

**T.C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**KISA METRAJLI FİLMLERDE BİR ANLAM**  
**AKTARMA ARACI OLARAK MEKAN KULLANIMI**

**HAZIRLAYAN (HANDE TEZCAN AYDIN)**

**DANIŞMAN**  
**DR. ÖĞR. ÜYESİ AYTAÇ ÖZMUTLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ORDU 2019**

## ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Kısa Metrajlı Filmlerde Bir Anlam Aktarma Aracı Olarak Mekan Kullanımı” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaktan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

29/07/2019




Hande TEZCAN AYDIN

14530600002



## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Hande TEZCAN AYDIN'ın hazırladığı "Kısa Metrajlı Filmlerde Bir Anlam Aktarım Aracı Olarak Mekan Kullanımı" başlıklı tez 28/06/2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan	: Dr.Öğr.Üyesi Aytaç ÖZMUTLU (Danışman)	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri	: Prof.Dr.Ata Yakup KAPTAN	Ondokuzmayıs Üni.	
	: Prof.Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	

ONAY  
  
29 / 07 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V. 

## ÖNSÖZ

Tüm çalışmam boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren, desteğini hiç bir zaman esirgemeyen danışman hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Aytaç ÖZMUTLU'ya teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimim boyunca desteğini üzerimde hissettiğim hocam sayın Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN'a teşekkürlerimi sunarım. Değerli yönlendirmeleriyle çalışmamın doğru bir eksene oturmasına destek olan hocam sayın Araş. Gör. Dr. Emel BAYRAK ÖZMUTLU'ya teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam boyunca yardımlarını ve desteğini benden esirgemeyen değerli arkadaşım Müge Darı MUTLU'ya;

Hayatımın her alanında sevgi ve desteklerini hissettiğim canım aileme;

Hoşgörü ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili eşime teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Hande TEZCAN AYDIN

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	vi
TABLolar DİZİNİ .....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
PROBLEM.....	1
AMAÇ.....	2
ÖNEM.....	2
VARSAYIMLAR.....	3
SINIRLILIKLAR.....	3
YÖNTEM .....	3
Araştırmanın Modeli .....	3
Çalışma Grubu.....	3
Verilerin Toplanması ve Analizi.....	4
Kodlayıcı Güvenilirliği.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
1. SİNEMA VE MİMARLIK İLİŞKİSİ.....	7
1.1. DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM.....	7
1.2. DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM İLE MİMARLIK .....	8
1.3. MİMARLIK- SİNEMA ETKİLEŞİMİ VE TARİHSEL SÜRECİ	8
1.3.1. Mekan Kavramı.....	11
1.3.2. Çeşitli Sanat Dallarında Mekan Kavramı.....	13
1.3.3. Sinemada Mekan .....	14

1.3.4. Sinemada Mekanın Oluşturulması .....	16
1.3.4.1. Mevcut Mekanın Kullanımı .....	17
1.3.4.2. Kurgusal Mekanın Yaratılması .....	18
1.3.5. Sinemada Mimari Mekan Tanımları .....	20
<b>İKİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>23</b>
<b>2. KISA FİLM.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1. KISA FİLM.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2. KISA FİLM TARİHİ .....</b>	<b>24</b>
<b>2.3. TÜRKİYE KISA FİLM TARİHİ .....</b>	<b>26</b>
<b>2.4. KISA FİLM TÜRLERİ.....</b>	<b>28</b>
2.4.1. Kurmaca Film.....	29
2.4.2. Belgesel Film.....	30
2.4.3. Deneysel Film.....	30
2.4.4. Animasyon Film.....	31
2.4.5.Reklam-Tanıtım Filmi.....	32
2.4.6. Video Klip .....	33
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>34</b>
<b>3. CHRISTIAN METZ'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME</b>	
<b>YÖNTEMİ .....</b>	<b>34</b>
<b>3.1. GÖSTERGE.....</b>	<b>34</b>
<b>3.2. GÖSTERGEBİLİM .....</b>	<b>35</b>
<b>3.3. GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ .....</b>	<b>37</b>
3.3.1. Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi .....	38
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>43</b>
<b>4. BULGULAR VE YORUMLAR.....</b>	<b>43</b>
<b>4.1. "TOZ".....</b>	<b>43</b>
4.1.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge): .....	43
4.1.2. Fonetik Ses (Diyalog):.....	49
4.1.3. Müzikal Ses (Müzik):.....	51
4.1.4. Grafik Malzeme:.....	51

4.1.5. Gürültü (Efekt): .....	52
4.1.6. “Toz” Filmine Ait elde edilen Bulgular .....	52
<b>4.2. “BUHAR” .....</b>	<b>53</b>
4.2.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge): .....	59
4.2.2. Fonetik Ses (Diyalog):.....	61
4.2.3. Müzikal Ses (Müzik):.....	61
4.2.4. Grafik Malzeme:.....	61
4.2.5. Gürültü (Efekt): .....	61
4.2.6. “Buhar” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular .....	62
<b>4.3. “PATİKA” .....</b>	<b>63</b>
4.3.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge): .....	63
4.3.2. Fonetik Ses (Diyalog):.....	72
4.3.3. Müzikal Ses (Müzik):.....	74
4.3.4. Grafik Malzeme:.....	75
4.3.5. Gürültü(Efekt): .....	75
4.3.6. “Patika” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular .....	76
<b>4.4. “ASFALT” .....</b>	<b>77</b>
4.4.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge): .....	77
4.4.2. Fonetik Ses (Diyalog):.....	85
4.4.3. Müzikal Ses(Müzik):.....	86
4.4.4. Grafik Malzeme:.....	86
4.4.5. Gürültü (Efekt): .....	86
4.4.6. “Asfalt” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular .....	87
<b>ANALİZ EDİLEN FİLM KÜNYELERİ VE ÖYKÜLERİ.....</b>	<b>89</b>
<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>	<b>92</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>95</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>100</b>

## ÖZET

### Kısa Metrajlı Filmlerde Bir Anlam Aktarma Aracı Olarak Mekan Kullanımı

İnsanoğlu, varoluşundan itibaren yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışmıştır. İnsanı diğer canlılardan ayıran zihinsel yapısı, bu çabayı açıklamaktadır. İnsanoğlu; nesnelere, imgeleri ve olguları kültürel birikimine bağlı olarak algılamaktadır. Algıladıkları arasında ilişkilendirme yaparak zihinsel gücüyle belli kavramları oluşturmaktadır. Dolayısıyla oluşturduğu kavramlarla ve onları çağrıştıran göstergelerle belli anlamlara ulaşmaktadır. Göstergeler toplumsal iletişimin bir parçasıdır.

İnsanoğlu zaman içinde düşünebilme ve yorumlayabilme yeteneğini, sanata ve bilime yöneltmiştir. Toplumsal kültürün bir parçası niteliğinde olan sinema, insanoğlunun anlam arayışına imkan sağlayan sanat dallarından biri olmuştur. Sinemanın görsel ve işitsel özellikleri anlaşılabilirliğini artırmaktadır. Yapısı gereği bir çok kod ve göstergeyi bünyesinde barındıran sinemada yönetmen, filmin anlamını oluşturabilmek için belli kodlardan ve göstergelerden yararlanmak durumundadır. Sinema göstergebilimi ise; işte bu kod ve göstergelerin aslında neyi aktarmak istediğini çözümleyerek filmin anlaşılabilirliğine katkıda bulunmaktadır.

Sinema sanatında anlatılmak istenen duygu ve düşünceler görüntü öğeleri aracılığıyla izleyiciye aktarılmakta, mimari mekan da bu görsel öğelerin en önemlisi olarak sinema dilinin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Gelişen zamanla disiplinlerarası yaklaşım aracılığıyla farklı disiplinler etkileşim haline girerek, kendi alanlarına ait çözüm ve yöntemleri diğer alanlarda da kullanarak her iki alana da katkı sağlar hale gelmiştir. Mimarlık ve sinema sanat dallarının da temel öğelerinin mekan kavramı olması bakımından etkileşimleri kaçınılmaz olmuştur. Mimarlık ve sinema, sinemanın varoluşuyla birlikte gelişen dünya ve kültürle paralel olarak, farklı bakış açıları ve ele alışlarla birbirlerinden etkilenmişlerdir. Mimarlık sinemanın görsel gücünden, mekansal tasarım alternatiflerinden ve gerçekliğinden yararlanırken; sinema, mimarlığı sinemasal anlama katkıda bulunan bir araç olarak kullanmaktadır.

Bu çalışmada, mimarlık ve sinemada mekan kavramını genel olarak incelemenin dışında, sinemadan bağımsız düşünülemez bir tür olan kısa filmler üzerinde çalışılmıştır. Bir öyküyü ya da olay kurgusunu kısa zamanda izleyiciye aktarmak durumunda olan kısa filmler, bu durumlarından dolayı kullandığı süreler daha yoğun anlamlar yüklemek zorundadırlar. Dolayısıyla filme ait her öğe daha fazla önem kazanmaktadır. Filmlerde en temel görsel öğe olan mekan kavramı da bunların başında gelmektedir. Bu çalışmada, literatür araştırması ile örnek olarak seçilen, Türkiye’de yapılan önemli festivallerde ödül almış dört adet kısa metrajlı film, Christian Metz’in göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak analize tabi tutulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** sinema, mimarlık, mekan, kısa film, göstergebilim

## ABSTRACT

### Use Of Space As a Meaning Tool In Short Films

Mankind has tried to understand the world it has lived since its existence. The mental structure that separates human beings from other creatures explains this effort. Mankind comprehend objects, images and phenomenon with their cultural accumulation. By associating between perceptions, they form certain concepts with their mental power. Therefore, it reaches certain meanings with the concepts it creates and the indicators that evoke them. Indicators are part of social communication.

Mankind has directed the ability to think and interpret over time to art and science. Cinema, which is a part of social culture, has become one of the branches of art that enables mankind to seek meaning. The visual and auditory features of cinema increase its intelligibility. In order to create the meaning of the film, the director has to take advantage of certain codes and indicators. Cinema semiotics, by analyzing what these codes and indicators actually want to convey, contributes to the intelligibility of the film.

In the art of cinema, the feelings and thoughts that are wanted to be told are transferred to the audience through the visual elements, and the architectural space contributes to the formation of the language of cinema as the most important of these visual elements. In developing time, it has become interplay between different disciplines through interdisciplinary approach, and it has become a contribution to both fields by using solutions and methods of its own fields in other fields. The fact that the main elements are space has made the interaction of the branches of cinema and architecture art inevitable. Architecture and cinema in parallel with the existence of cinema, are influenced by each other with different perspectives and approaches in line with the developing world and cultures. While architecture uses the visual power of cinema, spatial design alternatives and reality, cinema uses architecture as a means of making cinematic sense.

In this study, apart from generally examining the concept of space in architecture and cinema, it has been studied on short films which are not considered independent of cinema. Short films which have to pass a story or fiction to the audience in a short time have to load more intense meanings to the times they use because of this situation. Therefore, each element of the film becomes more important. The concept of space, which is the most basic visual element in movies, is also one of the leading ones. In this study, four short feature films, which awarded at important festivals in Turkey, which are selected as an example by literature research, were analyzed using Christian Metz's semiotic analysis method.

**Key words:** *cinema, architecture, space, short film, semiotics*

## KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

<b>Akt.</b>	: Aktaran
<b>Ed.</b>	: Editör
<b>Ltd.</b>	: Limited
<b>m.</b>	: metre
<b>mm.</b>	: milimetre
<b>s.</b>	: sayfa
<b>TDK.</b>	: Türk Dil Kurumu



## TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: Çalışma Grubu Kapsamına Alınan Filmler .....	4
Tablo 2: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 1).....	44
Tablo 3: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 2).....	45
Tablo 4: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 3).....	46
Tablo 5: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 4).....	47
Tablo 6: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 5).....	48
Tablo 7: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 6).....	48
Tablo 8: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 7).....	50
Tablo 9: "Toz" (Gösteren- Gösterilen 8).....	50
Tablo 10: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 1) .....	55
Tablo 11: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 2) .....	55
Tablo 12: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 3) .....	56
Tablo 13: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 4) .....	57
Tablo 14: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 5) .....	58
Tablo 15: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 6) .....	59
Tablo 16: "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 7) .....	59
Tablo 17: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 1).....	64
Tablo 18: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 2).....	65
Tablo 19: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 3).....	66
Tablo 20: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 4).....	66
Tablo 21: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 5).....	67
Tablo 22: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 6).....	68
Tablo 23: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 7).....	68
Tablo 24: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 8).....	69
Tablo 25: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 9).....	69
Tablo 26: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 10).....	70
Tablo 27: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 11).....	71
Tablo 28: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 12).....	71
Tablo 29: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 13).....	72
Tablo 30: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 14).....	73
Tablo 31: "Patika" (Gösteren- Gösterilen 15).....	73
Tablo 32: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 1) .....	78
Tablo 33: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 2) .....	79
Tablo 34: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 3) .....	80
Tablo 35: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 4) .....	80
Tablo 36: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 5) .....	82
Tablo 37: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 6) .....	82
Tablo 38: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 7) .....	83
Tablo 39: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 8) .....	85
Tablo 40: "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 9) .....	85

## ŞEKİLLER DİZİNİ

<i>Şekil 1.</i> Mekan kavramına ait kuramsal şema (Yücel, 1981).....	12
<i>Şekil 2.</i> Sinemada Kullanılan Mekanlar.....	17
<i>Şekil 3.</i> Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümlemede Kullandığı Değişkenler.....	39
<i>Şekil 4.</i> Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümlemede Kullandığı Kodlar...	41

## GÖRSELLER DİZİNİ

<i>Görsel 1.</i> "Terminal" (Url-1).....	17
<i>Görsel 2.</i> "Terminal" (Url-2).....	18
<i>Görsel 3.</i> "Metropolis" (Url-3).....	19
<i>Görsel 4.</i> "Batman City" (Url-4).....	20
<i>Görsel 5.</i> "L'arrive d'un Train" (Url-5) .....	25
<i>Görsel 6.</i> "Sortie de l'Usine Lumiere a lyon" (Url-6) .....	26
<i>Görsel 7.</i> "Bican Efendi Güldürüleri" (Url-7).....	27
<i>Görsel 8.</i> "Bican Efendi Güldürüleri" (Url-8).....	27
<i>Görsel 9.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 1) .....	44
<i>Görsel 10.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 2) .....	45
<i>Görsel 11.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 3) .....	45
<i>Görsel 12.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 3) .....	46
<i>Görsel 13.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 4) .....	46
<i>Görsel 14.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 4) .....	47
<i>Görsel 15.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 5) .....	47
<i>Görsel 16.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 6) .....	48
<i>Görsel 17.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7) .....	49
<i>Görsel 18.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7) .....	49
<i>Görsel 19.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7) .....	49
<i>Görsel 20.</i> "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 8) .....	50
<i>Görsel 21.</i> "Toz Grafik Malzeme" .....	51
<i>Görsel 22.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 1).....	54
<i>Görsel 23.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 1).....	54
<i>Görsel 24.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 2).....	55
<i>Görsel 25.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 3).....	56
<i>Görsel 26.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 4).....	56
<i>Görsel 27.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 4).....	57
<i>Görsel 28.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 5).....	58
<i>Görsel 29.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 5).....	58
<i>Görsel 30.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 6).....	59
<i>Görsel 31.</i> "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 7).....	59
<i>Görsel 32.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 1) .....	64
<i>Görsel 33.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 2) .....	65
<i>Görsel 34.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 3) .....	65
<i>Görsel 35.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 4) .....	66
<i>Görsel 36.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 5) .....	67
<i>Görsel 37.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 6) .....	67
<i>Görsel 38.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 7) .....	68
<i>Görsel 39.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 8) .....	69
<i>Görsel 40.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 9) .....	69
<i>Görsel 41.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 10) .....	70
<i>Görsel 42.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 11) .....	70
<i>Görsel 43.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 12).....	71
<i>Görsel 44.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 13) .....	72
<i>Görsel 45.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 14) .....	72
<i>Görsel 46.</i> "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 15) .....	73
<i>Görsel 47.</i> "Patika Grafik Malzeme" .....	75
<i>Görsel 48.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 1).....	78

<i>Görsel 49.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 2).....	78
<i>Görsel 50.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 3) .....	79
<i>Görsel 51.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 4).....	79
<i>Görsel 52.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5).....	80
<i>Görsel 53.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5).....	81
<i>Görsel 54.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5) .....	81
<i>Görsel 55.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5).....	81
<i>Görsel 56.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 6).....	82
<i>Görsel 57.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 7).....	83
<i>Görsel 58.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8).....	83
<i>Görsel 59.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8).....	84
<i>Görsel 60.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8).....	84
<i>Görsel 61.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8).....	84
<i>Görsel 62.</i> "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 9).....	85
<i>Görsel 63.</i> "Asfalt Grafik Malzeme".....	86

# GİRİŞ

## PROBLEM

Mekan kavramının varoluğu, insanın varoluğuna dayanmaktadır. Mekanlar, insanların diğer canlıların ötesinde, düşünme yeteneği sayesinde zihinsel olarak da biçimlendirebildiği alanlardır. Mekan; varoluğuunun yanında, insanın zihinsel ayrıcalığının başka bir dışavurumu olan sanat ile de anlamlı hale gelmektedir. Bir çok sanat dalı mekana gereksinim duymaktadır.

Doğrudan yaşamla ilişkili olan mimarlık sanatı, mekan kavramıyla en ilişkili olan disiplindir. Mimarlık, yaşanan, deneyimlenen mekanı temsil etmektedir. Yaşam şekillerine göre insanların beklentileri ve ihtiyaçları doğrultusunda mekanlar oluşturmayı amaçlamaktadır.

Yaşanan mekan deneyimini aktaran bir diğer sanat dalı da sinemadır. Sinema sanatı, yaşamın içinden hikayeleri izleyiciye yeniden yorumlayarak aktarmaktadır. Sinemada hikayelerin anlatılabilmesi için olayların geçtiği mekanlara gereksinim vardır. Film çerçevesinin tanımlandığı alan, içerisinde mimari yapı elemanları barındırmasa bile, seyirciye aktardıklarıyla mekan algısı oluşturur(Ertem, 2010).

Her iki sanat dalının da mekanı ana öğe olarak kullanması, karşılıklı etkileşimlerini kaçınılmaz hale getirmektedir. Her sinema filmi, mimari bir sunum içermektedir. Sinema, hayal edilen bir düşünce nin somut hale getirilmesi fikrinden yola çıkmaktadır. Bu nedenle, filmde seçilen, yaratılan mekan ve aktarılan hikaye önem kazanmaktadır. Sinema sanatı aktarmak istediği hikayeyi görüntüler aracılığıyla aktarmaktadır. Filmler, içerdiği görüntü öğeleriyle belli bir anlam oluşturmaktadır. Mimari mekan da bu görüntü öğelerinin başında yer almaktadır. Dolayısıyla, mimarlığın sinemaya görsel ve zihinsel anlamda katkı sağladığı söylenebilmektedir. Sinemada bir anlatım dili haline gelen mekan kavramının, sinematografik yöntemlerle yeniden yorumlanarak sunulması mimari mekan tasarımlarının oluşumunda kullanılacak bir veri haline gelmesini sağlamıştır.

Sinemada kullanılan mekan, herhangi bir mimari yapının olmadığı sahnelerde bile, görüntü çerçevesinde yaşamdan sahneler aktarırken, izleyicinin duyumsamalarıyla anlam kazanabilmektedir. Sinemasal mekan oluşumunda,

mimari mekan unsurları kullanılmasının yanında sinematografik teknikler de kullanılarak gerçeklik etkisi güçlendirilirken mekansal anlamın genişlemesi de sağlanmaktadır.

Tüm görsel ve edebi sanatları araştıma konusu edinen göstergebilimin önemli uygulama alanlarından birisi de hiç kuşkusuz çeşitli görüntüsel ve dilsel öğeleriyle var olan sinemadır. Sinemada mekan ögesi, anlatılan hikayenin görsel ifadesini desteklemek açısından önemlidir. Bu aynı zamanda hikayenin anlamsal katmanlarının mekan üzerinden görsel olarak yapılandırılması anlamına da gelmektedir. Gösterge, en basit anlamıyla “herhangi bir şeyin yerini tutan şey” şeklinde tanımlanabilir(Erkman,1987). Sinemasal anlama katkıda bulunan görsel öğelerin tümü gösteren ve gösterilen ilişkisiyle ele alınabilmektedir.

Bu çalışmada, sinema ve mimarlık etkileşim alanında Türkiye’de yapılan festivallerde ödül almış kısa filmlerdeki mekan kavramı, Christian Metz’in göstergebilimsel analizi kapsamında incelenmiştir. Mekan kavramının, sinemada bir anlam aktarma aracı olarak önemi ortaya koyulmaktadır. Bu araştırmada, yukarıda ifade edilen problem durum temelinde aşağıdaki araştırma problemine cevap aranmıştır.

“Sinemada bir anlam aktarma aracı olarak mekan kullanımı, Christian Metz’in göstergebilimsel çözümleme yöntemi temelinde nasıl bir görüme sahiptir?”

## **AMAÇ**

Çalışma, sinema ve mimarlık arasındaki etkileşim alanına odaklanacak olup, mekan kavramının kısa filmlerde ne ölçüde estetik bir öge olduğı ve kısa filmlerin bir anlatım aracı olarak mekanı nasıl ve ne kadar kullandığı konularını irdelemeyi amaçlamaktadır.

## **ÖNEM**

Bu çalışma mimarlık-sinema ilişkisini, birbirleriyle etkileşimleri bağlamında içermekte olup, sinema ve mimari mekan tanımları ve birbirlerine olan katkıları üzerinden her iki sanat dalına da katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bunun yanında, sinema sanatının göstergebilimle olan ilişkisinin

incelenmesi, sinemada mekanın anlam aktarma aracı olarak temel öge olduğunu doğrulamaya katkıda bulunacaktır.

## **VARSAYIMLAR**

Bu araştırmada; mekan kavramının mimarlık ve sinema sanat dallarının her ikisi için de temel öge olduğu ve birbirleriyle etkileşimleri bakımından incelenmesinin gerekli olduğu varsayımından hareket edilmiştir.

## **SINIRLILIKLAR**

Türkiye’de yapılan en az on yıllık geçmişi olan film festivallerinde ödül almış dört adet kurmaca kısa metrajlı film, tezin araştırma örneklemini oluşturmaktadır. Filmler kronolojik sıra ile gösterebilimsel çözümleme perspektifinden analize tabi tutulmuştur.

Çalışmada ele alınan filmler, Türkiye’de yapılan, devamlılığa sahip film festivallerinde dereceye girmiş olmaları ortak paydası içinde ve tür olarak tümünün kurmaca kısa metrajlı film olması bakımından bir bütün olarak kabul edilmiş, diğer konu ve ögeler araştırma dışında bırakılmıştır.

## **YÖNTEM**

### **Araştırmanın Modeli**

Araştırmada, nitel araştırma modeli içerisinde yer alan döküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Dökümanlar, nitel araştırma çalışmaları için önemli bilgi kaynaklarıdır. Bilgi toplama yöntemi olarak kullanılan doküman inceleme yöntemi, (1) dokümanlara ulaşma, (2) orjinalliği kontrol etme, (3) dokümanları anlama, (4) verileri analiz etme ve (5) veriyi kullanma şeklinde yapılmıştır(Forsters’tan aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.193).

Nitel araştırmalarda, üzerinde çalışılan araştırma problemiyle yakından ilişkili yazılı, görsel materyal ve malzemelerin araştırmaya dahil edilmesi araştırmanın geçerliliğini önemli ölçüde arttırmaktadır.

### **Çalışma Grubu**

Araştırmanın çalışma grubu, İFSAK Ulusal Kısa Film Festivali, İstanbul Kısa Film Festivali, Akbank Kısa Film Festivali, Ankara Uluslararası Kısa Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali, Hisar Kısa Film Seçkisi gibi

Türkiye’de düzenlenen en az on yıllık geçmişe sahip film festivallerinde ödül almış, kurmaca türünde dört adet kısa metrajlı film olarak belirlenmiştir. Çalışma grubunu belirlemede, derinlemesine bir araştırma yapabilmek için, çalışmanın amacı doğrultusunda bilgi açısından zengin durumların seçildiği amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir(Yıldırım ve Şimşek 2011). Amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan benzeşik örnekleme yöntemiyle, evrende yer alan anlam açısından zengin “kısa filmler” gibi bir alt grubun aynı türüne ait ödüllü filmler seçilerek araştırmanın amacına en uygun örneklem oluşturulması hedeflenmiştir. Benzeşik örnekleme (homogeneous sampling), homojen olarak oluşturulan alt grubun derinlemesine incelenmesi ve betimlenmesini amaçlamaktadır. Analiz edilecek filmlerin belirlenmesinde üç alan uzman görüşüne başvurulmuştur. Bu süreçte, araştırmanın amacına en iyi hizmet edeceğine inanılan filmlerin neler olabileceğine yönelik yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sonrasında ortak karar ile çalışma grubunu oluşturan dört kısa filmde karar kılınmıştır.

Çalışma grubu kapsamına alınan film künyesi Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1: Çalışma Grubu Kapsamına Alınan Filmler

<b>Filmin Adı</b>	<b>Yönetmen</b>	<b>Tür</b>	<b>Yıl</b>	<b>Süre</b>
<b>TOZ</b>	Fatih Kızılgök	Kurmaca	2005	14 dk.
<b>BUHAR</b>	Abdurrahman Öner	Kurmaca	2012	12 dk.
<b>PATİKA</b>	Onur Yağız	Kurmaca	2013	23 dk.
<b>ASFALT</b>	Süleyman Demirel	Kurmaca	2016	12 dk.

### **Verilerin Toplanması ve Analizi**

Çalışmaya kavramsal bir çerçeve oluşturularak başlanmış, araştırmanın temelini oluşturan ve yönlendirecek olan kavramlar betimlenerek, tarihsel bir süreçte ele alınmaya çalışılmıştır.

Geniş ve ayrıntılı bir literatür taraması yapılarak, sinema ve mimarlıkta mekan, kısa metrajlı film üzerine yazılan makale ve kitaplar değerlendirilmiştir.



Özellikle, yapılacak analiz kapsamında sinema göstergebilimcisi Christian Metz'in göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle ilgili kitapları, değerlendirme için başvurulacak olan kaynaklar arasında yerini almıştır.

Çalışmada mekan olgusunu genel olarak incelemenin yanında, bu olgunun bir anlam aracı olarak sinema sanatındaki yerini incelerken, anlam yoğunluğu bakımından dikkat çeken kısa film türüne ait örnekler seçilmiştir. Seçilen bu örnekler Türkiye'de yapılan önemli film festivallerinde ödül almış olmaları ve tür olarak hepsinin kurmaca kısa metrajlı film olmaları bakımından bir bütün olarak kabul edilmiştir.

Kavramsal alt yapının oluşturulması sonrasında, ödüllü dört kısa metrajlı film kronolojik sırayla Christian Metz'in göstergebilimsel çözümleme yöntemini kullanarak analize tabi tutulmuştur. Çözümlemeler sırasında Metz'in ortaya koyduğu değişkenler, ayrı ayrı incelenip gösteren ve gösterilen olarak sunulmuştur. Araştırmada, daha önce sinema alanında farklı çalışmalarda uygulamaları yapılmış olan Christian Metz'in göstergebilimsel çözümleme yöntemine ait kodlar ile çalışmaya yön veren verilerin toplanması sağlanmıştır.

Verilerin çözümlenmesi sürecinde, nitel veri analizi yöntemlerinden kategorisel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda araştırmacı, verileri teker teker okuyarak kodlar ve kategorize eder. Bu elde ettiği kodlara ve kategorilere dayalı olarak araştırma sonuçlarını ortaya koyar(Merriam, 1998, s.58).

Araştırma kategorilerine ilişkin açıklamaya geçmeden önce, araştırmacının analizinin sinema göstergebilimcisi Christian Metz'in, göstergebilimsel çözümlemesi temelinde gerçekleştirilmesinin gerekçelerinin açıklanmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Filmler, anlamın iletilmesini sağlayan göstergelerden oluşmaktadır. Filmlerin ana ögesi konumundaki mekana ait göstergeler de sinemasal anlama katkı sağlamaktadır. Sinemada göstergebilimin öncülerinden olan Christian Metz'in amacı, sinemanın aktardığı anlama ulaşabilmektir. Dolayısıyla, çalışmada Christian Metz'in göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanılması, elde edilen sonucun güvenilirliğini arttırmaktadır.

## **Çözümleme birimleri olarak kategori ve içerikleri**

Çözümlemede kullanılan kategoriler, Christian Metz'in göstergebilimsel analiz kapsamında ortaya koyduğu beş değişken olarak belirlenmiştir.

**Hareketli Görüntü (Devingen İmge):** Filme ait hareketli görüntülerin içerdiği sinematografik öğelerin tümü, sinemasal anlama katkı sağlamaktadır.

Örnek: Dekor, ışık, kostüm, renk

**Fonetik Ses (Diyalog):** Filme ait öyküyü ve karakterlerin çözümlenmesini sağlayarak anlatıma destek olmaktadır.

Örnek: Karakterlere ait diyaloglar

**Müzikal Ses (Müzik):** Filme ait öykünün, karakterlerin ve durumların atmosferinin yaratılmasına destek olmaktadır.

Örnek: Herhangi bir sanatçıya ait veya anonim, enstrümental ve sözlü eserler

**Grafik Malzeme:** Filmlerin tanıtımlarını yapan afiş ve jenerikler sinemasal anlama destek olmaktadır.

Örnek: Film afişi, film jeneriği

**Gürültü (Efekt):** Çevreye ait ses öğeleri olan efekt sesler, filmin gerçekliğini artırarak sinemasal anlama katkı sağlamaktadır.

Örnek: Kuş sesi, Yağmur sesi, Kapı sesi

İnceleme sonucunda elde edilen veriler çalışmanın sonuç kısmında yorumlanmıştır.

## **Kodlayıcı Güvenilirliği**

Kodlamanın yapılması ve verilerin elde edilmesi iki araştırmacı tarafından ayrı ayrı yapılmış ve arada uyum olduğu görülmüştür. Nitel araştırmalarda çoklu kodlayıcı kullanılması ve kodlayıcılar arasında uyumun olması güvenilirliği arttıran bir husustur(Creswell, 2002). Bu bağlamda, verilerin elde edilmesi için kodlayıcı olarak iki ayrı kişinin kullanılmasıyla çalışmanın geçerlilik ve güvenilirliğinin artırılması amaçlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. SİNEMA VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

#### 1.1. DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM

Hızla gelişen ve değişen dünyada her geçen gün yeni alanlar ortaya çıkmaktadır. Yeni gelişen bu alanları incelemek ve daha hızlı anlamdırıp, öğretebilmek için disiplinlerarası yaklaşıma duyulan ihtiyaç da her geçen gün artmaktadır. Bu bağlamda disiplinlerarası yaklaşım, akademik çalışmalarda gün geçtikçe daha fazla yer almaktadır.

Berger'e göre disiplin, kendine özgü eğitim alt yapısı, yöntemleri ve içeriği olan ve herhangi bir alanda yeni bilgi üretebileceğini ve söz konusu alanda daha ileri düzeyde bilgiler geliştirilebileceğini kanıtlamış bir araştırma alanına verilen isimdir(Berger, 1970). "Disiplinlerarası" teriminin sözlük manası ise, iki veya daha fazla akademik disiplinin ya da inceleme alanının birleştirilmesi ya da kapsanmasıdır. Dolayısıyla disiplinlerarasılık, geleneksel akademik disiplinlere göre yapılandırılmış bir bilgi düzenlemesinin kullanımını varsayar. Disiplinlerarası kavram olarak, iki veya daha fazla disiplini birleştirmek ve kapsamak anlamına gelir(Cluck, 1980).

Geçmiş yıllarda her disiplin kendi alanı içinde tanımlanmış, sınırları keskin çizgilerle çizilmiş, kuralları ve yöntemleri belirlenmiştir. Fakat; doğa ve insan bilimlerini birbirinden ayıramayan sosyal bilim alanları için bu durum pek mümkün olmamıştır. Bu alanda zamanla gelişen ve değişen yaklaşımlar sınırları ortadan kaldırırken yerini ortak çalışma alanlarına bırakmıştır. Bu ortak alanlar da araştırmacılar için yeni çalışma alanları oluşmasını sağlamıştır.

Gelişen zamanla günümüzde, disiplinlerarası yaklaşım aracılığıyla farklı disiplinler, özellikle de sanat alanları bir araya gelerek etkileşimli sistemler oluşturup, kendi alanlarına ait çözüm ve yöntemlerini diğer alanlarda kullanmakta ve her iki alana da katkı sağlamaktadır.

## **1.2. DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIM İLE MİMARLIK**

Mimarlık, her dönemde içinde bulunduğu toplumun siyasi, ekonomik, kültürel düzeninin bir yansıması olmuştur. Oluşumunun nedenini, insanların var olma, barınma ve kendini ifade etme ihtiyaçları doğurmuştur.

Mimarlığın, öznesi insan olması bakımından, insanı öznesi olarak kabul eden diğer tüm disiplinlerle etkileşimi kaçınılmaz olmuştur. Mimarlığın diğer farklı disiplinlerle kurduğu bu etkileşim alanları, kendi alanı dahilinde veri elde etmesine katkıda bulunduğu gibi; diğer alanlar tarafından da bir nesne olarak kullanılıp anlamlandırılmasına katkı sağlamaktadır.

Kendi bilgi alanı hibrit bir yapılanma içinde olan mimarlığın öteki disiplinlerle kurduğu bir diğer ilişki biçimi ise kendini anlamak üzere dolayısıyla kendi kuramını üretmek üzere başka disiplinlerin bilgilerine, dışarıdan bir bilgiye ihtiyaç duymasıdır. Mimarlığın kuramını üretme niyetiyle diğer disiplinlerin bilgi alanına başvurması çoğunlukla disiplin sınırlarının belirsiz yapısına bağlanmaktadır. Bu belirsizlik ve disiplinlerarası gelgitler, mimarlık kuramının güçlendirilmesi bakımından olumludur. Kuram ise mimarlığın özeleştirme yapabilmesi için gereklidir. Mimarlık disiplinlerarası yaklaşımla kendini daha geniş bir kültürel ve kuramsal tartışma içinde konumlandırarak yapması gereken özeleştirme için gereken araçları elde edebilir(Balamir ve Erkal, 1999).

Mimari bir üretim için, ürünün yapılacağı yere ait tarih bilgisi, psikoloji, sosyoloji gibi sosyal bilimler temel bilgi alanlarıdır. Dolayısıyla mimarlık, insanın içinde bulunduğu tüm disiplinlerle bir kesişim alanı oluşturmak durumundadır.

## **1.3. MİMARLIK- SİNEMA ETKİLEŞİMİ VE TARİHSEL SÜRECİ**

Mimarlık bugüne kadar birçok sanat dalıyla etkileşim halinde olmuştur. Sinemanın icad edilmesiyle mimarının etkileşim kurduğu bir sanat dalı daha ortaya çıkmıştır. Bu iki sanat dalı arasındaki etkileşim özellikle son yıllarda hem mimarlık hem sinema çevrelerinde fazlasıyla incelenen bir konu haline gelmiştir. Bugün, mimarlığa en yakın sanat dalı sinema olarak görülmektedir. Bunun temel nedeni ikisinin de mekan kavramı ile olan ilişkisidir. Pallasmaa (2007), bu ilişkiyi şöyle açıklamıştır: “ Hem mimarlık hem de sinema yaşanan mekanı açıklar. Bu iki sanat dalı, hayatın kapsamlı imgelerini yaratır ve onlara aracılık eder. Sinema, yapıldığı zamanın ve resmettiği dönemin kültürel arkeolojisini yansıtır. Her iki

sanat dalı da var olan mekanın özünü ve boyutlarını tanımlar; her ikisi de yaşam durumlarının deneysel sahnelerini yaratır”(s.13).

Mimarlık, sinemadan daha önce keşfedilmiş bir sanat dalı olması sebebiyle, diğer bir çok sanat dalıyla da yakından ilişki içerisindedir. Fakat; sinemayla olan yakın ilişkisi her ikisinin de ana öğelerinin mekan olması bakımından diğer sanat dallarıyla olan ilişkisine göre daha ağır basmaktadır. Her sinema filminde, izleyiciye mimari bir sunum aktarıldığı söylenebilmektedir. Richard Ingersoll bu konuda; mimarlığın hemen hemen her filmin gizli öznesi-konusu olduğundan bahseder(Dear, 1994)

İçinde mimari görüntüler bulundurmayan film bulmak çok zordur. İç mekan, dış mekan, bina görüntüsü gibi somut mimari öğelerin dışında, filmde bulunan görüntünün sınırlandırılması-ölçeklendirilmesi, aydınlatma-ışık gibi mimari öğeler de bulunulan yeri betimler niteliktedir. Bu da mimarinin temel görevlerinden biridir.

Mimarlık ve sinema arasındaki etkileşimi doğuran ve her iki dalın temsilcilerini ortak paydada buluşturan durumlardan biri de öykünün gerekliliğidir. İnsanların birbirleriyle ve mekanla olan ilişkilerini kavrayabilmek için öykü, yalnızca sinema için değil mimarlık için de gereklidir; çünkü öykü gerçekle kurduğumuz bağı oluşturur. Tasarımın gerçekleşebilmesi için gerekli olan düşünce öykünün varlığından doğar(Ergin, 2007).

Sinemanın icadıyla başlayan, mimarlık sinema ilişkisi, bugüne kadar bir çok şekilde değişerek ve gelişerek aralarındaki bağı korumuştur. Temel öğelerinin zaman ve mekan olması bakımından her iki alanda birbirlerini kullanmış ve etkilemiştir. Mimarlığın mekan kavramı üzerinden sinemanın ana öğelerinden biri olması durumundan dolayı, sinema filmlerinin görsel ve zihinsel boyutta mimarlığa katkı sağlayacak özellikte olduğu söylenebilmektedir. Yaşanılan, deneyimlenen mekanı yaratma ve aktarma arayışı mimarlık ve sinemanın ortak noktasıdır. Her iki sanat dalında da mekanın fiziksel boyutlarıyla ilgilenmenin ötesinde, mekan; duygular, deneyimler ve algılar bağlamında da ele alınmaktadır. Buna bağlı olarak, her iki sanat dalının coğrafi ve sosyo-kültürel bağlamda da mekan sunumu gerçekleştirdikleri söylenebilmektedir. Sinema mimariyle sadece zamansal ve mekansal öğeler bakımından değil, bunun yanında yaşanılan gerçek mekanın sunulması bakımından da oldukça yakındır. Sinemada, yaşanılan fiziksel

mekan, sosyal veriler aracılığıyla okunur hale gelmektedir. Sinema ve mimarlık sanatının temel hedefi olan mekan tasarımı, fiziki özelliklerinin yanında zihinsel anlamlar bağlamında da ele alınmalıdır. Bu doğrultuda, sinema ve mimaride mekanın, sosyo-kültürel, psikolojik özellikleri ve etkileri de önem kazanmaktadır. Mimarlık mekan üretirken, çevre ile birey ve toplum arasındaki ilişkileri de düzenler. Bu bağlamda, sinema mimarlığa toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel durumunu anlatan bir platformdur(Ertem, 2010).

Sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak mekan, zaman ve hareket kavramlarını birbirleriyle ilişkili bir şekilde ele almaktadır. Filmde görüntü her türlü gerçekliğin yeniden yorumlanması gibidir. Mekanın ve mekana ait öğelerin temsilleri farklı bir gerçeklikte kurgulanarak izleyicide algısal farklılık yaratabilmektedir.

Sinema sanatında izleyiciye aktarılmak istenen duygu ve düşünceler görüntüler aracılığıyla yapılmaktadır. Mimari mekan da bu görüntü öğelerinden biridir.

Sinemada mekan kullanımı her zaman aynı nitelikte olmamaktadır. Bazen sadece geri planda olup, boşlukları dolduran bir öğe konumundadır. Bazen, anlatılan hikayeyi destekleyen, tamamlayan bir öğe haline gelmektedir. Bazen ise, hikayenin kendini oluşturacak kadar ön plana geçmektedir. Mimarinin amacı ve nedeni mekandır. Mekan, ana öğe konumundadır. Sinemada ise; mekanın yarattığı görsel etki ön plandadır. Bundan dolayı, sinemada mekanın kullanım biçimi değişiklik gösterebilmektedir.

Tanyeli(2001) ise, sinema ve mimarlık ilişkisini, mekanın sinemadaki temsili üzerinden ele alarak sınıflandırmıştır(s.66).

- Sinemanın inşa edilmemiş ve gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal alanı tanımlaması biçiminde.
- Sinemanın 'gerçek' mimari mekanları kendi sanal evreninde yeniden üretmesiyle.
- Sinemanın kendi olay kurgusu içinde bir mimari ve/veya mimari etkinliği ele almasıyla.

Her iki sanat dalı arasındaki etkileşim tek yönlü olmayıp, birbirlerinin bir çok özelliğine sahip olmaları bakımından, bir bütünün parçaları olarak

değerlendirilmelidir. Mimarlık ve sinema disiplinleri, karşılıklı etkileşim alanlarında mekanı yaratma şekilleri ve mekana anlam kazandırma yöntemleri ile biraraya gelerek birbirlerinden faydalanmıştır. Sinemada mekan, bazen filmin temel anlam aktarma aracı olurken bazen de mimariye toplumsal anlamda yön veren; sosyal, kültürel ve ekonomik durumları aktaran bir araç rolündedir. Her iki disiplinin etkileşimi, en önemli kesişim noktaları olan “mekan” kavramı üzerinden gerçekleşmektedir.

### **1.3.1. Mekan Kavramı**

Mekanın sözlük anlamları yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzaydır. Yer, mahal anlamında kullandığımız mekân, Arapça da bir isim olan ‘Kevn’den türetilmiştir. ‘Kevn’ ise var olma, varlık ve vücut anlamlarına gelmektedir. Aynı zamanda mekân var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklüktür. Boşluk ve hiçlik durumudur. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da haznedir. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacimdir ve yer kaplamadır(Cevizci, 2002, s. 698).

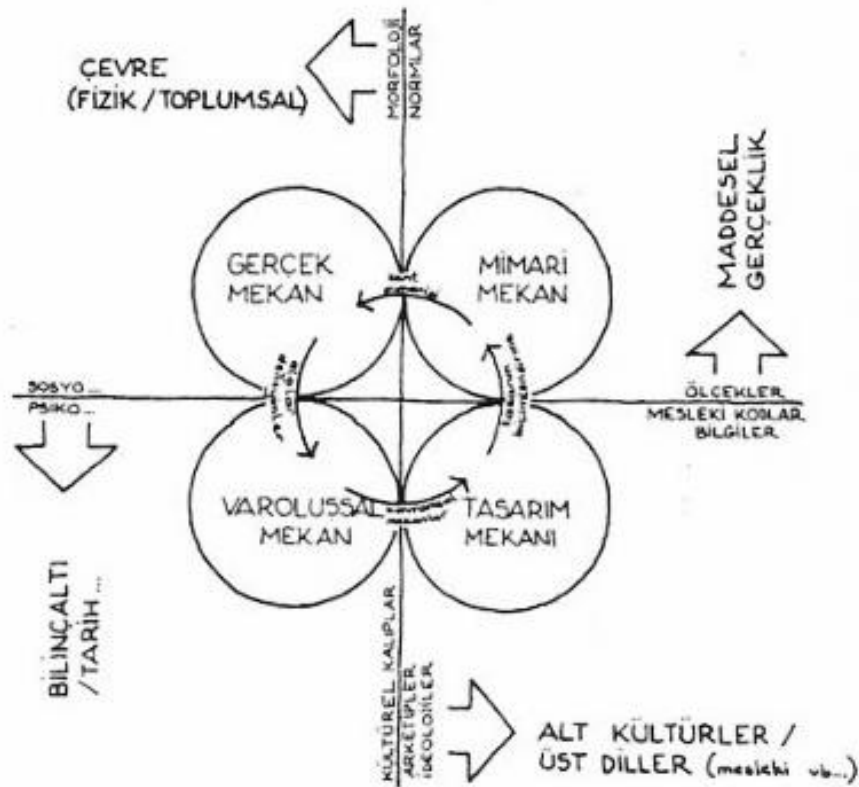
Mekanın temel amacı doğadan korunmak ve yaşamsal ihtiyaçları karşılamak için ortam oluşturmaktır. Bu, insanın ve hayvanların ortak gereksinimidir(Taşçıoğlu, 2013,s.28). Mekan oluşumu, insanın varoluşuna dayanmaktadır. İnsanın yaşama iç güdüsü ve barınma ihtiyacı , içinde yaşadığı mekanı üretmesine neden olmuştur. Mekan fiziksel boyutları ile ölçülebilir, ölçülemeyen boyutları ile varsayılabılır ve deneyimlenebilir, duyuyla kavranabilir bir uyaranlar bütünüdür(Arayıcı,2015, s.31). Mekana ait duyu organlarıyla algılanabilir tüm fiziksel öğeler, mekanın yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.

Mekan kavramı, çeşitli değişkenlere bağlı olarak bir çok kuramcı tarafından farklı şekillerde ele alınarak yorumlanmıştır.

Leland Roth (2000) 'Mimarlığın Öyküsü' kitabında, mekan kavramını altı maddede ele almıştır. “Fiziksel mekan, ayak küp ya da metre küp cinsinden ölçülebilen, duvarları döşemesi ve tavanı ile sınırlanan hacimdir.Algısal mekan, kullanıcısının içinde bulunduğu ve onun tarafından gözlenen, yaşanan ve algılanan mekandır.Kavramsal mekan, algılanan mekanla bağlantılıdır ve kafamızın içinde taşıdığımız zihinsel harita, belleğimizde depoladığımız plan

olarak tanımlanır. Davranışsal mekan, davranış şekillendirici olarak tanımlanan ve davranış kalıplarını belirleyen ya da öneren mekan türüdür. Pozitif mekan, bir kabukla sınırlanan mekandır. Doğal olarak oyulmuş mağaralar örneğinde olduğu gibi, önceden var olan bir kütleyle oyuk açılmasıyla oluşan mekan ise negatif mekandır”(s. 75-87).

Yücel (1981), mekan kavramını dört maddede incelemiştir. Gerçek mekan, mimari mekan, varoluşsal mekan ve tasarım mekanı olarak sınıflandırdığı mekan kavramını, çevre, bilinçaltı, kültür gibi kavramlarla ilişkilendirmesi Şekil 1’de şematik olarak gösterilmiştir.



Şekil 1. Mekan kavramına ait kuramsal şema (Yücel, 1981)

Aydınlı (1986) ise; mekanı dört kategoride sınıflandırarak ele almıştır. “Fiziksel mekan; ölçülebilen ve geometrik kavramlar yardımıyla saptanan mekandır. Mevcut mekan; insanla çevresini bütünleyen, psikolojik gereksinimleri ve istekleri bir geri-beslenme oluşturarak, insan ve mekan arasında karşılıklı bir etkileşim süreci ortaya çıkmaktadır. Kavramsal mekan; mevcut mekanda oluşan bir izlenim-görünüm, bireyin zihninde bazı koşullarda oluşan bir mekan algısıdır.



Algılanan mekan; içinde bulunan insan tarafından gözlenen, yaşanan mimari mekanıdır. Yaşanan bir mekan olarak da nitelendirilen algılanan mekan, hem uyarıcının fiziksel özelliklerinin hem de algılayanın öznel değerlerinin bir işlevidir”(s. 17-18).

### **1.3.2. Çeşitli Sanat Dallarında Mekan Kavramı**

Fiziksel öğelere bağlı mekan kavramının, insan öncesi dönemlere kadar uzandığı söylenebilse de sanatsal mekan kavramının, insanın var olmasıyla ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

Mekan kavramı, nasıl farklı kuramcılar tarafından farklı yorumlanıyorsa, içinde bulunduğu her disipline göre farklı olarak tanımlanabilmektedir.

Sanat, toplumun kültürüne ve insanın yaşadığı çevreye ilişkin en çarpıcı örneklerin yansıtıldığı bir alandır. Sanatçı, çevresinde gördüklerini, algıladıklarını yaratıcı bir biçimde ortaya koyarak izleyicinin duygu ve düşüncelerine hitap eder. Bu “ortaya koyma/gösterme” eyleminde her zaman bir mekanın varlığı söz konusudur(Taşcıoğlu, 2013, s. 71).

Resim sanatı tarihi ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde; resimde mekan kavramının, iki boyutlu yüzeysel mekan, üç boyutlu mekan, çok boyutlu mekan ve kavramsal boyutlu mekan olmak üzere dört kademeden oluştuğu görülmektedir.

14. ve 15. yüzyıllarda bu iki boyutlu mekan anlayışında, özellikle Giotto'nun freskolarında görülmeye başlanan yeni bir ifade biçimi ortaya çıkmaktadır. Kitlelerde kırılmalar, gölgelemeler, ileri geri planlar, bu ileri geri planların en iyi belirtildiği mimari yapılar, kemerlerin sütunların ardarda gelerek resmedilmesi giderek görsel ifade biçiminde farklılıklar oluşturmaktadır. Böylece İtalya'da, Rönesansla beraber Öklid geometrisine dayanan, planların aynı düzlem üzerinde karşı karşıya gelmediği, çizgisel hatların kullanımıyla perspektif denilen yeni bir mekan anlatma biçimi ortaya çıkar. Nesnelerin mekan içinde anlatılma biçimleri perspektifle beraber 3 boyutlu bir yön alırken, aslında değişen insanın içinde yaşadığı nesnel mekanı algılama biçiminde ortaya çıkan değişikliklerdir(Yenişehirlioğlu, 1993).

Heykel sanatında da mekan kavramının, her zaman heykelle diyalog haline olan ana öğelerden biri konumunda olduğu söylenebilmektedir. Heykeli

meydana getiren boşluk ve kütle, aynı zamanda mekan kavramının da var olmasını sağlayan elemanlardır. Heykeli boşlukta yer alan belirli bir bütün yanında boşluklar, doluluklar, delikler, içbükey-dışbükey yüzeylere sahip bir mekanlar bütünü olarak tanımlayabiliriz(Yılmaz, 2006).

Edebiyatta ise genellikle ana karakter fiziksel çevrenin betimlenmesi üzerinden anlatılır. Bu anlatım iki türden anlayış üzerine kurgulanmaktadır, ilki klasik edebiyatta uygulanagelen ve yazarın bakış açısından algılanan mekan, ikincisi ise modern edebiyatta daha çok tercih edilen konunun kahramanları tarafından algılanan mekan(Arayıcı, 2015, s. 33).

Mekan, zaman ve hareket kavramlarını tümüyle ele alan sinema sanatı için mekan kavramı, iki ana kaynaktan biri durumundadır. Sinema, izlenen görüntünün zaman ve mekan kavramları aracılığıyla, farklı gerçeklik boyutunda algılanmasını ve yorumlanmasını sağlamaktadır.

Mekanla en ilişkili disiplin olan mimarlıkta mimari mekan; boyut, oran, malzeme, doku, ışık gibi biçimsel özellikler ile karakter kazanmaktadır. Bu durum sinemada mekan için de geçerlidir. Mekan kavramı görsel algının dışında sahip olduğu imgeler yardımıyla, zihinsel ve işitsel olarak da desteklenmektedir. Kullanılan imgelerin farklılıklarıyla, mekanda farklı kimlikler yaratmak mümkün olmaktadır.

Tüm varoluş biçimleriyle mekan, insan düşüncesiyle ve biçimlendirmesiyle anlam kazanmaktadır. Bu durumda insanın yaşadığı coğrafi çevresinde, kendi bireysel alanını oluşturduğu eve kadar varoluşunu anlamlandırdığı tüm somut mekanlar, soyut düşünceyi yönlendirir. Anlamın üretilmesinde etkide bulunur. Görüldüğü gibi mekan kavramı, somut mimari alanlardan, soyut düşünceye kadar insan algısıyla genişleyebilen anlamlar kazanmaktadır(Özer, 2013).

Mekan kavramının, fiziksel boyutunun ötesinde, kavram olarak algılanışı ve yorumlanması ile tüm sanat dalları için bir gerçeklik olgusu olduğu kabul edilmelidir.

### **1.3.3. Sinemada Mekan**

Tüm sanat dalları içinde mekan deneyimini aktarmakta en başarılı olanı hiç kuşkusuz sinemadır. Sinema, mekansal ve zamansal bir sanattır(Erk, 2005).

Sinemada anlatılar, hikayenin anlatıldığı mekanlara, yerlere ihtiyaç duymaktadır. Mekan olmadan hiç bir olay örgüsü izleyiciye aktarılamamaktadır. Dolayısıyla, mekan kavramı , sinema için olmazsa olmaz bir kavramdır.

Sinema, kimi zaman hayal ürünü, gerçekte var olmayan bir mekan temsili yaparken kimi zaman da gerçek yaşamın içinden mevcut mekan temsili ile de izleyiciye deneyimsel bir algı yaşatabilen bir sanat dalıdır. Mekan bir konuyu anlatmak için kullanılan araçlardan biri olarak öykü ile iç içe geçmekte, kamera açısı, biçimler, şekiller, ışık , gölge, netlik gibi ayarlamaların da işin içine girmesiyle filmde ve mekanda farklı etkiler yaratılabilmektedir, mekanın daha dramatik, daha geniş, daha boğucu algılanması sağlanabilmektedir. Sinemada mekanı gerçek yaşamdan farklı olarak deneyimleme imkanı bulunmaktadır. Kameranın konumu, ölçeği, çekim hızı mekanı farklı algılama olanakları sunmaktadır. Görsel algı kameranın hareketleri ile sınırlanabilir, mekanın algısı farklılaşabilmektedir(Ersoy, 2010). Kurgu, görüntü, kamera açısı, çekim, oran gibi sinema sanatına ait bir çok öğenin mekan kavramıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilmektedir.

Finli mimar kuramcı Juhani Pallasmaa (2007), bir filmde kullanılan mekanın izleyici üzerinde yarattığı etkiyi doğrudan etkileyen unsurlardan biri olduğunu ve filmde mekan kullanımının anlatılan hikaye için önemini şu şekilde ifade etmiştir: “Yaşanan mekan, tekdüze, değersiz mekan değildir. Aynı olay - bir öpüşme ya da cinayet - yatak odasında, banyoda, kütüphanede, asansörde ya da çardakta geçmesine bağlı olarak tamamen farklı bir hikayeye dönüşür. Bir olay kendine özgü anlamını günün hangi saatinde meydana geldiğine, aydınlatmaya, hava durumuna ve ses manzarasına göre alır. Ayrıca, her mekanın olayla birleşen bir tarihi ve sembolik çağrışımları vardır. Bu yüzden sinematik bir olayın sunumunun mekanın, yerin ve zamanın mimarisinden ayrılması kesinlikle mümkün değildir ve bir film yönetmeni, çoğu zaman farkında olmadan yapsa da, mimariyi oluşturmak zorundadır. Sinemadaki mimariyi bu kadar incelikli ve açıklayıcı kılan da kesinlikle bu masumiyet ve mimarinin mesleki disiplininin bağımsızlığıdır”(s. 20-21).

Sinemada mekanın yapısı ve oluşum süreçleri, mimari mekana benzemekle beraber bu durum filmde anlatılan öykü, karakter ve tasarlanan mekanlar ile bunların hareketleri kameralar aracılığı ile çekilerek izleyiciye

aktarılmaktadır. Sinema deneyimi, tüm bu olguların kamera aracılığı ile izleyiciye aktarılması, izleyicinin görüntüleri algılaması ve deneyimlemesi ile gerçekleşir(İğdeli, 2013).

Sinema, deneyimlenen yaşamın yeniden üretilmesiyle oluşmaktadır. Sinemada anlatılar, hikayelerin geçtiği mekan ve zaman kavramlarına ihtiyaç duymaktadırlar. Sinemanın temel görsel ögesi konumunda olan mekan, fiziksel özelliklerinin yanında sahip olduğu ideolojik özellikler aracılığıyla da izleyiciye algısal boyutta mesaj verebilir niteliktedir.

Mekanın film içindeki kullanımına göre tanımını zenginleştirmektedir. Arka planda kalan ve sadece fon olarak kullanılan mekan anlatının geçtiği yerdir, ancak anlatılmak istenen vurguladıkça mekan filmin ideolojisini belirtmenin yanı sıra bazen topluma, kültüre ya da tarihe referans verebilmektedir. Mimari mekan, dönemiyle, toplumla, yaşamla ilgili ipuçları taşımaktadır. Film içindeki mekan ise sinemanın anlatım araçlarını kullanarak mimari mekanın temsilini sunmaktadır. Artık olaylara bir fon olmanın ötesinde, mekan, anlatı için belirleyici, anlam oluştururken kimi zaman vurgu yapan kimi zaman bütünlüğü sağlayan bir bileşen vazifesi görmektedir(Ersoy, 2010).

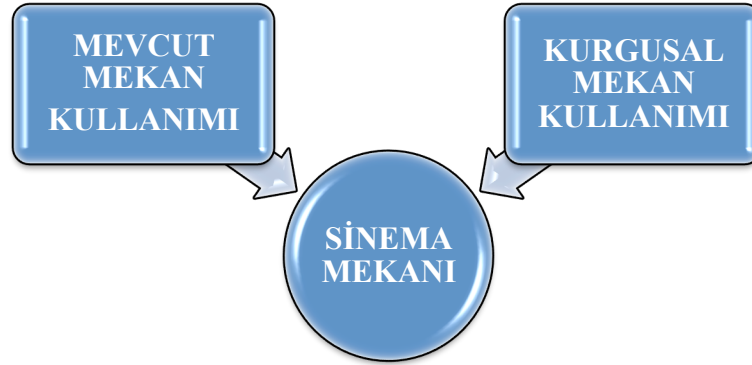
Sinemada mekan oluşumunun mevcut mekan kullanma, kurgusal mekan kullanma, teknolojik yöntemlerin kullanımıyla yaratılan sanal mekanların kullanımı gibi bir çok çeşidinden bahsedilmektedir. Kullanılan mekanın sinema için önemi tümü için aynıdır. Sinema, daha çok mekanın izleyicide yarattığı zihinsel ve algısal etkiyi kullanmaktadır. Bu etkiyi, başka hiç bir sinematografik öğeyle sağlayamamaktadır.

#### **1.3.4. Sinemada Mekanın Oluşturulması**

Sinemada mekan kullanımı, filmdeki etkisinin yoğunluğuna göre değişebilmektedir. Bazı filmlerde mekan, öykünün öznesi konumundadır. Bu filmlerde mekanın görsel gücü kullanılarak hikaye izleyiciye aktarılmaktadır. Bazı filmlerde ise mekan geri planda tutularak, sadece hikayenin etkisini destekleyici, güçlendirici konumdadır.

Sinema için mekanla kurduğu bağ, o mekana anlam katarak kimlik kazanmasını sağlamaktadır. Sinema, hikayesi için gerekli , anlam aktarma aracı olarak ana unsur görevi gören mekanları şekilde görüldüğü gibi iki biçimde

oluşturmaktadır. Bunlardan birincisi var olan gerçek mekânların filmlerde kullanımı, ikincisi ise, kurgusal mekânların yaratılması şeklindedir(İnce,2007).



Şekil 2. Sinemada Kullanılan Mekanlar

#### 1.3.4.1. Mevcut Mekan Kullanımı

Sinemanın tarihsel sürecinde , mekanların oluşturulması genellikle mevcut mekanların kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. Lumiere kardeşlerin gerçek yaşamın birebir kaydedildiği ilk filmleri bu filmlere örnek olarak verilebilir. 2004 yılında çekilen, yönetmenliğini Steven Spielberg’ ün yaptığı “The Terminal” filmi mevcut, gerçek mekanda çekilmiş filmlere verilebilecek örneklerden biridir. *Görsel 1* ve *Görsel 2*'de filme ait sahnelerde mevcut mekan kullanımı gösterilmiştir.



*Görsel 1.* " Terminal" (Url-1)



Görsel 2. "Terminal" (Url-2)

Filmlerde gerçek mekanların kullanımı filmin inandırıcılığını artırıp, kişilerin film karakterleriyle özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır. Gerçek mekanlar filmlerde kullanılırken, gerçek hayattaki kullanım amaçlarına uygun bir şekilde kullanılabilmesi gibi, yönetmenin isteği ve yorumlaması doğrultusunda farklı bir işlevde de kullanılabilir.

Filmler mevcut mekan kullanımlarıyla geçmiş, bugünü ya da geleceği aktarmaktadırlar. Günümüzü ya da geleceği anlatan filmler mevcut mekan kullanımlarıyla çekildikleri dönemlerin toplumsal hayatını, insan ilişkilerini, mimari yapısını, kültürünü, ideolojik yapısını ve ekonomik durumunu yansıtır. Filmler çekildikleri dönemlerde mevcut mekanları izleyiciye aktarırlarken pek çok filmde eskiden var olan ancak günümüzde var olmayan mekanları yeniden oluşturarak izleyicilere deneyimletir. Bu şekilde dönemlerin yansıtıldığı ve farklı dönemlerde yaşanan değişimlerin ve bu değişimler sonucu ortaya çıkan etkilerin belgelendiği zengin bir kaynak olurlar. Mevcut mekanın kullanımıyla ilgili olarak bir diğer durum da hiç görmediğimiz yerlerin görünmesini sağlayarak izleyicinin anlatılan yerlerle ilgili mekansal deneyim kazanmalarını sağlarlar (İğdeli,2013).

Filmlerin gerçek mekanlarda çekilmesi, bir sonraki kuşağa filmin çekildiği döneme ait tarihi bir belge oluşturması bakımından önemlidir. Fakat; kimi zaman filmlerde yönetmenlerin, yorumlama ve dokunuşlarıyla farklılık yaratabileceği unutulmamalıdır.

### 1.3.4.2. Kurgusal Mekan Kullanımı

Sinemanın ilk yıllarında kullanılan, gerçeği olduğu gibi izleyiciye aktaran gerçek mekan kullanımı, zamanla alışıldık bir durum haline gelmiştir. Bununla birlikte; sinemanın sadece olayları ve durumları yansıtan bir sanat olmanın yanında, anlam yaratma ve aktarma aracı olduğu keşfedilmiştir. Dolayısıyla, mekanı iyi ifade edebilmek için yeni yöntemler ortaya çıkmıştır.

Sinemada, zamanla gelişen kamera teknikleri ile kurgusal mekanlar da bir çok filmde kullanılır hale gelmiştir. Günümüzde, kamera tekniklerinin yanında gelişen teknoloji ile birlikte sinemada bilgisayar kullanımı başlamış ve bu yolla yaratılan sanal mekanlar da filmlerde yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Bu şekilde farklı zamanlarda kurgulanan mekan tıpkı mevcut mekan kullanımının içinde bulunulan zamanla ilgili fikir vermesi gibi, gelecek zamana ait mekan deneyimleri yaşatabilmektedir. 1927'de çekilen yönetmeni Fritz Lang olan "Metropolis" filmi, sinemada kurgusal mekan kullanılan ilk örneklerden olup *Görsel 3*'te filmde yaratılan kurgusal mekan örneği gösterilmektedir. Ayrıca; *Görsel 4*'de gösterilen Batman film serilerinde kullanılan Gotham City şehri, sinemada kurgusal mekanlara verilebilecek örneklerdendir.



*Görsel 3.*"Metropolis" (Url-3)



Görsel 4."Batman City" (Url-4)

Sinema yalnızca, henüz deneyimlenemeyen gelecek mekanlarını sunmakla kalmaz, aynı zamanda insan algısını çarpıtın ya da insanın mekan algısının sınırlarının dışına çıkan mekansal imgelerle, mekan deneyimi kavramına yeni ufuklar sunar. Yönetmen bazen, filmde sıradan bir gözün dikkatinden kaçabilecek detayları ön plana çıkararak ve ölçek, renk, zaman vb. değişkenlerle oynayarak normalde fark etmeden geçip gideceğimiz şeylere odaklanmamızı sağlar ve mekansal farkındalık yaratır(Beşışık, 2013).

Sinema gerçek mekanları kullanarak olayları ve durumları aktaran bir araç olmasının ötesinde, kurgusal mekan kullanımı ve sinema dekorlarıyla da anlatsal yapıyı desteklemektedir. Sinemada mekan düzenlemesi, tamamen yönetmenin yaratıcılığıyla düzenlediği bir alan haline gelmektedir. Anthony Vidler (2000) de sinemayı mimarlık için bir uygulama alanı olarak görmüş ve bunu şu sözlerle vurgulamıştır; “Film mimarlığı, yüzyılın başından beri, yapılı çevrenin ve mimarının keşfi için bir laboratuvar işlevi gördü”( s.99).

### 1.3.5. Sinemada Mimari Mekan Tanımları

İçinde mimari görüntülerin bulunmadığı bir filmde bahsetmek neredeyse imkansızdır. Mimarın filmlerde sadece yapısal öğelerle var olabildiğini söylemek yanlış olacaktır. Sinema; ışık, gölge, çerçeveleme, kompozisyon, ölçek gibi sinemasal öğelerle de bulunulan yeri betimleyerek mimari mekan sunumu gerçekleştirmektedir.

Bir mimar veya yönetmenin temelde aynı şeyi yaptığı söylenebilmektedir. Her ikisi de insanlara yarattıkları mekan sunumunu aktarır, mekanı imgeler



aracılığıyla zihinsel olarak da deneyimlemelerine olanak sağlamaktadır. Yani; her iki sanat dalı da yaşayan mekanı algılama biçimlerini betimlemektedir.

Sinemanın ortaya çıkmasından sonraki gelişim sürecinde, filmlere ait mekanların bir anlam aktarma aracı haline gelmesi, sinemada mekan kullanımı açısından biçimsel ve niteliksel değişikliklere yol açmıştır.

Sinema, mimarlığı bilinçli biçimde anlam yaratmada kullanır. Mekânlara anlamlar yükler ve izleyicinin bunları algılamasını sağlayabildiği ölçüde başarılı olur. Film mekanı, ifadeler ve imgelerle; inşa edilmiş psikoloji, ruhsal mekanlar ve ruhsal çevrelerle çalışır. Film mekanı duvarlar, ışık ve gölgeden oluşan duygusal bir mekandır ve bu duygusal mekanı sınırlayan çerçeve, içinde önemsiz veya rastgele hiçbir unsur taşımaz. Filmde atmosfer ne kadar yoğun, parlak ve melankolikse, etkisi o kadar güçlüdür. Karakter ve mekan arasındaki bu ruh hali birlikteliği en baştan beri görülmektedir. Film, bir tür yükseltilmiş farkındalıktır ve mimarlığın sinemadaki temsili, günlük yaşamımızı coşkuyla, bizim nadiren deneyimlediğimiz biçimde deneyimlememize olanak verir(Kerr, 2000).

Sinemada mekanın kullanım biçimi ve yoğunluğu her zaman aynı değildir. Mekan bazen görüntüde sadece bir fon durumunda ve geri planda kalmış durumdadır. Bazen, hikayeyi tamamlayan bir öğeye dönüşmüştür. Bazen de hikayenin kendisi olacak kadar ön plandadır. Mekan, mimarlığın ana öğesidir, temel üretimi ve ayrılmaz bir parçasıdır, amacı ve nedenidir. Ancak sinemada, ön planda olan mekan değil, görsel etkidir. Bu nedenle sinemada mekan ön planda ya da arka planda olabilir, hatta mekanın temsili yalnızca sembolik temsillerden ibaret olabilir(Beşışık, 2013).

Sinema gelişim sürecinde, mimarlığa farklı bakış açıları sunmuştur. Kendine özgü çekim teknikleri, kamera hareketleri, kadraj, montaj, dizilim, ışık/renk, bakış açısı gibi özellikleriyle izleyiciye aktarılan mekanın anlamsal içeriğinin artmasını sağlamıştır. Mimarlar, mekan tasarlarken bir çok sayısal veriye bağlı kalarak hareket etmek durumundadır. Bu durum, kullanıma uygun koşullarda mekanlar yaratmalarını sağlarken, yaratıcılıklarını sınırlayabilmektedir. Yönetmenler ise, filmlerde sanal mekanları yaratırken, yalnızca kendi hayal güçleriyle hareket etmektedirler. Sinema, çeşitli teknikler ile gerçeği deforme etme yeteneği sayesinde, varolan bir mekanı kullanıyor olsa bile, aslında onu

yeniden üretmektedir. Yönetmen bilinçli olarak, film mekanlarını yorumlar ve maniple eder(Beşışık, 2013). Yönetmenler tarafından oluşturulan sinemasal mekanların, bu deneysel özellikleriyle çoğu zaman mimarlar için ilham kaynağı olduğu söylenebilmektedir.

Sinemaya ait tüm özellikleri içeren bir tür olan kısa metrajlı filmlerde, daha az sürede daha yoğun anlamlar içermeleri bakımından kullanılan her öğe daha önemli hale gelmektedir. Mekan kavramı da sinemasal anlama katkı sağlayan bu öğelerin başında gelmektedir. Bu bağlamda: kısa metrajlı filmlerde mekan kullanımının sinemasal anlama olan katkısını incelemek, genel olarak sinemada mekan kavramının konumunun anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. KISA FİLM

#### 2.1. KISA FİLM

TDK (2019), kısa filmi “ Sinema uzunluğu ülkeden ülkeye genellikle 35 mm’lik filmlerde bir ile üç makara (300-1000m) arasında değişen, çok kısa film ile orta uzunlukta film arasında yer alan film” olarak tanımlamıştır.

Kısa filmle ilgili yapılan tanımlar genellikle filmlerin süresini vurgulayıcı niteliktedir. Fakat; bir sanat dalına ait türü, içeriğine bakmaksızın sadece süresine göre tanımlamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Dolayısıyla, kısa filme ait yapılan bazı tanımlamaların, biçim ve içerik özelliklerine dikkat çekerek ön plana çıkarması kaçınılmazdır.

Kısa filmler yapısı gereği konunun özünü vermeye odaklı, zeka içeren ve öyküyü çok etkili bir şekilde izleyiciye veren özellikleriyle de farklılaşmaktadırlar. Kısa filmi, uzun metrajdan ayıran en belirgin özelliği zamansal sınırlılık, her şeyden önce yönetmene kısa süre içerisinde çok şey anlatma zorunluluğu getirmektedir. Kısa filmin gücü, az görüntüyle çok şey anlatmasındadır; yönetmen anlatmak istediği şeyi kısa, açık, sade ama çarpıcı bir dille ortaya koymak durumundadır(Yeşilyurt, 2016).

Etikan’a göre (1996); kısa filmleri uzun süreli filmlerden ayıran en önemli özellik yalınlık ve zeka yoğunluğu içermesidir.

Kısa film yönetmeni için, anlatım zamanının kısa olması durumundan dolayı, hikayeyi anlatırken uzun karakter çözümlenmeleri, olay örgüsünün detaylı aktarımı gibi özellikler söz konusu değildir. Bu durum, anlatının yalın ve açık olmasını zorunlu hale getirmektedir. Yönetmen, kısa filmin, sınırsızlık, deneysellik gibi özellikleriyle belli sinematografik öğelere bağlı kalarak hikayeyi izleyiciye aktarmaktadır.

Eisenstein(2008) kısa filmi şiire benzetmektedir: “Her çekim bir şiir dizesine benzemeli, kendi başına yeterli olmalıdır. İzlediğimizde, o çekimdeki fikir bir kristalberraklığında anlaşılabilir”(s. 73).

Kısa filmlerin sinema sanatının başlangıcını oluşturduğu bilinse de günümüz toplumunda tam anlamıyla bilinirliğe sahip olduğu söylenememektedir. Kısa filmler, uzun metrajlı filmlere göre süresinin çok daha az olması nedeniyle, kendine özgü bir tür olarak değerlendirilmektedir.

Kısa filmin çoğunlukla amatörler ya da sinema öğrencileri tarafından icra edilmesinin yeterince kabul görmesine engel olduğu söylenebilmektedir. Kısa filmin, yönetmen için uzun metrajlı film çekmeden önce bir basamak olarak kabul edildiği bir yaklaşım bulunmaktadır. Fakat; bir çok başarılı uzun metraj yönetmenin çektikleri kısa filmler, bunun doğru bir yaklaşım olmadığını ortaya koymaktadır.

## **2.2. KISA FİLM TARİHİ**

Sinemanın temelini oluşturan hareketli görüntünün öncülü fotoğraftır. Bu sebeple, sinemaya ait bir tür olan kısa film tarihi incelenirken öncelikle fotoğraf kavramına değinilmelidir. TDK(2019), fotoğrafı, “Çeşitli araç ve malzeme kullanarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme” olarak tanımlamıştır.

Fotoğraf tarihi yüzey üzerinde bir nesnenin görüntüsünün oluşturulmasının tarihi olduğu kadar, bir nesnenin görüntüsünün bir yüzey üzerinde kayıt edilmesi ve sabitlenmesinin de tarihidir(Tağ, 2003).

Sir John F.W. Herschel, yakın arkadaşı William Henry Fox Talbot’un yeni yöntemiyle yüzey üzerinde elde ettiği görüntüye fotoğraf adını vermiş ve fotoğraf adı tarihte ilk kez 1840 yılında kullanmıştır(Kılıç, 2008, s.15).

Fotoğraf kelimesinin 1840 yılında kullanımının öncesinde de görüntü kaydı üzerine denemeler ve icatlar üzerinde çalışmalar yapılmıştır. 1816 yılında Nicéphore Niépce duyarlı bir yüzey üzerinde karanlık kutuyu kullanarak görüntü kaydetmiş, 1819’da Sir John Herschel hiposülfid maddesini bularak yüzey üzerinde pozlanan görüntüyü kalıcı hale getirmiş, 1824’de Niépce “heliyografi” adını verdiği bitümün maddesi kaplı yüzey üzerinde doğrudan pozitif görüntü elde etmiş, 1825’de görmenin sürekliliği kuralına göre çalışan “Thaumatrope” ismini verdiği oyuncak John Ayrton Paris bulmuşardından yine Niépce 1827 yılında ilk fotoğrafı çekmiş ve ışığa duyarlı yüzey üzerinde ilk kez görüntüyü sabitleştirmiş, 1830’da Daguerre ışığa çok daha duyarlı bir yüzeyi gümüş ve iyonu kullanarak elde etmiştir(Kılıç, 2008, s.300).

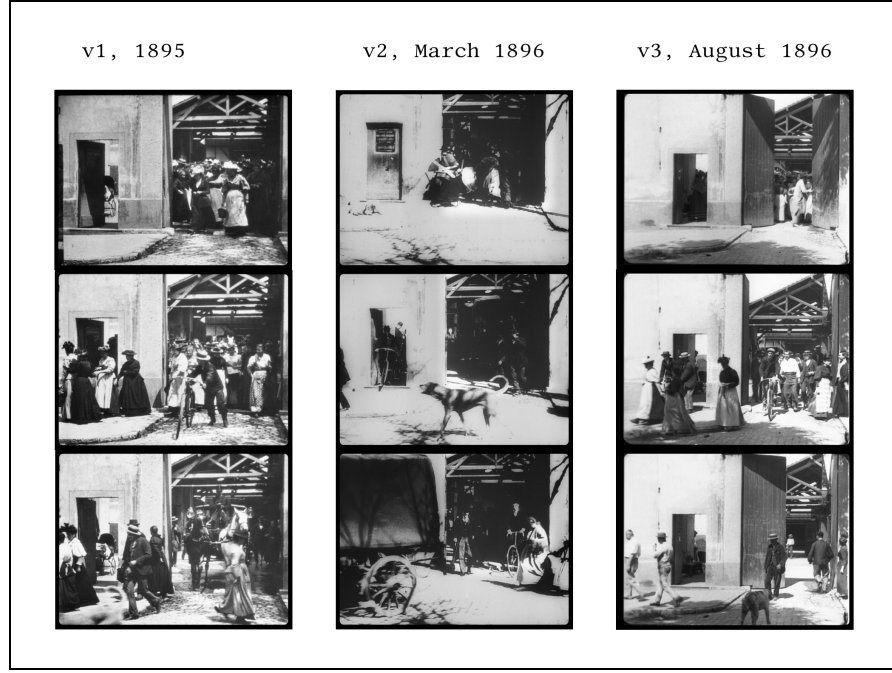
Tarihsel, sosyolojik ve ekonomik gelişmelerle birlikte birçok icat geliştirmeye devam edilmiş ve resim, fotoğraf gibi kavramların ötesine geçilmeye çalışılmıştır. Ressamlık ve fotoğrafçılık yapan Lumière kardeşler, Edison'un nesnelere hareketli olarak kaydetmeye yarayan ve tek bir kişinin aygıtın üstünde yer alan izleme deliğine bakarak tek başına izleyebildiği kineteskopundaki görüntüyü dışarı taşımışlar, birden fazla kişinin aynı anda izleyebilmesini sağlamışlar ve hareketli görüntünün kaydı için kamera ve gösterim aygıtı geliştirerek bu gösterim aygıtına da "sinematograf" adını vermişlerdir. Lumière kardeşler teknolojik bir buluş yapmanın ötesinde, yeni bir resmetme ve bu resmedilen şeyi yüzey üzerinde izlemeyi insanoğluya tanıştırmışlardır(Kılıç, 2008).

İnsanlığın sinemayla tanışmasının ilk olarak kısa filmler aracılığıyla olduğu söylenebilmektedir. Sinema tarihçileri için sinema, 1895 yılında dünyada ücretli olarak gösterime giren ilk film olan Lumiere kardeşlerin sinematograf adını verdikleri cihazlara çektikleri "Trenin Gara Girişi" adlı film ile başlamıştır.

*Görsel 5* ve *Görsel 6*'da sahnelerinden kesitler gösterilen Lumière kardeşlerin kayıt ettiği kısa süreli filmler, ilerleyen yıllarda sinema sanatının içinde ayrı bir değer ve sanat olarak yer alacak kısa metrajlı filmlerin ataları olmuştur(Anbarlı,2017).



*Görsel 5.* "L'arrive d'un Train" (Url-5)



Görsel 6. " Sortie de l'Usine Lumiere a Lyon" (Url-6)

Fakat; o dönemde teknik olanaksızlıklardan dolayı çekilen kısa filmler, tamamen zorunluluktan kısa metrajlı olarak çekilen, sinema kavramını yeni oluşturan filmlerdir. Dolayısıyla; kısa filmin başlangıç dönemini sinema teknolojisinin uzun metrajlı filmler çekebilecek kapasiteye ulaşmasından sonra başladığını kabul etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü; artık kısa film sinemacılar için bir zorunluluk olmaktan daha çok, farklı bir tercih, anlatım ve ifade biçimi olma özelliğini kazanmıştır.

Tanınmış bazı film yönetmenlerinin sinemaya kısa metrajlı filmler çekerek başladıkları görülmektedir. Yönetmenlerin özgür çalışma ortamında ürettikleri kısa filmlerinde oluşturdukları dil ve çeşitlilik ileride onların gerçekleştireceği uzun metrajlı filmlerin anlatım dillerinin temellerini atacak ve yeni dalga akımının genel çerçevesini belirlemelerinde büyük rol oynayacaktır (Abisel ve Eryılmaz 2011, s.56).

### 2.3. TÜRKİYE KISA FİLM TARİHİ

Kısa film, Türkiye’de kendi belleğini oluşturamamış bir alandır. Yüzyıllık Türk sinema tarihi kısa film alanını es geçmiştir. Böylece Türkiye’de kısa film alanında toplumsal hafıza boşluğu oluşmuştur (Rıza, 1996, s. 114).

Türkiye’de kısa film yapımı ilk olarak 1921 yılında Sadi Fikret Karagözoğlu’nun yönettiği yirmişer dakikalık *Bican Efendi* güldürüleri ile başlamıştır(Can, 2011, s. 91). *Görsel 7* ve *Görsel 8*’de filmlere ait sahneler gösterilmektedir.



*Görsel 7.* "Bican Efendi Güldürüleri" (Url-7)



*Görsel 8.* "Bican Efendi Güldürüleri" (Url-8)

Giovanni Scognamillo (1996) kısa filmin Türk sinema tarihinde çeşitli nedenlerle tam anlamıyla gelişemediğini belirtmiş, tarihçesini de kısaca şöyle özetlemiştir:

Nazım Hikmet'in, Hazım Körmükçü'nün, Vedat Örfi Bengü'nün (30'larda), İlhan Arakon, Sebahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Metin Erksan, Şadan Kamil'in (50'li yıllarda) çektiklerini bir araya getirsek bile gerçek ortadadır. İlk toplu hareket, 1963'te, Robert Kolej Sinema Kulübü'nün "Hisar Yarışması" ile kopuyor (Artun Yeres, Nurdoğan Taçalan, Sezer Tansuğ vd) ve hız kazanıyor (1967'de 40 kısa film, 1968'de 47). 70'li yıllar sönük geçiyor, ancak 80'li yıllardan itibaren –festivallerin, video'nun, TRT'nin, sinema TV okullarının katkısı ile- kısa film (belgesel, konulu, deneysel) gelişmeye, süreklilik kazanmaya, yurt dışına (yarışmalarda) taşmaya ve bol ürün vermeğe başlıyor(s.137).

Dünyanın bir çok ülkesinde kısa film üretimini ve dağıtımını desteklemek amacıyla, çeşitli kurumlar ve dernekler aracılığıyla ciddi maddi fon destekleri oluşturulmaktadır. Fakat; ülkemizde bugün için böyle bir yapılanmadan söz etmek mümkün değildir.

Yaklaşık yüzyıldır var olan kısa film Türkiye'de ancak 1995 yılında çıkarılan bir yönetmelik ile devlet tarafından resmen tanınmıştır(Etikan, 1996, s.12-13). Diğer ülkelerle kıyaslama yapıldığında, Türkiye'de kısa filme verilen desteklerin yetersizliği, bu alanda yapılan çalışmaların sayıca az olmasına ve gelişmemesine neden olmaktadır. Tüm bu olumsuz koşullara rağmen, Türkiye'de sinema sanatı açısından son derece kaliteli kısa filmler çekilmesi, ülkemizde gelişmekte olan bir kısa film kültüründen söz edilmesini sağlamaktadır. Günümüzde Türkiye'de çekilen kısa filmlerin çoğu bağımsız yapımlar olarak üretilmektedir.

#### **2.4. KISA FİLM TÜRLERİ**

1895 yılında Lumiere kardeşlerin sinematograf aletiyle yaptıkları ilk gösterimden sonra sinema, insanlar tarafından tanınmış ve günlük hayatın bir parçası olmaya başlamıştır. Fakat, bir süre sonra, gösterilen filmlerin birbirinin tekrarı olmasından dolayı; insanların sinemaya karşı ilgisi azalmıştır. İnsanlar zamanla sinemadan, günlük hayatın yansımından daha çok şey bekler hale gelmiştir. Bu beklentiler, dönemin sinemacılarının birtakım arayışlar içine girmesine sebep olmuş bu durum da sinemada yeni türlerin ortaya çıkmasını kaçınılmaz hale getirmiştir. Belge özelliği taşıyan ilk film parçacıkları giderek yerlerini Griffith, Porter ve Melies gibi sinemacıların katkılarıyla öykülü filmlere bırakmaya başlamıştır. Aradan geçen yüz yılı aşkın sürede teknolojinin olağanüstü gelişimi sinemayı da etkisi altına almış ve başlangıçta kurmaca ve belgesel olarak kendisine yeni türler edinen kısa film, bu edimini daha da



güçlendirerek animasyon ve deneysel gibi türleri de kendisine kazandırmıştır(Öztürk, 2014).

#### **2.4.1. Kurmaca Film**

Sema Fener (2014) sözlüğünde “fiction” kelimesini kurmaca olarak çevirmiş ve “Gerçek olaylardan çok yaratıcısının hayal gücüne dayanan hikaye” olarak tanımlamış, “fictional film”i ise; “Hikayesi gerçek olaylardan çok yaratıcısının hayal gücüne dayanan film” olarak tanımlamıştır(s.107).

1902 yılında Georges Méliès, Jules Verne’nin romanından esinlenerek gerçekleştirdiği Le Voyage Dans la Lune (Ay’a Seyahat) isimli filmi, yeni bir anlatım dilinin, çeşitli sahneleri peş peşe sıralayarak bir öykü anlatımının ilk örneği olmuştur. Georges Méliès, güncel olayları belgelemeyi yeğleyen Lumière kardeşlerin ve müzikhol gösterileri, güncel olayları filme alan Edison’un aksine ve ondan gördüğü sinema hilelerini geliştirerek öykülü sinemanın başlatıcısı olmuştur(Teksoy, 2005, s.34-35).

Kurmaca kısa filmler en sık rastlanan kısa film türlerinden biridir. Temeli, konulu bir hikayenin sinematografik öğeler kullanılarak “kısa” yoldan anlatılmasına dayanmaktadır. Kurmaca kısa filmler, kısa filmlerin en belirgin özelliği olan “özgünlük” yaklaşımıyla, yönetmenlerin filmlerine kendi hayal güçlerini ve sinemasal tarzlarını yansıtmaya imkanı sağlamaktadır.

Kısa filmin kurmaca ya da diğer adıyla konulu film türünde, öncelikle bir önerme ve bu önerme doğrultusunda bir öyküden hareket edilir. Ancak kısa filmde ele alınan öykünün dramatize edilmesi, uzun çevrimli filmlerden farklı olarak daha çarpıcı öğelerin kısa bir anlatım yoluyla aktarılması sonucu gerçekleşir(Öztürk, 2014). Öykülü kısa filmler, daha kısa zamanda daha etkili bir anlatım anlayışı benimsediğinden, öykülü uzun filmlerde olduğu gibi geniş karakter betimlemeleri, uzun anlatımlar içermemektedir. Şefik Güngör’e göre (1996),

(...) uzun metraj filminden farklı olarak, öykülü kısa film genellikle küçük bir ekip ve bütçeyle gerçekleştirildiği ve ticari kaygılardan uzak kalabildiği için, hiç kimsenin beklentisine boyun eğmeden, yaratıcısının tüm özgürlüğünü taşır. Bu durum, öykülü kısa filmin ele avuca sığmaz bir özellik göstermesine, kendi türü arasında da önemli anlatım farklılıkları barındırmasına yol açar(s. 8).

Öykülü sinemanın temelini kurgunun oluşturduğu söylenebilmektedir. Nijat Özön (1985) kitabında temel kurgunun tanımını şu şekilde yapmıştır:

Tek başına her çekim, belli bir kavramı anlatan görüntüler bütünüdür; tıpkı belli bir kavramı karşılayan sözcükler gibi. Ama sözcükleri nasıl belli ve sınırlı bazı durumlar dışında tek başına kullanmazsak, çekimleri de tek başına kullanamayız. Tek başına sözcüğün bir ya da birkaç anlamı vardır; bu sözcük kesin anlamını Öbür sözcüklerle birlikte kurulan tümce içinde kazanır. Çekimler de asıl anlamlarını, işlevlerini öbür çekimlerle oluşturdukları bütün içinde kazanırlar(s.128)

#### **2.4.2. Belgesel Film**

Nijat Özön (1981) belgesel filmi; “Kurmacaya yer vermeyen ya da pek azyer veren konusunu doğrudan doğruya doğadan alan dışımızdaki dünyayı, gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan film türü” olarak tanımlamaktadır(s.145).

Belgesel filmin ortaya çıkışının sinemanın ortaya çıkışıyla aynı tarih olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü; “kısa belge film” olarak adlandırılan gerçeğin aktarıldığı ilk filmler, belgesel sinemanın öncüleri olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, bu filmlerin yaratıcısı olan Lumiere kardeşlerin de belgesel filmin öncüleri olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir.

Tarihe tanıklık etmenin, günün yaşanan gerçeklerinin geleceğe taşınmasının en iyi yolu belgesel filmlerdir(Yücel, 2003, s.93). Belgesel filmler halkın sorunlarını göz önüne sermeli ve olayın geçtiği gerçek mekanlarda çekilmelidir. Özetle, belgesel filmler konusunu toplumdan almaktadır.

Paul Rotha’ya göre belgesel filmin en önemli görevleri şunlardır:

- 1) Halkı ve onun sorunlarını göz önüne sermek
- 2) Halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak
- 3) Güçsüzlükleri araştırmak
- 4) Olayları bildirmek
- 5) Toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve içten bir anlayış yayma(Rotha’dan aktaran Gündeş, 1998,s.18).

#### **2.4.3. Deneysel Film**

Sinema tarihçisi Nijat Özön (1963), Sinema Terimleri Sözlüğü’nde deneysel sinemayı şöyle açıklamıştır; “deneysel filim [Fr. Film experimental]

[İng. experimental film]: Sinemada alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi”(s.31). Deneysel filmler, yönetmenin filmi tamamen kendi tarzıyla özgün bir şekilde yaratması esasına dayanır. Avant- Garde (Öncü) sinema, Underground (Yeraltı) sinema, Independent (Bağımsız) Sinema, deneyselsinema için kullanılan terimlerden birkaçıdır.

Deneysel filmler bütünüyle bağımsız olma özelliğini taşıyıp sadece sanat üretme amacını benimsediğinden, diğler türlerden farklı kendine has karakteristik özelliklere sahiptir. “Özgünlük” kavramı en belirgin olan film türlerinden deneysel filmlerde hikaye, belli bir düzen ve zaman sırasında ilerlemek zorunda değildir. Net olmayan görüntüler, abartılı oyunculuklar gibi teknikler deneysel filmlerde bulunabilmektedir.

Sema Fener (2014) sözlüğünde deneysel sinemayı “*Experimental Film*” başlığı altında “Sinemada alışılmışın dışındaki yöntemleri deneyerek yapılan film türü”olarak tanımlamıştır(s. 101). Sabri Kaliç’in Jean Mitry ile yaptığı söyleşide aktardığı ifadeler bu tanımı destekler niteliktedir: “Ben, sinemaya yeni bir şeyler getirmiş olan her filmin deneysel bir film olduğunu düşünüyorum. Örneğın Potemkin Zırhlısı deneysel bir filmdi. Bütün büyük filmler deneyseldir. Gance’ın Napolyon’u, Tekerlek’i, Melies’in filmlerinin her biri deneysel filmidir”(Kaliç, 1992).

Deneysel sinema açısından farklı ve yeni bakış açılarının, farklı oyunculuk tarzlarının ve kamera hareketlerinin gelişiminde ve yeni yeteneklerin keşfedilmesinde önemli bir yerdedir(Evci, 2007).

Deneysel filmlerde yönetmenin, sinematografik öğelerde olan bağımsızlığı bazı yönetmenler tarafından sinemasal alanda tecrübe olmadan da icra edilebilir bir tür olduğı şelinde yorumlanmaktadır. Bu doğru olmayan yaklaşımlar, deneysel filmlerin hatayı kaldıracı bir tür olarak algılanmasına neden olmaktadır.

#### **2.4.4. Animasyon Film**

Etimolojik kökeni “anima” dan yani “canlı” dan gelen animasyon kelimesinin türkçe karşılığı canlandırmadır. Canlandırma olarak da nitelendirilen animasyon, çizgilerin hareketi sanatıdır. Çizgi film animatörleri, animasyon filmleri binlerce farklı çizimin veya bir çizimin konumlarının ayarlanıp özel bir

animasyon kamerasıyla geleneksel olarak kare kare (*frame by frame*) kayıt altına alınmasıyla oluşturulmuş filmler olarak tanımlar(Stephenson, 1973, s.15).

Canlandırma sineması tarihi 1900'lerin başında filmlerde hile efektlerinin kullanılmasıyla başlamıştır(Crafton, 2003,s.15). Canlandırma sinema tarihinde, elle yapılmış resim, kukla ve gerçek nesnelere kullanarak doğa üstü bir dünya kurmayı başaran Emile Cohl, filmlerinde Amerikan toplumunun sorunlarına yer vermiş Flesicher Kardeşler ve 1923 yılında Kansas City'den Hollywood'a gelen ve orada ilk canlandırma stüdyosu Walt Disney' i kuran Walter Elias Disney önemli kişiler olarak anılabilir(Hünerli, 2005, s.15-19).

Türkiye'de canlandırma sineması ilk kez 1951 yılında yapımcı Turgut Demirağ'ın girişimiyle gerçekleştirilmiştir(Özgüç, 1990). Türk canlandırma sinemasının kaynağını Nasreddin Hoca, Keloğlan, Dede Korkut gibi masallar oluşturmuştur(Bayraktaroğlu, 1996).

1960'lara gelindiğinde Türk canlandırma sineması teknikleri reklam filmlerinde kullanılmaya başlamıştır. İlerleyen zamanla birlikte teknoloji alanında meydana gelen gelişmeler animasyon alanını olumlu yönde etkilemiştir. Günümüzde reklam filmlerinin büyük bir çoğunu animasyonlar oluşturmaktadır.

#### **2.4.5.Reklam-Tanıtım Filmi**

Reklam (reclame) Latin dilinde “çağırma” anlamına gelen “clamare” sözcüğünden türemiştir. Genel anlamıyla reklam; kişilerin, kurumların, malların ve hizmetlerin kamuya tanıtılıp benimsetilmesi eylemi olarak tanımlanmaktadır(Karpat, 1999,s.35).

Reklam filmlerinin ortaya çıkışını sinemanın ortaya çıkışıyla beraber düşünmek yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü; o dönemde sinemayla yeni tanışan insanlar, büyük bir merakla Lumiere kardeşlerin “Bir Duvarın Yıkılışı” , “Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler” gibi ilk filmlerini izlerken, aynı zamanda Lumiere fabrikalarının reklam filmlerini izler durumda olmaktadır.

Gelişen teknolojiyle günümüzde, reklam filmlerinde animasyon tekniklerinin kullanılıyor olması, reklam filmlerinin ciddi ölçüde gelişmesini sağlamıştır. Bugün reklam filmleri, çoğunlukla sayısal ortamlarda hazırlanırken bir çok görsel ve işitsel unsurlarla daha etkileyici ve yaratıcı hale gelmektedir.

#### **2.4.6. Video Klip**

Video klip, reklam ve tanıtım gibi amaçlarla görüntülerin, seslerin ve müziklerin kurgulanmasıyla oluşturulan kısa filmidir. Queen Production Ltd. tarafından 1975'te çekilen Bohemian Rhapsody tarihe geçen ilk video kliptir(Akyürek, 2005, s.100).

Feridun Akyürek (2005) video kliplerin oluşumunu; “Her geçen gün gelişen, kuralsızlığı ve sınırsızlığı ile kendine özgü etkili ve çarpıcı bu evrensel dil, müziğin evrensel dili, kimi özellikleriyle resim sanatı, performans sanatları, sinema, televizyon, video teknolojisi, canlandırma (animation), bilgisayar ortamında yaratılan sanal görselliğin birleşimiyle oluştu. Ulaşılan son nokta ise, izleyenler açısından yoğun bir ilgi...” (s.102) şeklinde açıklamıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. CHRISTIAN METZ'İN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ

Günümüzde çeşitli alanlarda, birçok çalışmada kullanılan çözümleme yöntemlerinden biri olan göstergebilimin çıkış noktası, dil bilimidir. Bu çalışmada, sinema sanatında çözümleme yapmak amacıyla kullanılacak olan göstergebilim, kısa filmlerde anlamların nasıl oluştuğuna odaklanmaktadır.

#### 3.1. GÖSTERGE

İnsanlar, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve yaşamını sürdürebilmek için çevresini tanımak, kavramak ve gereksinimleri doğrultusunda dönüştürmek durumundadır. Bu bağlamda insanlar, kendine yabancı her şeyi yeniden kurgulayarak anlamlandırmaya çalışmaktadır. Toplumsal yaşam için bir araç olan göstergeler, insanın yaşamı anlamlandırabilmesi için gerekli olan şartları yerine getirmektedir.

Kendisinden başka bir şeyin yerini alarak onların anlamlandırılmasını sağlayan, kendi içinde anlamlar içeren gösterge kavramı, semiyotik ya da semiotike olarak da bilinir. Göstergelerin, insanlar tarafından zihinde oluşturulup, varlık, kavram ya da nesnelerin asıllarının yerine geçmesiyle insan ile arasında bir mesafe oluşturarak, dünyayı başka bir gözle algılamasına ve yorumlamasına imkan sağlamaktadır. “Göstergebilim bu durumda, bir bilgi, temel birimi ‘gösterge’ olan bir ilişkiler dizgesi olarak dünyayı algılama biçimidir yani göstergebilim *gösterimin* doğasını araştırır. Eco’nun da söylediği gibi, gösterge ‘yalan’dır; *başka bir şeyin yerine duran bir şeydir*” (Gottdiener, 2005, s.5).

Daha geniş ifadeyle ele alındığında; insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal dillerin, davranışların, jestlerin, sağır-dilsiz alfabesinin, görüntülerin, trafik işaretlerinin, bir kentin uzamsal düzenlenişinin, bir müzik yapıtının, bir resmin, bir tiyatro gösterisinin, bir filmin, reklam afişlerinin, modanın, yazınsal yapıtların, çeşitli bilim dillerinin, tutkuların düzeninin, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısının, bir mimarlık düzenlemesinin, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşınmasın her anlamlı bütünü çeşitli birimlerden oluşan

bir dizge olduğu ve bu dizgelerin birimlerinin gösterge olarak adlandırıldığı görölmektedir(Rifat, 1998, s. 111).

### 3.2. GÖSTERGEBİLİM

Bugün Batı dillerinde kullanılan ve Türkçede göstergebilim tanımlamasıyla ifade ettiğimiz semiyotik sözcüğü Yunancadaki semiotike (gösterge) ve logia(kuram-söz anlamındaki logos) sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiştir(Rifat, 2009, s.17). Parsa ve Parsa'ya göre (2012), göstergebilim, iletişim için kullanılan her şeyin; sözcükler, görüntüler, trafik işaretleri, sesler, çiçekler, müzik ve tıbbi semptomlar gibi pek çok şeyin incelenmesidir(s.1-2).

İnsan yaşamının temeli, çevresindeki göstergeleri(varlıklar, nesnelere vb.) gözlemleyip ait olduğu dünyayı kavramak, yorumlamak ve anlamlandırmak temeline dayanmaktadır. Bu düşünce doğrultusunda; göstergebilimin çıkış noktasının da insanın; dünyayı ve çevresini anlamlandırma ihtiyacı olduğunu söylemek mümkündür. Göstergebilim, yaşamın içinde bir varlık, bir nesne veya bir kavram olarak karşımıza çıkabilecek olan gösterge dizgelerini inceleyen ve dizgelerin anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışan bir bilim dalıdır. Yani; göstergebilim göstergelerin tek başına ne ifade ettiğinden çok, bir araya gelmeleriyle oluşan anlama odaklanmaktadır.

Birçok kaynaktan beslenen göstergebilimin önemi teknolojik gelişmelerle birlikte artarken farklı disiplinlerle de yakından ilişki içerisine girmiştir. Geçmiş tarihe bakıldığında; göstergebilimin, mantık, matematik ve dilbilim gibi alanların temsilcileri tarafından ortaya atıldığı görölmektedir.“Göstergebilim” veya uluslararası terminolojik adıyla “semiyotik” yirminci yüzyılın ortalarından günümüze kadar, diğer birçok alanda olduğu gibi farklı kişiler tarafından farklı şekillerde yorumlanmış bir alandır. Çağdaş göstergebilim denince akla gelen ilk isimlerin başında, C. S. Peirce, Roland Barthes, Claude Levi- Strauss, Louis Trolle Hjelmslev, Umberto Eco, Charles Williams Morris, Charles Kay Ogden, Thomas Sebeok, F. de Saussure, ve C. Metz gelir. Bu yöntemin iki öncü kurucusu olarak Amerikalı mantıkçı Charles Sanders Peirce ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure gösterilebilmektedir.

Charles Sanders Peirce(1839-1914), Ferdinand de Saussure(1857-1913) ile aynı dönemlerde çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır. Christian Metz'in dışındaki diğer göstergebilimciler çoğunlukla dilbilimsel olarak göstergebilimsel unsurlarla uğraşırken bu çalışma için ayrıca öneme sahip olan Metz, hareketli görüntü üzerinde yoğunlaşarak sinema göstergebilimine yönelmiştir. Aslında tüm bu isimlerin göstergebilime yaklaşımları farklı olsa da hepsinin amacı "göstergeleri anlamlandırmaktır."

Göstergebilimin mantıksal yönünü temsil eden Peirce,mantıkla göstergebilimin aynı şey olduğunu savunmuştur. Pierce'in yaklaşımında en belirgin özellik, gösterge kavramı için önerdiği tanım ve sınıflandırma biçimi olarak kabul edilebilir. Gösterge bilimsel olguların eksiksiz olarak sınıflandırılmasını isteyen kuramcı, üçlüklere dayalı bir göstergeler dizisi oluşturur. Ayrıca bu üçlükler kendi içerisinde de üç ayrı üçlüğe bölünmektedir(Rifat, 2005, s.116).

Birinci üçlükte gösterge yalın bir nitelik, gerçek bir varlık veya genel bir kural olmasına göre yapılır. İkinci üçlükte göstergeyle nesne arasındaki ilişki, göstergenin kendi başına bir özellik taşımasına, nesnesiyle varoluşsal bir ilişki kurmasına ya da yorumlayıcıyla ilişki kurmasına göre farklılık gösterebilir. Üçüncü üçlükte, yorumlama yapan kişinin göstergeyi bir olasılık, gerçeklik ya da mantık göstergesi biçiminde canlandırmasına göre yapılır(Peirce'ten aktaran Rifat, 2005).

Bir dilbilimci olan Saussure'e göre; hiçbir gösterge tek başına bir anlam taşımamaktadır. Göstergelerin tümü, bir gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır.

Saussure'a göre ise bir gösterge kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluşmakta, bu kavramın da dış dünyanın bir algılaması bulunmaktadır. Bu nedenle gösterge, gerçeklikle yalnızca onu kullanan insanların aracılığıyla ilişkilenebilir(Fiske, 1996, s. 63-64).

Saussure ve Peirce'ün hareket noktalarından yola çıkılarak göstergebilimsel akım doğmuş ve bu çözümleme yöntemi tüm dünyaya yayılmıştır. Prag ve Rusya'da 20.Yüzyılın başlarında yapılan önemli çalışmalardan sonra göstergebilim günümüzde, Fransa ve İtalya'da Roland Barthes, Umberto Eco ve diğerleri tarafından uygulamalı çalışmalar ve kuramsal



yapıtlarla ilerlemeye devam etmiştir. Ayrıca, İngiltere’de, Amerika Birleşik Devletleri’nde ve diğer birçok ülkede de göstergebilimin gelişmesine hizmet eden çalışmalar bulunmaktadır(Berger, 1993, s. 13).

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı özelliği kazanmasına fayda sağlayan bilim insanlarından biri de Roland Barthes (1915-1980)’dir. Barthes’a göre (2016), göstergebilim dilbilimin bir alt dalını oluşturur. Barthes, göstergenin kendisinin o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim yaratan bir araç olduğunu savunur. Gösteren ve gösterilen göstergeyi oluşturmaktadır. Tüm görüntü, vücut hareketi, mimikler, gösterilen objeler bir anlam ifade etmektedir. Göstergebilim bir serüvendir ve her serüven kişiseldir(s. 27-28).

Göstergebilimin tarihsel sürecinde incelenmesi gereken bir diğer bilim insanı Umberto Eco’dur. İletişim göstergebilimiyle, anlam göstergebilimi arasında Eco’nun temsil ettiği bir kültür göstergebiliminden söz edilebilmektedir. Eco’ya göre, göstergebilim, bir iletişim süreci olarak düşünülen kültürel olguların incelenmesidir. Bu durumda, ‘Bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi birşeydir’ diyen yazar, gösterge kavramına daha geniş bir tanım getirmiştir(Demir, 2009).

Sonuç olarak, göstergebilim; insanların yaşamlarını anlamlandırmaya çalışmalarının bir parçasıdır ve Erkman’a göre (1987) varmak istediği nokta belki de insanların ortak bilinçaltını çözmektir(s. 84).

### **3.3. GÖSTERGEBİLİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ**

Dilbilimi ve birçok farklı disiplinle etkileşim halinde olan göstergebilimin, ilerleyen dönemlerde sinemayla etkileşimi kaçınılmaz hale gelmiştir. Sinemanın da kendine ait bir dil oluşturma özelliğinden yola çıkarak göstergebilim, sinema için önemli bir anlamlandırma yöntemi haline gelmiştir. Sinema, önemli bir anlam üretme ve aktarma aracıdır. Çünkü; aktaracağı öyküyü kurarken, içeriğini tüm sanat dallarıyla etkileşim haline girerek oluşturmaktadır. Bu özelliğinden dolayı da izleyiciye yoğun bir anlamlandırma ve yorumlandırma imkanı tanımaktadır. Sinema sanatı, görsel ve işitsel öğeleri birarada kullanarak, filmlere ait anlatım biçimiyle birtakım göstergeler ortaya çıkarmaktadır. Göstergeler, görüneni ve görünenin gerçekliğini anlamak ve yorumlamak için kullanılan bir anlamlandırma biçimidir.

Göstergebilim, sinemada filme ait verilerdeki göstergelerin anlamlarıyla ilgilenmektedir. Her sinema filmi, sahip olduğu görsel ve işitsel öğelerle anlamlandırılmayı bekleyen göstergelere, kodlara sahiptir. Göstergebilim, filmin yönetmeni ve izleyici arasındaki iletişimi sağlayarak anlamlandırma görevini yerine getirmektedir.

Sinemada göstergebilimsel çözümlemenin yapılabilmesi için ilk olarak filmin ait olduğu kültürün bilinmesi gerekmektedir. Filmlerdeki her görüntü, bir göstergedir ve izleyiciye filmle ilgili bilgi aktarmaktadır. Özellikle kısa filmlerde, anlatılacak hikayenin kısa zamana sığdırılmasından dolayı her sahneye ait sinemasal dille oluşturulmuş biçimler, göstergebilimsel anlamda daha fazla önem taşımaktadır.

Sinema göstergebilimi üzerine çalışan bir çok isim olmasına rağmen bu konunun öncülüğü Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco'ya aittir. Bu isimlerin de etkisi altında kaldığı göstergebilimin dünyadaki öncüleri ise; Saussure ve Peirce'tür.

Metz, sinema göstergebilime ilişkin yaklaşımını Saussure'den, Wollen ise Peirce'den etkilenerek oluşturmuştur. Eco ise Saussure ve Peirce'ü eleştirmekle birlikte onlardan açıkça etkilenmiştir. Her üç kuramcı görsel göstergenin öz niteliği ve işleyiş biçimini incelemiş, sinemada yananlamı oluşturanın ne olduğunu üzerine düşünmüştür(Büker, 1985).

### **3.3.1. Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi**

Dilbilim alanındaki incelemelerle ortaya çıkan, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'ün öncülüğünü yaptığı göstergebilim, 1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Bu iki bilim insanının etkisinde, Avrupa'da ve Amerika'da farklı isimler tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmaya devam etmiştir. Roland Barthes, Claude Levi- Strauss, Louis Trolle Hjelmslev, Umberto Eco, Charles Williams Morris, Charles Kay Ogden, Thomas Sebeok ve Christian Metz gibi araştırmacılar, bu isimler arasında sayılabilmektedir. Anlam üretme ve aktarma açısından son derece önemli bir olgu haline gelen sinema göstergebilimi üzerine çalışan birçok kişi olmasına rağmen, buna öncülük edenlerden biri Christian Metz'dir. Sinema göstergebilimi üzerine

ilk çalışma da yine Christian Metz'in 1964'de "Communications" in dört nolu sayısında yayınlanan "Sinema dil mi yoksa dil yetisi mi?" başlıklı makalesidir.

Christian Metz, sinema göstergebilimine olan yaklaşımını bu olgunun öncülerinden olan Saussure'den etkilenecek oluşturmuştur. Metz'in amacı sinemanın aktardığı anlama ulaşabilmektir. Metz'e göre sinemanın hammaddesini filmi seyrederken dikkat ettiğimiz bilgi kanalları oluşturur. Devininli görüntü, bütün yazı materyalleri içeren grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar, müzik, gürültü veya ses efektleri bu bilgi kanalları arasında sayılır. Sinema göstergebilimcisi, bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenir ve anlam, içinden çıktığı malzemeden bütünüyle farklıdır(Andrew, 2010, s.325-327). Metz, sinemada göstergebilimi derinlemesine incelediği "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler" adlı kitabında filmin göstergebilimsel çözümlemesinde kullanılacak bu bilgi kanallarına değinmiştir. Bu bilgi kanalları, bu çalışmada film analizleri yapılırken kullanılacak olan değişkenler olması nedeniyle daha anlaşılır olması için detaylandırılacaktır.



Şekil 3. Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümlemede Kullandığı Değişkenler

Hareketli görüntünün içerdiği, dekor,sahne tasarımı, ışık, renk, kurgu, çekim tekniği, kostüm gibi tüm sinematografik araçlar da sinemanın aktardığı anlama ulaşabilmesine katkı sağlamaktadır. Sinema dili ve estetiği, görüntülerle yaratılan anlatım biçimine ses ögesi gibi öğeler de ekleyerek anlama ulaşmayı kolaylaştırmaktadır. Sinema sanatında, sessiz sinema döneminden sesli sinema

dönemine geçilmesiyle ses, görüntüye çok sonra eklenmiş durumdadır. Fakat, buna rağmen; filmin görsel estetiğinin yeniden düzenlenmesini sağlamış ve böylelikle görüntüyü daha önemli hale getirmiştir. Bir filmin ses evrenini fonetik ses(diyalog), müzikal ses(müzik), gürültü(efekt) oluşturmaktadır.

Metz de ses öğelerinin bir filmin anlamlandırılmasında hareketli görüntü kadar önemli olduğunu düşünmüş, bilgi kanalları arasında yer vermiştir. Uygun bir biçimde kullanıldığında ses hem izleyicinin ilgisini çeker hem de görüntünün önüne geçebilir. Görüntü boyutu izleyiciye görsel gerçekliği sergiler. İzleyici görüntüyü sesle (ses boyutuyla) birleştirdiğinde filmdeki gerçeği değerlendirebilir. Bu nedenle genel olarak ses görüntüyü tamamlayıcı bir öğe olarak görülmektedir. Öte yandan görüntü ve sesin bir mesajı birlikte iletebilmeleri tek tek iletmelerinden daha etkindir. Bir filmde sesin etkinliğini ya da ses boyutunu iki önemli öğe ortaya çıkarmaktadır: Bunlar ses yakınlığı ve ses derinliğidir(Can veEsen, 2008).

Diyalog(Fonetik ses), Yunancadaki dia ve logos kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Dia yoluyla demektir, Logos ise; söz, ifade, bir şeyi göstermek, ortaya çıkarmak, hep birlikte anlamındadır. Fonetik ses(diyalog) in filmdeki en önemli görevi, izleyicinin öykü ve karakterler hakkında fikir sahibi olmasını sağlayarak anlatıma katkı sağlamaktır. Arslantepe'nin belirttiği gibi (2007) “eğer diyaloglar, görselliğe yardımcı oluyorsa, konuyu ilerletiyorsa, karakteri tanımlıyorsa/tanıtlıyorsa amacına uygun kullanılıyor demektir”(s. 73).

Metz'in bilgi kaynaklarından ve filmi oluşturan ses öğelerinden bir diğeri de müziktir. Bir filmde kullanılan müziğin, müzikal açıdan kalitesi değil, öykünün ve görüntünün anlam boyutuna hangi ölçüde katkı sağladığı önemlidir.“Tony Thomas'a göre, film müziği iki önemli konuda filme eşlik eder(Erdoğan ve Solmaz, 2005, s. 60):

- Atmosferi yaratır: Yani konunun geçtiği coğrafik ya da tarihi alanın, zamanın, yaşayışın, hikaye edilenin ve içinde bulunulan durumların atmosferini yaratır.
- Resmin renk tonudur: Sahnenin parlak ya da karanlık modda olmasının duyumunun yanında, filmin tansiyonunu belirtir. Güçlü ya da zayıf bir etki amacıyla kullanılır. Örneğin filmdeki kişinin karakterini ya da kişisel

özelliklerini belirtirken resmin soğuk ya da sıcak olarak duyumsanmasını sağlar. Genellikle konuşma olmayan durumlarda sıklıkla bu işlev ön plana çıkarılır.”

Fonetik ses(diyalog), müzikal ses(müzik) gibi sinemada kullanılan bir diğer ses ögesi gürültü(efekt) de filmin anlatımında son derece önemlidir. Gürültüler (efekt) bir filmde fonetik ses ve müzikal ses dışında kalan tüm sesleri içermektedir. Bu sesler, izleyicinin öyküyü daha iyi anlamasını sağlayan birer ipucu niteliğindedir. Eş bir söylemle efekt sesler, filme gerçeklik eklemek için sinemasal anlatıların olmazsa olmaz öğeleri konumundadır.

Grafik sanatlar ve sinema arasındaki ilişki, sinema filmlerinin tanıtımını yapan afişlere ve filmlere ait jeneriklerde bulunan tipografik düzenlemelere dayanmaktadır. Sinemanın bu temel ihtiyaçları nedeniyle iki sanat dalı arasındaki ilişki her zaman önemli olmuştur. Böylelikle; grafik malzemeler, filme anlam kazandıran temel bilgi kanalları haline gelmiştir.

Christian Metz'in göstergebilimsel çözümlemesinde kullanılan bu bilgi kanalları, filme yerleştirilen kodların ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Metz'e göre anlam izleyiciye belli kodlar aracılığıyla aktarılmaktadır. Metz, kodları kültürel ve özgül olmak üzere ikiye ayırır. Kültürel düzgüleri anlamak için özel bir eğitim gerekmemektedir, o toplumda doğup büyümüş olmak yeterlidir. Kurgu, akıcı devinimleri, optik etkiler gibi yöntemler özgül düzgülerdir ve öğrenilmesi gerekmektedir(Büker, 1985). Özgül kodlar, çekim açıları, objektif, ışık, kurgu gibi sinematografik anlatım araçlarıdır demek mümkün olacaktır.



Şekil 4. Christian Metz'in Göstergebilimsel Çözümlemede Kullandığı Kodlar

Bu bağlamda, sinema göstergebilimi, sinematografik kodların mantıksal bir betimlemesi olarak görülebilir. Ancak bir film incelemesinin asıl amacı, bu kodları incelemek yerine; bütün kodların nasıl özgün bir sistem oluşturduklarını anlamaya yöneliktir(Adanır, 2013, s. 17)

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde; literatür araştırmasıyla seçilen, Türkiye'de önemli film festivallerinde ödül almış dört kısa metrajlı film, Christian Metz'in göstergebilimsel çözülemeye yöntemiyle analiz edilmiştir.

#### 4.1. "TOZ"

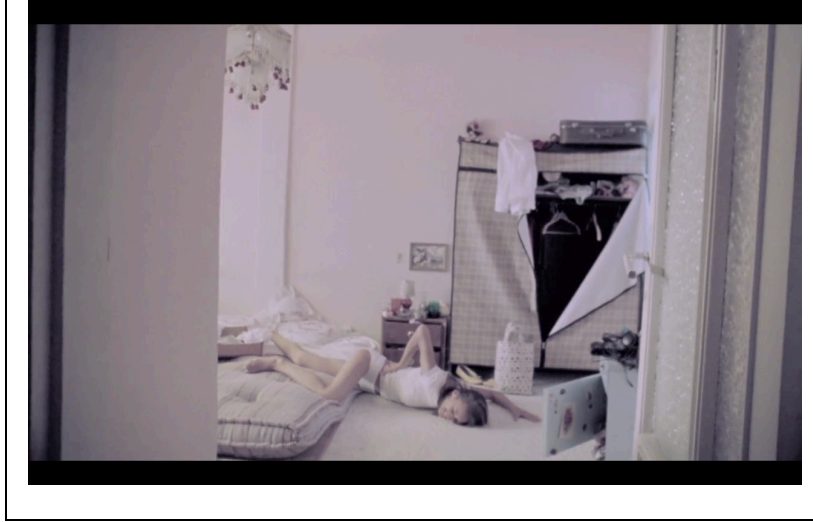
##### 4.1.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge):



Görsel 9. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 1)

Tablo 2. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 1)

GÖSTEREN (1)	GÖSTERİLEN (1)
Masanın üzerinde tabakta bulunan yemek artıkları	Masanın üzerinde bulunan çok zaman önceden kalmış olduğu anlaşılan yemek artıkları karakterlerin düzensiz yaşam tarzını ortaya koymaktadır.



Görsel 10. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 2)

Tablo 3. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 2)

GÖSTEREN (2)	GÖSTERİLEN (2)
Osi ve sevgilisinin yaşadığı ev	Osi ve sevgilisinin yaşadığı ev, filmin tümü için söylenebileceği gibi tanımsız, herkesin yaşayabileceği sıradan bir evdir. Bu özelliğiyle kullanılan mekanlar, sıradan hayatlar yaşayan iki insanın belli bir özeliği öne çıkarmayan karakterlerini desteklemektedir



Görsel 11. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 3)





Görsel 12. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 3)

Tablo 4. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 3)

GÖSTEREN (3)	GÖSTERİLEN (3)
Osi ve sevgilisinin aynı evin içinde yalnız olma durumları	Osi ve sevgilisinin aynı evde yaşayıp çoğu zaman farklı mekanlarda konumlanmaları, ilişkilerindeki iletişimsizliği öne çıkarmaktadır. Aralarında belki de hiç bir sorun olmayan iki genç ruhun, kendi bireyselliklerinde hapsolüp birbir-lerini ihmal edişleri ve yaşadıkları manevi tatminsizlikler bu şekilde yansıtılmaktadır. Bu bağlamda, bir erkek ve kadının veya herhangi iki insanın fiziksel olarak çok yakın olup iletişim kurmalarının imkansız hale geldiği durumların betimlendiği söylenebilmektedir.



Görsel 13. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)



Görsel 14. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)

Tablo 5. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 4)

GÖSTEREN (4)	GÖSTERİLEN (4)
Filmin tümünde görüntüyü perdeleyen tüm mekanlara dağılan toz bulutu	Filme ismini veren "toz", filmin bütününde mekanlar ve izleyici arasında bir perde yaratarak örtücü görevi görmektedir. Görüntüyü sınırlandıran toz bulutu, karakterler arasına giren mesafenin sembolü olarak dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, filmdeki karakterlerin arasındaki ilişkinin tozlaşmışlığına bir gönderi olarak düşünülebilir olduğu gibi; yönetmenin toz temasını tamamen gerçekçi bir olgu olarak kullandığı da düşünülebilmektedir.



Görsel 15. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)

Tablo 6. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 5)

GÖSTEREN (5)	GÖSTERİLEN (5)
Adamın sevgilisine uyurken hediye bırakması	Uyanırken iletişim kuramayan çiftin, bir sorunları olmamasına rağmen, kendi içlerine kapanıp birbirlerine yabancılaşmalarını ortaya koymaktadır.



Görsel 16. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 6)

Tablo 7. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 6)

GÖSTEREN (6)	GÖSTERİLEN (6)
Adam banyoda bir şey tamir ederken Osi'nin yanında beklemesi	Bir hayli uzaklaşan çiftin, ortak bir sorunları olduğunda bir araya gelmesi, insanların yaşamın içindeki tutarsızlık ve bencilliğinin göstergesidir. Eve ait banyoda çıkan sorunun erkek karakter tarafından çözülüyor olması, kadına karşı erkeğin; bir güç unsuru olduğu olgusunu desteklemektedir.



Görsel 17. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)



Görsel 18. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)



Görsel 19. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)

Tablo 8. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 7)

GÖSTEREN (7)	GÖSTERİLEN (7)
Osi ve sevgilisinin bazen aynı odada bazen farklı odalarda uyumaları	Çiftin farklı mekanlarda konumlanmaları, filmin genelinde aktarılan mesafe, iletişimsizlik, tutarsızlık gibi olguları güçlendirmektedir.



Görsel 20. "Toz Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)

Tablo 9. "Toz" (Gösteren- Gösterilen 8)

GÖSTEREN (8)	GÖSTERİLEN (8)
Adamın sevgilisine uyurken hediye bırakması	Uyanırken iletişim kuramayan çiftin, bir sorunları olmamasına rağmen, kendi içlerine kapanıp birbirlerine yabancılaşmalarını ortaya koymaktadır.

#### 4.1.2. Fonetik Ses (Diyalog):

Filmde yer alan diyaloglar hem iki karakter arasında hem de monolog şeklinde geçmektedir. Tüm monologlarda konuşan taraf, erkek karakterdir. Filmde bir öykü anlatımından ziyade, bir hal, durum aktarımı olmasından dolayı, diyalogların filmin yönlendirici ögesi olmadığını söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Diyaloglar yalnızca, karakterlerin ilişkisi hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.

Film, sabit kamera çekimiyle evin salonunu gösteren genel bir planla başlamaktadır. Bu esnada; diğer bir odadan gelen Osi ve sevgilisinin tartışma sesleri duyulmaktadır:



**Diyalog 1:**

*Osi: Lütfen! (Ağlıyor.)*

*Osi'nin sevgilisi: Bırak! İstemiyorum! Gitmek İstiyorum! Yalnız kalmak istiyorum!*

*Osi: Ne olur geri gel! Bırakma beni ne olur! Çok acıyor, lütfen! Geri gel! Çok özür dilerim! Ne olur bırakma beni!*

Filmde geçen ilk monolog da erkek karakterin bu tartışmadan sonra sinirle salona gelmesiyle başlamaktadır ve Osi'nin ağlama sesi duyulmaya devam etmektedir:

**Monolog 1:**

*Osi'nin sevgilisi: Zorlama beni! Kaç defa söyledim? Rahat batıyor, geri zekalı karı!*

Osi'nin sevgilisinin sinirli olduğu esnada geçen bu monolog, ilişkilerindeki sorunun sürekli olduğuyla ilgili bilgi verir niteliktedir. Bu tartışmalı diyalog ve monologtan sonra Osi'nin çağırmasıyla tekrar onun yanına giden sevgilisi ve Osi arasında geçen diyalog tezat bir durum oluşturmaktadır ve filmin genelinde yansıtılan, ilişkilerinde aslında bir sorun yokken sorun varmış gibi davranmaları durumunu gözler önüne sermektedir.

**Diyalog 2:**

*Osi: Lütfen! (Ağlıyor.)*

*Osi'nin sevgilisi: Ne oldu? Osi, ne yaptın ya? Kıpırdayabiliyor musun?*

*Osi: Çok acıyor.*

*Osi'nin sevgilisi: Çok kötü, çok kötü. Üzgünüm. (Ağlıyor.)*

Ayrı odalarda uyuyan Osi ve sevgilisi, rüzgarın kapıyı çarpmasıyla aynı anda uyanırlar. Sevgilisi Osi'nin yanına gider. Burada geçen monolog da neden yanyana olmadıklarına bir kez dikkat çekerek nedensiz iletişimsizlik betimlemesini desteklenmektedir.

## Monolog 2:

*Osi'nin sevgilisi: Canım! Burdayım, korkma ne olur! Ağlayacak mısın? Ben yokum zannettin, değil mi? Ben burdayım, burdayım. (Osi ve sevgilisi birbirlerine sarılıyorlar.)*

Filmin sonuç bölümünde yatakta bulunan Osi ve sevgilisi arasında geçen diyalog ise; bir taraftan iki genç ruhun hayata ve insanlara olan bencil yaklaşımlarını ortaya koyarken bir taraftan da ilişkilerindeki iletişimsizliğin, bencilliğin ve tutarsızlığın sebebinin ortaya koymaktadır:

## Diyalog 3:

*Osi: Ben her şeyi çok çabuk unutuyorum ya!*

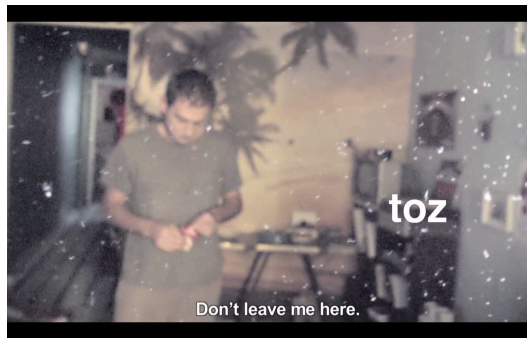
*Osi'nin sevgilisi: Osi, kin tutma! Ama yapılan pislikleri de unutma! Ben hiç unutmuyorum. Düşünsene hayat senin hayatın, bir tek sen varsın. Başka kimse yok ki .Bir şey diyeyim mi?Sen çok iyisin. Kullanıyorlar seni.*

*Osi:Ya hep canımı yakıyorlar,bıktım.Hani hep konuşuyoruz ya unutmam lazım diye. Ben bir şey yaptım. Canım yanmadı. Hem yakın zamanda izi kalmaz bile. Ya, bir daha zaten yapmam.Her neyse, boşver işte.*

## 4.1.3. Müzikal Ses (Müzik):

Filmin sonuç bölümünde kullanılan Duman müzik grubunun “Haberin Yok Ölüyorum” adlı şarkısı, çiftin karamsar ve melankolik hayat tarzını yansıtması sebebiyle filmin anlatı yapısını desteklemektedir. Ayrıca, şarkı ismi itibariyle bencil bir yaklaşımla mesajını vermektedir.

## 4.1.4. Grafik Malzeme:



Görsel 21. "Toz Grafik Malzeme"

Filmde kullanılan tek grafik malzeme filmin giriş bölümündeki, isminin belirtildiği çerçevedir. Bir çok filmde olduğu gibi, “Toz” filminde de harfler kalın puntolarla yazılarak, filmin adının filme kattığı anlamın gücü vurgulanmıştır.

#### **4.1.5. Gürültü (Efekt):**

- Yatak odasındaki avizenin taşlarının sesi
- Sokak sesleri
- Kapı gıcırdatısı
- Rüzgar gülü sesi
- Korna sesleri
- İnşaat sesleri
- Araba sesleri
- Kapı zil sesi
- Kuş sesleri
- Kulaktıkta dinlenen müziğin hafifçe hissedilen sesi
- Kapı çarpma sesi
- Nefes sesi
- Televizyondaki programdan gelen sesler

Filmde gündelik yaşamın içinde var olan tüm sesler, sesin eşlik ettiği görüntüye gerçeklik etkisi kazandırmaktadır. Filmde kullanılan efektler, çekim esnasında kaydedilen doğal sesler biçiminde düzenlenmiştir.

#### **4.1.6. “Toz” Filmine Ait elde edilen Bulgular**

“Toz” filmi herhangi bir öyküyü anlatmaktan daha çok bir durum üzerinden anlatım yapmaktadır. Filmde anlam aktarma aracı olarak kullanılan mekanlar, aynı evi paylaşan bir çiftin yaşadığı ev; salon, yatak odası, teras, hol gibi bölümleriyle kullanılmıştır. Mekana ait öğeler ve karakterlerin mekana göre konumları mesafe, yalnızlık, sıradanlık, iletişimsizlik, bencillik, güven, güvensizlik, tutarsızlık, yabancılaşma, erkeğin kadına karşı olan koruyucu tavrı, kadının kırılmanlığı gibi olguları ortaya koymaktadır. Filmde fonetik sesler, hareketli görüntüde aktarılan anlamları destekleyerek karakterlerin anlaşılabilirliğini artırmaktadır. Hareketli görüntüde aktarılan olgulardan erkeğin kadına karşı olan koruyucu tavrı monolog 2 ile desteklenirken, yalnızlık, güven, güvensizlik, korku, yabancılaşma gibi olgular diyalog 1 ile desteklenmiştir. Filme



ait müzikal sesler karakterlerin yaklaşımlarını desteklemektedir. Filmin son sahnesinde kullanılan “Duman” müzik grubuna ait “Haberin Yok Ölüyorum” adlı şarkıyla, çiftin ilişkilerindeki iletişimsizlik ve yabancılaşma vurgulanmaktadır. Filmde kullanılan tek grafik malzeme, filmin isminin belirtildiği görüntüdür. Toz kavramının filmin anlamına olan katkısı vurgulanmıştır. Filmde yaşamın içinden bir çok ses kullanılmıştır. Kullanılan gürültü (efekt) ler, görüntüye gerçeklik etkisi katarak hareketli görüntüde sunulan sıradanlık olgusunu desteklemektedir.

#### **Anlam Aktarma Aracı Olarak Kullanılan Mekansal Öğeler:**

Toz bulutu, mobilyalar, karakterlerin mekan içindeki konumları

#### **4.2. “BUHAR”**

##### **4.2.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge):**



Görsel 22. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 1)



Görsel 23. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 1)

Tablo 10. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 1)

GÖSTEREN (1)	GÖSTERİLEN (1)
Köhne bir oda ve içindeki soba ve çaydanlık objeleri	Köhne bir oda, odaya ait obje detayları, televizyon üzerindeki dantel, soba, sobanın üzerindeki çaydanlık, perde ve tüller, ailenin ekonomik seviyesi düşük olup yaşanan evin de gecekondulu olduğu izlenimi vermektedir. Odaya ait tüm bu detaylar, mekansal bir bütünlük oluşturarak filmin gerçekliğini güçlendirmektedir. Verdiği ısıyla hem ortamı ısıtan hem çaydanlığı ısıtan soba, karı-koca arasında yaşanan durumun alevlenmesine vurgu yapmaktadır.



Görsel 24. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 2)

Tablo 11. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 2)

GÖSTEREN (2)	GÖSTERİLEN (2)
Kadın karakterin giyim tarzı	Kadının giyim tarzı, tipik bir ev kadını olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, ataerkil toplumun özelliği olan erkeğin üstünlüğünü kabul etmiş bir karakter olarak yansıtılmasını desteklemektedir.



Görsel 25."Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 3)

Tablo 12. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 3)

GÖSTEREN (3)	GÖSTERİLEN (3)
Erkek karakterin elindeki tespih	Adamın elinde bulunan tespih objesi, çekilen çilelerin ve sabrın sembolü olarak dini bir obje olarak kullanılmıştır. Adamın, evliliğinde yaşadığı mutsuzluğu desteklemektedir.



Görsel 26."Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)



Görsel 27. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)

Tablo 13. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 4)

GÖSTEREN (4)	GÖSTERİLEN (4)
Odada sobanın üzerinde duvarda asılı olan ayna objesi	Ayna objesi filmde karakterlerin kendisiyle yüzleşmesini, kendini tanımasını ve farkına varmasını sağladığı gibi; içlerindeki sevgi ve öfkeyi ortaya çıkarmaya yarayan bir obje konumundadır. Karakterleri en çok psikolojik yönleriyle ortaya çıkardığı için izleyicinin karakterlerle doğrudan duygusal bir iletişime girmesini sağlamaktadır. Ayna objesinin filmde ataerkil toplumun güçsüz ögesi olarak kadının, güçlü erkek figürünü öldürmesi ve televizyon programındaki kadın erkek ilişkileri ile gerçek yaşamdaki karı koca ilişkisi gibi bazı zıtlıkları ön plana çıkarmaktadır.



Görsel 28. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)



Görsel 29. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)

Tablo 14. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 5)

GÖSTEREN (5)	GÖSTERİLEN (5)
Sobanın üzerinde bulunan çaydanlığın çıkardığı buhar ve aynaya olan yansıması	Filme adını veren buhar, filme ait mekanın en önemli ögesi konumundaki ayna objesinde, karı koca arasında yaşanan olumsuzlukları kamufle edici görevindedir. Erkek karakterin, olumsuz yaklaşımının ve düşüncelerinin sembolü olarak onun bulunduğu tarafı kapatmaktadır. Adam konuştuğu artan buhar, yaşananları örtbas etmektedir. Filmin sonunda ise; her şeyi gözler önüne sermek için ortadan kalkıp, izleyiciyi olay yeriyle baş başa bırakmaktadır.



Görsel 30. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 6)

Tablo 15. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 6)

GÖSTEREN (6)	GÖSTERİLEN (6)
Televizyon objesi ve yayınlanan evlilik programı	Eski tüplü televizyon ailenin ekonomik düzeyini ortaya koymaktadır. Kültürel değerlerin temsili denilebilecek televizyon programlarından evlilik programı, filmde toplumumuzda, karı- koca arasında yaşanan aile ve evlilik hayatına ait durumların tasvirini yapmaktadır.



Görsel 31. "Buhar Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)

Tablo 16. "Buhar" (Gösteren- Gösterilen 7)

GÖSTEREN (7)	GÖSTERİLEN (7)
Aynanın kenarında asılı olan nazarlık objesi	Bazı kültür ve dinlerde kötülüklerden korunmak için kullanılan bir tılsım rolündeki nazarlık, aynanın yanında kullanılarak yaratılan zıtlık, çiftin mutsuz evliliğine yapılan göndermedir.

#### 4.2.2. Fonetik Ses (Diyalog):

Filmin anlatımında diyaloglar önem kazanmaktadır. Filmde iki tip diyalog kullanılmıştır. Biri; kadın ve adam arasında diğeri ise; televizyonda evlilik programında geçen diyaloglardır.

Yemek masasında kadın ve adam arasında geçen diyaloglar aşağıda belirtilmektedir:

##### **Diyalog 1:**

**Kadın:** Hoş, geldin!

**Adam:** Hoş, bulduk!

**Kadın:** Geç kaldın?

**Adam:** .....( Sessiz)

**Kadın:** Fatma Teyze'nin yeğeni gelecekmiş memleketten. İki üç gün de biz de kalacakmış.

**Adam:** Kalsın! Domatesçi Necati'nin kardeşini biliyon mu?

**Kadın:** Hangisi?

**Adam:** Küçük bacısı.

**Kadın:** Eeee?

**Adam:** Yok bi şey....

**Kadın:** İyi.

**Adam:** Ne iyi?

**Kadın:** Niye söyledin?

**Adam:** Bacuların üçer dörder tane doğurdu.

**Kadın:** Benim suçum mu?

**Adam:** Benim suçum mu?

**Kadın:** O kadar doktora gittik.

**Adam:** Uğursuzluk sende.

**Kadın:** *Necati'nin bacısının kocası ölmüş geçen sene. Ortada kalmış, Necati dediydi.*

**Adam:** *Çocuk istiyom lan ben! Anam da torun sevemeden gitti zaten. Evin tek erkek çocuğuyum ben.*

**Kadın:** *Evlenicen mi o kadınla? Evlen istersen. O da gelir eve, otururuz.*

**Adam:** *Seni istemiyo. Hem de resmi nikah istiyö.*

**Kadın:** *Konuştunuz yani?*

**Adam:** *Karaman'a yollicam seni. Abingillere gidersin.*

Kadın ve adam arasında geçen diyaloglar, evliliklerinin geldiği noktayı, karakterlerin kişiliklerinin ortaya konması, aralarında çözemedikleri “çocuk” konusu ve bu konuda kimin suçlu olduğu, kadının adam tarafından aşağılanması gibi birçok durumu ortaya çıkarır niteliktedir.

Adam tarafından, çocuk sahibi olamamak gibi toplumsal açıdan bir eksiklik gibi kabul edilen bu durumun sorumlusu olarak kadının gösterilmesi, ataerkil toplumun yansımasıdır. Bunun yanında; adamın başkasıyla evlenip, yanına kuma olarak bir başka kadının gelmesini kabul eden kadının durumu, ataerkil toplumlarda kadının yerini ortaya sermektedir. Kadın, sadece soyun devamını sağlayan bir obje konumundadır.

Filmde adam; daha çok konuşan baskın konumda, kadın ise sessiz, pasif bir dinleyici konumundadır. Filme adını veren “buhar” kadın ve adam arasında geçen diyalogların etkisini artırmaktadır. Aralarındaki diyaloglar ilerledikçe, aynayı buhar kaplamaktadır. Özellikle de adamın bulunduğu tarafın buharla kaplanması, söylediklerinin olumsuzluğuyla ilişkilendirilebilir. Filmde yönetmen, görüntü ve diyalogun birbirini desteklediği anlatım biçimiyle hikayenin etkisini artırmıştır.

Filme önem katan diğer bir diyalog unsuru ise; televizyonda yayınlanan evlilik programında geçen diyaloglardır:

### **Diyalog 2:**

**Sunucu:** *Bize kendini anlatır mısın? Hayatını, yaşantını...*



**Gelin Adayı:** 25 yaşındayım. Gaziantep'te yaşıyorum. Bir evlilik yaptım.9 ay sürdü. İmam nikahlı bir evlilikti.Sonra ayrıldık, anlaşamadık.

**Sunucu:** Neden dini nikahla evlendiniz?

**Gelin Adayı:** Birtakım problemler vardı o sırada.

**Sunucu:** Mesela? Merak ediyorum. İnsanlar resmi nikahtan kaçıp dini nikahla bir kadını nasıl ikna edebiliyorlar?

**Gelin Adayı:** İlk önce ailem böyle bir şey istemedi. Benim talebimle olmuştu.

Evlilik programında konuşulan “çocuk”, “imam nikahlı evlilik” gibi konularla filmin konusuyla ortak bir anlatım sağlanıp, böylelikle bu diyalogların filmin anlatımına katkı sağladığı söylenilebilmektedir. Bunun yanında; evlilik programında konuşulan konuların, basite indirgenmesi ve çözümlenmesindeki zıtlıklar da bir ironi yaratarak filme hizmet etmektedir.

#### **4.2.3. Müzikal Ses (Müzik):**

Filmsel anlatımda müziğe yer verilmemektedir.

#### **4.2.4. Grafik Malzeme:**

Filmsel anlatımda grafik malzeme unsuruna yer verilmemektedir.

#### **4.2.5. Gürültü (Efekt):**

- Kapı çalma sesi
- Tesbih çekme sesi
- Sırtından bıçaklanan adamın çıkardığı ses
- Suyun kaynama sesi

Kapı çalma sesi, eve birinin geldiğinin gösterir. Kadının yemek masasını hazırladığı görüntüsünden sonra, adamın masada oturduğu görüntüsü eve adamın geldiğini göstermektedir.

Filme kullanılan tesbih çekme sesi, adamın sıkıntılı durumuna, karısına ve çocuğu olmaması gibi durumlara sabrettiğinin göstergesi olarak kullanılmıştır. Adam, elinde çektiği tespihi fırlattıktan hemen sonra, başka biriyle evlenmek istediğini söylemektedir. Bu da artık bu duruma katlanamamasını desteklemektedir.

Filmde diyalogların ilerlemesiyle birlikte, aynada adamın bulunduğu alan buharla kaplanmaktadır. Bu nedenle, kadının adamı öldürme anı görünmemektedir. Kadının eline bıçağı almasından sonra, adamın can çekişme sesleriyle bu durum izleyiciye aktarılmaktadır. Bu şekilde, sadece ses efekti kullanılması, izleyici üzerinde belirsizlik ve korku yaratarak cinayet sahnesi daha etkili bir hale gelmiştir.

Sobanın üzerinde çaydanlıkta kaynayan suyun çıkardığı ses, kadın ve adam arasında geçen diyaloglara paralel anlatımla kullanılmıştır. Aynı zamanda, kadının içinde bulunduğu sıkıntılı durumla ilişkilendirilmiştir. Filmde diyalogların ilerlemesiyle ve çatışmanın ileri seviyeye çıkmasıyla su kaynamaya başlayıp, buhar çıkararak aynada adamın bulunduğu alanda adeta bir perde görevi görmektedir. Kadının kocasını öldürmesinden sonra, sobanın üzerindeki çaydanlığı almasıyla perde aralanıp, izleyici öldürülen adamın görüntüsüyle karşılaşmaktadır.

#### **4.2.6. “Buhar” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular**

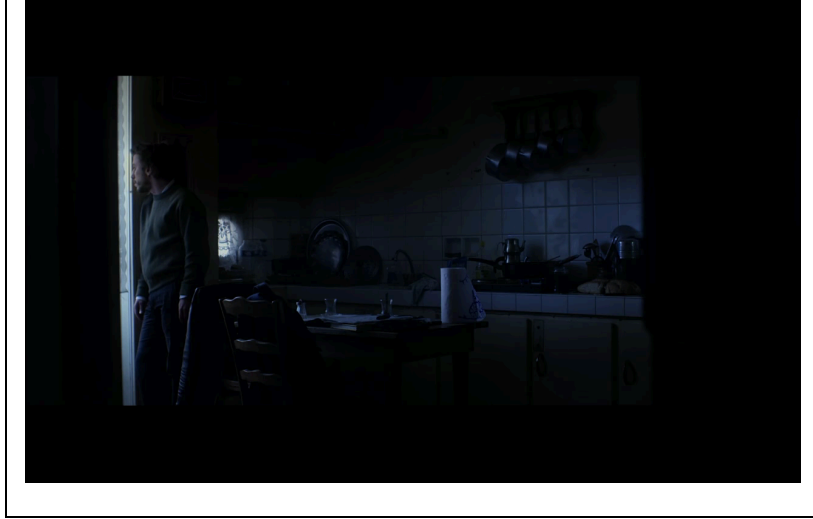
Filmde anlam aktarma aracı olarak kullanılan mekan bir evin salonudur. Mekana ait öğeler; karakterlerin, mekanla ve bu öğelerle olan etkileşimi, mesafe, öfke, hüznün, erkek egemenliği, kadının güçsüzlüğü, kin, nefret, boyun eğme, ekonomik güçsüzlük gibi olguları ortaya koymaktadır. Filmde fonetik sesler, karakterlerin çözümlenmesini sağladığı gibi, hareketli görüntüyle birbirini destekleyen bir anlatım biçimiyle filmde anlatılan hikayeyi desteklemektedir. Hareketli görüntüde aktarılan ataerkil toplumda kadının yeri, erkeğin egemenliği, nefret, öfke, boyun eğme gibi olgular diyalog 1 ve diyalog 2 ile desteklenmektedir. Filmde müzikal ses ve grafik malzeme unsurlarına yer verilmemiştir. Filmde gürültü (efekt) öğeleri, hareketli görüntüyü desteklemenin yanında, bazı sahnelerde görüntünün önüne geçerek aktarılan anlamı güçlendirmektedir. Buna örnek olarak; cinayet sahnesinde, filme ismini veren “buhar” ın aynada örtücü görevi görmesiyle izleyici görsel olarak olaya şahit olamamaktadır. Fakat; bu esnada adamın can çekişme sesleri öne çıkarılarak güçlü bir anlam etkisi yaratılmıştır. Bunun yanında, filmin tümünde karı- koca arasında yaşanan çatışma, suyun kaynamasıyla ve buharla ilişkilendirilerek güçlü bir etki yaratıldığı söylenebilmektedir.

### Anlam Aktarma Aracı Olarak Kullanılan Mekansal Öğeler:

Köhne bir salon, tüplü televizyon ve yayınlanan evlilik programı, soba, çaydanlık, ayna, buhar, nazarlık, kadın karakterin giyim tarzı ve tespih objesi

#### 4.3. "PATİKA"

##### 4.3.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge):



Görsel 32. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 1)

Tablo 17. "Patika" (Gösteren-Gösterilen 1)

GÖSTEREN (1)	GÖSTERİLEN (1)
Tezgah üstü dolapları olmayan son derece eski bir mutfak ve mutfak tezgahının dağınıklığı	Mutfağın eskiliği ve eksikliği, karakterlerin sosyoekonomik durumunu hakkında fikir vermektedir. Mutfak tezgahının ve ortamın dağınıklığı ise aktarılan hikayede düzenli bir aile yaşantısının olmadığı algısını yaratmaktadır.



Görsel 33. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 2)

Tablo 18. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 2)

GÖSTEREN (2)	GÖSTERİLEN (2)
Yeşillikler içinde patika bir yol	Hayat yolunun inişli çıkışlı durumunun içinde, bir baba oğulun zorlu yaşam serüvenini sembolize etmektedir. Bunun yanında, aynı zamanda filme ismini veren "patika", filmde baba oğul arasındaki mesafeyi simgeleyen en önemli unsurdur.



Görsel 34. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 3)

Tablo 19. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 3)

GÖSTEREN (3)	GÖSTERİLEN (3)
Yanyana biri büyük biri küçük yaprakları dökülmüş iki ağaç	Eşini kaybeden bir baba ve annesini kaybeden bir oğulun (Devam ediyor)

Tablo 19. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 3)

GÖSTEREN (3)	GÖSTERİLEN (3)
	(Devam) hüznü ve karamsarlığı, yaprakları dökülmüş ağaçlar ile betimlenirken ağaçların dış mekana ait sınırlandırılmış çerçevedeyanyana konuşlanmış olmaları baba oğulun kaçınılmaz hayat arkadaşlığını temsil etmektedir.



Görsel 35. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)

Tablo 20. "Patika" (Gösteren-Gösterilen 4)

GÖSTEREN (4)	GÖSTERİLEN (4)
Bisiklet objesi	Bisiklet objesi, baba ile oğul arasındaki iletişimsizliğin tek sebebi olarak vurgulanmaktadır. Baba oğul arasında anne, imgesel bir bağıdır. Anneden kalan bisikleti uzun bir patika boyunca sırayla kullanmak zorunda olmaları, baba oğulun yanyana gelememesine neden olmaktadır. Bisiklet objesinin bu metaforik kullanımı, filmde önemli bir obje haline gelmesini sağlamış ve her şeyin ötesinde bir düşmanmış gibi algılanmasını desteklemiştir. Ayrıca, anneden kalan bir hatırayı ve özlemi sembolize etmesi, filmdeki bu önemli konumunu artırır niteliktedir.



Görsel 36. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)

Tablo 21. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 5)

GÖSTEREN (5)	GÖSTERİLEN (5)
Baba bisikleti kullanırken Yaşar'ın peşinden koşması ve kendisi bisikleti kullanırken yanından geçen babasına öfkesi	Baba ve oğulun patika yolda bir türlü yanyana gelememe durumu ilişkilerindeki mesafeyi ve iletişimsizliği vurgulamaktadır. Yaşar'ın babası bisiklete binerken peşinden koşması ise, Yaşar'ın iktidarı elinde tutan iletişim kuramadığı babasına tepkisini gösterme biçimidir. Babasına ulaşamayan Yaşar zamanla daha çok hırslanmaktadır.



Görsel 37. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 6)

Tablo 22. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 6)

GÖSTEREN (6)	GÖSTERİLEN (6)
Babanın sürekli sigara içmesi	Babanın sürekli sigara içmesi, içinde bulunduğu stresli durumu yansıtmaktadır.



Görsel 38. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)

Tablo 23. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 7)

GÖSTEREN (7)	GÖSTERİLEN (7)
Yaşar'ın bisikleti toprağa gömmesi	Yaşar, bisikleti toprağa gömerek babasıyla yanyana yürümeyi hayal etmektedir. Bu bisiklet olduğu sürece babasına ulaşamayacağını düşünen Yaşar, ölen annesinden kalan tek hatıra olmasına rağmen, bisikleti ortadan kaldırarak babasıyla arasındaki tek engeli ortadan kaldırmış olacaktır. Böylelikle; Yaşar, ilişkilerindeki iktidarı eline almış olacaktır.





Görsel 39. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)

Tablo 24. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 8)

GÖSTEREN (8)	GÖSTERİLEN (8)
Yaşar'ın bisikleti gömerken farını kendine saklaması	Annesinden kalan bisikletin ışığı Yaşar'ın kendi hayat yolunda annesinin ışığını, izini kaybetmek istememesi vurgulanmıştır.



Görsel 40. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 9)

Tablo 25. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 9)

GÖSTEREN (9)	GÖSTERİLEN (9)
Yaşar'ın ırmaktan akan suyun içinde şişe görmesi	Annesini kaybeden ve babasıyla istediği ilişkiyi bir türlü kuramayıp kendini son derece yalnız hisseden Yaşar'ın "Bir yerlerde bizden başka birileri de yaşıyor." fikriyle umudunu yansıtmaktadır.





Görsel 41. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 10)

Tablo 26. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 10)

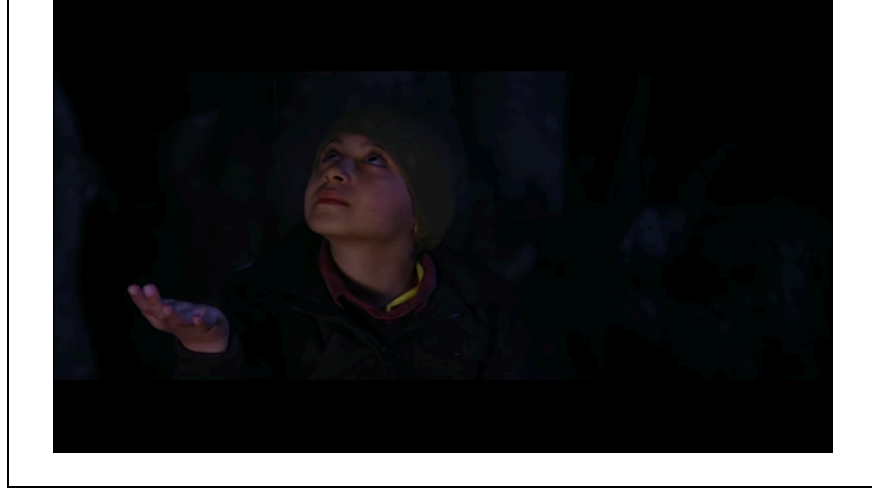
GÖSTEREN (10)	GÖSTERİLEN (10)
Bisiklet kaybolduktan sonra baba oğulun gecenin karanlığında evden uzakta kalması	Filmde annenin yerine koyularak metaforik olarak kullanılan bisiklet objesinin ortadan kalkmasıyla, biri eşini biri annesini kaybeden baba oğulun onsuz hayatlarındaki karanlığa ve kaybolmuşluğa vurgu yapılmaktadır. Evlerinden uzakta kalmaları, ait oldukları çekirdek ailenin sembolü mekandan uzaklaşmaları bu vurguyu desteklemektedir.



Görsel 42. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 11)

Tablo 27. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 11)

GÖSTEREN (11)	GÖSTERİLEN (11)
Yaşar'ın ateş yakması	Onları karanlıktan ve soğuktan kurtaran ateşi Yaşar'ın yakması, ilişkilerinde artık Yaşar'ın daha baskın geldiği algısını oluşturmaktadır. Yaşar'ın ateşi yakmasıyla aralarındaki yabancılaşma artık yerini olması gereken bir baba oğul ilişkisine bırakmaktadır. Yani; buradaki ateş sembolü, ilk insanların ateşi keşfettikten sonra başlayan yaşam serüveni gibi baba oğulun da yeni hayatlarının başlangıcı olarak kabul edilmektedir.



Görsel 43. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 12)

Tablo 28. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 12)

GÖSTEREN (12)	GÖSTERİLEN (12)
Yağmur yağmaya başlaması	Yağmur, hayat akışını temsil etmekte olup baba oğulun yağmuru fark edip önemsemesi, birbirlerinin farkına varmalarıyla hayatı, doğayı hissetmeleri olarak yorumlanabilmektedir.



Görsel 44. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 13)

Tablo 29. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 13)

GÖSTEREN (13)	GÖSTERİLEN (13)
Baba oğulun mağaraya sığınmaları	Baba oğulun yağmurdan kaçıp mağaraya sığınmaları, kapalı mekan kullanıp mekanın sınırlarının çizilmesiyle aile kavramına ait beraber hareket etme, sığınma, birbirini koruma, güven, sorumluluk alma, paylaşma gibi olguları öne çıkarmaktadır.



Görsel 45. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 14)

Tablo 30. "Patika " (Gösteren- Gösterilen 14)

GÖSTEREN (14)	GÖSTERİLEN (14)
Baba oğulun anneden kalan bisiklete ait far ile buldukları yeri aydınlatması	Hala anneye ait bisikletin bir parçasından kopamaları, onun hayatlarındaki yerini yok etmeme isteği olarak yorumlanabilmektedir. Işık, aydınlık vurgusuyla ailede anne figürünün konumu betimlenmiştir.



Görsel 46. "Patika Hareketli Görüntü" (Gösteren 15)

Tablo 31. "Patika" (Gösteren- Gösterilen 15)

GÖSTEREN (15)	GÖSTERİLEN (15)
Baba oğulun far ile aydınlattıkları mağaranın duvarında gölge oyunu oynaması	Bu anlatımla ateşin yakılmasıyla hayatı başlayan insanoğlunun, hayatına sanatı dahil etmesi temsil edilerek sanatın insan iletişimindeki etkisi vurgulanmaktadır.

#### 4.3.2. Fonetik Ses (Diyalog):

Filmin başında, oğul karakterinin dış ses olarak anlatıcı olduğu görülmektedir. Karakterin, kısık bir ses kullanarak yaşananlar hakkında bilgi vermesi, babasıyla arasında yaşadığı her neyse kendisine bile söylemekten çekinmesi veya babasına duyurmamak istemesi olarak yorumlanabilmektedir.

Yönetmen, diyalog kullanımını minimum tutarak, iletişim sorunu yaşayan baba oğul arasındaki mesafeyi vurgulamaktadır. Film, kendini ses ile sessizlik arasında anlatmaktadır. Yaşar'ın iki dil arasında gidip gelmesi, ama çoğunlukla

Fransızca konuşması ile yalnızca Türkçe konuşan babasının bu iletişimsizliği ise; aralarındaki mesafeyi pekiştiren bir diğer unsur olarak dikkat çekmektedir. Diyaloglar daha çok karakterlerin durumları hakkında bilgi vermektedir. Görüntüsel anlatıma katkı sağlamaktadır. Diyalog kullanımının sınırlı olması, karakterlerle ilgili merak uyandıran, izleyicinin bir çok sorusuna yanıt vermeyen filmin anlatı yapısıyla birbirini destekler niteliktedir.

Filmdeki diyalogların tümü, gösterilen öyküyle aynı zamana ait olan simültane ses grubuna aittir. Filmde kullanılan ilk diyaloglu sahnede, oğulun babasıyla iletişim kurmaya ne kadar istekli olduğu, babanın ise umursamazlığı dikkat çekmektedir. Bu durum; izleyicide, baba oğul arasındaki ilişkinin değişmesini sağlayacak kişinin Yaşar olacağı fikrini uyandırırken, babanın Yaşar'a karşı her şeye karar veren iktidar sahibi olma ve Yaşar'ın babasına ulaşma hırsını öne çıkarmaktadır.

#### **Diyalog 1:**

**Oğul:** *Yine zincir attı! ( Fransızca söyler.)*

**Baba:** *Anlaşıldı, yine geç kalcaz.*

**Oğul:** *O zaman ikimiz binelim bisiklete.*

**Baba:** *Boş boş konuşma!*

**Oğul:** *Ama neden?( Fransızca söyler.)*

**Baba:** *Pour quoi sı mı var? İkimiz binersek düşeriz.*

**Oğul:** *En azından deneyebilirdik! (Fransızca söyler.)*

*Sessizlik*

**Oğul:** *Su tutayım mı?*

**Baba:** *Ya hadi oyalanma! Dikkat et bu sefer! Okulda da yaramazlık yok!*

Yine babasıyla istediği iletişimi kuramayan Yaşar sinirlenir, bisiklete binip gider.

Filmde oldukça az kullanılan diyalog sahnelerinden bir diğeri de Yaşar'ın bisikleti saklamasından sonra baba oğulun bir araya gelmesiyle gerçekleşmektedir. Bisiklete ortadan kaldırıp karanlıkta babasıyla başbaşa kalmasından sonra ateşi yakarak iktidarı ele geçiren Yaşar ile babası konuşmaya

başlamaktadır. Yani filmde kullanılan ilk diyaloglu sahne baba-oğul iletişimsizliğini yansıtırken, filmin son bölümündeki diyaloglar artık iletişim kurmaya başlayan baba oğul ilişkisini yansıtmaktadır:

**Diyalog 2:**

**Baba:** Yaşar, oğlum! Ne işin var burda senin?

**Oğul:** Bisiklet yok ! ( Fransızca söyler.)

**Baba:** Nasıl yani?

**Oğul:** Yok işte! Kaybolmuş.Boşuna arama bulamazsın. Ben zaten heryere baktım.

**Baba:** Toz olup uçmadı ya bu bisiklet!

**Oğul:** Çalmışlar işte.

**Baba:** Kim çalsın be oğlum? Cehennem dibindeyiz.

**Oğul:** İstersen yayan gidelim. (Fransızca söyler.)

**Baba:** Boşver, kim çekicek şimdi o kadar yolu? O elindeki ne öyle?

**Oğul:** Ateş yakma aleti.

**Baba:** Nasıl bir şeymiş o? Nasıl çalışıyormuş bu?

**Oğul:** Gösteririm ama sadece sana!

**Baba:** Nerden buldun bunu?

**Oğul:** Okulda kazandım.( Fransızca söyler.)

**4.3.3. Müzikal Ses (Müzik):**

Filmin bazı bölümlerinde kullanılan enstrümental müzik, doğanın içinden yapılan pastoral anlatıma son derece uyumlu olup filmin doğal atmosferini yansıtmaktadır. Aynı zamanda, karakterlerde hakim olan hüznün duygusunu aktarmada kullanılan müziğin etkisi büyüktür. Enstrümental müzik, filmde izleyiciye sunulan hüznün, yalnızlık, karamsarlık, huzur, güven, umut gibi bir çok duyguyu içinde barındırmaktadır.

#### 4.3.4. Grafik Malzeme:



Görsel 22. " Patika Filmi Grafik Malzeme"

Filmde kullanılan grafik malzemelerden en belirginini filmin başlangıcında isminin belirtildiği çerçevedir. Bu çerçevede, filme adını veren “patika” yol arka fonda doğanın tüm doğal renkleriyle ve konumuyla kadrajlanmıştır. Bu belirlenen çerçeve üzerine kalın puntuyla yazılan “Patika” ismi, filmin adının, filme kattığı anlamın güçlülüğünü vurgulayıcı niteliktedir. Patika yol, baba-oğulun hayat yolunu sembolize ederken izleyici bu yolda baba-oğulun birbirini bulma öyküsüne tanık olmaktadır. Yazının sarı renkte kullanılması, sıcak tonlu, iyimserlik, sevgi ve merhameti ifade eden sarı rengin, doğanın temel rengi olan yeşil renk üzerinde belirginleşerek izleyicide bu duyguların oluşmasını sağlamaktadır.

#### 4.3.5. Gürültü(Efekt):

- Çan sesleri
- Yağmur sesi
- Bisiklet zil sesi
- Horoz sesi
- Rüzgarda uçuşan ağaçların yapraklarının sesi
- Kuş sesleri
- Otlayan hayvanların boyunlarındaki zillerin sesi
- Akan ırmak sesi
- Ateş sesi
- Gökğürültüsü sesi

Filmde kullanılan gürültü(efekt)ler, sinematografik anlatımda gerçekçi bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Filmde kullanılan efektlerin tümü, yine filmde bulunan fonetik ses(diyalog) öğeleri gibi, aynı zamanlı doğal

ortamında kaydedilmiştir. Kendi ortamında,doğal efekt kullanımı, öykünün gerçekçi yaklaşımını desteklemektedir.Filmde kullanılan efektlerin çoğu, kırsal bölgedeki köy yaşamının gerçekliğini öne çıkarmak amacıyla kullanılmıştır.

Filmin tümünde genel olarak duyulan ve bazı bölümlerin geçişlerinde de kullanılan bisiklet zil sesi, filmde bisiklet objesinin öne çıkan konumunu desteklemektedir.

#### **4.3.6. “Patika” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular**

Filmde anlam aktarma aracı olarak kullanılan mekanlar, dış mekan ve iç mekan olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. İç mekan olarak; yaşanılan evin mutfağı ve bir mağara kullanılırken, dış mekan olarak ise; bir köyde bulunduğu anlaşılan evin çevresine ait alanlar, patika bir yol kullanılmıştır. Mekana ait öğeler ve karakterlerin mekana göre konumları, düzensizlik, karamsarlık, mesafe, kırgınlık, hüznün, isyan, hırs, sevgi, iletişimsizlik, ekonomik güçsüzlük, özlem, güven, koruma iç güdüsü, umut gibi olguları ortaya koymaktadır. Filmde fonetik sesler oldukça az kullanılmış olup kullanılan öğeler ise hareketli görüntüyü destekleyen mesafe olgusuna vurgu yapmaktadır. Fonetik sesler daha çok, karakterlerin tanımlanmasını sağlayarak anlatıma destek olmaktadır. Filmde müzikal ses olarak kullanılan enstrümental müzik, hareketli görüntüde sunulan hüznün, yalnızlık, karamsarlık, umut, güven gibi olguları destekleyen kullanımıyla filmin doğal anlatımına katkı sağlamaktadır. Filmde kullanılan tek grafik malzeme, filmin isminin belirttiği görüntüdür. Arka fonda, baba-oğulun hayat yolculuğunu sembolize eden patika bir yol üzerinde, “patika” ismi, yeşil kontrastın üstünde sıcak tonlu sarı renkle vurgulanarak hareketli görüntüde sunulan iyimserlik, merhamet gibi duyguları öne çıkarmaktadır. Filmde doğal ortamında kaydedilen gürültü (efekt) ler kullanılmıştır. Böylece, gerçekçi bir atmosfer yaratılarak öykünün gerçekçi yaklaşımı desteklenmiştir.

#### **Anlam Aktarma Aracı Olarak Mekan Kullanılan Mekansal Öğeler:**

Evin mutfağı, patika yol, ağaçlar, bisiklet, sigara, ırmakta yüzen şişe, karanlık, ateş, yağmur, mağara, bisikletten kalan far, gölge oyunu



#### 4.4. "ASFALT"

##### 4.4.1. Hareketli Görüntü (Devingen İmge):



Görsel 48. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 1)

Tablo 32. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 1)

GÖSTEREN (1)	GÖSTERİLEN (1)
Arabanın arka camına asılı olan içinde küçük bir ev figürü bulunan kar küresi	Kar küresi içindeki ev figürü, aile hayatını sembolize ederek filmin konusuna gönderme yapmaktadır. Arabanın sarsıntısının etkisiyle minik bir kar fırtınası içinde kalan ev figürü, aile içinde yaşanan olayın yarattığı etkiyle ilişkilendirilmiştir.



Görsel 49. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 2)

Tablo 33. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 2)

GÖSTEREN (2)	GÖSTERİLEN (2)
Şoför tarafından şeker ikram edilmesi	Araba sınırlandırılmış bir mekan olarak sunulurken, arabanın şoförü ev sahibi, karı koca da misafir konumundadır. Bununla beraber, şoför tarafından şeker ikram edilmesi, gelenekselliğe özgü kullanımıyla filmsel mekana doğallık katarak gerçeklik kazandırmaktadır.



Görsel 50. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 3)

Tablo 34. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 3)

GÖSTEREN (3)	GÖSTERİLEN (3)
Arabanın camlarındaki buğu ve damlalar, yağmurlu bir hava	Yağmur, melankolik hali ağırlaştırılan bir unsur olarak hikayenin atmosferinde bir fonn oluşturmaktadır. Doğa ve insanın aynı ruh halini taşıması fikriyle yağmurun oluşturduğu kasvet, karı kocanın hüznü ile birleşmektedir.



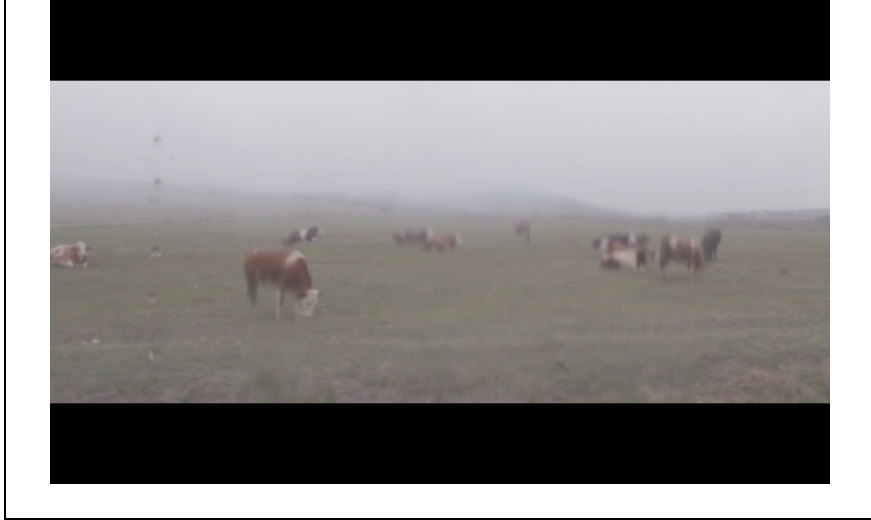
Görsel 51. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 4)

Tablo 35. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 4)

GÖSTEREN (4)	GÖSTERİLEN (4)
Kadın (Sarah) ve erkeğin (Abraham) bir arabanın arka koltuğunda mesafeli bir şekilde oturması	Sınırları çizilmiş mekan olarak kullanılan arabanın arka koltuğunda Sarah ve Abraham'ın mekana göre konumları, yaşadıkları durumdan dolayı aralarına giren mesafeye dikkat çekmektedir. Abraham'ın Sarah'a göre dışa dönük tavrı, bebeklerinin düşme tehlikesiyle ilgili olarak Sarah'ı suçladığını göstererek ataerkil toplumun bir yansıması sergilenmektedir.



Görsel 52. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)



*Görsel 53. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)*



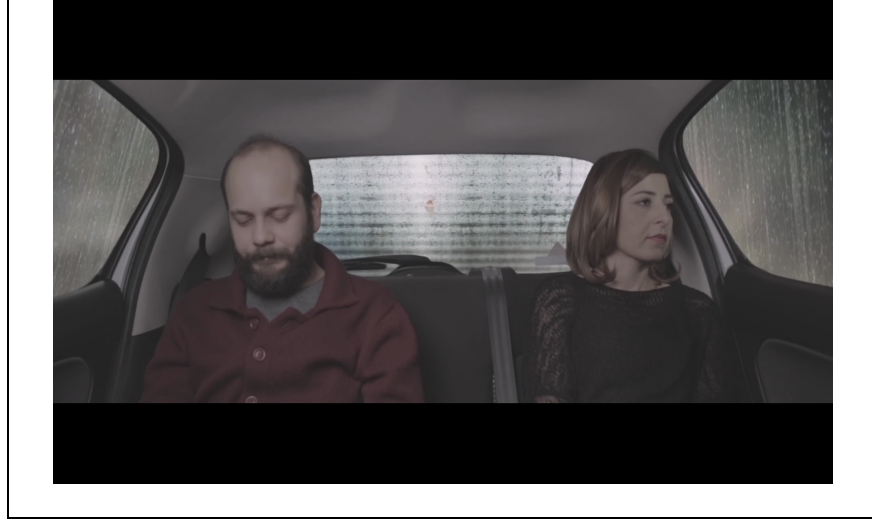
*Görsel 54. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)*



*Görsel 55. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 5)*

Tablo 36. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 5)

GÖSTEREN (5)	GÖSTERİLEN (5)
Önceden hafif yağmur yemiş, buğulu camdan görülen yeşil alanlar, ağaçlar, ekin eken çiftçiler, otlayan yavrularıyla birlikte oynayan hayvanlar, büyük yanan bir ateş	Yeşermiş ağaç, çalışan insanlar yaşamın verimliliğinin sunumudur. Burada gördüğümüz dış dünya, hastaneye giden karı kocanın bebeklerinin yaşadığı umudunun temsilidir. Ekin eken çiftçiler, yavrularıyla oynayan hayvanlar, yanan ateş gibi semboller ise doğanın tek döngüsü olan doğum ve ölümün, doğum kısmını sembolize ederek filmin öyküsüne dikkat çekmektedir.



Görsel 56. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 6)

Tablo 37. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 6)

GÖSTEREN (6)	GÖSTERİLEN (6)
Kadının siyah giyinmesi	Kültürümüzde matem ve üzüntünün belirtisi olan siyah renk, Sarah'ın kıyafetinde kullanılarak yaşadığı duygu yoğunluğu vurgulanmaktadır.



Görsel 57. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 7)

Tablo 38. "Asfalt" (Gösteren –Gösterilen 7)

GÖSTEREN (7)	GÖSTERİLEN (7)
Araba durduğunda arka camda asılı olan içinde ev figürü bulunan kar küresinin asılı olduğu yerden düşmesi	Düşük tehlikesiyle doktora giden karı kocanın arabadan inmesiyle düşen kar küresi, filmin başında aile sembolü olarak çiftin aile yaşantısıyla ilişkilendirilmiş olmasından dolayı, kontrolde ortaya çıkacak olumsuz durumun ailede yaratacağı duruma dikkat çekmektedir.



Görsel 58. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)



*Görsel 59.* "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)



*Görsel 60.* "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)

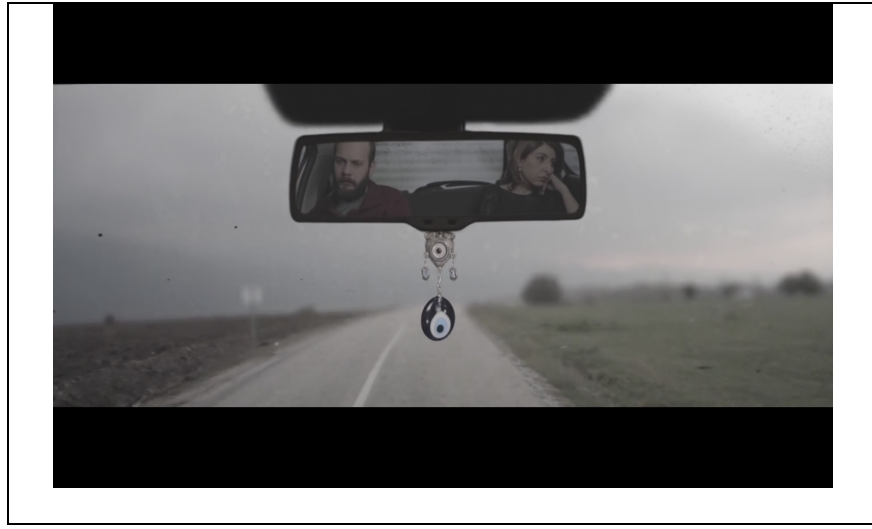


*Görsel 61.* "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 8)



Tablo 39. "Asfalt " (Gösteren- Gösterilen 8)

GÖSTEREN (8)	GÖSTERİLEN (8)
Dönüş yolunda arabanın diğer camından görünen ağacın devrilmesi, yanan ateşin sönmesi, kesilen hayvanlar, ekilen tarlaların yerinde bulunan mezarlık	Gidiş yolunda görünen olayların tersine, yaşamın olumsuz yönlerine dikkat çekerek çiftin bebeğini kaybetmesiyle doğum ölüm döngüsünden ölüm vurgulanmaktadır. Erkek karakter Abraham'ın, oğlunu Allah'a kurban eden İbrahim Peygamber ile ilişkilendirilmesi hayvanların kurban edilmesi ,ezan sesi üzerinden vurgulanmıştır.



Görsel 62. "Asfalt Hareketli Görüntü" (Gösteren 9)

Tablo 40. "Asfalt" (Gösteren- Gösterilen 9)

GÖSTEREN (9)	GÖSTERİLEN (9)
Arabanın dikiz aynasından karı kocanın görünmesi ve nazarlık objesi	Ayna objesi, hem karakterlerin içindeki duyguları ortaya çıkartmakta hem de kendileriyle yüzleşmesine olanak sağlamaktadır. Karakter, aynadan yansımasıyla izleyiciye en açık, en doğal halini yansıtmaktadır. Bu sayede, izleyicinin filmde aktarılan öyküyle bağ kurması kolaylaşmaktadır. Bazı kültür ve dinlerde, kötülüklerden korunmak için güçlü bir tılsım olarak kabul edilen nazarlık, ayna objesi yanında vurgulanarak yaratılan zıtlıkla yaşanan üzüntüye dikkat çekilmiştir.



#### 4.4.2. Fonetik Ses (Diyalog):

Bazı yönetmenler, başlı başına bir anlam oluşturmak için diyalog kullanır. Fakat; sinema tiyatroya yakın olacak şekilde yoğun diyaloglardan kaçınmaktadır. Asfalt filminde de yönetmen, bu şekilde bir diyalog kullanımından kaçınmıştır.

Filmde nadir kullanılan diyalogların hizmet ettiği unsurlardan birisi ve en belirgin olanı karakterlerin kişiliklerini anlamaya yönelik olmalarıdır.

Filmde kadın karaktere (Sarah) ait hiç bir diyalog bulunmamaktadır. Sarah, yaşadığı duyguları sadece yüz ifadeleriyle izleyiciye aktarmaktadır. Sarah'ın sessizliği filmde öne çıkan unsurlardan biridir. Erkek karakter (Abraham) ve babası arasında geçen telefon görüşmesinde, babanın olayları iredeme ve yargılama tarzı ataerkil toplumun kadını konumlandırmasıyla yakından ilgilidir.

##### **Diyalog 1:**

*Telefon titreşim sesi duyulur.*

**Abraham:** *Efendim baba.*

**Baba:** *Alo, İbrahim.*

**Abraham:** *Efendim baba.*

**Baba:** *Ne oldu? Ne dedi doktor?*

**Abraham:** *Daha varmadık baba. Ben varınca haber veririm sana.*

**Baba:** *Ne?*

**Abraham:** *Henüz varmadık baba. Ben varınca arayacağım seni.*

**Baba:** *Niye dikkat etmemiş kendine? Oyuncak mı bu? Mal mal iş yapıyorsunuz. Gerizekalı mı bu? Niye dikkat etmemiş? Düşmüş mü? Ne olmuş?*

**Abraham:** *Yok baba düşme falan.*

**Baba:** *Yok baba düşme falan.*

**Baba:** *Ne zamandır kıpırdamıyor bu çocuk?*

**Abraham:** *Birkaç gündür baba.*

**Baba:** *Nasıl bir kaç gündür?*

**Abraham:** *Bilmiyorum baba. Varınca ben haber vericem sana.*

**Baba:** *Ne?*

**Abraham:** *Daha bilmiyorum baba. Ben varınca haber vericem sana.*

**Baba:** *Ağır bir şey mi kaldırmış? Nasıl bir iş bu ya?*

Filme ait diyaloglarda geçen ifadelerde, bebeğin düşme riski, çocuk sahibi olamamak, hem toplumsal açıdan hem cinsellik anlamında büyük bir eksiklik olarak sunulup, tüm bunların tek sorumlusu olarak kadın(Sarah) gösterilmektedir.

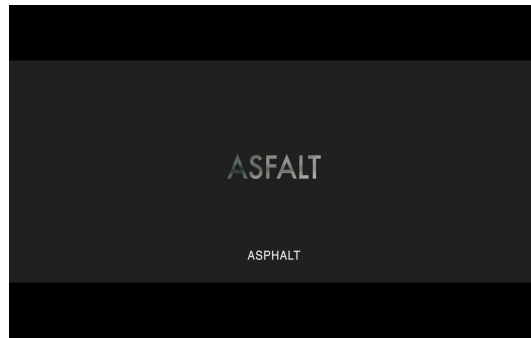
*Sarah'ın arabanın camını açmasıyla rüzgar sesi hakim olur. Baba ve Abraham'ın konuşmaları artık duyulamamaktadır.*

#### **4.4.3. Müzikal Ses(Müzik):**

Filmsel anlatımda müziğe yer verilmemektedir.

#### **4.4.4. Grafik Malzeme:**

Asfalt'da kullanılan tek grafik malzeme, yazıya dayalı olarak ön plana çıkan filmin ismidir. Arka planda siyah renk kullanılması, erkek egemen toplumlarda kadınların yaşadığı sorunların gerçekliğine katkı sağlar niteliktedir. Filmin isminin yazı fontu içinde verilen hareketli görüntü, filmde konu alınan hayat yolculuğunu sembolize etmektedir. Hareketli görüntünün saydamlık içinde verilmesi, filmde yaşanan durumun ve karakterlerin gerçekliğini desteklemektedir.



Görsel 23. "Asfalt Filmi Grafik Malzeme"

#### **4.4.5. Gürültü (Efekt):**

- Telefon titreşim sesi

- Yağmur sesi
- Rüzgar sesi
- Hayvanların sesi
- Sela sesi
- Silecek sesi

Asfalt'da kullanılan ses efektleri, kaynağını göstermeye gerek duyulmayan türdeki tanımlanabilen ses efekti grubuna girmektedir.

Baba ve Abraham'ın telefon konuşmaları sırasında duyduklarından rahatsız olan Sarah'nın camı açmasıyla rüzgar sesi baskın olarak duyulması, konuşmaları duyulamaz hale getirmiştir. Rüzgar sesi, Sarah'nın yaşadığı huzursuzluğu yansıtmaktadır.

Hayvan sesleri gibi doğaya ait sesler, yaşam döngüsünde doğumun yerini çağrıştırmaya destek olmaktadır.

Yağmur , filmde melankolik hali ağırlaştırıcı bir unsur olarak hikayenin atmosferinde bir fon oluşturmaktadır. Yağmurun oluşturduğu kasvet, kadın ve erkeğin hüznü ile birleşmektedir. Doğa ve insan, aynı ruh halini taşır. Yağmur damlalarının arabaya vurduğunda çıkardığı yağmur sesi de hüznün ezgisi olarak bir bütünlük sağlamakta ve genel hüznü atmosferi ağırlaştırmaktadır.

Filmin son sahnesinde duyulan ezan sesi, babası tarafından aranan Abraham'ın çalan telefonunun sesi ve camda ölen sinekleri silmek için açılan sileceğin sesi duygu yoğunluğunu artırarak filmi sonlandırmaktadır.

#### **4.4.6. “Asfalt” Filmine Ait Elde Edilen Bulgular**

Filmde anlam aktarma aracı olarak kullanılan mekanlar, dış mekan ve iç mekan olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. İç mekanda; bir arabanın içi kullanılırken, dış mekanda; araba yolculuğu esnasında yolun çevresindeki mekanlar kullanılmıştır. Mekana ait öğeler ve karakterlerin mekana göre konumları, umut, kadının değersizliği, erkeğin baskınlığı, hüznü, güvensizlik, doğum, karamsarlık, mesafe, ölüm, utanç gibi olguları ortaya koymaktadır. Filmde fonetik ses oldukça az kullanılmıştır. Filmde kullanılan tek fonetik ses öğesi diyalog 1, hareketli görüntüde sunulan erkek egemen toplum, kadının güçsüzlüğü gibi olguları desteklemektedir. Kadının sessizliği film boyunca öne

çıkarılarak filmin anlatımı desteklenmiştir. Filmde müzikal ses öğelerine yer verilmemiştir. Filmde kullanılan tek grafik malzeme, filmin isminin kullanıldığı çerçevedir. Filmin isminin yazı fontu içinde saydam, hareketli görüntüyle yolculuğun sunulması, filmin öyküsünü ve karakterlerin gerçekliğini desteklemektedir. Filmde günlük yaşama ait doğal gürültü (efekt) ler kullanılarak öykünün gerçekliği desteklenmiştir.

#### **Anlam Aktarma Aracı Olarak Kullanılan Mekansal Öğeler:**

Araba, içinde ev figürü bulunan kar küresi, şeker ikram edilmesi, yağmurlu hava ve arabanın camındaki buğular, Sarah ve Abraham'ın mesafeli oturması, dış mekanda görülen yeşil alanlar, ağaçlar, ekin eken çiftçiler, otlayan hayvanlar, ateş, kadının siyah giyinmesi, devrilen ağaç, sönmüş ateş, kesilen hayvanlar, mezarlık

## ANALİZ EDİLEN FİLM KÜNYELERİ VE ÖYKÜLERİ

### “TOZ”

#### **Filmin Künyesi:**

**Yönetmen, Senaryo, Yapım, Montaj:** H. Fatih Kızılgök

**Görüntü Yönetmeni:** Robbie Ryan

**Ses:** İnanç Sanver

**Müzik:** Çağdaş Karagöz, Duman

**Oyuncular:** Güçlü Yalçın, Tatjana Mul

**Yapım Tarihi:** 2004

**Süre:** 00:13:55

**Format:** Kurmaca, Renkli, Türkçe, 35 mm Film

#### **Filmin Öyküsü:**

Senaryo ve yönetmenliğini Fatih Kızılgök'ün üstlendiği film, belli bir öyküyü anlatmaktan daha çok, bir durum ve hal üzerinden anlatım yapan bir film. Filmde izleyiciler, aynı evi paylaşan bir çiftin hayatından sıradan detayları izlemektedir. Yönetmen, günümüz gençliğinin genel yaşamlarında ve özel ilişkilerindeki sıkışmışlığı, Osi ve sevgilisi üzerinden dile getirmiştir. Belki de hiç bir sorunları yok iken, birbirleriyle iletişim kuramayan bir çiftin ev hallerini izleyiciye gözlemletmektedir. Bunu yaparken de bir toz bulutunun içinde görüntüleri gizleyerek Osi ve sevgilisinin sıkışmışlığını izleyiciye, bakış açısını sınırlar biçimde sunmaktadır.

### “BUHAR”

#### **Filmin Künyesi:**

**Yönetmen:** Abdurrahman Öner

**Senaryo:** Abdurrahman Öner

**Kurgu:** Mustafa Taşıman

**Görüntü Yönetmeni:** Meryem Yavuz

**Oyuncular:** Banu Fotocan, Reha Özcan

**Yapım Tarihi:** 2012

**Süre:** 00:12:00

**Format:** Kurmaca, Renkli, Türkçe, HD

**Filmin Öyküsü:**

Senaryo ve yönetmenliğini Abdurrahman Öner'in üstlendiği kısa metrajlı filmde izleyiciler, bir karı kocanın evlilik hesaplaşmasına tanık olmaktadır. Yıllardır çocuk sahibi olmaya çalışan çiftin, bu amaçlarına ulaşamamaları nedeniyle aralarında yaşanan çatışmayı izleyiciye sunmaktadır. Çocuk sahibi olamamalarını kadının suçu gibi gören adam, akşam yemeğinde imam nikahlı eşine, çocuk sahibi olmak istediğini bu nedenle de yeni bir evlilik yapacağını söyler. İmam nikahlı eş, yeni eş kuma olarak aynı eve kabul etmesine rağmen ; adamın yeni evleneceği eşine resmi nikah yapacağını, onu evde istemediğini söylemesi üzerine, kadın adamı sırtından bıçaklayarak öldürür.

**“PATİKA**

**Filmin Künyesi:**

**Yönetmen:** Onur Yağız

**Senaryo:** Onur Yağız

**Yapımcı:** Pierre- Louis Garnon

**Görüntü Yönetmeni:** Laurent Navarri

**Kurgu:** Xavier Sirven

**Ses:** Marc- Oliver Brullé

**Oyuncular:** Hakan Karsak, Özgür Özil

**Yapım Tarihi:** 2013

**Süre:** 00:23:00 Format- Kurmaca,Renkli

**Filmin Öyküsü:**

Senaryo ve yönetmenliğini Onur Yağız'ın üstlendiği kısa metrajlı filmde, mesafeli bir baba oğul ilişkisi, aralarındaki iletişimsizlik işlenmektedir.10 yaşında annesini kaybeden Yaşar, bir çocuk için son derece ağır olan bu durumun zorluğunu yaşarken bir de annesinden kalan hatırayla başa çıkmak durumunda

kalmaktadır. Ona bu denli acı çektiren şey bir bisiklettir ve bu bisiklet babasıyla iletişim kurmasına engel olmaktadır. Yaşar, her gün okuluna aynı patikayı kullanarak gitmektedir. Babası da ona eşlik etmektedir; fakat, bir tane bisikletleri oldukları için bunu, dönüşümlü olarak kullanmak zorundadırlar. Bu nedenle aynı yolu hiçbir zaman yan yana gitme şansları olmamaktadır. Bu mesafeli ilişkiye tahammülü kalmayan Yaşar'ın bisikleti ortadan kaldırmasıyla baba oğul ilk defa konuşmaya başlayacaktır.

## **“ASFALT”**

### **Filmin Künyesi:**

**Yönetmen, Yapımcı, Ses Tasarımı:** Süleyman Demirel

**Senarist, Görüntü Yönetmeni:** Recai Rize

**Oyuncular:** Güldestan Yüce, Ozan Dağara

**Yardımcı Yönetmenler:** Tansu Pınar, İlhan Yaman, Efe Özdemir

**Kurgu, Görsel Efektler:** Süleyman Demirel, Recai Rize

**Işık:** Yavuz Yeşilyurt

**Görsel Efekt Danışmanı:** Rafet Çevik

**Grafik Tasarım:** A.Deniz Özdinler

### **Filmin Öyküsü:**

Bir kurban bayramında, Abraham ve hamile olan eşi ile birlikte bir taksinin arka koltuğunda oturduğu görülmektedir. Abraham'ın babasıyla yaptığı telefon görüşmesinden, çiftin düşük yapma ihtimali üzerine doktora gittikleri anlaşılmaktadır. Abraham ve babası arasında geçen diyalog Türkiye'deki aile yapısının bir özetini çıkarmaktadır. Abraham'ın babasının çocuğun düşme ihtimalinden anneyi (Sarah)'ı sorumlu tutması ve filmin ilerleyen bölümlerinde ve sonunda Abraham'ın da aynı düşüncelere sahip olması Türkiye'de kadının aile içerisindeki konumunun en iyi özetidir. Erkek egemen bir yapıya sahip aile yapımızda kadının ve annenin doğurganlık gibi mucizevi sayılabilecek bir özelliğinin bile erkeğin baskısı altında olduğunu gözler önüne sermektedir. Asphalt filmi, uzun metrajlı bir filmin senaryosundan bir sekansın kısa filme uyarlamasıdır.

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

1895 yılında sinematograf aletinin keşfedilmesiyle insanoğluyula tanışan sinema, keşfedildiği ilk günden bu yana insanları etkilemeyi başarmıştır. Lumiere kardeşlerin gösterime giren ilk film olma özelliğini taşıyan “Bir Trenin Gara Gelişi” (L'Arrivée d'un train à La Ciotat) filmi dahi, gerçek hayatın olduğu gibi gösterildiği, herhangi bir öyküye sahip olmayan bir film olmasına rağmen, sinemayla yeni tanışan insanları etkilemeye yetmiştir. Nitekim, trenin üzerine geleceğini düşünen insanlar salonu terk etmişlerdir. Fakat; zamanlabirbirinin tekrarı olan bu filmlerin sayısı arttıkça, bu durum izleyicide hayal kırıklığı yaratmış ve izleyici sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır. İzleyicinin beklentisi bu filmlerden daha fazlası olunca, sinemacılar belli arayışlar içine girerek bugün sinema sanatına yön veren öykülü filmlerin üretimi başlamıştır. Sinemanın içeriğinin zenginleşmesiyle, filmler artık insanlar tarafından yorumlanabilir ve anlamlandırılabilir birer öge konumuna gelmiştir. Bu çalışmanın çıkış noktası da bu duruma odaklanmaktadır.

Zamanla içeriğini ve biçimini zenginleştiren sinema, kendine ait bir dil oluşturarak önemli bir anlam üretme ve aktarma aracı haline gelmiştir. Amacı, göstergeleri inceleyip anlamlarını ortaya koymak olan göstergebilim ise; ilerleyen dönemlerde sinema için önemli bir anlamlandırma yöntemi haline gelmiştir.

Göstergebilimsel çözümlemeyle ilgili olarak bir çok araştırmacıya ait farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Fakat, bu çalışmada Christian Metz'in geliştirmiş olduğu hareketli görüntü (devingen imge), fonetik ses (diyalog), müzik (müzikal ses), grafik malzeme, gürültü (efekt) gibi beş değişkenden oluşan göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Metz'in bu yöntemle hareketli görüntüye odaklanarak sinemanın aktardığı anlama ulaşmaya çalışıyor olması, filme ait mekanlara odaklandığını gösterir nitelikte olup, çalışmanın yöntemi olarak tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden biridir.

Bu çalışma, “Mekan, Kısa Metrajlı Filmlerde Bir Anlam Aktarma Aracı Mıdır?” sorusundan hareketle ortaya çıkmıştır. Çalışmada Türkiye'nin önemli film festivallerinde ödül almış dört kısa metrajlı film analiz edilmiştir. Kısa film, sinema sanatının belli sinematografik unsurlara ve kendine özgü kurallarına bağlı kalarak, yönetmene deneysellik, özgünlük imkanı sağlayan, farklı bakış açıları ve



anlatım biçimleriyle yoğun anlamlar içeren sinema ürünleridir.Kısa filmlerin sahip olduğu bu nitelikler, çalışmanın örnekleme olarak belirlenmesinin en önemli nedenlerindedir.

Çalışma kapsamında çözümlenmesi yapılan dört kısa metrajlı filmde de mekanın aktardığı anlama ulaşılmasını sağlayan olguların büyük bir çoğunluğunun hareketli görüntüye ait öğelerle sunulduğu gözlemlenmiştir.Sinemasal mekana ait hareketli görüntülerde verilen görsel bilgi kanallarıyla mekanın anlam ve gerçeklik kazanması, filmlerin yorumlanmasını sağlayarak anlaşılabilirliğini arttırmaktadır. İncelenen filmlerde mekana ait öğeler ve karakterlerin mekana göre konumları, toplam 39 adet kültürel koda ulaşılmasını sağlamıştır. Filmlerde yer alan kültürel kodlar, aynı toplumda doğup büyüyen bireylerin ortak algı ile anlamlandırdıkları öğelerden oluşmaktadır. İncelenen filmlerde kullanılan hareketli görüntüye ait tüm kültürel kodlar, filmin anlamsal bütünlüğüne destek verir niteliktedir.

Çalışma kapsamında çözümlenen dört kısa filmde kullanılan işitsel bilgi kanalları, fonetik ses(diyalog), gürültü(efekt) ve müzikal ses(müzik) gibi ses öğeleridir. Filmlerde kullanılan işitsel bilgi kanallarının tümü, hareketli görüntüde verilen anlamları pekiştiren tamamlayıcı bir öğe konumunda olup, görüntüsel anlatımın önüne geçebilecek yoğunlukta değildir. Filmlerde kullanılan fonetik seslerin neredeyse tamamı diyalog ve monolog şeklinde,filmsel anlatımla eş zamanlı kaydedilen simultane seslerdir. Bu şekilde filmlerde gerçeklik etkisinin artırılması sağlanmıştır. İncelenen filmlerde diyaloglar genellikle filmdeki karakterler hakkında izleyiciyi bilgilendirerek görüntüsel anlama katkı sağlamaktadır.Anlatıcı sesi niteliğinde bir kullanıma, yalnızca “Patika” filminde rastlanmaktadır. Bu kullanım, karakterlerin anlaşılabilirliğini artıran diyalogların ötesinde, filmde bulunan bir karakterin bakış açısıyla diğer karakterin anlaşılabilirliğini arttırmaktadır. Bir diğer işitsel bilgi kanalı olan gürültü (efekt)ler, incelenen filmlerde oldukça fazla kullanılmıştır. Efektler ve çevre sesleri filmlerin anlatımlarının gerçekliğini artırır niteliktedir.Efektler görüntüyle eş zamanlı kaydedilen doğal sesler biçimindedir.Dolayısıyla, mekansal tasarıma da gerçeklik katmaktadır.Filmlerde kullanılan müzikal ses öğeleri ise, genel olarak filmlerin anlatı yapısını ve görsel atmosferini destekler niteliktedir.

Çalışma kapsamında çözümlenen filmlerde kullanılan grafik malzemeler, filmlerin isimlerinin belirtildiği çerçevede ve jenerik bölümlerinde kullanılmıştır. İncelenen filmlerde kullanılan grafik unsurlar, filmin anlatı yapısına paralel olup içeriğini yansıtan biçimsel yapısını da desteklemektedir. Dolayısıyla, grafik malzemelerin, filmlerin biçim ve içerik bütünlüğünü sağlayan bir unsur olduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında yapılan film analizleri ile, sinemasal mekanın sahip olduğu görsel, işitsel, kültürel kodlar gibi bilgi kanallarıyla mekanın anlam ve gerçeklik kazanmasının, filmlerin yorumlanmasını sağlayarak anlaşılabilirliğine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen tüm filmlerde hareketli görüntüye ait bilgi kanallarının, filmde aktarılan anlama en çok katkıyı sağladığı, fonetik ses (diyalog), müzikal ses (müzik), gürültü (efekt), grafik malzeme gibi değişkenlerin sadece hareketli görüntüde aktarılan anlamın etkisinin artırılmasına destek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Filmlerde tamamlayıcı öge olarak yer aldığı gözlemlenen fonetik ses (diyalog), müzikal ses (müzik), gürültü (efekt) ve grafik malzeme öğelerinin, yönetmenler tarafından daha etkili ve yoğun kullanılmasıyla hareketli görüntünün önüne geçerek filmdeki anlam yoğunluğunun artırılmasına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Gerçekleştirilen bu çalışmada kullanılan çözümlene yöntemiyle, kurmaca türüne ait kısa filmler üzerinde inceleme yapılarak, bu örnekleme ait film mekanlarının anlama olan katkısı ortaya koyulmuştur. Gelecekte gerçekleştirilebilecek bir başka çalışmada, farklı bir türe ait film örneklemini seçilerek analiz yapılması farklı sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır.

Bu çalışmada, mekanın sinemada aktarılan anlama ulaşılmasında önemli bir araç olduğu ve sinema aracılığıyla yorumlanabilen bir kavram olduğu sonucuna varılmıştır. Bu çıkarımlar, disiplinlerarası yaklaşımla, sinema ve mimarlık ilişkisinin üzerinde durulması gerektiğini gösterir niteliktedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. & Eryılmaz, T. (2011). *Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*. İri, M. (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde. İstanbul: Derin Yayınları
- Adanır, O. (2013). Göstergibilimsel Film Kuram, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*, Zeynep Özarslan (Ed.), İstanbul: Su Yayınları, 13-33
- Akyürek, F. (2005). Görsel/ İşitsel Bir Dil: Video Klip. *Selçuk İletişim*, 3(4), 93-113
- Anbarlı, O., *Kısa Film Yapım Süreci ve Bu Sürecin Festival Ödüllerine Olan Etkisi*, (Yüksek Lisans Tezi), Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017
- Andrew, J. D. (2010). *Sinema Kuramları*, (çev: İbrahim Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Arayıcı, O. (2015). Çeşitli Sanat Dallarında Mekan Kavramı. Meriç Bilgiç (Ed.), *Mekan ve Tasarım Üzerine Tanımlar* içinde (s.31)
- [https://www.researchgate.net/publication/322582135\\_Mekan\\_ve\\_Tasarim\\_Uzerine\\_Tanimlar](https://www.researchgate.net/publication/322582135_Mekan_ve_Tasarim_Uzerine_Tanimlar)(14.05.2019)
- Arslantep, M. (2007). *Bir Film Çekmek ve Masaüstü Filmciliğe Giriş*. İstanbul: Beta Yayınevi
- Aydınlı, S., *Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model*, (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Baskı Atölyesi, İstanbul, 1986
- Balamir A., Erkal N. (1999). Mimarlık Bilgisine İçerden ve Dışardan Bakışlar. *Mimarlık*, 289, 5-6.
- Barthes, R. (2016). *Göstergibilimsel Seriiven*, (çev: Mehmet-Sema Rifat.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayraktaroğlu N. (1996), *Artık Sınırlar Zorlanmalıdır*, Süleyman Murat Dinçer (Ed.), *Türk Sinemasında Kısa Film* içinde, Ankara: Dünya Kiv Yayıncılık
- Berger, G. (1970). Introduction. *OECD-CERI Interdisciplinarity- Problems of Teaching and Research in Universities*. Nice: CERI/ French Ministry of Education, September
- <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/534/7867.pdf>(14.05.2019)
- Berger, A. A. (1993). *Kitle İletişimde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, (s.13)
- Beşışık, G., *Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu Ve Kavrayışı*. (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2013
- Büker, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Milliyet Yayınları
- Can, A. (2011) *Kısa Film*. Konya: Tablet Yayınları
- Cevizci, A., (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları

- Chmiliar, L. (2010). *Multiple-case designs*. In A. J. Mills, G. Eurepas & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of case study research*, 582-583, USA: SAGE Publications.
- <http://dx.doi.org/10.4135/9781412957397>
- Cluck, N.A. (1980). Reflections in the Interdisciplinary Approach to the Humanities. *Liberal Education*. 66(1): 67-77.
- Crafton, D. (2003). *Sessiz Film Hileler ve Canlandırma Sineması*. Smith, G.N. (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde. Çev: A.Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Creswell, J. W. (2002). *Educational Research Planning, Conducting and Evaluating Quantitative and Qualitative Research*. International Pearson Merrill Prentice Hall
- <http://basu.nahad.ir/uploads/creswell.pdf>(14.05.2019)
- Dear, M. (1994). *Architecture& Film, Architectural Design*. Maggie Toy (Ed.), *Between Architecture and Film*. London: Waley
- Demir, S., *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009
- Eisenstein, S.M., *Kısa Film Senaryosu*, (Çev.: O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008
- Erdoğan İ., Solmaz B. P. (2005). *Sinema ve Müzik*, Ankara: Erk Yayınları
- Ergin, S., *Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: “ Uzak”*. (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir, 2007
- Erk, K.G., “Architectural Space and Cyberspace as Represented in Science Fiction Film”, OASE 66, NAI Publishers, (2005).
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Ersoy, E., *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekansal İmge Kullanımıyla Durağan Mekanın Dinamik Mekana Dönüşümü*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2010
- Ertem, Ü., *Sinema ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2010
- Esen H., Can A. (2008). Kısa Filmde Ritm. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 131-151.
- Etikan, H. (1996). Kısa Film Çekmek İstiyorum. *Antrakt* (4). s. 12-13
- Evcı, S. (2007). *İfsak Kısa Film Atölyesi Ders Notları*. İstanbul: İFSAK Yayınları
- Fener, S. (2014). *İngilizceden Türkçeye Açıklamalı SinemaTelevizyon Video Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları
- Fiske, J., (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: ARK.

- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul: Alfa Yayınevi
- Güngör, Ş. (1996). Öykülü Kısa film. Antrakt (56). s. 8
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, Çev. E. Cengiz-H. Gür-A.Nur, İstanbul: İmge Yayınları
- Hünerli, S. (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es yayınları
- İnce, E.T., *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2007
- Küpeli İğdeli, B., *Mimarlık ve Bilim Kurgu Sineması İlişkisinin Ev Kavramı Üzerinden İrdelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2013
- Kaliç, S. (1992). *DeneySEL Sinemanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları
- Karpat, I. (1999). *Kurumsal Reklam*. İstanbul: Yayınevi Yayıncılık
- Kerr, J. (2000). To Change Life However, We Must First Change Space. In B. Fear, (Ed.), *Architectural Design: Architecture + Film II vol.70* (1), 82-85.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- <http://www.appstate.edu/~jacksonay/rcoe/merriam.pdf>(14.05.2019)
- Özer, Y., *Sinemasal Anlamların Oluşumunda Mekanın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekan Kullanımı*. (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2013
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Öztürk, S., *Türkiye'de Kısa Filmin Eleştirel Biçim ve İçerik Yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali Kurmaca Filmleri*, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın
- Özön, N. (1981). *Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları
- Özön, N. (1963). *Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları
- Pallasmaa, J. (2007). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.
- Parsa, S. & Parsa, A. F. (2012). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları
- Rifat, M., (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: YKY Yayınları
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilimin Kuramları*, İstanbul: YKY Yayınları.

- Rıza, E. (1996). Sinema ve Kısa Film Üzerine Notlar. S.M. Dinçer (Ed.), *Türk Sinemasında Kısa Film* içinde (s. 113- 129). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı
- Roth, M. L., Akça, E. (çev.) (2000). *Mimarlığın Öyküsü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Scognamillo, G. (1996). Kısa Filmin Dünyası Yok Gibi. S.M. Dinçer (Ed.), *Türk Sinemasında Kısa Film* içinde (s. 137-141)
- Stephenson, R. (1973). *The Animated Film*. New York: Wh Smith Pub.
- Tağ, Ş., *Belgesel Film ve Türleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2003
- Tanyeli, U. (2001). Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanalın Sanallıkla İfadesi, *Arradamento Mimarlık*, 11, 66
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: YEM Yayın
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (2.cilt)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Vidler, A., "Warped Space; Art, Architecture, And Anxiety In Modern Culture", *The Mit Press*, London, England, 63, 101, 102, 119 (2001).
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). Resimde Zaman ve Mekan Kavramı. *Anadolu Sanat*, sayı: 01
- Yeşilyurt, Ş., *Türkçe'nin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Duygu Durumlarını Yansıtan Kısa Filmlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi*, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2016
- Yıldırım, A., Şimşek, H., (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yılmaz, S. (2006). Kavram ve Sorun Olarak Heykelde Mekan. *Anadolu Sanat*, 17
- Yücel, A. (1981). *Mimarlıkta Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu Üzerine*, İstanbul: İ.T.Ü. Yayını
- Yücel, Ş. (2003). *Filmlerle Seyrüsefer*. Altkitap
- Url-1, <https://icantunseethatmovie.com> (Ziyaret tarihi: 10.05.2019).
- Url-2, <https://icantunseethatmovie.com> (Ziyaret tarihi: 10.05.2019).
- Url-3, <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/metropolis>(Ziyaret tarihi: 10.05.2019).
- Url-4, [https://batman.fandom.com/wiki/midtown\\_Gotham\\_city](https://batman.fandom.com/wiki/midtown_Gotham_city) (Ziyaret tarihi: 10.05.2019).
- Url-5, <https://ew.com/gallery/20-first-class-train-scenes/>(Ziyaret tarihi: 10.05.2019)
- Url-6, <https://catalogue-lumiere.com/wp-content/uploads/2018/02/sortie-usine-versions-2.jpg> (Ziyaret tarihi: 10.05.2019)

Url-7, <http://www.sinematurk.com/film/2246-bican-efendi-vekilharc/>(Ziyaret tarihi: 10.05.2019)

Url-8, <http://www.sinematurk.com/film/2246-bican-efendi-vekilharc/fotograflar/>(Ziyaret tarihi: 10.05.2019)

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı-Soyadı	Hande TEZCAN AYDIN
Doğum Yeri-Tarihi	Samsun- 01/01/1988
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	İstanbul Ticaret Üniversitesi Mühendislik ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü- (2006-2010)
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilimdalı- (2014- )
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Samsun Ondokuzmayıs Üniversitesi Yapı İşleri ve Teknik Daire Başkanlığı- (2011- )
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	hndtzn@gmail.com
<b>Tarih</b>	Mayıs 2019