



**T.C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA KURGU: BİÇİM BAĞLAMINDA YUSUF
ÜÇLEMESİ'NİN ANALİZİ**

**Mehmet ŞEKER
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI**

**ŞANLIURFA
2026**



**T.C.
HARRAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA KURGU: BİÇİM BAĞLAMINDA YUSUF
ÜÇLEMESİ’NİN ANALİZİ**

**Mehmet ŞEKER
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI**

DANIŞMAN: Doç. Dr. Ferhat KAÇAR

**ŞANLIURFA
2026**

TEŐEKKÖR

Tez çalışmamın hazırlanma sürecinde emeği geçen hocalarıma ve arkadaşlarıma içten teşekkür ederim. Özellikle tez hazırlama sürecinde rehberliğini titizlikle yürüten danışman hocam Doç. Dr. Ferhat Kaçar’a her zaman fikirlerine danıştığım ve tez çalışmamı hazırlamamda beni yüreklendiren hocalarım, Doç. Dr. Yusuf Taha Okan, Öğr. Gör. Dr. Hasan Göğce, emekli Öğr. Gör. Haldun Özbudun, Prof. Dr. Mustafa Özmusul, Doç. Dr. İbrahim Halil Yařar ve arkadaşlarım Mustafa Uluç ile Ejder Ařit’e emeklerinden dolayı çokça teşekkürlerimi belirtmek isterim.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	3
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÇİZELGELER DİZİNİ	iii
ŞEKİLLER DİZİNİ	iv
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Önemi	3
1.2. Araştırma Soruları	4
1.3. Araştırmanın Amacı	4
1.4. Araştırmanın Hedefi	5
2. ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR	6
2.1. Kurgunun Temel Yapısı ve Sinema İle İlişkisi	6
2.2. Kurgu Nedir?	13
2.2.1. Kurgu Geçiş Türleri	15
2.2.1.1. Kesme (Cut) ile Geçiş	16
2.2.1.2. Zincirleme (Dissolve) Geçiş	17
2.2.1.3. Kararma-Açılma (Fade In-Fade Out)	18
2.2.1.4. Silinme (Wipe)	18
2.2.1.5. Bulanıklaşma ve Netleşme	19
2.2.1.6. Bindirme	19
2.2.1.7. Donma (Freeze)	19
2.2.1.8. İris	20
2.2.1.9. Ani Pan (Whip Pan)	20
2.2.2. Temel Kurgu Çeşitleri	21
2.2.2.1. Paralel Kurgu	21
2.2.2.2. Atlamalı Kurgu	22
2.2.2.3. Eşlemeli Kurgu	23
2.2.2.4. Geriye Dönüş (Flashback)	23
2.2.2.5. İleriye Atlama (Flashforward)	24
2.2.2.6. Ağır Çekim ve Hızlı çekim	24
2.2.2.7. Plan Sekans	25
2.2.2.8. Montaj Sekans	26
2.3. Sinema Kuramlarında Kurgu	26
2.3.1. Biçimci Gelenek ve Kurgu	27
2.3.1.1. Hugo Münsterberg ve Kurgu	27
2.3.1.2. Rudolf Arnheim ve Kurgu	28
2.3.1.3. Sergey Eisenstein ve Kurgu	29
2.3.1.4. Vsevolod Pudovkin ve Kurgu	33
2.3.1.5. Bela Balazs ve Kurgu	35
2.3.2. Gerçekçi Film Kuramı ve Kurgu	36
2.3.2.1. Siegfried Kracauer ve Kurgu	36
2.3.2.2. André Bazin ve Kurgu	38
2.3.3. Sentezci Yaklaşım ve Jean Mitry	40

2.3.3.1. Jean Mitry ve Kurgu	40
2.3.4. Neo-Formalist Yaklaşım ve Kurgu	42
2.3.4.1. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri	43
2.3.4.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler	45
2.3.4.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler	48
2.3.4.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler	49
2.3.4.5. Mekânsal Devamlılık: 180 Derece Kuralı	52
2.3.4.6. Zamansal Devamlılık	56
2.3.4.7. Devamlılık Kurgusunun Alternatifleri	57
2.3.4.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri	59
2.4. Semih Kaplanoğlu Sineması	64
2.4.1. Kaplanoğlu'nun Hayatı ve Filmleri	64
2.4.2. Kaplanoğlu Sinemasının Dili ve Biçimi	65
2.4.3. Kaplanoğlu Sinemasında Tinsel Alan	68
2.4.4. Kaplanoğlu Sinemasında Özgünlük	70
2.4.5. Kaplanoğlu Sinemasında Tekrarlanan Motifler	71
2.4.6. "Yusuf Üçlemesi" Filmlerinde Benzerlikler ve Farklılıklar	72
2.5. Kaplanoğlu Sinemasına İlişkin Çalışmaların Değerlendirilmesi	73
3. GEREÇ ve YÖNTEM	78
3.1. Araştırmanın Analiz Yöntemi	78
3.2. Veri Toplama Tekniği	83
3.3. Araştırmanın Geçerlilik ve Güvenirliliği	83
3.4. Çalışmanın Örneklem Seçimi	84
3.5. Çalışmanın Kapsam ve Sınırlıkları	85
4. BULGULAR	87
4.1. Yumurta Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulguları	87
4.1.1. Yumurta Filminin Konusu	87
4.1.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri	87
4.1.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler	90
4.1.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler	99
4.1.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler	102
4.1.6. Mekânsal Devamlılık	104
4.1.7. Zamansal Devamlılık	109
4.1.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkisi	112
4.2. Süt Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulguları	117
4.2.1. Süt Filminin Konusu	117
4.2.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri	118
4.2.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler	120
4.2.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler	127
4.2.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler	128
4.2.6. Mekânsal Devamlılık	131
4.2.7. Zamansal Devamlılık	134
4.2.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri	139
4.3. Bal Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulguları	142
4.3.1. Bal Filminin Konusu	142

4.3.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri	143
4.3.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler.....	146
4.3.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler	154
4.3.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler	157
4.3.6. Mekânsal Devamlılık.....	159
4.3.7. Zamansal Devamlılık.....	163
4.3.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri	168
5. TARTIŞMA.....	174
6. SONUÇLAR	184
6.1. Kuramsal ve Yöntemsel Katkıları.....	184
6.2. Uygulamaya Yönelik Katkıları	184
6.3. Araştırmanın Sınırlılıkları	185
6.4. Sonuç	185
7. ÖNERİLER	187
KAYNAKLAR.....	188
ÖZ GEÇMİŞ	194

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA KURGU: BİÇİM BAĞLAMINDA YUSUF ÜÇLEMESİ’NİN ANALİZİ

Mehmet ŞEKER

HARRAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ferhat KAÇAR

Yıl: 2026, Sayfa: 194

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu filmleri olan “Yusuf Üçlemesi”nin kurgu bağlamında analizi yapılmaktadır. Bu bağlamda “Yusuf Üçlemesi” olarak bilinen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinde öne çıkan belirgin kurgu yapısının tespit edilmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Buna ilişkin olarak Kaplanoğlu’nun “Yusuf Üçlemesi” filmleribelirli bir dönemi işaret etmektedir. Yönetmenin film üslubunun belirginleştiği bu dönemde filmlerinin kurgu yapısı ve işlevlerinin ortaya çıkarılması önem arz etmektedir. Ayrıca “Yusuf Üçlemesi” filmleri David Bordwell ve Kristin Thompson’ın “Film Sanatı” eserinde yer alan biçimsel yöntem ile analiz edilmektedir. *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri, film kurgusunun boyutları olan A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, devamlılık kurgusu, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri bağlamında incelenmektedir. Bu çalışma, *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri ile sınırlandırılmıştır. Adı geçen filmler yönetmenin erken dönemindeki üslubunu yansıtmaktadır. Ayrıca bu filmler devam niteliğinde olup bir bütünlük arz etmektedir. Bu çerçevede *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri örneklem olarak tercih edilmiştir. Ayrıca elde edilen bulgulara göre, “Yusuf Üçlemesi” filmleri belirgin bir kurgu anlayışını sergilemektedir. Bu doğrultuda Kaplanoğlu’nun filmografisinde yer alan *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Buğday* (2017), *Bağlılık Aslı* (2019), *Bağlılık Hasan* (2021) bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Bunun yanı sıra bu çalışma, *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinin ön plana çıkan kurgu yapısının anlaşılmasına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Semih Kaplanoğlu, Yusuf Üçlemesi, Kurgu, Biçimsel Analiz

ABSTRACT

MASTER’S THESIS

EDITING IN SEMİH KAPLANOĞLU’S CINEMA: AN ANALYSIS OF THE YUSUF TRILOGY IN THE CONTEXT OF FORM

Mehmet ŞEKER

HARRAN UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL
MEDIA AND COMMUNICATION STUDIES

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Ferhat KAÇAR

Year: 2026, Page: 194

This study analyzes Semih Kaplanoğlu’s “Yusuf Trilogy” in the context of editing structure. In this context, the aim of this study is to identify the distinct editing structure that emerges in the films known as the “Yusuf Trilogy” namely, “*Yumurta*” (2007), “*Süt*” (2008), and “*Bal*” (2010). In this regard, Kaplanoğlu’s “Yusuf Trilogy” films mark a specific period. It is important to reveal the editing structure and functions of his films during this period, when the director’s cinematic style became well-defined. Furthermore, the films of the “Yusuf Trilogy” are analyzed using the formalist approach outlined in David Bordwell and Kristin Thompson’s “Film Art: An Introduction”. The films “*Yumurta*”, “*Süt*” and “*Bal*” are examined in the context of the graphic relationships between shot A and shot B, which are dimensions of film editing the rhythmic relationships between shot A and shot B, the spatial relationships between shot A and shot B, the temporal relationships between shot A and shot B, continuity editing, and the editorial relationships between image and sound. This study is limited to the films “*Yumurta*”, “*Süt*”, and “*Bal*”. These films reflect the director’s early stylistic approach. Furthermore, as a trilogy, they form a cohesive whole. Within this framework, the films “*Yumurta*”, “*Süt*” and “*Bal*” were selected as the sample. Additionally, according to the findings, the “Yusuf Trilogy” films demonstrate a distinct editing approach. Consequently, the films “*Herkes Kendi Evinde*” (2001), “*Meleğin Düşüşü*” (2004), “*Buğday*” (2017), “*Bağlılık Aslı*” (2019), and “*Bağlılık Hasan*” (2021), which are part of Kaplanoğlu’s filmography, have been excluded from the scope of this study. Furthermore, this study aims to contribute to the understanding of the prominent editing structure of the films “*Yumurta*”, “*Süt*”, and “*Bal*”.

KEYWORDS: Semih Kaplanoğlu, Yusuf Trilogy, Editing, Formal Analysis

ÇİZELGELER DİZİNİ

Çizelge 4.1.	Yumurta Filminde Yer Alan Berber Dükkânı Çekimlerinin Ritimsel Analizi	91
Çizelge 4.2.	Yumurta Filminde Yer Alan Yusuf ve Yumurta Çekimlerinin Ritimsel Analizi	93
Çizelge 4.3.	Yumurta Filminde Yer Alan Yusuf ve Çıkrık Çekimlerinin Ritimsel Analizi	95
Çizelge 4.4.	Yumurta Filminde Yer Alan Düğün Etkinliği Çekimlerinin Ritimsel Analizi	98
Çizelge 4.5.	Süt Filminde Yer Alan Sazlıkların İçinde Gezinme Çekimlerinin Ritimsel Analizi	122
Çizelge 4.6.	Süt Filminde Yer Alan Tarihi Mekândaki Çekimlerin Ritimsel Analizi	125
Çizelge 4.7.	Bal Filminde Yer Alan Yakup Ağaca Tırmanma Çekimlerinin Ritimsel Analizi	148
Çizelge 4.8.	Bal Filminde Yer Alan Kovandan Bal Toplama Çekimlerinin Ritimsel Analizi	151
Çizelge 4.9.	Bal Filminde Yer Alan Sınıf Çekimlerinin Ritimsel Analizi . . .	153

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf pencereyi kapatır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf pencereyi kapatır, başka bir açı	88
Şekil 4.2.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), çocuk merdivenlerde oturmaktadır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un çocuğa bakışı	89
Şekil 4.3.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve tavuk kümesi: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve tavuk kümesi, başka bir açı	90
Şekil 4.4.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve berber: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve berber: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf yakın çekim, berber dükkânı	90
Şekil 4.5.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf elinde kuş yumurtasını tutar: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un elinden yumurta düşer: (c) <i>Yumurta</i> (2007), gök yüzünde uçuşan kuşlar: (d) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf uyumaktadır	92
Şekil 4.6.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf urgan çıkırtısının bulunduğu avluda telefon görüşmesi yapmaktadır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf telefonla görüşme, urgancı ve urgan çıkırtısı: (c) <i>Yumurta</i> (2007), urgancı ve urgan çıkırtısı: (d) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf urgan çıkırtısını izlemektedir: (e) <i>Yumurta</i> (2007), urgancı ve urgan çıkırtısı: (f) <i>Yumurta</i> (2007), urgancı ve urgan çıkırtısı: (g) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf urgan çıkırtısını izlemektedir: (h) <i>Yumurta</i> (2007), urgan çıkırtısı: (i) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf epilepsi nöbeti: (j) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf epilepsi nöbeti: (k) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve ona yardıma gelen urgancı: (l) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve urgancı	94
Şekil 4.7.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dans: (b) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (c) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dans: (d) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (e) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Yusuf: (f) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dans: (g) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dans: (h) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (i) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Yusuf: (j) <i>Yumurta</i> (2007), yöresel dansı izleyen Ayla	97
Şekil 4.8.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla duvardaki fotoğraflara bakmaktadır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla duvardaki fotoğraflara bakmaktadır: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla oyun alanına gelir	100
Şekil 4.9.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve elektrik dükkânı, Haluk dükkânı kapatmaktadır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un omuz üstünden Haluk'un çekimi: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Haluk'un omuz üstünden Yusuf'un çekimi	101
Şekil 4.10.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un annesinin fotoğrafına bakışı: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un annesinin duvarda asılı olan çerçeveli fotoğrafı	101
Şekil 4.11.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla kasabaya dönüş: (b) <i>Yumurta</i> (2007), boş çerçeve, şekil a'daki çekimin devamı: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla ve kadın arkadaşı	102

Şekil 4.12.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf avukatlık bürosunda: (b) <i>Yumurta</i> (2007), avukatlık bürosunda bulunan görevli: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve büro görevlisi	103
Şekil 4.13.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve Haluk, Haluk'un salondan ayrılma eylemi: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Haluk Zehra'nın evinin önünde yürümektedir: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf pencere kenarında oturmaktadır	104
Şekil 4.14.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf pazar alanında çerçevenin sağına doğru yürümektedir: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf pazar alanında çerçevenin sağına doğru yürümektedir: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf çerçevenin soluna doğru yürümektedir: (d) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf çerçevenin sağından kadraja girer	105
Şekil 4.15.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla'nın omuz üstünden Yusuf'un çekimi: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un omuz üstünden Ayla'nın çekimi: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve Ayla ikili çekim	107
Şekil 4.16.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve Gül: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf'un tekli çekimi: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Gül'ün tekli çekimi	107
Şekil 4.17.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf vefat eden annesinin yanında: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf vefat eden annesinin yanında	108
Şekil 4.18.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), çocuk, Zehra'nın mezarını sulamaktadır, uzak çekim: (b) <i>Yumurta</i> (2007), çocuk, Zehra'nın mezarını sulamaktadır, genel çekim	109
Şekil 4.19.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf otomobilin kapısını kapatırken, genel çekim: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf otomobilin kapısını kapatırken, orta çekim	110
Şekil 4.20.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf kuyudan çıkmaya çalışır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), kuyu su tulumu: (c) <i>Yumurta</i> (2007), kuyunun uzaktan görünümü: (d) <i>Yumurta</i> (2007), kuyuya yakın bir yol	111
Şekil 4.21.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Zehra'nın tarlada yürüme çekimi: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Zehra'nın tarlada yürüme çekimi (a çekiminin devamı)	112
Şekil 4.22.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Zehra ağaçlara doğru yürümektedir: (b) <i>Yumurta</i> (2007), filmin başlığı	113
Şekil 4.23.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), kitapevi, bir kadın kitaplara bakmaktadır: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf kitapevinde	114
Şekil 4.24.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf Zehra'nın evindeki Ayla ile karşılaşmasının öncesi: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf, Ayla'yı izlemektedir: (c) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla mutfakta çalışırken Yusuf'u fark eder: (d) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla ön planda Yusuf arka planda görülür	115
Şekil 4.25.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), Ayla'nın ayna karşısındaki hazırlığı: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Zehra'nın evinin önünde yer alan sütçü ve süt düğümü	116
Şekil 4.26.	(a) <i>Yumurta</i> (2007), adaklık koyun ve Yusuf: (b) <i>Yumurta</i> (2007), Yusuf ve kasap.	116
Şekil 4.27.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf kitapevinde: (b) <i>Süt</i> (2008), Semra ve Yusuf	118

Şekil 4.28.	(a) <i>Süt</i> (2008), hayvan barınağı, Yusuf süt düğümüne kovayla süt koymaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), Zehra süt sağmaktadır	119
Şekil 4.29.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve süt alan bir kadın: (b) <i>Süt</i> (2008), tencereye boşaltılan süt: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve süt alan bir başka bir kadın	119
Şekil 4.30.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf sazlıkların bulunduğu alana girer: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf istasyon şefini aramaktadır: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (d) <i>Süt</i> (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (e) <i>Süt</i> (2008), İstasyon şefi sazlıkların içinde ilerler, Yusuf onu takip eder: (f) <i>Süt</i> (2008), Silah sesi duyulur ve Yusuf yere eğilir: (g) <i>Süt</i> (2008), sazlıkların içinde yer alan civciv: (h) <i>Süt</i> (2008), Yusuf sazlıkların içinde: (i) <i>Süt</i> (2008), istasyon şefi sazlıkların içinde ilerler: (j) <i>Süt</i> (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (k) <i>Süt</i> (2008), Yusuf yerden bir taş almaktadır: (l) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve istasyon şefi: (m) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve istasyon şefi: (n) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve suyun içindeki balık: (o) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve balık	121
Şekil 4.31.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve kadın: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf tekli çekim: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve kadının ikili çekimi: (d) <i>Süt</i> (2008), Yusuf giden kadını izlemektedir: (e) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve kadın başka bir açı: (f) <i>Süt</i> (2008), Yusuf tarihi mekânda: (g) <i>Süt</i> (2008), kadının silüeti: (h) <i>Süt</i> (2008), Yusuf tekli çekim: (i) <i>Süt</i> , Yusuf kadını izlemektedir	124
Şekil 4.32.	(a) <i>Süt</i> (2008), Zehra tekli çekim: (b) <i>Süt</i> (2008), Zehra ve yaşlı kadına ait ellerin detay çekimi: (c) <i>Süt</i> (2008), yaşlı kadının tekli çekimi	127
Şekil 4.33.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf şantiye yolunda: (b) <i>Süt</i> (2008), boş çerçeve, şekil 33a'daki çekimin devamı: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf maden ocağında	128
Şekil 4.34.	(a) <i>Süt</i> (2008), Zehra içecekleri taşımaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), yaşlı kadına uzatılan içecek: (c) <i>Süt</i> (2008), çocuğun yakın çekimi: (d) <i>Süt</i> (2008), istasyon şefi ve içecekler: (e) <i>Süt</i> (2008), Zehra'nın içeceği istasyon şefine sunması: (f) <i>Süt</i> (2008), çocuk ve ona sunulan içecek: (g) <i>Süt</i> (2008), Zehra yaşlı kadının önünden geçer: (h) <i>Süt</i> (2008), yaşlı kadın, Zehra'nın bulunduğu yöne bakmaktadır: (i) <i>Süt</i> (2008), Zehra koltuğa doğru yürümektedir	129
Şekil 4.35.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve arka planda görülen televizyon: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf çerçeveden çıkar, 35a çekiminin devamı: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve uyuyan annesi	130
Şekil 4.36.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve öğretmen: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf'un oturma eylemi: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf koltuğa yerleşir	131
Şekil 4.37.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve Zehra mutfakta, Yusuf elindeki dergiyi incelemektedir: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf elindeki dergiyi incelemektedir, derginin yakın çekimi	132

Şekil 4.38.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ve doktor: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf'un rapora uzanma eylemi: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf raporu doktora uzatır, çekim b'nin devamı	132
Şekil 4.39.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf maden ocağına giderken: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf maden ocağı yolunda	133
Şekil 4.40.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir, başka bir açı: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir	134
Şekil 4.41.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf Zehra'ya para uzatır: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf Zehra'ya para uzatır, başka bir açı	135
Şekil 4.42.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf mutfakta görülen fareyi aramaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf mutfakta görülen fareyi aramaktadır, başka bir açı	135
Şekil 4.43.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf öğretmeninin evinde, odanın kapı eşiğinde durmuş öğretmenine bakmaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf elinde battaniye tutmaktadır	136
Şekil 4.44.	(a) <i>Süt</i> (2008), ritüele hazırlık, uzak çekim: (b) <i>Süt</i> (2008), ritüele hazırlık, genel çekim	137
Şekil 4.45.	(a) <i>Süt</i> (2008), Zehra, istasyon şefi ile konuşmaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), İstasyon şefi ve kızı	138
Şekil 4.46.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ev yolunda: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf ev yolunda, orta çekim: (c) <i>Süt</i> (2008), Yusuf evin kapısının önünde	139
Şekil 4.47.	(a) <i>Süt</i> (2008), Yusuf daktilo ile kâğıda bir şeyler yazmaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), Zehra yatak odasında uyumak için hazırlık yapmaktadır	140
Şekil 4.48.	(a) <i>Süt</i> (2008), Müzik topluluğu: (b) <i>Süt</i> (2008), Yusuf müzik topluluğunun bulunduğu mekânın bir köşesinde beklemektedir .	140
Şekil 4.49.	(a) <i>Süt</i> (2008), istasyon şefi ve kızı otomobil yıkamaktadır: (b) <i>Süt</i> (2008), Zehra istasyon şefini gözetlemektedir	141
Şekil 4.50.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf depoya doğru ilerlemektedir: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf oyuncak gemiyi incelemektedir	144
Şekil 4.51.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf okulun penceresinden dışarıyı izlemektedir: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf'un baktığı pencereden görülen bir grup öğrenci	145
Şekil 4.52.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf'un geldiği hayvan barınağının genel çekimi: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf hayvan barınağında beklemektedir: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf, at ve su dolu kova	145

Şekil 4.53.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yakup kovanlar için bulduğu ağacın önünde: (b) <i>Bal</i> (2010), Yakup'un ayaklarının yakın çekimi: (c) <i>Bal</i> (2010), Yakup ağaca tırmanırken, üst aç: (d) <i>Bal</i> (2010), Yakup ağaca tırmanma, alt aç: (e) <i>Bal</i> (2010), halatın bağlı olduğu ağaç dalı: (f) <i>Bal</i> (2010), Yakup ağaca tırmanma, uzak çekim: (g) <i>Bal</i> (2010), ağaç dalının kırılması: (h) <i>Bal</i> (2010), ağaç dalının kırılma anında Yakup'un yakın çekimi: (i) <i>Bal</i> (2010), Yakup, ağaç dalının kırılma anı, uzak çekim: (j) <i>Bal</i> (2010), Yakup organla ağaca tutunma, üst aç, yakın çekim	147
Şekil 4.54.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf duman körüğünü hazırlamaktadır: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf duman körüğünü halata bağlamaktadır: (c) <i>Bal</i> (2010), Yakup, körüğü yukarı doğru çekmektedir: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf kovayı organa bağlamak için taşımaktadır: (e) <i>Bal</i> (2010), Yakup, kovanın bağlı olduğu organı yukarı doğru çekmektedir: (f) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve kova: (g) <i>Bal</i> (2010), bal kovani: (h) <i>Bal</i> (2010), Yakup alt aç: (i) <i>Bal</i> (2010), bal kovani: (j) <i>Bal</i> (2010), Yusuf Yakup'a doğru bakmaktadır: (k) <i>Bal</i> (2010), bal detayı görüntüsü: (l) <i>Bal</i> (2010), Yakup uzak çekim: (m) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve içinde bal olan kova	150
Şekil 4.55.	(a) <i>Bal</i> (2010), sınıf genel çekim: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf yakın çekim, Yusuf kurdele kavanozuna bakmaktadır: (c) <i>Bal</i> (2010), kurdele kavanozu ve öğretmen: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf yakın çekim, Yusuf kurdele kavanozuna bakmaktadır: (e) <i>Bal</i> (2010), sıra üzerinde gezinen bir arı ve arka planda görülen Yusuf.	153
Şekil 4.56.	(a) <i>Bal</i> (2010), öğretmen yoklama almaktadır: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf adının okunması ile parmağını kaldırır	155
Şekil 4.57.	(a) <i>Bal</i> (2010), okul genel çekim: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf kitap okumaktadır: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf kitap okumaktadır, başka bir aç: (d) <i>Bal</i> (2010), öğretmen yakın çekim: (e) <i>Bal</i> (2010), öğretmenin bir parçasının görüldüğü genel çekim	156
Şekil 4.58.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf evlerinin önündeki kalabalığı fark eder: (b) <i>Bal</i> (2010), evin önündeki kalabalık: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf kalabalığı izlemektedir	157
Şekil 4.59.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf dere kenarında su almaktadır: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve geyik: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf'un çerçeveden çıkmasıyla görülen görüntü, şekil b'deki çekimin devamı: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve Yakup	158
Şekil 4.60.	(a) <i>Bal</i> (2010), Zehra ve Yusuf bir ses duyar: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf sesin geldiği yöne gider. Zehra'nın yalnız kaldığı görüntü	159
Şekil 4.61.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yakup süt bardağına elini uzatır: (b) <i>Bal</i> (2010), Yakup'un süt bardağına elini uzatması, başka bir aç	160
Şekil 4.62.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve konuştuğu adam, genel çekim: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf'un adama bakışı, orta çekim	161

Şekil 4.63.	(a) <i>Bal</i> (2010), Zehra Yusuf’la konuşmaktadır: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf Zehra’ya bakmaktadır: (c) <i>Bal</i> (2010), Zehra’nın Yusuf’la konuşması: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un Zehra’ya bakışı	162
Şekil 4.64.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf elmayı bıçakla bölmektedir: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un elmayı böldüğü eylemin başka bir açıdan görüntüsü .	163
Şekil 4.65.	(a) <i>Bal</i> (2010), yaşlı kadın Yusuf’a hırka giydirir, genel çekim: (b) <i>Bal</i> (2010), hırka giydirmeye, orta çekim	164
Şekil 4.66.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf takvim yaprağını okumaktadır, orta çekim: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf takvim yaprağını okumaktadır, genel çekim	165
Şekil 4.67.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf sesin geldiği yöne doğru yürümektedir: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf sınıfın kapısında görülür: (c) <i>Bal</i> (2010), şiir okuyan öğrenci: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf kapı aralığından okunan şiiri dinlemektedir: (e) <i>Bal</i> (2010), şiir okuyan öğrencinin yakın çekimi	166
Şekil 4.68.	(a) <i>Bal</i> (2010), bal kovanı: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf bal kovanını inceler: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve Yakup ikili çekim, çekim b’nin devamı: (d) <i>Bal</i> (2010), başka bir açıdan Yusuf ve Yakup’un görüntüsü: (e) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve Yakup ikili çekim	167
Şekil 4.69.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi, başka bir açı . . .	168
Şekil 4.70.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf sınıfın penceresinden dışarıdaki öğrencileri izlemektedir: (b) <i>Bal</i> (2010), sınıfın genel görüntüsü, Yusuf pencereden dışarıya bakmaktadır	169
Şekil 4.71.	(a) <i>Bal</i> (2010), dini metnin okunduğu oda ve bir grup kadın: (b) <i>Bal</i> (2010), bardaklara içecek dolduran kadınlar: (c) <i>Bal</i> (2010), hazırlık yapan bir grup kadın: (d) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ve arka planda ikram için servis hazırlığı yapan bir kadın: (e) <i>Bal</i> (2010), Yusuf dini metnin okunduğu mekandaki kişilere bakmaktadır: (f) <i>Bal</i> (2010), dini metnin okunduğu odadaki kadınların genel çekimi: (g) <i>Bal</i> (2010), Yusuf ahşap duvara yaslanmaktadır . . .	170
Şekil 4.72.	(a) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un ağaç dalının kırılma sesine tepkisi: (b) <i>Bal</i> (2010), ağaç dalı detay çekim: (c) <i>Bal</i> (2010), Yakup’un ağaçta askıda kaldığı görüntü: (d) <i>Bal</i> (2010), ağaç dalı detay çekim: (e) <i>Bal</i> (2010), Yakup’un ağaçtan düşme anı	171
Şekil 4.73.	(a) <i>Bal</i> (2010), gökyüzünde uçuşan kuşlar: (b) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un elinde zil bulunmaktadır: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un sudaki yansıması	172
Şekil 4.74.	(a) <i>Bal</i> (2010), kurdele kavanozu ve Yusuf: (b) <i>Bal</i> (2010), öğretmen ve kırmızı kurdele alacak olan öğrenciler: (c) <i>Bal</i> (2010), Yusuf’un kurdele ödülüne tepkisi, yakın çekim	173

KISALTMALAR

vb.	ve benzeri
vd.	ve diğçerleri
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
sn.	saniye
nr.	Numara

1. GİRİŞ

Sinema sanatı, estetik ve iletişim boyutu ile izleyicisi ile buluşan bir gösteri sanatıdır. Bu gösteri sanatı Jane Barnwell'in ifadesiyle kendi gramer yapısıyla izleyici arasında bir iletişim kurar (Barnwell, 2011, s. 185). Bu iletişim, sinemanın anlatım olanaklarının bir araya gelerek bütünlüklü yapıya dönüşmesi ve izleyicinin algısına sunulması ile gerçekleşir. Hiç kuşkusuz ki sinema sanatı içerisinde kurgu teknikleri bu bütünlüklü sistemi kurmada merkezi bir görev üstlenir. Nijat Özön'ün ifadesi ile kurgu senaryoya göre çekimleri düzenlemek, çekim uzunluklarını belirlemek, içeriğe göre çekimlerin ilişkilerini dikkate almak ve bunları anlatıma göre planlamaktır (Özön, 2008, s. 158) Bu doğrultuda kurgu, bir filmin görsel işitsel parçalarını düzenlerken filmin anlamlandırma sürecini de organize eder. Yönetmenin vermek istediği duygu ve düşüncenin doğru algılanmasında yol gösterici bir görev üstlenir. Böylece sinema filmleri kurgu aracılığı ile bir sanat eserine dönüşür.

Kurgunun, film eserini nasıl bir sistemle inşa edip şekillendirdiği önem arz etmektedir. Bu noktada biçimin önemi ortaya çıkmaktadır. David Bordwell ve Kristin Thompson biçimin sanat yapıtlarında merkezi bir değeri olduğunu ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 56). Yazardan hareketle biçim, diğer tüm sanatlarda olduğu gibi film yapıtları içinde geçerlidir. Film sanatında biçim, Bordwell ve Thompson'a göre filmde yer alan öğeler arasındaki ilişkiler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 57) olarak tanımlanır. Karakterler, kostümler, diyaloglar, kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, aydınlatma, mekân, zaman vb. öğeler arasındaki ilişkiler filmin biçimini belirler. Benzer şekilde kurgu öğeleri de filmin biçimsel yapısını meydana getirir. Bu yapı geleneksel ve alternatif bir şekilde değişkenlik gösterebilmektedir. Her ne kadar kurgunun kendine özgü prensipleri ya da alternatifleri olsa da kurgu kodlarının baskın kullanımı filmde filme değişebilmektedir. Buna ilişkin olarak bağımsız yönetmenlerden biri olan Semih Kaplanoğlu'nun "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde belirgin kurgu biçiminin bir tez çalışması olarak ortaya konulması önemlidir.

Semih Kaplanoğlu'nun filmleri, sinema dünyasında önemli bir yere sahiptir. Atilla Dorsay belirli bir dönemi işaret ederek Kaplanoğlu'nu, sinemamızı dünyaya tanıtan ve bu bağlamda sinemada öncülük eden önemli yönetmenler arasında gösterir (Dorsay, 2020, s.

13). Kaplanoğlu kendi sinema anlayışıyla öne çıkarken, her filminin ayrı özel bir konumu bulunmaktadır. Bu doğrultuda “Yusuf Üçlemesi” filmleri olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) Türk sinemasında kendine özgü yapısıyla öne çıkmaktadır. Ahmet Terzioğlu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin Türk sinemasında nadir görülen çok boyutlu okumalara açık bir yapısını vurgular ve bir yönüyle daha bağımsız daha özgün yapısının olduğunu ifade eder (Terzioğlu, 2010, s. 39). Kaplanoğlu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin anlatısı ve stilistik teknikleri ile kendi özgün üslubunu şekillendirir ve bu stilistik tekniklerden biri olan kurgu aracılığı ile kendi üslubunu pekiştirmektedir. Bu üslup her üç filmde de kullanılan belirgin kurgu tercihleriyle ortaya çıkmaktadır.

Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olan “Yusuf Üçlemesi” filmleri birçok bağlamda incelenirken, kurgu bağlamında ise kısıtlı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bağlamda “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgu bağlamında incelenmesi önem arz etmektedir. Buna ilişkin olarak bu çalışmada “Yusuf Üçlemesi” olarak adlandırılan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinin kurgu yapısı biçimsel bağlamda incelenmektedir. “Yusuf Üçlemesi” filmleri, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Kaplanoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı birçok filmi bulunmaktadır. *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Buğday* (2017), *Bağlılık Aslı* (2019), *Bağlılık Hasan* (2021) ve “Yusuf Üçlemesi” olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) Kaplanoğlu’nun filmografisini oluşturmaktadır. Yönetmenin ilk üçleme filmleri *Yumurta*, *Süt* ve *Bal’dır*. “Bağlılık Üçlemesi” henüz tamamlanmadığı için devam niteliği taşıyan “Yusuf Üçlemesi” filmleri bütünlüklü yapıda değerlendirilmesi açısından özel bir konuma sahiptir. Bu bağlamda bağımsız yapıda değerlendirilebilecek *Herkes Kendi Evinde*, *Meleğin Düşüşü*, *Buğday* ve henüz üçlemenin tamamlanmadığı *Bağlılık Aslı*, *Bağlılık Hasan*, bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmaktadır. “Yusuf Üçlemesi” olarak bilinen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri ile bu çalışma sınırlandırılmaktadır.

“Yusuf Üçlemesi” filmleri Bordwell ve Thomson’ın biçimsel analiz yöntemine tabi

tutulmaktadır. Bu analiz yöntemi Bordwell ve Thomson’ın “Film Sanatı” eserinde detaylı bir şekilde yer almaktadır. Bu noktada Bordwell ve Thomson bir filmin analizini yapmayı bir binanın mimari tasarımının incelenmesine benzetirler. Binanın yapısını incelemek için bütüne ait parçaların nasıl düzenlendiğinin anlaşılması gerekir ve bunun için ise planlara bakılır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 443) şeklinde ifade ederler. Film analizinin yöntemine dair bir yol gösterirler. Buna ilişkin olarak bu çalışmada “Yusuf Üçlemesi” filmlerindeki kurgu sisteminde çekimlerin nasıl düzenlendiğine ve çekimler arasındaki ilişkilere bakılarak filmlerin kurgu sistemi incelenmektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçevede kurgunun ne olduğu tartışılarak kurgunun genel yapısı hakkında bilgiler sunulmaktadır. Kurgunun tarihsel gelişimi ve kurguya yönelik kuramlar bu bölümde aktarılmaktadır ve özellikle Bordwell ve Thompson’ın kurgu yaklaşımları detaylı bir şekilde sunulmaktadır. Ayrıca bu bölümde Kaplanoğlu sinemasının üslubuna yer verilmektedir. Kuramsal çerçevenin ortaya konmasında çeşitli kaynaklardan alıntılara başvurulurken konuların içeriği referanslarla desteklenmektedir. Ayrıca örnek filmler üzerinden bazı konular detaylandırılarak sunulmaktadır.

İkinci bölümde Bordwell ve Thompson’ın “Film Sanatı” eserinde yer alan biçimsel yaklaşımları temel alınarak araştırmanın yöntemi açıklanmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın biçimsel yöntem ile film kurgusunun boyutları, devamlılık kurgusu, ses ve görüntü ilişkisini nasıl inceledikleri bu bölümde değerlendirilmektedir. Üçüncü bölümde ise “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin analizi yapılmaktadır. Bu bölümde “Yusuf Üçlemesi” filmlerine özgü kurgu yapısının belirgin olan tercihleri ve işlevleri şekiller aracılığı ile desteklenerek incelenmektedir. A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri ”Yusuf Üçlemesi” filmleri çerçevesinde analiz edilmektedir.

1.1. Araştırmanın Önemi

Semih Kaplanoğlu sinemasında “Yusuf üçlemesi” olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinin kurgusunun biçimsel analizi bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Semih Kaplanoğlu sinemasında yerlilik, sinematografi, metafor, auteur,

minimalizm gibi birçok çalışmaya yer verilmiştir. Yapılan Literatür taramasında “Semih Kaplanoğlu Sineması’nda Kurgu: Biçim Bağlamında Yusuf Üçlemesinin Analizi” içeriğine benzer bir çalışmanın olmadığı görülmektedir. Bu çalışma, Kaplanoğlu sinemasının kurgu prensiplerinin kapsamlı analizi çerçevesinde bir eksikliği gidermeyi hedeflemektedir. Ayrıca bu çalışmada Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olduğu düşünülen “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgu merkezli ele alınmasının, üçlemenin biçimsel yapısının anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Araştırma Soruları

“Yusuf Üçlemesi” filmlerinin film kurgusunun boyutları, devamlılık kurgusu ve ses kurgusu çerçevesinde incelenmesine yönelik araştırma soruları aşağıda sıralanmaktadır.

1- “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde grafiksel ilişkilerin biçimi nasıl inşa edilmektedir ve işlevleri nelerdir? Grafiksel ilişkilerin öğeleri olan aydınlatma, renk, şekil ve nesneler çekimler arasındaki uyumu sağlamakta mıdır?

2- “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde çekimler arasındaki ritimsel ilişkilerde nasıl bir sistem yer almaktadır?

3- “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde zamansal ve mekânsal ilişkilerin biçimi nasıl meydana gelmektedir ve işlevleri nelerdir? Buna ilişkin çekimler arasındaki ilişkilerde hangi prensipler uygulanmaktadır?

4- “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde mekânsal ve zamansal devamlılıkta belirgin bir kurgu prensibi uygulanmakta mıdır ve işlevleri nelerdir?

5- “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde ses ile görüntüler arasında kurguya dair ilişkilerin belirgin biçimi nasıl meydana gelmektedir ve işlevleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olan “Yusuf Üçlemesi”ni kapsayan *Yumurta*, *Süt ve Bal* filmleri kurgu bağlamında incelenmektedir. Bu araştırma “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgu yapısını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.4. Araştırmanın Hedefi

Bu çalışmanın hedefi, Bordwell ve Thompson’ın A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, ses ve görüntü arasındaki kurgu ilişkilerinde yer alan prensipleri ve işlevlerini “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde belirlemektir.

2. ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR

Bu bölümde kurgunun temel yapısı ve sinema ile ilişkisine değinilmektedir. İlk olarak kurgu nedir, kurgu geçiş türleri ve temel kurgu geçişleri, ardından sinema kuramlarının kurgu ilişkisine değinilmektedir. Ayrıca bu çalışmanın araştırma konusuna yönelik literatür taraması da bu bölümde yer almaktadır.

2.1. Kurgunun Temel Yapısı ve Sinema İle İlişkisi

Mizansen, sinematografi ve ses gibi kurgu da sinemanın temel teknik unsurlarından biridir. Kurgu bu tekniklerle birlikte hem doğrudan hem de dolaylı olarak film biçimini meydana getirmektedir. Her teknik birbiri ile etkileşim içinde sinemanın gelişmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Sinemanın gelişim sürecinde aç, karşı aç, kamera hareketleri, kamera açıları, kamera ölçekleri, devamlılık kurgusu, 180 derece kuralı, çapraz kurgu, kurgu geçiş türleri vb. teknikler ortaya çıkar ve zamanla bu teknikler bir araya gelerek bir sistemi oluştururlar.

Lumière kardeşler sinematografi cihazını icat ettiğinde tek çekimden oluşan filmleri izleyicilere sunmaktaydı. Lumière kardeşler'in kameranın sabit bir şekilde kaydettiği ve tek çekimden oluşan *Lumière Fabrikası'ndan Çıkan İşçiler* (*Workers Leaving The Lumière Factory*, 1895) filmi, yine kameranın sabit ve tek çekimden oluşan bir trenin gara girişinin kayda alındığı *Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un train en gara de La Ciotat*, 1896) filmleri tek çekimden oluşmaktadır. James Monaco bu filmleri herhangi bir öykü anlatmayan ancak çarpıcı proto-filmler olarak nitelendirmektedir (Monaco, 2024, s. 318). İlk başlarda tek çekimlerin sinematografi cihazı ile kaydedildiği ve bu görüntülerin perdede izletildiği süreçten sonra sinematografi aracı zamanla bir öyküyü aktarma aracına dönüşmektedir. Gürhan Topçu sinemayı sinema yapan şeyin bir öyküyü aktarabilmeyi kanıtlaması ile mümkün olduğunu (Topçu, 2019, s. 121) ifade ederek, sinemanın öykü ile bağını vurgulamaktadır. Bülent Küçükdoğan'ın ifadesi ile ilk öyküsel anlatım, George Mèlies'in filmleri ile başlamaktadır (Küçükdoğan, 2014, s. 29). Böylece Mèlies, Lumière kardeşlerin sinemaya katkısını daha da ileriye taşıyarak öykülü anlatıma başvurur. Mèlies'in bütünlüklü bir öyküyü aktarma aracına dönüştürdüğü *Ay'a Yolculuk* (*Le Voyage Dans Le Luna*, 1902) filmi buna iyi bir örnektir. Ay'a yolculuk eden bir grup insanın serüveninin

anlatıldığı *Ay'a Yolculuk* filmi bir grup insanın toplantısı ile başlamaktadır. İlk sahnenin ardından ikinci sahne de Ay'a gönderilecek kapsülün hazırlanması ve ardından Ay'a ulaşan grubun maceraları anlatılmaktadır. Ay'dan tekrar dünyaya dönüş ile film bitmektedir. Bir öykünün aktarıldığı bu film sahneler bölünerek filmsel bir formun örneğini oluşturmaktadır. Öykünün sinemanın olanakları ile aktarılması ilerleyen süreçte çekim ölçekleri, farklı kamera açıları, kurgu geçişleri, çapraz kurgu ve kesintisizlik kurgusu vb. tekniklerin ortaya çıkmasına olanak sağladı. *Ay'a Yolculuk* filminden önce de sinemacılar, sinemayı bir olayı aktarma amacı doğrultusunda çeşitli deneysel çalışmalar yapmıştır. Bu sinemacılara en iyi örnek George Albert Smith ve James Williamson'dır. Bordwell ve Thompson'a göre, İngiltere'de bulunan Brighton okulunun üyeleri olan Smith ve Williamson gibi sinema girişimcileri 1895'ten itibaren manzara ve anlatı filmleri yaparak başka yönetmenleri etkilediler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 457). Smith, *Büyükannenin Okuma Gözlüğü* (*Grandma's Reading Glass*, 1900) filminde bir olayı akıcı bir şekilde ve birçok sinema tekniğini kullanarak bir anlatıyı meydana getirmiştir. Bir çocuğun büyük annesinin büyüteci ile çeşitli nesneleri incelediği filmde çekim ölçekleri, yakın çekimler, detay çekimler, tekli çekimler, ikili çekimler ve bakış açısı gibi birçok teknik kullanılmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında bu tarz sahnelerin çekimlere bölünerek aktarılması kurgunun temelini ilk yıllarda oluşturduğunu göstermektedir.

Sinemanın ilk döneminde sinemaya katkısı olan başka bir yönetmen ise Edwin Porter'dır. Monaco'ya göre Porter "paralel kurgu" ile bilinir ve film kurgusunu icat eden kişi olarak anılmaktadır. Porter ve diğer sinemacılar kurgunun gücünün ya da kapasitesinin farkına varmışlardır. Zaten bu potansiyel filmin yapısında bulunmaktadır (Monaco, 2024, s. 319). Buna ilişkin olarak Porter, kurgunun potansiyelini kullanarak sistemli bir yapıya ulaşmaya çalışır. Bu yapı Porter'ın anlatı devamlılığını doğrusal bir biçimde kullandığı filmlerinde görülmektedir. Bu bağlamda Porter bir öncü kabul edilir. Bordwell ve Thompson'a göre, Porter anlatı devamlılığının kullanıldığı ilk filmleri yapmıştır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 458). Porter'ın filmografisinde anlatı devamlılığına örnekler oluşturacak filmler olduğu gibi kesintisiz akışın sağlanmadığı film örneği de bulunmaktadır. Bu örnekler ilk yıllarda kurgunun nasıl kullanıldığı hakkında bizlere ipucu vermektedir. Porter'ın önemli bir filmi olan *Bir Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı* (*The Life of*

an American Fireman, 1903) filminde kurgunun temel ilkeleri henüz yerleşmemiştir ve filmde anlatı devamlılığı yerine zamanın tekrarlanması şeklinde bir tekniğin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre, *The Life of an Fireman* filminde anne ve çocuğunun kurtarıldığı sahne iki defa gösterilmektedir. Bu film, kurgudaki zamansal ilişkilerin mantığına ve iki mekandaki koşut kurgu veya aksiyon uyumu tekniğine henüz sahip değildi (Bordwell & Thompson, 2011, s. 458-459). Porter'ın *Bir Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı* filminde itfaiye görevlisi evin odasında bulunan kadın ve çocuğunu kurtarmak için kapıdan içeri girer. İtfaiye görevlisi önce kadını taşır ve birlikte pencereden dışarıya çıkarlar. Sonra itfaiye görevlisi geri gelir çocukla birlikte pencereden dışarı çıkarlar. Ardından dış çekime geçilir. Anne ve çocuğunun pencereden indirilişi tekrar gösterilir. Bu sahnelerde zaman devamlılığı doğrusal bir şekilde gösterilmemektedir. Aksine, Porter'ın filmografisinde önemli bir yer tutan başka bir filmi olan *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) filmi, *Bir Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı* filminden farklı bir yapıya sahip olduğu değerlendirilmektedir. Bordwell ve Thompson, *The Great Train Robbery* (1903) filminde Porter'ın aksiyon, zaman ve mekân ilişkilerinin mantığını bir doğrusallıkla sunduğunu belirtir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 459). Dolayısıyla Porter'ın sinemasında bazı tekniklerin zamanla ortaya çıktığı görülmektedir.

Porter sinemasında önemli bir yeri olan *The Kleptomaniac* (1905) filminde de kurgunun sistemli bir yapıyı oluşturmada önemli bir rolü bulunmaktadır. *The Kleptomaniac* filminde Porter, iki farklı mekânda geçen olayları kurgulayarak bir film biçimi oluşturmaktadır. *The Kleptomaniac* filminde zengin bir kadın bir mağazaya girer, bir ürünü çalar ve yakalanır. Sonraki sahnede ise yoksul bir kadın bir odada çocukları ile birlikte ve ekmek almak için dışarı çıkar. Yoksul kadın bir dükkânın önünden ekmek çalarken yakalanır. İki kadının aksiyonları art arda gösterilmektedir. İkisi de polis karakoluna götürülür. Zengin ve yoksul kadının karakola getirilişleri sırayla gösterilmektedir. Ardından mahkeme sahnesine geçiş yapılmaktadır. Film iki farklı olayı karşılaştırma tekniği ile aktarmaktadır. İki olayın aksiyonu filmin sonunda kesişmektedir. Bu bağlamda kurgunun iki farklı olayı aktarmada ve olayların kesişmesini kurgu yoluyla oluşturarak bir karşılaştırma meydana getirmiştir. Bordwell ve Thompson, Porter'ın *Kleptomaniac* filminde basit bir paralel anlatıyı gerçekleştirdiğini ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s.

459). Porter bu filmde sadece bir durumu aktarmamaktadır. Bir öyküyü mekân, zaman bağlamında kurgu ile inşa etmeye çalışır. Kurgu sistemli bir yapıyı oluşturmada etkin kullanılmaktadır.

Bu dönemde önemli bir yönetmen olan David Wark Griffith de kurgu bağlamında ön plana çıkmaktadır. Sezer Tansuğ, Griffith'in 1908 ile 1915 yılları arasında birçok film çektiğini ve bu dönemde kurguyu belirli bir anlama kavuşturduğunu ifade eder (Tansuğ, 1982, s. 98). Griffith'in kurgu sanatının gelişmesinde önemli bir rolü bulunmaktadır. Kurgunun gelişiminde Griffith'in rolüne başka yazarlarda değinir. Küçükdoğan, Griffith'in kurguyu, açı karşı açıyı, bakış açılarını klasik teknikleri bir araya getirdiğini ifade etmektedir (Küçükdoğan, 2014, s. 16). Sergey Eisenstein da Griffith'in kurgu sanatı ile bağını değerlendirmektedir. Eisenstein, kurgunun gelişmesinin Griffith'in adıyla özdeşleştiğini ve Griffith'in kurguya koşut kurgu yolu ile ulaştığını ve koşut kurgunun ustası olduğundan bahsetmektedir (Eisenstein, 1985, s. 270-271). Griffith tıpkı bir romandaki gibi virgül, nokta veya koşutlukları, paragrafları referans alarak kendi filmlerini oluşturmaktadır.

Griffith'in özellikle çapraz ya da paralel kurguyu filmlerinde sistemli bir biçimde kullandığı anlaşılmaktadır. Griffith'in *The Lonely Villa* (1909) filminde kurgunun temellerinden biri olan çapraz kurgu tekniği, öykünün aktarılmasında önemli bir yer tutar. Bir eve gelen bir grup insanın saldırısı ve başka odaya saklanan anne ve çocuk ile onları kurtarmaya gelen ekibin görüntüleri çapraz olarak aktarılmaktadır. Ali Gevgilli de Griffith'in kendi sinemasında çapraz kurguya yer verdiğini belirtmektedir. Gevgilili'ye göre yakın çekimlere, çapraz ya da paralel aktarımlara ve bu tarz tekniklere Griffith'in kendi sinemasında başvurduğunu (Gevgilili, 1989, s. 20) ifade eder. Buna ilişkin olarak Griffith'in yönettiği *An Unseen Enemy* (1912) filminde Griffith, çapraz kurguyu tıpkı *The Lonely Villa* da olduğu üzere sistemli bir şekilde kullanır. Film iki kız kardeşin sahnesi ile başlamaktadır. Baba, iki kızı ve bir de kadın bir hizmetçi evde bulunmaktadır. Baba evden ayrılırken kadın hizmetçi bir adamı telefonla arar. Bu telefon görüşmeleri çapraz kesmelerle aktarılmaktadır. Kız kardeşler bir odaya geçerler. Hizmetçi kadın, para kasasını açmak için uğraşmaktadır. Ama şifreli kasayı açamaz. Babanın iş yerindeki çekimleri, bir odada kalan kızlar ve hizmetçinin çekimleri yine çapraz kesmelerle aktarılmaktadır. Hizmetçi ve eve gelen bir adam içerde

saklanan kardeşlere ulaşmak isterler ve onları silahla tehdit ederler. Filmde kız kardeşlerin odadaki mahsur kalışları ve diğer tarafta kapıda bekleyen tehdit unsuru kişiler ve babanın iş yerindeki aksiyonu eş zamanlı aktarılmaktadır. Yine bu filmde aç karşı aç tekniği, 180 derece kuralı gibi devamlılık kuralları sistemli bir şekilde kullanılmaktadır. Kardeşlerin dış çekimlerin ardından eve geldikleri sahnelerde yönetmen 180 derece kuralını özenli bir şekilde kullanır. Soyguncuların kapı önündeki aksiyonları ve kız kardeşlerin odadaki çekimleri bakış yönü itibari ile 180 derece kuralına uyularak kurgulanması sinemanın gelişim sürecinde kurgunun temellerinin sistemli hale geldiğinin kanıtlarıdır.

Sinemanın gelişim sürecinde kurgunun temeli oluşurken, kurgu ile film anlatısı sistemli bir yapıya dönüşmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre, 1909-1917 döneminde temel devamlılık ilkeleri olan bakış uyumu, aksiyon uyumu, aç-karşı aç çekimi geliştirilmiştir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 460). Aynı şekilde Bordwell ve Thompson sinemanın gelişim sürecinde kurgu sanatına katkısı olan filmleri ve yönetmenleri sıralamaktadırlar. Bordwell ve Thompson, Lewin Fitzhamon filmi olan *Rescued by Rover* (1905) filminde yol boyunca tutarlı bir yön kullanıldığını aktarırlar. Kurgu bakımından değinilmesi gereken başka bir yönetmenin ise Thomas H. Ince'dır. *Civilization* (1915) ve *The Italian* (1915) Ince'ın yönettiği ya da denetlediği önemli filmleridir. Bordwell ve Thompson, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) filminde hızlı kurgu tekniğinden yararlandığını ve bu filmdeki tekniğin Sovyet montajı üzerinde de belirleyici olduğunu ifade ederler. Ayrıca, aksiyon uyumunun, Douglas Fairbanks filmleri olan *The Americano* (1916) *Wild and Wooly* (1917) filmlerinde ortaya çıktığını eklemektedirler. Yine kurgu tekniklerinden aç, karşı aç 1916-1917'de yaygınlaşmış ve De Mille'in *The Cheat* (1915), Griffith'in *A Romance of Happy Valley* (1919) ve Hart'ın *The Narrow Trail* (1917) filmlerinde bu tekniklerin örnekleri bulunmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 459-460). Bu örneklerden yola çıkarak, sinemanın kurgu ile ilişkili sürecinin birçok yönetmenin katkılarıyla bir sistem haline geldiği görülmektedir.

Sinema yaklaşık otuz yıl boyunca görüntünün hâkim olduğu bir anlatı sistemini geliştirdi. 1927 yılında sinemaya sesin gelmesi ile sinemada yeni bir dönem başladı. Gevgilli sesli sinemada *Caz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, 1927) filmini bir dönüm noktası olarak

aktarmaktadır (Gevgilli, 1989, s. 54). Bu tarih sinemanın sesle ilişkisinin başladığı ve sinemada önemli bir kırılma noktası olarak görülür. Bordwell ve Thompson, sesli döneme geçişte şarkı ve konuşmaların olduğu kısa vodvillerin çekildiğini, ardından *Don Juan* filmi ve 1927’de de müzik ve kısa konuşmaların olduğu *The Jazz Singer* filmlerinin büyük başarı kazandığını ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 470). Bu bağlamda, sesli dönemde hem Hollywood filmleri hem de diğer ülkeler sesli filmleri denediler. Gevgilli, Fransız sinemacı Renê Clair’ın sese yeni bir boyut kazandırdığını ifade etmektedir. *Sous les toits de Paris* (1930), *Le Million* (1931) ve *A nous la liberettê* (1931) filmleri ses öğesinin olanaklarını ortaya koymaktadır (Gevgilli, 1989, s. 56). Buna ilişkin olarak Renê Clair’ın filmi *Le Million* (1931) sesin etkili kullanıldığı örnek bir filmidir. Filmin opera sahnesinde diegetic ses etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Aynı şekilde opera sahnesindeki şarkı ve alkış sesleri kesintisiz bir düzen oluşturması bağlamında değerlendirilebilir.

Sessiz film dönemi salt görüntüler üzerinden bir kurgu sitemi oluşturmaktaydı. Görüntüler belirli prensiplerle kurgulanarak filmin anlatı yapısını biçimlendirdi. Ancak sesin sinemaya girmesi ile kurgu evreni de etkilenmektedir. Sesin sinemaya gelmesiyle salt görüntülerin referans alınarak kurgulanmasının bir dönüşüme uğradığı görülmektedir. Pelin Özdoğru’ya göre görüntü ile sesin kullanılmaya başlandığı dönemde sinema büyük bir değişim geçirmiş, sessiz sinemanın dili sona ermiş ve yeni yöntemler ortaya çıkmıştır (Özdoğru, 2018, s. 24). Bu değişim 1927 tarihinden itibaren sesli filme geçiş ile yeni bir sürecin başlaması anlamına gelmektedir. James Monaco, 1913-1927 arası dönemi sessiz dönem olarak aktarır ve film tarihinde sesli ve sessiz dönem şeklindeki sınıflandırmayı sinema tarihi açısından net bir ayrım olarak ifade eder (Monaco, 2024, s. 251). Bu ayrım görüntülerin kurgulanmasının yeni bir sürece girdiğini işaret eder. Bu süreçle birlikte kurgu sadece görüntü malzemesi ile aktarılmaz. Müzik, söz, ses, ses efektleri gibi ses unsurları da kurgunun malzemesine dönüşmektedir. Bu çeşitlilik sinemanın artıları olarak gözüktüğü gibi kurguda bazı sınırlamaları da beraberinde getirmektedir. İlkay Nişancı’ya göre, sesli filmlerle birlikte görüntü sesin kontrolüne girerek filmlerin biçimini değiştirmektedir. Örneğin, diyaloglar görüntünün nerede kesileceğini belirlemiş oldu. Böylelikle sahnelerin temposu da değişti. Oyuncunun hareketleri de diyaloglara bağlı olarak sınırlanmış oldu. Bunun dışında Nişancı, sesin kurguya getirdiği artılara da değinerek, seslerin iki çekimi

birbirine bağlamada, iki çekim arasında ilişki kurmada önemli bir araç olduğunu ifade eder (Nişancı, 2022, s. 54-64). Yazardan hareketle, sessiz film döneminde görüntü olanakları tempoyu belirlerken, sesli film döneminde diyalogların tempoyu denetlediği anlaşılmaktadır. Diyalogun olmadığı bir sahnenin kurgulanması ile uzun diyalogların olduğu bir sahnenin kurgulanması aynı mantıkla yapılmamaktadır. Biri daha kısa kesmelere olanak tanırken diğerinin tamamen diyalogun kontrolüyle kurgulanması gerekmektedir. Buna ilişkin olarak özellikle konuşmaların sahnenin uzunluğunu kontrol ettiği görülmektedir. Bir kovalamaca sahnesi diyalogsuz çekildiğinde art arda kısa kesmelerle aksiyonun aktarılması mümkün olabilmektedir. Ya da merdiven çıkan iki karakterin çekim uzunlukları daha kısa kesmelerle aktarılabilmektedir. Ancak, iki karakterin diyalogları söz konusu olduğunda diyalogun uzunluğu merdiven sahnesinin uzun tutulmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda, sadece aksiyona dayalı bir anlatım, bağımsız bir kurguyu gerektirmekte iken diyalogların sahnenin uzunluğunu kontrol etmekte başat rol oynadığını söylemek mümkündür.

Diyaloglar sahnenin temposunu değiştirdiği gibi kurgucuyu ve oyuncuyu da sınırlandıran bir yönü bulunmaktadır. Sesin görüntü ile kesintisiz bir akış sağlamada sesin belirleyici olmasını aynı iki aksiyonu diyaloglu ve diyalogsuz bir biçimde kurgulanmasını örneklendirelim. A karakteri bir kafede oturmuş kahve içmektedir. İçeri B karakteri gelir. B karakteri “günaydın” diyerek masaya oturur. Bu çekimler genel planda kaydedildikten sonra tekli çekimde B karakteri tekrar aynı repliği genel çekimdeki gibi aynı zamanı gözeterek tekrar oynamaktadır. B karakteri her iki çekimden bağımsız bir biçimde sözünü tekrarlayamaz. Aynı şekilde genel çekimde A’nın kahve içerken söylediği bir söz, tekli çekimde de tekrar edilir ve hangi konuşmada kahveyi yudumladığına dikkat edilir. Doğal olarak oyuncu otomatik bir oyunculuk kalıbını her çekimde gözetmek zorundadır. Bu da oyuncuyu sınırlandırmaktadır. Kurgucu da kesmeleri gerçekleştirirken kesintisiz bir akış için diyalogların zamanlamasını iki çekimde de gözetmeye çalışır. Böylece kurgucu da kesmeleri diyaloglardan bağımsız düşünemeyecektir.

Sesin, kurgu ilişkisinde çokça artıları da bulunmaktadır. Ses köprüsünün sağladığı olanaklar bunlardan birisidir. İki çekim arasındaki kesintisizlik, anlam veya duygular ses köprüsü tekniğiyle aktarılabilir. Ayrıca görüntünün görülenle sınırlanmasının yanında sesin

hayal gücüne hitap etmesi de ses unsurların sağladığı olanaklar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda sesin çerçevenin dışında olan biteni aktarmada görevi bulunmaktadır. Ayrıca diyalogların, müziğin, ses efektlerinin kesintisizlik kurgusuna kattığı artılar da bu çerçevede değerlendirilebilir. Bordwell ve Thompson diegetic sesin, devamlılık kurgusuna etkili bir katkı sağladığını ve diyalogların kesintisiz bir akışı meydana getirdiğini ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 471). Bu doğrultuda ses unsurları, devamlık kurgusunu güçlendiren yönüyle yönetmenlere belirli olanaklar sağlamıştır. Bu olanaklarla film yönetmeni anlatıyı denetleme imkanına sahip olmaktadır.

2.2. Kurgu Nedir?

Sanatın kurguyla önemli bir bağı bulunmaktadır. Cengiz Asiltürk'e göre sanat, parça bütün ilişkisi bakımından bir kurguyu barındırmaktadır (Asiltürk, 2014, s.56). Bir şiir, bir roman belli ölçülerde kurgu içerir. Bir ressam resim sanatında renkleri desenleri bir arada kullanarak bütünlüklü bir yapıya dönüştürür. Sanatın kurguyla bağlantısını Tarkovski her sanatın montaj içerdiğini vurgulayarak (Aslanyürek, 2021, s. 66), kurgunun kapsamına değinmektedir. Her sanatta olduğu üzere kurgu, filmin yapısını kurmada etken bir araçtır. Filmler farklı görüntülerden meydana gelirler ve bu görüntülerin bütünlüklü bir yapıya dönüşmesinin temelinde kurgu sanatı yer almaktadır.

Kurgunun tanımına değinen Bordwell ve Thompson kurguyu, art arda gelen iki çekimin koordinasyonu olarak ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 223). İki film paçasının bir araya getirilmesi kurgu olarak görülmektedir. Bu temel yaklaşıma Eisenstein'da değinmektedir. Eisenstein çekimi kurgunun bir unsuru olarak görür ve bu unsurların birleştirilmesine kurgu dendiğini ifade eder (Eisenstein, 1985, s. 51). Buna ilişkin olarak Robert Kolker ise kurguyu kesme olarak nitelendirir ve yaygın olarak iki çekimin birleştirilmesine yapılan gönderme şeklinde açıklar (Kolker, 2009, s. 107). Kurguya dair bu temel yaklaşımın dışında kurgu bir süreci de ifade etmektedir. Küçükerdoğan kurguyu elde edilen çekimlerin ayıklanması, sıraya göre dizilmesi, uzunluklarının belirlenmesi, çekimlerin içeriğinin ilişkilerini dikkate almak ve anlatıma göre düzenleme işi olarak tanımlamaktadır (Küçükerdoğan, 2014, s. 32). Bu doğrultuda, istenmeyen çekimlerin atılarak kurgu için gerekli malzemelerin saptanması veya film parçalarının bir anlatımı meydana getirecek

biçimde düzenlenmesi gibi çabaların tümü kurgu kapsamında yer aldığı görülmektedir.

Kurgunun film parçalarını düzenleme dışında kurgunun başka yönlerini vurgulayan görüşler de bulunmaktadır. Özön'e göre kurgu, çekimlerden sonraki süreçte başlasa da çevrim senaryosu aşamasında hatta daha öncesinde sinemacının zihninde kurgunun gerçekleştiğini ifade etmektedir (Özön, 2008, s.159). Buna ilişkin, yönetmenin zihninde görüntülerin bir filmi meydana getirecek biçimde kurgulanmasının, yönetmenin senaryodaki sahneleri zihninde parçalara ayırarak birleştirmesi ya da iki çekimin bağlantısını zihninde görüntülerle düzenlemesinin kurguya işaret ettiği söylenebilir. Kurguyu farklı bir bağlamda değerlendiren başka bir yaklaşım ise Andrey Tarkovski'nin düşüncelerinde görülmektedir. Tarkovski kurguyu kadrın (planın) içinde yer alan akan zamanın doğrudan kendisinin birleştirilmesi olarak değerlendirmektedir (Aslanyürek, 2021, s. 69). Bu doğrultuda, akan zamanın kurgulanması çekimlerin art arda birleştirilmesi anlayışının ötesinde bir yaklaşımı ifade ettiği söylenebilir. Kurgunun işlevini ya da yapısını başka açılardan değerlendiren yaklaşımları çeşitlendirmek olasıdır. Barnwell'e göre kurgu, filmin ritmini ve yapısını oluşturacak şekilde iki planın bir araya getirilmesidir. Ayrıca seçilen planlar ve planların sıralanışı ile izleyici yönlendirilmektedir (Barnwell, 2011, s. 170) Kurgu bu bağlamların dışında başka nüansları da içerir. Kurgunun tanımını ele alan Walter Murch, film kurgusunun bir yapı, hareket, renk ve zamanla oynama gibi birçok şeyi ifade ettiğini vurgulamaktadır (Murch, 2019, s. 23). Bu bağlamda kurgu, görüntülerin birleştirilmesinin ötesinde daha kapsayıcı bir alana göndermede bulunur. Buna ilişkin, bir görüntünün hızlandırılması ya da görüntü parçalarının renk uyumuna dikkat edilerek yapılan tüm işlemler kurgu sanatının kapsamına dahil edilebilir.

Kurguya dair bu yaklaşımların temel düzeyde film parçalarının birleştirilmesi olarak görülen kurgu tanımına bir itirazın olmadığı, kurgunun işlevi veya yapısını belirleyen temel motivasyonlar üzerinden bir tartışma olduğunu yorumlamak mümkündür. Kurgunun yapısını ve işlevini ön plana çıkaran bu yaklaşımların kurguya başka bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Bu yönü ile kurguya dair yapılan görüşler bir anlayış zenginliğine işaret etmektedir ve bu görüşlerin kurgunun çok boyutlu alanının anlaşılmasına katkıda bulunduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

Kurgu bağlamında farklı ülkelerde kullanılan montaj, editing ya da cutting kavramları tartışma konusudur. Monaco'ya göre ABD (Amerika Birleşik Devletleri)'de film çekimlerinin bir araya getirilmesi işlemine kesme olan *cutting* ya da düzenleme olan *editing* denmektedir. Avrupa'da ise montaj olarak adlandırılmaktadır. İstenmeyenlerin atıldığı işlem editing ya da cutting, montaj ise hammaddeler kullanılarak inşa etme çabası olarak görülür (Monaco, 2024, s. 237). Bu doğrultuda, kurgunun diğer dillerde kullanılma biçimleri olan montaj ve editing her ne kadar farklı anlamları vurgulasa da Nişancı montaj kavramı ile kurgu kavramı arasında da bir karmaşanın olduğunu belirtir (Nişancı, 2022, s. 22). Kurgu, montaj, editing terimlerini kıyasladığı noktada Nişancı, montaj ve editing kavramlarını kurgunun karşılığı olarak görür ve ayrımın kurgu ile bunların arasında olmadığını, montaj kavramı ile editing kavramları arasında bir ayrımın olduğunu tartışır (Nişancı, 2022, s. 23). Nişancı'dan hareketle, çekimlerin bir araya getirilmesi bağlamında cutting veya editing terimleri ile anlam inşa etme süreci olarak görülen montajın tartışılması durumunu, kurgu ve montaj kavramı için geçerli bulmadığını ve kurgunun diğer terimleri karşıladığı biçimde açıklamak mümkündür. Ancak İlker Canikligil montaj ve kurgu arasında bir farklılık olduğunu vurgular. Kurguyu (editing) ritim ve devamlılık ile ilişkilendirirken, montajı ise devamlılıkla ilişkilendirmez ve bir kavram bağlamında gerçekleştirilen kolaj olarak ifade eder (Canikligil, 2017, s. 263). Kurgu ve montaj kavramları arasındaki ayrımı belirten anlayışa benzer biçimde kurgu kavramı üzerinden tartışan başka bir yaklaşımı da sunmak mümkündür. Cengis Asiltürk kurgu ile montaj kavramlarının Türkçe kaynaklarda aynı anlamda kullanıldığını ifade eder ancak, Asiltürk çekimlerin öyküye göre düzenlenmesine kurgu, çekimlerin bir anlam üretecek biçimde birleştirilmesine ise sanatsal kurgu denilebileceğini söyler (Asiltürk, 2014, s. 49-50) Yazarların ifadelerine ilişkin, kurgu teriminin editing, montaj kavramlarından hangisini karşıladığı ya da tümünü mü kapsadığı temel bir sorun olarak görülmektedir. Kurgu terimi bu bağlamda editing kavramının karşılığı olarak değerlendirildiğinde, kurgu ve montaj kavramları ayrılmaktadır. Ancak kurgu terimi tümünü kapsadığında ise tartışılan problemin editing ve montaj kavramları arasında sınırlı kaldığı söylenebilir.

2.2.1. Kurgu Geçiş Türleri

Kurgu geçiş türleri, film parçalarının birleştirilmesinde kullanılan teknikleri içermek-

tedir. Kurguda geçiş türleri kesme (cut) ile geçiş, zincirleme geçiş, kararma-açılma (fade in-fade out), bindirme, silinme (wipe), donma (freeze), iris, ani pan (whip pan) gibi türlerden oluşmaktadır. Murat Toprak'a göre dilbilgisinde noktalama işaretlerinin yaptığı görevi gören görüntü geçiş yöntemleri iki görüntü arasında anlamlı bir bağ kurmak için kullanılmaktadır (Toprak, 2013, s. 48). Buna ilişkin olarak kurgu geçiş türleri, dil bilgisinde kullanılan nokta, virgül gibi işaretlerin yerini almaktadır. Böylece iki plan arasında kullanılan geçiş türleri aracılığı ile izleyici yönlendirilir.

2.2.1.1. Kesme (Cut) ile Geçiş

Filmler, çekim ve sahnelerden oluşur. Kurgu esnasında çekimler art arda bir geçiş ile birbirlerine eklenmektedir. Bir çekimden diğerine geçişi sağlayan birçok geçiş türü bulunur. Bunlardan biri de kesme ile geçiştir. Nişancı, iki çekim arasında ani geçişin sağlandığı temel geçişe kesme denilebileceğini ifade etmektedir. Bir film şeridinin çıkışı ile diğer film parçasının giriş kısmının yapıştırılması ile gerçekleşmektedir. Günümüzde bilgisayar ortamında yapılan sanal işlem aynı mantığa dayanmaktadır (Nişancı, 2022, s. 210). Bu bağlamda kesme ile geçişin yapısını Bordwell ve Thompson'da ele almaktadır. İki çekim arasında kullanılan zincirleme, silinme, kararma ve açılma efektleri aşamalı olarak çekimlerin birbirlerinin yerine geçtiği şekilde algılanmaktadır. Ancak kesme de ise iki çekim arasında anlık değişim söz konusu olmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 224). Kesme ile geçiş türünün zincirleme ve benzeri geçişlerden ayrıştıkları noktaların dışında kesme ile geçişin, kamera çekimi ile kurgu çerçevesinde etkilerini değerlendirmek mümkündür. Bordwell ve Thompson, kurgu olmadan sahnelerin tek çekim olarak aktarılabileceğini, kameranın kaydırılması ile karakterler gösterebilir ancak bu tekniğin kesmenin etkisini veremeyeceğini ani değişimleri kesme aracılığı gibi aktaramayacağını ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 225). Bordwell ve Thompson'ın vurguladığı şekilde kesmenin etkisini aç, karşı aç ve birçok mizansen unsuru ile ele almak mümkündür. Sadece bir boyutunu ele aldığımız taktirde karşılıklı konuşmalar üzerinden şunları söylemek olasıdır. Karşılıklı konuşma çekimlerinde A karakterinin çekimi, B karakterinin çekimi ile doğrudan kurgulanmasının beraberinde kamera konuşmacıya göre çevrinerek ya da iki karakteri sabit bir şekilde çerçeveleyerek sahnenin bütünü aktarabilir. Açı-karşı aç çekimlerde konuşmacının ardından dinleme detayının kesme ile gösterilmesinin yerine kameranın

konusmacıya göre çevrinerek dinleme detayının sunulması tercih edildiğinde, izleyicinin algılama süresinde gecikmelere neden olabileceği ve dolayısıyla kesmenin etkisini bu doğrultu da sağlayamayacağı şeklinde yorumlamak mümkündür.

Kesme eyleminin belirli prensipleri bulunmaktadır. Murch altı kuralı kapsayan kesme eylemini ideal bir kesme olarak görmektedir. Altı kuralın ilki duyguya uygun yapılan kesme, öyküyü ilerleten kesme, ritme uygun kesme, ilgi odağı ve göz takibinin uyumuna göre kesme, iki boyutlu perdenin yapısını göz önünde bulundurarak yapılan kesme ve sonuncusu olan üç boyutlu dünyanın devamlılık kuralına uygun olmasına göre yapılan kesme (Murch, 2019, s. 30) şeklinde kesme prensiplerini sıralamaktadır. Bu prensipler kesmenin hangi unsurları göz önünde bulundurulması gerektiği noktasında önemli ipuçlarını içermektedir. Bu altı prensibi içeren duygunun, öykünün, ritmin, göz takibinin, devamlık ve 180 derece kuralının dikkate alınması sonucunda kesme eyleminin başarılı olacağı vurgulanmaktadır.

2.2.1.2. Zincirleme (Dissolve) Geçiş

Zincirleme geçiş, iki çekimin arasında efekt uygulanarak kullanılan bir geçiş türüdür. Özön'e göre zincirleme geçiş, ilk çekimin son görüntüsünün giderek kaybolması ve ikinci çekimin giderek belirginleştiği geçiş türüne denmektedir (Özön, 2008, s. 180). Bu tanımdan yola çıkarak zincirleme geçiş, teknik olarak bir çekimin son kısmının birkaç saniyelik görüntüsünün, ikinci çekimin başlangıç kısmındaki birkaç saniyelik görüntüsü ile iç içe geçerek elde edilmektedir.

Zincirleme geçişin birçok işlevi bulunmaktadır. Monaco dissolve efektini, yani çözülerek geçme efektinin değerlendirilmesinde virgül görevi gördüğünü ve birçok amacı olan çözülerek geçme efektini geçiş ya da geriye dönüşlerde ve sıçrama ile süreklilik kurgusunda kullanıldığını ifade eder. Bu geçiş efektinin temsili olarak uzun zaman dilimi ile bağlantısı olduğunu ekler. Çözülerek geçme efektini görüntüleri birbirine bağlayan ve karıştıran noktalama işareti olarak görmektedir (Monaco, 2024, s. 247). Bu bağlamda, şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında bir bağlantı zincirleme geçiş ile kurulabildiği ve izleyicinin filmdeki olayın farklı bir zaman diliminde geçtiğinin ipucunu bu geçişle verebilmek mümkün görülmektedir. Bir filmin karakterinin hayal etme sahnesi zincirleme geçişle sağlanabilir. Bu doğrultuda, şimdiki zamandan gelecek zamana atlayarak

olayların bağlantısında zincirleme geçiş temsili bir görevi yerine getirebilmektedir. Edward Dmytrk'te Monaco'ya benzer biçimde zincirleme geçişi değerlendirmektedir. Dmytrk geçişi kolaylaştıran bu tekniği yer ve zaman değişikliğini ya da zamanda ileriye veya geriye gitmeyi gerçekleştirebildiğini ve ayrıca hız ve ruh durumunun yönlendirilmesinde kullanılabildiğini ifade etmektedir (Dmytrk, 1993, s. 107). Böylelikle zincirleme geçiş, birçok boyutu olan bir kurgu geçişi olarak değerlendirilmektedir.

2.2.1.3. Kararma-Açılma (Fade In-Fade Out)

Kararma ve açılma tekniği bir kurguda sahneler arasında ya da filmin başı ve sonunda kullanılabilmektedir. Canıklıgil açılmayı, bir rengin yerini giderek görüntünün alması, kararmayı ise görüntünün giderek yerini bir renge bırakması olarak aktarır (Canıklıgil, 2017, s.187). Kesmeden farklı olarak kararama, açılma geçişinde, görüntünün yavaşça kaybolması ya da giderek belirginleşmesi bir süreci ifade eder. Buna ilişkin olarak geçiş sürecinin belirli işlevleri de bulunduğu anlaşılmaktadır. Vsevolod Pudovkin kararma geçişinde, izleyicinin görebildiği alanın giderek kaybolması ile izleyicinin sahneden uzaklaşması arasında bir benzerlik kurmaktadır. Açılma da ise film ve ayırımın başında kullanıldığına değinir ve bu geçişe yeni bir ortama geçilmesi şeklinde bir işlev yüklemektedir (Pudovkin, 1995, s. 62-63). Bu açıklamaya ilişkin, kesme ile yapılan geçişten farklı bir boyuta işaret eden kararma ve açılma geçişi ani değişikliğin yerine giderek görüntünün kaybolması ve yeni görüntünün de aynı biçimde giderek ekranda görünmesi ile izleyiciden uzaklaşma ve izleyicinin yeni olaya dahil olması işlevine göndermede bulunur. Çok kısa süren bu geçiş türü böylece bir süreci temsil eder. Bu kurgu geçişlerinin izleyiciyi sürece dahil ettiği ve izleyicinin algısına yön verdiği şeklinde yorumlanabilir. Açılma geçişinde tarif edildiği üzere izleyiciye yeni bir ortama geçileceği işaretini vererek bir algı meydana getirdiği görülmektedir.

2.2.1.4. Silinme (Wipe)

Silinme geçişi kurgu geçişleri arasında yer alan ve belirli bir teknikle elde edilen bir geçiş türüdür. Özön silinmeyi, ikinci çekime ait olan ilk görüntünün ilk çekiminin görüntüsü civarında ortaya çıkarak ve ilk çekimi silerek yerine geçen (Özön, 2008, s. 182) bir geçiş türü olarak ifade etmektedir. Bu geçiş türü zincirleme de ve kararma-açılmada olduğu gibi giderek birbirinin yerini almaktadır.

Cem Yıldırım silinmenin işlevini, zincirleme ya da kararma-açılmanın işlevine benzetir. Bir geçiş türü olarak silinme, genellikle iki çekim arasında uzam ve zamanın değişimini vurgular (Yıldırım, 2019, s. 231-232). Yıldırımın vurguladığı ifadeden yola çıkarak silinme geçişinin zamanın ya da uzamın değişeceğinin algısını izleyicide çağrıştırdığı ve izleyiciyi yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

2.2.1.5. Bulanıklaşma ve Netleşme

Bulanıklaşma ve netleşme iki çekim arasında gerçekleştirilen bir geçiş türüdür. Yelda Özkoçak'a göre ilk sahnenin görüntüsü giderek netsizleşerek belirsizleşir ve sonraki sahne ise bu belirsiz durumdan giderek görünür olmaktadır (Özkoçak, 2011, s. 42). Nasıl ki kararma ile geçişte görüntü giderek siyah ekrana yerini bırakırken, bulanıklaşmada ise net bir görüntü yavaş yavaş netsiz bir görüntüye dönüşmektedir. Netsiz olan görüntünün ardından yeni plan da netsiz başlayabilir ve giderek yerini net bir görüntüye bırakabilir.

2.2.1.6. Bindirme

Kurguda kullanılan başka bir geçiş türü de bindirme efektidir. Toprak'a göre zincirlemeden farklı olan bu efekt ekranda sabit bir şekilde kalan farklı görüntülerin üst üste bindirilmesidir (Toprak, 2013, s. 67). Bu ifadeden yola çıkarak, zincirleme ile geçişte ilk çekimin görüntüsünün son saniyeleri ile komşu çekimin görüntüsünün birkaç saniyesi iç içe karışırken, bindirme efektinde ise görüntüler daha sabit bir şekilde ekranda kaldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, bir mektubun yakın çekim görüntüsü üzerine mum ışığının bindirilmesi, deniz dalgaları ve karakterin yakın çekiminin bir müddet ekranda sabit kalması bindirme efektidir.

2.2.1.7. Donma (Freeze)

Sinema filmleri hareketli görüntülerden meydana gelir. Hareketli görüntüler ise sabit karelerden oluşur. Bir görüntünün sabit karesinin süresi uzatılarak ekranda gösterilebilmektedir. Toprak'a göre donma efekti genelde filmin ya da sahnenin sonunda kullanılan son karenin dondurulması ile gerçekleşen bir tekniktir (Toprak, 2013, s. 66). Sabit bir görüntünün hareketli olan sinema evreninde bir efekt olarak kullanılmasına Monaco bir filmi örnek olarak göstermektedir. Monaco donuk kare efektinin François Truffaut'nun *400 Darbe* (1959) filminde etkili bir biçimde kullanıldığını ifade eder (Monaco, 2024,

s. 247). Donuk kare efekti ile ilgili bir diğer örnek ise Sergio Leone'nin yönetmenliğini yaptığı, *The Good, the Bad and the Ugly* (1966) filminde karakterlerin yakın çekimi dondurulur ve karakterleri temsil eden nitelikler yazı ile görüntü üstüne bindirilmektedir. Bu doğrultuda, donma efekti yönetmenin tercihlerine ya da uygulama biçimlerine göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, bir film karakterinin bir doğa manzarasını izlediğini varsayalım, bu durumda karakterin manzarayı izlediği çekimlerin ardından karakterin duygu yüklü yakın çekiminin dondurulması ya da önce karakterin yakın çekimi ekrana verilerek ardından manzara görüntüsünün dondurulması ile bu efekt kullanıldığında izleyici görüntü ile iletişimini bir müddet daha devam ettirecektir.

2.2.1.8. İris

İris iki çekimin arasında gerçekleşen bir kurgu geçiş türüdür. Bu geçiş türünün dönemsel olarak ve mecraları bakımından değerlendirilebilmektedir. Toprak noktalı açılma olarak da kullanılan irisi, siyah bir ekranda dairenin içinde yer alan görüntünün giderek ekranı kapladığı geçiş türü olarak ifade eder. Bu geçişin sinemanın ilk dönemlerinde yoğun olarak kullanıldığını ancak belirli dönemlerde özellikle televizyon ortamı ile sınırlandığını günümüzde halen kullanılabildiğini aktarır (Toprak, 2013, s. 70). Bu bağlamda, iris geçiş türünün tamamen yok olmadığı ve sinemada kullanımı dönemsel olarak değişse de günümüzde halen bu geçiş türünün kullanıldığı söylenebilir.

2.2.1.9. Ani Pan (Whip Pan)

Ani pan geçiş türü, kamera tekniği ile bağlantılı bir geçiş olarak değerlendirilmektedir. Özkoçak ani pan hareketini kameranın sağa ya da sola hızlı çevrinmesi ile farklı bir alana geçiş için elde edilen teknik olarak ifade eder (Özkoçak, 2011, s. 42). Bu geçiş iki planı birbirine bağlamada kamera tekniğine (iki çekim arasında benzer bir etkiyi kurgu yordamı ile oluşturmanın dışında) dayandığından kesme ve zincirleme gibi kurgu geçişlerinden farklılık göstermektedir. Buna ilişkin, Tony Scott'ın yönetmenliğini yaptığı *Gazap Ateşi (Man on Fire)*, 2004) filminde Creasy (Denzel Washington) ve Pita (Dakota Fanning) karakterinin müzik kursunun önünde bir çatışmanın içerisinde kaldıkları sahnede ani pan geçişleri kullanıldığı görülmektedir. Klip formu biçiminde kurgulanan planlar arasında gerçekleşen bu geçiş türünün farklı işlevleri yerine getirdiği söylenebilir. Creasy'nin saldırganları fark ettiği

esnada kaotik bir durumu pekiştirme amacı ile bu geçiş türü kullanılmaktadır. Saldırganların bir araçla yaklaştığı ve Pita'nın binanın kapısında görüldüğü esnada ise iki mekân birbirine bağlamak ve mesafe hakkında izleyiciye bilgi vermek amacı ile kullanıldığı ifade edilebilir.

2.2.2. Temel Kurgu Çeşitleri

Temel kurgu çeşitleri filmin anlatı yapısını desteklemek amacı ile kullanılan ve belirli işlevleri olan teknikleri içermektedir. Kurgu çeşitleri, paralel kurgu, atlamalı kurgu, eşlemeli kurgu, geriye dönüş, ileriye atlama, hızlı çekim ve ağır çekim, plan sekans, montaj sekans gibi bazı kurgu tekniklerini kapsamaktadır.

2.2.2.1. Paralel Kurgu

Paralel kurgu tekniği, çeşitli yazar ve kuramcılar tarafından ele alınmaktadır. Nişancı paralel kurguyu (corss cutting) farklı mekanlarda olan aksiyon çizgisinin yaygın olarak eş zamanlı ve karşılıklı kurgulanması (Nişancı, 2022, s. 221) olarak ifade ederken, aynı biçimde ancak başka bir kavramla Bordwell ve Thompson almaşık kurguyu yaklaşık olarak eş zamanlı ama farklı mekanlarda geçen olayları sunan bir teknik olarak ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 248). Her iki tanım dan da anlaşılacağı üzere farklı mekanlarda geçen olayların koşut bir şekilde sunulması esas belirleyici unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı biçimde Bülent Küçükeroğlu paralel kurguyu iki ya da daha fazla olayın birbirine koşut biçimde sunulması olarak aktarmaktadır (Küçükeroğlu, 2014, s. 64). Koşut ilerleyen iki öykü ya da aksiyonun birbirileri ile ilişkisi bağlamında Monaco, kurgunun zaman çizgisini yönlendirdiği çerçevesinde paralel kurguyu ele alır ve paralel ilerleyen iki farklı öykünün birbiri ile bağlantısı olsun ya da olmasın paralel kurgunun iki öykü ilişkisindeki geçişi sağladığını ifade etmektedir (Monaco, 2024, s. 240). Bu tanımlardan yola çıkarak, paralel kurguda aksiyonların birbiri ile ilişkisinin olup olmamasından daha belirleyici olanın aksiyonların koşut bir şekilde sunulmasıdır.

Aksiyonların farklı mekanlarda geçmesi, birbirilerine koşut olarak anlatıda sunulması, genellikle eş zamanlı olması ama eş zamansız da olabileceği, aksiyonların ya da öykülerin birbirileri ile ilişkili olabileceği ya da olmayabileceği gibi özellikler bu tekniğin temel yapısının ana eksenini üzerinde çeşitlenmektedir. Örneğin, A karakterinin tren garında beklerken hem trenin gelişi ve yolcuların trene binmesi hem de beraber yolculuk yapacağı B

kişisinin tren garına yetişme macerasının koşut bir biçimde aktarılması paralel kurguya örnek teşkil etmektedir. Bu örnekte yer alan aksiyonlar farklı mekânda geçen ama eş zamanlı ve aynı zamanda anlatıda birbiri ile ilişkileri olan bir yapıyı göstermektedir. Buna ilişkin, Bordwell ve Thompson almaşık kurguyu bir mekânda gerçekleşen aksiyondan başka bir mekandaki aksiyona geçerek mekânsal, zamansal, nedensel, bilgiler sunduğunu ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 248). Bu doğrultuda, geç kalınma ve bekleme üzerine kurulu olan olaylar dizisine B'nin yolculuk yaptığı taksi aracının yolda kalması dolayısı ile trene yetişemediğinin bilgisi de eklendiğinde bir nedensellik bağı ortaya çıkmaktadır. Örnekte olduğu üzere, farklı mekanlar nedensellik ve eş zamanlı bir anlatımın koşut bir biçimde aktarıldığını göstermektedir.

Aksiyonlardan birisinin geçmiş zamana ait bir dönemde gerçekleştiğini varsaydığımız da geriye dönüş tekniği ile şimdiki zamanda geçen olaylar dizisi zaman yapısı bakımından farklılaşmaktadır. Tanımlardan yola çıkarak paralel kurgunun genellikle eş zamanlı olabildiği gibi eş zamansız da sunulabilmesin de mümkün olduğu görülmektedir. Bordwell ve Thompson paralel kurguyu eş zamanlılık üzerinden bağlantıyı kurduğunu vurgularken paralel kurguyu mekân bağlamında da değerlendirir. Bordwell ve Thompson'a göre almaşık kurgu mekânsal olarak devamsızlık oluştururken, eş zamanlılığı nedeni ile de bir bağlantı kurmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 248). Bu doğrultuda, eş zamanlılık bağlamında olaylar birbirine bağlanırken, ayrı mekânların koşut sunumu bağlamında ise bir devamsızlık ortaya çıkmaktadır. Olayın geçtiği mekanlar birbirinden farklı olsa da bir kesintisizlik söz konusu olmamaktadır.

Paralel kurgunun başka bir boyutu ise gerilim ile olan ilişkisinde yatmaktadır. Bordwell ve Thompson almaşık kurgunun bir gerilim oluşturduğunu ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 248). Paralel kurgu bağlamında verilen örnekte olduğu gibi gerilim koşut anlatımda ortaya çıkmaktadır. Örneğin, tren garında bekleyen A kişinin sabırsız bekleyişi, trene yetişmek için çabalayan B kişinin yaşadığı stres ve trene binen yolcularla hareket zamanının yaklaştığı vurgusu bir gerilim meydana getirmektedir.

2.2.2.2. Atlamalı Kurgu

Atlamalı kurgu, mekân ve zamanda devamsızlık tekniği çerçevesinde değerlendiril-

mektedir. Küçükdoğan *Jump cut* (atlamalı kurgu) tekniğine değinir ve iki çekim arasındaki zaman, mekân ve hareket atlaması şeklinde atlamalı kurguyu tanımlar ve bu tekniğin birbirini takip eden kesmelerle oluşturulduğunu ifade eder (Küçükdoğan, 2014, s. 93). Buna ilişkin olarak bir caddede kameraya doğru yürüyen bir karakterin kesintisiz çekiminde, kurgu aşamasında kesmelerle karakterin yürüdüğü bazı kısımlar kesilip atıldığında, mekânda ve zamanda atlamalar meydana gelmektedir.

2.2.2.3. Eşlemeli Kurgu

Eşlemeli kesme, filmlerin sahne ve çekimleri arasında kullanılan bir tekniktir. Monaco'ya göre eşlemeli kesme (uyum kesmesi), iki farklı sahneyi bağlamak için sahnede yer alan bir biçimi ya da hareketi tekrarlama ya da mizansen kopyalama olarak tanımlanmaktadır (Monaco, 2024, s. 241). Biçim olarak birbirine benzeyen nesnelerin art arda kesme ile aktarılması ile eşlemeli kurgunun elde edildiği söylenebilir. Nitekim Monaco, Stanley Kubric'in *2001: Uzay Macerası* (1968) filminde eşlemeli kesme örneğinin yer aldığını belirtir. Kubric'in *2001: Uzay Macerası* (1968), filminde tarih öncesi döneme ait havada dönen kemik ve 21. yüzyıl uzay istasyonunun bağlantısını eşlemeli kesmeye örnek göstermektedir (Monaco, 2024, s. 241). Buna ilişkin, havada dönen kemik ve yine havada dönen uzay istasyonu çekimlerinin biçim ve mizansen olarak benzerliği ile art arda ekrana gelmesi eşlemeli kurguya örnek olarak sunulmaktadır. Başka bir şekilde biçimsel olarak birbirine benzeyen iki farklı canlıya ait ayak izlerinin kesme ile bağlantısının kurulması ya da kar tanelerinin görüntüsünün ardından bir tarladaki uçuşan pamuk tanelerinin görüntüsü ile eşleştirilebilir. Böylece çekimler arasında mizansen yönü ile ya da biçimsel bir uyum sağlanarak eşlemeli kurgu elde edilmiş olmaktadır.

2.2.2.4. Geriye Dönüş (Flashback)

Geriye dönüş tekniği anlatıda, zamanda geriye doğru bir atlamayı içermektedir. Bordwell ve Thompson'ın "Film Sanatı" eserinde geriye dönüş tekniği, geçmişte yaşanmış bir olayı aktarmak için öykü düzeninin değiştirilmesi olarak ifade edilir (Bordwell, & Thompson, 2010, s. 492). Geriye dönüş tekniği sadece zamanda atlayarak olayları aktarmanın beraberinde bu tekniğin belirli amaçlar doğrultusunda kullanıldığı da öne sürülmektedir. Nişancı'ya göre karakter hakkındaki sebep sonuç ilişkisinin meydana

çıkarılması bağlamında bu tekniğe başvurulduğunu ifade eder (Nişancı, 2022, s. 217). Bu doğrultuda, şimdiki zamanda geçen bir olayın ardından film karakterlerinin geçmişte başından geçen olayların ekrana getirilerek karakterlerin geldiği noktayı aydınlatmak ve gelişim sürecini, yaşananları, izleyiciye göstererek karakter hakkında bilgi verilebilmesi geriye dönüş tekniği ile sağlanabildiği anlaşılmaktadır. Örneğin, bir karakterin çevreye karşı duyarlılığı aktarılırken, bu duyarlılığı nasıl kazandığını, geçmiş yıllar da yaşadığı bir olay üzerinden göstermek karakterin duyarlılık bilincinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir.

2.2.2.5. İleriye Atlama (Flashforward)

İleriye atlama tekniği, geriye dönüş tekniğinin zaman bağlamında tam tersi bir tekniği ifade etmektedir. Bordwell ve Thompson ileriye sıçrama tekniği hakkında şimdiki zamanda gerçekleşen olaylardan ileriki bir zamanda gerçekleşecek bir olayın gösterilmesine ve devamında şimdiki zamana dönüş olarak bu tekniğin yapısını ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233). Bu doğrultuda, ileriye atlama tekniğinin yönetmenin anlatı olanaklarına katkı sağlayan bir niteliği bulunmaktadır. Bu niteliğin tekniğin işlevi ile ilişkili olduğu söylenebilir. İleriki zamanda olacakların izleyiciye bildirilmesi bu tekniğin işlevine göndermede bulunur. Nişancı ileriye atlama tekniğini ABCD düzeninde C'nin D ile yer değiştirmesi durumunda B den sonra D'nin geldiği düzeni bir ileri atlama olarak aktarmaktadır ve ileride olacaklar hakkında bu teknikle bilgi verildiğini ifade eder (Nişancı, 2022, s. 217- 218). Bu ifade ile ileride yaşanacaklar hakkında ipuçlarının verilmesi işlevine göndermede bulunurken, bunu dışında tanımdan da anlaşılacağı üzere ileri doğru akan zamanın kesintiye uğratılarak zamanda bir devamsızlık meydana getirdiği şeklinde değerlendirilebilir. İleri doğru akan zaman modelinde ABCD şeklinde bir düzenin olması beklenirken, zamanın devamlılığı ABDC biçiminde değişerek kesintisiz akışın bozulduğu anlaşılmaktadır.

2.2.2.6. Ağır Çekim ve Hızlı çekim

Ağır çekimin, kamera tekniği ile çekim aşamasında ya da kurgu aracılığı ile gerçekleştirildiği çeşitli yazarlar tarafından ele alınmaktadır. Yıldırım gerçek zamanlı görüntüyü elde etmek için kamera yaygın olarak saniyede 24 kare hızla çalışmaktadır.

Çekimlerin gerçek zamanlı oluşmasını 24 kare hızla görüntülerin perdede gösterilmesi ile ilişkilendirmektedir. Örneğin, saniyede 100 karenin 24 kare hızında oynatıldığında zamanın genişletildiğini ifade eder ve bu tekniği ağır çekim (*slow motion*) olarak ele alır (Yıldırım, 2019, s. 264). Bu bağlamda, ağır çekim gerçek zamanın genişletilerek aksiyonu olduğundan daha uzun bir sürede gösterdiği görülür. Ağır çekimin sahnede gerçekleşen aksiyonun vurgulanması amacı ile bir işlevi olduğu söylenebilir. Bir kaza anı ya da hızlı gerçekleşen bir olayın daha iyi algılanması nedeni ile ağır çekim tekniğinden yararlanmak mümkündür. Bunun dışında ağır çekim tekniğinin çekim esnasında kamera ile gerçekleştirilebildiği gibi kurgu aşamasında da bu tekniğin uygulanabildiği anlaşılmaktadır. Nişancı yavaş çekimin kurgu aşamasında yeni kareler yerine hayalet kareler eklenerek gerçekleştirildiğini ancak belirli durumların dışında yapay oluşunu (Nişancı, 2022, s. 258) vurgular. Dolayısıyla ağır çekim tekniğinin kurgu aşamasında gerçekleştirilmesinin temel bir sorunu barındırdığı anlaşılmaktadır.

Hızlı çekim ise gerçek zamanın hızlandırılması esasına dayandırılmaktadır. Yıldırım hızlı çekimi bir örnek üzerinden aktarmaktadır. 10 kareye düşürülen çekimlerin 24 kare hızında oynatıldığında hareketler hızlanmaktadır. Yıldırım bu teknikle zamanın sıkıştırılmış olduğunu aktarır ve bu tekniğe de hızlı çekim (*fast motion*) dendiğini ifade eder (Yıldırım, 2019, s. 264-265). Bu ifadeden hareketle, hızlı çekim tekniği zamanın sıkıştırılması dolayısıyla kısa sürede aksiyonun aktarılmasında kullanılabilir. Örneğin, bir yemek masasının toparlanması, bir yolda yürüyen bir karakterin hızlıca hedefine varması gibi anlatımlarda bu teknik seçenek olarak tercih edilebilmektedir.

Hızlı çekim kamera ile uygulanabildiği gibi kurgu aşamasında da uygulanabilmektedir. Nişancı hızlandırılmış çekimin çekim esnasında yapıldığı gibi kurgu aşamasında da yapılabileceğini ifade etmektedir. Nişancı kurgu aşamasında kare sayılarının azaltılarak görüntünün hızlandırılabilceğini belirtir (Nişancı, 2022, s. 257). Bu doğrultuda, hızlı çekimin uygulanma biçimlerinin tıpkı ağır çekim de olduğu gibi çekim esnasında ya da kurgu aşamasında gerçekleştirilebileceği anlaşılmaktadır.

2.2.2.7. Plan Sekans

Plan sekans, çekimlerin bir araya getirilerek kurgulanmasının ötesinde bir tekniği ifade

etmektedir. Bordwell ve Thompson bir sahnenin birkaç çekimden oluşması yerine alternatif olarak sahnenin tek çekim biçiminde aktarılmasını uzun çekim ya da plan sekans olarak nitelendirildiğini ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 214). Plan sekans kurguda gerçekleştirilen çekimlerin birleştirme tekniğini kamera aracılığı ile tek bir seferde kayda almaktadır. Buna ilişkin, işyerinden çıkan bir karakterin aracına ulaşmak için yürüdüğü eylemi kamera ile takip edilerek bir tek uzun çekimle aktarılabilmektedir. Bu bağlamda plan sekans, farklı kamera açıları ve çekim ölçeklerinin tek çekimde sunulmasıyla kurguya bir alternatif oluşturmaktadır.

2.2.2.8. Montaj Sekans

Montaj sekansın film kurgusunda belirli bir süreci aktarmak amacı ile kullanıldığı değerlendirilmektedir. Canikligil montaj sekansı, müzik eşliğinde ve bir devamlılık barındırmayan bir araya getirilen farklı çekimlerin bir düşünceyi aktardığı sahnelere dendiğini ifade eder (Canikligil, 2017, s. 263) Bu yönü ile montaj sekans bir hazırlık sürecini ya da bir olayın gelişim evresini müzik eşliğinde aktarmayı içerir. Bordwell ve Thompson'ın bir çocuğun büyümesi vb. uzun bir süreci aktaran montaj sekans tekniği ile düzenli bir ritimde ve müzik eşliğinde anlatının kısaltılmış olarak sunulabildiğini aktarırlar (Bordwell & Thompson, 2011, s. 254). Bordwell ve Thompson'ın ifadesinden yola çıkarak kısaca montaj sekans tekniği ile bir sınava hazırlanan bir öğrencinin bir dönemlik çalışmasını, müzik eşliğinde kısa çekimler ile kısa bir sürede aktarılmasının mümkün olduğu görülmektedir. Bu çerçevede, John Guilbert Avildsen'nin yönetmenliğini yaptığı *Rocky* (1976) filminin maça hazırlık sekansı Bordwell ve Thompson'ın montaj sekans değerlendirmeleri ile örtüşmektedir. Bu filmde yer alan boks müsabakasına hazırlık montaj sekans biçiminde sunulmaktadır. Karakterin farklı zamanlarda ve mekanlarda antrenman görüntüleri art arda verilerek hazırlığı pekiştirilir. Karakterin boks torbası ile çalışması, sınav çekmesi, cadde ve sokaklarda koşması müzik eşliğinde gösterilmektedir. Müzik ve kısa parçalardan oluşan görüntüler uzun bir süreci bir tek sekans biçiminde ve bütünlüklü bir yapıda sunulmaktadır.

2.3. Sinema Kuramlarında Kurgu

Araştırmanın bu kısmında biçimci kuram, gerçekçi kuram, sentezci kuram ve yeni biçimciliğin kurgu ile ilişkisi değerlendirilmektedir. Ayrıca Bordwell ve Thompson'ın kurgu

prensiplerine yaklaşımı detaylı bir şekilde incelenmektedir.

2.3.1. Biçimci Gelenek ve Kurgu

Biçimsel yöntemin temeli biçimciliğin kuramsal boyutu ile ilişkilendirildiğinde, bu yöntemin önemi anlaşılmaktadır. Monaco, biçimci geleneğin belirli temellere dayanan bir teori olduğunu belirtir ve “dışavurumculuk” ile “biçimcilik” karşılaştırmasında, biçimciliğin spesifik, bilimsel, filmin öğeleri ve ayrıntılarına odaklanan, daha analitik ve daha az sentetik olduğunu vurgular (Monaco, 2024, s. 458). Biçimsel yöntem bu çerçevede değerlendirildiğinde kuramsal bir temele dayamaktadır. Film sisteminin film teknikleri ile ilişkisi bağlamında kurgu sanatının rolü önemlidir ve bu çerçevede çeşitli sinema teorisyenleri çalışmalarında kurgu sanatına yer vermektedirler. Bu bölümde, Hugo Müstenberg, Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Sergey Esisenstein ve Vsevolod Pudovkin’in kurgu sanatı bağlamında yaklaşımları biçimci gelenek çerçevesinde değerlendirilmektedir.

2.3.1.1. Hugo Müstenberg ve Kurgu

Müstenberg film sanatını psikolojik temellere göre açıklamaktadır. Psikoloji ve kurgu ilişkisi bağlamında Gestalt kuramının anlaşılması önem arz etmektedir. Arda Erdikmen, Almanca bir terim olan Gestalt’ın, bütün anlamına karşılık geldiğini ifade eder. Gestalt kuramında, parça bütün ilişkisinde bütünün anlamının, parçaların her birinin toplam anlamından daha büyük olduğunu belirtir (Erdikmen, 2019, s. 38) Bir öykü bütünlüklü bir yapı olarak ele alındığında anlamlı olmaktadır. Sinemada filmlerin oluşturulma esnasında ayrı parçalar biçiminde kayda alınmaktadır. Kurgu aracılığı ile parçalar bir araya getirilmektedir. Bu bağlamda parça bütün ilişkisinde kurgu önemli bir araçtır.

Müstenberg’in genel hatları ile film yaklaşımı psikoloji temelli açıklamaları, sinemanın hammaddesini ve benzeri konuları kapsamaktadır. J. Dudley Andrew Hugo Müstenberg’i ele aldığı çerçevede, Müstenberg, psikoloji ve felsefe alanıyla ilgilenen bir sinema kuramcısıdır. Müstenberg’in yaklaşımında sinema ve zihin ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Müstenberg için öykülemeyi veya bir anlatımı aktarmayan yapıtların değersiz olduğu vurgulanmaktadır. Müstenberg daha çok izleyiciye odaklanır ve belleğin yerine geçecek sinema unsuru kurgunun hammaddeleridir. *Flashback*, zamanın sıkıştırılması ya da yoğunlaştırılması kurgunun hammaddeleri olarak ifade edilmektedir (Andrew, 2024, s.

61-80). Bellek ve geri dönüşler (flashback) ilişkisinde Müstenberg, şimdiki olaylar ve geçmiş zamana ait olayların bir arada oluşturulması bağlamında bellek kavramının ve geri dönüş tekniğinin benzerliğini vurgular (Müstenberg, 1916, s. 172). James Monaco'da Müstenberg'in Gestalt psikolojisi, zihinsel aktivite ile izleyici ve film ilişkisine değinmektedir. Monaco, Müstenberg'in psikoloji ilkeleri ile sinemayı açıklamaya çalıştığını ve Gestalt psikolojisinin Müstenberg'in yaklaşımında önemli olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımda kısaca, film ve izleyici arasında etkileşimli bir ilişki bulunmaktadır. Hareketsiz görüntülerin hareket algısı zihinle ilişkili bir süreçtir. Filmin izleyicisi filme aktif olarak zihinsel boyutu ile katılmaktadır. Bu bağlamda, filmin yönetmeni ve izleyicisi birlikte filmi oluştururlar (Monaco, 2024, s. 450). İzleyicinin film üretimine zihinsel katılımı izleyicinin filmin tamamlanmasında önemli bir koşulu olarak görülmektedir. Film parçaları izleyicinin zihninde bütünlük kazanarak anlamlı bir yapıya dönüşür. Ayrıca, Müstenberg, film ve kurgu ilişkisine de değinmektedir. Müstenberg sinemada, dünyanın çeşitli yerlerinde geçen olayların bir arada sunulabildiğini ve bu sahnelerin izleyicinin zihninde şekillendiğini ifade eder (Müstenberg, 1916, s. 173). Yazardan hareketle kurgunun, izleyicinin yönlendirilmesinde önemli bir işlevi yerine getirdiği anlaşılmaktadır.

2.3.1.2. Rudolf Arnheim ve Kurgu

Arnheim, Müstenberg gibi, Gestalt psikolojisini temel alan bir yaklaşımı savunduğu değerlendirilmektedir. Andrew, Arnheim'in Gestalt psikolojisindeki parça-bütün ilişkisini temel aldığını belirtir. Devamında, Arnheim'i aktaran Andrew, sadece zihin ilişkisi ile dünya tasarımı yapılmaz aynı zamanda tasarımda tüm sinirsel sistem devreye girmektedir. Var olanın dışı vurumu sanatın amacı olarak aktarılmaktadır. Filmin ham maddeleri ile gerçeklik algısı bozulmaktadır. Bunlardan bazıları; iki boyutlu perde ya da kurgunun yapısındaki uzay-zaman devamlılığının olmaması, benzeri unsurların gerçeklik algısını dönüştürmektedir. Arnheim sinemanın gerçeklik pratiğinin olmadığını savunur. Gerçeklik ile ilişkilendirilemeyecek birçok sinemanın ifadesi bulunur. Görüntünün üst üste bindirilmesi, hızlandırılmış kurgu tekniği ya da kurgu geçişlerinden açılma-kararma efektleri gerçeklikle ilişkilendirilemeyecek hususlardır (Andrew, 2024, s. 81-101). Andrew'den yola çıkarak Arnheim, film sanatının teknolojik boyutu ya da filmin unsurlarının sınırları gerçeklikle bağını belirttiği anlaşılmaktadır. Uzayın üç boyutlu görüntüsü eşliğinde film perdesinin

iki boyutlu olması, gerçek dünyada mekân ve zamanın algılanışının filmdeki biçimiyle örtüşmemesi, gerçeklik eylemini kısıtladığı şeklinde açıklanabilir.

Benzer biçimde Monaco, Arnheim'in film olanaklarının sınırlı yapısına değinir ve farklı bir bakış açısı ile Arnheim'in yaklaşımını değerlendirmektedir. Monaco, Arnheim'in film kuramın en temel dayanağının teknolojik kısıtlılar ve filmin biçimle ilişkisinin yer aldığını ifade etmektedir. Monaco, Arnheim'in filmin gerçekliğe yaklaştıkça kısıtlılıkları da arttığı görüşünü eleştirmektedir. Arnheim'in kurgudaki kesintisizlik ya da iki boyutlu perde kısıtlılığı yaklaşımını Monaco farklı bir açıdan açıklar. Kurguda hareket ve zamanın kesintisiz akışının olmadığı sınırlı bir yapı veya iki boyutlu perde kısıtlılığı filmin anlaşılmasında az önemlidir. Arnheim'in sıraladığı sınırlılıkların kısıtlama yerine aslında sanat biçiminin estetik ilkelerinin oluşturulması ile bağdaştırır (Monaco, 2024, s. 454-456). Monaco'dan hareketle, sinema söz konusu olan sınırlılıklarla bir sanata dönüşmektedir. Bu sınırlılıklar filmin prensiplerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Arnheim'in sınırlılık olarak gördüğü yapının, Monaco açısından sinemanın estetiğinin ortaya çıkması olarak anlaşılmaktadır.

Arnheim film tekniklerinin izleyiciyi yönlendirdiğini savunmaktadır. Kamera açıları ile kurgulanan bir sahneyi örnek göstererek açıklar. *Göçmen (The Immigrant, 1917)* filminde gemi sarsıntısından dolayı yolcular geminin kenarına giderek kusmaya çalışır. Charlie Chaplin'in de geminin kenarında aşağı doğru sarktığı görülür. İzleyici kamera açısından dolayı Chaplin'in de kustuğunu düşünür. Sonrasında Chaplin'in bastonu ile bir balık yakaladığı görülür. Burada ortaya çıkan sürpriz durum kamera açısı ile sağlanmaktadır (Arnheim, 1957, s. 36-37). Bu bağlamda, film tekniklerinin kullanılma tarzının anlatımı da dönüştürdüğü görülür. Yönetmen farklı film teknikleri kullanarak izleyicinin ne anlaması gerektiğini belirleme olanağına sahiptir. Filmin öğelerinin etkileşimi izleyicinin zihninde bir algı oluşturmaktadır. Örneğin, bir karakterin odasında gerilim filmi izlediğini varsayalım. Dış kapıda unutulmuş bir anahtarın detay çekiminin ardından karakterin filme odaklandığı yakın çekimi ile birleştirilmesi izleyicide bir şeylerin olacağı duygusunu harekete geçirmektedir. Örnekte olduğu üzere bu yönlendirme kurgu aracılığı ile sağlanarak gerçekleştirilmektedir.

2.3.1.3. Sergey Eisenstein ve Kurgu

Sovyet yönetmenleri Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov sinema tarihinde önemli bir

misyonu üstlenmektedirler. Bu misyon, kurguya verdikleri önem veya kurguyu sinemanın merkezine alarak çeşitli deneme çalışmaları yapmış olmaları ve sistemli bir sinema teorisini geliştirmeleri ve dünya sinemasındaki etkileri olarak değerlendirilebilir. Buna ilişkin olarak Eisenstein Sovyet filmlerinin başarısını önemli ölçüde kurguyla ilişkilendirmektedir (Eisenstein, 1985, s. 337). Kuleşov öğrencileri ile kurgu temelli çalışmaları başlatarak yeni bir yaklaşımı dünya sinemasına kazandırmaktadır. İki çekimin bir araya getirilerek bir duyguyu ya da anlamı ifade ettiği deneysel çalışması kurgunun potansiyelini ortaya koymaktadır. Monaco Kuleshov'un, bir oyuncunun aynı duygudaki çekimini bir kâse, bir kadının tabut içindeki görüntüsü ve bir kız çocuğunun görüntüsü ile ayrı ayrı birleştirerek Pudovkin'in ifadesi ile açlık, üzüntü ve sevgi biçiminde farklı duyguların ortaya çıktığını aktarmaktadır (Monaco, 2024, s. 459). Buna istinaden Kuleşov'un bu deneyi, kurgunun anlam üretimine yönelik bir çalışmayı amaçlamaktadır. Oyuncunun aynı yüz ifadesi, farklı nesneler ile kurgulanarak yeni anlamlar kazandığını ve iki çekimin ilişkisinden bir anlamın ortaya çıkması kurgu olanaklarıyla sağlanmaktadır. İzleyici bu süreçte zihinsel bir katılım göstererek yönetmenin çalışmasını anlamlandırmaktadır.

Sovyet yönetmenlerinin kurgu ile ilişkisine Esen Coşkun'da değinir. Coşkun, kurgunun sanat olarak kabul edilmesinde Sovyet yönetmenlerinin kurgu tekniklerini geliştirmesi ile bağlantılı olduğunu ifade etmektedir (Coşkun, 2011, s.71). Yazarın ifade ettiğinden yola çıkarak, Sovyet yönetmenlerinin kurgu sanatı ile bağının ne derece önemli olduğu ve kurgu ile özdeş kabul edilebilecek bir rolü üstlendikleri anlaşılmaktadır.

Eisenstein'nın biçimci film kuramcılar arasında önemli bir yeri bulunmaktadır. Eisenstein'ın biçimci kuramla ilişkisine Monaco değinmektedir. Monaco, Eisenstein ve Pudovkin'in biçimci kurama katkılarını önemli bulduğunu ifade eder (Monaco, 2024, s. 459). Eisenstein'ın biçimci kuramla ilişkisinin dışında diyalektik kurgu ile anılmaktadır. Diyalektik kurguyu Küçük Erdoğan, çekimlerin tek başına anlamları dışında iki farklı çekimin bir araya gelerek yeni bir anlamı oluşturması olarak tanımlar (Küçük Erdoğan, 2014, s. 59). Yazarın ifadesinden hareketle, Eisenstein'ın kurgu yaklaşımında tek çekim anlayışı yerine en az ki çekimin bir arada kullanılmasının gerekliliği öne çıkmaktadır. Eisenstein'ın kurgu anlayışı bu noktada önem kazanmaktadır. Eisenstein'a göre çekim, en küçük birim olarak

tek başına yansızdır ve başka çekimlerle birleşince anlam kazanmaktadır. Doğayı yeniden biçimlendiren kurgu en önemli araçtır ve kurgunun ögesi olan çekimlerin bir araya gelmesi ile, ya da iki çekimin çatışması ile meydana gelir. Kurgu, filmi ileriye taşıyan önemli bir unsurdur. Eisenstein, Pudovkin'in tek tek çekimlerinin bir düşünceyi ortaya koymasının yerine karşıt çekimlerin yeni bir düşünceyi ortaya çıkarması olarak kurguyu tanımlamaktadır. Bu bağlamda iki somut düşünce bir araya gelerek yeni bir soyut düşünce oluşturmaktadır. Tek çekim sadece bir tek bilgidir. İki çekimin uyumsuzluğunun çatışması ile devinim oluşur. Örneğin coşkusal bir etki bu kurgu parçalarının çatışması ile meydana gelir (Eisenstein, 1985, 15-87). Eisenstein'ın kurgu yaklaşımı kendine özgüdür ve öne çıkan kurgu anlayışını Andrew ele aldığı çerçevede değerlendirmektedir. Eisenstein'ın film anlayışı oldukça zengin ve basit bir düzeyde olmayan bir yaklaşımdır. Filmlerinin yapısında ani değişimler yer almaktadır. Onun sinema anlayışında inşa etme yaklaşımı önemli bir yer tutar. Çekimler tek başına bir anlam ifade etmez ve ayrıca Eisenstein uzun çekimi yadsımaktadır. Eisenstein'ın sinema anlayışında filmin tüm öğeleri birbiri ile ilişkilidir. İki görüntü yan yana gelerek bir anlam oluşturmaktadır. Örneğin ağız görüntüsü ve çocuk görüntüsü ya da bir insanın çekimi ve tilki yan yana birleştirilmesi ile bir anlamı meydana getirmektedir (Andrew, 2024, s. 103-151). Buna istinaden Eisenstein'nın kendine özgü kurgu anlayışı basit bir kurgu anlayışını temel almaz. Çekimlerin bir arada kullanılmasının çeşitli işlevleri bulunmaktadır. Diyalektik kurgu anlayışı bu temelde çalıştığı söylenebilir. Örneğin, bir çekimde yer alan bir işçinin canhıraş mücadelesinin görüntüsü ile başka bir çekimde yer alan patronun lüks yaşamının görüntüsü, iki farklı durumu anlatırken yeni bir anlamı çağrıştırmaktadır. İki çekim art arda kurgulanarak adaletsizlik fikrini ortaya çıkarır. İki somut görüntü bir arada kullanılarak soyut bir anlamı çağrıştırmaktadır. Andrew'dan yola çıkarak Eisenstein'ın anlam üretiminde sembollere başvurduğu tespitini başka bir örnek ile açıklamak mümkündür. Aslan veya arıların çekimi ile bir insanın görüntüsünün art arda kurgulanarak izleyicinin zihninde bir anlam meydana getirdiği, aslan ile kahramanlık ya da cesaret ilişkisi, arılarla çalışkanlık ya da üretim bağına çağrıştırdığı biçiminde açıklamak mümkündür. Andrew'nun sembollerle anlatımına benzer açıklamalara, başka yazarlar tarafından da değinildiği görülmektedir. Coşkun, Eisenstein'ın sembolik anlatımında nesne ve hayvanlara yer verdiği yaklaşımını kurgu yapısının bir parçası olarak değerlendirir (Coşkun, 2011, s. 56) Benzer biçimde Küçükdoğan'da bir fikir

oluşturmak için Eisenstein'ın aynı tekniği kullandığını ifade etmektedir. Kapı ve kulak gizlice dinlemeyi çağrıştırırken, çocuk ve ağız çılgılığı çağrıştırmaktadır (Küçükdoğan, 2014, s. 99). Bu çağrışımlara istinaden Monaco önemli bir ayrıntıyı ön plana çıkartmaktadır. Monaco, Eisenstein'ın A çekimi ile B çekiminin sonucunda C fikrinin ortaya çıkması anlayışının sonucunda izleyicinin aktif katılımının gerekli olduğunu ifade eder (Monaco, 2024, s. 464). Yazarların ifadesi bağlamında iki nesnenin çağrışımsal ilişkisinde izleyici de önemli bir görev üstlenmektedir. Somut olan iki görüntünün tek başlarına izleyici için sadece kapı ve kulak şeklinde algılanmadığını, izleyicinin bu iki çekimi yorumladığı biçiminde ifade etmek mümkündür. İzleyiciyi görüntülerin çatışmasından anlam çıkarmaya yönlendiren diyalektik kurgu tekniği, izleyicinin pasif olarak konumlandırılmadığı ve bu teknikle aktif katılımının istendiği bir araca dönüştüğü görülmektedir. Eisenstein izleyiciyi de film üretiminin bir parçasına dönüştürerek, izleyicinin görüntü parçalarını bir araya getirme sürecine dahil etmektedir.

Klasik kurgu anlayışının karşısında yer alan zihinsel katılımı ilgili Coşkun, Eisenstein ile Griffith'i yakın çekim üzerinden değerlendirir. Griffith'in yakın çekimini bakmaya dayalı olduğunu Eisenstein'ın yakın çekiminin sembolik yönünün olduğunu ve ayrıca yeni bir anlamı oluşturmak için yakın çekimi kullandığını ifade etmektedir (Coşkun, 2011, s. 57-58). Bu bağlamda Eisenstein'ın diyalektik kurgu anlayışı anlam üretme ilişkisi ile bağlantılı bir tekniğe işaret ettiği görülür. Coşkun'un söylediğinden hareketle, klasik kurguda yakın çekimin işlevi ile Eisenstein'ın yakın çekiminin işlevi ayrıştığından, Eisenstein'ın alternatif bir kurgu sistemini geliştirdiği görülmektedir. Eisenstein'ın klasik kurgu ile ayrımı sadece diyalektik kurguda anlam üretme özelliği ile ilgili değildir. Başka açılardan da Eisenstein'ın klasik kurgu ile ayrımının olduğu Küçükdoğan'ın tespitinde ortaya çıkmaktadır. Küçükdoğan, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin Odessa merdivenleri sahnesinde gerçek zaman akışını yıktığını ifade etmektedir (Küçükdoğan, 2014, s. 121). Küçükdoğan'ın ifadesinden yola çıkarak Eisenstein'ın kendi kurgu tarzı klasik kurgu yapısından farklıdır. Eisenstein alternatif bir kurgu anlayışını geliştirmiştir. Örneğin, klasik kurguda yer alan devamlılık ilkesi Eisenstein'ın kurgu tarzı ile uyusmamaktadır. Eisenstein'ın ani değişimlerinin oluşturduğu akışın klasik kurgu anlayışında mekân ve zamanın kesintisiz bir biçimde oluşturulması prensibinin dışında alternatif bir kurgu tarzı olarak yorumlanabilir.

Eisenstein'ın kurgu sanatının doğasına ilişkin başka bir boyutu ise kurgu yöntemlerine yaklaşımında görülmektedir. Eisenstein kurgu yöntemlerini sıralarken, müzik ölçüsüne uygun uzunlulara sahip kurguyu ölçümlü ya da metrik kurgu, içerik göz önünde alınarak ve parça uzunluklarının esnek bağıntısını ritmik kurgu, ışık titreşimi, tiz ses, bulanıklık ya da keskinlik örneğin, suyun çalkantısı, suya konan martılar gibi devinimlerin düzenini tonal kurgu, kurgu parçalarının bütün çekiciliklerinden ortaya çıkan kurgu türünü overtonal kurgu olarak belirtir. Bunların hepsinin çatışması kurgu sistemini meydana getirmektedir. Entelektüel kurguyu ise, anlıksal duygulanmaların çatışarak yan yana gelmesidir şeklinde ifade etmektedir (Eisenstein, 1985, 88-98). Eisenstein bu yöntemleri sadece teorik olarak açıklamamaktadır. Filmlerinde bu yöntemlere başvurur. Küçükdoğan *Potemkin Zırhlısı* filminde Eisenstein uyku, uyanma ve kükreme görüntülerini üç aslan heykeli ile göstererek hareket yanılsamasını oluşturduğunu ifade etmektedir (Küçükdoğan, 2014, s. 100). Buna ilişkin olarak Eisenstein, sadece bir sinema teorisyeni değil aynı zamanda bir yönetmen olarak kurgu anlayışını filmlerine de yansıtmaktadır.

2.3.1.4. Vsevolod Pudovkin ve Kurgu

Pudovkin'in yapmış olduğu film eserleri ve kurguya ilişkin yaklaşımları biçimci gelenek açısından önemlidir. Buna ilişkin olarak Pudovkin öncelikle bir yönetmendir. Coşkun, Pudovkin'in filmografisinde ilk filmi *Beynin Mekaniği* olan belgesel filmi ve yine 1926 yılında *Ana (Mat)* filmini çektiğini aktarmaktadır (Coşkun, 2011, s. 62). Pudovkin film pratiğinin yanında sinemanın kuramsal boyutu ile de ilgilenmektedir. Buna ilişkin olarak kurgu merkezli bir anlayışı benimsemektedir.

Pudovkin'in montaj anlayışında çekimler arasında organik bağ önemlidir. Pudovkin, farklı çekimlerin birbiri ile organik bağının olması gerektiğini vurgular (Pudovkin, 1995, s.105). Bu bağlamda, Pudovkin'in Eisenstein'dan farklı bir kurgu anlayışını savunduğunu söylemek mümkündür. İkisinin de kurguyu temel araç olarak kabul ettiği görülmektedir. Pudovkin çekimlerin organik bağına önem vermektedir. Eisenstein ise diyalektik kurgu çerçevesinde kurguya yaklaşmaktadır. Nişancı, Pudovkin'in kurgu anlayışında parçaların her birinin sözcükler gibi anlam taşıdığını ancak bu anlamların dar bir çerçevede kaldığını ifade eder. Asıl anlamlı yapının tıpkı cümlelerin oluşmasında sözcüklerin bir aya gelmesi

gibi parçaların bir araya gelerek asıl anlamlarını oluşturduğunu söyler (Nişancı, 2022, s. 135). Buna ilişkin olarak Pudovkin anlayışında kurgu, anlatıyı kurmak için tek bir çekimin anlamı olsa da her çekim diğer çekimlerle birlikte anlatı yapısının gelişimini desteklediği görülmektedir. Pudovkin'nin montaj anlayışında görüntülerin birbirleri ile organik bağının olması nedeni ile genel bir çekimin, ilgisiz bir detay çekim ile kurgulanmasının kendi anlatı yapısına aykırı düştüğü şeklinde yorumlanabilir.

Pudovkin ve Eisenstein'in kurgu yöntemlerine yaklaşımı noktasında Nişancı, Eisenstein'in overtonal ve entelektüel kurgu tekniklerini karşılaştırmaktadır. Pudovkin'in *Ana* (*Mat*, 1926) filmindeki nehirde hareket eden buzlar ve temsil ettiği anlam soyut olsa da sahne içinde organik bir bağı bulunur. Entelektüel kurguda ise *Potemkin Zırhlısı* filmindeki aslan heykelinin ayağa kalktığı sahneyi örnek vermektedir. Bu sahne de ki aslan heykeli soyut bir anlamı taşımaktadır. Ancak anlatı içinde organik bağı bulunmamaktadır (Nişancı, 2022, s. 182-183). Nişancı'dan hareketle, Pudovkin'nin çekimlerinin bağlantılı olması ve bu çekimlerin soyut kavramlarla bağının doğal süreci içerisinde yer aldığı görülürken, özellikle entelektüel kurguda Eisenstein, soyut anlatıların kullanımında çekimlerin organik bağını dikkate almadığı anlaşılmaktadır. Bu yönü ile iki farklı yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Pudovkin'in kurgu anlayışı Eisenstein'in yöntemlerinden biri ile örtüşürken diğeri ile ayrılmaktadır. Pudovkin'in inşacı montajının, Eisenstein'in entelektüel ve overtonal montajı ile kıyaslandığında, entelektüel montaj ile karşıtlık oluşturduğu görülmektedir. Pudovkin'in inşacı kurgu anlayışının ise Eisenstein'in overtonal kurgu anlayışı ile örtüşmektedir. Pudovkin inşacı kurgu yaklaşımı ile anlatı içinde organik bir bağlantı kurarak, Eisenstein'in entelektüel anlayışından ayrı bir yerde konumlanmaktadır.

Yapısal kurguda Pudovkin, ayrı ayrı parçaların izleyiciyi önemli olana yöneltmesi ve bu parçaların bir mantık çerçevesinde birbiri ile ilişkisinin olması gerektiğini savunur (Pudovkin, 1995, s. 70-71). Pudovkin'den hareketle, çekimlerin kendi aralarındaki uyumunu, bakış uyumu ile örneklendirmek mümkündür. Örneğin, bir adamın genel çekimde baktığı duvardaki bir tabloya yapılan kesme hem önemli olana yapılan vurgu hem de genel çekim içindeki hareketle bağlantılıdır. Böylece Pudovkin'in önemsendiği çekimlerin arasındaki organik bağ yapısal montajda da görülmektedir.

Pudovkin kurgu ve izleyici arasında önemli bir bağ kurmaktadır. Monaco'ya göre Pudovkin, bağlantılı kurgu adını verdiği bir sinema kuramını geliştirmiştir. Sinemanın izleyiciyi etkileme yönüne odaklanmaktadır. Montajı izleyiciye psikolojik rehberlik yapan bir metot olarak görmektedir (Monaco, 2024, s. 462). Monaco'dan hareketle, izleyicinin yönlendirilmesi temeline dayanan bu yaklaşımda yönetmenin kurgu yöntemlerini kullanarak izleyici etkilediği anlaşılmaktadır. Bağlantısal kurgunun bazı yöntemleri de bulunmaktadır. Monaco'ya göre bu yöntemler kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık, yinelemeli motif olarak sınıflandırılmaktadır (Monaco, 2024, s. 462). Pudovkin ise seyirciyi etkileyen kurgu türlerini kısaca şu şekilde sıralar: İki olguyu karşılaştırma olan “*karşıtlık*”, Bir bağintısı olmayan olayların koşutlukla sunulması “*koşutluk ya da paralellik*”, soyut bir kavramı çekimlerle desteklemek olan “*sembolizm*” ve tekrarlama yöntemi olan “*laytmotif*” tekniği olarak ifade etmektedir (Pudovkin, 1995, 75-77). Bu çerçevede Pudovkin'nin film pratiğinde kullanılan bu tekniklerin kurguda anlam oluşturma, izleyiciyi yönlendirme biçiminde bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür.

2.3.1.5. Bela Balazs ve Kurgu

Balázs'ın sinema sanatına yaklaşımı biçimcidir. Monaco'ya göre Balázs, Eisenstein ile biçimcilik konusunda birçok açıdan uyuşmaktadır. Balázs sinemanın kültür ve ekonomik boyutu ile yakından ilgilenmiştir ve film estetiğinin ekonomi ile ilgisinin olduğunu savunmaktadır. Özellikle duyguları, anlamları etkili bir biçimde ortaya koyan “yakın çekimi” önemli bulmaktadır (Monaco, 2024, s. 466). Buna ilişkin olarak biçimci teori sınıflandırmasında yer alan Balázs yakın çekime önem verdiği gibi aynı biçimde kurgunun film dili üzerinde etkili olduğuna da değinir. Andrew'a göre Balázs, Griffith'in sahneleri parçalara ayırdığını ve bu parçaların montajıyla film dilini oluşturduğunu söyler (Andrew, 2024, s. 167). Balázs sinema dili ile çekimlerin kurgulanması arasında bir bağ kurmaktadır. Ayrıca kurgu teknikleri ile meydana gelen izleyici algısına da değinir. Andrew'a göre Balázs, kararma-açılma, bindirme teknikleri gerçekliği olduğu gibi aktarmak yerine aksine bir tepki oluşturması gerektiği fikrini savunmaktadır (Andrew, 2024, s. 174). Andrew'dan yola çıkarak, Balázs'ın kurgu unsurlarının gerçekliği yansıtmak gibi bir görevi olmadığına ve bu unsurların izleyicide meydana getirdiği tepkiye odaklandığı anlaşılmaktadır. Böylece Balázs kurgu unsurlarını, izleyicinin düşünce yapısını şekillendirmesi çerçevesinde değerlendirmektedir.

Kısaca biçimcilik gelenek yaklaşımlarının temel dayanağı film teknikleri ile izleyicinin yönlendirilmesi ve sinema araçlarından biri olan kurgu ile de izleyici düşüncesinin biçimlendirildiği çerçevesinde değerlendirilmektedir. Biçimcilerin, gerçekliği olduğu gibi aktarmanın yerine anlatıda kurgu olanaklarına önemli bir yer atfederler.

Dziga Vertov'a da bu bölümde kısaca değinmek gerekirse, Vertov'un sinema anlayışı genel hatlarıyla şunlardan oluşmaktadır. Coşkun, Vertov'un "Kino-Glaz", "Kino-Pravda" gibi yaklaşımları geliştirdiğini (Coşkun, 2011, s. 64) söyler. Vertov'un gerçeklikle bağına değinen Coşkun, yanılsamayı etkisizleştiren en iyi filminin *Film Kameralı Adam* (1929) olduğunu ve dünyanın çeşitli yerlerindeki çekilmiş görüntülerin bir anlam ve bütünlüğünü kurgunun aracılığı ile "Sinema Göz"ün yaptığını aktarmaktadır (Coşkun, 2011, s. 66). Bunun yanında, gerçekçi sinema anlayışı da Vertov'un sinema anlayışını temel almaktadır (Coşkun, 2011, s. 72). Buna ilişkin olarak Vertov, yaşanan gerçek olayları belgesel anlayışı ile kaydeden ancak kurgu olanaklarını da kullanan Sovyet sinemasının önemli bir yönetmeni olarak değerlendirilmektedir. Ancak Vertov'un gerçeklikle ilişkisi onu Eisenstein'ın biçimci anlayışından ayırdığı şeklinde değerlendirilmektedir. Küçükeroğlu, Vertov'un Eisenstein'ın aksine olayları müdahalesiz aktarmayı tercih ettiğini ve Sovyet gerçekçilik üzerine çalışmalarda bulunduğunu aktarır (Küçükeroğlu, 2014, s. 75). Bu çerçevede, Vertov'un kurmaca yapıtların aksine gerçeği aktaran bir anlayışı benimsediği görülmektedir. Nilgün Abisel'e göre Vertov, gündelik hayatın gerçekliğine bağlı olduğu gibi biçimciliğe de önem vermektedir (Abisel, 2019, s. 206). Buna ilişkin olarak Vertov'un gerçekliği, Bazin'in gerçekliğinden farklı olarak gündelik hayatı yansıtmaya ile ilişkilidir. Vertov'un biçimi de önemsemediğinden yola çıkarak, biçimci yaklaşımlarla da ilişkisi bulunmaktadır.

2.3.2. Gerçekçi Film Kuramı ve Kurgu

André Bazin ve Siegfried Kracauer'a göre, kurgu bağlamında gerçekçilik yaklaşımı bu başlıkta ele alınmaktadır. Gerçekliğin film sanatı ile ortaya konmasında, Siegfried Kracauer ve filmin hammaddesi olarak görülen fotoğraf, bulunmuş öykü, André Bazin ve plan sekans, derin odak, mizansen, uzamsal gerçeklik gibi temel yaklaşımlara değinilmektedir.

2.3.2.1. Siegfried Kracauer ve Kurgu

Kracauer, sinemanın hammaddesine, bulunmuş öykü kavramına, kurmaca ve

belgesele, sinema ve fotoğrafa gerçekçi bir bakışla değinmektedir. Kracauer'un gerçekçilik anlayışını Andrew, ele aldığı çerçevede değerlendirmektedir. Kracauer gerçekliği merkeze almaktadır ve filmin ham maddesini fotoğrafla ilişkilendirir. Bu bağlamda sinema gerçekliğin kaydını yapar. Bir yönetmenin hem biçimci hem de gerçekçi bir yaklaşımı seçebildiğini ama gerçekçiliği baskın şekilde kullanmasını savunur. Kracauer bulunmuş öykü anlayışından yola çıkarak, tasarlama yerine keşfetmeyi öne sürer. Flaherty'nin filmi *Kuzeyli Nanook* bu doğrultuda Kracauer'un övdüğü filmler arasında yer almaktadır. Ayrıca Kracauer kurguya mesafeli duran bir anlayışı benimserken aynı şekilde teatral olan film anlayışlarını da sıcak bakmamaktadır (Andrew, 2024, s. 191-223). Andrew'dan yola çıkarak Kracauer, filmin hammaddesini fotoğrafla ilişkilendirerek gerçeklikle bağını kurduğu söylenebilir. Sinemada aynı biçimde fotoğrafın olanı olduğu gibi gösterme potansiyeline sahip bir araç olarak değerlendirildiği şeklinde açıklanabilir. Sinema bu yönüyle resim ya da başka sanat dalları ile ayrılmaktadır. Gerçekliği aktarabilme olanağı fotoğraf ve sinema ile mümkün olabileceği anlayışı, fotoğrafın hammaddesi ve sinemanın çalışma prensibi ile ilişkilendirilebilir. Fotoğraflar gerçekliğin temsilidirler ve sinema da hareketli fotoğraflardan meydana gelmektedir. Sinemada her hareketli görüntü belli sayıda fotoğraf içerir. Bu fotoğraflar art arda gelerek hareketli görüntüyü meydana getirirler. Bu çerçevede fotoğraf ve sinemanın bir biriyle ilişkisi olduğu gibi gerçeklikle de bağı bulunmaktadır. Kracauer'un sinema anlayışına Andrew'a benzer biçimde Monaco'da değinmektedir. Monaco Kracauer'ın fotoğraf ve film sanatının gerçeklikle ilişkisi olduğunu ve bu bağlamda film sanatının gerçekçilikle temellendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kurgusal olan film yapıtlarının yerine kurgu dışı olan yapıtları, belgeseli öne çıkarmaktadır. (Monaco, 2024, 456-457). Buna ilişkin olarak kurmaca filmlerde kurgu manipülasyonuna daha fazla yer verildiğinde sanattan o kadar uzaklaşıldığı anlamı çıkmaktadır. Kurmaca ya da belgesel filmlerin her ikisinin temeli gerçekliğe dayanmalıdır.

Bulunmuş öykü kavramının Kracauer'ın film yaklaşımında önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Kracauer buluntu hikâye terimini bir nehrin ya da gölün uzun süre izlenmesi ile bazı örüntülerin ortaya çıkmasına benzetir ve bu hikayelerin uydurulmuş olandan ziyade keşfedilmiş hikayeler olduğunu ifade eder (Kracauer, 2014, s. 449-450). Bu çerçevede, izleyiciyi düşünmeye sevk eden bulunmuş öykü tekniği, izleyicinin filme aktif katılmasına

ve özgürce düşünmesine olanak sağladığı şeklinde yorumlanabilir. Bulunmuş öyküyle ilişkilendirilebilecek uzun çekimlerin bu bağlamda aktif bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, bir karakterin düşünceli hali uzun bir çekimle sunulduğunda, karakterin geçmişte yaşadıkları ile bağlantısının izleyici tarafından kurulması ve karakterin ruh hali üzerine izleyicinin çıkarımlarda bulunması mümkün olabilmektedir. Aynı etkiyi ekranda uzun süre kalan donuk bir görüntü karesi de sağlayabilir. İzleyicinin bu görüntüler üzerinde bulacağı detayları “bulunmuş öykü” çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

2.3.2.2. André Bazin ve Kurgu

Bazin’in sinema anlayışı onun hangi ifade biçimlerini ön plana çıkardığını, gerçekçilikle neyi amaçladığını ve hangi filmleri gerçekçilik kapsamında değerlendirdiği, kurgu sanatına yaklaşımı önem arz etmektedir. Andrew, Bazin’i ele aldığı çerçevede, gerçekçi kuram bağlamında Bazin’i değerlendirmektedir. Bazin için gerçekçilik hem görsel hem de uzamsal açıdan irdelenmektedir. Gerçekçi filmler müdahale edilmemiş gibi görüntüleri kaydeder. Alan derinliği, mizansen, uzun çekimler gerçekçilik yaklaşımında Bazin’in baskın sinemasal ifadeleridir. Bu yönüyle Orson Welles’in *Yurttaş Kane* filmi ve Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* filmleri önemli yapıtlardır. Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* ve *Lousiana* filmlerini sahne karşılaştırmasında *Kuzeyli Nanook* filminin imgesel olmayışı olayı olduğu gibi aktardığı gerekçesi ile överken, Bazin *Lousiana* filminde açı karşı açı çekimler kullanarak bir olayın imgesel anlatıldığı bir sahneyi (zihinde inşa edilmesi) hakikatin kaydedilmesi olarak değerlendirmez. Ayrıca Bazin, mekânsal gerçeklik olan uzamsal gerçekliği bozduğu için kurguya mesafeli durmaktadır. Örneğin üst üste bindirme tekniğini yadsımaktadır. Ancak kurguyu tamamen reddetmez, mekânsal gerçekliğe bağlı kalınan kurgu gerçekçilik için işlevseldir (Andrew, 2024, s. 225-281). Andrew’un ifade ettiklerinden hareketle, Bazin için gerçeklik öykünün gerçekliği temeline dayanmamaktadır. Kurmaca ya da belgesel anlatı yapısının temeline uzamsal gerçekliği koymaktadır. Belgesel sinema anlayışı hayal ürünü olmasalarda kurgunun devreye girmesi ile gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Bazin, Eisenstein’in aksine kurgunun yerine mizansenı esas almaktadır. Mizansen ile gerçekliğe ulaşmak mümkündür. Bazin’in yaklaşımında, kamera önündeki nesnelerin ya da karakterlerin konumlandırmaları kurgu ile müdahale edilmeden gerçek zamandaki gibi aktarılmasını önemlidir. Gerçekliğe bağlılığı, izleyicinin yönlendirilmemesi,

izleyicinin görüntü ile arasına kurgunun girmemesi ya da izleyicinin bakışını sınırlandıracak biçimlendirmeyi reddeden bir anlayışı temel aldığı söylenebilir. Bu çerçevede, Bazin'in gerçekçilik anlayışının daha net anlaşılabilmesi önemlidir. Monaco, Bazin'in gerçeklik anlayışını şu şekilde değerlendirmektedir. Bazin'in'in film anlayışında ne olduğunun yerine ne yaptığı öne çıkması nedeni ile gerçekçilik yaklaşımını daha çok işlevselcilik biçiminde görmektedir. Bazin film gerçekçiliği estetik açıdan daha çok psikoloji ile ilgilidir. Gerçekliği film bağlamında "asimptot" (iki eğrinin yaklaşıp ama hiç birleşmemesi) ilkesi ile filmin gerçeklik bağını açıklamaktadır. Biçimcilerin filmin merkezinde kurgu yer almaktadır ancak Bazin, sinemanın merkezine mizansen koymaktadır. Mizansen den kastı Bazin'in derin odak ve plan sekans olarak ifade edilir. Bu bağlamda izleyici filme aktif olarak katılabilmesi mümkündür. Bazin'in önemli bir kavramı da uzamsal gerçekliktir. Uzamsal gerçeklik, film sanatının tek gerçekliğidir ve sinemanın hareketli evrenini tek evren biçiminde yansıtarak kilit rol oynamaktadır (Monaco, 2024, s. 467). Buna ilişkin, mizansen çerçevesinde derin odak ve plan sekans gerçekliği yansıtan temel unsurlar olarak görülmektedir. Sahnenin seçik algılanması izleyicinin ekranda olan biteni seçme ve yorumlama olanağını izleyiciye sunan bir teknik biçiminde değerlendirilmektedir. Seçik odaklama izleyiciyi ekranda nereye bakacağı konusunda yönlendirmez. Klasik film yapısında karakteri ya da nesneleri öne çıkarma ya da arka planda tutmak nedeni ile alan derinliği kullanılmaktadır. Bu çerçevede izleyici yönlendirilir. Nereye bakması gerektiği vurgulanarak aktarılmaktadır. Ancak derin odağı, kurgu olanaklarının alternatifi olarak kabul etmek mümkündür. Daha az müdahale daha çok özgür bir bakış alanı sunan bu tekniği Bazin'in gerçekçi bulduğu ifade edilebilir. Aynı şekilde Bazin, uzun çekimi de gerçeklikle bağdaştırmaktadır. Uzun çekim gerçek zamandaki gibi bir akışı ifade eder. Filmde yer alan nesne hareketlerinin gerçek zamandaki gibi algılanması uzun çekim aracılığı ile aktarılabilir. Bu çerçevede kurgunun minimize edildiği bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Bazin kurguya bu doğrultuda mesafeli yaklaşmaktadır. Bazin, *Kırmızı Balon* filmi özelinde her türlü hileyi kabul ettiğini ancak kurguyu bunun dışında tuttuğunu söylemektedir. Filmin kurguya gereksinim duymadığını vurgular, filmdeki hareketler gerçekliğe bağlı kalınarak kaydedilmiştir (Bazin, 2022, s. 51). Bu bağlamda, *Kırmızı Balon* filminin öyküyü aktarmada gerçeklikle bağını aktaran Bazin aynı şeyleri *La Rideau Cramosi* filmi için söylememektedir. *Lamoris*'nin "*La Rideau*

Cramosi” filmi salt kurgulama tekniği ile ortaya konmuş bir filmidir. Film bir kasabadaki at terbiyeciliği ve balıkçılık üzerine monoton bir hayatı anlatmaktadır. Bu film gerçekliğini belgesel olmasından almaktadır. Ancak filmin öyküsü hayal gücünü öne çıkarmaktadır (Bazin, 2022, s. 54). Örnekte verilen iki film bir açıdan önemli bir karşılaştırmadır. Bazin’in övdüğü *Kırmızı Balon* filmi kurmaca bir öyküyü aktarırken *La Rideau Cramosi* filmi ise bir belgeseldir. Ancak iki filmde de temel alınan şey kurmaca ya da belgeselin anlatı gerçekliği değildir. İkisinde de kurgu ve uzamsal gerçekliğin nasıl kullanıldığıdır. Bazin ayrıca uzamsal gerçekliğe Chaplin’in oynadığı *Circus (Sirk)* filminden bir sahneyi örnek vermektedir. Chaplin ve aslan aynı kafestedir ve aynı kadrage görüntülenmektedir (Bazin, 2022, s. 57). Buna ilişkin, bir tek çekim ve kadrage içinde olanın aktarılması kurgu olmadan da mümkün olabileceğinin iyi bir örneğidir.

Biçimcilik ve gerçekçilik anlayışları çerçevesinde, gerçekçiliğin, biçimcilik geleneğinden farklı bir yaklaşımı temsil ettiği görülmektedir. Biçimcilik kurguya bir önem atfederken, gerçekçilik ise kurgunun gerçeği manipüle ettiğini savunur. Aynı biçimde gerçekçilik anlayışını savunan kuramcılar arasında da ayrımlar söz konudur. Seçil Büker, Bazin ve Kracauer’un gerçeklik yaklaşımında Bazin’in uzamsal gerçekliği, Kracauer’un ise teknik ve içerik bağlamında bir gerçekliği vurguladıklarını iletir (Büker, 1985, s. 23). Bu bağlamda her iki kuramcıda kurgu anlayışına itirazlarda bulunurken, Bazin’in ve Kracauer’un gerçekçiliği farklı boyutlarda ele aldıkları anlaşılmaktadır.

2.3.3. Sentezci Yaklaşım ve Jean Mitry

Sinemada kurgu sanatına çeşitli yaklaşımların olduğu gözlenmektedir. Bu yaklaşımların dışında Jean Mitry’de ön plana çıkan bir kuramcıdır. Nişancı’ya göre, Mitry, Çağdaş Fransız kuramcılar arasında yer alan ve yazdığı eserler dışında, film pratiği ile de öne çıkan ve sinemanın bilimsel tarihi ile de ilgilenen bir film teorisyenidir (Nişancı, 2022, s. 202). Jean Mitry’nin, Bazin’in gerçekliği ve Eisenstein’in montaj anlayışına nasıl baktığı ve bu doğrultuda nasıl kendini konumlandığı önemlidir.

2.3.3.1. Jean Mitry ve Kurgu

Mitry, Bazin ve Eisenstein’in kurguya yaklaşımının karşılaştırılmasını Andrew aktarırken ayrıca Mitry’nin sinemadaki bulunduğu konumuna değinir. Mitry’i Bazin’in

gerçekçiliği ile biçimcilik kuramının sentezini oluşturan bir kuramcı olarak değerlendirilmektedir. Jean Mitry ayrıca bazı filmlerin yapımında da çalışmıştır. Yönetmenliğini yaptığı *Pasific 231* (1949) filmi deneysel bir yaklaşımın ürünüdür. Bazin'in gerçekçilik hakkındaki düşünce anlayışında “hep yaklaşan ama birleşmeyen” tanımı Mitry'nin gerçeklik anlayışı ile benzeşmektedir. Ancak Bazin'in uzun tek çekim yaklaşımında dahi montajın olduğunu söyleyerek Bazin'in bu görüşüne eleştirel bakmaktadır. Mitry Eisenstein'in *Ekim* filminde kullanılan “tavus kuşu” imgesini filmin doğal yapısı içinde yer almadığından soyut bulmaktadır ve bu bağlamda entelektüel montaj yaklaşımını eleştirmektedir (Andrew, 2024, s. 289-218). Andrew'un ifade ettiğinden hareketle Mitry Eisenstein'ı gerçeklikle organik bağının olmadığı yönünde eleştirmektedir. Eisenstein 'ın entelektüel kurgusunu gösterilenin anlatı ile soyut ilişkisi olduğu halde sahnenin doğal akışına uymadığı gerekçesiyle karşı çıkmaktadır.

Mitry Bazin'in savunduğu plan sekans anlayışını eleştirmektedir. Plan sekans tekniğinin montaj barındırdığını savunmaktadır. Pascal Bonitzer, Mitry'nin plan, plan sekans ve alan derinliğini sorguladığını aktarır. Mitry'nin plan sekans terimini sorunlu bulduğunu ifade eder. Bu terimlerden birinin uzayı diğerinin ise zamanı temsil ettiğini söyler. Plan sekans tekniğinin aslında kurgu barındırdığını bunun zımni olarak kamera ile uygulandığını vurgular. Ayrıca plan teriminin kökenine değinir. Griffith'in sabit kamera ile farklı açılardan çekilen parçaları ayırmak için plan teriminin ortaya çıktığını savunur. Kamera hareketli olduğunda ise işlerin karıştığını ekler. Aynı şekilde alan derinliğinde de benzer bir durumun olduğunu savunur. Alan derinliğinde ön planda duran karakterlerin hemen arkasında toplu halde konumlanan bir grup karakterin genel planının adlandırılmasının sorunlu olduğunu vurgular. Ön ve arka planda yer alan karakterlerin konumlarından hangisinin planı belirlediği sorun çıkarmaktadır. Bu durumda genel plan ya da yakın plan adlandırılmasında hangisinin tercih edilmesi gerektiğini sorar (Bonitzer, 2005, s. 19-21). Bu bağlamda, plan sekansta kameranin yakın çekim, genel çekim, kamera hareketleri ve benzeri teknikleri kaydırma ya da nesnenin kamera konumlarına yakınlaşıp uzaklaşması durumunda bir kurguya başvurulduğu anlaşılmaktadır. Monaco, bir sahneden başka bir sahneye kameranin hareket ettirilmesinde adeta montaj bulunur diyerek (Monaco, 2024, s. 242) Mitry'nin görüşünü desteklemektedir. Plan sekansın birçok çekimi kesme yapmadan bir araya getirerek kurgu işlevi gördüğünü

düşünmek mümkündür. Kısaca Mitry Bazin'in uzun çekim ile gerçeklik bağınu kurgu ile ilişkilendirerek, bu tekniğin de kurgu barındırdığını savunmaktadır.

2.3.4. Neo-Formalist Yaklaşım ve Kurgu

Bordwell ve Thompson geleneksel biçimcilik anlayışının yeni biçimcilik versiyonunun gelişimine katkı sağlayan önemli teorisyenlerdir. Bordwell ve Thompson'ın geliştirdikleri Neoformalizm'in başlangıcı Rus biçimciliğine dayanmaktadır. (Purrezaian, vd., 2016, s. 705). Bordwell'in yeni biçimcilikle bağınu anlatan bu anlayış yeni biçimcilik ve Bordwell ilişkisini belirlemektedir. Topçu yeni biçimciliğin esin kaynağını, Bordwell'in esas aldığı bitmiş eserleri inceleyen tarihsel poetik yaklaşıma dayandığını ifade etmektedir (Topçu, 2011, s. 106). Bu çerçevede, Bordwell ve Thompson'ın yeni biçimcilik yaklaşımında belirleyici rolü ortaya çıkmaktadır.

Bordwell ve Thompson'ın biçimciliğin sanat anlayışı ile ilişkisine "Film Sanatı" eserinde değinir ve film yapıtının biçimle ilişkisini açıklar. Bordwell ve Thompson'a göre sanat yapıtı bir sistem aracılığı ile izleyiciye ipuçları sunarak bir etkinliğe katılmasını sağlar. Sanat yapıtı içerisindeki her bileşen birbirini etkilemektedir. Aynı şekilde filmin de bir biçimi bulunmaktadır. Film içerisinde yer alan öğelerin içerisindeki ilişkiler sistemine biçim denmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 57). Bu doğrultuda, biçimin sanatla ilişkisi olduğu gibi sanatın bir dalı olan sinema ile de güçlü bir bağı bulunmaktadır. Sinema filmleri anlatı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses araçlarını kullanmaktadır. Bu araçların öğeleri birbiri ile etkileşim içinde bulunarak, bütünlüklü yapıyı meydana getirmektedirler. Ayrıca filmin bütünlüklü yapısının, izleyicinin algısı ile de bağı olduğu değerlendirilmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre, kişiler deneyimlediği sanat hakkında düşünür, konuşur böylelikle sanatın muhatabı sanatın evrenine dahil olmaktadır. Film bir model sunduğundan izleyici film içindeki unsurları yeniden düzenleyerek aktif katılım sağlamaktadır. Bu bağlamda biçim sanatın merkezinde yer alır. Sanat dikkat etme, parçaları birleştirip bir bütün haline getirme, tahminde bulunma gibi düzenlenmiş yapılardır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 56). Bordwell ve Thompson biçimin filmle nasıl ortaya çıktığını açıklarken aynı zamanda biçimin işlevlerine de değinmektedirler. Bordwell ve Thompson'a göre film parçalarının birbiri ile ilişkisini destekleyen birçok ilke bulunabilmektedir. Bunlar

işlev ilkesi, benzerlik ve yineleme ilkesi, farklılık ve çeşitleme ilkesi, gelişme ilkesi, uyum ve uyumsuzluk ilkesi olarak sıralanmaktadır. İşlev ilkesi, filmin içindeki bazı görevleri yerine getirir. Bir filmde bir ögenin bir işlevi ya da birkaç işlevi bulunabilir. Benzerlik ve yineleme ilkesi, bir filmde tekrarlanan öğelerin sunulması motif olarak adlandırılmaktadır. Bir ses bir nesne film içerisinde motif olarak kullanılabilir. Benzerlik ise koşutluk kavramı doğrultusunda iki farklı ögenin benzerliklerinin karşılaştırması işlemi olarak ifade edilir. Başka bir ilke ise farklılık ve çeşitlemedir. Bir filmde yön, doku gibi öğelerin farklılaşması saptanabilir. Bir filmde farklılıklar da gerktir. Ortam veya eylemlerin karşılıklı ile farklılık oluşturulabilmektedir. Filmleri izlerken benzerlik ve farklılıklar ekseninde gezinmek, tekrarlanan öğeleri ve değişimleri karşılaştırmaya olanak tanımaktadır. Gelişme ilkesi ise ilerleme mantığına dayanmaktadır. ABACA modelinde A alfabesinin komşu harflerle ardışık gelmesi, basitçe gelişim ilkesini anlatmaktadır. Son olarak uyum ve uyumsuzluk ilkesine değinilir. Bir filmde ilişkiler net bir biçimde kurulursa uyum, nedensiz bir öğe filmde kullanılırsa uyumsuzluk meydana getirebilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 67-74). Buna ilişkin olarak biçime dair işlevler, filmin öğelerinin her birinin görevleri ile ilişkilidir. Anlatı, mizansen, sinematografi, kurgu ve sese ait öğeler belirli bir rol üstlenirler. Karakterler, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, diyaloglar, ritim veya tempo gibi unsurlar film içerisinde belirli görevleri yerine getirirler.

Bordwell ve Thompson film kurgusunun boyutlarını belirli başlıklar altında değerlendirirken dört madde şeklinde sıralama yaparlar. A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler olarak başlıkları belirlemektedirler. Bordwell ve Thompson bu maddeleri film örnekleri ile detaylı bir biçimde ele almaktadırlar. Bu başlıkların dışında, devamlılık kurgusu ve devamlılık kurgusunun alternatiflerini de çeşitli örnekler çerçevesinde incelemektedirler.

2.3.4.1. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri

Dekor, aydınlatma, hareket, renk vb. öğelerin uyum ya da uyumsuzluk boyutları grafiksel ilişkilerde çeşitli yaklaşımlarda öne çıkmaktadır. Grafik ilişkileri, Bordwell ve Thompson'ın tanımına göre aydınlatma, şekiller, hareket ya da hareketsizlik gibi öğelerin

düzenlemesi olarak ifade edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 225). Grafik ilişkileri yalnızca bir plan üzerinden değerlendirilmemektedir. Bordwell ve Thompson’a göre, A çekimine ait renk veya hareketlerin B çekimlerinde gösterilmesi grafik ilişki sağlamaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 226). Benzer biçimde Aleksey Sokolov’da bu konuya değinir ve Sokolov, bir planda bulunan başat rengin komşu planda bir parça gösterilmesini, izleyiciye mantıklı görünmesi açısından değerlendirmektedir (Sokolov, s. 2006, 114). Bu bağlamda, birinci planın fonunun kırmızı rengi, komşu planın kompozisyonunda gösterilmesi iki plan arasında bir bağlantı oluşturur. Bu bağlantı mekân olarak bir bütünlük sağladığı gibi iki plan arasındaki geçişlerde sıçramayı giderme işlevini de yerine getirmektedir.

Aydınlatma ögesini de tıpkı renge göre kurgu ile aynı doğrultuda kurgulanmasını Sokolov, kurgu prensipleri bağlamında ele almaktadır. Sokolov görüntü kurgusunun prensiplerinden biri olan aydınlatmaya göre kurguda, bir karakterin iki farklı kadrının (planların) birleştirilmesinde aydınlatmaya dikkat çekmektedir. Birinci kadrındaki (plandaki) fonun aydınlık, ikinci kadrındaki fonun karanlık olması durumunda kurgulamanın başarısız olacağından bahsetmektedir. Bu durumda her iki kadrın ikisinde de bir diğerinden bir parça detayın gözükmesinde yarar olduğunu aktarmaktadır (Sokolov, 2006, s. 112). Bu doğrultuda, iki planın grafiksel ilişkisinde aydınlatma, renk, hareket, belirli kurgu prensiplerine göre bir uyumu esas almaktadır. Bu yaklaşımlardan yola çıkarak hareketin uyumu, iki plan arasında tıpkı renk ve aydınlatmada olduğu gibi sağlanması mümkün olmaktadır.

Bordwell ve Thompson ışık ve karanlık modellerini, Alfred Hitchcock’un filmi *The Birds* üzerinden değerlendirmektedir. Bordwell ve Thompson, Melanie’nin pencereye döndüğü çekimler ile benzin istasyonu çekimlerinin parlaklığında şiddetli bir değişim olmadığını ancak, gündüz vakti gerçekleşen bu olayların gece yaşandığını varsaydığımızda iç mekanla dış mekân arasında parlaklık kontrastı oluşacaktır. Melanie’nin aydınlık çekimi ile benzin istasyonunun karanlık çekimleri bir kontrast oluşturacak ve grafik ilişkileri devamlılık sağlamayacaktır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 225). Benzer bir devamlılığın kırılması örneği *Citizen Kane* filmi üzerinden de aktarılmaktadır. Bordwell ve Thompson *Citizen Kane* filminin bir sahnesinin karanlık çekiminin ardından parlak bir açılışla kurgulanmasını grafik olarak devamlılığın kırılmasına örnek olarak aktarmaktadır (Bordwell & Thompson,

2011, s. 227). Buna ilişkin olarak iki çekim arasındaki parlaklık ya kontrast bir durumu ya da bir uyumu meydana getirmektedir.

Grafik ilişkileri ilgi merkezinin çerçeve içinde nasıl konumlandırıldığı tekniğini de kapsar. Bordwell ve Thompson'a göre yönetmen ilgi merkezini çerçevenin merkezine konumlandığı gibi (Bordwell & Thompson, 2011, s. 225) merkezin dışında bir yerde de konumlandırabilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 227). Bu prensipten hareketle, ilgi merkezini çerçevenin herhangi bir yerine konumlandırılması ancak komşu planda yer alan nesnenin ilgi merkezinin de yaklaşık olarak aynı yerde bulunması ile uyum sağlanabilir. Eşlemeli kurguda olduğu gibi, benzerlik gösteren nesneler arasındaki geçişler genelde çerçeve içinde benzer konumlandırma biçimiyle aktarılmaktadır. Örneğin, bir otomobil farının ışığından güneşe yapılan zincirleme bir geçiş grafik ilişkisi bağlamında bir uyum sağlamaktadır.

Çerçeve içinde nesnelerin konumlarının karşıtlık oluşturacak şekilde sunulması da yaygın bir yaklaşımdır. Açık, karşı açık tekniği genelde bu karşıtlıkla aktarılır. Bu karşıtlık en çok diyalog çekimlerinde karşılaşılan bir durumdur. Diyalog çekimlerinde bir karakter çerçevenin solunda yer alırken diğer karakter çerçevenin sağında yer almaktadır. Bu şekilde bir konumlandırma kontrast bir grafik ilişkiyi barındırır. Ayrıca grafik ilişkileri hareketlerin kurgulanması ile de ilişkilendirilebilir. Bir mekânda genel çekimde karakterin kapıya yaklaşarak elini kapı koluna uzatırken hareketten kesme yapılarak hareketin yakın çekimde aynı doğrultu da devam ettirilmesi grafiksel bir uyum sağlamaktadır. Bu şekilde grafik ilişkileri planların kurgulanmasında yönetmene kurguyu denetleme olanağı sunar.

2.3.4.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler

Ritim, film teknikleri bağlamında önemli bir yeri bulunan filmin temel bir unsurudur. Kurgunun ritimle ilişkisi sinemacılar ve film kuramcıları tarafından birçok açıdan ele alınmaktadır. Ritim unsuruna Eisenstein değinmiş ve çekim uzunluklarını film çerçevesi içindeki içeriğin belirlediğini ifade eder (Eisenstein, 1985, s. 89). Bu doğrultuda Eisenstein, çerçeve içindeki içeriğin önemli olduğunu vurgulayarak kesmenin motivasyonunu içeriğe bağlamaktadır. Kesmelerle oluşturulan ritmin temel yönlendirici unsurunu ortaya koymaktadır. Tarkovsky ise ritmi ifade ederken kurgu, ritim ilişkisini yadsımış (zamanın

tansiyonu ile yapılan birleştirme dışındaki kurguyu kasteder) ve ritmi film parçalarının uzunluğu ile değil, film bölümleri içindeki akan zamanın gerginliği ile açıklamaktadır (Aslanyürek, 2021, s. 70). Trakovsky film parçalarının uzunluğu ile ritim oluşturma fikrini aşarak film parçaları arasındaki zamanın gerilimi üzerinden filmin ritmine ulaşmak istemektedir. İster uzun ister kısa çekimler olsun zamanın tansiyonu, ritmi belirleyen temel unsur olarak görülmektedir. Bu bağlamda Karen Pearlman ritmi, kendini meydana getiren ve serbest bırakan, zaman, hareket ve enerji olarak tanımlamaktadır. Ritmin işlevi ise seyirciye, gerilim ve gevşeme döngülerini yaşatmak olarak ifade edilmektedir. Bir filmin gerilim ve gevşeme durumuna değinirken Pearlman, enerjik vurguyu gerilim, hareketin vurgulanmamış bölümünü gevşeme olarak açıklar. Kurgucu ritmin şekillendirilmesinde kesmeye başvuracaktır, ancak nerelerde kesme yapılacağı önemli bir sorundur. Pearlman bazı kurguculardan aldığı bilgilere dayanarak kesmenin sezgisel olduğu kanaatini paylaşır ve Murch'un görüşlerine başvurur. Murch kesmelerin zamanlaması hakkında kurguculara bir yol göstermektedir. Murch, kurgucu filmin oyuncusunun ritmi ile eş zamanlı hale gelmesini oyuncunun göz kırpmasının farkına varılması ile açıklar. Murch,'un oyuncunun göz kırpm eyleminin kurgucuya kesme bağlamında sağlayacağı ipuçları fikrini Pearlman farklı bir noktaya taşıyarak kurgucunun da göz kırpm hareketini oyuncunun göz kırpm ritmi ile senkronize ettiği takdirde filmin ritminin doğru olacağını savunmaktadır (Pearlman, 2020). Pearlman, filmin doğru ritminin oluşmasında kurgucunun rolünü önemsemektedir. Kurgucu filmin çekimlerini sadece düzenleme ile doğru ritmi elde edemeyecektir. Filmi kurgularken kurgucunun başarılı bir sonuca ulaşmasının koşulu film ile bütünleşmesi olarak açıklamak mümkündür.

Bu yaklaşımların dışında kurgu ritim ilişkisine Bordwell ve Thompson da değinir. Bordwell ve Thompson'a göre kurguda ritim, farklı çekimlerin uzunluk (süre) ilişkisinden ortaya çıkar. Çekimlerin uzunlukları (süreleri) çekim karelerinin hesaplanması ile elde edilir. Yönetmen elindeki bu imkanla sahnenin ritmini kontrol edebilir ve çekim uzunluklarını denetleyerek istediği önemli bir yeri vurgulamak için ritmin olanaklarını kullanabilir. Ritmik olanaklar, gözle fark edilebilir bir düzen oluşturduğunda ortaya çıkar. Ortalama aynı uzunluktaki çekimlerin kurgulanması ile sabit bir ritim düzeni oluşturulabilirken, değişken uzunluklarla da dinamik bir ritim düzeni de mümkündür. Çekimlerin uzunlukları tempoyu

belirler. Uzun çekimler tempoyu yavaşlatırken kısa çekimler tempoyu hızlandırmaktadır. Alfred Hitchcock'un *The Birds* filminin ilk martı saldırısının temposu, 41 sn. yaklaşık 13 sn. yaklaşık 2,3 sn. 1,5 sn. gibi giderek kısalan çekim süreleri ile dinamik bir düzen sağlanmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 228-231). Bordwell ve Thompson'un ifadeleri çerçevesinde, kurgunun kesmelerle ilerlemesini gözle fark edilir bir düzen biçiminde sunmak yönetmenin ya da kurgucunun kontrolündedir. Yönetmen ya da kurgucu sabit bir ritim oluşturabildiği gibi dinamik bir ritim de sağlayabilir. Buna ilişkin olarak 10 sn, 5 sn, 10 sn, 5 sn. şeklindeki bir düzen sabit bir ritmi barındırır, ancak bu ritim matematiksel bir ritimdir. Bir açıdan çerçeve içindeki hareketi kısıtlaması ya da bir düzen kaygısı ile kurgulanması belirli ölçüde filmin doğasına aykırı düşmektedir. Birbirine yakın uzunlukta ortalama sürelerin de bir ritim oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bir filmin dokuzuncu sahnesinin, 9, 10, 8 saniyelik çekimlerden oluştuğunu varsayalım başka bir sahne olan onuncu sahne ise 20, 22, 21 saniyelik çekimlerden meydana geldiğini düşünelim. Bu iki sahnenin ritmik düzeni ortalama sabit bir düzendir. Çünkü bir, iki saniye ile düzenlenen farkları izleyicinin algılayacağı bir yapıda aktarılmamaktadır. Örnekteki iki sahnenin düzeni her ne kadar ortalama sabit bir düzen olsa da dokuzuncu sahnenin temposu onuncu sahneye göre daha yüksektir. Dinamik ritim de ise giderek azalan veya giderek artan sürenin uzunlukları bir düzen oluşturmaktadır. Bu durumda 3 saniye, 9 saniye, 15 saniyelik art arda gelen çekimler dinamik bir düzende ritim oluşturmaktadır. Tam tersini ele aldığımızda 15 saniye, 9 saniye, 3 saniyelik bir düzen yine dinamik yapıda bir ritmi ifade etmektedir. Ancak ikisinin temposu değişmektedir. Giderek azalan süre de tempo yüksek iken giderek artan süre de ise temponun düşük olduğu söylenebilir. Monaco hızlandırılmış montaj kodunun kurgunun ritmik değerinin en iyi gösterildiği kod olma ihtimali üzerinde durur ve devamında bu kurgu kodunu, iki farklı planın art arda giderek kısalan çekimlerle ilerlemesi ve bir doruk noktaya ulaşması olarak açıklar (Monaco, 2024, s. 240). Monaco'nun ifade ettiği biçimde giderek kısalan farklı çekimlerin ritmik değerinin en iyi görülebildiği hızlandırılmış kurgu tekniği, dinamik bir yapının ritim ile ilişkisini ortaya koymaktadır.

Ritim olanaklarının anlaşılması sadece sabit ritim ya da dinamik ritim ile kısıtlı değildir. Çekim ölçeklerinin çekim süresi ile ilişkisi de önemlidir. Bordwell, Thompson'a göre kurgunun ritmi, çoğunlukla çekim ölçekleri ile ilişkilidir. Genel, orta ve yakın

çekimlerin ekranda kalma süreleri değişkendir. Genel çekim, orta çekime göre, orta çekim de yakın çekime göre ekranda kalma süresi çoğunlukla daha kısa sürmektedir. Bunun nedeni ise daha fazla detayın algılanmasının getirdiği bir zorunluluktur (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Dolayısıyla bir sahne yakın, orta ve genel çekimlerden meydana gelebilmektedir. Bu düzen (yakın, orta ve genel çekimler) bir sahnenin bütününde benzer yapıda sunulması ile ritimden söz edilebilir.

2.3.4.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler

Mekânı kurgu aracılığı ile düzenlemek yönetmenin en önemli olanaklarından biridir. Bordwell ve Thompson'a göre, bir mekâna ait farklı noktalar bir araya getirilerek kurgulanabilir ya da farklı mekanlara ait çekimler aynı mekân algısı meydana getirebilmektedir. Kuleşov deneyinde olduğu gibi bir adamın çekimleri bağımsız olan diğer çekimlerle kurgulanarak izleyicide bir duygu ve mekân algısı oluşturmaktadır. Kuleşov deneyinde oyuncunun çekimi bir tas çorba veya ölü bir kadın çekimleri ile birleştirilmektedir. Aynı nötr duygu bu iki çekimle birleşerek hem mekân hem de duygu algısını oluşturmaktadır (Bordwell 2011, s. 231). Bu bağlamda, aynı mekânda geçen bir olayı ele aldığımızda mutfak sahnesinde bulaşık yıkayan bir kadın ile mutfak masasında ders çalışan bir çocuk örneğinde, kadının tekli çekimi ile ders çalışan çocuğun tekli çekimi mutfağın farklı noktalarını göstermektedir. Bu mutfağın farklı noktaları kurgu ile birleştirilerek yine bütünsel bir mekân algısı oluşmaktadır. Kurgu, mekân ilişkisinde iki ya daha fazla çekimde yer alan mekânın bir bütün oluşturacak biçimde kurgulanması ile bir algı sağlandığı gibi, farklı mekanların çekimleri de aynı mekân algısı oluşturacak şekilde düzenlenebilmektedir. Örneğin, bir şehrin bir sokağında seçilmiş bir apartmanın genel çekim görüntüsü ile stüdyoda çekilmiş mutfak çekimleri art arda kurgulandığında izleyicide bir bütünlük algısı oluşmaktadır. Mutfakta geçen bir olay daha önce ekrana gelen apartman görüntüsü ile ilişkilendirilerek bu olay bu apartmanda geçmektedir şeklinde algılanmaktadır. Bordwell ve Thompson mekânsal bütünlüğe Hitchcock'un *The Birds* (1963) filminin çekimleri üzerinden örnek vermektedir. Bordwell ve Thompson'a göre yönetmen, sahneye bütünsel mekânı göstererek başlayıp orta çekimlerle devam edebilir ya da bütünsel mekânı göstermeden de çekimlerini kurgulayabilmektedir. Hitchcock'un *The Birds* filminin benzin istasyonu ile Melanie'nin çekimlerinde tanıtıcı bir çekim olmadan mekânsal bütünlük sağlanmaktadır. Melanie'nin

bulunduğu restoran penceresi ile karşısında gösterilen benzin istasyonu aynı yerlerde olmak zorunda değildir, ancak izleyici bu bütünlük algısına zorlanmaktadır. Böylece farklı mekanlarda geçen çekimler kurgu ile bütünlük algısı oluşturmaktadır (Bordwell 2011, s. 231). Dolayısıyla kurgunun bu olanağı yönetmenlere esnek tercihler sağlamaktadır. Böylece bir mekânın sınırları içerisinde kalma zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Bir otelde geçen bir olay otelin genel çekimi ile başladığında ancak otelin koridorları ya da odaları daha elverişli olan bir hastanenin koridor ve odalarında gerçekleşen çekimler ile devam ettiğinde izleyici hastane çekimlerini ayrı, otel çekimlerini ayrı olarak değerlendirmeyecektir. Böylece ayrı ayrı mekâna ait çekimlerin birleştirilmesinden doğan bütünlük algısında kurgu, önemli bir araca dönüşmektedir.

2.3.4.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler

Zamansal ilişkiler kurgu çerçevesinde ele alındığında çeşitli boyutlarının olduğu ortaya çıkmaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre olay örgüsüne ait zamanın, öykü zamanını oluşturmaya yönlendiren üç unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar, düzen, süre ve sıklık olarak adlandırılır. Öykü düzeni, süresi ve sıklığı kurgu ile kontrol edilebilmektedir. Bu unsurlardan biri olan düzen, 1,2,3,4 şeklinde oluşturulabildiği gibi 4,3,2,1 şeklinde de bir düzen de sağlamak mümkündür. Hitchcock'un *The Birds* filmindeki benzin istasyonu sahnesinde benzin istasyonunun hemen karşısındaki mekânda bulunan erkeklerin önce konuşmaları ardından Melanie'nin bir yöne bakması ve kuşları fark etmesi, sonrasında ise Melanie'nin tepkisi verilmektedir. Bu düzen 1,2,3,4 şeklinde meydana gelmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233). Bu bağlamda kurgu, öykü zamanının belirli bir sıraya göre düzenlenmesinde önemli bir araç haline gelmektedir. Buna ilişkin olarak bu düzenin kurguyla nasıl oluşturulduğunu örneklendirelim. Bir adam bir parka gelir ve bir banka oturur. Çantasından bir simit çıkarır. Bir kediye fark eder ve simidini onunla paylaşır. Bu düzen 1,2,3,4,5 şeklinde bir sırlama oluşturmaktadır.

Bu düzen, kurgu ile zamanda geriye dönüş ya da ileriye atlama tekniği ile oluşturulduğunda sıralama değişmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre, öykü düzeni geriye dönüş veya ileriye atlama ile de sunulabilir. Burada BACD ya da ABDC şeklinde bir düzen oluşturmak mümkündür (Bordwell & Thompson, 2011, s. 85). Örneğin, bir adam

parka gelir ve bir banka oturur. Karakterin çocukluğundaki bir an ekrana gelir. Ardından şimdiki zamana geri dönülür. Burada 3, 1, 2, 4, gibi bir düzen meydana gelmektedir. Eğer ileriye sıçrama ile adamın yaşlılığının ekrana sunulduğunu varsaydığımızda ise bu düzen daha farklı olacaktır. Üçüncü eylemin ileriye sıçrama ile gösterilmesi ve tekrar şimdiki zamana dönülmesi ile 1,2,4,3 gibi bir düzen oluşacaktır.

Yönetmen kurgu olanakları ile süreyi de kontrol etmektedir. Bordwel ve Thompson'a göre, olaylar dizisi ile oluşturulan öykü süresi birkaç yıl olabilir ya da öyküde birkaç saniye süren bir olay, kurgu tekniği ile birkaç dakikaya uzatılabilmektedir. Ayrıca öykü zamanı, sıkıştırılabilmektedir (Bordwell & Thompson, s.80, 85, 86). Bu doğrultuda, filmsel zamanın önemi anlaşılmaktadır. Filmsel zamanın, belirli prensiplerle filmin yapısını nasıl oluşturulduğuna Bordwell ve Thompson değinmektedir. Bordwel ve Thompson'a göre süre, eksilti kurgusu ya da örtüşme kurgusu ile düzenlenebilmektedir. Eksilti kurgusu üç farklı şekilde elde edilir. Bunu bir karakterin bir kat merdiven çıkma eylemi üzerinden örneklendirmektedir. Birincisi, merdivenin başındaki karakterin merdivenleri çıkma eylemi, zincirleme ya da kararma efekti kullanılarak karakter son basamakta gösterebilir. İkincisi, boş çerçevelerden yararlanarak bu eksiltiyi elde etmek mümkündür. Karakter merdivenin başında çerçeveden çıkar. Boş bir çerçevenin ardından yine çıktığı katta yine boş çerçeve gösterilerek adam çerçeveye girer. Üçüncüsü ise, karakterin merdiven çıkma eylemi başka bir çekimin araya kurgulanması ile aktararak eksilti elde edilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233-234). Bu açıklamadan hareketle, gerçek zamanda dakikaları alan bir olay, filmsel zamanda daha kısa sürebilmektedir.

Eksilti kurgusu gerçek zamanı olduğu gibi izleyiciye yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Örneğin, bir karakterin bir şehirden başka bir şehre tren ile yolculuk yaptığında tren yolculuğu gerçek zamanda saatlerce sürebilmektedir. Ancak yönetmen bu karakterin evden çıkışını, tren garına taksiyle gelişini, trenin hareket etmesini ve vardığı şehirde trenden inişini göstererek eksilti kurgusunun olanaklarını kullanabilmektedir. Bu örneği Bordwel ve Thompson'ın eksilti kurgusunu ele aldığı üç teknikle aktarmak mümkündür. Karakter evden çıkar. Taksi ile yolculuğun ardından tren garına gelir ve trene biner. Zincirleme geçişin ardından karakter, vardığı şehrin tren garının çıkışında görünür. Bu örnekte olduğu üzere

zamanda atlama, kurgu geçişleri ile sağlanmaktadır. Zincirleme geçiş ya da kararma ve açılma gibi zamanın geçtiğini belirten efektler dışında boş çerçeve olanağı ile de eksilti kurgusuna örnek verilebilir. Karakter evinin kapısından dışarı çıkarak gelir ve çerçevenin dışına doğru yürür. Karakterin çerçeveden çıkması ile diğer çekime direk geçiş yapılırken burada boş çerçeve birkaç saniye ekranda kalmaktadır. Ardından karakter tren garında görünür. Önce boş bir çerçevenin verilmesi ardından karakterin tren garında görülmesi ile zamanın geçtiği algısı verilebilmektedir. Üçüncü teknikte ise karakter, evin dış kapısından dışarı çıkar. Karakterin evine kesme ile geçiş yapılır. Evde yaşayan başka bir karakterin telefon görüşmesi sunulur. Ardından karakterin tren garında görülmesi ile de zamanın geçtiği vurgulanabilir.

Örtüşme kurgusuna da Bordwell ve Thompson değinmektedir. Örtüşme kurgusu, bir çekimin sonundaki aksiyonun diğer çekimin başında (bir kısmının) tekrar ederek sunulmasıdır. Eisenstein'in *Strike* filminin bir sahnesinde usta başının bir vince asılmış tekerlekle yere düşürülmesi farklı açılardan tekrar edilerek sunulmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 234). Dolayısıyla bazı aksiyonların izleyici tarafından daha iyi algılanması için bu tekniğe başvurulduğu görülmektedir. Toprak yinelemeli kurguyu, farklı uzaklık ve açılardaki aksiyon anlarının tekrar edilerek gösterilmesine dayandığını ifade eder ve bir örnekle yinelemeli kurguyu açıklar. Bir kapının içerden ve dışardan açılışının tekrar gösterilmesi örneğini verir (Toprak, 2013, s. 110). Bu tekniğe başka örneklerde gösterilebilir. Kaza sahnelerinin bir kısmının tekrarlanarak verilmesi izleyicide bir etki oluşturabilir. Kaza sahnelerinin ani gelişmesi ve hızlı cereyan etmesi durumunda, olayların daha iyi algılanması amacıyla bu tekniğe başvurulabilir.

Olay örgüsüne ait zamanın bir başka unsuru olan sıklık ise şu şekilde ele alınmaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre bir filmde bir aksiyonun bir kısmı ya da tamamının ekranda tekrar edilmesi ile elde edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 234). Bu çerçevede, filmde yer alan aksiyonların genelde sadece bir defa gösterilmesinin beraberinde aynı aksiyonun tekrarına dayanan bir şekilde ekrana gelmesi de mümkündür. Geriye dönüş çekimleri bazen film içerisinde tekrar tekrar ekrana gelmektedir. Karakterin yaşadığı bir olayın etkisinde kaldığını yönetmen geriye dönüşlerle sağlayabilmektedir. Bir kaza anı,

bir tanışma anı gibi dramatik bir an karakterin ruhsal durumunu betimleyebilmektedir. Bu durumda karakterin yaşadığı anın tekrar edilmesi, sıklık unsuruyla ilişkilidir.

Sonuç olarak yönetmen, kurgu aracılığı ile zamanın unsurlarından düzen, süre, sıklık üzerinde bir denetleme olanağına sahiptir. Bu olanaklar düzen söz konusu olduğunda 1, 2, 3, 4 şeklinde ya da 1, 2, 4, 3 şeklinde oluşturulabilmektedir. Süre unsuru eksilti ya da örtüşme yönü ile, sıklık ise aksiyonun tekrarı ile yönetmenin seçenekleri arasında kurgu olanakları olarak yer almaktadır.

2.3.4.5. Mekânsal Devamlılık: 180 Derece Kuralı

Devamlılık kurgusu özellikle klasik film yapımlarında çokça dikkate alınan bir tekniktir. İzleyicinin karakterlerin konumlarını, bakış yönlerini, hareketlerini doğru algılaması açısından bu prensibe gerek duyulmaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre devamlılık sisteminin gayesi hareket, zaman ve aksiyonda kesintisiz bir devinim sağlamaktır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Buna ilişkin olarak filmin henüz çekim aşamasında yönetmen bu kuralları dikkate alarak çekimleri gerçekleştirmektedir. Amaç izleyicide kafa karışıklığı oluşturmamak ya da filmin akışını kesintisiz bir şekilde uygulayarak kurguyu gizlemektir.

Bordwell ve Thompson bu tekniklerden öne çıkan aksiyon aksı hakkında şunları söylemektedir. Aksiyon aksı, bir aksiyonu kaydederken kameranın konumlanacağı 180 derecelik bölgeye denmektedir. Sahnenin mekânı bu aksiyon aksı ile oluşturulmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Aksiyon aksı, kameranın konumları ile belirlenmektedir. Bir sahnenin üç plandan oluştuğunu varsayalım. İlk çekim, genel planla mekânın bütünü göstermektedir. Sonraki çekimlerin ise tekli planlardan meydana geldiğini varsayalım. Bu kurala göre sonraki iki planın aksiyon aksı genel plana göre belirlenmelidir.

180 derece kuralının taktiklerine de Bordwell ve Thompson değinmektedir. İlk taktik olan aç, karşı aç, 180 derece çizgisinin önce bir ucunun sonra da diğer ucunun gösterilmesi olarak ifade etmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 239). Bu doğrultuda aç, karşı aç, karşı aç karşılıklı konuşan iki karakter üzerinden örneklendirmek mümkündür. A ve B karakterleri bir mekânda karşılıklı olarak koltuklarda oturmaktadırlar. A karakteri bir şey söyler. A karakterinin gösterilmesinin ardından B karakterinin tepkisi görüntülenir.

Böylece A karakterinden sonra gelen B karakteri, A'nın karşı açısı olarak ifade edilebilir. Açı, karşı açı hem birbirlerine bakan ya da konuşan karakterler olsun hem de farklı iki nesnenin konumları olsun, her iki durumda da izleyiciye karakter ya da nesnelerin konumları hakkında ipuçları sunmaktadır.

180 derecenin taktiklerinin ikincisi olan bakış uyumunu ise Bordwell ve Thompson, farklı çerçevelenmiş iki karakterin birinin baktığı diğerinin de bakılan olduğu ve iki farklı çekim arasında gerçekleşti şeklinde ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 239). İzleyici, karakterlerin tekli çekimlerindeki konumlarını bu prensip aracılığıyla doğru tespit edebilmektedir. 180 derece prensibi ile oluşturulmamış iki çekimde, karakterlerin konumları doğru algılanmayabilir. A karakteri ve B karakterinin tekli çekimlerinde A'nın bakışının ardından görüntülenen B'nin bakışı 180 derece kuralına uyulmadığı takdirde A çerçevenin soluna B ise çerçevenin sağına bakacaktır. Ya da tam tersi bir durum meydana gelecektir. Buna ilişkin olarak bakış uyumunun 180 derece kuralı ile ilişkisi önem kazanmaktadır.

Bir diğer 180 derece taktiği olan aksiyon uyumuna da Bordwell ve Thompson değinmektedir. Aksiyon uyumu, bir aksiyon hareketini iki çekim arasında bölerek aktarılmasıdır. Aksiyon uyumu ile çekimlerin geçişi fark edilmez ve bu uyum mekânsal devamlılık sağlamaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 240- 241) Bu tespitten yola çıkarak, aksiyon uyumunun, mekânsal devamlılık için kullanılan önemli bir teknik olduğu anlaşılmaktadır. Bir mekânda geçen aksiyonun devamlılığı aksiyon uyumu ile sağlanabildiği görülmektedir.

Bir mekân içindeki aksiyonlar farklı çekimlerden oluşabilmektedir. Bu farklı çekimlerin rastgele kurgulanması mekânın bütünlüğünü izleyiciye tek bir çekimmiş gibi yansıtmaz. Aynı ayrı ayrı çekimler aksiyon uyumu ile mekânın devamlılığına yani sadece bir çekimle elde edilmiş gibi bir his uyandırmaktadır. Dmytryk, bir filmin iyi kesilmesini yani kurgulanmasını kesmelerin gizlenmesi ile elde edileceğini ve bu tekniğin izleyiciye kesintiye uğramayan tek bir şerit üzerinden aktarmış gibi bir algı oluşturduğunu ifade etmektedir (Dmytryk, 1993, s. 22-23). Bu nedenle kesmelerin gizlenmesi, bir aksiyon hareketinin iki çekimde köprü oluşturacak biçimde kurgulanması ile elde edilebilir. Kurgunun gizlenmesi esasına dayalı olan bu tekniği bir aksiyon üzerinden örneklendirelim. İki çekimin genel ve

orta plan ölçeğinde kurgulandığını varsayalım. Birinci kurgulamada genel planda karakter gelir ve sandalyeye oturur. Oturma eylemi bittikten sonra kesme ile orta çekime geçilir. İkinci kurgulamada ise, karakterin oturma eylemi esnasında orta çekime geçilmektedir. İlkinde aksiyon bittikten sonra kesme ile geçiş yapılmış ve kesmenin gizlenmesi için herhangi bir teknik çaba gösterilmemiştir. Bu tarz bir kurgulama, kesmenin oluşturduğu plan değişikliğindeki sıçramaya neden olabilmektedir. İkinci kurgulamada ise, genel planın sonundaki aksiyon, orta çekime geçildiğinde de devam ettirilmektedir. Böylece aksiyon, iki çekim arasında bir köprü kurmaktadır.

180 derece kuralı hareket uyumu, bakış uyumu ya da nesnelerin konumlarının uyumu ile ilişkilidir. Bu faktörlerden biri olan nesnelerin konumlandırılması kurallara bağlı kalınarak kurgulanabilir. Bordwel ve Thompson'a göre çerçeve içerisinde yer alan konumlandırmaların sürekliliğinde nesneler çerçevenin hep aynı alanında konumlandırılır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Çerçeve içi konumlandırmada uyum olabildiği gibi bu kuralın aksi yönünde de kurgulanabilmesi mümkündür. Bir masada yer alan masa saati ile bir vazö üzerinden çerçeve içerisinde yer alan konumlandırmaları örneklendirelim. İlk çekimde vazö çerçevenin solunda, masa saati ise çerçevenin sağında ise bu kurala göre ardından gelen çekimde de yine vazö çerçevenin solunda masa saati ise çerçevenin sağında konumlandırılmalıdır. Eğer aksiyon aksının diğer alanından ikinci çekim kayda alınmışsa nesnelerin konumu değişmektedir. Tüm çekimlerde vazö solda, masa saati ise sağda konumlanırsa çerçeve içerisinde yer alan konumlandırmaların sürekliliği sağlanmış olacaktır. Sadece bir nesneyi ele aldığımızda, sadece masa saatinin farklı çekimlerinde de yine hep aynı noktada olması bir uyum içermektedir. Bu uyum izleyicinin mekandaki nesneleri doğru yerde algılaması için önemlidir. Sokolov çerçeve içi konumlandırmanın önemini vurgular ve bu uyumun gerekçesini açıklar. Bir kadrda (planda) nesne çerçevenin solunda yer alırken aynı nesne ikinci kadrda çerçevenin sağında gösterildiğinde izleyicinin dikkat merkezi değiştiğinden izleyici birinci kadrda solda duran nesneyi arama çabasına gidecektir (Sokolov, 2006, s. 109). Böylece mekânda sürekliliğin sağlanması izleyicide kafa karışıklığına neden olan durumu ortadan kaldırmaktadır.

Bakış çizgisinin sürekliliği, özellikle karşılıklı konuşmaların tekli çekimlerinde

dikkat edilen bir husustur. Bordwell ve Thompson’a göre bakış çizgisinin sürekliliğinde A karakteri çerçevenin sağına bakarken B karakterinin çerçevenin soluna bakması kuralını ifade etmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Buna ilişkin olarak bir masanın karşı uçlarında oturan iki karakteri bu konu üzerinden örneklendirelim. Üç farklı çekimden oluşan bu örnekte A ve B’nin ikili çekimleri ve aynı zamanda da tekli çekimleri olsun. Öncelikle A ve B karakterinin üzerinden hayali aks çizgisini referans alarak 180 derecelik alanda kamera konumlandırılır. İkili çekimde A çerçevenin sağına, B ise çerçevenin soluna bakacak şekilde kayda alındığında sonraki tekli çekimlerde de bu doğrultuda 180 derecelik alanın dışına çıkmadan kaydedilmeye devam edilir. Bu durumda A’nın tekli çekiminde çerçevenin sağına, B ise çerçevenin soluna bakar. Ancak, B çekimi aksın diğer tarafından kaydedilmişse durum değişmektedir. Bu durumda A ve B ikisi de çerçevenin aynı yönüne bakacaklardır. Örneği değiştirip sadece tekli çekimlerden yola çıkarak bu kurgulama değerlendirildiğinde, A ve B karakterlerinin aynı yöne baktığı algısı da meydana gelebilir. Tekli çekimlerde bakışın uyumu için aks çizgisinin bir alanı tercih edilmelidir. Sokolov iki karakterin konuşmalarının 180 derece kuralı ile ilişkisini şöyle açıklar. Her iki karakterin tekli çekimlerinde de kamera aks çizgisinin bir tarafından çekim yaptığında izleyici bu iki karakteri gerçek hayatta nasıl izliorsa öyle algılayacaktır (Sokolov, 2006, s. 67). Hayatın içinden bir mekânda konuşan insanları dinlerken de benzer bir durumu yaşarız. Bir mekânda iki kişinin konuştuğunu ve hep aynı noktadan onları dinlediğimiz durumdaki algının kurgulamadaki aksiyon aksı ile örtüştüğü ifade edilebilir.

Çerçeve içi yönelimin sürekliliği ise, hareket eden nesnelerin hep aynı doğrultuda hareket ettiği algısını güçlendiren önemli bir devamlılık unsurudur. Bordwell ve Thompson’a göre çerçeve içerisindeki yönelimin sürekliliğinde bir karakter soldan sağa doğru hareket ettiğinde aks çizgisinin korunması durumunda karakter hep soldan sağa doğru hareket edecektir. Aksi durumda aksın diğer tarafına geçildiğinde karakterin çerçeve içi yönü değişmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Hareket yönüne göre kurguyu örneklendirelim. A karakteri evinden çıkar, taksiye biner, tren garına gelir, trene biner ve yolculuğu diğer şehrin tren garında son bulur. A kendi evinin dış kapısından dışarı çıkar ve çerçevenin soluna doğru hareket eder. Sonraki çekimde bir sokakta yürümektedir. Yine A kişisi çerçevenin soluna doğru hareket etmektedir. Bir cadde de bir taksiye biner ve taksi

çerçevenin soluna doğru hareket eder. Taksi tren garına geldiğinde yine çerçevenin soluna doğru hareket etmektedir. A kişisi trene biner ve tren çerçevenin soluna doğru hareket etmektedir ve tüm yol çekimlerinde trenin yolculuğunda çerçevenin yönü korunur. Bu örnekteki yolculuğun tümünde çerçeve içi yön değişmemektedir. Bu doğrultuda bir noktadan başka bir noktaya yolculuğun mekânsal devamlılığı korunmaktadır. Ancak A karakteri evden çıkıp çerçevenin soluna doğru hareket ederken sokak çekiminde çerçevenin sağına doğru hareket ettiğinde A'nın eve geri döndüğü algısı oluşabilmektedir. Sonraki çekimlerde her ne kadar bu algı kırılrsa da kısa süreli bir kafa karışıklığı da yaşanmaktadır. İzleyicide yaşanan bu kafa karışıklığına Sokolov'da değinmektedir. Bir karakter bir mekândan başka bir mekâna giderken ekranın hep solundan sağına doğru hareket ediyorsa, sonraki planda ekranın sağından soluna doğru hareket etmesi ile izleyici de karakterin geldiği mekâna geri döndüğü algısı oluşmaktadır. Hareket yönünün değişimi izleyiciye gösterilmesi durumunda bu yanlış anlaşılma ortadan kalkacaktır, demektir (Sokolov, 2006, s. 89). Benzer biçimde Daniel Arijon da hareket uyumu kuralının ihlal edilmesi ile izleyicinin hareket yönünde yanlışlanabileceğini söylemektedir (Arijon, 2005, s. 37) Bir arının kovanından çıkıp hemen kovanın karşısında yer alan bir çiçeğe konması da hareket yönüne göre kurgu esası ile kurgulanabilir. Ya da bir futbol karşılaşması da aynı kuralla inşa edilebilir. A takımının kalesi sağda, B takımının kalesi solda ise oyuncuların hareketleri bir devamlılık meydana getirmektedir.

Mekânsal devamlılık da 180 derece kuralı esas alındığında kesintisiz bir akış meydana gelmektedir. Bu bağlamda belirli taktik ve kurallar üzerinden mekânsal devamlılık inşa edilmektedir. Kurgunun hissettirilmemesi bu taktik ve kurallara bağlıdır. Böylece aç-karşı aç, bakış uyumu, aksiyon uyumu devamlılık kurgusunu pekiştiren unsurlar arasında yer alır.

2.3.4.6. Zamansal Devamlılık

Mekânsal devamlılık gibi zamansal devamlılık da devamlılık kurgusu çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre bir hareket birçok çekime yayılıyorsa ilk ve son çekimde zaman ve mekân devamlıymış gibi algılanmaktadır. Kesmelere karşın kurgu devamlı akabilmektedir. Bir aksiyonda kesmelerle örtüşen diegetic ses (öykünün içindeki tüm sesler), eksiltelerin olmaması ve aksiyon uyumu, zamansal devamlılık

oluşturmaktadır (Borwell & Thompson, s. 249). Bu bağlamda, zamansal akışın kesintisiz algılanmasında belirli prensiplerin geçerli olduğu söylenebilir. Nasıl ki aksiyon uyumu mekânda devamlılık sağlıyorsa, zamansal kesintisizlik içinde aynı prensipler geçerli olmaktadır. Aynı şekilde ses unsurları da zamansal devamlılığı meydana getirmektedir. İki çekimin ses unsurları ile kurgulanmasında kesintisiz bir akış sağlanmaktadır. Özön, sesin gerçek zamanla ilişkisine değinir ve filmsel zamanla bu yönüyle örtüşmediğini aktarmaktadır (Özön, 2008, s. 146). Bu bağlamda gerçeklik ile bağı olan söz ya da müzik, görüntülerle birlikte kurgulandığında zamansal bir devamlılık sağladığı çıkarımı yapılabilir.

2.3.4.7. Devamlılık Kurgusunun Alternatifleri

Devamlılık kurgusu bir sistem olarak düşünüldüğünde bu sistemin dışına çıkılan her türlü kurgulama tekniği devamsızlık kurgusu içinde yer almaktadır. Zamanda, mekânda devamlılık ya da ritimsel veya grafiksel devamlılığın yanında bu unsurların alternatifleri de film yapımlarında kullanılmaktadır.

Bordwell ve Thompson devamlılık kurgusu alternatiflerinin başlıca grafiksel ve ritimsel olanaklarının, mekânın ve zamanın dışındaki olanaklarla kurgulanabildiğini aktarmaktadır. Örneğin, mekânın ve zamanın dışındaki olanaklarla, tek kare ile oluşturulan filmler ya da saf grafiksel tekniklerle kurgulanan filmlerin bu yaklaşımı devamsızlık kurgusu olarak değerlendirilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 256-257). Buna ilişkin, devamsızlık kurgusu bir sistemin alternatifi olarak görülmektedir. Bu alternatif sistem klasik kurgu prensipleri ile örtüşmemektedir. Klasik kurgu prensibinde, hareketin iki çekimde oluşturduğu uyum, renk ve aydınlatmanın art arda gelen iki çekimde birbirine uyumu yaygın olarak kullanılmaktadır. Örneğin eşlemeli kesmelere klasik filmler de başvurulduğu söylenebilir. Ancak grafiksel ya da ritimsel ilişkilerin bir filmin merkezinde yer alması ya da grafiksel veya ritimsel yapının alışılmışın dışında kullanımı alternatif bir kurgulama biçimidir. Örneğin, Mitry'nin *Pacific 231* (1949) filmi, ritmin ön plana çıkarıldığı bir yapıda kurgulanmıştır. Bu filmi bu bağlamda özel kılan unsurlardan biri, filmin kurgusunda ritmin baskın şekilde ön plana çıkarılmasıdır. Öykünün ön planda olmadığı kısa kesmelerle ilerleyen ritimsel bir düzen filmde başat bir rol oynamaktadır.

Grafiksel ve ritimsel olanaklar dışında, mekânsal ve zamansal devamlılık alternatifleri

de değerlendirilme konusudur. Bordwell ve Thompson'a göre, mekânsal ve zamansal devamlılık alternatifleri klasik kuralların dışında bazı teknikleri kullanmaktadır. Örneğin, 180 derece kuralı klasik kurgulamada ölçüt olarak gösterilirken Ozu gibi yönetmenler bu kuralı ihlal etmektedirler. Ozu 180 derece kuralının dışına çıkarak mekânı 360 derecelik açılarla göstermektedir. Kurgu alternatifleri sadece 180 derece kuralının dışındaki yaklaşımları içermez. Bir yönetmen, bir filminin sahnelerini eski filmlerin çekimleri ile birleştirebilir, çekimlerde atlama kullanarak zamansal, mekânsal ve grafiksel devamlılığın dışına çıkabilir. Klasik kurguda sıçramayı önleyen 30 derece kuralını ihlal edebilir. Diegetik olmayan eklemelerle mekânın ve zamanın içinde yer almayan bir çekim tercih edilebilir ya da klasik öykü düzenini tekrarlarla ve geçmişe dönüşlerle karmaşıktırabilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 257-260). Bu çerçevede, mekân ve zaman üzerinden alternatif bir kurgulama tekniği devamlılık kurgusundan bağımsız olarak yeniden inşa edilmektedir. 180 derece kuralı, 30 derece kuralı gibi mekânsal unsurlar ya da düzen, süre ve sıklık gibi zamansal unsurlar alternatif bir biçimde kurgulanabilmektedir. Mekân ve zaman bağlamında alternatif yollar sunan her kurgulama biçiminin yönetmenin tercihleri ile şekillendiği söylenebilir. Klasik kurgulama biçiminde aç-karşı aç, bakış uyumu, aksiyon uyumu gibi unsurlar 180 derece kuralının etrafında şekillenmektedir. Karşılıklı konuşmalar, nesnelerin çerçeve içi konumları ya da nesnelerin hareketleri 180 derece kuralını esas alınarak kurgulanmaktadır. Ancak bir hedef doğrultusunda hareket eden bir nesne çerçevenin solundan sağına giderken bir sonraki çekimde tersi yönde hareket edebilir. Ya da nesnelerin konumları çekim değiştikçe nesneler ekranda yer değiştirebilir. Bir aksiyonun hareketli anlarının yerine durağan anları kurgulanabilir. Bir çekiminin farklı noktaları kesilerek kurguda atlama yapılabilir. Bu türden yaklaşımların hepsi mekânsal devamsızlık oluşturmaktadır.

Bordwell ve Thompson'dan hareketle, devamlılık kurgusunda düzen, süre ve sıklık zaman bağlamında belirli bir sitem içinde ele alınmaktadır. Bir film düzen olarak 1,2,3 şeklinde bir devamlılık ile kurgulanabilir ya da bu düzen devamsızlık kurgusu ile elde edilebilmektedir. Klasik devamlılık düzeni ileriye doğru bir kesintisizlik içinde akışı temel almaktadır, ancak bu düzen zamanda ileriye atlama ya da geriye dönüş teknikleri ile bozulabilmektedir. Böylelikle geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman iç içe aktarılarak

karmaşık bir düzen oluşturmak mümkündür. Sonuç itibari ile 1,2,3 düzeni alternatifsiz değildir. Bir çok farklı düzen oluşturmak yönetmenin kontrolündedir. Süre unsuru da benzer biçimde kesintisiz bir akış algısını kırabilmektedir. Süre unsurunun, eksilti ve örtüşme unsurları ile denetlenebildiği anlaşılmaktadır. Örtüşme ve eksilti kurgusu klasik filmlerin de başvurduğu bir kurgu biçimidir. Eksilti kurgusu ile sürenin uzunluğunu alışılmışın dışında kısaltmak alternatif bir kurgulamadır. Örneğin, atlamalı kurgu tekniği sürenin uzunluğunu denetleme biçimidir, ancak zamanda devamsızlık sağlamaktadır. Benzer biçimde örtüşme kurgusu ile de bir aksiyonun sonunun sonraki çekimde tekrar edilmesi ile zamanda devamsızlık meydana gelmektedir. Zamanın unsurlarından sıklık ile de devamsızlık kurgusu oluşturulabilmektedir. Bir filmde geçen bir olay çoğunlukla sadece bir kez sunulmaktadır, ancak geçmişe dönüş teknikleri ile aynı olay bazen tekrar tekrar ekrana gelir. Ya da çağrışımsal bir sembol film boyunca tekrar edilmektedir. Bu tarz kurgulama tekniği zamansal devamsızlık oluşturmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 248-265). Devamlık kurgusu sistemi ya da devamsızlık kurgusu her ikisi de belirli bir amaca yönelik olduğu ya da belirli bir işlevi gerçekleştirdiği taktirde filmsel bir yapıyı meydana getirirler. Her ne kadar devamsızlık kurgusu atlama ya da kafa karışıklığı oluştursa da bazı gerekçeler daha fazla öne çıkmaktadır. Nihai amacın kesintisiz bir kurguya ulaşmak mı, yoksa merak, duygu ve anlam gibi unsurların kurgu aracılığı ile oluşturulması mıdır? Bu bağlamda Pearlmana'a göre kurgu, görüntülerde bir merak oluşturuyorsa, duygular birbirine aktarılıyorsa, hikâye anlamlı ve hareket ediyorsa kurgu hareketi şekillendirmiştir (Pearlaman, 2020, s. 107). Dolayısıyla kurgunun bu üç hareketi, devamlılık kurgusu prensiplerinin önüne geçmektedir. Böylece mekânsal ve zamansal devamlılık akışının sağlanması yerine kurgunun şekillendirdiği başka motivasyonlar öne çıkmaktadır.

2.3.4.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri

Diyaloglar, müzik, ses efektleri gibi ses unsurları film yapısını oluşturmada kurgunun temel bir malzemesidir ve Bordwell ve Thompson ses de bir bütün meydana getirecek şekilde iç içe eklenebilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 272) demektirler. Seslerin bir araya getirilerek düzenlenmesine Pudovkin de değinir. Pudovkin sinemada, sesler de tıpkı görüntüler gibi art arda getirilebilir diyerek seslerin kurgulandığını ifade eder (Pudovkin, 1995, s. 206). Söz konusu değerlendirmede sesler iç içe eklenebilir ya da art arda

birleştirilebilmektedir. Ancak Bordwell ve Thompson görüntü ve ses ilişkisini açıklarken, zamanlama faktörü ile (görüntü ve ses senkronu) ses ve görüntünün ayrı olarak değil tek bir bütün olarak algılanmasına yol açtığını ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 270). Bu bağlamda görüntü ve ses ayrı düşünülemez. Ancak ses kuşağı, görüntü kuşağından ayrı olduğundan ses ve görüntü malzemelerine bağımsız bir şekilde müdahale edilebilmektedir. Bu doğrultuda Bordwell ve Thompson izleyicinin dikkatini yönlendirmede seslerin seçilebildiğini, üzerinde oynanabildiği ve seslerin birleştirilebilir olduğunu, ancak ses kuşağını birbirinden farklı sesler olarak görmeyen ve onları sürekli bir akış olarak değerlendirmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 276). Buna ilişkin olarak ses unsurları hem görüntü ile bütünleşmekte hem de kendi içinde birleştirilerek bir akış sağlanmaktadır.

Ses unsurlarından diyaloglar görüntünün kurgusunu etkilemektedir. Bu yönüyle diyalogların sahnelerin kurgulanmasında birçok görevi bulunmaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre sessel (diyalog ve ortam sesi) devamlılık, kesmeleri gizlediği (Bordwell & Thompson, 2011, s. 277) prensibinden hareketle, diyaloglar ya da ortam sesleri görüntüler arasında bir akış meydana getirmektedir. Bu bağlamda, iki ya da daha fazla çekim duraklardan oluştuğundan ve bu durakların klasik kurgulamada gizlenmesi amaçlandığından, ses unsurları bu ilke doğrultusunda kullanılabilir. Nasıl ki kurguda bakış uyumu, aksiyon uyumu, hareket uyumu bu kesintisizliği oluşturuyorsa aynı şekilde sesler de buna katkı da bulunmaktadır. Bütün olarak algılanan ortam sesleri veya diyaloglar, Bordwell ve Thompson'nın ifadesi ile aç, karşı aç çekimlerinin geçişlerinde diyalog örtüşmesi biçiminde kullanılmaktadır. Diyalogların ya da ortam sesinin sürekliliği ya da kesintisizliği bu örtüşmeyle sağlanmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 276). Bu örtüşmenin, diyalog ve görüntülerin oluşturulma biçiminden veya görüntü ve diyalogun algılanma biçiminden kaynaklandığı söylenebilir. Diyalogların kesintisiz bir akışı nasıl sağladığını bir örnek üzerinden açıklamaya çalışalım.

1. (genel çekim) A ve B'nin mekanla birlikteki çekimi görülür.

A: "Nerde kaldın çok geciktin?"

B: "Trafığe takıldım, kusura bakma."

2. (tekli çekim) A'nın orta çekimi görülür.

A: “Neyse, neler hazırladın?”

3.(tekli çekim) B’nin orta çekimi görünür.

A: “Bir görelim.”

B: “Maalesef henüz hiçbir şey hazırlayamadım.”

Üçüncü çekimde yer alan B’nin görüntüsü üzerine A’nın “bir görelim” sözü bindirilmektedir. Bu söz iki çekimin üzerinde bir köprü oluşturmaktadır. Bu da diyalog örtüşmesi olarak nitelendirilmektedir. Diyalog örtüşmesinin önemine Dimytryk’ta değinir. Seyirci, karakterin konuşmasında karşı tarafta uyandırılan tepkiyi görmek ister ve bu durum uygun diyalog kesmesini belirler. Ayrıca birbiri ile bağlantılı ses ve görüntünün bir arada kesilmesi yerine ses bindirmesi yapılarak, sesin diğer çekimlerde devam ettirilmesi, düzeyli bir kurgu için gereklidir (Dmytryk, 1993, s. 78). Böylece bu tarz diyalog kesmelerinin kurguda, kesintisiz bir akışı sağladığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Diyalog kesmelerinde sadece konuşanların ekrana getirildiği ve dinleme detaylarının olmadığı bir kesme tarzının sorunlu olduğu birçok sinema teorisyeni tarafından dile getirilmektedir. Murch diyalog sahnelerinde konuşanın sözünün bittiği anda kesme yapılarak diğer konuşana kesme yapılmasını eleştirmektedir. Murch, Dragnet kurguyu yani karşılıklı konuşmalarda sadece konuşanların ekrana geldiği bir kurgulama tekniğini yadsımaktadır ve konuşmalara verilen tepkinin de yerinde gösterilmesi gerektiğini savunmaktadır (Nişancı, 2022, s. 362). Benzer şekilde dinleme detayının önemine Pudovkin’de değinmektedir. Bir konuşmayı dinleyenlerin gösterilmesi ya da dinleyenin konuşmaya tepkisinin belirtilmesi ile kurgu izleyicinin duygu ve düşüncelerini harekete geçirmektedir (Pudovkin, 1995, s. 204-205). Buna ilişkin olarak günlük hayatta iki insanın konuşması da benzer şekilde takip edilmektedir. Sadece konuşana bakılmadığı aynı zamanda dinleyen de tepkisinin merak edildiği söylenebilir. Aynı şekilde bir film sahnesinde, konuşmacının bir açıklamasının karşı tarafta dinleyen üzerinde yapacağı etkiyi göstermek konuşmacının gösterilmesinden daha çarpıcı olması mümkündür.

Sözlerin, görüntülerin kurgulanmasında önemi büyüktür. Görüntüler duraklardan yani kesmelerden oluşmaktadır. Ancak ses unsurlarının filmsel zaman içindeki yapısı itibari

ile Özön'ün ifade ettiği şekliyle doğal ses, müzik, sözün, gerçek zamanla bağının olduğunu vurgular ve gerçek zamanın kısaltılması mümkünken sözün gerçekle bağı dolayısı ile kısaltılmayacağını belirterek (Özön, 2008, s. 146) diyalogların birçok görüntü parçasını tek bir görüntü parçası gibi algılanmasına katkı sağlamaktadır.

Ses köprüsü ile görüntü arasındaki ilişki devamlılık kurgusu açısından önemlidir. Bordwell ve Thompson'a göre ses köprüsü, bir sahnenin sonunda yer alan seslerin sonraki sahnede sürdürülmesidir. Sonraki sahneye ait olan seslerin önceki sahnede duyulması şeklindeki birleştirmede ses köprüsü olarak değerlendirilebilmektedir (Bordwell & Thompson, 201, s. 296-297). Bu çerçevede ses köprüsüne Nişancı'da değinir. Nişancıya göre ses, iki sahne arasında bağlantı kurmaktadır ve J kesmesi sesin bağlantılı olduğu görüntüden önce başlamasıdır. J kesmesi bir ses köprüsü oluşturmaktadır (Nişancı, 2022, s. 363). Söz konusu değerlendirmede ses köprüsü, ses ve görüntü arasında güçlü bir kurgusal ilişkiyi meydana getirir. Ses, ilişkili olduğu görüntünün dışına taşarak başka bir görüntüye eşlik etmesi sadece bir geçiş sağlamadığı, Nişancı'nın tespiti ile anlaşılmaktadır. Nişancı, J ve L (yazılımda timeline da gözükmeye şekli) kesmelerinin geçişleri yumuşatmak, merak oluşturmak ve belirli motivasyonlar doğrultusunda kullanıldığını aktarmaktadır (Nişancı, 2022, s. 363). Nişancı'dan hareketle, ses unsurlarının bir işlevi olduğu görülmektedir. Bordwell ve Thompson ses köprüsü, beklenti meydana getirebilir yani bir sonraki sahne de neler yaşanacağını belirleyebilir demektir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 296-297). Bu ifadeden yola çıkarak, ilk sahnenin sonunda duyulan ve bir sonraki sahneye ait olan seslerin belirli işlevi olduğu görülmektedir.

Aynı şekilde diyaloglar gibi diğer sesler de komşu çekimlerin görüntüleri üzerine binirilerek hem kesintisizlik meydana getirmektedirler hem de yeni bir bilgi sağlamaktadırlar. Ortam sesleri ve efektler de tıpkı diyaloglar gibi ses köprüsü oluşturmaktadır. Örneğin bir öğrenci, evinde ders çalışmaktadır. Ders çalışma sahnesinin son çekiminde zil sesi duyulur. Bir müddet zil sesi ve öğrencinin ders çalışması izleyiciye aktarılır. Ardından sonraki çekim ekrana gelir ve bu çekimde öğrenci sınıfın önündedir. Bir önceki çekimde duyulan sesin kaynağı öğrencinin gittiği okula aittir. Bu sınıf çekiminin başında da zil sesi devam ettirildiğinden, ses köprüsü ile iki çekim arasında bir bağlantı kurulmuştur. İlk sahnenin

son çekiminde duyulan zil sesi bir sonraki sahne hakkında ipucu vermektedir. Bu tekniği başka örnekler üzerinden ifade etmek mümkündür. Bir mekânda iş kazasının görüntüsü üzerine bir sonraki çekime ait olan ambulans sesinin bindirilmesi, bir sahil kenarında sessiz, sakin bir yürüyüş yapan karakterin görüntüsü üzerine bir sonraki çekime ait olan şehir gürültüsünün bindirilmesi, izleyicide merak duygusunu uyandırır ve izleyiciye önceden neler olacağını bildirir. Sesin bağlantılı olduğu çekimden taşırılarak bir sonraki çekimde de devam ettirilmesi de farklı motivasyonlar ile gerçekleştirilmektedir. Örneğin, bir imdat çağlığının sonraki çekimde bir karakterin üzerine bindirilmesi belirli bir duygu ve merak uyandırmaktadır. Fabrika da çalışan bir işçinin makine seslerinin evine geldiği çekimde devam ettirilmesi, karakterin ruh halini yansıttığı şeklinde yorumlanabilir.

Ses köprüsü tekniğinin kurguda başka bir işlevi ise devamlılık kurgusu ile bağlantısına dayanmaktadır. Toprak ses köprüsünün klasik filmlerde kullanılan görünmezlik kurgusuna katkısı olduğunu ifade etmektedir (Toprak 2013, s. 135). Dolayısıyla ses köprüsü, kesmeleri gizler ve kurgunun gizlilik ilkesine katkıda bulunur. Örneğin, bir ses efekti ya da ortam sesi kendi kaynağını aşarak diğer çekimle bir bağlantı oluşturabilmektedir. Bu yönü ile görüntüler arasında kesintisiz bir akış sağlanabilmektedir.

Seslerin görüntü ile kurgusal ilişkisinde diegetic ve diegetic olmayan seslerin katkısı da önemlidir. Bordwell ve Thompson diegetic sesi, kaynağı öykü alanında olan sesler olarak ifade ederken, kaynağı öykü alanının dışında olan sesleri ise diegetic olmayan sesler olarak ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 284). Bu çerçevede, filmlerde kullanılan rüzgâr sesi, denizin dalga sesleri, at nalı sesleri, araba kornaları diegetic seslere örnek teşkil edebilir. Bir anlatıcıya ait sözlerin (dış ses) görüntüler üzerinde duyulması veya kurguda eklenmiş müzikler ise diegetic olmayan sesler olarak ifade edilebilir.

Diegetic ve diegetic olmayan müzikler görüntüler arasında bir bağlantı meydana getirirler. Bordwell ve Thompson öykü içindeki duyulan müzik seslerini diegetic sesler, sonradan eklenen müzikleri ise diegetic olmayan sesler olarak değerlendirmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 284). Bu bağlamda diegetic ve diegetic olmayan müzikler görüntülerin akışında bir devamlılık meydana getirirler. Sahne içerisinde yer alan bir orkestranın sesi diğer çekimler üzerine bindirilerek tıpkı diyaloglar gibi bir devamlılık oluşturmaktadır.

Diegetic olmayan müzikler eşlik ettikleri görüntüye bir bütünlük sağlamaktadır. Örneğin montaj sekansta diegetic olmayan müzikler kullanılabilir. Bordwell ve Thompson bir evreye ait kısa parçaların üzerine müzik eklenerek izleyiciye aktarılmasını montaj sekans olarak ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 254). Bu tanımdan yola çıkarak yönetmen, montaj sekans tekniği ile oluşturduğu bir öğrencinin uzun dönemli çalışma evresini müzikle bütünleştirebilmektedir. Dolayısıyla müzik, ayrı zaman dilimlerinde geçen her çekim ya da sahnelerin birbiri ile ilişkili olduğu veya aynı sürece ait parçalar olduğunu izleyiciye hissettirebilmektedir. Bu bağlamda, müzik görüntülerin eksiltile anlatımını gizleyerek, kesintisiz bir akışı meydana getirmektedir.

2.4. Semih Kaplanoğlu Sineması

Bu başlık kapsamında, Kaplanoğlu'nun hayatı, filmleri, film dili ve biçimi ve Kaplanoğlu'nun sinemasında yer alan başat unsurların neler olduğu sırasıyla değerlendirilmektedir.

2.4.1. Kaplanoğlu'nun Hayatı ve Filmleri

Kaplanoğlu 1963'te İzmir'de doğmuştur. Dokuz Eylül üniversitesinde sinema alanından mezun olmuştur. Sinemaya ilgisinin doktor olan babasının yönlendirmesi ile başlamıştır. 1984 öncesi dönemde sinemaya bakışında Fransız filmleri belirleyici rol oynamıştır. O dönemde Godard, Resnais özellikle etkilendiği yönetmenlerdir. Kaplanoğlu çocukluk yaşlarından itibaren şiirle ilgilenmiş ve bazı dergilerde şiirleri yayımlanmıştır. Bir dönem TRT'de set fotoğrafçılığı, reklam filmlerinde asistanlık işlerini üstlendi. Daha sonraları bazı reklam filmlerini yönetti. Resimle ilgilenen Erol Akyavaş, Kaplanoğlu'nun düşünce dünyasında etkili biridir. Kaplanoğlu, Akyavaş'ın sanat ve manevi alana bakışından çokça şeyler öğrenmiştir. Kaplanoğlu *Şehnaz Tango* dizi filminin senaryosunu belirli bir dönem yazmış ve yönetmenliğini üstlenmiştir. 2001 yılında *Herkes Kendi Evinde* (2001) adlı filmi çekti ve bu filmin ardından ikinci yapıtı olan *Meleğin Düşüşü* (2004) filmini sinemaya kazandırdı. Bu iki filmin ardından "Yusuf Üçlemesi" olarak bilinen *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve üçlemenin son filmi olan *Bal* (2010) filmini yönetti. *Bal* filmi Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık görülmüştür (Kaplanoğlu, 2017). Filmografisinde yer alan başka bir film ise *Buğday* (2017) filmidir. Henüz tamamlanmamış olan başka bir üçleme de Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aslı* (2019), *Bağlılık Hasan* (2021) filmleridir.

2.4.2. Kaplanoğlu Sinemasının Dili ve Biçimi

Kaplanoğlu kendi sinema dilini oluşturan bağımsız yönetmenler arasında yer almaktadır. Mustafa Sözen 2000 sonrası Türk sinemasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin yeni bir sinema dili oluşturdıklarını, Türk sinemasında geleneksel anlatının dışında farklılaşmaya çalıştıklarını ve bu yönde yapıtlar ürettiklerini ifade eder (Sözen, 2010, s. 140-141). Buna ilişkin Kaplanoğlu da diğer bağımsız yönetmenler gibi kendine özgün bir sinema anlayışı ile Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir.

Kaplanoğlu'nun sinema dili ve biçiminin oluşması belirli bir süreç içerisinde şekillenmeye başlar. Kaplanoğlu ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde*'yi(2001) bu yönüyle ayrı bir noktada konumlandırır. Kaplanoğlu klasik senaryo anlayışını *Herkes Kendi Evinde* filminde dikkate aldığını ancak sonraları bundan vazgeçtiğini, yönetmen olarak karakter ve atmosfer odaklı bir yaklaşımı olduğunu ifade etmektedir (Kaplanoğlu, 2017, s. 145). Kaplanoğlu sinema anlayışının değiştiğini başka bir boyutu ile de değerlendirmektedir. Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde* filmi ile *Meleğin Düşüşü* filmleri arasında sinema dili bakımından bazı farklar olduğunu söyler. *Herkes Kendi Evinde* filminin minimal olmadığını ve yapay ışık kullandığını ancak *Meleğin Düşüşü* filminin minimal özellikler taşıdığını ve doğal ışığı tercih ettiğini ve bu süreçte çekim ölçeklerinden ışık kullanımına kadar her şeyin sadeleştiğini ifade eder (Ertan, 2005). Bu bağlamda *Meleğin Düşüşü* filmi ile Kaplanoğlu'nun film üslubunun oluşmaya başladığı anlaşılmaktadır. Buna ilişkin *Herkes Kendi Evinde* filminde Nasuhi karakterinin idealize edilmiş bir karakter olduğunu ancak daha sonraları bu fikrinin değiştiğini, karakterle özdeşleme anlayışını benimsemediğini, bu bağlamda sıradanlıktan yana olduğunu ve karakterin sıradan yönünü göstermeyi amaçladığını ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 129-130). Bu doğrultuda karakterle özdeşleşme anlayışı geleneksel sinemanın en temel ilkelerinden biri olduğu düşünüldüğünde, Peter Wollen'ın doğrudan duygusal biçimde bir karaktere bağlanma olarak ifade ettiği (Wollen, 2016, s. 151) şekliyle Kaplanoğlu'nun bu ilkeyi ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde* filminde kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak bu ilkedan daha sonra vazgeçtiği ve *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinde zayıf yönleri olan, kusurlu sıradan

karakterlerin ön plana çıktığı görülür. Bu filmlerde karakterler idealize edilmez ve kusursuz bir şekilde sunulmaz. Yusuf karakteri her üç filmde de kusurları, pişmanlıkları, iyilikleri vb. yönleri ile tıpkı sıradan insanlar gibidir. Ne siyah ne tamamen beyazdır. Hem siyahın hem de beyazın karışımı olan gri bir biçimde aktarılır. Kaplanoğlu karakterlerini sıradanlığı içindeki özgünlüğü ve zaaflarıyla birlikte aktarmayı istediğini ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 130). Bu doğrultuda Yusuf çok konuşmayan çoğunlukla sessiz ve sakin bir karakterdir. *Bal* filminde babası ile iletişimi daha baskın görülürken annesine karşı daha mesafelidir. Yusuf'un bu özelliklerinin dışında Yusuf okulda sıra arkadaşının ödevini kendi ödevi olarak öğretmenine sunar. Böylece hile yapar. Annesinin ikram ettiği sütü içmemek için bardağın içine saç telini atarak annesini vazgeçirmeye çalışır. Ancak yaptıklarından pişmanlık duyan ve aynı zamanda olgunlaşan bir karakteri de görürüz. Aynı şekilde *Süt* ve *Yumurta* filminde de Yusuf idealize edilmiş bir karakter değildir. *Süt* filminde Yusuf, annesi ile bağının iyi olmadığı ve hayata tutunmaya çalışan sıradan bir karakterdir. *Yumurta* filminde de Yusuf'un benzer yönleri vurgulanır. *Buğday* (2017) filminde Erol karakteri de benzer biçimde özdeşleşmeden uzak biçimde değerlendirilir. Hasan Ramazan Yılmaz'a göre, Erol karakteri ile bir kurtuluş emaresinin gösterildiği bir kahramanlık beklentisi yerine Erol'un zaafı ile bir arayışa yönelmesi sonucunda özdeşleşmenin ortadan kalktığını ifade eder (Yılmaz, 2023, s. 223). Bu doğrultuda klasik anlatı sinemasının ilkeleri kapsamında değerlendirilen idealize edilmiş karakterin Kaplanoğlu'nun belirli bir dönem sonra sinema anlayışı ile örtüşmediği düşünülmektedir.

Kaplanoğlu kamera hareketlerini minimize ettiği gibi yaygın olarak durağan kamera kullanımından yana olduğu söylenebilir. Kaplanoğlu'nun filmlerinde bu yönü baskın bir şekilde hissedilse de özellikle *Buğday* filminin bazı istisnaları barındırdığı anlaşılmaktadır. Hasan Ramazan Yılmaz'a göre, Kaplanoğlu'nun durağan kamera ya da kamera hareketinin minimize edildiği tarzının *Buğday* filminin açılış planında görülmediğini ifade eder (Yılmaz, 2023, s. 223). Bu doğrultuda Kaplanoğlu'nun durağan kamera tercihi onu minimalist anlayışa yakın durduğunu gösterir. Bu yönüyle Kaplanoğlu olabildiğince işlevsel ve doğal olanı tercih eder. Kaplanoğlu filmlerinde durağan kamera dışında kullandığı kamera hareketleri ise belirli bir işlev doğrultusunda gerçekleştirilir. Büker, alıcının çevrinme hareketi ile gerçekliğin kesilmeden yansıtmasının bir süreklilik oluşturduğunu ifade eder

(Büker, 1991, s. 102). Bu doğrultuda Kaplanoğlu'nun filmlerinde yer alan kamera hareketleri kesintisiz bir akış sağlar. Yönetmen durağan kamera dışında kullandığı kamera hareketleri ile kamera önünde olan biteni gerçekçi bir biçimde yansıtmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda Kaplanoğlu'nun sinemasında minimalist özellikler ve gerçekçilik onun sinema anlayışını karakteristik özelliğini yansıtır. Nitekim Kaplanoğlu sadece durağan kamera kullanımıyla minimalist bir portre çizmez. Bunun dışında sinemasında başka minimalist ilkelerde bulunmaktadır. Özdoğru'ya göre minimalist sinemanın özellikleri arasında, oyunculukta sadelik, sabit kamera, doğal ışık kullanılırken, yapay efektlere ve dış müziğe yer verilmemesi bulunmaktadır (Özdoğru, 2004, s. 86). Buna ilişkin olarak Kaplanoğlu özellikle "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde çoğunlukla daha az diyalogdan yana tavır alması, filmlerinde müziğe çok yer vermemesi, yapay efektlerden uzak duruşu, abartılı oyunculüğün filmlerinde kullanmaması yönetmenin tercihleri arasında yer alır. Bu bağlamda Kaplanoğlu, duyguyu manipüle eden efektlerden kaçındığını, ortamla örtüşmeyen sesleri kullanmadığını ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 263). Yönetmenin doğallıktan yana tercihi onun sinemasında film biçimini ve dilini belirleyen önemli bir etkidir. Gerçek hayatta olan biteni sinemasal anlamda ifade ederken gerçekliğe yaklaşmaya gayret gösterir. Yönetmen filmin biçimini oluştururken bu bağlamda kendini hissettirmeden anlatı ve stilistik öğelerini kullanır. Buna ilişkin olarak Kaplanoğlu'nun filmlerinde teknik unsurlar ön plana çıkartılmamaktadır. Örneğin filmlerinde yer alan gece sahnelerinde yapay ışığın etkisinden çokça yararlanmaz. Gece çekimleri hem *Yumurta* ve *Bal* filminde hem de *Buğday* filminde belirgin bir şekilde doğal aydınlatmanın olmadığı çekimlerde mekanlar oldukça doğal biçimde karanlıktır. Örneğin *Yumurta* filminde Yusuf'un köpek saldırısına uğradığı çekimler ya da *Bal* filminde Yusuf'un hayvan barınağında beklediği çekimler gerçek hayattaki gibi karanlık bir biçimde sunulur. Bu tarz aydınlatma tekniği *Buğday* filminin çekimlerinde de görülür. Bu doğrultuda yönetmen oyuncu yönetiminde de benzer şekilde bir yol izler. Oyuncular gerçek hayattaki gibi sıradan kişileri anımsatır. Oyuncular kameraya yakalanmış gibi hareket ederler. Bu yönüyle ortada oynanan bir rolün varlığından uzak bir biçimde oyunculuk sergilenir. Bu bağlamda Kaplanoğlu kamera, oyunculuk, müzik bir uyum içinde olmalı ve bunların ön plana çıkmaması gerektiğini söyler (Kaplanoğlu, 2017, s. 272). Bu doğrultuda müzik de bu yönüyle doğal olan şekliyle sunulur. Yusuf Üçlemesinde diegetic bir biçimde müzik

kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, *Yumurta* filminde Yusuf'un bir müzik orkestra grubunu dinlediği çekimler kaynağı belli bir biçimde aktarılır. Ancak *Buğday* filminde nadiren *non-diegetic* müzik kullanılmaktadır. Bu istisnalar dışında yönetmen müzik yerine doğal sesleri kullanmayı tercih etmektedir. Özdoğru, Bresson'un film müziğini gerçeklikten uzaklaşmak olarak gördüğünü ifade eder (Özdoğru, 2018, s.106). Buna ilişkin Kaplanoğlu filmde müziğin dış ses kullanımını istisnalar dışında yaygın olarak kullanmamaktadır ve bu yönü ile Bresson'un yaklaşımına yakın durduğu söylenebilir.

Kaplanoğlu film tarzını meydana getirirken geleneksel kalıpların dışında alternatif bir yol izler. Kaplanoğlu geleneksel film anlayışında yer alan özdeşleşme, ucu kapalı anlatım, hızlı kesme, kahraman odaklı anlatım vb. ilke ya da unsurlara karşı mesafeli bir sinema anlayışı sergiler. Büker ve Akbulut, *Yumurta* filminin popüler sinemanın aksiyonundan uzak olduğunu, ucu kapalı bir yapıda ele alınmadığını ve izleyicinin karakterle özdeşleşme ilkesi ile örtüşmediğini vurgularlar. Ayrıca, filmin yalın ve hareketsiz görüntülerinin yavaşlığı izleyiciyi düşünmeye çağırır şeklinde ifade ederler (Büker & Akbulut, 2009, s. 51). Bu doğrultuda *Meleğin Düşüşü*, *Süt, Bal*, *Buğday* filmleri de benzer biçimde yalın bir anlatımı, ucu açık bir sonu, yavaş tempoda ilerleyen bir anlatıyı kapsamaktadır. Ahmet Terzioğlu, Yusuf Üçlemesinde, bir anlatı usulü geliştirmenin kaygısının görüldüğünü ifade eder (Terzioğlu, 2010, s. 43). Bu doğrultuda Kaplanoğlu'nun kendi film dilini oluştururken belli başlı ilkeleri benimsediği anlaşılr. Kaplanoğlu, sinemasında hareketi bölmeden gündelik hayattaki gibi yansıtmayı benimsediğini hızlı kurguya mesafeli durduğunu belirtir. Yavaş bir kurgu anlayışını benimser, temponun yavaş olmasını tefekkürle ilgisini vurgular ve zamanı hissettirmeyi amaçladığını söyler. Buna ilişkin zamanı hissettirme ile ölümün farkına varılması arasında bir bağ olduğunu ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 164, 165). *Yumurta*, *Süt, Bal* ve *Buğday* filmlerinde yaygın olarak Kaplanoğlu kısa çekimler yerine uzun çekimleri tercih ettiği görülür. Genel olarak filmlerinin temposu yavaştır ve zaman olgusunun hissettirilmesi Kaplanoğlu'nun sinemasını karakteristik bir özelliğidir.

2.4.3. Kaplanoğlu Sinemasında Tinsel Alan

Kaplanoğlu sinemasında dünyevi olanla manevi boyutu birlikte ele alır. Filmlerinde gündelik hayatın gerçekliği tinsel alanla eş güdümlü aktarılır. Yusuf üçlemesi filmlerinde

ya da *Buğday* filminde bu yaklaşımın yönetmen tarafından baskın bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu filmlerde rüya, dua, ölüm, vb. öğeler sıkça kullanılır. Bu öğeler somut yönü ile gösterilirken soyut olanla da ilişkilendirilir. Böylece yönetmen görünür olanla metafizik olanı gerçekçi bir şekilde sunarak gündelik hayatta yaşananları olduğu gibi aktarmakla kalmaz bir başka katmana da değinir. Bu katman ise tinsel alanı içerir. Her iki katmanda yer alan gerçekliği bir denge içerisinde sunar. Kaplanoğlu maneviyatın içindeki gerçekçiliği ve gerçekliğin içindeki maneviyatı kapsayan gerçekçilik ve metafizik arasında bir denge kurmaya çalıştığını söyler (Kaplanoğlu, 2017, s. 239). Bu doğrultuda Kaplanoğlu filmlerinde görünenin ötesinde yer alan başka bir alanı somutlaştırmaya çalışır. Büker ve Akbulut, *Yumurta* filminin ilk sekansı bağlamında geliş ve gidiş eyleminin doğumu, büyümeyi ve ölümü çağrıştıran bir yapıda sunulduğunu ifade ederler (Büker & Akbulut 2009, s. 11). Böylece yönetmen dünyanın geçici oluşunu somutlaştırarak sunar. Buna ilişkin olarak yönetmen, izleyiciyi düşünmeye davet eder ve manevi alanı vurgular. Buna benzer biçimde bir yaklaşım *Süt* filminde de görülür. Barış Saydam, *Süt* filmi çerçevesinde yönetmen, üst gerçekliğin anlaşılması için Yusuf'un anlamlandırmaya çalıştığı gerçek dünyadan yola çıkmaktadır şeklinde ifade eder (Saydam, 2010, s. 57). Bu bağlamda, bu üst gerçeklik yani manevi boyut Yusuf'un hayatına dokunan yönüyle görünür kılınır. Kaplanoğlu'na göre Yusuf'un göl kenarında istasyon şefini öldürme eyleminde bulunurken karşısına çıkan balıktan dolayı vazgeçmesini kaderin bir tecellisi olarak değerlendirmektedir (Kaplanoğlu, 2017, s. 199). Buna ilişkin olarak Kaplanoğlu, filmlerinde hikâyenin aktarıldığı boyut ile yetinmez ve filmlerinde tinsel alana da değinir. Kaplanoğlu'nun filmlerinde yaşanan olayların tinsel olanla bağı onun film üslubunu şekillendirir ve tarzının belirgin bir özelliğini yansıtır.

Kaplanoğlu'nun sinemasında tefekkür de baskın bir biçimde filmlerinde gözlemlenmektedir. Celil Civan, *Bal* filminin şiir ve tefekkürü barındırdığını vurgular (Civan, 2010, s. 72). Kaplanoğlu hem anlatıda hem de stilistik öğelerle filmlerinde izleyiciyi tefekkür etmeye çağırır. Filmlerinde aydınlatma, mekân, zaman, kamera ve kurgu ile tefekkür olgusunu izleyiciye hissettirmeye çalışır. Yönetmen çoğunlukla mizansenlerinde kullandığı nesneler aracılığı ile izleyiciye soyut alanın kapılarını aralar. Bunu gerçekleştirirken de uzun çekimler, durağan kamera, daha az diyalogla bunu gerçekleştirir. Böylece izleyicinin olan biteni tefekkür etmesine olanak sağlar. Kaplanoğlu, sinemasının yavaş sakın olmasını bir tür meditasyon

ya da tefekkürle ilişkilendirmektedir (Kaplanoğlu, 2017, s. 164). Filmlerinin yavaş tempo da ilerlemesinin tefekkürle ilişkili olduğunun yanında tefekkür anlayışı yönetmenin üslubunu da şekillendirir. Kaplanoğlu sinemasında kurguda kısa kesmeler yerine uzun kesmeler onun filmlerinin karakteristik özelliğidir. Bu bağlamda uzun kesmeleri tefekkür amaçlı kullandığı söylenebilir. Tony Mitchell'in aktardığına göre Tarkovski, yönetmenin film biçiminin belirli bir hakikatin ortaya çıkması doğrultusunda anlam kazandığını savunmaktadır. Tarkovski her filmin kendine göre özgün bir ritminin olduğunu ancak hızlı ve kısa sahnelerin kullanılmasına bir eğilim olduğunu bunun profesyonelce bulunduğunu söyler ama asıl olanın hakikati açıklamak olduğunu vurgular (Mitchell, 2021, s. 98). Bu çerçevede, Kaplanoğlu'nun film tarzının Tarkovski'nin söyledikleri ile örtüşmektedir. Kaplanoğlu bir filmin görselliğinin güzellik barındırmasının yanında bir hakikate dair bir anlam içermesi gerektiğini ifade eder. (Kaplanoğlu, 2017, s. 130). Böylece Kaplanoğlu somut görünenin ardındaki manevi alanı da ön plana çıkarmayı istemektedir ve onun için önemli olan hakikate ulaşmaktır. Yönetmen bu yönü ile film tekniğini meydana getirirken hakikat olgusu ile uyumlu bir yapıyı incelemektedir.

2.4.4. Kaplanoğlu Sinemasında Özgünlük

Kaplanoğlu'nun kendi sinemasında belli başlı yönetmenlere yakın durduğu anlaşılmaktadır. Kaplanoğlu'nun ilgisini çeken yönetmenler arasında Tarkovski, Bresson, Ozu, Bergman, Kiyarüstemi'nin yer aldığı söylenebilir (Kaplanoğlu, 2017). Kaplanoğlu'nun sinema anlayışı açısından yakın durduğu bu yönetmenlerin yanında kendi sinemasında Kaplanoğlu bir üslup oluşturmayı da başarabilmiştir. Saydam'a göre Kaplanoğlu, kendi anlatı yapısını ilk filminden itibaren sinemasında yavaş yavaş oluşturduğunu ve Tarkovsky, Ingmar Bergman, Robert Bresson gibi yönetmenlerin yolundan gittiğini ifade eder (Saydam, 2010, s. 55). Bu çerçevede, Kaplanoğlu'nun istisnalar dışında kendi filmlerinde bir anlatı yapısında ya da stilistik öğeler de kendi üslubu gözlemlenmektedir. Andrew Sarris auteur kuramı açıklarken yönetmenin üslubundaki özelliklerin bir grup filmde görülmesi ve filmin görüntüsünün yönetmenin düşünceleri ile alakalı olması gerektiğini savunur (Sarris, 2016, s. 67). Kaplanoğlu bu bağlamda belirli bir aşamadan sonra filmlerinde belirgin bir şekilde bir üslubu benimsediği görülür. Robert Kolker'e göre Tarkovsky, Hollywood sinemasında

kullanılan olağan görsel ritimlerin ya da devamlılık kurgusunun dışında çalışabilen ve uzun çekimi, alternatif kurgu sistemlerini kullanarak kılavuzluk eder (Kolker, 2009, s. 96-97). Kolker'in ifade ettiği şekliyle Kaplanoğlu'da, Tarkovski'nin belirli ölçüde izini sürmektedir ve geleneksel biçimin dışında bir yol izler. Sıtkı Erinç biçimin, teknik bağlamda yapının modern mi, klasik mi hangi sınıfa dahil olduğunu belirlemede rol oynadığını ifade eder (Erinç, 2013, s. 22). Kaplanoğlu'nun film biçiminin bu yönüyle gelenekselin dışında şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan klasik sinema anlayışına mesafeli olan Tarkovski gibi yönetmenlerle yolu kesişmektedir. Ancak Kaplanoğlu'nun yakın durduğu yönetmenleri izlerken kendi özgün anlayışını da korur. Öncelikle filmlerini üretirken kendi kültürünü referans alarak bunu gerçekleştirir. Saydam, Kaplanoğlu'nun kendi ülkesinin kültürel zenginliğinden beslenerek kendi film biçimini oluşturduğunu ifade eder (Saydam, 2010, s. 59). Böylece Kaplanoğlu kendinden olana kamerasını çevirerek, kendi sinema dilini meydana getirir. Kendi kültürüne yabancılık göstermeyen ve bu kültürle kendi sinema dilini şekillendirmeye çalışır. Kaplanoğlu'na göre, bir sinemacıdan etkilenmenin mümkün olabileceğini ancak kendi kültürünü de gözetmesi gerektiğini vurgular (Kaplanoğlu, 2017, s. 268). Bu doğrultuda, Kaplanoğlu pergelin bir ayağıyla kendi özüne sadık kalarak diğer ayağıyla da usta yönetmenlerden beslenmeyi de göz ardı etmeyen bir film anlayışını geliştirmeyi başarmıştır.

2.4.5. Kaplanoğlu Sinemasında Tekrarlanan Motifler

Kaplanoğlu'nun sinemasının dili bağlamında filmlerinde benzer bir yapının tekrarlandığı görülmektedir. Yönetmen filmlerinde bazı motiflere sıkça yer verir. “Yusuf Üçlemesi”nde tekrarlanan motifler değerlendirildiğinde rüya, yılan, elektrik, babanın yokluğu, şiir, taşra vb. unsurların yer aldığı söylenebilir. *Bal* filminde tekrarlanan rüya sahneleri *Buğday* filminde de görülür. Bu yönüyle rüya olgusu Kaplanoğlu filmlerinin önemli bir özelliği olarak değerlendirilebilir. *Buğday* filminde doğa, uyku, ateş, buğday, su, toprak vb. öğeler tekrarlanan motifler arasında yer alır. *Bal* filmi özelinde ise rüya sahneleri çokça tekrarlanan öğeler olarak sunulmaktadır. *Yumurta*, *Bal*, *Buğday* filmlerinde Kaplanoğlu, rüya sahnelerine yer verir. Rüya sahneleri Kaplanoğlu filmlerinin tinsel düzlemi bağlamında kullanılmaktadır. Örneğin, Kaplanoğlu *Bal* filmindeki Yusuf'un odalarda

gezindiği çekimleri gerçek ile rüya, rüya ile gerçek, mekân içinde mekân olarak tasarladığını ve bu çekimlerle alemlerin iç içe karışmasını anlatmak istediğini ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 226). Bu tinsel alan Kaplanoğlu'nun sinemasında diğer filmlerinde de başvuru alanı genel bir eğilim olarak görülmektedir.

“Yusuf Üçlemesi”nde tekrarlanan başka bir öğe ise elektrik unsuru ile ilgilidir. Kaplanoğlu “Yusuf Üçlemesi”nin her üç filminde de elektrikle ilgili konuların olduğunu ve bu ışık açma kapama konusunu babanın varlığı ve yokluğu ya da yaşamın rüya ve gerçekle ilişkisi bağlamında düşündüğünü söyler (Kaplanoğlu, 2017, s. 232-233). Buna ilişkin olarak elektrik unsuru her üç filmi de birbirine bağlayan bir niteliğe dönüşür. *Bal* filminde ve *Süt* filminde Yusuf'un lambayı art arda kapatıp açması her iki filmde de gösterilir. *Yumurta* filminde ise elektriğin gitmesi ile bir usta eve gelir ve elektrik arızasını tamir eder. Bu tekrarlanan motifler dışında “Yusuf Üçlemesi”nde babanın yokluğu, doğa, yılan, yumurta, süt, bal unsurları ve epilepsi krizi gibi öğeler filmde filme değişkenlik gösterse de tekrarlanan motifler olarak gözlenmektedir.

2.4.6. “Yusuf Üçlemesi” Filmlerinde Benzerlikler ve Farklılıklar

“Yusuf Üçlemesi” filmlerinin her filminde mekânlar, karakterler, karakterlerin ruh halleri, karakterlerin yaptığı işler, karakterlerin değişkenliği bazı farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıklar yönetmenin bilinçli bir tercihi olarak düşünülebilir. Kaplanoğlu, “Yusuf Üçlemesi”nde karakterlerin ortak yönü olduğu gibi farklılıklarında yer aldığı ve aynı zamanda ayrı ayrı bağımsız filmler olarak da izlenebildiğini amaçladığını ifade eder (Kaplanoğlu, 2017, s. 236). Örneğin, *Bal* filmindeki baba ya da anne karakterinin devamlılığı *Süt* filminde değişkenlik gösterir. Ya da *Bal* filmindeki kasabanın dokusu ile *Yumurta* filmindeki kasaba aynı biçimde sunulmaz. Aynı zamanda “Yusuf Üçlemesi” filminde hem bağımsız olarak ya da her üçünde de tekrarlanan çokça benzerlikler bulunmaktadır. Bu doğrultuda Yusuf üçlemesi hikâyelerinin her üçünde de taşra konu edinir. *Bal* filminin hikâyesi ormanlık alanların olduğu ve dağınık bir şekilde evlerin konumlandığı dağlık alanlarda geçer. Atilla Dorsay, *Bal* filminin Karadeniz ormanlarına dayanan ve köydeki hayatı anlatan bir yapıda olduğunu ifade eder (Dorsay, 2020, s. 191) Yusuf'un çocukluk döneminin anlatıldığı bu filmin ardından *Süt* filminde Yusuf genç bir birey olarak yine taşrada yaşamaktadır. Yusuf'un

olgunlaştığı *Yumurta* filminde ise Yusuf büyük bir şehirde yaşamaktadır ancak, annesinin ölüm haberini alınca kasabaya döner. Böylece hikâye kasabada devam eder. Taşra bu üç filmde de hikâyenin merkezinde yer alan önemli bir unsurdur.

Taşra dışında “Yusuf Üçlemesi”nde şiir ön plana çıkan başka önemli bir unsurdur. Kaplanoğlu *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde anlatının merkezinde yer alan Yusuf karakterinin şiirle ilgilenmesini karakterin hassas duyarlılığı ile ilişkilendirir (Kaplanoğlu, 2017, s. 161). Bu doğrultuda şiir unsuru Yusuf’un önemli bir yönünü temsil eder. Yusuf’un olaylar karşısındaki duyarlılığı, naif kişiliği şiirle pekiştirilir. “Yusuf Üçlemesi”nde Yusuf’un şiirle bağı, küçük yaşta başlar. Bu bağlamda *Bal* filminde Yusuf’un şiirle bağlantısına değinilir. *Süt* filminde daha olgun bir yaşta olan Yusuf şiirle ilgisini devam ettirir. Yusuf dergilere şiirler yazmaktadır. Buna ilişkin, Yusuf’un şiirle bağı her iki filmde de somut olarak karakterin önemli bir özelliği olarak yansıtılır.

Kaplanoğlu sinemasının dili ve biçimi hakikate ulaşma amacı doğrultusunda şekillenmektedir. Kaplanoğlu filmlerindeki sinematografi, mizansen, ses, kurgu gibi stilistik özellikler ve anlatı hakikatle ilişkili biçimde şekillenir. Bu bağlamda yönetmenin üslubu tıpkı bir meditasyon gibi sakin ve dinginliği referans alarak oluşmaktadır. Kaplanoğlu bu amaca yönelik sinemanın olanaklarını kullanır. Buna ilişkin olarak filmleri yavaş tempoda ilerler. Filmin atmosferi bu doğrultuda inşa edilir. Bu bağlamda yönetmen için önemli olan sadelik, doğallık, gerçeklik ve bunların ötesinde hakikat arayışının filmlerinde yansıtılmasıdır.

2.5. Kaplanoğlu Sinemasına İlişkin Çalışmaların Değerlendirilmesi

Kaplanoğlu sineması kapsamında birçok araştırma yayınlanmıştır. Kaplanoğlu sineması üzerine yapılan tez çalışmaları şunlardır: “Semih Kaplanoğlu Sinemasında Yerlilik Düşüncesi” (Sofuoğlu, 2024), bu çalışma Kaplanoğlu sinemasında yerlilik düşüncesini ele alır ve *Bağlılık Hasan* filmini yerlilik bağlamında incelemektedir. Semih Kaplanoğlu Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Eleştirel Bakış Çerçevesinde Değerlendirilmesi (Kaya, 2023), bu çalışma *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerini feminist eleştirel yaklaşımla incelemektedir. Güçlü kadın ya da değersizleştirilen kadın vb. konulara değinilmektedir. Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Afişler: Minimalist Sinema ve Semih Kaplanoğlu Örneği (Fırat, 2021), bu çalışmada Kaplanoğlu sinemasının afişleri göstergebilimsel

yöntemle analiz edilmektedir. Semih Kaplanoğlu Sinemasında Sinematografi (Yılmaz, 2021), bu çalışmada Kaplanoğlu'nun sinematografi üslubu, anlam üretimi ve düşünsel ve manevi yapısı incelenmektedir. Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşsal İzlekler (Diril, 2020), bu çalışmada Kaplanoğlu'nun filmleri varoluşçu felsefe bağlamında incelenmektedir. Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması) (Darçın, 2016), tasavvuf ve sinema ilişkisi bağlamında *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri incelenmektedir. Bu çalışmada, kurgu bağlamında detaylı bir değerlendirmeye yer verilmemekle birlikte zamansal eksiltmelerin, devamlılığın ve yer yer çekim sürelerinin aktarıldığı gözlenmektedir. Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme (Gergerlioğlu, 2013), bu çalışma Kaplanoğlu sineması üzerine kimlik, zihniyet ve hayat tarzlarını konu edinen bir incelemeyi kapsamaktadır. Semih Kaplanoğlu Sinemasında Metafor Kullanımı (Ak, 2012), Kaplanoğlu sinemasında yer alan meteforlar bu çalışmanın çerçevesini belirlemektedir. Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması (Toraman, 2011), manevi gerçeklik ve Kaplanoğlu'nun sinema dili üzerine bir çalışmayı içermektedir. Daha çok anlatı yapısı çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Sinema ve Yüce: Semih Kaplanoğlu Sineması Örneği (Demir, 2022), bu çalışmada aşkın ve yüce kavramları çerçevesinde Kaplanoğlu filmleri değerlendirilmektedir. Mimari İmgelerin Sinema Filmlerinde Yarattığı Etkiler: Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi Üzerinden İnceleme (Daş, 2019), bu çalışma *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinin mimarlık ilişkisini incelemektedir. Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoğlu'nun *Bal-Süt-Yumurta* Üçlemesi (Kiraz, 2016), bu çalışma rüyaların, kültürel, dini ve bilimsel bağlamda incelenmesini içermektedir. Bağımsız Sinema ve Semih Kaplanoğlu "Yusuf Üçlemesi"nin V. Propp Açısından Çözümlemesi, (Polat, 2014) bu çalışma *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri ile Propp'un masal çözümlemesi ilişkisini incelemektedir. Bu bağlamda Kaplanoğlu sineması üzerine birçok çalışma yapılmıştır, ancak "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Kurgu; Biçim Bağlamında Yusuf Üçlemesi'nin Analizi" başlıklı ya da benzer içeriğe sahip bir çalışmanın olmadığı yapılan araştırmalarda tespit edilmektedir.

Bilimsel araştırma makalelerinde de "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Kurgu; Biçim Bağlamında Yusuf Üçlemesi'nin Analizi" başlıklı çalışmaya benzer içeriğe sahip bir çalışmanın olmadığı gözlenmektedir. Buna ilişkin Semih Kaplanoğlu sineması üzerine

bilimsel araştırma makaleleri şu başlıklardan oluşmaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) Üçlemesinde Minimalizm (Yalçın, 2019), bu çalışma içerik ve biçim yönünden minimalist sinema anlayışı bağlamında *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinin incelenmesini içermektedir. "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Görüntü Yönetimi ve Görsel Dilin Araladığı Anlam Katmanları" (Yılmaz, 2023), bu çalışmada *Yumurta*, *Süt*, *Bal* ve *Buğday* filmlerinde sinematografik üslup ve görüntü dilinin yapısı kare kare analiz yöntemi ile incelenmektedir. Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluğun İzleri: Buğday Filmi Üzerine Estetik ve Felsefi Bir Okuma (Diril & Tekdemir & Biçen, 2025), Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması (Özçınar, 2019), Sinemada Neo Formalist Yaklaşım Sahip Bir Film İncelemesi: "Buğday Filmi" (Toker, 2024), bu üç çalışma *Buğday* filmi ile sınırlandırılmaktadır. Bu çalışmalar *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerini kapsamamaktadır. Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları (Sözen, M. 2010), bu çalışmada iki yönetmenin film üslubu özellikle sinematografik açıdan değerlendirilmektedir. Türk Sinemasında Rüya Gerçeği, Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi (Söylemez, 2014), bu çalışmada psikanalitik bağlamda "Yusuf Üçlemesi" filmleri incelenmektedir. Yeni Türk Sinemasında Değer Arayışları: Değerleri Keşfetmek (Ateş, 2023), bu çalışma Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim'in modernizme karşı geliştirdikleri yaklaşımları incelemektedir. 2000'ler Türk Sinemasında Aidiyetsiz Kent İstanbul (Balcı, 2019), bu çalışmada sinematografik bağlamda kare kare çözümleme tekniği kullanılırken, birçok yönetmenle birlikte Kaplanoğlu sineması da incelenmektedir. Ancak Kaplanoğlu'nun sinemasında sadece *Meleğin Düşüşü* filmi yer almaktadır. Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Ruhani Eğilimler (Köprü, 2020), bu çalışmada Tarkovsky'nin Türkiye sinemasındaki etkileri tartışılmaktadır. Özellikle Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmi bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Yemeğin Sosyal ve Kültürel Temsil Gücünün Sinemadaki Yansıması: Yusuf Üçlemesi Filmlerindeki Yemek Sahneleri Üzerine Semiyotik Bir İnceleme (Güler & Pazar, 2025). Bu çalışmada yemek ve sofrası sahnelerinin filmlerde iletilen mesajlardaki görevi *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri çerçevesinde incelenmektedir. Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde Zaman ve Mekân Algısı, (Daş, Çetin, 2019), bu çalışmada Anadolu'daki kültürel ve sosyal yapı mekân ve zaman bağlamında

değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda yayınlanmış bilimsel araştırma makalelerinin genel çerçevesinin “Semih Kaplanoğlu Sinemasında Kurgu: Biçim Bağlamında Yusuf Üçlemesinin Analizi” başlıklı çalışma ile içeriklerinin ayrıştığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Önceki çalışmalar kapsamında yapılan incelemede “Semih Kaplanoğlu Sinemasında Kurgu: Biçim Bağlamında Yusuf Üçlemesinin Analizi” çerçevesinde bir çalışmanın olmadığı ancak, kurgu ile bağlantılı kısmi değerlendirmelerin bazı çalışmalarda yer aldığı gözlenmektedir. Örneğin, Hasan Hüseyin Toydemir (2018), “Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi” başlıklı bir tez çalışması ile Kaplanoğlu sinemasının tematik ve biçimsel bütünlüğü eleştirel yöntemle ele almaktadır. Işık, ses, kamera, karakter, çerçeve dışı mekân gibi konular, biçimsel kapsamda değerlendirilmektedir. Toydemir, *Bal* filminde Yakup’un ağaca tırmanma sahnesinde kurgu unsurlarından kesme eylemini incelemektedir. *Bal* filminde zamansal atlama, öznel açı, 180 derece kuralı vb. unsurları ele alırken kısmi olarak değinmektedir. Yoğunlukla Kaplanoğlu’nun öznel açıyı kesintili kullandığını tespitini yapmaktadır ve karakter analizi çerçevesinde incelemesine devam etmektedir (Toydemir, 2018). Bu bağlamda Toydemir’in çalışması hem yöntem hem de kurguya kapsamlı değinmediğinden bu çalışmadan ayrışmaktadır. Toydemir’in tez çalışmasına benzer konuları ele alan Toydemir ve Enderhan Karakoç’un (2024) çalışması olan “Evini arayan yönetmen: Semih Kaplanoğlu Filmlerine Auteurist Bir Bakış” bilimsel bir makale olarak da yayınlanmıştır.

Hüseyin Enes Balcı, Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Karşılaştırmalı Analiz (Balcı, 2019) çalışmasında Tarkovsky ve Kaplanoğlu’nun tematik ve biçimsel benzerliklerini incelemektedir. Tarkovsky ve Kaplanoğlu filmleri hem tematik hem de biçimsel yönden karşılaştırılmaktadır. Balcı sadece kurgu bağlamında Kaplanoğlu sinemasını değerlendirmez. Kamera, ışık, oyunculuk gibi teknik konuların da analizini de yapmaktadır. Daha genel bir çerçevede “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde kurgu ile bağlantılı bazı bulgulara değinmektedir. Örneğin, Kaplanoğlu’nun filmlerinde yersiz kesmeye başvurmadığına daha bütünlüklü bir yapıyı benimsediğine, kurgu anlayışının gerçek hayatla örtüştüğüne değinir (Balcı, 2019, s. 72). Balcı araştırmasında, Kaplanoğlu filmlerini ışık, kamera, oyunculuk ve kurgu bağlamında biçimsel yöntemle irdeler

ancak detaylı bir biçimde “Yusuf Üçlemesi” filmlerini kurgu bağlamında incelememektedir.

3. GEREÇ ve YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın analiz yöntemi, veri toplama tekniği, araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliğine yer verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Analiz Yöntemi

Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olan “Yusuf Üçlemesi” filmlerinden *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinin belirgin kurgu yapısı ve kurgu yapısının işlevlerinin nasıl kurulduğu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma nitel araştırma yöntemi ile incelenmektedir. Sharan Merriam nitel araştırmayı, yorumlayıcı bir araştırma paradigması olarak veri derlemek ve incelemek için uygun bir yöntem şeklinde tanımlar (Merriam, 2023, s. 1). Buna ilişkin, “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgu prensipleri bağlamında yorumlanması nitel çerçevede incelenmektedir.

Bu çalışma “Yusuf Üçlemesi” filmleri, Bordwell ve Thompson’ın “Film Sanatı” eserinde yer alan biçimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmektedir. Buna ilişkin olarak bu çalışmada “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yer alan kurgu öğelerinin oluşturduğu biçimsel yapı ve bu öğelerin işlevlerinin neler olduğu ortaya konmaktadır. Bu doğrultuda Bordwell ve Thompson’ın kurgu bağlamında biçimsel yaklaşımı önem kazanmaktadır. Bordwell ve Thompson kurgu sanatının ilkelerini, çeşitli film örnekleri ile biçimsel bağlamda değerlendirirken, film kurgusunun boyutları, devamlılık kurgusu ve ses tekniklerine “Film Sanatı” eserinde yer vermektedir. Adı geçen eserde yer alan kurgu unsurları film örnekleri üzerinden biçimsel bağlamda detaylı bir şekilde incelenmektedir. Serhat Serter’e göre, “Film Sanatı” eserinde Bordwell ve Thompson’ın filmler üzerinden biçimi meydana getiren öğeleri incelediğini, ne amaçla ve nasıl kullanıldıklarını araştırdığını ifade eder (Serter, 2005, s. 12-13). Bordwell ve Thompson “Çekimi Çekime Bağlamak: Kurgu” başlığı altında, kurgu unsurlarının biçimini çeşitli filmlerden kareler göstererek şekiller üzerinden analiz eder ve örnek filmler üzerinden kurgu unsurlarının işlevlerini de ortaya çıkarır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 223-268). Bu çerçevede Bordwell ve Thompson’ın kullandığı biçimsel analiz yönteminin “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgu bağlamında incelenmesine temel oluşturmasının uygun olduğu düşünülmektedir.

Biçimsel yöntem sanatın her alanına uygulanabilen metodolojik bir yaklaşımdır. Jeremy Glatstein biçimsel analizi, tüm sanat eserlerine uygulanabilen ve tespit edilenlerin yazı diline dökülmesine olanak tanıyan bir uygulama biçimi olarak ifade etmektedir (Glatstein, 2009). Bu bağlamda biçimsel olanın sanatla ilişkisi önem kazanmaktadır. Susan Sontag, sanat bir oyuna benzetildiği takdirde biçimin o oyunun kurallarına denk düştüğünü ifade eder (Sontag, 1991, s. 40). Bu bağlamda oyunun kuralları, sistemli bir yapıya göndermede bulunur ve bu doğrultuda sanat eserinin belirli kurallar çerçevesinde değerlendirilmesi de mümkün olmaktadır. Sanat eserinin olanaklarına uygun şekilde biçimsel yönü ortaya çıkarılabilmektedir. Dolayısıyla her sanat eseri gibi bir sinema filminin de biçimsel yönü gözlemlenebilmektedir. Bu doğrultuda sinema filmlerinin biçimle ilişkisi çeşitli yazarlar tarafından vurgulanmaktadır. Bordwell ve Thompson bir filmin tıpkı sanat eserlerinde olduğu gibi biçimi olduğunu belirtir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 57). Filmin biçimi bağlamında Robert Kolker, bir filmin yönlerinin tamamı biçimsel, yapısal olanla bağlantılıdır ve anlamın biçimle aktarıldığını, anlam ve duygunun aktarılmasının ancak biçim ile sağlanabildiğini ifade eder (Kolker, 2009, s. 65). Sinema filmine dair tüm yönlerinin biçimle bağdaştırıldığı düşünüldüğünde bir filmin sistemli yapısının anlaşılmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Buna ilişkin olarak biçimin ne olduğu da önem kazanmaktadır. Bu bağlamda Bordwell ve Thompson bir tanımlamaya başvurmaktadır. Bordwell ve Thompson biçimi öğeler arasındaki ilişkiler sistemi şeklinde ifade eder (Bordwell & Thompson, 2010, s. 55). Bu ilişkiler sistemi gözlemlenebilen öğelerden oluşmaktadır. Örneğin, karakterler, nesnelerin hareketleri, olaylar, renkler birer öğedir ve bu öğelerin ilişkisinden filmin biçiminin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu ve benzeri öğeler anlatı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses tekniklerine bağlı olarak çeşitli biçimde incelenebilmektedir. Bu teknikler arasında kurgu, filmin biçimsel yapısını belirlemede ön plana çıkmaktadır. Yıldırım, film biçiminde etken olan en önemli film araçlarından birinin kurgu olduğunu belirtir (Yıldırım, 2019, s. 202). Buna ilişkin olarak bu çalışmada “Yusuf Üçlemesi” filmleri olan “Yumurta”, “Süt” ve “Bal” filmleri de kurgu teknikleri bağlamında değerlendirilmesi önem arz etmektedir.

“Film Sanatı” eserinde film tekniklerini Bordwell ve Thompson dört başlık da ele almaktadır ve bu teknikleri; mizansen, sinematografi, kurgu ve ses olarak sınıflandırmışlardır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 117). Her teknik mutlaka birbiri ile ilişkilidir ve ayrı ayrı

da incelenebilmektedir. Bordwell ve Thompson bu tekniklerin kendi başlarına biçimsel bir sistem oluşturduğunu ifade etmektedirler (Bordwell & Thompson, 2010, s. 117). Bağımsız bir teknik olarak kurgunun biçimsel yapısının anlaşılması için öncelikle kurgunun boyutlarının nasıl bir yöntemle analiz edildiğini ortaya koymak gerekmektedir. Bordwell ve Thompson, film kurgusunun boyutları başlığı altında 4 temel alana değinirler. A ile B arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B arasındaki zamansal ilişkiler olarak bu alanları sınıflandırır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 225). Bordwell ve Thompson sınıflandırılan her kurgu alanını belirli bir yöntemle film örnekleri üzerinden aktarırlar. Bordwell ve Thompson kurgunun biçimsel inşasını ele alırken öncelikle kurgunun grafiksel ilişkisi ile başlamaktadırlar. Bordwell ve Thompson'a göre, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, aydınlatma, kostüm veya objelerin hareketleri ile oluşmaktadır. Örneğin Alfred Hitchcock'un en önemli öğeleri çerçevenin merkezine koyması bu grafiksel ilişki ile ilgilidir. A çekimine ait görüntüler, renkler ya da hareketler B çekiminin kompozisyonunda görülmektedir. Bu teknik grafiksel ilişki sağlamaktadır. Filmin grafiksel ilişkisi analizinde çekimlerin hangi biçimde kurgulandığı çekimlerin aynı olması ya da değişkenliği mizansen ve sinematografiye ait grafik unsurlarının çekimler arasındaki ilişkilerine bakılarak analiz edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 225-228). Bu çerçevede, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafiksel ilişkiler kompozisyonda yer alan renk ya da hareketlerin planlar arasındaki konumlandırılmasına bakılarak incelemektedir.

Bordwell ve Thompson, kurgunun boyutları olan A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkileri belirli kurallara göre bir filmde nasıl analiz edileceğini örneklerle açıklamaktadırlar. Bordwell ve Thompson'a göre, her çekim bir uzunluğa sahiptir ve yönetmen çekim sürelerini denetleyebilmektedir. Süre olarak uzun tutulan çekimler ile kısa tutulan çekimlerin temposu değişmektedir. Bordwell ve Thompson, çekimin kare sayısına ya da süresine bakarak örnek bir film üzerinden filmin temposunu analiz ederler ve yönetmen ritmik olanakları sabit ve dinamik hız biçiminde sağlayabilir şeklinde ifade ederler (Bordwell & Thompson, 2010, s. 228-231). Buna ilişkin, çekimlerin kare sayısı ya da sürelerine bakılarak sahnenin temposu ortaya konulabilir. Çekimlerin ilişkisinde sabit ya da dinamik bir düzenin olup olmadığı tespit edilebilir ya da çekimlerin ölçek ve sürelerinin

ilişkisine bakılabilmektedir. Bordwell ve Thompson ritmi, yoğunlukla çekimin ölçeği ile ilişkili olduğunu belirtirler (Bordwell & Thompson, 2010, s. 236). Bu bağlamda, genel ya da yakın çekimlerinin süre ile bağlantısına bakılarak ritmik sistem ortaya konabilmektedir.

Başka bir boyut olan A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler bağlamında Bordwell ve Thompson kurgunun bir mekâna ait iki noktayı bir araya getirerek ikisi arasında bir ilişki kurduğunu belirtirler. Görüntüler farklı yerlerde çekilmiş olsa da aynı mekâna ait görüntüler olduğuna izleyiciler ikna edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 231-232). Bu bağlamda, mekâna ait parçalar bir araya getirilerek bütünlük algısının oluşturulması mekânsal ilişkiler bağlamında değerlendirilir. Üçüncü boyut olan A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkilerde ise Bordwell ve Thompson, düzen, süre, sıklık unsurlarını incelemektedirler. Bordwell ve Thompson'a göre, olay örgüsüne bağlı olarak düzen süre ve sıklık, öykü zamanının ortaya çıkmasında izleyiciyi yönlendirir. Yönetmen çekim düzenini 1-2-3 şeklindeki bir modelle düzeni sağladığı gibi düzen, geçmişe dönüş ya da ileriye sıçrama teknikleri kullanılarak farklı şekillerde de elde edilmektedir. Düzen dışında zamansal ilişkilerin başka bir unsuru olan sürenin kurgu ile ilişkisine değinilir. Ayrıca eksilti ve örtüşme kurgusu gibi süre unsuru elemanları incelenmektedir. Eksilti, bir filmin sahnelerinde geçişler, boş çerçeveler ve yerleştirme yöntemiyle sağlanmaktadır. Örtüşme kurgusu ise zamanın genişletilebildiği ve bir çekimin sonundaki aksiyonun sonraki çekimde tekrarlanması şeklinde ifade edilir. Bir başka unsur olan sıklık ise aksiyonun birkaç kez gösterilmesidir. Aynı aksiyonu birkaç farklı açıdan göstermek sıklık alanı olarak ifade edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2010, s. 233, 234.). Buna ilişkin, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkilerinde düzen, süre, sıklık ilişkileri kurgu bağlamında ele alınabilmektedir. Anlatının doğrusal ya da doğrusal olmayan yapısı, tekrar eden çekimler, zamanın genişletilmesi, eksilti kurgusu gibi zamansal unsurlar kurgu çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Devamlılık kurgusu ve alternatifleri bir filmde analiz edilirken 180 derece kuralı ve bu kuralın ihlali şeklindeki yaklaşımların ele alınmasını içermektedir. Bordwell ve Thompson'a göre, devamlılık sistemi zamanda, mekânda ve aksiyonda süreklilik sağlar. 180 derece çizgisi yaklaşımı ile mekânsal devamlılık oluşturulmaktadır. Bordwell ve Thompson, çerçevelerin

aynı bölgesinde nesnelerin konumlandırılması, karşılıklı konumlandırılan karakterlerin bakış uyumlarının sağlanması, çerçeve içi yönelimlerin sürekliliği açısından 180 derece kuralına değinerek, mekânsal devamlılığın prensiplerini açıklamaktadırlar (Bordwell & Thompson, 2010, s. 236-242). Devamlılık kurgusu dışında devamlılık kurgusunun alternatifleri de biçimsel bağlamda incelenmektedir. Bordwell ve Thompson’a göre, devamlılık kurgusu alternatifleri, grafiksel, ritmik birleştirmenin kullanılmasını ya da mekânsal ve zamansal devamsızlığın anlatılmasıdır. Ritmik ve grafiksel olanaklar, zaman ve mekânın ikinci plana atıldığı ve grafiksel, ritmik olanakların ön plana çıkarıldığı kurgu olanaklarıdır. Ayrıca mekânsal ve zamansal devamsızlık da 180 derece kuralının dışına çıkılmasına da değinirler (Bordwell & Thompson, 2010, s. 256-265). Bu bağlamda, devamlılık kurgusu alternatifleri klasik kurgu prensiplerinin dışında gelişen teknikleri kapsamaktadır. Bu çalışmada yer alan “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin incelenmesinde devamlılık kurgusu alternatiflerini içeren analizler de devamlılık kurgusu başlığı altında değerlendirilmektedir.

Devamlılık kurgusunun önemli unsurlarından biri de zamansal devamlılıktır. A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkilerdeki gibi düzen, süre, sıklık unsurları incelenmektedir. Ancak çekimlerin düzen, süre ve sıklık ilişkisi bu çalışmanın analiz bölümünde zamansal ilişkiler bağlamında ele alındığından zamansal devamlılık unsurunda bu konular dışarda tutularak aksiyon uyumu, diegetic ses, zamanın kesintisiz akışı çerçevesinde zamansal devamlılık ele alınmaktadır. Bordwell ve Thompson *The Maltese Falcon* (1941) filminin bir sahnesini örnek göstererek zamansal devamlılık için üç ipucundan söz ederler. Anlatının yapısında boşlukların olmaması, sahne içerisinde yer alan seslerin (diegetic ses) meydana getirdiği kesintisiz akış ve aksiyonun diğer çekimlerde devam etmesi olarak bilinen aksiyon uyumu zamansal devamlılık sağlamaktadır (Bordwell & Thompson, 2010, s. 249). Buna ilişkin, zamansal boşlukların olmaması, diegetic ses, aksiyon uyumu çekimler arasında kesintisiz bir akış sağlamaktadır.

Bordwell ve Thompson’un “Film Sanatı” eserinde yer alan ses konusu, film teknikleri içinde bağımsız bir başlık olarak ele alınmaktadır. Ses tekniği, Bordwell ve Thompson tarafından adı geçen eserde detaylı olarak aktarılır, ancak bu çalışmada kurgu ile ilişkilendirilebilecek belli başlı konular ele alınmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın

değerlendirdiği, konuşma sahnelerinde açılı karşı açılı çekimlerle ilişkisi olarak ifade edilen diyalog örtüşmesi, öyküde kaynağı belli olan yani diegetic seslerin görüntülerle ilişkisi, sesin bir sonraki ya da önceki sahnede devam ettirilmesi olan ses köprüsü (Bordwell & Thompson, 2010, s. 276-296) bu çalışmada ele alınmaktadır. Bu bağlamda kısaca, ses unsurlarının biçimsel analizi, görüntü ve ses ilişkisi çerçevesinde ele alınarak kurgu ile ilişkisi değerlendirilmektedir.

3.2. Veri Toplama Tekniği

Bordwell ve Thompson'ın kurgu yapısına yönelik aktardıkları prensipler çerçevesinde, "Yusuf Üçlemesi" filmleri olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) izlenerek yönetmenin kurgu yaklaşımı ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Grafik, ritim, mekân, zaman ve devamlılık kurgusu unsurları, ses ve görüntünün kurgu ile ilişkisi Bordwell ve Thompson'ın değerlendirme yöntemlerine bağlı kalınarak filmler analiz edilmektedir. Bu bağlamda her film için ayrıntılı bir biçimde grafiksel ilişki de renk ya da aydınlatma gibi unsurların izi filmlerde takip edilerek çekimler izlenmiştir. Çeşitli örnekler seçilerek görseller aracılığı ile grafiksel ilişkiler değerlendirilmektedir. Ritimsel ilişkide, çekim ölçekleri ve çekimin süreleri ile ilişkisi ve çekimlerin temposuna bakılarak filmler detaylı ve dikkatli bir şekilde izlenmiş zaman kodları belirlenerek, çekim görselleri ve tablolar aracılığı ile ritimsel ilişkiler ortaya konmuştur. Çekim süreleri saniye türünden ve dijital video oynatıcı üzerinden tespit edilmiştir. Aynı biçimde mekânsal ve zamansal unsurların izi sürülerek filmler izlenmiş gerekli unsurlar tespit edilerek görseller aracılığı ile çalışma yürütülmüştür. Devamlılık kurgusunda ise, 180 derece kuralı ve mekânsal ve zamansal devamlılık unsurlarının izi sürülerek filmlerden çeşitli örnekler seçilmiş ve detaylı bir biçimde sahneler analiz edilmiştir. Görüntülerin ses ile ilişkisinde ise konuşmalar, ortam sesleri, ses efektleri, diegetic ses ve ses köprüsü gibi unsurların ortaya konması çerçevesinde filmler izlenmiş ve "Yusuf Üçlemesi"nin belirgin kurgu yapısı analiz edilmiştir. Ayrıca, araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliği açısından alanında deneyimli akademisyen ve araştırmacılardan çeşitli konularda görüşler alınmış ve gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

3.3. Araştırmanın Geçerlilik ve Güvenirliği

"Yusuf Üçlemesi" filmleri olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) bu

çalışmanın önemli dokümanları olarak izlenmiştir. Veri toplama sürecinde, Bordwel ve Thompson’ın kurgu çerçevesinde değerlendirdiği yedi başlık olan A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, ses ve görüntü arasındaki kurgu ilişkileri doğrultusunda filmler bütüncül olarak izlenirken aynı zamanda sistematik bir şekilde taranmıştır. Bu doğrultuda *Bal*, *Süt* ve *Yumurta* filmleri yaklaşık olarak 26 farklı güne yayılan bir süreçte filmlerdeki sahnelerin izi sürülerek incelenmiştir. Bu doğrultuda her başlık için ilgili sahneler kurgu bileşenleri doğrultusunda taranarak veriler elde edilmiştir. Hatalı olan görseller tekrar kontrol edilerek düzeltilmiştir. Filmler dijital video oynatıcı üzerinden izlenerek gerekli olan çekimlerin süreleri belirlenmiş ve süreler tekrardan dikkatli bir şekilde kontrol edilmiştir. Bu örnekler değerlendirilirken Bordwell ve Thompson’ın “Film Sanatı” eserinde yer alan prensipler çerçevesine bağlı kalınmıştır. Buna ilişkin, Yusuf Üçlemesi” filmleri incelenmesinde film kurgusunun boyutları, devamlılık kurgusu ve ses kurgusu teknikleri araştırmanın amacına uygun biçimde kuramsal boyutla koşut bir biçimde yürütülmüştür.

3.4. Çalışmanın Örneklem Seçimi

Bu çalışmada amaçlı örneklem tercih edilmiştir. John Creswell araştırma için kişi veya mekânların belirlenmesi, örneklem kim veya ne olabileceğine ilişkin tercihlerin yapılması gerekir (Creswell, 2013, s. 156) demektedir. Bu çalışmada Kaplanoğlu’nun “Yusuf Üçlemesi” filmleri örneklem olarak tercih edilmiştir. Bir devam niteliğinde olan bu filmler *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*’dan oluşmaktadır. Bu filmlerin belirgin kurgu yapısı ve işlevleri bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olan “Yusuf Üçlemesi”nin kurgu bağlamında biçimsel yönünün ortaya konması amaçlanmaktadır. Bağımsız sinemacıların sinema teknikleri, klasik tekniklerden farklılık gösterebilmektedir. Bu bağlamda bağımsız sinemacıların tekniklerinin irdelenmesi yönetmenlerin stillerinin ortaya konması açısından önemlidir. Türkiye’de yönetmen sineması ya da bağımsız sinemacılar olarak değerlendirilebilecek birçok yönetmen bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu,

Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem gibi birçok yönetmen bu kategoride değerlendirilebilir. Kurgu bağlamında birçok yönetmenin sinemasının çalışıldığı yapılan incelemelerde ortaya çıkmaktadır. Ancak Kaplanoğlu sinemasının bu bağlamda kapsamlı olarak incelenmediği, önceki çalışmalar kısmında değinildiği şekliyle literatürde bir eksiklik olduğu tespit edilmektedir. Bu doğrultuda diğer bağımsız sinemacılar gibi Kaplanoğlu'nun sinemasının da kurgu bağlamında çalışılması önem arz etmektedir.

Kaplanoğlu'nun filmografisinde, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Düşen Melekler* (2004), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010), *Buğday* (2017), *Bağlılık Aslı* (2019), *Bağlılık Hasan* (2021) yer almaktadır. Kaplanoğlu'nun filmleri arasından “Yusuf Üçlemesi” olan, *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* çalışmanın örneklemini olarak seçilmiştir. Bu filmler yönetmenin devamlılık arz eden ilk üçleme çalışmasını kapsamaktadır ve bu filmlerin Kaplanoğlu'nun sinemasında önemli bir yerde konumlandırıldığı düşünülmektedir. Bu üçlemenin kurgusundaki belirgin yapının ortaya çıkarılmasının önemli olduğu düşünüldüğünde, “Yusuf Üçlemesi”nin örneklem olarak seçilmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

3.5. Çalışmanın Kapsam ve Sınırlıkları

Kaplanoğlu kendi sinema tarzını oluşturmuş bağımsız yönetmenlerden birisidir. Kaplanoğlu'nun film stilini ortaya koyan çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Ancak yönetmenin filmlerine dair kurgu bağlamında çalışılmış herhangi kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu doğrultuda yönetmenin film stiline bir boyutu olan kurgunun çalışılması önem arz etmektedir. Ayrıca yönetmenin filmleri arasında “Yusuf Üçlemesi”nin özel bir konumu bulunmaktadır. Henüz tamamlanmamış olan “Bağlılık Üçlemesi” dışarda tutulduğu takdirde “Yusuf Üçlemesi” anlatı ve stil bakımından bir devamlılık arz etmektedir. Ayrıca “Yusuf Üçlemesi”nin” kurgu yapısının ortaya konması yönetmenin belirli bir dönemine de ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda, Kaplanoğlu sinemasında “Yusuf Üçlemesi” olarak bilinen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinin kurgu bağlamında biçimsel olarak incelenmesi bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı birçok film bulunmaktadır. *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Düşen Melekler* (2004), *Buğday* (2017), *Bağlılık Aslı* (2019), *Bağlılık Hasan* (2021) ve “Yusuf Üçlemesi” olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), Kaplanoğlu'nun filmografisinde yer almaktadır. *Herkes Kendi*

Evinde, Düşen Melekler, Buğday, Bağlılık Aslı, Bağlılık Hasan bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmaktadır. Bu çalışmada sadece “Yusuf üçlemesi” olarak bilinen *Yumurta, Süt* ve *Bal* filmleri ile çalışma sınırlandırılmaktadır. Film kurgusunun boyutları, devamlılık kurgusu, ses kurgusu vb. içerikler çalışmanın temelini oluşturmaktadır. “Yusuf Üçlemesi” filmleri bu temelde biçimsel yöntemle incelenmektedir

4. BULGULAR

Bu bölümde, *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri Bordwell ve Thompson'ın biçimsel yöntemi bağlamında incelenmektedir. Buna ilişkin filmler, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmektedir.

4.1. Yumurta Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulguları

Yumurta filmi, kurgu bağlamında biçimsel analizi; A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık ve ayrıca görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri çerçevesinde incelenmektedir.

4.1.1. Yumurta Filminin Konusu

Yusuf annesinin yaşadığı kasabadan uzak bir yerde İstanbul'da bir kitapevinde çalışmaktadır. Yusuf, annesinin öldüğünün haberini alır ve annesinin yaşadığı kasabaya döner. Annesinin cenaze merasiminin ardından annesinin yaşadığı eve gelir ve Ayla ile karşılaşır. Yusuf, Ayla ile tanıştıktan sonra annesinin bir adak sözünün olduğunu öğrenir ve Ayla ile bu sözü gerçekleştirmek için bir yolculuğa çıkarlar. Yusuf, annesinin sözünü yerine getirerek amacına ulaşır. Bundan sonra İstanbul'a gitmek için yola çıkar ancak gece araçtan indiği ve gezindiği esnada bir köpeğin saldırısına uğrar. Köpek, Yusuf'u yere düşürür. Köpek saatlerce Yusuf'un başında bekler. Sabah olduğunda köpek, Yusuf'un yanında değildir. Yusuf oradan uzaklaşır ve bu olaydan sonra Yusuf'un İstanbul'a gitmediği ve Ayla'nın yanına yani annesinin evine geri döndüğü anlaşılr.

4.1.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri

Film kurgusunun boyutlarından biri olan A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkilerinin *Yumurta* filminin çekimlerinde belirli bir biçimde uygulandığı görülmektedir. Buna ilişkin şekil, renk, aydınlatma vb. öğelerin görsel sürekliliği grafik ilişkileri bağlamında

ele alındığında *Yumurta* filminin biçimsel sistemi ortaya çıkmaktadır. *Yumurta* filminin bazı çekimlerde grafik ilişkileri, görüntülerde yer alan aynı biçimdeki nesneler ya da renkler arasında bir geçiş sağlayarak iki çekim arasında bir bağlantı meydana getirmektedir. Grafiksel ilişki *Yumurta* filminde Yusuf'un bulunduğu bir odanın penceresini kapatma çekimlerinde görülmektedir (şekil 1a, şekil 1b). Yönetmen, iç ve dış çekimde pencereyi göstererek, görsel benzerlik aracılığı ile iki çekim arasında grafiksel bir uyum meydana getirmektedir.



Şekil 4.1. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf pencereyi kapatır: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf pencereyi kapatır, başka bir açı

Yusuf eve elektrik tamiri için bir ustayı çağırır. Elektrik ustası sorunu giderdikten sonra evden ayrılır. Ustanın ayrılışından sonra Yusuf odanın bir köşesinde görülür. Odanın penceresi açık kalmıştır ve Yusuf üşüdüğünü hissettiren bir davranış sergiler. Yusuf oturduğu yerden kalkarak pencereye doğru yönelir. Odanın içinden yapılan çekimde Yusuf'un pencereyi kapatma eylemi başlar (şekil 1a). Bir sonraki çekimde kamera evin dışında konumlandırılmaktadır (şekil 1b). Pencere kapatma eylemi bu dış çekimde de sürdürülür. Ancak her iki çekimde de pencere görülmektedir. Görsel benzerlik dolayısı ile iki çekim arasında bir süreklilik meydana gelmektedir. Böylece iki çekim arasında grafiksel bir uyum ortaya çıkar. Dolayısıyla mekân ve zaman algısının sürekliliği de grafiksel bir ilişkinin sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Grafiksel uyum, mekânın tek bir parça halinde algılanmasıyla da ilişkilendirilebilir. Çekimler arasında görsel uyum, renkler ve aydınlatma aracılığı ile sağlandığında, mekânda da bir devamlılık işlevi görür. Buna ilişkin, *Yumurta* filminde kullanılan grafik ilişkisi renklerin ve aydınlatmanın uyumu bağlamında ortaya çıkmaktadır. Yusuf ve çocuk karakterin

bulunduğu sahnede renk geçişleri ve kullanılan aydınlatma yapısı bir bütünlük meydana getirmektedir (şekil 2a, şekil 2b).



Şekil 4.2. (a) *Yumurta* (2007), çocuk merdivenlerde oturmaktadır: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf'un çocuğa bakışı

Yusuf ve çocuk karakterin, Yusuf'un annesinin evinde karşılıklı durduğu sahnede, tanıtıcı çekime yer verilmemesi iki çekim arasındaki grafiksel uyumu önemli kılmaktadır. Çocuk karakter merdivenin bir basamağında oturmaktadır (şekil 2a). Hemen karşısında Yusuf ayakta beklemektedir (şekil 2b). İki çekim arasında hem aydınlatma açısından hem de renkler bağlamında bir uyumun olduğu görülmektedir. Yusuf'un tekli çekimindeki aydınlatma ile çocuk karakterin çekiminin aydınlatma yapısında benzerlik olduğu anlaşılmaktadır. Aynı biçimde bu iki çekim arasındaki renk uyumu da grafiksel bir ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Çocuk karakterin sağında arka planda duvarın rengi yeşildir (Şekil 2a). Yusuf'un bulunduğu yakın çekimde de aynı rengin devamı görülmektedir (şekil 2b). Her iki çekimde kullanılan ortak renkler bir grafiksel uyum meydana getirmektedir. Böylece karakterlerin bulunduğu mekân her ne kadar ayrı ayrı ekrana gelse de çekimler arasındaki grafik ilişkileri bütünlüklü bir yapıyı meydana getirmektedir.

Yusuf'un kümes de aradığı yumurta sahnesindeki çekimler arasında da renk unsuru ile ortaya çıkan grafiksel bir ilişkinin olduğu görülmektedir (şekil 3a, 3b).



Şekil 4.3. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf ve tavuk kümesi: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf ve tavuk kümesi, başka bir açı

Yusuf, yumurta almak için kümese gelir. Kümesin içine bakar ve kümeste bir şeyler arar. Bu çekimin görüntüsünde yeşil otların yaprakları görülmektedir (şekil 3a). Bir sonraki çekimde ise Yusuf etrafına bakınır (şekil 3b). Bu çekimde de yeşil otların yaprakları aynı şekilde görüntüde yer almaktadır. İki çekim arasında yer alan yeşil renkler bir bağlantı meydana getirmektedir. Grafik uyumunun renklerle sağlandığı bu çekimlerde, izleyiciye mekân algısı hakkında ipuçları verilmektedir. Burada çekimlerin birbiri ile bağlantısını işaret eden ve aynı mekân algısını pekiştiren bir yapı ortaya çıkmaktadır.

4.1.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler

Çekimler arasındaki ritmik ilişkiler, belirli bir düzen çerçevesinde meydana gelen bir yapıyı kapsamaktadır. Bu bağlamda *Yumurta* filminde ritimsel yapının nasıl denetlendiği önem arz etmektedir. Yusuf'un tıraş olduğu berber sahnesi yavaş bir tempoda aktarılmaktadır (Şekil 4a-4c).



Şekil 4.4. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf ve berber: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf ve berber: (c) *Yumurta* (2007), Yusuf yakın çekim, berber dükkânı

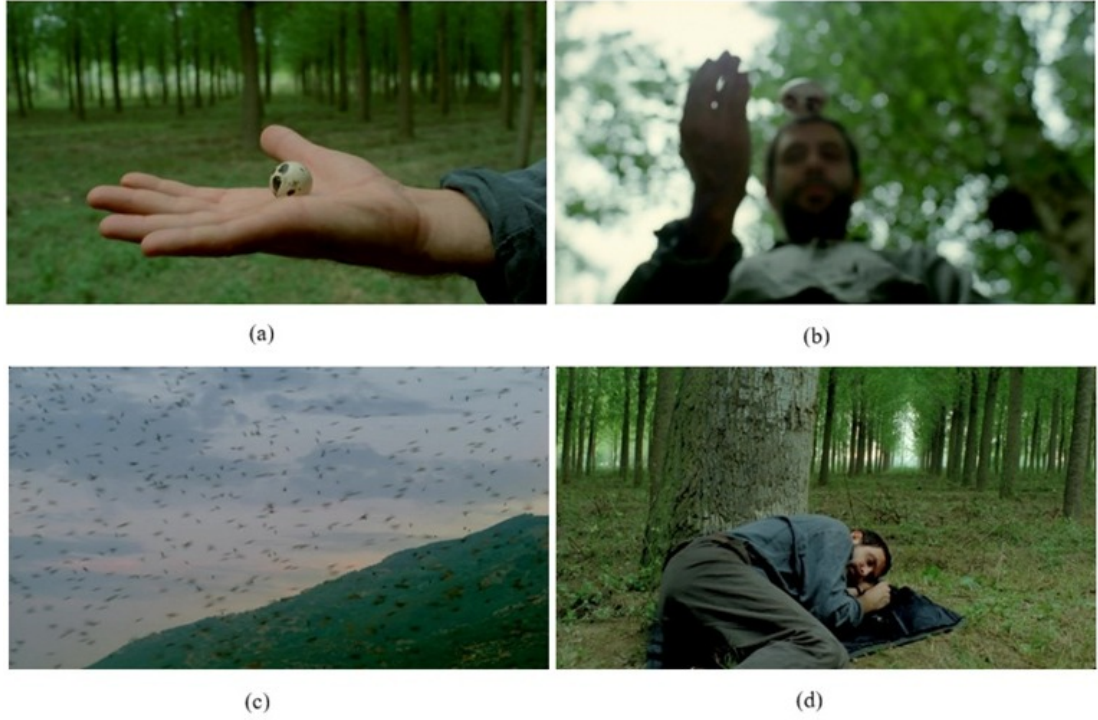
A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkilerde, çekimlerin süre düzeni ve temposu bağlamında değerlendirildiğinde, berber sahnesinin çekim süreleri şunlardan oluşmaktadır.

Çizelge 4.1. Yumurta Filminde Yer Alan Berber Dükkânı Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
4a	Berber dükkanında tıraş olan Yusuf ve berber ustasının aynadaki yansıması		00:14:27	00:14:38	11 sn.
4b	Tıraş eylemi biter ve Yusuf berber koltukluğunda beklemektedir	genel çekim	00:14:38	00:14:53	15 sn.
4c	Yusuf'un bekleme eylemi	yakın çekim	00:14:53	00:15:20	27 sn.

A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkilerde, çekimlerin süre düzeni ve temposu bağlamında değerlendirildiğinde, berber sahnesinin çekim süreleri şunlardan oluşmaktadır. Berber dükkanında tıraş olan Yusuf ve berber ustasının aynadaki yansıması çekiminin süresi (Şekil 4a), 11 saniyeden oluşmaktadır. Tıraş eyleminin bittiği ve Yusuf'un koltukta beklediği çekim (Şekil 4b), 15 saniye sürmektedir. Yusuf'un bekleme eyleminin yakın çekimi (Şekil 4c), 27 saniye sürmektedir. 53 saniye süren bu üç çekimin yavaş bir tempo algısı meydana getirdiği söylenebilir. 11, 15, 27 düzeni giderek artan sürelerle belirli bir örüntü barındırmaktadır. Ancak bu düzenin, sabit ya da giderek azalan sürelerin aksine temponun düştüğü ve sakinlik algısını pekiştirdiği bir yapıda sunulduğunu ifade etmek mümkündür.

Ritmin vurgu anlarını pekiştirmek için kurulan düzenle ilgili olarak *Yumurta* filminin sahnelerinde örnekler de bulunmaktadır. Buna ilişkin, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler doğrultusunda, *Yumurta* filminin Yusuf'un elinde düşen kuş yumurtası çekimi ve gök yüzünde uçan kuşların çekimi arasındaki ritmik ilişki değerlendirilebilir (şekil 5a-5d)



Şekil 4.5. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf elinde kuş yumurtasını tutar: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf'un elinden yumurta düşer: (c) *Yumurta* (2007), gök yüzünde uçuşan kuşlar: (d) *Yumurta* (2007), Yusuf uyumaktadır

Yusuf mezarlıktan ayrılır ve ağaçlık bir bölgeye gelir. Bir kuş yumurtasını avucunda hareket ettirir (şekil 5a). Kuş yumurtası elinden düşer (şekil 5b) ve gök yüzünde kaotik bir biçimde uçuşan kuşlar görünür (şekil 5c). Ardından bir ağacın altında uzanmış olan Yusuf, uykusundan uyanır (şekil 5d). Bu dört çekim anlatı itibari ile birbiri ile bağlantılı bir yapıda sunulmaktadır. Yusuf'un avucunda kuş yumurtasının bulunduğu çekimle (şekil 5a), Yusuf'un ağacın altında uyuduğu ve uyandığı çekimin arasında (şekil 5d) iki çekim yer almaktadır. Bu çekimler (şekil 5b, Şekil 5c) Yusuf'un elindeki yumurtanın kamera merceğine doğru düşen görüntüsü ve gök yüzünde uçuşan kuşların görüntüsüdür. Bu çekimler oldukça kısa sürelerden meydana gelmektedir. Bu iki çekim arasında vurgu bağlamında ritmik bir ilişkinin olduğu görülmektedir. Aşağıdaki çizelgede bu çekimlerin süre değerleri yer almaktadır.

Çizelge 4.2. Yumurta Filminde Yer Alan Yusuf ve Yumurta Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
5a	Yusuf'un elinde kuş yumurtası bulunmaktadır	yakın çekim	00:13:17	00:13:23	6 sn.
5b	Yusuf'un elinden yumurta düşer	yakın çekim	00:13:23	00:13:25	2 sn.
5c	Gökyüzünde uçuşan kuşların görüntüsü	genel çekim	00:13:25	00:13:26	1 sn.
5d	Yusuf ağacın altında uyumaktadır ve uyanır	orta çekim	00:13:26	00:13:40	14 sn.

Ritmik düzene ilişkin çekimler ele alındığında, Yusuf'un elinde kuş yumurtasını bulundurduğu çekim (şekil 5a), 6 saniyeden oluşmaktadır. Yusuf'un ağacın altında uyuduğu ve uyandığı çekim ise (şekil 5d) 14 saniye sürmektedir. Bu iki çekimde süre doğrultusunda gözle görülür bir fark bulunmaktadır, ancak bu çekimlerin arasında yer alan çekimler çok daha kısa bir sürede gerçekleşmektedir. Yusuf'un elinden düşen yumurta çekimi yaklaşık 2 saniye sürmektedir (şekil 5b). Benzer biçimde gökyüzünde uçuşan kuşların görüntüsü de yaklaşık olarak 1 saniye sürer (şekil 5c). İki çekimin ortasında yer alan kısa çekimlerin süreleri ortalama olarak birbirine eşit bir yapıda sunulmaktadır. Bu iki çekimin arasında ortalama sabit bir ritim olduğu görülür ve iki çekimin kısa sürmesi belirli bir durumu vurgulamak için kullanıldığına işaret etmektedir. Yusuf'un ruh hali, kırılan yumurta ve uçuşan kuşlar arasındaki ilişki ile anlatıldığı söylenebilir. Bu durumda kısa süren iki çekimin işlevi ortaya çıkmaktadır. Buna ilişkin her iki çekimin süresinin işlevi ritmik bir düzen içerisinde sunulmaktadır.

Yusuf'un epilepsi nöbeti geçirme sürecini aktaran çekimlerin ilişkisinde vurgu anları kısa çekimlerden oluşmaktadır (Şekil 6f-6h). Yusuf ve urgan bükme çekimlerinin görselleri (Şekil 6a-6l) ve çizelgesi aşağıda sunulmaktadır.



Şekil 4.6. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf urgan çıkırığının bulunduğu avluda telefon görüşmesi yapmaktadır: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf telefonla görüşme, urgancı ve urgan çıkırığı: (c) *Yumurta* (2007), urgancı ve urgan çıkırığı: (d) *Yumurta* (2007), Yusuf urgan çıkırığını izlemektedir: (e) *Yumurta* (2007), urgancı ve urgan çıkırığı: (f) *Yumurta* (2007), urgancı ve urgan çıkırığı: (g) *Yumurta* (2007), Yusuf urgan çıkırığını izlemektedir: (h) *Yumurta* (2007), urgan çıkırığı: (i) *Yumurta* (2007), Yusuf epilepsi nöbeti: (j) *Yumurta* (2007), Yusuf epilepsi nöbeti: (k) *Yumurta* (2007), Yusuf ve ona yardıma gelen urgancı: (l) *Yumurta* (2007), Yusuf ve urgancı

Çizelge 4.3. Yumurta Filminde Yer Alan Yusuf ve Çıkırık Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
6a	İlk çekimde Yusuf telefonla konuşarak eski bir yapının kapısından içeri girer	-	00:31:02	00:31:34	32 sn.
6b	Yusuf telefonla görüşme, urgancı ve urgan çıkırığı	Yusuf boy çekim	00:31:34	00:31:47	13 sn.
6c	Urgancı adamın çıkırıkla urgan bükme işinin görüntüsü	-	00:31:47	00:31:58	11 sn.
6d	Yusuf çıkırıkla urgan bükme eylemini izlemektedir	Yusuf orta çekim	00:31:58	00:32:12	14 sn.
6e	Adam çıkırıkla urgan bükmektedir	urgancı boy çekim	00:32:12	00:32:33	21 sn.
6f	Adam çıkırıkla urgan bükmektedir	urgancı orta çekim	00:32:33	00:32:39	6 sn.
6g	Çıkırıkla urgan bükme eylemini izleyen Yusuf	Yusuf orta çekim	00:32:39	00:32:40	1 sn.
6h	Çıkırığın vurgulanması	-	00:32:40	00:32:42	2 sn.
6i	Yusuf'un nöbet geçirip bayılma eylemi	-	00:32:42	00:32:57	15 sn.
6j	Yusuf'un yerdeki görüntüsü ve arka planda görülen urgancı	Yusuf yakın çekim	00:32:57	00:33:48	51 sn.
6k	Urgancının Yusuf 'u taşıma eylemi	-	00:33:48	00:34:55	67 sn.
6l	Urgancı ve Yusuf'un görüntüsü	-	00:34:55	00:35:31	36 sn.

Yusuf üstü açık bir avluya gelir. Bir urgancının urgan bükme eylemini seyrederek. Yusuf daha sonra bir nöbet geçirir ve bayılır (Şekil 6a-6l). Bu çekimlerin süre ilişkisi şu yapıda görülmektedir.

İlk çekimde Yusuf telefonla konuşarak eski bir yapının kapısından içeri girer. Telefonla konuştuğu bu çekim (Şekil 6a), 32 saniye sürmektedir. Başka bir açıdan Yusuf'un boy çekimi (Şekil 6b), 13 saniye sürmektedir. Urgancı adamın çıkırıyla urgan bükme işinin görüntülediği çekim (Şekil 6c), 11 saniye sürmektedir. Yusuf, urgan bükme eylemini izlemektedir ve bu orta çekim (Şekil 6d), 14 saniye sürmektedir. Adamın çıkırıyla urgan büküldüğü boy çekimi (Şekil 6e), 21 saniye sürmektedir. Çıkırıyla urgan bükme adamın diz çekimi (Şekil 6f), 6 saniye sürer. Çıkırıyla urgan bükme eylemini izleyen Yusuf'un orta çekimi (Şekil 6g), 1 saniye sürer. Çıkırığın vurgulandığı çekim (Şekil 6h), 2 saniye sürmektedir. Yusuf'un nöbet geçirip bayılma eyleminin çekimi (Şekil 6i), 15 saniye sürmektedir. Yusuf'un yerde uzandığı yakın çekimi ve araka plandaki urgancının görüntüsü (Şekil 6j), 51 saniye sürmektedir. Urgancının Yusuf 'u taşıdığı çekim (Şekil 6k), 67 saniye sürmektedir. Başka bir açıdan urgancı ve Yusuf'un görüntüsünün bulunduğu çekim (Şekil 6l), 36 saniye sürmektedir.

Yumurta filminde yer alan Yusuf ve çıkırı çekimleri 32, 13, 11, 14, 21, 6, 1, 2, 15, 51, 67, 36 saniye şeklinde sürelerden oluşmaktadır. Bu çekimlerden 67, 51, 36, 32, 21 diğer çekimlere nazaran uzun, 11, 13, 14, 15 orta uzunlukta, 1, 2, 6 kısa uzunlukta süreleri içermektedir. Bu sahnenin çekimlerinde vurgulama anları, kısa çekimlerden meydana gelmektedir. Yusuf'un çıkırığı izlediği ve çıkırığın vurgulandığı çekimler olan 6, 1, 2 kısa çekimlerden oluşmaktadır. Bu 6, 1, 2 düzeninin, vurgu anlarındaki gerilimi aktarmak amacıyla kurulduğu söylenebilir.

Yumurta filminin düğün etkinliği sahnesinin süreleri değişken bir yapıda sunulmaktadır (şekil 7a-7j). Bu çekimlerin süreleri karakterlerin hareketlerine göre şekillenmektedir. Düğün etkinliği çekimlerinin görselleri (şekil 7a-7j) ve çizelgesi aşağıda sunulmaktadır.



Şekil 4.7. (a) *Yumurta* (2007), yöresel dans: (b) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (c) *Yumurta* (2007), yöresel dans: (d) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (e) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Yusuf: (f) *Yumurta* (2007), yöresel dans: (g) *Yumurta* (2007), yöresel dans: (h) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Ayla: (i) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Yusuf: (j) *Yumurta* (2007), yöresel dansı izleyen Ayla

Çizelge 4.4. Yumurta Filminde Yer Alan Düğün Etkinliği Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
7a	Dans alanında yer alan bir erkek ve bir kadının oynadığı yöresel dans	orta çekim	01:11:23	01:11:48	25 sn.
7b	Yöresel dansı izleyen Ayla'nın görüntüsü	-	01:11:48	01:11:55	7 sn.
7c	Dans alanında yer alan bir erkek ve bir kadının oynadığı yöresel dans	genel çekim	01:11:55	01:12:05	10 sn.
7d	Yöresel dansı izleyen Ayla	Ayla yakın çekim	01:12:05	01:12:12	7 sn.
7e	Yöresel dansı izleyen misafirlerin ve aralarında arka planda konumlanan Yusuf'un görüntüsü	-	01:12:12	01:12:17	5 sn.
7f	Yöresel dans eden erkek ve kadının görüntüsü	orta çekim	01:12:17	01:12:22	5 sn.
7g	Dans alanında, dans eden kadının görüntüsü	orta çekim	01:12:22	01:12:25	3 sn.
7h	Yöresel dansı izleyen Ayla'nın görüntüsü	Ayla yakın çekim	01:12:25	01:12:32	7 sn.
7i	Yöresel dansı izleyen misafirlerin ve aralarında arka planda konumlanan Yusuf'un görüntüsü	-	01:12:32	01:12:39	7 sn.
7j	Yöresel dansı izleyen Ayla'nın görüntüsü	Ayla yakın çekim	01:12:39	01:12:46	7 sn.

Düğün etkinliği on çekimden oluşur. Toplam 83 saniye süren düğün etkinliğinin ritimsel yapısı değerlendirildiğinde, dans alanında yer alan orta çekimde görüntülenen bir erkek ve bir kadının oynadığı yöresel dansın süresi (şekil 7a), 25 saniye sürmektedir ve bu

çekim sahnenin en uzun süresini içermektedir. Bu çekimin ardından yöresel dansı izleyen Ayla'nın görüntüsü ekrana gelir ve bu çekim (şekil 7b), 7 saniye sürmektedir. Yöresel dansın genel çekimi (şekil 7c), 10 saniye sürmektedir. Yöresel dansı izleyen Ayla'nın yakın plan çekimi (şekil 7d), 7 saniye sürmektedir. Yöresel dansı izleyen misafirlerin ve aralarında arka planda konumlanan Yusuf'un bulunduğu çekim (şekil 7e), 5 saniye sürmektedir. Dans eden erkek ve kadının orta çekimi (şekil 7f), 5 saniye sürmektedir. Dans eden kadının orta çekimi (şekil 7g), 3 saniye sürmektedir. Bu çekim sahnenin en kısa çekimini oluşturur. Sahne içerisinde tekrar bir şekilde gösterilen, yöresel dansı izleyen Aylanın yakın plan görüntüsünün çekimi (şekil 7h), 7 saniye sürmektedir. Yöresel dansı izleyen misafirlerin ve aralarında arka planda konumlanan Yusuf'un bulunduğu çekim (şekil 7i), 7 saniye sürmektedir. Sahnenin son çekimi olan, yöresel dansı izleyen Aylanın yakın plan görüntüsü (şekil 7j), 7 saniye gibi bir sürede ekranda kalmaktadır. Bu çerçevede, müzik ve alkış eşliğinde süren düğün etkinliği kısaca, 25sn. 7 sn. 10 sn. 7 sn. 5 sn. 5 sn. 3 sn. 7 sn. 7 sn. 7sn. gibi bir akışı içermektedir. Buna ilişkin, ilk çekimden itibaren çoğunlukla azalan ve ardından artıp sabitlenen bir sürenin oluşturduğu değişken bir yapının olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu doğrultuda yönetmenin bu sahnede, çekim sürelerinin yapısının değişkenliğinin ön plana çıktığı bir yapıyı tercih ettiği görülmektedir. Sonuç olarak, yaklaşık 82 saniye süren ve 10 çekimden oluşan düğün etkinliği sahnesi, düzenli bir çekim süresinin azalması ya da çekim sürelerinin artması gibi bir dinamik yapının, aksiyonların hareketlerine göre düzenlediği şeklinde söylemek mümkündür.

4.1.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler

İki çekim arasında mekânsal ilişki, filmsel mekân bağlamında değerlendirildiğinde filmin kurgusunun alternatif bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Yusuf ve Ayla'nın adak için çıktıkları yolculukta Yusuf ve Ayla bir otelde kalmaya karar verirler. Bu otel sekansı filmsel mekân doğrultusunda değerlendirildiğinde, sahnede yer alan mekânın kurgu aracılığı ile nasıl meydana getirildiği anlaşılmaktadır (şekil 8a-8c).



Şekil 4.8. (a) *Yumurta* (2007), Ayla duvardaki fotoğraflara bakmaktadır: (b) *Yumurta* (2007), Ayla duvardaki fotoğraflara bakmaktadır: (c) *Yumurta* (2007), Ayla oyun alanına gelir

Otel sahnesinin ilk çekimi Ayla'nın duvarda asılı olan çerçeveli fotoğrafları izlemesi ile başlamaktadır. Ayla sırtı kameraya dönük bir şekilde duvardaki fotoğrafları incelemektedir (şekil 8a). Bu çekimin ardından ikinci çekimde Ayla çerçevenin ön planında orta çekimde konumlandırılır (şekil 8b). Arka planda otel resepsiyonu gözükmemektedir. Bu çekimde Ayla çerçevenin üst kısmına bakmaktadır. Aylanın yanına Yusuf gelir ve bir şeyler konuşurlar (şekil 8b). Ardından Yusuf oradan uzaklaşır ve Ayla tekrar çerçevenin üst kısmına bakmaktadır. Bir önceki çekimde yer alan Ayla ve duvardaki fotoğraf görüntüsü ve Yusuf'un geldiği çekim mekânın iki farklı tarafının gösterildiği çekimlerdir (şekil 8a, şekil 8b). Bu iki çekimin her birinin birbirinden bağımsız mekânları kullanarak oluşturmak da mümkündür. Nitekim bu mekândan Ayla'nın otelin başka bir köşesinde yer alan bardo masalarının bulunduğu salona gittiği çekim bu doğrultuda değerlendirilmesine daha iyi bir örnektir (şekil 8c). Bu salon, izleyicinin algısında otelin bir parçası gibi görünmektedir. Ancak bu çekimi yönetmenin otelin içinde ya da otelin dışında başka bir mekânı tasarlayarak da çekebilmesi mümkündür. Ayla'nın fotoğraf inceleme çekimleri de (şekil 8a-şekil 8b) aynı doğrultuda değerlendirildiğinde izleyici, parçaları bütünleştirerek aynı mekân algısına ulaşmaktadır. Buna ilişkin, aynı mekânın iki farklı çekiminin ilişkisi, her iki çekimde de Ayla'nın izleme eyleminin olması ile anlaşılmaktadır. Bu çerçevede, kurgu olanakları ile parçalar halindeki görüntüler izleyicinin algısında tamamlanarak bütünlüklü bir yapıya dönüşmektedir. Bir tanıtıcı çekiminin verilmediği bu sahnede kurgu olanakları ile mekânsal bir bütünlüğün sağlandığı görülmektedir.

Yumurta filminin tanıtıcı çekimle başlayarak diğer çekimlerle mekânsal bütünlüğü meydana getirdiği çekimlerde filmde yer almaktadır (şekil 9a-9c).



Şekil 4.9. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf ve elektrik dükkânı, Haluk dükkânı kapatmaktadır: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf’un omuz üstünden Haluk’un çekimi: (c) *Yumurta* (2007), Haluk’un omuz üstünden Yusuf’un çekimi

Yumurta filminde Yusuf ve elektrik ustasının görüştüğü sahne öncelikle tanıtıcı çekimle başlamaktadır (şekil 9a). Ardından karakterlerin omuz üstü orta çekimleri ile devam ettiği planların mekânsal bütünlüğü sağladığı görülmektedir (şekil, 9b, 9c). Bu çekimlerde Yusuf’un sokaktan gelişi ve elektrik ustasının dükkânı kapatma eylemi bir arada sunulur. Bu genel çekimde mekân bütün olarak sunulmaktadır ve sonraki çekimin görüntülerine bir referans oluşturur. Tanıtıcı çekimden sonra mekânın her bir alanının farklı parçalara bölünmesi genel çekimle bağdaştırıldığından, izleyicide bütünlüklü bir algının ortaya çıkmasına olanak sağladığı söylenebilir.

Mekânsal bütünlük karakterin baktığı yön ve bakılan nesne ilişkisinde de ortaya çıkmaktadır. Yusuf’un baktığı yön ve ardından gösterilen duvardaki fotoğraf görüntüsü arasında mekânsal bir bütünlük bulunmaktadır (şekil 10a, şekil 10b).



Şekil 4.10. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf’un annesinin fotoğrafına bakışı: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf’un annesinin duvarda asılı olan çerçeveli fotoğrafı

Yusuf’un fotoğrafa bakışı ve duvarda yer alan fotoğraf görüntüsü, aynı mekân algısına

işaret etmektedir (şekil 10a, şekil 10b). Yusuf’un “hanım ninemi bu?” dediği (şekil 10a) ve fotoğrafın üzerine (şekil 10b) bu konuşmanın bindirildiği aç-karşı aç şeklinde sunulan iki plan arasında bir uyumunun ortaya çıktığı gözlenmektedir. Bu iki plan arasındaki uyum izleyici algısında şekillenmektedir. Böylece Yusuf’un bakışı ve ilgi merkezindeki fotoğrafın gösterilmesi mekânda bir bütünlük algısı meydana getirmektedir.

4.1.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler

Zamansal ilişkilerde çekimler arasında bazı unsurlar öne çıkmaktadır. Bu unsurlar süre, düzen ve sıklık olarak ifade edilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233). Bu doğrultuda çekimlerin tekrarına dayalı olarak sıklık unsuru *Yumurta* filminde yer almazken, çekimler düzen bağlamında 1-2-3 biçiminde bir doğrusallıkla ilerlemektedir. Örneğin, oteldedeki sahnede Ayla’nın çekimleri, zamansal ilişkilerin düzen unsuru bağlamında 1-2-3 şeklinde bir yapıyı içermektedir (şekil 8a-8c). Ayla otelin resepsiyon bölümünde duvardaki fotoğraflara bakar (şekil 8a). Ayla’nın yanına Yusuf gelir aralarında bir konuşma geçer (şekil 8b). Daha sonra Ayla resepsiyon bölümünden ayrılır ve otelin başka bir mekânında görülür (şekil 8c). Bu çekimlerin düzeni 1-2-3 biçiminde meydana gelmektedir. Buna ilişkin, yönetmenin zamansal düzeni, doğrusal bir çizgide şekillenmektedir.

Zamansal ilişkilerde süre unsuru göz önüne alındığında, eksilti kurgusuyla ilişkili olan boş çerçeve tekniği, *Yumurta* filminde kullanılmaktadır. Ayla’nın, Haluk’tan ayrılıp kasabaya yöneldiği çekim ile Aylan’ın kadın arkadaşı ile konuştukları iki çekim arasında boş çerçeve tekniğinin uygulandığı gözlenmektedir (şekil 11a-11c).



Şekil 4.11. (a) *Yumurta* (2007), Ayla kasabaya dönüş; (b) *Yumurta* (2007), boş çerçeve, şekil a’daki çekimin devamı; (c) *Yumurta* (2007), Ayla ve kadın arkadaşı

Ayla ve erkek arkadaşı kasabadan uzak bir mekânda oturmuş konuşurlar. Daha sonra iki karakterin ayrıldıkları görülür. Ayla kasabaya doğru giderken bu çekim kesintisiz bir

biçimde sunulur (şekil 11a). Ayla bu çekimde çerçevenin sağına doğru hareket etmektedir. Ayla bir müddet sonra çerçeveden yürüyerek çıkar. Ayla'nın çerçeveden çıkışı ve birkaç saniyelik bir boş kadrajın ardından gece sahnesine geçildiği görülmektedir (şekil 11b, şekil 11c). İki komşu çekim arasında zamansal bir ilişki bulunmaktadır. Birinci çekim gündüz vaktinde gerçekleşirken ikinci çekim de ise gece olduğu görülür. Boş kadraj, zamanın geçtiğini aktaran bir biçimde sunulmaktadır. Böylece zamanda atlama boş kadraj tekniği ile pekiştirilmektedir.

Eksilti kurgusunun aynı sahne içerisinde ve kesme yöntemi ile uygulandığı kurgu biçimi de *Yumurta* filminin sahnelerinde görülmektedir. Yusuf'un gittiği avukatlık bürosuna ait çekimlerin eksilti kurgusu doğrultusunda uygulandığı anlaşılmaktadır (şekil 12a-12c).



Şekil 4.12. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf avukatlık bürosunda: (b) *Yumurta* (2007), avukatlık bürosunda bulunan görevli: (c) *Yumurta* (2007), Yusuf ve büro görevlisi

Bu çekimlerde Yusuf avukatlık bürosuna gelir ve avukatı sorar. Karşısındaki görevli avukatın olmadığını Yusuf'a iletir. Yusuf oradan ayrılacakken görevli yardımcı olabileceğini ifade eder. Yusuf bu teklifi kabul eder ve adamın karşısında yer alan sandalyede oturarak yapılacak işlemleri bekler. Bu sahne üç çekimden meydana gelmektedir (şekil 12a-12c). Birinci çekim, Yusuf'un avukatlık bürosunun kapısından içeri girdiği ve görevlinin omuz üstünden Yusuf'un orta çekiminin görüntülendiği planı oluşturmaktadır (şekil 12a). İkinci çekimde ise Yusuf'un bir parçasının çerçevede görüldüğü ve görevlinin boy çekim ölçeği ile çerçevede konumlandırıldığı plandan meydana gelmektedir (şekil 12b). Üçüncü çekim olan son çekimde ise Yusuf ve görevlinin orta çekimi görüntülenmektedir (şekil 12c). Birinci çekimle ikinci çekim arasında kesintisiz bir akış diyaloglar aracılığı ile sağlanmaktadır. İkinci çekim ile üçüncü çekim arasında zamanda eksilti yapılarak görüntülerin kurgulandığı görülmektedir (şekil 12b, şekil 12c). İkinci çekimde, görevlinin "buyurun çay ikram edeyim"

dediği konuşmadan sonra, Yusuf'un üçüncü çekimde sandalyede oturmuş şekilde çay içtiği görülür. Yusuf'un yürüyerek gelip sandalyeye oturması eyleminin olmadığı bu çekimler arasında zamanda atlama yapılarak bir eksilti kurgusuna başvurulduğu anlaşılmaktadır.

Eksilti kurgusunda, boş kadraj kullanımı dışında başka teknikler de kullanılmaktadır. Eksilti kurgusunda, farklı bir olayın çekimi de eksiltilen eylemin yerine geçebilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233-234). Bu teknik *Yumurta* filminde Yusuf ve Haluk'un çekimlerinde kullanılmaktadır (şekil 13a-13c).



Şekil 4.13. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf ve Haluk, Haluk'un salondan ayrılma eylemi: (b) *Yumurta* (2007), Haluk Zehra'nın evinin önünde yürümektedir: (c) *Yumurta* (2007), Yusuf pencere kenarında oturmaktadır

Haluk ve Yusuf salonda ayakta konuşmaktadırlar Haluk tamir ettiği elektriğin ücretini alarak salondan çıkar (şekil 13a). Bu çekimden sonra Haluk dışarda evin önünde görülür (şekil 13b). Haluk biraz yürüdükten sonra bekler. Ardından gelen çekimde Yusuf, evin bir köşesinde, pencere kenarında bir sandalyede oturmaktadır (şekil 13c). Yusuf'un Haluk'la konuştuğu çekim ile evin bir alanında sandalyede oturduğu çekim arasında yürüme çekimi bulunmamaktadır (şekil 13a, şekil 13c). Yusuf'un evin başka alanına geçişi izleyiciye gösterilmemektedir. Buna ilişkin olarak Haluk'un dışardaki yürüme eylemi (şekil 13b), Yusuf'un yürüme eyleminin yerine geçer. Böylece bu teknikle izleyicinin algısı yönlendirilmektedir. İzleyicinin algısında oluşacak olan aksiyonda eksiltme bu teknik aracılığıyla ortadan kalkmaktadır.

4.1.6. Mekânsal Devamlılık

Devamlılık kurgusu, zaman ve mekânda kesintisiz bir akışı sağlamak amacı ile belirli prensiplere dayandırılmaktadır. Açı-karşı açı, hareket uyumu, bakış uyumu ve aksiyon uyumu, mekânın devamlılığını sağlarken, düzen, süre, sıklık ise zamansal devamlılığın

önemli unsurları olarak ön plana çıkmaktadır. *Yumurta* filminin bu bağlamda birçok klasik kurgu prensipleri ile değerlendirilmesi mümkündür. Buna ilişkin, *Yumurta* filminde yer alan çekimler adı geçen devamlılık faktörleri çerçevesinde ele alınmaktadır.

180 derece kuralı, çerçeve içi yönelimin sürekliliğini içermektedir. Çekimlerde aksiyon aksının hep aynı tarafından çekim yapılmasını içeren bu prensibe (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236) bağlı kalındığında, çerçeveye giriş ve çıkışlarda bir uyum meydana gelir. *Yumurta* filminin çerçeve içi yöneliminin biçimsel yapısı Yusuf'un semt pazarındaki yürüme çekimlerinde ortaya çıkmaktadır (şekil 14a-14d).



Şekil 4.14. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf pazar alanında çerçevenin sağına doğru yürümektedir: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf pazar alanında çerçevenin sağına doğru yürümektedir: (c) *Yumurta* (2007), Yusuf çerçevenin soluna doğru yürümektedir: (d) *Yumurta* (2007), Yusuf çerçevenin sağından kadraja girer

Yumurta filminde Yusuf'un kasabaya dönüş için yaptığı uzun yolculuğun sonunda kasabaya varmıştır. Ancak evin yolu üzerinde semt pazarı kurulduğundan yoluna yaya olarak devam eder. Yusuf aracını park edip annesinin evine doğru yürüdüğü yürüme sekansı, çerçeve içi yönelimi doğrultusunda değerlendirildiğinde aksiyon aksının iki farklı şekilde kurulduğu anlaşılmaktadır (şekil 14a, 14c). Birinci aksiyon aksı, Yusuf'un aracını park edip

ve araçtan çıkarak evine doğru yürüdüğü çekimde kurulmaktadır. Yusuf araçtan indikten sonraki ilk çekimde (şekil 14a) kurulan aksiyon aksında hareket çerçevesinin solundan sağına doğru gerçekleşmektedir (şekil 14a). Bu ilk çekimde Yusuf çerçevesinin sağına doğru hareket ederken bir sonraki çekimde de çerçevesinin sağına doğru hareket eder (şekil 14b). Bu iki plan arasında, çerçeve içi yönelim bağlamında aks kuralına uyulduğu görülmektedir. İkinci çekimde Yusuf, semt pazarının başka bir sokağına doğru yürür. Yürüme sekansının birinci ve ikinci çekiminde Yusuf'un hareket yönü aynı doğrultuda gerçekleşirken, üçüncü çekiminde yeni bir aksiyon aksı kurulmaktadır. Bu çekimde, ilk iki çekimin tersi bir yönde kamera konumlandırılmaktadır (şekil 14c). Aksiyon aksının değiştiği bu üçüncü çekimde Yusuf'un hareket yönü ikinci çekimde döndüğü sokağın devamı gibi algılanan bir biçimde başlamaktadır ve ardından Yusuf yeni bir sokağa girerek yoluna devam eder. Yusuf bu üçüncü çekimde çerçevesinin soluna doğru hareket eder. Her ne kadar çerçeve içi yönelim değişse de Yusuf'un geldiği sokağın gösterilmesi doğrultusunda bu çerçeve içi yönelimin değişmesinin (aks atlaması) herhangi bir kafa karışıklığına neden olmadığı söylenebilir. Yürüme sekansında kurulan ikinci aksiyon aksı Yusuf'un annesinin evine doğru yürüdüğü çekimde de korunur. Yusuf çerçevesinin sağından giriş yaparak evin dış kapısından içeri girer (şekil 14d). Böylece yürüme sekansı iki defa aksiyon aksının kurulduğu bir yapıda gerçekleşmektedir. Sonuç itibari ile bu yürüme sekansının çerçeve içi yöneliminde, klasik kurgu anlayışına yer yer uyulduğu ancak uyulmadığı taktirde ise izleyiciye sokak dönemeçlerinin gösterilmesi ile kafa karışıklığının ortadan kalktığı ve bu doğrultuda mekânsal devamlılığın korunduğu biçiminde ifade edilebilir.

Bakış çizgisinin sürekliliği 180 derece kuralı çerçevesinde değerlendirildiğinde, *Yumurta* filminde bu kurala yaygın olarak uyulduğu görülmektedir. Bu prensipte bakış uyumu temel alınmaktadır. Karşılıklı konuşan karakterlerin bakışları 180 derece kuralı esas alınarak gerçekleştirilmektedir. Bu uyum, şekil 15a-15c arasındaki görsellerde görülmektedir.



Şekil 4.15. (a) *Yumurta* (2007), Ayla'nın omuz üstünden Yusuf'un çekimi: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf'un omuz üstünden Ayla'nın çekimi: (c) *Yumurta* (2007), Yusuf ve Ayla ikili çekim

Yusuf'un Ayla ile konuştuğu sahnede bakış uyumu, 180 derece kuralı esas alınarak gerçekleştirilmektedir. Yusuf ve Ayla'nın evin bir odasında yan yana koltuklarda oturdukları konumları ilk planda olduğu gibi son planda da ikili çekimde görülmektedir (şekil 15c). Yusuf çerçevenin sağında, Ayla ise çerçevenin solunda yer almaktadır (şekil 15c). Buna ilişkin olarak omuz üstü çekimlerde Yusuf, Ayla'ya baktığında çerçevenin sağına bakarken (şekil 15a), Ayla ise Yusuf'a baktığında çerçevenin soluna bakmaktadır (şekil 15b). Karakterlerin mekân içerisindeki konumlarında bir kere kurulan aks çizgisine diğer çekimlerde de uyulduğu görülür. Tüm sahnede yer alan çekimler bir defa kurulan aks çizgisi esasına dayanmaktadır. Bu yönü ile bu sahnenin biçimsel yapısının klasik kurgu prensibi ile örtüştüğü ve mekânsal devamlılığın sağlandığı anlaşılmaktadır.

180 derece kuralı bağlamında değerlendirilebilecek başka bir örnek ise öğretmen ve Yusuf'un diyaloglu sahnesinde görülmektedir (şekil 16a-16c).



Şekil 4.16. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf ve Gül: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf'un tekli çekimi: (c) *Yumurta* (2007), Gül'ün tekli çekimi

Yusuf'un annesinin evinin bir odasında geçen bu sahnede Yusuf ve öğretmenin (Gül) karşılıklı konuşmaları ikili ve tekli çekimlerden oluşmaktadır (şekil 16a-16c). Bu

sahnede tekli çekimler açılı ve karşı açılı biçiminde birbirini izler. Bakış uyumunun dikkate alındığı bu sahnede 180 derece aks çizgisi doğrultusunda çekimler gerçekleştirilmektedir. İkili çekimde Yusuf çerçevenin sağında, kadın öğretmen ise çerçevenin solunda yer alır (şekil 16a). Bu konumları her çekimde korunurken, bakış yönleri de sahne süresince değişmemektedir. Yusuf her zaman çerçevenin soluna (şekil 16b), kadın öğretmen ise çerçevenin her zaman sağına bakmaktadır (şekil 16c). Bu prensipten hareketle, bu sahnede karakterlerin her zaman bakış uyumunun ve karakterlerin konumlarının mekân içindeki uyumunun korunduğu görülmektedir. Böylece yönetmenin 180 derece kuralına uyarak mekânsal devamlılığı sağladığı anlaşılmaktadır.

Mekânda devamlık çerçevesinde aksiyon uyumuna da *Yumurta* filminde yer verilmektedir. Mekânda devamlılık, iki plan arasında yer alan aksiyonda uyumu da kapsamaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 240). İki plan arasındaki hareket ilişkisi, Yusuf ve annesinin bulunduğu sahnede yer alan Yusuf'un yakın çekimi ve komşu çekim olan ikili çekimde ortaya çıkmaktadır (şekil 17a, şekil 17b).



Şekil 4.17. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf vefat eden annesinin yanında: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf vefat eden annesinin yanında

Yusuf, annesinin bulunduğu odada bir sandalyede oturmaktadır. Annenin üzerinde beyaz bir örtü bulunur ve bu çekimde anne arka planda konumlandırılır. Yusuf'un yakın çekimde konumlandırıldığı bu planda Yusuf netsiz görünürken, arka plan net olarak sunulur (şekil 17a). Ardından Yusuf bakışını başka bir yöne çevirdiğinde, odak Yusuf'un yakın çekimine kaydırılır. Yusuf, bakışını tekrar annesine yönelttiği esnada plan değişir (şekil 17b). Böylece Yusuf'un kafa hareketi komşu planda da devam eder. Yakın çekim ve ikili

çekimden oluşan bu iki plan arasında mekânın kesintisiz bir uyumunun ortaya çıktığı görülür. Klasik kurgu bağlamında, hareketin iki plan arasında bölüştürülmesi kesmeyi gizlediği gibi kesintisiz bir akış ile mekânda bir devamlılık sağlar.

Benzer biçimde aksiyonda uyum prensibi mezarlık sahnesinde de görülmektedir. Bu sahnede yer alan bir çocuğun iki plan arasındaki hareketi, mekânsal bir uyum sağlamaktadır (şekil 18a, şekil 18b).



Şekil 4.18. (a) *Yumurta* (2007), çocuk, Zehra'nın mezarını sulamaktadır, uzak çekim: (b) *Yumurta* (2007), çocuk, Zehra'nın mezarını sulamaktadır, genel çekim

Yusuf'un annesi mezara defnedildikten sonra Yusuf'un yanında bulunan çocuk, mezarın üzerine su dökmek için çeşmeden su taşıma kabı ile su getirir. Genel planda çocuk, Yusuf'un bulunduğu alana doğru hareket eder. Yusuf annesinin mezarı başında çömelmiş bir şekilde beklemektedir (şekil 18a). Yusuf'un hareketsiz olduğu planda çocuğun hareketinin, bir sonraki plana geçişi belirleyen temel unsur olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bir sonraki planda çocuğun hareketi kısa bir süre de olsa devam eder (şekil 18b). İki plan arasında gerçekleşen bu aksiyon uyumunun mekânsal bir ilişkiyi sağladığı görülür. Buna ilişkin olarak bu iki plan arasındaki kesintisiz akışın kesmenin gizlenmesi veya kurgunun hissedilmemesi ilkesi ile örtüştüğü söylenebilir.

4.1.7. Zamansal Devamlılık

Zamansal devamlılık bazı faktörlerle sağlanabilir. Bu faktörlerden aksiyon uyumu ve diegetic ses zamansal devamlılık meydana getirir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 249). Buna ilişkin olarak *Yumurta* filminde bu faktörlerden ilki olan aksiyon uyumu, Yusuf'un aracına bindiği ve kapıyı kapattığı çekimlerde gözlenmektedir (şekil 19a, şekil 19b). Bu iki

çekim arasında mekânsal devamlılık olduğu gibi zamansal devamlılık da ortaya çıkmaktadır.



Şekil 4.19. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf otomobilin kapısını kapatırken, genel çekim: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf otomobilin kapısını kapatırken, orta çekim

Bu çekimlerde Yusuf, aracına binmek için hazırlık yapar. İlk çekim genel bir görüntü ile sunulur. Yusuf aracının kapısını açarak içeri girer (şekil 19a). İkinci çekimde Yusuf aracın içindedir ve bu çekim, orta plan olarak gösterilmektedir (şekil 19b). Yusuf'un birinci çekimde araç kapısını kapatma eylemi bu ikinci çekimde de devam eder. Burada yer alan aksiyon iki çekim arasında bölüştürülerek iletilmektedir. Buna ilişkin olarak iki çekim arasında eksilti kurgusuna yer verilmemektedir. Dolayısıyla zamansal bir boşluk bulunmadığından kesintisiz bir akış meydana gelmektedir. Bu bağlamda, bu iki çekim arasında aksiyonun uyumu hem mekânsal hem de zamansal devamlılığı sağladığı görülür.

Zamansal devamlılığın *Yumurta* filminde diegetic ses biçimi ile de sağlandığı görülmektedir (şekil 20a-20d).



Şekil 4.20. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf kuyudan çıkmaya çalışır: (b) *Yumurta* (2007), kuyu su tulumu: (c) *Yumurta* (2007), kyunun uzakdan görünümü: (d) *Yumurta* (2007), kuyuya yakın bir yol

Yusuf bir kyunun içinden yukarıya doğru tırmanmaya çalışır ama kuyudan hiçbir şekilde çıkamaz (şekil 20a). Yusuf kuyuda bulunan su tulumunun ipini kullanarak yukarı çıkmaya çalıştığı ama başaramadığı görülür. Yusuf bu su tulumunun ipini çekiştirerek (şekil 20b) çingiraklı sesi çevreye duyurmaya çalışır. Bu hareket, kuyu içerisindeki çekimde gösterildiği gibi dış çekimde de devam eder. Bu dış çekim, genel planda aktarılırken kyunun bir detayı görülmektedir (şekil 20c). Su tulumun çekiştirilerek çıkarılan çingiraklı sesi, genel planda kuyu detayının görüldüğü çekimde de sürmektedir. Bu çekimde Yusuf, “kimse yok mu?” şeklinde seslenir. Bu dış çekimdeki sesler bir sonraki komşu çekimde de devam etmektedir. Boş bir yolun görüntüsü olan bu çekimde Yusuf’un seslenişi duyulur (şekil 20d). Kyunun içinden yapılan su tulumunun çıkardığı seslerin dış çekimde devam etmesi ve ayrıca kuyu detayının görüldüğü genel çekim ile kimsenin olmadığı yol çekimi arasındaki Yusuf’un seslenişi, zamansal bir bağlantı ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlantı ise diegetic sesler aracılığı ile meydana gelmektedir. Dolayısıyla su tulumunun iple çekiştirilerek duyulan sesler ile Yusuf’un çıkardığı sesler çekimler arasında zamansal bir devamlılık meydana

getirmektedir.

Klasik kurgu tekniğinin mekân ve zamanı işleme biçimi belirli prensiplere dayanmaktadır. Bu prensiplerde mekân ve zaman algısı kurgu tekniği ile inşa edilebilmektedir. Farklı mekân ve zamanda çekilen görüntüler bir araya getirilerek, zaman ve mekân algısı meydana getirilir.

Yumurta filminde, mekân ve zamanın kurgu aracılığı ile inşa edilmesinin yanında mekân ve zamanın kesintisiz bir biçimde aktarıldığı plan sekans tekniği de kullanılır (şekil 21a, şekil 21b).



Şekil 4.21. (a) *Yumurta* (2007), Zehra'nın tarlada yürüme çekimi: (b) *Yumurta* (2007), Zehra'nın tarlada yürüme çekimi (a çekiminin devamı)

Bu plan sekans tekniği filmin ilk çekiminde kullanılmaktadır. Bu uzun çekim, Zehra'nın yürüme planı, farklı çekim ölçeklerini ve kamera hareketlerini içermektedir. Bu çekimde Zehra uzak bir noktadan kameraya doğru yürüyerek gelir (şekil 21a). Daha sonra kameranin önünde yakın çekim konumundayken bekler ve ardından yürüyerek çerçeveden çıkar. Kamera yatay çevrinme ile kadının yürüdüğü tarafa hareket eder. Zehra bu defa aksi yönde yürüyerek kameradan uzaklaşır (şekil 21b). Yalnızca bir uzun çekimden oluşan bu sekans, kadının tamamen uzaklaşması ile sona erer. Plan sekans tekniğinin kullanıldığı bu çekimde mekân ve zaman kesintisiz bir biçimde aktarılmaktadır. Yönetmen kurguya alternatif bir teknik kullanarak, karakterin hareketini gerçek zamanda ve müdahalesiz bir biçimde sunmaktadır.

4.1.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkisi

Ses unsurları, görüntüler arasında bir devamlılık işlevi görürler. Diyaloglar, müzik,

ortam sesleri ve ses efektleri iki çekim arasında bir bağlantı kurar. *Yumurta* filminde çok sayıda ses ve görüntü ilişkisi örneği bulunmaktadır. Filmin ilk çekimi ve film başlığının görüntüsünü bu bağlamda değerlendirmek mümkündür (şekil 22a, şekil 22b).



Şekil 4.22. (a) *Yumurta* (2007), Zehra ağaçlara doğru yürümektedir: (b) *Yumurta* (2007), filmin başlığı

Yusuf'un annesinin (Zehra'nın) yürüme çekimi ile film başlamaktadır (şekil 22a). Bu çekimde çeşitli sesler görüntüye eşlik eder. Köpeklerin havlama sesleri, kuş cıvıltıları bu çekimin başat sesleridir. Bu sesler hem mekân hakkında bilgi sunarken hem de bir sonraki görüntü ile de bağlantı kurmaktadır. Uzun bir çekimle elde edilmiş bu görüntüde Yusuf'un annesi (Zehra), ağaçların bulunduğu yöne doru yürüyerek (şekil 22a) görünür alandan çıkar. Duyulan ortam sesleri filmin adının ortaya çıkması ile de devam eder. *Yumurta* yazısının bulunduğu görüntüde yer alan ortam sesleri (şekil 22b) bir önceki çekime aittir. Bu ortam sesleri iki plan arasında ve filmin bütünü hakkında bir çağrışım yapmaktadır. Filmin adının ve kuş cıvıltısı seslerinin bir arada sunulması bir işlevi yerine getirmektedir. Filmde yaşanacak olayların, seslerin duyulduğu mekânda yani kasabada geçeceği ya da ilerde Yusuf'un elinde bulunan kuş yumurtası bağına göndermede bulunduğu şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Yusuf İstanbul'da yaşadığı halde kasabaya geri döner ve asıl hikâye burada devam eder. Ses unsurları böylelikle iki plan arasında bir bağlantı kurarak bir işlevi yerine getirmektedir.

Ses unsurlarından biri olan müzik de tıpkı ortam sesleri gibi mekânsal devamlılığa hizmet etmektedir. *Yumurta* filminde müzik, iki plan arasında bir işlevi meydana getirir. Buna ilişkin olarak Yusuf ve kitapevine gelen bir kadının çekimlerinde diegetic müzik çekimler arasında mekânsal devamlılık sağlamaktadır (şekil 23a, şekil 23b).



Şekil 4.23. (a) *Yumurta* (2007), kitapevi, bir kadın kitaplara bakmaktadır: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf kitapevinde

Yusuf'un kitabevinde bulunduğu sahne birçok çekimden oluşmaktadır. Bu sahneden iki komşu çekim görseller aracılığıyla yukarıda sunulmuştur (şekil 23a, şekil 23b). Bu sahnede bir fon müziği duyulur. Bu ses, ön planda konumlandırılmış olan müzik aygıtından gelmektedir. Buna ilişkin olarak kaynağı belli olan bu ses yani diegetic müzik, planlar arasında bir kesintisizlik meydana getirmektedir. Bu sahne çeşitli planlara bölündüğünden mekân kurgu aracılığı ile inşa edilmektedir. Kitapevinin farklı alanları çekimlerle parçalandığından tek bir mekân algısının oluşması müzik aracılığı ile pekiştirilmektedir. Böylece ses unsuru olan müzik, planlar arasında bir devamlık meydana getirme işlevini üstlenmektedir.

Ses unsurunun mekânın bütünlüğünü ve kesintisizliğini sağladığı başka bir örnek ise Yusuf ve Ayla'nın karşılaştığı çekimlerde görülmektedir (şekil 24a- şekil 24d).



Şekil 4.24. (a) *Yumurta* (2007), Yusuf Zehra'nın evindeki Ayla ile karşılaşmasının öncesi: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf, Ayla'yı izlemektedir: (c) *Yumurta* (2007), Ayla mutfakta çalışırken Yusuf'u fark eder: (d) *Yumurta* (2007), Ayla ön planda Yusuf arka planda görülür

Yusuf dışardan evin salonuna girdiğinde mutfaktan bulaşık yıkama sesleri duyulur. Evin salonunda duyulan bu sesler (şekil 24a) birkaç çekim içerisinde yine devam eder. Yusuf'un kapı eşiğinde durduğu yakın çekimi (şekil 24b), Ayla'nın Yusuf'u fark ettiği yakın çekimi (şekil 24c) ve Ayla'nın Yusuf'la birlikte çerçevede konumlandırıldığı bu çekimde (şekil 24d) su sesi duyulmaktadır. Bu çekimlerde ortam sesi planlar arasında kesintisiz bir akış sağlayarak zamansal bir devamlılık meydana getirmektedir.

Ses unsurlarının farklı görüntüler arasındaki ilişkisi, Ayla ve süt satıcısının çekimlerinde de görülmektedir. İki çekim arasında bir devamlılık sağlayan ses unsuru, Ayla'nın bulunduğu çekim ile süt düğümü arasında bir bağlantı kurulmasını sağlar (şekil 25a, şekil 25b).



Şekil 4.25. (a) *Yumurta* (2007), Ayla’nın ayna karşısındaki hazırlığı: (b) *Yumurta* (2007), Zehra’nın evinin önünde yer alan sütçü ve süt düğümü

Ayla’nın ayna karşısında hazırlandığı çekimde, dışarıdan geldiği anlaşılan bir ses duyulur (şekil 25a). Bu sesin kaynağı bir sonraki çekime aittir. Süt satıcısının “Süt, süüt!” sesleri, Ayla’nın görüntüsü üzerine bindirilir ve sonraki çekimde bulunan süt güğümü arasında bir bağlantı kurar (şekil 25b). Süt güğümünün bulunduğu çekimin ardından Ayla süt satıcısından süt alır. Bu iki çekimde (şekil 25a, şekil 25b) ses unsurunun bir işlevi bulunmaktadır. İki çekim arasında bir devamlılık oluşturan ses unsuru, zamanın ve mekânın kesintisiz akışını pekiştirmektedir.

Yumurta filminde ses köprüsünün etkili bir şekilde kullanıldığı uygulama biçimi adaklık koyun çekimlerinde görülmektedir (şekil 26a, şekil 26b).



Şekil 4.26. (a) *Yumurta* (2007), adaklık koyun ve Yusuf: (b) *Yumurta* (2007), Yusuf ve kasap.

Yusuf ve Ayla, Zehra’nın adağını yerine getirmek için bir koyun satın alırlar. Koyunu getirdikleri mekânda, Yusuf’un koyunu sakinleştirdiği dış çekimde, zikir sesleri duyulur

(şekil 26a). Bu seslerin kaynağı bir sonraki çekime aittir. Sonraki çekimde kasap ve Yusuf'un görüntüsü ekrana gelir (şekil 26b). Ses köprüsünün etkin bir şekilde kullanıldığı bu iki çekim arasında bir bağlantı ortaya çıkmaktadır. Buna ilişkin ses köprüsü bir sonraki çekim hakkında (şekil 26b) bir ipucu vererek bir işlevi yerine getirmektedir.

4.2. Süt Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulguları

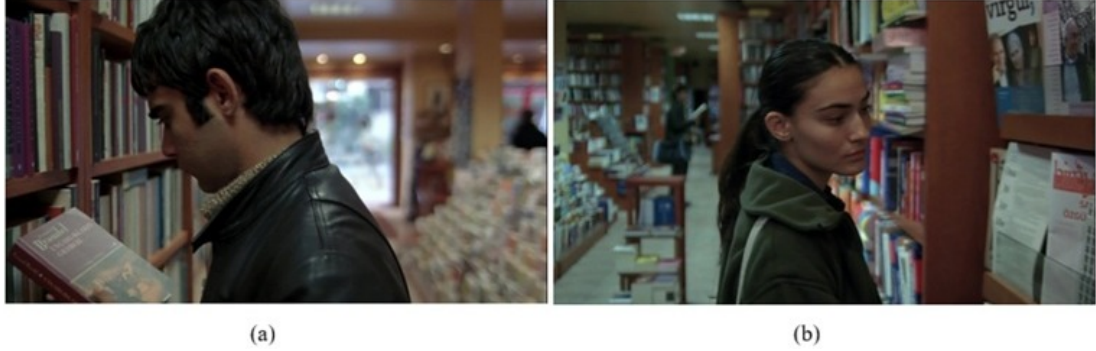
A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri *Süt* filmi çerçevesinde değerlendirilmektedir.

4.2.1. Süt Filminin Konusu

Süt filmindeki olaylar Ege'nin bir kasabasında geçer ve film, Yusuf'un annesi ile yaşadıkları sıkıntıları konu edinir. Yusuf ve annesi Zehra süt ve ürünlerini satarak geçimini sağlamaktadır. Yusuf ve Zehra mahalle pazarında kendi ürettikleri süt ürünlerini satmaya çalışırken, Yusuf'un evleri dolaşarak da süt satmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Yusuf aynı zamanda şiirle de ilgilenir. Yusuf şiirlerini gönderdiği derginin eline ulaşması için de çabalamaktadır. Buna ilişkin Yusuf kendi yazdığı şiirleri hakkında öğretmenin neler düşündüğünü de merak etmektedir. Ancak Yusuf'un öğretmeni Yusuf'u pek kayda almamaktadır. Ayrıca Yusuf'un annesinin kasabanın tren garında çalışan görevliyle de bir gönül ilişkisi bulunmaktadır. Bunlar yaşanırken, Yusuf'un askerliğe gitmek için muayene zamanı da gelmiştir. Yusuf askerlik muayenesi için İzmir'e gider. Ancak Yusuf'un muayene sonucu onun istediği şekilde sonuçlanmamıştır. İzmir'de bulunduğu dönemde bir kitap evinde bir kadınla tanışır. Kadınla görüşmek için bir randevu ayarlar ancak görüşüp görüşmediği belli olmadan Yusuf'un yaşadığı kasabaya geri döndüğü anlaşılır. Yusuf'un İzmir'den döndüğü kasabada gelişen olaylar onu daha da zor bir sürecin içine sokar. Yusuf evlere süt satmak için gittiğinde müşterilerinden olumsuz dönütler almaktadır. Yusuf annesi Zehra'nın tren garında çalışan bir adamla gönül ilişkisinin olduğunu öğrenir ve bu durumdan oldukça etkilenir. Bu süreçte epilepsi nöbeti geçirerek motosikleti ile kaza yapar. Yusuf bu yaşananların sonucunda maden işine girer ve orada çalışmaya başlar. Gece maden işçilerinin çalıştığı alanda Yusuf'un görüntüsü ile film sona erer.

4.2.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri

Grafiksel ilişkiler bağlamında, şekil, renk ya da hareketlerçekimler arasında ya bir uyumu ya da kontrast bir durumu sağlayabilmektedir. *Süt* filmi grafiksel ilişkiler bağlamında ele alındığında Yusuf ve bir kadının kitapevindeki çekimleri kontrast bir yapıyı içermektedir (şekil 27a, şekil 27b).



Şekil 4.27. (a) *Süt* (2008), Yusuf kitapevinde: (b) *Süt* (2008), Semra ve Yusuf

Yusuf'un İzmir'de bulunduğu dönemde askerlik muayenesinden sonra bir kitap evine uğrar. Kitapevinin ilk çekiminde Yusuf kitap rafları arasından bir kitap alır (şekil 27a). Bu çekimde Yusuf yakın çekimde konumlanmaktadır. Kitap evine bir kadın (Semra) gelir. Bu kadın Yusuf'un dikkatini çeker. Kadının ön planda olduğu çekimde, Yusuf arka planda gözükmektedir (şekil 27b). Kitaplığın bulunduğu konum her iki çekimde de çerçevenin farklı noktalarında konumlandığından bir kontrast durum ortaya çıkmaktadır. Yusuf'un ön planda bulunduğu çekimde kitaplıklar çerçevenin sol köşesinde yer alırken, kadının ön planda olduğu çekimde ise kitaplıklar çerçevenin sağında yer almaktadır. Ancak her iki çekimde grafiksel kontrast yine de bir grafiksel devamlılık sağlamaktadır. Buna ilişkin bu çekimlerdeki grafiksel ilişkinin, izleyicinin iki çekimde yer alan kitaplığın konumlarının karakterlerin doğru algılanmasını sağlama işlevini yerine getirdiği söylenebilir.

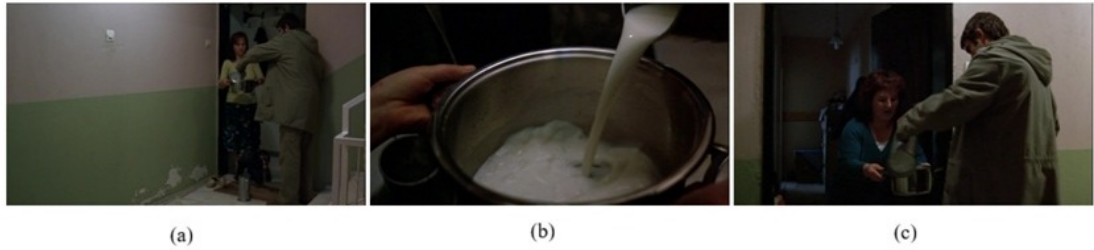
Grafiksel ilişkiler *Süt* filminin çekimleri arasında bir uyumu meydana getirmektedir. İki çekim arasında aydınlatma ile gerçekleşen grafiksel uyum, hayvan barınağında yer alan çekimler arasında uygulanmaktadır (şekil 28a, şekil 28b).



Şekil 4.28. (a) *Süt* (2008), hayvan barınağı, Yusuf süt düğümüne kovayla süt koymaktadır: (b) *Süt* (2008), Zehra süt sağmaktadır

Yusuf ve Zehra hayvan barınağında çalışmaktadırlar. Yusuf bir kova aracılığı ile sütü bir güğüme boşaltmaktadır (şekil 28a). Anne ise süt sağmaktadır (şekil 28b). Bu iki eylemin aynı anda görüntülendiği çekimde Yusuf ön planda, anne ise arka planda gözükmektedir. Bu çekimin ardından annenin süt sağarken ki boy planı görünür. İki çekimde de benzer bir aydınlatma yapısı bulunmaktadır. Sahnenin her iki çekiminde de gözlemlenen aydınlatma biçimi bir uyum meydana getirmektedir. Dolayısıyla hayvan barınağının loş ışığının grafiksel bir devamlılık işlevini yerine getirdiği düşünülmektedir.

Yusuf'un apartmanın kapılarında dolaşp kaplara süt doldurduğu çekimler arasındaki grafiksel ilişki çekimlerin geçişlerinde bir uyum meydana getirmektedir (şekil 29a-29c).



Şekil 4.29. (a) *Süt* (2008), Yusuf ve süt alan bir kadın: (b) *Süt* (2008), tencereye boşaltılan süt: (c) *Süt* (2008), Yusuf ve süt alan bir başka bir kadın

Yusuf elinde süt düğümü ile apartman dairelerinde süt satmaktadır. Bir kapının önünde yer alan Yusuf ve bir kadın boy çekim ölçeğinde görüntülenir (şekil 29a). Yusuf kadının elindeki tencereye süt doldurur. Bu çekimdeki eylem bir sonraki tencereye dolan süt ile devam eder (şekil 29b). Bu yakın çekimle görüntülenen tencere çerçevede tek başına yer almaktadır.

Bu yakın çekim sanki bir önceki çekime aitmiş gibi durmaktadır. Ancak bu tencerenin yakın çekimi üçüncü çekim olan ve başka bir dairede yer alan başka bir kadınla bağlantılıdır (şekil 29c). Üçüncü çekimde yer alan kadın ve Yusuf orta planda görüntülenmektedir ve Yusuf kadının elindeki tencereye süt doldurmaktadır (şekil 29c). Sütün her üç çekimde tencerelere boşaltılması eyleminde tek bir yakın çekim (şekil 29b), iki çekim arasında grafiksel bir bağlantıyı meydana getirmektedir. Böylece çekimler arasındaki grafiksel ilişkinin nesnelerin ve eylemlerin uyumu itibari ile bir devamlılığa işaret ettiği düşünülmektedir.

4.2.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler

Süt filminde uygulanan ritmik ilişkiler çekimler arasındaki sürelerin birbiri ile ilişkisinde görülmektedir. *Süt* filminin sonlarına doğru gelişen ve Yusuf'un istasyon şefinin aracını takip edip vardığı göl kenarında yer alan çekimlerin ritmik yapısı belirli ipuçlarını barındırmaktadır. Çekimlerin süre uzunlukları hakkındaki veriler aşağıdaki çizelgede yer almaktadır. Bu çekimlerin görselleri ise şekil 30a'dan 30o'ya kadar aşağıda sunulmaktadır.



Şekil 4.30. (a) *Süt* (2008), Yusuf sazlıkların bulunduğu alana girer: (b) *Süt* (2008), Yusuf istasyon şefini aramaktadır: (c) *Süt* (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (d) *Süt* (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (e) *Süt* (2008), İstasyon şefi sazlıkların içinde ilerler, Yusuf onu takip eder: (f) *Süt* (2008), Silah sesi duyulur ve Yusuf yere eğilir: (g) *Süt* (2008), sazlıkların içinde yer alan civciv: (h) *Süt* (2008), Yusuf sazlıkların içinde: (i) *Süt* (2008), istasyon şefi sazlıkların içinde ilerler: (j) *Süt* (2008), Yusuf sazlıkların içinde ilerler: (k) *Süt* (2008), Yusuf yerden bir taş almaktadır: (l) *Süt* (2008), Yusuf ve istasyon şefi: (m) *Süt* (2008), Yusuf ve istasyon şefi: (n) *Süt* (2008), Yusuf ve suyun içindeki balık: (o) *Süt* (2008), Yusuf ve balık

Çizelge 4.5. Süt Filminde Yer Alan Sazlıkların İçinde Gezinme Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
30a	Yusuf'un sazlıklara girişi	-	01:24:59	01:25:18	19 sn.
30b	Yusuf sazlıkların içine girdiği çekim	-	01:25:18	01:25:32	14 sn.
30c	Yusuf sazlıkların içinde gezinme çekimi	-	01:25:32	01:25:52	20 sn.
30d	Yusuf sazlıkların içinde gezinme çekimi	-	01:25:52	01:26:12	20 sn.
30e	Avcılık yapan adamın görüntüsü ve Yusuf'un onu takip ettiği çekim	-	01:26:12	01:26:35	23 sn.
30f	Yusuf'un kurşun sesini duyduğunda çömeldiği çekim	-	01:26:36	01:26:54	18 sn.
30g	Sazlıkların arasında yavru bir civcivin görüntüsü	-	01:26:55	01:27:01	6 sn.
30h	Yusuf 'un civcivi izleme ve sesin geldiği yere baktığı çekimi	-	01:27:01	01:27:05	4 sn.
30i	Avcının gezindiği çekim	-	01:27:05	01:27:10	5 sn.
30j	Avcının gezindiği ve Yusuf'un kadrāja girdiği çekim	-	01:27:10	01:27:26	16 sn.
30k	Yusuf'un bir büyük bir taşı eline alıp çerçeveden çıktığı çekim	-	01:27:26	01:27:54	28 sn.
30l	Yusuf'un elindeki taş ile avcıya yaklaştığı çekim	-	01:27:54	01:28:17	23 sn.
30m	Yusuf'un taşı kaldırıp sonra avcıya atmaktan vazgeçtiği ve bir balığı yakalamaya yöneldiği çekim	-	01:28:17	01:28:45	28 sn.
30n	Yusuf'un göldeki balığı yakaladığı çekim	-	01:28:45	01:29:21	36 sn.
30o	Yusuf'un balığı kucağında tutup yere çömeldiği çekim	-	01:29:21	01:30:15	54 sn.

Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf sazlıklara giriş boy çekimi (şekil 30a), 19 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf sazlıkların içine girdiği çekim

(şekil 30b), 14 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un sazlıkların içinde gezinme çekimi (şekil 30c), 20 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf sazlıkların içinde gezinme çekimi (şekil 30d) 20 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, avcılık yapan adamın görüntüsü ve Yusuf'un onu takip ettiği çekim (şekil 30e), 23 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un sazlıkların içinde gezinme ve kurşun sesini duyduğunda çömeldiği çekim (şekil 30f), 18 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, sazlıkların arasında yavru bir civcivin görüntüsü (şekil 30g), 6 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf 'un civcivi izleme ve sesin geldiği yere baktığı çekimi (şekil 30h), 4 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, avcının (istasyon şefi) gezindiği çekim (şekil 30i), 5 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, avcının gezindiği ve Yusuf'un kadraja girdiği çekim (şekil 30j), 16 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un bir büyük bir taşı eline alıp çerçeveden çıktığı çekim (şekil 30k), 28 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un elindeki taş ile avcıya yaklaştığı ve avcının arkasında beklediği çekim (şekil 30l), 23 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un avcının arkasında taşı kaldırıp sonra atmaktan vazgeçtiği ve bir balığı yakalamaya yöneldiği çekim (şekil 30m), 28 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un göldeki balığı yakaladığı çekim (şekil 30n), 36 saniye sürmektedir. Sazlıkların içinde gezinme sekansı, Yusuf'un balığı kucağında tutup yere çömeldiği çekim (şekil 30o), 54 saniye sürmektedir.

Bu çekimler (19, 14, 20, 20, 23, 18, 6, 4, 5, 16, 28, 23, 28, 36, 54) saniyelerden oluşmaktadır. Bu çekimlerin süresi ortalama giderek artan ve sonra azalan ve ardından giderek tekrar artan sürelerle bir düzeni içermektedir. Yönetmen yakın çekim ölçeğini genel çekim ölçeğinden daha kısa sürede görüntülediğine dair herhangi bir yaklaşımı sergilememektedir. Yakın ve genel çekimlerin uzunlukları ortalama benzerlikler gösterebilmektedir. Vurgu anlarında genellikle daha kısa süreli çekimlerin uygulandığı anlaşılmaktadır. Art arda kurgulanan, civcivin görüntülendiği çekim (şekil 30g), Yusuf'un avcıyı fark ettiği çekim (şekil 30h) ve avcının görüntüsünün çekimi (şekil 30i) kısa sürelerden meydana gelmektedir. Bu üç çekimin diğer çekimlere göre daha kısa sürelerden oluştuğu gözlemlenmektedir.

Süt filminde ritmin yapısı ve işlevi başka bir sekans özelinde değerlendirildiğinde hareket, vurgu ve duygu anlarına göre ritimsel yapının oluştuğu söylenebilir. Tarihi mekân sekansına ait görseller şekil 31a'dan 31i'ye kadar aşağıda sunulmaktadır. Ayrıca çekim sürelerinin uzunlukları veriler halinde aşağıdaki çizelgede aktarılmaktadır.



Şekil 4.31. (a) *Süt* (2008), Yusuf ve kadın: (b) *Süt* (2008), Yusuf tekli çekim: (c) *Süt* (2008), Yusuf ve kadının ikili çekimi: (d) *Süt* (2008), Yusuf giden kadını izlemektedir: (e) *Süt* (2008), Yusuf ve kadın başka bir açı: (f) *Süt* (2008), Yusuf tarihi mekânda: (g) *Süt* (2008), kadının silüeti: (h) *Süt* (2008), Yusuf tekli çekim: (i) *Süt*, Yusuf kadını izlemektedir

Çizelge 4.6. Süt Filminde Yer Alan Tarihi Mekândaki Çekimlerin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
31a	Bir otomobilden Yusuf ve bir kadın iner ve biraz yürürler	uzak çekim	00:06:15	00:07:11	56 sn.
31b	Yusuf kadının yürüdüğü yöne doğru bakmaktadır. Yusuf yürüyerek çerçeveden çıkar	Yusuf tekli orta çekim	00:07:11	00:07:19	8 sn.
31c	Kadın ve Yusuf ikili çekimde görüntülenir. Kadın telefonla konuşarak Yusuf'un yanından ayrılır	Yusuf ve kadın ikili orta çekim	00:07:19	00:09:16	117 sn.
31d	Yusuf kemerli duvarın üzerinde kadını izlemektedir, kadın telefonla konuşmaktadır	Yusuf orta çekim, kadın uzak çekim	00:09:16	00:09:31	15 sn.
31e	Kadının ön planda tarihi yapının üzerinde yürüdüğü çekimde Yusuf arka planda gözükmemektedir	kadın orta çekim, Yusuf uzak çekim	00:09:31	00:09:47	16 sn.
31f	Yusuf su havuzunun bulunduğu mekâna gelir ve taş basamakta oturur	genel çekim	00:09:47	00:10:16	29 sn.
31g	Yusuf'un bulunduğu açıdan tarihi yapının şeffaf tavanından kadının silüet görüntüsü görülmektedir	genel çekim	00:10:16	00:10:29	13 sn.
31h	Yusuf tarihi mekânda taş basamakta oturmakta, Yusuf'un kadını izlediği anlaşılmaktadır	Yusuf boy çekim	00:10:29	00:10:35	6 sn.
31i	Kadın tarihi mekânda Yusuf'u aradığını düşündüren bir biçimde gezmektedir. Yusuf çerçeveye girer	Yusuf orta çekim, kadın genel çekim	00:10:35	00:11:24	49 sn.

Süt filminde ritmin yapısı tarihi mekân sekansı üzerinden ele alındığında çekimlerin süreleri şunlardan oluşmaktadır. Bir otomobil ağaçlıkların olduğu bir bölgeye gelir. Araçtan Yusuf ve bir kadın iner ve biraz yürürler (uzak çekim), (şekil 31a). Bu çekim 56 saniye

sürmektedir. Yusuf (tekli orta çekim) kadının yürüdüğü yöne doğru bakmaktadır. Araçtan gelen gülme seslerinden sonra Yusuf yürüyerek çerçeveden çıkar (şekil 31b). Bu çekim 8 saniye sürmektedir. Kadın tarihi mekânın bulunduğu alanda bir duvara yaslanmış halde beklerken çerçeveye Yusuf girer. Yusuf kadının yanına gelerek duvara yaslanır (ikili orta çekim). Bir müddet sonra kadının telefonu çalar ve kadın telefona cevap verir. Ardından kadın telefonla konuşarak Yusuf'un yanından ayrılır (şekil 31c). Bu çekim 117 saniye sürmektedir. Kadın tarihi mekânın bir duvarı üzerinde yürümektedir. Ardından Yusuf çerçeveye girer. Yusuf tarihi mekânda kemerli duvarın üzerinde kadını izlemektedir. Yusuf orta çekimde görüntülenirken, kadın uzak planda görünmektedir. Kadın telefonla konuşmaktadır (şekil 31d). Bu çekim 15 saniye sürmektedir. Kadının ön planda tarihi yapının üzerinde yürüdüğü çekimde Yusuf arka planda gözükmektedir Kadın kameraya doğru yürümektedir. Kadın orta çekimde sunulur. Yusuf ise uzak planda görüntülenir (şekil 31e). Bu çekim 16 saniye sürer. Yusuf tarihi mekânın kapalı alanına su havuzunun bulunduğu mekâna gelir (genel çekim) ve kemerli yapının altında bulunan taş basamakta oturur (şekil 31f). Bu çekim 29 saniye sürmektedir. Yusuf'un bulunduğu açıdan tarihi yapının şeffaf tavanından kadının silüet görüntüsü görülmektedir (genel çekim), (şekil 31g). Bu çekim 13 saniye sürmektedir. Yusuf tarihi mekânda (Yusuf boy çekim) taş basamakta oturmaktadır. Yusuf'un kadını izlediği anlaşılmaktadır (şekil 31h). Bu çekim 6 saniye sürmektedir. Kadın tarihi mekânda Yusuf'u aradığını düşündüren bir biçimde gezinmektedir. İlk başta sadece kadın görünür ardından Yusuf çerçeveye girer. Yusuf orta çekimde, kadın ise genel planda görünür. Yusuf kendini gizler (şekil 31i). Bu çekim 49 saniye sürmektedir.

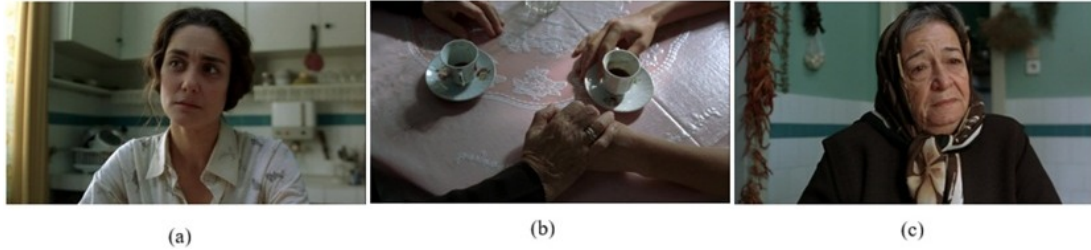
Tarihi mekân sekansının çekimleri (56, 8, 117, 15, 16, 29, 13, 6, 49) saniye cinsinden düşünüldüğünde ortalama bu sürelerden oluşmaktadır. Yusuf ve kadının tarihi mekândaki sekansı dokuz çekimden oluşur. Bu çekimlerden 29, 49, 56, 117 saniyeden meydana gelen çekimlerin uzunlukları daha uzun süreleri içerir. 13, 15, 16 saniyelerinin çekim uzunlukları orta iken 6, 8, saniyelik uzunluklar daha kısa sürelerden oluşmaktadır. Çekimlerin süreleri çoğunlukla uzun olduğundan sekansın temposu yavaştır.

Buna ilişkin bu sekansta, çekim ölçeklerinin ritmik işlevleri vurgu, hareket ve duygu yoğunluğunun algılanması ile ilişkilidir. Vurgu anlarında daha kısa sürelerle başvurulduğu,

bekleme eylemlerinde çekim sürelerinin daha uzun tutulduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Yusuf'un boy çekiminde tarihi mekânda kemerli yapının altında oturduğu ve kadını fark ettiği çekim ile hemen bu çekimin ardından kadının slüet olarak gösterildiği genel çekim oldukça kısa sürelerden oluşmaktadır (şekil 31g, 31h). Bunun dışında, Yusuf'un araçtan indikten sonra kadını izlediği orta çekimi (şekil 31b), genel çekimlere göre daha kısa süre ekranda kalmaktadır. Ancak, Yusuf'un ve kadının araçtan indikten sonraki çekimi ile (şekil 31a) Yusuf ve kadının duvara yaslandıkları ikili çekimin süresi (şekil 31c) ise oldukça uzun sunulmaktadır. Dolayısıyla genel ve yakın çekimlerin ekranda kalma sürelerini vurgu, hareket ve izleyicinin algılama sürelerinin belirlediğini söylemek mümkündür.

4.2.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler

Süt filminde (şekil 28a, şekil 28b)'de olduğu üzere mekânın bütünlüğüne yönelik tanıtıcı çekim sunulurken, alternatif olarak mekânın parçalardan oluştuğu örnekler de bulunmaktadır. Örneğin, Zehra ve yaşlı kadının bir masa etrafında oturdukları sahnede tanıtıcı çekime yer verilmez (şekil 32a-32c).



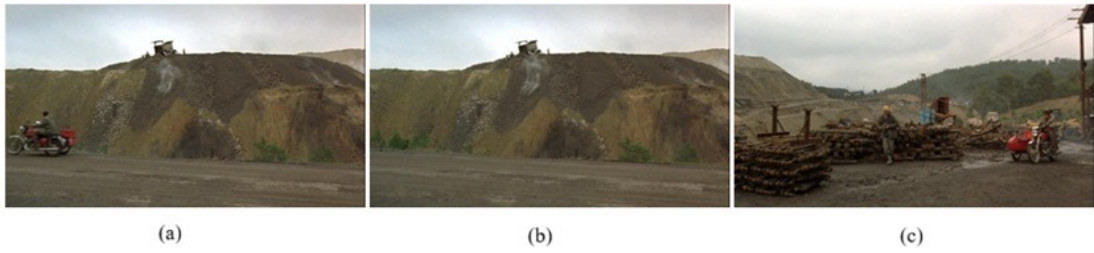
Şekil 4.32. (a) *Süt* (2008), Zehra tekli çekim: (b) *Süt* (2008), Zehra ve yaşlı kadına ait ellerin detay çekimi: (c) *Süt* (2008), yaşlı kadının tekli çekimi

İlk çekim, Zehra'nın çerçevenin soluna baktığı yakın çekimdir (şekil 32a). İkinci çekim, yaşlı kadının ve Zehra'nın ellerinin masada yer aldığı görüntüden oluşur (şekil 32b). Üçüncü çekim ise yaşlı kadının yakın çekimdir (şekil 32c). Üç çekiminde 180 derece kuralına uygun bir biçimde gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu sahne herhangi bir tanıtıcı çekimle başlamamaktadır. Dolayısıyla yönetmen parçalı çekimleri kullanarak, izleyicinin mekânı bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır. Yönetmen aynı mekânda bu üç çekimi gerçekleştirmiş de olabilir ya da bu üç çekmi ayrı ayrı da çekebilir. Yönetmenin masada yer alan el detaylarını farklı bir mekânda çekmesi olasıdır. Ya da Zehra ve yaşlı

kadının da aynı ortamda bulunmak gibi bir zorunlukları yoktur. Bu doğrultuda yönetmenin tercihi etkin rol oynamaktadır. Buna ilişkin olarak tanıtıcı çekimle mekân oluşturulabildiği gibi, tanıtıcı çekim olamadan da mekânın sunumu mümkün olabilmektedir. Bu sahne yönetmenin mekânı parçalar aracılığı ile sunduğu ve izleyicinin sahneye aktif katılımını sağladığı düşünülmektedir.

4.2.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler

Boş kadrajın çekimler arasında zamansal bir bağlantıyı kurduğu işlevi, Yusuf'un şantiye yolundaki çekimlerinde görülmektedir (şekil 33a-33c)



Şekil 4.33. (a) *Süt* (2008), Yusuf şantiye yolunda: (b) *Süt* (2008), boş çerçeve, şekil 33a'daki çekimin devamı: (c) *Süt* (2008), Yusuf maden ocağında

Yusuf'un maden ocağına yaptığı yolcuğun çekimlerinde görülen boş kadraj tekniğinin zamansal bir ilişkiye işaret ettiği anlaşılmaktadır. Yusuf'un maden ocağı yolunda ilerlediği çekimlerde boş kadraj tekniği zamanın geçtiğinin vurgusunu pekiştirmektedir. Yusuf motosikleti ile hareket ettiği çekimde çerçevenin solundan çıktıktan sonra (şekil 33a), bir müddet kameranın boş alanı görüntülediği görülmektedir (şekil 33b). Ardından gelen çekimde Yusuf'un maden ocağına vardığı anlaşılır (şekil 33c). Boş kadraj tekniğinin zamanın geçtiğini vurgulama amacı ile kullanıldığı ve geri kalan yolculuğun gösterilmemesinin izleyicinin algısı ile tamamlanabileceği şeklinde açıklamak mümkündür. Böylece boş kadraj tekniği aracılığı ile izleyici yönlendirilmektedir.

Zehra'nın evinde ağırladığı misafirler ile kendisinin çekimlerinin arasında hem zamanın kesintisiz bir şekilde aktığı hem de çekimler arasında eksilti kurgusunun olduğu bir yapı ön plana çıkmaktadır. Bu yapı şekil 34a ile 34i arasındaki görseller aracılığı ile aktarılmaktadır.

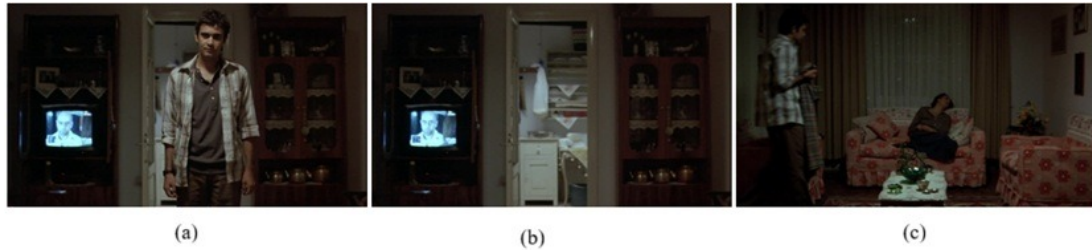


Şekil 4.34. (a) *Süt* (2008), Zehra içecekleri taşımaktadır: (b) *Süt* (2008), yaşlı kadına uzatılan içecek: (c) *Süt* (2008), çocuğun yakın çekimi: (d) *Süt* (2008), istasyon şefi ve içecekler: (e) *Süt* (2008), Zehra'nın içeceği istasyon şefine sunması: (f) *Süt* (2008), çocuk ve ona sunulan içecek: (g) *Süt* (2008), Zehra yaşlı kadının önünden geçer: (h) *Süt* (2008), yaşlı kadın, Zehra'nın bulunduğu yöne bakmaktadır: (i) *Süt* (2008), Zehra koltuğa doğru yürümektedir

Zehra kendi evinde tren garında görevli olan adam, adamın kızı ve yaşlı bir kadını ağırlamaktadır. Zehra üzerinde içeceklerin olduğu bir tepsi ile odanın kapısından içeri girer. Bu plan sahnenin ikinci çekimidir (şekil 34a). Üçüncü çekimde ise Zehra tepsi üzerindeki kahveyi yaşlı kadına uzatır (şekil 34b). Bu çekimin ardından gelen dördüncü çekimde kız çocuğunun görüntüsü ekrana gelir (şekil 34c). Kız çocuğunun görüntüsü bir müddet ekranda kalır. Zehra bu arada adamın yanına varmak için yürümektedir. Bu kısa mesafede Zehra'nın yürüme payı kız çocuğunun görüntüsü ile sağlanmaktadır. Bu çekimde Zehra görünmese de izleyicinin algısında zamanın aktığına dair bir işaret bulunmaktadır. Beşinci çekimde Zehra tepsinin üzerindeki kahveyi adama uzatır (şekil 34d). Adam kahveyi alır ve ardından Zehra'nın çekimi ekrana gelir (şekil 34e). Bu beşinci ve altıncı çekimler arasında zaman, kesintisiz bir şekilde aktarılmaktadır ((şekil 34d, şekil 34e). Yedinci çekimde ise kız çocuğunun yakın çekimi görülmektedir. Bu çekimde kız çocuğu tepside sunulan içeceği alır (şekil 34f). Sekizinci çekimde Zehra, yaşlı kadının yakın çekiminin sunulduğu çerçevede

bir parça görünür ve bu çekimde yürüyerek çerçeveden çıkar (şekil 34g). Bu çekimde yaşlı kadın, Zehra'yı bakışları ile takip eder (şekil 34h). Yaşlı kadının bakışı bir müddet ekranda sunulduktan sonra dokuzuncu çekime geçilir. Dokuzuncu çekimde Zehra odanın bir köşesinde vitrininin önünde görülür. Zehra tepsiyi bir kenara koymaktadır (şekil 34i). Zehra'nın tepsiyi bir yere koymaya gittiği yürüme eylemi izleyiciye gösterilmediğinden, yaşlı kadının görüldüğü sekizinci çekim bu yürüme payını karşılamaktadır. Bu sahnede yer alan çekimler hem zamanda boşluk bırakılmadan kurgulanırken hem de bu çekimlerde eksilti kurgusuna başvurulmaktadır. Bu çekimlerde tanıtıcı çekim yer almamaktadır. Dolayısıyla izleyicinin mekânın bütününe parçalardan yola çıkarak zihninde tamamlaması işlevinin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Hem eksilti kurgusunda hem de zamansal boşluğun olmadığı çekimlerde zaman, kesintisiz bir şekilde sunulmaktadır.

Eksilti kurgusunun uygulandığı başka bir sahnede filmde yer alır. Yusuf'un kanepede uyuyan annesi Zehra'nın üstünü battaniye ile örttüğü çekimlerde eksilti kurgusuna yer verilir (şekil 35a-35c). Bu çekimlerde boş kadraj tekniği, zamanın geçtiği algısını pekiştiren bir yapıda sunulmaktadır.



Şekil 4.35. (a) *Süit* (2008), Yusuf ve arka planda görülen televizyon: (b) *Süit* (2008), Yusuf çerçeveden çıkar, 35a çekiminin devamı: (c) *Süit* (2008), Yusuf ve uyuyan annesi

Bu sahnede yer alan çekimde Yusuf annesinin uyuduğu salona gelir. O esnada televizyon çalışmaktadır. Yusuf'un orta planda sunulduğu esnada Yusuf'un annesine baktığı anlaşılmaktadır (şekil 35a). Yusuf çerçevenin sağına doğru hareket eder ve kadrajdan çıkar. Bir müddet televizyonun görüldüğü çekimle izleyici karşı karşıya kalır (şekil 35b). Ardından gelen çekimde annenin kanepede uyuduğu görülür (şekil 35c). Yusuf elinde battaniye ile yürüyerek annesine yaklaşır ve annesinin üstünü örter. Yusuf'un bir önceki çekimde çerçeveden çıktığı ve çekimin değişmediği plan (şekil 35b), zamanın aktığına dair bir işaret

olarak sunulmaktadır. Bu teknik ekranda gösterilmeyen yürüme eylemini karşılamaktadır. Buna ilişkin boş kadraj tekniği, zamanın geçtiğini vurgulayan bir işleve hizmet eder.

Süt filminde zamanın kesintisiz akışı belirli bir biçimde ele alınırken, zamansal düzen de ise doğrusal bir yapı ön plana çıkmaktadır. Örneğin, Zehra'nın evindeki konukların çekimleri doğrusal bir yapıda sunulmaktadır (şekil 34a-34i). Zamansal düzenin 1-2-3-4 şeklinde sunulduğu anlatı yapısında Zehra elinde bir tepsi ile odadan içeri girer. Önce yaşlı kadına kahveyi uzatır. Ardından kız çocuğu ekrana gelir ve daha sonra Zehra misafir olan tren garı görevlisine tepsideki kahveyi ikram eder. Bu çekimlerden de anlaşıldığı gibi zamansaldüzen 1-2-3-4 gibi doğrusal bir yapıda ele alınmaktadır.

4.2.6. Mekânsal Devamlılık

Aksiyon uyumunun zamansal ve mekânsal bir devamlılık sağladığı nedeni ile çekimler arasında kullanılabilir. Buna ilişkin olarak *Süt* filminde aksiyon uyumunun çekimler arasında belirli bir işlev doğrultusunda uygulandığı görülmektedir. Aksiyon uyumunu gösteren görseller, şekil 36b ile 36c'de sunulmaktadır.



Şekil 4.36. (a) *Süt* (2008), Yusuf ve öğretmen: (b) *Süt* (2008), Yusuf'un oturma eylemi: (c) *Süt* (2008), Yusuf koltuğa yerleşir

Aksiyon uyumunun uygulandığı çekimler öğretmenin evinde gerçekleşen Yusuf'un koltuğa oturma eyleminde ortaya çıkmaktadır. Yusuf öğretmenin sarhoş olması nedeni ile onu evine kadar getirerek ona yardımcı olur. Öğretmen odada bulunan yatağa uzanır (şekil 36a). Yusuf öğretmenin üzerine bir battaniye örterek yatağın karşısında yer alan koltuğa oturur (şekil 36b, şekil 36c). Bu oturma eyleminin hareketi iki çekim arasında bölüştürülerek yansıtılır. Aksiyon uyumu böylelikle kesintisiz bir akış meydana getirmektedir. Kesmenin gizlendiği bu teknik, mekânın bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Mekânın devamlılığını elde etmede kullanılan aksiyon uyumu, Yusuf'un dergi sayfalarını açma hareketinin iki çekim arasında sürdürülmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır (şekil 37a, şekil 37b).



Şekil 4.37. (a) *Süit* (2008), Yusuf ve Zehra mutfakta, Yusuf elindeki dergiyi incelemektedir: (b) *Süit* (2008), Yusuf elindeki dergiyi incelemektedir, derginin yakın çekimi

Yusuf'a ait şiirin yayınlandığı dergi, Zehra tarafından kendisine verildiği çekimlerde mekânsal devamlılık aksiyon uyumu aracılığı ile ortaya çıkmaktadır. İkili çekimde Zehra ile Yusuf mutfakta masada karşılıklı oturmaktadır (şekil 37a). Zehra eline aldığı dergiyi masaya koyar. Yusuf masadan dergiyi alır ve derginin sayfalarını açma hareketi ile çekim değişmektedir. Bu çekimde derginin yakın planı ekrana gelir (şekil 37b). Yusuf'un dergiyi inceleme hamlesi iki çekim arasında sürdürülerek sunulmaktadır. İki çekim arasında yer alan aksiyon uyumu mekânda devamlılık meydana getirmektedir.

Aksiyon uyumunun mekân ve zamanda kesintisiz akışı sağladığı başka bir örnek ise Yusuf'un askerlik muayenesindeki çekimlerinde görülmektedir. Bu çekimler, şekil 38a-38c arasındaki görseller ile aktarılmaktadır.



Şekil 4.38. (a) *Süit* (2008), Yusuf ve doktor: (b) *Süit* (2008), Yusuf'un rapora uzanma eylemi: (c) *Süit* (2008), Yusuf raporu doktora uzatır, çekim b'nin devamı

Yusuf'un askerliğe alınması için muayene işlemleri yapılır. Bu sürecin ardından doktor ile Yusuf arasında bir görüşme gerçekleşir. Doktor Yusuf'tan önceki sağlık raporunu ister. Yusuf raporu almak için küçük bir hamle yapar (şekil 38a) ve çekim değişir. Birinci çekimde gerçekleşen eylem ikinci çekimde kaldığı yerden devam eder. Ardından Yusuf raporu doktora uzatır (38b ve 38c şekilleri aynı çekime aittir). İki çekim arasında hareketin devamı boşluk bırakılmadan sunulmaktadır. Böylece Yusuf'un eylemi iki çekim arasında korunduğundan mekân ve zamanda kesintisiz bir akış meydana gelmektedir.

180 derece kuralı aracılığı ile gerçekleştirilen çerçeve içi yönelimin tutarlılığı *Süt* filminin yol çekimlerinde görülmektedir (şekil 39a, şekil 39b). Yusuf maden ocağına ulaşmak için motosikleti ile bir yolda ilerlemektedir. Bu yol çekiminin ilk iki planı değerlendirildiğinde, 180 derece kuralının aksiyonda kesintisiz bir akışı meydana getirdiği anlaşılmaktadır.



Şekil 4.39. (a) *Süt* (2008), Yusuf maden ocağına giderken: (b) *Süt* (2008), Yusuf maden ocağı yolunda

Yusuf ilk çekimde motosikleti ile uzak bir noktadan belirerek gelip çerçevenin solundan çıkmaktadır. Bu çekimde Yusuf'un hareketi çerçevenin soluna doğru gerçekleşmektedir (şekil 39a). Bir sonraki çekimde Yusuf çerçevenin sağından kadraja girer. Biraz ilerledikten sonra bekler (şekil 39b). Sonrasında Yusuf motosikleti ile hareket ederek çerçevenin solundan çıkar. İki çekimde görülen çerçeve içi yönelimin 180 derece kuralına uygun bir şekilde gerçekleştirildiği görülmektedir. Buna ilişkin olarak çerçeve içi yönelim aksiyonda devamlılık işlevini yerine getirmektedir. Böylece Yusuf'un belirli bir yöne doğru hareketi bir uyum içerisinde sunulmaktadır.

Karşılıklı duran karakterlerin bakış yönlerinin tutarlığı 180 derece kuralı ile sağlanabilmektedir. Yusuf ve Zehra'nın diyaloglu çekimleri bu kural doğrultusunda uygulanmaktadır. Bu çekimler, şekil 40a ile 40c arasındaki görsellerde sunulmaktadır.



Şekil 4.40. (a) *Süt* (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir: (b) *Süt* (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir, başka bir açı: (c) *Süt* (2008), Yusuf askerlik durum belgesini incelemektedir

Bu kuralın uygulandığı çekimlerin öncesinde Yusuf eve gelir ve masanın yanında bulunan sandalyeye oturur. Zehra başka bir odadan çıkarak gelir ve Yusuf'un karşısında yer alan sandalyeye yerleşir. Zehra çerçevenin solunda, Yusuf ise çerçevenin sağında yer almaktadır (şekil 40a, 40b, 40c). Bu çekimlerde kamera aksiyon aksının bir tarafında konumlanarak karakterleri görüntüler. İki karakterin omuz üstü çekimleri aks çizgisinin bir tarafından uygulandığı ve diğer tarafa kameranın konumlandırılmadığı gözlemlenmektedir. Böylece izleyicinin karakterlerin mekân içerisindeki konumlarının kesintisiz bir şekilde algılayabileceği bir uygulama biçimi ortaya çıkmaktadır.

4.2.7. Zamansal Devamlılık

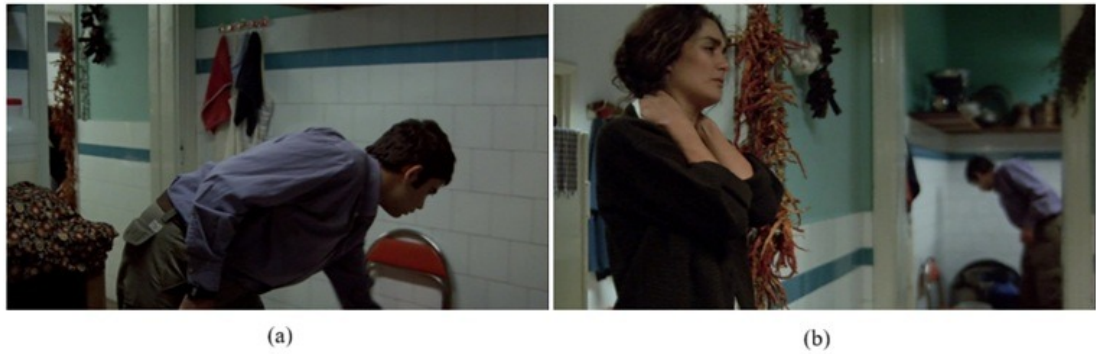
Süt filminde yönetmenin belirgin olarak tercih ettiği zamansal devamlılığın birçok örneği bulunur. Zamansal boşlukların olmadığı bu örneğin görselleri aşağıda sunulmaktadır (şekil 41a, şekil 41b). Yusuf ve annesinin mahalle pazarında yer alan çekimlerinde zamansal devamlılığa yer verilmektedir.



Şekil 4.41. (a) *Süt* (2008), Yusuf Zehra'ya para uzatır: (b) *Süt* (2008), Yusuf Zehra'ya para uzatır, başka bir açı

Yusuf ve Zehra mahalle pazarında tezgâhın başında ürünlerini satmaktadırlar. Genel çekimde Yusuf bir müşteriye sattığı ürünün ardından aldığı parayı annesine uzatır (şekil 41a). Bu parayı uzatma eyleminin ardından kesme ile komşu çekim ekrana gelmektedir. Bu komşu çekim orta plandan oluşmaktadır (şekil 41b). Yusuf ve annesinin ikili çekiminde (ilk saniyelerde annenin marke edilmesinin ardından anne çekimde görülmektedir) Yusuf'un annesine uzattığı para eyleminin genel çekimdeki gibi zamansal boşluk bırakılmadan ve herhangi bir eksiltiye gidilmeden devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu iki çekim arasındaki eylemin devamlılığı zamanda kesintisiz bir akış meydana getirmektedir.

Bu zamansal devamlılığa benzer bir durumu *Süt* filmindeki mutfak sahnesinde yer alan Yusuf'un fareyi aradığı çekimler arasında görmek mümkündür (şekil 42a, şekil 42b).



Şekil 4.42. (a) *Süt* (2008), Yusuf mutfakta görülen fareyi aramaktadır: (b) *Süt* (2008), Yusuf mutfakta görülen fareyi aramaktadır, başka bir açı

Zehra mutfakta bir fare görmüştür ve Yusuf'u mutfaka çağırarak fareyle ilgilenmesini

ister. Bu sahnenin iki çekimi arasında zamansal bir devamlılığın bulunduğu anlaşılmaktadır. Yusuf'un orta çekimde görüntülendiği planda Yusuf fareyi bulmak için mutfağın bir köşesini incelemektedir (şekil 42a). Bir sonraki çekimde Zehra ve Yusuf orta çekimde çerçevede konumlandırılır. Bu çekimde Zehra ön planda, Yusuf ise arka planda yer almaktadır (şekil 42b). Yusuf'un tekli çekiminde fareyi bulmak için eğildiği eyleminin ardından ikili çekimde de bu eylemin devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla iki çekim arasında zamansal bir boşluğun bırakılmadığı, eksilti kurgusuna başvurulmadığı nedeni ile zamansal bir devamlılığın meydana geldiği söylenebilir.

Süt filminde eksilti kurgusunun örneğinin de bulunduğu görülmektedir. Bu örnek, Yusuf'un öğretmeninin evindeki çekimler arasında uygulanmaktadır (şekil 43a, şekil 43b). Eksilti kurgusu bağlamında zamansal bir atlamanın olduğu bu uygulama biçimi, izleyicinin algısını yönlendirme işlevini yerine getirmektedir.



Şekil 4.43. (a) *Süt* (2008), Yusuf öğretmeninin evinde, odanın kapı eşiğinde durmuş öğretmenine bakmaktadır: (b) *Süt* (2008), Yusuf elinde battaniye tutmaktadır

Yusuf'un öğretmeni sarhoşluktan dolayı sendeleyerek yürümektedir. Yusuf ve öğretmen kapıdan içeri girer. Yusuf öğretmenine yardım etmektedir. Öğretmen Yusuf'a kolunu bırakması için tepki gösterir ve öğretmen tek başına salondan diğer odaya geçer. Yusuf'ta ardından öğretmenin geçtiği odaya gelir. Yusuf odanın kapısının eşiğinde bekler. Kamera Yusuf'u orta çekimde göstermektedir. Yusuf odanın belli noktasına bakmaktadır (şekil 43a). Yusuf'un bir yöne baktığı çekimin ardından diğer çekime geçilir (şekil 43b). Yusuf bir yerden battaniye alarak öğretmenin üzerini örter (şekil 43b). Bu iki çekim arasında yürüme planı bulunmamaktadır. Yusuf izlediği öğretmenin ardından battaniyeye

uzandığı çekim arasında bir boşluk meydana gelmektedir. Eksilti kurgusu kesme ile geçiş sağlayarak zamanda ve mekânda bir devamsızlık meydana getirmektedir. Böylelikle yönetmen eksilti kurgusuna başvurarak yönetmenin zamanın ve mekânın kesintisiz akışını bozduğu ve alternatif bir yöntemi tercih ettiği anlaşılmaktadır. İzleyicinin algısı bu doğrultuda yönlendirilmektedir. Aynı mekânın iki farklı noktası zamanda atlama yapılarak gösterildiğinden izleyicinin bu noktaları zihninde birleştirdiği düşünülmektedir. Böylece izleyicinin tıpkı yönetmen gibi çekimlerin oluşturulmasında rol alarak sahneye aktif katıldığı söylenebilir.

Zamanda atlama ile ilgili başka bir örnek ise bir kadının ağacın dalına urgan aracılığı ile ters yüz edilerek askıya alındığı sahne içerisinde uygulanmaktadır (şekil 44a, şekil 44b).



Şekil 4.44. (a) *Süt* (2008), ritüele hazırlık, uzak çekim: (b) *Süt* (2008), ritüele hazırlık, genel çekim

Süt filminin ilk sahnesi ağaçlık bir bölgede bir ritüelin gerçekleştirilmesi ile başlamaktadır. Bu sahnenin ilk çekiminde yaşlı bir adam masada bir hazırlık yapmaktadır. Arka planda ise bir kadın ve iki adam daha görülmektedir. Yaşlı adam masadan kalkarak diğer kişilerin yanına gider. Aynı çekimde yer alan yaşlı adamın ve yanındaki iki kişi ile ritüelin hazırlığının devam ettiği süreçte adamlardan birinin çerçevenin sağına doğru koştuğu ve çerçeveden çıktığı görülmektedir (şekil 44a). Bu ilk çekimin ardından genel plan ekrana gelir. Bu çekimde kadın çerçevede yer almaz. Ancak uzak çekimde mekândan ayrılan karakter bu çekimde de iki karakterin ortasında konumlandırılmaktadır (şekil 44b). Sahnenin ilk çekiminde çerçevenin sağına doğru koşarak çerçeveden çıkan karakterin aynı ortama geri gelme eylemi gösterilmeden ikinci çekimde bu karakterin çerçevede yer almasının

sonucunda zamanda atlama meydana gelmektedir. Yönetmenin bu çekimlerde tercih ettiği eksilti kurgusu, izleyicinin yönlendirilmesi işlevine hizmet etmektedir. İzleyicinin bu çekimlerde zamanın bütünlüğünü kendi algısında kurduğu ve çekimlerdeki eylemleri zihninde tamamladığı şeklinde yorumlanabilir.

Süt filminde zamansal devamlılık biçimi konuşmalar arasında uygulanmaktadır. Konuşmaların çekimler arasında sağladığı zamansal devamlılık biçimi, *Süt* filminde yer alan Zehra'nın evinde ağırladığı çekimlerde görülmektedir (şekil 45a, şekil 45b).



Şekil 4.45. (a) *Süt* (2008), Zehra, istasyon şefi ile konuşmaktadır: (b) *Süt* (2008), İstasyon şefi ve kızı

Zehra ve bir grup insanın misafir olarak bulunduğu çekimlerde ses unsuru, iki çekim arasında zamanın kesintisiz akışını sağlamaktadır. Zehra odanın bir köşesinde bir sandalye de oturmaktadır (şekil 45a). İstasyon şefi ve kızı ise aynı koltukta yer alırlar (şekil 45b). İstasyon şefinin “Oğlunuz yok galiba bu gece?” konuşmasının bir kısmı ilk görüntüde yer alan Zehra'nın görüntüsü üzerinde duyulur. İstasyon şefine ait olan konuşmanın diğer kısmı ise yine sesin kaynağı olan istasyon şefinin görüntüsünde devam eder. “Askerlik muayenesine İzmir’e gitti” diyen Zehra'nın cevabı da istasyon şefi ve kız çocuğunun bulunduğu çekimde duyulmaktadır. Böylece iki çekimde yer alan diyaloglar zamansal bir devamlılık sağlamaktadır.

Süt filminde alternatif bir zamansal devamlılık örneği de bulunmaktadır. Bu alternatif çekim uzun bir plandan oluşmaktadır (şekil 46a-46c). Gerçek zamanda olduğu gibi sunulan eylemin herhangi bir kesme müdahalesi olmadan aktarıldığı gözlenmektedir.



Şekil 4.46. (a) *Süt* (2008), Yusuf ev yolunda: (b) *Süt* (2008), Yusuf ev yolunda, orta çekim: (c) *Süt* (2008), Yusuf evin kapısının önünde

Bordwell ve Thompson'ın A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler kapsamına girmeyen ancak yönetmenin alternatif bir yol olarak aksiyonu sadece uzun bir planla aktardığı örnekte *Süt* filminde yer almaktadır.

Yusuf'un İzmir'den döndüğü ve evine varmak için yürüdüğü çekim uzun bir plandan oluşmaktadır. Yusuf çekimin ilk başında çok uzakta görülmektedir. Yusuf'un kendi evine giden yolda bir müddet kameraya doğru yürüdüğü görülür (şekil 46a). Yusuf kamera doğrultusunda yürüyerek gelir ve kamaranın önünde durur (şekil 46b). Daha sonra Yusuf evine gitmek için yürümeye devam eder. Bu doğrultuda kamera çevrinme ile Yusuf'u takip eder. Kamera bir müddet hareket ettikten sonra evin genel görüntüsünde sabit çekime geçer (şekil 46c). Yusuf evin dış kapısını açarak içeri girer. Bu uzun çekimde birçok ölçeğin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Tek bir çekimden oluşan bu plan sekans tekniğinde herhangi bir kesme müdahalesinin olmadığı ve zamanın kesintisiz bir şekilde aktığı görülmektedir.

4.2.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri

Ses unsurlarından diyalog, ses efektleri ve ortam sesleri görüntüler arasında bir devamlılık meydana getiriler. Bu ses unsurları, iki çekim arasında kesintisiz bir akış sağladıkları gibi izleyicinin algısını da yönlendirirler. Bu doğrultuda *Süt* filminde kullanılan daktilonun çıkardığı sesler iki çekim arasında bir bağ kurmaktadır (şekil 47a, şekil 47b).



Şekil 4.47. (a) *Süt* (2008), Yusuf daktilo ile kâğıda bir şeyler yazmaktadır: (b) *Süt* (2008), Zehra yatak odasında uyumak için hazırlık yapmaktadır

Yusuf yaşadığı evin bir köşesinde daktilo ile bir kâğıda bir şeyler yazmaktadır (şekil 47a). Bu çekimde yer alan daktilo tuşlarının çıkardığı sesler bir sonraki çekimde de devam eder. Bu komşu çekimde anne yatak odasında uyumak için hazırlık yapmaktadır (şekil 47b). Daktilo tuşlarının çıkardığı sesler annenin çekimi bitinceye kadar sürer. Bu çekimlerde kullanılan ses efekti iki çekim arasında zaman ve mekânda bir süreklilik sağlamaktadır. Dolayısıyla bu çekimlerde kullanılan ses unsuru, izleyicinin farklı çekimleri bir bütün olarak algılamasını desteklemektedir.

Yusuf ile bir müzik grubunun çekimleri arasında ses unsurları enformasyon sağlayarak bir devamlılık meydana getirmektedir. Ayrıca bu çekimlerin ilişkisinde izleyicinin algısı yönlendirilmektedir (şekil 48a, şekil 48b).



Şekil 4.48. (a) *Süt* (2008), Müzik topluluğu: (b) *Süt* (2008), Yusuf müzik topluluğunun bulunduğu mekânın bir köşesinde beklemektedir

Yusuf bir müzik topluluğun bulunduğu bir mekâna gelir. Müzik topluluğunun

bulunduğu çekimde müzik enstrümanlarını kullanan bir grup insan ve onları dinlemeye gelmiş olan izleyiciler bulunmaktadır (şekil 48a). Yusuf'un ise bu mekânın içinde mi dışında mı yer aldığı belirsiz gözükmetedir. Bir sonraki çekimde Yusuf, bir önceki çekimdeki dokuya sahip yapının bir köşesinde durmaktadır (şekil 48b). Yusuf'un tam olarak tanıtıcı çekimde nerede konumlandığı belirsiz olduğundan, salonun dış kapısının önünde ya da tamamen salonun dışında mı bu etkinliği izlediğini algılamak zorlaşmaktadır. Her ne kadar Yusuf'un konumu mekân içerisinde belirsiz görünse de ortam sesi ve müzik iki çekim arasında bir devamlılık meydana getirerek iki çekim arasında bir bağlantı kurar. İlk çekimde yer alan müzik ve ortam sesi (şekil 48a), Yusuf'un orta çekiminde kesintisiz bir akış meydana getirir (şekil 48b). Sahnenin ilk çekiminde yer alan müzik ve ortam sesi, komşu çekimde bulunan Yusuf'un görüntüsü üzerinde sürdüğünden izleyiciye eylemlerin aynı mekân ve zaman içerisinde gerçekleştiğine dair bir enformasyon sunmaktadır. Böylece ses unsurlarının zamansal devamlılığı sağladığı görülürken aynı zamanda izleyiciyi yönlendirme işlevini de yerine getirdiği anlaşılmaktadır.

Ses unsurlarının görüntüler arasında kesintisiz bir akışı sağladığı uygulama biçimine başka bir örnek olarak *Süt* filminin otomobil yıkama çekimleri verilebilir (şekil 49a, şekil 49b). Bu iki çekim arasında ses unsurları mekânsal bir devamlılık sağlamaktadır.



Şekil 4.49. (a) *Süt* (2008), istasyon şefi ve kızı otomobil yıkamaktadır: (b) *Süt* (2008), Zehra istasyon şefini gözetlemektedir

Ses unsurlarının çekimler arasında sağladığı mekânsal devamlılık tren garındaki istasyon şefi ve kızının otomobillerini yıkadığı çekimle, Zehra'nın onları izlediği çekim arasında gerçekleşmektedir. Sahnenin ilk çekiminde istasyon şefi ve kızı bir otomobili

yıkamaktadırlar (şekil 49a). İstasyon şefinin elindeki su hortumundan çıkan su sesleri çekimin ortam sesleri arasında baskın unsur olarak duyulmaktadır. İkinci çekimde görülen Zehra ise ahşap bir duvarın arkasında istasyon şefini izlemektedir (şekil 49b). Bu çekimde de su sesleri duyulmaktadır. Tanıtıcı bir çekimin olmadığı bu sahnenin iki çekiminin mekân ilişkisi ise ortam sesleri ile sağlanmaktadır. Ortam sesleri böylece mekânsal bir devamlılık işlevi görmektedir.

Zehra'nın kanepede uyduğu ve Yusuf'un üstünü battaniye ile örttüğü çekimler eksilti kurgusu bağlamında daha önce değerlendirilmişti (şekil 35a-35c). Bu sahnenin çekimleri aynı zamanda ses unsurları ile de ilişkilidir. Bu sahnede Yusuf, Zehra'nın uyuduğu salona gelir ve bir yerden battaniye alarak Zehra'nın üstünü örter. Bu çekimlerde televizyonda bir programın yayınlandığı görülür (şekil 35a). Bu programdaki sesler konuşma biçiminde ve diegetic ses olarak çekimler arasında bir devamlılık meydana getirmektedir. Yusuf'un kapıdan içeri girip yürüdüğü, kameranın önünde durduğu çekimde ve Zehra'nın üstünü örttüğü çekimde televizyonda bir program yayınlanmaktadır. Bu programda duyulan konuşmada şunlar yer almaktadır.

A: Efendim bir gazeteci haber kaynağını açıklamaz.

B: Hadi oradan gazeteciymiş. Bir gazeteci daha tutuklanmamış birini gazetesinde suçlu ilan eder mi ha...

Kaynağı belli olan bu diyaloglar, iki çekim arasındaki devamlılığı sağlamaktadır. İlk konuşmalar Yusuf'un tekli çekiminde duyulurken (şekil 35a), "suçlu ilan eder mi ha" konuşması Zehra'nın uyuduğu kanepedeki çekimde duyulmaktadır (şekil 35c). Böylece diyaloglar iki farklı çekim arasında kesintisiz bir akış meydana getirmektedir.

4.3. Bal Filminin Kurgu Bağlamında Biçimsel Analizi ve Bulgular

Bu başlıkta *Bal* filmi, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, mekânsal devamlılık, zamansal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri bağlamında incelenmektedir.

4.3.1. Bal Filminin Konusu

Bal filminin hikayesi kırsal bir mekânda geçmektedir. Yusuf'un çocukluğunun anlatıldığı *Bal* filminde, Yusuf'un okul eğitiminin başlangıç dönemi ve babası Yakup ile yaşadıkları olaylar dizisi hikâyenin merkezinde yer alır. Film Yakup'un ormanlık alanda bal elde etmek için kullanacağı bir ağacı araması ile başlar. Yakup ormanlık alanda ağacı tespit eder ve bir urganı ağaca bağlayarak tırmanır. Ardından ağacın dalı kırılır ama kopmaz ve Yakup tırmandığı noktadan düşerek belirli bir bölgede ağaçta askıda kalır. Film daha sonra Yusuf'un evdeki gündelik hayatını anlatan sahne ile devam eder. Bu sahnede Yusuf babası Yakup'a gördüğü rüyayı anlatır. Bunu da babasının kulağına gizli bir şekilde söyler. Yusuf başkaları ile genellikle konuşmaz ve sadece babası ile kısık sesle konuşmaktadır. Yusuf okulda ise öğretmeni tarafından kitap okuma eyleminde başarısız görülmektedir. Kitap okuyan diğer çocuklar ödül olarak kırmızı kurdele alırken Yusuf kırmızı kurdeleye ulaşmayı her ne kadar istese de bu eylemi öğretmenin istediği şekilde gerçekleştiremez. Yusuf'un babası Yakup ise arıcılık ile uğraşmaktadır. Yakup iş için evden ayrıldığı bir gün geri gelmez. Yusuf ve annesi Zehra, Yakup'un dönüşünü beklemektedir. Ancak Yakup'tan hiç haber alınamaz. Yusuf ve annesi bu süreçte Yakup'u aramak için yerel bir festivale giderler. Ancak bu ortamda da Yakup'la karşılaşmazlar. Festival dönüşü ormanlık bir alanda Yusuf ve annesi bir ses işitirler. Yakup'un ağaçtan düşme anı bu olaydan hemen sonra gerçekleşir.

Yusuf okula devam ettiği bir gün öğretmeni tarafından sırasına okumasını istediği kitabı koyar ve Yusuf kitabı sesli bir şekilde okumaya çalışır. Her ne kadar Yusuf kekeleyerek okusa da öğretmeni Yusuf'a kırmızı kurdeleyi verir. Yusuf bu hediye aldığını gün babası Yakup'un ölüm haberini de öğrenir. Yusuf babasının ölümünü okul dönüşünde evlerinin önündeki taziye için gelen kalabalıktan anlar ve oradan uzaklaşarak ormanlık alana doğru gider. Ormanlık alanda bir kuşun peşinde koşarak onu takip eder ve bulmaya çalışır. Ardından Yusuf bir ağacın altında uyuya kalır ve film biter.

4.3.2. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Grafik İlişkileri

Bal filminin çekimler arasında grafiksel uyumun olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin, Yusuf'un evlerinin yakınındaki depoda yer alan naylon perde iki çekim arasında grafiksel bir uyum sağlamaktadır (şekil 50a, şekil 50b). Bunun dışında, naylon perdenin görüldüğü çekimlerde aydınlatma unsurunda da grafiksel uyum gözlemlenmektedir.



Şekil 4.50. (a) *Bal* (2010), Yusuf depoya doğru ilerlemektedir: (b) *Bal* (2010), Yusuf oyuncak gemiyi incelemektedir

Yusuf okul dönüşü evlerinin çevresinde bulunan depoya uğrar. Depoda babasının üzerinde çalıştığı oyuncak gemiyi kontrol etmek ister. Yusuf ahşap rafın üzerindeki oyuncak gemiyi alarak inceler. Bu mizansenlerin yer aldığı çekimlerde grafiksel bir uyum ortaya çıkmaktadır. Burada grafiksel uyum naylon perde aracılığı ile sağlanır (şekil 50a, şekil 50b). Buna ilişkin, Yusuf’un depo içerisine girmek için hareket ettiği çekimde kapı işlevi gören naylon perde ve Yusuf’un içerdeyken arka planda görülen perdenin grafiksel bir uyum meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla iki çekim arasında görülen naylon perde bir devamlılık işlevini yerine getirmektedir.

Bunun dışında her iki çekimde de yer alan (şekil 50a, şekil 50b) aydınlatmanın yapısı da grafiksel bir uyuma işaret eder. Her iki çekimde kullanılan ışığın parlaklığı ortalama benzer biçimde sunulduğundan grafiksel bir devamlılık meydana getirmektedir.

Benzer şekillerin sağladığı grafiksel uyum, *Bal* filminin okul çekimlerinde gözlenmektedir (şekil 51a, şekil 51b).



Şekil 4.51. (a) *Bal* (2010), Yusuf okulun penceresinden dışarıyı izlemektedir: (b) *Bal* (2010), Yusuf'un baktığı pencereden görülen bir grup öğrenci

Grafiksel uyumun sağlandığı görüntüler, sınıfta öğretmenin ödevleri kontrol ettiği sahneden hemen sonra sunulan teneffüs çekimlerine aittir. Teneffüs çekiminin ilk planında Yusuf okulun penceresinden dışarıdaki öğrencileri izlemektedir. Bu izleme çekiminde Yusuf pencerenin önünde dışarıya bakmaktadır. Pencerenin çerçeveleri kompozisyonda yer alır. Ayrıca dışarıdaki öğrencilerin yansıması da camda görülür (şekil 51a). Bir sonraki çekimde ise dışarıda bulunan bir grup öğrenci görüntülenir (şekil 51b). Bu çekim de de pencerenin çerçevesi ön planda yer almaktadır. İki çekim arasında yer alan pencere kenarlıkları ve camda yansıyan görüntülerin grafiksel bir devamlılığı meydana getirdiği düşünülmektedir.

Bal filminde öne çıkan grafiksel ilişki biçimi karanlık ortamların çekimleri arasında görülmektedir. Örneğin, hayvan barınağındaki karanlık ortamların çekimi uyum bağlamında grafiksel bir devamlılık meydana getirmektedir (şekil 52a-52c).



Şekil 4.52. (a) *Bal* (2010), Yusuf'un geldiği hayvan barınağının genel çekimi: (b) *Bal* (2010), Yusuf hayvan barınağında beklemektedir: (c) *Bal* (2010), Yusuf, at ve su dolu kova

Hayvan barınağının aksiyonları iç mekânda ve karanlık bir ortamda geçmektedir. İlk çekimde Yusuf barınağın dış kapısını açarak içeri girer (şekil 52a) ve gelerek atın kaldığı

bölmeye yakın bir yerde yere oturur. Bir sonraki çekimde ise kamera dış kapı tarafında konumlanarak Yusuf'u ön cepheden görüntüler (şekil 52b). Üçüncü çekim ise Yusuf'un atın başına nazikçe dokunduğu (şekil 52c), su kovanının devrildiği ve Yusuf'un çantasının ıslandığı eylemlerden oluşmaktadır (bu eylemler aynı çekim içinde yer alır). Bu üç çekimde de görüntü karanlık bir atmosferle iletilmektedir. Üç çekimdeki karanlık ortam grafiksel bir uyum oluştururken bir devamlılık meydana getirmektedir.

4.3.3. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Ritmik İlişkiler

Ritim, çekim süreleri ile ilişkilidir. Çekim sürelerinin uzunluğu kurgu yoluyla denetlenebilmektedir (Bordwell &Thompson, 2011, s. 228). Tempo ve düzen yönetmenin tercihine göre değişkenlik gösterir. Kaplanoğlu, özellikle hareket, vurgu ve duygu yoğunluğuna göre ritimsel bir sistemi tercih etmektedir. Bal filminde bu bağlamda hareket ve vurgu anlarına göre çekimlerin süre düzenlerinin belirlendiği örnekler bulunmaktadır. Yakup'un ağaca tırmandığı çekimler arasındaki ritimsel yapının bu bağlamda değerlendirilmesi mümkündür. Yakup'un ağaca tırmandığı çekimlerin görselleri (şekil 53a-53j) aşağıda aktarılmaktadır.



Şekil 4.53. (a) *Bal* (2010), Yakup kovanlar için bulduğu ağacın önünde: (b) *Bal* (2010), Yakup'un ayaklarının yakın çekimi: (c) *Bal* (2010), Yakup ağaca tırmanırken, üst açı: (d) *Bal* (2010), Yakup ağaca tırmanma, alt açı: (e) *Bal* (2010), halatın bağlı olduğu ağaç dalı: (f) *Bal* (2010), Yakup ağaca tırmanma, uzak çekim: (g) *Bal* (2010), ağaç dalının kırılması: (h) *Bal* (2010), ağaç dalının kırılma anında Yakup'un yakın çekimi: (i) *Bal* (2010), Yakup, ağaç dalının kırılma anı, uzak çekim: (j) *Bal* (2010), Yakup urganla ağaca tutunma, üst açı, yakın çekim

Yakup'un ağaca tırmanma çekimlerinin süreleri aşağıda yer alan çizelgede sunulmaktadır.

Çizelge 4.7. Bal Filminde Yer Alan Yakup Ağaca Tırmanma Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
53a	Yakup ağaca tırmanmak için yanında bulundurduğu urganı ağacın bir dalına sabitler	genel çekim	00:00:25	00:04:02	217 sn.
53b	Bu tırmanma eyleminde Yakup'un ayakları ve ağacın gövdesinin bir kısmı çerçevede yer alır.	yakın çekim	00:04:02	00:04:04	2 sn.
53c	Yakup'un ağaca tırmandığı çekim	orta çekim	00:04:04	00:04:10	6 sn.
53d	Yakup'un ağaca tırmandığı çekim	genel çekim	00:04:10	00:04:19	9 sn.
53e	Urgan'ın bağlı olduğu ağaç dalının kırılmaya başladığı çekim	detay çekim	00:04:19	00:04:23	4 sn.
53f	Ağaç dalının eğildiği ve kopmak üzere iken Yakup'un aşağı doğru düşme anının çekimi	genel çekim	00:04:23	00:04:24	1 sn.
53g	Ağaç dalının kırılma eyleminin devam ettiği çekim	detay çekim	00:04:24	00:04:25	1 sn.
53h	Yakup'un ağaçta askıda kaldığı çekim	yakın çekim	00:04:25	00:04:31	6 sn.
53i	Yakup'un ağaçta askıda kaldığı çekim	uzak çekim	00:04:31	00:04:35	4 sn.
53j	Yakup'un ağaçta askıda kaldığı çekim	yakın çekim	00:04:35	00:04:44	9 sn.

Yakup at eşliğinde ormanlık alanda bal elde etmek amacı ile uygun bir ağaç aramaktadır. Yakup uzaktan kameranın dikey eksenine doğru atıyla yürüyerek gelir ve bir ağacın önünde durur. Yakup bir ağacın önünde bir müddet bekledikten sonra ağaca

tırmanmak için yanında bulundurduğu urganı ağacın bir dalına sabitler (şekil 53a). Bu çekim 03 dakika 37 saniye sürer. Yakup ağaca urganı sabitledikten sonra ağaca tırmanmaya başlar. Bu tırmanma eyleminde Yakup'un ayakları ve ağacın gövdesinin bir kısmı çerçevede yer alır (şekil 53b). Bu yakın çekim 2 saniye sürmektedir. Yakup'un (orta çekim) ağaca tırmandığı üst aç çekimi (şekil 53c), 6 saniye sürmektedir. Yakup'un ağaca tırmandığı alt aç çekimi genel çekimde sunulur (şekil 53d) ve bu çekim 9 saniye sürmektedir. Urgan'ın bağlı olduğu ağaç dalının kırılmaya başladığı detay çekimi (şekil 53e), 4 saniye sürmektedir. Ağaç dalının eğildiği ve kopmak üzere iken Yakup'un aşağı doğru düşme anının genel çekimi (şekil 53f), 1 saniye sürmektedir. Ağaç dalının kırılma eyleminin devam ettiği detay çekimi (şekil 53g), 1 saniye sürmektedir. Yakup'un ağaçta askıda kaldığı yakın çekimi (şekil 53h), 6 saniye sürmektedir. Yakup'un ağaçta askıda kaldığı uzak çekimi (şekil 53i), 4 saniye sürmektedir. Yakup'un ağaçta askıda kaldığı üst aç yakın çekimi (şekil 53j), 9 saniye sürmektedir.

Bal filminin ilk sahnesi olan bu çekimlerin uzunlukları yaklaşık olarak (217, 2, 6, 9, 4, 1, 1, 6, 4, 9) saniyelerden meydana gelmektedir. Bu sahnenin çekimlerinin ilk çekimi olan ve Yakup'un bal elde etmek için gezindiği çekim, 217 saniyelik bir uzun bir plandan oluşmaktadır (şekil 53a). Yakup'un ağaca tırmanma eylemi, düşerek askıda kalma çekimleri ve ağaç dalının kırılma anlarının çekimlerinin kısa çekimlerden meydana geldiği görülür. Bu sahnede yer alan vurgu anları özellikle kısa çekimlerden oluşur. Yakup'un düşme eyleminin genel çekimi ve bu eylemin devamında sunulan ağaç dalının kırılma anının devam ettiği aksiyon birer saniyeden oluşmaktadır (şekil 53f, 53g). Yönetmenin vurgu anlarında sahnenin temposunu hızlandırdığı anlaşılmaktadır. Hem genel genel hem de yakın çekimlerin süresinin hareket ve vurgu anlarına göre şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu çekimlerde genel itibari ile değişken sürelerden oluşan ritimsel bir yapının çekimler arasında sağlandığı görülür. Yönetmen, izleyicinin çekimleri algılama sürelerini kurgunun ritmi ile kontrol etmektedir. Buna ilişkin bu sahnede yer alan çekimlerin vurgu anlarının hem yakın hem de genel çekimlerde gerilim ve heyecan işlevlerini yerine getirdiği söylenebilir.

Bal filminin çekimlerinin ritimsel ilişkisinde karakter ya da nesne hareketlerinin ve ayrıca vurgu anlarının öne çıktığı başka bir örnek ise kovandan bal toplama çekimlerinde görülmektedir (şekil 54a-54m).



Şekil 4.54. (a) *Bal* (2010), Yusuf duman körüğünü hazırlamaktadır: (b) *Bal* (2010), Yusuf duman körüğünü halata bağlamaktadır: (c) *Bal* (2010), Yakup, körüğü yukarı doğru çekmektedir: (d) *Bal* (2010), Yusuf kovayı urgana bağlamak için taşımaktadır: (e) *Bal* (2010), Yakup, kovanın bağlı olduğu urganı yukarı doğru çekmektedir: (f) *Bal* (2010), Yusuf ve kova: (g) *Bal* (2010), bal kovanı: (h) *Bal* (2010), Yakup alt aç: (i) *Bal* (2010), bal kovanı: (j) *Bal* (2010), Yusuf Yakup'a doğru bakmaktadır: (k) *Bal* (2010), bal detayı görüntüsü: (l) *Bal* (2010), Yakup uzak çekim: (m) *Bal* (2010), Yusuf ve içinde bal olan kova

Kovanlardan bal toplama çekimlerinin süreleri aşağıda yer alan çizelgede sunulmaktadır.

Çizelge 4.8. Bal Filminde Yer Alan Kovandan Bal Toplama Çekimlerinin Ritimsel Analizi

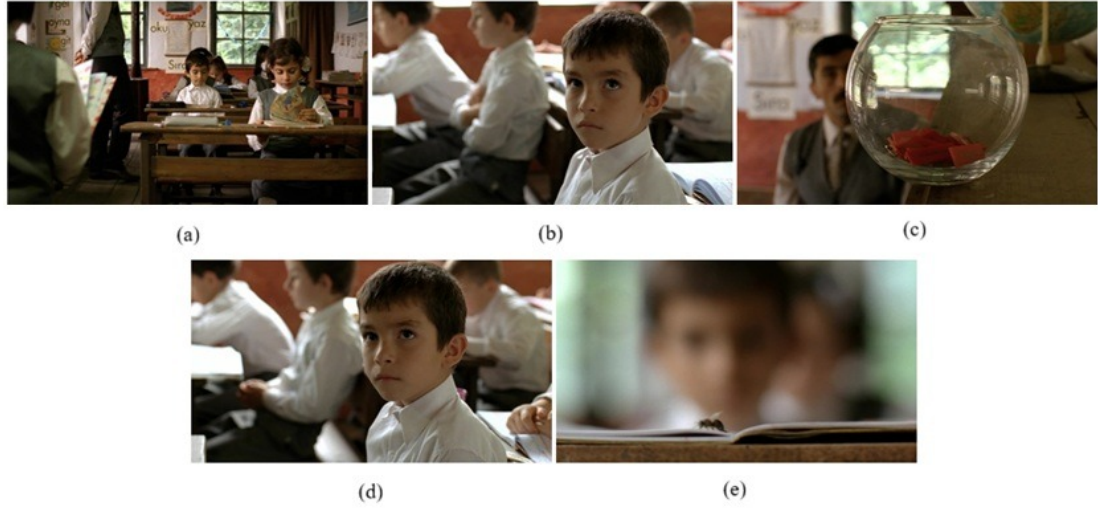
Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
54a	Yusuf duman körüğünü hazırlar	boy çekim	00:32:39	00:33:06	27
54b	Yusuf duman körüğünü urgana bağlamaktadır	-	00:33:06	00:33:31	25
54c	Yakup ağacın üzerinde körüğün bağlı olduğu organı yukarı doğru çeker	-	00:33:31	00:33:48	17
54d	Yusuf bal konması için kullanılacak olan kovayı urgana bağlar	-	00:33:48	00:34:00	12
54e	Yakup urgana bağlanan kovayı yukarı çekmek için beklemektedir	boy çekim	00:34:00	00:34:05	5
54f	Yusuf kovanın yukarı doğru çekilmesini beklemektedir	orta çekim	00:34:05	00:34:12	7
54g	Yakup arı kovanın kapağını açar	yakın çekim	00:34:12	00:34:19	7
54h	Yakup arı kovayı ile ilgilenmektedir	-	00:34:19	00:34:25	6
54i	Yakup arı kovanından bal çıkarır	yakın çekim	00:34:25	00:34:36	11
54j	Yusuf ağacın tepesine doğru bakmaktadır	orta çekim	00:34:36	00:34:41	5
54k	Yakup elinde bal dilimini tutmaktadır	yakın çekim	00:34:41	00:34:48	7
54l	Yakup içinde bal olan kovayı organla aşağı doğru indirir	uzak çekim	00:34:48	00:35:01	13
54m	Yusuf ağaçtan indirilen kovayı bekler ve aşağı gelen kovanın içindeki balın tadına bakar	orta çekim	00:35:01	00:35:29	28

Yusuf'un (boy plan) duman körüğünü hazırlama çekimi (şekil 54a), 27 saniye sürmektedir. Yusuf'un duman körüğünü urgana bağladığı çekim (şekil 54b), 25 saniye sürmektedir. Yakup'un ağacın üzerinde körüğün bağlı olduğu organı yukarı doğru çekme

çekimi (şekil 54c), 17 saniye sürmektedir. Yusuf'un bal konması için kullanılacak olan kovayı urgana bağladığı çekimi (şekil 54d), 12 saniye sürmektedir. Yakup'un urgana bağlanan kovayı yukarı çekmek için beklediği çekimi (şekil 54e), 5 saniye sürmektedir. Yusuf ve kovanın birlikte görüntülendiği çekim (şekil 54f), 7 saniye sürmektedir. Yakup arı kovanın kapağını açtığı arı kovanının yakın çekimi (şekil 54g), 7 saniye sürmektedir. Yakup arı kovani ile ilgilenmektedir (şekil 54h), 6 saniye sürmektedir. Yakup arı kovanından bal çıkardığı arı kovanının yakın çekimi (şekil 54i), 11 saniye sürmektedir. Yusuf'un (orta plan) yukarı doğru baktığı çekim (şekil 54j), 5 saniye sürmektedir. Yakup'un bal dilimini elinde tuttuğu bal diliminin yakın çekimi (şekil 54k), 7 saniye sürmektedir. Yakup'un içinde bal olan kovayı urganla aşağı doğru indirdiği çekim (şekil 54l), 13 saniye sürmektedir. Yusuf'un ağaçtan indirilen kovayı beklediği ve balın tadına baktığı çekim (şekil 54m), 28 saniye sürmektedir.

Kovandan bal toplama çekimlerinin süreleri yaklaşık olarak (27, 25, 17, 12, 5, 7, 7, 6, 11, 5, 7, 13, 28) bu değerlerden meydana gelmektedir. Bu bağlamda bu sahnede yer alan yakın çekimler ortalama olarak genel çekimlere göre daha kısa sürelerden oluşur. Buna ilişkin sürelerinin giderek azalan ve düzensiz bir biçimde artan ritimsel bir yapının ortaya çıktığı görülür. Karakterlerin hareketleri ve vurgu anlarının bu düzenin oluşmasında belirleyici bir rolü üstlendiği anlaşılmaktadır. Yönetmen bu sahnede yer alan çekimlerin sürelerini denetleyerek izleyicinin algısını hareket ve vurgu anlarına göre yönlendirmektedir.

Bal filminin sınıf sahnesinde yer alan çekimlerin ritimsel ilişkisi değerlendirildiğinde, çekimlerde vurgu anları ve hareketin çekimler arasındaki ritimsel yapıyı belirlediği gözlenmektedir. Bu çekimlerin görselleri (şekil 55a-55e) aşağıda sunulmaktadır.



Şekil 4.55. (a) *Bal* (2010), sınıf genel çekim: (b) *Bal* (2010), Yusuf yakın çekim, Yusuf kurdele kavanozuna bakmaktadır: (c) *Bal* (2010), kurdele kavanozu ve öğretmen: (d) *Bal* (2010), Yusuf yakın çekim, Yusuf kurdele kavanozuna bakmaktadır: (e) *Bal* (2010), sıra üzerinde gezinen bir arı ve arka planda görülen Yusuf.

Sınıf sahnesi çekimlerinin süreleri aşağıda yer alan çizelgede sunulmaktadır.

Çizelge 4.9. Bal Filminde Yer Alan Sınıf Çekimlerinin Ritimsel Analizi

Şekil No	Çekimin İçeriği	Çekim Ölçeği	Time Code Başlangıç	Time Code Bitiş	Süre
55a	Bir kız öğrenci sınıftakilere kitap okur	genel çekim	01:09:06	01:09:33	27 sn.
55b	Yusuf içinde kurdele bulunan kavanoza bakmaktadır	yakın çekim	01:09:33	01:09:37	4 sn.
55c	Öğretmen içinde kurdele olan kavanoza müdahale eder	öğretmen yakın çekim	01:09:37	01:09:49	12 sn.
55d	Yusuf öğretmenin cam kavanoza müdahalesine bakmaktadır	Yusuf yakın çekim	01:09:49	01:09:55	6 sn.
55e	Bir arı Yusuf'un sırasının üstünde gezmektedir	Yusuf yakın çekim	01:09:55	01:10:01	6 sn.

Sınıfın genel çekiminde bir kız öğrenci sınıftakilere kitap okur (şekil 55a). Bu çekim 27 saniye sürer. Yusuf'un yakın çekimi (şekil 55b), 4 saniye sürmektedir. Öğretmenin yakın planı ve aynı çerçevede görüntülenen kırmızı kurdelenin bulunduğu cam kavanozun çekimi (şekil 55c), 12 saniye sürmektedir. Yusuf'un yakın planı, öğretmenin cam kavanozuna müdahalesine baktığı çekimi (şekil 55d), 6 saniye sürer. Bir arının Yusuf'un defteri üzerinde gezindiği Yusuf'un yakın çekimi (şekil 55e), 6 saniye sürmektedir.

Bal filminde yer alan bu çekimlerin uzunlukları ortalama (27, 4, 12, 6, 6) bu saniyelerden meydana gelmektedir. Süre bağlamında değişken bir yapıdan meydana gelen bu çekimlerin uzunluklarının vurgu ve hareket temeline göre belirlendiği anlaşılmaktadır. İlk çekim genel plandan oluşur ve en uzun süreyi içerir. Bu genel çekimin süresi 27 saniyeden oluşmaktadır. Bu çekim sınıfta kitap okuyan öğrencinin ve öğrencilerin okunan metni takip ettikleri eylemi içermektedir (şekil 55a). Bir sonraki komşu çekimde Yusuf'un yakın çekimi ekrana gelmektedir (şekil 55b). Bu çekim 4 saniye uzunluğundadır. Arka planda öğrencilerin de gözüktüğü bu çekim en kısa plandan oluşur. Bu çekimde Yusuf'un bir noktaya baktığı görülür. Daha sonraki çekimde de anlaşıldığı üzere Yusuf'un yüksekte konumlanan içinde kurdele olan cam kavanoza baktığı anlaşılmaktadır. Cam kavanozun görüldüğü çekimde, öğretmen arka ve yakın planda konumlandırılmaktadır (şekil 55c). Bu çekim ise 12 saniye sürer. Tekrar Yusuf'un kavanoza bakışının sunulduğu yakın çekimi ve ardından sunulan arı ile Yusuf'un yakın çekimi 6'şar saniye sürer (şekil 55d, 55e). Buna ilişkin bu sahnede genel çekimin yakın çekimlere nazaran daha uzun sürdüğü anlaşılmaktadır. Yusuf'un kavanoz ve arıya bakışının vurgulandığı çekimler kısa sürelerden oluşurken içinde hareketin olduğu öğretmenin eylemi daha uzun sürmektedir. Bu doğrultuda bu sahnede yer alan hareket ve vurgu anlarının çekimler arasındaki ritimsel ilişkiyi belirlediği söylenebilir.

4.3.4. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Mekânsal İlişkiler

Mekânsal bütünlüğün herhangi tanıtıcı bir planla verilmediği çekimler *Bal* filminin sahnelerinde gözlenmektedir (şekil 56a, şekil 56b).



Şekil 4.56. (a) *Bal* (2010), öğretmen yoklama almaktadır: (b) *Bal* (2010), Yusuf adının okunması ile parmağını kaldırır

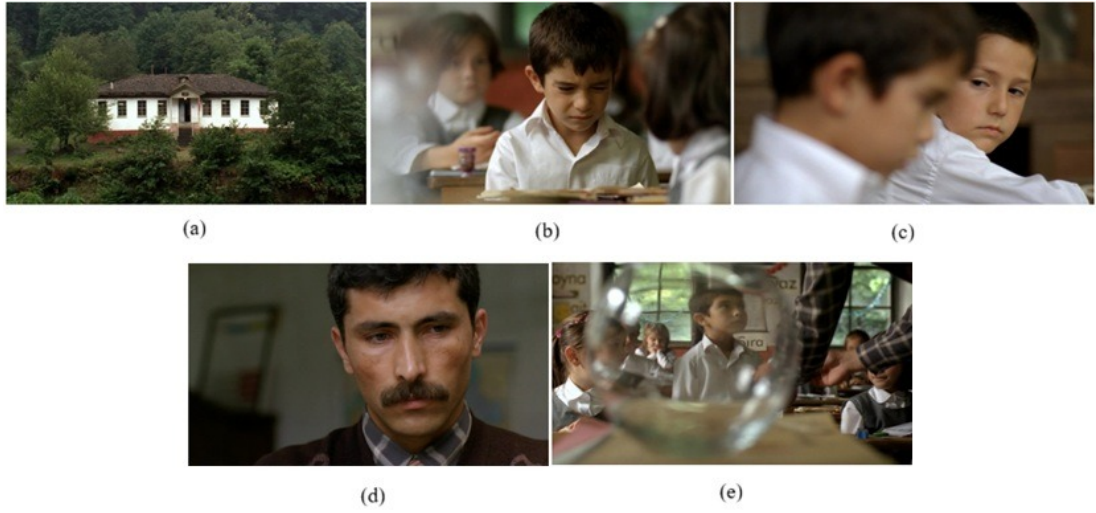
Bal filminin sınıf sahnesi iki çekimden meydana gelir. İlk plan öğretmenin orta çekiminden oluşur. Öğretmen öğrencilerin yoklamasını almaktadır (şekil 56a). Sonraki çekimde bir grup öğrencinin görüntüsü sunulur (şekil 56b). Bu çekimde Yusuf'un adının okunması iki çekim arasında bir bağlantı meydana getirir.

Yönetmen sınıf sahnesinde iki farklı mekânın noktalarını tanıtıcı çekim olmadan sunmaktadır. Böylece izleyicinin algısında mekân bütünlüklü bir yapıya dönüşmektedir. Mekânın parçalardan yola çıkılarak bütünlüklü bir yapıya dönüşmesi izleyicinin yönlendirilmesi ile gerçekleşmektedir.

A çekimi ile B çekimi arasındaki ritmik ilişkiler bağlamında çözümlenen Yakup ve Yusuf'un arı kovanından bal toplama süreci mekânsal ilişkiler bağlamında değerlendirildiğinde, yönetmenin parçalardan yola çıkarak mekânı oluşturduğu gözlenmektedir (Şekil, 54a-54m). Yakup'un ağacın üzerinde olduğu görüntüler ile Yusuf'un yerde babası için yaptığı hazırlıkların görüntülerinde tanıtıcı çekimler yer almaz (Şekil, 54a-54m). Yusuf duman körüğünü ya da bal kovanını urgana bağlarken ki görüntüleri ile Yakup'un ağacın tepesinde bu malzemeleri yukarı çekmesi ve bal kovanından bal toplayıp kovaya koyma eylemleri tekli çekimlerle sunulmaktadır (Şekil, 54a-54m). Bu parçalar izleyicinin algısında bütünlüklü bir yapıya dönüşmektedir. Böylece yönetmen izleyicinin algısını yönlendirmektedir.

A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler bağlamında *Bal* filmi değerlendirildiğinde, sınıfın dahili çekimleri bir tanıtıcı çekimle başlamamaktadır (şekil 57b-57e). Ancak, parçalardan başlayan bu sahnenin son çekiminde tanıtıcı çekim sunulmaktadır. Ayrıca

okulun genel çekimi ile sınıfta yer alan karakterlerin mekânsal ilişkisinde de kurgu izleyiciyi yönlendirmektedir (şekil 57a-57e).



Şekil 4.57. (a) *Bal* (2010), okul genel çekim: (b) *Bal* (2010), Yusuf kitap okumaktadır: (c) *Bal* (2010), Yusuf kitap okumaktadır, başka bir açı: (d) *Bal* (2010), öğretmen yakın çekim: (e) *Bal* (2010), öğretmenin bir parçasının görüldüğü genel çekim

İlk çekim olan okulun genel görüntüsü (şekil 57a) ile ardından sınıfta yer alan çekimlerin (şekil 57b-57e) art arda kurgulanmasıyla olayın, bu okulun içinde gerçekleştiği algısını izleyicide oluşturmaktadır. Dolayısıyla izleyici, yönetmen tarafından parçaları birleştirmeye yönlendirilmektedir.

Okulun genel çekiminin (şekil 57a) ardından gelen ilk görüntü bir grup öğrencinin toplu çekimini içerir. Bu çekimde Yusuf'un sırasına öğretmen bir kitap koyar ve okumasını ister. Yusuf kekeleyerek kitabı okumaya başlar (şekil 57b). Bu çekimin ardından Yusuf'un ön planda olduğu ve arka planda bir öğrencinin gözüktüğü yakın çekim ile sahne devam eder (şekil 57c). Yusuf kitap okumaya devam ederken öğretmenin yakın çekimi sunulur (şekil 57d). Orta ve yakın çekimlerin ardından öğretmenin bir parçasının gözüktüğü sınıfın genel çekimi ekrana gelir (şekil 57e).

Sınıfın içindeki çekimlerde yer alan yakın çekimler de benzer biçimde parçalardan oluştuğundan ve ilk aşamada tanıtıcı çekim verilmediğinden, kurgu aracılığıyla izleyici parçaları zihninde bütünleştirmeye yönlendirilir. Burada özellikle öğretmenin ve Yusuf'un yakın çekimlerinde öğretmenin konumu hakkındaki algı son çekimde sunulan genel planla

biraz daha netleşmektedir (şekil 57e). Böylece bu çekimlerde kurgunun mekânsal ilişkiler bağlamında izleyiciyi yönlendirdiği şeklinde bir işlevi bulunmaktadır.

A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler bağlamında *Bal* filmi değerlendirildiğinde çekimlerin parçalardan meydana gelerek mekânı oluşturduğu gözlenmektedir (şekil 58a-58c).



Şekil 4.58. (a) *Bal* (2010), Yusuf evlerinin önündeki kalabalığı fark eder: (b) *Bal* (2010), evin önündeki kalabalık: (c) *Bal* (2010), Yusuf kalabalığı izlemektedir

Yusuf okul çıkışı evine gitmek üzere yolda yürür. Evinin önüne geldiği esnada bir grup insanın evlerinin önünde beklediğini görür. Yusuf'un kalabalığı fark ettiği bu çekim, tekli planda sunulmaktadır (şekil 58a). Bu çekimin ardından bir grup insanın evlerinin kapısında durduğu ve Yakup'un ölümü hakkında konuştukları anlaşılmaktadır (şekil 58b). Bu topluluğun çekiminin ardından tekrar Yusuf'un tekli çekimi sunulur (şekil 58c). Bu üç çekimde de mekân, bir bütün olarak sunulmaz. Yusuf'un bir yöne bakışı ve gösterilen bir grup insan görüntüsü parçalardan meydana geldiğinden, mekânsal bütünlüğün oluşturulmasında izleyicinin yönlendirildiği anlaşılmaktadır.

4.3.5. A Çekimi ile B Çekimi Arasındaki Zamansal İlişkiler

Belirli bir eylem eksilti biçiminde kurgulanabilmektedir. Eylemin tümünün gösterilmeden sunulduğu çekimleri, *Bal* filminin çekimlerinde görmek mümkündür. Eksilti kurgusu şeklinde sunulan yapı, Yusuf'un dere kenarında karşılaştığı geyik çekimi ve ardından gerçekleşen komşu çekim arasında gözlemlenmektedir (şekil 59a-59d).



Şekil 4.59. (a) *Bal* (2010), Yusuf dere kenarında su almaktadır: (b) *Bal* (2010), Yusuf ve geyik: (c) *Bal* (2010), Yusuf’un çerçeveden çıkmasıyla görülen görüntü, şekil b’deki çekimin devamı: (d) *Bal* (2010), Yusuf ve Yakup

Yusuf ve Yakup ormanlık alanda yürümektedirler. Yakup dere kenarına yakın bir yerde düşerek bayılır. Yusuf babasını ayıltmak için suya ihtiyaç duyar ve bu nedenle dere kenarına su almaya gider. Yusuf’un akan suyun kenarında avucu ile su almak için çabaladığı esnada Yusuf bir şey fark eder (şekil 59a). Akan suyun karşısında bir geyik bulunmaktadır. Bu çekimde Yusuf çerçevede yakın çekimde ve ön planda yer alır. Geyik ise arka planda gözükmektedir (şekil 59b). Yusuf bir müddet geyiği izler. Ardından Yusuf, Yakup’un yanına gitmek için bulunduğu noktadan uzaklaşır. Ancak çekim değişmez. Geyiğin çerçeve içinde gözüktüğü bu görüntü bir süre daha ekranda kalır (şekil 59c). Ardından gelen çekimde Yusuf, Yakup’un yakınında görülür (şekil 59d). Bu çekimlerde dere kenarından Yakup’un yanına varılan yürüme eylemi gösterilmez. Ancak, Yusuf’un çerçeveden çıktığı esnada geyiğin bir müddet ekranda kalması ile zamanın geçtiği algısı meydana gelmektedir. Böylece iki çekim arasında gerçekleşen zamansal boşluk, belirli bir teknik aracılığı (sürenin uzatılarak verilmesi tekniği) ile izleyici algısında tamamlanmaktadır. İzleyicinin bu zamansal boşluğu kendi zihninde tamamladığı biçiminde açıklamak mümkündür.

Zamansal ilişkiler bağlamında *Bal* filminin çekimleri ABC biçiminde bir düzeni oluşturduğu gözlenmektedir. Örneğin Yusuf, Yakup için dere kenarına su almaya gider ve bir geyikle karşılaşır ardından avucuna su doldurarak babası Yakup'un yanına döner (şekil 59a, 59b, 59d). Bu düzen ABC şeklinde bir düzenle sunulmaktadır. Buna ilişkin çekimlerin zamansal düzeninin doğrusal bir yapıda ele alındığı gözlenmektedir.

4.3.6. Mekânsal Devamlılık

Birbiri ile ilişkili konumlarının sürekliliği bağlamında *Bal* filminin çekimleri değerlendirildiğinde, yönetmen bazı sahnelerde geleneksel kuralın dışında bir uygulama biçimini tercih ettiği görülmektedir. Bu uygulama biçimi, şekil 60a ve 60b'de sunulmaktadır.



Şekil 4.60. (a) *Bal* (2010), Zehra ve Yusuf bir ses duyar: (b) *Bal* (2010), Yusuf sesin geldiği yöne gider. Zehra'nın yalnız kaldığı görüntü

Zehra ve Yusuf evin salonunda bulunan masada yemek yemektedirler. Bu çekim ikili çekim biçiminde aktarılır. Yemek masasında bulunan Zehra çerçevenin solunda yer alırken Yusuf ise çerçevenin sağında konumlandırılmaktadır (şekil 60a). Bu ikili çekimde bir ses duyulur. Zehra ve Yusuf sesin geldiği yöne doğru yönelirler (şekil 60a). İkisi de Yakup'un arıcılık için gittiği işten dönmemesi nedeni ile onu beklemektedirler. Bu çekimde çerçeve dışında duyulan sesin, Yakup'un eve dönüşü şeklinde karakterler tarafından algılandığı anlaşılmaktadır. Yusuf bu sesin geldiği yöne doğru gitmek için sandalyeden kalkar ve yürüyerek çerçeveden çıkar. Bu esnada çekim değişir. Bu defa kamera 180 derecelik alanın dışında aksi yönde konumlandırılmaktadır (şekil 60b). Masanın başında sandalyede oturan Zehra bu defa çerçevenin sağında yer almaktadır (şekil 60b). Bu komşu çekimde Zehra'nın baktığı yön karanlık olduğundan herhangi bir şey görülmemektedir (şekil 60b).

Bu çekimdeki fonun karanlık oluşunun izleyicinin algısında bir beklenti meydana getirdiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Böylece karakterlerin birbiri ile ilişkili konumlarının iki çekim arasındaki değişikliğinin belirli bir işlev doğrultusunda uygulandığını söylemek mümkün gözükmemektedir. Aks atlanan bu çekimde hem Zehra'nın baktığı yön gösterilmekte hem de fonda yer alan aydınlatma biçimi ile izleyicide bir beklenti meydana getirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir.

Çerçeve içinde birbiri ile ilişkili konumlandırmaların sürekliliği, 180 derece kuralı ile sağlanmaktadır. *Bal* filminin yemek masasındaki çekimlerinde yer alan nesnelerin konumlarının belirli bir sürekliliği sağlamadığı yapıda, yönetmenin geleneksel kuralın yerine duyguyu ön plana çıkarmak gibi bir önceliğinin olduğu düşünülmektedir (şekil 61a, şekil 61b).



Şekil 4.61. (a) *Bal* (2010), Yakup süt bardağına elini uzatır: (b) *Bal* (2010), Yakup'un süt bardağına elini uzatması, başka bir açı

Ailenin bir arada bulunduğu odada Yakup ve Yusuf bir masada bir şeyler yiyip içmektedirler (şekil 61a, şekil 61b). İkili çekimde Yakup çerçevenin sağında Yusuf ise çerçevenin solunda yer alır. Masada bir bardak süt bulunmaktadır. Zehra, Yusuf'a masada bulunan sütü içmesini söyler. Yakup, Yusuf'un süt içme isteksizliğini bildiğinden onun yerine sütü içerek Yusuf'u bu durumdan kurtarmak ister. Yakup sütü içince Yusuf gülümseyerek babasına bakar. Bu eylemlerin tümü iki komşu çekimin içinde sunulmaktadır. Yakup'un bu sahnede süt bardağına uzanıp bardağı alma eylemi ikili çekimde başlar ve bu eylem çerçevenin soluna doğru gerçekleşir (şekil 61a). Bu çekimde süt dolu bardağın çerçevenin yaklaşık olarak solunda konumlandığı anlaşılmaktadır. Yakup'un bardağı eliyle kavradığı

esnada çekim değişir. Yakup'un el detayının görüldüğü bu komşu çekimde Yakup'un eli bardağı kavramış şekilde görünür ve süt bardağı bu defa çerçevenin sağında yer alır (şekil 61b). Süt bardağı, Yakup'un içme eylemi ile çerçeveden çıkar ve çekim değişmez. Yakup'un sütü içtiği boş bardak tekrar çerçeveye girerek masada konumlanır. Bu komşu çekimde, süt bardağına uzanan Yakup'un el detayı, Yusuf'un yakın çekimi ve arka planda görülen Zehra'nın orta çekimi aynı çerçeve içinde sunulmaktadır (şekil 61b). Süte uzanmış Yakup'un el detayı, Yusuf'un yaşanan aksiyona tepkisinin yakın çekimi ve bu yaşanan olayı fark etmeyen Zehra'nın görüntüsü tek bir çerçevede sunulmaktadır. Böylece yönetmen geleneksel kuralı arka plana atarak, yönetmenin duyguyu ön plana çıkarmayı tercih ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür.

Her iki çekimde de süt bardağı eylemin merkezinde yer almaktadır. İkili çekimde Yakup'un bardağa uzandığı eylem ile Yusuf'un yakın çekiminde görülen Yakup'un eliyle kavradığı süt bardağının çekimi arasında aks atlandığından çerçeve içinde birbiri ile ilişkili konumlandırmaların sürekliliğinde bir uyumsuzluk görülmektedir (şekil 61a, şekil 61b). Yönetmen tarafından tercih edilen bu biçimsel yapıda önceliğin karakterlerin aynı çekim içinde gösterilmesi şeklinde yorumlanabilir.

Bal filminde, çekimler arasında 180 derece kuralının korunduğu ve bakış uyumunun sağlandığı bir yapıdan da söz etmek mümkündür (şekil 62a, şekil 62b).



Şekil 4.62. (a) *Bal* (2010), Yusuf ve konuştuğu adam, genel çekim: (b) *Bal* (2010), Yusuf'un adama bakışı, orta çekim

Yusuf bir sokakta ilerlerken karşılaştığı bir adamın ona seslendiğini duyar. Adam mahalle bakkalına benzer bir yapının önünde oturmaktadır. Yusuf adamın konuşmasını

duyunca durur ve bekler. Bu mizansen genel çekimde sunulur. Adam çerçevenin solunda konumlanmaktadır. Yusuf ise çerçevenin sağında yer alır (şekil 62a). Adamın bakış yönü çerçevenin sağına doğru iken Yusuf'un bakış yönü ise çerçevenin soluna doğru gerçekleşmektedir (şekil 62a). Bir sonraki komşu çekimde ise Yusuf orta planda gösterilir. Bu çekimde Yusuf'un bakışı çerçevenin soluna doğru yönelmektedir (şekil 62b). İlk çekimde kurulan aksiyon aksı bir sonraki Yusuf'un tekli çekiminde de korunmaktadır. 180 derece kuralına uyulan bu çekimlerde yön bilgisi mekânsal devamlılık meydana getirmektedir.

Benzer biçimde *Bal* filminde 180 derece kuralına uygun hareket edildiği başka bir örnek ise Yusuf ve Zehra'nın çekimlerinde görülmektedir (şekil 63a-63d).



Şekil 4.63. (a) *Bal* (2010), Zehra Yusuf'la konuşmaktadır: (b) *Bal* (2010), Yusuf Zehra'ya bakmaktadır: (c) *Bal* (2010), Zehra'nın Yusuf'la konuşması: (d) *Bal* (2010), Yusuf'un Zehra'ya bakışı

Yusuf 'un Yakup'u takip ettiği çekimlerin hemen ardından Yusuf bir yolda koşarken görülür. Zehra'nın ise bir grup kadınla çay bahçesinde (tarlada) çalıştığı anlaşılmaktadır. Zehra Yusuf'u yanına çağırır. Bu seslenme Yusuf'un görüntüsü üzerinde duyulur. Bu yol çekiminin ardından Zehra'nın tekli çekimi görülür. Bu çekimde Zehra çerçevenin

soluna doğru bakmaktadır (şekil 63a). Ardından gelen çekimde Yusuf orta planda konumlandırılmaktadır ve çerçevenin sağına bakar (şekil 63b). Yusuf ve Zehra'nın tekrarlanan diğer çekimlerinde de 180 derece kuralına uygun biçimde planlar art arda kurgulanmaktadır (şekil 63c, 63d). Bu doğrultuda Yusuf ve Zehra'nın çekimleri tanıtıcı bir çekimle başlamaz ancak Yusuf'un orta çekiminde Zehra'nın görüntüsünden bir parçanın çerçevede yer aldığı görülmektedir. Böylece yön bilgisinin hem 180 derece kuralı ile hem de Zehra'nın görüntüsünün bir kısmının Yusuf'un çekiminde yer alması ile sağlandığı söylenebilir.

4.3.7. Zamansal Devamlılık

Bal filminde masada bulunan bir elmanın ikiye bölünme eylemi, aksiyon uyumunun merkezinde yer alır. Yusuf'un masada yer alan elmayı bıçak yordamı ile ikiye bölme eylemi iki çekim arasında zamansal bir devamlılık meydana getirmektedir (şekil 64a, şekil 64b).



Şekil 4.64. (a) *Bal* (2010), Yusuf elmayı bıçakla bölmektedir: (b) *Bal* (2010), Yusuf'un elmayı böldüğü eylemin başka bir açıdan görüntüsü

Yemek masasında Yakup ve Yusuf bulunmaktadır. Yakup Yusuf'tan masada yer alan elmayı ikiye bölmelerini ister. Elmanın ikiye bölünme eylemi iki çekimde bölüştürülerek sunulur. Her iki çekim de ikili çekimden oluşur. Yusuf eline bıçağı alarak elmayı bölme eylemini başlatır (şekil 64a). Elma ikiye bölünmeden çekim değişir ve komşu çekimde elmayı ikiye bölme eylemi kaldığı yerden devam eder (şekil 64b). Komşu çekimde elmanın ikiye bölündüğü gözlenmektedir. Bu iki çekim arasında aksiyonda uyum yani hareketten kesme ile kesintisiz bir akışın ortaya çıktığı görülür. Böylece iki çekim arasında zamansal bir devamlılık meydana gelir.

Zamansal devamlılığın aksiyon uyumu ile sağlandığı başka çekimler de *Bal* filminde yer almaktadır. Zehra, Yusuf ve bir yaşlı kadının bulunduğu çekimlerde aksiyon uyumunun zamansal devamlılığı meydana getirdiği anlaşılmaktadır (şekil 65a, şekil 65b).



Şekil 4.65. (a) *Bal* (2010), yaşlı kadın Yusuf’a hırka giydirir, genel çekim: (b) *Bal* (2010), hırka giydirmeye, orta çekim

Değerlendirmeye konu olan bu sahne iki çekimden oluşur. İlk çekimde yaşlı kadın pencere önünde bir divanda oturmaktadır. Hemen karşısında Zehra aynı şekilde divanda yer alır. Bir müddet sonra çerçeveye Yusuf’ta dahil olur. Yusuf çerçeve dışından gelerek yaşlı kadının bulunduğu divanda onun yanına oturur. Yaşlı kadın Yusuf’a bir hırka giydirmek ister (şekil 65a). Hırka giydirmeye eylemi başladığında çekim değişir. Bu ikinci çekimde çerçevede yaşlı kadın ve Yusuf görülür. Hırka giydirmeye eylemi bu çekimde kaldığı yerden devam eder (şekil 65b). İki çekim arasında sürdürülen giyinme eylemi kesintisiz bir akış sağlar. Böylece iki çekim arasında zamansal bir devamlılığın sağlandığı anlaşılmaktadır.

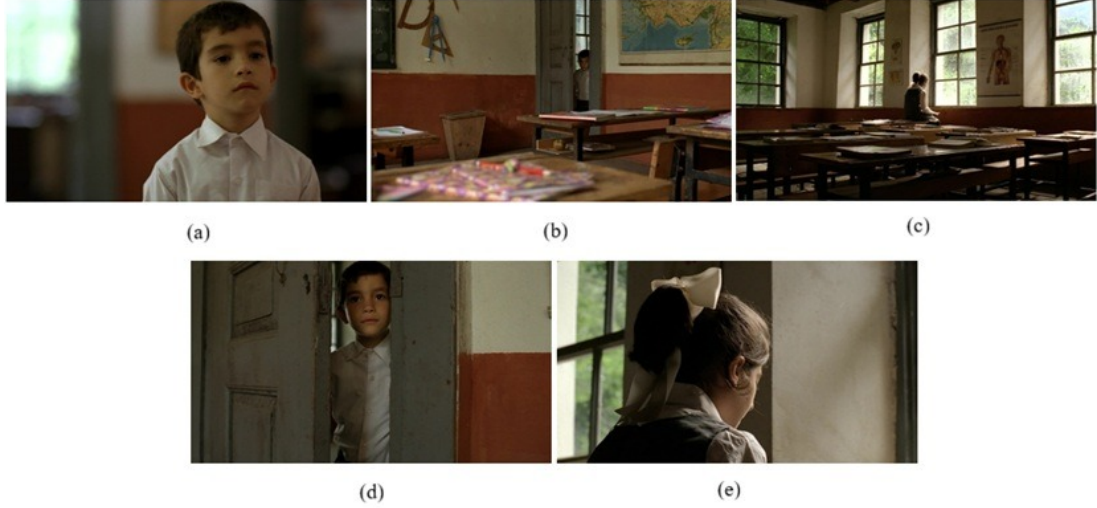
Öykünün içerisinde yer alan diegetic seslerin, *Bal* filminin çekimlerinde zamansal devamlılığı sağladığı gözlenmektedir (şekil 66a, şekil 66b).



Şekil 4.66. (a) *Bal* (2010), Yusuf takvim yaprağını okumaktadır, orta çekim: (b) *Bal* (2010), Yusuf takvim yaprağını okumaktadır, genel çekim

Yusuf, sabah uyandığında dış kapının yanındaki duvarda asılı olan ve takvim yaprağında yer alan bilgileri sesli bir şekilde okur. Bu çekimde Yusuf orta çekimde görüntülenir (şekil 66a). Yusuf takvim yaprağını okurken bir sonraki çekime geçilir. Bu çekim genel plandan oluşmaktadır (şekil 66b). Bu komşu çekimde de Yusuf'un takvim yaprağından okuduğu sözler duyulmaktadır. İki çekimde de devam eden sözler bir devamlılık oluşturur. Aynı mekânda ve aynı zaman diliminde gerçekleştiğini yansıtan bu diegetic sesler kesintisiz bir akış meydana getirir. Böylece ses unsuru iki çekim arasında zamansal devamlılığı sağlar.

Diegetic sesin zamansal devamlılığı sağladığı başka bir örnek ise Yusuf'un bir öğrenciden dinlediği şiir çekimlerinde ortaya çıkmaktadır (şekil 67a-67e).



Şekil 4.67. (a) *Bal* (2010), Yusuf sesin geldiği yöne doğru yürümektedir: (b) *Bal* (2010), Yusuf sınıfın kapısında görülür: (c) *Bal* (2010), şiir okuyan öğrenci: (d) *Bal* (2010), Yusuf kapı aralığından okunan şiiri dinlemektedir: (e) *Bal* (2010), şiir okuyan öğrencinin yakın çekimi

Yusuf'un bulunduğu okulda teneffüs esnasında bir şiir okunmaktadır. Yusuf'un koridorda duyduğu şiir okuma sesi, sonraki çekimlerde de duyulur. Buna ilişkin olarak beş plandan oluşan bu çekimlerin ilkinde Yusuf, sesin bulunduğu sınıfa doğru yürümektedir (şekil 67a). Bir sonraki çekimde kamera sınıfın içerisinde konumlanır. Genel çekimde Yusuf kapının aralığından sınıfın içinde şiir okuyan öğrenciye bakmaktadır (şekil 67b). Bu plandan sonra şiir okuyan öğrenci sınıfın genel çekiminde sunulur (şekil 67c). Tekrar Yusuf'un gösterildiği orta çekimde şiir okuma eylemi devam etmektedir (şekil 67d). Son çekimde ise şiir okuyan öğrenci yakın planda sunulur (şekil 67e). Bu doğrultuda, çekimler arasında şiir okuma eyleminin kesintisiz bir akışı sağlayarak zamansal bir devamlılığı meydana getirdiği anlaşılmaktadır.

Bal filminde anlatının ilerleyişinde zamansal boşlukların olmadığı biçimsel yapı da gözlenmektedir (şekil 68a-68e).



Şekil 4.68. (a) *Bal* (2010), bal kovanı: (b) *Bal* (2010), Yusuf bal kovanını inceler: (c) *Bal* (2010), Yusuf ve Yakup ikili çekim, çekim b’’nin devamı: (d) *Bal* (2010), başka bir açıdan Yusuf ve Yakup’un görüntüsü: (e) *Bal* (2010), Yusuf ve Yakup ikili çekim

Anlatının ilerleyişinde boşlukların olmadığı sahnenin ilk çekimi Yusuf’un elinde tuttuğu küçük bir bal kovanının detay planı ile başlamaktadır. Bu çekimin ardından Yusuf ve Yakup’un diyaloglu çekimlerine geçilir. Yusuf’un elinde tuttuğu küçük bir bal kovanının detay çekimi ile (şekil 68a) bir sonraki Yusuf’un orta çekimi arasında (68b ve 68c’nin şekilleri aynı çekime aittir) tam bir zamansal devamlılık oluşmaktadır. İkinci çekimin ardından gelen üçüncü çekimde ise bir kuşun çerçevenin solunda yer aldığı ve arka planda Yakup ve Yusuf’un konumlandığı görülür (şekil 68d). Bu doğrultuda ikinci ve üçüncü çekimler arasında da benzer şekilde zamansal bir boşluk olmadığı söylenebilir. Yine benzer şekilde art arda kurgulanan üçüncü ve dördüncü çekimler arasında herhangi bir eksiltiye gidilmediği anlaşılmaktadır (şekil 68d, 68e). Böylece bu sahnenin tüm çekimlerinde hareket ve diyalogların eksiltilmeden sunulduğu zamansal bir devamlılık ortaya çıkmaktadır. Buna ilişkin olarak bu çekimlerde kurgunun olanakları ile süreklilik işlevinin sağlandığı söylenebilir.

Zamansal devamlılık sağlayan aksiyon uyumu, *Bal* filminde yer alan Yusuf’un sandalyeden kalktığı çekimlerde gözlenmektedir (şekil 69a, şekil 69b)



Şekil 4.69. (a) *Bal* (2010), Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi: (b) *Bal* (2010), Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi, başka bir açı

Yusuf annesinin getirmiş olduğu bir bardak sütün içine kendi saç telini koyar. Annesi Yusuf’un süt içmediğini görür ve “İçmemişsin oğlum sütünü.” der. Yusuf süt bardağını annesine gösterir. Annesi sütün içindeki saç telini görür ve “Yazık oldu süte!” şeklinde tepki gösterir. Yusuf bu durumun ardından sandalyeden kalkar (şekil 69a). Yusuf’un kalkış hareketinin gösterildiği çekimin ardından sonraki çekime geçilir ve kalkma hareketi bu çekimde tamamlanır (şekil 69b). Dolayısıyla Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi iki çekim arasında paylaştırılarak sunulmaktadır. Böylece iki çekim arasındaki aksiyon uyumunun zamansal devamlığı meydana getirdiği anlaşılmaktadır.

4.3.8. Görüntü ve Ses Arasındaki Kurgu İlişkileri

Ses unsurları iki çekim arasında kesintisiz bir akışı sağlayabilmektedir. Buna ilişkin, *Bal* filminde yer alan Yusuf’un okulda olduğu çekimlerin görüntü ve ses arasındaki kurgusal ilişkileri değerlendirildiğinde ses unsurunun iki çekim arasında devamlılık meydana getirdiği anlaşılmaktadır (şekil 70a, şekil 70b).



Şekil 4.70. (a) *Bal* (2010), Yusuf sınıfın penceresinden dışarıdaki öğrencileri izlemektedir: (b) *Bal* (2010), sınıfın genel görüntüsü, Yusuf pencereden dışarıya bakmaktadır

Öğretmenin sınıfta ders işlediği sahnenin ardından teneffüs zili çalar ve öğrenciler okulun bahçesine çıkarlar. Yusuf ise sınıfta kalmayı tercih eder. Yusuf sınıfın penceresinden diğer öğrencilerin oyunlarını izlemektedir. Yusuf'un pencereden izleme eylemi yakın çekim şeklinde sunulur ve arka planda seçik odakla bir grup öğrenci gözükmektedir (şekil 70a). Belirli bir müddet sonra ders zili çalar. Yusuf'un yakın çekiminde duyulan zil sesi bir sonraki çekim olan sınıfın genel planında da devam eder (şekil 70b). Her iki çekim arasında zil sesi kesintisiz bir akış meydana getirmektedir. Bu çekimler arasındaki ses unsurunun zamansal ve mekânsal devamlılığı sağlama işlevini yerine getirdiği anlaşılmaktadır.

Görüntü ve ses arasındaki kurgusal ilişkiler çerçevesinde ses unsurları mekânsal bir devamlılık sağlar. Ses unsurları aracılığı ile sağlanan mekânsal devamlılık, *Bal* filminde yer alan dini metnin okunduğu çekimlerde görülmektedir (şekil 71a-71g).



Şekil 4.71. (a) *Bal* (2010), dini metnin okunduğu oda ve bir grup kadın: (b) *Bal* (2010), bardaklara içecek dolduran kadınlar: (c) *Bal* (2010), hazırlık yapan bir grup kadın: (d) *Bal* (2010), Yusuf ve arka planda ikram için servis hazırlığı yapan bir kadın: (e) *Bal* (2010), Yusuf dini metnin okunduğu mekandaki kişilere bakmaktadır: (f) *Bal* (2010), dini metnin okunduğu odadaki kadınların genel çekimi: (g) *Bal* (2010), Yusuf ahşap duvara yaslanmaktadır

Bir grup kadının yer aldığı genel çekimde dini bir metin okunmaktadır (şekil 71a). Kadınların bulunduğu odada okunan metin bir sonraki çekimde de devam eder. Farklı ancak ilintili olan başka bir mekânda iki kadının bir kazandan süt içeceğini bardaklara doldurduğu görülmektedir (şekil 71b). Okunan metinden gelen sözlerin bu çekimde de duyulduğu gözlenmektedir. Böylece iki mekân arasında bir devamlılık ortaya çıkmaktadır. Üçüncü çekimde de benzer bir akışın olduğu gözlenmektedir. Sahnenin üçüncü çekimi genel bir plandan oluşur ve bu planda bir grup kadın belirli bir hazırlık yapmaktadırlar. Kazandan bardaklara süt içeceğini dolduran kadınların arka planda görüldüğü bu çekimde Yusuf da çerçevede yer almaktadır (şekil 71c). Bu üçüncü çekimde dini metinden okunan sözler kesintisiz bir akış meydana getirir. Dini metin diğer çekimlerin devamında da duyulur. Yusuf'un metnin okunduğu odaya doğru yürüdüğü çekimde (şekil 71d), Yusuf'un kapı

eşiğinde durarak içeriye izlediği çekimde (şekil 71e), metnin okunduğu odanın genel çekiminde (şekil 71f) ve Yusuf’un bir ahşap duvarın önünde durduğu orta çekimde (şekil 71g) okunan metnin sözleri duyulmaktadır. Böylece çekimler arasında ses unsurunun hem zamansal hem de mekânsal bir devamlılık meydana getirdiği anlaşılmaktadır.

Bal filminde ses unsurları, çekimler arasında kesintisiz bir akışı aktarma amacı ile kullanıldığı gibi başka bir işlevi de yerine getirebilmektedir. *Bal* filminin çekimleri arasında kullanılan ses unsurunun işlevini izleyiciye sunulan ipuçları çerçevesinde değerlendirmek de mümkündür (şekil 72a-72e).



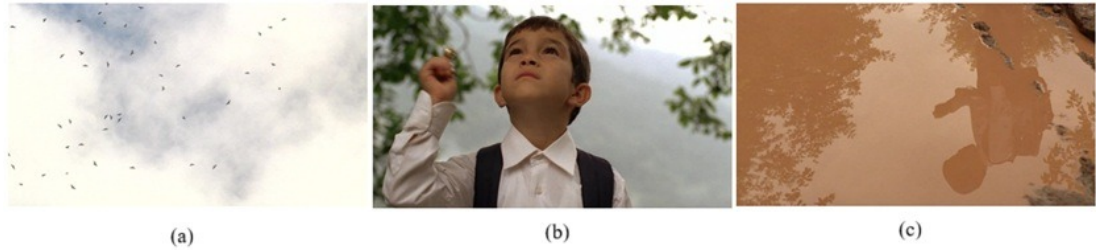
Şekil 4.72. (a) *Bal* (2010), Yusuf’un ağaç dalının kırılma sesine tepkisi: (b) *Bal* (2010), ağaç dalı detay çekim: (c) *Bal* (2010), Yakup’un ağaçta askıda kaldığı görüntü: (d) *Bal* (2010), ağaç dalı detay çekim: (e) *Bal* (2010), Yakup’un ağaçtan düşme anı

Bal filminin ilk sahnesinde Yakup arıcılık için aradığı bir ağacın önüne gelir. Yakup bir urgan aracılığıyla ağaca tırmanır. Daha sonra urganın bağlı olduğu ağaç dalı kırılır ama tam olarak kopmaz ve Yakup ağacın gövdesinde askıda kalır (şekil 53a-53j). Ardından filmin adı olan *Bal* başlığı ekranda görülür. Bu kısımda yer alan çekimler filmin sonlarına doğru gösterilen Yakup’un ağaçtan düşme anından önceki çekimleri oluşturur. Ancak yönetmen bu aksiyonu filmin başında göstermeyi tercih etmektedir. Filmin bu açılışından sonra Yakup ve Yusuf’un yaşadığı olaylar dizisi ekrana gelir. Yakup arıcılık için gittiği ormandan geri dönmez. Yusuf ve annesi Yakup’un dönüşünü beklerler. Ancak Yakup evine geri gelmez. Zehra ve Yusuf gittikleri yerel festivalde Yakup’u ararlar ancak amaçlarına ulaşamazlar

ve festivalden ayrılırlar. Zehra ve Yusuf ormanlık bir alanda yürümektedirler ve bir ses duyduklarında iki karakter de durup sese dikkat ederler. Yusuf'un yakın çekiminde duyulan ağaç dalının çatırdama sesleri bu çekimin ardından gösterilen Yakup'un askıda kaldığı ağaç dalına aittir. Yusuf'un yakın çekiminin ardından (şekil 72a) *Bal* filminin ilk sahnesinde yer alan ağaç dalının detay çekimine benzer bir çekim ekrana gelir (şekil 72b). Hemen bu çekimin ardından, Yakup'un ağaç dalında askıda kaldığı uzak çekimin görüntüsü aktarılır (şekil 72c). Tekrar kırılan ağaç dalının detay çekimi gösterilir. Ağaç dalı yerinden kopar ve düşme eylemi uzak çekimde sunulur (şekil 72d, 72e). Bu çekimler filmin ilk sahnesinin devamı şeklinde sunulmaktadır.

Ağaç dalına ait ses efektinin bir işlevi yerine getirdiği anlaşılmaktadır. Bu işlev izleyiciye sunulan ipucu ile ilişkilidir. Yusuf'un görüntüsü üzerinde duyulan ağaç dalının kırılma sesinin izleyici algısında Yakup'un ağaca tırmandığı ve askıda kaldığı çekimleri hatırlattığı şeklinde yorumlanabilir.

Ses ve görüntü arasındaki kurgu ilişkileri bağlamında Yusuf'un elindeki zil sesinin görüntüler arasında bir devamlılık sağladığı gözlenmektedir (şekil 73a-73c).



Şekil 4.73. (a) *Bal* (2010), gökyüzünde uçan kuşlar: (b) *Bal* (2010), Yusuf'un elinde zil bulunmaktadır: (c) *Bal* (2010), Yusuf'un sudaki yansıması

İlk çekimde gökyüzünde uçan kuşlar sunulur (şekil 73a). Kuş seslerinin duyulduğu bu çekimde aynı zamanda çekimin sonlarına doğru bir zil sesi duyulmaya başlar. Hemen bu çekimin ardından ekrana gelen Yusuf'un yakın çekiminde Yusuf'un elinde bir zil bulunmaktadır (şekil 73b). Yusuf bu zil nesnesini sürekli elinde hareket ettirdiğinden zil sesi bu çekimde de duyulmaya devam eder. Bir sonraki üçüncü çekimde ise su birikintisinden yansıyan Yusuf'un görüntüsü görülür (şekil 73c). Çıngırak sesi bu çekimde de devam eder. Kesmeleri gizleyen bu ortam sesi çekimler arasında kesintisiz bir akış meydana getirerek

bir devamlılık işlevi görmektedir.

Ses unsurları görüntüler arasında zamansal ya da mekânsal bir devamlılık sağlayabilmektedir. Buna ilişkin *Bal* filminde yer alan sınıf çekimlerinde alkış seslerinin çekimler arasında bir devamlılık meydana getirdiği anlaşılmaktadır (şekil 74a-74c).



Şekil 4.74. (a) *Bal* (2010), kurdele kavanozu ve Yusuf: (b) *Bal* (2010), öğretmen ve kırmızı kurdele alacak olan öğrenciler: (c) *Bal* (2010), Yusuf’un kurdele ödülüne tepkisi, yakın çekim

Sınıf çekiminde, Yusuf kurdelenin bulunduğu cam kavanoza yaklaşıp kavanozu inceler (şekil 74a). Bu çekimin son kısmında alkış sesleri çok kısa bir süreliğine duyulur. Ardından gelen çekimde öğretmenin kız öğrencinin yakasına kurdele taktığı görülmektedir (şekil 74b). Bir önceki çekimde başlayan alkış sesinin bu görüntüye ait olduğu anlaşılır. Aynı çekimde öğretmen erkek öğrencinin yakasına kurdele taktığında tekrar alkış başlar ve komşu çekimde Yusuf’un görüntüsü üzerinde bu alkış sesleri bir akış meydana getirmektedir (şekil 74c). Öğretmenin erkek öğrencinin yakasına taktığı kurdele çekimi ve Yusuf’un yakın çekimi arasında ses unsurunun kesintisiz bir akışı meydana getirdiği ve iki çekim arasında bir devamlılığı sağladığı anlaşılmaktadır.

5. TARTIŞMA

“Yusuf Üçlemesi” filmleri A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritimsel ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, zamansal ve mekânsal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda Kaplanoğlu’nun “Yusuf Üçlemesi” filmlerine yönelik tercih ettiği belirgin kurgu biçimi ortaya çıkmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın “Film Sanatı” eserinde kurgu ile ilgili açıkladıkları kurgu kodlarının *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde uygulanma şekilleri bu bölümde değerlendirilmektedir.

“Yusuf Üçlemesi” olarak bilinen *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde grafiksel uyumda süreklilik belirgin bir şekilde kullanılmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın ifadesi ile ışık ve karanlık sistemleri, şekiller, hareket vb. nitelikler grafiksel bir düzenlemedir. Grafikler devamlık meydana getirmek için ya da kontrast bir durum oluşturmak için kurgulanabilirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 225, 226). Buna ilişkin olarak renk, aydınlatma, nesneler vb. öğeler çekimler arasında bir devamlılık sağlayarak grafiksel bir uyum meydana getirmektedir. Bu doğrultuda Kaplanoğlu A çekimi ile B çekimi arasındaki şekil, renk ve aydınlatma ile oluşturduğu grafiksel ilişkide uyum, devamlılık ve bütünlüğü dikkate almaktadır. *Yumurta* filminde Yusuf’un odanın penceresini kapattığı çekimlerde pencere çerçeveleri (şekil 1a, 1b), *Bal* filminde Yusuf’un bulunduğu depodaki naylon perde (şekil 50a, 50b), Yusuf’un sınıfın penceresinden dışarıyı izlediği çekimlerde pencere kenarlıkları (şekil 51a, 51b) iki çekim arasında grafiksel bir uyumu meydana getirmektedir ve çekimler arasında bir bütünlük sağlamaktadır. Ancak *Süt* filminde grafiksel ilişkilerin kontrast bir şekilde sunulduğu da gözlemlenmektedir. Yusuf’un İzmir’deki kitapevinde bulunduğu çekimlerde A çekimi ile B çekimi arasında kitaplık kontrast bir şekilde konumlandırılır (şekil 27a, 27b). Her iki durumda da grafiksel ilişkilerin işlevi mekânsal bir devamlılık sağlamaya yöneliktir. “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde aydınlatma biçimi iç mekân ve dış mekâna, gündüz ve gece çekimlerine göre her çekim arasında uyum bulunmaktadır. *Süt* filminde hayvan barınağının çekimleri (şekil 28a, 28b), yine *Bal* filminde Yusuf’un bulunduğu hayvan barınağının çekimleri (şekil 52a-52c) grafiksel bir uyum meydana getirmektedir.

Aydınlatmada olduğu gibi mekânda bulunan nesneler ve renkler iki çekim arasında bir bütünlük sağlamaktadır. *Yumurta* filminde (şekil 2a, 2b, 3a, 3b) renkler grafiksel bir devamlılık sağlar. Ayrıca *Süt* filminde eylem ve nesnelerin uyumu ile (şekil 29a-29c) çekimler arasında grafiksel bir devamlık sağlanmaktadır. Buna ilişkin olarak yönetmen nesneler, aydınlatma ve renklerle çekimler arasında mekânın bütünlüğünü ya da eylemin sürekliliğini sağlayarak izleyiciyi yönlendirmektedir. Yönetmen böylece farklı çekimlerde yer alan grafiksel ilişkilerle çoğunlukla tek mekân algısını pekiştirmeye yönelik grafiksel uyumu kullanmaktadır.

Ritim çekimlerin süreleri arasındaki ilişkileri içerir. Bordwell ve Thompson'ın ifadesi ile yönetmen iki çekimin uzunluk ilişkisini düzenleyerek kurgunun ritmik potansiyelini denetleyebilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 229, 230). *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmlerinde seçilen örnek sahnelerde yönetmenin giderek azalan ya da artan ritimsel uygulamalara yer vermektedir. Ritimsel ilişkilerde yavaş tempolu bir kurgu yapısının daha baskın olduğu anlaşılmaktadır. *Yumurta* filminde Yusuf ve Ayla'nın izlediği düğün etkinliğinde (şekil 7a-7j), *Bal* filminde Yakup'un ağaca tırmandığı çekimlerin ilişkisinde (şekil 53a-53j), Yakup ve Yusuf'un bal topladığı çekimlerin ilişkisinde (şekil 54a-54m), Yusuf'un bulunduğu sınıf çekimlerinin ilişkisinde (şekil 55a-55e) değişken bir ritmik yapıyı görmek mümkündür. *Yumurta* filminde Yusuf'un bulunduğu berber çekimleri (şekil 4a-4c) giderek artan sürelerle bir ritimsel sistemi ortaya koymaktadır. Ya da giderek artan ve giderek azalan bir düzenin *Süt* filminde Yusuf'un sazlıklar arasında istasyon şefini takip ettiği çekimlerde görülmektedir (şekil 30a-30o). Ayrıca yönetmenin çekim sürelerini hareket, vurgu veya duyguların algılanmasına göre belirlediği düşünülmektedir. *Yumurta* filminde Yusuf'un elinde bulundurduğu yumurta çekimi ve diğer çekimlerle ilişkisinde (şekil 5a-5d), Yusuf'un urgan ve urganciyı izlediği çekimler arasındaki ilişkide (şekil 6a-6l) vurgu anları ritmik sistem içerisinde belirleyici olmaktadır. *Süt* filminde Yusuf ve kız arkadaşının buluştuğu tarihi mekândaki çekimlerde (şekil 31a-31i), *Bal* filminde Yakup'un ağaca tırmandığı çekimlerin ilişkisinde (şekil 53a-53j), Yakup ve Yusuf'un bal topladığı çekimlerin ilişkisinde (şekil 54a-54m), Yusuf'un bulunduğu sınıf çekimlerinin ilişkisinde (şekil 55a-55e) hareket, vurgu veya duyguların algılanmasına göre ritimsel bir sistemin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak Kaplanoğlu tempoyu düşürerek sakinliği, tempoyu

yükselterek heyecan ya da gerilimi artırdığı bir sistemi kullandığı anlaşılmaktadır.

Yumurta, *Süt* ve *Bal* filmlerinde yer alan mekânsal ilişkilerde tanıtıcı çekimler kullanılabildiği gibi alternatif olarak parçalardan yola çıkılarak mekânsal bütünlüğün sunulduğu bir sisteme de yer verilmektedir. Bordwell ve Thompson'ın ifadesi ile yönetmen mekânsal bütünlüğü oluşturmak için bir tanıtıcı çekimle başlayıp ardından parçalarla devam edebilir ya da alternatif olarak tanıtıcı çekime başvurmadan sadece parçalarla mekânsal bütünlüğü ortaya çıkarabilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 231). Kaplanoğlu *Yumurta* filminde Ayla'nın duvarda asılı olan fotoğraflara baktığı çekimlerde (şekil 8a-8c) tanıtıcı çekime yer vermezken, Yusuf'un elektrik ustası ile görüştüğü çekimler (şekil 9a-9c) bir tanıtıcı çekimle başlamaktadır. Kaplanoğlu mekânın bütünlüğünü, *Yumurta* filminde Yusuf'un duvarda asılı olan annesinin fotoğrafına baktığı çekimlerde (şekil 10a, 10b) açılı, karşı açılı tekniği ile sağlamaktadır. *Süt* filmindeki hayvan barınağında yer alan çekimler de tanıtıcı çekimlere yer verilirken (şekil 28a, 28b), Zehra ve yaşlı kadının bir masa etrafında oturdukları çekimlerde (şekil 32a-32c) yönetmen parçalardan yola çıkarak bütünlüklü bir yapıyı elde etmektedir. *Bal* filminde öğretmen'in yoklama aldığı çekimlerde yönetmen herhangi bir tanıtıcı çekime yer vermezken (şekil 56a, 56b), öğretmen'in Yusuf'a kitap okuttuğu ve ardından kurdele verdiği çekimler (şekil 57a-57e) parçalardan yola çıkılarak başlar ve tanıtıcı çekimle son bulur. Buna ilişkin, Kaplanoğlu "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde tanıtıcı çekimlerle mekânın bütünlüğünü izleyiciye sunduğu ve ayrıca parçalardan yola çıkarak bütünlüklü bir mekân algısını oluşturduğu biçimi de benimsediği görülmektedir. Bu bağlamda, Kaplanoğlu'nun "Yusuf Üçlemesi" filmlerindeki mekânsal biçimi hem geleneksel yapıda hem de alternatif bir yol ile meydana getirdiği anlaşılmaktadır.

Kaplanoğlu'nun parçalarla mekânın bütünlüklü yapısını meydana getirdiği düşünüldüğünde çekimlerin işlevinin izleyici yönlendirme şeklinde olduğu sonucuna varılmaktadır. Bordwell ve Thompson Kuleshov etkisini açıklarken tanıtıcı çekimlerin olmadığı durumlarda bir çekim serisinin izleyiciyi bütünlüklü bir yapıyı algılamaya yönlendirdiği şeklinde yorumlandığını belirtirler (Bordwell & Thompson, 2011, s. 231). Kaplanoğlu "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde tanıtıcı çekimlerin olmadığı durumlarda izleyiciye de filmin içerisinde aktif rol vererek izleyiciyi mekânın üretimine katmaktadır.

Yumurta, Süt ve Bal filmlerinde Kaplanoğlu bir çekim dizisini 1-2-3 şeklinde doğrusal bir düzen ile sunmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın ifadesi ile yönetmen zamansal düzeni farklı şekillerde sunabildiği gibi bir çekim dizisini 1-2-3 biçiminde de sunabilmektedir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233). Buna ilişkin, “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde her sahnede yer alan çekimler doğrusal bir düzen ile ilerlemektedir. Bu filmlerde bir dizi çekimler içerisinde ileriye sıçrama veya geriye dönüş gibi doğrusal olmayan bir sistem yer almamaktadır. Ancak *Bal* filminin ilk sahnesi bir istisna olarak öykünün sıralamasını bozmaktadır. Hikâyenin ileriki aşamasına ait bir anın önceden sunulması söz konusudur. Ancak *Bal* filminde olay sıralaması bu sahne ile değişse de bu sahnede yer alan çekimlerin düzeni 1-2-3- biçiminde doğrusal bir süreci içermektedir. Ayrıca “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde zamansal ilişkilerinden sıklık unsurunda ise olaylar bir defaya özgü gösterilmektedir. *Yumurta, Süt ve Bal* filmlerinde tekrar eden bir çekim ya da örtüşme kurgusuna yer verilmemektedir.

“Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yönetmen eksilti kurgusuna yer vermektedir. Bordwell ve Thompson’ın ifadesi ile eksilti kurgusu ile yönetmen olayların süresini olduğundan daha kısa sürede sunabilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 233). Buna ilişkin, *Yumurta* filminde aynı sahne içerisinde zamanda atlama yapılarak eksilti kurgusuna başvurulduğu gibi sahneler arasında boş çerçeve tekniğine yer verilerek zamanın geçtiği algısını uyandırdığı çekimlerde görülmektedir. *Yumurta* filminde Ayla ve erkek arkadaşının bulunduğu tepedeki çekimlerin ardından Ayla erkek arkadaşının yanından ayrılır ve yönetmen bu sekansın sonunda boş kadraj tekniğine başvurmaktadır. İki sahne arasında gerçekleşen çekimlerde (şekil 11a-11c) boş kadraj tekniği ile uzun bir zamanın geçtiği algısını pekiştirmektedir. *Süt* filminde yine benzer biçimde yönetmen eksilti kurgusuna başvururken boş kadraj tekniğini kullanmaktadır. Yusuf’un maden ocağına yaptığı yolculukta (şekil 33a-33c), Yusuf’un uyuyan annesinin (Zehra’nın) üzerine battaniye örttüğü çekimlerde (şekil 35a-35c) yönetmen boş kadraj tekniğini eksilti kurgusunda kullanmaktadır. Ayrıca Zehra’nın misafirlerini ağırladığı çekimlerde (şekil 34a-34i) kamera bir müddet Zehra’nın yürüme payını gözeterek diğer karakterleri sunmaktadır. Böylece yönetmen eksilti kurgusunda zamanın geçtiği algısını boş kadraj tekniği ile ya da karakterler üzerinde daha uzun süre çekimi devam ettirerek sağlamaktadır. Aynı biçimde *Bal* filminde de eksilti kurgusunda boş çerçeve tekniğine

yer verilmektedir. Yusuf'un dere kenarında karşılaştığı geyik ve Yusuf'un Yakup'a su götürdüğü çekimlerde (şekil 59a-59d) bu teknik kullanılmaktadır. Kaplanoğlu boş kadraj tekniği ile izleyiciyi yönlendirmektedir. Zamanın geçtiği algısını izleyicide uyandırmak için yönetmenin bu tekniğe başvurduğu düşünülmektedir. Böylece Kaplanoğlu "Yusuf Üçlemesi" filminde hem eksilti kurgusuna başvurmakta ve yaygın olarak eksilti kurgusunda boş çerçeve tekniğini kullanmaktadır.

Çerçeve içi yönelim 180 derece kuralı ile ilgilidir. Bordwell ve Thompson'nın ifadesi ile bir karakter soldan sağa doğru yürüdüğünde aksın diğer alanına geçilmediği sürece çerçeve içi yönelimde süreklilik sağlanmış olur. Ancak aksın diğer alanına geçildiğinde kafa karışıklığına neden olmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Bu çerçevede, "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde devamlılık kurgusunun prensiplerinden olan mekânsal devamlılıkta süreklilik esas alınırken bu unsurun başka biçimde de ele alındığı uygulamalar da bulunmaktadır. Özellikle çerçeve içi yönelim de kurgunun alternatifleri sayılabilecek uygulamalar yönetmenin tercihleri arasında yer almaktadır. *Yumurta* filminde Yusuf'un semt pazarında yürüdüğü çekimlerde aksın atlandığı görülmektedir (şekil 14a-14c). Bu doğrultuda yönetmenin bazı durumlarda 180 derece kuralının dışına çıktığı gözlemlenmektedir. Ancak yönetmenin çerçeve içi yönelimin sürekliliğine uygun hareket ettiği ile ilgili örnekte *Süt* filminde bulunmaktadır. *Süt* filminde Yusuf'un maden ocağına giderken ki eyleminde (şekil 39a, 39b) yönetmen çerçeve içi yönelimde sürekliliği esas almaktadır ve çerçeve içi yönelim aksiyonda devamlılık işlevini yerine getirmektedir.

180 derece kuralı bakış çizgisinin sürekliliğini de içerir. Bordwell ve Thompson'nın ifadesi ile 180 derece kuralında karakterlerden biri sola bakarken diğeri sağa bakması durumunda bakış çizgisinde bir süreklilik sağlanmaktadır. Ancak başka bir noktadan yapılan çekimde yani her iki karakterin aynı yöne baktığı durumda seyircide bir kırılma yaşanır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde bu kurala genel olarak uyulmaktadır. *Yumurta* filminde Yusuf ve Ayla'nın konuşmalarında (şekil 15a-15c), Yusuf ve Gül'ün konuşmalarında (şekil 16a-16c), *Süt* filminde Yusuf ve Zehra'nın karşılıklı konuşmalarında (şekil 40a-40c), *Bal* filminde Yusuf ve bir sokakta karşılaştığı bir adamın çekimlerinde (şekil 62a, 62b) bakış çizgisinde sürekliliğin sağlandığı görülmektedir. Bu

doğrultuda “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yer alan bakış çizgisinin sürekliliği mekânsal devamlılığı sağlama işlevini yerine getirmektedir.

180 derece kuralı aksiyon uyumunu da içermektedir. Aksiyon uyumu, Bordwell ve Thompson’nın ifadesi ile bir hareketin başladığının gösterilmesi ve bu hareketin devamının bir sonraki çekimde verilmesidir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 240). Bu çerçevede, “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde aksiyon uyumu yönetmenin belirgin kurgu tercihleri arasında yer almaktadır. *Yumurta* filminde Yusuf’un ölmüş olan annesinin yanında bulunduğu çekimlerde Yusuf’un kafa hareketi (şekil 17a, 17b), Yusuf’un mezarlıkta bulunduğu çekimlerde çocuk karakterin eylemi (şekil 18a, 18b), *Süt* filminde Yusuf’un öğretmenin evinde koltuğa oturduğu eylemi (şekil 36b-36c), Yusuf’un dergi sayfalarını açma hareketi (şekil 37a, 37b) aksiyon uyumunun uygulandığı örneklerdir. *Bal* filminde de benzer biçimde aksiyon uyumunun analizi zamansal devamlılık bağlamında bu çalışmada yer almaktadır. Kaplanoğlu’nun belirgin kurgu tercihleri arasında aksiyon uyumu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde önemli bir yer tutar. Bu doğrultuda aksiyon uyumunun işlevi ise mekânsal devamlılığı sağlamaktır.

180 derece kuralı nesnelerin birbiri ile ilişkili konumlarının sürekliliğini de içerir. Bordwell ve Thompson’nın ifadesi ile karakterlerin çerçevenin aynı alanda yer almalarını ön gören bu prensipte farklı açılarda da karakterlerin konumlarında bir değişikliğin olmaması gerekir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Genel itibari ile karşılıklı konuşmalarda Kaplanoğlu 180 derece prensibine uymaktadır. Ancak Kaplanoğlu’nun 180 derece prensibinin dışına çıktığı uygulama biçimleride bulunmaktadır. *Bal* filminde Zehra ve Yusuf’un bir ses duydukları anda Yusuf’un kapıya doğru gittiği çekimlerde Zehra’nın konumu (şekil 60a, 60b), Yusuf ve ailesinin yemek masasında yer aldıkları çekimlerde süt içme eyleminde süt bardağının ve karakterlerin konumu (şekil 61a, 61b) değişmektedir. Bu doğrultuda nesnelerin birbiri ile ilişkili konumlarının sürekliliğinde bir uyumsuzluk meydana gelmektedir. Kaplanoğlu bu alternatif kurgu biçimi ile Zehra’nın konumunun değişmesinde bir beklenti işlevini yerine getirdiği ve yemek masasında konumların değişmesi ile yönetmenin kompozisyonu öncelediği şeklinde yorumlamak mümkündür.

Yönetmenin “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde zamansal ve mekânsal devamlılık ile ilintili

birçok uygulaması klasik kurgu prensipleri ile örtüştüğü söylenebilir. “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde devamlılık kurgusunun alternatiflerinden olan sıklık, zamanın genişletilmesi ya da ileriye atlama, geriye dönüş, diegetic olmayan eklemeler gibi unsurların “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin belirgin kurgu tercihleri arasında yer almadığı görülmektedir.

Bordwell ve Thompson *The Maltese Falcon* filmi üzerinden zamansal devamlılık ile ilişkili üç temel faktörü açıklar. Birincisi zamansal boşlukların olmaması, ikincisi diegetic ses ve üçüncüsünün ise aksiyon uyumunun olmasıdır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 249). Buna ilişkin olarak “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde bu üç faktörün kullanıldığı gözlenmektedir. Zamansal boşlukların olmadığı çekimlerin örnekleri şunlardır. *Süt* filminde pazarda Yusuf’un Zehra’ya para uzatması (şekil 41a, 41b) ve Yusuf’un mutfakta fare arayışı eyleminde (şekil 42a, 42b), *Bal* filminde Yusuf’un Yakup’la konuştuğu çekimlerde (şekil 68a-68e) zamansal boşlukların olmadığı ve buna ilişkin çekimlerde zamansal devamlılığın sağlandığı görülmektedir. İkincisi olan diegetic ses unsurunun *Yumurta* filminde Yusuf’un bulunduğu kuyu çekimlerindeki sesler aracılığı ile (şekil 20a-20d), *Süt* filminde Zehra ve misafirlerinin arasındaki konuşmalarda (şekil 45a, 45b), *Bal* filminde Yusuf’un takvim yaprağını okuduğu çekimlerde (şekil 66a, 66b), sınıfta okunan şiir çekimlerinde (şekil 67a-67e) uygulandığı görülmektedir. Böylece yönetmen diegetic ses unsuru ile zamansal devamlılığı sağlamaktadır. Bunlardan üçüncüsü olan aksiyon uyumunda, *Yumurta* filminde Yusuf’un aracını kapatırken ki eylemi (şekil 19a, 19b), *Bal* filminde Yusuf’un elmayı ikiye bölme hareketi (şekil 64a, 64b), Yusuf’a hırka giydirilme eylemi (şekil 65a, 65b), Yusuf’un sandalyeden kalkma eylemi (şekil 69a, 69b) uygulamaları ile zamansal devamlılık sağlanmaktadır. Ancak zamansal devamlılığın olmadığı örneklerle de *Süt* filminde rastlanmaktadır. Yusuf’un öğretmeninin evindeki eyleminde (şekil 43a, 43b), yılan çıkarma ritüelinde (şekil 44a, 44b) zamansal devamlılık yerine eksilti kurgusu tercih edilmektedir. Bu teknikle izleyicinin yönlendirilme işlevi yerine getirilmektedir.

Yumurta (şekil 21a, 21b) ve *Süt* (şekil 46a-46c) filmlerinde yönetmenin herhangi bir kesmeye başvurmadan zamansal devamlılığı kurguya alternatif bir biçimde kullandığı bir teknik de öne çıkmaktadır. Bordwell ve Thompson’ın A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler kapsamında yer almayan, ancak yönetmenin zamansal ilişkiyi (kurgu

dışında) sunma biçiminin farklı bir örneğinin de bulunduğunu söylemek mümkündür.

Ses unsurları görüntüler arasında bir uyum meydana getirirler. Bordwell ve Thompson'nın ifadesi ile sessel süreklilik kesmelerin gizlenmesini sağlamaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 277). Kaplanoğlu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yaygın olarak kesmeleri gizleme amacıyla ya da başka bir ifade ile zamansal ve mekânsal süreklilik için ses unsurlarından yararlanmaktadır. Kaplanoğlu ortam seslerini, müziği, doğal ses efektlerini görüntüler arasındaki ilişkilerde belirgin bir biçimde kullanmaktadır.

Yumurta filminin ilk çekimi ve film adının gösterildiği görüntü arasında (şekil 22a, 22b), Yusuf'un bulunduğu kitapevi çekimlerinde (şekil 23a, 23b), Yusuf'un Ayla ile ilk karşılaşmalarında (şekil 24a-24d), Ayla ve sütçünün çekimlerinde (şekil 25a, 25b), Yusuf ve adaklık koyun çekimlerinde (şekil 26a, 26b) ses unsurları kesintisiz bir akış sağlamaktadır. *Süt* filminde Yusuf'un kullandığı daktilonun sesi ve Zehra'nın çekimleri arasında (şekil 47a, 47b), Yusuf ve müzik topluluğunun görüntülerinde (şekil 48a, 48b), Zehra'nın otomobil yıkayan karakterleri izlediği çekimlerde (şekil 49a, 49b), Yusuf'un annesi Zehra'nın üstünü örttüğü çekimlerde (şekil 35a-35c) ses unsurları yine kesintisiz bir akış sağlamaktadır. *Bal* filminde Yusuf'un teneffüste pencereden dışarıyı izlediği çekimlerde (şekil 70a-70b), dini metnin okunduğu çekimlerde (şekil 71a-71g), Yusuf ve Zehra'nın bulunduğu ormanlık alandaki ağaç dalının kırılma çekimlerinde (şekil 72a-72e), Yusuf'un elinde bulundurduğu zil aletinin çekimlerinde (şekil 73a-73c) ses unsurları kesintisiz bir akış sağlayarak görüntüler arasında bir bağlantı meydana getirmektedir.

Kaplanoğlu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde ses unsurlarıyla bazı işlevleri yerine getirir. Örneğin, ses unsurları çekimler arasında zamanın ve mekânın kesintisiz akışını sağlamaktadır. Yönetmen bazı çekimlerde izleyiciye ipuçları sunmak amacıyla ya da enformasyon iletimi için ses unsurlarından yararlanır. Kaplanoğlu'nun ayrıca izleyiciyi yönlendirme amacıyla da ses unsurlarına başvurduğu söylenebilir.

“Yusuf Üçlemesi” filmlerinde kurgu bileşenleri, çekimler arasında süreklilik sağlamak, karakterin ruh halini yansıtmak, olayların önceden vurgulanmasıyla ilgili ipuçlarını aktarmak gibi işlevleri bulunmasının yanında izleyicinin filme aktif katılımını sağlamaktadır. Bu aktif katılım izleyicinin bir anlam arama sürecine dönüşmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre

anlam ve stil arasında bir bağlantı bulunmaktadır (Bordwell & Thompson, 2011, s. 64). Kurgunun bazı prensipleri bu bağlamda “Yusuf Üçlemesi”nde diğer stilistik unsurlarla birlikte bir anlam katmanı meydana getirirler. Buna ilişkin olarak “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde kurgu bileşenleri diğer stilistik unsurlarla ve anlatıyla birlikte düşünüldüğünde izleyicinin zihinsel dünyasını harekete geçirir. İzleyicinin filme aktif katılımını sağlayarak izleyiciyi düşünmeye sevk eder.

Bu araştırma literatürde yer alan çalışmalarla bazı yönleri ile örtüşmektedir. Bordwell ve Thompson’ın biçimsel analiz yöntemi bu araştırmanın merkezinde yer almaktadır. Benzer biçimde Mustafa Uluç’un, Abbas Kiarüstemi sineması hakkında hazırlamış olduğu yüksek lisans tezi de biçimsel analiz yöntemi ile incelemektedir. Uluç tezinde grafiksel ilişkiler, ritmik ilişkiler, mekânsal ilişkiler, 180 derece prensiplerini Kiarüstemi filmleri üzerinden değerlendirmektedir. Buna ilişkin olarak Uluç incelenen filmlerde grafiksel ilişkilerin, görsel devamlılığı sağlamak amacıyla kullanıldığını, ritmik ilişkilerde çekimlerin süresinin çekim ölçekleri ile ilişkisi bağlamında değerlendirildiğini ifade eder. Ayrıca Uluç, mekânsal ilişkilerde parça bütün ilişkisine, 180 derece kuralı ile izleyicinin algısı ve görsel uyum ilişkisine değinmektedir (Uluç, 2024, 190-191). Bu çalışmada grafiksel ilişkilerde çekimler arasında renk, aydınlatma, şekil uyumu veya uyumsuzluğuna değinilmiştir. Uluç’un araştırmasında yer alan görsel devamlılık işlevi bu çalışmanın bulguları ile örtüşür. Aynı şekilde “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde grafiksel ilişkiler, görsel bir devamlılık sağlamak amacı ile kullanılmaktadır.

Bu çalışmada ritmik ilişkilerde ise bir grup çekimin meydana getirdiği tempo ve düzen incelenmektedir. Ayrıca Uluç’un vurguladığı çekim ölçekleri ve süre ilişkisi de bu çalışmada ortaya çıkarılan bulgular arasında yer alır. Bu çalışmada, Uluç’un araştırması ile benzer bulguları içeren başka bir kurgu boyutu ise mekânsal ilişkilerdir. İki çalışmada da mekânsal ilişkilerde çekimler arasında parça bütün ilişkisi değerlendirilmektedir. Bu çalışmada 180 derece kuralı ile ilişkili olan çerçeve içi konumların, bakış çizgisinin ve yönelimin sürekliliği çerçevesinde *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri incelenmektedir. Her iki çalışmada da 180 derece kuralının mekânsal veya zamansal kesintisizliği vurgulanmaktadır.

Kaplanoğlu sineması üzerine kurgu çerçevesinde detaylı bir çalışmanın olmadığı

ancak bazı çalışmalarda kısmen kurgu ile ilişkili bulgulara değinilmektedir. Kaplanoğlu ve Tarkovski sinemasının karşılaştırılması üzerine hazırlanan bir tezde bu kısmi bulguları bu çalışma ile karşılaştırmak mümkündür. Balcı, Kaplanoğlu'nun kurgusunun bölünmeden ve bütünlüklü bir yapıda olduğunu ifade eder (Balcı, 2019, s. 72). Buna ilişkin olarak “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yönetmenin plan sekans tekniğini kullandığı bu çalışma kapsamında örnek çekimler üzerinden incelenmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak yönetmenin plan sekans tekniğine yer vermesi dolayısıyla Balcı'nın yönetmenin kurgu yaklaşımı hakkındaki ifade ettiği bulgu arasında benzerlik bulunmaktadır. Plan sekans tekniği, kesmelere yer verilmeden bütünlüklü bir yapının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ayrıca yönetmenin yaygın olarak kesmelere yer verdiği durumlarda ise gizli kurgu tekniğini kullandığı düşünülmektedir. Örneğin, Kaplanoğlu aksiyon uyumunu ya da diegetic ses tekniklerini “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde kullanarak kesmeyi gizlemektedir. Böylece bütünlüklü bir yapının “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde gözlemlemek mümkündür. Bu çerçevede, Kaplanoğlu'nun “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde uzun çekimlere yer verdiği ve ayrıca gizli kesmelerle de kurguda bütünlüklü bir yapıyı kurduğu, bu çalışmanın içeriğinden yola çıkarak söylemek mümkündür.

6. SONUÇLAR

Çalışmanın sonuç kısmında, kuramsal ve yöntemsel katkılar, uygulamaya yönelik katkılar, araştırmanın sınırlılıkları, analiz ve bulgular kısaca değerlendirilmektedir.

6.1. Kuramsal ve Yöntemsel Katkılar

Bu çalışma “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin kurgusu çerçevesinde yapılacak araştırmalara kuramsal ve yöntemsel katkı sunmaktadır. Bu çalışmada, A çekimi ile B çekimi arasındaki grafik ilişkileri, A çekimi ile B çekimi arasındaki ritimsel ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki mekânsal ilişkiler, A çekimi ile B çekimi arasındaki zamansal ilişkiler, zamansal ve mekânsal devamlılık, görüntü ve ses arasındaki kurgu ilişkileri “Yusuf Üçlemesi” filmleri doğrultusunda biçimsel yöntemle incelenmektedir. Buna ilişkin olarak kurgu teknikleri Yusuf Üçlemesi” filmleri çerçevesinde incelenmiştir. Böylece *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*’ın kurgu yapısı ortaya konmuştur. Buna ilişkin olarak bu araştırma bu filmlerin kuramsal yapısının anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Ayrıca bu araştırma, Bordwell ve Thompson’ın biçimsel analiz yöntemi ile analiz edildiğinden, bu analiz yöntemini kullanacak olan araştırmacılara da katkı sağlayacaktır.

6.2. Uygulamaya Yönelik Katkılar

Bu çalışma, sinema eğitimi alan öğrencilerin film pratiklerine katkı sunmaktadır. Sinema eğitimi alan öğrencilerin bir filmi tasarlama aşamasında kurguyu hesaba katmadan uygulamaya başlamaları istenilen sonucu vermeyebilir. Çekimler arasındaki ilişkiler çeşitli bilimsel araştırmaların konusu olmaktadır. Bu araştırmaların incelenmesi gerçekleştirilecek film pratiklerinin başarısına etki edecektir. Bu tarz araştırmalar, bir filmin çekimleri arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Benzer şekilde bu çalışma da *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*’ın çekimleri arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Sinema öğrencileri, dünya sinemasında başarılı olmuş bu filmlerin çekimlerinin ilişkisini incelemelerinde uygulamaya yönelik çeşitli bilgiler elde edeceklerdir. Örneğin, “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde yönetmen bilinçli bir şekilde çekimler arasındaki bazı kurgu ilkelerini kullanmaktadır. Kaplanoğlu “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde aksiyon uyumu, diegetic ses, bakış çizgisinin uyumu gibi kurgu ilkelerini etkili bir şekilde kullanarak filmin anlatısını pekiştirmektedir. Adı geçen filmlerin

bu çalışma doğrultusunda izlenmesi gerçekleştirilecek filmlerin anlatısına katkı sunacaktır.

6.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Kaplanoğlu'nun "Yusuf Üçlemesi" filmleri ile sınırlandırılmaktadır. Kaplanoğlu'nun devam niteliğinde olan bu filmleri yönetmenin filmografisinde şimdilik ayrı bir yerde konumlanmaktadır. Bu araştırmada sadece "Yusuf Üçlemesi" filmleri incelenirken, yönetmenin diğer filmleri bu kapsamın dışında tutulmaktadır. Ayrıca anlatı, mizansen, ses, sinematografi gibi filme dair bileşenler bu kapsamın dışında tutularak sadece kurgu tekniği bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

6.4. Sonuç

Sonuç olarak, "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde grafiksel ilişkilerde nesneler, şekiller, renkler ve aydınlatmada uyum öne çıkmaktadır ve bu uyum bir süreklilik işlevini yerine getirmektedir. Ritimsel ilişkide genel çekimlerin yakın çekimlere göre daha uzun olduğu ya da yakın çekimlerin genel çekimlere göre daha uzun olduğu uygulamalar bulunmaktadır. Kaplanoğlu'nun giderek azalan ya da giderek artan biçimde dinamik bir ritmi uyguladığı görülmektedir, ancak seçilen örnekler doğrultusunda ritimsel ilişkilerde genellikle hızlı tempo yerine yavaş bir tempo anlayışını tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca yönetmen ritmi denetlerken vurgu, hareket ve izleyicinin algılama sürelerini gözetmektedir. Bu doğrultuda ritmin işlevi ise gerilim ve sakinliğin aktarılmasına göre değişmektedir. Mekânsal ilişkilerde tanıtıcı çekimler bulunmakta ancak belirgin olarak yönetmen parçalardan yola çıkarak mekân algısını oluşturmaktadır. Mekânsal ilişkilerde yönetmen izleyici yönlendirme işlevine başvurmaktadır. Zamansal ilişkilerde ise eksilti kurgusunu uygulayan yönetmen boş çerçeve tekniğine yer vermektedir. Bu doğrultuda yönetmen mekânsal ilişkide olduğu gibi izleyiciyi yönlendirme işlevine başvurmaktadır. Ayrıca zamansal ilişkilerde çekimlerin düzeni 1-2-3 biçiminde doğrusal bir yapıda sunulurken, "Yusuf Üçlemesi" filmlerinde sıklık unsurunda ise çekimler tek bir defa gösterilmektedir. Kaplanoğlu mekânsal devamlılıkta özellikle bakış çizgisinin sürekliliği prensibine genel olarak uymaktadır. Çerçeve içi yönelimde ise hem geleneksel anlayışa uygun hem de alternatif bir kurgu biçimini tercih etmektedir. Çerçeve içi konumlandırmaların sürekliliğinde hem bir uyumun hem de karşıt bir uygulamanın olduğu bir sistemi yönetmen uygulamaktadır. Zamansal devamlılıkta yönetmen

diegetic sesi ve aksiyon uyumunu kullanmaktadır. Zamanda atlamaların olduğu bir kurgu sistemini uygulamakla beraber çoğunlukla zamansal boşlukların olmadığı bir kurgu biçimini benimsemektedir. Bu doğrultuda Kaplanoğlu hem zamansal hem de mekânsal devamlıkta genel olarak süreklilik işlevini tercih etmektedir. Ayrıca Kaplanoğlu diegetic ses unsurlarına “Yusuf Üçlemesi” filmlerinde sık bir şekilde yer vererek ses unsurlarıyla zamansal ve mekânsal bir akış meydana getirmektedir. “Yusuf Üçlemesi”nde kurgunun en temel işlevleri atmosfer oluşturmak, karakterin ruh halini yansıtmak, izleyicinin filme aktif katılımını sağlamak, zamansal ve mekânsal devamlılığı meydana getirmektir.

7. ÖNERİLER

Bu çalışma, Semih Kaplanoğlu sinemasında önemli bir yeri olan “Yusuf Üçlemesi” filmleri ile sınırlandırıldığından yönetmenin kurgu yaklaşımı hakkında genel bir analizi içermemektedir. Gelecek çalışmalarda Kaplanoğlu’nun “Yusuf Üçlemesi” filmlerinin dışında kalan diğer filmlerinin de kurgu bağlamında incelenmesi, yönetmenin kurgu yaklaşımının daha kapsayıcı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2019). *Sessiz Sinema* (4. Baskı). De ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Ak, M. (2012). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Metafor Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Andrew, J. D. (2024). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Arijon, D. (2005). *Film Dilinin Grameri: Durağan Sahneler* (Y. Demir, N. Bayram, U. Demiray, N. Ulutak & M. Barkan, Çev.). es yayınları.
- Arnheim, R. (1957). *Film As Art*. University of California Press.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu: (Filmin Dili)* (İkinci Baskı). Kalkedon Yayıncılık.
- Aslanyürek, S. (2021). *Tarkovski'den Sinema Dersleri* (2. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Ateş, C. (2023). Yeni Türk Sinemasında Değer Arayışları: Değerleri Keşfetmek. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 8(16), 109–125. Erişim tarihi Nisan 12, 2026, **from** <https://izlik.org/JA76RE55WA>
- Avildsen, J. G. (1976). Rocky. Erişim tarihi Ocak 24, 2026, **from** https://www.youtube.com/watch?v=_YYmfM2TfUA
- Balcı, H. E. (2019). *Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky ve Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Karşılaştırmalı Analiz* [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Balcı, Ş. (2019). 2000'ler Türk Sinemasında Aidiyetsiz Kent İstanbul. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 713–742. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.424958>
- Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri* (G. Altıntaş, Çev.; Birinci Basım). Literatür Yayınları.
- Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Bonitzer, P. (2005). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yasar, Çev.). Metis Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). Deki Basım Yayın Ltd.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (Birinci Baskı). Dost Kitapevi Yayınları.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitapevi Yayınları.
- Büker, S., & Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk* (1. Baskı). Dipnot Yayınları.
- Canikligil, İ. (2017). *Dijital Video ile Sinema* (2. Baskı). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Civan, C. (2010). Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu* (1. Baskı, ss. 61–72). Küre Yayınları.
- Clair, R. (1931). Le Million. Erişim tarihi Haziran 29, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=Ogam95NB3VY>
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar* (2. Baskı). Phoenix Yayınevi.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni* (M. Bütün & B. Demir, Ed.; O. Birgin, S. Ünal, T. Özsevgeç,

- Y. Dede, A. Bacanak, A. Bakla, A. Budak, G. Hacıömeroğlu, İ. Budak, M. Aydın, M. Bütün, M. Aydın & S. B. Demir, Çev.; 3. Baskıdan Çeviri). Siyasal Yayın Dağıtım.
- Darçın, H. (2016). *Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Daş, S. Ö., & Çetin, S. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde Zaman ve Mekân Algısı. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 167–181. Erişim tarihi Nisan 24, 2026, **from** <https://ankad.org/index.php/ankad/article/view/56/94>
- Daş, S. Ö. (2019). *Mimari İmgelerin Sinema Filmlerinde Yarattığı Etkiler: Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi Üzerinden İnceleme* [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Demir, K. Ç. (2022). *Sinema ve Yüce: Semih Kaplanoğlu Sineması Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Diril, M. O. (2020). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşsal İzlekler* [Yüksek Lisans Tezi]. Batman Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Diril, M. O., Tekdemir, M., & Biçen, Ş. (2025). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşçuluğun İzleri: Buğday Filmi Üzerine Estetik ve Felsefi Bir Okuma. *Uluslararası Sosyal Siyasal ve Mali Araştırmalar Dergisi*, 5(1), 79–93. <https://doi.org/10.70101/ussmad.1612574>
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu* (Z. Özden, Çev.). Afa Yayıncılık.
- Dorsay, A. (2020). *Dünyaya Açılan Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020* (Birinci Basım). Remzi Kitabevi A.Ş.
- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi* (N. Özön, Çev.). Payel Yayınevi.
- Erdikmen, A. (2019). Rudolf Julius Arnheim. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (3. Baskı, ss. 35–50). Su Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2013). *Sanatın Boyutları* (3. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Ertan, E. (2005). Sadeleşmeye Doğru. *Sinema Dergisi*. Erişim tarihi Haziran 21, 2026, **from** <https://www.kaplanfilm.com/tr/>
- Fırat, M. (2021). *Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Afişler: Minimalist Sinema ve Semih Kaplanoğlu Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Hasan Kalyoncu Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Gergerlioğlu, H. S. (2013). *Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Gevgilili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema* (1. Basım). Bağlam Yayıncılık.
- Glatstein, J. (2009). Formal Visual Analysis: The Elements & Principles of Composition. Erişim tarihi Haziran 21, 2026, **from** <https://sjmusart.org/sites/default/files/uploads/files/Formal%5C%20Visual%5C%20Analysis.pdf>
- Griffith, D. W. (1909). La Villa Lonely. Erişim tarihi Haziran 4, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=kaLZ6sRPk2M>

- Grifith, D. W. (1912). The Unseen Anemy. Erişim tarihi Haziran 4, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=Y1LmjnblfQ>
- Güler, O., & Pazar, S. A. (2025). Yemeğin Sosyal ve Kültürel Temsil Gücünün Sinemadaki Yansıması: Yusuf Üçlemesi Filmlerindeki Yemek Sahneleri Üzerine Semiyotik Bir İnceleme. *Journal of Hospitality and Tourism Issues*, 7(2), 240–267. <https://doi.org/10.51525/johti.1723120>
- Kaplanoglu, S. (2007). Yumurta.
- Kaplanoglu, S. (2008). Süt.
- Kaplanoglu, S. (2010). Bal.
- Kaplanoglu, S. (2017a). Buğday.
- Kaplanoglu, S. (2017b). *Yusuf'un Rüyası* (4. Baskı). H Yayınları.
- Kaya, M. S. (2023). *Semih Kaplanoglu Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Eleştirel Bakış Çerçevesinde Değerlendirilmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Nişantaşı Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kiraz, S. (2016). *Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoglu'nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür* (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı & E. Yılmaz, Çev.; Birinci Baskı). De Ki Basım Yayın Ltd Şti.
- Köprü, M. (2020). Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 200 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Ruhani Eğilimler Üzerine. *Kültür ve İletişim*, 23(46), 376–412. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.660495>
- Kracauer, S. (2014). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Küçükerdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein* (2. Baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Leone, S. (1966). The Good, the Bad and the Ugly. Erişim tarihi Ocak 24, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=u1ivnrVqE34>
- Lumière, A., & Lumiére, L. (1895). Workers Leaving The Lumière Factory. Erişim tarihi Temmuz 18, 2026, **from** https://www.youtube.com/watch?v=yvC_xrDqB3s
- Lumière, A., & Lumiére, L. (1896). L'Arrivée d'un train en gara de La Ciotat. Erişim tarihi Temmuz 18, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=BQjh8z9ioEw>
- Méliès, G. (1902). Le Voyage Dans Le Luna. Erişim tarihi Aralık 27, 2025, **from** https://www.youtube.com/watch?v=ZNAHcMMOHE8%5C&list=RDZNAHcMMOHE8%5C&start_radio=1
- Merriam, S. B. (2023). *Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber* (S. Turan, Ed.; 3. Basımdan Çeviri). Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık TİC. LTD. ŞTİ.
- Mitchell, T. (2021). Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski (E. Kılıç, Çev.). İçinde J. Gianvito (Ed.), *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski* (C. 2. Basım). Agora Kitaplığı.

- Mitry, J. (1949). Pacific 231. Erişim tarihi Ocak 23, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=rKRCJhLU7rs>
- Monaco, J. (2024). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı* (T. Göbekçin, Çev.; 3. Baskı). Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Murch, W. (2019). *Göz Kırparken, Film Kurgusuna Bir Bakış Açısı* (İ. Canikligil, Çev.; 1. Baskı). WPC Matbacılık.
- Müstenberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. D Apleton; Company. Erişim tarihi Haziran 13, 2026, **from** <https://archive.org/details/photoplayapcho005300mbp>
- Nişancı, İ. (2022). *Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu*. Doruk Yayıncılık.
- Özçınar, M. (2019). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması. *Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 37–49.
- Özdoğru, P. (2018). *Minimalizm ve Sinema* (2. Baskı). Es Yayınları.
- Özkoçak, Y. (2011). *Kurgu Estetiği ve Teknikleri*. Derin Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş* (1. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Pearlman, K. (2020). *Sinemada Ritimlerin Kurgusu: Filmin Üslubu* (P. Ercan, Çev.). Ayrıntı Yayını.
- Polat, G. F. (2014). *Bağımsız Sinema ve Semih Kaplanoğlu Yusuf Üçlemesi'nin V. Propp Açısından Çözümlemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi. Erişim tarihi Nisan 12, 2026, **from** <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Porter, E. S. (1903a). The Great Train Robbery. Erişim tarihi Aralık 29, 2025, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=FoLxNeBI6BM%5C&t=48s>
- Porter, E. S. (1903b). The Life of an American Fireman. Erişim tarihi Aralık 29, 2025, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=2AztaFokyww>
- Porter, E. S. (1905). Kleptomaniac. Erişim tarihi Aralık 29, 2025, **from** https://www.youtube.com/watch?v=Tx3QwUEo_WI
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Purrezaian, M., Khoshnevis, A., Hashemi, S. M., Esfandiary, S., & Ayatollahi, H. (2016). Application of Neoformalism for Analysis of two Iranian Distinguished films. *European Online Journal of Natural and Social Sciences*, 5(3), 704–715. Erişim tarihi Haziran 14, 2026, **from** www.european-science.com
- Sarris, A. (2016). 1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar (E. Kılıç, Çev.). İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (Birinci Baskı, ss. 65–70). De Ki Basım Yayın Ltd Şti.
- Saydam, B. (2010). Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu* (1. Baskı, ss. 49–60). Küre Yayınları.
- Scott, T. (2004). Man on Fire. Erişim tarihi Ocak 24, 2026, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=f-uUV7NaRcs>

- Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütü Ömer Akad Sineması* [Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi. <https://acikerisim.anadolu.edu.tr/items/d7ff8c62-472d-4cda-b649-0256e108e7c1>
- Smith, G. A. (1900). Grandma's Reading Glass. Erişim tarihi Aralık 28, 2025, **from** <https://www.youtube.com/watch?v=07c897EeuyC>
- Sofuoğlu, M. (2024). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Yerlilik Düşüncesi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Ticaret Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Sokolov, A. G. (2006). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu* (S. Aslanyürek, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (1991). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* (Y. Salman, Çev.; Birinci Basım). Metis Yayınları.
- Söylemez, Y. S. (2014). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği, Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 143–157. Erişim tarihi Nisan 12, 2026, **from** <https://izlik.org/JA62NG63NJ>
- Sözen, M. (2010). Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları. *Akdeniz Sanat*, 3(5), 127–144. https://dergipark.org.tr/pub/akdenizsanat/article/291415?utm_source=chatgpt.com
- Tansuğ, S. (1982). *Sanatın Görsel Dili* (İkinci Baskı). Urart Sanat Galerisi Yayınları.
- Tarkovski, A. (2016). *Mühürlenmiş Zaman* (M. Beyhan, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Terzioğlu, A. (2010). Bir Mizacın İnşası: Yumurta. İçinde A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu* (1. Baskı, ss. 37–48). Küre Yayınları.
- Toker, E. (2024). Sinemada Neoformalist Yaklaşım Sahip Bir Film İncelemesi: “Buğday Filmi”. *Dijital Communication Journal*, 7(13), 32–49. Erişim tarihi Haziran 21, 2026, **from** www.dicoz.com
- Topçu, Y. G. (2011). Anlatı ve Biçim İlişkinine Neo formalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. *Erciyes İletişim*, 1(2), 104–120. <https://izlik.org/JA37CJ36WH>
- Topçu, Y. G. (2019). Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi. İçinde *Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi* (1. Baskı). İthaki Yayınları.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu*. Kalkedon Yayıncılık.
- Toraman, E. E. (2011). *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Toydemir, H. H. (2018). *Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Toydemir, H. H., & Karakoç, E. (2024). Evini Arayan Yönetmen: Semih Kaplanoğlu Filmlerine Auteursist Bir Bakış. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 8(2), 223–239. <https://dx.doi.org/10.51117/metder.2024.77>

- Uluç, M. (2024). *Abbas Kiyarüstemi Sinemasında Şiirsel Gerçekçiliğin Biçimsel Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi. Erişim tarihi Haziran 6, 2026, **from** <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Wollen, P. (2016). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı (E. Yılmaz, Çev.). İçinde A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (Birinci Baskı, ss. 149–161). De Ki Basım Yayın Ltd Şti.
- Yalçın, A. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt ve Bal Üçlemesinde Minimalizm. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2019(48), 443–477. <https://izlik.org/JA92RG94AB>
- Yıldırım, C. (2019). *Film Kurgusu; Tarihi, Kuramı ve Tekniği* (1. Baskı). Urzeni Yayınevi.
- Yılmaz, H. R. (2021). *Semih Kaplanoğlu Sinemasında Sinematografi* [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Yılmaz, H. R. (2023). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Görüntü Yönetimi ve Görsel Dilin Araladığı Anlam Katmanları. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 204, 233. <https://doi.org/10.47951/mediad.1391892>