



TİASAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Yıl: 5, Sayı: 16, Mart 2018, s. 226-243

Dr. Cengis ASİLTÜRK

Beykent Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü,
cengisasilturk@gmail.com

SİNEMADA KAMERA-REJİSİNİN ALGI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Özet

Bu çalışmada, sinema dilinin temel niteliklerinden birisi olan kamera rejisi (creative-camera) tekniği araştırılmıştır.

Destan, masal, hikâye, epope ve roman gibi yapılar olayları hikâyeler halinde aktarır. Sinema, yani sinematografi ise anlatı sanatlarının şimdilik son halkasıdır. Bu şimdilik öyle görünüyor. Sinema, görsel yoldan anlatı yapıları sanatların da en gelişmişidir. Sinema görüntü ve ses tekniği sayesinde, en gelişmiş anlatı aracı olarak da adlandırılabilir. Sinema objektifleri, insan gözünün algılama işlemini neredeyse kusursuz bir biçimde taklit eder. Bu nedenle sinema, bu objektif düzeneğiyle anlatı işlevini gerçeğe yakın bir biçimde yerine getirir. Sinemada anlatı kendine özgü bir dille yerine getirilmektedir. Sinemanın özgün dili iki yoldan gelişmiştir: Bunlardan biri kamera hareketleri ve objektiftir. İkincisi görüntüyü oluşturan renk, ışık, mekân, kostüm, müzik, ayrıca diyaloglar, müzik vb. öğelerden oluşan çekimleri kapsayan kurgudur. Kameranın hareket fonksiyonlarının artırılması sinemaya yeni dil olanakları sağlamıştır. Böylece kamera rejisi tekniği gelişmiştir. Buna karşın, kamera rejisi tekniğine dair yetkin bir akademik çalışmaya henüz rastlanılmamaktadır. Kamera rejisi, bir sahneyi, bir sekansı (ayrımı), bir film bölümünü ya da tüm bir filmi kesintisiz zaman ve kesintisiz mekânda bütünlüklü olarak, yaratıcı/sanatsal yöntemlerle kayda almaktır. Bu teknik çağdaş sinemada en gelişmiş haliyle kullanılmaktadır. Bu nedenle, çağdaş sinema dilinin bilimsel açıdan değerlendirilmesi gerekir. Dolayısıyla sinema dilinin doğru anlaşılabilmesi için, öncelikle kamera rejisi tekniğinin araştırılması gerekmektedir.

Anahtar kelimeler: kamera rejisi, kurgu, sinema dili, yaratıcılık, sanatsallık.

THE EFFECTS ON THE PERCEPTION OF CAMERA-REJIST IN

CINEMA

Abstract

In this article-study a creative-camera technique, which is one of the basic qualities of cinema language, has been researched.

Epic, story, story, epic and novel stories in a story. Cinema, that is cinematography, is the last circle of the narrative arts for now. This seems to be the case for now. Cinema is also the most advanced art in which visual narration is made. Cinema can also be called the most advanced narrative tool, thanks to the image and sound technique. Cinema objectives mimic human perception almost perfectly. For this reason, cinema fulfills its narrative function in a way that is close to reality with this lens system. The narrative in cinema is fulfilled with its own dill. Cinema's original language has evolved in two ways: one is camera movements and the other is an object. The second is the color, light, space, cosmos, music, dialogue, music, etc. that make up the visual. It consists of photographs made of songs. Increasing the camera's motion functions has enabled new language possibilities for cinema. So the camera rejoice technique developed. On the other hand, there is not yet a competent academic study of camera rejoice technique. The camera director is a creative, artistic method of recording a scene, a sequence (division), a movie episode, or an entire film in uninterrupted time and seamless space. This technique is most advanced in contemporary cinema. For this reason, the contemporary cinema language must be evaluated scientifically. Therefore, in order for the cinema language to be understood correctly, it is first necessary to investigate the camera regime technique.

Keyword: camera directing, montage, film language, creativity, artistry.

I. GİRİŞ

Haneke'ye göre; izleyici açısından, hayattaki gerçek varoluşla sinemadaki gösterilen arasında bulunan sınırı saptamak, baştan beri, yani Lumière kardeşlerin ilk film gösteriminden bu yana zordur. Büyüsünün önemli kısmını da zaten bu gerçekten alan sinema (Assheuer, 2013: 182), öncelikle görüntüler aracılığıyla hikâyelerin biçimlendirildiği bir anlatı tekniğidir. Sinema sanatında her anlatı türünde görüldüğü gibi bir öyküsel düzlem (hikâye, senaryo düzlemi), bir de biçimsel düzlem (dil, kurgu biçimi) bulunur.

Filmsel anlatının ortaya çıkabilmesi için; öncelikle anlatılmaya değer, yani izleyici ilgisini çekebilir nitelikte bir serüven, ilk bakışta genel hatlarıyla ortaya koyabilen metin (sinopsis) olması gerekir. Bu sinopsisten filmin hikâyesi/treatmenti, o hikâyeden senaryo oluşturulacaktır. Dolayısıyla anlatılmaya değer hikâye bulunmuşsa; artık esas iş, onun nasıl *biçimle* anlatıya dönüştürüleceğidir.

TİDSAD

Filme alınmaya karar verilen bir hikâye; sinema sanatının biçimsel düzlemini oluşturan kurgu, ışık, kamera hareketleri (dolayısıyla kamera rejisi), efekt, mekân, dekor, müzik, aksesuar, renk, ses, kostüm vb. sinematografik yöntemlerle, yani sinemanın diliyle anlatılacaktır. Evrensel boyutta bir tek sinema dilinden söz edilebilirken, ülkeden ülkeye, ekolden ekole, yönetmenden yönetmene, hatta filmin yapılma amacına göre değişen üsluplar (biçem) gözlenebilmekte. Kılıç (1994: 82) dil konusuna şöyle yaklaşmaktadır: “Görüntünün anlattığı ile anlatımın biçimi kişisel üsluplara ve döneme göre değişmiştir, değişecektir. Değişmeyen görüntünün üstünlüğü, dolayısıyla sinema dilidir. Basitten karmaşığa, somuttan soyuta, düz anlatımdan dolaylı anlatıma, görüntüyle ekranda bir kurgu dünyası yaratma her sanatta kişiseldir.”

Bu kişiselliğin yanında sanatın diline dair kimi sarsılmaz yasalar yok değildir. Sanatçıdan film yapacaksa film dilini, resim yapacaksa resim dilini, şiir yazacaksa şiirsel dili, roman yazacaksa roman dilini ve kurgusunu kullanması beklenir. Goethe'nin, sanatın yanılısına olduğu, bu mekanik idealden herhangi bir sapmanın açıklama gerektirdiği (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 56) doktrininin haklı görülüp doğrulanmış olması da, sanatın evrensel yapısını, ortak paydası kurgu-dilini ortaya koymaktadır.

Dünyanın herhangi bir yerinde üretilmiş, herhangi bir ulusun, herhangi bir yönetmenin filmi, sesi kapatılıp izlendiğinde, geriye kalan saf görüntüler o filmin hikâyesinin aşağı yukarı anlaşılmasına yettiğine göre, evrensel bir sinema dilinin varlığından kuşku duyulamaz. Yönetmenler, evrensel olan bu dil içinde kendi üsluplarını/biçemlerini geliştirirler. Sonuçta kamera rejisi (camera-regié), evrensel sinema dili içinde kendi farkını bir üslup olarak oraya koyar. Burada temel sıkıntı, uzun soluklu çekim (long chot) ile kamera rejisinin teknik ve estetik açılardan karıştırılıyor olmasıdır.

Filmsel anlatı kurulurken; çoğu zaman, kesme noktaları belirli, yani iki kesmeyle sınırlanmış çekimler/planlar bir anlatım bütünlüğü içinde kurgulanmaktadır. İstisnaları hep olmakla beraber; Rus Sineması, Sovyet Biçimci Sineması, Hollywood Endüstri Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Alman Dışavurumcu Sineması, Türk Sineması kısa çekimlerin eklenmelerini tanımlayan tarzda kurgu filmleri örnekleri vermiştir. Film kurgusu yapılırken, dolayısıyla film dili grameri kurulurken yapılan, evrensel zamanın çoğunlukla kısaltılması, bazen uzatılması yoluyla filmsel zamanın yaratılmasıdır. Kamera rejisi film dili tekniğindeyse yapılan çoklukla evrensel zamana eşşüremlili filmsel zamandır.

Konunun daha iyi kavranabilmesi için başta şunu belirtmekte büyük yarar var. Mekânın içinde konum değiştiren nesnenin hareket süresince çerçevede tutularak takip edilmesi kendi başına kamera rejisi olamaz, bu adı üstünde bir *takip çekimidir*. Beğenilen bir panoramik görüntünün sabit kamerayla uzun süre gösterilmesi tekniğini karşılayan fotografik kadraj, kamera rejisi değildir. Objektif ayarıyla oynanıp uzağı yakınlaştırma (zoom-in), yakını uzaklaştırma (zoom-out) yanılısaması bir kamera rejisi değildir. Diyagonal hareketler, dairesel çekimler, aşağıdan yukarı (tilt-up), yukarıdan aşağı (tilt down) çevrinmeler kamera rejisi değildir. Soldan sağa çevrinme (sağa pan), sağdan sola çevrinme (sola pan) hareketleri kendi başına kamera rejisi değildir. Kamera rejisi, kurgusal sahnelerin ya da uzun soluklu çekimlerin tersine; sahneyi, ayrımı, bölümü, hatta ender olarak film-yapı bütünlüğünü sanatsal tarzda, kesintisiz bir biçimde çekebilme tekniğidir. Bu teknikte uzaysal zaman ve filmsel zaman çoğunlukla çakışır.

TİDSAD

Görsel işitsel referanslı ileri sürülen kaynaştırma (*synchresis*) izleyicilerin algılarını göz-ışitimi bütünlüğünde nasıl yönlendirecekse (Chion, 1994: XVIII-5); kesintisiz çekim, dolaşısıyla kesintisiz mekân, kesintisiz zaman birleştirmesi (*kombinasyonu*), yani sonsuz seçenekli kamera hareketiyle elde edilebilir çekimler arasından bir sıra gözetmeksizin yapılan çekim tercihleri, çekim-algı bütünlüğü ve ritmi içindeki kaynaşmayı kamera rejisi yoluyla yaratabilmektedir. Bağlantılı ritim özelinde kesintisiz zamanlar, kesintisiz mekânlar ayrı bir değerler dizisi (paradigma) oluşturmaktadır. Özön (1958: 293), kurgu yoluyla, deyim yerindeyse yeni coğrafya, yeni olay yeri kurulabileceği gerçeğini anımsatırken, filmin cisimleri, doğası, kişileri, düğümleri arasında yeni ilişkiler kurulabileceğinin altını çizer. Kurgu yoluyla düzenleme sanatı olan film-yapı dilinde; *kamera rejisi*, kurgu masasında yapılacak kurgunun kesintisiz bir mekân ve kesintisiz bir zaman bütünlüğü kaygısıyla çekim sırasında yapılmasıdır.

“İki kesme arasındaki görüntü bütünü” olan çekimlerin ardı ardına getirilmesi yoluyla kurulan sahenin, ayrımın (sequance), film bölümünün, daha ileri gidilerek bütün bir filmin, bu sefer bir kere çalıştırılan kameranın durduruluncaya kadar çekim yapması yoluyla bütünlüklü kurulmasıdır. Önemli olan, uzun soluklu film, çekim/long-shot diye tanımlanan biçimdeki bir çekimi elde etmek değil, bunu bir sanatsallık ve estetik görünüm taşıyıcı biçimde yapılmasıdır.

1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlıkları

Çalışmanın sinema dili açısından sınırlıklarını her filmde doğal olarak bulunan *olağan kurgu*, *doğal kurgu* ve kimi sanat filmlerinde sınırlı olarak kullanılan *diyalektik* (yaratıcı veya sanatsal) *kurgu* ile ona seçenek olarak değerlendirilen *kamera rejisi* teknikleri oluşturmuştur. Örneklerin çıkartılacağı filmler için bir sınır konulmamıştır. Dolayısıyla konunun açıklanmasına hizmet eden kurgu ve kamera rejisi örnekleri uygun bulunan filmlerden verilmiştir. Çalışmanın yazılı kaynak sınırını, *kaynakçada* yer alan kitap ve makaleler oluşturmuştur.

OSCAR’da Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü 2013’de *Bir Ayrılık* (A Separation), 2017’de ise *Satıcı* (Salesman) filmiyle İranlı yönetmen Asghar Farhadi’ye verildi. Uluslararası sinema ödülleri en prestijlisi kabul edilen OSCAR, Yabancı Dilde En İyi Film Ödülüne, 2014’de, *Muhteşem Güzellik* (La Grande Belleza) adlı film için İtalyan Yönetmen Paolo Sorrentino layık bulundu. Bu iki yönetmen filmlerini, *çekim + çekim + çekim* biçimindeki kurgu yoluyla üretmişlerdir. Sinemaya ilgi duyanların bir çırpıda anımsayabileceği şu filmler de, Hollywoodvari genelgeçer *düzanlatı* kurguyla yapılmıştır: *Karşılaşma* (Ömer Kavur - 2003), *Bir Zamanlar Amerika* (Once Upon A Time in America, Sergio Leone - 1984), *Hazal* (Ali Özgentürk - 1981). Bu örnekleri, kolaylıkla çoğaltabiliriz: *Salkım Hanım’ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu - 1999), *Serseri Aşıklar* (A Bout de Souffle, Jean-Luc Godard - 1960), *Ateşin Düştüğü Yer* (İsmail Güneş - 2016) filmleri de bu kurgu yöntemiyle kurulmuştur. Bu, bu büyük filmlerin kurgu dillerinde imgesellik, dizemsellik, tartım, ölçümlülük, eğretileme, yaratıcılık olmadığı anlamına gelmez.

Örnek olarak değerlendirilen filmlerin kurgusal sahneleri, içsel sürekliliğinin tamamlandığına yönetmen tarafından karar verilen (ideal bir duruma ve örnek varlığı tanımlayan paradigmatik) çekimlerin kurgulanması yoluyla ortaya çıkartılmıştır. Dolayısıyla gözle görülebilir kesmelerin iziyle sınırlanan bu filmlerin çekimleri, ya “tuğla üstüne tuğla...” anlayışına

TİDSAD

veya diyalektik yasaya, birbirini harekete geçirecek karşıt güçler (tez-antitez) anlayışına bağlı biçimlerde eklenmiştir.

2. Klasik Anlatı Sineması Dili

Sinema filmleri, tek istediğimiz kendimizi kargaşadan (kaos) korumak için bir parçacık düzen sağlamak (Deleuze ve Guttari, 2015: 196) sözünün temelindeki düzen kaygısıyla kurulmakta. Çünkü görüntüler yoluyla anlatılacak olan hikâyenin, estetik bir değer olabilmesi için, belli bir düzen içinde kurulması gerekmektedir. Bu nedenle insan hikâye anlatmaya - dinlemeye meyillidir. Büker'e (2009: 13) göre insan varolduğu günden beri şu gerçek dünyanın benzerini yaratmaya çabalamaktadır. André Bazin'e göre bu tümünden ruhbilimsel bir istekten kaynaklanmaktadır. *Fransız Yeni Dalga Sinemasında* gözlenebilen epizotik (Brechtien) anlatım düşüncesi ayrı tutulursa; ölümsüzlüğün peşindeki insanın, gerçeğin benzerini yaratmasının en gelişkin yolu, kuşkusuz şu hayatı tekrar tekrar üretir gibi, insanın hikâyelerini üreten konvansiyonel sinemadır.

İnsan dilinin çağrıda bulunma biçiminde gerçekleşen ve alıcıya yönelik olan çağrı işlevi, film dili için de geçerlidir. İleti ile alıcı arasındaki ilişkileri tanımlayan dilin çağrı işlevinde ilke olarak, iletişimin amacı alıcıda bir tepki ve davranışında bir değişiklik yaratmaktır. Verilen bir emir o alıcının ya aklına ya da duygusuna seslenebilir (Kıran-Kıran: 2006: 97). Sinema bunu hem hikâye düzleminde hem biçimsel düzlemde gerçekleştirir. Bir şeyin söylenmesi önemlidir ancak nasıl söylendiği daha az önemli değildir. Kamera rejisi, kameranın kayma hareketlerine göre çerçeveye seçilen görüntüyü ağır ağır yerleştirip, sonra da yine ağır ağır çerçeve dışı bırakan ritmik/dizemsel hareketleriyle izlerkitlenin duygularına seslenir. Ses efektlerinin ve müziğin kamera hareketlerine göre kullanılması da bu görüşü desteklemektedir.

İnsanlık, kendi hikâyesini hareketli görüntü üzerinden sımayıp geliştirirken, anlatı sinemasının bu deneyimlemeye sonsuz olanaklar sunduğunu fark etti. Bu olanaklara en çok, kısa çekimler kurgusu yoluyla ulaşıyordu. Bu filmler incelendiğinde, birbirlerinin karşısında uygun duran ölçeklerdeki kısa süreli çekimlerin hareketli fotoğraflara ayrıca hareket kazandırdığı görülür.

İzleyicilere, mekân duygusu ve karakterlerin birbirlerine göre konumlarının bilgisi, bir yandan sürece kısa, öbür yandan amaca hizmet edecek ölçekte çekimlerin kurgusuyla verilebilir. Örneğin, bir salonda karakterler toplantı halinde olsun: Bu sahnenin ilk çekimi, çok özel amaçlar dışında orta genel ölçekte olacaktır. Ardından, konuşan kişinin omuz veya göğüs çekimi, dinleyenlerin aşağı yukarı aynı ölçekte çekimi, vurgulanacak olan nesnelere (saat, yüzük, imza, fotoğraf) çok yakın ölçek çekimleri, bel çekim ölçüğünde ikililer ve tekliler, belki beş altı kişilik grubun bel ve göğüs çekimleri alınacaktır. Kendini toplantıya odaklayamamış dalgın birisinin omuz çekimi işlevsel olacaktır. Toplantıya katılan kişileri gösteren başka bir orta genel çekim, yeniden ikililer, yine tekliler... Sahne duygusunun izleyici kitleye geçmesi, bir yandan mekân ve oyuncuların onların zihninde bütünlenmesi, bir taraftan uzaysal zamanın kısaltılması yoluyla filmsel zamanın kurulması kurgunun eseri olmuştur.

Klasik anlatı sinemasının dili elbette bu kadar basit değil, ancak aynı sahnenin kamera rejisiyle elde edilmiş haliyle kıyaslamak için, örnek bize yeterlidir. Aynı toplantı sahnesi kamera rejisi yoluyla kurulsaydı; orta genel ölçek görüntüyle çekime başlayan kamera gruba yaklaşım yükselirdi. Kamera alçalıp konuşmacıyı karşısına alarak yaklaşacak bir süre göğüs çekimle kalacaktı. Sağa-sola dönerek, konuşmayı dinleyen birine göğüs çekimle odaklanacaktı. Oradan kayma-yaklaşım-uzaklaşım yoluyla film için baştan beri önemli olduğu vurgulanan (aranan) yüzüğün *çok yakın çekim* ölçeğine girecekti. Yüzüğün çekiminden uzaklaşarak ikililer, tekliler halinde, dinleyenleri bulacaktı. Oradan uzaklaşarak beş altı kişilik grubu çerçeveye alacaktı. Çevrinme ya da uygun bir hareketle, orayı terk eden kamera, toplantıya odaklanma sorunu yaşayan yalnız kişiyi kadraja yerleştirecekti. Uzaklaşarak ve çevrinerek tüm toplantıya katılanları gösterip, tekrar ikilileri ve tekrar teklileri alacaktı. Böylece, şu klasik anlatı sinemasının dili kırılmış, başka bir biçim, başka bir üslup geliştirilmiş olacaktı. Bu, yeni bir düzendir.

XIX. yüzyılın biri ressam öbürü şair iki deneyici sanatçısı *düzensizliğin* estetik bir açıklamasını yapmaya çalıştı. Renoir şu savı öne sürdü: “Betimlemenin güzelliği çekiciliğini çeşitliliklerinde bulur. Doğa, düzensizlikten tiksindir. Bundan dolayı düzensizliğe inananlar her türlü kalıplaşmış biçime karşı çıkan sanatçının yaratmadığı bir sanat yapıtı bu isme layık değildir. Düzensizlik! Düzen ve yetkinlik! Bu her zaman uydurma bir yetkinlik! Bu yetkinlik, sanatı yok eder.” Baudelaire ise, güncesine şunları yazmıştır: “Az da olsa biçim bozumuna uğramamış yapı, gerekli çekicilikten yoksundur; düzensizlik yani beklenmedik, umulmadık, şaşırtıcı olan, güzelliğin temel parçası ve özelliğidir (Büker, 1985: 14).”

Dolayısıyla tıpkı bir şair ya da bir romancının belli bir doğal dili kullanırken, bu dilin yapısını bozmadan, onun içerisinden kendisine has şiir söyleme dilini (içdili) ve özgün anlatı yapma üslubunu geliştirmesi gibi her yönetmen de evrensel olan sinema dilinden bir kopma olmaksızın kendi anlatı(m) üslubunu geliştirir. Kamera rejisi tekniğinde daha senaryo aşamasında, bir kopma ya da büyük farklar olduğu sezilir.

Genel geçer sinema dili için geçerli olan Chion’un (1987: 9), “iyi senaryolar kendiliklerinden ortaya çıkmaz. Bunlar genellikle ya belli bir çalışmanın ya da bazı kuralların ürünüdür. Bu kurallara uyulsun ya da uyulmasın, bu kuralların sezinlenmesinin ürünüdür. Bu çalışma biçimi, hatta bu sezgi büyük ölçüde deneyimle, biraz da eğitimle kazanılabilir” biçimindeki görüşü; kamera rejisi tekniğiyle çekilecek filmin daha senaryo çalışmasında sınırsız derecede önemlidir.

2.1. Doğal-Devamlık Kurgusunda Zaman ve Mekân Duygusu

Sinema söz konusu olduğunda akla ilk gelen şey hareket/devinim olmaktadır, çünkü bir açıdan sinema hareketli fotoğraflar sanatıdır. İnsanoğlu beden dilinden sözlü dile, sözlü dilden yazı diline ve oradan görsel dile geçip, dolayısıyla yaşadığı, tasarladığı, düşlerle kurduğu olayları hikâyeleştirirken, hikâye yapısını görsel bir anlatıya dönüştürmenin yollarını bulurken, hareketli fotoğrafları bir düzen, bir dil dizgesi içinde kurgulamıştır. Böylece sinemayı kurgu yoluyla bir anlatıya dönüştürebilmiştir. Sinema sanatı yoluyla bir anlatı kurulumu, Mitry’nin (1965: 450) de belirttiği gibi (aktaran: Adanır), sinemanın gösterdikleri açısından en kesinlikli dil yetisiyle salt ima ettikleri açısından en müphem ya da belirsiz dil yetisi olduğu ayırt edilebilmelidir.

TİDSAD

Bu sistemli dilin en önemli basamağı olan çekimlerin kurgusunda (montajında) çekimler belli bir mantığa, anlayışa, hesaplamaya göre tasarlanır, çekilir ve kurgulanır.

Amerikalı yönetmen David Work Griffith'in 1900'lerin başlarında, çeşitli derecelerdeki uzun, orta, yakın ve genel çekimlere uyguladığı kurgu, yani film görüntü dizimi (grameri) o günlerden beri pek değişmediği halde (Reisz and Miller: 1968: 47) sayısız yönetmen, sayısız üslupla özgün filmlerini üretmişlerdir.

Sinemada kurgu daha treatment veya film hikâyesi aşamasında başlamaktadır. Ardından gelen film öyküsel düzlemi, yani filmin senaryosu dahi kurgusal üründür. Bunun yanında filmin üretiminin her aşamasında kurgu gözlenebilmektedir. Gösterilecek alanın, yani filmsel evrenin dört yandan yatay dikdörtgenler içinde sınırlanması olan çerçevelemede, nesnelerin bir çerçeve içine yerleştirilmesi olan kadrajda, hareketli kameralarla an be an çerçeve veya kadrajların eklenmesinde kurgu vardır. Kurgu, çekimlerin ya da henüz senaryo ve hatta hikâye düzleminde tasarlanan anlatının parçalarının bir arada ve bütünlüklü olarak düzenlenmesi sanatıdır.

Doğada ilginç görüntüler daima olagelmıştır. İlginç, güzel, hoş, korkunç, ender bulunabilecek yapıda, düşsel... Kurgulanmamış, yani insan zihni tarafından tasarlanıp biçim verilmiş hiçbir şeyde sanatsallık aranmaz, çünkü doğa bir bütündür. Hayat ve sanat arasında da üretim açısından paralellik kurulamaz zira hayat kurgulanamaz. Karmaşıklıkla düzenlenmesi çabası açısından böyle bir yakınlığı bilginler daima kurmaya çabalamışlardır. Örneğin evrenin karmaşasından korunmak, kozmosun kaotik akışını uzay-zamansal açıdan biçimlemek, düşüncenin durdurulmuş noktalarına saplanmak, şu evreni bir tek noktadan görüp anlayabilmek, insanın evrimsel süreç boyunca edindiği düşünebilme yetisinin ortaya çıkardığı sonsuz arzu olduğu ileri sürülmektedir. Böylece insan evrenin süreksiz akışının önüne çizgi çekip oradan sonsuz değişkenliği anlayabilmek, nesnellik ve öznelğin sınırlarında görünenleri, duyumlar yoluyla sabitlemek ister. Dağılmış parçaların eklenebilmesi için "tıpkı karmaşadan (kaotik) kendini koruyan varsayımsal bir şemsiye gibi" imge ve düş evreninde üstüne basılacak kimi adacıklar aradığı (Deleuze ve Guatarri, 2015: 197) ise, sanat kurgusuyla karıştırılmaması gereken bir gerçektir. İnsan hem sanatta hem de hayatta bir düzeni kurma, inşa etme peşindedir, ancak hayatın kurgulanması mümkün olamamaktadır. Sanatta kurgu, tıpkı dizem (ritim) gibi, tüm sanatların ortak paydası olmakla kalmaz, onu var etmenin tek yoludur.

Sinemada kurgunun çeşitli yapılma amaç ve biçimi bulunmakla beraber başlıca amaç hikâyeyi ileriye götürecek olayların arasındaki bağlantıları göstermektir. Başka bir amaçsa iki nesne ve iki olay arasındaki benzerliği ya da karşıtlığı vurgulamaktır. Doğal devamlık kurgusunun önemli bir bileşeni, karşılıklı oturan birden çok oyuncuyu birbirinin gözünden görmektir. Özdeşlik kurmayı kolaylaştıran bir yöntem olan aç-karşıaçı çekim/kurgu, bir yandan da oyuncuların objektife bakmasını yasaklayıp, hafif daha açığa baktırma yoluyla; izleyicide "oyuncuyu ben izlemiyorum, gözlemiyorum. Karşısında oturan bakıyor ona. Ben ikisine dışarıdan bakıyorum" duygusu yaratır. Böylece izleyiciye güvenli bir röntgenleme alanı yaratılır.

Özön'ün (1984: 9) vurguladığı gibi bütün sanatların amacı; okuyucuyu, izleyiciyi, dinleyiciyi, etkileyen, insan duygularını çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yöneltir.

bir ürün ortaya koymaktır. Bu yapıt her sanatta başka başka gereçle (sözcük, nota, ses, renk...) gerçekleştirilir.

Sinema kurgusunun esas amacı; gerçek zamana yayılmış bir olayın süresini kısaltarak kısa bir filmsel zaman elde etmektir. Bu nedenle sinemanın temel anlatım ve anlatı dili kurgudur. Kamera bir kez çalıştırılıp kapatılıncaya kadar elde edilen çekimler birbirine eklenirken, kurgulanırken yapılan iş aslında zaman ve mekân kısaltmasıdır. İşte uzaysal zamanda yıllarca sürecek bir olay kurgu sayesinde birkaç saatte anlatılabilmektedir. Böylece filmsel mekân ve zaman duygusu yaratılabilmektedir.

Kahramanın;

-kahvaltı yapıp masadan kalkışı, banyo kapısına ilerleyişi [ÇEKİM 1]: 5 saniye.

-ayna karşısında sakal tıraş olması [ÇEKİM 2]: 5 saniye.

-sokakta yaklaşip uzaklaşması [ÇEKİM 3] 10 saniye.

Filmsel zamanda 20 saniyede geçen olayın uzaysal zamanda ve kamera rejisiyle anlatıldığında bir saatlik bir zaman dilimi gerektireceği açıkça ortadadır. Kurguyla yapılan; 60 dakikayı 20 saniyeye düşürmek ve esasında filmsel yaşantıda 20 saniyelik sürede 60 saniyelik yaşantı sürmüşüz duygusunu izleyici algısında kurmaktır.

Özellikle mekân içindeki açı-karşıaçı tekniğinde ya da iki mekânda geçen olayların birinin, bir ötekinin gösterildiği durumlarda, kamera rejisi tekniği uygun olmayabilir. Mekânların birbirinden uzak olduğu durumlarda, yani kahramanın eviyle ulaşacağı yer kilometrelerce ötedeysen kamera rejisi tekniğini uygulamak zaten mümkün değildir.

Amerikalı yönetmen Edwin Stanton Porter tarafından çekilen *Büyük Tren Soygunu* (1903) adlı on dakikalık filmde bir posta treni soygunu anlatılır. Filmde kasabayı terörize ettikten sonra öldürülen bir çetenin basit, ama heyecanlı hikâyesi paralel kurguyla anlatılmıştır. Kovalamaca sahnelerinin atası sayılan bu filmde Porter, kovalanan-kovalayan kişi arasında gidip gelen çekimleri kronolojik biçimde sıralamak yerine, bir öbür tarafa bir bu tarafa kesmeler yaparak parçaları eşzamanlı sıraladı. Ağlayan, bağırان genç bir kızdan, telgraf operatörünü bağlayan haydutlara, yani birinden öbürüne kesme yaptı. Çekimleri böyle paralel biçimde sıralayıp, izleyicilerde, her iki mekândaki olayların aynı anda olduğu duygusunu yarattı. Bu, film dili için dikkat çekici bir teknik yenilikti (Leish, 1974: 17).

Böyle bir filmsel hikâye kurgusunda çekimlerin istenildiği noktada kesilme olanağı; yönetmen için, film dili ritmini yaratırken ve sette filmi çekerken, büyük bir avantajdır. İki kişinin konuşmasında kameranın onların karşısına kurulup ikisinin aynı çerçeve içinde gösterilmesi, düşük bir ritim duygusu verir, ancak açı karşıaçı konumlara sürekli kesme yapılması filme hız kazandırır. Ayrıca kamera rejisi yoluyla bir sahnenin, bir ayırımın ya da bir film bölümünün örneğin yirmi beş dakika süren çekiminde; on sekizinci dakikada yaşanacak aksaklıkta nedeniyle çekime yeniden sıfır noktasından başlanacaktır. Saniyeler süren çekimlerde yaşanan aksaklık-

larda ise, geriye dönüp çekimi yeniden almak daha kolay olacaktır. Kısa çekimlerde kurguda kullanılmayacak olan birkaç saniyelik çekim için harcanan zaman ve emek azdır. Kamera rejisindeyse bununla kıyaslanmayacak kadar büyük bir emek ve zaman kaybı söz konusudur.

2.2. Diyalektik-Yaratıcı Kurguda Zaman ve Mekân Duygusu

Diyalektik ya da yaratıcı/sanatsal kurgu yoluyla klasik anlatı dilinin bir adım ötesine geçildiği söylenebilir ancak burada bu iki kurgu biçimin birbirini öncelemesi tartışması sorunludur. Çünkü eğer Porter'ın paralel kurgusunun yaratıcı yönü bir yana bırakılırsa, ilk olarak paralel kurguyu da kapsayan klasik anlatı dili, dolayısıyla da devamlık kurgusu yani doğal kurgu ortaya çıkmıştır. Diyalektik kurgu ise, çekimlerin bağlanması sırasındaki yaratıcı süreci, yani kurgu yoluyla sanatsallık yaratma sürecini tanımlar. 1920'lerde altın çağını yaşayan diyalektik kurgunun, günümüz sinemasında kullanılmasına karşın, ortaya çıktığı dönemdeki önemini 1930'larda kaybetmeye başladığı, örnek filmler aracılığıyla gözlenebilmektedir.

Marx, (Kagan, 1993: 223) “mitoloji insanın toplumsal varlığının taşıdığı kimliğin bilinçsiz bir biçimde sanatsal yoldan halkın *imge* (hayal) gücü içine işlenmesidir” der. Bu nedenle en eski masallar ile mythoslar, henüz oluşmakta olan sanatsal imgesel düşüncelerin yapısını taşır. Bu yapı çatışkın gibi görünmekle birlikte aslında diyalektiktir, yani ilkel toplum insanının, nesnel dünyaya yönelik sanatsal bilgisi, bu dünyada insanın kendi bulguladığı şeyden, sanatsal olarak kavradığı nesneden, bu nesneyle ilgili düşüncesini uzaklaştıramıyordu. O doğada işitme, düşünme, konuşma, bilinçli hareket etme gibi insana özgü yetenekleri araştırıp bulur. İnsan canlı olmayanda canlıyı görür. Örneğin o, su tulumbası koluna *turna* (bir kuş) diyerek ahşap kuyu kovası ile kuşu bir tutar. Av dansında hayvan kılığına girer. Yontularda ve mağara resimlerinde hayvanın gövdesi taşandır; taşın yüzü gövdedir, yani devinimsiz olan devinimlidir burada. Hayvan resimlerinin son derece gerçekçi oluşu, bugünkü insanı bile şaşırtır. Oysa bunlar aynı dönemde yapılmış o küçük kadın yontularından biçimsel açıdan temel değişiklikler de gösterir. Zira insan biçiminin orantıları, göze batacak kadar öne çıkarılmıştır.

Diyalektik kurguda çekimlerin eklenmesi, filmsel yaşantı akışının devamlılığını değil, art arda eklenen farklı içerikteki iki çekimin çatışması yoluyla diyalektik süreçte ortaya çıkan üçüncül anlamı, tez x antitez = sentez formülünü gerçekler. Amaçsa, daima anlam yaratmaktır. $A + B = AB$ biçiminde *devamlılığı* değil bir *çatışmayı* temsil eden $(A \times B = X)$ diyalektik kurguda, içerik açısından birbirinden farklı iki çekim çarpışacak biçimde buluşur. Çoğunlukla çok yakın çekimler kullanıldığı için, filmsel mekân izleyicinin zihninde karmaşaya yol açabilir. Bunun için Eisenstein'in “aristokratik kurgu” diye tanımladığı kısa yakın çekimlerin etrafına toplanacağı belirleyici büyük ve uzak çekimdeki mekân en başta gösterilmiş olmaktadır. Böylece öteki kısa yakın çekimlerle yaratılan olay veya anlamın mekânı kafa karıştırıcı olmaktan kurtulmaktadır. Bu duruma belki de bir zihinsel eylem olarak yersiz-yurtsuz bir hale sokma (deteritorialisation) anlayış veya görüşüyle yaklaşılmalıdır.

Zourabichvili (2011: 171) bu olanağı coğrafi yerin (filmsel mekânın) sınırlarının nesnel olarak belirlenmesi değil, değeri daha çok varoluşsal olan, kişinin farklı açılardan, kendi durduğu konumları da görüş alanına alabilen çeşitlikte açılardan dünyayı (bizim içinse diyalektik kurgu yoluyla filmin evrenini) algılamaya ve yorumlamaya çalışmasıdır.

TİDSAD

Sinemanın temelleri, özellikle sesli sinema dönemiyle birlikte imgeler arası ilişki ve imge-söz ilişkisidir. Diyalektik kurgunun çok yaygın olarak kullanıldığı sessiz dönemden sonra sinema, kendini bu olanaklarla anlatmaktadır. Konuşan insanların görüntülerini kayda alıp, onları izleyicilere sunmak kendi başına sinema olamaz. (...) Öyleyse görüntü ve diyalogların art arda sıralanmasından oluşan bir film en ilkel sinematografik anlatım düzeyine sahip bir gösterebilir. Gerçek filmde o basit görüntülerde bulunmayan zaman-mekân uyumu aranır. Sinema sanatı imgeler arası ilişkiler, imge-söz ilişkileridir. Ken Russell'ın *Music Lovers* filminde Çaykovski'nin bir bestesini icra ettiği sırada perdeden o müziği yaratan görüntü ve duygular yansıtılmaktadır. Murau ise, *Şafak* adlı filminde rüzgâr bulutlar, tarladaki kamışlar ve bitkilerin salınımları arasında kurduğu ilişkiyle, film kahramanlarının sahip olduğu ruhsal hali aktarmaktadır (Adanır: 1987: 13-14). Bu içsel kurgu yöntemi, yaratıcı kurgunun başka boyutlarda sürdüğünü göstermektedir.

Sesin sinemaya girmesiyle birlikte, sesle-görüntü eşleniği sayesinde giderek bir endüstri halini alacak olan Hollywood sineması kısa süreli, özellikle omuz ya da göğüs ölçekte çekimlere dayalı hızlı kurguyu yaygınlaştırdı. Bu tarz sinema dili giderek evrensellik kazandığı için de, diyalektik kurgunun yerini almış oldu. *Yağmurdan Önce* (Before The Rain, Milcho Manchevski - 1994), *Gece* (La Notte, Michelangelo Antonioni - 1961), *Ağustos'ta Rapsodi* (Rhapsody in August, Akira Kurosawa- 1994), *Solgun Bir Sarı Gül* (Canan Evcimen İçöz-1996) filmlerinde çekimlerin birbirlerine devamlılık ya da sanatsallık kaygısıyla kurgulandığı kolayca görülebilir.

Diyalektik (yaratıcı, sanatsal) kurgu tekniğinde uygun kavramların bulunmasının ya da filmin yapılandırılmasına sadece kurgu denilmemesinin nedeni, filmin üretilmesinin her aşamasında değişik boyutta kurgu tekniğinin söz konusu olmasıdır. Senaryodaki hikâyeye düzlemi kurgusu ve filmin dilinin ortaya çıkarttığı biçimsel düzlemin kurgusunun birbirinden ayırt edilmesi gerekmektedir. Ki, bilgiler sistematik biçimde ilgililere sunulabilsin. Kamera rejisi dil tekniği de, filmin sette çekildiği süreçlerde anlık imaj eklenmesiyle, dolayısıyla kabaca 'kamerada kurgu' diyebileceğimiz teknikte oluşmaktadır.

3. Kamera Rejisinin Olanığı ve Sinema Dili

Kamera rejisi söz konusu olduğunda, akla ilk gelen, mutlak kamera hareketleridir. Dolayısıyla sürekli değişen çerçevelerle, görünen alan değişir. Çerçevenin şu anki içi bir an sonra çerçevenin dışı, çerçevenin şu anki dışı bir an sonra çerçevenin içi olacaktır. Bu perspektiften baktığımızda, açıktır ki kamera rejisinde, yatay dikdörtgen çerçeveler bir tercih değil, teknik zorunluktur. Fotoğrafçı, ressam, hattat, çalışma evreni olarak seçtiği tuvali dört bir yandan sınırlı olduğu için eserini kadraja oranlı bir biçimde yerleştirmeye dikkat ederken, yönetmen kendine konulmuş sınırları aşmak, çerçevenin dışını görüntü evrenine dâhil etmeye çabalar.

Gelişen ve zenginleşen kamera altlıkları, uygun kameraların ortaya çıkışı, kimi yönetmenlerin yaratıcılıkları sayesinde film dilinin zenginleşmesi kamera rejisi anlatım tekniğinin önünü açmıştır. Kamera rejisi ile takip çekimleri (long shot) kavramlarının birbirine karıştırılması, yanlış kullanılması film tercihi açısından izleyiciyi de yanıltabilmektedir. Gözün doyumuna ulaşmasından sonra; kameranın halen aynı konumda kalması, kayma hareketiyle nesneyi ya da

aksiyonu takip etmemesi ya da kesme yapılmaması, yani fotoğrafçı alışkanlığıyla korunan bu çerçeveye, doğal olarak sıkıcı olacaktır.

Henüz diyalektik kurgunun, yani gelişmiş sinema dilinin ortaya çıktığı dönemlerde Eisenstein tarafından keşfedilen ve çekimlerin salt uzunluğuna bağlı olan metrik kurgu üzerinde bu yüzden uzun uzadıya çalışılmıştır. Çekim parçalarının birbirlerine bağlanması sürecinde gözetilen şu müzik ölçüsü bir yandan da çekimin algılanma sürecini gözetir. Dolayısıyla insana sıkıcı gelen, uzun planlar halini alan takip planları olabilir, kamera rejisi değil. Kamera rejisinin bu tür dille çekilen filmlerin daha sık izlenmesiyle edinilebilecek estetik algı açısından gelişmiş bir göz eğitimi gerektirdiği ise açıktır.

Yönetmenlerin kurduğu düş dünyası hakkındaki kendi duygusu hiçbir zaman filmlerin verdiği imge kadar belirli, açık olmasa da, kavrayışlara katkı yapabilir. İtalyan yönetmen Federico Fellini'nin "sanatçılar sanatlarıyla konuşurlar, ancak herkes yanılabilir" (Samuels, 1992: 8) savı sinema dilinden yönetmenin kendine özgü bakışla çıkardığı 'üslubu' izleyicinin benimseyip benimsememesi, onu kendine yakın bulup bulmaması ve estetik beğeni düzeyinin ona ulaşmasına yetip yetmemesi gibi açılardan bakıldığında haklı görünmektedir.

3.1. Teknoloji Gösterisine Dayalı Kamera Rejisi

Jean Mitry'nin ölçeğini, uzunluğunu ve kameraya alınma açısını sinema dili sözlüğü açısından karmaşık bulduğu *çekim* (plan) kavramının üzerindeki tartışmaların sonuca bağlanmadığı göz önüne alınırsa, *kamera rejisi* düşüncesini kavram haline getirmenin ne kadar güç olduğu kendiliğinden açığa çıkar. Mitry, çekimi/planı tanımlamada tüm sıkıntının, başta Bazin olmak üzere, kimi eleştirmenlerin uydurduğu terminolojik ucubeden (plan-sekans) kaynaklandığını savunmuştur, çünkü Mitry için *plan* teriminin geçerli bir tek tanımı olabilirdi. O da, kamera uzaklıklarına göre yapılan basamaklı tanımdır. *Plan* film kişilerinin belli ölçeklerle çekilmesidir, yani insan bedeninin, ölçeğin tanımlanabileceği bir kısmının çerçeveye yerleştirilmesidir: Baş Çekim, Göğüs Çekim, Bel Çekim, Diz Çekim, Boy Çekim. Mekân söz konusu olduğunda: Mekânın tümüyle (Genel Çekim), belli bir kısmın (Orta Genel Çekim) çerçeveye yerleştirilmesidir. Jean Mitry bunu, sözlüğünde (Dictionnaire du Cinéma – Larousse, 1963) de tanımlamıştır. Kayda alınan iki kesme arasındaki parçaların (çekimlerin) uzunluğu da ortaya apayrı bir açmaz çıkartmaktadır. Hangi uzunluktaki parçalar plan/çekim diye adlandırılacaktır? Bu anlamda, ona göre plan-sekans diye bir şey olamaz, çünkü plan ve sekans, birisi sadece uzaya, öbürü ise zamana ilişkin iki bağdaşmaz kategoriye aittir. (...) Çünkü yanlış adlandırılan plan-sekans; tüm olup bitenlerin, tıpkı kurguda yapılan "bir araya getirme" işlemindeki gibi çekim sırasında, görüntü kaydının sürekliliği içinde yapılmasından ibaretti. Kurgu, çekim anında set içinde eritilmiş, yerini de kamera hareketlerine bırakmıştı (Bonitzer, 2006: 19-20).

Bize göre, *kamera rejisinin* kapsadığı *plan-sekans*a ait sorunlar bu kadar basit değildir. Çünkü *sekans* tek plan halinde çekildiğinde buna *plan-sekans* denilebilir, ancak bir *sahne*, film-sel bir *bölüm*, hatta bütün *film-yapı* kesintisiz ve tek plan halinde çekildiğinde, bunun adlandırılması nasıl olacaktır? Aslında sekans olmayan sahneye, sekans olmayan bölüme, sekans olmayan film-yapıya niçin sekans denilecekti?

Mitry, plan-sekans diyerek kamera rejisini kastederken düşüncelerini şöyle ortaya koymuştur: Plan-sekansta kamera sürekli hareket halindedir. Açılar, görüş açıları sürekli değişir. Yapılansa *ayrı ayrı ele alınan* değişik planları uç uca yapıştırarak kurgulamanın yerine, planlar dizisini *tek kesintisiz hareket içinde*, tek görüntü kaydı süresince oluşturarak, kurguyu sette gerçekleştirir (Bonitzer, 2006: 20).

Mitry'nin yaklaşımı; gösteriye, hatta moda bağlı olarak, kesintisiz uzun soluklu (long-shot) çekimlerle sınırlı kaldığı sürece sorun olmaz. *Plan-sekans* diye kastedilen kamera rejisinde kameranın sürekli hareket halinde olduğu doğru değildir. Örneğin: Kamera sokaklardan geçip penceresiz bir evin içinin görünmesiyle (sabit çerçevede) durur. İki serseri ateş başında tartışmaktadır. Tartışma alevlenir Serseriler ayağa kalkarak itişip kalkışmaya başlar. Biri bıçağıyla diğerini yaralayarak kaçır. Kamera halen hareket etmemiştir. Kamera yere düşen o serseriye yaklaşır (sabit çerçevenin sonu gelmektedir), onun yüzüne yaklaşır (yine sabit kalır). Serserinin yüzü çerçevedeyken, gözleri öldüğü bilgisini verir. (halen sabit olan kamera) ayak sesleri gelince cesetten uzaklaşır. İçeriye giren adamın boy çekiminde durur (kamera yine sabittir). Adam cesedi sürükler uzaklaştırır (kamera takip eder). Kamera çevrinir, sokaktaki kamyoneti bulur (kamera yine sabit kalır). Adam, cesedi kamyonete yükledikten sonra (bu sabit çerçevede) kamyonete biner ve kamyonet sokakta uzaklaşır gider.

Mitry'nin söylediği gibi kamera sürekli hareket halinde değildir ve açılar rastgele değil, amaca göre değişmemektedir. Yapılan *ayrı ayrı ele alınan* değişik planların uç uca yapıştırıldığı doğal kurgu biçiminden farklıdır. Bu çekimler, kurguyu sette yapmanın ötesinde bir sanatsallık taşımaktadır. Zira kamera rejisi tekniğinde bir yaratıcılık vardır.

Bourdieu (1999: 12), sanatın hikâye düzlemi ya da biçimsel düzlemi üzerinden değerlendirilip okunabilir yaklaşımda; iç incelemecilerle dış incelemecilerin ortak noktasının, aynı yanlışa düşmeleri olduğunu savunur. Örneğin, yazınsal dünyanın bizzat kendisi saydığı toplumsal gerçeği unuttuklarını belirtir. Yazın üzerinden geliştirilen iç-dış incelemeye sinema da kolaylıkla dâhil edilebilir. Çünkü şu yazın ve hayat ilişkisi sinema-hayat arasında da kurulabilir.

3.2. Kamera Rejisi Yapmak için Altlıkların Eklentili Kullanılması

Uzun planlarda (long-shot çekimlerde) kamera çoklukla bir tek altlık üzerinde hareket ederken kamera rejisi tekniği söz konusu olduğunda, kesme yapılmadan birkaç kamera altlığı değiştirilebilir.

Örneğin, sokaklardaki aksiyonu dolaşır gelen ve konağın önüne oturan çocuğa yaklaşan (raylı sistemin üzerindeki vinçte gövdesine kamera bağlı olarak dikilen operatör) kamera, çocuğu çerçeveye yerleştirdikten durur; sonra vinç yükselmeye başlar, verandaya gelince steadicam kullanan operatör iner ve verandaya geçer. Orada konuşan karı koca çerçeveye alınır. Adam dışa açılan merdivenden inerken kamera (steadicam) geri çekilir. Tekrar vince binerek adamı takip eder. Adam aşağıda çocuğun elinde tutar. Vinçten inen kameranın üzerine gelirken kamera faytona biner. Baba-oğul faytona biner. Çekim kesintisiz sürer. Faytona hareket alır. Bir süre sonra fabrikanın avlusuna gelir. Faytona durunca kamera (steadicam) iner ve baba-oğul alıp fabrika binasına girerken onları çerçevede tutar. Kamera altlıklarını böyle eklentili kullanan yö-

netmen; görünmeyen kamera arkası teknolojisiyle, görünen estetik kamera rejisi harikası yaratma olanağına sahiptir. Biçimsel düzlem izleyicinin ilgisini daima çeker, ancak bu dilin işlevsel olması gerekir.

Sinema sözlüğünde yerini alması gerektiğini düşündüğümüz *kamera rejisi* kavramı kameranın örnekteki gibi, kimi altlıklar üzerinde, hareket kazanmasıyla birlikte, aslında isimsiz kahraman olarak tartışılmalıdır. André Bazin, *Yurttaş Kane* filmi özelinde “alan derinliği gerçekçiliğin aynı mantığı, dolayısıyla filmin yaratıcısını çekimi (planı) sekansla özdeşlemeye de götürecekti” (Bonitzer, 2006: 15) derken önemli ipuçları vermiştir.

En azından yönetmenlerin bu yöntemle (kamera rejisi yöntemi) çalışması için cesaret verici görüş ve düşüncelerini savunmuştur. Filmin, aslında hiçbir üretilme tarzı bağlamında bir görüntü zinciri olarak görülemeyeceğini söyleyen Bonitzer’in André Bazin tarafından savunulan gerçeği tersyüz ettiği görülmektedir. Bazin’in, uzun soluklu plana yüklediği temel görevin, gerçeği ortaya koyma olarak açıklanabilir. Ki, sanatın gerçeklik evreni ile doğanın/hayatın gerçeğinin çakışması gerekmez.

3.3. Kamera Rejisi ve Dönemden-Döneme Kesintisiz Geçiş

Sahneyi veya daha fazlasını, çekimleri birleştirerek oluşturma yolunda, kurgu ile kamera rejisi yöntemi çoğunlukla sanatsallık ve gerçeklik üzerinden tartışılır. Yönetmenin, kesintisiz çekime dayalı kamera rejisi tarzını, dış dünyadaki veya doğadaki gerçeği çoğaltmayı tasarlayarak tercih ettiği görüşü küllen dayanaksızdır, zira hiçbir sanatçı, dolayısıyla yönetmen *gerçek* olanı aramaz. Onun işi, sanatsal olan bir *gerçeklik* evreni inşa etmektir.

Ünlü ressam Pablo Picasso’nun belirttiği gibi, “sanat ve doğa iki ayrı şeydir” (aktaran: Yılmaz, 2009: 40).

Makalenin giriş kısmında; yılları kapsayan olayların, kamera rejisi yöntemiyle, yani kesintisiz filmsel bir zamanda ve mekânda kurulup anlatılabilir denilmiştir.

Örneğin İstiklal Caddesinin bir kısmı fasatlarla (film için kurulan geçici yapılarla), 1990’ların bezemiyle donatılmış, diğer kısmı ise bugünlerdeki (2017’de) gibi bırakılmış olsun. Filmin kahramanı Fikret, bugünün dekoru/bezemi içindeki kalabalıkta ellili yaşlarda ilerler. Kamera takip eder, yükselir, caddenin 1990’lardaki bezemine geçer. Fikret 1990’ların bezeminde ve dönem kostümlerinin içindeki kalabalıkta (bu sefer yirmili yaşlarında) görünür. Kesme yapılmamıştır. Filmin olay zamanı, çekildiği anki uzaysal zamana eşittir, ama aradan yirmi yedi yıl geçmiştir. Dolayısıyla uzaysal zamanın içinden filmsel zaman, yalnız kurgusal yöntemde değil, kamera rejisi yoluyla da çıkartılabilmektedir.

Kamera rejisinin farklı örneklerine değişik ulusların değişik filmlerinde rastlanmakla beraber; Yunanistanlı yönetmen Theo(doros) Angelopoulos “kamera rejisi” tekniğinin ileri örneklerini ortaya koyabilen önemli yönetmenlerden biridir. Angelopoulos’un *Ağlayan Çayır*, *Ulis’in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, *Avcı*, *Arıcı*, *Puslu Manzaralar* filmleri “kamera rejisi” tekniğinin ustalık dolu örnekleriyle doludur.

3.4. Kamera Rejisi Yoluyla Kurulan Sanatsal Dil

Sinemada kurgu yoluyla, gözle görülen uzaysal bir alan parçalanır, bölünür, ayrıştırılır ve yeni bir coğrafya ya da görsel evren olarak kurulur. Dolayısıyla kurgu yoluyla görüntü evreni farklı ölçekte çekimlerle ve kamera hareketleriyle darmadağın edilmiş olur. Angelopoulos *Ulis'in Bakışı* filminde devasa bir heykelin parçalar halinde (baş, gövde vb.) vinçle bir gemiye yüklenmesi ve iki sevgilinin, limanda buluşması sahnelerini sürekli kamera hareketiyle, yani kamera rejisi tekniğiyle çekmiştir. Bu çekimin başında âşıklar limana doğru yürürler. Arka taraftaki heykelin devasa başı çerçeveye sokulur. Heykelin başı vincin kancasına takılır, yükselmeye başlar. Kamera onunla yükselince, âşıklar çerçeve dışında kalır. Gökyüzünde bir süre ilerleyen heykelin gemiye indirilmesi sırasında konuşarak geminin yanına gelmiş olan âşıklar ön planda yeniden çerçeveye girer.

Bonitzer, her ne kadar “aslında alan-dışının alan-olması diye bir şey söz konusu olamaz, çünkü alan-dışı her zaman kameranın görüş alanı dışında (2007: 17)” görüşünü savunsa da Angelopoulos’un yukarıdaki sekansında da gözlenebileceği gibi, bu görüş birçok açıdan, doğru kabul edilemez. Hareket halindeki kamera gösterdiklerini, yeni görünçlüğe (aksiyon alanına) geçerken çerçeve dışında bıraksa da o alanın görüntüsünün izleri izleyicilerin anlık belleğinde kalır, ardından gelen görünçlükle birleşir ve böylece uzaysal mekân, eksiltmeye (ellipsis) maruz kalmadan, filmsel bir mekân halini alır. Kamera hareketleri çerçeveyi sürekli değiştirdiği için, sinemada çerçevenin dışı, filmin görüntü evrenine dâhil denilebilir. Ayrıca oyuncunun çerçevenin dışından gelen seslere tepki vermesi, bunu başka bir açıdan kanıtlar.

Sinemanın biçimsel düzleminde amaç şaşırtıcı, yenilikçi, deneysel, en nihayet beğenilip insan aklında yer eden bir reji yapmaktır. Filmde seyirlik; anlık sapmalarla ardışık biçimlendirilmiş durağan görüntünün (fotoğrafın), gözün önünden geçmesiyle mümkün olabilmekte. Ardışık fotoğraflar analog sistemde yirmi dört, televizyon ve dijital sistemde yirmi beş tanedir. Sontag (1993: 32), görünenlerin akılda kalış gücünü kendi gözlemlerine dayandırırken, “fotoğraf *akış* değil, gerçek birer zaman dilimi olduğu için hareketli görüntülerden daha uzun süre akılda kalır” demiştir. Şimdi temel sorunsal şudur: Hareketli görüntüler nasıl daha etkili ve daha akılda kalıcı olabilmektedir.

Sinemada kamera rejisi yoluyla yapılmak istenen de, Sontag’ın gerçek zaman diye tanımladığı uzaysal zamandan, ona koşut bir zaman, yani filmsel zaman bulup çıkarmaktır. Uzun soluklu bir olayı ya da hikâyeyi filmsel zamanda anlatabilmek için, kurgunun mutlaka devreye sokulmasının zorunluk olduğu düşüncesi doğru değil. Zira yılları kapsayan bir olay, kamera rejisi yöntemiyle, yani kesintisiz filmsel zamanda ve mekânda kurulup anlatılabilir.

Kamera rejisine bir başka örnek olarak Angelopoulos’un *Ulis'in Bakışı* filminde, İbolev ile X ikilisi, İbolev’in arşivinden çıkar. Saraybosnalı gençlerin kurduğu orkestranın müziği, bu görüntüye eşlenmiş bir biçimde sürer. Her yer ince bir kar tabakasıyla örtülüdür, sokaklarda askerler ve az sayıda halktan insan vardır. Sisler arasında kar atıştırır. Kamera sağa çevrinir, İbolev ve X çerçeve dışı kalır. Kamera yükselir. Bir insan boyu ahşap duvarın öbür tarafında, soğuk ve yağın kara aldırmandan sisler arasında müzik yapan orkestra gösterilir. Ardından çerçeveye karla örtülü çıplak dallar ve kentin silik görüntüsü girer. Kamere ilerler. Biraz ileride

TİDSAD

tiyatro çalışan gençler bir ayrılık oyunu sergilemektedir. Kamera sağa çevrinir; İbolev ile X, Müslümanların cenaze törenine tanık olur. Kamera sağa çevrinir; orada Hıristiyanlar cenaze töreni yapmaktadır. İki mezarlığın arasında yalnızca toprak bir yol vardır. Gençlerin müziği ve tiyatro oyunu ile değişik inançlara sahip insanların yaptığı bu cenaze törenleri karşıtlık oluşturur. İbolev ile X yürür. Kamera onlarla ilerler ve sislerin arasında dans eden gençlerin görüntüsü yeni bir karşıtlık ortaya çıkarır. Böylece savaşla/ölümle eğlencenin (hayatın) iç içe sürdüğü vurgulanır. X'le daha önce babası İbolev'in arşiv binasında karşılaştığı, aralarında anlaşılabilir duygusal bir yakınlaşma yaşanan genç kız da dans eden gençlerle birlikte. Genç kız koşarak babasına sarılır. Sonra X'le dans etmek ister. X çocukça bir mahcubiyetle kıpırdayarak eşlik eder. Kız onun çevresinde biraz buruk bir halde dolanır. X ise "Tanrım, bu bir rüya olmalı! Saray Bosna'da dans ediyorum" der. Birbirlerinin çevresinde dönerler. X acemidir. Sisler arasında silüet halinde birbirlerine sarılarak dans ederler. Bu sırada konuşurlar. Görüntüler sırasında hep kamera rejisi kullanılır.

Sinema kuramcısı ve yönetmen Sergei Mihailoviç Eisenstein (1993: 33) 1968 yılında, çekimin altlıklar üzerine yerleştirilen hareketli kamerayla yapıldığı yeni dönemi, eski dönemin sinemacılığıyla karşılaştırır. "İlk dönem sinemacılığı doğası gereği saldırgan ve duyguyu belirli yönde (özellikle uzak hedefleri sağır eder biçimde) yayılım ateşine tutarak en üst düzeye getirme görevini üstlenmiştir. Buna karşılık ikinci dönem sinemacılığının görevi çok daha karmaşıktır. Onun görevi yeni kavramları veya genel olarak onaylanmış izleyici bilincine ağır ağır, derinlemesine işlemektir. Birinci durumda çabuk, duygusal bir boşalmanın (katharsis) ardında olunmasına karşın yeni sinema sonucunda ne doğrudan ne de çabuk bir anlatım biçimi bulamayacak olan yoğun ve düşündürücü bir süreci içermelidir."

Eisenstein'in bu arzusu günümüzde kamera rejisi yoluyla yerine getirilmektedir. Kavramların iletilmesi ve biçimsel yapısı ilk evrelerini 1960'ların sonlarında gerçekleştiren bu sinema anlayışı daha sonraki yıllarda anlatım dilini yaratıcı hareketlerle oluşturacaktı. Çevrinmele, nesneyi her açıdan göstermeye dayalı, yani biçim yapısının ilk evrelerinde bulunan sinema, giderek sahne aksiyonlarını, daha ileri gidip, sekansları/ayrımları, nihayet film bölümlerini tek plan halinde çekecekti, yani bunları bir kez çalıştırılmış kamerayla çekim anında birbirine bağlamaya başlayacaktı.

Kamera rejisi tekniğinde çoğunlukla geniş çerçeveler kullanılmaktadır; vurgulanmak istenilen varlıklar, oyuncular içinde buldukları çevreyle birlikte gösterilmektedir. Bunun nedeni, oyuncunun nesnelere, öteki karakterlerle, kalabalıkları oluşturacak, resmi tamamlayacak figüranlarla, çevredeki varlıklarla, ağaçlarla, gemilerle, binalarla aynı çerçevede, birlikte ve bütüncül gösterilmesinin önemli olmasıdır. Sahne ya da sekans ancak böyle daha gerçekçi olacaktır.

Berkeley (2003: 11), nesnelere onlara bakan kişinin (göz) konumunca, burası-orası arasındaki uzaklığın kestirilirken algı açısından duruma göre yanılgıya düşülebildiğini gözlemiş, yapılan hesabın duyudan çok, deneyimlere dayanan bir yargı olduğunu fark etmiştir. Berkeley'in gözleminin dayanağı şudur: İnsan, uzaklara bakarken görüş mesafesi boyunca geniş alan (sinema için ise, geniş bir çerçeve) kapladığını deneyimi sayesinde bildiği evler, tarlalar, dere-ler, benzer nesnelere görür. Bunların ötesine bir noktaya yerleştirilmiş nesnelere kendi konumu-

TİDSAD

na göre uzakta olduğu yargısına ve sonucuna varır. Böyle bir çıkarıma varılırken nesnelerin kendi, birbirine göre konumu altlık üzerindeki bir kamerayla bu varlıklara yaklaşılmaması, uzaklaşılması ve geçerken uzakta görülmesi, sinematografik duygu yaratır. Berkeley (2003: 47) ayrıca, akla nesnenin görünür büyüklüğünü sunan gerçek ve doğrudan kavramlar olan duygu ya da algıyla hem orantılı hem bağlantılı oldukları sürece nesnelerin görünür büyüklüğünü belirlemede açı ve doğruları içeren hesaplamaların kullanılabileceğini fark etmiştir. İşte bu hesaplarsa birer öngörü olarak yönetmenin yaratmak istediği duyguyu, algıyı ve estetik beğeniye hesaplamasında işlevsel olabilir.

SONUÇ

Çoklukla uzaktan bakan/gösteren kamera rejisi, anlatı ve dil açısından içe dönüktür. Sezgi ve algıya seslenmektedir. Tüm büyük sanat yapıtlarının dilleri gibi, izleyiciyi belli bir yaratım sürecine çekmektedir Böylece onları filmin geri kalan kısımlarını anımsamaya yöneltmektedir. Sahneler, hatta sekanslar arasında bağlantılar kurmaya; “öyle olmuştu, şimdi böyle olduğuna göre, ikisi arasında şu bağlantılar ortaya çıkmakta, anlam şuna dönüşmektedir” çıkarımında bulunmaya çağırmaktadır. Yani soyutlamadaki gibi görülen nesnelerin engellediği şeye, gizli anlama ulaşılmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmayla; kamera hareketlerinin, izleyici zihin ve algısında bir karşılığı olduğunun ortaya konulması amaçlanmıştır; altlıklar sayesinde yapılan kesintisiz çekimlerin (yaratıcılık taşıyan *kamera rejisinin*) özellikle Theo Angelopoulos tarafından ne maksatla yapıldığı ortaya konulmuştur.

Sanatsallığı yanında bir bilgi aktarma ve mesaj verme aracı da olan sinemanın duyguları nasıl harekete geçirdiği, bu becerisinde sinema dilinin öteki etkenleri yanında kamera hareketlerinin etkisinin ne olduğu, çeşitli film ve görüşlerle ortaya konulduğu için bu çalışmanın yöntemi gözlem ve araştırmaya dayalı olmuştur.

Çalışmanın bulgusu, “kamera rejisi yöntemi” olmuştur. Sinema dilini oluşturan renk, kostüm-aksesuar, atmosfer, mekân, ışık gibi öğelerden biri kurgudur. Bu dili insan dilinin kurallara bağlı olan sözdizim düzeyine, sanatların ortak paydası ve en temelde bir çekimi başka çekiğe ekleme olan kurgu tekniği ulaştırabilmektedir. Kamera rejisi zaten basit anlamda, çekim sırasında yapılan kurgudur.

Sinema dilinin görüntü dizimi - insan dilinin sözdizimi arasında koşutluk var. Bu, Amerika’da David Wark Griffith tarafından 1910’lu yıllarda fark edildi. 1920’lerde SSCB’de Vsevolod Pudovkin, Sergei Mihailovic Eisenstein, Lev Kuleshov, Dziga Vertov bu dili, kurgu çalışmalarlarıyla ileri taşıdılar. Görüntü dizimi olan dili, insan dilinin gramer yapısı perspektifinde anlatı aracı seviyesine yükseltildi.

Özün korunması koşuluyla, her sanatın dili değişebilir. Sanatların ortak paydası kurgu *kamera rejisi* (yaratıcı *kesintisiz çekim*) sayesinde değişir. Bu dili ileri götürürse kamera hareketleri, kamera rejisi (çekim sürecinde kamera içinde kurgu) olmuştur. Böylece hareket, sinemasal estetiğin, dizemin, ulaşılan şiirselliğin yaratılmasını da sağlamıştır.

Filmler hareket/devinim temeli üzerine kurulur. Hareketler; kesme, oyuncu davranışı, objektif ayarı, ses ve görüntü efektleri, kameranın kaydırılması yoluyla sağlanır. Gerçek ve hakikat duygusu, kesintisiz zaman, kesintisiz bir mekân kurma yoluyla daha kolay sağlanabildiği için, sinema “hareket” üzerine kurulu bir sanattır. Sonuç olarak sinema sanatı üzerine yapılan çalışmalar araştırıldığı zaman, *Kamera Rejisi ve Sinemada Hareketli Kameraların Algılamaya Etkisi* üzerine yapılan bu çalışmanın son derece orijinal olduğu görülecektir.

KAYNAKLAR

- Adanır, Oğuz. (1987). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İzmir. Kitle Yayıncılık.
- Assheuer, Thomas. (2013). *Yakın Plan Haneke*. (Çev.: Nazlı PAKKAN). İstanbul. Agora Kitap.
- Berkeley, George. (2003). *Yeni Bir Algı Teorisi*. (Çev.: Ertuğ ERGÜN). Ankara. Yeryüzü Yay.
- Büker, Seçil. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bonitzer, Pascal. (2007). *Bakış ve Ses*. İstanbul. Metis Yayınları.
- Bonitzer, Pascal. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İstanbul. Metis Yayınları.
- Bourdieu, Pierre. (1999). *Sanatın Kuralları*. (Çeviren: Necmettin Kâmil Sevil). İstanbul. YKY.
- Büker, Seçil. (2009). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul. Hayalbaz Kitap.
- Chion, Michel. (1992). *Bir Senaryo Yazmak*. (Çev.: Nedret TANYOLAÇ). İstanbul. Afa Yay.
- Chion, Michel. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, USA.
- Deleuze, Gilles ve Felix GUTTARI. (2015). *Felsefe Nedir?* (Çev.: Turhan ILGAZ). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eisenstein, Sergey M.. (1993). *Sinema Sanatı*. (Çev.: Nilgün ŞARMAN). İstanbul. Payel Yay.
- Genç, Adem ve Ahmet SİPAHİOĞLU. (1990). *Görsel Algılama*. -Sanatta Yaratıcı Süreç. İzmir. Sergi yayınevi.
- Kagan, Moisses. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kılıç, Levend. (1994). *Görüntü Estetiği*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe (Eziler) KIRAN. (2006). *Dilbilime Giriş*. Ankara. Seçkin Yayınları.
- Leish, Kenneth W. (1974). *Cinema*. Verona, Italy: Printed and Bound by Mondadori.
- Mitry, Jean. (1965). *Esthetique et Psychologie du Cinema - Vol II*. Paris: Editions Universitaires.
- Özön, Nijat. (1984). *100 Soruda Sinema*. İstanbul. Gerçek Yayınları.
- Özön, Nijat. (1968). *Sinema: Kuramları - Estetiği*. Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi (Sinema Özel Sayısı).
- Reisz, Karel and Gavin MILLER. (1968). *Film Editing*. London and New York: Focal Press.

- Samuels, Charles Thomas. (1992). ANTONIONI, TRUFFAUT, FELLINI, BERGMAN Sinemasını Anlatıyor. (Çeviren: Kadir YERCİ). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Usontag, Suzan. (1993). Fotoğraf Üzerine. (Çeviren: Reha AKÇAKAYA). İstanbul: Altın Kitap
- Yılmaz, Mehmet. (2009). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler. Ankara. Ütopya Yayınları.
- Zourabichvili, François. (2011). Deleuze Sözlüğü. (Çeviren: Aziz Ufuk KILIÇ). İstanbul. Sel yayınları.