



**AVRUPA VE AMERİKA'DA YÖNETMENLERİN
SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI**

Gözde YILDIRIR

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Serhat ERDEM
2024
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

Gözde YILDIRIR

AVRUPA VE AMERİKA'DA YÖNETMENLERİN
SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Serhat ERDEM

ERZURUM-2024



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Avrupa ve Amerika'da Yönetmenlerin Sinematografik Yaklaşımları" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

[Tarih ve İmza]

03.10.2024

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Gözde Yıldırım

Aslı ıslak İmzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Serhat ERDEM danışmanlığında, Gözde YILDIRIR tarafından hazırlanan bu çalışma 05/09/2024 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Zuhall AKMEŞE DEMİR

İmza: Aslı ıslak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Serhat ERDEM

İmza: Aslı ıslak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Recep BAYRAKTAR

İmza: Aslı ıslak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı ıslak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ŞEKİLLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SİNEMATOGRAFİ

1.1. SİNEMASAL TEKNİK.....	6
1.2. YÖNETMEN VE GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ	8
1.3. SİNEMADA GÖRÜNTÜ VE KAMERA.....	8
1.4. SİNEMADA KURGU	10
1.5. SİNEMADA SES.....	11
1.6. SİNEMADA IŞIK	12
1.7. SİNEMADA RENK	13
1.8. SİNEMADA OYUNCULUK.....	14

İKİNCİ BÖLÜM AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

2.1. AVRUPA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI.....	16
2.1.1. Ingmar Bergman.....	16
2.1.2. Federico Fellini	19
2.1.3. Sergio Leone	23
2.1.4. Vittoria De Sica.....	27
2.1.5. Jean-Luc Godard	30
2.2. AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI.....	36
2.2.1. Charlie Chaplin	36
2.2.2 Alfred Hitchcock	40

2.2.3. Woody Allen	44
2.2.4. Stanley Kubrick.....	48
2.2.5. Martin Scorsese	52
2.3. SİNEMATOĞRAFİNİN TEMEL KAVRAMLARI AÇISINDAN AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN ETKİLEŞİMLERİ.....	56
2.3.1. Uzun Çekimler, Çekim Açılırları ve Kamera Kullanımı	57
2.3.2. Yönetmenlerin Sinemada Işık Kullanımları.....	60
2.3.3. Yönetmenlerin Sinemada Kurgu ve Montaj Anlayışları.....	61
2.3.4. Yönetmenlerin Sinemada Renk Kullanımı	63
2.3.5. Yönetmenlerin Sinemada Müzik Kullanımı	64
2.3.6. Sinemada Oyuncu Yönetimi	65
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TEZ ESERİNİN METODOLOJİSİ	
3.1. TEZ ESERİNİN AMACI	67
3.2. TEZ ESERİNİN ÖNEMİ	67
3.3. TEZ ESERİNİN YÖNTEMİ.....	67
3.4. TEZ ESERİNİN EVREN VE ÖRNEKLEMİ	68
3.5. TEZ ESERİNİN KAVRAM VE SINIRLILIKLARI.....	68
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA	72
ÖZGEÇMİŞ.....	77

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**AVRUPA VE AMERİKA'DA YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK
YAKLAŞIMLARI**

Gözde YILDIRIR

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serhat ERDEM

2024, 77 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Serhat ERDEM

Doç. Dr. Zuhale AKMEŞE DEMİR

Doç. Dr. Recep BAYRAKTAR

Avrupa ve Amerika'da Yönetmenlerin Sinematografik Yaklaşımları konulu tez çalışmasının amacı, IMDB'nin belirlediği dünyanın en iyi 100 yönetmeninin ilk 10 sırasında yer alan Avrupa ve Amerika kıtalarından seçilmiş eski ve yeni nesil yönetmenlerin, bugün ve geçmişte hangi sinematografik yaklaşımları sergilediklerinin incelenmesidir. Tezde aynı zamanda, yönetmenlerin birbirlerine sinematografik anlamda yakınlık ve uzaklıkları ve kıtalararası farklılıklara da değinilmiştir.

Varılan sonuçlar her iki ekolden her yönetmenin, hem Avrupa sineması hem de Amerikan sinemasının birbirlerine benzer noktalar taşıdığı gibi, farklı sonuçlara da dayandığını, aynı kıtadan yönetmenlerin de özgün çalışma yöntemleri ile birbirlerine yaklaştığı ve ayrıldığı anlatım ve aktarım tekniklerini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Sinematografi, Avrupa Sineması, Amerikan Sineması

ABSTRACT

MASTER THESIS

**CINEMATOGRAPHICAL APPROACHES OF DIRECTORS IN EUROPE AND
AMERICA**

Gözde YILDIRIR

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Serhat ERDEM

2024, 77 Pages

Jury: Assoc. Prof. Dr. Serhat ERDEM

Assoc. Prof. Dr. Zuhale AKMEŞE DEMİR

Assoc. Prof. Dr. Recep BAYRAKTAR

The aim of the thesis on Cinematographic Approaches of Directors in Europe and America is to examine the cinematographic approaches of selected old and new generation directors from Europe and America, both in the past and present. The thesis also examines the cinematographic proximity and distance of the directors to each other and the differences between the continents.

The results of the study have shown that every director from both European and American schools have similar points as well as different conclusions, and that directors from the same continent differ from each other with their unique working methods.

Keywords: Cinema, Cinematography, European Cinema, American Cinema

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Persona, 02:34, Yakın Çekim, Sembolizm.....	16
Şekil 1.2. Silence, 22:10, Yakın Çekim.....	17
Şekil 1.3. Wild Strawberries, 04:13, İnsan Yüzü, Derin Kontrast ve Gölge	18
Şekil 1.4. Silence, 31:20, Kontrast.....	19
Şekil 1.5. 8 ½, 23:20	20
Şekil 1.6. La Dolce Vita, 03:07, Geniş Açık	21
Şekil 1.7. Amarcord, 46:34, Yoğun Renk ve Kontrast	22
Şekil 1.8. İyi Kötü Çirkin, 4:39, Yakın Plan.....	24
Şekil 1.9. Bir Zamanlar Amerika, 38:17.....	24
Şekil 1.10. Bir Avuç Dolar, 13:15, Süper Yakın El Çekimi.....	25
Şekil 1.11. İyi Kötü Çirkin 2:29:57, Alçak Açık Çekimi	25
Şekil 1.12. İyi, Kötü, Çirkin 05:06, Kontrast.....	26
Şekil 1.13. Bicycle Thiefs, 55:53.....	28
Şekil 1.14. Marriage Italian Style, 15:01	29
Şekil 1.15. A Bout de Souffle, 19:25	31
Şekil 1.16. A Bout de Souffle, 09:10, Yakın Çekim.....	35
Şekil 1.17. Modern Times, 20:40, Geniş Açık	37
Şekil 1.18. The Great Dictator, 33:55	39
Şekil 1.19. Rear Window, 06:10, Alçak Açık Çekim.....	41
Şekil 1.20. Psycho, 48:15, Duş Sahnesi.....	42
Şekil 1.21. Psycho, 47:45, Işık ve Gölge, Kontrast	43
Şekil 1.22. Annie Hall, 01:29:10, Woody Allen.....	47
Şekil 1.23. Deconstructing Harry, 56:00	48
Şekil 1.24. The Shining, 52:01, Doğal Işık.....	51
Şekil 1.25. The Shining, 57:50, Kırmızı ve Turuncu Tonlar	51
Şekil 1.26. The Gangs of New York, 08:30.....	54
Şekil 1.27. Raging Bull, 01:36:24.....	55
Şekil 1.28. Godfellas, 08:24.....	55

ÖNSÖZ

Çalışmanın her aşamasında fikir ve görüşleri ile beni yönlendiren ve destekleyen çok değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Serhat ERDEM'e, çalışmanın son haline büyük katkıda bulunarak bugünkü haline ulaşmasını sağlayan jüri üyeleri ve kıymetli hocalarım Doç. Dr. Zuhale AKMEŞE ve Doç. Dr. Recep BAYRAKTAR'a ve çocuk kalbiyle en büyük destekçim olan oğluma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum-2024**Gözde YILDIRIR**

GİRİŞ

Sinema, varlığını kabul ettirdiğinden bu yana gerek politik gerekse sanatsal anlamda çok büyük bir gücü içinde barındırmıştır. Neredeyse tüm sanat dallarını içinde barındırabileceği düşüncesinin yaygınlaşması itibarıyla, kimi yönetmen için bir araç, kimi yönetmen için ise bir amaç halini almıştır.

Önceleri, görsel bir sanat olarak ifade bulan ancak teknolojinin ilerlemesi ile sesin keşfedildiği sinema, sonraki varlığını ses, yapay ışık, renk gibi bir takım teknik unsurlarla tamamlamış ve daha büyük bir zenginlik kazanmıştır. Zamanla gelişen sanatsal akımlar neticesinde ortaya çıkan sinematografik öğelerle birbirinden etkilenen birçok yönetmen kendi anlatım tarzını keşfetmiş ve bu tarzlara, daha kendilerinden, daha özgün diğer teknikleri de eklemişlerdir. Sesi, ışığı, rengi, hatta oyuncuyu dahi kendilerine has ve değişik biçimlerde kullanmayı keşfetmişlerdir. Böylelikle tüm sanat dallarında olduğu gibi, seyirci ya da takip ediciler, kimin hangi filme imza attığını kolaylıkla birbirinden ayırt edebilmişlerdir. Ancak, yakın zamanda keşfedilmiş ve geliştirilmiş olan sinemayı anlamak ve işlemek, yönetmenleri büyük zorluklara da itmiştir. Neticesinde her yönetmen, belirli kuralları hiçe sayarak, belirli kurallara ise uyararak ya da yeni kurallar ve özgürlükler meydana getirerek sinemayı bugün bambaşka noktalara taşımışlardır. Avrupalı bir yönetmenin sinematografik açıdan hatalı kabul ettiği bir teknik ya da uygulama biçimi, Amerikalı bir yönetmen tarafından uygulanmazsa olmaz bir nitelik kazanmıştır. Hatta bu fark ve biçimler sadece uluslararası değil, aynı bölgelerde de meydana gelmiştir.

Bu çalışmada sinema, Avrupa ve Amerika’da yönetmenlerin sinematografik olarak birbirleriyle etkileşimleri açısından incelenmiştir. Bu araştırma ile yönetmenlerin sinemayı daha iyi anlamak ve kavramak adına geliştirdikleri yöntemler ve sinematografik uygulamalarını aktarmak ve bu yaklaşımların benzerlikleri ve farklılıklarının ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Araştırma için IMDB’de en iyi 100 yönetmen listesinde ilk 10’da adı geçen Avrupa ve Amerika’daki yönetmenler belirlenmiş ve karşılaştırma bu on yönetmen arasında gerçekleştirilmiştir. (<https://www.imdb.com/list/ls063483590/>)

Hem Avrupa hem de Amerikan Sinemasına büyük katkılar sağlamış Letonya doğumlu Rus Yönetmen Sergei Mihaloviç Eisenstein’a, bir Rus ekolü olmasına karşın bu çalışmada bilhassa montaj, kurgu ve sinematografik çalışmaları neticesinde birçok

yönetmeni etkilemiş önemli bir ekol olarak değinilecektir. Sinema kariyerinin başlangıcında kurguya dair birçok çalışma gerçekleştiren ve kurgunun önemine dair yazılar yazarak kurguya karşı ilgisini yaşam boyu sürdüren Eisenstein, kurgunun ham çekimlere güç ve anlam kattığını ifade ederek kurgunun filmin yaratıcı gücü olduğunu savunmuş bir yönetmendir (Dudley, 2020: 129). Kurgunun önemini vurgularken, kurgunun sinemanın tek oluşturucu gücü olmadığını da altını çizen yönetmen, kurgunun sinemanın muhakkak önemsenmesi gereken bir bölümü olduğunu vurgulamıştır (Yeres, 2004: 45). Eisenstein'a göre drama ne mizansende ne notada ne de yazı, fikir ya da ifadededir. Drama yalnızca montajda gizlidir. Eisenstein basit bir yüz çekiminde sadece montajla birçok his uyandırılabilceğini savunmuştur. Bir yüzü 32 karede göstermenin sonucunun seyirciyi hüzünlendireceğini, 48 karede gösterilirse neşelendireceğini aktaran Eisenstein görüntünün önüne ya da ardına koyulan planlarla seyirciye bambaşka duygular yaşatılabileceğini aktarmıştır (Güçhan, 2003)

Eisenstein yönetmenin kurguyu önce zihninde sonra kurgu masasında çözmesi gerektiğine inanmıştır. Hatta birçok yeni yönetmenin filmlerinin kurgusunu kurgu operatörlerine bırakıyor olmalarını doğru bulmamıştır. Ona göre bu yönetmenler, kurgunun etkisinden bihaberdir. Çünkü bir filmin konusu, hareketlerin düzeni, kişilerin durum ve davranışlarının bütünlüğü sağlanmalı ve filme uygun şekilde yönetilmelidir ancak ona göre bu hiç de kolay bir iş değildir. Usta sinemacıların dahi sahnelerin bağlantıları ve bütün olarak anlatımı konusuna yeterince uyum sağlayamadıklarını ifade eden Eisenstein, yeni yönetmenlerin kurguyu bu kadar basite indirgenmesi ve filmini bütünüyle kurgu operatörüne emanet etmesinin kabul edilebilir bir şey olmadığını ifade etmiştir (Yeres, 2004: 45).

Eisenstein, kurguyu ön planda tutup denemeler yapanların görüşlerinin farklı farklı olduğunu, bunların birçoğunun rastgele kesilmiş iki film parçasının birbirine eklenmesinden meydana gelen tesadüfî sonucu savunduğunu öne sürmüştür. Buna karşılık bilinçli bir kurguyla elde edilen sonucu ise “şaşırtıcı” olarak tanımlamıştır. Ona göre değişik iki film parçasının bağlantısıyla yepyeni bir biçim, yeni yeni nitelikler elde edilebilmektedir. Yan yana getirilmiş iki film parçasının teker teker anlattıklarından çok, birinin diğerine katkısının, bir diğer ifade ile ikisinin birlikte algılanmasının önemini vurgulayan Eisenstein, kurguyu çeşitli yollarla deneyen kimsenin yan yana koyduğu tek tek görüntülere takılmasını ve doğacak ya da algılanacak yeni görüntüleri hesaplamasını,

kurgunun incelikleri olarak ifade etmiştir. Eisenstein öngörülmediği halde, yan yana geldiklerinde kendiliklerinden ilginç bir “kavram” oluşturan iki görüntüyü öylece birbirlerine ekleyerek normal sinema kurgularında rastlanmayacak biçimlere, yönetmenlerin kendilerini çok kaptırdıklarını ileri sürmüştür. Kendisini, iki görüntü parçasının tek başlarına ifade ettikleri anlamdan ziyade, birlikteyken ortaya çıkardıkları anlamın ilgilendirdiğini belirtmiştir. Kurguya geçmeden önce görüntü parçalarını bir araya getirerek elde edebileceği ilginç kavramları değerlendirdiğini, ardından ise bu parçaların ana temaya uygunluğunu gözden geçirdiğini ifade etmiştir (Harcourt, 2008: 56).

Eisenstein’e göre renk sinematografisi de filmin bütünü için önemli bir rol oynamaktadır. Ona göre renk, kurgu çalışmasının karmaşık yapısına ayrı bir biçim katmakta ve filmin içindeki hemen her unsurla etkileşim halindedir (Eisenstein, 1993: 95). Eisenstein rengin filme katkısının müziğin katkısı ile bir tutulabileceğini vurgulamıştır. Rengin de tıpkı müzik gibi filme öncelikle dramatik bir etki katmak için var olduğunu ve dramatik unsurların gerekli olduğu yerlerde vurgulanması gerektiğini ifade etmiştir. Rengin hareketin olduğu her noktada kendini belli etmesi gerektiğini ancak rengin tonu ve renk seçiminin muhakkak hareketin içeriği ile uyuşması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre renk, filmi meydana getiren önemli unsurlardan biridir (Harcourt, 2008: 57).

Eisenstein, görüntünün ön planda olup müziğe ihtiyaç duymadığı ya da aksi şekilde arka plana itilip olanca gücüyle belli bir imaj oluşturduğu durumlarda olduğu gibi, rengin de filmin içeriği ile belli bir uyum içinde, hatta bazen fazla göze batacak şekilde yansıtılması gereken imaja katkıda bulunduğunu gözlemlemiştir. Hoparlörlerin somut olarak müziği duyurmadığı anlarda, müziğin filmin ritminde ve diyalogların müzikal uyumunda kendini belli ettiğini ve bu durumun renk için de aynı olduğunu ifade etmiştir. Dramaturjik bir eleman olarak tanımladığı rengin, ihtiyaç duyulmadığı noktalarda gizlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Nasıl ki müzik patlamaya hazır şekilde filmin bütünü içinde sırasını bekliyorsa, rengin de öyle olduğunu ifade eden Eisenstein, bir ölüm sahnesinde canlı bir mavi kullanılamayacağını herkesin bildiğini ifade etmiştir (Yeres, 2004: 49).

Eisenstein renk konusunda en zorlayıcı noktanın, perdeye yansıtılacak cismin orijinal rengi ile yansıtılmak istenen renk arasındaki bağlantıyı ve değişimin gerekçelerinin ifade edilmesi olduğunu savunmuştur. Bunu da yine aynı ölçüde önemli olduğunu belirttiği ses üzerinden bir örnekle ifade etmiştir. Ona göre, botların kar üzerinde çıkardığı sesin duyulması istenmiyorsa çıkarılıp atılabilmelidir. Aynı şekilde turuncu bir mandalina, o an orijinal rengi ile filme hizmet etmiyor, filmin içeriği ile uyuşmuyorsa değiştirilebilmelidir (Yeres, 2004: 49).



BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMATOGRAFI

“Hareketle yazı yazmak” anlamı taşıyan sinematografinin basit bir görüntüleme işinden çok daha ötesi olduğu bilinen bir gerçektir. Bir filmin görsel olarak konuşmasına sinematografi denir. Bu konuşma; düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm biçimlerinin görsel hale getirilmesini kapsamaktadır (Brown, 2005: VIII). Bir görüntünün hem teknik açıdan hem de sanatsal açıdan beslenmesi olarak ifade edilebilecek sinematografide görüntü üretimi, teknik ekipmanın yol açtığı süreksizlikle süregelen bir başa çıkışı gerektirmektedir. Figüratif görüntüyle arasındaki temel fark budur. Pezzella’ya (2006: 16) göre sinematografik görüntü, montaj çalışması sonrası parçaların yapay birleşimi ile resimsel bir bütünlük kazanmaktadır.

Sinematografi filmin görsel bütünlüğünün sağlanmasındaki en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamera açıları, lens seçimi, kamera kullanımı, ışıklandırma, mizansen, kompozisyon ve rengi içeren teknik unsurlarla ifade edilebilecek sinematografi, filmin atmosferinin seyirciye yansıtılmasında son derece önemli bir rol oynamaktadır (Bordwell, Thompson, 2004: 98). Çeşitli kamera açısı teknikleri ile planlarda ve dolayısıyla sahnenin bütününde filmin duygusal bütünlüğü ve ritmi büyük ölçüde belirlenmektedir. Aynı şekilde duygusal ifadeler renk paleti ile de psikolojik etkileri netleştirme ve sağlamada büyük önem arz etmektedir. Tüm bu sanatsal teknik, kurgu ve montaj ile film aktarımının arzu edilen ölçülerde tamamlanmasına hizmet etmektedir. Her bir sinematografik unsur, seyircinin sahneler ve filmin bütününe adaptasyonunda ve filmin anlatımında büyük rol oynamaktadır.

Kamera açıları, bir sahnenin seyirciye nasıl sunulduğunu etkilemektedir. Örneğin, düşük açıdan çekilen bir kamera, karakteri güçlü ve etkileyici gösterebilirken, yüksek açıdan çekilen bir kamera, karakteri küçük ve zayıf gösterebilmektedir. Kamera hareketleri de dinamik bir anlatım sağlamaktadır (Bordwell, Thompson, 2013: 112). Sabit kamera ile seyirci mizansene yönlendirilirken, hareketli kameralar sahnenin iç dinamiğine, hızına ve gerginliğine hizmet edebilmektedir.

Işık, bir sahnenin atmosferini ve karakterlerin ruh halini belirlemektedir. Düşük anahtar ışıklandırma genellikle korku veya dram sahnelerinde kullanılırken, yüksek

anahtar ışıklandırma daha parlak ve neşeli sahnelerde tercih edilir. Işığın yönü ve kalitesi, gölgeler ve vurgular, karakterlerin psikolojik durumlarını ve mekânın genel hissini ifade etmektedir (Cook, 2007: 79).

Renkler, filmin ruh halini ve atmosferini belirlemekte önemli bir rol oynar. Yönetmenler, duygusal etkileri ve temaları güçlendirmek için belirli renk tonlarını kullanırlar. Örneğin, soğuk renkler melankolik bir atmosfer yaratırken, sıcak renkler daha canlı ve enerjik bir hava katmaktadır (Gibbs, 2008: 44).

Kompozisyon, bir sahnedeki öğelerin düzenlenişi ve yerleşimidir. Bu, izleyicinin dikkatini yönlendirmek ve anlatının görsel bir düzen içinde sunulmasını sağlamak için kullanılmaktadır (Bordwell, Thompson, 2013: 98).

Görüntü yönetmenlerinin sinematografik vizyonu, filmdeki genel estetiği ve anlatıyı şekillendirir. Kinematografideki teknik kararlar, filmdeki duygusal ve görsel etkileri doğrudan etkilemektedir (Hass, 2007: 84).

Sinematografiyi tanımlarken Alfred Hitchcock, kamera hareketleri ve açılarının, karakterlerin ruh halleriyle doğrudan ilişkili olduğunu ve bunun seyircinin duygusal tepkilerini yönlendirme gücüne sahip olduğunu ifade etmiştir. Ona göre sinematografi, karakterlerin içsel dünyasını dışa vuran bir araçtır (Hitchcock, 1966: 42).

Cynthia Peake'e göre sinematografi, film yapımında görsel anlatımı şekillendiren ve duygusal tepkileri yönlendiren temel bir bileşendir. Kamera açıları, ışık kullanımı ve kompozisyon, filmdeki karakterlerin ruhsal durumlarını ve anlatının derinliğini izleyiciye aktarmada kritik bir rol oynar. Bu nedenle, sinematografi, sinema sanatının hem estetik hem de anlatısal yönlerinin anlaşılmasında merkezi bir unsurdur. (Peake, 2005: 103).

1.1. SİNEMASAL TEKNİK

19. yüzyılın sonunda kameranın icat edilmesi ile ilk etapta basit olaylar görüntülenmekteydi; bahçeyi sulayan adam, fabrikadan çıkan işçiler, istasyona giren tren gibi. Ancak işin içine insanın figürünün de dahil olduğu dramatik yapımlar girince, film yapımcıları ve yönetmenleri bunu kayda alınmış bir tiyatro olarak tasarlamayı denemişlerdir. Burada kamera, sahnenin önüne yerleştirilerek seyirci görevi görmekte ve sahnedeki tiyatro oyununu kaydetmekteydi. Ancak yönetmenler çekilen filmi

seyrettiklerinde, hiç de hayal ettikleri gibi bir görüntü elde edemediklerini fark etmişlerdir. Seyirciye üç boyutlu bir seyir keyfi sunan ve oyuncuların konuştuğu tiyatro zevkinden çok uzak, iki boyutlu bir görüntü ile karşılaşmışlardır. Çekilen filmde tiyatro perdesinin düzlüğü ve diğer tüm sınırlamaların bazı çözümler gerektirdiğini hemen fark etmişlerdir. Böylece bu husustaki ilk adımları, hareketi plan ve sekanslar olarak parçalamak olmuştur. Plan düşüncesi zihinlere yerleştiği an tüm bu çekimlerin anlamlı şekilde birbirini takip etmesi gerektiği fikri belirginleşmiştir. Buna göre görüntüler, mantıklı şekilde birbirinden ayrılmalı ya da bir araya gelmelidir. İşte bu noktada yönetmenin fikirleri öne çıkmış ve böylece her yönetmen filmi nasıl parçalayıp nasıl birleştireceğinin, kısacası plan ve sekansların kararlarını veren kişi olmuştur. Her yönetmen kendi bakış açısını ortaya koyarak seyirciye sunulacak görüntü ve bu görüntülerin sıralamalarını belirlemeye başlamıştır. Böylece filmi anlatan kişi olan yönetmenin bakış açısı, her filmine yansımış ve her film yönetmenden yönetmene teknik ve anlatımsal farklılıklar göstermiştir (Brown, 2005: 2).

Hareketin farklı evrelerini gösteren küçük görüntülerin rastgele birleştirilmesi ile görüntü dizilerinin birlikte ilişkilendirilebileceği fikri arasındaki fark, film yapımcıları tarafından kavrandığı zaman film dili oluşmuştur. Plan ve sekansların filmin dilinin oluşturduğu kanıksanmış, böylece film yapımcıları iki simgenin birleşimi ile ortaya yeni bir anlam ve anlatım çıktığını fark etmiş ve bir duygu, düşünce ve olguyu iletmek için farklı bir yöntem bulmuş olduklarını görerek uygulamaya koymuşlardır (Arijon, 2005: 16).

Bir filmin salt art arda gelmiş görüntülerden ibaret olmadığı oraya çıktığında, film yapımına dair çok daha derin anlamlar da oluşmuştur. Bir görüntünün aynı zamanda konuşması, bir şeyler anlatması, hatta bir alt metin barındırması gerektiği kesinlik kazanmıştır. İşte sinemasal teknik bu anlatımı sağlayan yöntem ve tekniklerden oluşmaktadır. Tiyatro sahnesini kayıt altına almanın getirdiği sonuçlar nihayetinde de sinematografinin herhangi bir şeyi kayıt altına almaktan çok daha öte bir şey olduğu yoğun bir şekilde keşfedilmiştir. Birlikte ya da bağımsız şekilde çalışan sinemasal tekniğin araçları, yönetmen ve görüntü yönetmenleri tarafından kullanılmaya ve filmin sinematografik anlatımı da bütünüyle hem yönetmenin hem de görüntü yönetmeninin ortaklığından oluşmaya başlamıştır (Brown, 2005: IX).

1.2. YÖNETMEN VE GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ

Görüntü yönetmeni ve yönetmenin birlikteliğinden plan, sekans ve sinematografik anlatımla gerçek bir film ortaya çıkmaktadır. Görüntü yönetmeni bir yönetmenin bilgisine, yönetmen ise bir görüntü yönetmeninin bilgisine aşınadır ve bilgiler kısmen örtüşmektedir. Bir görüntü yönetmeni, yönetmenlik terimleri ve kavramlarını bilmekte ve böylece yönetmenin ifade etmek istediklerine hızla karşılık verebilmektedir. Bir yönetmen de sinematografi hakkında ne kadar çok şey bilirse, görüntü yönetmeninden de o derece faydalanabilmektedir. Bir yönetmenin, sinematografik araçları kullanabilir seviyede olması ve ne istediğini bu araçlar üzerinden aktarabilmesi önemlidir. Yönetmenin filme katmak istediklerini iyi ifade edebilmesi, görüntü yönetmeninin çok daha iyi işlemesine imkân verebilecektir ve fakat her yönetmenin görüntü yönetmeninden beklentisi farklılık göstermektedir (Brown, 2005: VIII).

Bir ifade biçimi olan sinema, içinde görsel ve işitsel unsurlar barındıran bir dil olarak betimlenmektedir. Ancak sinema objektif, kompozisyon, görsel tasarım, ışıklandırma, görüntü denetimi, devamlılık, hareket ve bakış açısını barındıran birçok alt dilden de oluşmaktadır. Sinemayı meydana getiren tüm bu ihtiyaçları karşılayan kişi, görüntü yönetmenidir.

Yönetmen ve görüntü yönetmeni arasındaki iş birliği, bir filmin görsel ve anlatsal başarısında kritik bir rol oynar. Yönetmen, filmdeki genel vizyonu ve anlatıyı şekillendirirken, görüntü yönetmeni bu vizyonu görsel olarak gerçekleştirmek için teknik ve estetik kararlar alır. Bu iş birliği, filmin atmosferini, karakterlerin içsel dünyasını ve hikâyenin anlatımını derinleştirir.

1.3. SİNEMADA GÖRÜNTÜ VE KAMERA

Sinemada çerçeve, bütünüyle bilgiyi kapsamaktadır. Çerçevenin içine dahil olmuş hemen her şey tek başına bir bilgiyi temsil etmektedir. Çerçevede seyircinin dikkatinin bilhassa odaklandığı yer çok daha önemli bir bilgiyi temsil edebilirken, çerçevede daha gerilerde ya da dikkati az çekebilecek yerlerde olan bilgiler, önem açısından daha düşük olabilmektedir. Çerçeve içinde ve görsel olarak temsil edilen her bilgi önem sırasına göre belli bir düzen içinde gösterilmektedir. Sinemada iki boyutlu olarak tasarlanmış çerçevede seyirci, yönetmen tarafından önce nereye bakması gerektiği hususunda planlı

bir şekilde yönlendirilmekte ve böylece seyircinin iletilmek istenen anlamı kavraması sağlanmaktadır. Seyircinin farklı şekilde algılayabileceği bir durumu yönetmen seyirciye kendi bakış açısı ile yönlendirmekte ve göstermektedir (Brown, 2005: 38).

Sinemada bir görüntü, destekleyici herhangi bir diyalog ya da açıklama aracı olmadan da tek başına anlam ve alt metin sunabilmektedir. Sinema sessiz film döneminde bunu zirvede ve en saf hali ile yaşamıştır. Çerçeve bir hiyerarşinin altı, kelimeler ya da yazılı bir metin olmadan çizilmek istendiğinde bu, boy ve şekillerle, desenle, uyum ve uyumsuzluklarla vb. şekilde yansıtılabilmektedir. Hiyerarşi demeden hiyerarşi, boy, uzunluk ya da desen gibi çeşitli simgelerle çerçeveye dahil edilebilmektedir (Mamet, 1997: 3).

İster film ya da fotoğraf, isterse resim ya da çizim olsun bazı temel ilkeler, her tür görsel tasarıma uygulanabilmektedir. Bu ilkeler değişik bileşimlerde karşılıklı etkileşim içinde çalışarak, çerçeve unsurlarına derinlik, hareket ve görsel güç katmaktadır. Bir cismin görsel ağırlığını öncelikle boyutu belirlemektedir ancak çerçevedeki yeri, rengi ve bizzat kendisinin ne olduğu da bunu etkilemektedir.

Bir şey ne kadar yakın ise dokusu o denli seçilebilmekte, ne kadar uzaksa dokusu da o denli az algılanmaktadır. Eğer dokunun büyük bir kısmı görülebiliyorsa bu, cismin yakın olmasını gerektirmektedir. Bu noktada devreye giren kontrast ile çerçevedeki cisimler anlattıkları ile eş değer olarak sadece açıklık koyuluk değerleri değil, aynı zamanda renk ve doku ile ışıklandırmaya bağlı değerler de kazanmaktadır. Çerçeve kenarlarda sınırlar oluşturmayan açık bir çerçeve olabileceği gibi, her şeyin tam olarak çerçevenin içine sığdırıldığı kapalı bir çerçeve de olabilmektedir (Brown, 2005: 39).

Objektif seçimi, filmin anlatımında en önemli tercihlerden biridir. Zira filmi anlatmadan önce belirlenmesi gereken çerçeve, çerçevenin açık mı yoksa kapalı bir çerçeve mi olacağı, nelere odaklanılacağı; bir diğer ifade ile seyircinin neleri görüp neleri görmeyeceğine karar verme süreci ile yönetmenin en çok müdahil olduğu noktalardan biri, objektif seçimi olacaktır. Öncelik, kameranın yerleşim noktasıdır. Hareket ile ilgili kararlar, yönetmen tarafından sahnenin hangi açıdan, hangi sınırlar içinde konumlandırılacağı kararının hemen ardından verilmektedir (Brown, 2005: 54).

Bir insanın bakışı doğal bir sınırsızlık hissiyatı doğururken, sinematografik çerçeve için aynı şey söylenememektedir. Sinematografik çerçeve, anlatıma en uygun şekilde

sınırlara sahiptir. Sınırın içindeki her şeyin sınırın içinde kalmasının ya da sınırda yarım olan her şeyin o şekilde yarım gösterilmesinin çeşitli neden ve anlamları vardır. Ancak insanın bakışının bir sınırı yoktur. Görüş alanımız uygulamada sınırsız ve sonsuzdur. Oysa sinemada, görüntünün sınırları net ve keskindir. Çerçeve içindeki alan belli bir noktaya kadar görünürdür; ancak sınırlarla çevrilir ve ötesi bilinmemektedir. (Pezzela, 2006: 50).

1.4. SİNEMADA KURGU

Sinemada kurgu sadece tek bir kişinin sorumluluğunda gibi görünse de tam olarak bu şekilde uygulanmamaktadır. Birden fazla kişi filmin kurgusunda etki sahibi olabilmektedir. Bunlardan biri genellikle filmin kurgusunu önceden zihninde tasarlamış olan yönetmendir. Filmin kurgusal gidişatına genellikle müdahalelerde bulunur ve kurgunun zihninde belirlediği şekilde ilerlemesini sağlamaya çalışmaktadır. Ancak bu müdahale elbette yönetmenin kurgu konusundaki yetkinliği ile doğru orantılıdır. Aynı şekilde bir yapımcı da filme kurgusal anlamda katkıda bulunabilmektedir. Bir kurgucu ise filmin başında sonuna kadar sıraya uygun şekilde filmin bağlanmasından sorumludur ve bu görevi ile filme en büyük etkilerden birini sağlamaktadır. Böylece filmin kurgusunun sorumluluğu kurgucu, yönetmen ve yapımcı olarak üç kişi üzerinde olabilmektedir. (Dmytryk, 1993: 18).

Film, diğer sanat dalları ile kıyaslandığında, mevcut birçok alanın kullanılması gerekçeleri ile en çok iş birliği gerektiren sanat dallarından biri olmasına rağmen bu gerçek seyirciden saklanmaktadır. Seyirci filmi seyrederken dekor, müzik, çekim tekniği, oyuncu ve yönetmen ile ilgili belli başlı eleştirilerde bulunabiliyorsa, film çekimlerindeki seyirciden saklanan iş birliğinin seyirciden saklanamamış olduğunu, neticesinde seyircide oluşan bu farkındalık ve başarısızlığı ifade etmektedir. Çünkü otoritelere göre, eğer film yeterince iyi ise filmin ilk gösterimi sadece duygusal bir tepki sağlamalı, eleştirel bir tepkiye neden olmamalıdır. İşte kurgu bu noktada büyük bir öneme sahiptir. Profesyonel olmayan bir seyirci, gösterim sonrası çözümlemede dahi, kesme ile ilgili bir şey hatırlamayacaktır. Seyirci filmi tek bir şerit üstünde kesintiye uğramaksızın akmış olarak hatırlayacaktır. Bu da başarılı bir kurgunun göstergesi olabilmektedir (Dmytryk, 1993: 22).

1.5. SİNEMADA SES

Sinemada ses kullanımı, filmin anlatısal ve estetik unsurlarını güçlendirmede kritik bir rol oynamaktadır. Ses, film deneyiminin çok yönlü bir parçasıdır ve diyaloglar, ses efektleri, arka plan müziği ve çevresel seslerin birleşimi, izleyiciye film hakkında bilgi vererek, duygusal tepki uyandırmakta ve atmosferin oluşmasında belirleyici nitelikte rol oynamaktadır. Diyaloglar filmde karakterlerin kişiliklerini ve ilişkilerini seyirciye aktarırken seyirciyi filmin temasından, olayların detay ve öneminden haberdar etmektedir (Viers, 2009, s. 45). Ses efektleri filmdeki fiziksel olayları ve eylemleri desteklerken aksiyon ve olayların gerçekçiliğini aktarma konusunda da önemli rol oynar (Viers, 2009, s. 78). Müzik filmde seyircinin olaylara karşı duygu geliştirmesi ve karakterlerin içsel dünyaları ile genel atmosferi yansıtmaya önemli bir araç görevindedir (Viers, 2009, s. 99). Filmde gerçekçilik ise çevresel seslerle çok daha iyi sağlanabilmektedir (Viers, 2009, s. 55).

Ses ve görüntüyü birleştirmek sinemanın icadından bu yana düşünülen bir fikirdir ancak o an için maliyetlerin yüksek olması bu durumun önüne geçmektedir. Ancak birkaç denemenin ardından diyalog olmasa da filmlere müzik ekleme tekniği geliştirilmiş ve Alan Crosland'ın yönettiği Don Juan filmi ilk kez 1926 yılında müzikli olarak gösterime girmiştir. Bunu orkestra müziğinin yanı sıra, popüler şarkıların ve konuşmaların da yer aldığı filmler izlemiştir (Güçhan, 2003).

Sesli sinema sadece seyirci sayısını etkilemekle kalmamış, oyunculuğu alanında da köklü değişikliklere neden olmuştur. Sessiz sinema doğası gereği abartılı el ve kol hareketliliği ile sürdürülürken, sesin sinemaya girmesi ile birlikte doğal ve yalın bir oyunculuğun önü açılmıştır. Ancak sesli sinema bir dizi teknik ve estetik sorunu da beraberinde getirmiştir. Mikrofonların ağır ve hareket olanaklarının sınırlı oluşu, çekim sırasında kameranın meydana getirdiği yüksek motor sesinin filme yansımaya sebebiyet vermiştir. Motor sesinin kaydedilmesini önlemek için kameraların büyük kabinlere konması zorunluluğu ise, filmlerde hareket olanağını kısıtlamış ve sonucunda filmlerin gittikçe durağan ve çok konuşmalı yapımlar haline almasına neden olmuştur. Yönetmenler de çekim esnasında oyunculara ve teknik ekibe talimat verme olanağını yitirmişlerdir. Öte yandan ya diyalogları ezberleyemediklerinden ya yabancı aksanları çok belli olduğundan ya da sesleri perdedeki görüntülerine uymadığından birçok yıldız, sesli sinema döneminde ününü yitirmiştir. Bu dönemde, oyuncu yönetiminde ustalaşmış

yönetmenlerle, tiyatro deneyimi ve yeteneği olan oyuncular öne çıkmıştır (Güçhan, 2003).

Sinemada müzik, sadece film atmosferini oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirir ve anlatının derinliğini artırır. Müzik, filmdeki olayları ve karakterleri daha anlamlı hale getirir, izleyicilere sahneler arasında duygusal ve anlatsal bir bağ kurar. Sinema müziği, film anlatısının önemli bir parçası olarak, karakterlerin içsel dünyalarını ve filmin genel atmosferini yansıtmak için kullanılır. Filmin duygusal ve yapısal taraflarını desteleyen film müziği, seyircinin karakterlerle empati kurmasında ve iç dünyalarını daha derinden hissetmelerine olanak sağlamaktadır (Gorbman, 1987: 22).

1.6. SİNEMADA IŞIK

İlk etapta filmler gün ışığından faydalanarak çekilmekteydi. Hatta stüdyolar dahi açık alana kurulmuş ve ışık kaynağı olarak gün ışığı kullanılmıştır. Film endüstrisinin gözde şehri New York'ta cam tavanı olan stüdyolar binaların en üst katlarına konuşlandırılmıştı. Gün ışığına müdahale tek bir araçla gerçekleştirilebilmekteydi. Bu can tavanların altına gerilen muslin perdeler, ışığı yumuşatma görevi görmekteydiler. Daha fazla ışığa ihtiyaç duyulduğunda ise, tiyatrolarda kullanılan ve tüm sahneyi aydınlatan ark ışıkları kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu ışıkları kontrol etmek neredeyse imkansızdır. Tüm bu denemelerin neticesinde gölgenin sinema üzerindeki keşfi ile ışıklandırma bambaşka bir boyut kazanmıştır. Gölgenin de ışık kadar etkili olduğu anlaşılır anlaşılmaz, gölge de düşüncelerin ve hislerin aktarımında kullanılmaya başlanmıştır (Brown, 2005: 145).

Işığın sinemada nasıl kullanılacağı üzerine yapılan çalışmalar, genellikle ışık türlerinin ve uygulama tekniklerinin anlaşılmasını içerir. Cook, ışığın temel prensiplerini ve sinemada nasıl uygulandığını ayrıntılı bir şekilde açıklar. Özellikle yüksek anahtar ve düşük anahtar ışıklandırma teknikleri, sahnelerdeki dramatik etkileri ve karakterlerin duygusal durumlarını yansıtmak için kullanılır. Yüksek anahtar ışık, açık ve iyi aydınlatılmış sahneler yaratırken, düşük anahtar ışık ise daha karanlık ve gölgeli atmosferler oluşturur (Cook, 2007: 65).

Işık, bir filmdeki duygusal tonu belirlemede önemli bir araçtır. Film yapımcıları, sahnelerin duygusal etkisini artırmak için çeşitli ışıklandırma teknikleri kullanır. Gibbs, ışığın duygusal etkilerini vurgulayan detayları açıklar. Işık kaynakları ve gölgeler, izleyicinin karakterler ve olaylar hakkındaki algısını etkiler ve filmin genel atmosferine katkıda bulunur (Gibbs, 2008: 52).

Görüntü yönetmenleri, ışığın sinemadaki rolünü teknik ve estetik açıdan yönlendirir. Hass, görüntü yönetmenlerinin ışık kullanımı üzerindeki etkilerini ve sinemadaki ışıklandırma tekniklerinin nasıl uygulanması gerektiğini açıklar. İyi bir görüntü yönetmeni, ışık ve gölge arasındaki dengeyi kurarak, filmdeki atmosferi ve anlatımı güçlendirebilir (Hass, 2007: 89).

Işık kaynaklarının teknik uygulamaları, bir sahnenin görünümünü doğrudan etkiler. Bordwell ve Thompson, sinemada ışığın nasıl uygulandığına dair temel teknikleri tartışır. Işık türleri, yönleri ve yoğunlukları, sahnelerin estetik kalitesini ve anlatısal işlevlerini belirlemede kritik rol oynar. Örneğin, ana ışık, dolgu ışık ve arka plan ışıkları gibi farklı ışık kaynakları, sahnelerde derinlik ve yapı oluşturmada kullanılır (Bordwell, Thompson, 2013: 112).

Işığın sinemadaki dramaturjik işlevi, karakterlerin içsel dünyalarını ve sahnelerdeki dramatik gerilimi yansıtmak için kullanılır. Cook, ışığın duygusal ve anlatısal işlevlerini ele alır ve sinemadaki çeşitli ışıklandırma tekniklerinin bu işlevleri nasıl desteklediğini açıklar (Cook, 2007: 79).

1.7. SİNEMADA RENK

Renklerin sinemadaki işlevleri, film yapımcılarının anlatım dili üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Cook, sinemada renklerin anlatısal ve estetik işlevlerini detaylandırır. Renkler, izleyicilerin karakterler ve olaylar hakkında duygusal ve psikolojik bir algı geliştirmesine yardımcı olabilir. Örneğin, sıcak renkler (kırmızı, turuncu) genellikle enerji ve tutku ile ilişkilendirilirken, soğuk renkler (mavi, yeşil) genellikle huzur ve mesafe duygusu yaratır (Cook, 2007: 120).

Gibbs, renk paletinin bir filmin temalarını ve duygusal tonunu nasıl etkilediğini açıklar. Sinemada renk seçimi, karakterlerin içsel dünyalarını ve hikayenin genel atmosferini yansıtmak için kullanılır. Örneğin, belirli renkler bir karakterin psikolojik

durumunu veya bir olayın duygusal yoğunluğunu ifade edebilir. Renk paletinin stratejik olarak kullanılması, filmdeki estetik ve anlatısal etkiyi güçlendirebilir (Gibbs, 2008, s. 64).

Görüntü yönetmenleri sinemada renk kullanımını teknik ve estetik açıdan yönlendirmektedir. Hass, renk yönetiminin bir filmdeki genel estetiği nasıl etkilediğini ve bu yönetimin sinematografideki rolünü, iyi bir görüntü yönetmeninin, renklerin filmdeki duygusal ve anlatısal işlevlerini etkili bir şekilde kullanarak, izleyicilerin filmle daha derin bir bağ kurmasını sağlayabileceği şeklinde açıklamaktadır (Hass, 2007: 102).

Bordwell ve Thompson, sinemada renklerin duygusal ve dramaturjik işlevlerini ele almıştır. Renkler, filmdeki atmosferi ve karakterlerin ruh halini iletmede önemli bir araçtır. Örneğin, bir sahnede kullanılan renkler, izleyicilerin o sahnenin duygusal tonunu ve dramatik yapısını anlamalarına yardımcı olmaktadır. Renklerin bu işlevleri, filmlerin anlatısal derinliğini ve izleyici üzerindeki etkisini artırmaktadır (Bordwell & Thompson, 2013: 134).

Renkler, filmdeki tematik içerikleri vurgulamak için stratejik olarak kullanılabilir. Cook, renklerin filmdeki ana temaları ve karakter gelişimini nasıl desteklediğini tartışır. Belirli renklerin kullanımı, filmdeki önemli temaları ve karakter etkileşimlerini öne çıkarabilir (Cook, 2007: 85).

1.8. SİNEMADA OYUNCULUK

En eski sanatlardan olan oyunculuk, geçmiş, bugün ve gelecekte etkisini artırarak sürdürmektedir. Henüz mağara duvarlarına resimler çizmeden önce bile ilkel insan, oyunculuğu çok daha evvel deneyimlemiştir. Bunu, Amerika yerlilerinin savaş ya da av sonrası neler yaşandığını, karşısındaki topluluğuna oynayarak anlatmasından bilmekteyiz. Bu anlatım derin bir oyunculuk gerektirmiştir (Dmytryk, 1993: 137).

Birçok tarihçi ve sanatçının kitabında anlatılan ve tanımlanan alfabenin bulunması ile daha sanatsal başka teknikler ortaya çıkmıştır. Bunu takiben ortaya çıkan en önemli şeylerden biri ise, sinema ve gösterileri sonradan izlemek üzere kaydetme isteğidir ve böylece kaydetme başlamıştır. Çok uzun bir tarihe dayanan drama sanatında ilk defa oyuncu izleyicisinden net bir şekilde ayrı düşmüştür. Elbette bu izleyiciden vazgeçmiş olmak demek değildir. İzleyiciyi başka bir zaman ve mekânda bir araya getirmek

demektir. Bu durum oyuncular için alışılmışın dışına çıkmak olmuştur zira izleyici ile kurduğu bağdan, onlardan aldığı cesaretten, alkış, takdir ve tatminden uzak; deyim yerinde ise “yalnız” kalmıştır. Bu noktada tiyatro ve sinema oyunculuğunun net bir şekilde ayrılması gerekliliğine sebep olarak gösterilmiştir. Bunun sonucu olarak da sinema oyunculuğu daha değişik ve dürüst bir sanat halini almıştır ve bunun nedeni olarak da en temelde seyirci ile kurulmayan yakınlık ve sonuçları gösterilmektedir (Dmytryk, 1993: 138-140).

Vsevolod Pudovkin, sinemada oyunculuğun tiyatral oyunculuk tekniklerinden ayrıldığını belirtir. Sinemada, oyuncuların yüz ifadeleri ve küçük hareketleri, duygusal tonları ve karakter özelliklerini iletme için önemli bir rol oynar. Pudovkin, tiyatro oyuncularının büyük sahne hareketlerine alışkın olduğunu, ancak sinemada oyunculuğun daha küçük ve daha dikkatli bir yaklaşım gerektirdiğini ifade eder. Sinemada, küçük bir yüz ifadesi ya da ince bir hareket bile, izleyiciye güçlü bir duygusal mesaj verebilir (Pudovkin, 1929: 23).

Tiyatro ve sinema oyunculuğu arasındaki bu farkı açıklarken, Pudovkin, sinemanın sadece görsel bir sanat olmadığını, aynı zamanda duygusal ifadeyi mikro detaylar yoluyla iletme yeteneğine sahip olduğunu belirtir. Sinemada oyunculuk, ekranın sınırlı alanı içinde etkili bir şekilde anlatımı sağlamak için gereken teknikleri ve ayrıntıları içerir. Bu nedenle, tiyatro oyuncularının sinemada başarılı olabilmeleri için, bu mikro detaylara dikkat etmeleri gerektiğini vurgular (Pudovkin, 1929: 30).

İKİNCİ BÖLÜM

AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

2.1. AVRUPA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

2.1.1. Ingmar Bergman

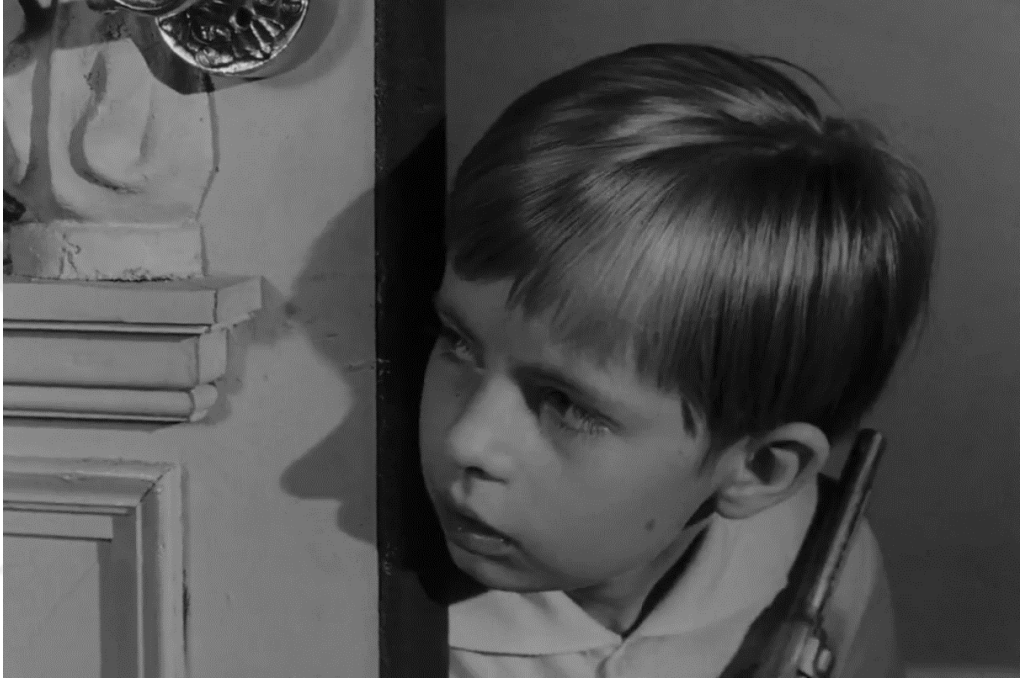
14 Temmuz 1918 yılında İsveç'te doğmuş olan yönetmen, senarist ve oyun yazarı Ingmar Bergman, 1957 yılında çektiği *Yedinci Mühür*, yine aynı yıl çektiği *Yaban Çilekleri*, 1961 yılında çektiği *Aynanın İçinden*, 1963 yılında çektiği *Kış Işığı* ve *Sessizlik*, 1966 yılında çektiği *Persona*, 1973 yılında çektiği *Evlilikten Manzaralar* ve 1983 yılında *Fanny ve Alexander* gibi bazı önemli filmlere imza atmıştır. Kariyerinin ilk yıllarında çektiği *Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağıyor* ve *Hindistan'a Bir Gemi* filmleri ile sergilediği pesimist yaklaşım, Bergman sinemasının temel unsuru haline gelmiştir. Bu yaklaşımla filmlerinde, varoluşçuluğu esas alarak kendi iç dünyasına da bir kapı aralamıştır (Bergman, 1988: 22; Lloyd, 2008: 134).

Ingmar Bergman sinematografik olarak zaman manipülasyonu, sembolizm ve karakter analizlerine kattığı derin psikolojik anlamlara odaklanmıştır.



Şekil 1.1. Persona, 02:34, Yakın Çekim, Sembolizm

Karakterlerin iç dünyalarını daha derin şekilde aktarmak için zamanlar arası geçişten yararlanarak, seyircinin karakteri çok daha derinden tanınması ve benimsemesi üzerine çalışmıştır (Gado, 1986 :92). Bu yaklaşımla Bergman'ın karakterle seyirci arasında derin bir bağ ve empati kurulmasını istediği anlaşılmaktadır. İnsan psikolojisine olan ilgisi, sıkça kullandığı yakın çekimlerle ortaya çıkarken, seyircinin de karakterin dünyasına daha derin bakış atmasını sağlamıştır (Lloyd, 2008: 67).



Şekil 1.2. Silence, 22:10, Yakın Çekim

Bergman'ın sinematografiyi en temelde insan yüzü olarak ifade ettiği, “Sinematografi İnsan Yüzüdür” adı ile çıkardığı kitaptan da açıkça anlaşılmaktadır. Zira Bergman şehrin çeşitli yapılarına odaklanmaktan çok, o yapılarındaki ve evlerdeki yaşamlara bir bakış atmış ve insan odaklı yaklaşımını açıkça göstermiştir (Gervais 1999: 8-10).

Bilhassa karakterler üzerinde kullandığı yakın çekimler yanında uzun süreli planlarla da karakterler üzerinden yansıtmaya çalıştığı psikolojik derinlik ve gerilimi de sağlamıştır. Bu gerilim ve psikolojik derinliği, oluşturduğu derin kontrast ve gölge oyunları ile perçinlemiştir (Bergman, 1957: 42; Bergman, 1963: 59) Bergman'ın bu yoğun ve derinlikli anlatım tekniği sinemada hiç şüphesiz kendisine has bir özgünlük sağlamıştır.

Filmlerinde varoluşçuluğu yoğun bir şekilde işleyen Bergman, insanın özünden gelen varoluşsal sorgulamaları, yine insana dair ölüm, inanç ve aşk gibi evrensel temaları işlemiştir. Geleneksel anlatım yapısından olabildiğince uzak, zaman ve gerçeklik oyunları ile insanın iç dünyasındaki varoluş sancısını, insanın içinde oluşturduğu karmaşıklık ve buhrana işaret ederek perdeye yansıtmıştır. Bu varoluşsal sancı ve mücadeleyi karakterler arasında kurduğu derin diyaloglarla da ifade eden Bergman, seyirciyi insanın özündeki ile yüzleştirmiştir (Eriksson, 2017: 77-95).



Şekil 1.3. Wild Strawberries, 04:13, İnsan Yüzü, Derin Kontrast ve Gölge

Bergman, set tasarımlarını olabildiğince sade kullanarak vurguyu büyük oradan karakterlerin iç dünyasına yöneltmeyi de kolaylaştırmıştır. Ayrıca, minimalist öge ve boşlukları karakterin yalnızlık ve umutsuzluk gibi duygularını temsil etmesi için set tasarımına taşımıştır (Werner, 2018: 81-94). Bu anlatım tarzını desteklemek üzere diyalogları ve müziği de minimal düzeyde kullanarak odak noktasını karakterler üzerinde tutmuştur (Mazur, 2005: 56). Her ne kadar müziği minimal düzeyde kullansa da müziği karakterlerin iç dünyalarını yansıtan ve atmosferi güçlendiren önemli bir unsur olarak görmüş, müziğin dramatik etkisinin seyirciye etkili bir şekilde ulaştığını ifade etmiştir (Hedling, 2018: 101-118).

Karakterleri ön planda tutan Bergman, bu iş birliğinde büyük öneme sahip olan oyuncularla iletişimini en üst seviyede tutmuştur. Oyunculara karakterlerine odaklanma

sürecinde psikolojik karmaşıklıkları keşfetmeleri yolunda destek olan ve empati kuran Bergman, oyuncuların istediği duygusal yoğunluğa erişmelerine ilişkin çalışmalar yürütmüştür (Williams, 2005: 146). Oyuncuların karakteri anlama sürecinde yürüttüğü çalışmalarla Bergman, oyunculara büyük bir özgürlük tanıyarak kendi karakter oluşturma süreçlerinde özgünlüğü hedeflemiştir (Bergman, 1957: 15)

Işık ve gölge oyunlarını yoğun bir şekilde kullanan Bergman, yine uyguladığı yoğun kontrastla ölüm yaşam gibi zıt unsurları da belirgin hale getirmiştir. Rengi ise filmin duygusal yoğunluğunu destekleyecek ve karakterlerin iç dünyasını yansıtabilecek şekilde titizlikle kullanmıştır (Bergman, 1957: 45). Ancak Bergman'ın gizemi ortadan kaldırdığı düşüncesi ile renk kullanmaktan kaçındığı da bilinmektedir. Zira birçok filminde gri tonlara yönelişi bu sebeptir (Elsaesser 1995: 8).



Şekil 1.4. Silence, 31.20, Kontrast

2.1.2. Federico Fellini

20. yüzyılın en yenilikçi olarak kabul edilen ve sinemaya etkisi son derece büyük olan yönetmen Federico Fellini, 20 Ocak 1920'de İtalya'nın Rimini kentinde dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarında sanata ve sinemaya ilgi duymaya başlayan yönetmen, Roma Üniversitesi'nde hukuk okurken, sinemaya ve bilhassa yazarlığa duyduğu ilgi nedeniyle eğitimini yarıda bırakmıştır. (Barber, 1998: 12). 1940 yıllarında senarist olarak çalışmaya başlayan Fellini, akabinde yönetmen olarak da adından söz ettirmiştir (Fellini, 1993: 45). 1954 yılında çektiği ilk filmi La Strada (Yol) ile büyük başarı yakalayan Fellini, böylece

oluşturduğu özgün karakterler ve görsel anlatım tekniğini net bir şekilde meydana çıkarmıştır (Hollis, 1996: 78). 1960 yılında çektiği *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat), 1963 yılında çektiği *8½* (Sekiz Buçuk) ve 1973 yılında çektiği *Amarcord* (Hatırlıyorum) önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır.

Filmlerinde sürrealist bir yaklaşım sergileyen yönetmen, gerçeği bilinçaltında arayarak seyirciyi fantastik bir hayal dünyasına sürüklemiştir. Rüyaları andıran filmleri, hayal ve gerçeğin harmanlandığı ve ayırt edilemez olduğu öğelerle doludur (Barber, 1998: 56). Hayal ve gerçekten oluşan iki dünyayı ustaca harmanlayan Fellini, özgün bir anlatım tarzı ile estetiği ön planda tutmuş ve filmlerinde derin anlatımlara önem vermiştir. Bilhassa karakterin dünyasına odaklanan ve iç dünyalarına odaklanırken gerçekliğe de son derece yaklaşmıştır. İnsanın psikolojik devinimlerini karakterler üzerinden ustaca perdeye yansıtmıştır (Hollis, 1996: 82).



Şekil 1.5. 8½, 23:20

Genellikle otobiyografik ve toplumsal kritikleri işlemiş olan Fellini, böylece dönemin sosyo-kültürel yapısını da değinmiştir (Barber, 1998: 102). Karakterleri iç dünyaları yanında sosyal yaşamlarıyla da irdeleyen yönetmen, kamerayı geniş açılarla da kullanarak şehrin sosyal yönünü ve kalabalıkları da gözler önüne sermiş ve böylece dönemin sosyal yapısına da bir bakış atmıştır (Hollis, 1996: 91).



Şekil 1.6. La Dolce Vita, 03:07, Geniş Açık

Bu sosyo-kültürel etki yanında karakterler üzerinde yakın planlarla daha derin ve psikolojik durumlarının daha incelikli ifade edildiği yakın çekimleri de benimsemiştir. Böylece seyircinin karakterin iç dünyasına girmesini sağlamıştır. Deneysel çekim teknikleri de yine birçok filmde etkisini hissettirmiştir (Barber, 1998: 112). Gerçeküstü bir atmosfer sağladığı filmlerinde karakterlerin iç çatışmalarını ise serbest kamera hareketleri ile daha belirgin ve etkili şekilde aktarmıştır (Fellini, 1993: 67).

Peter Bondanella da Fellini sinemasının gerçeküstülüğüne atıfta bulunmuştur. Ona göre bu anlatı, Fellini'nin kişisel ve kültürel gözlemlerine dayanmaktadır. Fellini sinemasının karakteristik özelliğinin, seyirciye görsel ve tematik olarak sunduğu bu sürrealist atmosfer olduğunu ifade etmektedir (Bondanella, 2002: 156). Bondanella, Fellini'nin kullandığı tekniklerin, geleneksel anlatı biçimlerinden uzak, özgür ve deneysel bir anlatı dili oluşturduğunun altını çizmektedir (Bondanella, 2002: 159).

Fellini filmlerinde hem bireysel psikoloji hem de toplumsal olguları gerçeküstü bir anlatımla ele almıştır ve bu sinematografik unsurlar filmlerinin merkezini oluşturmuştur. (Burke, 1998: 121). Tıpkı kamera kullanırken olduğu gibi kurguda da serbest ve deneysel yöntemler denemiş olan Fellini, kurgunun sürükleyici bir anlatımla rüyayı andıran şekilde şekillenmesini sağlamıştır. Bu teknik, seyircinin gerçeküstü olguları çok daha iyi deneyimlemesine imkân tanımıştır (Bondanella, 1992: 112).

Federico Fellini, sinemada ışık kullanımında kendine özgü ve etkileyici bir yaklaşım sergilemiştir. Fellini'nin filmlerinde ışık, estetik ve dramatik unsurları vurgulamak için kullanılan önemli bir araçtır. Fellini'nin sinemadaki ışık kullanımı,

genellikle sahne atmosferini ve karakterlerin içsel dünyasını derinleştirmek için tasarlanmıştır ve ışığı, karakterlerin ruh halini ve sosyal ortamlarını yansıtmak için ustalıkla kullanmıştır. Bilhassa ışık ve gölgelerle karakterlerin içsel boşluğunu anlatan yönetmen, aynı zamanda ışığı karakterlerin psikolojik durumlarını ve sosyal sınıflarını temsil eden bir araç olarak kullanarak görsel anlatımına derinlik katmıştır (Gili, 2007: 123). Meydana getirdiği gerçeküstü dünyalarda da ışık, hayal gücü ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için de etkili bir araç olmuştur (Jenkins, 2010: 156)

Fellini'nin renk paletleri, filmlerinde duygusal ve tematik derinlik katmak için dikkatlice seçilmiştir. Fellini'nin renk kullanımı, filmlerinde sıklıkla sürrealist ve rüya benzeri bir kalite yaratır. Renkler, karakterlerin sosyal durumlarını ve psikolojik durumlarını ifade ederken, filmin estetik ve atmosferik kalitesini artırır. Filmdeki renkli görüntüler, karakterlerin karmaşık psikolojik durumlarını ve rüya gibi bir atmosferi vurgular. Renklerin aşırı kullanımı ve kontrastlar, filmin fantastik doğasını ve karakterlerin toplum içindeki rollerini vurgular (Bondanella, 2002: 129-142).



Şekil 1.7. Amarcord, 46:34, Yoğun Renk ve Kontrast

Oyuncuları özgün bir karakter ortaya çıkarmaları konusunda destekleyen yönetmen, en iyi performansı sergilemeleri konusunda ustalıkla çalışmıştır. Öncelikle oyuncunun, karakterinin derinliklerini anlaması konusunda desteklemiş ve en özgün şekilde dışavurum sağlamalarına imkân vermiştir (Hollis, 1996: 91).

Federico Fellini müziği, duygusal ve dramatik etkileri daha vurucu hale getirmek için kullanmış ve gerek atmosferi gerekse karakterin iç dünyasını aktarmak için müziğe başvurmuştur. Dolayısıyla müziği etkiyi artırıcı bir güç olarak değerlendirmiştir. Ses tasarımına büyük önem gösteren Fellini, diyalog ve müzik yanında çevresel ve doğal sesleri, hatta ses efektlerini de kullanarak filmin atmosferine ses tasarımı açısından katkı sağlamıştır (Hollis, 1996: 93). Fellini'nin filmlerinde ironi ve mizah, sıklıkla ses ve müzik aracılığıyla ifade edilmiştir. Özellikle absürt komedilerinde ve karakterler arasındaki çatışmaları vurgulamak için sesin ve müziğin ironik kullanımı dikkat çeker (Alpert, 1986: 142). Fellini'nin sesin büyüünden ne kadar etkilenmiş olduğunu, İtalyanlar için sözleri bir anlam ifade etmese de Satrycon filminde kullandığı Orhan Veli Kanık şiirinden ve Türk dilinin büyüünü yansıttığı o sahnede çalan ve yine bir Türk besteci olan İlhan Mimaroğlu'na ait şarkıdan rahatlıkla anlayabilmekteyiz.

2.1.3. Sergio Leone

2 Ocak 1929 yılında İtalya'nın Roma kentinde dünyaya gelen İtalyan film yönetmeni, film yapımcısı ve senarist Sergio Leone, bilhassa İtalya'da Amerikan western filmlerinden öykünülerek çekilen, güçlü şiddet unsurları ve melodramatik hikayelerle anlatılan "Spaghetti Western" filmlerinin öncüsü olarak gösterilmektedir (Frayling, 2005: 24-30). Film yönetmeni, aktör ve senarist olan babası Vincenzo Leone'nun izinden giden Sergio Leone, 18 yaşında hukuk eğitimini yarıda bırakmış ve sinema endüstrisine giriş yapmıştır. Bisiklet Hırsızları ve Ben Hur gibi önemli filmlerde yardımcı yönetmenlik yapan Leone, 1964 yılında çektiği western tarzındaki *Bir Avuç Dolar*, 1965 yılında çektiği *Birkaç Dolar İçin* ve 1966 yılında bu üçlemeyi tamamladığı ve ses getiren filmi *İyi, Kötü, Çirkin* ile İtalyan sinemasında adından sıkça söz ettirmiştir. 1971 yılında çektiği son western filmi *Yabandan Gelen Adam* ardından, 1984 yılında çektiği son filmi *Bir Zamanlar Amerika* ile sinemaya veda etmiştir (Wikipedia, 2023).

Sergio Leone, filmlerinde geniş açılar ve uzun planları yoğun ve etkili bir şekilde kullanmıştır. Bu geniş açı ve planlar karakterin psikolojik derinliğini ve sahnenin gerilimini artırmanın en önemli öğelerinden olarak ifade edilmiştir (Pallottino, 2003, s. 78). Western filmlerinde sıkça görülen bu uzun planlar ve geniş açılar, savaş sahnelerinin etkisini artırmak için kullanan Leone, böylece karakterlerin çevreyle ilgi ve uyumunu da gözler önüne sermek istemiştir (Frayling, 2005: 50-55).

Leone yakın plan çekimlerle karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmayı ve duygu durumlarını daha yoğun bir şekilde yansıtmayı başarmıştır (Frayling, 2005: 50-55).



Şekil 1.8. İyi Kötü Çirkin, 4:39, Yakın Plan

Karakterlerin yüz ifadelerini ise süper yakın planlarla kameraya aktaran Leone, karakterlerin gözlerini ve ellerini de süper yakın çekim tekniği ile filme alarak dramatik etkiyi daha da artırmıştır (Frayling, 2005: 78-80).



Şekil 1.9. Bir Zamanlar Amerika, 38:17



Şekil 1.10. Bir Avuç Dolar, 13:15, Süper Yakın El Çekimi

Leone, karakterlerin güç dengelerini ise yüksek ve alçak açılar kullanarak aktarmıştır. Karakterlerin güçsüz hissedilmesi gereken durumları yüksek açı çekimlerle, karakterlerin güçlü olması gereken durumları ise alçak açı çekim teknikleri kayda alarak, karakterlerde üstünlük hissiyatı sağlamıştır (Frayling, 2005, s. 85-90). Takip çekimleri ve hızlı panoramalarla da seyirciye aksiyonu etkili bir biçimde aktarmıştır (Frayling, 2005: 95-100).



Şekil 1.11. İyi Kötü Çirkin 2:29:57, Alçak Açı Çekimi

Sergio Leone, ışık kullanımında kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. Leone'nin sinemada ışık kullanımına dair yaklaşımı, filmlerinin görsel estetiği ve dramatik yapısı üzerinde belirgin bir etki meydana getirmiştir. Leone, ışığın dramatik ve atmosferik etkilerini ön planda tutarak karakterlerin psikolojik durumlarını ve filmdeki gerilim anlarını vurgulamıştır. Filmde, doğal ışığın yanı sıra güçlü kontrastlar ve gölgeler,

karakterlerin içsel çatışmalarını ve moral dengesizliklerini ifade etmekte önemli bir rol oynamaktadır (Perrineau, 2005: 87). Leone'nin bu yaklaşımı, filmlerdeki geniş açık hava manzaralarının ve sert ışık oyunlarının karakterleri ve hikâyeyi nasıl etkilediğini göstermektedir.



Şekil 1.12. İyi, Kötü, Çirkin 05:06, Kontrast

Leone spaghetti western filmlerinde sıcak toprak tonları, kırmızı ve kahverengi gibi renkleri kullanarak Batı'nın kuru ve sert atmosferini perdeye yansıtmıştır. Doğanın gerçek renklerini filme yansıtırken, bu renkleri karakterlerin sert kişiliklerini anlatmak için de kullanmıştır. Batı'yı temsil eden kahverengi ve sarı tonlarla karakterlerin çevreleriyle ve toplumla olan ilişkilerini de ifade etmiştir (Dickos, 2004: 94-101).

Sonraki yıllarda mesleki alanda iş birliği yapacağı Leone'nin okul yıllarından sınıf arkadaşı Ennio Morricone, müzikleriyle Leone'nin filmlerindeki atmosferi güçlendirmiştir. Görsel ve duygusal olarak Leone'nin filmlerindeki etkiyi ve duygu yoğunluğunu da güçlendiren Morricone, Leone'nin yapımdaki başarısını kuvvetlendirmiştir (Bondanella, 2001: 140). Hatta bir süre sonra, Leone filmleri Morricone'nin müzikleri olmadan düşünülemez hale gelmiştir çünkü Leone'nin sahne için tasarladığı tansiyonu en iyi ifade unsurları müzik ve ses oluşturmuştur. Müziğin filmde önce hazır olmasını tercih ederek Leone, sahneleri müziğin ritmine uygun şekilde tasarlamıştır (Kolukısa, 2022)

2.1.4. Vittoria De Sica

Vittoria De Sica 7 Temmuz 1901 yılında İtalya'da dünyaya gelmiştir. Meslek hayatına oyuncu olarak başlayan yönetmen, birçok filmde rol aldıktan sonra kamera arkasına ilk geçişini *İki Düzine Kırmızı Gül* filmi ile 1939 yılında gerçekleştirmiştir. Yeni Gerçekçi olarak bilinen İtalyan senarist Cesare Zavattini ile tanışmasının ardından en önemli filmlerini bu akımı benimsemiş şekilde ortaya koymuştur. 1948 yılında çektiği *Bicycle Thiefs (Bisiklet Hırsızları)*, 1952 yılında çektiği *Umberto D*, 1964 yılında çektiği *Marriage Italian Style (İtalyan Usulü Evlilik)* ve 1966 yılında çektiği *Sevgili Mahkûm* gibi filmleri en önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır (Wikipedia, 2023).

Vittoria De Sica, İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak bilinmektedir (Bondanella, 2001: 48-51). 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bu akım, savaş sonrası değişen toplumsal yapıyı ve toplumun alt kesimlerinde meydana gelen yaşamsal zorlukları ele almaktadır (Bondanella, 2001: 31-35). Gerçeği arayış ve gerçeğin yansıtılışıyla Yeni Gerçekçilik akımı, sinemada daha önce görülmemiş yeni bir anlatım biçimi meydana getirmiştir (Deleuze, G. 1989: 270). Yeni Gerçekçilik akımı ile, çekimler stüdyolardan sokaklara taşmış, yapay setlerden uzak durulmuş ve çekimler gerçek ve doğal mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Yeni Gerçekçiliğin bir diğer önemli özelliği ise amatör oyuncularla doğallığı oyuncular açısından da yakalayabilmektir. Böylece akım, toplumsal gerçeklerin çok daha belirgin şekilde ve olduğu gibi yansıtıldığı bir tarza sahip olmuştur. Bu filmlerin genel teması, işsizlik, ekonomik zorluklar, açlık ve çaresizlik konuları üzerinedir. Daha doğru bir ifade ile, sosyal gerçekler daha sanatsal şekilde perdeye yansıtılmıştır (Bondanella, 2001: 31-35). Vittoria De Sica da bu akımın öncülerinden olarak toplumsal gerçekleri ve özellikle savaş sonrası İtalya'da yaşanan ekonomik ve sosyal zorlukları aktardığı filmler ortaya koymuştur. Yeni Gerçekçiliğin umutsuzluk ve trajedi yansıtan tarzı ile yönetmen, duygusal derinliği son derece yüksek filmler çekerek, tüm bu zorlukları ön plana çıkarmıştır (Bondanella, 2001: 48-51).

De Sica, Yeni Gerçekçilik prensipleri gereği gerçeğe daha yakın olabilmek adına doğal mekanları çekmenin yanında çekim tekniklerinde de bu doğallığa büyük önem göstermiştir. Savaş sonrası İtalya sokaklarını olduğu gibi yansıtarak savaşın gerçekliğini de seyirciye yansıtmıştır (Bondanella, 2001: 48-51). Kurguda da doğal akışın devam

etmesine odaklanan De Sica, ani geçişler ya da karmaşık bir anlatım yerine filmin akıcılığını kaybetmemesine önem göstermiştir. Keskin geçişler veya karmaşık yapılar yerine, anlatının akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamaya odaklanır. Bu, filmlerine otantik bir atmosfer kazandırırken, seyircinin filmdeki olaylara daha içten bir tepki vermesini sağlar. Kamerayı bir gözlemci gibi kullanan De Sica, filmlerinde gerçek hayattan bölümler aktarıyormuş hissiyatı meydana getirmiştir. (Bondanella, 2001: 54-56).



Şekil 1.13. Bicycle Thieves, 55:53

Andre Bazin, De Sica filmlerinin seyirciyi yoğun duygularla etkileyen bir gerçekliğe, saflığa ve dürüstlüğe sahip olduğunu düşünmektedir. İnsani duyguların ön planda olduğu De Sica filmlerinde gerçekliğin estetik şekilde sunulmasını başarılı olarak addetmektedir. Bazin'e göre Hollywood filmlerinden çok farklı olarak ilerleyen De Sica filmleri, olayların doğal akışını hiç bozmadan ilerlemektedir ve böylece Yeni Gerçekçilik akımının en iyi örneklerinden olarak kabul etmektedir (Bazin, 2005: 16-20)

Vittorio De Sica, İtalyan Yeni Gerçekçi hareketinin önemli bir temsilcisi olarak ışık kullanımındaki yaklaşımı ile de bu sinematik akımın karakteristik özelliklerini yansıtmıştır. De Sica'nın ışık kullanımı, genellikle doğal ve gerçekçi bir görünüm sağlamak için sade ve etkili bir şekilde uygulanmıştır. Özellikle sokaklarda ve açık hava mekanlarında çekim yaparken, doğal ışığın etkisini vurgulayan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu teknik, filmin toplumsal ve duygusal içeriğini daha güçlü bir şekilde

yansıtmasına olanak tanımıştır (Morandini, 2002: 58) Düşük ışıklı iç mekân sahnelerinde De Sica'nın amacı, karakterlerin yalnızlık ve umutsuzluk duygularını izleyiciye hissettirmektir. Bu tür bir ışık kullanımı, De Sica'nın sinemada gerçekçi bir atmosfer oluşturma konusundaki yeteneğini sergilemektedir (Giglietti, 2004: 122).



Şekil 1.14. Marriage Italian Style, 15:01

Gerçekçi bir atmosfer gerçeği yansıtan renklerle De Sica'nın filmlerinde hayat bulmuştur. De Sica'nın renk kullanımı, gerçekçi mekân ve karakter temsiline odaklanmıştır. Filmlerindeki sosyal sınıflar arasındaki farkları ve karakterlerin toplum içindeki yerlerini ifade etmek için kullanmıştır. Canlı ve kontrastlı renkler, özellikle filmdeki fantastik unsurları ve karakterlerin sosyal mücadelelerini daha belirgin hale getirmiştir (Bordwell & Thompson, 2008: 123).

De Sica, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının en önemli unsurlarından kabul edilen oyuncu seçimini amatör oyuncular üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu sayede gerçeklik akımını daha derin ve doğal şekilde yansıtabilmiştir. Oyuncuların hayattaki deneyimlerini karakterlerine yansıtmasını sağlayan yönetmen bu strateji ile, oyuncunun zaten içinde bulunduğu ya da yaşamış olduğu olguları daha nitelikli şekilde kameraya yansıttığını düşünmüştür. Dönemin zorluklarını deneyimlemiş amatör oyuncular seyirci ile daha içten ve samimi bir bağlantı kurarak Yeni Gerçekçilik akımının temel prensiplerine katkı sağlamıştır (Bondanella, 2001: 52-54).

1950'li yıllarda öne çıkan 'gerçekçilik' akımına paralel olarak, bazı yönetmenler filmlerinde müzik kullanımına yer vermekten özellikle kaçınmaya başladılar. Bu anlayışa göre doğal şekilde akan yaşamın içinde müziğin, günlük konuşmalara veya davranışlara etki etmesi söz konusu olmadığı anlayışından yola çıkarak bu filmlerde müzik kullanımını desteklememişlerdir. Yeni Gerçekçilik akımında gerçekliği bütünüyle ortaya koyma anlayışı, başlarda filmlerde müzik kullanımına yer verilmemesi üzerine gelişmiştir ancak film gerçekliği doğal gerçeklikle her ne kadar aynı olsa da ilerleyen dönemde film gerçekliğinin temelinde dramatik anlatım olması nedeniyle doğal gerçeklikten farklı bir yönünün olması gerektiği yönünde fikirler de ortaya atılmıştır. Dolayısıyla dramatik anlatımın, seyirci üzerinde dramatik etki bırakabilmesi ve seyircinin deneyimini daha etkili bir şekilde sağlayabilmesi için Yeni Gerçekçi filmlerde bir gereksinim hatta bir gereklilik halini almıştır (Sözen, M. 2016, 9 (3): 225-226) De Sica da müzik kullanımını desteklemiş ve karakterlerin ruh hallerini yansıtan ve duygusal etki meydana getirecek müzikleri filmlerinde kullanmıştır. Filmin duygusal ağırlığını müzikle destekleyen yönetmen, müziği etkili bir anlatım aracı olarak filmlerinde değerlendirmiştir (Jacobs, 2011: 105).

2.1.5. Jean-Luc Godard

İsviçreli bir ailenin çocuğu olarak 1930 yılında dünyaya gelen Fransız yönetmen Godard, Sorbonne'da eğitim görmüş ve 1950 yılında bilim sertifikası almıştır. Dört kısa film çektikten sonra 1959 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan "A Bout de Souffle"ye (Serseri Aşıklar) imza atmıştır. Alışılmış kalıplardan sıyrılmayı hedeflemiş olan Godard, özgür bir anlatım ve dramatik yapının ters yüz edilmesi yanında, uzun ve durağan plan-sekanslarla ve gündelik olayların diyaloglara yansıtılmasıyla Yeni Dalga akımında özel bir yere sahip olmuştur. Her filmiyle bir yenilik getirmiş olan Godard, sinemanın yapısını ve görüntünün niteliğini sürekli tartışma ve inceleme konusu yapan bir sinemacı olarak tanınmıştır. Bir dönem solcu gruplarla politik ilişkiler kuran Godard, film endüstrisini ideoloji ve finans yönlerinden eleştirmeye başlamış ve Burjuva Sinemasına tepki olarak çeşitli filmler çekmiştir (Yeres, 2004. 171). 1959 yılında çektiği *A Bout de Souffle* (Serseri Aşıklar), 1961 yılında çektiği *Une Femme est une Femme* (Kadın Kadındır), 1962 yılında çektiği *Vivre Sa Vie* (Hayatını Yaşamak), 1965 yılında çektiği *Pierrot le Fou* (Çılgın Pierrot), 1972 yılında çektiği *Tout Va Bien* (Her Şey Yolunda), 1981 yılında çektiği

Passion (Çile) ve 1987 yılında çektiği *Soigne ta Droite (Sağını Kolla)* önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır.

Godard sineması, doğaçlamadan yola çıkmıştır. Doğaçlamadan yola çıkarak sahneye koymak, yönetmek, yazarın senaryoyu yazarken kafasında olan önceden tasarlanmış şeyi yaşatmak yerine, çekim anında kendiliğinden olan bir şeyi yaşamaktır. Godard'a göre önceden hazırlanma ile doğaçlama arasındaki bu ilişki, yaşanan anın güzelliğini ortaya çıkartmak için yeterlidir. Godard ilk filmi *Serseri Aşıklar*'ın diyaloglarını kendisi yazmıştır ancak oyuncularını ezberlemeye zorlamamıştır. Godard çekim sırasında oyuncularına ipuçları vermekle yetinmiş ve daha ziyade doğaçlamaya kapı açmıştır. Filmin bir diğer özelliği ise Godard'ın daha sonraki filmlerinde de ağırlık kazanmış olan uzun diyalog ve monologlarla, çeşitli düşünürlerden alıntılara yer vermiş olmasıdır (Niş, Eryılmaz, 1981:166). Diyalogları da temel alan sinema anlayışını, roman biçiminde denemeler ya da deneme biçiminde yaptığı romanlar olarak ifade etmiş ve bunlar yazmak yerine filmleştirmeyi tercih ettiğini belirtmiştir (Niş, Eryılmaz, 1981:167). Godard, filmin hikâyesini kurcalamıştır. Bilinen ilişkileri çözmüş ve kurgu ile belgesel, aktör ile karakter ve öyküleyici ile deneysel filmler arasındaki geleneksel ayrımların farkına varmıştır. Kişiler kendilerini kurgu eserlerinde bulmuşlar, aktörler kameraya monologlarla hitap etmişler ve seyirciye devamlı surette seyrettiğinin insanlar tarafından yapılan bir film olduğu hatırlatılmıştır. Bu noktada Brecht'in epik tiyatro teorilerine olan ilgisi artmıştır (Biryıldız, 2002: 117).



Şekil 1.15. A Bout de Souffle, 19:25

Godard'ın birçok filminin temposu pek çok seyircinin izleme, kavrama temposuna uymadığından tepkiyle karşılanmış, hatta rahatsızlığa ve kızgınlığa dahi neden olmuştur. Sık sık araya giren monologlar, diyaloglar, tarihe, edebiyata ve diğer filmlere göndermelerle günlük olguların iç içeliği, perdeyi bölümlere ayıran tekniğin hızlı temposu birleşince kolay izlenemez bir hal almıştır. Bunun nedeni seyirciyi küçümsemek değil, kendi seyircisini seçmek ve böylece burjuva seyircisini eğlendirip zevklendirmeyi şiddetle reddetmiş olmasıdır (Niş, Eryılmaz, 1981: 171).

“Görüntülere söz katmadığı için halk tarafından sevilen sessiz sinema çok güçlüydü. Endüstri, bilinçaltı korkuya kapıldı ve filmler sesli yapılmaya başlandı (Yeres, 2004: 176).”

Jean Luc Godard, sessiz sinemanın gücünü yukarıda paylaşıldığı şekilde ifade etmiştir. Çünkü çevremizde algıladığımız bilhassa görsel her uyarıcı bilinçaltımızda işlem görmektedir ve bilinçaltımız, verdiğimiz kararlarda bilincimizden çok daha etkindir. Bu özelliği ile sessiz sinema, sesli sinemadan çok daha fazla şey anlatabilmekte ve seyirciyi hayal kurma, tahmin etme ve düşünme konusunda teşvik etmektedir. Dolayısıyla Godard'ın vurgusu, sesli sinemayla birlikte görmeyi, düşünmeyi, hayal kurmayı da bir yana itmek gerektiği üzerinedir. Zira o ana dek yapılmış tüm sesli filmler arasında en iyilerinin yine sessiz olanlar olduğunu yani daha az sözle daha çok şey anlatan filmler olduğunu savunmuştur. Bu savunması ile sessiz sinemanın örnek alınması gerektiğinin altını çizmiştir (Yeres, 2004: 176).

Godard, sesli sinema ile bakışlarımızın yönlendirildiğini ve görüntülerin hissettirdikleri yerine görüntülerin üzerine düşen metinlerle düşünmemizin tamamen önüne geçildiğini savunduğu günümüz sineması ile ilgili eleştirilerinde, artık perdede her ne kadar daha fazla şey gösterilse de bizlerin giderek daha az şey gördüğümüzü vurgulamıştır (Yeres, 2004: 175).

Sinema yazarı Mario Pezzela, Godard'ın bu eleştirilerinin sinemasına da yansıdığını ifade etmiştir. Godard'ın, filmlerinde müzik ve sözleri büyük bir karmaşıklık içerisinde kullandığını ifade etmiştir. Öyle ki, filmin gidişatı içinde seyircinin artık dramatik anlara giriliyor olduğunu düşündüğü zamanlarda, Godard'ın bu duruma tezat olarak ve muhtemel kasti bir ironi ile marşlar ya da anlamsız diyaloglara yer vermesini, sesli sinemanın sessiz sinemanın büyüsunü bozduğunun altını çizmek üzere yaptığını düşünmektedir. Anlatımsal olarak da yine aynı karşıtlığı görmekte olduğumuzu ifade

eden Pezzela, önemli bir anda kameranın sanki olması gereken yerde değilmişçesine anlamsız noktalara odaklanmasını örnek göstermektedir. Zira Pezzela'ya göre, Godard'ın sunduğu bu karışıklık, diyalogların boş bir gevezelikten ibaret olduğunu göstermenin bir yolu olmuştur (Pezzela, 2006: 104).

Godard, filmlerin görülen ve görülmeyen olarak iki farklı seviyede çekildiğini ifade etmiştir. Kameranın önüne koyulanın, yani bizzat gösterilenin görülebilen olduğunu ve yalnızca görülebilen seviyesinde oluşturulan filmlerin basit bir televizyon filminden öteye gidemeyeceğini savunmaktadır. Ancak, filmde görülebilenlerin ardına yerleştirilmiş görülmeyen unsurlar varsa, o zaman bunun gerçek bir film olduğunun iddia edilebileceğini belirtmiştir. Birçok yönetmenin görülenin filmini çekmekle yetindiğini ifade ederken, bu yönetmenlerin kendilerine daha fazla soru sormaları gerektiğini ya da eleştirmelerin filmleri daha fazla irdelemeleri ve sorgulamaları gerektiği üzerinde durmuştur. Ancak tüm bu müdahalenin film tamamlandıktan sonra yapılmasının geç olduğunun, çok daha öncesinde yapılması gereken bir eylem olduğunun da altını çizmektedir. Değindiği bu derin sorgulama sayesinde, azla yetinilen filmlerin de sona ereceğini belirtmiştir (Aydın, 2005: 86).

Godard, günümüz yönetmenlerinin sinema sanatına yeterli değeri vermediğini, kamerayı sadece sinema yapmış olmak için hareket ettirdiğini düşünmüştür. Hatta kamera hareketlerinin hangi nedenlere bağlı olduğunu dahi bilmeden ya da bir neden aramanın çok da önemli olmadığını düşünerek yapıldığını vurgulamıştır. Böyle filmlerde, sıkıcı konuların bazı anlamsız hareketlerle süslenmeye çalışıldığı hissiyatına kapıldığını da ifade etmiştir (Aydın, 2005:89).

Aksi düşünülse ve çoğu zaman aksini yapsa da klasik çekim tekniklerine olan bağlılığını dile getiren Godard'a göre iyi bir konu, iyi aktörler ve iyi bir dekorla çekim teknikleri üzerine sıra dışı düşüncelere girmeye gerek olmadığını savunmuştur. Böylesi besleyici öğelerle donatılmış bir filmin, kamerayı tek bir noktaya yerleştirerek bir genel, bir orta ve bir yakın çekimle pekâlâ iyi bir şekilde anlatılabileceğini ifade etmiştir. Böyle durumlarda her planın bir şeye hizmet edeceğini ise özellikle belirtmektedir. Örneğin; sürekli yakın çekimlerle bezenmiş bir sekansta seyircinin klostrofobik hissedebileceği üzerinde durmuştur. Orta planının, hareketi ve aktörleri daha iyi bir şekilde göstermek için kullanılabileceğini ve yakın çekimin ise detayların altını çizmek için önemli

olduğunu ifade etmiştir. Ancak zoom konusunda son derece dikkatli olunması gerektiğini belirtmiştir. Sürekli ve nedensizce, tıpkı bir oyuncakla oynar gibi zoom yapmanın vereceği rahatsızlığı da bilhassa vurgulamıştır. Netice olarak Godard, her sekansı geleneksel olarak üç farklı planda çekme fikrine sıcak baktığını ancak bunun için yönetmenin elindeki konu, aktör, diyalog ve dekora çok güvenmesi gerektiğinin altını çizmiştir (Aydın, 2005: 74-75).

İki plan arasındaki geçişin de yine geleneksel bağlamda hareketin devamlılığı esas alınarak bağlanabileceğini aktarmış olan Godard'a göre en zoru, hareketli bir sahneyi durağan bir sahneye bağlamaktır ve bu ancak yumuşak bir geçişle sağlanabilecektir. İki hareketli plan için yapılması gerekenin ise, ilk plandaki hareketi ikinci planda devam ettirmek olduğu üzerinde durmuştur (Yeres, 2004: 177).

Birçok yönetmenden farklı olarak Godard, sahneyi nasıl çekeceğini düşünmeden hemen önce aktörle sahneyi canlandırarak, deneyimlediği varyasyonlar üzerinden seçim yaptığını dile getirmiştir. Böylece senaryoyu okurken zihninde oluşan olasılıklara da aktörle canlı bir şekilde çalışarak ulaştığını ve ancak böylece sahneler üzerine kararlar verebildiğini ifade etmiştir (Aydın: 2005: 75).

Film çekimi esnasında çok fazla not aldığını ifade eden Godard, bunu neler olup bittiğini anlatmak için yapmadığını ifade etmiştir. İyi bir konunun çok önemli olmasına rağmen, iyi filmlerin de senaryo dışına çıkan filmler olduğu konusunda ısrarcı olan Godard, bunun her ne kadar senaryo yazarlarına karşı olduğunu göstermese de bir yönetmenin senaryoya katkısını göstermekte olduğunu vurgulamıştır. Griffith'in yakın çekimi bulması ile hemen her filmde kullanılan yakın çekim tekniğinin bu filmleri harika yapmayacağını, fark oluşturacak olanın bu yakın çekimin nerede başlayıp nerede sona ereceğine istinaden verilecek karar olduğunu söylemiştir (Yeres, 2004: 176).



Şekil 1.16. A Bout de Souffle, 09:10, Yakın Çekim

Jean-Luc Godard, sinematografik açıdan son derece yenilikçi bir yönetmen olarak bilinmektedir. Geleneksel anlatı biçimlerini sorgulayan ve izleyiciye de sorgulan bir yönetmendir. Filmlerinde kullandığı kesintili kurgu ve beklenmedik geçişler, izleyicinin dikkatini dağıtarak onları düşünmeye zorlamıştır. Godard, görüntü ile sesi çelişkilere sokarak sinemanın doğasına dair derin sorgulamalar gerçekleştirmiş ve dördüncü duvarı kırarak karakterlerin doğrudan kamerayla etkileşimde bulunmalarını sağlamıştır. Bu durum, izleyiciyi filmle daha aktif bir şekilde ilişki kurmaya yönlendirmiştir. Ayrıca, doğal ışık kullanımı ve estetik seçimleriyle hem sade hem de etkileyici görüntüler meydana getirirken, siyah beyaz ve renkli görüntü arasında geçiş yaparak anlatımına derinlik katmıştır (Bordwell, Thompson, 2013: 392).

Oyuncuya bakışı bugün tercih edilenden başka olan Godard’a göre oyuncu, canlandırdığı karaktere bürünmemeli, bilakis rol yaptığının bilincinde olması gerektiğini vurgulamıştır. Oyuncuyu yönetmekten yana olmayan Godard, çok zaman oyuncuyu kendi oluşturduğunu uygulaması için özgür bıraktığını ifade etmiştir. Görevinin, onların yaratma sürecinde oyunculara en iyi imkanları sunmak olduğunu vurgulamıştır. Bunu ise “İyi bir çerçeve, dozunda süregelen bir plan gibi” sözleriyle aktarmıştır (Aydın, 2005: 76).

Oyuncunun rolle bütünleşmesinin bilhassa önüne geçmeyi tercih eden Godard, oyuncunun kendisine ait bir jest ya da mimiği de sahnede kullanmak isteyebileceğini ve oyuncuya özel bir tepkinin tam da o sahneye uygunluğu hususunda karar verebileceği üzerinde durmuştur. Bir yönetmen olarak düşüncelerini oyuncuya mutlaka iletse de onları

oynadıkları karakter konusunda kendi kararlarını vermeleri için cesaretlendirdiğini belirtmiştir (Niş, Eryılmaz, 1981: 168).

Sinemada zamanla bir Jean-Luc Godard stilinden bahsedildiğini ifade eden Godard, bunun aksi yönde verdiği beyanla aslında kendi stiline hiçbir stiline olmamasından ileri geldiğini ifade etmiştir (Yeres, 2004: 178).

2.2. AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

2.2.1. Charlie Chaplin

Charlie Chaplin 16 Nisan 1889 yılında Londra'da dünyaya gelmiştir. Genç yaşta İngiltere'de tiyatro ve vodvil sahnelerinde yer alarak sahne hayatına başlayan Chaplin, 1913 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek burada "Şarlo" karakterini meydana getirmiştir (Sennet, 1982: 23). Beraberinde büyük bir üne kavuşan yönetmen kısa süre sonra bir sinema ikonu halini almıştır. 1919 yılında ABD'de kurduğu United Artist stüdyosu ile film yapımında kontrolü ele almış ve kendi filmlerini yazarak, yöneterek, oynayarak ve dağıtımını da üstlenerek çok daha özgür çalışma imkânı kazanmıştır (Chaplin, 1964: 45). Politik görüşleri ve bu görüşleri perdeye yansıtması ile bilenen Chaplin, filmlerinde politik yansımaları sert bir dille eleştirmiştir (Robinson, 1985: 345-350) 1925 yılında çektiği *Altına Hücum*, 1931 yılında çektiği *Şehir Işıkları*, 1936 yılında çektiği *Modern Zamanlar* ve 1940 yılında çektiği Adolf Hitler diktasını eleştiren *Büyük Diktatör* filmleri, en önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır.

Sinema tarihinin en yenilikçi yönetmenlerinden kabul edilen Charlie Chaplin hem yönetmen hem de kendi başrol oyuncusu olarak sinema sanatı ve tarihine büyük katkılar sunmuş bir isimdir. Sessiz sinemanın gücünden büyük bir ustalıkla faydalanmış olan Chaplin, duygusal etkiyi her filminde en üst düzeylere çıkarabilmeyi başarmıştır. Toplumsal eleştiri yaparken mizahı önemli bir etmen olarak kullanan yönetmen drama ve komediyi harmanlama konusunda usta bir yönetmendir. İnsanın toplumsal sıkıntılarını dramatik bir şekilde yansıtırken seyirciyi güldürmeyi ve düşündürmeyi başarmıştır (Robinson, 1985: 220-225). Chaplin'in kurgusal düzenlemelerinde de mizahi ve dramatik yapının dengelenmesi, yönetmenin bu anlatıma dair yeteneğini gözer önüne sermiştir.

Sahne geçişleri ve tempoda bu incelikler dikkate değer şekilde gözler önüne serilmiştir (Kael, 1965: 220).

Chaplin, çekim teknikleri açısından da oldukça yenilikçi bir tarz benimsemiştir. Son derece titiz bir çalışma yöntemi geliştiren yönetmen, mükemmele ulaşana dek sahneyi tekrar tekrar çekmesi ile bilinmektedir. Bu mükemmeliyetçiliği hareket ve görsel mizahın harmanlamasının zorluğundan ileri gelmektedir. Böylece hikâye anlatımını da mükemmelleştirmeyi de başarmıştır (Robinson, 1985: 180-185).

Chaplin'in film teknikleri sinemada son derece estetik bir devrim olarak tanımlanmıştır. Uzun çekimler ve geniş planlar kullanarak, karakterlerinin duygusal derinliğini ve mizahi yönlerini daha etkili bir şekilde ortaya koymuştur (Brownlow, 1989: 200). Karakterlerin ve onları kapsayan çevrenin tam olarak görünmesini isteyen yönetmen, fiziksel komedi unsurları içeren sahnelerde geniş açı çekim tekniği ve uzun planlarla komedinin etkisini de büyük ölçüde artırmıştır. Süregelen uzun çekimlerle, planlanmış fiziksel komediyi, dolayısıyla mizansenin duraksız yansıtması gerektiği için çok fazla tekrarlarla en doğru sahneye ulaşma çabası mükemmeliyetçiliği çok daha net anlaşılmaktadır. Filmlerindeki kusursuzluk seviyesine bu çalışma yöntemi ile ulaşmıştır (Robinson, 1985: 180-185).



Şekil 1.17. Modern Times, 20:40, Geniş Açı

Chaplin, Kamera hareketini minimum seviyede tutarak seyircinin tüm dikkatini oyuncular ve sahne üzerinde tutmayı başarmıştır. Böylece seyirci oyuncu ile çok daha

güçlü bir bağ kurabilmiştir. Sahnenin her detayına büyük önem gösteren yönetmen, sahne tasarımı ve mizansen konusunda da oldukça titizlikle çalışmıştır. Sahnenin her köşesi, seyircinin gözünün sahnede doğal olarak dolaşması için tasarlanmıştır (Robinson, 1985: 180-185).

Chaplin'in filmleri başlangıçta siyah-beyaz olarak çekilmiştir. Ancak, bazı filmlerinin renkli versiyonları sonradan yapılmıştır. Renkli versiyonlarda, renkler genellikle filmdeki duygusal ve tematik vurguları güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Renkler, Chaplin'in karakterlerinin içsel durumlarını ve filmdeki genel atmosferi ifade etmek için etkili bir araç olarak kullanılmıştır (Horsley, 2001, s. 98). Chaplin'in siyah-beyaz filmlerinde renk, doğrudan kullanılsa da renk algısı ve kontrast kullanımıyla dolaylı olarak etkili olmuştur. Chaplin ışık ve gölge oyunları ile renklerin sağladığı etkileri taklit etmeye çalışmıştır. Özellikle, farklı gölge tonları ve kontrastlar, filmdeki mekanların ve karakterlerin ruh halini yansıtmak için kullanılmıştır (Landy, 1997: 120).

Chaplin'in filmlerindeki ışık kullanımı hem mizahi hem de dramatik etkileri vurgulamak için özenle seçilmiştir. Chaplin özellikle sessiz film döneminin tipik özelliklerini koruyarak, ışığın karakterler ve olaylar üzerindeki etkisini ustaca kullanmıştır. Işık, Chaplin'in mizahi tarzını desteklemek ve duygusal anları vurgulamak için önemli bir araç olmuştur. Örneğin, ışığın kullanımında, karakterlerin içsel duygularını ve sosyal durumlarını ifade etmek için çeşitli kontrastlar ve gölgeler kullanılmıştır (Chaplin, 1964: 87). İşçi sınıfının zorluklarını ve toplumsal kentiği vurgulamak için ışık ve gölge oyunlarına sıkça başvuran yönetmen, yapay ışık kaynaklarıyla, mekanların endüstriyel atmosferini güçlendirmiş ve karakterlerin yaşadığı sıkıntıları izleyiciye etkili bir şekilde iletmiştir (Hesketh, 2005: 112).



Şekil 1.18. The Great Dictator, 33:55

Sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Chaplin bu övgüyü geniş vizyonu ve çok yönlü bakış açısı nedeniyle taşımaktadır. Kendi yazdığı senaryoları yönetmenin yanında, başrolde oynaması ve filmlerinin müziklerini kendi bestelemesi, yapım ve yönetim aşamasının her alanı ile kendi ilgilenerek çok yönlülüğünü ispatlamasına ve bir film üzerindeki bu yoğun kontrolü onun istisnai bir yönetmen olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Robinson, 1985: 210-215)

Oyuncu yönetiminde Chaplin, oyuncuların performanslarını destekleyen ve geliştiren bir tarz benimsemiştir. Oyuncuların doğal yeteneklerini ortaya koymaları konusunda cesaretlendirici bir yaklaşım sergileyen yönetmen, aynı zamanda bir oyuncu olduğu için oyunculara rehberlik etme konusunda da ustadır. Chaplin'e göre bir oyuncu, yalnızca sözcükleri değil, aynı zamanda karakterinin ruhunu da yansıtmalıdır (Chaplin, 1964: 223). Bu anlayışla Chaplin'in oyuncularından sadece fiziksel çaba değil, aynı zamanda ruhsal ve psikolojik derinlikli bir çalışma beklediği anlaşılmaktadır. Oyuncu bir yönetmenin en büyük yeteneğinin ise oyuncunun doğal yeteneklerini ve içsel ifadesini özgür bırakabilmesi olarak ifade etmiştir (Chaplin, 1964: 229) Bu ifade bir yönetmen, daha derin bir empati kurabilmeleri için oyuncunun olabildiğince özgür bırakılması gerektiğini ifade etmiştir.

Giddins'in *Charlie Chaplin: A Life* kitabında "*Chaplin, ışıktı sadece bir aydınlatma aracı olarak değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyasını açığa çıkaran bir araç*

olarak kullanmıştır” (2003: 142) ifadelerine yer vermiştir. Chaplin’in kendi tanımıyla, karakterlerin duygu durumlarının ve olayların etkisinin yansıtılması için ışığın doğru kullanımı hayati önem taşımaktadır (Chaplin, 1964: 98)

Sessiz sinemanın büyük temsilcilerinden olan Chaplin, filmlerinde diyalog içeren ses unsurunu olabildiğince minimal düzeyde kullanarak karakterlerin duygusal ifadelerine daha çok yoğunlaşmıştır. Chaplin’in diyalogları sınırlı tutmasının nedeni, karakterlerinin içsel duygularını ve toplumsal eleştiriyi mimiklerle ve fiziksel komedi aracılığıyla ifade etmek istemiş olmasıdır. Buna karşın, müziğe büyük önem vermiş ve dramatik etkiyi ve mizah unsurlarını kendi bestelediği müziklerle yoğun bir şekilde kullanmıştır (Giddins, 2003: 231) Filmlerindeki ses efektleri ve müzik, karakterin içsel dünyasını ve toplumsal eleştiriyi destekleyen önemli bir araçtır. (Chaplin, 1964:145). Ancak Chaplin’e göre sessiz sinemada, yüz ifadeleri, mimikler, jestler ve beden dili, oyuncuların duygularını ve komediyi çok daha etkili bir şekilde yansıtıyordu. Sesli sinemanın yaygınlaştığı dönemlerde, sesli filmlerin bu ince anlatım araçlarını kısıtlayacağı ve sinema sanatının özünü değiştirebileceğini düşünmüştür (Chaplin, 1964: 223).

2.2.2 Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock 13 Ağustos 1899 yılında İngiltere’nin Londra kentinde dünyaya gelmiştir. Sinema tarihinin en önemli ve etkili yönetmenlerinden biri olarak kabul gören Hitchcock, genç yaşta sinemaya olan ilgisini keşfetti. Sinemadaki kariyerine 1920’lerde İngiltere’de başladı ve kısa sürede dikkat çekici bir yönetmen olarak tanındı. Özellikle, 1930’ların başında Hollywood’a geçiş yaptıktan sonra, sinema dünyasında büyük bir etki oluşturmuştur (Cohen, 2014: 27). Hitchcock’ın sinemadaki başarısı, gerilim ve korku türlerinde yarattığı yenilikçi yaklaşımlarla pekişti. 1960 yılında yayımlanan "Psycho" (Sapık) filmi, sinema tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. 1959 yılında çektiği *North by Northwest*, 1958 yılında çektiği *Vertigo*, 1954 yılında çektiği *Rear Window* ve 1963 yılında çektiği *The Birds* bazı klasikleşmiş filmleri arasında yer almıştır (Cohen, 2014: 89).

Gerilim ve korku türlerinde filmleri ile tanınan Alfred Hitchcock, bilhassa bu türler üzerinde yaptığı yeniliklerle tanınan bir yönetmendir. Sinemada gerilim oluşturma ve

gerilimi sürdürme konusundaki ustalığı ile bilenen yönetmen, gerilimi meydana getirmek için seyircinin bilinmeyen şeylere ya da durumlara dair hissettiği endişeyi kullanmıştır. Bu endişenin ve beraberinde gerilimin sürdürülebilmesi için olayları yavaş şekilde açıklayan Hitchcock, karakterlerin her an duyduğu içsel korkuları sürekli bir şekilde ekrana yansıtarak seyirciyi devamlı bir gerilim içinde tutmayı başarmıştır (Hitchcock, Truffaut, 2011: 88). Karakterlerinin içsel çatışmalarını, korkularını ve psikolojik derinliklerini ön plana çıkararak, seyircinin karakterlerle empati kurmasının sağlamıştır (Krohn, 2001: 115).

Alçak açılı çekim tekniği ile seyircinin karakter üzerindeki psikolojik etkilerini güçlendiren Hitchcock, yavaş zoom tekniği ile gerilim duygusunu da en üst seviyelere çıkarmıştır (Hitchcock, Truffaut, 2011: 102). Kamera hareketlerinde ise sürekli hareket tekniğini sergileyerek, sahnede her an bir şey olacak hissiyatı uyandıran yönetmen, gerginliği ve gerilimi daha da güçlendirmiştir (Krohn, 2001: 143).



Şekil 1.19. Rear Window, 06:10, Alçak Açılı Çekim

Adını, Vertigo filminde kullandığı dolly zoom tekniğinden alan Vertigo Zoom ve diğer adıyla Hitchcock Zoom olarak da bilinen teknik, sinemada özellikle gerilim ve korku türlerine kazandırdığı önemli bir çekim tekniği olarak yerleşmiştir. Hitchcock'un dolly zoom tekniği, seyircinin algısını manipüle eden ve bugün çokça kullanılan önemli bir çekim tekniğidir. Bir ray üzerinde ilerleyen dolly kamera ile ileri doğru hareket sağlanırken, lensin zoom özelliği ile kadrajın sabit tutulduğu bu teknikle derinlik algısını

bozan Hitchcock, sahnenin gerilimini ve psikolojik karmaşıklığı çok daha belirgin şekilde yansıtmıştır (Hitchcock, Truffaut, 2011: 132). Birçok sahnede sürekli hareket eden kamera ile uzun planlar tercih eden yönetmen, cinayet sahnelerinde çok kısa planla seyircide şok etkisi etkisi oluşturmayı başarmıştır. Bilhassa Sapık (1960) filmindeki meşhur duş sahnesindeki cinayeti 77 farklı planda çektiği bilinmektedir. Burada her bir plan gerilimi ve tedirginliği en üst seviyeye taşır şekilde özenle biçimlenmiştir (Hitchcock, 1994: 142).



Şekil 1.20. Psycho, 48:15, Duş Sahnesi

Hitchcock çekim teknikleriyle olduğu kadar kurgu teknikleri ile de manipüle ederek seyirciyi beklentileri üzerinde de şaşırtmıştır. Filmlerinde sürekli hareket halindeki kameralarla meydana gelen uzun planlar ve bu planlar üzerindeki incelikli kesimler gerilimi ve dramatik etkiyi yoğunlaştırmıştır (Krohn, 2001: 189).

Hitchcock filmlerinde genellikle müziğin yokluğu ile de öne çıkan bir yönetmendir. Sesin sinema üzerinde olumsuz bir etki meydana getirdiğini düşünen yönetmen, müziği olabildiğince az kullanmış ve diyalogları da görsel olarak işlemeye çalışmıştır. Bilhassa cinayet sahnelerinde gerginliği sessizlikle tamamlayarak travmatik durumların gerçekçiliğini hissettirmeye çalışmıştır (Sözen, M. 2016, 9 (3): 236) Filmin aksiyon dolu sahnelerinde kullandığı müziklerle ise sahnelere dinamizm katarak seyircinin gerilimin içinde kalmasını sağlamıştır (Smith, 2003: 78).

Alfred Hitchcock, sinemada ışık kullanımında ustalığı ile tanınır ve bu konuda çeşitli tekniklerle görsel anlatımını güçlendirmiştir. Hitchcock'un filmlerinde ışık, gerilim oluşturma, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtma ve atmosfer oluşturma gibi önemli işlevlere sahiptir. Özellikle ışık ve gölge oyunları ile gerilimini yoğun şekilde yansıtmıştır. Keskin ışık kontrastları ve güçlü gölgeler, korku ve şok etkisini artırmak için kullanılmıştır. Hitchcock, bu tekniklerle izleyicinin dikkatini ve duygusal tepkilerini yönlendirmeyi başarmıştır (Spoto, 1999: 234). Özellikle, karanlık ve aydınlık bölgelerin yaratılması, filmin gerilimli atmosferini destekler ve karakterlerin gözlemleri üzerinden hikaye anlatımını güçlendirmiştir (Truffaut, 1967: 87).



Şekil 1.21. Psycho, 47:45, Işık ve Gölge, Kontrast

Filmlerinde hikâyeyi renklerle de özenli bir şekilde destekleyen Hitchcock, renklerin psikolojik etkileri üzerine de çalışarak hangi rengi hangi sahnede ve nasıl kullanacağını dikkatli bir şekilde planlamıştır. Karakterlerin kıyafetleri, karakterlerin psikolojik durumu, içsel devinimleri ve hatta geçmişlerini de hesaba katılarak özenle seçilmiştir. Film atmosferinin rengini de hikâyeye göre belirleyen yönetmen, renklerin psikolojik etkilerini seyirciye yoğun şekilde yansıtmıştır (Schickel, 1999: 142). Örneğin kırmızı renk, Hitchcock'un filmlerinde genellikle tehlike, şiddet ve tutku ile ilişkilidir. Kırmızı renk, karakterlerin psikolojik durumlarını ve filmin gergin atmosferini yansıtmak için kullanılmıştır. Belirli sahnelerdeki kırmızı ışıklar, karakterlerin içsel çatışmalarını ve tehlikeyi simgelemektedir (Truffaut & Hitchcock, 1984, s. 123). Filmlerinde yeşil renk

ise karakterlerin gizli niyetlerini ve komployu vurgulamak için kullanılmıştır (Sikov, 1998: 147).

Senaryo yazımı aşamasında son derece dikkatli bir yapılandırma yürüten Hitchcock, olay örgüsündeki gerilimi ustalıkla biçimlendirmiştir. Senaryolarındaki sürprizler ve döngüler seyircinin merakını kuvvetlendirmek için özenle kurgulanmıştır (Spoto, 1999: 89). Cinayet sahnelerini bilinen en iyi şekilde kurgulaması ile bilinen Hitchcock, tek başına olumsuz ve nefret duygusu geliştirebilecek bu sahneleri film genelinde sanatsal bir yapı ile birleştirerek salt gerilim duygusu meydana getirmeyi başarmıştır (Dorsay, 1990: 84).

2.2.3. Woody Allen

Woody Allen, 1935 yılında Brooklyn'in düşük-orta sınıflı bir bölgesinde, Ortodoks Yahudi bir ailede dünyaya gelmiştir. İlk kez 7-8 yaşlarındayken film çekmeye merak salmış olan Allen, okumayı sökmediği yıllarda filmler için hikâyeler yaratmaya başlamıştır. Brooklyn'deki Midwood Lisesi'ni bitiren Allen üniversite eğitimini tamamlamamıştır ve 16 yaşında radyo ve televizyon programlarına espriler yazmaya başlamıştır. 1961-1964 arasında stand-up komedi yapmaya başlayan yönetmenin bu dönemdeki şovları bir yapımcının dikkatini çekmiş ve böylece bir sinema filmi için senaryo yazma teklifi almıştır. 1965'te ilk sinema filmi senaryosunu yazmış ve “*What's New Pussycat?*” adlı bu filmde oynamıştır. Allen, senaryonun yapımcıların elinde değişime uğramasından hoşnut kalmayınca, kendi yönetmeyecekse filmlere senaryo yazmama kararı almıştır. Bir caz müzisyeni olmayı da istemiş olan Allen, sonradan sinemaya yönelmekle çok iyi yaptığını söylemiştir. Genellikle kendi yazdığı, yönettiği ve oynadığı film projelerinde yer alan Allen'in filmlerinin temasını, yahudiler, cinsellik, psikanaliz ve New York oluşturmaktadır (Aydın, 2005: 115). 1975 yılında çektiği *Love and Death* (Aşk ve Ölüm), 1977 yılında çektiği *Annie Hall*, 1978 yılında çektiği *Manhattan*, 1986 yılında çektiği *Hannah and her Sisters* (Hannah ve Kızkardeşleri), 1987 yılında çektiği *Radio Days* (Radyo Günleri), 1992 yılında çektiği *Husband and Wives* (Kocalar ve Karıları) ve 1997 yılında çektiği *Deconstructing Harry* (Yaramaz Harry) önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır.

Hem anlatım hem de teknik açıdan kendine has bir üslubu olan yönetmen, filmlerinde genellikle karakter odaklı ve entelektüel bir yaklaşım benimsemiştir. Allen'ın sinematografik tarzı, genellikle minimal bir görsel estetikle ve karakterlerin içsel dünyalarını derinleştiren bir anlatımla tanınmıştır (Kauffmann, 1991: 105).

Film yönetmenin öğretilmeyeceğini ve sinema yapmanın tıpkı bir edebiyat gibi yetenek gerektirdiğini vurgulayan Allen, böyle bir yeteneğin olmaması halinde kişinin, isterse tüm yaşamı boyunca sinema eğitimi alsın, yine de başarılı olamayacağını, ancak bu yetenek var ise, kişinin meseleyi hemen kavrayacağını vurgulamıştır. Film çekmenin karmaşık ya da gizemli bir yanı olmadığını ifade eden Allen, bu işin karşısında boyun eğmek gerekmediği gibi, abartılmış bir entelektüel birikimin de gerekmeyeceğini savunmuştur. Film çekmek için daha çok içgüdüleri izlemek gerektiğini ve tam bu noktada yeteneğin işleri çok daha kolaylaştıracağını ifade etmiştir. Ancak yetenek yoksa, kimsenin elinden bir şey gelmeyecektir (Aydın, 2005: 117).

Yönetmenleri, filmin senaryosunu kendi yazarlar ve başkasının senaryosunu filme uyarlayanlar olarak ikiye ayıran Allen, bu iki kategoriye girmeyen çok az yönetmen olduğunu söylemiştir. Bu kategorilerden birinin diğerinden daha iyi olup olmadığı konusunda kesin bir sonuca varmayan Allen, her ikisinin de eşit koşullarda olduğunu ve yaptıkları işlerin farklı olduğunu savunmaktadır. Ancak ona göre, şüphesiz yönetmen aynı zamanda yazarsa bu onun kararlı ve sabit bir fikri olduğunu göstermektedir. Pek çok yönetmenin yaşam üstüne hiçbir şey anlatmadığını ve anlatamayacağını öngören Allen, yönetmenin ancak bu ayrımın farkına varınca filmi kendisi için yapacağını ifade etmiştir. Böylece, karşısında seyirci olmasına karşın baştan sona tüm filmin yönetmenin olacağını savunmuştur. Ancak Allen'a göre bir yönetmen hizmete yöneldiği anda kaybedecektir. Bir yönetmenin filmi kendisi için yapmanın seyirciyi yok sayması anlamına gelmediğini vurgulayan Allen, bir yönetmenin kendisi için yaptığı filmin zaten izleyiciyi hoşnut edeceğini savunmuştur. Ancak başkalarının keyfi için yapılan filmler tam anlamıyla saçmalamak anlamına gelmektedir. Bu şekilde seyirciler de dahil herkesin platoda film çekme işini kotarabileceğini ifade etmiştir (Aydın, 2005: 117).

Her yönetmenin kendine özgü bir çalışma şekli olduğunu söyleyen Allen, birçoğunun sabah platoya geldiğinde o gün ne çekeceğini bilmediğine emin olduğunu öne sürmektedir. Bazen ise bunun haftalarca öncesinden bilindiğini, her şeyin kafalarında

görsel olarak oluştuğunu ve böylece kamerayı nereye yerleştireceklerini, hangi objektifi kullanacaklarını, o sahnede kaç plan çekeceklerini hemen hemen bildiklerini ifade etmiştir. Ancak kendisi sabah platoya geldiğinde, ne çekeceğini bilmediğini, hatta bu konuda hiç düşünmemiş olduğunu söylemektedir. Çekime tüm önyargılardan arınmış olarak gelmeyi sevdiğini belirten Allen, çoğunlukla çekim yapacağı dekorları daha önceden gezmeyi tercih etmeyen yönetmenlerden olduğunu vurgulamıştır. Böylece platoya geldiğinde her şeyin yeni, her şeyin taze olmasının ona ilham verdiğini ifade etmiştir. Kararlarını almasına, platoya geldiğinde hissettikleri ve o anda oluşan izlenimlerinin yardım ettiğini söylemiştir (Aydın, 2005: 117).

Allen, bazı yönetmenlerin genellikle önce oyuncularını platoya getirdiğini, ne yapacaklarını anlattığını ve kadrajla ilgili kararlar aldıklarını ancak kendisinin önce kamerayı yerleştirdiğini, kadraja karar verdiğini ve sonra oyuncularını bu kadrajın içinde hareket ettirdiğini belirtmiştir. Oyuncuları nispeten tiyatro oyunu yönetir gibi belli komutlarla yönlendirdiğini de ifade etmiştir. Çok az çekim yaptığını, her sahneyi olabilecek en az planla çektiğini ve aynı planı en çok iki açıdan çektiğini belirten Allen, bir plandan bir başkasına geçerken, ikincisini neredeyse birincisinin bittiği yerden başlattığını ifade etmiştir. Bunu gerçekleştirme nedeni olarak ise, miskin ve kibirli oluşunu ve oyuncuya aynı sahneyi tekrar tekrar oynatmak istemediğini göstermektedir. Ona göre bu şekilde oyuncu, spontane (kendiliğinden) olmakla kalmamakta, birçok başka şey denemesine de imkân sağlanmaktadır (Aydın, 2005: 122).

Komedi alanında birçok filme imza atmış olan Woody Allen, komedinin diğerlerine göre çok daha abartılı ve kurallı olduğunu vurgulamıştır. Allen komedide kamera ile çok oynanır ve çok ciddi çekim yapılırsa amacı ıskalama olasılığını yüksek görmektedir. Ona göre komedide hayali bir şey yaratılmaz ise, sadece gerçekler abartılmış olur. Buna örnek olarak ise Charles Chaplin'i göstererek planların sabit tutulmasının en iyi sonuca götüreceğini, böylelikle oyuncunun ne yaptığının görülebileceğini savunmuştur (Aydın, 2005: 121).

Sahneyi kesmeyi sevmediği için pek çok yakın plan çektiğini ifade eden Allen, sahne çekilirken büyük bir görüntü için yakın plan çektiğini, sonra geriye gidip geniş plan aldığını, sonra ise ikisinin ortasına geldiğini belirtmiştir. Montaj öncesi bu şekilde çalışarak montajı kolaylaştırdığını aktarmış, yeterli alanın olduğu durumlarda zoom

kullanmaktansa kamerayı yaklaştırıp uzaklaştırmayı tercih ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca kamerayı yaklaştırmanın sadece işlevsel bir yanı olduğunu, bunun da harekete aşırı duyarlılık ya da duygu yükü getirebileceğini söylemiştir. Bazen bir şeyin “bak” diye bağırarak değil de sadece göstererek sunmak istenebileceğini söylemiştir (Aydın, 2005: 118).



şekil 1.22. Annie Hall, 01:29:10, Woody Allen

Allen, sinemada ışık kullanımında genellikle sade ve doğal bir yaklaşım benimsemiştir. Doğal ve yumuşak ışık kaynaklarını kullanarak, şehirlerin romantik ve melankolik yönlerini vurgulamış ve gece sahnelerinde ve iç mekanlarda kullanılan ışıkla, karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını yansıtmıştır (Cohen, 2008: 76). Filmlerindeki ışığın doğal ve yumuşak kullanımı, karakterlerin samimiyetini ve filmdeki mizahi unsurları da vurgulamıştır. Allen, kameranın ve ışığın yardımıyla, karakterlerin ruh halini ve ilişkilerini daha anlamlı bir şekilde izleyiciye iletmiştir (Stempel, 2004: 58). Genellikle doğal ve gerçekçi bir estetik meydana getirme amacını güden yönetmen, bu şekilde karakter merkezli anlatım tarzını ve filmdeki duygusal derinliği güçlendirmektedir (Cohen, 2008: 82).



Şekil 1.23. Deconstructing Harry, 56:00

Allen kendisine oyuncu yönetmenin sırları sorulduğunda, zaten kendisinin hep yetenekli oyuncularla çalıştığını ve onları serbest bıraktığını düşündüklerini bildiğini söylemiş ve bu konuda onlara hak vermiştir. Ona göre yönetmenler oyuncuları yönetir ve oyuncular da buna izin verir çünkü hoşlarına gitmektedir. Oyuncuların rolleri üzerine sürekli tartışmayı ve kişilikleri yaratırken tüm süreçlere bir şeyler yüklemeyi sevdiklerini ifade eden yönetmen, oyuncuların ufak tefek sorularına elbette yanıt verdiğini fakat daha ileri gitmediğini vurgulamaktadır. Ona göre yetenekli bir oyuncu rolüyle tek başına kalmalı ve sonuçlara kendisi varmalıdır. Oyuncuları içgüdüleriyle bırakan ve zorlamayan Allen, bu noktada onu yanıltan çok az oyuncu olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle de sahneleri kesmeyerek oyuncunun konsantrasyonunu bozmadan odaklanmış şekilde oynamasına fırsat vermektedir (Aydın, 2005: 121-122).

2.2.4. Stanley Kubrick

Stanley Kubrick, 26 Temmuz 1928 yılında New York'ta doğmuştur. Lise yıllarında çektiği fotoğraflarla dikkat çeken yönetmen 17 yaşındayken, zamanın ünlü dergisi "Look"ta foto muhabirliğine başlamıştır. Fotoğrafçılık yaptığı dört yıl içinde tüm ülkeyi dolaşan Kubrick, 1950 yılında okul arkadaşı ile, orta sıklet bir boksörle ilgili bir belgesel çekmiştir. Bir yıl sonra bir belgesel daha çekmiş ve 1953 yılında arkadaşları ve ailesinin maddi yardımlarıyla ilk filmi olan "Fear and Desire (Korku ve İstek)"ı çekmiştir. Bu

filminde yönetmenliğin yanı sıra görüntü, ışık ve kurgu yönetmenliği görevlerini de üstlenmiştir (Yeres 2004: 231).

1957 yılında çektiği “*Paths of Glory*” (*Zafer yolları*) ile Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransız Ordusu’nda haksız yere idam edilen birkaç askerin öyküsünü anlatmış ve film sinema tarihinin en önemli anti-militarist eserlerinden birisi olmuştur. Pornografik olduğu gerekçesiyle yayımlanması yasaklanan Vlamidir Nabokov’un “*Lolita*” adlı romanını filme aktaran Kubrick, filmin Amerikan stüdyoları tarafından reddedilmesi üzerine, İngiltere’ye taşınmıştır. Daha sonra ise sadece kendi seçtiği ve istediği filmleri çekmeye başlamıştır (Yeres 2004: 232). 1960 yılında çektiği *Spartacus* (*Spartaküs*), 1962 yılında çektiği *Lolita*, 1968 yılında çektiği *2001: A Space Odyssey* (*2001: Uzay Macerası*), 1979 yılında çektiği *Shining* (*Medyum*), 1987 yılında çektiği *Full Metal Jacket* ve 1999 yılında çektiği *Eyes Wide Shut* (*Gözleri Tamamen Kapalı*) önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır.

Kubrick, filmlerinin gösterime girecek tüm kopyalarını kontrol eden ve filmlerinin yurtdışı gösterimlerinde kullanılan afişlerini denetleyen, alt yazıları satır satır inceleyen bir yönetmen olarak bilinmektedir. Atmosfer oluşturma ustalığına, çarpıcı mizansen anlayışına sahip olan ve her filminde yeni bir türü, yeni bir anlatım biçimini denemiş olan Kubrick, filmlerinde genellikle insanlığın geleceğine yönelik karamsar bir bakış açısı getirmiş ve her filminde uyarılarda bulunmuştur (Güçhan, 2003).

Önce, gözünün önünde çekmeye değer bir şeyler olması için çalışmakla işe başladığını söyleyen Kubrick, bunun işin en zor tarafı olduğunu da itiraf etmiştir. Sahnenin amacının doğru belirlendiğinden, bütün düşüncelerin iyice incelendiğinden, duygusal planda bir şeyler olduğundan bir kere emin olunca artık ona göre biçimi sorun çıkarmamaktadır. Eskiden kameraman olan Kubrick, film çekilmesinde bir sorun görmemiştir. Bu ona göre son derece basittir. Asıl zor olan neyin çekileceğidir. Chaplin’in filmlerinin sinematografik olmasa da muhteşem olduğunu, her an ekranda harika şeyler olup bittiğini ifade etmiştir. Eisenstein’in ise yapay şeyler çektiğini ama bunların da sinematografik açıdan mükemmel olduğunu vurgulamıştır. Kubrick’e göre bu iki yönetmenin tarzının birleşimi ile muhteşem bir film yapılabilir (Yeres 2004: 235).

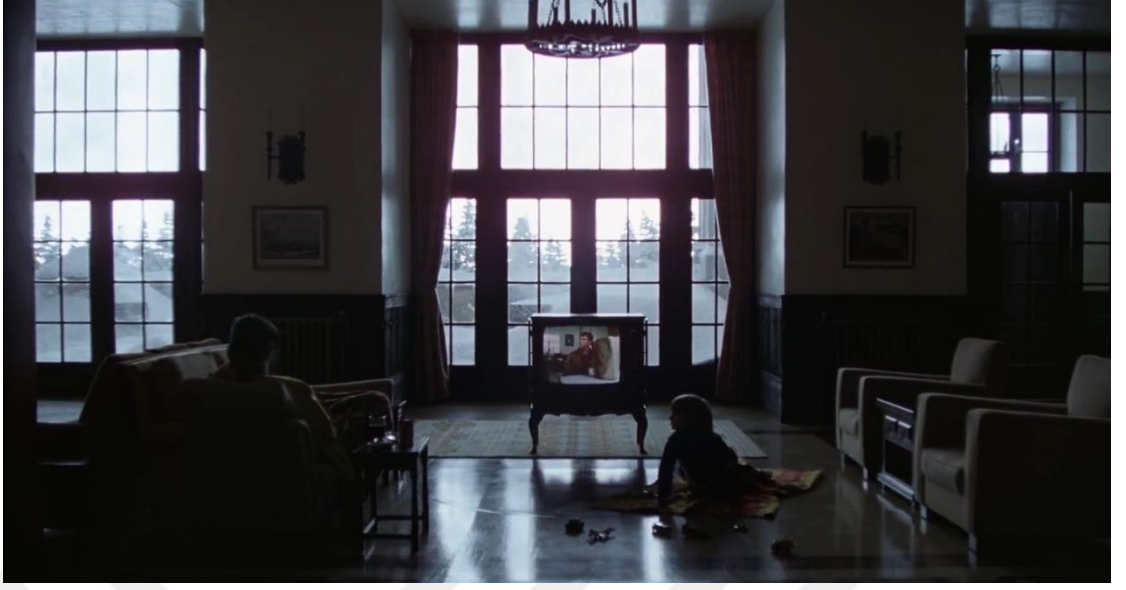
Kubrick, aklına film yapma düşüncesini getiren şeyin, bir sürü berbat film izlemiş olmasından kaynaklandığını söylemiştir. Filmler hakkında pek bir şey bilmemesine

rağmen, izlediklerinden daha iyisini yapabileceğine inanarak film sektörüne adım atmıştır. (Yeres 2004: 235).

Montaj esnasında, kesme yapmak için ciddi bir neden olmadığı takdirde, kesme yapmadığını açıklayan Kubrick, eğer sahne tek bir kamera açısından çekildiğinde iyi görünüyorsa ve kesme yapmak için belirleyici bir neden yoksa, kesme yapmaktan kaçındığını çünkü kurgunun etkisini azaltacak mekanik bir ritim oluşturmak istemediğini belirtmiştir (Kubrick, 1999: 121).

Kullanacağı kamera hareketini nadiren önceden planladığını dile getiren Kubrick, bir senaryoya kamera için direktifler yazmanın yolunun olmadığını, sadece çok önemli fikirleri not ettiğini belirtmiştir. Ona göre kamerayı, sahneyi prova ederken düşünmemek genellikle en doğrusudur; tersi durum sahnenin bir bütün olarak etkileyciliğini zedelemektedir. Işıklandırma, kamera hareketleri ve mizansenle ilgili kararlar vermesi pek uzun sürmez. Film çekmenin görsellikle ilgili tarafının hep en kolay olduğunu, zaten bu yüzden görselliği öykü ve hareketlerden sonraki bir iş olarak ele almaya özen gösterdiğini söylemiştir (Chion, 2009: 120).

Kubrick özel bir lens kullanarak düşük ışık koşullarında bile yüksek kaliteli görüntüler elde ederek sinemada ışık kullanımı konusundaki yenilikçi yaklaşımını gözler önüne sermiştir. Doğal ışık ve yapay ışık tekniklerini birleştirmesi ve doğal ışık kaynaklarını çeşitli şekillerde kullanması ile estetik açıdan kusursuz görüntüler elde etmiştir (Harper, 2006, s. 89). Filmlerindeki psikolojik gerilimi artırmak için başvurduğu gölge ve ışık oyunları ile korku öğelerini güçlendirmiştir (Noble, 2006, s. 101).



Şekil 1.24. The Shining, 52:01, Doğal Işık

Kubrick kontrastlı renkler kullanarak gerilim ve korku atmosferini birçok filminde oluşturmuştur. Özellikle kırmızı ve turuncu tonları, karakterlerin içsel çatışmalarını ve filmin karanlık temasını vurgulamıştır. Bu renkler, filmin psikolojik etkisini ve korku unsurunu güçlendirmek için bilinçli olarak seçilmiştir (Bordwell & Thompson, 2004, s. 145).



Şekil 1.25. The Shining, 57:50, Kırmızı ve Turuncu Tonlar

Kubrick, çok fazla tekrar yaptırmasının temelinde, oyuncuların repliklerini iyi bilmediklerinin yattığını söylemiştir. Ona göre bir oyuncu bir şeyi bir defada

yapabilmelidir. Eğer oyuncu repliklerini ancak onları söyleyebilecek kadar öğrenmişse, sahnenin duygularını aktarmakta sorunlar yaşaması Kubrick'e göre doğaldır ve tekrarlar o an yakalanıncaya kadar devam edilir (Yeres 2004: 230-236).

Duygusal yanı güçlü bir sahnede, çekimi fazla plana bölmemenin en iyi yol olduğunu savunan Kubrick; tek planda çekmenin, oyuncunun duygu devamlılığı sağlamasına imkân verdiğini ifade eder. Çünkü ona göre çoğu oyuncu, en iyi performansını bir iki defadan fazla yakalayamaz. Kubrick bir oyuncunun hem ne söyleyeceğini düşünüp hem de oynayamayacağını öne sürmüştür. Oyuncu öyle rolün içinde olmalıdır ki, metni düşünmeden kendiliğinden gelmelidir. Merdiven inerken, düşünmeden kaç basamak olduğunu saymadan ineriz ve oyunculukta da aynı şey geçerlidir. Eğer oyuncunun hem oynar hem de “Birazdan şu cümleyi söyleyeceğim.” diye aklından geçirmesi halinde, kısaca oynayamayacağını ifade etmiştir. Kubrick'e göre bir coşkuyu aktarmaya çalışıyorsanız, onu doğuracak düşünce üzerinde de çalışmanız gerekir. Ne söyleneceği düşünülürse bu coşku aktarılamaz. Yalnızca yapmacık davranmış olunur, gerçek duygu verilemez. Film çekme işinin de bu sebeple uzadığını ifade eder. (Yeres 2004: 237).

Kubrick'in film müzikleri, onun sinematografik dilinde önemli bir yer tutar. Müzik, atmosfer oluşturma, karakter derinliklerini ifade etme ve tematik unsurları güçlendirme konusunda etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Kubrick'in müzik kullanımı, film izleyicisinin sinematik deneyimini zenginleştirir ve filmlerinin genel estetiğini destekler. Stanley Kubrick'in filmlerindeki müzik kullanımı, sinematik anlatımında büyük bir öneme sahiptir ve film atmosferlerini, karakterlerin duygusal durumlarını ve tematik unsurları güçlendirmede kritik bir rol oynamıştır. Kubrick, müziği yalnızca bir atmosfer aracı olarak değil, aynı zamanda anlatımsal ve duygusal derinlik sağlamak için de kullanmıştır. Kubrick, birçok filminde özellikle klasik müziği etkili bir şekilde kullanmıştır. (Gottlieb, 2013: 102).

2.2.5. Martin Scorsese

17 Kasım 1942 yılında New York'ta dünyaya gelen İtalyan asıllı yönetmen Martin Scorsese, 1969 yılında New York Üniversitesi Sinema Bölümüne girmiş ve 1964 yılında mezun olmuştur. Yüksek Lisans derecesini de aynı üniversiteden alan yönetmen,

Amerikan Yeni Dalga akımını benimsemiş ve “yenilikçi” tanımı ile yükselen yönetmenler arasında yer almaktadır. 1973 yılında çektiği *Mean Streets*, 1976 yılında çektiği *Taxi Driver*, 1978 yılında çektiği *The Last Waltz*, 1980 yılında çektiği *Raging Bull*, 1989 yılında çektiği *New York Stories*, 1990 yılında çektiği *Godfellas*, 1997 yılında çektiği *Kundun*, 2002 yılında çektiği *Gangs of New York* ve 2016 yılında çektiği *Silence* önemli bazı filmleri arasında yer almaktadır (Moran, 2016: 42).

Sinemada karakteri derinliği, görsel estetik ve anlatım teknikleri ile ünlenmiş olan Scorsese, filmlerinde bilhassa yoğun karakter çalışmaları üzerinde durmuştur ve aynı yoğunluğu dinamik kamera hareketleri ve görsel anlatım teknikleri ile de sunmuştur. Sürekli hareket eden kamera tekniği ile karakterin dünyasına derin ve sürekli bir bakış sunarak seyirciyi karaktere çekme konusunda ustalaşmıştır (Miller, 2001: 73). Filmlerinde dramatik etki ve gerilim sağlamak için özellikle kullandığı hızlı kurgu tekniği ve etkili ses kullanımı öne çıkmaktadır. Toplumsal yabancılaşma temaları ile karakterin duygusal yoğunluğunu içselleştiren yönetmen, keskin kurgularla ve görsel anlatımın derinliği ile adından söz ettirmiştir (Ebert, 2003: 89).

Modern sinemadan örnekler sunmuş olan Scorsese, daha sonraki işlerinde postmodern işler de yaparak, geçmiş sinema dönemine göndermeler yapmış ve postmodernizme de yaklaşmıştır. İlk işlerinde modern sinemaya bağlı işler yaparak yenilikçi bir yönetmen olduğunu kanıtlasa da gerçekte hem modern hem de postmodern unsurları etkili bir şekilde harmanlamıştır (Biskind, 1998: 142). Şiddet temasını filmlerinde yoğun şekilde işleyen yönetmen, karakterler arasındaki çatışmayı yansıtmak yanında genel olarak toplumsal ve psikolojik temalara da vurgu yapmıştır. İçsel çatışmalar ve toplumdaki adaletsizliklerle şiddeti anlatımın merkezine yerleştirmiştir (Schickel, 2002: 92).



Şekil 1.26. The Gangs of New York, 08:30

Sürekli hareket eden kamera tekniği ile çektiği uzun tek plan sekanslarla seyirciyi olayın içine çeken yönetmen, karakterler üzerinde kullandığı alçak açı çekimler ile karakterin güç ve duygu durumuna vurgu yapmıştır (Schickel, 2002: 76).

Martin Scorsese'nin sinemasında ışık kullanımı, karakter derinliğini ve atmosferi güçlendirmek için önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Scorsese'nin filmlerinde ışık, genellikle dramatik etkileri vurgulamak, karakterlerin içsel durumlarını ifade etmek ve sahnelerin atmosferini belirlemek için kullanılır. Karakterin yalnızlık ve yabancılaşmasını vurgulamak için düşük ışık koşulları ve keskin kontrastlar kullanan yönetmen özellikle gece sahnelerinde, sokak lambalarının ve neon ışıklarının kullanımı ile şehir hayatının acımasızlığını ve karakterin içsel çatışmasını etkili bir şekilde yansıtmıştır (Hass, 2007: 89). Işık ve gölge arasındaki keskin kontrastlar filmlerinin dramatik yapısına büyük katkı sağlamıştır ve toplumsal hiyerarşi ve gerilimleri güçlendirmiştir (Schickel, 1990: 132; McBride, 1998: 104)



Şekil 1.27. Raging Bull, 01:36:24

Scorsese, filmlerinde renk kullanımını incelikle belirlemiş yönetmenlerdendir. Psikolojik ve tematik derinliği renk seçimleri ile daha derin bir şekilde vurgulamıştır. Kullandığı canlı renkler ve kontrastlarla suç dünyasının parlak ama bir noktada karanlık atmosferini gözler önüne sermiştir (Doherty, 1999: 112). Tüm bu canlı renkler arasında karakterin dünyasını karanlık ve gri tonlarla göstererek toplumsal yabancılaşmayı ve karakterlerin yalnızlığına da vurgu yapmıştır. Filmlerinde göze çarpan parlak neon ışıklar şehir yaşamının çürümüşlüğü temsil ederken, karakterlerin içsel karanlığına da gönderme yapmıştır (Martin, 2003: 79).



Şekil 1.28. Goodfellas, 08:24

Modern sinemaya geçiş ile müziğin film içerisinde önemli bir yer bulduğu dönem itibarıyla Scorsese de ses tasarımı ve kullandığı film müzikleriyle anlatımı ve filmin atmosferini derinleştiren yönetmenlerden olmuştur. Yönetmene göre müzik sadece arka plan ögesi değil, karakterlerin iç dünyalarını ve filmin duygusal geçişlerini kuvvetlendiren önemli bir araç olmuştur. Filmin çekildiği dönemin müziklerini de kullanarak dönemsel etkilerin vurgusunu artırmıştır (Sarris, 1998: 142).

Ses ve görüntü arasındaki uyuma büyük önem veren Scorsese, kurguda bu iki unsur üzerine detaylı çalışmalar yürütmüştür. Dinamik montaj ve ses efektleri ile çatışma ve atmosferi incelikli bir şekilde tasarlayarak duygusal etki oluşturma konusunda ustalaşmıştır (Miller, 2001: 102).

Scorsese, oyuncular üzerinde kapsamlı çalışmalar yürütmüştür. Oyuncuların performanslarını geliştirmek ve oyuncuları daha derinlere yönlendirmek üzerine cesaretlendirici bir yaklaşım sergileyen yönetmen, oyunculara fiziksel değişim gerektiren durumlar yanında, psikolojik farkındalıkları da detaylı bir şekilde işlemiş ve bireysel çalışmalarında da bulunarak yönlendirici bir etki sağlamıştır (Ebert, 1980: 212).

2.3. SİNEMATOGRAFİNİN TEMEL KAVRAMLARI AÇISINDAN AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ YÖNETMENLERİN ETKİLEŞİMLERİ

Sinema birçok sanat dalını içinde barındıran ve sinematografik öğelerle bezenmiş yeni bir sanat dalıdır. Köklerini tiyatrodan aldığı yadsınamaz bir gerçek olan sinema, düşünmekteyiz ki tiyatro ile birbirinden son derece farklı iki anlatım tekniği kullanmakta ve artık sinema kendine özgü bir sanat dalı olarak geliştirilmektedir.

Bugün tiyatroyu sinemadan ayıran en büyük etkenin özgür bir görüntü aktarımıdır. Tiyatroda sınırlı dekor tasarımları ve ne kadar gerçeğe yaklaşılmaya çalışılırsa çalışılsın yapay şekilde oluşturulan ortamlar, bir görüntü özgürlüğünden kısmen yoksun bir şekilde ilerlemektedir. Ancak zaten tiyatrodaki asıl olan, hiçbir zaman gerçek görüntüye ulaşmak ya da gerçeği aramak olmamıştır. Tiyatroda görüntünün, ancak konunun geçtiği ortamı yapay şekilde yakalamakla sonuçlanabileceğini öne sürebiliriz. Bu şekilde tiyatroyu sinemadan ayıran en büyük etmeni, “görüntü” olarak ifade edebilmekteyiz. Sinemada, bir ofis ortamını tiyatro dekorları kullanarak göstermek neredeyse düşünölememektedir. En

neticesinde buna seyircinin inanmasının ve gerçeklikten kopmamasının mümkün olmadığını söyleyebiliriz.

Sinema sanatı, dünya üzerindeki herhangi gerçek bir mekânı, istenilen özgürlükte çekme imkânı tanımaktadır. Sinemanın incelediğimiz çoğu yönetmenin ifadeleriyle açıkça bir görüntü sanatı olduğunu anlayabilmekteyiz.

Bütünüyle görüntüsel bir anlatım sanatı olan sinema, öyle fazla özgürlüklere sahiptir ki, film içindeki her fotoğraf yönetmenden yönetmene büyük farklılıklar göstermektedir. Çoğu yönetmenin savunduğu üzere asıl olan, göstermektir. Ancak gösterme tarzları da bu noktada farklılıklar arz etmiştir.

Sinema, teknik anlamda yönetmene birçok seçenekler sunmaktadır. Bunlardan en önemlilerini çekim açıları ve çekim tarzları olarak adlandırabiliriz. Neyin, nereden, hangi açı ve objektifle çekileceği hususu, yönetmenleri yönetmen yapan en önemli unsurdur. Bu noktada yönetmen tek başınadır ve tüm kararları vermeye hazırdır.

Sesli sinemanın doğuşu ile, birçok kez deneme yanılma yöntemiyle sinemaya dâhil edilmeye çalışılan sesin, sinemanın tamamlayıcı bir unsuru olduğunu düşünmekteyiz. Görüntü ve sesin birleşmesinden, gerçeğe daha yakın, duygu ve düşünceleri daha net ifade edebilen bir sinema doğduğunu söyleyebilmekteyiz. Bilhassa müzik, sinemada yeri olup olmaması üzerine çokça tartışmalara neden olmuş olsa da geçmişten günümüze sinemada kullanılan vazgeçilmez bir unsur olarak yerini almıştır. Ancak her birinin kullanım alanları ve anları yine yönetmenlerin tercihlerine kaldığı için, bundan doğan çeşitli tarzlar da oluşmuştur.

2.3.1. Uzun Çekimler, Çekim Açıları ve Kamera Kullanımı

Eisenstein sinemada uzun süreli çekimleri yeterince ilgi çekici bulmamıştır. Bu çekim tekniği, bir kamerayı yaşamın tam ortasına yerleştirmek anlamına gelebilir. Dolayısıyla o dönem için sinemadan çok, doğal bir akışı ortaya koymak olarak değerlendirilebilir. Buradan, sinemanın henüz anlaşıldığı yıllarda kurgu üzerine birçok eser yayınlamış olan Eisenstein'ın, kurgunun etkisinin sinemanın sanatsal yapısına kattığı etkiyi ne kadar benimsediği ortaya çıkmaktadır. Uzun planlarla kurgunun etkisi azalacağından, Eisenstein'ın filmin kısa anlardan oluşması anlayışı doğmuştur. Bir bakıp

çıkmak olarak nitelediği bu kısa anlar seyircide çok daha büyük ve şaşırtıcı etki sağlamaktadır.

Araştırmada uzun çekimleri belli sebeplerle tercih eden yönetmenler mevcuttur. Avrupa Sinemasını temsilen Sergio Leone spaghetti western tarzı filmlerinde bilhassa uzun planlar kullanarak karakterin çevre ile uyum ve etkileşimini direkt bir şekilde yansıtmıştır. Uzun çekimlerin süregelen anlatımı bir sonraki aksiyon dolu sahneye bir hazırlık şeklinde de değerlendirilebilir. Leone'nin de savaş sahnelerine uzanan gerilim yüklü sahneyi tek bir planda çekerek etkinin süresini de artırmayı hedeflediği söylenebilir. Aynı teknik savaş sahnelerinde de mevcuttur.

Amerika Sinemasını temsilen Charlie Chaplin de uzun çekimlere ağırlık vermiş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Chaplin kompozisyon ve mizansene gösterdiği önem sebebiyle, mizansenin ve mizahın etkisini sekteye uğratmamak için özellikle uzun çekimleri tercih etmiştir. Başlayan bir hareket, aynı açıdan daha net bir anlatım sağlayabileceğinden mizansenin sürekli olduğu sahneleri genellikle tek planda uzun süreli çekimlerle sunmuş ve kamerayı bir gözlemci yaparak mizansen ve hareketi güçlendirmiştir. Böylece Chaplin, incelik ve defalarca tekrar ettiği bu mizansenlerin etkisini artırabilmiştir.

Hitchcock, filmlerinde uzun çekimleri süregelen gerilimi yansıtmak için tercih etmiştir. Bu uzun çekimlerde dinamik kamera hareketleri ile stabil bir görüntüden sıyrılan Hitchcock, duygusal gerilimi oldukça yüksek seviyelere çıkarmayı başarmıştır. Ancak yine bilinçli şekilde bilhassa cinayet sahnelerini çok sayıda planla gerilimin zirve noktasını yansıtmak için kullanmıştır. Eisenstein'in da kurgusal açıdan ifade ettiği plan sayısının birçok farklı duygu ve durumu yansıtabileceği fikri ile Hitchcock da meşhur düş sahnesini 77 planda sunarak, korku ve gerilimi en üst seviyelere çıkarmıştır. Böylece Hitchcock'un, filmlerinde Eisenstein'in teorilerinden ve bilhassa montajla ilgili ifadelerinden faydalandığı ortaya çıkmaktadır. Truffaut da Eisenstein'in teorilerinin, Hitchcock filmleri ile sinematik pratiğe dökülmüş olduğunu ifade etmiştir (Truffaut, 1967: 122).

Stanley Kubrick duygusal sahnelerde oyuncuların performanslarını etkileyeceği düşüncesi ile çok fazla plan kullanmayarak, duygu yoğunluğu içindeki oyuncunun repliğini tek bir planda çekmeyi tercih etmiştir. Böyle koşullarda uzun çekim tercihinde

bulunan Kubrick, filmin duygusal yoğunluğunu ön planda tutarak dikkati sadece oyuncunun içinde bulunduğu duruma çekmek için tek plandan oluşan uzun dramatik sahnelere yer vermiştir.

Eisenstein, klasik çekim tekniği olarak nitelendirilen, genel çekim, boy çekim ve omuz çekim temellerini esas alarak çalışmıştır. Ona göre her bir çekim, seyirciyle buluştuğunda anlamı perçinlemede önemli rol oynamaktadır. Genel plan seyirciye olanı net göstermek ve klostrofobik bir ortam meydana getirmek için, orta plan hareketi ve aktörleri göstermek için, yakın planlar ise bazı detayları göstermek için oradadır. Böylelikle Eisenstein, her sahneyi 3 farklı açıdan çekme fikrine karşı olmadığını belirtmiştir. Kubrick de geniş alan derinliği veren objektiflerle çalıştığını ve ayrıntı ve yakın planlardan hoşlandığını belirtmiştir. Ancak montaj esnasında, kesme yapmak için ciddi bir neden olmadığı takdirde, kesme yapmadığını açıklayan Kubrick, eğer sahne tek bir kamera açısından çekildiğinde iyi görünüyorsa ve kesme yapmak için belirleyici bir neden yoksa, kesme yapmaktan kaçındığını çünkü kurgunun etkisini azaltacak mekanik bir ritim oluşturmak istemediğini belirtmiştir. Eisenstein'in sinematografisini beğenen Kubrick, yapay şeyler çektiğini düşünse de sinematografik açıdan mükemmel olduğunu ileri sürmüştür. Chaplin filmlerinde ise sinematografik olmasa da muhteşem olduğunu, her an ekranda harika şeyler olup bittiğini ifade etmiştir.

Woody Allen sahnelerin olabildiğince az planla çekilmesi gerektiğini savunan yönetmenlerdendir. Bunu hem seyirciyi yormamak için hem de oyuncunun konsantrasyonunu bozmamak için tercih eden Allen'ı, Kubrick desteklemiş ve tek bir planın etkisi yeterli ise, tek plan kullanabileceğini belirtmiştir. Bilhassa duygusal yanı güçlü bir sahnede, çekimi fazla plana bölmemenin en iyi yol olduğunu savunan Kubrick'e göre tek planda çekmenin, oyuncunun duygu devamlılığı sağlaması açısından önemlidir. Oyuncu parçalara bölünen bir sahnede duygusal etkiyi kaybetme riski ile karşı karşıyadır ve Kubrick eğer mümkünse bu gibi sahneleri uzun ve tek planda çekerek, seyirciyi oyuncunun duygusal yoğunluğuyla baş başa bırakır.

Jean-Luc Godard için tüm çekim teknikleri söz konusu olduğunda, tek bir çekim tekniğine bağlı kalmak doğru değildir. Yakın çekimlerin sürekliliği gibi geniş açıların sürekliliği de bir noktada rahatsız edicidir. Godard, her çekim tekniğini anlatıma uyum sağlayacak şekilde ve mutlaka dengeli biçimde kullanmayı tercih etmiştir.

2.3.2. Yönetmenlerin Sinemada Işık Kullanımları

Eisenstein “The Montage of Attractions” adlı çalışmasında ışık üzerine de geliştirdiği teorilerle, ışık ve gölgenin montaj ile nasıl entegre edilebileceğine dair sinema sanatının geleceğine yön verecek önemli anlatımlarda bulunmuştur. Işığa görsel estetikten çok daha başka görevler yükleyen yönetmen filmin genel anlatımı içinde ve karakterin seyircide uyandıracağı hisse kadar ışığın önemine vurgu yapmıştır. Bilhassa ışık kontrastları ve gölgeleri kullanarak karakterin ve filmin yansıttığı duyguyu ve filmin atmosferini incelikle işlemiştir.

Bergman’ın ışık kullanımında, Eisenstein’in “dialectical montage” (diyalektik montaj) prensiplerinden etkilenip etkilenmediği üzerine yapılan analizlerde, Bergman’ın da filmdeki tematik ve duygusal yoğunluğu artırmak için ışık ve gölgeleri benzer şekilde kullandığı belirtilmiştir. Bergman’ın ışık kullanımı, özellikle Eisenstein’in filmdeki görsel anlatımı nasıl güçlendirdiğini ve izleyici üzerindeki etkisini nasıl artırdığını içselleştirmiş gibi görünmektedir (Hedling, 2018: 45). Savaş ve dram unsurlarının vurgulanmasında yüksek kontrastlı ışık ve gölgeler kullanan Ingmar Bergman’ın filmlerinde Eisenstein’in etkilerine rastlanmaktadır. Bergman da dramatik gerilim oluşturma konusunda ışık ve gölgelerden olabildiğince faydalanmış bir yönetmendir. Ancak Bergman uyguladığı yoğun kontrastlarla da bilinmektedir. Kontrast, filmlerinde bilhassa ölüm ve yaşam gibi iki uç temayı temsilen gösterilmektedir.

Federico Fellini de ışık ve gölgelerle karakterin içsel boşluklarını doldurma amacıyla yoğun bir duygusal anlatım tercih etmiştir. Fellini’nin gerçeküstü yaklaşımı, rüya ve gerçek arasında sınırların pek de çizilmediği hayal dünyası etkisini meydana getiren filmlerinde ışık, bu etkiyi tam anlamıyla üzere adeta baş rolü oynamıştır.

Sergio Leone western filmlerinde sert ışık oyunları ile savaş ve tedirginliği yansıtmış, güçlü kontrast ve gölgelerle filmlerindeki savaş sahnelerinin gücünü artırmıştır. Ancak Sergio Leone bilhassa geniş açılı manzaralarda doğal ışık kullanmayı tercih etmiştir. Tıpkı Leone gibi dış mekanlarda doğal ışığın etkisinden faydalanan Vittoria De Sica, Yeni Gerçekçi bir yönetmen olarak filmin genelinde kurguladığı doğallığı, ışık için de uygulamıştır. Yeni Gerçekçilik akımında mümkün olan en doğal şekilde şehir ve doğa manzaraları yanında iç mekânda da doğal ışıklar tercih edilmiştir. De Sica iç mekanlarda da doğal ışıktan faydalanarak düşük ışık yansıtmasıyla hem

karakterlerin yalnızlık ve umutsuzluğunu seyirciye yansıtmış hem de sinemada gerçekçi bir atmosfer oluşturabilmiştir. Jean-Luc Godard sinemasında da doğal ışık oldukça yoğun şekilde kullanılmıştır. Doğal ışık kullanmayı seven bir diğer yönetmen Stanley Kubrick de kullandığı özel bir lens sayesinde düşük ışık koşullarında bile yüksek kaliteli görüntüler elde edebilmiştir. Doğal ışık kullanabilmek için getirdiği yenilik yanında, doğal ışık ve yapay ışığı harmanladığı yine birçok sahne mevcuttur. Gölge ve ışık oyunları Kubrick'in de kullandığı tekniklerdendir. Kubrick'in psikolojik gerilimi artırmak ve korku unsurunu belirginleştirmek için kullandığı ışığı Hitchcock sinemasında da görmekteyiz. Hitchcock özellikle meydana getirdiği aydınlık ve karanlık alanlarla gerilim atmosferini dengelemiş, ışık ve güçlü gölge oyunları yanında keskin ışık kontrastları kullanarak filmlerindeki korku ve gerilim etkisini en üst seviyeye çıkarmıştır.

Martin Scorsese'nin Vittoria De Sica gibi karakter odaklı bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Işığı dramatik etki ve karakterin iç dünyasını yansıtmak için kullanır ancak tıpkı De Sica gibi Scorsese de karakterin yalnızlık ve yabancılaşmasını vurgulamak için düşük ışık koşullarına başvurmuştur. Scorsese'nin şehir hayatını gece yansıttığı sahnelerde kullanılan neon ışıklar da göze çarpmaktadır. Karanlığın ortasında fazlaca parlayan ışıklardan, şehrin süslü hayatının ardına saklanan olumsuzluklar hissedilmektedir.

2.3.3. Yönetmenlerin Sinemada Kurgu ve Montaj Anlayışları

Eisenstein kurgu çalışmaları ile ünlenmiş bir yönetmen olarak da karşımıza çıkmaktadır. Ham çekimlerin kurgu ile hayat bulduğunu düşünen yönetmen kurguyu sinemanın en önemli unsurlarından biri olarak belirtir. Montaj ise gerek kurgu gerekse filmin bütünü için adeta en önemli unsurdur. Sinemanın montajdan ibaret olduğu fikri ile öne çıkmıştır. Hitchcock, Eisenstein'in montaj kuramlarından büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle Hitchcock'un, Eisenstein'in "diyalektik montaj" yaklaşımını kendi gerilimli anlatım tarzına entegre ettiği görülür. Hitchcock, montajın psikolojik etkilerini ve dramatik gerilim yaratmadaki rolünü benimsemiştir (Sikov, 1998: 47). Dinamik kesimler ve hızlı montaj tekniklerinde Eisenstein'in sinemaya etkileri net bir şekilde görülebilmektedir. Hitchcock da aynı tekniği gerilim oluşturmak için kullanan yönetmenlerden olmuştur.

Fellini, Eisenstein'in görsel stilizasyonlarından ve montaj tekniklerinden etkilenmiştir. Eisenstein'in tekniklerinin izleri, özellikle filmlerinin anlatımında kullanılan soyut ve etkileyici görsel öğeler aracılığıyla görülmektedir (Bondanella, 1992: 82).

Sergei Eisenstein'in montaj teorileri ve dramatiği, Bergman'ın sinematografik yapısını etkilemiştir. Eisenstein'in montajın psikolojik etkileri ve dramatik anlatımdaki rolü, Bergman'ın film yapımında önemli bir etki yaratmıştır. Eisenstein'in tekniklerinden, Bergman'ın kendi karakter analizlerinde ve dramatik yapılarında faydalandığı görülür (Bordwell, Thompson, 2013: 99).

Martin Scorsese, filmlerinde ritim ve tempo kullanımında oldukça uzmandır. Yönetmenin montaj sekansları, karakterlerin içsel dünyalarını ve filmin temposunu yansıtmak için dinamik bir ritim meydana getirmektedir. Scorsese, müzikle uyumlu ritmik bir montaj kullanarak, izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirir (Schickel, 2007: 112). Stanley Kubrick de benzer şekilde ritim ve tempo üzerinde yoğunlaşmıştır. Filmlerindeki kurgu, müzikle uyumlu bir tempo oluşturur ve sahneler arasındaki geçişlerde belirgin bir ritim yakalar (Friedkin, 1973: 145).

Hareketli bir sahneyi durağan bir sahneye bağlamanın zorluğundan bahseden Godard'a göre bu ancak yumuşak bir geçişle sağlanmalıdır. Hatta mümkünse ilk planda devam eden hareket, ikinci planda da devam ettirilmelidir. Böylece montaj masasında her iki plan da kolayca birbirine bağlanabilecektir.

Scorsese, keskin ve ani sahne geçişlerini sıkça kullanır. Scorsese'nin montajı, karakterin psikolojik haliyle uyumlu olarak sert ve ani geçişlerle gerilim meydana getirir. Kubrick de sahne geçişlerinde keskin montaj tekniklerini kullanmıştır. Filmlerindeki zaman ve mekân arasındaki geçişler, keskin montaj ve dikkatli düzenlemelerle gerçekleştirilir. Kubrick'in montajı, izleyiciyi filmdeki soyut düşünsel ve görsel temalarla etkileşimde bulunmaya yönlendirir (Kubrick, 1987: 99).

Fellini ve Kubrick filmlerinde zaman ve mekân manipülasyonunu yoğun bir şekilde görmekteyiz. Bu manipülasyonun meydana getirilmesinde kurgu bağlamında büyük benzerlikler göstermişlerdir. Ancak Fellini'nin daha özgür ve rüya benzeri yaklaşımları ile Kubrick'in daha kontrollü ve matematiksel montaj teknikleri arasında belirgin farklar

vardır. Fellini gerçeklikle hayal arasındaki sınırları belirginleştirirken Kubrick daha kontrollü matematiksel montaj teknikleri kullanmıştır (Kagan, 1997: 182).

Vittoria De Sica'nın Yeni Gerçekçi bakış açısı kurguda da kendini göstermiştir. Araştırmaya konu olmuş birçok yönetmenin aksine kurguda keskin geçişler ve karmaşık yapılar kullanmayan yönetmen, burada da doğal akışa izin vermiş ve filmin akıcılığını en doğal şekilde sürdürmüştür. Kurguda sadelikten yana olan yönetmen böylece gerçek hayattan kesitler sunuyormuş hissiyatını perdeye yansıtmıştır.

2.3.4. Yönetmenlerin Sinemada Renk Kullanımı

Renk sinematografisi Eisenstein için filmin bütününe hizmet etmekte önemli bir rol oynamaktadır. Renk kurgunun karmaşıklığı içinde büyük bir etki sağlarken, diğer unsurlarla da iletişim halindedir. İhtiyaç olmadığı hallerde renk kullanımını desteklemeyen yönetmen rengi bilhassa hareketin olduğu alanlarda kullanmayı tercih etmiştir. Ancak kilit noktayı, bir objenin orijinal rengi ile filme hizmet edecek manadaki rengi arasındaki bağlantı olduğunu savunmuştur. Örneğin orijinalinde kırmızı olan bir meyve, filmde bambaşka renklerle bambaşka manalar ifade edecektir. Kırmızı bir domates yeşil şekilde gösterilecekse tazeliği, gençliği vurgulayabilecektir. Oysa kahverengi bir domates çürümüşlüğü, an içindeki güvensizlik ve telkinsizliği ifade edebilecektir. İşte Eisenstein'e göre bu manalar yansıtılamayacaksa, renk filmin özüne, sahnenin duygusuna hizmet etmeyecekse gizlenmelidir.

Bergman sahnenin duygusunu renkten ziyade ışık ve gölge kontrastlarıyla ortaya çıkarmayı benimsemiştir. Eisenstein bir olgu ya da durumu renkte uyguladığı bazı belirli emareler ve yan anlamlarla ortaya koyarken Bergman, olgu ya da durumları renklerle apaçık ifade etmekten kaçınmış ve seyircinin hayal gücüne bırakır. Çünkü renk “bu bunu ifade ediyor” demenin bir başka yoludur ve bunu seyirciye bırakmak gizemi artırmak için daha iyi bir yoldur. Bu nedenle Bergman filmlerinde gri tonları daha fazla görmekteyiz.

Fellini filmleri Bergman'ın filmlerine tezat olarak canlı ve belirgin renk kullanımlarıyla bezelidir. Zira Fellini meydana getirdiği gerçeküstü atmosferi renklerin gücünden faydalanarak daha fantastik hale getirmiştir. Atmosfer yanında karakterlerin sosyal rollerinden iç dünyalarına kadar renk ve kontrastlarla güçlü vurgular yapmıştır. Rüya benzeri anlatımlarındaki özgürlük renk kullanımına da yansımıştır. Yönetmen

meydana getirdiği hayali ortamlarda kullandığı aşırı renk kombinasyonları ile kendi iç dünyasını da özgürce perdeye yansıtma imkânı bulabilmiştir.

Sergio Leone spaghetti western filmlerinde doğanın renklerini filmine yansıtmıştır. Genellikle birçok western filminde gördüğümüz kahverengi ve sarı tonlar, kurumuş toprak ve kurumuş bitki örtüsünü temsilen Leone'nin filmlerinde de yer almıştır. Ancak Leone bu tonları karakterler üzerinde de ortamla bütünleşecekleri şekilde yansıtmıştır. Böylece karakterler çevreyle ve doğayla bir uyum içindedir. Vittoria De Sica da bambaşka görsel ve anlatım teknikleri olsa da renk konusunda Leone gibi doğallık arayışı içine girmiştir. Gerçekçilikten yola çıkarak renkleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan De Sica da doğanın ve mekânın doğal renklerinden faydalanan yönetmenlerdendir. Ancak fantastik unsurlar kullanması gerektiğinde Fellini gibi canlı ve kontrastlı renkleri tercih etmiştir.

Hitchcock Eisenstein, Leone ve Fellini gibi filmde renk kullanımına büyük bir özen göstermiştir. Kubrick de karanlık ve gerilim dolu bir dünyada tıpkı Hitchcock ve Fellini gibi canlı ve kontrast renkleri kullanmıştır. Ancak Hitchcock farklı olarak renklerin psikolojik etkileri üzerine daha yoğun çalışmalar yürütmüştür. Tıpkı diğer yönetmenler gibi karakterlerin kıyafetleri, karakterlerin karakteristik özelliklerine, iç dünyalarına ilişkin bilgiler vermektedir ancak Hitchcock bu bilgileri renklerin gerçek psikolojik etkileri üzerine yürüttüğü çalışmalarla daha bilimsel açıdan belirlemiştir. Örneğin, gerilim sahneleriyle ünlü yönetmen filmlerinde sıkça kırmızı renge başvurmuştur çünkü kırmızı renk psikolojide tutkuyu, şiddeti ve öfkeyi temsil etmektedir.

Canlı renk ve kontrastlar Scorsese filmlerinde de göze çarpmaktadır. Ancak renkler arası belirgin geçişler de mevcuttur. Suç dünyasını temsilen kullandığı canlı renk ve kontrastlar meydana getirdiği atmosferin karanlığını temsil ederken, toplumsal yabancılaşmayı ve yalnızlığı filme tezat olarak gri tonlarda seçerek belirginleştirmiş ve ayırt etmiştir.

2.3.5. Yönetmenlerin Sinemada Müzik Kullanımı

Eisenstein'ın görüntünün ön planda olduğu ve bu noktada müziğe ihtiyaç duymadığı sahneleri vardır ancak oana göre müzik patlamaya hazır bir bomba gibi her an filmin en can alıcı yerinde büyük bir etki sağlayabilmektedir. Müziği daha çok olayların

heyecanını renklendirmesi olarak görmüş ve kullanmıştır. Bergman da benzer olarak müziği minimal düzeyde tutarak, kullanmak için dramatik anlarda can alıcı noktaları beklemiştir. Fellini de müziği, dramatik etkileri daha vurucu hale getirmek ve atmosferi güçlendirmek için kullanmıştır. Ancak Fellini filmlerinde müzik daha çok ironi ve mizahla ilişkilendirilmiştir. Tıpkı Chaplin filmlerinde olduğu gibi hem ciddi hem de mizah içeren sahnelerde müziğin sahneyi yoğunlaştırıcı etkisinden faydalanmıştır.

De Sica, her ne kadar Yeni Gerçekçilik akımında başlarda gerçeğin doğasına aykırı olarak değerlendirildiği için müzik kullanımı absürt görülmüş olsa da, sonraki birçok Yeni Gerçekçi gibi filmlerinde dramatik etkiyi güçlendirmesi için müziğe yer vermiştir.

Araştırma içerisindeki tüm diğer yönetmenlerden farklı olarak Hitchcock filmlerinde müziği olabildiğince az kullanmaya gayret göstermiştir. Gerilimi yansıtmak için sahnenin, çekim tekniklerinin ve kamera hareketlerinin gücüne güvenen Hitchcock ani ve devamlı kamera hareketleri ile hayatın içinden bir sahne sunarak belki de müziğin sağlayacağından çok daha büyük bir tedirginliği seyirciye hissettirebilmiştir. Buna karşın Kubrick filmlerinde müzik kullanımını yoğun bir şekilde karşımıza çıkarmaktadır. Kubrick'in Sinematografik dilinde müzik önemli bir yer tutmaktadır.

2.3.6. Sinemada Oyuncu Yönetimi

Ingmar Bergman karakterlerin iç dünyalarını keşfetme konusunda oyunculara büyük bir özgürlük tanıyarak karakter oluşturma süreçlerinde özgünlüklerini desteklemiştir. Aynı yaklaşımı Fellini'de de görmekteyiz. Chaplin filmlerinin başrolünde olarak hem bir rehber hem de oyuncuların süreçlerine büyük katkılar sağlamış bir başka yönetmendir. Chaplin'in filmlerinde oyuncular hem fiziksel hem de ruhsal ve psikolojik mücadeleyi aynı oranda göstermelidir. Bu bağlamda her iki açıdan da karşılarında hem yönetmen hem de oyuncu olarak çok iyi rehber vardır. Scorsese de oyuncular üzerinde kapsamlı çalışmalarla, fiziksel değişimlerinden ruhsal değişimlerine kadar son derece destekleyici ve yönlendirici bir yöntem izlemiştir.

Woody Allen daha farklı bir yöntemle oyuncuların sorularına çok fazla yanıt vermeden kendi keşiflerini sağlamaya özen göstermiştir. Onları kadrajın içinde rollerini ararken özgür ve tek başına bırakarak sonuca yine tek başlarına ulaşmalarını sağlamıştır. Tıpkı Kubrick gibi sahneleri kesmeden uzun çekimlerle oyuncuların rollerini tek bir

seferde yansıtmaına imkân tanımıştır. Allen oyuncularını kullanırken diğerk yönetmenlerin aksine daha teatral bir anlayışı benimsemiştir. Oyuncuyu doğal olması üzere kendi haline bırakan yönetmenlerin aksine Allen, net komutlarla onları yönlendirmeyi sevdiğini ifade etmektedir.

Godard’a göre ise oyuncu, canlandırdığı karaktere bürünmemeli, bilakis rol yaptığının bilincinde olmalıdır. Böylece Godard oyuncuyu yönetmektense onların meydana getirme sürecinde en iyi imkânları sağlamak üzerine yoğunlaşmıştır.

Kubrick oyuncunun duygu devamlılığı açısından sahneleri gerekirse defalarca tekrarlar ama tek seferde çekmekten yana olmuştur. Bu açıdan rolün yükünü daha çok oyuncunun üzerine atan Kubrick, tamamen iyi hazırlanmış bir oyuncunun, sonraki repliğini düşünmeden hızla rolünün inceliklerine odaklanabileceğini düşünmektedir.

Vittoria De Sica için durum farklıdır zira yönetmen amatör oyuncularla çalışarak, rolün içindeki duygu ve olayları zaten deneyimlemiş oyuncuların birçok noktada sadece kendileri olmaları konusunda yönlendirici ve destekleyici bir yaklaşım sergilemiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ ESERİNİN METODOLOJİSİ

3.1. TEZ ESERİNİN AMACI

Sinema sanatı ortaya çıkışından bu yana, deney, gözlem ve sanatsal yaklaşımlarla bazı yönetmenlerin önderliği, birçok yönetmenin ise öykünmeleri ile bugünkü halini almıştır. Ancak işin içinde sanat, görsel ve işitsel bakış açısı ve teknikler oldukça evrimini sürekli halde tutmakta ve yenilikçi olarak yer edinmeye devam etmektedir. Mevcut araştırmanın amacı, evrensel bir dili olup, aynı zamanda bölgeye ve kültüre göre çeşitlilik gösteren sinema sanatının, Avrupa ve Amerika’da sinema sanatına katkı sağlamış yönetmenlerce farklı ve benzer sinematografik unsurlarla nasıl işlendiğinin karşılaştırılmasıdır.

3.2. TEZ ESERİNİN ÖNEMİ

IMDB’ye göre dünyanın en iyi yönetmenleri olarak gösterilen yönetmenlerin sinematografik yaklaşımlarının tek bir tez eserinde karşılaştırmalı bir şekilde sunulmasının, yaklaşımları anlama ve özümsemede kolaylaştırıcı olacağı düşünülmüştür. Dönemsel, kavramsal, anlatımsal ve teknik olarak birçok açıdan incelenen yönetmenler birbirleri ile sinematografik açıdan benzerlik ve farklılar ortaya koyarak sinema alanında derin bir etki meydana getirmiştir. Araştırmada, göreceli olan sanat eğilimini, tüm bu görece ve çelişki içerisinde, yönetmenlerin bakış açılarını gözlemleyerek mantıksal bir düzleme oturtmaya yönelik bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

3.3. TEZ ESERİNİN YÖNTEMİ

Araştırmada sinema eleştirmenlerinin, yazarların ve yönetmenlerin kitapları ve makalelerden yararlanılmıştır. Yönetmenlerin sinema sanatı ve sinematografik yaklaşımları karşılaştırılmış, sinema sanatının en önemli iki kıtası durumdaki Amerika ve Avrupa sineması bu karşılaştırmada yer almıştır. Yönetmenler karşılaştırmalı olarak betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

3.4. TEZ ESERİNİN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Tez eseri çalışmasının evrenini Avrupa ve Amerika'daki yönetmenler oluşturmaktadır. Bu araştırmada amaçlı örnekleme ile 10 yönetmen ele alınmıştır. Örneklem olarak araştırma, IMDB'nin dünyanın en iyi 100 yönetmeni olarak belirlediği ilk 10'da yer alan Avrupa ve Amerika'da yönetmenlik yapmış beşer yönetmeni kapsamaktadır.

3.5. TEZ ESERİNİN KAVRAM VE SINIRLILIKLARI

Araştırma, IMDB'nin dünyanın en iyi 100 yönetmeni olarak belirlediği Amerika sinemasına ve Avrupa Sinemasına katkı sağlamış yönetmenler arasından ilk 10 yönetmeni kapsamaktadır.

SONUÇ

Bu tez çalışması ile sinematografinin film yapımında oynadığı kritik rolü ve sinematik anlatım üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Sinematografi, bir filmde görüntülerin ve hareketlerin düzenlenmesi sürecinde kullanılan teknikler ve yöntemlerin toplamıdır ve bu süreç hem film estetiğini hem de anlatsal derinliği önemli ölçüde şekillendirir. Çalışma, sinematografinin kamera hareketleri, ışık kullanımı, renk paletleri ve montaj teknikleri gibi çeşitli unsurlarını analiz ederek, bu unsurların film yapımında nasıl bir bütünlük sağladığını ve seyirci deneyimini nasıl zenginleştirdiğini ortaya koymuştur. Alfred Hitchcock, Sergio Leone, Federico Fellini, Vittorio De Sica, Jean-Luc Godard, Charlie Chaplin, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Ingmar Bergman ve Woody Allen'in sinematografik yaklaşımlarının incelenmesi, sinematografinin film sanatı üzerindeki geniş etkilerini ortaya koymuştur. Avrupa ve Amerikan sinemasının en önemli isimlerini sinematografik açıdan birleştiren tez çalışması hem kıtalararası bir bakış hem dönemsel bir bakış hem de biçimsel ve düşünsel bir bakış ortaya koyarak yönetmenlerin etkileşimlerini bu açılardan açıklamıştır.

Tez çalışması, yönetmenleri oyuncu yönetimi üzerinden karşılaştırarak yönetimsel tarzlarını ve oyuncuya bakış açılarını da ortaya koymuştur.

Alfred Hitchcock'un sinematografideki katkıları, özellikle kamera açıları ve hareketleriyle karakterize edilmiştir. Hitchcock'un gerilim ve psikolojik etkileri yoğunlaştırmak için geliştirdiği teknikler, kamera hareketlerinin ve çekim açılarının izleyici üzerinde oluşturduğu etkiyi vurgulamaktadır. Örneğin, "Vertigo" filminde kullanılan dolly zoom efekti, karakterlerin içsel durumlarını yansıtmak ve gerilim oluşturmak için ustaca bir yöntem olarak bugün de birçok yönetmen tarafından kullanılmaktadır.

Sergei Eisenstein'in montaj kuramları, sinematografinin anlatı gücünü geliştirmek için önemli bir temel oluşturmuştur. Eisenstein'in montaj anlayışı, filmdeki sahnelerin bir araya getirilme biçiminin izleyici üzerinde düşünsel ve duygusal etkiler ortaya çıkarmasını koymuştur. Bu yaklaşım, film anlatımında dinamik bir yapının oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Montaj ve kurgu teknikleri ile gerek Avrupa gerekse Amerikan sinemasında bugüne sirayet etmiş birçok tekniğin mucididir.

Sergio Leone'nin “spagetti western” türündeki sinematografik anlayışı, geniş açılar ve vurucu renk paletleri ile karakterize edilmiştir. Leone'nin sinematografisi, karakterlerin ve olayların dramatik ve psikolojik derinliğini artırmada etkili bir araçtır. Leone'nin ışık ve renk kullanımı, film atmosferini güçlendirmiş ve görsel anlatımı desteklemiştir.

Federico Fellini'nin filmlerinde ışık ve renk kullanımı, rüya benzeri atmosferler oluşturma ve karakterlerin içsel dünyalarını yansıtmada konusunda önemli bir rol oynamıştır. Fellini'nin renk paletleri ve ışık kullanımı, izleyicinin filmdeki duygusal ve estetik deneyimini derinleştirmede etkili olmuştur.

Vittorio De Sica'nın Yeni Gerçekçilik akımındaki çalışmaları, doğal ışık ve sade renk paletleri kullanarak karakterlerin gerçekçi bir şekilde yansıtılmasına olanak tanımıştır. De Sica'nın sinematografik tercihleri, toplumsal gerçekçiliği vurgularken film estetiğini desteklemiştir.

Jean-Luc Godard, sinematografik açıdan devrimci bir yönetmendir. Geleneksel anlatı biçimlerini sorgulayıp, izleyiciyle kurduğu ilişkiyi radikal bir şekilde yeniden tanımlayan yönetmen, filmlerinde kesintili kurgu ve beklenmedik geçişler kullanarak, izleyicinin dikkatini dağıtmış ve düşündürmeyi amaçlamıştır. Görüntü ile ses arasında çelişkiler meydana getirerek, izleyiciye alışılmışın dışındaki bir deneyim sunmuştur.

Charlie Chaplin'in sessiz dönem filmlerinde ışık, mizahi ve dramatik efektleri güçlendirmek için kullanılmıştır. Chaplin'in filmlerindeki ışık ve gölgeler, dönemin teknolojik sınırları içinde özgün bir şekilde kullanılmış, karakterler ve anlatı üzerinde önemli bir etki yaratmıştır.

Stanley Kubrick'in film kurgusu ve montajı, sinematografik anlatımın estetik ve anlatı gücünü artıran tekniklerle doludur. Kubrick'in titiz ve detaylı montaj anlayışı, filmdeki görsel ve işitsel unsurları dikkatlice bir araya getirmekte ve filmin genel atmosferini güçlendirmektedir.

Martin Scorsese'nin kurgusal teknikleri, filmdeki enerjiyi ve temposu etkili bir şekilde yönetmektedir. Scorsese'nin dinamik montajı, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dramatik anları vurgulamada önemli bir rol oynamaktadır.

Ingmar Bergman'ın film kurgusu ve montajı, özellikle ışık ve gölge kullanımı ile içsel dünyaların derinliğini keşfetmede kritik bir rol oynamıştır. Bergman'ın sinematografik anlayışı, ruhsal ve varoluşsal temaları izleyiciye etkili bir şekilde aktarmak için güçlü bir araçtır.

Woody Allen'in film kurgusu, diyalogları ve karakter ilişkilerini ön plana çıkaracak şekilde yapılandırılmıştır. Allen'in sinematografik tarzı, karakterler arasındaki etkileşimleri ve filmdeki mizahi unsurları vurgulamada etkili olmuştur.

Sinematografi, sürekli olarak evrilen bir alan olduğundan, araştırma konusuna dahil alanlardaki bilgiler, sinema sanatının gelecekteki gelişimine katkıda bulunacaktır.



KAYNAKÇA

- Alpert, H. (1986). *Fellini: A Life*. Atheneum.
- Arijon, D. (2005). *Film Dilinin Grameri 1*. İstanbul: Es Yayınları.
- Aydın, H. (2005). *Ünlü Yönetmenlerden Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Barber, J. (1998). *Fellini: A Biography*. St. Martin's Press.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?*. University of California Press.
- Bergman, I. (1957). *Yedinci Mühür* [The Seventh Seal]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1963). *Karanlıkta Bir Yıl* [Winter Light]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1988). *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Viking Press.
- Burke, F. (1998). *Fellini*. Harvard University Press.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar*. İstanbul. Beta Basımları.
- Biskind, P. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster.
- Bondanella, P. (1992). *Fellini: A Life*. Cambridge University Press.
- Bondanella, P. (2002). *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Continuum.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2004). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*. Oxford: Focal Press.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill Education.
- Bresson, R. (1992). *Sinematograf Üzerine Notlar*. İstanbul: Kent Basımevi.
- Brown, B. (2005). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Hil Yayın.
- Chaplin, C. (1964). *My Autobiography*. London: Little, Brown and Company.
- Chion, M. (2009). *The Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Cohen, R. (2008). *Woody Allen on the Screen: A Study of His Cinematic Techniques*. Cambridge University Press.
- Cohen, R. (2014). *Hitchcock: The Definitive Biography*. Crown Publishing.
- Cook, P. (2007). *The Cinema Book*. British Film Institute.

- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema II The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson, R. Galeta.
- Dickos, A. (2004). *Spaghetti Westerns: The Good, the Bad, and the Violent*. The University of Kentucky Press.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Dmytryk, E., Porter, J. (2003). *Sinemada Oyunculuk*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Doherty, T. (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Columbia University Press.
- Dorsay, A. (1990). *Yüreğimin Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Dudley, Andrew J. (2000) *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ebert, R. (1980). *Roger Ebert's Movie Yearbook 1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema Sanatı*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (2006). *Sinema Dersleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eisenstein, S. (1949). *The Montage of Attractions*. In *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Elsaesser T (Temmuz- Eylül 1995) "Avrupa Sanat Sineması", Gülşen Sayın (çev), 25. *Kare*, Sayı 12, 4-9.
- Eriksson, P. (2017). *Ingmar Bergman's The Seventh Seal: A Critical Study*. McFarland.
- Fellini, F. (1993). *I, Fellini: A Memoir*. HarperCollins.
- Frayling, C. (2005). *Sergio Leone: Something to Do with Death*.
- Friedkin, W. (1973). *Stanley Kubrick: A Life in Movies*. University of Chicago Press.
- Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Duke University Press.
- Gervais M. (1999). *Ingmar Bergman Magician and Prophet*. London: McGill-Queen's University Press.
- Gibbs, J. (2008). *Cinematography for Directors: A Guide for Creative Collaboration*. Focal Press.

- Giddins, G. (2003). *Charlie Chaplin: A Life*. New York: Simon & Schuster.
- Giglietti, A. (2004). *Vittorio De Sica: A Critical Analysis of His Films*. Routledge.
- Gili, A. (2007). *Federico Fellini: The Director's Works*. Routledge.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Gottlieb, R. (2013). *Stanley Kubrick: A Biography*. Twayne Publishers.
- Güçhan, N. (2003) *Sinema Tarihi*. Yayınlanmamış Ders Notları, Gazimağusa.
- Harcourt, P. (2008) *Altı Avrupalı Yönetmen*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Harper, S. (2006). *Kubrick's Visual Realism*. Cambridge University Press.
- Hass, R. (2007). *Scorsese on Scorsese*. Faber & Faber.
- Hedling, E. (2018). *The Bergman Sound: Music in the Films of Ingmar Bergman*. Amsterdam University Press.
- Hesketh, R. (2005). *Charlie Chaplin: A Critical Study*. University of California Press.
- Hitchcock, A. (1994). *Hitchcock on Hitchcock*. Berkeley: University of California Press.
- Hitchcock, A., & Truffaut, F. (2011). *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon & Schuster.
- Hollis, R. (1996). *Fellini: The Early Years*. British Film Institute.
- Horsley, L. (2001). *The Silent Clowns: The Art of Charlie Chaplin*. Twayne Publishers.
- Jacobs, M. (2011). *The Cinema of Vittorio De Sica*. London: British Film Institute.
- Jenkins, S. (2010). *Fellini's Art: Cinematic Vision and Visual Style*. University of California Press.
- Kael, P. (1965). *I Lost It at the Movies*.
- Kagan, M. (1997). *Kubrick's '2001: A Space Odyssey': A Retrospective*. University of Michigan Press.
- Kauffmann, S. (1991). *A Hard-Looking at Movies*. New York: New York Review Books.
- Kolukısa E. (2022). *Bir tansiyon ustası: Sergio Leone*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, <https://film.iksv.org/tr/haberler/bir-tansiyon-ustasi-sergio-leone>
- Kubrick, S. (1987). *The Stanley Kubrick Archives*. Taschen.

- Kubrick, S. (1999). *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. Edited by Michel Ciment. University of California Press.
- Krohn, K. (2001). *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Da Capo Press.
- Landy, M. (1997). *I, a Man: The Cinema of Charlie Chaplin*. University of California Press.
- Lloyd, C. (2008). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge University Press.
- Mamet, D. (1997). *Film Yönetmek Üzerine*. Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Martin, M. (2003). *The Cinematic Works of Martin Scorsese: An Analytical Study*. Routledge.
- Mazur, E. (2005). *Ingmar Bergman: The Silence of God*. Twayne Publishers.
- McBride, J. (1998). *Martin Scorsese: A Biography*. HarperCollins.
- Miller, J. (2001). *Martin Scorsese: A Retrospective*. New York: Abrams.
- Moran, C. (2016). *Scorsese: A Retrospective*. Yale University Press.
- Morandini, M. (2002). *De Sica and the Art of Realism*. University of California Press.
- Niş, N., Eryılmaz, T. (1981) *Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik Yeni Dalga*. Ankara: AÜ BYYO Yayınları.
- Noble, C. (2006). *The Art of Stanley Kubrick's 'The Shining'*. A. S. Barnes & Co.
- Pallottino, M. (2003). *Sergio Leone: The Film Director Who Invented the Western*. Yale University Press.
- Peake, C. (2005). *The Art of Cinematography: A Comprehensive Study*. Routledge.
- Perrineau, J. (2005). *Sergio Leone: The Genius of the Western*. BFI Publishing.
- Pezzella, M. (2006) *Sinemada Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Pudovkin, V. (1929). *Film Acting*.
- Robinson, D. (1985). *Chaplin: His Life and Art*. McGraw-Hill.
- Sarris, A. (1998). *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: Dutton.

- Schickel, R. (1990). *Scorsese*. Time Books.
- Schickel, R. (1999). *Alfred Hitchcock: The Master of Suspense*. New York: HarperCollins.
- Schickel, R. (2002) *Scorsese*. New York: Knopf.
- Scorsese, M., Ebert, R. (2003). *Scorsese on Scorsese*. New York: Faber & Faber.
- Sennet, M. (1982). *Charlie Chaplin: His Life and Art*. New York: Dutton.
- Sikov, E. (1998). *Alfred Hitchcock's Notebooks*. University of California Press.
- Smith, R. (2003). *The Music of Alfred Hitchcock*. New York: Oxford University Press.
- Sözen, M. (2016). *Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler*. Selçuk İletişim, doi: 10.18094/si.32757.
- Spoto, D. (1999). *The Alfred Hitchcock Story*. New York: HarperCollins.
- Spoto, D. (1999). *Alfred Hitchcock: The Definitive Study of the Master of Suspense*. HarperCollins.
- Stempel, J. (2004). *Woody Allen: A Retrospective*. Rutgers University Press.
- Truffaut, F. (1967). *Hitchcock/Truffaut*. Simon & Schuster.
- Viers, R. (2009). *Sound for Film and Television*. Cengage Learning.
- Werner, P. (2018). *Ingmar Bergman: A Life in Film*. University Press of Kentucky.
- Wikipedia. (2023). *Vittorio De Sica*. https://en.wikipedia.org/wiki/Vittorio_De_Sica
- Wikipedia. (2023). *Sergio Leone*. https://en.wikipedia.org/wiki/Sergio_Leone
- Williams, T. (2005). *Ingmar Bergman: A Critical Biography*. University of Minnesota Press.
- Yeres, A. (2004) *Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gözde YILDIRIR
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	