...Kodak HOLLANDA resim geleneği içinde kalıyor".⁶⁴

Görüntü yönetmeninin görevlerine değinirken, aydınlatmanın bir görüntü yönetmeni için alıcı kullanımından daha fazla önem taşıdığından söz edildi. Teknolojik gelişimlerin önem kazandığı sinema sanatında, teknik aygıtlar, örneğin; alıcılar, ışık kaynakları, mercekler ve filmler belirleyici olabilmektedir. Alman Dışavurumcu Sineması'nın ark

⁶⁴ Jean Luc Godard, **Godard Godard'ı Anlatıyor**. Çev Aykut Derman, (İstanbul: Metis Yayınları , 1991)s. 267

ışıklarıyla biçimlendiği. Yeni Dalga'nın omuzda kolaylıkla taşınabilen, Eclair ve benzeri alıcılar, ses kayıt aygıtları ve hızlı filmlerin gelişmesine bağlı olduğu göz ardı edilemez. Aynı sesin sinemaya girişiyle birlikte, Amerika'da Hollywood kameramanının ses geçirmez kabinlere hapsedilerek onların hareket olanağının kısıtlanması, yıldız oyunculara göre yazılan senaryo ve onlar için düşünülmüş *mise-en-scene*'lerin anlatıma doğrudan etki etmesi gibi. Bu yüzden çok kısaca sinemada kullanılan ışık kaynaklarının türlerine ve özellikleriyle teknik yapılarına kısaca değinilecektir.

Fotoğraf, sinema ve televizyonun başat ortamı olan ışık olmaksızın herhangi bir görüntüyü kaydedebilme olanağı yoktur.

Işık bilindiği gibi bir enerji biçimidir ve elektromanyetik dalgalardan oluşur. Boşlukta 300.000 km. gibi inanılmaz bir hızla hareket eder ve çeşitli dalga boylarındadır. İnsan gözü ve sinemada kullanılan filmler 400-700 milimikron arasındaki dalga boylarını algılayabilir. Bunun dışında kalan morötesi ve kızılötesi ışık ışınlarını algılanamaz.

Işık doğrusal olarak hareket eder. Doğrusal hareket eden ışık ışınları parlak bir yüzeye çarptıkları zaman yansır. Eğer ışık ışınları farklı yoğunluktaki ortamlara girerse kırılır ve pürüzlü bir yüzeye çarparsa dağılarak yansır. Bu özelliklerin

tümünden fotoğraf, sinema ve televizyonda yararlanılır. Parlak, yarı karanlık ve karanlık yüzeyler ışığın bu hareket özellikleriyle elde edilir. Aydınlatmada kullanılan bir çok araç bu özellikler kullanılarak yaratılmıştır.

Işık yukarıda da sözü edildiği gibi elektromanyetik bir enerji biçimidir. Eğer bir nesne, örneğin; bir elektrik ocağının rezistansı ısıtılacak olursa, onun ısısının yükseldiğini bilir. Öncelikle ısı hissedilir. Isı yükseldikçe koyu kırmızıdan başlayıp sarıya dek uzanan bir değişim gözlenir. Renkteki bu değişim Kelvin derecesiyle ölçülür.

Sinema, televizyon ve fotoğraf aydınlatmasında sözü edilen değişim çok önemlidir. İnsanlar renkleri yaşam deneyimleri dolayısıyla olması gerektiği gibi algılar. Örneğin, beyaz renkli bir kağıt parçası, gün ışığında da, çalışma masasındaki tungsten ışık kaynağı altında da floresan ışık kaynağı altında da hep beyaz olarak algılanır. Oysa film duyarkatı yalnızca bunlardan birine duyarlı olarak üretilmiştir ve yalnızca o ışık kaynağı altında doğru renkleri verir.

Sinemada yaygın olarak kullanılan tungsten ışık kaynakları 3200 K ve 3400 Kelvin olmak üzere ikiye ayrılırlar. Gün ışığı veren aydınlatma kaynaklarıysa 5500-6000 Kelvin renk ısısına sahiptir. Renk ısısı düştükçe ışık kaynağı kırmızıya doğru, renk ısısı

yükseldikçe maviye doğru giden renkleri verir.

"Renkli filmlerde genellikle gün ışığı 5500-6000 Kelvin veya tungsten ışık, 3200 Kelvin için dengelenmiştir, (Kodachrome II Tip A 3400 Kelvin için dengelidir). Eğer bu filmlerden herhangi biri dengelendiği tip dışındaki ışık kaynaklarıyla kullanılırsa renk dengesi bozulur ve doğal olan renkler dışında renk oluşur."⁶⁵

Renk ısısı kavramı doğru renkler elde etmek adına önem kazanır. Çeşitli ışık kaynaklarının ortalama renk ısısı değerleri EK 1 de verilmiştir.

Aydınlatmada renk ısısı 3200-3400 Kelvin olanlar genelde stüdyoda kullanılan ışık kaynaklarıdır. Bu ışık kaynakları gün ışığına dengelenmiş renkli filmlerle kullanıldığı zaman renkte oluşacak daformasyonları düzeltmek için gerekli düzeltme filtreleri kullanılır.

Renk ısısı 5500 - 6000 Kelvin olan ışık kaynaklarıysa ark ışığı olarak adlandırılır, günışığı efekti gerektiren durumlarda ve dış mekanlarda destek ve aydınlatma ışığı olarak kullanılır. Bu ışık kaynaklarıyla da 5500 Kelvin'e dengelenmiş gün ışığı (daylight) tipi filmler kullanılır.

⁶⁵ Edward Pincus, **Guide to Filmmaking**, (NewYork: 1972 Signet Books) s. 110

Ark lambalarında, basit olarak artı ve eksi uçlar arasında elektrik gerilimi dolayısıyla oluşan kıvılcım, parlak, gün ışığına yakın renk verir. Beyaz karbon alevi yaklaşık olarak 6000 Kelvin civarındadır. Bunu gün ışığına dengelemek için (WFG - *White Flame Green*) filtre kullanılır. 3200 Kelvin'e dengelenmiş filmlerde kullanmak içinse (CTO- *Colour Temperature Orange*) filtre kullanılır.

Üç ana tür ark lambası vardır. Bunlar: Büyük ışıldak (*brute*), 150 amper ark ve duarktır.

Büyük ışıldak, 225 amperlik odaklanabilir özelliğe sahip ışık kaynağıdır. Büyük ölçekli yapımlarda temel aydınlatma kaynağıdır.

150 amper ark, büyük ışıldakla aynı çalışma biçimine sahiptir, daha az ışık gücüne sahiptir.

Duark'lar en küçük boy aydınlatma kaynaklarıdır, daha yumuşak ışık elde edilmesini sağlar.

Bunlar dışında Hollywood'da az kullanılan ülkemizdeyse hiç kullanılmayan su soğutmalı 300 amperlik aydınlatma kaynakları vardır. Işıldağın ısınmaması için su dolaşım sistemiyle donatılmıştır, dağınık ve odaklanmış ışık elde etmede kullanılır. Genelde takip spotu olarak kullanılır. Çok güçlü bir ışık kaynağıdır. Bu ışık kaynaklarını kullanabilmek için elektrik enerjisine gereksinim duyulur, stüdyo çekimlerinde elektrik enerjisi ulusal elektrik

dağıtım şebekesinden elde edilir. Ancak dış çekimlerde, elektrik enejisinin olmadığı durumlarda jeneratörler kullanılır. Jeneratörler genellikle dizel motörlüdür ve gürültülü çalışır, bu yüzden çekim mekanlarından uzağa yerleştirilerek ses önlenmeye çalışılır. Bir çok farklı tür ve modelde jeneratör vardır.

Tungsten türü aydınlatma kaynaklarını iki ana türe ayrılabilir; bunlar, odaklanabilir kaynaklar ve düz kaynaklardır.

Odaklanabilir kaynakları şunlardır;

Onluk (*Tenner-10 kW*), genel amaç için kullanılan en büyük ışık kaynağıdır. Hollywood'da yaygındır, Türk Sineması'nda az kullanılmaktadır.

Diğerleriyse; beşlik (*Senior-5kW*), İkilik (*Junior-2kW*), 750'lik (*Pup, 750 Watt*'tır), *Mizar/500'lük (500Watt)* ve Türk Sineması'nda pek kullanılmayan 100 ve 200 Watt'lık ışık kaynakları (Bunlar *Inkie-Dinkie* olarak adlandırılır).

Inkie-Dinkie'ler batı sinemasında çok yoğun kullanılır ve özellikle gözlerin aydınlatılmasında önemli işleve sahiptirler.

Son yıllarda, daha küçük ve güçlü tungsten - halojen aydınlatma kaynakları kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar; küçük ışıldak (*mini brute*),

her biri 100 Watt'lık dokuz adet tungsten halojen ampul içerir ve dolgu ışığı olarak kullanılırlar.

Aydınlatma kaynakları dışında, ışığın önüne konarak ışığın gücünü azaltan, gölgeler yaratan çeşitli engelleyici ve ışığı yumuşatıcı araçlar vardır.

Işık örtüsü (*Gobo*); Türk Sineması'nda "zenci" olarak adlandırılır. İstenmeyen noktalardaki fazla ışığı keser.

Kare ışık örtücü (*flag*); Çeşitli boylarda olur ve gölgeyi yönlendirir.

Işıldak örtücüleri (*brute shutters*); Işık kaynağı önüne monte edilir, hızla açılıp kapatılarak flaş ışığı, şimşek etkisi yapmaya yarar.

Bunlar dışında özellikle dış gece çekimlerinde fazla ışığı kesmek, gölge yaratmak için değişik engeller ve ışık yumuşatıcıları kullanılır.

Alıcılar görüntüyü duyarkat üzerine kaydedebilmemiz için kullanılan mekanik veya elektronik araçlardır.

Alıcıları; a) Sinemada kullanılan, film alıcıları, b) Televizyonda kullanılan (elektronik alıcılar) olarak ikiye ayırabiliriz.

Sinema alıcıları stüdyoda kullanılan alıcılar ve taşınabilir alıcılar olarak ikiye ayrılır. Ülkemizde böyle bir ayırım söz konusu değildir, tek tip taşınabilir alıcılar kullanılır. Ülkemizde kullanılan alıcılar oldukça eski modeller olup, örneğin sinemaskop çekimlere olanak tanımazlar. Son yıllarda reklam endüstrisinin gereksinimlerini karşılamak için yeni model alıcılar ülkemizde kullanılmaya başlanmıştır.

Işık kaynaklarında olduğu gibi kullanılan alıcının biçimi, kullandığı film formatı, filmin biçimini de etkiler. Örneğin Yeni Gerçekçi, Yeni Dalga, Özgür Sinema filmlerin çok büyük bir yüzdesi elde taşınabilir alıcılarla çekilmiştir. Hollywood müzikalleri, stüdyoda yapılan dramalarda ise, stüdyoda kullanılan türde büyük alıcılar kullanılmıştır.

Film boyutları ve gösterimde kullanılan filmini boyutu da alıcı seçimini etkiler.

"Herhangi bir perde sistemini seçerken aşağıdaki etmenler mutlaka göz önünde tutulmalıdır. Bunlar yaygın olarak kullanılan perde sistemlerinin değişkenleridir.

1. Film stoğunun boyutu
2. Her resim boyutunun alıcı stoğundaki göreceli boyutu
3. Alıcıda kullanılan optik sistemler

4. Son gösterim baskısında kullanılan filmin boyutu

5. Resim çerçevesinin baskıda göreceli boyutu

6. Görüntünün baskısında kullanılan optik işlem."⁶⁶

Film boyutları 16 mm. ve Süper 16 mm., 35 mm., 65mm., ve 70 mm. dir. Bunlardan 16 ve S16 mm. ler televizyon çalışmalarında ve belgesel çekimlerinde kullanılır.

65 mm.günümüzde çok az kullanılmaktadır, 70 mm. ise gösterimde kullanılan kopyaların basımlarında kullanılmaktadır. Baskı işlemi de genellikle 35 mm. den büyütme (*blow-up*) ile gerçekleştirilmektedir.

Alıcılar bir film şirketi veya kiralama şirketi için büyük yatırımdır. Yüksek kaliteli, mekanik standartlarda yapılmışlardır. Bir alıcının kullanım ömrü çok uzundur.

Sinemada kullanılan alıcılar çeşitli marka ve modeldedir. Bunlar, *Panavision PSVR*, *Mitchell BNC*, *SPR (Silent Pellicle Reflex)*, gibi stüdyo tipleri, hem stüdyo hem de stüdyo dışında kullanılabilen *Arriflex 35 II C*, *Arriflex 35IIIC*, *Arriflex BL*, *Arriflex 535*, *Eclair Camflex CM* gibi modellerdir.

Alıcı sehpaları kullanılması zorunlu araçlar arasındadır. Bunlar dışında hidrolik alıcı vinçleri,

⁶⁶ Young.A.g.y. s. 41

kaydırma arabası (*dolly*), mini vinçler, gibi araçlar vardır.

Kaydırma arabası (*dolly*): Üzerine alıcının yerleştirilerek, görüntüye hareket katmaya yarayan tekerlekli arabalardır. Raylar üzerinde hareket edebildiği gibi, lastik tekerlekli tipleri de vardır.

Mini vinç: Küçük bir vinç olup, kaydırma arabası üzerine monte edilir,

Vinç (*boom*):Çeşitli tip ve boylarda olur. Üzerine alıcı monte edilir ve türüne göre iki veya üç kişiyi de taşıyabilir. Elle, hidrolik ve elektrikle idare edilir.

A.B.D'de imal edilmiş olan *Chapman Titan* adlı kamyon üzerindeki bir vinç modeli, alıcı ve operatörleri yaklaşık on metreye kadar yükseltir ve stüdyo dışı sürat sahnelerinin çekimi için hızı yaklaşık 100 kilometreye kadar ulaşır.

Objektifler alıcıların gözüdür. Görüntünün optik kaydının en önemli aracı olan objektifler, sinema dilinin yaratımı ve aktarılmasında çok önem taşır. İmalatları yüksek teknoloji gerektiren objektifler, kbnudan gelen ışık ışınlarını toplayarak film üzerine düşürürler. Sinemada kullanılan bir alıcının çok sayıda objektifi olabilir. Objektifler, alan derinliği, odaklama ve film üzerine düşen ışığın miktarına dek bir çok etmeni denetler.

Objektifleri temel olarak dörde ayrılır:

1. Normal odaklı objektifler.
2. Geniş açılı objektifler.
3. Dar açılı (tele) objektifler.
4. Değişir odak uzaklıklı (zoom) objektifler.

Bunlar dışında özel amaçlarla kullanılan, siparişe yapılan objektifler de vardır.

Kuşkusuz sinemada kullanılan araç ve aksesuarlar bunlarla sınırlı değildir, çalışmanın amacı bu aygıtları incelemek olmadığı için konuya çok kısa olarak değinilmiştir.

BÖLÜM 2.
GÖRÜNTÜ VE GÖRSEL İLETİŞİM
KAVRAMLARINA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Ortaya çıktığı 19. yüzyılın sonlarından günümüze dek teknolojik ve sosyal değişimlere koşturucu olarak değişim ve gelişimini sürdüren sinema, çağımızın önemli iletişim ortamlarından biri olma özelliğini korumaktadır. Teknolojik gelişim alıcı, film, ışık kaynaklarındakinin yanı sıra sinematografik anlatımda da olmuştur. Bu değişim ve gelişimlere karşın "görüntü" değişmeyen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Sinemayla ilgili kaynaklarda hep değinilen görüntü kavramı zaman zaman çekim kavramıyla da birbirine karışmaktadır.

2.1 Görüntü Kavramı

"Hareketle yazmak" anlamına gelen sinematografi sözcüğü fotoğrafı tanımlayan "ışıkla yazmak"ın bir uzantısıdır. Film yapımcısı zaman zaman alıcıyı bir yana bırakıp, doğrudan filmin üzerini çizerek, boyayarak, delikler oluşturarak, elde ettiği görüntüyü selüloid üzerinden izleyicinin gözüne yansıtır. Film yapımcısı ışığa duyarlı film üzerine, ışığın düzenlenmiş olarak, foto-kimyasal yollardan düşmesini sağlar ve her durumda, tonların dizgesini,

hareketin hızını ayarlamayı ve perspektifi aktarır".¹

Aktarılan tonların dizgesi, hareket ve perspektif, görüntüdür. Görüntüyü Nijat Özön şöyle tanımlıyor:

"Görüntü (Eski Terim 1. Hayal, imaj. 2-3 hayal, imaj, resim, kare, görü. Fransızca. Image., İngilizce. 1. Image 2-3 Frame., Almanca. Bild) :Herhangi bir nesnenin mercek, ayna gibi araçlarla oluşturulan resmi; herhangi bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen resmi. Bir film üzerine sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla görüntülüğe art arda düşürülmesi sonunda devinimin yeniden kurulmasıyla ortaya çıkan görünüş; görüntülük üzerindeki devinimli resimler bütünü. TV. Almaç görüntülüğünde, elektron demetinin oluşturduğu devinimli resimler bütünü."²

Bilindiği gibi görüntü insanlıkla birlikte varolmuştur. Atalarımızın Altamira Mağaraları'nda duvarlara çizdiği resimler, avlanma sahneleri görüntülerin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Zaman içinde mağara duvarlarındaki bu resimler, küplere, testilere, parşömene, kağıda, tuvale ve on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak da filme aktarıldı. Bu

1 David Bordwell, Kristin Thompson, **Film Art**, (California Wesley Publishing Co., Inc. 1980). s. 99

2 Nijat Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, (Ankara: T.D.K, 1981). s. 134

fotomekanik aktarım, fotoğraf, sinema ve televizyonun oluşmasını sağladı ve fiziksel, elektronik ve diğer yöntemlerle kaydedilen görüntüler kendi dillerini yarattılar.

"Görüntüler insanın, düşüncesini aktarmada kullandığı ilk araçtır. Biz bu ilkel düşünceleri taşlara, mağaraların duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazınmış olarak buluyoruz. Bir at görüntüsünü anlamak, Türk kadar Finli için de kolaydır. Görüntü, evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir. Birisi, 'sinemanın belki de Babil Kulesi'nin ortaya çıkardığı sorunu çözdüğünü söylemişti'.

Sinemanın alıcısı, demokrasinin aracıdır; ırklar ve sınıflar arasındaki engelleri devirir."³

Film bilindiği gibi devinimli görüntüler dizisidir, ve sesle de desteklenir, bu özelliği de filme görsel - işitsel imler bütünü olma özelliği verir.

Bir film parçasını ele alındığı zaman üzerinde birbirine benzer görünen ve birbirini takip eden görüntülerden oluştuğunu görülür. Işığın, alıcı merceğinden geçerek etkilediği bu film parçası görüntülerin kaydedildiği bir ortamdır. Filmler

³ David - Wark Griffith, "Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Çev: Nijat Özön. Cilt XVII, (Ocak 1968) s. 168

çeşitli özellikler taşır ve sinema ile uğraşan kişinin bu özellikleri göz önünde tutarak film üzerine görüntüleri kaydedebilmesi için, belli bir dünya görüşü, estetik, anlatım yeteneğiyle birlikte teknik bilgilere de gereksinimi vardır. Filmleri izlenebilir kılan sözü edilenlerin bir bileşimidir.

Sinematografik görüntü; aydınlatma, çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, alıcı açısı, görüş noktası, nesnelerin ve alıcının devinimi, kurgu, dekor, giysi, makyaj, aksesuar, oyun, oyuncu gibi etmenlerle oluşur.

Bu kavramların herbiri, görüntünün oluşması için vazgeçilmez unsurlardır. Ancak görüntü yönetmeninin yoğun olarak ilgilendiği öğeler, aydınlatma çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, alıcı açısı, görüş noktası, alıcının devinimi ve perspektiftir.

Görüntü, estetik kurallar çerçevesinde uzamda ve çevrede algılanan yapıyla film üzerine aktarılır. Sözü edilen aktarım işlemi sırasında görüntü yönetmeni, belli noktalardan hareketle görüntüyü oluşturur. Görüntü belli sınırlar içinde vardır. Bu sınırlar görüntünün çerçevesini oluşturur, görüntü yönetmeni sınırları belirlenmiş çerçeve içerisine, gösterilmesi gerekli nesneleri yerleştirmekle ve seçmekle yükümlüdür. Görüntü yönetmeninin çevresindeki nesnelerin tümü görüntüde yer almak zorunda değildir. Dolayısıyla görüntü yönetmeni

görüntüyü oluştururken çevresindeki bazı nesneleri soyutlayarak değerlendirir.

"Çerçeve sınırı, çekilecek / sınırlanacak nesnenin uzaysal boyutlarını belirler. Çerçeve limiti genel görüş alanı içinde, görüntünün kesin olarak sınırını belirttiği için, ilk seçim yapılmış demektir."⁴

Çerçeveyle görüntünün ilk seçimi yapılmış olur. Bu seçim işlemi doğal olarak, sinematografik anlatımı sağlamak için yapılmaktadır. Ham filmde çerçeve yoktur, çerçeve optik bir işlem sonucunda, pozlamayla oluşur.

Görüntü yönetmeni, yalnızca çerçeve içinde olacak nesneleri değil, bu nesnelerin çerçeveye nasıl girip çıkacaklarını da belirler. Çerçeve içindeki noktalar, farklı önemler taşır. Görüntü yönetmeni çerçevenin içindeki bu noktalara nesneleri önem derecesine göre yerleştirerek dikkatin yoğunlaşmasını sağlar.

Çerçeve boyutlarıyla ve oranlarıyla ilgili olarak, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek bir çok çalışma yapılmıştır.

"Bilindiği gibi film iki boyutludur, ancak üç boyutlu bir ortamda yaşandığı için, film üzerinde üç boyut yanılsaması yaratılmaya çalışılır. Bunu yapabilmek için, görüntülenecek nesneler çerçeve

⁴ Vladimir Nilsen, **Cinema as a Graphic Art**, (New York: Wang and Hill, 1959.) s. 27

içerisine derinlik duygusu verecek biçimde yerleştirilir ve gerek perspektif gerekse aydınlatmadan yararlanarak üç boyut duygusu yaratılmaya çalışılır. Bu işlem görüntü düzenlemesidir.

Görüntünün oluşmasında önemli kavramlardan biri de alıcı açısıdır

"Alıcı merceğinin film üzerinde saptadığı varlık, nesne ya da görünçlükte oluşturduğu bir açı vardır, bu açığa alıcı açısı denir."⁵

Kamera görüntüyü kaydedebilmek için farklı açılarda çalıştırılır. Bunlar, normal görüş açısı, üst açı ve alt açıdır. Kullanılan her açının , gerek anlatım, gerekse psikolojik durumlar için farklı anlamı vardır. Bu açılar kullanılarak , güç, güçsüzlük, zafer, yenilgi, ezilmişlik, yücelmişlik, umut, umutsuzluk, mutluluk, mutsuzluk, hüznün , sevinç gibi duygular aktarılabilir.

Görüntünün oluşumunda perspektif de önem taşır. Nesnelerin hareketleri, ritimleri, uzaydaki konumları arasında perspektif ilişkileri kurulur Çekimde kullandığımız nesnelerin yerlerini belirleyebilmek ve onları ilişkilendirebilmek için optik ve perspektif kurallarının bilinmesi gerekmektedir.

"...perspektif tüm biçimleriyle

⁵ Özön (1981), A.g.y 102

gerçekçi algılamamanın temeli ve görülen uzayın organizasyonudur....görüntünün iki boyutlu düzleminde, cisimlerin optik etkisi gözlere göre değişen mesafelerde dağılım gösterirler. Perspektifi kurmanın genel kuralları, bizim fiziksel görüşümüzün kurallarıyla yöneltirir."6

Görsel sanatlarda iki tür perspektiften söz edilebilir. Bunlar çizgisel perspektif ve havasal perspektiftir.

Bakış noktası insan gözü hizasına getirilirse, normal perspektif elde edilir. Bu durumda ufuk çizgisi de ortalama yükseklikte olur. Eğer bakış noktası aşağılara kayarsa, görüntünün alt kısmındaki bölüm güçlü bir perspektif duygusu verir. Bunun tersi yapılırsa, bir başka deyişle bakış noktası üst açılara çıkartılırsa, perspektif kaçış noktası görüntünün alt kısmında oluşur. Bakış noktası iyice yükseltirilirse, 'kuş gözü perspektifi' ne ulaşılır. Sinemada perspektif anlatım açısından önemli bir rol oynar.

Diğer önemli bir etmen de görüntünün optik düzenlenmesidir.

"Görüntünün resmi, fotoğrafta kullanılan optik aygıtın hareketleriyle elde edilir. Her mercek kendi tanıdık optik özelliklerini taşır ve fotoğraflanmış nesnenin çizgisel ve

⁶ Nilsen, A.g.y. s. 48

plastik görünümlerinin optik aktarımı mercek seçimine dayanır. Bir görüntü yönetmeni görsel yaratım serüvenini elinde bulunan optik kaynaklar aracılığıyla gerçekleştirir. İki boyutlu bir düzlemde üç boyut etkisini yaratabilmek için, görüntülenen nesnenin çerçeve içine doğru olarak yerleştirmesi yeterli değildir, aynı zamanda doğru aydınlatma da yapılmalıdır. Aydınlatma beraberinde ışık ve gölgenin dağılımı sorununu getirir, bu ise kameramanın sanatının önemli etmenlerindendir.⁷

İnsanlar dünyayı iki gözüyle görür ve algılar, oysa sinematografik görüntüyü bir tek göz, alıcının merceği görür. alıcının teknik yapısı kameramanın nesnelere yaklaşıp uzaklaşmasını, görüntünün detaylarına yaklaşmasını sağlar. Sinematografik görüntü, optik aygıtların (merceklerin) özelliklerine bağlıdır. Elde edilmek istenilen görüntünün özelliğine bağlı olarak, objektifin odak uzaklığı, görüş açısı, optik hataları düzeltme özelliği, alan derinliği gibi etmenlerden yararlanılır.

Alıcı objektifi değiştirerek, bir başka deyişle, odak uzaklığını değiştirerek, görüntü büyütülüp küçültebilir. Kullanılan objektifin odak uzaklığı, çerçeve içindeki görüntünün boyutunun da göstergesidir. Alıcının yeri değiştirilmeden, istenilen objektif seçilerek görüntünün boyutunu da değiştirilebilir.

⁷ A.g.y..s. 26

Odak uzaklığının uzaması, başka bir deyişle objektifin, yaygın kullanıldığı biçimde söylenirse, "teleobjektif" olması görüş açısının daralmasına, perspektifte değişikliğe, alan derinliğinin azalmasına neden olur. Kısa odak uzaklıklı bir objektif, geniş açılı objektif ise daha geniş bir alanın görülmesini, perspektifte derinliğin ve alan derinliğinin artmasını sağlar.

Objektifler sinematografik anlatım amacına uygun biçimde seçilir. Objektiflerin optik özelliklerinden yararlanarak, istenilen optik bozunmalar da elde edilebilir. Bir görüntü yönetmeni objektiflerin özelliklerini çok iyi bilmek zorundadır.

Objektiflerin, keskin, yumuşak, belli noktalarında yumuşaklık veren tipleri olabildiği gibi, objektiflerle birlikte kullanılan bazı filtrelerde değişik etkiler sağlayabilir.

Görüntüyü oluşturan öğelerin kuşkusuz en önemlisi ve çalışma konusuyla ilgili olanı kuşkusuz aydınlatmadır, aydınlatma ve ona bağlı olan görüntünün tonu konusuna kapsamlı olarak diğer bölümlerde değinilecektir.

2.2 Genel İletişim Yapısı İçinde Görsel İletişim

İnsanlar birlikte yaşar, ve toplum içinde farklı katmanlarda yer alır. Kaçınılmaz toplumsal bir

etkinlik olan iletişim, insanlar ve insan katmanları arasında anlaşmayı, duygu, düşünce ve isteklerin aktarılmasını sağlar.

Bireylerin içinde bulunduğu katmanlar, kültür ve alt kültürler toplumsal iletişimde kullanılan iletileri farklı biçimlerde algılar ve bu iletilerin anlamlandırılmasında toplumsal, kültürel, siyasal koşullar önem kazanır.

İletişim sürekli ve toplumsal bir olgudur, iletişim ile iletinin gönderildiği kişi/kurum/kişiler topluluğu vb. ile bir ortaklaşma sağlamaya çalışılır. Bildindiği gibi iletişim sözcüğü, Latince *communis* (ortak) den gelmektedir.

İletişim, insanı var eden bir olgudur. İletişim ile insanlar, büyük boyutlarda düşünülecek olursa makifalar, sistemler vb. arasında ortaklık kurulmaktadır. İletişimin ne olduğu, nasıl işlediği konulârında bir çok tanımlar yapılmış, kuramlar ileri sürülmüştür. Kısa bir tanımla: "İletişim, iki birim arasında birbirine ilişkin mesaj alış verişidir."⁸

İletişimin gerçekleşebilmesi için temelde üç öge gereklidir. Bunlar; kaynak, mesaj ve hedeftir. Kaynak ile hedef arasındaki mesaj alış veriş süreci iletişimin temelini oluşturur. Kuşkusuz bu sürece etki eden başka etmenlerde vardır.

⁸ Doğan Cüceloğlu, *İnsan İnsana*, (İstanbul:Altın Kitaplar, 1984) s.49

Kaynak mesajın üretildiği birimdir. Gönderilmek istenen mesaj burada kodlanır. Mesajın kaynaktan alıcıya gönderilebilmesi için kodlanması zorunludur. Kodlama dil ile yapılabileceği gibi bir işaretle de olabilir. Kodlanan mesaj hedefe gönderilir. Mesaja etki eden gürültüler olabilir, mesajın anlamı bu gürültüyle değişebilir.

Mesaj hedefe ulaştığı zaman kod açıcı tarafından algılanır açımlanır ve yorumlanır. Gönderilen mesajın hedefte bir değişiklik yapması beklenir. Eğer mesaj anlamını yitirmeden hedefe ulaşmış ise hedefte istenilen tepki/değişiklik oluşur. Hedefte beklenen tepki/değişiklik besleyici yankı (*feedback*) olarak kaynağa geri döner.

İki birim arasında iletişimin gerçekleşebilmesi için gerekli etmenlerden biri de izafet çerçevesidir. İzafet çerçevesi, iki birim arasında paylaşılan bilgi ve deneyimlerin ortak paydasıdır.

"Mesaj" işaretlerden (sinyal) kuruludur. Bir işaret ise kazanılmış deneyim-bilgilerden herhangi birisi yerine konmuş bir belirticidir."⁹

Mesajın yerine sağlıklı ulaşabilmesi için: Mesaj, doğru kodlanmalı, kaynak ve hedef birimlerin ortak yaşam deneyimlerini kapsamalıdır. Ayrıca, mesajın içeriğini ve anlamını bozabilecek gürültü

⁹ Wilbur Schramm, "Haberleşme Nasıl İşler?" **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş**, Derleyen: Ünsal Oskay (Ankara: Ankara Ün. S.B.F. Yay.1983) s. 104

olmamalıdır.

İletişim şöyle sınıflanabilir:

1) Kişisel iletişim

a)Değişken kaynaklı (gönderici alıcı sayısı çoğul)

2) Kişisel olmayan iletişim

a)Özel iletişim (gönderici ve alıcı sayısı sınırlı)

b)Yığın iletişimi¹⁰

Kişilerarası iletişimde kaynak ile alıcının yüzyüze gelmesi durumu söz konusudur. İki kişinin birbirleriyle kurduğu iletişim ile küçük bir topluluk içindeki iletişimde "kaynak" değişkendir. Yüz yüze ilişkilerde, kaynak ya da gönderici tek değildir. Bu tür bir iletişim biçiminde ileti geliştirmek kolaydır, çok kanal kullanma, geri besleme ve etkileşim iyidir.

Kişisel olmayan iletişimdeyse yüz yüze bir ilişki söz konusu değildir. Kişisel olmayan iletişim, iletinin bir araç ile yayılmasıyla gerçekleşir. Araç belirleyici bir özellik taşır. Yüz yüze iletişimde olduğu gibi alıcı iletisini kaynağa anında gönderemez. Kitle iletişiminde alıcı sayısı çoktur. Kaynak açısından alıcıların tepkilerini gözleme fırsatı da çok azdır.

Alıcı tek kişi, okuyan, izleyen biri veya bir

¹⁰ Önder Şenyapılı,Toplum ve İletişim (Ankara:Turan Kitabevi 1981) s. 49

grubun içindeki birey olabilir. Alıcı iletişimdeki en önemli ögedir. Bu nedenle mesaj alıcının anlayabileceği biçimde hazırlanmalı iletişim alıcıya yönelik olmalı, mesaj hazırlanırken alıcının içinde bulunduğu, sosyal, ekonomik, kültürel koşullar göz önünde tutulmalıdır.

İletişimin gerçekleşebilmesi için iletinin sağlıklı çözümlenmesi gereklidir. Göstergeler, farklı alıcılar için, farklı anlamlar taşıyabilir.

Alıcı mesaja bir yanıt veriyorsa, bu besleyici yankı (feedback) dır. Besleyici yankı aracılığıyla kaynak, mesajların içeriğinin düzenlemesinde gerekli değişiklikleri yapma olanağına sahip olur.

Sonuçta şu söylenebilir. İletişim biçimi ne olursa olsun, kaynak ve alıcı uyum içinde olmak zorundadır. Gerek mesajın kodlanmasında, gerekse kodun açılmasında ve besleyici yankıyı göndermede aksamalar varsa, iletişimde de aksamalar söz konusu olacaktır.

"Herhangi bir haberleşmenin etkinlik kazanabilmesi için bu aşamaların nisbeten yüksek bir etkinlikle gerçekleştirilmiş, tamamlanmış olmasını gerektiğini anladığımızda, gündelik hayatımızda bir yabancıya bir şey açıklayıp anlatmamız veya bir mektup yazmamız bile daha az mucizevi bir şey olacaktır."¹¹

Koşulların tümünün yerine gelmediği, kaynak ile

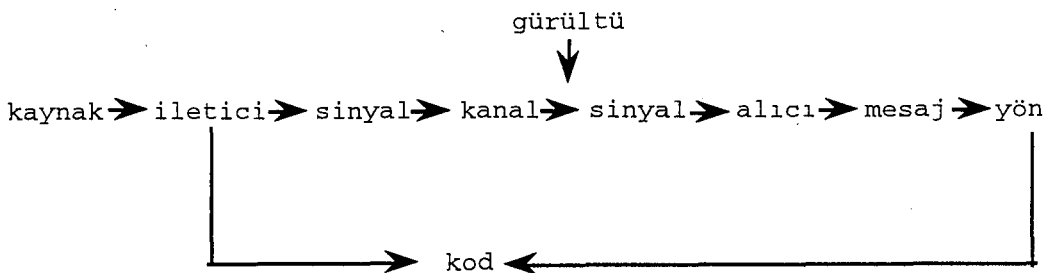
¹¹ Schramm, A.g.y. S. 101

hedef arasında ancak belli oranda özdeşliğin kurulabildiği bildirişim sınırlı bildirişimdir.

Bazı koşullarda iletişim olanaksız da olabilir, bu kaynak ile hedef arasında bir ortaklığın kurulamamasından, izafet çerçevesinin yokluğundan kaynaklanır.

Önemli iletişim araçlarından biri olan sinema, teknik ve estetik boyutlarıyla bilgi, duygu ve düşüncelerin aktarılmasını sağlar. Bu aktarımda en önemli rolü ışık oynar.

"Algılamanın mekaniği aynıdır. Işığın fiziği yalnızca aktarıma değil, aynı zamanda film öncesi (profilmic) olanı filmik olana aktarmanın da işlemidir. Plastik sanatlarda, ışık görüntüleri, renkleri vs. leri sanatçıya aktarır, daha sonra da o bu mesajları kendi seçtiği ortamda yeni mesaja çevirir, daha sonra bu alıcı tarafından tekrar ışık ortamında algılanır... geleneksel iletişim modelleriböylesi karmaşık bir işi açıklamak için yetersiz kalır. Eğer basit bir iletişim modeli incelenecek olursa



"Işık ileticidir, sinyalin,

kanalın, sinyal ve mesajın
ileticisi"¹²

Fotografik ve sinematografik işlemlerde ışık mesajın yaratılmasını, duyarkata aktarılmasını kimyasal ve fiziksel işlemler sonucunda görüntünün yine ışık yoluyla perdeye yansıtılmasını sağlar.

"Siyahıtan beyaza tonal geiçişlerin iç ilişkileri ve onların dağılımı sinematik görüntünün yapılandırılmasının yoludur. Işık ve gölge boyutlara şekil verir, düzlemi oluşturur, uzamsal derinliği oluşturur ve doğrudan ifade etmek gerekirse çizgisel ve grafik detayları oluşturur.

Perde görüntüsü aslında orijinal gerçekliğin ışık yansımasıdır, fotografik geçirgenliğin ve optiğin yasalarıyla şekillenir. Işık fotografik yapılanmanın ana kaynağıdır ve onun ilksel hareketliliği olmaksızın fotografik görüntü olanaksızdır."¹³

Sinematik iletişimde ışıkla beraber, ses de mesajın aktarılmasında önemli rol oynar.

Farklı katmanlardan oluşan toplumlarda bireyler çeşitli toplumsal roller üstlenmiştir ve toplumsal iletişim yapısından söz edilmesi olanaklıdır. İletilerin çözümlenmesinin toplumların her katmanında aynı olması beklenemez. Bu algı ve çözümleme, toplumda bireylerin ve grupların gereksinim ve

¹² Russell, A.g.y. 28

¹³ Nilsen, A.g.y. s. 60-61

beklentileriyle koşut olarak gelişir. Yukarıda sözü edilen izafet çerçevesi, toplumsal ve bireysel algı, iletişimde anlamlandırmayı etkiler. Stuart Hall, iletinin kitlelere "erişmeye rağmen anlaşılmamasının" nedenini kaynak ve hedef arasındaki toplumsal yaşam farklılığına bağlamaktadır. Bir toplum için doğru ve güzel olan diğer bir toplum için yanlış ve kötü olabilmektedir. Batı toplumlarında matem rengi siyahken bazı doğu toplumlarında beyaz olması gibi. Bu, sinema için de böyledir. Bir toplum için anlamlı, doğru, güzel olan bir filme başka bir toplum daha farklı yaklaşabilmektedir. Bununla ilgili olarak Antonioni'nin "Çin" filminden örnek verilebilir. Çinli sinema eleştirmenleri bu filmi kıyasıya eleştirerek Antonioni'yi "dostluğa ihanet "eden biri olarak görmüşlerdir. Çinli eleştirmen şöyle diyor.

"yönetmen...yoksulca donatılmış, elle çalışan işletmelerin görüntülendiği, birbiriyle ilişkisi olmayan sahneleri birleştirmeye çalışmış...Filmde bakımsızlıktan yıkılmış evler, yorgun hayvanlar, küçük tarlalar gibi görüntülerden oluşan cansıkıcı çekimler dizisi var...yeni bir torna tezgahı, bir traktör, temiz görünümlü bir okul... ya da hasat zamanını içeren bir sahne filmde gösterilmiyor...Çin halkını ve Çin'i kötülemek için neyi uygun gördüyse bunların yakın ve uzak çekimlerini, uzun oldukları düşünölmeksizin gerçekteşirmiştir."¹⁴

Yukarıdaki örnekte toplumsal yaşam farklılığı

¹⁴ J. Potts, " Uluslararası Film Dili Üzerine ", Çeviren: Yalçın Demir, *Kurgu* Sayı 3. (Ekim 1980) s. 153 - 154

düzanlamsal (denotative) düzeyde ortak bir dili olanaksız hale getirmektedir. İletiler izleyiciye ulaşmakta ancak bu yönetmenin anlatmak istediği biçimde algılanmamaktadır. Durum böyle olunca mesajlar toplumsal yaşam tarafından belirlenen kriterlere uygun olarak açılmaktadır.

"Anlamlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşumdur: Bir bulut yağmur göstergesidir, yukarı doğru kalkan kuşlar şaşkınlığın, bir köpeğin havlaması kızgınlığın, <at> sözcüğü bir hayvanın göstergesidir."¹⁵

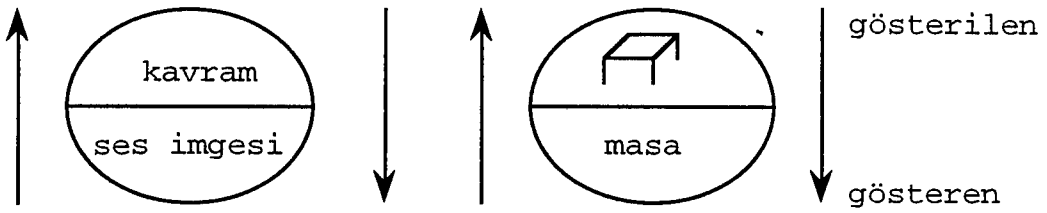
Anlamlandırma tümüyle yaşam deneyimleri ve bilgilere göre şekil alır. Yukarıdaki örnekler, yazarın, Pierre Guiraud'un yaşadığı toplum için geçerli olabilir. Örneğin, başka bir toplumda "yukarıya doğru kalkan kuşlar" farklı bir kavramın göstergesi olabilir. Aynı biçimde mimik ve jestler de toplumsal uzlaşma sonucu ortaya çıkar.

"Deney ya da bilgi, gerçeğin 'anlamlanış'ından başka bir şey değildir. Teknikler, bilimler, sanatlar, türlü diller bunun özel görünüşleridir. Böylece ortaya koyulan anlamlama sorununun önemi, evrenselliği kolayca anlaşılabilir. Göstergeler arasında yaşıyoruz. Genel bir anlamlama

¹⁵Pierre Guidaud, **Anlambilim** (İstanbul:Gelişim Yayınları, 1975) s. 15

bilgisi, insanın tüm etkinlik ve bilgilerini kucaklar. ¹⁶

Büker'in örneğinden de yararlanarak açıklamaya çalışılırsa, Saussure'e göre, sözlü dilde gösterge olan sözcük, iki yönü iki yüzü olan bir ögedir ve bu iki yön sürekli birbirini çağrıştırır. Bunu bir şekilde şöyle gösterilebilir:



Göstergenin birinci yönünde gösterilen vardır. Türkçe'de /M.A.S.A/seslerinden oluşan, sessel nitelikteki gösteren artık fiziksel anlamda ses değil, 'masa' kavramının zihinlerdeki imgesidir. Bu sessiz okuma sırasında bile zihinlerde canlandırılabilir. Zihinde canlandırma olayı da tümüyle daha önceki deneyimleriyle sınırlıdır. Örneğin, masa denildiği zaman kimi insan ceviz kaplama bir masayı imgeleminde canlandırırken, kimi de üzerinde cam bulunan, metal bir masayı canlandırabilir.

Göstergeleri , doğal ve yapay göstergeler olarak ikiye ayırmak olanaklıdır.

"Doğal göstergeler, olaylar arasında doğada bulunan bağlantılara

¹⁶A.g.y. 15

dayanır: "Bulut-yağmur" gibi. Bütün bilgilerimiz, tekniklerimiz, bilimlerimiz derinlik ve doğruluk derecesi değişen biçimlerde doğal bağıntıların bilincine varmamızı sağlar. Bu bağıntılar, anlığımızda birbirleriyle birleştirildikleri ölçüde gösterge değeri alırlar."¹⁷

Yapay göstergeler ise insan eliyle yapılmış göstergelerdir. Yapay göstergeleri kendi içlerinde ikiye ayrılır. Birinci bölümde yer alanlar gerçeği yansıtmaya yararken ikinci bölümdelerse iletişimi sağlar.

"Yapay göstergeler insan (ya da hayvan) yapısıdır...Birinci öbeğe girenler gerçeği olduğu gibi yansıtmamıza yararlar- örneğin, resim, plan, kaydedilmiş ses; ikinci öbeğe girenler ise başkalarıyla bildirişmemizi sağlarlar...bildirişmek için sık sık birinci öbekten göstergeler kullanırız. Örneğin, bir fotoğraf."¹⁸

Dilbilim, günümüzde sorunları çözümlemiş görünmektedir. Sözel dil dışındaki, iletişim dizgelerinin tümü de, dil olarak kabul edildikten sonra, dilbilimden çeşitli boyutlarda yararlandılar. De Saussure'e göre dilbilim sonrası gelişmeler göstergebilimin kurulup önem kazanmasını sağlayacaktı ve zaman içinde dilbilim göstergebilime bağlanacaktı, ancak günümüzde dilbilimin olanaklarından

¹⁷A.g.y. 17

¹⁸A.g.y. 17

yararlanmaktadır.

Sinema, tiyatro, moda, mimari gibi anlam ileten dizgeler zaman içinde kendilerine özgü göstergebilimi geliştirmişlerdir.

Metz'e göre; dilbilim, sinema göstergebilimine genel iletişim çerçevesinde yardımcı olmaktadır. Sinemanın farklı yapısı, sinema göstergebiliminin de, dilbilime uzak düşmesine sebep olacaktır.

Bilindiği gibi göstergebilim, dilbilimin bir alt disiplini olarak ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Yüzyılın başında temelleri atılan çağdaş anlamdaki dilbilim, yalnızca sözsels diller değil, sanat dillerinin de çözümlenmesinde de yararlar sağlamış bir disiplindir. Sinema da anlam ileten dizgeler arasında dilbilimden ve onun olanaklarından günümüze dek yararlanılmıştır..

Dilbilimine göre; dizgesel dil (langue) toplumsaldır, "toplumsal anlaşma" olarak kabul edilir ve bireyler tarafından değiştirilemez. Dizgesel oluşu ise onu sürekli kılar. Söz ise bireyseldir, iletişimde bulunacak kişiler, dilin belli bölümlerini seçerek bu seçimler doğrultusunda harekete geçirirler. Berke Vardar; "Anlamlılığın dışına çıkmadıkça birey sözünü istediği yönde yoğurabilir, değiştirebilir, evirip çevirebilir."¹⁹ diyor.

Dilbiliminde iki önemli kavram, "gösteren" ve

¹⁹Berke Vardar, **Dilbilim Sorunları**, (Yeni İnsan Yayınları, 1968) s. 13

"gösterilen" kavramlarıdır.

Göstergeler, gösteren ve gösterilenin içiçe kaynaşmalarıyla oluşur. Örnek "kedi" göstergesinin gösterge ve gösterilen ilişkisi şöyledir. "kedi" sözcüğü söylendiğinde zihinde imgesi canlanan nesnenin kendisi değil adıdır.

"Seslenim sırasında kavram, işitimi imgesini harekete geçirir, işitimi sırasında ise, işitimi imgesi kavramı harekete geçirir. Bu durum, işitimi imgesinin, ilişik olduğu kelimeyi kuran seslerin zihinde bıraktığı iz olduğunu tanıtlar. "20

De Sassure'den sonra, dilbilimci Hjelmslev gösteren ve gösterilen kavramlarını sırasıyla "biçim ve "töz" den oluşan "içerik" e dönüştürmüştür. Bunu basitçe şöyle gösterilebilir:



Gösteren ve gösterilen arasında bir ilişki olmasına karşın, gösterge nedensizdir.

"Gerçekten de bir kelimenin anlamı ne o kelimeyi kuran fonemlerin ses özelliklerine bağlıdır, ne de belirtilen nesnelerin niteliklerine."21

20 A.g.y. s. 18-19

21 A.g.y. s. 31

Sözs  l dil çift eklemlidir. Birinci eklemler düzeninde en küçük anlamlı birimler vardır. , "anlambirim" adı verilen bu birimler değişik biçimlerde kullanıldığı zaman değişik anlamlar   retir.   rnek: "Kedi+nin maması bitti", "Hırçın kedi" gibi anlatımlarda "kedi" sözcüğü sabit kalmasına karşın, farklı anlamlar üremesini sağlamaktadır.

İkinci eklemler düzeyindeyse tek başlarına anlam taşımayan, ancak anlamın oluşmasını sağlayan ögeler söz konusudur, bunlara "sesbirim" adını veriyoruz. "kedi" sözcüğünde, "k", "e", "d", "i" sesbirimlerinden birini değiştirirsek örneğin "k"sesebirimini "d" yaparsak, s  zc    m  z "dedi" olacak ve anlam yitirecektir.

Sinema göstergebiliminin ne olduğu ve nasıl geliştiği konularına kısaca değinilecek olursa, göstergebilimin, dilbilimin bir türevi olarak ilgili literatürde yerini aldığı görülür. Göstergebilim, göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır. İlk kez John Locke tarafından kullanılan "semiotics" kavramı bu yüzyılın başlarında Saussure tarafından belli temellere oturtuldu ve Charles Peirce'le gelişimini sürdürdü. Metz, Eco, Peter Wollen, Roland Barthes gibi d    n  rl  r gösterge ve göstergebilim üzerinde önemli görüşler ileri sürdüler. Özellikle Metz'in bu alanda yapmış olduğu çalışmalar sinema göstergebiliminin bel kemiğini teşkil etmektedir. Saussure'un temellerini attığı   a  da   anlamadaki dilbilim, yalnızca s  zs  l diller değil, sanat dillerinin çözümlenmesinde de

yararlar sağlamış bir disiplindir. Sinema da anlam ileten dizgeler arasında dilbilimden ve onun olanaklarından günümüze dek yararlanmıştır.

Sinemada anlam iki kavrama bağlanarak açıklanabilir. Bunlar: "gösterge" ve "simge"dir. Bir çok dilbilimci gösterge konusunda çeşitli kuramlar geliştirmiştir. Umberto Eco ise gösterge kavramını şöyle tanımlamaktadır.

"Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılabilen herşey göstergedir. Gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin varolması ya da o anda gerçekten bir yerde olması gerekli değildir. Bundan dolayı ilke olarak göstergebilim yalan söylemek için kullanılabilen her şeyi inceleyen bir bilim dalıdır."²²

Peirce, göstergeleri ikiye ayırır bunlar: gerçek ve bozulmuş göstergelerdir

"... Anlaksal çağrışımı gerektirmeyen göstergeler bozulmuştur, yani gösterge ile nesnesi arasındaki bağıntı yorumlayandan bağımsızdır. Göstergeyle nesnesi arasındaki benzerlik anlıkta ortaya çıksa da, bu benzerliğin yaratılması için doğada bir temel var. Bu açıdan, aşağıda sözünü edeceğimiz ikon ve belirti

²² "Umberto Eco, **A Theory of Semiotics** (Blomington: Indiana University Press. 1979) s. 7" Seçil BÜKER, **Sinemada Anlam Yaratma**, Milliyet Yayınları, 1985. s. 19

(index) bozulmuş gösterge örnekleridir. Oysa simge gerçek bir göstergedir, çünkü gösterenle gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir."²³

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda görüntüsel gösterge (ikon), belirti (index) ve simge konularına kısa kısa değinilmesi gerekirse;

Gösterdiği nesneye benzerliği dolayısıyla işgören bir gösterge olan görüntüsel göstergede (ikon) gösteren ve gösterilen arasında nedenli bir ilişki vardır. Örneğin; bir çizelgenin işlevi, bir fotoğrafın "gösterdiği" nesne, bir tapunun belirlediği alan gibi.

"İkonlar olgusal bilgi vermedikleri gibi, doğada benzer nesne olduğuna ilişkin güvence de vermezler. Yorumlayana bu tür bir nesne olsaydı, onun özellikleri ne olurdu sorusuna yanıt olabilecek bilgi verirler. Özetle, **nesne olmasa da ikon onun özelliklerini taşır.**"²⁴

Görüntüsel gösterge hem gösteren hem de gösterilen işlevlerini yüklenmektedir. Görüntüsel gösterge estetik boyutta şöyle ele alınmaktadır;

"Bir ikonik gösterge için

²³ Seçil Büker, "Sinema Dil Oluyor" **Tan Dergisi**, 7. Sayı (Kasım 1982) s. 68

²⁴ Büker A.g.y. 69

anlambilimsel kural, kendi taşıdığı özelliklere (gerçekte bu özelliklerden birini seçmeye) ilişkin her nesneyi adlandırabilmesidir. Dolayısıyla bir yorumlayıcı, ikonik göstergeyi kavrarken gösterileni de doğrudan doğruya kavrar, her ikonik göstege, belirlendiği anlamlar arasında, kendi gösterge taşıyıcısına da sahiptir."²⁵

Bir nesne ve onu temsil eden gösterge, yani gösteren ve gösterilen arasında, doğal bir bağ varsa bu gösterge **belirtidir** (index). Örneğin; nabız atışı, ayak izi, buhar gibi. Belirti nesneyi betimlemez, ancak dikkatin nesneye yönelmesini sağlar. Bulut-yağmur ilişkisi gibi. Bulut (gösteren), yağmur (gösterilen) belirten bir ögedir.

Peter Wollen iki tür belirtinin varlığından söz ediyor. Bunlar: a) Uygulayımsal b) Mecazi belirtilerdir.

Güneşin doğuşu ve batışı uygulayımsal belirtiyeye bir örnektir ve zamanı belirtir, kalbin hızlı ya da yavaş çarpması, vücuttaki kırmızı lekeler "x" hastalığının belirtisi olabilir.

"Peirce belirtinin önem ve gerekliliğini vurgular. Gereklilik

²⁵ "Charles Morris, Foundations of the Theory of Signs, International Encyclopedia of United Science I, I s. 1 - 59; Writings on the General Theory of Signs (Approaches to Semiotics Series) The Hague, 1981" Akşit GÖKTÜRK, Okuma Uğraşı, (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1979) s. 89'daki alıntı

belirtinin amaçlanan nesne ile yorumlanan arasındaki ilişki kurma işlevinden kaynaklanmaktadır. Bu işlevi ikonun yerine getirmesi olanaklı değil. Çünkü ikon nesnesini önsel (a priori) olarak gerektirmiyor."²⁶

Koşan bir at özgürlüğü belirtebilir, bu mecazi belirtiyeye bir örnektir veya başında takkesi, elinde tesbihiyle hızlı hızlı yürüyen bir adam camie gidiyor olabilir. Burada söz konusu olan, yananlam (connotation) dır.

"Yananlam: Bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere, vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, çağrışımsal değer."²⁷

Belirtiler sinemasal anlatımda önemli yer tutar. Nesne ya da olaylara yananlamlar ekleyerek, sayısız anlatım biçimi bulunabilir. Yananlam ve düzanlam (denotation) arasındaki sınır çok belli değildir.

"Düzanlam:

1-Bir göstergenin gösterilenini oluşturan kavramın kapsamı, gösterenin belirttiği nesneler sınıfı.

2-Yananlama karşıt olarak, bir

²⁶ Büker, (Kasım 1982) A.g.y. s. 70

²⁷ Berke Vardar, **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**, (Ankara: T.D.K Yayınları, 1980) s. 98

birimin mantıksal değişmez, nesnel anlamı."²⁸

Simgede, gösteren ve gösterilen kavramları arasında herhangi bir bağ yoktur. Simge ve nesnesi arasında uzlaşım söz konusudur. Simgede yorum söz konusudur.

"Simge bize nesneyi göstermez, onun imgelemimizde canlandırmamızı sağlar. Sözcüğü yazdığımızda onu yaratmış olmadığımız gibi sildiğimizde de ortadan kaldırmış olmayız. Sözcük anlığımızda yaşar. Simgede ne nesneye benzerlik söz konusudur, ne de varlıksal bir bağ."²⁹

Örneğin; üzerinde uzlaşılan "köpek" sözcüğü temsil ettiği nesneye göndermede bulunur, bunun dışında bir bağlantısı yoktur. Oysa ikon (görüntüsel gösterge) ve belirti (index) de gösteren ve gösterilen arasında bir nedensellik vardır.

"Ayzenşteyn görüşler dünyasının sıradan izleyici için anlamlı olmayacağına inanır. O yeni bir dünya düzenlemesine katılması için, izleyicinin şoke edilmesi ve dürtülmesi gerektiğine inanır. İzleyici filmi anlamak için kendini zorlamalıdır Ayzenştayn'a göre izleyici görüşlerin içinde olan ama onları aşan içrek (esoterie) anlamı ancak anlıksal çağrışımla kavrar. Onun

²⁸ A.g.y. 78

²⁹ Büker (Kasım 1982) A.g.y. s. 71

için Peirce'ca anlamda simgesel anlatım filmin dilinin temel biçimidir.

Ayzenştayn'a göre çekim ve montaj sinemanın temel ilkeleridir; ayrıca "montaj" düşünceleri iletme yoludur. Ayzenştayn sinemanın bir ekleme , bir yanyana koyma sanatı olduğunu düşünür. İki ayrı çekimin birbirini etkilemesiyle oluşan düşünce, kuşkusuz, anlıksal bir çağrışımın sonucudur. Ayrıca, sözcüklerin yanyana sıralanarak tümceleri oluşturması gibi, çekimler yanyana sıralanarak ayrımları oluşturur (yalnız sözcük uzlaşımına dayanan bir göstergedir, yani Peirce'cı anlamda simgedir, görüntüyse ikonik göstergedir)."³⁰

2.3 Görüntü Dili ve Sinema

Sinema dili ve sözel dil dizgesi bir çok yönleriyle birbirlerinden ayrılıklar gösterir. Sözel dil bir dizgedir ve toplumdaki bireylerin uzlaşmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bireyler tarafından değiştirilemez. Sinema dilindeyse dizgelerden söz edilemez. Dil dizgesindeki ses ve sözcük dizimlerini içermez.

"Dil, kurallara bağlı, iletişimsel (bilgilerin aktarılmasına hizmet eden) bir imler dizgesidir. Dilin iletişim

³⁰ Seçil Büker, "Godard'ın Dili" **Tan Dergisi** Sayı 10 (Nisan 1983) s. 8

(kommunikation) dizgesi olarak tanımlanmasından, toplumsal işlevlerine ilişkin niteliği ortaya çıkmaktadır: Dil, toplum içinde bilgilerin değiş tokuşunu, birikmesini ve toplanmasını sağlar. Dilin imlerden oluşan niteliği, *semiotik* dizge diye tanımlanır. İletişimsel işlevin yerine gelebilmesi için, dilin bir im dizgesini içermesi gerekmektedir. İm, bir toplum içindeki bilgi değiş tokuşu sürecinde eşyanın, görüngülerin (fenomen) ve kavramların fiziksel anlatımıdır. Demek ki imin temel özelliği, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmektir. Söz, bir nesnenin, bir konunun, bir kavramın yerini tutar; para bir değer, toplumsal yönden zorunlu bir çalışmanın karşılığı olarak kullanılır; harita bir bölgenin ve askeri rütbelere de bir resmi kişiliğin simgesidirler. Bütün bunlar birer imdir."³¹

Sinematografik anlatımda görüntüler ard arda sıralanarak bir göstergeler dizgesi oluşturur. Sıralanan bu görüntülerin yerleri değiştirilebilir, biri yerine bir diğeri konarak anlam farklılaştırılabilir.

Dil dizgesi insanlar arasında anlaşmayı, iletişimi sağlar. Dilsel iletişimde, iletişim sürecinin tüm işlevleri gerçekleşir. Yani kaynak-

³¹Yuriy M.Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş*, Çeviren: Oğuz Özügül (İstanbul:De Yayınevi, 1986) s. 8

mesaj-hedef üçlüsü çok belirgindir ve besleyici yankıyı almak kolaydır. Sinemadaysa tek yönlü bir iletişimden söz edilmesi olanaklıdır. Sözel dilde bir yaratıcıya gerek yoktur, tarihsel ve toplumsal süreç sonucunda, zamanın içinden süzülerek gelir ve toplumun bireyleri tarafından paylaşılır. Sinemada bir yaratıcı ya da yaratıcılar söz konusudur. Yaratıcı/lar, görüntülere kendi algıladıkları anlamları yükleyerek, filme aktarır ve anlatımı sağlar

Bazı sinema adamları ve düşünürler de sözel dil ile sinematografik dil arasındaki benzerliklere dikkati çeker. Sinematografik görüntüler dizgesini açıklayabilmek için anlambilim ve göstergebilim disiplinlerinden yararlanılır.

"Sinema, niye dil metodolojisi dururken tiyatronun ve resmin peşinden gitsin? Dil, sinemaya resimden çok daha yakındır."³²

Göstergebilim filmin yapısını çözmeye, görüntüler arasındaki ilişkileri ve görüntülerin anlamlarını bulup çıkarma işlevini üstlenir. Sözel dilde sözcükler bir dizim içinde anlam kazanır. Sinemadaysa görüntüler kendi başlarına anlamlar taşır ama aynı zamanda görüntüler, belli bir dizge içinde anlam kazanır ve bir bütünü ortaya çıkartır.

³²Giorgi Vincetti, **Sinemanın Yüzyılı**, Çev: Engin Ayça, (İstanbul: Evrensel Basım, 1993). s. 28

"Sinema herşeyden önce bir dil olgusu olduğundan onun göstergibilimle ilişkisini kurmaktan daha doğal bir şey olamazdı. Sinema göstergibilimcileri de genel gösterge kuramlarını sinemaya uyguladılar."³³

Sinemada gösteren ve gösterilen aynıdır. Sinemanın kendi anlamlaması vardır. Dolayısıyla sinema kendisi gösterge olmuştur. Saussure'e göre: "Görsel öge başlı başına bir gösteren, sinema dilinde gösterenin kendisi oluyor. Başka ögelere gereksinimi olmayan, bağımsız bir gösterge; yani gösterenin kendisi imge"³⁴

Adanır, Jean Mitry ile yaptığı söyleşiyi şöyle aktarıyor; "Sinemanın temelleri imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir."³⁵

Dil göstergesi bir kavramla işitimi imgesini birleştirir. Kavram gösterilen, işitimi imgesiye gösterendir. İkisinin bileşimi bize göstergeyi verir.

"Sinema hiç kuşkusuz semiyolojik bir olaydır. Çünkü bir dilyetisidir. Gösteren ve gösterilen ilişkileri vardır. Ancak dilbilimsel semiyolojiden bütünüyle farklıdır. Ondan esinlenebilir ve esinlenmelidir de.

³³Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, 1985, s. 7

³⁴Seçil Büker "Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı", **Kurgu 4**, (Ekim 1981), s. 148

³⁵Oğuz Adanır, **Görsel ve İşitsel Anlam Üretimi**, (İzmir: 1986) s. 101

Ancak esinlenmek kopyasını çıkartmak değildir. Film semiyolojisi semiyolojideki temel unsurlar ve yol göstericiler bulunup onlardan yararlanarak kurulabilir."³⁶

Görüntüdeyse gösteren ve gösterilen aynıdır.

"Sinema dili ile doğal dil arasında iki ayrım var. Bunlardan ilki doğal dilde gösterenle gösterileni birleştiren bağın nedensiz olması...Konuşulan dilin göstergesi nedensizdir, oysa sinema dilinin göstergesi nedenlidir.

Sinema evrensel bir dildir ve anlatı öğelerinin seçimi anlatılmak istenen içerik tarafından belirlenir. Bize bir ev göstermek isteyen yönetmen, kendisi hangi ulustan olursa olsun, ev göstermek zorundadır."³⁷

Sinema, sözlü dil gibi gerçeği simgelerle değil gerçeğin kendisini göstererek anlatıyor. Ancak şunu da göz ardı edilmemesi gereklidir, sinema gerçeğin kendisinden ziyade gerçek gibi olanı anlatmaktadır, eni ve boyu olan iki boyutlu bir düzlemde üçüncü boyut yansıtılması, bir başka deyişle derinlik yansıtılması ışık ve rengin devingen olarak perdeye yansıtılmasıyla oluşur.

"Sinema genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve

³⁶A.g.y. s. 100

³⁷Büker, (1981) s. 154

aktarıcısındır. Ancak sözcükler gibi bu işi bir dayanak aracılığıyla yapabilmektedir. Dilin kaynağı sözcükler ve yazı, sinemanıkiyse film şeridi ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir. "38

Buradan da şu çıkartımda bulunulabilir, evrensel bir dil niteliği olan sinemada imgeler sınırsız anlamlar taşımalarına karşın görsel ve somut olması dolayısıyla hemen hemen herkesçe anlaşılabilir bir özellik taşımaktadır.

"Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, işte sinemanın paradoksu...Perdeyi dış dünyanın bir kopyası olarak görürüz, bir aynaya yansıyan nesne gibi vardır o. Film aynı zamanda hem temsil, hem dildir, ama öncelikle ve evrensel olarak anlaşılması temsil oluşu bakımındandır. Dile gelince, bir kültür ve cıraklık gerektirir."39

Sinemada yukarıda da sözü edildiği gibi anlaşılabilirlik kolaydır. Sinema dilini okumayı öğrendikten sonra bu daha da kolaylaşır, ancak kültürel farklılıklar, anlaşılabilirliği etkileyen etmenlerdir. Farklı kültürler, belli olguları farklı

³⁸ Oğuz Adanır *Sinemada Anlam ve Anlatım*, (Ankara: Kitle Yayınları, 1994) s. 51

³⁹ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları* Çev:Nijat Özön, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.) s. 28

biçimde algılayabilir. Ancak bir film izleyen herkes tarafından kabaca anlaşılabilir.

Metz'e göre:

"Film aşağı yukarı anlaşılabilir. Eğer şans eseri anlaşılmazsa, bu sinemanın simgesel işlevinden değil, özel koşullarından kaynaklanan bir sonuçtur. Doğal olarak gizemli bir film, gizemli konuşma gibi; olağanüstü bir film olağanüstü bir kitap gibi anlaşılmadığından, çok yeni ve karmaşık bir film de anlaşılmayabilir. Ancak, film bir "dil" olarak her zaman anlaşılır...Hatta en bilgisiz seyirci bile kabaca anlayabilir."⁴⁰

2.4. Görüntü ve Gerçek

Bilim adamları ve sanatçılar yüzyıllardan beri gerçeği aramış, onu çözümlenmeye ve elde ettiklerini başkalarıyla paylaşmaya çalışmışlardır. Ancak gerçek konusunda tam bir uzlaşmaya varıldığı söylenemez. Bertolt Brecht'e göre;

"Gerçekçi sanat, savaşçı sanattır. O, insanlığın gerçek yararlarıyla çelişkili olan. gerçekçiliğe ve itkilere ilişkin yanlış görüşlerle savaşıyor. Doğru görüşlerin geliştirilmesini olanaklı kılar ve yaratıcı itkileri güçlendirir."⁴¹

⁴⁰Potts A.g.m. s. 153

⁴¹Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**. Çev: Ahmet Cemal ve Kayahan Güven, (İstanbul: Altın Kitaplar, 1980) s.241

Gerçek ve gerçeklik kavramlarıyla en fazla ilgilenen felsefe bile, saf gerçeklik kavramını aramaktan vazgeçmiş, sanat akımları birbirleriyle çelişiyor gibi görünseler de içlerinde "gerçek" ve "gerçeklik" kavramlarını taşımışlardır.

"...Kafka'nın yapıtlarında, ya da Ionesco ile Brecht'in oyunlarında, ya da Dali ile Linke'nin resimlerinde de rastladığımız gibi, yaşamdaki gerçekliğin fantastik bir biçimde çarpıtılışının, her birinde başka bir ideolojik sanatsal anlam kapsamı vardır; çünkü, böyle birşey, bu sanatçıların her birinin yaratıcı yönteminin kendi özgül yapısına, yani gerçekçi ya da gerçeküstücü, gerçekçi ya da saçma, vs. oluşuna bağlıdır".⁴²

Naturalizmden, toplumsal "gerçekçiliğe, gerçeküstücülükten yeni gerçekçiliğe dek ulaşan çok geniş bir yelpazede gerçekliğin çeşitli yansımaları izlenebilir hale gelmiştir.

Gerçekçilik kavramını Orhan Hançerlioğlu şöyle tanımlıyor ; "Varlığın insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak varolmakta bulunduğunu ileri sürenlerin anlayışı...Gerçek nesnel düşüncedir."⁴³

Fotoğraf, sinema gibi, kitlesel üretim ve mekanik

⁴² Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çeviren: Aziz Çalışlar, (Ankara: Imge Kitabevi, 1993) s. 646

⁴³ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 5.Basım (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979). s.162-164

çoğaltımın söz konusu olduğu sanat dallarında da, başlangıçlarından günümüze dek tartışılan önemli konulardan birini, gerçeklik kavramı oluşturmıştır. Bir anı saptayan fotoğraf ve bir süreci kaydeden sinema, her ikisi de görüntü kavramından yola çıkarak görüntü dilini kullanmaktadır. Çok boyutlu ve karmaşık olan gerçekliği en az çarpıtarak veren aracın alıcı olduğu söylenebilir. Ancak kullanılan dil, çeşitli teknik müdahalelere rağmen alıcı, salt gerçekliği gerçekten yansıtmakta mıdır?

"Sanatta gerçekliği en iyi biçimde sunma sorunu Batı edebiyatı kadar eskidir. En geniş duyumuyla gerçekçilik zihinsel bir tutumdur, gerçekliğe doğrudan bağlı olama isteğiidir, insanın sosyal bir hayvan olduğunun ve toplumdaki bu pozisyonundan ayrılamazlığına bir kanaat olayıdır...film estetiğinin kuramları geleneksel olarak sinemanın gerçekçi bir ortam (medium) olduğuyönünde kurulmuştur ve varlığı sinemanın gerçek yaşama yakınlığında yatar."⁴⁴

Bilindiği gibi fotoğraf ve sinemanın temelinde mekanik bir kayıt işlemi yatmaktadır, objektifin önünde duran nesne ya da olaylar duyarkat üzerine kaydedilmekte, fiziksel, kimyasal veya elektronik işlemler sonucunda da görünebilir hale gelmektedirler.

⁴⁴ Roy Arnes, *Patterns of Realism*, (New Jersey - London: A.S Barnes Co., Inc and The Tantivy Press, 1971) s:17-18

Günümüzde görüntü, yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve önemli bir tüketim nesnesi olmuştur, insanların her biri görüntü tüketicisidir, ancak bu görüntülerin ne denli gerçek olduğu ve gerçeği yansıttığı konusunda belli kıstasların olduğu da söylenemez.

Fotografik ve sinematografik gerçekliği, kullanılan dil, çevre, teknik öğeler, algılar, toplumsal bireysel ve kültürel özellikler ve sıralanabilecek bir çok etmen etkilemektedir.

Dil, bilindiği gibi, bir toplumun, topluluğun bireyleri arasında anlaşmayı sağlayan göstergeler dizgesidir. Aynı zamanda, dilin yalnızca göstergelerden oluşan bir dizge değil toplumsal bir kurum olam özelliğine de sahip olduğu söylenebilir. belli gereksinimler sonucunda doğmuş olan dil, toplumsal yapıya göre değişiklikler gösterir ve göstergelerin anlamları toplumdan topluma, kültürden kültüre değişir. İletişim ortamları da yapılarına uygun dilleri ve kendine özgü malzemeyi yaratır. Dilde anlaşmayı sağlayabilmek için kodlar gereklidir. Belirtilmek istenen göstergeler kodlar aracılığıyla anlaşılabilir hale gelirler.

Roland Barthes'e göre fotoğraf kodsuz bir mesajdır, kodlama gereği duyulmaksızın anlaşılabilir. Ancak Barthes'ın bu görüşü zaman zaman geçerliğini de yitirebilmektedir. Bireyin içinde bulunduğu kültürel ortam bu kodsuz mesajın algılanmasını ve anlamını

etkileyebilmektedir. Örneğin bazı yerliler siyah-beyaz fotoğrafları çözememektedir. Çeşitli kültürlerdeki yerliler hergün kullandıkları nesneleri, kendi çocuklarını fotoğraflarından tanıyamamışlardır.⁴⁵

Okyanusya'da yapılan diğer araştırmalarda da ilk kez fotoğraf gören yerliler bu görüntülere anlam verememişler, ancak belli süreler sonucunda bu fotoğrafları okumayı öğrenmişlerdir, renkli fotoğrafın kullanıldığı durumlarda bu süre daha da kısalmıştır.⁴⁶

Yüzellinci yılını dolduran fotoğraf ve yüzüncü yılını dolduran sinema, insanlığın neredeyse başlangıcından günümüze dek gelen diğer sanat dallarıyla birlikte kendi dillerini oluşturdu, fotoğraf ve sinema diğer sanat dallarından farklı olarak, sözü edilen sanat dallarından da yararlandılar. Önceleri resim sanatından etkilenen fotoğraf uzun yıllar boyunca bu sanatın kurallarıyla değerlendirildi. Ancak estetik ve anlatım değeri olan fotoğrafların üretilmesi sonucu fotografik dil olgusu da gelişti, farklı görüşler ortaya çıkmaya başladı ve iki ayrı yapılanma belirdi.

"Bunlardan,ilkini, ortamın (medium)
asıl amacının dış gerçekliği oluşturan
görüntüleri kaydetmek olduğunu

⁴⁵"Jan B. Derogowski 'Illusion and Culture' **Illusion in Nature and Art.** (Der.E,H. Gombrich, R.L. Gregory) Union Bros., London, 1973,s. 163" İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik** (Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989) s. 31'deki alıntı

⁴⁶ A.g.y s.165/ Derman s.32

savunanlar oluşturuyordu. Bu görüş daha da gelişerek, 'belge fotoğrafçılığı' (documentary) haber fotoğrafçılığı (photo-journalism) gibi günümüze kadar gelen uzantıların kaynağı oldu. Diğeri ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. "47

Fotoğrafın bireysel yaratıcılık için elverişli bir ortam olarak ortaya çıkması, taşınabilir fotoğraf makinalarının yapılması ve stüdyolardan dışarı çıkılabilmesi sonucunda gerçekleşti, ilk yıllarda fotoğraf çekmek yalnızca mucitlerin ve meraklıların işiydi, sanat olarak görülmediği gibi profesyonellik de söz konusu değildi.

Fotoğrafın bir yaratım ortamı olduğu görüşünün yaygınlaşmasıyla birlikte, pozlama, karanlık oda müdahaleleri, konunun seçimi, aydınlatma gibi bir takım olayları da beraberinde getirdi. Bu arada duyarkat, tuval benzeri kaba dokular üzerine sürülerek, elde edilen negatifin üzeri çizilerek, çeşitli filtreler kullanarak, resim sanatına yakın bir anlatım arayışları da oldu. O ana dek yalnızca bir kesiti belgelemeye yönelik olan fotoğrafa bir anlatım dili kazandırılıyordu. Bireysel anlatım dilini ön plana çıkartan fotoğraf sanatçıları bu dili kurdu ve yaygınlaştırdı.

"1910 yıllarında bu görüşlerin yayılmasına katkıda bulunan Camera Work

47 İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik** (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989) s. 5

dergisini çıkartan bir grup da fotoğrafı, bir düşünceyi, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendisini veya çekilen konu hakkındaki düşüncelerini yansıtabileceği zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görüyorlardı. Onlara göre, her fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısının da, fotoğraf makinası değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı."⁴⁸

Fotoğrafın sağladığı çağdaş atılımları resim sanatında gözleyememekteyiz. Çünkü fotoğraf şu an var olanı kesin bir biçimde aktarır. Çağdaş fotoğraf sanatçıları, örneğin, Weston ve Henri Cartier Bresson, fotoğrafı yeni bir görme biçimi olarak düşünüyordu. Bu biçim, zekice, saygın ve bilimseldi.. Weston bu düşüncelerini de şöyle aktarıyordu "fotoğraf körlerin gözlerini yeni bir dünyaya açtı".⁴⁹

Bu yüzyılın başlarında, çeşitli fotoğraf dergileri ve grupları çevresinde toplananlar, fotoğrafın kendine yeterli bir anlatım dili olduğunu, diğer sanat dallarından ve onların anlatım biçimlerinden etkilenmemesi gerektiğini söylüyordu.

⁴⁸ A.g.y., s.8

⁴⁹ Susan Sontag , **On Photography**, (Middlesex: Penguin Books, 1982) s.99

Fotoğraf dilinin oluşmasında bir çok sanatçının etkisi vardır. Bu sanatçıları etkileyen isimlerden biri de Walt Whitman'dır. Whitman 1811-1892 yılları arasında yaşamış bir ozan ve gazetecidir. Babasından liberalliği, annesinden dindarlığı öğrenen Whitman, 1846 yılından başlayarak etkili gazetelerde köleciliğe karşı sert yazılarıyla tanındı. İlk şiirlerini bu dönemde yazan sanatçının çalışmaları günlük siyaset ile ilgiliydi. 1855 de ilk kitabı "*Leaves of Grass*" yayımlandığı zaman bir çok kişi şaşkınlığa uğradı ancak bu bir sürprizde değildi. Güzellik ve çirkinlik, önem ve önemsizlik arasındaki farkın ötesini de görmeye çalıştı. Whitman'ın düşünceleri Amerikan kültürüne ve fotoğrafçılara da ilhamlar vermiştir ve Amerikalı fotoğrafçıları derinden derine etkilenmiştir.

Fotoğrafın ilk günlerinde idealize görüntüler vermesi gerektiği düşünülüyordu. Bu günümüzde de bir çok fotoğrafçının hedefini teşkil etmektedir. Bunlar için güzel fotoğraf, güzel olan herşeyin fotoğrafıdır. Günbatımı veya güzel bir kadın fotoğrafı gibi.

1915 yılında Edward Steichen bir süt şişesinin yangın merdiveninde fotoğrafını çektiği zaman güzel fotoğraf düşüncesinin bir başka örneği verildi. Bu tür görüntüler giderek fotoğraf dilinin oturduğunu göstermekteydi, 1920 lerden başlayarak fotoğrafçılar sürekli olarak lirik konulardan kaçtılar, düz, ucuz, cansız şeyleri keşfediyorlardı. Fotoğraf herkes için

güzel ve çirkin tanımlarının değişmesini ve yeniden gözden geçmesini sağlamıştı.⁵⁰

Fotoğrafın bir dil olmasına katkıları olan sanatçılardan H.C. Bresson şöyle diyor;

"Bana göre fotoğraf, bir olayın anlamını, aynı zamanda da olaya en uygun, gerçek anlamını veren biçimlerin kesin, kusursuz organizasyonu saniyenin bölümleri içerisinde "anında tanımadır."⁵¹

Fotoğraf dilini, an ışık, kompozisyon, görüntünün niteliği, karanlık oda müdahaleleri, efektler, poz, objenin seçimi gibi etkenlerin oluşturduğu söylenebilir. Bu etmenler aynı zamanda gerçekliği etkilemektedir.

Fotoğraf dilinin görüntüden yola çıktığından söz edilmişti. Bu dil kaynağını içinde bulunduğu kültürden alabilir, ancak görsellik özelliği dolayısıyla evrenseldir de, yukarıda sözü edilen yerlilerin bu dilin kodunu çözmekte zorlanmaları kültürlerinden kaynaklanmaktadır. Ancak görselliğin giderek evrenselleşmesi, fotoğraf dilinin kolaylıkla çözülebilmesini de sağlamıştır. Bir imge bombardımanı altında olan insanlar için bu dilin çözülmesinin öğrenilmesi çok uzun zaman almaz. Fotoğraf dilinin öğrenilmesi, fotoğrafın anlamını çözmekte etkilidir.

⁵⁰A.g.y. s. 28

⁵¹ Henri Cartier Bresson, "Fotoğrafı Yakalamak" **Yeni Fotoğraf**, Sayı 4. (Ocak 1977) s. 29

Bu dili okumasını öğrenenler daha kolaylıkla fotoğrafın anlamlarını ve yananlamlarını çözebilmektedir. Fotoğraf kendi içinde bir takım çelişkileri taşır. Görüntü gerçek değildir, ancak gerçeği (benzeri) kadar mükemmeldir. Kıyaslanabilen bu mükemmellik fotoğrafı tanımlar. Bu da fotoğrafik görüntünün özel durumunu ortaya koyar. Bu özel durum fotoğrafın kodsuz olmasıdır. ⁵²

Göstergelerden oluşan bir dizge olan dil içinde yananlamları da barındırır. Fotoğrafta yananlam , hazır olan fotoğrafik anlamın üzerine ikinci bir anlam koyma işidir. Bu işlem fotoğraf üretimini farklı aşamalarında gerçekleştirilebilir. Bunlar fotoğrafın seçim anı, yani çevremizde bulunan binlerce, yüzbinlerce nesneden istenilene yönelme aşaması, teknik işlemler, filmin açık ya da koyu banyo edilmesi, farklı kağıtlara basılması, çerçevenin baskı sırasında değiştirilmesi, çekim sırasında istenilen türde bir objektifin kullanılıyor olması gibi etmenler fotoğrafın anlamını belirler, bunlar dışında fotomontaj, rotüş teknikleri, poz verdirmeye, fotoğrafın çekimi sırasında obje ile objektif arasına konan çeşitli nesneler, fotojeni, kullanılan-çeşitli filtreler, estetizm gibi etmenler, eğer bir yayın organında kullanılıyorsa, fotoğrafın kullanıldığı sayfa, yayın organının içeriği, diğer fotoğraflarla ilintilendirme gibi faktörler de fotoğrafın içeriğini belirler. ⁵³

⁵² Roland Barthes "The Photographic Message". **Image, Music, Text** (1977) s. 16 - 18

⁵³ A.g.y. s.20 - 24

Fotoğrafın kullanımındaki bu özellikler anlamı çeşitli biçimlerde etkiler. Günümüzde fotoğraf konusunda yapılan araştırmalarda görüntü, görüntüye konu olan nesne, izleyicinin algısı ve beklentisi gibi konulara değinilmektedir. Bu arada oluşturulan görüntünün gerçeklikle olan bağıntısı da gündeme gelmektedir.

Fotoğraf hareketsiz bir görüntüdür ve bu görüntü bir belgedir Ertuğrul Özkök'e göre. Fotoğrafı anlamak için onu okumasını öğrenmek gereklidir, fotoğrafta okunacak şey, görünen gerçektir, ⁵⁴

Ancak gerçek kavramı kime veya neye göre gerçektir? Eğer fotoğrafın yaratılmasının tüm aşamalarında şöyle ya da böyle müdahaleler söz konusu oluyorsa, çeşitli objektifler ve filtrelerle, değişik müdahalelerle görüntünün değişerek duyarkata aktarılması söz konusuysa görünen gerçek nedir?

Gerçeğin ne olduğundan ziyade insan yaşamındaki yerinin ne olduğu önem kazanmaktadır günümüzde. Gerçekliğe çeşitli anlamlar yüklenmesi olanaklıdır, önceden edinilen bilgiler insan düşüncesindeki gerçek kavramını şekillendirir. Kullanılan dil farklı biçimlerde gerçekliğin anlamını da etkilemektedir. "Salt gerçek" anlamındaki gerçek kavramı, fotoğraf için söz konusu olmayabilir. Fotoğrafın bir kendi gerçekliği vardır, bir de yaşanan gerçekliğe olan

⁵⁴Ertuğrul Özkök "Tetik ve Deklanşör". Sanat İletişim ve İktidar. (İstanbul: Say Yay. 1983) s.173

etkisi vardır. 55

Yukarıda görüntüsel gerçeğin "sanat yapıtlarının mekanik çoğaltma yoluyla " fotoğrafla, olan değişimlerine ve sorunlarına kısaca değinilmeye çalışıldı. Görüntü eğer durağan değilde hareketli olursa gerçeklik adına neler olacaktır? Fotoğrafik gerçeklik ve sinematografik gerçeklik ne tür bir ayırım gösterir, aşağıda kısaca bu konuya değinilmeye çalışılacaktır.

Bilindiği gibi sinematografik gerçeklik üzerinde hemen hemen tüm sinema kuramcıları, sinemanın ilk günlerinden günümüze dek durmuş, çeşitli çalışmalar yaparak, değişik düşünceler üretmişlerdir.

Sanatın tüm dallarında yapılan, gerçeklik konusundaki çalışmaları ve konunun düşünsel boyutunu Rönesans'a dek dayamamız olanaklıdır. Rönesans ve kilisede reform hareketleriyle başlayan düşünsel boyuttaki çalışmaların yansımaları 1789 Fransız Devrimi'nde ifadesini bulmuştur.

"Burjuva değerlerin başkaldırının ikinci aşaması diyebileceğimiz *gerçekçilik* , yalnız şehirleşmenin ve makinalaşmanın değil, aynı zamanda yayılmakta olan *demokrasi* ve *eşitlik düşüncelerinin*. *bilim* ve *teknik*in getirdiği ve koşullandırdığı bir anlatım yöntemiymiş. Gerçekçilik bir tutum olarak yeni bir kavram değildi. Tarihteki bütün önemli sanatçıların

55 Derman, A.g.y. s. 3

ortak bir özelliği olarak görebileceğimiz bu kavram nesnel olgulara, deneye ve görgüye dayanan bir yöntem niteliği kazandı.”⁵⁶

Teknolojik gelişme görüntülerin duyarkat üzerine önce durağan daha sonra da hareketli olarak kaydedilmesini olanaklı hale getirdi, Griffith ile başlayan ve Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kracauer Bazin gibi sinema kuramcılarıyla gelişen, filmde gerçekçilik üzerine pek çok şey söylenmiştir.

“1940’larda, iki farklı akıma bölünerek de olsa gerçekçi gelenek kendisini yeniden kabul ettirdi. Bunlardan ilki *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) ile başladı ve Welles ile Wyler’ın daha sonraki filmleriyle devam etti . Bu akımın en önemli özelliği alan derinliğini kullanmaktı. Böylece sahnelerin uzamsal birliği sağlanıyordu, bölümler kendi-fiziksel bütünlükleri içinde verilebiliyordu. İkinci akım ise İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıydı ve Bazin’in ateşli taraftarı olduğu grup buydu. Herşeyden önce Bazin Rossellini’ye hayrandı, Yeni Gerçekçilik’te doğaya ve nesnelere bir bağlılık getiriyordu. Öykü en aza indirilmişti. Oyunculuk, mekan olay hepsi mümkün olduğu kadar doğaldı. Bazin; *Bisiklet Hırsızları’nın* (*Ladri di Bicicletta*) saf sinemanın ilk örneği olduğunu yazdı. Artık ne oyunculara, ne olay örgüsüne ne de mise en scene’e gerek vardı;gerçekliğin

⁵⁶ Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, (İstanbul: 1972) s:126-136

kusursuz estetik yanılsamasıydı bu.”⁵⁷

Değişik kuramcılarının sinemada gerçeklik üzerine düşünceleri, gerek konuyla ilgili tartışmalar açısından, gerekse de gerçeklik kavramının kavranabilmesi için yol göstericilik özelliğini taşır. Sinema kuramcısı Kracauer, sinemayı fotoğrafın mirascısı olarak görür ve gerçeklik sorununu çözümlemek için fotoğraftan yardım alır.

“Filmin temel özellikleri tamamen fotograftır. Sinemanın görülen dünya ve onun eylemlerini kaydetme yeteneği vardır. O, her fotoğrafın, gerçekliğin “kaçınılmaz bir dönüşümü” olduğunun (Arnheim’ın duyumu) farkındadır. “Fotoğraflar hala zorunlu yeniden üretimler karakterleri sundukları” için, sinemanın fotoğrafik temelinin teknik olduğu düşünülmektedir.”⁵⁸

Kracauer'e göre, sinema fotoğraf gibi bir 'an'ı değil süreci aktarır. Sinema görüntüyü hareketli olarak aktarır, bu hareketli aktarım sinemaya fotoğraftan ayrı olarak zaman boyutunun katılmasını sağlar.

“...film yapımcısının zihninde iki nesne bulunmaktadır, : gerçeklik ve gerçekliğin sinemasal olarak kaydedilmesi. İki amacı vardır: aletin temel özellikleri doğrultusunda

⁵⁷ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çeviren: Zafer Aracagök, (İstanbul:Metis Yayınları, 1988). s:133

⁵⁸ J.Dudley Andrew, **Büyük Film Kuramları** Çeviren:İbrahim Şener, (İstanbul: Sistem Yayıncılık,1994) s.124

gerçekliğin kaydedilmesi ve daha göz alıcı olanlar da dahil olmak üzere, araca uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımıyla bu gerçekliğin açıklanması. Kracauer, her bir film yapımcısının bunu geliştirmek için iki olanağı olduğunu söylemektedir. Bu, gerçekçilik hareket noktası biçimcilik hareket noktasıdır. Film yapımcısının çift görevi bulunmaktadır: gerçekçiliğin alınması ve onun belirlenmesi."⁵⁹

Andre Bazin ise, görünenin nesnel olarak yansıtılmasının gerçeği göstermek için yeterli olduğunu söylemektedir. Bazin'e göre sinema, fotoğraf görüntüsüne zamanı da katar ve yine Bazin'e göre, görüntüye ve gerçeğe inanan yönetmenler vardır. "...görüntüye inanan yönetmenler gerçeği ele alıp onu çözümlemeye çalışırlar, kendilerine göre değerlendirirler, kurgu yardımıyla bu gerçeği kendilerine göre düzenleyip seyirciye sunarlar. Gerçeğe inanan yönetmenlerde ise kurgu ancak olumsuz bir rol oynar, yani gereksiz öğeleri ayıklamakta kullanılır. Bu yönetmenler gerçeğe hiç bir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekten derin yapılar çıkarmaya çalışır."⁶⁰

Bazin'e göre görüntüye inanan yönetmenler, Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Gance, gerçeğe inanan yönetmenler ise Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty,

⁵⁹ A.g.y. s 125

⁶⁰ Nijat Özön (çevirenin önsözü bölümü), **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966) s. 13

Renoir, Welles gibi isimlerdir.

"Bazin'e göre sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarır. Duyularla algılayamadığımız gerçekliği verir. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır...Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir. Bazin içeriğin gerçekliği üzerinde durmaz. Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir. Görüntüdeki düşlem ürünü nesneler gerçeklik yanılsamasını yok etmez, çünkü sinemada gerçeklik yanılsaması uzamın gerçekliğine bağlıdır. " 61

Metz'e göre, sinema kuramındaki sorunlar arasında en önemlilerinden biri "gerçeklik izlenimi"ne ilişkin olandır. Film insanlara gerçek bir seyirlik izliyor duygusunu vermektedir.

"..'gerçeklik izlenimi'nden ötürü film izleyicinin algı gücünü romandan, oyundan daha çok etkiler ve kitleleri kendisine çeker..."gerçeklik izlenimi" ile ilgili bu görüngü (phenomenon) estetik açıdan büyük önem taşısa da temelde ruhbilimseldir. Çünkü bu dolaysız inanırlık duygusu gerçekçi filmlerde duyulduğu gibi olağandışı

61 " Andre Bazin, **What is Cinema**. Vol .1, Çev: H. Gray (Berkeley: University of California Press. 1967) s. 108. Seçil Büker, "Film ve gerçek" **Kurgu 5** (Ocak 1989) s. 105'deki alıntı

Arnheim'e göreyse, sinemada gerçekliği bize yansıtmada engel olan sınırlılıklar vardır, bu sınırlılıklar sinemanın sanat olmasını sağlayan öğelerdir. Bunlar;

1. Üç boyutlu dünyanın, iki boyutlu bir düzleme yansıtılması.

2.Görüntünün asıl ölçüsünün sorunu ve derinlik duyusunun azaltılması (indirgenmesi).

3.Işıklandırma ve renk yokluğu

4.Görüntünün çerçevelenmesi

5.Kurgudan dolayı (gerçek) zaman-mekan sürekliliğinin yokluğu

6.Diğer duyulardan girdi yokluğu (gerçek yaşamda nesneler beş (altı) duyuyla yaşanır ve kavranır, bütün halinde. Sinemada böyle değil) 63

Gerçeklik konusunda bazı kuramcılarının düşüncelerine değinilmeye çalışıldı. Aynı fotoğrafta olduğu gibi gerçeklik konusunda sinemada da çok farklı söylemler bulunmakta. Her kuramcının, her yönetmenin kendine göre bir gerçeklik kavramı bulunmakta ve izleyiciye bu gerçekler yönetmen ya da kuramcının zihinsel süzgecinden geçirilerek sunulmaktadır, yönetmen kendi gerçeğinin oluşması için çalışmakta ve bizlere öznel gerçekliği sunmaktadır. Bu durumda gerçeklik parçalarının uygun biçimde birleştirilerek sunulması olmaktadır.

62 Büker, (1981) A.g.m. s.141-142

63 Naci.Güçhan " Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim" **Kurgu** 4 (Ekim,1981) s.194

BÖLÜM 3.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ VE BİÇEM

Çalışmanın çeşitli bölümlerinde bir filmin bir çok yaratıcı grubun çalışması ve oldukça karmaşık teknik işlemler sonucunda ortaya çıktığından söz edildi.

"Sinema yalnızca sanatın özel bir dalı değil aynı zamanda endüstrinin de bir dalıdır ve kendine özgü endüstriyel bir tabanda gelişir"¹

Sinematografik gelişimin temelinde teknik yatmaktadır. 19. yüzyıldan günümüze dek olan teknik gelişmeye daha önceki bölümlerde değinildi.

Kameramanlık, sinemanın ilk yıllarında bilindiği gibi, nesnel gerçekliğin film üzerine mekanik ve optik aygıtlar kullanılarak kaydı olarak algılanıyordu, ancak zaman içinde oluşan sinema dili, bu pasif, teknisyenlikten ileri gitmeyen işi bir sanat haline getirdi. Yine ilk bölümlerde sözü edilen görüntülemeye yarayan ve yardımcı olan bir çok aygıtın icadı da görüntü yönetmenleri tarafından gerçekleştirildi ve günümüzde de bu hala devam etmektedir. Her yıl A.B.D ve diğer ülkelerde teknik

¹ Vladimir NILSEN, **The Cinema as a Graphic Art**, (İngilizceye Çeviren: Stephen Garry, Hill and Wang, 1959) s.12

gelişmeler için verilen ödüllerin hemen hemen tümünü görüntü yönetmenleri alır. Teknolojiler kullanıcıları tarafından geliştirilir. Örneğin, çeşitli ışık kaynakları, ışık ölçerler, gölgeler yaratan çeşitli aygıtlar, vinçler, kaydırma arabaları ve burada sayamayacağımız çoklukta araç ve gereç, hep görüntü yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. Yeni geliştirilen bir çok aygıt ise sinema dilinin gelişmesinde temeli oluşturan taşlar gibidir.

Filmin görsel üretiminde yönetmenle birlikte yer alan ikinci önemli kişi de görüntü yönetmenidir, yönetmenle birlikte görüntüyü hazırlar ve yaratır. Görüntü yönetmeni bir teknisyen olduğu kadar sanatçıdır da. Alıcıları, ışık kaynaklarını, objektifleri ve film üretiminde kullanılan aygıtları tanımalıdır, çeşitli tipteki ham filmlerin özelliklerini bilmek durumundadır, çerçeve içine yerleştirilecek olan kişi ve nesnelerin durumlarını, sabit çerçeve içindeki kişi ve nesnelerin hareketlerini ve çerçevenin hareketini ve sahnenin aydınlatılmasında, aydınlatmanın karakter ve kalitesini yaratmalı ve denetlemelidir.

Bu bölümde görüntü yönetmenliği ve biçim ilişkilerine değinilmeye çalışılacaktır.

3.1 Sanatta Biçem

Sanat yapıtlarını anlamaya ve açıklamaya çalışırken bir takım kolaylıklar sağlayacağı

düşüncesiyle sözü edilen sanat yapıtları çeşitli biçimlerde kategorize edilerek incelenmeye çalışılır. Zaman zaman sanat yapıtlarını çağlarına, ülkelerine, sanatçılarına, sanatçıların bağlı oldukları okullara ve öğretilere göre sınıflamak, sanatı iletişim boyutunda ya da eleştirel boyutta inceleme aşamasında yardımlar sağlar. Yukarıda belirtilen, çağlar, ülkeler, sanatçılar ve bağlı oldukları öğretiler gibi başlıklar sanatın biçimsel ayrıştırılması için gerekli olan bir çok başlıktan yalnızca bir kaç tanesidir. Bazin'e göre; "filmler yalnızca biçimleri anlaşıldığı zaman anlaşılabilir olur."²

Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi adlı yapıtında biçem kavramını şöyle açıklıyor:

"Üslup (**Osmanlıca**.Üslub,Usul,Tarzı Beyan, Tarzı ifade, Tarz, İnşa; **Fransızca**. **İngilizce**. Style, **Almanca**.Stil, **İtalyanca**.Stile) Belli bir sanatçıya veya belli bir çağa özgü anlatım ve biçimlendirme özelliği.

Biçem deyimiyle özdeşleştirilmiştir, güzelduyubilim (estetik) terimidir. **Ucu sivri çubuk** anlamına gelen latince **stylus** deyiminden alınmıştır. Eski zamanlarda balmumu üzerine yazı yazmak için kullanılan bir çeşit kalemi dilegetirirmiş. Nasıl insanların birbirlerinden ayrı yazı biçimleri varsa, öylece bu kalemi birbirlerine benzemeyen kullanış

² Christopher Williams, **Realism and Cinema** (London: Routledge and Kegan Paul, 1980) s. 35

biçimleride varmış. Bu olgudan mecaz yoluyla **anlatımda görülen bireysellik** anlamı türemiş."³

Hançerlioğlu'nun açıklamasında görüldüğü gibi biçem kavramı bireyselliği içermektedir. Konuyla ilgisini kurulmaya çalışılırsa, sinemada dönemlere özgü oluşan biçem ve gerek yönetmen gerekse de görüntü yönetmenlerinin özgün biçimlendirme özelliklerinden söz etmek olanaklıdır. Çalışmanın önceki bölümlerinde gerek tarihsel süreç içinde, gerekse de ülke ve sanatsal akımlara göre sinemanın geçirdiği evrelere, bu akımlarda alıcı ve ışık kullanımlarına kısaca değinilmeye çalışıldı, yine yukarıdaki bölümlerde sinemanın evrensel bir dil özelliği bulunduğu da söz edildi.

"Dil düşüncelerimizi aktarmanın bir yoludur. Sözcükler bir dildir, matematik bir diğeri, çizim, resim, ve oymacılık da diğer diller. Yazı da sözcüklerin geleneksel kullanımının zekice bir bileşimi, bunlara ek olarak onların tanımı yapılmamış kişisel seçimi. Yeni anlamların keşfedilmesi, eski bir deyim yeni anlamıyla verilmesi, bizim biçem olarak adlandırdığımız şeydir."⁴

Biçem bir yapıtın, sanat yapıtı olmasını sağlayan

³ Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi Cilt 7** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980) s. 110

⁴ Bernard.Myers **The Book of Art, How to Look at Art, Cilt 10** (New York: Grolier,1965) s.86

etmenlerden biridir. Biçemle birlikte özgünlük kavramı da gündeme gelir, özgün olma ise sanat ve zenaat kavramlarını birbirinden ayıran özelliktir.

Görsel sanatlarda biçem, geleneklerin, sanatçının ekol ve düşüncesinin birlikte harmanlanarak, ortaya çıkacak veya çıkmış olan özgün yapıtın sanatsal düzlemdeki biçimlendirilişi olarak adlandırılabilir.

" <<Üslup>> terimi, birden çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir. Bu terim, bir sanatçının tek bir yapıtını olduğu kadar, bütün yapıtlarını da (ya da belirli bir dönem yapıtlarını da) göstermek için; bir grup sanatçının yapıtlarını olduğu kadar, belirli bir dönemin sanatını da göstermek için kullanılabilmektedir."⁵

Sanat yapıtlarının incelenmesi sırasında karşımıza ortak, bir ekole özgü veya bireysel biçemler çıkabilir. Ortak ve bireysel biçemlerin ortaya konması, örneğin Klasik Hollywood Biçemi, Yeni Gerçekçilik, Dışavurumcu Sinema, Yeni Dalga gibi kurum, ülke ya da ekollere özgü biçemlerin kavranmasında veya Raoul Coutard, Willy Kurant, Gregg Toland, Eisenstein, Godard vb. gibi sinema adamlarının veya Rembrandt, Picasso, Leonardo da Vinci, Gauguin, Munch gibi sanatçıların yapıtlarının çözümlenmesinde yardımcı olacaktır.

⁵ Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çeviren: Aziz Çalışlar, (Ankara: Imge Kitabevi, 1993) . 662

"Principles of Art History" adlı yapıtında Heinrich Wollflin ortak biçem konusunda şunları söylüyor "Söylemek gerekirse; kişisel biçeme mutlaka okul biçemi, ülke, ırk eklenmelidir. "⁶

Kuşkusuz sanatçıyı ve onun yapıtlarını çevre ve içinde bulunulan kültürel ortam etkilemektedir. Çevreyi oluşturan etmenler ise ülke, ırk, tarihsel geçmiş, ortak kültürel değerler, eğitim biçimi gibi değişkenlerdir. Bunları biri veya tümü birlikte sanatçının biçimini etkiler.

Roland Barthes "Yazının Sıfır Derecesi" nde ; "Öyleyse dil yazın'ın berisindedir. Biçemse neredeyse ötesinde: yazarın bedeninden ve geçmişinden bir takım imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatın özdevinimleri (automatisme) olur. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel ve gizli söylenseline, ilk sözcükler ve nesneler çiftinin biçimlendiği, varlığının bütün büyük sözsel izleklerinin bir daha çıkmamasıyla yerleştiği şu söz alt-fiziğine dalan kendi kendine yeterli bir dil yetisi oluşur."⁷ der.

⁶ "Heinrich Wollfling, Principles of art History, The Problem of the Developement of Style in Later Art, U.S.A. s. 6" Sharon A. Russell, Semiotics and Lighting A Study of Six Modern French Cameraman (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981) s. 16'daki alıntı

⁷ Barthes, Roland. Yazı ve Yorum Çev. Tahsin Yücel.(İstanbul: Metis Yayınları, 1990) s.20

Barthes'da da izlendiği gibi hayal edebilme gücü, anlatış ve yazarın akıp geliveren sözcük pınarı, sanatçının kendine özgü biçimini oluşturur. Biçem kavramı, bir sanat türünün ya da sanatçının yaratımının çözümlenmesinde, olması gerekli temel taşlardan bir tanesi olduğu söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi bir sanatçıya ya da çağa özgü teknik, renk, söyleyiş ve biçimlendirme özelliği olan biçem tüm sanat dallarındaki yaratımda belirleyiciliğini net biçimde ortaya koyar.

"Sanat çalışmasını oluştururken fikirler mutlaka öncelikle gelmelidir, daha sonra bundan ifadenin uygun anlatımları çıkartılabilir. Çizim üzerine herhangi bir düşüncesi olmayan bir sanatçı çizim dilini mekanik yollardan öğrenebilir, ancak onun çalışması ölüdür."⁸

Doğal olarak sanat yapıtının oluşmasındaki en önemli etmen o yapıtın ardındaki düşüncedir. Düşüncenin olmadığı veya hissedilmediği durumlarda sanatçı kişiliğinden söz edilmesi olanaksızlaşır, olsa olsa zenaat düzeyindeki bir çalışmadan söz edilebilir. Yapıtın düşünsel boyuttaki gelişiminin ardından sanatçının biçeminden söz edilebilir. "Hiç kuşkusuz, her yaratım yöntemini, gereğince ve çok yönlü olarak özgün kılmak oldukça karmaşıktır."⁹ Mekanlar ve zamanlar da biçemleri ve dili etkileyen etmenler arasında sayılabilir.

⁸ Myers, A.g.y. s. 87

⁹ Kagan, A.g.y. s. 649

"...insanda üç ayrı unsur vardır: Ferdi unsur, onu bütün öteki kişilerden ayırır; zaman unsuru, onu çağdaşlarıyla birleştirir, fakat atalarından ve kendinden sonra gelenlerden ayırır; genellik unsuru onu bütün insanlığa yaklaştırır. Şu halde her insan eylemi 'genelin, zamanın ve özelin üçüz damgasını' taşıyacaktır."¹⁰

Sanatsal yaratımda, görüldüğü gibi kişisel biçemin yaratılmasına giden yol engellerle doludur. Sanatçının özgün biçimde yapıt verebilmesine dek oluşan sürece bir çok değişken etki yapabilir. İşte bu değişkenler arasından sıyrılabilen sanatçıların yapıtlarında, sanatçının düşünsel boyutta katkıları ve pratik yaratımın bileşkesinde sanatçıya özgü biçem bulunabilir.

"Sanatta yaratıcılık ögesi" iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi **pratik zihinsel** etkinlik olarak; yani yaşamın **imgesel modelini** çizecek yolda, hayalgücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu olarak. İkincisi, **pratik maddi yaratım** olarak; yani taştan, metalden, seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden, vs., sanatsal bir içeriğin **nesnel taşıyıcısı**'nı var edecek biçimde, emeğin özel bir biçimi olarak. Bu birincisinde, sanatın **içsel biçim**'i, yani sanatın içeriğinin

¹⁰ W. Deonna, **Sanatta Ritmler ve Kanunlar**, Çev. Süleyman Kazmaz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974) s.39

imgesel olarak somutlandırıldığı;
ikincisindeyse, sanatın dışsal biçimi,
yani sanatsal imgenin maddi gövdesi
ortaya çıkar."¹¹

Biçemi oluşturan öğelere kısaca değinilecek
olursa; bunlar tarihsel süreç, sanatçının dünya
görüşü ve içinde bulunduğu toplumsal çevre olarak
belirlenebilir.

"Sanatçının dünya görüşü, estetik
kanıları, sanatın özü ve belirlenişi
üstüne kendi anlayışı, belirli bir
toplumsal çevre içinde oluşur ve
onunla belirlenir. Bu nedenle
sanatçının estetik bilinci içinde
gerçekleşen sanatsal yöntem, sanatçı
bunu kavrasın kavramasın, toplumsal-
tarihsel bir kategoridir".¹²

Sanatsal yaratıma konu olan filmin biçemi,
yaratıcısına etki eden toplumsal-tarihsel etmenler ve
bunların gelişiminin bir bileşkesidir. Örnek
verilecek olursa Alman Dışavurumcu Sineması'nda Karl
Freund'un önemli bir görüntü yönetmeni olarak ortaya
çıkmasının nedenleri birden fazla etmene
dayanmaktadır. Freund'un yetiştiği yıllarda tüm
Avrupa'da ortalığı kasıp kavuran değişik sanat
akımları vardı. "Alman filminin bir sanat biçimi
olarak doğması 1913'de gerçekleşmiştir. Bu yıl
Avrupa'da tüm sanatlar için atılım yılıydı, özellikle
de Alman Filmi için önemliydi."¹³

¹¹ Kagan A.g.y. s.645

¹² A.g.y. s.645

¹³ John D.Barlow, **German Expressionist Film** (Boston:T.Wayne
Publishers.1982) s. 65

Tüm Avrupa'yı etkisi altına alan ve o güne dek yaşlı dünyanın gördüğü en büyük savaş olan Birinci Dünya Savaşı sonrasında, 20. yüzyılın hemen başında iyice yoğunlaşan teknolojik gelişimler ve buna bağlı olarak sinema teknolojisindeki ilerlemeler, özellikle ark ışığının icadı ve kullanılmaya başlanması Alman Dışavurumcu Sineması'nın önemli bir ekol olarak ortaya çıkmasını ve dünyaya yayılmasını sağladı. Oysa aynı yıllarda Hollywood'da uzun güneşli güney günleri yapay ışık olmaksızın çekim yapılmasını olanaklı kılıyordu. Uzun süre güneş alan mekanlarda ark ışığının kullanılması o günlerde pek düşünülüyordu. Oysa günümüzde en parlak gün ışığı koşullarında bile destek olarak ark ışığı kullanılmaktadır.

"...Dünya sanat tarihi bize şunu göstermiştir: Sanatçının yaratıcı yönteminde barınan bireysel özellikler, yalnızca onun kendi özgül özelliğiyle değil, ama aynı zamanda, sanatçının bilincinin belli toplumsal çıkar ve idealleri kendisine almış oluşuyla da koşullanmış olarak ortaya çıkar."¹⁴

Yeni Dalga veya Gerçeküstücü sinemacının ortaya çıkışında, sözü edilen koşullanmaların da payı olsa gerekir. Sanatsal yaratımda belirleyici olan bir değil bir çok etmen vardır. Sanatçıya özgü biçemden söz ederken bunu gözardı etmemek gerekir. Yukarıda da sözü edildiği gibi sanatçıya özgü biçemi tarihsel

¹⁴ Kagan, A.g.y. s.646

çevresel koşullar etkilemekte ve yaratmaktadır, sanatçının estetik duyarlılığı, sanatçıya özgü düşünsel yapı, sözü edilen koşullarla yoğrularak gündeme gelmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Estetik ve Sanat Dersleri adlı yapıtında Prof. Moissej Kagan şöyle yazıyor:

"Bireysel yaratım yönteminin olduğu kadar, bütün bir sanatsal hareket doğrultusunun temelinde yatan yöntem, ilkin, gerçeklik bilgisinin **bir biçimi ve tarzıdır**; ikincisi, yaşamın **değer yönlendirilmiş yorumunun bir biçimi ve tarzıdır**; üçüncüsü, yaşamdaki verilerin sanatın imgesel dokusuna **dönüştürülmesinin bir biçimi ve tarzıdır** (sanatsal modellendirme ve kurulmanın bir biçimi ve tarzıdır); dördüncüsü, sanatsal bildirimin saptanmış ve iletmiş olduğu **bir gösterge sistemi kuruluşunun bir biçimi ve tarzıdır.**"¹⁵

Örneklerde de görüldüğü gibi sanatta biçim ayırtedici bir özelliktir. Bir ülkenin, topluluğun, grubun değer anlayışlarından süzülüp gelmiş rafine bir olgudur. Genel olana ait bir takım özellikler taşır, ancak özel olanı da belirginleştirir. Biçim, toplumun tarihsel gelişimi sürecinde, toplumdaki bireyin belirlenen sanatsal kalıp içinde kendine özgü olanı yaratmasıdır denebilir.

"Doğa kendine özgü bir biçim taşımaz. Biçim insan algılamasının,

¹⁵ A.g.y s. 648

buluşunun ve yaratıcılığının ve insan tepkisinin bir sonucudur. Biçem bireysel çalışmanın ve kişiye özel olan olguların ortaya konmasıdır, gerekli bir biçimdir."¹⁶

Biçemde bireysellik söz konusu ancak bunu hiç bir zaman başına buyrukluğuk olarak algılamamak gerekli. Hiç bir sanatçının 'benim anlatım biçemim bu' diyerek başına buyruk davranması düşünülemez, çünkü sanatsal yaratım tarihsel ve toplumsal bir süreç içinden gelen değerlerin üzerine kişisel yorumun konarak aktarılma biçimidir. Bu yüzden başına buyrukluğun söz konusu olması beklenemez.

"...sanatçı, dünyayı doğru, eksiksiz ve upuygun olarak yeniden yaratmak istediği zaman, yaşamrda verili olan şeyleri kopye etmez, tam tersine, varlığın özü, anlamı ve değeri üstüne kendi tasarımlarına karşılık verecek biçimde yaşamı imgesel olarak modellendirir."¹⁷

3.2 Aydınlatmaya Göstergebilimsel Bir Yaklaşım

Bilindiği gibi göstergebilim, göstergelerin (imlerin) bilimidir. Geniş bir yelpazeyi kapsayan gösterge kavramı, tek bir sözcükten görüntüye dek bir

¹⁶ Robert Edmonds, **Sights and Sounds of Cinema and Television**. (New York and London: Teachers College Press, 1982) sh. 157

¹⁷ Kagan s.A.g.y. 646

çok farklı biçimde karşımıza çıkar. Daha önceki bölümlerde gösterge(bilim) kavramına genişçe değinildi.

Aydınlık ve karanlık, bu iki zıt kavram insanoğlunun yaşamında, başlangıcından bu güne dek tarihsel süreç içinde hep farklı anlamlar ve yananlamlar içermiştir. Bu sembolik yananlamlar mitolojik çağlardan, tek tanrılı dinlere dek sözlü ve yazılı kaynaklarda hep yer almıştır. Kitab-ı Mukaddes aydınlık ve karanlığın nasıl yaratıldığını anlatarak başlar. Mitolojilerde karanlığa ve aydınlığa hükmeden tanrılar vardır.

"Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. (2) Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allahın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu (3) Ve Allah dedi: ışık olsun; (4) ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü; ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. (5) ve Allah ışığa Gündüz, ve karanlığa Gece, dedi."¹⁸

Tüm dinler, mitolojiler, destanlar, kutsal kitaplar, aydınlık-karanlık karşıtlığı, aydınlığa ve karanlığa yüklenen anlamlarla doludur.

Aydınlık ve karanlık kutsal kitaplar dışında toplumların yaşamlarında da farklı anlamlar taşır. Aydınlık ve karanlığa farklı toplum ve kültürler farklı anlamlar yükler.

¹⁸ **Tevrat.** (İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 1976) s. 1

"Amerikan gangster filmlerinde, örneğin bir limanın parlak basamakları endişe ve terslik izlenimi uyandırır...Sahne yarı karanlık, terk edilmiş rıhtım, dizili sandıklar, yukarıda sallanan vinçler gösterilir...Ve dokların istenen görüntüsünü elde etmek için aydınlatma efektlerine bağımlı çekim teknikleri çağrışımın- yananlamın gösterenlerini biçimlendirmek için bir araya gelmeler...değişik aydınlatma teknikleri içinde çekilen aynı sahne farklı izlenimler yaratacaktır."¹⁹

Sinematografik anlatımda göstergebilimsel öğelerin oluşumunu sağlayan kavramlar şöyle sıralanabilir. Işık bunlardan yalnızca bir tanesidir.

- a) Işık ve Renk
- b) Çerçeve:İki Boyutlu Alan
- c) Derinlik ve Hacim: Üç Boyutlu Alan
- d) Zaman ve Hareket: Dördüncü Boyut
- e) Ses'tir ²⁰

Bu unsurlar aynı zamanda göstergeleri de oluşturur. Bunların içinden değineceğimiz ışık, dolayısıyla aydınlatma, yukarıda bir çok kez sözü edildiği gibi sinemanın hammaddesidir. Işık olmaksızın aydınlatma olmaz. Aydınlatmayla diğer bir deyişle, ışık ve gölgelerin düzenlenmesiyle filme

¹⁹ Christian Metz, *Film Language* London:Oxford University Press 1974) s.45

²⁰ Herbert Zettl, *Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics*, (California: Wadsworth Publishing Co., Inc., 1973)

kaydedilen görüntüye değişik anlamlar verilebilir.

Işık ve gölge ritüel anlamlarla birlikte göstergebilimsel anlamlar da taşır. Joseph von Sternberg;

" Işığın tarihi yaşamın tarihidir ve insan gözü ilk alıcı olmuştur. Göz bir alıcı gibi tasarlanmıştı ve gördüğümüz görüntü tıpkı bir alıcıdaki gibi baş aşağıydı, fakat beyinde doğrultuluyordu. İnsanın, ışığın etkisini yeteri kadar çabuklukla yakalayabilen bir duyar yüzey meydana getirebilmesi için milyonlarca yılın geçmesi gerekti, bir görüntüyü öbürüne eklemek ve ağ tabaka kalınlığını sinema olayına çevirmek içinde birkaç yıl daha...

...ışıksız ne görebiliriz ne de fotoğraf çekebiliriz. Dolayısıyla, ışığın anlamını bilmek fotoğrafın anlamını bilmeye doğru atılmış ilk adımdır." ²¹ diyor.

Fotografik yapıyı oluşturan ışık her zaman görüntünün anlaşılmasında ve ona anlamlar yüklemeye de kaynaklık yapar. Işığın hareketliliği olmaksızın fotografik ve sinematik görüntüyü oluşturmak olanaksızlaşır, değişik görsel etkiler ve anlamlar yaratmak için bir görüntü yönetmeni çeşitli aydınlatma biçimleri kullanır. Bu biçimler çok kabaca

²¹ Joseph von Sternberg, " Gözle Yaratmak " TDK Sinema Özel Sayısı, Cilt XVII, Sayı 196 (1968) s: 413-414

ikiye ayrılabilir.

Bunlar, doğrudan aydınlatma ve dağınık aydınlatmadır. Doğrudan aydınlatmanın kullanıldığı durumlarda görüntüde ışık ve gölgenin sert kontrastlarını görürüz. Doğrudan aydınlatmada gölgeler koyu, beyaz yüzeyler temizdir. Dağınık aydınlatmada ışık bir yüzeyden yansıtılır veya yarı geçirgen bir ortamdan geçerek yumuşar, ışık ve gölge arasındaki kontrast azdır, sert olmayan gölgeler vardır.

Aydınlatmanın bu iki biçimi görüntüye yalnızca teknik anlamda ışık ve gölge değil, aynı zamanda göstergesel anlamların da yüklenmesini beraberinde getirir.

Görüntü yönetmeni yukarıda sözü edildiği gibi filmde ışığın düzenlenmesinden sorumludur. Bu düzenleme yönetmenin özel ve genel istekleri doğrultusunda gerçekleştirilirken teknik ve estetik bilgilerin de bir araya getirilmesini gerektirir. Sanatsal değer taşıma iddiasında olan her film için aydınlatma büyük önem taşır. Sinemada ışıklar neredeyse bir jilet keskinliğiyle yerleştirilmek zorundadır. Sinema aydınlatmasını, televizyon aydınlatmasından ayıran öge film aydınlatmasının devamsız (*discontinuous*), televizyon aydınlatmasının da devamlı (*continuous*) olmasıdır.²²

Film aydınlatması, televizyona göre daha dinamiktir, dolayısıyla çok daha dikkatli olmayı gerektirir. Fotoğraflanan nesnelerin olumsuz

²² Zettl, A.g.y.s.46

hareketleri aydınlatmayla verilmek istenen anlamda kaymalara neden olabilir. Bunun için görüntü yönetmeni her sahnenin çekimi için yeni bir aydınlatma gerçekleştirir. Bunu yaparken, mikrofonların konumu, oyuncu ve alıcının hareketleri gibi etmenlere ek olarak fotoğraflanan mekan /nesne/ oyuncuların renk, biçim, doku, tonları gibi etmenlerin de göz önünde tutulması gerekir. Bilindiği gibi her doku, renk ve biçim, ışığı değişik biçimlerde yansıtır. Mekanın geniş ya da dar olması da aydınlatmayı değişik biçimlerde etkiler.

Örneğin, Yurttaş Kane'de Gregg Toland aydınlatmayla bir yandan görüntüde derinliği yaratırken diğer yandan da filmin anlatımına uygun aydınlatmayı oluşturmuştur.

Film aydınlatması ve televizyon aydınlatmasının farklılıkları olduğundan yukarıda söz edildi, fotoğraf için yapılan aydınlatma film ve televizyona göre ayrılıklar gösterir. Aydınlatmanın yanı sıra, bir fotoğrafçı çekim sonrasında çok değişik sayıda müdahale ile fotoğrafını oluşturma olanağına sahiptir. Özellikle baskı aşamasında çok değişik teknikler kullanılarak fotoğrafa farklı anlamlar yüklenebilir veya var olan anlamların üzerine bir takım yenileri eklenebilir. Oysa sinemada görüntü yönetmeninin müdahale şansı pek bulunmamaktadır veya olanlar da çok kısıtlıdır. Dolayısıyla perdeye yansıyacak olan görüntünün oluşturulması aşamasında her şey düşünölmek zorundadır. Görüntü yönetmeni

ışığı kullanarak sahneye anlamlarını yükler. Ancak burada göz ardı edilmemesi gerekli olan en önemli etmen sahnede kullanılan renklere dir. Siyah-beyaz çekilen bir film belki de renkli film kullanıldığı zaman anlamını yitirecek veya farklı anlamlar taşımaya başlayacaktır.

"...bir filmde rengin kullanılması için ilk şart öncelikle dramatik faktörün olmasıdır.

Bu bakımdan renk aynı müzik gibidir.

Gerekli olduğu zaman müzik filmde iyidir.

Renk de, aynı biçimde gerekli olduğu zaman iyidir.

Bunun anlamı renk ve müzik her ikisi de tümüyle aktarılmak isteneni en iyi biçimde ifade eden veya açıklayabilen veya eylemin (hareketin) gelişimini o verilen anda aydınlattığı zaman iyidir....Biz rengi filmin dramaturjisinin bir elemanı olarak kabul ediyoruz" ²³

Sinemada aydınlatma, filmin ruhuna ve biçimine göre değişiklikler gösterir. Hiç bir zaman bir polisiye filmle, bir melodramın, bir westernle bir müzikalin aynı biçimde aydınlatılması düşünülemez. Filmlerin türlerine göre, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek gelen aydınlatma biçimleri oluşmuştur.

Örneğin, komedi ve müzikaller güçlü anahtar

²³ Sergei Eisenstein, "Color Film", **Movies and Methods**, Editör: Bill Nichols (London: University of California Press, 1976) s.383-384

ışıkla (*high key lighting*) aydınlatılır. Parlak bir ışık havuzu oluşturulur. Melodramlar, polisiyeler, zayıf anahtar ışıkla (*low key lighting*) aydınlatılır. Daha fazla gölge söz konusudur. Gölgelere anlamlar yüklenmiştir. Bu tür filmlerde zaman zaman amaç nesneleri/kişileri aydınlatmaktan ziyade gölgeler yaratmak da olabilir.

Gölgelerin mükemmel kullanım örnekleri 1920'li yıllardaki Alman Dışavurumcu Sineması'nda izlenebilir. Dışavurumcu görüntü yönetmenleri tarafından sinemada ışığın anlatım özelliklerini ve önemini kavrayarak, çok güzel görüntüler elde ederek ışığa altın çağ yaşatılmıştır. Doğal ışık kaynakları bozularak, yapay ışık kaynakları alışılmışın dışında kullanılarak farklı sembolik anlamların anlatımına yönelmişlerdir. Dış mekanlarda çekilen filmlerle, stüdyo ortamında oluşturulan filmler arasında aydınlatma açısından önemli farklılıklar vardır. Stüdyoda çekilen filmler daha stilize aydınlatılırken, gerçek mekanlarda oluşturulan aydınlatmalar daha doğaldır.

Yukarıda sözü edildiği gibi aydınlık ve karanlığın insanlığın başlangıcından günümüze dek gelen sembolik anlamları, kutsal kitaplardaki karanlık ve aydınlık sembolleri, büyük ressamların yapıtlarında aydınlık ve karanlığı kullanmaları, hep sözü edilen sembolik anlamları yaratmak içindir Rembrandt, Caravaggio resimlerinde aydınlık-karanlık karşıtlığını psikolojik amaçlarla kullanmışlardır.

Karanlık gerek sanatla ilgilenmeyen insanlarda, gerekse sanatçılarda korku, kötülük, ve bilinmezlik duygularını harekete geçirir. Sanatçılar karanlığı bu bilinmezlik, korku ve kötülüğü ortaya koymakta kullanmıştır. Aydınlık genelde güvenlik, gerçek, doğruluk, neşe gibi duyguları harekete geçirir. Aydınlık ve karanlığın bu sembolik birlikteliği beraberinde, görüntü yönetmenlerinin onlara çeşitli anlamlar yükleyerek kullanmalarını da getirir.

"Işığın kontrastı veya aydınlık ve karanlığın karşıtlığı sembolik anlamlar taşır. *Yurttaş Kane*'de "Rosebud" un anlamını çözmeye çalışan Thompson sürekli karınlıktadır. Karanlık burada bilgiden yoksunluğu verir bize."²⁴

Örneğin; aşağıdan aydınlatılan bir yüz genellikle kötülüğü çağrıştırır. Işığın önüne konan engeller, gölgeler yaratarak, güvensizlik, korku gibi duyguların yaratılmasına yardımcı olur. Bir tepe ışığı saçlar üzerinde haleler oluşturur ve uhrevi duyguları çağrıştırır. Yüzyıllar boyunca kiliseler ve diğer mekanlardaki mozayiklerde, fresklerde ve resimlerde azizler başlarının üzerinde ışıkla betimlenmişlerdir. İslamiyette de benzeri çağrışımlar söz konusudur.

Aşk sahneleri yumuşak arka ışıklarla ve yumuşatıcı filtrelerle fotoğraflanır ve romantik bir

²⁴ Bernard F.Dick **Anatomy of Film**, (New York: St. Martin's Press Inc.) s:7

hava yaratılmasına çalışılır. Bu konularda örnekleri çoğaltmak olanaklıdır. Işığın , fotoğraflanan nesneyle yaptığı her açı filme çekilen sahneye farklı bir anlam yükler.

Spot ışıklar kullanılarak görüntülerde aydınlık ve karanlığın kontrastları oluşturulur. Kontrast görüntüler nesnelerin yüzeylerinin bozunmuş olarak görünmelerine sebep olabilir. Özellikle Dışavurumcu sinemada bozulmuş yüzeyli görüntüler ve kontrastlık psikolojik ve tematik amaçlarla kullanılmıştır. Örneğin, *Yurttaş Kane*'de psikolojik farklılıklar aydınlatma aracılığıyla verilir.

Başka bir örnek vermek gerekirse, yüzün bir tarafını karanlıkta bırakan bir aydınlatma biçimi, psikolojik karşıtlığı da ortaya koyar. Zaman zaman pozlamayla da karanlık ve parlaklık/aydınlık farklılıkları yaratılabilir.

Renkli ve siyah beyaz filmlerin birlikte kullanılması, renkli filmde belli renklere yoğunluk verilmesi, aydınlatmayla bu renklerin farklılaştırılması, renkli filtrelerin ışık veya objektif önünde kullanılmasının amacı sembolik anlamlar yaratmak içindir.

Zaman zaman aydınlatma aldatıcı da olabilir. Örneğin; Hitcock'un *North by Northwest* adlı filminde kahramanımız hep karanlıktadır. Her karanlık köşede başına birşeyler gelmesini bekleriz. Ya köşeden biri

çıkıverecektir, ya da karanlıktan bir tehlike gelecektir. Ancak tehlike aydınlıkta gelir. Günlük güneşlik bir ortamda göz alabildiğince düz bir arazide tehlike yukarıdan gelir ve kahramanımız uçakla kovalanır. Başka bir örnek vermek gerekirse;

" Aydınlatma...Preston Stuges'in *Sullivan's Travels* adlı filminde de(1941) etkili olarak kullanılmıştır. O filmde siyahlardan oluşan bir mahalle cemaati kiliselerinde film izlemek üzere prangalı mahkumları davet ederler. Mahkumlar karanlık kilise yolunda görüldüğünde, bir an zenciler gibi görünürler. Işık siyah cemaatle mahkumlar arasında bir bağ oluşturur; ayrıca filmin teması güçlenir, sinemaya gidiş , ırkçılıkta dahil, tüm ayrımları silen, bir kardeşlik biçimidir. Sinemalar çok büyük dengeleyicilerdir; karanlıkta herşey eşittir. ²⁵

3.3 Aydınlatma ve Biçem

Çalışmanın birinci bölümünde, görüntü yönetmeninin görevleri tanımlanırken, temel görevinin sahnenin aydınlatılması olduğundan söz edildi ve takip eden alt başlıklarda görüntü yönetmeninin kullandığı araçlara değinildi. Sinemada aydınlatmanın teknik boyutu da önemlidir, estetik ve anlamsal boyutu oluşturabilmek için öncelikle teknik boyutun oluşturulması gereklidir. Aydınlatma öncelikle teknik nedenler dolayısıyla gereklidir. Nesnelerin görünebilmesi ve görüntülenebilmesi için ışığa

²⁵ A.g.y. s:8-10

gereksinim vardır. Işık / aydınlatma olmaksızın görüntü gerçekleştirilemez. Görsel sanatların varlığının temel ögesi ışıktır. Resim fotoğraf, sinema televizyon ve diğer sanat dallarında ışık olmaksızın görünebilirlik söz konusu değildir.

İki boyutlu alan olan sinema perdesi, fotoğraf kartı veya televizyon ekranında temel sorunlardan biri aydınlatmayla derinlik yaratmak, bir başka deyişle üçüncü boyutu oluşturmaya çalışmak, diğer sorun ise aydınlatmanın kullanılarak anlam yaratılması olacaktır.

"İki boyutlu bir yüzeyde üçüncü boyut yanılsaması yaratmak, estetikle ilgili bir sorundur. Aydınlatma ışık ve gölgenin düzenlenmesi işidir. Işık ve biçimlerini, zaman ve uzaydaki durumlarını, birbirlerini ve çevreleriyle ilişkilerini ortaya çıkartır."²⁶

Sinema hareket ve sese dayalı görsel-işitsel işaretler dizgesidir. Bu özellik dolayısıyla bir iletişim aracıdır, hareketli ve sesli görüntülerle oluşturulan iletiler izleyiciye ışık aracılığıyla aktarılır. Görsellik özelliği, görüntünün en önemli öge olmasını sağlar.

Alıcının merceği nesnelerden yansıyan ışık ışınlarını toplayarak filme aktarır. Aydınlatma

²⁶ Herbert Zettl, **TV Production Handbook**, 4. Baskı, (California: Woodsworth Publishing Company, 1981) s. 161

kaynağımız doğal veya yapay olabilir. "Sağlıklı bir görüntü elde edilmesinde ve görüntüde istenilen atmosferin yaratılmasında en önemli öge aydınlatmadır. "27

Çevremizdeki nesnelerden değişik yoğunluklarda yansıyan ışıklar nesnelerin biçimlerin ortaya çıkartır ve insan beyni bu nesnelerde oluşan ışık ve gölgelerin bu değişimlerini biçim ve doku şeklinde yorumlamayı öğrenir. Çevremizdeki nesnelere ait biçim bilgileri ışık ve gölgeyle ortaya çıkarken, yansıyan ışık diğer yandan da nesnenin dokusunu, örneğin; ahşap, parlak çelik yüzey, kumaş, vb. olup olmadığını ortaya koyar.

Sinema, fotoğraf, televizyon gibi estetik iletişimsel alanların başat malzemesinin ışık olduğundan söz edildi. Işık sinemada öncelikle teknik nedenler dolayısıyla gerekliydi. Görüntünün duyarkat üzerine kaydedilebilmesi için belli düzeyde ışığa gereksinim duyulur, yeterli ışık düzeyi bize aynı zamanda doğru renkler ve tonlar elde etme olanağını da sağlayacaktır. Bunun dışında estetik kaygı güderek de aydınlatma yapma gerekliliği vardır. Aydınlatma, estetik öğelerin görüntü içinde birleştirilmesine yardımcı olur. "Aydınlatmanın nasıl kullanılacağını bilmek için, onun işlevlerini anlamamız gereklidir"28

Aydınlatmayla, nesnelerin biçimleri ve boyutları ortaya çıkar. Bilindiği gibi sinematografik görüntü iki

27 A.g.y., s. 161

28 Gerald Millerson, **The Technique of Lighting**, 2. Baskı, (Scotland: Focal Press, 1982) s. 74

boyutlu bir ortamda oluşur. Görüntüsü kaydedilen nesnelerin biçim ve boyutları aydınlatmayla belirlenir ve üç boyutluluk duygusu aydınlatmayla gerçekleştirilir. Boyut ve biçim ışık ve gölge elemanlarının kullanımıyla ortaya çıkar.

" Bir nesnenin şekil ve boyutlarını yaratmada ışıktan çok gölgeler önem kazanır. Nesnenin şeklini oluşturan / ortaya çıkartan gerçekte ışık değil, gölgedir. Gölge oluşturma kaygısıyla yapılan aydınlatma, nesnelerin uzaydaki durumlarını belirten önemli etkindir"²⁹

Üçüncü boyutu oluşturmaya çalışmak estetik olduğu kadar teknik bir konudur da. Sinema, fotoğraf ve televizyonda nesnenin üçüncü boyutu yanılsama olarak ortaya çıkar. Nesneler arasındaki ilişkilerin betimlenmesi veya nesnenin uzaydaki durumunun açıklanması derinlik olarak belirtilebilir. Nesnenin biçiminin ortaya çıkarılması üçüncü boyutu, yine nesnenin çerçeve içindeki konumu ise derinlik etkisini oluşturur.

Gerçek yaşamda var olan ışık karakteristiği, sinematografik ortamda aydınlatmayla gerçekleştirilir. Sinema gerçek gibi olanı aktaran bir iletişim ortamıdır. Yapay ışık kaynakları kullanılarak, gerçek gibi olan ortam yaratılır.

Aydınlatmayla psikolojik ortam yaratılır, Film

²⁹ Zettl, 1981, s. 161

atmosferine uygun ortamları yaratmak aydınlatmayla olanaklı hale gelir. Aydınlatmanın kullanılmasıyla, korku, gizem, sevinç, hüzn gibi duygu ortamları yaratılabilir.

Aydınlatmayla zaman belirlenir, ışık kullanılarak filmdeki zamanı belirtilebilir. Filmsel zaman ışıkla kurulur. Günün, ayın, mevsimin belli zamanları ışıkla ve gölgelerle ortaya konabilir. Bu yapılırken ışık kaynağımızla birlikte çeşitli aksesuarlar da kullanılabilir.

Aydınlatma dikkatin belli bir noktaya yoğunlaşmasını sağlar. Dikkati belli noktalara yoğunlaştırarak gösterilmek isteneni ön plana çıkartır ve diğer bazı görüntülerin önemini azaltır. Işık işaret edici bir özelliğe sahiptir.

Perspektif, biçim ve doku aydınlatmayla belirtilir. Işığın nesneye veya alıcıya göre yerleştiriliş biçimi derinlik ve dokunun algılanmasını sağlar. Böylelikle iki boyutlu bir düzlemde üç boyut yanılsaması da yaratılmış olur. Bir başka deyişle uzaysal ilişkiler ve perspektif ışıkla kurulur ve çevre belirtilir. Örneğin; ışık kaynağı hemen alıcı merceğinin yanına konup nesne aydınlatılırsa düz aydınlatma elde edilmiş olur, ancak ışık kaynağının nesneye göre açısı değiştirilmeye başlandığı zaman derinlik duygusu oluşmaya başlar.

" Sinema da aynı resim gibi, iki

boyutlu bir sanattır ve üçüncü boyut yanılısaması yaratır. Resim kendi iki boyutu içinde kalır; sinemaysa kalmaz. Sinema o iki boyutun sınırlarından kendi üçüncü boyutu, zaman ile kaçır. O bunu, alanını çeşitlendirerek ve perspektifle, nesnesinin değişik görünüşlerini alarak yapar (montaj ve / veya alıcı hareketleriyle). Sinema o iki boyutluluğun üstesinden 'çevresinde dolaşma' özelliğiyle gelir, bu da sıradan bir insan algısının ilk gerçeğidir."³⁰

Bir görüntü yönetmeni gölgeleri yönlendirmeyi bilmek zorundadır. Gölgeleler aracılığıyla nesnelerin biçim ve dokuları ortaya çıkar.

Aynı biçimde nesne üzerine düşen ışığın durumunu gözleyerek, çekimin iç veya dış mekanlarda olup olmadığı, perspektif, biçim ve doku gibi bir çok bilgi verici etkeni de gözleyebiliriz.

Gerçekte varolan ışık karakteri aydınlatmayla yaratılır. Aydınlatma gerçekçi olarak veya dışavurumcu olarak kullanılabilir .Günümüzde giderek daha fazla biçimde dış mekanlarda, gün ışığı altında ark ışıkları, reflektörler veya farklı aydınlatma kaynakları gün ışığına destek olmak üzere veya güneşin oluşturduğu sert gölgelerin ve kontrastın yok edilmesi için kullanılmaktadır. Bunlardan ayrı olarak, karanlık mekanlarda, hiç ışık kullanmaksızın, süratli filmler ve özel objektiflerle çekimler de yapılmaktadır.

³⁰ Henderson, Film Theory: Non-bourgeois Camera Style, , **Movies and Methods**, Editör: Bill Nichols [University of California Press, 1976) s. 432

Gerçek yaşamda var olan ışık karakteristiği aydınlatmayla yaratılabilir. Yapay ışık kaynakları kullanılarak gerçek gibi olan bir ortam yaratılır.

Işığın çekim mekanına yerleştiriliş biçim ve açıları, gölgelerin durumları, ışıkların renkleri bize çekilen sahneyle ilgili değişik bilgileri verir.

Görüntünün duyarkat üzerine kaydedilebilmesi için gerekli olan ortam, parlaklık ve kontrastlığı oluşturabilmek için teknik açıdan yeterli ışık düzeyine gereksinim vardır.

Herhangi bir nesneyi görünür kılmak isteyişimizin temelde iki nedeni vardır. Bunlardan ilki nesnenin duyarkat tarafından algılanması ve kaydedilebilmesi için gerekli olan teknik nedenler, diğeryse sanatsal ve yaratıcı olan nedenlerdir.

Bir görüntü yönetmeninin kabaca önem vermesi gereken koşullardan ilki ışığın yoğunluğu (*contrast ratio*) veya kontrast oranı olarak adlandırdığımız olgudur.

"İnsan gözü bire yüzlük bir oranı veya kontrastlık dizgesini kabul edebilir. Televizyonda ise bu bire yirmilik ya da otuzluk bir orandır. Bunun anlamı çerçeve içindeki en parlak elemanlar, en karanlık (koyu) elemanlardan yirmi ya da otuz kezden fazla parlak olamaz."³¹

³¹ Thomas Burrows, D. Wood, L. Gross, **TV Production** (Dubuque: Wm. C. Brown Publishers) s. 64-65

Görüntülenen nesneler arasında kompozisyonel ve tonal dengeleri kurmak için aydınlatma gereklidir ve görsel devamlılık için de aydınlatmadan yararlanılır.

Biçem kavramına değinirken onun belli bir çağa ya da sanatçıya özgü anlatım ve biçimlendirme özelliği olduğundan söz edilmişti. Işık, görüntü yönetmeni ve biçem birbirinden ayrılmayan bir üçlüdür. Bu bir üçgen olarak düşünülürse, üçgenin her köşesinde sözü edilen kavramlar bulunur ve her biri diğerine destek verir herbiri bir diğeriyle bağıntı içindedir.

Görüntü yönetmeni aynı bir ressamın yapıtını yaratırken boya ve fırçasını kullandığı gibi davranır. Ressamın fırça darbeleri sert ya da yumuşaktır. Fırça yerine spatula veya parmağını kullanarak resmini yapabilir. Görüntü yönetmeni de ışığı aynı biçimde kullanır. Işık sert ya da yumuşak olabilir. Işık kaynaklarının önünde anlatımı etkileyen şu ya da bu filtre bulunabilir. Filmini seçerken dilediği rengi elde edebilmek için farklı marka ve hızlı filmler tercih edilebilir. Gelişmiş sinema endüstrilerinin olduğu ülkelerde anlatım ve yaratım için gerekli olan araç ve gereçlere ulaşmak pek zor değildir. Oysa gelişmekte olan sinemalarda, sinema endüstrisinin yok veya güçsüz olduğu ülkelerde bir takım araç ve gereçlere ulaşmakta zorluk çekilir. Dolayısıyla, görüntü yönetmeninin biçemini elde varolan aygıtlar belirlemektedir.

"Bir film yapımcısının sinemasını bir diğerinden, Fellini'yi Bergman'dan, Resnais'i Renoir'den ayıran nedir?

Edebiyatta bunu, bir yazarın diğerinden ayrılmasını sözcüklerine bakarak anlayabiliriz. Resimde Rembrandt'ı Monet'den, her ressamın resimlerindeki uygulamalarından, renkleri seçiminden ve iletişim için kişisel görüşünü, koyduğu fırça darbelerinden ayırtedebiliriz. Filmde ise sinemacının biçimini onun görüntülerinin hareketlerine bakarak ayırtedebiliriz.

Alıcı hareketleri filmin ritmini yaratan ve onun görsel biçimini yaratan aygıtlardır. Örneğin; biz keşfeden, tanımlayan yavaş alıcı hareketiyle, devamsızlık yaratan, düzensiz veya parça parça hızlı çekimlerin bir diğeri ardına birleştirilmesiyle elde edilen alıcı hareketlerinden ayırtederiz."³²

Sinemanın tarihsel gelişimini izlenirken, aydınlananın belirleyici bir öge olduğu görüldü. Aynı biçimde aydınlatma, film türlerinde de belirleyici bir rol oynamaktadır.

Gangster filmlerinden *Film Noir*'e, müzikalden komediye dek geniş bir yelpazeye yayılan film türlerinin herbirinin kendine özgü, belirleyici bir aydınlatma biçiminin var olduğu da bilinmektedir.

³² Janice Etzkowitz, *Toward a Concept of Cinematic Literature, An Analysis of Hiroshima mon Amour* (New York - London: Garland Publishing Inc., 1983) p. 54

Görüntü yönetmeni sinemada, filmin görüntülerini gerçekleştirmeye çalışırken, elinde bulunan araç gereç ve çalıştığı türde kendine özgü olan aydınlatma biçimini ortaya koymaya çalışmakta ve estetik alanı yaratma çabasına girmektedir.

Zettle'a göre ilk estetik alan ışık: "Işık yaşam için gereklidir. O bir çok şeyin büyümesi için gereklidir. Görsel algıyı kolaylaştırır, bizi uzaya ve zaman uydurur."³³

Yaşam deneyimleri ve sinemayla ilgili bilgiler bir komedi filminin ve bir melodramın nasıl aydınlatılması gerektiği yönündeki bilgileri verir. Filmin ışığı kurulurken bu bilgiler göz önünde tutulur. Film türleri için söz konusu olan aydınlatma biçimi, görüntü yönetmeninin biçimiyle birleşerek sinematografik anlatımın oluşmasını sağlar.

Işık, iki boyutlu bir düzlemde üçüncü boyutun algılanmasını sağlar. "Işık olmaksızın gözler, hiç bir biçim, renk uzay ve hareketi gözleyemez."³⁴

Sözü edilen, biçim, renk, uzay ve hareket gibi faktörlerin iki boyutlu düzlemde üç boyutluymuş gibi algılanmasına sebep olan ışıktır kuşkusuz, ancak ışıkla birlikte gölgeye de gereksinim vardır. Ancak oluşan gölgeler aracılığıyla derinlik algılanabilir

³³ Zettl, 1973, s. 54

³⁴ Rudolf. Arnheim, **Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye** (University of California Press, 1974) s.303

Bir ışık ışınını her hangi bir yolla engellenirse, gölge ortaya çıkar. Gölgeler de uzayın belirlenmesini sağlar.

"Gölgeler bağlı ya da düşen olabilir. Bağlı gölgeler doğrudan nesnenin üzerinde bulunur onun biçimini, uzamsal uyumunu (orientation) ve ışık kaynağından uzaklığını yaratır. Düşen gölgeler bir nesneden diğer bir nesne üzerine düşebilir, veya aynı nesnenin bir parçasından diğer bir parçası üzerine düşer. Fiziksel olarak her tür gölge aynı doğaya sahiptir, gölgelerin oluşmalarının nedeni, gölge oluşan yerlerde ışığın daha az olmasıdır."³⁵

Insan gözüyle alıcıyı ayıran en büyük özellik insanların iki gözünün olması, dolayısıyla derinliği algılaması, alıcınının bir tek objektifinin olması dolayısıyla derinliği algılaması için bir takım yardımların gerekmesidir. Ancak netlikle ilgili olarak aynı şeyleri söylememiz olanaklı değildir, ayrıca insan gözü alıcıya göre derinliği farklı algılar.

"Normal görmenin diğer bir karakteristiği de derinlik algısını içerir. Aynı alıcı gibi, insan dışsal görüntüyü keskin ve odaklanmış olarak, gözlerini alıcıya odakladığı zaman algılayabilir. Alıcıdan farklı olarak insan gözünün çok az bir alan derinliği algılaması vardır. Örneğin insan sadece

³⁵ A.g.y. s. 315

yakın planı veya uzağı aynı anda odaklayabilir, her ikisini de net olarak görmez."³⁶

Deneyimli bir görüntü yönetmeni ışık kaynaklarını alıcıya göre belli noktalara yerleştirerek gölgeleri yaratır. Eğer ana ışık kaynağı hemen alıcının yanındaysa, nesneden alıcıya yansıyan ışık ışınları genelde aynı karakterde olacaktır, düz bir aydınlatma söz konusu olduğu için de girinti ve çıkıntılar yok olacak ve nesnelerin karakteri belirsizleşecektir.

Sinemanın ilk yıllarında çekilmiş bazı filmlerde bunun izlenmesi olanaklıdır. Düz aydınlatma söz konusu olduğu için gölgeler ya hiç yoktur veya çok azdır, bunun sonucu olarak da derinlik de azalır.

"...ilk filmlerde kullanılan aydınlatmanın...gölgeleri yoktu. Gölgesiz ışıktaki görüş alanında olan şeyler ayırtedilemez. Gerçekte, tümüyle gölgesiz aydınlatma, veya cismin aydınlık ve karanlık yüzleri arasındaki az kontrastlı aydınlatma düz aydınlatma olarak adlandırılır. Her şey düz görünür. Herşey sürekli ışıktaki bir tür homojenlikte görülür. Derinliği ayırtetmede, seçmede zorluk çekeriz. Biz üç boyutlu dünyayı, o iki boyutlu perdede, bizim üç boyutluluğuna inanacağımız biçimde göremeyiz."³⁷

³⁶ Mike Samuels, Nancy Samuels, *Seeing with Minds Eye*, (New York, Random House Inc., 1975,) s:56

³⁷ Edmonds, A.g.y. s.43-44

Buradan yola çıkarak şu söylenebilir. Aydınlatma, ışıktan ziyade gölgelerin denetlenmesi anlamına da gelebilir. Alıcının hemen yanında bulunan ışık kaynağının açısını, alıcıya göre artırdığımızda, gölgeler artacak, doku, boyut, uzay belirlenmeye başlayacaktır.

"Rembrandt ve Goya gibi kimi sanatçılar, en azından bir zaman gösterisi olarak dünya aslında karanlık bir yer olduğu için, şurayı burayı ışıkla aydınlatmışlardır."³⁸

Uzay, içinde bulunan nesneler aracılığıyla belli olur. Örneğin, stüdyolarda yaratılan sonsuz mekanlar, eğer referans olacak bir nesne yoksa, mesafe tayini yapılmasını zorlaştıracaktır. Boş bir arazide, bir takım yükseltiler, ağaç vb. gibi nesneler yoksa mesafe tayini yine zorlaşır. Bilindiği gibi uzaktaki cisimler küçük görünür, bu perspektif kuralı derinliğin algılanmasını sağlar. Aynı zamanda perspektif gerçekçi algılamayı da verir. Bu görme duyusuyla ilgili bir olaydır. Bir ressam veya sinemacı üç boyut yanılsaması oluşturmak için bu özelliği kullanır.

Nesne tarafından oluşturulan düşen gölge mekandaki derinlik etkisini, bağlı gölge ise üçüncü boyut etkisini yaratır. Yukarıda sözü edilen aydınlatma kaynaklarının nesneye ve alıcıya göre açıları, yükseklikleri, sert veya yumuşak olmaları, ışık güçleri ve bu güçlerin yönlendirilişi gölgelerin

³⁸ Arnheim, A.g.y. s. 304

istenilen biçimde oluşmasını sağlar. Aydınlatılan ve karanlıkta bırakılan kısımlar ve oluşturulan gölgeler zihinde soru işareti bırakmayacak biçimde olmalı, amaç gerçek olanın yanılsamasını yaratmaksa, gerçeğe çelişir olmamalıdır.

Istenilen derinliğin ve üçüncü boyut yanılsamasının oluşturulabilmesi için ışık ve gölge ilişkilerinin iyi kurulmasının gerekli olduğu söylenebilir.

Önemli ressamaların yapıtları bir görüntü yönetmeni için her zaman yol gösterici olmuştur. Rembrandt, Caravaggio gibi sanatçıların yapıtlarında estetik anlamda yapılan aydınlatmalara ilişkin çok önemli ip uçları bulunabilir.(EKLER: 2,3)

"Aydınlatma en azından alıcının yerleştirilmesi ve diğer özel teknikler kadar önemlidir. Işığın yoğunluğunu, yönünü, dağılma derecesini (karakterini) kontrol ederek, yönetmen uzamsal derinlik etkisini, nesnenin yüzey ve konturlarının çizgilerini ortaya çıkartır, duygu ve atmosferi oluşturur, ve özel dramatik etkiler yaratır...Işığın idaresi görsel imaj oluşturulmasında önemli rol oynar...Işık ister doğal, ister yapay olsun yönetmenin ışığın karakterine karşılık gelecek kullanım yöntemleri vardır."³⁹

³⁹ Joseph M. Boggs. **The Art of Watching Films**, (California: The Benjamin/Cummins Publishing Co., Inc. 1978) p. 112

Avrupa resim geleneğindeki perspektif ve ışık kullanımı, tablolaradaki derinliğin algılanmasını sağlar. Ancak ortaçağın doğu ve batı minyatürlerinde bunu algılamak söz konusu değildir. Matrakçı Nasuh'un kent minyatürlerinde derinlik yokluğu dolayısıyla mesafe algılanamaz. (EK: 4,5,6) İki nesne arasındaki uzaklık belli değildir, bundan dolayı uzay da algılanamaz. Derinlik çizgisel ve hayali perspektiflerle algılanır. Çizgisel perspektifte grafik elemanların organizasyonu ile uzay duygusu yaratılır. Hayali perspektifteyse gölgeler, ışık ve rengin dağılımıyla derinlik / uzay algılanır.

"Perspektife konu olan cisimler ve yapılar, gölge alan veya gölge düşüren unsurlardır. Bu nedenle cisimlerin...meydana getirdikleri etkiler de ışık ve gölgeye bağımlı bir değişken içindedir...gölge düşmesiyle ilgili kuralların perspektive uygulanması, gölge oluşturan ışınlarla bu ışınları oluşturan ışık kaynaklarına bağlıdır. Işık kaynağı, güneş veya yapay bir aydınlatma gereci (lamba, mum, fener, vs.) olabilir. Güneş ışığı paralel ışınlıdır. Yapay bir ışık kaynağının ışınları ise birbirine paralel olmayıp tek bir noktadan yayılırlar."⁴⁰

Hayali perspektifteyse, gölgelerin, rengin, ve tonun dağılımı derinliği belirtir. Bu batı resminde

⁴⁰ Esen Onat, **Perspektif ve Perspektivde Gölge Çizimi**, (Ankara: Güven Kitabevi, 1975.) s. 81

de izlenebilir. Hollandalı sanatçı Vermeer'in "Süt Koyan Hizmetçi Kadın" adlı tablosunda bunu izleyebiliriz. (EK:7)

Hizmetçi, sadece bir kısmı görülen başı hizasındaki bir pencerenin yanındadır. Işık değişik yüzeyler üzerine büyümlü bir etki yapmaktadır. Kızın sol omzunu aydınlatır, duvardaki bozuklukları ortaya çıkartır, masa örtüsünü ve örtünün aşağıya doğru uzayıp giden kıvrımını aydınlatır. Duvardaki asılı sepetin ve muhtemelen pirinç bir kabın üzerinde parlamalar görürüz. Ekmeklerin üstündeki küçük açık renk noktalar ve ekmek sepetinin saplarındaki açık renk bölüm ise nesnelerin hacimini verir.

Görüldüğü gibi ışık, gölge, doku uzayı vermede önemli etmenler oluyor. Aynı zamanda ışıkla gerçeklik duygusu da algılanıyor. Işıkla perdede, nesne üzerindeki ışıkla gerçek yaşamda gibi olanı görülür. Gündüz normal ışık altında görülen bir oyuncu, stüdyoda normal ışık altındaymış gibi aydınlatılabilir. Bu da gerçek değil ama gerçek gibi olandır, gerçekliğin bir taklididir. Gölge ve ışığın farklı etkileriyle gerçeklik yanılsaması yaratılabilir. Örneğin; bir duvara düşen yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu kareler, konuyla bağlantılı olarak sözü edilen mekanın bir cezaevi olduğu bilgisini ve duygusunu verir. Sürekli yanıp sönen kırmızı bir ışık, bize bir itfaiye aracını, yanıp sönen mavi bir ışıkta, polis aracı veya ambulans bilgisini verir. Bu bilgiler ışığın

yönlendirilmesiyle oluşur.

Günümüzde aydınlatma kaynakları stüdyoların dışında da çok yoğun biçimde kullanılmaktadır. Aydınlatma kaynaklarıyla doğadaki ışığın benzeri yaratılmaya çalışılır. Aydınlatma kaynakları sert ve yumuşak ışık veren kaynaklar olarak ikiye ayrılır. Her biri ayrı ayrı kullanıldıkları gibi birlikte de kullanılabilirler.

Sert ışık, spot ışık veren kaynaklarla oluşturulur. Keskin ve sert gölgeler oluşturulmak istendiğinde bu tür aydınlatma kaynakları kullanılır. Doğada , bulutsuz bir günde güneşten gelen ışık sert ışıktır ve bilindiği gibi sert ve keskin gölgeler oluşturur.

Bu tür aydınlatma kaynaklarıyla aydınlatılan nesnelerin doku ve hatları ortaya çıkartılır. Işık ışınları doğrusal hareket ettiği için bölgesel aydınlatmalar yapılabilir.

Yumuşak ışık kaynakları, dağınık ışık veren yumuşak gölgeler oluşturan, reflektörlü ve ışığı yumuşatıcı filtreleri olan ışık kaynaklarıdır. Bulutlu bir günde güneşin yaptığı aydınlatma gibidir. Sert ışık veren aydınlatma kaynaklarının oluşturduğu gölgeleri yumuşatır ve gölgeli alanlara da ilginin toplanmasını sağlar. Gölgeli alanlara ilginin toplanması sırasında, istenmeyen gölge oluşumunu engeller. Yumuşak ışık kaynağı görüntüye iki

boyutluluğu getirir ancak bu pek istenmeyen bir özelliktir.

"Işığın karakteri genelde üç tipten birine girer.

1. Doğrudan veya sert
2. Orta veya dengelenmiş
3. Yumuşak veya dağınıktır

Işığın üç faktörü - yoğunluk, yön ve karakteri - görsel imajın dramatik etkililiğinde belirleyici rol oynar."⁴¹

Işık psikolojik ortamı yaratır. Yukarıda da sözü edildiği gibi, ışığın varlığı veya yokluğu ortamdaki psikolojik durumu aktarır. Işığın yönlendirilmesi sevinç, hüznün, durgunluk gibi psikolojik ortamları yaratır.

Aydınlık, parlak nesneler coşkuyu verir. Komedi ve müzikallerde her yer pırıl pırıldır. Trajedilerde, korku filmlerinde gölge yoğundur.

Aydınlatma zamanı verir, çağlar, mevsimler, günün saatleri aydınlatmayla ortaya çıkar. Bilindiği gibi her çağa özgü aydınlatma biçimi vardır. Örneğin 10. yüzyılda bir elektrik aydınlatmasından söz edilemez. O dönem için, ocaktaki ateş, çıra, mum gibi aydınlatma kaynakları söz konusudur, dolayısıyla filmimizde o çağı yansıtacak türde aydınlatma yapılması gerekir. Yine her mevsimin ışığı farklıdır. Kış ayları donuk, mavi-beyaz bir rengi verirken, pus,

⁴¹ Boggs.A.g.y. s. 114

sis vb. etmenler yüzünden daha az derinlik varken, yaz ayları parlaktır, renkler doygunudur, derinlik fazladır. Ilkbaharda parlak, uzun gölgeler varken, sonbaharda daha yumuşak, daha sarı ve uzun gölgeler vardır.

Gün içinde durum aynıdır. Sabahları uzun gölgeler varken, gün ortasında ışık daha parlak, gölgeler daha kısadır, akşam için, gölgeler uzun, ışık yumuşaktır. Tüm bu ortamlar görüntü yönetmeni tarafından ışıkla oluşturulabilir.

Aydınlatmayla oluşturulan ortamlar, uzay, perspektif birliği, duygu gibi faktörler, görüntünün biçimini ve görüntü yönetmeninin biçimini etkiler. Yaratıcı aydınlatma temel olarak ışıklı ve gölge alanların kontrol altında tutulması işidir, yaratıcı aydınlatmayla görüntü yönetmeni filmin içeriğine uygun atmosferleri yaratmaya çalışır.

Avrupa sinemasında, özellikle Yeni Gerçekçilik'le başlayıp Yeni Dalga ile geleneksel aydınlatma biçimini değiştiren aydınlatma anlayışı, günümüzde Hollywood dahil bir çok sinemada taraftar toplamasını bilmiştir.

Hollywood sinemasında üç nokta aydınlatma biçimi hakimdir. Star sisteminin hakim olduğu yıllarda Hollywood Sineması'na yerleşmiş olan geleneksel aydınlatma biçimi günümüzde de görüntü yönetmenleri

tarafından kullanılmaktadır. Bu aydınlatma türünde adından da anlaşılacağı gibi üç ışık kaynağı vardır. Bunlar anahtar ışık (*key light*), dolgu ışığı (*fill light*) ve arka ışık (*back light*) tır. Her birinin aydınlatılan nesne üzerinde ayrı bir etkisi vardır ve her üç ışıkta açı, yön, ışık, yoğunluğu, ışığın bir noktada toplanmış olması veya dağınık olması bakımlarından değişiklikler gösterirler.

"Bu ışık kaynaklarının toplamsal etkisi, aydınlatmada dengelenmiş ve estetik birliktir, Bu da Rembrandt'ın 'altın üçgen' olarak adlandırdığı biçimdir."⁴²

Üç nokta aydınlatma biçimi yalnızca aydınlatmayı sağlamakla kalmayıp, aynı biçimde yaratımsal amaçlara da hizmet eder. Günlük yaşamda üç nokta aydınlatmasından söz edilmesi olanaklı değildir. Gündüz gökyüzünde tek bir ışık kaynağı vardır ve tüm ışık güneşten sağlanır. Ancak yaşam sinema perdesi gibi iki boyutlu olmadığı için, dolgu ışığı veya arka ışık gibi ek kaynakların gereği yoktur. Algılama biçimleri dünyanın üç boyutlu algılanmasını sağlar. Oysa sinemada ışığı kullanarak iki boyutlu ortamda üç boyut yanılsamasını yaratmaya çalışılır.

Yaratıcı ve estetik nedenlerle yapılan aydınlatmada öncelikle derinlik elde edilmesi için çalışılır. Nesnelerin belli bir düzende çerçeve içine yerleştirilmesiyle oluşan perspektif, derinlik duygusunu da beraberinde getirir. Aydınlatma

⁴² Burrows ve diğerleri A.g.y. s.75

kaynaklarının belli konumlarda yerleştirilmesi derinlik duygusunu güçlendirir.

İki boyutlu bir düzlemde, üç boyut yanılısamasını yaratabilmek için, filme kaydedilecek / fotoğraflanacak nesnenin, en boy ve derinliğinin belirginleştiğı biçimde aydınlatma yapmak ve alıcının da nesneye göre olan açısını da belirlemek zorunluluğı vardır.

Derinlik duygusunun oluşturulabilmesi için, nesnelerin aydınlatılması belirli kurallara göre yapılır. Fotoğraflanan nesnenin yüzeyleri, boyut, doku, ve uzamla olan ilişkisi ortaya çıkartılabilecek gibi, farklı oranlarda aydınlatılır. Bir başka deyişle fotoğraflanan nesnenin her bir yüzeyi için farklı yönlerden gelen, farklı yoğunluktaki ışık kaynakları kullanılır. Belirli yüzeylere düşen bu farklı ışık kaynakları üçüncü boyutu da ortaya çıkartır.

Sözü edilen üç ışık kaynağından anahtar ışığa değinilecek olursa; Anahtar ışık, herhangi bir aydınlatmada en önemli rolü oynar. Genelde alıcı merceğine gelen ışığın büyük bir kısmı anahtar ışık tarafından sağlanır. Anahtar ışık nesnenin görünürlüğünü sağlar. Doğrusal ışınları ve yoğunluğu aynı zamanda ışık ve gölge arasındaki kontrastı da verir. Anahtar ışığın, aydınlatılan nesneye göre yerleştirilme açısı gölgelerin uzayıp kısılmasına, farklı anlamlar kazanmasına sebep olur.

Anahtar ışık alıcının hemen yanından nesneye göre yönlendirildiğinde tüm yüzeyler eşit oranda aydınlatılmış olur. Anahtar ışığın alıcıyla az açı yapacak biçimde kullanılması nesnenin tüm yüzeyini eşit oranda aydınlatması dolayısıyla, derinlik duygusu yok olacak ve iki boyutlu bir görüntü elde edilecektir.

"...bir nesne veya mekandaki doğrusal aydınlatmanın kaynağıdır. Anahtar ışık nesnenin biçimini orataya çıkartır ve nesnelerin temel aydınlatılmasında kullanılır. Bu ışık kaynağı güneş gibi düşünülebilir, aynı güneş ışınlarının doğayı aydınlatması gibi. Gölge yaratmak için sert spot bir aydınlatma kaynağının kullanılması mantık gereğidir. Anahtar ışığın nesneye alıcı arasında farklı yerlerde bulunması farklı etkiler oluşmasını sağlar."⁴³

Anahtar ışığın alıcıya yakınlığı gölgelerin kısa olmasına sağlar. Alıcıyla ışık kaynağı arasındaki açı arttıkça, gölgeler artacak ve büyüyecek, giderek biçim ortaya çıkacaktır. Gölgenin ortaya çıkması için sert ışık veren kaynakların kullanılması gerekir.

Eğer derinlik etkisi olan bir görüntü elde edilmesi düşünülüyorsa, anahtar ışığın nesnenin yalnızca bir bölümünü aydınlatması yeterlidir. Bu

⁴³ Peter Combes ve John Tiffin, **TV Production for Education**, (London: Focal Press, 1978) s. 158

durumda nesnenin diğer bölümleri karanlıkta kalacaktır.

Anahtar ışık, alıcıya göre açısının değişmesiyle, izleyiciye zaman bilgilerini de aktarır, günün saatleri veya mevsimlerle ilgili bilgiler anahtar ışık kaynağıyla yaratılabilir.

Anahtar ışıkla oluşan sert gölgeleri yok etmek veya azaltmak için dolgu ışığı kullanılır. Dolgu ışığı, nesnenin karanlıkta kalan yüzünü aydınlatmak için, anahtar ışığa göre farklı bir açıdan gelir. Anahtar ışığa göre daha yumuşaktır, gölgeleri yumuşatmak görevleri arasındadır. Dolgu ışığı, anahtar ışık gibi güçlü ve doğrusal değildir.

"Nesnelerin biçimlerini ortaya çıkartmak için uygun bir aydınlatma gereklidir. Anahtar ışık nesnenin biçimini ortaya çıkartırken, gölgeler oluşturur. Bu gölgeleri yok etmek için ikinci sert bir aydınlatma kaynağı kullanılırsa, bu kaynağın oluşturduğu yeni gölgeler oluşacaktır. Bu ise sahnenin doğallıktan uzaklaşmasına neden olacaktır. Anahtar ışıktan kaynaklanan gölgeleri azaltmak için, doğada bulutlardan süzülen ışığın benzeri yumuşak bir aydınlatma kaynağına gereksinim vardır. Bu aydınlatma kaynağı dolgu ışığı olarak adlandırılır. "44

44 A.g.y. s:159

Dolgu aydınlatma kaynağı dağınık aydınlatma sağlamalı ve istenmeyen gölgeleri en aza indirgeyerek, anahtar ışık dolayısıyla karanlıkta kalan kısımlara, eğer gerekiyorsa, ilginin toplanmasını sağlamalıdır.

Üç nokta aydınlatmasında bir diğer kaynak ise arka ışıktır, "tepe ışığı" adıyla da anılır. Arka ışık adından da anlaşılacağı gibi aydınlatılan nesnenin arkasından gelir. Anahtar ışık insanda, saçlar, omuzlar, gibi noktalara, nesnelerinse üst yüzeylerine düşer. Nesneyi arka fondan ayırır ve resmin tümüne derinlik yanılması verir.

Arka ışığın kullanıldığı durumlarda aydınlatma kaynağının yüksekliği iyi ayarlanmalıdır. Arka ışık kaynağı çok yüksekte olursa baştan ve omuzlardan kaçan ışık yüzdeki aydınlatmaya da etki eder ve özellikle boyunda istenmeyen gölgeler oluşturarak, anahtar ışık ve dolgu ışık kaynaklarının kaynaklarını işlevsiz kılabilir. Eğer bu aydınlatma kaynağı çok alçakta ise bu sefer de alıcının objektifi tarafından görülecek ve istenmeyen ışık bozunmaları oluşturacaktır.

Temel aydınlatmada öncelikle bu üç aydınlatma kaynağı arasında ilişkiyi çok iyi kurmak gerekir. Aydınlatmada ışık kaynaklarının birbirlerine göre ışık güçleri alıcıya göre olan açı ve yükseklikleri aydınlatılan nesnenin biçiminin doğru olarak ortaya çıkartılabilmesi için önemlidir. Bu ilişki içinde,

arka ışığın derinlik etkisini uyandıracak gibi yerleştirilmesi önem kazanmaktadır.

Aydınlatma yapılırken anahtar ışık ve dolgu ışığı arasında ışık şiddetleri açısından belli bir oran kurmak ve farklılık oluşturmak gereklidir. Anahtar ışık ve dolgu ışığı arasında, ışık şiddeti açısından uyum yoksa, istenmeyen sonuçlar elde edilir. Dolgu ışığın ışık şiddeti, anahtar ışığın şiddetinden fazlaysa nesnenin biçimi yok olabilir veya nesnenin anahtar ışık tarafından ortaya çıkartılan biçimiyle birlikte ikinci zayıf bir biçim de ortaya çıkabilir. Dolayısıyla anahtar ışık ve dolgu ışığı ilişkisi önem kazanır. Anahtar ışık ve dolgu ışığının güçleri eşitse, bir başka deyişle oranları birbirine denkse sahnede veya aydınlatılan nesnede derinlik azalır veya yok olur.⁴⁵

Üçüncü boyut yanılısaması yaratmak istendiği durumlarda bu amaç, ışık kaynakları kullanılarak gerçekleştirilir. Temel aydınlatmayla gerçek gibi olan aydınlatmanın oluşturulması sırasında birden fazla gölge varsa ya birden fazla anahtar ışık vardır veya gücü anahtar ışığa eş değerde dolgu ışık kaynakları vardır. Dolgu ışık sayısı birden fazla olabilir ancak bunların kullanılmasının amacı anahtar ışığın oluşturduğu, gölgeyi yok etmek ve azaltmak olmalıdır.

Yukarıda sözü edilen ışık kaynaklarına ek olarak

⁴⁵ A.g.y. s:160

kullanılan bazı farklı kaynaklarda vardır. Bunlar genelde anahtar. ve arka ışığın farklı uygulamalarıdır. Bu ışık kaynaklarının en önemli iki tanesi yan ışık (*side light*) ve dekor ışığı (*set light/ back ground light*) dır. Yan ışık nesnenin yan yüzünü aydınlatmada kullanılır. Dekor ışığıysa nesnenin arkasında bulunan fonu aydınlatmada kullanılır. Bu arka ışıkla karıştırılmamalıdır.

Bunlar dışında fonun iyice aydınlatılıp nesnenin silüetinin elde edildiği durumlar ya da arka planın tümüyle karanlıkta bırakılıp sadece nesnenin aydınlatıldığı *cameo* aydınlatmaları da vardır.

Yukarıda ışığın yaratıcı nedenlerle kullanıldığından kısaca söz edildi. Aydınlatmanın tekniğinden ziyade yaratıcı nedenlerle, estetik kaygı güderek yapılan aydınlatma daha fazla önem taşır.

"Işığın görsel bir öge olarak kullanıldığı görsel sanatlarda iki tür gölgeden söz edilebilir; bağlı ve düşen gölgeler. Bu ayırım ilk kez Leonardo da Vinci tarafından yapılmıştır."⁴⁶

Bağlı gölge, bir aydınlatma kaynağının nesnenin üzerinde oluşturduğu gölgedir . Bağlı gölge yüzeyin yapısını ortaya çıkartır, nesnenin formunu belirtir, dolayısıyla nesnenin neye benzediği ortaya çıkar.

Düşen gölge, nesnenin diğer bir nesne üzerine

⁴⁶ Arnheim, A.g.y. . s.318

veya nesnenin bir parçasının oluşturduğu gölgelerdir. Düşen gölgelerde şu iki görünüm ortaya çıkar. Bunlardan ilkinde, gölge üzerinde görülen nesneye ait değildir. Diğerindeyse, gölge diğer bir nesneye aittir. Görüntüde derinlik oluştururken ışıklı ve gölgeli alanlar önemli rol oynar.

"Görüntüde derinlik etkisi oluşturmak için ışık gölge ilişkisi iyi düzenlenmelidir. Gölgenin kontrolü aydınlık alanlar düzenlenmekten daha zordur. Gölge yaratmak için yapılan aydınlatma , uzayda uyumu sağlayan önemli bir etmendir." 47

Yaratıcı nedenlerle yapılan aydınlatmada önemli olan, ışıklı ve gölgeli alanların düzenlenmesidir. Aydınlatmayla filmin estetik boyutu ortaya çıkartılır.

"Aydınlatma işlevinin bir çoğu ışık ve gölgenin birbirlerini etkilemelerinin dikkatlice kontrol edilmesini gerektirir. Bilindiği gibi gölgeler içsel ve dışsal yönelimler için önemli ipuçları verir....Dışsal aydınlatma karanlık ve aydınlığı, aydınlatılmış alanları ve gölgeleri vurgulamak için yapılır ve *chiaroscuro* aydınlatması olarak adlandırılır. Aydınlık ve karanlığın kontrastını azaltan aydınlatma biçimiye düz veya notan aydınlatma olarak adlandırılır."48

47 A.g.y. s:48

48 Herbert Zettl,1973, s:38

Sinemada estetik amaçlarla yapılan aydınlatma, resim sanatından yararlanmış, Caravaggio, Rembrandt gibi resim ustalarının, tablolarını oluştururken kullandıkları ışık ve aydınlatma teknikleri sinemaya uyarlanmıştır.

Sözü edilen *chiaroscuro* aydınlatması aydınlık ve karanlık kontrastını oluşturmak için yapılır.

"Chiaroscuro İtalyanca bir sözcüktür, anlamı aydınlık ve karanlıktır. (chiaro: "aydınlık", oscuro: "karanlık") Chiaroscuro aydınlatması adını ve tekniğini *mannerist* (rönesans öncesi) ve Barok dönem (1530' dan 1650 'ye dek) sanatçılarından almıştır, bu sanatçılar çalışmalarında yüksek kontrastlı "aydınlatmayı" vurgulamıştır. Bu sanatçılar arasında İtalyan ressam Caravaggio (1573-1610) vardır ve *chiaroscuro* okulunun babası olarak bilinir ve Hollanda'lı ressam Rembrandt (1606-1669), *chiaroscuro* tekniğini en mükemmel düzeye ulaştırmıştır.⁴⁹

Chiaroscuro aydınlatmasının üç şekli vardır. Bunlar: a) Rembrandt aydınlatması, b) *Cameo* aydınlatması ve c) Siluet aydınlatma biçimleridir.

Rembrandt aydınlatması, seçici bir aydınlatma biçimidir. Seçilmiş alanlar aydınlatılırken, diğer bölgeler karanlıkta bırakılır. Kontrast farkı fazladır. Işıklı alanlardan gölgeye geçişte çizgiler keskindir ve gölgeler serttir. Konuda yalnızca önem taşıyan noktalar aydınlatılır. Sert ışık veren aydınlatma kaynaklarının kullanıldığı Rembrandt

⁴⁹ A.g.y., S:39

aydınlatması, *chiaroscuro* türleri içinde görüntüde derinliğin en mükemmel biçimde oluşmasını sağlar. ⁵⁰

İtalyanca'da *cammeo*, Fransızca'da *cameieu* sözcükleriyle ifade edilen ve orijini belirsiz olan bir sözcüktür *cameo*. Bir mücevher veya değerli taş üzerine kabartma biçiminde kazılmış resim anlamındadır. Özellikle değişik renklerdeki değerli taş tabakalarından yararlanarak bir desenin veya rengin diğeri üzerinde oluşması sağlanır. *Cameo* aydınlatmasında ön plandaki figürler doğrudan yönlendirilmiş ışık kaynakları keskin ve sert ışıkla aydınlatılır, arka plan ise karanlıkta kalır. Aynı kabartma bir resim gibi, görüntü karanlık fondan sıyrılır.

Cameo aydınlatmasında nesneler ön taraflarından aydınlatılırken, siluet aydınlatmasında bunun tam tersi olmaktadır. Nesne arkasından aydınlatılır veya nesnenin önünde bulunduğu fon çok parlaktır.,dolayısıyla nesne kontür olarak görünürken, arka plan aydınlıktır, en yüksek kontrast oranının olduğu aydınlatma biçimidir. Siluet aydınlatma *chiaroscuro* aydınlatmayla, düz aydınlatma arasında bir melezdir. ⁵¹

Chiaroscuro aydınlatmanın tam zıddı olan bir biçim daha vardır, bu aydınlatma biçimi düz veya *notan* aydınlatma olarak adlandırılır. Bu tür aydınlatmada söz konusu olan yalnızca nesnelerin görünebilir olmasıdır. Aydınlatmanın dramatik ve estetik boyutunu, düz aydınlatmada izlemek olanaklı değildir. Mağazalarda, bürolarda evlerde tavandan yapılan aydınlatma düz aydınlatmanın örnekleridir. Işık kaynağının yeri belli değildir, keskin gölgeler yoktur.

⁵⁰ A.g.y. s: 40-41

⁵¹ A.g.y., s:54

Düz aydınlatmanın temel özellikleri şunlardır:

1. Işık belli bir yönden gelmez, çok yönlüdür.

2. Tüm alanlar eşit olarak aydınlatılmıştır, dolayısıyla seçici bir aydınlatmadan söz etmek olanaklı değildir.

3. Bağlı gölgeler çok yumuşaktır, düşen gölgeler ise neredeyse yoktur.

4. Görüntüye alçak kontrast hakimdir.

5. Arka plan genellikle aydınlıktır. ⁵²

3.4 Görüntü Yönetmeninin Filmin Görsel Yapısına Etkisi

Biçem kavramı, yukarıda da çeşitli biçimlerde sözü edildiği gibi, estetikte yüzyıllardan beri yoğun olarak tartışılan bir konu olma özelliği taşımaktadır, Konuyla ilgili olarak, biçem ve görüntü yönetmenliği kavramları ele alınarak, bir sanatçı olarak görüntü yönetmenine özgü biçemin sinematografik yapıta etkileri incelenmeye çalışılacaktır.

Görüntü yönetmenine özgü bir biçemin olup olmaması konusundaki tartışmalar, görüntü yönetmenliğinin bir meslek olarak gündeme gelmesiyle birlikte başlamıştır. Görüntü yönetmenliğinin teknisyenlik olarak algılandığı durumlarda, görüntü yönetmenine özgü bir biçemden söz edilmesi olanaklı değildir. Ancak estetikle tekniği birleştiren, filme katkıda bulunan görüntü yönetmenlerinin varlığı kuşkusuz ortaya çıkan yapıta farklı anlamlar katacaktır.

⁵² A.g.y., s:54

Sinemanın ilk yıllarından başlayarak yaklaşık 1930'lu yıllara dek, görüntü yönetmenlerine özgü biçemlerinden söz etmek olanaklı değildi. Bu dönemde özellikle Hollywood sinemasında bir görüntü standartlaşması söz konusuydu. Bu döneme ilişkin eleştiriler Sovyet sinemacılarından gelmiştir.

"Ortalama Amerikan kameramanı standartların kesin limitleriyle kısıtlanmıştır. Bu limitlerin dışında yeni yollar arayamaz, denemeler yapamaz ve bu davranışının sonucu olarak sadece kesin ve güvenilir sonuçları veren aynı teknik olanakları kullanırlar. Örneğin, bir kameramanı dış çekimde yoğun ışık filtresiyle çalışırken çok zor görebilirsiniz. Yumuşaklık elde etmek için, optik 'rotüş' uygularken tülleri ve mercekleri kullanırken hep 'normal' fotoğrafçılığın sınırları içinde kalmaya çalışır. Bu yakın çekim ve manzara çekimleri için de aynıdır. ...Burjuva görüntü yönetmenliğinde kameramanın görevi sahneyi perdeye, fotoğrafik ve sinematografik teknikleri kullanarak getirmektir. ...Burjuva sinemanın yapım işleminde, kameraman, kural olarak bağımsız bir işçi olmadığı gibi, yönetmenle de yaratıcı bir ilişkisi yoktur. "⁵³

Sovyetler bu eleştirilerinde pek de haklı değillerdir. Zaman içinde kalıplar kırılarak görüntü yönetmenliği konusunda önemli anlatım biçimleri

⁵³ Nilsen, A.g.y., s.182-185

geliştirilmiştir.

Sinema anlatım dilinin pekişmesiyle birlikte, yönetmen - görüntü yönetmeni birlikteliği gündeme geldi. Giderek, birlikte çalışmayı yeğleyen, birbirini tamamlayan, yönetmen görüntü yönetmeni, oyuncu, görüntü yönetmeni çiftleri oluşmaya başladı.

Filmin oluşmasında birinci kişi kuşkusuz yönetmendir. Senaryoda yazılı olan malzemeyi görsel ortama aktaran bir sanatçıdır yönetmen. Yönetmenle birlikte filmin görselleştirilmesini sağlayan, görselleştirmenin teknik ve estetik boyutunu oluşturan kişiyse görüntü yönetmenidir. Yönetmen ve görüntü yönetmeni filmin görselleştirilmesini birlikte gerçekleştirir. 6 Ocak 1994 tarihinde Yeşilçam'ın emektar kameramanlarından Ali Uğur ile yaptığımız söyleşide , Uğur: "Yönetmen ve kameraman ikiz kardeştir ayrılamazlar" diyor.

Sinema tarihinde birbirinden ayrılmayan, adları birlikte anılan bir çok yönetmen görüntü yönetmeni çiftinden söz edilebilir. Bunlar arasında Griffith-Bitzer, Welles-Toland, Godard-Coutard, Eisenstein-Tisse, Fritz Lang-Karl Freund gibi isimler vardır. Kuşkusuz bu listeyi uzatmak olanaklıdır.

" ...Sinema görüntülerle düşünür.
Bu yüzden yönetmen ve görüntü yönetmeninin her düzey ve aşamada beraber çalışmaları, işbirliği yapmaları gerekir. Buna uygun olarak

çağdaş sinemada giderek yönetmen görüntü yönetmeni çiftleri, eski senarist yönetmen çiftlerinin yerini almaktadır. ⁵⁴

Bir çok sanatçı ve teknisyenin işbirliğiyle oluşan sinemada filmin gerçek sahibinin yönetmen olduğu söylenir. Kuşkusuz her filme, çalışanların katkılarının ne düzeyde olduğunu saptamak olanaklı değildir.

"Biçemin görsel elemanlarına değinirken, görüntü yönetmenine de değinmek gerekir, görüntü yönetmeni çok belirleyici bir rol oynar ve alıcıyla ilgili tüm işleri o yapar. Ancak bizler hep sette olamayız ve 'iç' bilgi görüntü yönetmeninin filme katkısını saptamak için gereklidir. *Birth of a Nation*'da Billy Bitzer, *Citizen Kane*'de Greg Toland veya *Seventh Seal*'de Gunnar Fisher'in filmlere ne denli katkısı olduğunu bilemeyiz. Dolayısıyla genelde yönetmenler istedikleri görüntü yönetmenini seçtikleri için, biz onların bu seçimlerinin 'görsel felsefelerinin' uyumundan dolayı gerçekleştiğini varsayabiliriz ve kolaylıkla filmin görsel biçimini yönetmene yakıştırırız." ⁵⁵

Luis Bunuel gibi bazı yönetmenler, kameramanlarından yalnızca alıcıyı kullanmalarını ister. " Bazen kameramanımın bulutları fotoğraflamasına izin veririm. Bu

⁵⁴ Güngör, 1994, s. 77

⁵⁵ Boggs, A.g.y., s. 160

ona zevk verir, bundan hoşlanır. O oyuna özel bir şeyler katmaz. Sıradışı açılardan ve karmaşık alıcı çalışmalarından uzak durur."⁵⁶

Diğer tarafta da filmin hemen her karesini görüntü yönetmenine teslim eden yönetmenler vardır.

" Görüntü yönetmeninin görüntüye değgin herşeyi üstlenmesi bazen de bir sistemin değil doğrudan yönetmenin teşvikiyle olmaktadır. Örneğin, Sacha Guitry, teknik adı altında topladığı hiçbir şeyle kesinlikle ilgilenmezdi. Platoda oyuncuların oyununu titizlikle düzenler ve sonra görüntü yönetmeni Jean Bachelet'e dönerek : " Ve azizim, bunu bana filme çekin " derdi. O zaman Bachelet sahnenin hızlı bir dekupajını yapar, ışığı düzenler ve çekerdi."⁵⁷

Diğer yanda da görüntü yönetmeninin filme görsel katkısı yadsınamaz. Yönetmenin düşüncelerinde oluşan düşünceler, görüntü yönetmeni tarafından yaşama geçirilir.

" Görüntü yönetmenleri zaman zaman yönetmenlerin görsel biçemleri eleştirmenler tarafından övüldüğü zaman bıyık altından güler. Bazı yönetmenler bakaçtan bakma zahmetine bile katlanmaz ve kompozisyon, açılar, mercekler gibi konuları görüntü yönetmenine bırakırlar. Yönetmenler bu tür biçimsel elemanları ihmal ettikleri zaman ifade edici resimsel olanakları bir yana

⁵⁶ Joan Melen (Ed:) **The World of Luis Buñuel, Essays in Criticism.** (New York: Oxford University Press, 1978) s. 93

⁵⁷ Güngör, 1994, A.g.y., s. 82

bırakıp, görsel değerlerden ziyade dramatik yapıyla ilgilenen sahne yönetmenleri gibi davranırlar. Onlar için senaryo ve oyunculuk görüntünün fotografik kalitesinden daha önemlidir.

Diğer yanda , bir çok görüntü yönetmeni sanatçılıkları dolayısıyla filmin görüntülerinin etkililiği, yönetmenin oyunla ilgili çalışmalarından daha üstün olduğu için ödüllendirmiştir."⁵⁸

Görüntü yönetmenlerinin ışık, alıcı, optik, ham film seçimleri ve onları kullanmaları, bu görüntü yönetmenlerinin biçemlerini ortaya koyan ipuçlarıdır. "Örneğin, Yurttaş Kane'deki belirleyici biçem, alan derinliğinin ortaya çıktığı kompozisyonlardır"⁵⁹

Önemli görüntü yönetmenleri filmin görsel yapısı üzerinde oldukça etkilidir. Görüntünün standartlaştığı yıllarda pek önem taşımayan görüntü yönetmenliği mekanizması, bireysel anlatım biçemlerinin sinemaya hakim olmaya başlamasıyla birlikte giderek önem kazanmıştır.

Görüntü yönetmeninin kullandığı alıcı, film, ışık kaynakları, ölçekler, alıcı hareketlerinin hızları ve yönleri, alıcının nesneye olan uzaklığı, görüntüsü kaydedilen nesnelerin çerçeveye göre

⁵⁸ Louis Gianetti, *Understanding Movies*, 3. Baskı (New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1982) s. 34-35

⁵⁹ David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*. (New York: Arno Press, 1980). s. 144

göreceli boyutları, alıcının ve nesnenin birlikte hareketi, fotoğraflanan nesnenin alıcıya göre açısı, kullanılan ışığın gücü ve diğer bir çok etmen biçemi belirleyici etmenlerdir.

Günümüzde görüntü yönetmeni, sinemanın temel malzemesi olan ve görüntüyü oluşturan ışık, çizgi, şekil, gölge, ton, renk, leke, derinlik, ölçek, bakış açısı gibi değişkenler, görüntü teknolojisinin sağladığı optik, mekanik, kimya, elektronik, bilgisayar teknolojisi gibi öğelerin de yardımıyla, sonsuz sayıda görüntü düzenlemesi yapma olanağına sahiptir. Bu öğelere hakim olma durumunda bulunan görüntü yönetmeni ressamın fırçasını kullanması gibi, bu öğeleri kullanarak kendine özgü görüntüleri yaratmaya çalışır.

Yukarıda da görüldüğü gibi aydınlatma kavramı bir çok etken tarafından belirlenmektedir. Sinemada biçem; bir filmin alçak ya da yüksek güçlü anahtar ışıkla aydınlatılmış olması, ışığın sert ya da yumuşak olması, aydınlatmanın gerçekçi veya dışavurumcu olması açılarından ele alınabilir.

Bir film, türüne göre biçemsel açılardan incelenebilir, müzikal, komedi, kara film, polisiye, ganster filmleri gibi türler açısından ele alınabilir.

Son olarak da bir film görüntü yönetmeninin filme olan katkısı, bir başka deyişle görüntü

yönetmeninin biçemi açısından ele alınabilir. Örneğin: Nestor Almendros'un sihirli saat adını verdiği bir zaman dilimi vardır ve bu saatler arasında görüntülerini ustalıkla oluşturur. Bu saatler, gün doğumu ve gün batımı sırasında renklerin sürekli değiştiği, gökyüzünün tam aydınlık olmadığı, özellikle günbatımı sırasında binaların, otomobillerin ışıklarının yanmaya başladığı ancak her şeyin rahatlıkla görülebildiği andır.

İsveçli görüntü yönetmeni Sven Nykvist'in yumuşak ışığı, Gregg Toland'ın alan derinlikleri ve Raoul Coutard'ın "günün ışığı" adını verdiği ve ortamda varolan aydınlatma kaynaklarını kullandığı veya ortamda varolan aydınlatma kaynaklarına çok az müdahalede bulunarak yarattığı gerçekçi ışık ortamları, sürekli hareket halinde ve elde kullanılan alıcılar, otomobillerin içine, el arabalarına, bisiklet ve motosiklet üzerine yerleştirilmiş alıcılar, görüntü yönetmenlerine özgü biçimleri ortaya koyar.

Raoul Coutard'ın Yeni Dalga'yla ortaya çıkardığı ve aydınlatmayla ilgili bir çok kuralı yıkan aydınlatma biçimini, çalıştığı filmlerde izlemek olanaklıdır.

Aydınlatma, kullanılan malzeme ve ham film, çekim sonrası laboratuvar işlemleri gibi bir takım öğeler birleşerek görüntü yönetmenini biçimini

oluşturmasını sağlar. Bu öğeler şöyle incelenebilir.

Çekimde kullanılan aydınlatmanın sert ya da yumuşak, doğrudan veya yansıyan olması gibi etmenler, bir başka deyişle ışığın kalitesi bu öğelerden ilkidir. Işığın açısı, anahtar ışığın yönlendirilmesi ve çerçeve içindeki ışık ve gölgenin birbirlerine olan oranları öğelerden bir diğeridir.

Işık ve gölgenin birbirlerine olan oranları, çekimde nelerin aydınlatılacağı, gölgeli alanlar, aydınlatma kaynakları önündeki engelleyiciler, anlatımdaki önemli stilistik araçlar olabilir.

Öğelerden bir diğeri de aydınlatmada kullanılan anahtar ışığın şiddetiyle bağıntılıdır. Anahtar ışık parlak, cıvılcıvıldır veya kasvetli bir hava yaratır. Bununla sahnedeki duygu yakalanır ve film türüyle de ilişkilidir.

Genellikle çekilecek sahnelerde nesneler orta planlara yerleştirilir. Daha sonra bu yerleştirme konumuna göre ön ya da arka planlar ilişkilendirilir. Ön ve arka planların nesneye göre aydınlık oranları belirleyici öğelerden biridir.

Görüntü yönetmeninin önemli görevlerinden biri de çekilecek filmin duygusuna göre renk ortamını

yaratmaktır. Çeşitli türdeki filmler farklı renk dizgeleri verir. Filmin seçimi görüntü yönetmeninin tüm filmi nasıl etkilemek istediğine bağlıdır. Yeni dalga yönetmenleri Kodak firmasının 5247 kodlu pelikülünü her tür ışıkla kullanma kolaylığı ve grensiz olması dolayısıyla seçerken, çağdaş Hollywood görüntü yönetmenlerinden Ron Garcia Fuji filmi seçişini şöyle açıklıyor. "Fuji'yi, öyküyü görsel olarak aktarmama için gereksinimim olan o göz alıcı renk paletini sunduğu için seçtim. Yeni filmler değişik koşullar altında , farklı renk ısılarında çalışırken bile, doyurucu deri tonlarını veriyor."⁶⁰

Bir başka ülkenin görüntü yönetmeni, Çin'li Gu Changwei ise Kodak film kullanma nedeniniyle ilgili olarak şu görüşleri ileri sürüyor:" *In the Heat of Sun*'u çekerken (yönetmen) Jiang Wen benden, izleyicinin kendisinin filmin içerisinde hissetirmemi istedi...Biz izleyicinin Kültür Devrimi sırasında Çin'deki genç insanların deneyimlerini izleyiciyle paylaşmak istedik. Onların yüreklerine dokunmak istedik...onların gördükleri üzerine düşünmelerini istedik...(bu film) benim kendimi ifade edebilmem için çok fazla özgürlük veriyor."⁶¹

Öğelerden biri de filmin banyo baskısı aşamasında yapılan, baskı filminin seçimi, baskı makinasında ışığın seçimi, görüntünün bozunması, büyütme (*blow up*) gibi müdahalelerdir.

⁶⁰ Ron Garcia, **American Cinematographer**, (Ekim 1995)

⁶¹ Gu Changwei, **American Cinematographer**, (Ekim 1995)

Görüntünün eldesi sırasındaki filtre kullanımları, kullanılan merceğin yumuşak görüntü verecek biçimde seçilmesi de önemli öğelerdendir.

"Nasıl ki iki ressam resmi tuval üzerine aktarırken aynı teknikleri kullanmıyorsa, sinemada da aynı düşünen ve aynı çalışan iki görüntü yönetmeni bulmamız çok enderdir. Bu düşünüşteki bireysellik ve pratik , Hollywood görüntü yönetmenlerini sanatçı yapan kavramdır."⁶²

Yıldız oyuncuların eski önemlerini yitirmeleri, Yeni Gerçekçilik'le birlikte Yeni Dalga da, görüntünün ön plana çıkmaya başlaması, görüntü yönetmeninin sinemadaki işlevini altı çizilerek belirgin hale getirmiştir. Sovyet Sineması'nda ilk yıllarından beri var olan görüntü yönetmenliği, giderek İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan ve Avrupa sinemalarında da önem kazanmış ve günümüzde bu önem tartışılmaz hale gelmiştir.

Görüntü yönetmeninin görevlerine değindiğimiz bölümde, filmin teknik ve estetik oluşumunda görüntü yönetmeninin çok önemli görevler üstlendiğini görmüştük. Çok ciddi bir eğitim ve deneyimi gerektiren görüntü yönetmenliği, yönetmenle birlikte, filmin görsel yapısını etkiler. Ayrıca bir yönetmenin, görüntü

⁶² Joe Henry,. "Techniques of Hollywood Cinematographers", *American Cinematographer*, (Ocak. 1957) s. 77

yönetmeninin sahip olduğu teknik bilgilere sahip olması da beklenemez.

"Işıklandırma, mesleğimizin en zor alanlarından biridir. Birbirinden apayrı ışıklar altında yapılan çekimlerin, güzel ve bütünlüklü bir görüntü oluşturmaları nasıl mümkün oluyor ki? Bu alıcı ustasının sırrıdır. Yönetmen, yalnızca görüntü yönetmenini filmle ilgili hayallerini gerçekleştirmede kendisine nasıl yardımcı olduğunu denetlemek için bile olsa bu sırrı keşfetmelidir."⁶³

Örneğin, bir mekanın; tek bir 5 kilowattlık ışık kaynağı yerine iki adet iki kilowatt, iki adet 500 wattlık ışık kaynaklarıyla aydınlatılması görüntü yönetmeninin estetik kaygılarla yaptığı bir seçimdir. Yine bir filmin tümünde Kodak, Agfa veya Fuji marka bir filmin kullanılması, bu filmin süratinin 50 ASA veya 500 ASA olması konusundaki seçim de görüntü yönetmenine aittir. Çünkü o seçimini teknik ve estetik gereksinimleri gözönünde tutarak yapar.

Yönetmenin istekleri doğrultusunda ışığın düzenlenmesi ve kontrolü görüntü yönetmeninin işidir. Film için aydınlatma önemlidir, onun sıradan bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Bir filmde ışık kaynakları milimetrik olarak yerleştirilir. Işık kullanılarak izleyicinin neyi görmesi

⁶³ Andrzej Wajda, **Sinema ve Ben**, Çeviren: Füsün Ant (İstanbul: AFA Yayınları, 1993) s.96-97

gerektiği gösterilebilir. Sinema için aydınlatma, resim veya fotoğrafta olduğu gibi değildir. Fotoğraftan farklı olarak sinematik görüntü hareketlidir. Görüntü yönetmeni ışığını çerçeve içindeki hareketli nesnelere göre ayarlamak zorundadır. Filmlerin aydınlatılması olağanüstü karmaşıktır. Bir çok faktör gözönünde tutulmak zorundadır. Oyuncunun hareketinden, mikrofonun gölgesine, ışığı aşırı yansıtan parlak bir yüzeyden, siyah bir fonun ışığı yutmasına dek bir çok öğe bir arada düşünölmek zorundadır. Alan derinliğinin artırılması, aydınlatmayla ilgili bir çok sorunu da beraberinde getirir.

Aydınlatma filmin özüne göre değişiklikler gösterir. Yüksek kontrastlı aydınlatma ve alçak kontrastlı aydınlatmalar filmlerin biçimlerine göre değişiklikler gösterir. Görüntü yönetmenleri bu değişik biçimdeki filmlere kendi biçemlerini koyarlar.

"Deneyimli bir Hollywood yönetmeninin bir resmin nasıl fotoğraflanacağına dair kendine özgü düşüncesi vardır ve yıllar boyunca çekim teknikleri bunların doğruluğunu kanıtlamıştır."⁶⁴

Resmin nasıl fotoğraflanacağına dair olan bu düşünce görüntü yönetmeninin biçemidir. Deneyimli görüntü yönetmenleri filmlerin tarzına göre kendilerine özgü olanı ortaya koymak için çalışır.

⁶⁴ Henry, A.g.m., s. 77

Kuşkusuz burada görüntü yönetmeninin amacı kendini ön plana çıkartma değildir. " Görüntü yönetmeni görüntünün teknik ve estetik boyutunda yönetmene katılır.."65

Türk Sineması'ndaki görüntü yönetmenelerinden Erdal Kahraman görüntü yönetmenini bir tarzı olması gerektiğini belirttikten sonra şöyle devam ediyor;" Bir duygu işi bu, bir işi yaparken , bir şeyi canlandırırken kendi duygunuzu yaratıyorsunuz, aktarıyorsunuz. Şu veya bu ölçüde (görüntü yönetmeninin bir tarzı olmalı.."66

Ülkemizde 1980 sonrasında başlayarak sinemada, klasik Yeşilçam yapımcısı yerine farklı zihniyetteki yapımcıların çıkmasının da etkisiyle, görüntü yönetmenleri birlikte çalışacakları yönetmenler tarafından seçilmeye başladılar. Bu Türk Sineması'nda görüntü yönetmenliği kavramının yavaş yavaş oturmaya başladığını göstermektedir. Bu arada Türk Sineması'nda görüntü yönetmenliği kavramı emekleme devresinden yavaş yavaş sıyrılarak, farkedilebilir görüntüleriyle görüntü yönetmenleri ortaya çıkmaktadır.

"Her görüntü yönetmeni resme farklı bir tad katar. Kişide (görüntü yönetmeninde) potansiyel varsa kendi tarzını oluşturuyor ve kemikleşiyor, bu

65 Güngör,1994, s. 29

66 Erdal Kahraman , Görüntü Yönetmeni, 25 Aralık 1995'te yapılan panelden. Eskişehir

kemikleşme dramaturjinin gerektirdiği biçimde çalışıyor."⁶⁷

Görüntü yönetmenelerinden Uğur İçpak ise görüntü yönetmenine özgü biçem konusunda şunları söylüyor:

" tarz konusunda bence çok katı olmamak lazım ... bizim filmlerimize baktığınızda aldığınız belli bir tad, kalite var ama, bir görüntü yönetmeni her çalıştığı filmin, senaryonun , yönetmenin yaratmak istediği dünya doğrultusunda, istenen tarzlara uyum sağlayabilmesi lazım, yani değişik tarzları hayatı boyunca deneyip uygulaması lazım. Değişik ışık, atmosferleri yaratmak, değişik alıcı kullanımları bazen tamamen genel kurallar aykırı gelebilecek şeylerin kendi mantığı içinde doğru biçimde kullanılması, yani biraz da tarzın yaygın olması gerekiyor bence."⁶⁸

Görüntü yönetmeni - yönetmen etkileşimi de önemli bir kavram olarak ortaya çıkıyor. Yine Erdal Kahraman şunları söylüyor:

"Yönetmenin etkilemesinden ziyade, konunu ve senaryonun etkilemesi söz konusudur, yönetmenin şu şöyle olacak, bu böyle olacak gibi etkilemesi olamaz. Ben bunun bizim grubumuz için böyle olduğunu düşünüyorum."⁶⁹

⁶⁷ Aytekin Çakmakçı, Görüntü Yönetmeni, Adı geçen panel

⁶⁸ Uğur İçpak, Görüntü Yönetmeni, Adı geçen panel

⁶⁹ Erdal Kahraman, adı geçen panel

Uğur Içpak " yönetmenle birbirimizi etkiliyoruz. Ben senaryoyu iki üç okumadan sonra görüntülerle düşünmeye başlıyorum. Önüme ışıklar, renkler geliyor. Onları yönetmenle tartışıyorum, acaba onun da gördüğü, düşündüğü yaratmak istediği buna benzer bir şey mi? Daha net olsun diye, oturuyoruz, ben yönetmenime belli resimler gösteriyorum. Senin düşündüğün ton bu mu? Böyle olsa daha iyi olur diyorum, ama bunları yaparken hiç bir zaman yönetmeni aşmıyorum"⁷⁰

biçiminde dile getiriyor.

⁷⁰ Uğur Içpak, adı geçen panel

4.BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİK ÇÖZÜMLEME

"JULES VE JİM " VE SERSERİ AŞIKLAR"

FİLMLERİNİN GÖRÜNTÜ YÖNETMENLİĞİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

4.1 Metin Olarak Film ve Film Metninin Okunması

Belli bir çekim sistemiyle pelikül üzerine hareketli görüntülerin aktarılmasıyla oluşan sinema bir göstergeler sistemidir. Bir iletişim aracı olmanın yanı sıra kültürel ve toplumsal işleve de sahiptir. "Perdedeki her görüntü imdir, yani bir anlamı vardır, bir bilişim taşıyıcısıdır."¹

Görüntülerin ard arda sıralanması sonucunda oluşan film aynı zamanda bir anlatıdır. "Anlatı sebep - etki ilişkisiyle zaman içinde oluşan olaylar zinciridir."² Anlatı genelde öyküye karşılık gelen bir kavramdır, bir durumla başlar ve sebep etki ve onun bağlamında sürer, anlatıda bir dizi sebep ve sonucu birbirini takip ederek bir zincir oluşturur, bu zincir bir zaman dilimi içinde gerçekleşir.

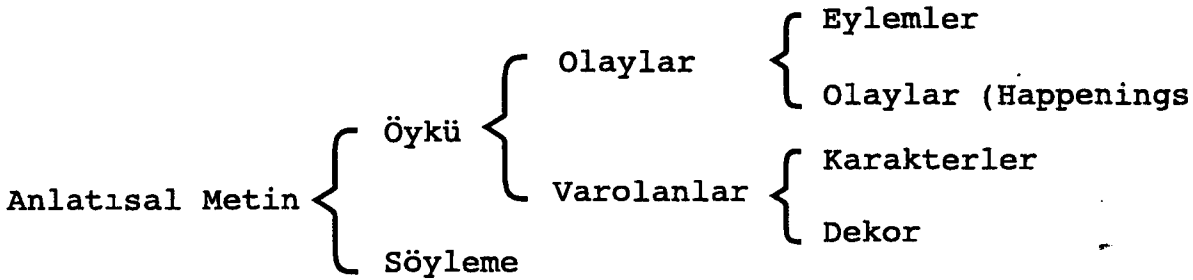
Anlatı, çok kısa olarak kurmaca veya gerçek olayları bir öykü haline getirerek aktarma sanatı olarak tanımlanabilir. Televizyon dizileri, fotoğraflar, filmler, resimli romanlar

¹Yuriy M. Lotman, Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş, Çeviren:Oğuz Özgül (İstanbul: De Yayınevi, 1986) s. 47

²Bordwell, Thompson, s. 50

öyküler anlatır. Anlatıyı bir metin olarak kabul edebiliriz.

Dilbilimden kaynaklanan ve yapısal antropolojiden de kavramsal bir takım ilkeleri alan yapısalcı kuram bilindiği gibi yalnızca dilbilim ile değil diğer gösterge sistemleriyle de ilgilidir. Görsel , işitsel anlamların olduğu kadar kültürel anlamın açıklanması da yapısalcı kavramla gerçekleştirilebilir.Yapısal kuram her anlatının iki bölümü olduğunu söyler. Bunlardan ilki öyküdür (historie, olayların içeriği veya zinciridir (eylemler, olaylar) diğeri ise varolanlar olarak adlandırılabilcek (karakterler, dekor ve sahnedeki nesneler) olan bir anlatma biçimidir.



Basitçe değinilecek olursa, öykü anlatıda neyin olduğunu tasvir ederken anlatma biçimi ise nasıl olduğunu ortaya koyar.³

Sinematik iletişimi de, kaynak - mesaj - alıcı üçlüsüyle incelemek olanaklıdır. Mesaj kodlanarak alıcıya gönderilir, bbu kodlama doğal olarak görsel kodlamadır. Anlatı, dilsel - yazınsal olabildiği gibi, görsel de olabilir.

³Seymour Chatman, **Story and Discourse**, (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1978) s. 19

Dudley Andrew'e göre; "Metin, sayısız mesajların bir araya geldiği bir yerdir. Bu biçimlendiriliş veya kodlanmış olan belli özdek miktarının sınıflandırılması anlamına gelir."⁴

Metnin anlaşılabilmesi okunmasına bağlıdır, okuyabilmek ve okunanın anlaşılabilmesi metni oluşturan ve okuyan kişilerin ortak bir dile sahip olmalarını gerektirir.

"Herhangi bir dilin anlaşılabilmesi için onu okumayı bilmek gerekir. Yazınsal bir eseri anlayabilmek için yazarın dilini, yazarın sözcüklere yüklediği anlamı çözebilmek gereklidir. Sinematik dil çeşitli defalar sözünü ettiğimiz gibi karmaşık bir yapıya sahiptir. Yazınsal dili çözebilmek için sözcüklere yüklenen anlamları bilmek yeterliyken, sinematik dilde, sözcüklerin, müziğin ve görüntülerin anlamını çözebilmek gereklidir. Bunlar birleşerek görsel dili oluşturur. İzleyici mutlaka bu üç dilin öğelerini tanımayı öğrenmeli ve film yapımcısının görüntüleri aktarmak için nasıl birleştirdiğini bilmelidir. En önemlisi mutlaka görmesini öğrenmelidir, sinematik ifadenin öz varlığı onun görsel biçimde ifadesidir."⁵

Bir metnin çözümlenmesi, anlam üretiminde kullanılan kavramların kökenlerine inilmeye çalışılarak, yazınsal ve görsel eleştiri yöntemlerinin de yardımıyla gerçekleştirilebilir. Metin çözümlemesinde tek bir yol, ve

⁴J. Dudley Andrew, **Büyük Film Kuramları**, (İstanbul: Sistem yayıncılık, 1995) s. 245

⁵Janice Etzkowitz, **Toward a Concept of Cinematic Literature, An Analysis of 'Hiroshima mon Amour'** (New York - London: Garland Publishing Inc., 1983) s. 47

sonucunda tek bir doğru olmayabilir. Metinleri çözümleyenler farklı okuma ve yorumlarla metinleri kendilerine göre çözümleyebilir. Metnin çözümlenmesi aynı zamanda kültürel bir olgudur.

Sözcükler, müzik ve görüntülerle oluşan sinemada, en önemli öge görüntülerdir. Üç bağımsız dil, sözcükler, müzik ve görüntüler filmin çok şekilli (polymorphic) dilini oluşturur. Bu diller kalıpların karmaşık sistemini oluşturmak için birlikte örülür. Zaman zaman uyum içindedir, ancak akış, hareket, biçim filmin anlamını yaratmak için birbirlerini tamamlar. ⁶

Sözcükler ve müzikle anlatılamayan bir çok kavram görüntüyle anlatılır. Zaman ögesiyle, fotoğraftan farklı olarak, sinema gerçeğe yaklaşmış, ışık ve rengin devingen olarak perdeye / ekrana yansıtılmasıyla gerçeklik yanılsaması yaratılmıştır.

"İnsan, simgesel ve dilsel denebilecek iki düşünce biçimine sahiptir. Dilsel düşünce de bir anlamda yine sembolik bir düşünce biçimi olmakla birlikte aynı şey değildir...sinematografik dil yetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden yararlanarak pekçok şeyi dışavurma ...olanağına sahip olmaktadır."⁷

Yukarıdaki örnek yalnızca "insan gibi" bir malzemeyle değil aynı zamanda çevremizdeki diğer canlı, cansız malzeme

⁶A.g.y. s. 46 - 48

⁷Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, (Ankara: Kitle Yayınları, 1994) s. 39 - 40

ve doğayla, hatta animasyon ve bilgisayarla yaratılan görüntüler ve diğer görsel öğelerle de düşünülebilir.

Görüntülerle yaratılan bu dili / anlatı biçimini okumasını öğrenmenin gerekli olduğu yukarıda belirtildi. Görsel okuma sırasında bir çok kavram devreye girer. Bunlardan üzerinde önemle durulması gerekenler **sembollerdir**. Tarihsel ve kültürel süzgeçten geçerek sanat yapıtına yansıyan semboller anlatı biçiminin çözümlenmesinde önem taşır.

Genel tanımlarıyla ister sanatta, ister iletişimde, isterse günlük yaşamda olsun, semboller herhangi bir şeyin yerine kullanılan ve onu harekete geçirerek, üzerinde anlamaya varılmış kavramlarla kişilerin zihinlerinde belli uyarıların oluşmasını ve iletişimi sağlayan işaretlerdir.

"Han masasını çevreleyen bir grup köylüyü betimleyen Flemenk tarzı bir resmin simgecilikten uzak olduğu söylenebilir. Ancak Titian, simetrik biçimde bir kuyunun başında durmuş biri giysili, diğeri çıplak iki kadını gösteren bir tablo yaptığında, ya da elinde bir kadeh tutan ve bulutlardan yukarı yükselen bir kürenin üzerinde yer alan kanatlı bir kadını gösteren Dürer'in bir kabartmasında, bir düşüncüyü iletmek üzere gizemsel bir görünüm yaratılmış olduğundan hiç şüphemiz yoktur. Böyle bir simgecilik örneği dinsel sanat allegorilerinde rastlanan bir resim diliyle standartlaştırılmıştır. Zambak Meryem'in bakireliğini simgeler; kuzular İsa'nın havarileridir; ya da gölden su içen iki geyik insanların yeniden yaratılışını göstermektedir."⁸

⁸Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, **Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç**, (İzmir: Sergi Yayınevi, 1990) s. 139

Sanatta kullanılabilecek simgelerin yanı sıra gündelik yaşamımızda da bir çok örnek vardır. Trafik ışığı bir mesajı sembolik olarak aktarmaktadır. Filmlerde yer alan sembolik anlamlar sınırsızdır. Filmlerde bir çok karakter, nesne ve yer sembolik olarak kullanılabilir. Sembollerle bir iletişim biçimi yaratılır.

Semboller doğal olduğu gibi, ulusal ve evrensel özelliklerde taşıyabilir ve kişilere, kültürlere göre farklılıklar gösterebilir, ancak aynı kültürel ortamda yaşayan kişiler aynı sembollere tepki göstermesi beklenir. Örneğin; haç Müslüman bir toplumda hiç bir özel anlam taşımayabilir, oysa Hıristiyanlar için özel bir anlamı vardır. Westernlerde kullanılan akbaba sembolü ölümü çağrıştırır, uçsuz bucaksız çöllerde daireler çizerek uçan bir akbaba orada bir leşin veya cesedin bulunduğu mesajını sembolik olarak aktarır.

"Her kültür kendini simgelerle dile getirir, ama bu simgeler ne evrenseldir ne de anlaşılır, bunu hiç bir zaman unutmamak gerekir. Yas tutmanın rengi olan siyah Japonya'da beyaza dönüşür. Bizim için beyazın anlamı saflıktır, temizliktir, bekarettir. Hamlet'i yapmış her yönetmen, aklını yitiren Ophelia'nın krala, kraliçeye ve Laertes'e nehrin kıyısından topladığı otları verdiği o uzun sahneyi hatırlar. Bu sahnenin simgesel anlamı açıktır, Shakespeare uzmanlarınca titizlikle belirlenmiştir. Oysa günümüzün izleyicisi bu bilgiden yoksundur, yalnızca sarı çiçekleriyle süpürge otu bazı yörelerde hala bekaretle bağdaştırılır."⁹

⁹Andrej Wajda, **Sinema ve Ben**, Çeviren: Füsün Ant, (İstanbul: AFA Yayınları, 1993) s. 75

Perdede izlenen ve ışıktan renge, oyuncuya, dekora, harekete dek geniş bir yelpazede yer alan öğelerin birleşmesi sinematografik görüntüyü oluşturur. Görüntülerin oluşturulması sırasında tüm öğelerin dikkatlice denetlenmesi ve kontrol altında tutulması gereklidir.

Etzkowitz'e göre;

"Görüntü perdedeki tüm elemanların bileşimidir, bunlar içinde aktörler ve dekor da vardır. Bir çekimin kompozisyonu, çekimde, görsel elemanların kontrolu ve düzenlenmesi, dört stilistik aygıtla belirlenir.

Bunlar;

- 1 Kameranın pozisyonu
- 2.Kameranın yerleştirilmesi
- 3.Kameranın aldığı çerçeve ve
- 4.Aydınlatma ve renktir." ¹⁰

Hareket ve zaman sinematik görüntünün oluşmasındaki temel etkenlerdir. Kamera hareketleri, yönetmen ve görüntü yönetmeninin biçemlerini anlamamızı sağlayan önemli öğelerdir. Kameranın yerleştirildiği nokta, bakış açısı gibi etmenler çoğu kez belirleyici ve mesaj gönderici olabilir. Görüntüyü oluşturan dilsel ve simgesel öğelerin iyi tanınması, bir filmin çözümlenmesinde kuşkusuz yararlar sağlayacaktır.

Gerçek yaşamda dünya bir bütün olarak algılanır, gerçek bir zaman ve gerçek bir yaşam söz konusudur. Sinemada ise parçalanmış gerçeklikten söz etmek olanaklıdır. Filmin en küçük birimini oluşturan çekim, diğer küçük küçük birimlerle birleştirilerek sinematik gerçeklik ve anlam oluşturulur. Bir göstergeler sistemi olan dilde en küçük birim sözcüktür

¹⁰Etzkowitz, A.g.y., s. 48 - 49

ve sözcükler dilde hep vardır ve üzerlerinde uzlaşmıştır. Sinemadaysa en küçük birim olan çekim, yönetmen tarafından oluşturulur ve ona özel bir anlam yüklenir.

4.2 Metin Çözümlemesinde Yöntemler

Kitle iletişiminde, göstergebilimsel çözümleme, Marksist çözümleme, ruhbilimsel çözümleme ve toplumbilimsel çözümlemelerden söz edilebilir.

Edebiyattan sinemaya, tiyatroya, mimarlık, moda gibi bir çok alana uygulanabilen göstergebilim, aynı zamanda bu alanların çözümlenmesinde de kullanılabilir. Sinemada metinlerin göstergeler yoluyla nasıl oluşturulduğu ve sinematografik metinler içinde göstergelerin işlevleri, göstergebilim aracılığıyla çözümlenebilir.

Marksist çözümleme, Marksist görüş bağlamında sanat yapısına yaklaşarak onu çözümlemeye çalışır.

"Marksçı dünya görüşü evrene bilimsel açıdan bakan ve onu bilimsel olarak değerlendirip açıklayan tek dünya görüşüdür. İçinde hiç bir hayal, sanı, kuruntu, inanç vb. gibi bilim dışı öge yoktur. Kesinlikle gerçeğe dayanır ve insanı önyargılardan arındırır. ¹¹

Marksist çözümlemede, somut veriler incelenerek, veriler arasındaki ilişkiler bağlamında, somut yapıdan yola çıkılarak kavramsal ve soyut yapıya ulaşılmaya çalışılır.

¹¹Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 5. Basım (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979) s. 274

Toplum bilimsel çözümlemede, insanların kitle iletişim araçlarından nasıl etkilendikleri ve onu nasıl kullandıkları ele alınarak bunun toplumun belli katmanlarına etkileri incelenmeye çalışılır.

Ruhbilimsel çözümlemede yapıt, bilinçaltı, cinsellik, savunma mekanizmaları, düşler gibi kavramlar bağlamında ele alınarak incelenir. Ruhbilimsel kavramlar, yapıta karşı olan tepkilerin anlaşılıp çözümlenmesinde kullanılır.

Bir kitle iletişim aracı olan sinemanın, dolayısıyla sinematografik metnin çözümlenmesinde, sözü edilen çözümleme yöntemlerinin tümünü kullanmak olanaklıdır.

Göstergebilimsel çözümleme, gerek yazınsal metinlerin, gerekse sinematografik metinlerin çözümlenmesinde, filmi oluşturan göstergelerin ve görsel - işitsel imgelerin neler olduğunun kavranmasında, ideal yöntemlerden biri olarak kabul edilebilir.

"Yazınsal metin oluşturma ve bu metnin incelenmesi eylemleri farklı kavramlardır. Yazınsal metin bir sanat, yaratıcı bir eylem olmasına karşın, metin incelemesi tam olarak bir bilim değilse bile, bir bilgi ya da öğrenme türüdür." ¹²

Bir sanat yapıtının varolmasının nedeni onun yaratıcısıdır. Yaratıcısı olmaksızın bir metinden söz etmek olanaklı değildir, dolayısıyla metin çözümlemesi sırasında yaratıcının kişiliği, yaşamı ve onun yaşam ortamına tarihsel

¹²R. Wellek, A. Warren. **Yazın Kuramı**, Çevirenler: Y. Salman, s. Karatay (İstanbul: Altın Kitaplar, 1982) s. 17

ve kültürel bakış açılarıyla yaklaşmak dışsal çözümlemenin başvurduğu yollardan biridir.

Yaratım süreci sırasında, yaratıcının ortaya koyduğu karakterlere ve kişiliklere ruhsalimsel açıdan yaklaşmak da çözümleme yollarından birisidir. Yazınsal çözümlemede toplumsal etmenlerde önem kazanır.

"Yazın toplumun yarattığı dili kendi aracı olarak kullanan toplumsal bir kurumdur. Simgencilik, şiirde ölçü gibi geleneksel yazın araçları, yapıları bakımından toplumsaldır...yazın 'yaşam temsil eder'; 'yaşam' da büyük ölçüde toplumsal bir gerçekliktir, ama doğal dünya, bireyin iç dünyası ya da öznel dünyası da yazınsal 'öykünme' nin nesneleri olmuştur."¹³

Metine diğer sanatlarla olan ilişkisi bağlamında yaklaşmak, örneğin; müzik, yontu, dans gibi bir başka sanat dalının, yazınsal veya sinematografik metine olan etkisini de incelemek çözümleme yollarından biridir.

Yazınsal metin incelemesine içsel açıdan da yaklaşılabılır. İçsel yaklaşımda metine has yapı gözönünde tutularak çözümleme yapılması söz konusudur. Sanat yapıtının varoluş biçimi, anlatıyı oluşturmaının özü ve biçimi gibi etmenler, içsel çözümlemede önem kazanır.

"...Bugün özellikle dilbilim ve yazınsal göstergebilim alanında yapılan araştırmalar ve geliştirilen yöntemler sonucu, metnin çözümlenmesinde çok ileri adımlar

¹³A.g.y. s. 122

atılmıştır. Artık yapıttan önce bir ön gerçeğin bulunmadığı ve yapıtın dış gerçekliğin nesnel bir tanığı olamayacağı düşüncesi egemendir. Yazınsal metnin kendine özgü ayrı bir gerçekliği vardır ve asıl önemli olan da onun özerk yapısını çözümlemektir. Yazınsal metni tamamlanmış, bitmiş bir nesne, bir dünya olarak değil, yeniden yaratılan bir **özyaşam, yeniden doğan** bir evren olarak çözümlemektir.¹⁴

Sanat yapıtı nedir, nerede aranmalıdır, nasıl varolur gibi sorulara verilebilecek olan yanıtlar yapıtın çözümlenmesinin yolunu açacaktır. Sanat yapıtı yazınsal bir metinse, bir grup sesler dizisinden oluşacaktır. Eğer bu metin görsel bir metinse, ard arda gelen görüntüler metni oluşturacaktır. Sözler, sesler ve görüntülerden oluşan sanat yapısında imgeler, eğreltileme, mitler, simgeler vardır. Çözümlenen metin yazınsal bir metinse onun özüne ve biçimine olan yaklaşım da çözümlemede önem kazanacaktır.

Film metinleri görsel imgelerle oluşur. Jean Mitry' e göre: "sinemanın temelleri imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir." ¹⁵

Sinematik görüntüler belli bir biçimde ard arda eklenerek (kurgulanarak) bir metin oluşturulur. İstenirse görüntülerin yerleri değiştirilebilir, bu da metnin anlamının değişmesine neden olur.

¹⁴Bahadır Gülmez, "Yazınsal Metin Çözümlemeleri İçin Öneriler" **Eğitim Fakültesi Dergisi**, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1987) s. 1-2

¹⁵Oğuz Adanır, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, (İzmir: 1986) s. 101

"Kuleşov'la ilginç bir deney yaptık. Bir iki film den ünlü Sovyet oyuncusu Mosjukin'in bir çok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiç bir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimlerini seçtik. Hepsi birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçalarıyla birlikte üç ayrı yoldan birleştirdik. Birincisinde Mosjukin'in omuz çekiminin ardından bir masa üzerindeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjukin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjukin'in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekimine eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirmeyi, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununna hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına bakışındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kıızı seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk."¹⁶

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, yalnız başına anlam taşımayan görüntüler, bir önceki veya takip eden görüntüler aracılığıyla farklı anlamlara ulaşabilmekte ve farklı duyguları uyatabilmektedir.

Tek başına bağımsız olan görüntü, seçilmiş parçalarla belli anlamlara yönelebilmek olanağına sahip olmaktadır. Sinematografik anlatı bir dizi çekimin ardarda, belli duygu ve düşüncüyü aktarmaya yarayacak biçimde, birleştirilmesi sonucunda oluşmaktadır. Oluşturulan bu anlatının okunmasıyla

¹⁶ V.I. Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, Türkçesi: Nijat Özön (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966) s. 182 - 183

(çözümlemesi) ilgili bir çok araştırmalar yapılmıştır.

"Resim sanatını ve plastik sanatları algılama konusunda yapılan ruhbilimsel araştırmalar, seyircinin bakışının metin boyunca gezindiğini ve bir çeşit 'okuma' sırası oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Oysa filmdeki parçalara bölme işlemi bu sürece ilksel yönden bir yenilik getirmektedir. Birincisi: Okumanın sırası zorlayıcıdır ve açık seçik saptanmıştır, böylece bir söz dizimi (syntax) oluşur. İkincisi: Bu diziliş psiko - fizyolojik bir mekanizmanın yasalarına değil, sanatsal bir düşüncenin amacına, belli bir sanat türünün dil kurallarının boyun eğmektedir."¹⁷

4.2.1 Metin Çözümlemesinde Eğreltileme ve Düzdeğişmece Kavramları

Eğreltileme ve düzdeğişmece, anlam iletmenin iki önemli biçimidir. Eğreltilemede, iki şey arasındaki ilişki, benzerliğin kullanılmasıyla bildirilir. Düz değişmecede çağrışıma dayalı bir ilişki vardır. ¹⁸ Metinlerin anlamlarını çözümlemede eğreltileme (metaphor) ve düzdeğişmeceden (metonymy) yardım alınır. Eğreltilemede nesne ya da kişiye özgü niteliklerin bir gerçeklik düzleminden diğerine aktarılması söz konusudur.

Eğreltileme edebiyatta mecaz olarak adlandırılan olgudur. Sözcüklerin gerçek anlamları dışında kullanılması

¹⁷Lotman, A.g.y. s. 37

¹⁸Arthur Asa Berger, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Editörler: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993) s. 29

sanatı olarak bilinir. Anlatımı canlı kılmak amacıyla eğretilmeye başvurulur. Örneğin: "zil zurna sarhoş olmak" deyiminde olduğu gibi.

Eğretilme filmde de kullanılır. "Filmde eğretilmenin iyi bir örneği Chaplin'in *Altına Hücum* filmindeki ünlü sahnedir. Bu sahnede Chaplin ayakkabısını pişirir ve makarna yer gibi ayakkabısının bağını yer."¹⁹

Düzdeğişmecedde ise, benzetme amacı güdülme-sizin bir kullanım söz konusudur. Dilde yaygın olarak kullanıldığı gibi, sinema, televizyon ve reklamlarda, son yıllarda video kilplerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Örneğin filmde Beyaz Sarayın gösterilmesi A.B.D.'ye veya Kremlin Sarayının Gösterilmesi Sovyetler Birliği'ne veya Rusya'ya karşılık gelebilir.

"Sözs-el çağrışımların önemli bir kısmı ikonik göstergelerle ifade edilemez. Şarap içme~ bir bardak veya kupadan içme dışında ikonik olarak ifade edilemez... İkonik göstergelerle ifade edilen çağrışımlar da vardır. " Asa ellerinden kayıp gitti", " O gücünü yitirdi" anlamındadır, kolaylıkla ikonik göstergelerle gösterilebilir. Bu özel durumda anlamın çağrışımsal özelliği onun gerçek doğasının gösterge olduğu nesnede bulunur. Bu görsel çağrışımın klasik durumudur. belli durumlarda görsel çağrışım bütünü bir parçayla temsil eder. Biz kolaylıkla birisinin kafasını kesen kılıçlı bir elin resmini kolaylıkla hayal

¹⁹A.g.y. s. 29

edebiliriz. ²⁰

4.2.2 Çözümlemede Dizisellik ve Dizimsellik Kavramları

Anlam oluşturma ve çözümlemede eğreltilme ve düzdeğişmecenin yanı sıra başka kavramlardan da söz etmek olanaklıdır. Bunlar; dizisel (*paradigmatic*) ve dizimsel (*syntagmatic*) kavramlarıdır. Bir gösterge sistemi dizisel ve dizimsel olarak düzenlenir.

"Metin, filmin mesajlarını dizimsel (*syntagmatic*) ve dizisel (*paradigmatic*) olmak üzere iki eksen üzerinde düzenlenmektedir. Syntagmatik eksen, metnin zinciri içinde birbirine bağlanan yatay mesajlar akışıdır. Metnin anlatımsal şemasının tüm çalışmaları, mesajların karmaşık dokusu içinde syntagmatik anlamlandırmanın belli çizgilerin izleme girişiminde bulunmaktadır. Onlar, anlamlandırmanın 'neyin neyi izlediği' seviyesine bakmaktadır....ve her metin, seçiciliğin dikey bir boyutuna sahiptir. Filmler, paradigmalar (diziler) yaratarak ve bunlar üzerinde durarak anlam oluşturmurlar."²¹

Dizimsel yapı yatay eksende birbiri ardına gelen görüntülerle oluşur. Yanyana gelen bu görüntüler, sinematografik metni oluşturur. Bir başlangıcı, gelişmesi ve sonucu vardır. Doğal olarak bu yan yana gelişler gelişigüzel

²⁰Maria R. Mayenova, "Verbal Texts and Iconic Visual Texts" **Image and Code**, Editör: Wendy Steiner (Michigan: University of Michigan, 1981) s. 134 - 135 (Yazarın Çevirisi)

²¹J.Dudley Andrew, 1995, s. 246

değil, bir anlam oluşturacak biçimdedir.

Dizisel yapıdaysa düşeylik söz konusudur. Bu ekseninde, kamera açıları, ölçekler, aydınlatma, müzik gibi kavramlar bulunur. Bu kavramlar dizisi içinden, sinematografik anlatımla örtüşenler seçilerek kullanılır. Görüntü yönetmeni veya yönetmen anlatımı sağlayacak ölçeği seçerek kullanır. Dizimsel ve dizisel eksenler, görüntüsel anlamın yaratılması kadar, bu görüntülerin çözülmesi ve anlaşılması açısından da önem taşımaktadır.

"Sinema göstergebilimi açısından görüntülerin dizimsel düzenlemeleri çok önem taşıyan bir konudur. Çünkü her görüntü, tek başına anlamı olmasına karşın, başka görüntülerle - kesme kurgu yöntemiyle - ayırım oluşturmak durumundadır. Ayrık birimler olmamalarına karşın görüntüler dizimsel düzenlemede yer alırlar. Bir görüntü öbürüne hiç benzemezken, anlatı filmlerinin çoğu dizimsel düzenlemeleri açısından birbirlerine benzerler. bu nedenle de filmsel anlatı durağanlaşmıştır. Bu yinelemelerden ötürü nerede ise değişmez biçimler oluşturulmuştur. Sinemaya eşsüremlî (synchoronic) yaklaştığımızda onların hiç değişmediği izlenimi ediniriz. Oysa konuşulan diller üzerinde yapılan bir çok artsüremlî (diachoronic) araştırmalar bu dillerin dönüşüm içinde olduklarını kanıtlamıştır."²²

Dizimsel çözümlemede, birbiri ardına eklenen çekimlerin, birbirleriyle olan ilişkileri sorgulanır. Dizimsel ilişkide görsel parçacıklar birleşip yeni anlamların ortaya çıkmasını

²²Seçil Büker, "Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı", **Kurgu 4** (Eskişehir: E.I.T.I.A, IBF Yayınları, 1981) s. 156

sağlar. Bu anlamlar, yönetmenin düşüncesinde oluşturduğu metnin somut biçimde ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Sokolov'un yapıtını Türkçeleştiren Arslanyürek'in çevirenin önsözü bölümünde aktardığı gibi;

"...her kadr kendi başına, izleyiciye görsel bir enformasyon iletir. Ve Lev Kuleşov'un dediği gibi, 'tek başına bir kadrın içeriği, değişik içerikli iki kadrın, birleştirilmesi kadar önemli olamaz.' Eisenstein'in deyişiyle de, iki kadrın birleştirilmesi, ikisinin içeriklerinin toplamından daha çok yeni bir içeriğe benzemektedir. Fakat bu yeni içerik izleyicinin beyninde oluşmaktadır ve insan beyni bu durumda bir tür katalizör vazifesi görmektedir."²³

Dizisel eksende, kamera açıları, ölçekler aydınlatma gibi kavramların bulunduğu söz edildi. "Bir metnin dizisel çözümlemesi, metinde saklanmış olan ve anlamı oluşturan gizli bir karşıtlıklar modelinin aranmasını içerir."²⁴

Sözü edilen kavramlar yönetmen ve / veya görüntü yönetmeni tarafından belirlenir ve anlamı oluşturmak üzere sinematografik metinde kullanılır.

4.3 Sinematografik Çözümleme

Film çözümlemesiyle ilgili olarak günümüze dek bir çok

²³A.G.Sokolov, **Sinemada Görüntü Kurgusu**, Çeviren: Semir Arslanyürek (İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 1995) s. 7

²⁴Berger, A.g.y. s. 26

alışmalar yapılmıştır. Kimi alışmalar filmin içeriğine yönelirken kimileri de filmin teknik kodlarına yönelmiştir. Parsa'ya göre; "İçerik zmlemesi ANLAMLANDIRMANIN (signification) temel anlam düzeyinde kalmakta, mesajların yananlamlarıyla ilgilenmemektedir."²⁵

1959 yılında "Universite Libre de Bruxelles" de yapılan çalışma film çözümlemesinde uygulanacak metodolojiyi ortaya koymaya yönelikti ve bu açıdan önem kazanmaktaydı. Brüksel'deki bu çalışmada "Hiroşima Sevgilim" adlı film incelenmişti.

Sözü edilen çalışma niversitenin sosyoloji enstitüsü tarafından düzenlenmiş ve değişik akademik disiplinlerden ğretim görevlileri ve öğrenciler bu çalışmada yer almıştı. Çalışmada: "Film zmlemesi nasıl yapılır?" ve "Film çalışmalarına ne tür metodolojik yaklaşımlar uygulanabilir?" sorularına yanıt aranmaya çalışılmıştır.²⁶

"Seminer üç farklı perspektiften analitik yaklaşımı benimsemiştir. Bunlar: Bir yöntem (process) olarak film; sinema olarak film; uyarlama (transcription) olarak film başlıklarını taşımaktadır."²⁷

"Bir Yöntem olarak film" başlığıyla yapılan çalışmada, filmik çalışmanın unsurlarından her biri bütünden soyutlanarak ele alınır ve çözümlenir. Filmin teması, karakterleri, filmik dili biçimi tek tek ele alınır.

²⁵Seyide Parsa, **Televizyon Estetiği** (İzmir: Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yay., 1994) s. 127

²⁶Etzkowitz, A.g.y. s. 19 - 20

²⁷A.g.y., s. 19

Filmin sinema olarak ele alınmasında, filmin senaryo yazarı ve yönetmeninin (author), filmin yöntemiyle ilgili ilk düşünceleri ele alınır, çalışmanın ikinci aşamasındaysa hem izleyicilerin, hem de eleştirmenlerin tepkileri kaydedilerek filmin etkisi belirlenir. Son olarak da filmin tanıtımıyla ilgili sorunlar açıklanmaya çalışılır.

Uyarlama olarak film bölümündeyse, film, metin, müzikal ifadeler, görsel ifadeler ve filmin topografisi her çekimin kamera açısı, kamera hareketi ve çekimlerin süresi açısından incelenir.²⁸

Film çözümlemesi için bir çok çalışmalar yapıldığından yukarıda söz edildi. Yukarıda sözü edilen çözümleme çalışmalarının yanı sıra, sinematografik bir metne değişik yollardan da yaklaşılabılır. Çözümlenen bir filme , a) anlatı yapısı, b) kişiler ve kişilerarası ilişkiler, c) diyaloglar, d) yansıtılan tutum ve değerler açısından yaklaşılabileceği gibi, filmin her sahnesinin çekim çekim çözülmesi açısından da yaklaşılabılır.

Bunun için; a) çekimin hareket, dekor, kişiler, gibi öğeler açısından betimlenmesi, b) çerçeveleme ve ölçek, c) kamera açısı, d) kamera hareketleri, e) aydınlatma, f) ses ve müzik, g) geçişler (kesme, silme, bindirme vb.) gibi etmenler ele alınıp incelenir.

Bunlar dışında sinematografik bir metne; a) olayların dizisi, b) olaylara bakış açısı, c) karakterler, d) filmin genel atmosferi açılarından bakmak da olanaklıdır.

²⁸A.g.y., s. 19 - 21

Filmde bakış açısının varlığı devamlılığı ve tutarlığı sağlar. Sinemada dört değişik bakış açısından söz etmek olanaklıdır. Bunlar: a) nesnel bakış açısı, b) öznel bakış açısı, bu bakış açısında kamera eyleme katılır, c) öznel betimleyici bakış açısı, bu yönetmenin bakış açısıdır, d) doğrudan olmayan öznel bakış açısı. Nesnel bakış açısında kamera bir pencereden bakar gibidir. Pencerenin içinde olup bitenler, dışarıdaki izleyici tarafından seyredilir. Nesnel bakış açısı bu etkiyi sağlamak için olabildiğince durağan bir kamera kullanımını beraberinde getirir. Kameranın durağan kullanımı kamera ve nesne arasında duygusal bir mesafenin oluşmasına neden olur. Nesnel bakışta kamera açısı normaldir. Öznel bakış açısında kamera eyleme katılır. Kamera açıları olağan dışıdır. Çok yüksek ve çok alt açılardan söz etmek olanaklıdır. ²⁹

Kamera hareketleri filmin ritmini ve onun görsel biçimini oluşturur. Görüntü yönetmeninin biçemi, kamera hareketleri, kameranın pozisyonu, ölçekler, ışığın ve rengin kullanılmasıyla ortaya çıkar.

" (sinematografik) görüntünün aslı harekettir. Bir çekim (shot) içindeki hareket veya çekimden çekime olan hareket görüntüye 'sinematik' olarak karşılık gelir, anlam görsel olanın içsel hareket ve ritminden türer veya hareketlerin karşılıklı etkileşmesiyle oluşur." ³⁰

Çekim içindeki kamera hareketlerinin bir anlamı olmak durumundadır. Kamera hareketlerinin gelişigüzel düzenlenmesi

²⁹Joseph M. Boggs, **The Art of Watching Films**, (California: The Benjamin / Cummings Publishing Co., Inc., 1978) s. 98 - 101

³⁰Etzkowitz, A.g.y., s. 50

beklenemez. Kameranın hareketi olay örgüsünün açıklanmasında, en önemli belirleyicilerden biridir. Hareketler farklı anlamlar taşır.

Yavaş kamera hareketleri mekanı, olayı tanıtır, hızlı kamera hareketleri bir düzensizlik duygusu yaratabilir. Kaydırma hareketi anlatımda devamlılığın kurulmasını sağlarken izleyiciyi de eylemin içerisine sokar, çevrinme mekanı ve eylemi tanıtır; süreklilik duygusunu oluşturur. Durağan görüntüler, zaman ve uzay devamlılığını yok eder. Optik kaydırma (zoom) hareketi, şok etkisi yapar, olayı ve / veya eylemi işaret eder. Dramatik vurgulamayı sağlar. Her bir kamera hareketi, çekim ölçeği gibi etmenler, aydınlatma, renk, ses gibi diğer teknik kodlar bir filmin çözümlenmesinde önemli roller oynayan öğelerdir.

4.4. "Jules ve Jim" ve "Sersemi Aşıklar" Filmlerinin Çözömlenmesi

Yeni Dalga Sineması'nın ayırdedilebilen bir takım ortak özellikleri vardır. Yeni Dalga yönetmenleri ve görüntü yönetmenlerinde bu akıma özgü özellikleri izlemek olanaklıdır.

Bu bölümde Raoul Coutard'ın görüntü yönetmenliğini yaptığı iki film "Jules ve Jim" ve "Sersemi Aşıklar" çözümlenmeye çalışılacaktır. Çözömleme için bu filmlerin seçilmiş olması rastlantı değildir. Raoul Coutard Yeni Dalga'nın önemli görüntü yönetmenlerinden biri olup diğer Yeni Dalga yönetmenleri tarafından izlenmiş ve "günün ışığı" adını verdiği aydınlatma biçimiyle geleneksel Hollywood aydınlatma kalıplarının kırılmasında önemli etkisi olmuştur.

Çeşitli kaynaklar ve eleştirmenler Coutard'ı bir öncü olarak görmekte ve çalışmalarını oldukça yetkin bulmaktadırlar.

4.4.1 "Jules Ve Jim" Filminin Çözömlemesi

Jules ve Jim'in filmik örgüsü aşağıdaki gibi gelişmektedir:

Jules ve Jim Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan ve

1930'lu yıllarda Hitler'in güçlenmesine dek süren bir öyküdür.

Jules bir Alman gencidir, Jim ise Fransız. Her ikisi de 1914 öncesinde Paris'te bohem bir yaşam sürmektedir. Yaşamlarına tesadüfün bir genç kız girer. Bu Catherine'dir. Catherine marjinal bir tiptir. Jules ve Jim her ikisi de bu genç kıza aşık olurlar. Bu arada Birinci Dünya Savaşı çıkar, savaş sırasında Jules ve Jim karşıt cephelerde savaşırlar, ancak yazışmaları tarafsız bir devlet aracılığıyla sürer. Jules ve Catherine bu arada evlenmiş ve bir çocukları olmuştur.

Savaşın bitiminde Jim, eski arkadaşları Jules ve Catherine'i Almanya'da ziyaret eder ve onların yaşadığı köye gider. Jim'in Almanya'ya gitmesi eski aşkın canlanmasına sebep olur; Catherine Jules ve Jim arasında bir seçim yapmalıdır, dengeler bozulur, kişiler ve ilişkiler zaman zaman gerginleşir.

Jim ve Catherine evlenmeye karar verirler, bu dönemde Jules ve Catherine Fransa'ya döner, orada yerleşirler. Jim ve Catherine evlenmeye karar verirler, ancak Jim ve Catherine'in içinde bulundukları otomobil bir köprüden aşağı uçar ve her ikisi de ölür.

Filme İlişkin Bilgiler:

Yapım: Les Films du Carrosse ve S.E.D.I.F.

Yönetmen: François Truffaut

Uyarlama ve diyaloglar: François Truffaut ve Jean

Gruault Henri Pierre Roche'un romanından

Oyuncular

Catherine: Jeanne Moreau

Jules: Oscar Werner

Jim: Henri Serre

Gilberte: Vanna Urbino

Albert: Boris Bassiak

Sabine: Sabine Haudepin

Therese: Marie Dubois

Kafe müsterisi: Jean - Louis Richard

Kafe müşteri: Michel Varesano

Kafedeki sarhoş: Pierre Fabre

Albert'in arkadaşı: Bernard Largemains

Mathilde: Elen Borer

Ses: Michel Subor

Teknik Kadro

Görüntü yönetmeni: Raoul Coutard

Kurgu: Claudine Bouche

Yönetmen Yardımcıları: Georges Pellegrin ve Robert

Bober

Müzik: Georges Delerue

Şarkı: "Le Tourbillon" Söz ve Müzik - Bassiak

Tür: Siyah - Beyaz

Ekran: Cinepanoramic

Dağıtım: Cinèdis

Süre: 105 dakika

İlk Gösteri 23 Ocak 1962 Studio Publicis ve Vendome

(Paris)

1962 Mar del Plata Festivali En İyi Yönetmen

Ödülü

Sahne ve çekim sayısı:

Yönetmenliğini François Truffaut'un, görüntü yönetmenliğini ise Raoul Coutard'ın yaptığı Jules ve Jim toplam 95 sahne ve 573 plandan oluşmaktadır.

Renk:

Film tümüyle siyah - beyaz çekilmiştir.

Giysi ve dekor:

"Jules ve Jim"'de giysiler dönemin karakterlerini yansıtmaktadır, karakterlerin tümü dönemin gerçeklerine uygun giyinmiştir.

Dekor ise doğal mekanlardan oluşmaktadır. Sokaklar, evlerin içleri, otel, kafe gibi mekanların tümü o döneme özgü çizgileri başarıyla yansıtmaktadır. Aynı biçimde kullanılan aksesuarlar da döneme özgüdür.

Filmdeki mekanlar:

Filmde;

Paris sokakları

Fayton içi ve taksi içi

Jules'ün dairesi

Gilberte'in dairesi

Jim'in evi

Kafe ve kır lokantası

Albert'in dairesi

Jimnastik Salonu

Adriyatik'te bir ada

Catherine'in dairesi

Kırlar

Plaj

Kır evi

Tiyatro ve sinema salonları

Savaş alanları

Gar

Şale

Otel ve han odaları

Krematoryum ve mezarlık gibi mekanlar bulunmaktadır.

Filmin İncelenmesi:

Filmin Başlangıcı; Filmin içinde yer alan onüç çekimden oluşmaktadır. Bu çekimlerin her biri değişik mekan, nesne ve kişilere aittir. Bu bölümde Jules ve Jim'in, yaşamları, ilişkileri, dostlukları ortaya konmaktadır.

Sahne 1. Paris Sokakları-Gece

Tanım: Karanlık sokaklarda yürüyen Jules ve Jim, iki anarşist duvara slogan yazmaktadır. Jules ve Jim'i görünce işlerine ara verirler. Bu arada erkek olan anarşist (Merlin) kadını (Therese) dövmeye hazırlanır. Kadın Merlin'in elinden kurtulur ve Jules ve Jim'e sığınır.

Çekim sayısı:5

Alıcının devinimi: Alıcı sürekli hareket halinde, çevrinme, optik kaydırma, kaydırma gibi hareketlerle olayı

izler.

Aydınlatma: Gece sokakta olabilecek bir aydınlatma var. Anarşistlerin sert gölgeleri duvara düşüyor. Sıradışı bir aydınlatma söz konusu değildir.

Sahne 2: Bir Faytonun içi

Tanım: Therese faytonda Jules ve Jim'in arasındadır.

Çekim sayısı:1

Alıcının devinimi: Faytonun içinde elde kullanılan bir alıcı, bu sahne tek çekimde bitmektedir, alıcı sabit.

Aydınlatma: Tek bir ışık kaynağıyla aydınlatılmış bir mekan, sert gölgeler yok.

Sahne 3: Küçük Bir İç Bahçe

Tanım: Küçük bir iç avluya giren Therese ve Jules

Çekim sayısı:1

Alıcının devinimi: Alıcı çevrinmeyle avluya girişi ve merdivenleri çıkışı takip eder.

Aydınlatma: Seçici bir aydınlatma söz konusudur. Merdivenler ve avlu girişi aydınlatılmıştır, avlunun diğer kısımları karanlıktadır.

Sahne 4: Jules'ün dairesi

Tanım: Odaya giren Jules ve Therese, Jules kibrit arar, lambayı yakar. Oda da oturup, sigara içerler Therese, sigarayla buharlı lokomotif numarasını yapar.

Çekim sayısı:7

Alıcının devinimi: Alıcı elde sürekli takip halinde.

Aydınlatma: Odaya girdikleri an karanlık, kibritle lamba yakıldıktan sonra oda aydınlanıyor. Doğal olarak bir gaz lambasının odayı o denli aydınlatması söz konusu olamaz. Ancak oda içinde yapılmış olan aydınlatma yumuşak ve doğal, gölgeler oluşmamış. aydınlatma kaynakları tavandan veya reflektörlerden yansıtılarak dolaylı olarak yönlendirilmiş.

Sahne 5:Gilberte'in Dairesi

Tanım: Gilberte ve Jim Gilberte'in yatağı üzerinde oturmaktadır. Jim ayağa kalkar ve pencereden dışarı bakar.

Çekim sayısı: 1

Alıcının devinimi: Alıcı tek çekimden oluşan bu sahnedeki olayları çevrinme ile takip eder.

Aydınlatma: Oda içinde olabilecek doğal aydınlatma görülmektedir. Gölgeler yoktur, aydınlatma kaynakları dolaylı yönlendirilmiştir.

Sahne 6: Dış Sokak, Jim'in evi, şafak vakti

Tanım: Jim sokakta evine doğru yürür. Sokakta bir kaç kişi vardır.

Çekim sayısı:1

Alıcının devinimi: Alıcı bu sahnede, Jim'i çevrinme ve kaydırmayla takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, sabah güneşinin oluşturduğu uzun gölgeler

Sahne 7: Bir kafenin salonu - gün

Tanım: Jules ve Jim ve Therese birlikte kafeye girer. Therese onlardan ayrılır. Jules ve Jim bir masada sohbet eder. Daha sonra Jules masanın üzerine bir kadın portresi çizer.

Çekim sayısı: 6

Alıcının devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, elde kullanılıyor ve sürekli olarak olayları ve karakterleri takip ediyor.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma. Doğal gün ışığı, kafenin önünde ve içinde var olan doğal gün ışığı kullanılmış.

Sahne 8: Albert'in dairesi

Tanım: Jules ve Jim, Albert'in dairesine girer; daha sonra projeksiyon makinasıyla bir takım heykellerin fotoğrafları izlenir.

Çekim sayısı: 20

Alıcının devinimi: Alıcı sürekli takip halinde, çevrinmelerle olayları ve kişileri izler.

Aydınlatma: Önce doğal ev ortamı ışığı, daha sonra olaylar projeksiyon makinasından ve duvardan yansıyan ışığı altında gelişir.

Sahne 9 Dış, Adriyatik'te bir ada

Tanım: Yazlık giysilerle Jules ve Jim, Adriyatikte bir adada gün ışığına çıkan antik heykelleri açık hava müzesinde incelemektedir.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, çevrinme ve kaydırmalarla kişi ve olayları takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 10: Dış- Paris (Sokaklar - Metro - Eyfel Kulesi)

Tanım: Dönemin Paris sokakları ve çeşitli görüntüler

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı hareket halinde, çevrinme ve kaydirmalarla konuları tanıtır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 11: Jimnastik Salonu -İç- Gün

Tanım: Jimnastik salonundan genel çekim, spor yapan çok sayıda insan, boks ve eskrim yapanlar çoğunluktadır. Jules ve Jim boks yapmaktadır. Spora ara verip konuşurlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı uzun uzun çevrinmelerle Jules ve Jim'i ve diğer spor yapan insanları görür. alıcı sürekli eldedir.

Aydınlatma: Doğal salon ışığı. Gölgeler yok, yumuşak bir aydınlatma söz konusu.

Sahne 12: Jimnastik salonunun duşları

Tanım: Yanyana iki kabinde iki arkadaş duş yapar ve bağıra bağıra konuşurlar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı elde ve çevrinme ile konuşan ve yıkanan arkadaşları takip eder.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma, aydınlatma kaynakları dolaylı olarak konuya yönlendirilmiş. Gölgeler yok.

Sahne 13: Jules'ün dairesi, iç - bahçe

Tanım : Jules ve Jim bir bahçe masasında otururken, aralarında Catherine'in de olduğu üçlü bir grup merdivenlerden iner. Arkadaşlar onları karşılamaya gider. Catherine, adadaki heykele benzetilir.

Çekim Sayısı: 14

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde , optik kaydırma ve çevrilmeler var.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 14: Jimnastik salonu - iç

Tanım: Jules ve Jim jimnastik salonunda masaj yaptırırlar, bir yandan da bir metni okurlar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit

Aydınlatma: Jules ve Jim'i aydınlatacak biçimde aydınlatma yapılmış, doğal aydınlatma havası var.

Sahne 15:Catherine'in dairesinin merdivenleri-gece

Tanım: Jules ve Jim, Catherine'in dairesine giderler.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile ikisini takip eder. Bir ara alt açıyla Jules'ü alır.

Aydınlatma: Merdivenlerde sert gölgeler, aydınlatma kontrastı fazla.

Sahne 16: Catherine'in odası

Tanım: Jules ve Jim, kapı görevi gören perdeyi kaldırarak Catherine'in odasına girer. Catherine erkek kılığına girmek için paravanın arkasına geçer, erkek kılığıyla çıkar, bir bıyık çizip puro yakar.

Çekim Sayısı: 9

Alıcının Devinimi: Alıcı oda içinde çevrinme ile kişi ve olayları takip eder.

Aydınlatma: Odanın içinde, olması gerektiği gibi bir aydınlatma yapılmış, yumuşak, doğal bir aydınlatma, gölgeler yok.

Sahne 17:Paris sokağı - dış - gün

Tanım : Catherine purosunu ağzında, erkek olmaya öykünerek

yürür, bu arada bir adam Catherine'i erkek sanarak ateş ister. Üç kişi yarış eder.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, çevrinme ve kaydırmalarla kişi ve olayları takip eder. Yarış sırasında alıcı da koşarak onları takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 18:Catherine'in odası - gün

Tanım: Catherine, tatile gitmek için hazırlık yapmaktadır, Jim ona yardım etmektedir, Catherine bir takım mektupları yakar, bu arada geceliği tutuşur, Jim'in yardımıyla zorla söndürülür.

Çekim Sayısı: 19

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli takip halinde, çevrinmeler ve optik kaydırma var.

Aydınlatma: Doğal oda içi aydınlatması, aydınlatma kaynakları dolaylı yerleştirilmiş, tavandan yansıtılarak yapılan aydınlatma söz konusu.

Sahne 19: Dış - kırlar

Tanım: Jules, Jim ve Catherine deniz kıyısında kiralık bir ev ararlar. İstedikleri evi bulurlar. Eve yerleştikten

sonra kırlara gezmeye çıkarlar.

Çekim Sayısı: 22

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, izleyiciye mekanı ve binayı tanıtır, zaman zaman binanın alt açıdan çekimleri izlenir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 20: Plaj

Tanım: Jules ve Jim denize girerken, Catherine bir yandan kitap okur, bir yandan güneşlenir. Daha sonra bisikletlerini alıp plajdan ayrılırlar. Jules bu arada Catherine'le konuşur, evlenme teklif ettiği öğrenilir. Üçlü bisikletlerine binerek yola çıkarlar.

Çekim Sayısı:12

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırmalarla üçlüyü takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 21: Dış- kirevi

Tanım: Jules ve Jim domino oynarken, Catherine duvar

kenarında bir bankta oturur bir yandan da iki arkadaşa bir şeyler anlatmaya çalışır. Erkekler ilgisizdir. Bir ara Catherine ayağa kalkar kendini kızdıran Jules'e tokat atar.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 22 Jules'ün dairesi

Tanım :Jim elinde paketlerle içeri girer, Jules ve Catherine için aldığı hediyeleri verir, daha sonra üçlü iç bahçeye inip bir çardağın altında oturur.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli çevrilmelerle takipte.

Aydınlatma: Doğalaydınlatma, bahçede gün ışığı.

Sahne 23 Tiyatro -balkon - gece

Tanım: Balkonda diğer seyircilerle birlikte üç arkadaş oyunu izler.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi:Alıcı durağan

Aydınlatma: Işık ve gölgeler aracılığıyla oyunun bittiği ve perdenin kapandığı farkedilir. Bir tiyatro salonunda olması gereken türde aydınlatma.

Sahne 24: Seine rıhtımları - gece

Tanım: Jules, Jim ve Catherine tiyatro çıkışı rıhtımda yürür. Jim ve Jules tartışmaktadır. Catherine konuşmalarını protesto için kendini Sen nehrine atar. Daha sonra Jules ve Jim koşarak onu nehirden çıkarırlar ve yakındaki bir taksiye binerek giderler.

Çekim Sayısı: 26

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, çevrinme ve kaydırmalarla üçlüyü takip eder. Catherine'in nehre atlaması sırasında alıcı sabit.

Aydınlatma: Çok karanlık bir ortam, üçlü ön taraflarından aydınlatılıyor. rıhtım bölge bölge aydınlatılmış, sert gölgeler var. *Chiaroscuro* aydınlatması uygulanmış.

Sahne 25 İç - taksi

Tanım: Catherine ıslanmış halde iki arkadaşın arasında oturmaktadır.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit.

Aydınlatma: Tek aydınlatma kaynağı ile - üçlü aydınlatılmış.

Sahne 26 kafe - iç

Tanım: Jim kafeye gelmiş, Catherine'i beklemektedir, uzunca bir süre bekler, bir masada sarhoş bir müşteri, diğer masalarda konuşan insanlar vardır. Jim beklemekten sıkılır ve şapkasını giyerek kafeden uzaklaşır.

Çekim Sayısı:21

Alıcının Devinimi:Alıcı devinim halinde, sürekli çevrinmelerle kişi ve olayları takip eder, çerçevenin enini daraltmak için sağda ve solda örtü kullanılmıştır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 27: Kafenin terası - dış

Tanım: Catherine Jim ile buluşmaya gelir, ancak bulamaz çevresine bakınır ve gider.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Catherine'i takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 28 - 29 Jim'in dairesi- gece, Jules'ün dairesi gece

Tanım: Jules ve Jim kendi dairelerinde karşılıklı telefonla konuşmaktadır. Catherine ve Jules yataktadır, Jim de kendi dairesinde yataktadır.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit ve çevrinmelerle konuşmayı karşılıklı dairelerde takip eder.

Aydınlatma: Doğal gece aydınlatması, aydınlatılmış, gölgeler yok.

Sahne 30: 1914 - 1918 Savaşı

Tanım: Haber filmlerinden savaşı izleriz. (Bu sahne de ve diğer savaş sahnelerinde kullanılan savaş görüntüleri ve haber filmleri Ordu Sinema Servisi ve Pleiade Film tarafından kullanılması için François Truffaut'a verilmiştir.)

Çekim Sayısı: 44

Sahne 31: Paris'te bir sokak

Tanım: Jim ve Gilberte bir Paris sokağında kolkola yürür. Jim üniformalıdır ve izinli olarak gelmiştir.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, çevrinme ile çifti izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 32 : Alman hatları (dış - sonra siperin içi)

Tanım:Haber filmleri ve Jules'ün siperde mektup yazan görüntüleri iç içe. Savaş sonrası zafer görüntüleri haber filmlerinden alınmış.

Çekim Sayısı:32

Alıcının Devinimi: Jules'ün fotoğraflandığı bölümlerde alıcı hareketli, çevrinimelerle Jules'ü izler.

Aydınlatma: Haber filmlerinde doğal aydınlatma, Jules'ün mektup yazdığı çekimlerde doğal mum ile aydınlatma havaşı yaratılmış.

Sahne 33 : Ren kıyısı (Fransa ve Almanya) çeşitli yerler

Tanım: Jim Ren kıyısında ve askeri mezarlıkları dolaşır.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı devinim halinde, çevrinmelerle izler, kuşbakışı çekimler için alıcı helikopterdedir.

Aydınlatma:Aydınlatma doğal günışığı.

Sahne 34: Küçük bir Alman garı

Tanım: Tren kırlardan ve ormanların arasından geçerek küçük bir gara ulaşır. Catherine ve kızı Sabine'in Jim'i karşılamasından sonra orman yolunda ilerleyerek şaleye giderler.

Çekim Sayısı:8

Alıcının Devinimi: Alıcı helikopterden garı görür devinim halinde, garda ise parmaklıklar arasından kaydırma ile Jim'i karşılayan Sabine ve Catherine'i görür. Orman yolunda uzun bir kaydırma ile üçlüyü izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 35: Şalenin içi

Tanım: Şalenin camından içeri giren Jules, Jim, Catherine ve Sabine görülür. Salonun içinde grubu koltuklarda görürüz.Salonda sohbet ederler.

Çekim Sayısı: 19

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde konuşan dörtlünün yüzlerine yıldırım panlarla geçişler yapılır. Alıcı çok süratli hareket eder.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma, dışarıdan gelen gün ışığı oldukça belirgin.

Sahne 36: Jules'ün odası

Tanım: Jules'ün odasında Catherine ve Jim.

Çekim Sayısı:1

Alıcının Devinimi: Alıcı önce uzun bir dairesel çevrinme ile odayı tanıtır, daha sonra Catherine ve Jim'i görür.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma

Sahne 37: Birinci kat sahanlığı

Tanım: Catherine ve Jim sahanlıktadır. Catherine kapıyı açar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Küçük bir çevrinme yapılır.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma.

Sahne 38: Catherine'in odası

Tanım: Catherine ve Jim odanın içindedir, daha sonra terasta oynayan Jules ve Sabine'i görürüz. Jules, Jim, Catherine ve Sabine çayıra doğru yürür. Jim ve Sabine eğimli çayırdan yuvarlanırlar.

Çekim Sayısı:12

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, odanın içinde çevrinme, daha sonra sahanlıkta oynayan Jules ve Sabine üst açıdan görülür ve optik kaydırma ile izlenirler. Çayırdaki yuvarlanma sahnesinde alıcı yana kaydırma ile Jim ve Sabine'i izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 39: Jules'ün odası

Tanım: Jules ve Jim odada konuşurlar.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı kaydırma ve optik kaydırma ile iki oyuncuyu izler.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma.

Sahne 40: Dış - şale - gece

Tanım: Jules ve Jim şalenin penceresinde konuşurlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı ikiliyi alt açıdan görür daha sonra ormana yavaş bir çevrinme yapar.

Aydınlatma: Odanın içinden gelen ters ışıktaki iki erkeği önce silüet olarak görürüz, daha sonra ön taraftan yapılan hafif aydınlatmayla yüzleri seçik hale gelir. Doğal aydınlatma.

Sahne 41: Han - Jim'in odası

Tanım: Jim handa odasındadır.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Çevrinme ile han odası ve han odasından sale görülür.

Aydınlatma: Sert gölgeler oluşturan doğrudan aydınlatma söz konusu.

Sahne 42: Sale- iç - akşam

Tanım: Salonda Jules, Jim, Catherine ve Sabine vardır kitap okumakta ve konuşmaktadırlar.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı devinim halinde, yıldırım çevrinmelerle kişiler görülür. Sabine kucağında merdivenlerden çıkılırken hafif üst açıdan Catherine ve Sabine görülür.

Aydınlatma: Doğal, gece ev içi aydınlatması.

Sahne 43: Şale - dış - gece

Tanım: Catherine ve Jim gece ormanda koşar ve yürür. Daha sonra şaleye dönerler.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı koşmaları sırasında çevrinme ve kaydırma ile Jim ve Catherine'i izler. Daha sonra yürümeleri sırasında yana kaydırma ile ikiliyi takip eder. Yürüyüş sırasında öne kaydırma ile Catherine'in ensesi izlenir. Sabit karelerde alıcıya doğru yürünür.

Aydınlatma: Gece ormanda aydınlatma yapılmış, aşırılıklar yok, zaman zaman ağaçların ve yaprakların oluşturduğu gölgeler Catherine ve Jim'in yüzünde izleniyor. Sert, yönlendirilmiş aydınlatma kaynakları kullanılmış.

Sahne 44: Şale'nin çevresinde kırlar

Tanım: Albert, yanında bisikletiyle yürür, Jim ve Jules çimenlerin üzerinde oturmakta, Sabine ise yanlarında oynamaktadır.

Çekim Sayısı: 7

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırma ile oyuncuları takip eder. Jim'in uzun konuşması sırasında alıcı sabittir ve hareket yoktur.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı aydınlatmada kullanılmıştır, ek aydınlatma kaynakları yoktur.

Sahne 45: Şale - iç - gün

Tanım: Salonda, Albert, Jules, Jim, Catherine, Sabine vardır. Albert gitar çalar ve Catherine şarkı söyler.

Çekim Sayısı: 9

Alıcının Devinimi: Alıcı optik kaydırma ve çevrinme ile gitar çalan Albert ve şarkı söyleyen Catherine'i çeşitli ölçeklerde gösterir. Sonunda çevrinme ile Jules'e döner.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ile aydınlatma.

Sahne 46: Dağ yolu- gün

Tanım: Jules, Jim ve Sabine ,Albert, Catherine bisikletleriyle yokuş aşağı oldukça hızla ilerler.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı bisiklette geriye kaydırma ile önlerinden onlarla aynı hızda gider. Bu arada optik kaydırma ve çevrinmeler vardır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 47: Şale - dış - gece

Tanım:Jim ve Catherine şalenin önündedir, konuşmaktadır.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı yana kaydırma ile Jim ve Catherine'i izler.

Aydınlatma: Sert, yönlendirilmiş ve doğrudan bir aydınlatma söz konusu, duvarda sert gölgeler görülür.

Sahne 48: Han - iç - gün

Tanım:Hanın girişinde telefon çalar, hancı kadın telefonu alır ve Jim'i telefona çağırır. Jim telefonla konuşur.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı, küçük çevrinme ve sabit karelerde olayları ve kişileri izler.

Aydınlatma: Sert, yönlendirilmiş doğrudan bir aydınlatma söz konusu, duvarda hancı kadının sert gölgeleri izlenir.

Sahne 49: Sale - dış - gece

Tanım:Jim şalenin merdivenlerini çıkar, Catherine onu beklemektedir, içeri girerler. Cam fonda öpüştükleri görülür.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı kaydırma ile oyuncuları izler.

Aydınlatma: Şalenin girişine aydınlatma yapılmış, öpüşme sahnesi siluet olarak izlenir.

Sahne 50: Şale - iç - gece

Tanım: Catherine ve Jim kanepede uzanır ve sevişirler.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı, çevrinme ile olayları izler, çevrinme ile bir kitap ve doğan güneş görülür.

Aydınlatma: Gece oda içi aydınlatılması, gölgeler yok, dolaylı bir aydınlatma söz konusu.

Sahne 51: Şalenin terası - gün

Tanım: Jules ve Sabine domino oynar, Jim ile Catherine şalenin kapısından çıkar. Daha sonra Jim'in Handan şaleye taşınmasını izleriz.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile kişileri ve olayı takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, sabah olduğu uzun gölgelerden bellidir.

Sahne 52: Şale - iç

Tanım: hep birlikte, hizmetçi Mathilde' de onlarla birlikte olmak üzere üst kata çıkarlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile merdiivenlerden çıkışı izler.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma, dolaylı aydınlatma söz konusu gölgeler yok. ışık yumuşak.

Sahne 53: Jim'in odası - şale

Tanım: Catherine, Jim'in odaya yerleşmesine yardımcı olur, kitapların yerlerini gösterir. Birlikte yatağın üzerine otururlar.

Çekim Sayısı:2

Alıcının Devinimi: Alıcı küçük çevrinmeler ve optik kaydırma ile Jim ve Catherine'i izler

Aydınlatma: Doğal aydınlatma.

Sahne 54: Şalenin çevresi - iç - gün

Tanım: Jules odun keserken Sabine ona taşımada yardım eder. Jim ve Catherine ise ormanda gezerler.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Eylemler ve kişiler çevrinme ile izlenir.

Aydınlatma: doğal gün ışığı

Sahne 55: Salenin terası - gün

Tanım: Bir masanın çevresinde dörtlü "köyün delisi" ni oynar.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli hareket halinde, 360 derecelik çevrinme ile birlikte, yıldırım çevrinmeler var.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 56: Sale , akşam - iç

Tanım: Catherine merdivenin altında Jules'ü öper. Daha sonra sahanlıkta Jim ile karşılaşır ve onu da öper.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Catherine'i merdivenleri çıkarken takip eder.

Aydınlatma: Doğal ev içi aydınlatması, yumuşak gölgeler

var.

Sahne 57: Salenin terası - gün

Tanım: Salonda kitap okuyan Jim'i görürüz, Catherine Jules ile kendi odaşındadır ve yatağın üzerinde boğuşmaktadırlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı terastan alt katta salonun içini görür daha sonra vinç ile yukarıya, Catherine'in odasının düzeyiine dek yükselir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 58: Bir dağ gölü

Tanım: Catherine, Jim ve Jules'ün omuzlarında Sabine ile göl kıyısında yürürler.

Çekim Sayısı:4

Alıcının Devinimi:Alıcı çevrinme ile dörtlüyü izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 59:Küçük gar - dış - gün

Tanım: Jim, trene binmektedir, Jules ve Catherine onu yolcu eder.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı helikopterde garı kuşbakışı görür, daha sonra kaydırma ile trenin yanında koşan Catherine görülür.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 60: Paris'te bir müzikli kafe - iç

Tanım: Jim ve Gilberte bir kafede oturur, daha sonra gilberte kalkar. Bu sırada Therese ile karşılaşır ve Therese ağzında sigara ile klasik lokomotif numarasını yapar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit çerçeve, daha sonra da çevrinme ile eylem ve kişileri izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 61: Sale - gece

Tanım: Salonda Catherine mektup okur.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçevede salonu ve Catherine'i görürüz.

Aydınlatma: Doğal gece ışığı, gölgeler yok, dolaylı aydınlatma.

Sahne 62: Gilberte'in Dairesi - gece

Tanım: Jim ve Gilberte yataktadır, uyanıktırlar ve konuşurlar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve , düzeltme için çok küçük çevrinmeler.

Aydınlatma: Doğal, .gece oda içi aydınlatması. Yumuşak aydınlatma.

Sahne 63: Şale salon - akşam

Tanım: Catherine, Jules'e mektup okur.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve

Aydınlatma: Doğal. Gece aydınlatması, gölgeler yok.

Sahne 64: Küçük gar - gece

Tanım: Jules, trenden inen Jim'i karşılar. Birlikte yürürler.

Çekim Sayısı:1

Alıcının Devinimi: Çevrinme ve kaydırma ile kişileri izler.

Aydınlatma: Yumuşak bir gece aydınlatması yapılmış. Görünüm doğal, aşırılıklar yok.

Sahne 65: Sale - iç - gece

Tanım: Jules ve Jim şaleye girerler. Şalede kimse yoktur, telaşlanıp Catherine'i ararlar.

Çekim Sayısı: 20

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit çerçeve, çevrinme ve kaydırmalarla olayları izler.

Aydınlatma: Doğal, gece ev içi aydınlatması, sert gölgeler yok, yumuşak bir aydınlatma söz konusu.

Sahne 66: Catherine'in odası - gece

Tanım: Jim ve Catherine yataktadır, konuşurlar. Daha sonraki çekimlerde helikopterden sale görülür.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı önce sabit çerçeve ile yataktaki oyuncuları izler, daha sonra çevrinme ve

kaydırmayla ve ters kaydırmayla üst açıdan şale görülür.
Üst açı çekimleri helikopterden yapılmıştır. .

Aydınlatma: Oda içinde doğal, yumuşak aydınlatma.
Gölgeler yok. Dış çekimler ise doğal gün ışığı aydınlatması.

Sahne 67: Catherine'in odası - gece

Tanım: Jim yataktaki Catherine'in yanına yaklaşır.
Catherine Jim'i istemez, ayağa kalkar, sabahlığını giyer ve
Jules'ün odasına gider.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırmalarla
eylemi izler.

Aydınlatma: Doğal oda içi aydınlatması, ışık yumuşak,
gölgeler yok.

Sahne 68: Jules'ün odası - gece .

Tanım: Catherine Jules'ün odasına girer. Oturup
konuşurlar.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme, öne ve geriye
kaydırmalarla oyuncularını izler.

Aydınlatma: Doğal, yumuşak gece aydınlatması.

Sahne 69: Sale - salon - gece

Tanım: Jules salonda oturur.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve.

Aydınlatma: Şöminedeki ateşin yalazları Jules'ün yüzüne vurur. Doğal aydınlatma.

Sahne 70: Sale - dış - safak

Tanım: Sale ve ormanı yoğun bir sis kaplamıştır. Sisin içinde Jim Jules'e veda eder, Catherine ile sisin içinde uzaklaşırlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Çevrinme

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, sis olduğu için sert gölgeler ve kontrast yok.

Sahne 71: Otel odası - gün

Tanım: Jim ve Catherine otel odasına girer. Catherine makyajını siler. Daha sonra üst açıdan tren görülür.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Oda içinde çevrinme ve helikopterden trenin görüldüğü sahnelerde, kaydırma.

Aydınlatma: Odaya ilk girişlerinde karnlık, koridordan gelen ışıktta Jim ve Catherine siluet olarak görülür. Daha sonra doğal oda aydınlatması. Trenin takip edildiği sahnelerde, gün ışığı aydınlatması.

Sahne 72: Paris -Dış - gün

Tanım: Paris çekimleri, değişik manzaralar.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Alıcı, asansörde, metroda ve çeşitli mekanlarda hareket halinde.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 73: Gilberte'in odası - iç

Tanım: Jim yataktadır, yazı yazmaktadır. Gilberte ona ilaç getirir.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Çevrinme

Aydınlatma: Doğal oda içi aydınlatması, aşırılıklar yok.
Aydınlatma yumuşak.

Sahne 74: Sale - salon - akşam

Tanım: Catherine koltukta, Jules ona mektup okur.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve.

Aydınlatma: Doğal, gece aydınlatması, ışık yumuşak.

Sahne 75: Jim'in Paris'teki odası

Tanım: Jim yataktadır. Zarfı yapıştırır ve Gilberte'e verir. Gilberte, kapıdan çıkarken yeni bir mektup bulur ve Jim'e getirir.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Gilberte'i takip eder, daha sonra ters yöndeki çevrinme ile tekrar yatağa dek takip eder.

Aydınlatma: Doğal, yumuşak oda içi aydınlatma.

Sahne 76: Bir kafenin terası - Paris

Tanım: Jim kafenin terasında mektup yazar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 77: Sale - Catherine'in odası

Tanım: Catherine mektup okur ve yazar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Çevrinme ile Catherine'in oturduğu izlenir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 78: Paris - sokak

Tanım: Jim posta kutusuna mektup atar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 79: Sale - Catherine'in odası

Tanım: Önce şalenin gece çekimi, daha sonra mektup yazan Catherine görülür.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Çevrinme.

Aydınlatma: Gece şale aydınlatılmış, sert gölgeler, oda içi doğal aydınlatma.

Sahne 80: Jim'in odası - Paris

Tanım: Jim bir mektup okur. Araya Jules'ün görüntüsü girer.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve sabit çerçevelerle olayı takip eder.

Aydınlatma: Doğal oda içi aydınlatma.

Sahne 81: Paris - Dış

Tanım: Paris'in çeşitli görüntüleri.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı metroda ve helikopterde kaydırma ile Paris'i tanıtır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 82: Jimnastik salonu - dış

Tanım: Jimnastik salonu önünde Jules ve Jim

karşılaşırlar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Çevrinme ile oyuncularını izler, sonra bir afişe çevrinir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı aydınlatması.

Sahne 83: Jim'in dairesi - iç

Tanım: Jules ve Jim domino oynar, Jim Gilberte ile Jules'ü tanıştıırır.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Domino oynayan ellerin yakın çekiminden masa başındaki Jules ve Jim'i boy çekiminde görene dek geriye kaydırma. Ayağa kalkarlar, kapıya dek yürüyüşü çevrinme ile takip.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma.

Sahne 84: Kırlardaki değirmen

Tanım: Jules ve Jim kırdaki buluşur ve değirmene gelirler.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı Jules ve Jim'den çevrinme ile

değirmene gelir. Çevrinme ile nehir ve manzarayı görülür, çevrinme ile otomobil ve Jules ve Jim'e dönülür.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 85: Değirmen - iç

Tanım: Catherine, Jules ve Jim değirmenin içindedir. Catherine çamaşır katlamaktadır..

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile eylemi takip eder.

Aydınlatma: Doğrudan aydınlatma söz konusu, gölgeler sert.

Sahne 86: Değirmen - dış

Tanım: Catherine, Jules ve Jim otomobille yola çıkarlar ve bir hanın önünde dururlar. Albert onlara katılır. Daha sonra Catherine Jules ve Jim'i bırakarak Albert'le geceyi geçirmek üzere handa kalır.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı, çevrinme ve kaydirmalarla eylemleri takip eder. Zaman zaman otomobilin içinden yolu görür. Son çekimde ise çevrinme ve kaydırma birlikte yapılır ve Jules ile Jim'i takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 87: Jim'in Dairesi

Tanım: Jim yatakta iken klakson sesi duyar ve pencereye yönelir, aşağıda Catherine'in arabasını tehlikeli biçimde kullandığını ve parkta turlar attığını görür.

Çekim Sayısı: 8

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırmalarla eylemleri takip eder.

Aydınlatma: Oda içi doğal aydınlatma, oda dışı, sokak doğal gün ışığı.

Sahne 88: Değirmen - Catherine'in odası

Tanım: Jim ve Catherine odadadır konuşurlar. Daha sonra Catherine bir tabanca çıkartarak Jim'e çevirir, ve odanın kapısını kilitler. Jim bir hamlede tabancayı Catherine'in elinden kapar ve camdan dışarı atar.

Çekim Sayısı: 11

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit kareler ve çevrinme ile olayları takip eder.

Aydınlatma: Doğal aydınlatma.

Sahne 89: Değirmen - dış

Tanım: Jim pencereden atlayıp kaçar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Jim'i takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 90: Ursulines Sineması - iç

Tanım: Jim film izler, bir kaç sıra arkada Jules ve Catherine vardır. Catherine Jim'in başına birşeyler atarak yanlarına çağırır, birlikte sinemadan çıkarlar.

Çekim Sayısı: 7

Alıcının Devinimi: Alıcı sabit çerçeve ve çevrinmelerle olayları takip eder.

Aydınlatma: Sinema perdesinden yansıyan ışıklarla doğal sinema içi aydınlatması.

Sahne 91: Sinemanın girişi

Tanım: Catherine, Jules ve Jim sinemanın önünden birlikte otomobile binerler.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile otomobile

gidişlerini takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 92: Kır yolu - gün

Tanım: Catherine kır yolunda süratli ve tehlikeli biçimde araba kullanır.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı otomobilde kaydırma ile otomobilin dışından çevrinme ile takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 93: Kır lokantası

Tanım: Catherine, Jim ve Jules kır lokantasında birşeyler yiyip içerler. Daha sonra Catherine Jim'e birlikte gezmeyi teklif eder, otomobile binerler. Otomobille hızla hareket ederler, yıkık bir köprü görülür. Catherine otomobili köprüye sürer. Otomobil içindekilerle birlikte, yıkık köprüden aşağı uçar.

Çekim Sayısı: 14

Alıcının Devinimi: Alıcı, otomobil dışından çevrinme ve üst açılarla, otomobilin içinde ileri kaydırmalarla olayı

izler. Genel çekimide köprüden aşağı otomobilin uçuşu görülür.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 94: Krematoryum - iç

Tanım: Krematoryum'da Jim ve Catherine'in tabutlarını yakılışı.

Çekim Sayısı: 11

Alıcının Devinimi: Alıcı, sabit çerçeve ve çevrinme ile olayı takip eder.

Aydınlatma: Krematoryum'un salonu doğal aydınlatma ve tabutlar aydınlıkta, krematoryumun içine itilişi görülür, tabutlar karanlığa girer daha sonra alevlerle aydınlandığını görülür.

Sahne 95: Mezarlık - gün

Tanım: Külleri taşıyan iki görevli ve arkalarında Jules, küllerin dolaba yerleştirilmesini görülür, daha sonra Jules mezarlığı terkeder.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Çevrinme ve kaydırma.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

4.4.2."Sersemi Aşıklar" Filminin Çözümlemesi

Filmin olay örgüsü:

"Sersemi Aşıklar" bir gangster ve aşk filmidir. Otomobil hırsızısı Michel Poiccard (Laszlo Kovacs) bir otomobil çalar. Amacı bu otomobili satmaktır. Süratli bir biçimde Paris'e doğru yol alırken, peşine motosikletli iki polis düşer. Çalıntı otomobilin torpido gözünde bulduğu bir tabanca ile polislerden birini öldürür. Michel otomobili bırakıp kaçar. Polis peşindedir.

Paris'te önceden tanıdığı Patricia Franchini ile karşılaşır. Patricia bir Amerika'lıdır, Champ Elysees'de Herald Tribune gazetesi satar, bir yandan da bu gazetede muhabir olmaya çalışmaktadır.

Michel, bir yandan polisten kaçmak zorundadır, ancak çevresindeki polis çemberi gün geçtikçe daralmaktadır, bir yandan kaçmak için para bulmalıdır, diğer yanda ise aşık olduğu Patricia vardır. Michel Patricia'mın kendisini sevip sevmediğini anlamaya çalıştığı sırada Patricia Michel'i polise ihbar eder.

Michel kaçmaktan yorulmuştur. saklandıkları stüdyoda Patricia, Michel'e kendisini ihbar ettiğini ve polisin gelmek üzere olduğunu söyler. Michel'in bir arkadaşı gelerek onun polisten kaçmasına yardımcı olmaya çalışır, ona otomobil, para ve silah getirir, ancak Michel bu yardımları kabul etmez, polisten kaçarken vurulur ve ölür.

Filme İlişkin Bilgiler

Yapım: Les Films Georges de Beauregard S.N.C.Imperia

Yönetmen-senaryo: Jean-Luc Godard

Konu :François Truffaut

Teknik danışman: Claude Chabrol

Müzik: Martial Solal

Oyuncular

Patricia Franchini: Jean Seberg

Michel Poiccard (Lazslo Kovacs): Jean Paul Belmondo

Komiser Vital: Daniel Boulanger

Antonio Berutti: Henri-Jaques Huet

Carl Zubart: Roger Hanin

Van Doude: Van Doude

Claudius Mansart: Claude Mansart

Liliane: Liliane Robin

Komiser yardımcısı: Michel Favre

Romancı Parvulesco: Jean-Pierre Melville

Muhbir: Jea-Luc Godard

Ayyaş: Jean Domarchi

Tolmatcoff: Richard Balducci

Orly'deki gazeteci ve fotoğrafçılar: Andre-

S.Labarthé, François Moreuil

Teknik Kadro

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard

Kurgu: Cecile Decugis

Ses başyönetmeni: Jaques Maumont

Çevirim: 17 Ağustos - 15 Eylül 1959 Doğal (Paris - Marsilya)

Türü: Siyah - Beyaz

Ekran: 1 X 1,33

Maliyet: 400.000 FF

Dağıtım: Imperia Films (Paris)

İlk Gösterim: 16 Mart 1960, Helder, Vivienne, Scala,
Balzac

Süre: 89 dakika

Denetleme Belgesi: No. 22 275

Ödüller

Jean Vigo Ödülü 1960

Berlin Festivali, en iyi yönetmen ödülü 1960

Alman Eleştirmenleri en iyi görüntü ödülü 1960

Sahne ve çekim sayısı: "Sersemi Aşıklar" gerek sahne, gerekse çekimler sayısından geleneksel filmlerden ayrılık gösterir. Sahne ve çekim sayısı diğer filmlere göre daha azdır. Film 39 sahne ve 449 çekimden oluşmaktadır. Çekim sayısının az olmasına çekimlerin uzunluğu, kaydırma, çevrinme gibi öğelerin uzun ve sık kullanılması nedendir.

Renk: Film tümüyle siyah - beyaz çekilmiştir.

Giysi ve dekor: Filmdeki giysiler 1960'lı yılları yansıtmaktadır, film tümüyle Marsilya ve Paris'te doğal mekan ve ortamlarda çekilmiştir.

Filmdeki mekanlar:

Filmde;

Marsilya limanı

Karayolu

Otomobil ve taksi içi
Paris sokakları ve caddeleri
Kafe, lokanta gibi mekanlar
Bina, sinema avluları
Teras katındaki oda
Otel odası
Seyahat acentası
Champ - Elysees Caddesi
Montparnasse Bulvarı
Irocadero Meydanı
Campagne - Premiere Sokağı
Orly Havaalanı Terası
Garaj
Otopark
New York Herald Tribune Bürosu
Sinema
Otopark
Fotoğraf stüdyosu gibi mekanlar bulunmaktadır.

Sahne 1: Marsilya - Liman - Yaz günü

Tanım: Michel duvara dayanmış otomobil çalmak için yardımcısının kendisine işaret vermesini beklemektedir. Amerikalı bir çift gelir, otomobillerini parkederler. Michel yardımcısından işareti alır ve düz kontakla bu otomobili çalıştırır ve hızla oradan uzaklaşır.

Çekim Sayısı: 12

Alıcının Devinimi: Alıcı, çevrinme ve kaydırma ile çışitli ölçeklerde kişi ve eylemleri izler. Alıcı son çekimde otomobilin arka koltuğundadır.

Aydınlatma: Öğle üzeri güneşi, doğal gün ışığı aydınlatması, gölgeler sert ve dik.

Sahne 2: 7. Nolu karayolu - Güneşli gün

Tanım: Michel otomobilin içinde süratle Paris'e doğru yol almaktadır. Hızla yanından geçtiği otomobiller görülür, otomobilin torpido gözünde bir tabanca bulur. Bir yol inşaatını hızla geçtiği için, arkasına motosikletli polisler düşer, onlardan kaçmak için hızlanır ve yan yollardan birine sapar. Polisler önce onu farketmeden geçerler, daha sonra biri geriye döner. Michel tabancayı alarak ateş eder ve polisi öldürüp kaçar.

Çekim Sayısı: 35

Alıcının Devinimi: Alıcı zaman zaman hızla giden otomobili gösterir, genelde motor kaputu üzerinden veya otomobilin içinden kaydırma yolu ve çevreyi gösterir, Michel'in yakın çekimlerini alır. Polislerin takibi sırasında ters kaydırma ile otomobilin içinden polisler görülür. Polisin öldürülmesi çekiminde Michel'in yüzünden silaha dek hızlı bir kaydırma ve çevrinme vardır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 3: Paris - Sabahın ilk saatleri

Tanım: Michel bir otomobilden iner, telefon eder ve bir otele yönelir.

Çekim Sayısı: 6

Alıcının Devinimi: Alıcı otomobilin içinde yana kaydırma ile caddeyi gösterir. Otomobilden çıkan ve telefon kulübesine giden Michel çevrinme ile caddede ilerlemesi kaydırma ile izlenir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, sabah ışıkları, uzun gölgeler.

Sahne 4: Otel - iç

Tanım: Michel otelin lobisinden oda anahtarları çalar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Michel'i izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 5: Patricia'nın odası

Tanım: Michel, Patricia'nın odasında tras olur banyodan çıkar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Michel'i izler.

Aydınlatma: Oda içinde varolan aydınlatma kaynaklarıyla yapılan aydınlatma söz konusudur. Gölgeler yoktur ve ışık yumuşaktır.

Sahne 7: Bir binanın avlusu

Tanım: Michel hızla bir binanın avlusunda yürür ve basamakları hızla çıkar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile Michel'i izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 8: Çatı katında bir oda

Tanım: Michel çatı katında bir odanın kapısını çalar, genç bir kız kapıyı açar. Michel'i içeri davet eder. Kız sabah işe gitmek üzere hazırlanmaktadır. Michel kızıdan borç para ister, daha sonra kızın giyinmesini fırsat bilerek çantasından bir miktar para çalar.

Çekim Sayısı: 16

Alıcının Devinimi: Alıcı oyuncularını çevrinme ve kaydırma ile takip eder.

Aydınlatma: Oda duvarında aplikler, tuvalet masasının ışığı, temel olarak görünen aydınlatma kaynakları. Oda içinde ortamda varolan aydınlatma kaynakları kullanılmış.

Sahne 9: Inter Americana seyahat acentası

Tanım: Michel bir seyahat acentasına girer ve birini sorar.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı Michel'in seyahat acentasına girmesinden çıkmasına dek olan sürede oldukça uzun kaydırma ve aynı anda çevrinmeyle eylemi izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda var olan ışık kaynakları.

Sahne 10: Champ - Elysees Caddesi - gün

Tanım: Genç bir kız gazete satmaktadır. Michel ona Patricia'yı sorar. Karşı kaldırımında gazete satan Patricia'yı görür ve onunla konuşarak yürümeye başlar.

Çekim Sayısı: 11

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve özellikle o tanınmış kaydırma çekimiyle olayları ve kişileri takip eder. Bu sahnede Godard, Raoul Coutard'ı tekerlekli iskemleye oturtarak bizzat kendisi ittirmiş ve çekimin yapılmasını sağlamıştır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 11: Inter Americana seyahat acentası - iç - gün

Tanım: Michel, seyahat acentasına girer ve sekreter kıza arkadaşını sorar, kız Michel'e arkadaşının olduğu yeri gösterir. Michel buradan telefon eder ve seyahat acentasından çıkar. Bu arada bir komiser ve yardımcısı Michel'in peşinden acentaya girerler. Michel'in arkadaşına Michel'i sorarlar, gerekli bilgiyi sekreter kızdan alıp

Michel'i kaçırdıklarını anlayıp, koyşarak acentadan çıkarlar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı acenta içinde sürekli hareket halindedir. Kaydırma ve çevrinme ile tüm eylemleri izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda varolan ışık kaynakları.

Sahne 11/A:

Tanım: V.George caddesinde komiser ve yardımcısının Michel'i aramaları, Michel'in Humprey Bogart afişine uzun uzun bakarak ona öykünmesi. Patricia ile buluşması.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli hareket halinde, kaydırma ve çevrinmelerle, özellikle metro girişinde alt ve üst açılarda.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 12: Bir cadde - gün

Tanım: Michel ve Patricia bir sokağın köşesinde yemeğe gitmek üzere beklemektedir., Michel para bulma planları yapmaktadır.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile eylemleri ve

oyuncuları izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, öğle güneşi, gölgeler sert ve dik.

Sahne 13: Kafe - iç

Tanım: Michel bir kafenin tuvaletinde, bir adamın ensesine vurarak bayıltır ve parasını çalar.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile eylemi ve oyuncuları takip eder.

Aydınlatma: Ortamda varolan aydınlatma kaynaklarıyla doğal aydınlatma.

Sahne 14: Bir cadde - dış - gün

Tanım: Michel Patricia ile yürür.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Alıcı bu uzun sahneyi yürüyüşün hızına uygun olarak geriye kaydırma ile takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı. Muhtemelen öğle üzeri, gölgeler sert, ağaçların yapraklarının gölgeleri oyuncuların üzerine düşer.

Sahne 15: Paris sokakları - gün

Tanım: Michel ve Patricia üstü ,açık bir otomobilin içindedir.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı otomobilin içinde arka koltukta, otomobille birlikte hareket eder. Öne ve yana kaydırmalar ve çevrinme.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 16: Quick - Elysees - iç - gün

Tanım: Patricia gazeteci Van Doude ile buluşur ve bir kafede otururlar.

Çekim Sayısı: 16

Alıcının Devinimi: Alıcı, kafe girişinde Patricia'yı çevrinme ile izler, yürüyen merdivenlerde bir kaç basamak üst açıdan Patricia'yı görürüz ve alıcı merdivenle birlikte hareket eder. Çevrinme ve kaydırma ile yemek salonu görülür.

Doude ve Patricia restorandan ayrılırken, alıcı önce çevrinme daha sonra da kaydırma ile kapıya dek onları izler ve Michel'i görür. Bu çekim dikkatle incelendiği zaman restoran içinde bulunan yarım daire biçimindeki aynada bir an Raoul Coutard'ı tekerlekli iskemlede çekim yaparken görürüz.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda varolan ışık kaynakları.

Sahne 17: Champ - Elysees caddesi - akşam üzeri

Tanım: Patricia ve Doude üstü açık bir otomobile binerler. Uzun uzun öpüşürler, onları izleyen Michel'i görürüz.

Çekim Sayısı: 9

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırmalarla eylemleri ve kişileri izler. Son çekimde üst açıdan genel olarak caddeyi görürüz.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, hava kararmak üzeredir. bu arada sokak lambaları yanar ve otomobillerin farları yanmaktadır.

Sahne 18: Irocadero Meydanı - sabahın erken saatleri

Tanım: Patricia bir otobüsten iner, yaya geçidinde çocukça bir neşe içindedir. Uzun uzun bir vitrinde kendisini süzer.

Çekim Sayısı: 5

Alıcının Devinimi: Alıcı önce otobüsün içinde, daha sonra sokakta kaydırma ve çevrinme ile Paris'i ve daha sonra Patricia'yı takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı sabahın erken saatleri, gölgeler uzun.

Sahne 19: Patricia'nın Oteli - Giriş - gün

Tanım: Patricia oteline girer, anahtarını bulamaz şaşırır

ve odasına yönelir.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Patricia sabit çerçeve içine girer ve çıkar.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda var olan aydınlatma kaynakları.

Sahne 20: Patricia'nın odası

Tanım: Patricia odasına girer ve yatağında uyuyan Micheli'i görür, aralarında uzun bir diyalog başlar. Filmin en uzun sahnesidir.

Çekim Sayısı: 58

Alıcının Devinimi: Alıcı elde sürekli takip içindedir, kaydırma, çevrinme, optik kaydırma gibi alıcı hareketleri vardır. Alıcı oldukça başarılı biçimde kullanılmaktadır ve önemli sahnelerden biridir.

Aydınlatma: Bu uzun sahne boyunca ortamda varolan aydınlatma kaynakları ve pencereden gelen ışık kullanılmıştır, zaman zaman ters ışıkta çekim yapılır.

Sahne 21: Paris - dış - gün

Tanım: Patricia ve Michel bir kafede oturur, bu arada Michel kalkar ve park etmiş arabaları inceleyerek yürür. Bir otomobil park eder ve içindeki adam iner bir binaya yönelir. Michel, arabanın sahibini takip eder.

Çekim Sayısı: 10

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırma ile eylemleri ve kişileri takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 22:Bina - iç - giriş + asansör

Tanım: Michel otomobilin sahibi adamla birlikte asansöre biner ve aynı kata kadar çıkarlar. Daha sonra Michel girişe tekrar iner.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile karakterleri takip eder. Daha sonra asansörün içindedir ve yukarı dek çıkar ve aşağı iner.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda var olan ışık. Asansörün içinde aydınlatma kaynağı olmamasına karşın koridordardan sızan ışıktan yararlanılmıştır.

Sahne 23: Sokaklar

Tanım: Michel otomobili çalar, Patricia'nın yanına gider ,birlikte hareket ederler. Michel Herald Tribune bürosunun önüne parkederek Patricia'nın gelmesini bekler.Michel otomobilde gazete okumaktadır. Patricia gelir ve ayrılırlar. Bu arada bir muhbir (Jean- Luc Godard) onları tanır ve polise ihbar eder.

Çekim Sayısı: 18

Alıcının Devinimi: Alıcı, çevrinme ve kaydırmalarla olayları takip eder, otomobilin içinde kaydırma ile Paris sokaklarını ve binalar görünür.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 24: Orly Havaalanı terası - dış - güneşli

Tanım: Michel, Patricia'yı Orly Havaalanı'na bırakır. Patricia bir ropörtaj için buradadır.

Çekim Sayısı: 45

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli çevrinme halinde, yıldırım çevrinmeler var. Küçük küçük sabit çerçeveler de var.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, oldukça dik bir güneş var, gölgeler sert. zaman zaman Patricia ters ışığa düşüyor.

Sahne 25: Yol - garaj - dış - gün

Tanım: Michel bir garaja gider, burası bir garajdan ziyade otomobil mezarlığına benzemektedir. Michel çaldığı otomobili satmak için getirmiştir. Bu arada para konusunda alıcıyla aralarında sorun çıkar ve kavga ederler.

Çekim Sayısı: 17

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde kaydırma ve çevrinmelerle, otomobilin gelişi, oyuncuların

tartışmaları izlenir.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 26: Taksi - iç - gün

Tanım: Bir taksinin içinde Michel ve Patricia gitmektedir. Michel, sürücüye yavaş gittiği için kızmaktadır. Taksinin içinde Patricia ile de konuşmaktadır. Bir ara taksiyi durdurur. Daha sonra da taksi sürücüsüne kendilerini beklemesini söyleyip kaçarlar.

Çekim Sayısı: 19

Alıcının Devinimi: Alıcı taksinin içinde, çevrinme ve kaydırma ile Patricia ve Michel'i, sürücüyü, caddeleri, binaları görür. Otomobilden inip kaçarlarken, bir tünel sokağın içinde kaydırma ile Patricia ve Michel'i izler.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı, otomobilin içinde de doğal ışık var. Tünel sokağın içinde hiç ışık olmamasına karşın çekim yapılmış. Tünelin içi karanlık. Karanlıktan gün ışığına çıkılıyor.

Sahne 27: New York Herald Tribune bürosu - zemin kat - gün

Tanım: Doude ve bir adam gazete bürosunda konuşurken, Patricia gelir. Üçü birlikte sohbeta başlar. Bu arada komiiser Vital gelerek Patricia ile görüşmek ister ve Michel'i soruşturur.

Çekim Sayısı: 8

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydirmalarla eylemi ve kişileri görür. Komiserin gelişinde uzun bir kaydırma yapar.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı ve ortamda varolan aydınlatma kaynakları.

Sahne 28: Sokaklar - gün

Tanım: Michel sokaklarda gazete okuyarak yürür. Komiser yardımcısı Patricia'yı izlemektedir. Patricia izlendiğinin farkındadır ve Uzaktan Michel'e izlendiğini belli eder.

Çekim Sayısı: 19

Alıcının Devinimi: Alıcı, çevrinme kaydırma ile kişileri takip eder, zaman zaman üst açığa geçer. sokaklar çok kalabalıktır.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 29: Sinema - iç

Tanım: Patricia sinemadan içeri girer, komiser yardımcısı da onu takip eder. Patricia kadın tuvaletine, komiser yardımcısı ise erkek tuvaletine girer.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırma ile oyuncularını izler.

Aydınlatma: Ortamda varolan aydınlatma kaynakları kullanılmış.

Sahne 30: Sinema avlusu

Tanım: Patricia sinemanın tuvalet penceresinden avluya atlar. Michel ile buluşur

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ile eylemi takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 31: Napoleon Sineması - iç

Tanım: Michel ve Patricia sinema salonunda otururlar ve öpüşürler.

Çekim Sayısı: 1

Alıcının Devinimi: Sabit çerçeve.

Aydınlatma: Ortamda var olan aydınlatma ve perdeden yansıyan ışıklar.

Sahne 32: Sokaklar - gece

Tanım: Michel ve Patricia sinemanın yanındaki kafeye girer. Çalınmış bir Peugeot 403 tedirler ve bir otoparka giderek daha büyük bir araba çalmaya karar verirler. Bu arada ışıklı gazeteler Michel'in polis tarafından arandığını yazmaktadır.

Çekim Sayısı: 17

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde, çevrinme, kaydırma ile sokakları ve kişileri görürüz. Kamera daha sonra otomobilin arka koltuğuna konur. .

Aydınlatma: Tümüyle sokakta var olan aydınlatma kaynakları, neon lambalar, sokak ışıkları, otomobililerin ışıkları kullanılmıştır. Napoleon sineması gece olduğu için aydınlatılmıştır.

Sahne 33: La Pergola - iç

Tanım: Kafenin içinde Michel birilerini aramaktadır, yanında Patricia vardır.

Çekim Sayısı: 4

Alıcının Devinimi: Alıcı üst açıdan ve normal bakış açısından kişileri ve eylemleri izlemektedir. Çevrinme ve kaydırma vardır.

Aydınlatma: Ortamda varolan ışıklarla doğal aydınlatma.

Sahne 34: Montparnasse Bulvarı - gece

Tanım: Michel arkadaşlarıyla Montparnasse'da buluşur, kaçma ve para bulma planları yapmaktadırlar.

Çekim Sayısı: 21

Alıcının Devinimi: Alıcı çeşitli açılardan eylemleri ve kişileri izler.

Aydınlatma: Ortamda varolan, sokak ışıklarıyla aydınlatma.

Sahne 35: İsveçli'nin Stüdyosu

Tanım: Michel ve Patricia saklanmak için bir fotoğraf stüdyosuna gelirler.

Çekim Sayısı: 17

Alıcının Devinimi: Alıcı stüdyonun içinde çeşitli açılarda çevrinme ve kaydırma ile eylemleri ve kişileri izler.

Aydınlatma: Ortamda var olan ışık kaynaklarına ek olarak belli belirsiz dolaylı aydınlatma kaynakları kullanılmış.

Sahne 36: Campagne - Premiere sokağı

Tanım: Patricia sokakta gazete okuyarak yürür. Bir piyangocu bilet satmaya çalışmaktadır.

Çekim Sayısı: 2

Alıcının Devinimi: Alıcı kaydırma ile Patricia'yı takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

Sahne 37: Kafe - iç

Tanım: Patricia bir kafede kahve içer ve polisi arayarak Michel'i ihbar eder.

Çekim Sayısı: 3

Alıcının Devinimi: Alıcı Patricia'yı çevrinme ile takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı

Sahne 38: İsveçli'nin Stüdyosu

Tanım: Michel bir masaya yığılıp kalmıştır. Patricia Michel'e süt ve gazete getirir. Polisi aradığını Michel'e söyler.

Çekim Sayısı: 6

Alıcının Devinimi: Alıcı çevrinme ve kaydırma ile Michael ve Patricia'nın konuşmalarını izler.

Aydınlatma: Ortamda var olan aydınlatma kaynakları kullanılmıştır.

Sahne 39: Campagne - Premiere Sokağı - gün

Tanım : Michel sokağa çıkar, bu arada Berutti otomobille gelir. Michel kızın kendisini ihbar ettiğini Berutti'ye söyler. Berutti kaçmaları için ısrar eder, kaçmak istemez. Polis Michel'i sıkıştırıp kovalar ve komiser ateş ederek Michel'i vurur.

Çekim sayısı: 20

Alıcının Devinimi: Alıcı sürekli devinim halinde çevrinme ve kaydırmalarla eylemleri izler. Polis tarafından

vurulduktan sonra Michel sendeleyerek koşar, kamera kaydırma ile onu takip eder.

Aydınlatma: Doğal gün ışığı.

4.5.Jules ve Jim ve Serseri Aşıklar Filmlerinde Görüntü Yönetmenliği ve Raoul Coutard

Gerek *Jules ve Jim*'de gerekse *Serseri Aşıklar*'da Raoul Coutard'ın aydınlatmasının geleneksel Hollywood aydınlatmasına bir tepki olduğu söylenebilir. Klasik "üç nokta" aydınlatma sistemi her iki filmde de izlemek olanaklı değildir. Filmlerde anahtar, dolgu ve arka ışıklar gözlenemez. Raoul Coutard'ın her iki filmde de olaylara ve mekanlara bir belgeselci edasıyla yaklaştığı söylenebilir.

Serseri Aşıklar'da neredeyse hiç aydınlatma kaynağı kullanmayan Raoul Coutard, *Jules ve Jim*'de ise yalnızca gerekli durumlarda, örneğin gece şale ve civarında, kafelerde ve sokaklarda aydınlatma yapma yoluna gitmiştir. bu mekanlarda da geleneksel Hollywood aydınlatma biçiminden ayrılık net biçimde izlenmektedir.

Coutard incelenen filmlerde aydınlatma kaynaklarına çok az başvurmaktadır, ancak bu Raoul Coutard'ın aydınlatma konusundaki bilgisizliğinden kaynaklanmamaktadır. Aksine Coutard, hem sinemada aydınlatmayı hem de sanat tarihi içinde yer alan büyük sanatçıların aydınlatmayı kullanmalarını çok iyi incelemiştir ve konuyu çok iyi bilmektedir. Bu konuda Godard şunları söylüyor:

"...siz ışık ustası olan Renoir'ın ya da Rembrandt'ın ışığı nasıl kullandığını bilen bir operatörle film yapıyorsunuz...Raoul'un ışığını oldukça iyi buluyorum ve Jerzy'ye, "

Bu ışık olmuyor", diyecektim ki Raoul ışık araştırma güçlüğüümüzü aydınlatmayı başardı ve hep yaptığı gibi, ortalığı kararttı. Bütün alıcımınların Coutard'a neden dış bilediklerini anlıyorum çünkü o alanında tek..."³¹

Godard'ın, Raoul Coutard'ın görüntü yönetmenliğinden, özellikle aydınlatma bilgisinden nasıl yararlandığını da şu sözleri ortaya koyuyor: "Örneğin ben filmlerimi ışık kullanmadan çektim hep, çünkü ışıklandırmayı bilmiyorum. ışıklandırmayı oturup yeniden öğrenmek istiyorum."³²

Serseri Aşıklar genelde doğal ışık kaynaklarının kullanıldığı ve alıcı hareketlerinin yoğun olduğu bir yapıya sahiptir. Yeni Dalga'nın sinemaya getirdiği hareketlilik bu filmde ortaya çıkmaktadır ve Yeni Dalga filmlerine özgü biçim bu filmde de izlenmektedir. yukarıda da sözü edildiği gibi Yeni Dalga'nın sinemaya getirdiği hareketlilik, elde taşınabilir alıcılar, hızlı filmler, küçük çevrim ekibi, ortamda var olan aydınlatma kaynakları bu filmde de hissedilebilmektedir. Yine taşınabilir alıcının, görüntü yönetmenine getirdiği özgürlüğünde bu filmde izleyebilmek olanaklıdır.

Raoul Coutard'ın gerek *Serseri Aşıklar*, gerekse *Jules ve Jim*'de elde kullandığı alıcı mekan ve zaman bütünlüğünü korumaktadır. Hareketli alıcı kavramı, alıcının kaydırma arabası, vinç, otomobil, helikopter gibi herhangi bir araç, çevrinme, optik kaydırma gibi hareketleri içerir.

³¹ Jean Luc Godard, **Godard Godard'ı Anlatıyor**, Türkçesi: Aykut Derman, (İstanbul: Metis Yayınları, 1991) S. 123 - 222

³² A.g.y. s. 149

"Hareketli alıcının temel avantajlarından biri de uzay ve zamanın devamlılığını sağlamasıdır. hareketli alıcı bir çok durumda montaja mantıklı bir alternatiftir, kurgu sanatı parçalara ayırmanın estetiğine dayanıyor görünümündedir."³³

Hareketli alıcı bu özelliğiyle durum saptayıcı bir özelliğe sahip olmaktadır. sahnenin devamlılığının sağlanması için, kaydırma, çevrinme vb. yöntemlerle olayın içinde geçtiği mekanda uzun bir çekim yapıldıktan sonra, eylemin olduğu noktaya çeşitli biçimlerde, optik kaydırma, kaydırma gibi yöntemlerle yaklaşılır.

"Godard ilk uzun filminde bir çok kaydirmalı çekimler istedi, ancak filmin zayıf bütçesi gerekli aygıtların kullanımını zorlaştırıyordu. Daima bir doğaçlamacı olan Godard kameramanı Coutard'ı tekerlekli iskemleye oturtarak, olay yönüne doğru ittirmiştir."³⁴

Gerek Godard, gerekse Raoul Coutard, aydınlatma ve alıcının kullanımıyla ilgili olarak oldukça pratik çözüm yolları bulmuşlardır. Aydınlatmayla ilgili çözümlerden biri de *Serseri Aşıklar*'da hızlı filmlerin kullanılması olmuştur. Hızlı filmler Godard'a gece cadde ve kafe sahnelerinin ek aydınlatma olmaksızın çekilmesini sağlamıştır. bu da belgesel film tadını vermektedir.

"1959 lar öncesine dek bir çok film ağır kameralar, çok fazla aydınlatma kaynağı ve geniş teknik ekiplerle çekiliyordu. Fransız Yeni Dalgası bunu tümüyle değiştirdi. Olayların anında gelişmesini yakalayabilmek

³³ Louis Gianetti, **Godard and Others:Essays in Film Form.**
(Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press) 1975, s. 65

³⁴ A.g.y., s. 75

için, Godard ve diğerleri artırılmış hareketliliği ve esnekliği olan, yeni geliştirilmiş elde taşınabilen kamerayı tercih ettiler

Yeni Dalga yönetmenleri aynı zamanda ortamda var olan ışıkla çalışabilmek için hızlı film stoklarını tercih ettiler. Godard *Serseri Aşıklar*'ı çekmesi için Coutard'la anlaştığında, şunu söyledi: 'Senden tek bir şey istiyorum. Seyler nasıl basitleştirilebilir, bunu yeniden keşfetmelisin'. Godard stüdyoları, dekorları ve yapay aydınlatma biçemlerini sevmiyor en azından kariyerinin bu döneminde bunları istemiyordu, fotografide gerçeklik duygusunun en fazlasını istiyordu. Coutard elde taşınan kameranın ilk ustalarından biridir. O aynı zamanda var olan ışığı kullanarak vurucu görüntüler elde edebiliyordu. Coutard, bir film kameramanının, film izleyicisinin gözünün tümüyle gün ışığına ayarlanmış olduğunu unutmaması gerektiğini söylüyordu. ³⁵

Belgesel filmciler veya sinemada saf gerçekliği arayan görüntü yönetmenleri ve yönetmenler, ortamda varolan aydınlatma kaynaklarını kullanmayı tercih etmişlerdir. *Serseri Aşıklar*'ın en uzun sahnesi alan otel odası sahnesinde Raoul Coutard odada var olan ışığı kullanmayı yeğlemiştir. Raoul Coutard bu sahnede pencereden gelen ışığı ve banyoda varolan aydınlatma kaynaklarını kullanmıştır. zaman zaman filmin kadın oyuncusu Jean Seberg, pencereden gelen ters ışıkta kalmış ve silüete yakın görüntüler vermiştir. O yıllardaki geleneksel sinemada bu tür bir olaya yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından pek izin

³⁵ Louis Giametti, *Understanding Movies*, 3. baskı (New jersey, Prentice Hall Inc., 1982) s. 36

verilmeyebilirdi ve en azından ek aydınlatma kaynaklarıyla oyuncunun yüzü daha belirgin hale getirilebilirdi. Raoul Coutard'ın alıcı kullanımı da *Serseri Aşıklar*'daki aydınlatma kadar devrimsel nitelikteydi. Raoul Coutard'ın alıcısı olayları hazırlamaktan, haber vermekten ziyade, olaylara rastlantı gibi yaklaşır. Bunun örneğini iki caddenin kesiştiği noktada motosikletliye çarpan otomobilde görürüz. Sanki bir rastlantı gibi olayı izleriz. Michel haç çıkartır ve hiç bir şey olmamış gibi yürüyüp gider. Godard Coutard ikilisinin kamerası sürekli hareket halindedir. Bilindiği gibi *Serseri Aşıklar* siyah beyaz filme çekilmiştir, film siyah beyaz olmasına karşın, renklerin geniş bir dizgesini hissetmek olanaklıdır.

"Bu dünya ne denli sıkıcı görülse de, Godard yine de onun güzelliklerinden etkiilenmiştir. Gerçekten de onun tüm estetiği bu pis, sefil çevrelerin paradoksal güzelliğini bulma üzerine şekillenmiştir. Onun dünyası gri olabilir, ancak bu grilik içinde onun sadık kameramanı Raoul Coutard, rengin bitmez tükenmez izgesini (spectrum) bulmuştur. Bu mimari güçten, çıplak duvarların, perdesiz pencerelerin, neonlarla aydınlatılmış gösterişli kafelerin güzelliğini yaratmış veya bulmuşlardır. Bu çok çağdaş, 'sanat yönetimi' ne dayanmayan bir tür sade güzelliiktir, fakat neredeyse biçimin puritan bir çalışmasıdır. Pencere çerçeveleri ve tutamaklar, Godard'a göre, ön yargısız bir gözle bakıldığı zaman anıtsal heykeller gibi görünebilir. "³⁶

Serseri Aşıklar'da çoğu kez aydınlatma kaynakları görünür, geleneksel sinemadaysa aydınlatma kaynaklarını görmek pek olanaklı değildir. Patricia'nın Quick -

³⁶ Richard Roud, *Jean - Luc Godard*, (London: Indiana University Press, 1970) s. 24

Elysees'de Van Doude ile buluştuğu sahnede oyuncular çok büyük bir pencerenin önündeki masada oturular. Ortamda başka aydınlatma kaynağı hissedilmemektedir ve tüm ışık o büyük pencereden gelmektedir. Zaman zaman ışığa karşı çekimler yapılır, ancak pencere hep görünür. Patricia'nın otel odası sahnesinde de, hem pencere önünde, hem de banyoda aydınlatma kaynakları bellidir. Pencereden gelen gün ışığı tüm odayı aydınlatırken, aynanın hemen kenarındaki lamba da banyoda Patricia'yı aydınlatır. Aynı biçimde Michel'in çatı katındaki odaya, kız arkadaşını görmeye gittiği sahnede de kız oyuncu tuvalet masasından gelen ışıkla aydınlanır ve aydınlatma kaynağı görülür.

"Vermeer ve Godard'ın her ikisinin de güzelliği jestler ve hareketlerden gelir. Godard'ın hemen tüm filmlerinde saçını karıştıran kız, Vermeer'in her zaman yakaladığı ayna önünde kolyesini takan kız veya süt koyan hizmetçi kadından çok da farklı değildir: kolye havada dengede durmaktadır, süt ise maşrapadan kaba dökülmektedir. (Diğer bir kıyaslama da Vermeer ve Godard'ın daima ışık kaynağını göstermede ısrarlı olmalarıdır - Vermeer'de daima var olan pencere, Godard'da pencereden gelen ışığa karşılık gelmektedir. zaman zaman da çok ender olarak filmlerinde izlendiği gibi yapay olarak yerleştirilmiş ışıklardan gelir).

Aynı Vermeer gibi, Godard da ışık kaynağını kabul eder ve onu en üst düzeyde kullanır."³⁷

Jules ve Jim'de de Raoul Coutard başarılı bir aydınlatma ve alıcı kullanımı sergiler, *Jules ve Jim* ve

³⁷ A.g.y. s. 81

Serseri Aşıklar tema olarak birbirlerinden ayrı filmler olarak görünürler, ancak her iki filmde de karşılıksız aşk ve ölüm vardır.

Serseri Aşıklar 1 X 1.33 oranında çekilmesine karşın, Jules ve Jim sinemaskop çekilmiştir. Görüntü yönetmenliği adına temel ayrımlardan biri budur, alıcının devinimi her iki filmin temasına göre devinimde farklılıklar gösterir. "...Coutard'ın Godard için çalışması göreceli olarak belgesel biçimindeyken; Truffaut ile çalışırken, Jules ve Jim'de dikkate değer biçimde liriktir."³⁸

Hemen hemen tüm görüntü yönetmenleri aydınlatma ve alıcı kullanımının filmin öyküsü, teması ve filmin duygusal boyutuyla örtüşmesi gerektiği konusunda birleşirler.

"Truffaut, Deleure'un romantik güzel müziği ile, filmin antiromantik fotoğraf arasında bir denge kurmuştur. Raoul Coutard'ın fotoğrafının dört elemanı algısal eyleme katılır. Bunlardan ilki aydınlatmadır ve aydınlatma düz ve gridir. Diğer sinemaskop boyutun kullanılmasıdır. Üçüncüsü gözü "doğal" objeler, oyuncuların uzaklaştıran farklı kompozisyonlardır ve dördüncüsü Raoul Coutard'ın kamera hareketleri haber verici veya senkronize olmaktan ziyade 'avlayıcı'dır. Bu dört eleman, Truffaut'un gri üzerine gri gardrob ve karmaşık dekorlarıyla, izleyiciyi öyküyü görmeye zorlar ve gözün pasif olmasını engeller."³⁹

³⁸ Gianetti, (1982) A.g.y. s. 36 - 37

³⁹ Charles Eidsvik *Cineliteracy, Film Among the Arts*, (New York: Random House, 1978) s. 202 - 203

Jules ve Jim'de Raoul Coutard'ın sinemaskop formatı kullanmasında da sıradışılıkları izlemek olanaklıdır. Coutard bir yanda geniş perde olanağından yararlanarak, oyunun ve filmin geçtiği mekanları daha uygun biçimlerde kompoze ederken, diğer yandanda , örneğin Jim'in Catherine'i beklediği kafe sahnesinde olduğu gibi çerçevenin bir yanını, mekan içindeki eylem, oyun ve dekoru daha estetik biçimde istifleyebilmek için maskeler.

"Coutard, kasti olarak kompozisyonların dengesini bozar, hareketin bir yönden kaymasını sağlar, uzamsal - zamansal karşısürümle (kontrpuan) çatışmadaki kompozisyon, harekete karşı gelir. Bu toplamsal etki eylemin duygusal kalitesini Coutard'ın kamerasıyla oynamasına yönlendirerek dengeler. Coutard, izlenenin 'sadece sinema' olduğunu hatırlatma yönünde gözü zorlar."⁴⁰

Coutard'ın *Jules ve Jim*'deki kamerası *Serseri Aşıklar*'daki gibi hareketlidir. Zaman zaman bu hareketliliğin *Serseri Aşıklar*'dan daha fazla olduğu izlenebilir. uzun kaydırmalar (Seine Nehri kıyısındaki yürüyüşte, Jim ve Catherine'in şale yakınlarındaki ormanda gece yürüyüşlerinde olduğu gibi) ve zaman zaman 360 dereceye varan çevrilmeler izlenebilir.

Bazı durumlarda hareketli kamera fiziksel ilişkilerden çok psikolojik iletişimi sağlamak için de kullanılır. Karaktere kaydırma ile yaklaşılarak, karakterin duruma tepkisi ortaya çıkartılabilir.

⁴⁰ Eidsvik, A.g.y s. 203

"Yeni Dalga Fransız yönetmenleri elde taşınan kameraların belli sahnelerde kullanımını yaygınlaştırdılar. Truffaut'un sinemasında, görüntü yönetmeni Raoul Coutard bisiklet sahnesini kendisi de bisiklet üzerindeyken fotoğrafladı. Bu çekimde zarif salınım hareketlerini geleneksel çekim yöntemleriyle yakalamak olanaksız olurdu."⁴¹

Jules ve Jim'deki bu etkili bisiklet sahnesinde çok uzun kaydırma hareketi bisiklet üzerinde sağlanmıştır. Alıcısını bir bisiklet üzerinde kullanılması oyuncuların coşkularının dışavurumunun bir göstergesi olmuştur. Aynı biçimde dörtlü şalenin terasında sırayla "köyün delisi"ni oynarken alıcı 360 derece çevrinme yapar. Hızlı çevrilmelerle oyuncuların yüzleri, mutlulukları verilir. Jim ve Sabine şale yakınlarında çimlerin üzerinde tepeden aşağı yuvarlanırken alıcı onları kaydırma ile takip eder, alıcının yuvarlanmalarıyla eşzamanlı hareketi o anın mutluluğunun aktarılmasında yardımcı olur.

Therese'nin, Jules'ün odasında sigara ile vapur taklidi yapması sırasında alıcı 360 derecelik çevrinme ile izleyiciye canlılığı, hareketi, çocuksuluğu ve olayın eğlenceli tarafını verir. Bu tür hareketlerin film boyunca sürekli izlenmesi olanaklıdır. Coutard'ın sinematografisinde raslantılara yer yoktur. Alıcının ner hareketi, ortamda varolan aydınlatma kaynaklarının kullanımı ve çerçeve içindekinesne ve kişilerin istiflenmesinde hiç bir şey raslantıya bırakılmaz.

"Filmde mümkün olan her tür görsel aygıt kullanılmıştır, sürekli çevrinme ve kaydırma

⁴¹ Gianetti(1975) A.g.y. s. 73

çekimleri, elde kullanılan kamera, helikopter çekimleri, vinç çekimleri, zoomlar, donmuş kareler, üst üste bindirmeler, maskeleye, diyaframla oynama, zaman ve mekanda çok hızlı değişen çok kısa çekimler ve hiç kesme olmaksızın kullanılan çok uzun sekanslar. Her aygıt, spesifik amaçlar için kullanılmıştır ve filmin ruh durumunu veya temasını yaratmaya katkıda bulunmaktadır. Truffaut kamerayı karakterleri, dekoru ve film sırasındaki ilişkileri açığa çıkartmak için bir araştırma / sondaj aygıtı gibi kullanmaktadır, sürekli olarak bir açığa çıkartma, keşfetme, akıcılık duygusu söz konusudur. Bu tür bir "açıklık" ve bu da Truffaut'un çağdaş sinemaya stilistik bir katkısı."⁴²

Coutard'ın görüntü yönetmenliğinde çerçeve içinde çerçeveler izlemek olanaklıdır. *Serseri Aşıklar*'da polis şefinin gazete bürosuna gelişinde, alıcı büronun içindedir ve polis şefi pencerenin çerçevesi içinde izlenir. Patricia'nın odasında genç kızı sıkça pençere çerçevesi içinde ve çatı katındaki genç kızı makyaj aynasının çerçevesi içinde izlenir. İsveçlinin stüdyosunda, stüdyonun asma katında Patricia perdeyi aralar ve aşağı bakar. Bu bir tiyatro perdesi çağrışımı yapar, bir oyunu çağrıştıırır ve asma kat bir çerçeve görevi oluşturur.

Jules Jim ve Catherine'in deniz kenarındaki tatil evinde Coutard, oyuncular balkona çıktıkları zaman her birini ayrı ayrı çerçeveler içinde gösterir. Her bir balkonun kapı pervazı, her oyuncunun ayrı ayrı çerçevesini oluşturur.

⁴² Graham Petrie, *The Cinema of François Truffaut*, (New York: A.S.Barnes and co., 1970) s, 14

"Catherine Jim'in penceresinin dışında otomobil kullanarak onu uyandırdığı zaman, kapının çerçevesi, izleyiciye Gilberte ve Jim'i görme olanağını ve onların fiziksel ayrılıklarının olasılığını gösterir."⁴³

Coutard, dış çekimlerde kaydırmayı tercih ederken, oda içi, kafe vb. mekanlarda çevrinme kullanır. Ancak, *Serseri Aşıklar*'da gazete bürosu sahnesi ve Quick - Elysees gibi geniş iç mekanlarda kaydırma kullanır. Zaman zaman kaydırma hareketi eylemin ters yönünde olur, oyuncular Coutard'a yaklaşırken, Coutard kaydırma ile oyunculardan uzaklaşır. Bu da eylemin devinimini artırır.

Coutard'ın görüntüyü çerçevelemesi ve mekandaki eşya, aksesuarların yerleştirilmesi, oyuncu veya oyuncunun eylemini işaret edici niteliktedir.

"Görsel dramayı takviye etmek için, Coutard ve Truffaut çizgilerle oynar. Resimler sıkça parmaklıklar, duvar süslemeleri, pencere çerçeveleri veya izleyicinin gözünü yöneltecek kapılar vurucu özelliklerden başka bir şey değildir. Jim Catherine'e mektup yazmak için oturur...izleyicinin gözü Jim'in arkasındaki parmaklıklara perçinlenir. Jim, Catherine'in otel odasına ilişkilerinin bittiğini söylemek için geldiğinde, Coutard onu aşağıdan fotoğraflar, odanın köşesindeki pervaz bir üçgen oluşturur, Jim konuşurken ok biçimli süsleme onu işaret eder, diğer yanda da pencere çerçeveyi destekler. Tüm çizgiler Jim'e yönelir. Moreau (Catherine) "Le Tourbillon"u söyleyeceği zaman, Moreau ve Bassiak (Albert) perdenin solundadır Werner (Jules) ve Serre (Jim) sağdadır,

⁴³ Eidsvik, A.g.y. s. 202

kerevetteki yatay tahtalar ve duvardaki paneller gözlerimizi karakterler arasında yönlendirir. Çok saf görsel bakış açısıyla, *Jules* ve *Jim* paneller, tuğlalar, parmaklıklar ve tahta perdeler üzerine bir çalışmadır."⁴⁴

Raoul Coutard'ın sinematografisinde, hareketli alıcı, durağanlığı ve düzen duygusunu yaratan sabit çerçevelere karşıt olarak kullanılır. Alıcının durağan olduğu durumlarda, eylem çerçevenin içindedir. Bir takım oyuncular, nesneler vb. çerçeve içine girer ve çıkar veya eylem yoğun olarak çerçeve içinde gerçekleşir. Hareketli alıcı sürekli değişen eylemleri izler. Dekor, nesneler, oyuncular, eylem, ruhsal durum sürekli değişim gösterir. söz konusu olan yaşam ve canlılıktır. zaman zaman da durağan alıcının düzenine karşılık, hareketli alıcının düzensizliği vurguladığı izlenir.

Alıcının hareketi oyuncuların karakterlerini yansıtmada da kullanılır ve filmin temasına katkıda bulunur. *Serseri Aşıklar* ve *Jules ve Jim*'de alıcının hareketi, filmin hızına koşut olarak gider. örneğin ölüm sahnelerinde, alıcı durağandır. *Jules ve Jim*'de krematoryumda alıcı hareketleri yavaşdır. Tabutların ateşin içine sürülmesinde alıcı hareketsizdir. Catherine'in Seine Nehri'ne atlaması sırasında, otomobilin köprüden uçması sırasında durağan çerçeveler söz konusudur.

Jules ve Jim'de sürekli arayan, keşfeden, bulan bir alıcı hareketi vardır. Adada bir kadın heykeli aranır ve bulunur. Catherine Jules'e ve Jim'e heykeli çağrıştırır.

⁴⁴ A.g.y., s. 203

Alıcı optik kaydırma ile onun yüzünü bulur ve izleyiciye tanıtır. Catherine heykele benzemektedir.

Raoul Coutard'ın alıcı kullanımı ve aydınlatması, *Jules ve Jim*'de ve *Serseri Aşıklar*'da ortak öğeler taşır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

-Her ikisinde de doğal düz ve gri aydınlatma söz konusudur.

-Filmlerin ikisinde de alıcı sürekli devinim halindedir.

-Her iki filmde de çerçeve içinde çerçeveler vardır.

-Gerek *Jules ve Jim*'de, gerekse *Serseri Aşıklar*'da alıcı yoğun olarak elde kullanılmaktadır.

-Her iki filmde de alıcı arar, keşfeder, avlar.

-Filmlerin her ikisinde de geleneksel Hollywood aydınlatması kullanılmamıştır.

-Filmlerde örneğin, *Yurttaş Kane*'de olduğu gibi anlam yaratmaya yönelik gölge - ışık karşıtlıkları yoktur.

Bu öğelerin çoğaltılması kuşkusuz olanaklıdır. Godard Fransız Yeni Dalga Sineması'na gerek aydınlatma, gerekse de alıcı kullanımı konusunda ilkleri getiren bir görüntü yönetmenidir ve Yeni Dalga görüntü yönetmenleri ve sonraki yıllarda çeşitli sinemaların görüntü yönetmenleri tarafından aydınlatma ve alıcı kullanımıyla ilgili getirdiği ilkler ve yenilikler hep kullanılmıştır. Raoul Coutard'ın çalışması birlikte çalıştığı yönetmenlerin anlatımlarına da belli katkılarda bulunmuştur. "Coutard'ın fotoğrafları, ..Godard'ın çalışmasının stilistik tutarlığına katkıda bulunmuştur."⁴⁵

⁴⁵ Levis Jacobs, *The Emergence of Film Art*, (New York - Londra: W.W Norton and Comp., 1979) s. 314

SONUÇ

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından başlayarak teknolojik, toplumsal, psikolojik, estetik, dilbilimsel gelişimini sürdürerek gelen sinema önemli bir kitle iletişim aracı olma özelliğini sürdürmektedir. Fotoğrafı temel alarak gelişen sinema, içinde bulunulan yüzyılın ortalarından başlayarak televizyonun da oluşumuna öncülük etmiş ve onu gerek programlar bağlamında gerekse de estetik ve kuramsal düzeyde besleyici olmuştur.

Görüntü kavramı, görsel sanatların, fotoğraf sinema ve televizyonun temelini oluşturmuş, sözü edilen iletişim ortamları mekanik, fiziksel ve elektronik olarak oluşturulan görüntüleri kullanmıştır.

Görsel - işitsel yapısıyla sinema, kendi anlatım olanaklarını ve dilini de yaratarak ve teknolojik gelişmelerden de yararlanarak çağdaş bir sanat olma özelliğini taşır, bilindiği gibi sinema, yaratıcı ve teknik ekiplerin birlikte çalışmalarıyla ortaya çıkan kolektif bir sanattır ve yönetmenin düşüncesinde oluşan öykü ve temalar teknik grupların çalışmalarıyla görsel - işitsel bir metin haline gelir.

Sinemanın ilk yıllarından başlayarak zihinlerde oluşan

görüntülerin somut olarak pelikül üzerine aktarılmasını gerçekleştiren kameramanların görevleri sinematografik anlatımın ve tekniğin gelişmesiyle birlikte daha kristalize bir hale gelmiş, görüntü yönetmenliği kavramı sinematografide yerini almıştır.

Kavramın belirginleşmesiyle birlikte, görüntü yönetmeni filmin aydınlatılması, görsel ve estetik atmosferin oluşturulmasına yönelmiş ve filme önemli katkılarda bulunan bir sanatçı haline gelmiştir. Doğal olarak her görüntü yönetmeninin filmlere katkısının eş değerde olduğu söylenemez. Ancak gerek sinema tarihi içinde yer alan, gerekse de günümüz görüntü yönetmenleri arasından sıyrılanların adları belirginleşmiş ve filmlere olan katkılarıyla birlikte görüntü yönetmenine özgü biçemden söz edilir olmuştur.

Görüntü yönetmenliği belli bir dünya görüşü ve eğitimi gerektirir. Konuyla ilgili olan eğitim meslek içinde öğrenilecek bilgi ve becerilerle olabileceği gibi bir okuldan da kazanılabilir. Görüntü yönetmenliği ve aydınlatmayla ilgili çok az sayıdaki yapıt daha ziyade aydınlatma işleminin teknik boyutuyla ilgilidir, dolayısıyla bu konudaki eğitimin estetik boyutunun okulla birlikte usta çırak ilişkisini ve dünyayı incelemeyi içermesi de söz konusudur. Bazı görüntü yönetmenlerinin aradan sıyrılmalarının nedeniyse, estetik ve entellektüel bağlamda farklılaşmalarından kaynaklanmaktadır. Teknolojik aygıtların varlığı ve sinemada kullanılmaları yalnız başına bir anlam ifade etmez. Sinematografik aygıtların ardında düşünen bir beyinle bütünleşmiş sosyo - kültürel, estetik,

sinematografik bir birikimin de olması gereklidir.

Gregg Toland, Raoul Coutard, Vittorio Storaro, Nestor Almendros, Willy Kurant gibi bir çok görüntü yönetmeni belli kültürel, estetik, sinematografik alt yapıya sahip sanatçılardır ve kendilerinden yüzyıllarca önce yaşamış, sanat tarihi içinde yer alan önemli resim, yontu, müzik adamlarının, ışığı, rengi, dokuyu, sesi kullanmalarını iyi incelemiş kişilerdir. Doğal olarak bu sanatçılar, işin yalnızca teknik boyutuyla uğraşan görüntü yönetmenlerinden ayrılmaktadırlar.

Görüntü yönetmenleri film görüntülerinin estetik ve teknik boyutlarının yaratmalarının yanısıra, sinematografik boyutta oluşan sorunları da çözen kişiler olmuşlardır. Sinematografik anlatımda yerini alan bir çok öge görüntü yönetmenleri tarafından ortaya konarak sinemada kullanılmıştır.

Filmler hep yönetmen veya oyuncularıyla anılagelmiştir. Ancak görüntü yönetmenlerinin yönetmenlerle anıldığı, jeneriği yönetmenle paylaşan görüntü yönetmenlerinin yer aldığı filmler, yönetmen - görüntü yönetmeni ikilisinin, filmin yaratımı ve üretimi sürecinde karşılıklı olarak düşünsel boyutta etkileşimleri, paylaşımları ve bunların filme uyarlanması sonucunda oluşmuştur.

Görüntü yönetmenlerinin entellektüel kültürel ve estetik kişilikleri filmlere yansımış, filmde o görüntü yönetmenine özgü izler oluşmuştur. Yukarıda da adları sayılan kimi görüntü yönetmenleri, aydınlatma, çerçeveleme, alıcı

hareketleri gibi öğeleri, farklı yönetmenlerle yaptıkları değişik temaları içeren filmlerde, kendilerine özgü biçemi kullanarak ortaya koymuş ve bu biçemi belirginleştirmişlerdir. Belli türdeki görüntüler, aydınlatma biçemi ve kamera hareketleri belli görüntü yönetmenlerini çağrıştırmış ve "günün ışığı", "sihirli saat" gibi onların adlandırdığı biçimde anılagelmiştir. Zaman zaman da, adları sinema tarihinde yer alan, önemli filmlere imzalarını koyan görüntü yönetmenleri usta kabul edilerek diğer görüntü yönetmenleri tarafından izlenmiş ve taklit edilmeye çalışılmıştır.

Görüntü yönetmenliğinin filmlere katkısı özellikle İkinci dünya Savaşı sonrasında geleneksel biçimlere başkaldıran sinemaların ortaya çıkmasıyla daha belirgin hale gelmiş, sinematik anlatımda ortaya konan yeni normlar, farklı düşünce ve uygulamaları da beraberinde getirmiş, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema gibi kimi akımlar, geleneksel sinemanın kalıplarını kıran, zaman zaman Hollywood gibi köklü ve yerleşik düzenlere meydan okuyan filmlerin, yönetmenlerin ve görüntü yönetmenlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hollywood sinemasının boyunduruğuna giren bir çok ülke sinemaları, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında bağımsızlıklarını ilan etmiş ve sinematografinin geleneksel anlatım biçimleriyle açıklanması da son bulmuştur. Bu arada çok az sayıda görüntü yönetmeni Gregg Toland, Arthur Miller gibi isimler stüdyoların biçemlerinden ziyade kendi biçemlerini ortaya koyabiliyorlardı. Yine İkinci Dünya Savaşı sonrası, sinema üzerine yoğun ve farklı düşüncelerin ortaya çıktığı zamandır. Bu dönemde Hollywood'a özgü " üç

nokta" aydınlatma biçimi yerini " günün ışığı" na bırakmış, görüntü yönetmenleri ortamda varolan doğal ışığı yakalamaya çalışmış, kameralar stüdyolardan sokaklara çıkmış elde kullanılmaya başlamış, yerleşmiş, büyük stüdyolara özgü biçemler, giderek yerini görüntü yönetmenlerine özgü biçemlere bırakmaya başlamıştır.

Avrupa sinemalarında başlayan bu yenilikler giderek dünya sinemalarını etkiledi, alıcı bir ressamın fırçası veya bir yontucunun keskisi gibi çalışmaya başladı. Günümüzde, belli görüntü yönetmenleri sinemaya teknik ve estetik boyutta katkılarda bulunan, filmin üretiminde adları yönetmenle birlikte anılan sanatçılar olarak düşünülmektedir. Görüntü yönetmeninin görevleri de net biçimde ortaya konmuştur.

Kısaca değinilecek olursa; görüntü yönetmeni sahnenin aydınlatılması ve pelikül üzerine kaydedilmesi için duygusal ve teknik atmosferi oluşturan, denetimi altında kameramanların, ışıkçıların ve teknik ekibin çalıştığı, filmin teknik olduğu kadar estetik boyutundan da sorumlu olan kişidir. Kendine özgü aydınlatma ve kamera kullanma biçimini filmin temasına, duygusal atmosferine ve türüne uygulayarak filmin oluşumuna katkıda bulunur.

Aydınlatma ve ışık kavramları binlerce yıldır insanoğlunun zihinini meşgul etmiş, kutsal kitaplar, mitolojiler, efsane ve destanlar içlerinde hep karanlık aydınlık karşıtlığını taşımışlardır. bu karşıtlıklar, büyük ressamların, sanatçıların imgeleminde sanat yapıtlarına dönüşmüş ve günümüzde bu yapıtlar, görüntü yönetmeninin

gerek eğitimi, gerekse sanatsal yaratımı aşamasında önem kazanmıştır. Filmsel aydınlatma, dışavurumcu veya gerçekçi olabilir, aydınlatma içinde bir çok anlamları da taşır. Görüntü yönetmeni bu anlamlar içinden gerekli olanları seçerek yapıtlarda kullanır. Seçme işlemi, görüntü yönetmeninin teknik ve estetik bilgisi, günümüzde onu sanatçı düzeyine yükselten olgudur.

EKLER

EK 1: ÇEŞİTLİ AYDINLATMA KAYNAKLARININ RENK ISISI DEĞERLERİ

<u>IŞIK KAYNAĞI TIPI</u>	<u>KELVİN DEĞERİ</u>
Mum ışığı.....	1900
Kızgın Demir.....	800
Kızgın Demir (Bayrak Kırmızısı).....	1250
60 Watt Ampul.....	2800
100 Watt Ampul.....	2860
200 Watt Ampul.....	2900
500 Watt projeksiyon Ampulu.....	3100
500 Watt Stüdyo Ampulu.....	3200
1000 Watt Tungsten Ampulu.....	3100-3200
1000 Watt Halojen.Ampul.....	3400
Fotoflood Ampul.....	3700
Floresan Ampul	3700
Floresan Daylight.....	4800
Reflektörlü Ampul.....	3300-3400
Renksiz Flaş Ampülü.....	3800
Mavi Flaş Ampülü.....	6000
Elektronik Flaş.....	6000-7000
Güneş ışığı.....	5000
Bulutlar.....	6000-6500
Bulutsuz Gökyüzü.....	7000-14000

EK.2

Rembrandt: Kitap Okuyan Yaşlı Kadın 1655

(Rembrandt'ın kardeşinin karısı olarak da bilinir)



EK. 3. Caravaggio: Muzaffer Eros



EK.4. Matrakçı Nasuh: Eskişehir Minyatürü, 1550
dolayları



EK.5. Avrupa Minyatürü: Le Christ Et la Femme
Adultere 1640



EK.6. Lokman: Topkapı Sarayı' nın iç Avlusu
(Hünernâme'den) 1584



EK.7. Vermeer: Süt Koyan Hizmetçi Kadın 1660'lar

EK.8. Teknik Kodlar ve Anlamları

Aşağıdaki liste, gösteren olarak işlev gören önemli çekim ölçeklerini sıralamakta, tanımlamakta ve her bir çekimle gösterileni belirtmektedir.

Gösteren	Tanım	Gösterilen
	(anlam)	
yakın çekim	yalnızca yüz	samimiyet
orta çekim	bedenin çoğu	kişisel ilişki
uzun çekim	dekor ve kişiler	bağlam alan,
	kamusal	uzaklık
genel çekim	kişinin bütün bedeni	toplumsal ilişki

Bunun aynısını kamera devinimleri ve kurgu tekniği için de yapabiliriz.

Gösteren	Tanım	Gösterilen
		(anlam)
asağı çevrinme	kamera asağı bakar	küçüklük,
		zayıflık
yukarı çevrinme	kamera yukarı bakar	güç, yetke
optik öne	kamera yaklaşır	gözlemlene,
odak		
kaydırma		
açılma	görüntü boş ekrada	başlangıç
	belirir	
kararma	görüntü gider	bitiş
	ekran boş kalır	

kesme bir görüntüden eszamanlılık,
telaş
diğerine geçilir
silme görüntü ekrandan vurgulu son
silinir

Arthur Asa Berger'in "Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri" adlı kitabında alınmıştır. s. 35

EK:9

RAOUL COUTARD (1924-)

Görüntü yönetmeni ve yönetmen olan Raoul Coutard, 16 Eylül 1924 tarihinde Paris'te doğdu. Yetenekli bir görüntü yönetmeni olmasının yanı sıra, hızlı, en az ışııkla (genellikle ortamda var olan ve doğal) ve elde taşınabilir kamerayla çalışmasıyla tanınır. Coutard, Yeni Dalga sinemacıları arasında en tanınmış olan görüntü yönetmenidir. Godard ile sekiz yıl boyunca yapmış olduğu 14 film paha biçilmez deneyimlerin sahibi olmasını sağlamıştır.

Fransız orđusunda Vietnam'da askerlik görevini tamamladıktan sonra, *Life*, *Paris Match* gibi dergilerde fotoğrafçı olarak çalıştı. Sinemaya belgeseller ve haber filmleri çekerek girdi. Daha sonra gazetecilikten gelen deneyimiyle kameraya hareketlilik kazandırdı ve elde kamera kullanma tekniğini geliştirdi. Godard, Truffaut, Demy gibi Yeni Dalga yönetmenleriyle çalıştı. Özellikle hızlı çevrinmeleri ve sürekli hareketli kamerasıyla dikkati çekti ve "günün ışığı" olarak adlandırılan ve daha sonraki yıllarda bir çok görüntü yönetmeni tarafından taklit edilerek kullanılar ortamda var olan ışığı kullanmasıyla da tanındı.

Raoul Coutard Filmografisi:

1956 Paradiso Terrestre
1957 La Passe Du Riable
1958 Ramuntcho
1959 Breathless / A Bout de Souffle
1960 Cronicle of a Summer / Chronique D'un Ete
1960 Le Petit Soldat
1960 Le Grandes Persones
1960 Shoot the Piano Player/Tirez Sur le Pianiste
1960 A Woman is a Woman / Une Femme Est Une Femme
1961 The Army Game/Tire au Flanc
1961 Jules and Jim / Jules et Jim
1961 Lola
1962 Et Satan Conduit Le Bal
1962 La Poupee
1962 Love at Twenty / L'Amour a Vingt Ans
1962 Vacances Portugaises
1963 Contempt / Le Mepris
(Bu filme yapımcı olarak da katılmıştır)
1963 Difficulte D'etre Infidele
1963 Les Baisers
1963 Les Carabiniers
1963 My Life to Live / Vivre Sa Vie
1963 The Spitting Image / Als Twee Druppels Water
1964 Band of Outsiders / Bande a Part
1964 The Beautiful Swindlers / Les Plus Belles Escroqueries
Du
Monde
1964 La 317 eme Section
1964 Male Companion / Un Monsieur de Compagnie
1964 The Soft Skin / La Peau Douche

1964 Une Femme Mariee
1965 Alphaville
1965 Je Vous Salue, Mafia
1965 Les Voix D'Orly
1965 Pierrot le Fou
1965 Scruggs
1966 The Defector / L'Espion / Lautlose Waffen
1966 L'Horizon
1966 Two or Three Things I Know About Her / Deux ou Trois
Choses Que Je Sais D'Elle
1967 La Chinoise / La Chinoise, Ou Plutot A La Chinoise
1967 The Sailor From Gibraltar
1967 Weekend / Le Week-End
1968 The Bride Wore Black / La Mariee Etait En Noir
1968 L'Etoile Du Sud
1968 Rocky Road To Dublin
1969 Z
(Bu filme yapımcı olarak da katılmıştır)
1970 The Confession / L'Aveu
1970 Etes-Vous Fiancee A Un Marin Grec Ou A Un Pilote De
Ligne
1970 Hoa-Binh
(filmin yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını yapmıştır)
1970 La Liberte En Croupe
1971 L'Explosion
1971 Les Aveux Les Plus Doux
1972 Embassy
1972 The Hostage Gang / The Hostages / Le Gang des Otages
1972 The Jerusalem File
1972 Le Trefle a Cinq Feuilles
1974 Come un Pot des Fraises !

1977 Le Crabe Tambour
1979 La Legion Saute Sur Kolwezi
1982 Passion
1982 SAS A San Salvador (yönetmen)
1983 First Name: Carmen / Prenom Carmen
1984 Dangerous Moves / La Diagnole Du Fou
1984 Du Sel Sur Le Peau
1984 La Garce
1986 Max My Love / Max, Mon Amour
1987 Fueges
1988 Blanc De Chine
1988 Burning Beds / Brennende Betten
1988 Ne Reveillez Pas Un Flic Qui Dort
1988 Peaux De Vaches
1990 Bethune: The Making of Hero
1990 Il Gele En Enfer
1990 La Femme Fardee
1991 The Flying Children / Les Enfants Volants
1992 Puncturid Life / La Vie Crevee
1993 La Naissance De L'Amour / The Birth of Love

EK:10

Jean Luc Godard (1930-)

3 Aralık 1930 tarihinde Paris'te doğan Godard Yeni Dalga'nın en önemli yönetmenlerinden biridir. Sorbonne Üniversitesinde etnoloji okuyan Godard *Carriers Du Cinema* 'da sinema eleştirileri ve sinema üzerine yazılar yazarak sinema yaşamının içine girdi. Bilindiği gibi *Carriers Du Cinema*

yazarlarının bir çoğu daha sonraki yıllarda Yeni Dalga sinemacıları içinde yer almışlardır.

Jean - Luc Godard Filmografisi

1950 Quadrille

(oyuncu, yapımcı)

1954 Operation Beton

(yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, kurgucu)

1955 Une Femme Coquette

(oyuncu, yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, kurgucu)

1956 La Sonate A Kreutzer

(yapımcı)

1956 Le Coup Du Berger

(oyuncu)

1957 All Boys Called Patrick / Tous Les Garçons S'Appellent Patrick

(yönetmen)

1958 Charlotte Et Son Jules

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1958 Une Historie d'Eau

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1959 Breathless / A Bout De Souffle

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1960 Le Petit Soldat

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1960 Paris Belongs to Us / Paris Nous Appartient / Paris is Over

(oyuncu)

1960 The Sign of Leo / Le Signe Du Lion

(oyuncu)

1960 A Woman is A Woman / Une Femme Est Une Femme

(yönetmen, senaryo yazarı,)

1961 7 Capital Sins / Les Sept Peches Capitaux

(yönetmen)

1961 Le Soleil Dans L'Oeil

(oyuncu)

1961 Les Fiances Du Pont MacDonald

(oyuncu)

1961 Lola

(yapım danışmanı)

1962 Cleo From 5 to 7 /Cleo De 5 a 7

(Oyuncu)

1962 RoGoPag

(oyuncu,yönetmen,senaryo yazarı,öykü)

1962 Sheheradzade

(oyuncu)

1963 Contempt /Le Mepris

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)"

1963 The Directors

(oyuncu)

1963 Les Carabiniers

(yönetmen,senaryo yazarı)

1963 My Life to Live / Vivre Sa Vie

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1964 Band of Outsiders / Bande A Part

(oyuncu,yönetmen,senaryo yazarı)

1964 The Beautiful Swindlers / Les Plus Belles Escroqueries

Du

Monde

(oyuncu,yönetmen,senaryo yazarı)

1964 Begegnung Mit Fritz Lang

(oyuncu)

1964 A Married Woman / Une Femme Mariee

(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1964 Paparazzi

(oyuncu)

1964 Petit Jour

(oyuncu)

1964 Reportage Sur Orly

(yönetmen)

1964 Statues

(oyuncu, seslendirme)

1964 Temoignage Sur Bardot- Godard ou Le Parti

(oyuncu)

1965 Alphaville

(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1965 Pierrot Le Fou

(yönetmen, senaryo yazarı)

1965 Six in Paris / Paris Vu Par

(yönetmen, senaryo yazarı)

1966 The Defector / L'Espion / Lautlose Waffen

(oyuncu)

1966 Made in U.S.A.

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1966 Masculine-Feminine

(yönetmen, senaryo yazarı)

1966 Two or Three Things I Know About Her / Deux Ou Trois

Choses Que Je Sais D'elle

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1967 Far From Vietnam / Loin Du Vietnam

(oyuncu, ortak yönetmen, ortak senaryo yazarı)

1967 La Chihoise / La Chinoise, Ou Plutot A La Chinoise
(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1967 Les Mauvaises Frequentations
(yapımcı)

1967 Love and Anger / Amore E Rabbia
(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1967 The Oldest Profession / Le Plus Vieux Metier Du Monde
(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1967 Weekend / Le Week-end
(senaryo yazarı, öykü)

1968 La Gai Savoir
(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1968 Two American Audiences
(oyuncu)

1968 Une Film Comme Les Autres
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1968 Voices
(oyuncu)

1969 British Sounds
(yönetmen, senaryo yazarı)

1969 Pravda
(yönetmen)

1969 Struggle in Italy / Lotte in Italia
(yönetmen)

1969 Wind From the East 6 East Wind / Le vent D'est
(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1970 Til Victory /Jusqu a La Victorie
(yönetmen, dökümanlar)

1970 Sympathy for The Devil / One Plus One
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1970 Vladimir Et Rosa

(oyuncu, yönetmen, yapımcı)

1971 1 A.M. / One American Movie
(oyuncu, yönetmen, ortak senaryo yazarı)

1972 La Longue Marche De Jean-Luc Godard
(oyuncu)

1972 Letter To Jane
(oyuncu,yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı)

1972 Tout Va Bien
(yönetmen,yapımcı,senaryo yazarı)

1975 Comment Ca Va
(yönetmen, senaryo yazarı)

1975 Ici Et Ailleurs
(yönetmen, senaryo yazarı)

1975 Numero Deux / Number Two
(oyuncu, yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı)

1978 Der Kleine Godard
(Oyuncu)

1980 Every Man For Himself / Sauve Qui Peut / La Vie
(yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı, diyalog, kurgucu)

1982 Chambre 666
(oyuncu)

1982 Passion
(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1983 Breathless
(Sersemi Aşıklar senaryosundan)

1983 First Name : Carmen / Prenom Carmen
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1985 Detective
(yönetmen, senaryo yazarı)

1985 Hail Mary / Je Vous Salue, Marie
(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1986 Gradeur Et Decadence D'un Petit Commerce De Cinema

(yönetmen, senaryo yazarı)

1987 King Lear

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1987 Soigne Ta Droite

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1988 Aria

(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1990 Nouvelle Vague / New Wave

(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1991 Germany Year 90 Nine Zero / Allemagne Annee 90 Neuf
Zero

(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1992 Against Oblivion / Contre L'Oubli

(yönetmen)

1993 Helas Pour Moi / Woe is Me

(yönetmen, senaryo yazarı, kurgucu)

1994 JLG By JLG

(yönetmen)

EK:11

François Truffaut (1932-1984)

6 Şubat 1932' de Paris'te doğdu ve 21 Ekim 1984 de Neuilly,
Fransa'da öldü.

Ödülleri:

1959 Dörtüyz Darbe (Doğrudan film için yazılmış en iyi öykü
ve

senaryo)

1974 Day for Night (En iyi özgün Senaryo ödülü)

1974 Day for Night (En iyi yönetmen ödülü)

François Truffaut Filmografisi:

1954 Une Visite

(yönetmen)

1956 Le Coup Du Berger

(oyuncu)

1958 Les Mistons

(yönetmen senaryo yazarı)

1958 Une Historie d'Eau

(yönetmen)

1959 Breathless / A Bout de Souffle

(düşünce)

1959 The Four Hundred Blows / Les Quatre Cents Coups

(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1960 Paris Belongs to Us / Paris Nous Appartient / Paris is Over

(ortak yapımcı)

1960 Shoot The Piano Player /Tirez Sur Le Pianiste

(yönetmen, senarist, diyalog yazarı)

1961 The Army Game / Tire Au Flanc

(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1961 Jules and Jim / Jules et Jim

(yönetmen, senaryo yazarı)

1962 Love at Twenty / L'Amour a Vingt Ans

(yönetmen)

1964 The Soft Skin / La Peau Douche

(yönetmen, senaryo yazarı)

1967 Fahrenheit 451

(yönetmen, senaryo yazarı)

1968 The Bride Wore Black / La Mariee Etait En Noir
(yönetmen, senaryo yazarı)

1968 Stolen Kisses / Baisers Voles
(yönetmen, senaryo yazarı, öykü)

1969 Mississippi Mermaid / La Sirene Du Mississippi
(yönetmen, senaryo yazarı)

1969 The Wild Child / L'Enfant Sauvage
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1970 Bed and Board / Domicile Conjugal
(yönetmen, senaryo yazarı)

1970 Langlois
(oyuncu)

1972 Two English Girls / Les Deux Anglaises Et Le Continent
(yönetmen, senaryo yazarı)

1973 Day for Night / La Nuit Americane
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1973 Such a Gorgeus Kid Like Me / Une Belle Fille Comme Moi
(yönetmen, senaryo yazarı)

1975 Les Lolos de Lola
(yapımcı)

1975 The Story of Adele H / L'Histoire D'Adele H.
(yönetmen, senaryo yazarı)

1976 Small Change / L'Argent de Poche
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1977 Close Encounters of the Third Kind
(oyuncu)

1977 The Man Who Loved Woman / L'Homme Qui Aimait Les Femmes
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1978 The Green Room / La Chambre Verte
(oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı)

1979 Love on the Run / L'Amour en Fuite

(yönetmen, ortak senaryo yazarı)

1980 Close Encounters of the Third Kind :Special Edition

(oyuncu)

1980 The Last Metro / Le Dernier Metro

(yönetmen, senaryo yazarı, diyalog yazarı)

1981 The Woman Next Door / La Femme D'a Cote

(yönetmen, senaryo yazarı)

1983 Confidentially Yours / Vivement Dimanche ! / Finally
Sunday !

(senaryo yazarı)

1983 The Man Who Loved Women

(yönetmen)

1985 Vivement Truffaut !

(oyuncu)

1989 The Little Thief / La Petite Voleuse

(senaryodan öykü)

Raoul Coutard, Jean Luc Godard ve François Truffaut ile
ilgili bilgiler Cinemania '95 adlı CD ROM dan alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz. **Görsel ve İşitsel Anlâm Üretimi**, İzmir: 1986
- _____. **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara: Kitle Yayınları, 1994
- Ana Britannica**, Cilt 9. Ana Yayıncılık, İstanbul: 1987
- Andrew, J. Dudley. **Büyük Film Kuramları**, Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995
- Antonioni, Michelangelo, **Blow Up**, Londra: Lorrimer Publishing, 1977.
- Armes, Roy. **Patterns of Realism**, New Jersey - Londra: A.S. Barnes Co., Inc. and Tantivy Press, 1971.
- Arnheim, Rudolf. **Art and Visual Perception, A Psychology of Creative Eye**, University of California Press, 1974
- Atasoy, Nurhan ve Filiz Çağman. **Turkish Miniature Painting**, İstanbul: R.C.D Cultural Institute Pub., 1974.
- Bazin, André. **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çeviren: Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- "Bazin, Andre. **What is Cinema?** Vol. 1, Çeviren: H.Gray. Berkeley: University of California Press, 1967." Seçil Bükler, "Film ve Gerçek" **Kurgu** 5, 105 - 118, Ocak 1989. Sh. 105'deki alıntı
- Barlow, John D. **German Expressionist Film**, Boston: T.Wayne Publishers. 1982.
- Barthes, Roland. **Yazı ve Yorum**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- Benjamin, Walter. "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği

Çağda Sanat Yapıtı" Çeviren: Ahmet Cemal, **Oluşum** 40/82
(Şubat 1981)

Berger, Arthur Asa. **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**. Editörler: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç,
Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.

Boggs, Joseph M. **The Art of Watching Films, a Guide to Film Analysis**, California: The Benjamin / Cummings publishing co., Inc. 1978.

Bordwell, David. **French Impressionist Cinema: Film Culture , Film Theory and Film Style**, New York: Arno Press, 1980.

Bordwell, David ve Kristin Thompson. **Film Art**, California: Wesley Publishing Co., Inc. 1980.

Brecht, Bertolt. **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çevirenler: Ahmet Cemal ve kayahan güven, İstanbul: Altın Kitaplar, 1980

Bresson, Henri Cartier. "Fotoğrafı Yakalamak" **Yeni Fotoğraf** 4: 29 - 36, Ocak 1977

Burrows, Thomas, Donald Wood, Lynne Gross. **TV Production**, Dubusque: Wm. C.Brown Publishers, Tarih Belirsiz.

Büker, Seçil. "Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı" **Kurgu** 4 (Ekim 1981) 141 - 169

_____. "Sinema Dil Oluyor" **Tan Dergisi** 7 (Kasım 1982) 66 - 78

_____. "Godard'ın Dili" **Tan Dergisi** 10, (Nisan 1983).6 - 16

_____. **Sinemada Anlam Yaratma**.İstanbul: Milliyet Yayınları, 1985.

Büker, Seçil ve Oğuz Onaran. **Sinema Kuramları**. Ankara: Dost Kitabevi, 1985.

_____. **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Kitabevi, 1985.

_____. **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989.

Cetto, Anna Maria. **Miniatures du Moyen Age**, Lausanne: Librairie Payot, 1950.

Chatman, Seymour. **Story and Discourse**, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1978.

Combes, Peter ve John Tiffin. **TV Production for Education**, Londra: Focal Press, 1978.

Cinematica '95 CD Rom, Microsoft Corporation, A.B.D.

Cüceloğlu, Doğan. **İnsan İnsana**, İstanbul: Altın Kitaplar, 1984.

Deonna, W. **Sanatta Ritimler ve Kanunlar**, Çeviren: Süleyman Kazmaz, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1974.

Deregowski, Jan b. "Illusion and Culture" **Illusion in Nature and Art**, "Derleyen: E.H Gombrich, R.L Gregory, Union Bros., 1973" İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989. sh. 31'deki alıntı

Derman, İhsan. **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989.

"Eco, Umberto. **A Theory of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1979" Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1985. sh. 19'deki alıntı.

_____. **Alımlama Göstergebilimi**, Çeviren: Sema Rifat.
İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991.

Edmonds, Robert. **Sights and Sounds of Cinema and Television**. New York ve Londra: Teachers College Press, 1982.

Eisenstein, Sergei. "Color Film" **Movies and Methods**,
Editör: Bill Nichols. London: University of California Press, 1976.

_____. **Film Duyumu**. İstanbul: Payel Yayınevi, 1984.

_____. **Film Biçimi**. İstanbul: Payel Yayınevi, 1984.

Etzkowitz, Janice. **Toward a Concept of Cinematic Literature, an Analysis of 'Hiroshima mon Amour'**.
New York - Londra: Garland Publishing Inc., 1983.

Finneman, Gerald. **International Photographer Magazine**.
A.B.D: Eastman Kodak Company, 1992.

Fiske, John ve John Hartley. **Reading Television**. Londra ve New York: Methuen Books, 1978.

Frye, Northrop. **Anatomy of Criticism**, 3. Baskı. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

Genç, Adem ve Ahmet Sipahioğlu. **Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç**. İzmir: Sergi Yayınevi, 1980.

Gianetti, Louis. **Godard and Others: Essays in Film Form**. Ruthenford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975

_____. **Understanding Movies**, 3. baskı. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1982

Godard, Jean Luc. **Godard Godard'ı Anlatıyor**. Çeviren: Aykut Derman, İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

- _____. **Serseri Aşıklar**, Çeviren: Roza Hakmen. İstanbul: Nisan Yayınları, 1989.
- Göktürk, Akşit. **Okuma Uğraşı**. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1979.
- Griffith, David Wark. "Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi" **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**. Çeviren: Nijat Özön. Cilt XVII, Ocak 1968.
- Grillet, A. Robbe. **Yeni Roman**. Çeviren: Asım Bezirci, İstanbul: Yazko Yayınları, 1981.
- Guidaud, Pierre. **Anlambilim**. İstanbul:Gelişim Yayınları, 1975.
- Güçhan, Naci." Bir Film Kuramcısı: Rudolf Arnheim" **Kurgu 4**: 192 - 216, Ekim 1981.
- Gülmez, Bahadır. "Yazınsal Metin Çözümlemeleri İçin Öneriler" **Eğitim Fakültesi Dergisi 2/1**: 1 - 16, 1987.
- Güngör, A. Şefik. **Görüntü Yönetmeninin Filmin Görsel Üretimine Katkısı**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1991.
- _____. **Sinemada Görüntü yönetmeni**. Ankara: Kitle Yayıncılık, 1994.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**, 5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979.
- _____. **Felsefe Ansiklopedisi** cilt 7, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- Henderson, J. "Film Theory: Non - Bourgeois Camera Style" **Movies and Methods**, editör: Bill Nichols. University of California Press, 1976.

Henry, Joe. "The Techniques of Holywood Cinematographers"
American Cinematographer, Ocak 1957.

Irgat, Mustafa. **Duhuldeki Deney**. İstanbul: Yapı kngredi yayınları, 1995.

Kagan, Moissej. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çeviiiren: Aziz Çalışlar. Ankara: Imge Kitabevi, 1993.

Karasar, Niyazi. **Araştırmalarda Rapor Hazırlama Yöntemi - Kavramlar, İlkeler, Teknikler** - Ankara: 1979.

Kreidl, John. **Jean - Luc Godard**. Boston: Twayne Publishers, 1980.

Lewis, Brian. **Jean Mitry and the Asthetics of the Cinema**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

Lotman, Juriij. **Semiotics of Cinema**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Lotman, Yuriy M. **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Filmin Semiotiğine Giriş, Çeviren: Oğuz Özügöl. İstanbul: De Yayınevi, 1986.

Maltin, Leonard. **The Art of the Cinematographer**. New York: Dover Publications, 1978.

Mayenova, Maria r. "Verbal Texts and Icinic Visual Texts"
Image and Code, Editör: Wendy Steiner. Michigan: University of Michigan, 1981.

Melen, Joan. **The World of Luis Bunuel, Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1978.

Metz, Christian. **Film Language, A Semiotics of the Cinema**.İngilizceye Çeviren:Michael Taylor. New York: Oxford university Press, 1974.

Millerson, Gerald. **The Technique of Lighting**, 2. Baskı.
İskoçya: Focal Press, 1982.

Moran, Berna. **Edebiyat ve Eleştiri Kuramları**. İstanbul:
Cem Yayınları, 1983.

"Morris, Charles. Foundations of Theory of Signs,
International Encyclopedia of United Science I, I,
s. 1 - 59; Writings on the General Theory of Signs
(Approaches to Semiotic series) the Hague 1971" Akşit
Göktürk, OKuma Uğraşı. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1979.
sh. 89'daki alıntı.

Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**. Ankara: Ark Kitabevi, 1994.

Myers, Bernard. **The Book of Art, How to Look at Art**.
Cilt. 10. New York: Grolier Publishing, 1965.

Nilsen, Vladimir. **Cinema as a Graphic Art**. New York: Wang
and Hill, 1959.

Oğuz, Orhan, Görüntü Yönetmeni, ile yapılan "**Görüntü
Yönetmenliği**" konulu söyleşi. İstanbul: 14 Ekim 1993.

Onaran, A. Şerif. **Yayımlanmamış Ders Notları**, Teksir.

Onat, Esen. **Perspektiv ve Perspektivde Gölge Çizimi**.
Ankara: Güven Kitabevi, 1975.

Oskay, Ünsal. **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş**.
Ankara: Ankara Üniversitesi, S.B.F Yayınları. No: 281,
1983.

Özkök, Ertuğrul. "**Tetik ve Deklanşör**" **Sanat İletişim ve
İktidar**. İstanbul: Say Yayınları, 1983.

Özön, Nijat. **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**.
İstanbul: Hil Yayınları, 1981.

Özön, Nijat. **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**.

Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1982.

Panofsky, Erwin. **Meaning in the Visual Arts**. Londra: Peregrine Books, 1970.

Parsa, Seyide. **Televizyon Estetiği**. İzmir: Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayınları, 1994.

Pincus, Edward. **Guide to Filmmaking**. New York: Signet Books, 1972.

Potts, James. "Uluslararası Film Dili Üzerine" Çeviren: Yalçın Demir, **Kurgu 3**, 146 - 169, Ekim 1980.

Pudovkin, V.I. **Sinemanın Temel İlkeleri**. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.

Roud, Richard. **Jean - Luc Godard**. Bloomington ve Londra: Indiana University Press. 1970.

Russel, Sharon A. **Semiotics and Lighting, A Study of Six Modern French Cameraman**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Samuelson, David W. **Motion Picture Camera Techniques 2**. Baskı. Londra ve Boston: Focal Press, 1984.

Samuels, Mike ve Nancy Samuels. **Seeing With Minds Eye**, 13. Baskı. New York: Random House Inc., 1986.

Samuels, Charles Thomas. **Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor**, Çeviren: Kadir Yerci. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992.

Sharff, Stefan. **The Elements of Cinema**. New York: Columbia University Press, 1982

Shramm, Wilbur. "Haberleşme Nasıl işler" **Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş**. Derleyen: Ünsal Oskay. Ankara: Ankara Üniversitesi S.B.F. Yayınları, No:281, 1983.

Sokolov, A.G. **Sinemada Görüntü Kurgusu**. Çeviren: Semir Arslanyürek. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 1995.

Sontag, Susan. **On Photography**. Middlesex: Penguin Books, 1982.

Sternberg, Joseph von. "Gözle Yaratmak" **Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı**, cilt XVII, Sayı 196, 1968.

Şenyapılı, Önder. **Toplum ve İletişim**. Ankara: Turan Kitabevi, 1981

Tevrat, İstanbul: Kitab - ı Mukaddes Şirketi, 1976.

Truffaut, François. **Jules and Jim**. New York: Simon and Schuster. 1968.

Truffaut, François. **Jules ve Jim**, Çeviren: Roza Hakmen. İstanbul: Nisan Yayınları, 1990

Vardar, Berke. **Dilbilim Sorunları**. Yeni İnsan Yayınları, 1968. (Yayın yeri belirsiz)

Vardar, Berke. **Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**. Ankara: T.D.K. Yayınları, 1980.

Vincetti, Giorgi. **Sinemanın Yüzyılı**, Çeviren: Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Basım, 1993.

Wajda, Andrzej. **Sinema ve Ben**, Çeviren: Füsün Ant. İstanbul: AFA yayınları, 1993.

Wellek, R. ve A. Warren. **Yazın Kuramı**, Çeviren: Y. Salman, S. Karatay. İstanbul: Altın Kitaplar, 1992.

Williams, Christopher. **Realism and the Cinema**. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1980.

"Wolffiling, Heinrich. **Principles of Art History, The**

Problem of the Developement of Style in Later Art.
Çev: M.D.Hottinger. U.S.A s. 6" Sharon A. Russell,
Semiotics and Lighting, A study of Six French
Cameraman, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. Sh.
16'daki alıntı.

Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çeviren:
Zafer Arcagök. İstanbul: Metis Yayınları, 1988.

Young Freddie, Paul Pelzold. **The Work of the Motion**
Picture Cameraman. Londra: Focal Press, 1972.

Zettl, Herbert. **Sight Sound Motion, Applied Media**
Aesthetics. California: Wadworth Publishing Co., Inc.
1973.

Zettl, Herbert. **TV Production Handbook**, 4. Baskı.
California: Woodsworth Publishing Co., Inc. 1981.