

TC
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI

SİNEMADA FOTOĞRAFİK KOMPOZİSYON İLKELERİ
BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEME İLE
NURİ BİLGE CEYLAN VE ZEKİ DEMİRKUBUZ
ÇERÇEVELERİ

HAZIRLAYAN SERTAÇ ÖZMUTLU

DANIŞMAN
DOÇ. ENGİN ÜMER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU - 2020

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Sinemada Fotografik Kompozisyon İlkeleri Bakımından Karşılaştırmalı Çözümleme ile Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Çerçevesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazıldığını ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlanıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01 /06/ 2020

Sertaç ÖZMUTLU
15530600033

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sertaç ÖZMUTLU'nun hazırladığı “Sinemada Fotografik Kompozisyon İlkeleri Bakımından Karşılaştırmalı Çözümleme İle Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Çerçevesi” başlıklı tez 13 /07 / 2020 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan	: Doç. Engin ÜMER	ODÜ
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Mehmet YILMAZ	ODÜ
	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet DÖNMEZ	ÇAKÜ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	x
TABLOLAR LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1
PROBLEM.....	1
ALT PROBLEMLER.....	3
AMAÇ VE ÖNEM.....	3
VARSAYIMLAR	4
SINIRLILIKLAR.....	4
TANIMLAR.....	4
YÖNTEM.....	5
1. BÖLÜM	6
FOTOĞRAF VE SİNEMANIN İLKELERİ	6
1.1. FOTOĞRAFIN TANIMI	6
1.2. FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	7
1.3. FOTOĞRAF VE SİNEMADA KOMPOZİSYON	17
1.3.1. Kompozisyonun Tanımı ve Türleri	17
1.3.2. Günlük Hayatta Kompozisyon.....	17
1.3.3. Sanatta Kompozisyon.....	19
1.3.4. Fotoğrafta Kompozisyon.....	20
1.3.4.1. İlgi Merkezi	20
1.3.4.2. Fotoğrafta Temel Kompozisyon Kuralları	21
1.3.4.2.1. Belirginlik	21
1.3.4.2.1.1. Sadelik.....	22

1.3.4.2.1.2. Şematik Anlatım.....	23
1.3.4.2.1.3. Ritim.....	24
1.3.4.2.1.4. Uyum.....	25
1.3.4.2.1.5. Kontrast.....	26
1.3.4.2.1.6. Işık.....	26
1.3.4.2.1.7. Perspektif.....	27
1.3.4.2.1.8. Keskinlik	28
1.3.4.2.1.9. Doku.....	29
1.3.4.2.2. Bütünlük.....	30
1.3.4.2.3. Denge	31
1.3.4.2.4. Orantı ve Altın Oran Kavramı.....	32
1.3.4.2.4.1. Altın Oran Kavramının Fotoğrafta Kullanımı.....	38
1.3.4.2.5. Yer Çekimi.....	42
1.3.4.2.6. Yön.....	43
1.3.5. Sinemada Kompozisyon.....	44
1.3.5.1. Sinemanın Tarihsel Gelişimi.....	44
1.3.5.1. Sinemada Temel Kompozisyon Araçları ve Tasarım İlkeleri.....	46
1.3.5.1.1. Çerçeveleme.....	47
1.3.5.1.2. Işık ve Renk Kullanımı	47
1.3.5.1.3. Lens Kullanımı.....	48
1.3.5.1.4. Hareket.....	49
1.3.5.1.5. Tanıtma	50
1.3.5.1.6. Eğretileme	50
1.3.5.1.7. Eğik Çerçeve	51
1.3.5.1.8. Bakış Açısı	52
1.3.5.1.9. Birlik	53
1.3.5.1.10. Denge	53
1.3.5.1.11. Ritim.....	53
1.3.5.1.12. Orantı.....	53
1.3.5.1.13. Kontrast.....	54
1.3.5.1.14. Doku.....	54
1.3.5.1.15. Perspektif.....	54
1.3.5.1.16. Yönlülük.....	55

2. BÖLÜM	56
NURİ BİLGE CEYLAN VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINA	56
GENEL BAKIŞ.....	56
2.1. NURİ BİLGE CEYLAN BİYOGRAFİSİ.....	56
2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI	58
2.2.1. Nuri Bilge CEYLAN Filmografisi.....	59
2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ BİYOGRAFİSİ.....	59
2.4. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI	60
2.4.1. Zeki DEMİRKUBUZ Filmografisi	60
3. BÖLÜM	61
BULGULAR VE YORUMLAR.....	61
3.1. ÜÇ MAYMUN FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ	62
3.1.1. Üç Maymun Filmi 1 Nolu Kare Analizi	67
3.1.2. Üç Maymun Filmi 2 Nolu Kare Analizi	67
3.1.3. Üç Maymun Filmi 3 Nolu Kare Analizi	68
3.1.4. Üç Maymun Filmi 4 Nolu Kare Analizi	68
3.1.5. Üç Maymun Filmi 5 Nolu Kare Analizi	69
3.1.6. Üç Maymun Filmi 6 Nolu Kare Analizi	70
3.1.7. Üç Maymun Filmi 7 Nolu Kare Analizi	71
3.1.8. Üç Maymun Filmi 8 Nolu Kare Analizi	71
3.1.9. Üç Maymun Filmi 9 Nolu Kare Analizi	72
3.1.10. Üç Maymun Filmi 10 Nolu Kare Analizi	73
3.1.11. Üç Maymun Filmi 11 Nolu Kare Analizi	73
3.1.12. Üç Maymun Filmi 12 Nolu Kare Analizi	74
3.1.13. Üç Maymun Filmi 13 Nolu Kare Analizi	75
3.1.14. Üç Maymun Filmi 14 Nolu Kare Analizi	75
3.1.15. Üç Maymun Filmi 15 Nolu Kare Analizi	76
3.1.16. Üç Maymun Filmi 16 Nolu Kare Analizi	77
3.1.17. Üç Maymun Filmi 17 Nolu Kare Analizi	77
3.1.18. Üç Maymun Filmi 18 Nolu Kare Analizi	77
3.1.19. Üç Maymun Filmi 19 Nolu Kare Analizi	78

3.1.20. Üç Maymun Filmi 20 Nolu Kare Analizi	79
3.2. KISKANMAK FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ	81
3.2.1. Kıskanmak Filmi 1 Nolu Kare Analizi	85
3.2.2. Kıskanmak Filmi 2 Nolu Kare Analizi	86
3.2.3. Kıskanmak Filmi 3 Nolu Kare Analizi	87
3.2.4. Kıskanmak Filmi 4 Nolu Kare Analizi	87
3.2.5. Kıskanmak Filmi 5 Nolu Kare Analizi	88
3.2.6. Kıskanmak Filmi 6 Nolu Kare Analizi	89
3.2.7. Kıskanmak Filmi 7 Nolu Kare Analizi	89
3.2.8. Kıskanmak Filmi 8 Nolu Kare Analizi	90
3.2.9. Kıskanmak Filmi 9 Nolu Kare Analizi	91
3.2.10. Kıskanmak Filmi 10 Nolu Kare Analizi	91
3.2.11. Kıskanmak Filmi 11 Nolu Kare Analizi	92
3.2.12. Kıskanmak Filmi 12 Nolu Kare Analizi	93
3.2.13. Kıskanmak Filmi 13 Nolu Kare Analizi	93
3.2.14. Kıskanmak Filmi 14 Nolu Kare Analizi	94
3.2.15. Kıskanmak Filmi 15 Nolu Kare Analizi	95
3.2.16. Kıskanmak Filmi 16 Nolu Kare Analizi	96
3.2.17. Kıskanmak Filmi 17 Nolu Kare Analizi	96
3.2.18. Kıskanmak Filmi 18 Nolu Kare Analizi	97
3.2.19. Kıskanmak Filmi 19 Nolu Kare Analizi	98
3.2.20. Kıskanmak Filmi 20 Nolu Kare Analizi	98
3.3. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ.....	101
3.3.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 1 Nolu Kare Analizi	105
3.3.2. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 2 Nolu Kare Analizi	106
3.3.3. Biz Zamanlar Anadolu'da Filmi 3 Nolu Kare Analizi.....	106
3.3.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 4 Nolu Kare Analizi	107
3.3.5. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 5 Nolu Kare Analizi	108
3.3.6. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 6 Nolu Kare Analizi	108
3.3.7. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 7 Nolu Kare Analizi	109
3.3.8. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 8 Nolu Kare Analizi	110
3.3.9. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 9 Nolu Kare Analizi	111

3.3.10. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 10 Nolu Kare Analizi	111
3.3.11. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 11 Nolu Kare Analizi	112
3.3.12. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 12 Nolu Kare Analizi	113
3.3.13. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 13 Nolu Kare Analizi	114
3.3.14. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 14 Nolu Kare Analizi	114
3.3.15. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 15 Nolu Kare Analizi	115
3.3.16. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 16 Nolu Kare Analizi	116
3.3.17. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 17 Nolu Kare Analizi	116
3.3.18. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 18 Nolu Kare Analizi	117
3.3.19. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 19 Nolu Kare Analizi	117
3.3.20. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 20 Nolu Kare Analizi	118
3.4. YERALTI FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ	120
3.4.1. Yeraltı Filmi 1 Nolu Kare Analizi	124
3.4.2. Yeraltı Filmi 2 Nolu Kare Analizi	125
3.4.3. Yeraltı Filmi 3 Nolu Kare Analizi	126
3.4.4. Yeraltı Filmi 4 Nolu Kare Analizi	126
3.4.5. Yeraltı Filmi 5 Nolu Kare Analizi	127
3.4.6. Yeraltı Filmi 6 Nolu Kare Analizi	128
3.4.7. Yeraltı Filmi 7 Nolu Kare Analizi	128
3.4.8. Yeraltı Filmi 8 Nolu Kare Analizi	129
3.4.9. Yeraltı Filmi 9 Nolu Kare Analizi	130
3.4.10. Yeraltı Filmi 10 Nolu Kare Analizi	130
3.4.11. Yeraltı Filmi 11 Nolu Kare Analizi	131
3.4.12. Yeraltı Filmi 12 Nolu Kare Analizi	132
3.4.13. Yeraltı Filmi 13 Nolu Kare Analizi	132
3.4.14. Yeraltı Filmi 14 Nolu Kare Analizi	133
3.4.15. Yeraltı Filmi 15 Nolu Kare Analizi	134
3.4.16. Yeraltı Filmi 16 Nolu Kare Analizi	135
3.4.17. Yeraltı Filmi 17 Nolu Kare Analizi	135
3.4.18. Yeraltı Filmi 18 Nolu Kare Analizi	136
3.4.19. Yeraltı Filmi 19 Nolu Kare Analizi	137
3.4.20. Yeraltı Filmi 20 Nolu Kare Analizi	137
3.5. KIŞ UYKUSU FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ	139

3.5.1. Kış Uykusu Filmi 1 Nolu Kare Analizi.....	143
3.5.2. Kış Uykusu Filmi 2 Nolu Kare Analizi.....	144
3.5.3. Kış Uykusu Filmi 3 Nolu Kare Analizi.....	144
3.5.4. Kış Uykusu Filmi 4 Nolu Kare Analizi.....	145
3.5.5. Kış Uykusu Filmi 5 Nolu Kare Analizi.....	146
3.5.6. Kış Uykusu Filmi 6 Nolu Kare Analizi.....	146
3.5.7. Kış Uykusu Filmi 7 Nolu Kare Analizi.....	147
3.5.8. Kış Uykusu Filmi 8 Nolu Kare Analizi.....	148
3.5.9. Kış Uykusu Filmi 9 Nolu Kare Analizi.....	148
3.5.10. Kış Uykusu Filmi 10 Nolu Kare Analizi.....	149
3.5.11. Kış Uykusu Filmi 11 Nolu Kare Analizi.....	150
3.5.12. Kış Uykusu Filmi 12 Nolu Kare Analizi.....	151
3.5.13. Kış Uykusu Filmi 13 Nolu Kare Analizi.....	151
3.5.14. Kış Uykusu Filmi 14 Nolu Kare Analizi.....	152
3.5.15. Kış Uykusu Filmi 15 Nolu Kare Analizi.....	153
3.5.16. Kış Uykusu Filmi 16 Nolu Kare Analizi.....	153
3.5.17. Kış Uykusu Filmi 17 Nolu Kare Analizi.....	154
3.5.18. Kış Uykusu Filmi 18 Nolu Kare Analizi.....	155
3.5.19. Kış Uykusu Filmi 19 Nolu Kare Analizi.....	155
3.5.20. Kış Uykusu Filmi 20 Nolu Kare Analizi.....	156
3.6. BULANTI FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ.....	158
3.6.1. Bulantı Filmi 1 Nolu Kare Analizi.....	161
3.6.2. Bulantı Filmi 2 Nolu Kare Analizi.....	162
3.6.3. Bulantı Filmi 3 Nolu Kare Analizi.....	163
3.6.4. Bulantı Filmi 4 Nolu Kare Analizi.....	163
3.6.5. Bulantı Filmi 5 Nolu Kare Analizi.....	164
3.6.6. Bulantı Filmi 6 Nolu Kare Analizi.....	165
3.6.7. Bulantı Filmi 7 Nolu Kare Analizi.....	166
3.6.8. Bulantı Filmi 8 Nolu Kare Analizi.....	166
3.6.9. Bulantı Filmi 9 Nolu Kare Analizi.....	167
3.6.10. Bulantı Filmi 10 Nolu Kare Analizi.....	168
3.6.11. Bulantı Filmi 11 Nolu Kare Analizi.....	168
3.6.12. Bulantı Filmi 12 Nolu Kare Analizi.....	169

3.6.13. Bulantı Filmi 13 Nolu Kare Analizi.....	169
3.6.14. Bulantı Filmi 14 Nolu Kare Analizi.....	170
3.6.15. Bulantı Filmi 15 Nolu Kare Analizi.....	170
3.6.16. Bulantı Filmi 16 Nolu Kare Analizi.....	171
3.6.18. Bulantı Filmi 18 Nolu Kare Analizi.....	172
3.6.19. Bulantı Filmi 19 Nolu Kare Analizi.....	173
3.6.20. Bulantı Filmi 20 Nolu Kare Analizi.....	174
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	176
KAYNAKÇA.....	180
ÖZGEÇMİŞ.....	187

ÖZET

SİNEMADA FOTOĞRAFİK KOMPOZİSYON İLKELERİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEME İLE NURİ BİLGE CEYLAN VE ZEKİ DEMİRKUBUZ ÇERÇEVELERİ

“Sinemada Fotoğrafik Kompozisyon İlkeleri Bakımından Karşılaştırmalı Çözümleme ile Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Çerçevesi” başlıklı bu çalışmanın amacı, fotoğraf kökenli ve bu disipline sahip olduğu bilinen bir yönetmenin bu iki alanı birleştireceği ve kurduğu kadrajlarda fotoğrafik kompozisyonun etkisi altında kalacağı varsayımının doğruluğunu araştırmaktır. Bu araştırma doğrultusunda aynı zamanda fotoğraf sanatıyla da profesyonel düzeyde ilgilendiği bilinen yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın “Üç Maymun”, “Bir Zamanlar Anadolu’da” ve “Kış Uykusu” filmleri, fotoğraf sanatı ile profesyonel düzeyde bir ilişkisi bulunmayan çağdaş Zeki Demirkubuz’un “Kıskanmak”, “Yeraltı” ve “Bulantı” filmleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Film seçimleri dönemsellik yakınlık göz önünde bulundurularak amaca yönelik örneklem yöntemi ile yapılmış ve filmler fotoğraf sanatındaki klasik kompozisyon kuralları temel alınarak analiz edilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde amaç ve yöntem açıklandıktan sonra ikinci bölümde fotoğraf ve sinemanın tarihsel gelişimi ile temel ilkeleri ele alınmış, ayrıca kompozisyon kavramı üzerinde durularak, fotoğraf sanatına yön veren temel kompozisyon kuralları açıklanmıştır. Üçüncü bölümde yönetmenler tanıtılmış ve genel bir bakışla çok kısa olarak sinemalarına değinilmiştir. Dördüncü ve son bölümde iki yönetmenin filmlerinden alınan toplam 120 kare, fotoğrafik kompozisyon kuralları esas alınarak detaylı analize tabi tutulmuş ve elde edilen bulgular sonuç bölümünde açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Fotoğraf, Kompozisyon, Altın Oran

ABSTRACT

NURİ BİLGE CEYLAN AND ZEKİ DEMİRKUBUZ FRAMES WITH COMPARATIVE ANALYSIS IN TERMS OF PHOTOGRAPHIC COMPOSITION PRINCIPLES IN CINEMA

The aim of this study titled “Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz Frames with Comparative Analysis in Terms of Photographic Composition Principles in Cinema” is to investigate the accuracy of the assumption that a director of photography origin and known to have this discipline will combine these two areas and be under the influence of photographic composition in the frames he has set up. In the direction of this research, the films of " Three Monkeys", " Once Upon a Time in Anatolia" and "Winter Sleep" of director Nuri Bilge Ceylan, who is also known to be interested in photography art at a professional level, and his contemporary Zeki Demirkubuz, who does not have a professional relationship with the art of photography. It has been analyzed by comparing the films " Envy", " Underground" and " Nausea". Film selections were made with the purposeful sampling method considering the periodic closeness and the films were analyzed based on the classical composition rules in the art of photography. After explaining the purpose and method in the first part of the study, in the second part, the historical development of photography and cinema and its basic principles are discussed, and the basic composition rules that direct the art of photography are explained by emphasizing the concept of composition. In the third chapter, directors are introduced and their cinemas are mentioned briefly with an overview. In the fourth and last chapter, a total of 120 frames from the films of the two directors were subjected to detailed analysis based on the rules of photographic composition, and the findings were explained in the conclusion part.

Key Words: Cinema, Photograph, Composition, Golden Ratio

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Bkz.	: Bakınız
BZA	: Bir Zamanlar Anadolu'da
Der.	: Derleyen
NBC	: Nuri Bilge Ceylan
No.	: Numara
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Üç Maymun filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.	80
Tablo 2. Kıskanmak filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.	100
Tablo 3. B. Z.A. filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.	119
Tablo 4. Yeraltı filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.	138
Tablo 5. Kış Uykusu filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.	157
Tablo 6. Bulantı filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.....	175

GÖRSELLER LİSTESİ

<i>Görsel 1.</i> Fransa'nın Lascaux mağarasında bulunan 18.000 yıllık mağara resmi. . 7	7
<i>Görsel 2.</i> Endonezya' nın Sulawesi Adası'nda bulunan 44.000 yıllık mağara resmi..... 7	7
<i>Görsel 3.</i> Rembrandt'ın 1632 tarihli “Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi” adlı tablosu. ... 8	8
<i>Görsel 4.</i> Karanlık oda görüntü oluşma prensibini gösteren taslak çizim. 10	10
<i>Görsel 5.</i> İbnü'l Heysen'in karanlık oda çalışmalarını gösteren çizim..... 10	10
<i>Görsel 6.</i> Johannes Kepler tarafından keşfedilen düzeneğin örnek çizimi. 12	12
<i>Görsel 7.</i> Athanasius Kircher tarafından yapılan camera obscura tasarımı. 13	13
<i>Görsel 8.</i> Athanasius Kircher'in büyümlü fenerinin bir çizimi. 13	13
<i>Görsel 9.</i> Johann Zahn'ın çok sayıda camera obscura tasarımından bir tanesi. ... 14	14
<i>Görsel 10.</i> Niepce'in kullandığı ışığa duyarlı levha. 16	16
<i>Görsel 11.</i> Niepce tarafından kaydedilen tarihin bilinen ilk fotoğrafı. 16	16
<i>Görsel 12.</i> Barselona şehrinin üstten görünümü. 18	18
<i>Görsel 13.</i> İlgi merkezi örnek fotoğraf. 21	21
<i>Görsel 14.</i> Sadelik örnek fotoğraf. 23	23
<i>Görsel 15.</i> Şematik anlatım örnek fotoğraf. 24	24
<i>Görsel 16.</i> Ritim örnek fotoğraf. 25	25
<i>Görsel 17.</i> Uyum örnek fotoğraf. 25	25
<i>Görsel 18.</i> Kontrast örnek fotoğraflar. 26	26
<i>Görsel 19.</i> Işık örnek fotoğraf. 27	27
<i>Görsel 20.</i> Perspektif örnek fotoğraf. 28	28
<i>Görsel 21.</i> Keskinlik örnek fotoğraf. 28	28
<i>Görsel 22.</i> Doku örnek fotoğraf. 29	29
<i>Görsel 23.</i> Bütünlük örnek fotoğraflar. 30	30
<i>Görsel 24.</i> Denge şeması..... 31	31
<i>Görsel 25.</i> Denge örnek fotoğraf. 32	32
<i>Görsel 26.</i> Altın oran matematiksel formül. 32	32
<i>Görsel 27.</i> İnsan vücudunda altın oran. 33	33
<i>Görsel 28.</i> El kıvrımlarında altın oran. 34	34
<i>Görsel 29.</i> İnsan yüzünde altın oran. 34	34
<i>Görsel 30.</i> Altın dikdörtgen çizimi 1. aşama. 34	34
<i>Görsel 31.</i> Altın dikdörtgen çizimi 2. aşama. 35	35

<i>Görsel 32.</i> Altın dikdörtgen çizimi 3. aşama.	35
<i>Görsel 33.</i> Altın dikdörtgen çizimi 4. aşama.	35
<i>Görsel 34.</i> Altın dikdörtgen çizimi 5. aşama.	36
<i>Görsel 35.</i> Altın dikdörtgen çizimi 6. aşama	36
<i>Görsel 36</i> Altın dikdörtgen devamlılık şablonu.....	36
<i>Görsel 37.</i> Fibonacci sayı dizisi altın dikdörtgen uygulaması.	37
<i>Görsel 38.</i> Altın spiral çizimi.....	37
<i>Görsel 39.</i> Doğada altın spiral örnekleri.	38
<i>Görsel 40.</i> Fibonacci sayı dizisi ile fotografik bölümlenme.	39
<i>Görsel 41.</i> Pratik 1/3 bölümlenmesi.....	40
<i>Görsel 42.</i> 1/3 kuralının fotoğrafta gösterimi.	40
<i>Görsel 43.</i> 1/3 kuralının fotoğrafta gösterimi.	41
<i>Görsel 44.</i> Altın spiralin fotoğrafta gösterimi.....	42
<i>Görsel 45.</i> Yerçekimi kuralının fotoğrafta gösterimi.....	42
<i>Görsel 46.</i> Yön kuralının fotoğrafta gösterimi.....	43
<i>Görsel 47.</i> Sinemada çerçeveleme örneği(Aşk Sarhoşu filminden bir kare).....	47
<i>Görsel 48.</i> Sinemada ışık ve renk örneği(Şeytan filminden bir kare).....	48
<i>Görsel 49.</i> Sinemada lens kullanımı örneği(Amélie filminden bir kare).....	48
<i>Görsel 50.</i> Sinemada hareket örneği(Siyah Kuğu filminden bir kare).....	49
<i>Görsel 51.</i> Sinemada tanıtma örneği(Şeytan Çıkmazı filminden bir kare).....	50
<i>Görsel 52.</i> Sinemada eğretileme örneği (Yedi filminden bir kare).....	51
<i>Görsel 53.</i> Sinemada eğik çerçeve örneği (Hong Kong Ekspresi filminden kareler)	51
<i>Görsel 54.</i> Sinemada bakış açısı örneği (Er Ryan'ı Kurtarmak filminden bir kare)	52
<i>Görsel 55.</i> Üç Maymun filmi afiş görseli	63
<i>Görsel 56.</i> Üç Maymun filmi afiş görseli	63
<i>Görsel 57.</i> Üç Maymun filminden bir kare.....	64
<i>Görsel 58.</i> Üç Maymun filminden bir kare.....	64
<i>Görsel 59.</i> 1 nolu kare 2 dakika 55 saniye.	65
<i>Görsel 65.</i> 7 nolu kare 1 dakika 30 saniye.	65
<i>Görsel 63.</i> 5 nolu kare 1 dakika 33 saniye.	65
<i>Görsel 61.</i> 3 nolu kare 2 dakika 19 saniye.	65
<i>Görsel 66.</i> 8 nolu kare 1 dakika 16 saniye.	65

<i>Görsel 64.</i> 6 nolu kare 1 dakika 32 saniye.	65
<i>Görsel 62.</i> 4 nolu kare 1 dakika 36 saniye.	65
<i>Görsel 60.</i> 2 nolu kare 2 dakika 48 saniye.	65
<i>Görsel 70.</i> 12 nolu kare 1 dakika 4 saniye.	66
<i>Görsel 69.</i> 11 nolu kare 1 dakika 5 saniye.	66
<i>Görsel 68.</i> 10 nolu kare 1 dakika 6 saniye.	66
<i>Görsel 67.</i> 9 nolu kare 1 dakika 15 saniye.	66
<i>Görsel 72.</i> 14 nolu kare 57 saniye.	66
<i>Görsel 71.</i> 13 nolu kare 57 saniye.	66
<i>Görsel 74.</i> 16 nolu kare 50 saniye.	66
<i>Görsel 73.</i> 15 nolu kare 56 saniye.	66
<i>Görsel 76.</i> 18 nolu kare 47 saniye.	66
<i>Görsel 75.</i> 17 nolu kare 48 saniye.	66
<i>Görsel 78.</i> 20 nolu kare 45 saniye.	66
<i>Görsel 77.</i> 19 nolu kare 46 saniye.	66
<i>Görsel 79.</i> Üç Maymun filmi 1 nolu kare görseli.	67
<i>Görsel 80.</i> Üç Maymun filmi 2 nolu kare görseli.	67
<i>Görsel 81.</i> Üç Maymun filmi 3 nolu kare görseli.	68
<i>Görsel 82.</i> Üç Maymun filmi 4 nolu kare görseli.	68
<i>Görsel 83.</i> Üç Maymun filmi 4 nolu kare görseli.	69
<i>Görsel 84.</i> Üç Maymun filmi 5 nolu kare görseli.	69
<i>Görsel 85.</i> Üç Maymun filmi 5 nolu kare görseli.	70
<i>Görsel 86.</i> Üç Maymun filmi 6 nolu kare görseli.	70
<i>Görsel 87.</i> Üç Maymun filmi 7 nolu kare görseli.	71
<i>Görsel 88.</i> Üç Maymun filmi 8 nolu kare görseli.	71
<i>Görsel 89.</i> Üç Maymun filmi 9 nolu kare görseli.	72
<i>Görsel 90.</i> Üç Maymun filmi 9 nolu kare görseli.	72
<i>Görsel 91.</i> Üç Maymun filmi 10 nolu kare görseli.	73
<i>Görsel 92.</i> Üç Maymun filmi 11 nolu kare görseli.	73
<i>Görsel 93.</i> Üç Maymun filmi 11 nolu kare görseli.	74
<i>Görsel 94.</i> Üç Maymun filmi 12 nolu kare görseli.	74
<i>Görsel 95.</i> Üç Maymun filmi 13 nolu kare görseli.	75
<i>Görsel 96.</i> Üç Maymun filmi 14 nolu kare görseli.	75
<i>Görsel 97.</i> Üç Maymun filmi 14 nolu kare görseli.	76

<i>Görsel 98.</i> Üç Maymun filmi 15 nolu kare görseli.	76
<i>Görsel 99.</i> Üç Maymun filmi 16 nolu kare görseli.	77
<i>Görsel 100.</i> Üç Maymun filmi 18 nolu kare görseli.	77
<i>Görsel 101.</i> Üç Maymun filmi 18 nolu kare görseli.	78
<i>Görsel 102.</i> Üç Maymun filmi 19 nolu kare görseli.	78
<i>Görsel 103.</i> Üç Maymun filmi 20 nolu kare görseli.	79
<i>Görsel 104.</i> Kıskanmak filmi afiş görseli	81
<i>Görsel 105.</i> Kıskanmak filmi afiş görseli	82
<i>Görsel 106.</i> Kıskanmak filminden bir kare.....	82
<i>Görsel 107.</i> Kıskanmak filminden bir kare.....	83
<i>Görsel 109.</i> 2 nolu kare 37 saniye.....	84
<i>Görsel 111.</i> 4 nolu kare 35 saniye.....	84
<i>Görsel 110.</i> 3 nolu kare 36 saniye.....	84
<i>Görsel 108.</i> 1 nolu kare 47 saniye.....	84
<i>Görsel 113.</i> 6 nolu kare 32 saniye.....	84
<i>Görsel 112.</i> 5 nolu kare 33 saniye.....	84
<i>Görsel 115.</i> 8 nolu kare 31 saniye.....	84
<i>Görsel 114.</i> 7 nolu kare 31 saniye.....	84
<i>Görsel 116.</i> 9 nolu kare 31 saniye.....	84
<i>Görsel 117.</i> 10 nolu kare 31 saniye.....	84
<i>Görsel 119.</i> 12 nolu kare 29 saniye.....	84
<i>Görsel 118.</i> 11 nolu kare 29 saniye.....	84
<i>Görsel 123.</i> 16 nolu kare 26 saniye.....	85
<i>Görsel 122.</i> 15 nolu kare 28 saniye.....	85
<i>Görsel 121.</i> 14 nolu kare 29 saniye.....	85
<i>Görsel 120.</i> 13 nolu kare 29 saniye.....	85
<i>Görsel 124.</i> 17 nolu kare 24 saniye.....	85
<i>Görsel 125.</i> 18 nolu kare 23 saniye.....	85
<i>Görsel 127.</i> 20 nolu kare 20 saniye.....	85
<i>Görsel 126.</i> 19 nolu kare 21 saniye.....	85
<i>Görsel 128.</i> Kıskanmak filmi 1 nolu kare görseli.	85
<i>Görsel 129.</i> Kıskanmak filmi 2 nolu kare görseli.	86
<i>Görsel 130.</i> Kıskanmak filmi 3 nolu kare görseli.	87
<i>Görsel 131.</i> Kıskanmak filmi 4 nolu kare görseli.	87

<i>Görsel 132.</i> Kıskanmak filmi 5 nolu kare görseli.....	88
<i>Görsel 133.</i> Kıskanmak filmi 6 nolu kare görseli.....	89
<i>Görsel 134.</i> Kıskanmak filmi 7 nolu kare görseli.....	89
<i>Görsel 135.</i> Kıskanmak filmi 8 nolu kare görseli.....	90
<i>Görsel 136.</i> Kıskanmak filmi 9 nolu kare görseli.....	91
<i>Görsel 137.</i> Kıskanmak filmi 10 nolu kare görseli.....	91
<i>Görsel 138.</i> Kıskanmak filmi 11 nolu kare görseli.....	92
<i>Görsel 139.</i> Kıskanmak filmi 12 nolu kare görseli.....	93
<i>Görsel 140.</i> Kıskanmak filmi 13 nolu kare görseli.....	93
<i>Görsel 141.</i> Kıskanmak filmi 14 nolu kare görseli.....	94
<i>Görsel 142.</i> Kıskanmak filmi 15 nolu kare görseli.....	95
<i>Görsel 143.</i> Kıskanmak filmi 16 nolu kare görseli.....	96
<i>Görsel 144.</i> Kıskanmak filmi 17 nolu kare görseli.....	96
<i>Görsel 145.</i> Kıskanmak filmi 18 nolu kare görseli.....	97
<i>Görsel 146.</i> Kıskanmak filmi 18 nolu kare görseli.....	98
<i>Görsel 147.</i> Kıskanmak filmi 20 nolu kare görseli.....	98
<i>Görsel 148.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi afiş görseli.....	101
<i>Görsel 149.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi afiş görseli.....	102
<i>Görsel 150.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filminden bir kare.....	102
<i>Görsel 151.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filminden bir kare.....	103
<i>Görsel 155.</i> 4 nolu kare 1 dakika 22 saniye.....	103
<i>Görsel 154.</i> 3 nolu kare 1 dakika 34 saniye.....	103
<i>Görsel 153.</i> 2 nolu kare 2 dakika 2 saniye.....	103
<i>Görsel 152.</i> 1 nolu kare 3 dakika.....	103
<i>Görsel 164.</i> 13 nolu kare 52 saniye.....	104
<i>Görsel 162.</i> 11 nolu kare 55 saniye.....	104
<i>Görsel 160.</i> 9 nolu kare 57 saniye.....	104
<i>Görsel 156.</i> 5 nolu kare 1 dakika 16 saniye.....	104
<i>Görsel 157.</i> 6 nolu kare 1 dakika 11 saniye.....	104
<i>Görsel 158.</i> 7 nolu kare 1 dakika 4 saniye.....	104
<i>Görsel 159.</i> 8 nolu kare 1 dakika 3 saniye.....	104
<i>Görsel 163.</i> 12 nolu kare 52 saniye.....	104
<i>Görsel 166.</i> 15 nolu kare 49 saniye.....	104
<i>Görsel 167.</i> 16 nolu kare 49 saniye.....	104

<i>Görsel 161.</i> 10 nolu kare 57 saniye.....	104
<i>Görsel 165.</i> 14 nolu kare 51 saniye.....	104
<i>Görsel 169.</i> 18 nolu kare 47 saniye.....	105
<i>Görsel 168.</i> 17 nolu kare 48 saniye.....	105
<i>Görsel 171.</i> 20 nolu kare 45 saniye.....	105
<i>Görsel 170.</i> 19 nolu kare 46 saniye.....	105
<i>Görsel 172.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 1 nolu kare görseli.....	105
<i>Görsel 173.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 2 nolu kare görseli.....	106
<i>Görsel 174.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 3 nolu kare görseli.....	106
<i>Görsel 175.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 4 nolu kare görseli.....	107
<i>Görsel 176.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 5 nolu kare görseli.....	108
<i>Görsel 177.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 7 nolu kare görseli.....	108
<i>Görsel 178.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 7 nolu kare görseli.....	109
<i>Görsel 179.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 8 nolu kare görseli.....	110
<i>Görsel 180.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 9 nolu kare görseli.....	111
<i>Görsel 181.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 10 nolu kare görseli.....	111
<i>Görsel 182.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 11 nolu kare görseli.....	112
<i>Görsel 183.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 12 nolu kare görseli.....	113
<i>Görsel 183.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 13 nolu kare görseli.....	114
<i>Görsel 184.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 14 nolu kare görseli.....	114
<i>Görsel 185.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 15 nolu kare görseli.....	115
<i>Görsel 186.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 16 nolu kare görseli.....	116
<i>Görsel 187.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 17 nolu kare görseli.....	116
<i>Görsel 188.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 18 nolu kare görseli.....	117
<i>Görsel 189.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 19 nolu kare görseli.....	117
<i>Görsel 190.</i> Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 20 nolu kare görseli.....	118
<i>Görsel 191.</i> Yeraltı filmi afiş görseli	120
<i>Görsel 193.</i> Yeraltı filminden bir kare.....	121
<i>Görsel 192.</i> Yeraltı filminden bir kare.....	121
<i>Görsel 197.</i> 4 nolu kare 1 dakika 49 saniye.....	122
<i>Görsel 196.</i> 3 nolu kare 2 dakika 26 saniye.....	122
<i>Görsel 195.</i> 2 nolu kare 3 dakika 15 saniye.....	122
<i>Görsel 194.</i> 1 nolu kare 4 dakika 32 saniye.....	122
<i>Görsel 198.</i> 5 nolu kare 1 dakika 38 saniye.....	122

<i>Görsel 199.</i> 6 nolu kare 1 dakika 13 saniye.....	122
<i>Görsel 201.</i> 8 nolu kare 1 dakika 1 saniye.....	122
<i>Görsel 200.</i> 7 nolu kare 1 dakika 3 saniye.....	122
<i>Görsel 203.</i> 10 nolu kare 53 saniye.....	122
<i>Görsel 202.</i> 9 nolu kare 58 saniye.....	122
<i>Görsel 206.</i> 13 nolu kare 49 saniye.....	123
<i>Görsel 207.</i> 14 nolu kare 49 saniye.....	123
<i>Görsel 205.</i> 12 nolu kare 52 saniye.....	123
<i>Görsel 204.</i> 11 nolu kare 52 saniye.....	123
<i>Görsel 208.</i> 15 nolu kare 48 saniye.....	123
<i>Görsel 209.</i> 16 nolu kare 48 saniye.....	123
<i>Görsel 210.</i> 17 nolu kare 44 saniye.....	123
<i>Görsel 211.</i> 18 nolu kare 42 saniye.....	123
<i>Görsel 212.</i> 19 nolu kare 42 saniye.....	123
<i>Görsel 213.</i> 20 nolu kare 39 saniye.....	123
<i>Görsel 214.</i> Yeraltı filmi 1 nolu kare görseli.....	124
<i>Görsel 215.</i> Yeraltı filmi 2 nolu kare görseli.....	125
<i>Görsel 216.</i> Yeraltı filmi 3 nolu kare görseli.....	126
<i>Görsel 217.</i> Yeraltı filmi 4 nolu kare görseli.....	126
<i>Görsel 218.</i> Yeraltı filmi 5 nolu kare görseli.....	127
<i>Görsel 219.</i> Yeraltı filmi 6 nolu kare görseli.....	128
<i>Görsel 220.</i> Yeraltı filmi 7 nolu kare görseli.....	128
<i>Görsel 221.</i> Yeraltı filmi 8 nolu kare görseli.....	129
<i>Görsel 222.</i> Yeraltı filmi 9 nolu kare görseli.....	130
<i>Görsel 223.</i> Yeraltı filmi 10 nolu kare görseli.....	130
<i>Görsel 224.</i> Yeraltı filmi 12 nolu kare görseli.....	131
<i>Görsel 225.</i> Yeraltı filmi 12 nolu kare görseli.....	132
<i>Görsel 226.</i> Yeraltı filmi 13 nolu kare görseli.....	132
<i>Görsel 227.</i> Yeraltı filmi 14 nolu kare görseli.....	133
<i>Görsel 228.</i> Yeraltı filmi 15 nolu kare görseli.....	134
<i>Görsel 229.</i> Yeraltı filmi 16 nolu kare görseli.....	135
<i>Görsel 230.</i> Yeraltı filmi 17 nolu kare görseli.....	135
<i>Görsel 231.</i> Yeraltı filmi 18 nolu kare görseli.....	136
<i>Görsel 232.</i> Yeraltı filmi 19 nolu kare görseli.....	137

<i>Görsel 233.</i> Yeraltı filmi 20 nolu kare görseli.	137
<i>Görsel 234.</i> Kış Uykusu filmi afiş görseli	139
<i>Görsel 235.</i> Kış Uykusu filmi afiş görseli	140
<i>Görsel 236.</i> Kış Uykusu filminden bir kare	140
<i>Görsel 237.</i> Kış Uykusu filminden bir kare	141
<i>Görsel 240.</i> 3 nolu kare 1 dakika 43 saniye.	141
<i>Görsel 239.</i> 2 nolu kare 2 dakika.	141
<i>Görsel 238.</i> 1 nolu kare 2 dakika 37 saniye	141
<i>Görsel 241.</i> 4 nolu kare 1 dakika 15 saniye.	141
<i>Görsel 248.</i> 11 nolu kare 52 saniye.....	142
<i>Görsel 244.</i> 7 nolu kare 1 dakika 4 saniye.	142
<i>Görsel 245.</i> 8 nolu kare 1 dakika 4 saniye.	142
<i>Görsel 243.</i> 6 nolu kare 1 dakika 7 saniye.	142
<i>Görsel 242.</i> 5 nolu kare 1 dakika 9 saniye.	142
<i>Görsel 249.</i> 12 nolu kare 51 saniye.....	142
<i>Görsel 247.</i> 10 nolu kare 52 saniye.....	142
<i>Görsel 246.</i> 9 nolu kare 1 dakika.	142
<i>Görsel 250.</i> 13 nolu kare 47 saniye.....	142
<i>Görsel 251.</i> 14 nolu kare 45 saniye.....	142
<i>Görsel 252.</i> 15 nolu kare 44 saniye.....	142
<i>Görsel 253.</i> 16 nolu kare 44 saniye.....	142
<i>Görsel 254.</i> 17 nolu kare 44 saniye.....	143
<i>Görsel 255.</i> 18 nolu kare 43 saniye.....	143
<i>Görsel 257.</i> 20 nolu kare 41 saniye.....	143
<i>Görsel 256.</i> 19 nolu kare 41 saniye.....	143
<i>Görsel 258.</i> Kış Uykusu filmi 1 nolu kare görseli.	143
<i>Görsel 259.</i> Kış Uykusu filmi 2 nolu kare görseli.	144
<i>Görsel 260.</i> Kış Uykusu filmi 3 nolu kare görseli.	144
<i>Görsel 261.</i> Kış Uykusu filmi 4 nolu kare görseli.	145
<i>Görsel 262.</i> Kış Uykusu filmi 5 nolu kare görseli.	146
<i>Görsel 263.</i> Kış Uykusu filmi 6 nolu kare görseli.	146
<i>Görsel 264.</i> Kış Uykusu filmi 7 nolu kare görseli.	147
<i>Görsel 265.</i> Kış Uykusu filmi 8 nolu kare görseli.	148
<i>Görsel 266.</i> Kış Uykusu filmi 9 nolu kare görseli.	148

<i>Görsel 267.</i> Kış Uykusu filmi 10 nolu kare görseli.	149
<i>Görsel 268.</i> Kış Uykusu filmi 11 nolu kare görseli.	150
<i>Görsel 269.</i> Kış Uykusu filmi 12 nolu kare görseli.	151
<i>Görsel 270.</i> Kış Uykusu filmi 13 nolu kare görseli.	151
<i>Görsel 271.</i> Kış Uykusu filmi 14 nolu kare görseli.	152
<i>Görsel 272.</i> Kış Uykusu filmi 15 nolu kare görseli.	153
<i>Görsel 273.</i> Kış Uykusu filmi 16 nolu kare görseli.	153
<i>Görsel 274.</i> Kış Uykusu filmi 17 nolu kare görseli.	154
<i>Görsel 275.</i> Kış Uykusu filmi 18 nolu kare görseli.	155
<i>Görsel 276.</i> Kış Uykusu filmi 19 nolu kare görseli.	155
<i>Görsel 277.</i> Kış Uykusu filmi 20 nolu kare görseli.	156
<i>Görsel 278.</i> Bulantı filmi afiş görseli.	158
<i>Görsel 279.</i> Bulantı filminden bir kare.	159
<i>Görsel 280.</i> Bulantı filminden bir kare.	159
<i>Görsel 282.</i> 2 nolu kare 3 dakika 3 saniye.	160
<i>Görsel 281.</i> 1 nolu kare 3 dakika 29 saniye.	160
<i>Görsel 286.</i> 6 nolu kare 1 dakika 58 saniye.	160
<i>Görsel 285.</i> 5 nolu kare 1 dakika 58 saniye.	160
<i>Görsel 284.</i> 4 nolu kare 2 dakika 14 saniye.	160
<i>Görsel 283.</i> 3 nolu kare 2 dakika 37 saniye.	160
<i>Görsel 290.</i> 10 nolu kare 1 dakika 29 saniye.	160
<i>Görsel 289.</i> 9 nolu kare 1 dakika 32 saniye.	160
<i>Görsel 288.</i> 8 nolu kare 1 dakika 40 saniye.	160
<i>Görsel 287.</i> 7 nolu kare 1 dakika 51 saniye.	160
<i>Görsel 292.</i> 12 nolu kare 1 dakika 13 saniye.	160
<i>Görsel 291.</i> 11 nolu kare 1 dakika 28 saniye.	160
<i>Görsel 293.</i> 13 nolu kare 1 dakika 12 saniye.	161
<i>Görsel 294.</i> 14 nolu kare 1 dakika 9 saniye.	161
<i>Görsel 298.</i> 18 nolu kare 57 saniye.	161
<i>Görsel 297.</i> 17 nolu kare 1 dakika.	161
<i>Görsel 296.</i> 16 nolu kare 1 dakika 1 saniye.	161
<i>Görsel 295.</i> 15 nolu kare 1 dakika 6 saniye.	161
<i>Görsel 300.</i> 20 nolu kare 55 saniye.	161
<i>Görsel 299.</i> 19 nolu kare 56 saniye.	161

<i>Görsel 301.</i> Bulantı filmi 1 nolu kare görseli.	161
<i>Görsel 302.</i> Bulantı filmi 2 nolu kare görseli.	162
<i>Görsel 303.</i> Bulantı filmi 3 nolu kare görseli.	163
<i>Görsel 304.</i> Bulantı filmi 4 nolu kare görseli.	163
<i>Görsel 305.</i> Bulantı filmi 5 nolu kare görseli.	164
<i>Görsel 306.</i> Bulantı filmi 6 nolu kare görseli.	165
<i>Görsel 307.</i> Bulantı filmi 7 nolu kare görseli.	166
<i>Görsel 308.</i> Bulantı filmi 8 nolu kare görseli.	166
<i>Görsel 309.</i> Bulantı filmi 9 nolu kare görseli.	167
<i>Görsel 310.</i> Bulantı filmi 10 nolu kare görseli.	168
<i>Görsel 311.</i> Bulantı filmi 11 nolu kare görseli.	168
<i>Görsel 312.</i> Bulantı filmi 12 nolu kare görseli.	169
<i>Görsel 313.</i> Bulantı filmi 13 nolu kare görseli.	169
<i>Görsel 314.</i> Bulantı filmi 14 nolu kare görseli.	170
<i>Görsel 315.</i> Bulantı filmi 15 nolu kare görseli.	170
<i>Görsel 316.</i> Bulantı filmi 16 nolu kare görseli.	171
<i>Görsel 317.</i> Bulantı filmi 17 nolu kare görseli.	171
<i>Görsel 318.</i> Bulantı filmi 18 nolu kare görseli.	172
<i>Görsel 319.</i> Bulantı filmi 19 nolu kare görseli.	173
<i>Görsel 320.</i> Bulantı filmi 20 nolu kare görseli.	174

GİRİŞ

PROBLEM

Sanatsal ifade, ortaya çıktığı ilk andan itibaren duyguların aktarımında en büyük taşıyıcı araç olarak estetiği kullanmıştır. Estetik kavramı genel olarak insanlığın ortak beğenilerini yansıtan kaidelere bağlanmış, bu kaideler ise yüzyıllardan beri sanatsal aktarıma yön vermiştir. Doğanın matematiği olarak nitelenebilecek olan ve estetiğin temelini oluşturan altın oran sistemi bu kuralların başında gelmektedir. Estetik anlayışını ve ondan doğan beğeni kavramını göreceli olmaktan çıkartarak bir standarda oturtan bu yapı, binlerce yıldır sanatın her türünde en etkili şekilde varlığını sürdürmektedir. Milattan önceki çağlardan günümüze değin resim, heykel ve mimaride kendini gösteren bu estetik sistem, yakın dönemin sanatsal ifade araçlarından biri olan ve popülerliği her geçen gün biraz daha artan fotoğrafın da temel kompozisyon normlarından biri haline gelmiştir. Kendine özgü olmayan ve diğer sanat dallarından aktarımla şekillenerek fotoğraf sanatını disipline eden bu kurallar, izleyicinin bilinçaltına hitap ederek, çoğu zaman farkında olunmasa da beğeni duygusunun oluşmasında başrolü oynar. Bu kurallara hâkim olan sanatçı, izleyici kitlenin taleplerini karşılayabildiği gibi aynı zamanda bu taleplere yön verebilecektir. Hatta söz konusu kuralları yıkarak değişikliğe uğratabilecek ve böylelikle öncüllerinden devraldığı mirası bir adım ileriye taşıyabilecektir.

19. yüzyılın başlarında ortaya çıkarak durağan görüntüyü resme nazaran daha hızlı oluşturulabilir kılan fotoğraf sanatı, insanın gelişme arzusuna paralel olarak aynı yüzyılın sonunda hareketli görüntünün ortaya çıkışına öncülük etmiştir. Temelde peş peşe sıralanan fotoğraf karelerinin yarattığı mucizevi bir yanılısamadan ibaret olan sinema, ilk zamanlar estetik kaygıdan uzak, yalnızca hayatın akışını müdahalesiz yansıtmayı amaçlasa da sonraları bu yanılısama, sanatsal ifadenin en önemli yöntemlerinden biri halini almıştır. Şüphesiz bu yolculuğa en büyük katkıyı, öncüllerinden devraldığı kuralları benzer bir aktarımla sinemaya kazandıran fotoğraf sanatı vermiştir. İlk yıllarda bu yeni alanda faaliyet gösterenlerin daha çok fotoğrafçılar olduğu düşünüldüğünde kaçınılmaz olan bu durum sonraları değişmiş, fotoğraftan bağımsız ayrı bir uzmanlık alanına dönüşen sinema, kendi kurallarını da ortaya koymaya başlamıştır.

Fotoğraf ve sinema sanatının paylaştığı ve ayrıldığı temel kuralların ışığında bu çalışmanın örneklemini oluşturan fotoğrafçı-yönetmen Nuri Bilge CEYLAN'ın "Üç Maymun", "Bir Zamanlar Anadolu'da" ve "Kış Uykusu" filmleri ile yönetmen Zeki DEMİRKUBUZ'un "Bulantı", "Yeraltı" ve "Kıskanmak" filmleri "Mekân ve İnsan" bağlamında incelenerek fotoğraf sanatına ait temel kompozisyon kurallarının söz konusu yönetmenlerin sinemalarında kullanılma oranları bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Alan yazın incelemelerinde bu iki yönetmenin sinemalarını anlamsal açıdan inceleyen çok sayıda araştırma olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, bu tezde de bir örneğinin görüldüğü gibi adı geçen yönetmenlerin sinemalarını görüntü özellikleri bağlamında inceleyen çalışmalar olduğu görülmektedir (Karakök, 2008; Piyale, 2017; Özyazıcı, 2018; Bayrak, 2018; Adıgüzel, 2008; Uzunali, 2015).

Bu araştırma, sinema ve fotoğrafın kesiştiği bir alanda yer almaktadır. İlgili alan yazın incelendiğinde sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkinin çeşitli açılardan analiz edildiği çok sayıda araştırma olduğu görülmektedir.

İlgili alan yazında yer alan araştırmalar, ele aldıkları konu bağlamında tek tek incelenecek olursa, bunları; fotoğraf sinema ilişkisi (Uysal, 2007; Alçın-Engin, 2008; Yıldırım, 2010; Bolkan, 2010); sinema resim sanatı ilişkisi (Ayhan, 2011; Canğa, 2016; Piyale, 2017; Odabaş-Bülbül, 2019; Shakiba, 2019); sinema grafik ilişkisi (Karakök, 2008); altın oranın görüntüye etkisi (Şen, 2015; Ankaralığıl, 2018; Beyoğlu, 2016); sinemadaki görüntü özelliklerinin analizi (Özdemir, 2014; Seçmen, 2020); sinemada mekân tasarımı (Bayrak, 2015; Tüzin, 2008; Uzunali, 2015) başlıkları altında incelemek mümkündür.

Alan yazın incelemelerinde sinema ve fotoğraf ilişkisini ele alan araştırmaların olduğu görülse de bu ilişkiyi fotografik kompozisyon temelinde ve iki yönetmenin filimleri üzerinden karşılaştırmalı olarak inceleyen başka bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu araştırmanın gerek konusu gerekse inceleme süreci açısından alan yazına önemli bir katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

ALT PROBLEMLER

Aşağıda verilmiş olan sorular bu çalışmanın alt problemlerini oluşturmaktadır.

1- Yönetmenlerin filmlerinde mekân ve insan ilişkisi nasıl kurulmaktadır?

2-Yönetmenlerin filmlerinde fotografik kompozisyon kurallarının kullanımını açısından benzerlikler ve farklar nelerdir?

3- İki yönetmenin planlarının perdede bekleme süresi açısından farklar ve benzerlikler nelerdir?

4- Kadrajlarda “Altın oran” kuralından yararlanılmış mıdır?

AMAÇ VE ÖNEM

Bu çalışmanın amacı, fotoğrafçılık disiplini ile yetişmiş bir yönetmen olan Nuri Bilge CEYLAN ile fotoğraf sanatı ile profesyonel düzeyde bilinen bir ilişkisi bulunmayan çağdaşı Zeki DEMİRKUBUZ’un filmleri arasında “insan ve mekân” bağlamında görüntü estetiği açısından herhangi bir fark bulunup bulunmadığını ortaya çıkarmak ve bu yolla fotoğrafın söz konusu yönetmenlerin filmlerine ve dolayısıyla sinemaya olan etkisini incelemektir.

Türk sinemasının son dönemdeki en önemli auteur yönetmenlerinden olan Nuri Bilge CEYLAN’ın sineması, yönetmenin sinema öncesinde fotoğraf sanatı ile olan yakın ilişkisi ve fotoğrafçı yönü bilindiğinden dolayı incelemenin birinci örnekleme olarak seçilmiştir. Bu çalışmanın ikinci örnekleme olan Zeki DEMİRKUBUZ sineması ise dönemsel yakınlık ve anlatı üslubundaki benzerlikler sebebiyle karşılaştırmaya dahil edilmiştir. Her iki yönetmen de konu seçimindeki detaylar ve anlatı üslubu açısından benzerlikler göstermektedir. Ayrıca durağan planlara fazlasıyla yer vermeleri fotografik incelemeye olanak tanımaktadır.

Türk sinemasının iki önemli yönetmeninin filmleri incelenerek, altın oran başta olmak üzere temel kompozisyon kurallarının bu filmlerdeki kullanım ağırlığının ortaya konuyor olması ve fotoğrafçılık kökeninden geliyor olmanın yönetmenlerin filmleri üzerinde bir etkisinin olup olmadığının belirlenmesi çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

VARSAYIMLAR

Bu çalışma, yönetmenin fotoğraf sanatı kökenli olmasının filmlerinin görsel estetiğine etkisi olduğu ve bu yönetmenin filmlerinden alınan karelerin fotografik değerinin yüksek olacağı varsayımından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Tez kapsamında incelenen iki yönetmenden, fotoğraf sanatını profesyonel düzeyde icra ettiği bilinen Nuri Bilge CEYLAN'ın filmlerinden alınan karelerin fotografik estetiğe daha yakın olduğu ve kadrajların kurulması esnasında fotografik kompozisyon kurallarından sıklıkla faydalanılmış olduğu, Zeki DEMİRKUBUZ filmlerinde ise ağırlıklı olarak sinematografik tercihlerin ön planda olduğu ve fotografik estetik kaygısının minimum düzeyde kaldığı varsayılmıştır.

SINIRLILIKLAR

Çalışma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir:

- Dönem ve anlatı üslubu açısından benzerlikler gösteren iki yönetmenin üçer filmi incelenmiştir.
- Filmler seçilirken gösterim tarihleri göz önünde bulundurulmuştur.
- İncelemede her filmde kamera hareketinin olmadığı en uzun süre ekranda kalan 20 plan temel alınmış ve bu planlar ağırlıklı olarak fotoğraf sanatında kullanılan kompozisyon kuralları göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.
- Kompozisyon değerlendirmeleri sinemaya özgü 16:9 ekran formatı üzerinden yapılmıştır.

TANIMLAR

Fotoğraf: Yunanca "Işık-aydınlık" anlamına gelen photos ve "Çizmek-boyamak" anlamına gelen graphe kelimelerinin birleşiminden oluşan ve "Işıklı boyamak", "Işıklı çizmek" manasına gelen bir görüntü saptama yöntemidir (Kılıç, 2012, s.5).

Sinematografi: Sinema sanatında görüntü üretim sürecini belirleyen kurallar bütünüdür. Sinematografi bir sahnenin oluşumunda etkili olan temel ilkelerin ne olduğu ve ne şekilde uygulandığı ile ilgili bir kavramdır (Brown, 2018, s.2-4).

Kompozisyon: Ayrı ayrı parçaları uyumlu bir şekilde bir araya getirerek estetik bir bütün oluşturma işi.

Altın oran: Matematik ve sanatta, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen, uyum açısından en yetkin boyutları verdiği sanılan geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır. Fotoğraf ve sinemada genel olarak 3/1 kuralı çerçevesinde uygulanır. Buna göre kadraj yatayda ve dikeyde üç eşit parçaya bölünür ve konu mümkün olduğunca 3/1 çizgisine ya da kesişim noktalarına konumlandırılır.

YÖNTEM

Çalışma, bir nitel araştırma yöntemi olan doküman inceleme yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Öncelikle ölçüt belirleme süreci çalışmaları yapılmış ve bu kapsamda, çalışmaya dahil edilen sahnelerin incelenmesi için ağırlıklı olarak fotoğraf sanatında kullanılan kompozisyon öğeleri seçilmiştir. Söz konusu kompozisyon öğelerinin seçilmesi sürecinde alan yayın incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte uluslararası ve ulusal düzeyde akademik kaynaklar taranarak; kompozisyon öğeleri havuzu oluşturulmuş ve ardından bu öğeler, araştırma amacı dikkate alınarak sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan öğeler arasından, film karelerinin değerlendirilmesinde kullanılmaya uygun olanlar belirlenmiş ve böylelikle ölçüt son şeklini almıştır.

Yapılan yazın taraması ile fotoğraf ve sinema sanatına dair kitap, tez ve dergilerin ilgili bölümlerinin yanı sıra çalışmaya dahil edilen yönetmenlerin biyografileri ve filmografileri de incelendikten sonra ilgili filmlere dair gerekli izlemeler yapılmış, filmlerden seçilen sahneler araştırma kapsamında oluşturulan ölçütler seti ile analiz edilmiştir.

1. BÖLÜM

FOTOĞRAF VE SİNEMANIN İLKELERİ

1.1. FOTOĞRAFIN TANIMI

Fotoğraf kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde bu kelimenin Yunanca “Photos” yani “Işık” ve “Graphe” yani “Yazı” kelimelerinin birleşmesiyle ortaya çıkan bir kelime olduğu ve “Işıkla Yazmak” ya da “Işıkla boyamak” anlamına geldiği görülmektedir (Kılıç, 2012, s.5).

Kelimenin ortaya koyduğu anlamdan da belli olacağı gibi Fotoğraf=Işık demektir. Işığın olmadığı bir ortamda fotoğraftan bahsetmek mümkün değildir.

Fotoğraf, birtakım aletler ve çeşitli malzemeler kullanılarak, bir konunun görüntüsünün özel bir yüzey üzerine düşürülmesi ve kimyasal maddeler yardımıyla o yüzey üzerinde sabitlenmesi işi olarak tanımlanabilir. Fotoğrafın temeli ışıktır. Işık bazı maddeleri yalnızca aydınlatmakla kalmaz, yoğunluğuna da bağlı olarak bu maddelerde birtakım değişimlere yol açacaktır (örn: gümüş). Fotoğraf teknik olarak bu değişimlerden faydalanarak yüzey üzerinde görüntü oluşumunu sağlamaktadır.

Fotoğrafın farklı yönleri vardır. Bunlar bilimsel yönü, teknik yönü, estetik yönü, felsefi yönü ve sanatsal yönüdür. Fotoğraf öncelikle fiziğin ve kimyanın ortak ürünüdür. Bu da fotoğrafa bilimsel bir nitelik katmaktadır. Fotoğraf birçok karmaşık malzemenin bir arada kullanıldığı bir uğraştır ve kullanılan bu malzemeler fotoğrafın teknik yönünü ortaya koymaktadır. Bilimsel ve teknik sürecin ortaya çıkardığı görüntüler tesadüfi etkilere dayalı değildir. Belirli kurallar dahilinde tasarlanmış ve göze hoş gelecek şekilde düzenlenmiştir. Söz konusu bu çaba fotoğrafın estetik yönüne işaret etmektedir. Anlam taşıyan her fotoğraf karesi fotoğrafçısının dünya görüşünü, hayata bakış açısını yansıtmakta ve bu özelliğiyle içinde felsefi bir yön barındırmaktadır. Fotoğraf bir ifade biçimidir. İnsanın kendini ifade etme sürecine önemli katkılar sağlayan etkili bir araçtır. Dolayısıyla duygu taşıyan, mesaj ileten, insanın düşüncelerini ve hayal dünyasındakileri diğer insanlara aktarmasını sağlayan her sanat dalı gibi güçlü bir sanatsal yöne sahiptir. Üretim hızı göz önünde bulundurulduğunda pratik ve ihtiyaca çabuk cevap veren yapısıyla günümüzde moda, sanat, spor, reklam, bilim, haber ve bunun gibi daha birçok alanda kendine yer bulmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle bu hızı her geçen

gün daha da artıran fotoğraf aynı zamanda insan hayatındaki yerini de o oranda sağlamlaştırmaktadır. Ortaya çıktığı 1826 yılından bu yana yaklaşık 200 yıllık süreçte kat ettiği muazzam mesafe bu sanatın geleceğine dair ip uçları da barındırmaktadır.

1.2. FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsanoğlunun görüntüyü bir yüzeye sabitleme tutkusu on binlerce yıl öncesine kadar dayanmaktadır. Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda bulunan 44 bin yıllık mağara resimleri, yine Fransa'nın Lascaux ve İspanya'nın Altamira mağaralarında bulunan duvar resimleri durağan görüntünün tarihini gözler önüne seren önemli kanıtlardır.



Görsel 1. Fransa'nın Lascaux mağarasında bulunan 18.000 yıllık mağara resmi.



Görsel 2. Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda bulunan 44.000 yıllık mağara resmi.

E.H. Gombrich, “Sanatın Öyküsü” kitabında yerlilerin, sürülerinin resmini çizen bir ressamı; “Bunları alıp götürürsen neyle yaşarız biz?” diye sorduklarını ifade etmektedir (Gombrich, 2004, s.40). Bu soru ilkel insanın dünyasında imgenin ne derece önemli bir yeri olduğunun en çarpıcı örneklerinden bir tanesidir. İlkel insanın durağan görüntüyü algılama şekli ve ondan beklentisi her ne kadar günümüz insanından farklı olsa da özellikle modern resmin başlangıcına kadar olan dönemde yapılan realisttik eserler de temelde insanın zamanı dondurma isteğinin bir sonucu gibi görünmektedir. Bu eserlerden birçoğu bugünün fotoğraf kalitesini aratmayan bir gerçekliğe sahiptir. Çerkes Karadağ bu durumu; “Yaşam içinde veya tabiat karşısındaki tepkileri, kurduğu ilişkiler ve vardıkları sonuçlar açısından bakıldığında, gerçeğin insanlar için vazgeçilmez bir değer olduğunu bugün daha iyi anlayabiliyoruz” şeklinde açıklamaktadır (Karadağ, 2016, s.215).



Görsel 3. Rembrandt'ın 1632 tarihli “Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi” adlı tablosu.

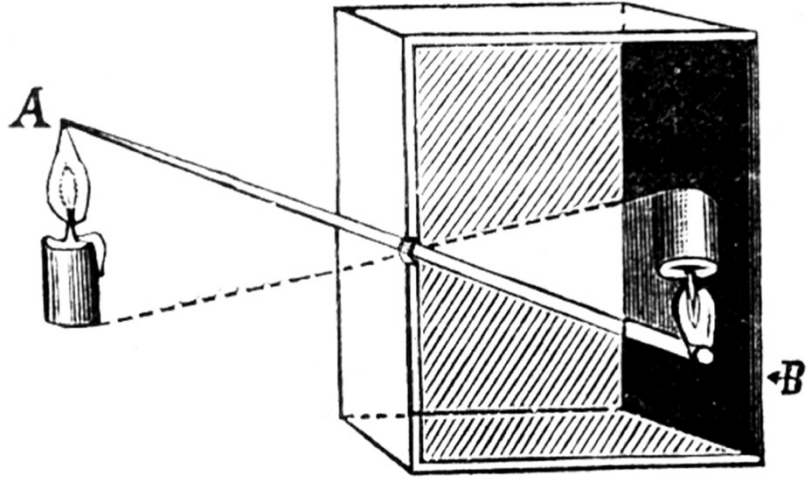
İnsanoğlunun gerçeğe verdiği değerın sonuçlarından biri olarak ortaya çıkan ilk fotoğraf 19. Yüzyılın başlarında çekilmiş olsa da bunu mümkün kılan sistemin fikri ilk kez M.Ö. 470-391 yılları arasında yaşamış olan Çinli filozof Mo Ti tarafından ortaya atılmıştır. Mo Ti, karanlık bir ortama küçük bir delikten giren ışığın yeterince aydınlatılmış nesnelere görüntüsünü baş aşağı bir şekilde yüzeye

düşüreceğini yazmıştır. Mo Ti'nin bu gözlemi, fotoğrafın keşfine giden yolda ilk adım olarak kabul edilir (Gemici, 2013, s.10).

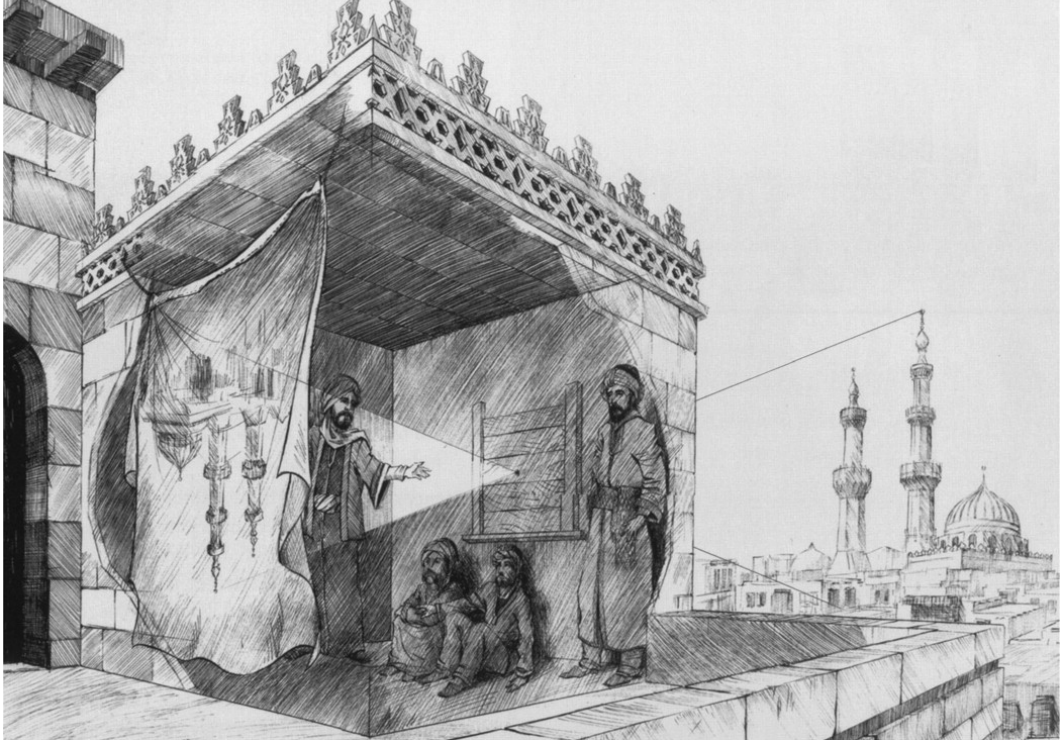
Mo Ti'nin ardından kayda değer diğer bir gözlem M.Ö. 384-322 yılları arasında bu kez Yunanlı filozof Aristoteles tarafından gerçekleştirilmiştir. Aristoteles, ormanlık alanlarda güneş ışınlarının yaprakların arasından süzülerek zeminde oluşturduğu görüntüleri incelemiş, özellikle güneş tutulması sırasında güneşin toprak üzerinde oluşan görüntüsünü ışığın geçtiği küçük aralıklarla ilişkilendirmiştir. Aristoteles aynı zamanda, Mo Ti'nin bahsettiği karanlık oda prensibiyle oluşan görüntüleri de gözlemleyerek yorumlamaya çalışmıştır (Gemici, 2013, s.10).

Aristoteles'ten yaklaşık 600 yıl sonra Arap optik bilimci İbnü'l Heysem (965-1039), gözün görme prensipleri üzerine yaptığı araştırmalar sırasında iğne deliği prensibinden yararlanmış ve bu esnada ilk kez karanlık kutu düzeneğinin detaylı bir tanımını yapmıştır. İbnü'l Heysem bu tanımları yaparken kutunun boyutları, deliğin büyüklüğü ve şekli gibi değişkenlerin kutu içinde oluşan görüntünün kalitesine olan etkisini de sorgulamıştır (Gemici, 2013, s.10).

Sonradan hafızalara Camera Obscura (Camera: Oda, Obscura: Karanlık) diye kazınacak olan bu ilkel cihazın görüntü oluşturma prensibi, günümüz fotoğraf teknolojisinin üzerine kurulduğu temel yapıdır. Bugün kullanılan üstün teknolojiye sahip cihazların da görüntü oluşturma yöntemi 2300 yıl önce ortaya atılan bu basit fizik kuralına dayanmaktadır. Nesnelere herhangi bir ışık kaynağından üzerlerine vuran ve kendilerini aydınlatan ışık ışınlarını geldikleri açıyla geri yansıtırlar. Nesnelere üzerinden yansıyan bu ışınlar ister elde taşınabilecek kadar küçük isterse oda büyüklüğünde olsun, tamamen ışıktan izole edilmiş, sadece bir yüzeyinde küçük bir delik bulunan bir cisme çarptıklarında, cismin üzerinde bulunan delikten içeriye girerek karanlık ortama ulaşırlar. Işık ışınları delikten geçerken uğradıkları kırılmanın da etkisiyle karanlık ortamda dışarıdaki nesnenin baş aşağı bir görüntüsünü oluştururlar.



Görsel 4. Karanlık oda görüntü oluşma prensibini gösteren taslak çizim.



Görsel 5. İbnü'l Heysem'in karanlık oda çalışmalarını gösteren çizim.

Milattan önceki yıllarda keşfedilen ve sonrasında yapılan çalışmalarla sürekli geliştirilen bu sistemin kalıcı fotoğraf oluşturmak için yaklaşık 2000 yıl beklemesi gerekecektir. Karanlık kutular o yıllarda henüz oluşturdukları fotoğrafı kalıcı kılamasalar da oluşan görüntü Leonardo da Vinci'nin "Atlantik El Yazması" (Codec Atlanticus) adlı eserinde tarif ettiği gibi dışarıdaki nesnenin biçim ve

renklerine uygun olduğundan dönemin ressamı tarafından konuyu en doğru oranlarla resimlemek için sıklıkla kullanılmıştır (Bayav, 2009, s.129).

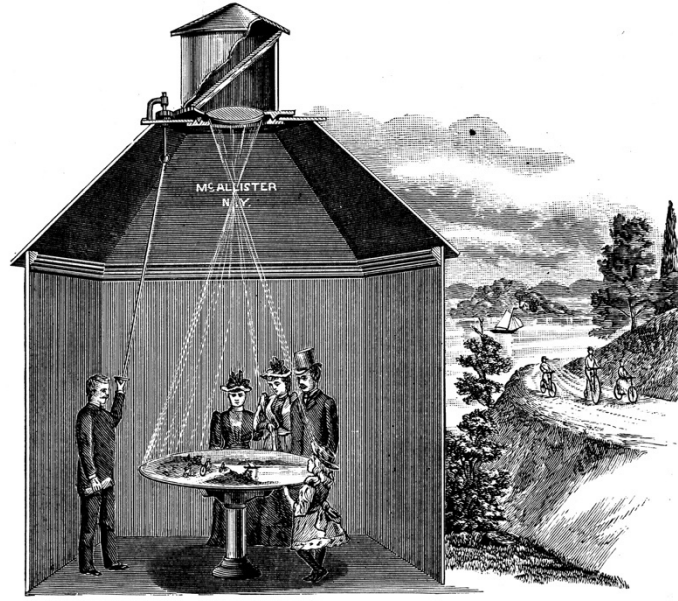
Ressamın yarı geçirgen bir kumaş ya da kâğıt üzerine düşen görüntüyü sorunsuz bir şekilde çizebilmesi, görüntünün canlılığına ve keskinliğine bağlıdır. Kutu üzerindeki delik ne kadar küçük olursa ışık ışınları o kadar iyi ayıklanacağından görüntü keskin ve net olacaktır fakat deliğin küçülmesi içeriye giren ışık miktarını azaltacağı için oluşan görüntünün canlılığı da aynı oranda azalacaktır. Delik büyütüldüğünde ise yeterince ayıklanamayan ışınlar, yüzeyde bulanık bir görüntü oluşmasına neden olacaktır. Bu nedenle ilerleyen yıllarda yapılan çalışmalar karanlık odanın bu en temel problemi üzerine yoğunlaşmıştır (Turan, 2012, s.16).

İlk çözüm önerisi 1500'lü yılların ortalarına doğru İtalyan bir doktor olan Girolamo Cardano (1501-1576)'dan gelmiştir. Cardano, açılan deliğin önüne ince kenarlı (dışbükey) bir mercek yerleştirildiğinde mercekten geçen ışınların daha keskin ve parlak şekilde yüzeye düşeceğini ifade etmiştir. Mercek sayesinde ışık kırılmaları kontrol edilebileceği için kutu üzerindeki delik de büyütülebilecektir (Turan, 2012, s.16).

Venedikli Daniele Barbaro (1513-1570), Cardano'nun iddiasını bir adım ileri taşıyarak, deliğin önüne bir değil iki adet dışbükey mercek konulursa oluşan görüntünün daha da kaliteli olacağını ileri sürmüştür (Turan, 2012, s.16).

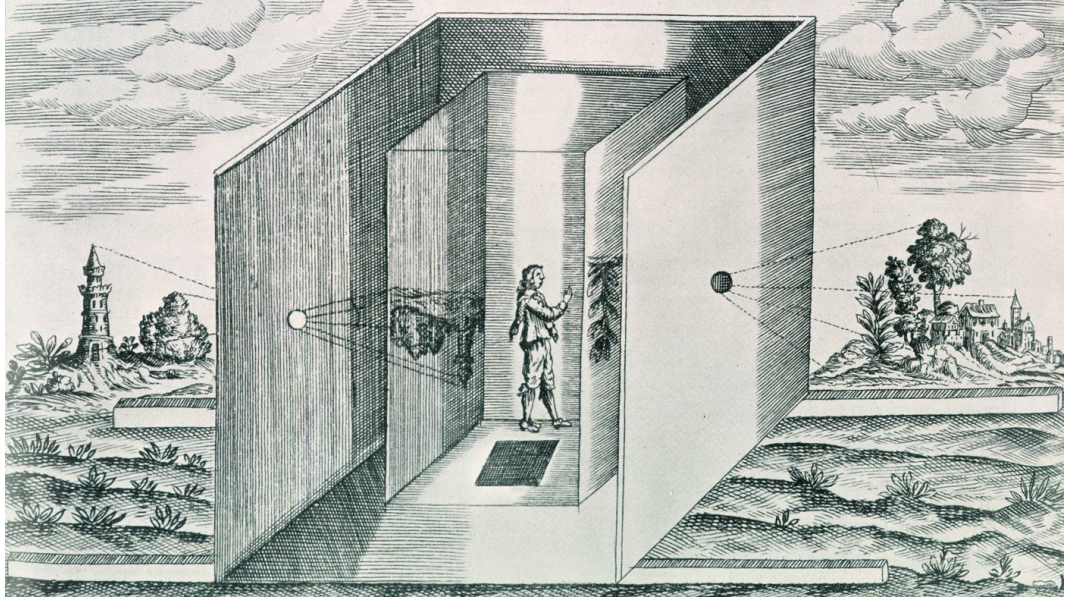
İtalyan fizikçi Giovanni Battista della Porta (1535-1615), 1558 yılında yazdığı kitabında mercekli karanlık kutunun o güne kadarki en detaylı tanımını yapmış, evinin bir odasını karanlık kutuya dönüştürerek dışarıda sergilediği tiyatro oyununu davetlilere izlettirmiş ve böylelikle bu düzeneğin çizim dışında gösteri amaçlı kullanımının önünü açmıştır (Turan, 2012, s.17).

Parlaklık ve netlik sorunu çözülen karanlık kutunun diğer bir problemi de oluşan görüntünün ters oluşudur. Çizim söz konusu olduğunda ciddi bir engel teşkil etmeyen bu sorun, gösteri sanatları söz konusu olduğunda daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Görüntünün düzeltilmesi için girişilen arayışlara Alman astronom Johannes Kepler (1571-1630) 1620 yılında son vermiştir. Işığı merceğin hemen önüne yerleştirdiği eğimli bir ayna ile yansıtarak mercekten geçiren ve yatay bir yüzeye düşüren Kepler, bu yöntemle görüntüyü düzeltmeyi başarmış, bu tarihten sonra karanlık kutunun kullanımı daha da yaygınlaşmıştır. Kepler aynı zamanda “Camera Obscura” terimini kullanan ilk isimdir (Turan, 2012, s.17).

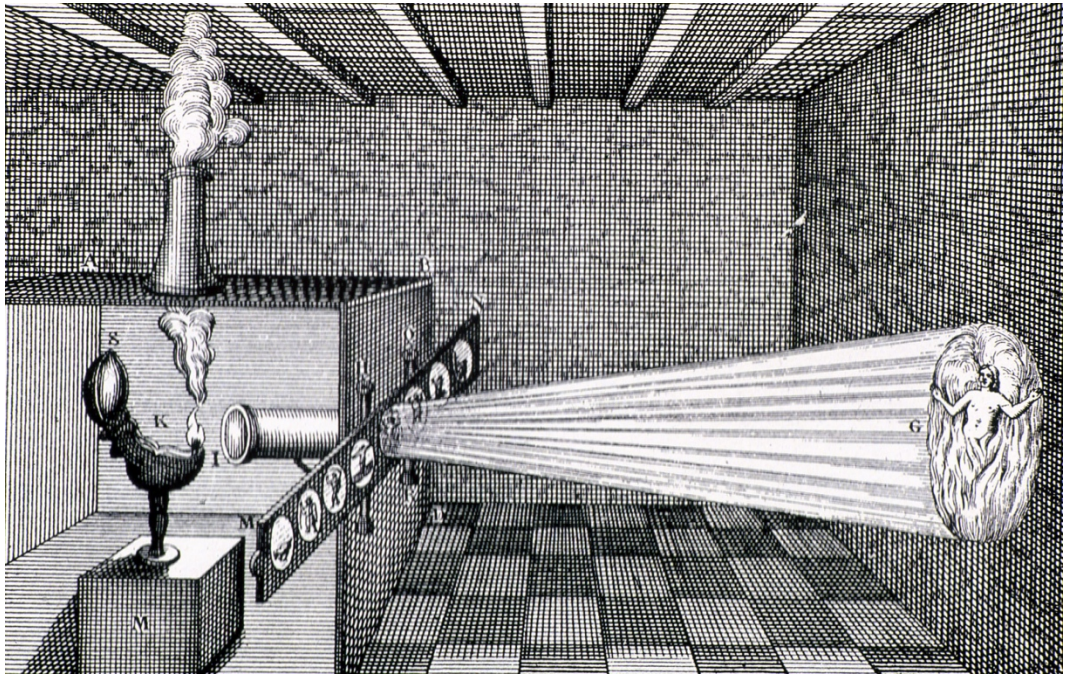


Görsel 6. Johannes Kepler tarafından keşfedilen düzeneğin örnek çizimi.

Aynı zamanda bir din adamı olan Alman araştırmacı Athanasius Kircher (1602-1680), iç içe iki oda şeklinde tasarladığı karanlık kutusuyla o güne kadar elde edilmiş en büyük görüntüleri oluşturmuştur. Kircher, aynı zamanda ilk kez karanlık kutu mantığını tersine çevirerek cam üzerine yapılmış resimleri ışık yardımıyla bir perdeye yansıtmayı başarmıştır. 1645 yılında tanıttığı ve daha sonradan “Büyülü Fener” olarak anılacak olan keşfiyle sinemanın da ilk adımlarını atmıştır (Turan, 2012, s.18).



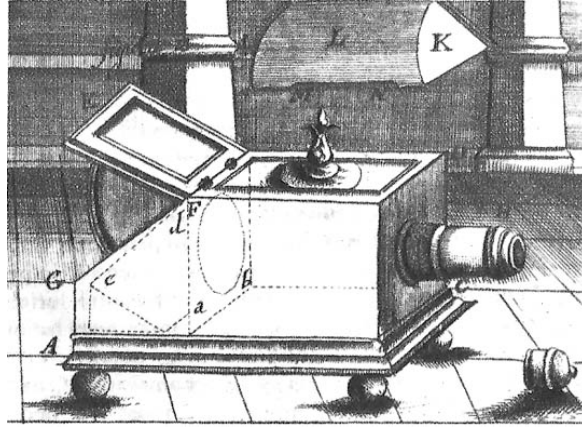
Görsel 7. Athanasius Kircher tarafından yapılan camera obscura tasarımı.



Görsel 8. Athanasius Kircher'in büyülü fenerinin bir çizimi.

Fizik ve matematik alanlarında uzmanlaşmış olan bir diğer Alman bilim adamı Kaspar Schott (1608-1666), hocası Kircher'in iç içe iki kutudan oluşan tasarımını geliştirmiş ve elde taşınabilir boyuta indirerek kutuları birbiri içinde kayabilen bir mekanizmaya oturtmuştur. Bu sayede kutuları kaydırarak odak mesafesini değiştirebilmekte ve görüntünün netliğini ayarlayabilmektedir (Turan, 2012, s.18).

Tarihler 1685'i gösterdiğinde Alman papaz Johann Zahn (1631-1707), günümüz refleks fotoğraf makinelerinin atası sayılabilecek bir tasarıma imza atar. Zahn'ın tasarımı tamamen elde taşınabilen ilk model olma özelliğini taşımaktadır. Makinenin üzerinde içinde farklı mercekler barındıran objektif benzeri bir boru bulunmaktadır. Mercekler ileri geri hareket ettirilebilmekte, böylelikle görüntünün netliği ayarlanabilmektedir. Bu borunun içinde kutuya giden ışık miktarının ayarlanabileceği bir de diyafram sistemi bulunmaktadır. Kutunun içine 45 derece açıyla yerleştirilen bir ayna ters gelen görüntüyü düzelterek makinenin üstünde yatay konumda bulunan yarı saydam yüzeye göndermektedir. Johann Zahn'ın makinesinin yapamadığı tek şey oluşan bu görüntüyü bir yüzeye sabitlemek ve bunu yapabilmek için yaklaşık 200 yıl beklemesi gerekecektir (Turan, 2012, s.19).



Görsel 9. Johann Zahn'ın çok sayıda camera obscura tasarımından bir tanesi.

1800'lü yıllara yaklaşıldığında karanlık kutuların gelişimlerini büyük ölçüde tamamlayarak bir nevi fotoğraf çekemeyen fotoğraf makineleri haline geldiği görülür. Yeterince aydınlatılmış bir konunun görüntüsü en iyi şekilde yüzey üzerine düşürülebildiğinden artık oluşan bu görüntünün sabitlenerek kalıcı hale getirilmesi arzusu doğmuştur.

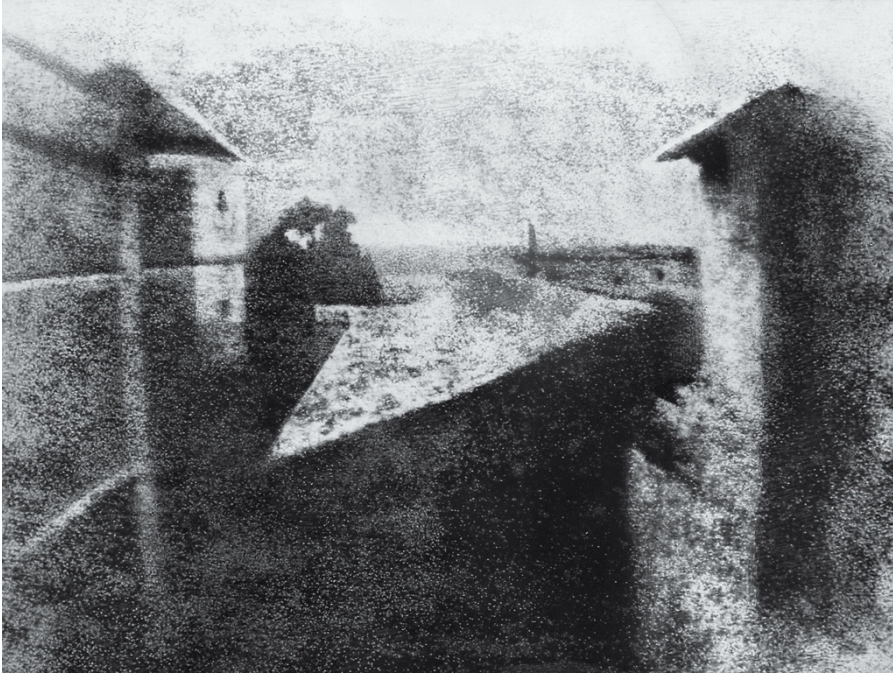
Yüzyıllardır güneş ışığının çeşitli maddeler üzerinde yarattığı etkiler konusunda sayısız gözleme sahip olan bilim insanlarının görüntüyü kalıcı kılacak duyarlı bir yüzey keşfetmeleri de uzun sürmemiştir. Birçok bilim insanının eş zamanlı olarak yürüttüğü çalışmalar ile güneş ışığından etkilenme potansiyeline sahip malzemelerin bu duyarlılığı birtakım kimyasal uygulamalarla daha da artırılmıştır. Duyarlılığı artırılan bu yüzeyler üzerlerine birtakım nesnelere yerleştirilerek ışık altında pozlandığında -pozlama bu süreçte ortaya çıkan bir

kavramdır- yüzey üzerinde bu nesnelere görüntüsü oluşmakta fakat duyarlı yüzey ışıktan etkilenmeye devam ettiğinden görüntüler kalıcı olamamakta ve kısa bir süre içinde tamamen kaybolmaktadır. Görüntülerin kalıcı olabilmesi için pozlamanın sonlandırılması gerekmektedir. Uzun uğraşların sonunda 1782 yılında Jean Senebier (1742-1809), elde ettiği görüntüyü amonyak kullanarak sabitlemeyi başarmıştır. Ardından 1819 yılında astronom John Frederick William Herschel (1792-1871), sodyum hiposülfid maddesiyle pozlamayı durdurmayı başaran diğer bir isim olsa da her ikisinin de elde ettiği görüntüler güneş baskı tekniğiyle oluşturulduğundan nesnelere pozlanmış koyu zemin üzerindeki beyaz silüetlerinden ibaretti (Turan, 2012, s.23). İlk kez 1700'lerin sonunda iki arkadaş Thomas Wedgwood (1771-1805) ve Sir Humphrey Davy (1778-1829), optik yolla görüntü kaydetmeye çalışmışlar, karanlık kutu içine yerleştirdikleri duyarlı yüzeyi pozlayarak bunu başarmış olsalar da ortaya çıkan görüntünün çok zayıf olması ve pozlamayı durduramamaları nedeniyle başarısız olmuşlardır (Turan, 2012, s.24).

Nihayet 1826 yılında Fransız araştırmacı Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) "Fotoğrafın babası" ünvanını elde etmeyi başarmıştır. Çeşitli baskı tekniklerini kullanarak görüntü çoğaltma çalışmaları yapan Niépce, bu amaçla o günlerde varlığı birçok kişi tarafından bilinen ve zaten önemli ölçüde geliştirilmiş olan karanlık kutuyu kullanarak, gümüş tuzu çözeltisi ile duyarlı hale getirdiği yüzeyler üzerine pozlama çalışmaları yapar fakat ortaya çıkan negatif sonuçtan tatmin olmaz. Ona göre ortaya çıkan görüntünün, gözümüzle gördüğümüz ton değerlerine sadık kalması gerekmektedir. Bu nedenle ışığa maruz kaldığında kararır değil ağaran bir maddenin arayışına girer. Uzun uğraşlar sonucunda ışık altında kaldıkça beyazlayan ve beyazladığı oranda sertleşen ve bir tür asfalt cinsi olan "yahuda bitümü" adında bir malzemeye ulaşmayı başarır. Bu malzemeyle kapladığı bir levhayı karanlık kutu ile pozlar ve 8 saat süren bu pozlamanın ardından arzu ettiği pozitif görüntüyü elde etmeyi başarır. Pozlama sonrası levhayı yıkayarak pozlanmamış ve sertleşmemiş olan bitümün yüzeyden ayrılmasını sağlayan Niépce, böylece pozlandırma işlemini sonlandırmış olur. Tarihler 1826'yı gösterirken yüzey üzerinde görüntü oluşturmanın yeni bir yöntemi bulunmuştur. Bu yöntem Niépce'in verdiği isimle helyografi, bugün bilinen adıyla fotoğrafır (Turan, 2012, s.34).



Görsel 10. Niepce'in kullandığı ışığa duyarlı levha.



Görsel 11. Niepce tarafından kaydedilen tarihin bilinen ilk fotoğrafı.

1.3. FOTOĞRAF VE SİNEMADA KOMPOZİSYON

Fotografik kompozisyon kavramı, onu belirleyen temel kurallar ve bu kuralların etkisi ile oluşan estetik yapının sinema sanatı içinde var olma oranı bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınacak filmler her ne kadar fotografik kompozisyon kuralları esas alınarak incelenecek olsa da öncelikle genel anlamda kompozisyonun ne olduğu ve insan hayatındaki öneminden bahsedilmesi gerekmektedir.

1.3.1. Kompozisyonun Tanımı ve Türleri

Fransızca kökenli bir kelime olan kompozisyon, temel anlamıyla en uygun parçaları bir araya getirerek anlamlı bir bütüne ulaşma çabasıdır. Bu çaba insanoğlunun kendini ifade etme isteğinin bir sonucudur. Beğenilmek, anlaşılmaq, kabul görmek gibi kavramlar bu isteğin temelinde yatan ve bu ifade sürecini ortaya çıkartarak aynı zamanda besleyen unsurların başında gelmektedir. Kompozisyonun yalnızca sanatsal bir ifade aracı olduğunu düşünmek pek gerçekçi olmayacaktır. Bu kavram sanatta olduğu kadar günlük hayatın da her anında kendisine yer bulan ve yaşamın düzenlenmesine hizmet eden oldukça önemli bir kavramdır.

1.3.2. Günlük Hayatta Kompozisyon

Günlük hayatta en çok kullanılan ifade biçimi sözlü iletişim olsa da herkesin bu yöntemde aynı derecede başarılı olamaması, aynı zamanda sözsüz ifadenin daha kolay ve çoğu zaman bilinçaltında var olan kodlar sebebiyle daha etkili olması, kişi kendisini cümlelerle anlatabiliyor olsa da buna fırsat bulamadan önce insanların zihinlerinde kendisi hakkında oluşacak yargıların endişe verici olması insanları çoğu zaman güzellik, estetik ve düzen gibi kavramların temelini oluşturduğu başka ifade biçimlerine yönelmektedir.

İnsan hayatının neredeyse tamamına bir düzen hakimdir. Düzensizliğin bile bir düzen kabul edildiği dünyada bu yapıyı oluşturan her ögenin bir sırası ve yeri bulunmaktadır. Bu sırayı bozan ya da ait olması gerektiği düşünülen yerde bulunmayan her öge insanın sahip olduğu imgesel kodlar sebebiyle -ki bunların bir kısmı sonradan kazanıldığı gibi bir kısmı da genetik kodlardır- çoğu zaman sebebi açıklanamayan bir rahatsızlık duygusu uyandıracaktır. Çocuğuna “Odanı topla” diye seslenen bir anne aslında ondan, aşına oldukları ve gerek kullanım açısından gerekse estetik açıdan rahatsızlık hissi uyandırmayan kompozisyonu yeniden

kurmasını istemektedir. İnsanın yaşam alanına dahil ettiği her eşyanın temel işlevini yerine getirmek dışında üstlendiği bir misyon bulunur. Perdeler yalnızca dışarıyla olan bağlantıyı kesmek için, koltuklar sadece oturmak için, yemek masası yalnızca yemek yemek için ya da bir yatak sadece uyumak için değildir. Öyle olsaydı “Endüstriyel Tasarım” alanı estetik unsurları göz önünde bulundurmayan, yalnızca ergonomi temelli çalışan bir alan olurdu. Oysaki bir eşya alınırken sağlayacağı konfor kadar hatta bazen daha bile fazla sunacağı estetik katkı da önemsenmektedir. Kendi göz zevki kadar diğer insanların kendisi hakkındaki düşünceleri de bu seçimleri yaparken kişiye yön verecektir. Bu durum ise insanoğlunun kurduğu ve korumaya çalıştığı düzenin, kendisini ifade etme yollarından biri olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Kimi zaman alışkanlıkların tetiklediği, kimi zamansa estetik duygunun bir gereği olarak ortaya konulan bu düzenin yaşamı kolaylaştırma özelliği taşıdığı da pek tabii yadsınamaz bir gerçektir. Bu nedenle insan, bu düzenin kendi yaşam alanıyla sınırlı kalmamasından memnuniyet duyacaktır. İşte şehir planlaması kavramını ortaya çıkartan ve sokak lambalarından kaldırımlara, yaya geçitlerinden otoparklara, parsel düzenlemelerinden peyzaj çalışmalarına, en küçük kasabadan en büyük şehre kadar hâkim olan bu anlayışın her anlamda yaşam kalitesini artıracığı düşünülmektedir.



Görsel 12. Barselona şehrinin üstten görünümü.

1.3.3. Sanatta Kompozisyon

Aklıyla olduğu kadar sahip olduğu duygu dünyasıyla da diğer canlı türlerinden ayrılan insan, yaşamın akışı içinde iletişimin de etkisiyle ortaya çıkan duygusal birikimini diğer insanlara aktarmak suretiyle rahatlama ihtiyacı duymaktadır. Bu ihtiyacın en doğru ve etkili şekilde karşılandığı ortam sanatsal ifade ortamıdır. Sanat “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” ya da “Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım” olarak tanımlanmaktadır (TDK www.sozluk.gov.tr 11.12.2019). Bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi sanatın bireysel ve toplumsal olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. Birey, duygu ve düşüncelerini diğerlerine aktarabilmek adına seçtiği bu ifade yöntemini doğru bir şekilde kullanarak etkili bir ürüne dönüştürebilirse bu yöntem ve ürün bir noktadan sonra içinde bulunduğu toplumu şekillendirme aracına da dönüşebilmektedir. Pablo Picasso'nun İspanya iç savaşı sırasında bombalanan Gernika kasabasında yaşanan vahşeti anlattığı Guernica tablosu, yalnızca insanı savaşın yarattığı zulümle yüzleştirmesiyle değil, insanlığa dair sorguladığı kavramlarla da bir sanat eserinin ne derece güçlü bir etkiye sahip olabileceğinin en çarpıcı kanıtıdır (Ağtaş, 2016, s.237-278).

Sanatçının ortaya koyduğu ürünün yaratım amacını karşılaması izleyici kitlede karşılık bulmasına bağlıdır. Kitleinde karşılık bulamayan bir yaratımın o kitleyi yönlendirmesi de mümkün olmayacaktır. Bir sanat ürününün, muhatabının imgesel kodlarıyla uyuşarak anlam bulmasının temel şartı etkili bir düzenleme yani iyi bir kompozisyonudur. Alman ressam Hans Holbein, 1533 yılında çizdiği “Büyükelçiler” tablosunda klasik bir portre görünümünün altına gizlediği imgesel kodlar ve yarattığı perspektif anamorfoz ile açık açık söylenemeyeni ifade edebilme noktasında kült bir örnek ortaya koymaktadır (Ümer, 2018, s.56-57), (Berger, 2013, s.90-91).

Entelektüel birikimini sanatsal bir bakış açısıyla yoğurarak, zihninde oluşan mesajı izleyiciye ulaştırmak isteyen sanatçı bu amaçla kullanacağı öğeleri iyi belirlemeli ve seçtiği bu öğeleri doğru bir hiyerarşi ve düzenle bir araya getirmelidir. Bunu yapamadığı takdirde mesajı ne kadar etkili olursa olsun izleyici tarafından okunamayacak ve sanatçının duygularını iletmeyecektir.

1.3.4. Fotoğrafta Kompozisyon

Fotoğrafçının deklanşöre her basışı bir amaç içindir. Kimisi, o an sıradan fakat gelecekte değerli olacak anları ölümsüzleştirmeyi amaçlarken kimisi farkına vardığı güzellikleri diğer insanların da fark etmesini ve kendisini mutlu eden şeylerin onları da mutlu etmesini ister. Kimisi ise insanları sarsmak ister. Kendilerine gelsinler, sorunları fark etsinler, çözülmesi için bir şeyler yapsınlar ister. Amacı her ne olursa olsun fotoğrafçıyı bu amaçlardan herhangi bir tanesine götürecek olan en önemli yollardan biri kompozisyonudur ve eğer doğru kullanılmazsa bu yolun bir engele dönüşmesi kaçınılmazdır ve insana dair, yaşama dair iletilmek istenen ne varsa bunların önüne geçecektir.

Fotoğrafta kompozisyon, fotoğrafı çekilecek konu ile başlar. Eğer kişi fotoğrafını çekeceği bir konu bulmuşsa, kompozisyon için ilk adımı atmış demektir. Ardından değerlendirilmesi gereken ikinci unsur konunun içinde bulunduğu çevredir. Fotoğrafçı konusunu başrol oyuncusu olarak düşünürse, çevresinde bulunan diğer öğelerin ondan rol çalmaması, aksine onun üstlendiği rolü destekleyerek güçlendirmesi gerekmektedir. Yani çevresel etkenler konunun anlaşılabilirliğini bozmamalıdır. Kompozisyonu belirleyen temel unsurlardan üçüncüsü fotoğrafçının görüş açısı yani fotoğrafı çekerken bulunduğu konumdur. Fotoğrafçı kendi konumunu ayarlayarak, çevresel etkenlerin fotoğrafa dahil olma şeklini değiştirebilir (Gümrükçü, 2013, s.178). Bu üç unsuru kullanarak kompozisyonunu oluşturan bir fotoğrafçı, çerçeve içinde izleyicinin öncelikle bakacağı noktayı da iyi belirlemelidir. İlgili merkezi olarak adlandırılan bu kavram, izleyicinin fotoğrafın dünyasına girdiği ilk kapıdır.

1.3.4.1. İlgili Merkezi

Fotoğrafta hangi kompozisyon türü tercih edilirse edilsin her fotoğrafın tek bir konusu vardır. Aynı değerde iki konu tek bir çerçeve içinde bulunmamalıdır. Yani fotoğraf aynı anda birden çok şeyi anlatmaya çalışmamalıdır. Bu nedenle her fotoğrafın izleyiciyi konuya ve anlatılmak istenene götüren bir ilgili merkezi olmalıdır. Bu ilgili merkezi bazen izleyiciyi anlam arayışından kurtaran ve direkt ana konuyu fark etmesini sağlayan baskın lekesel bir değer, bazen de ana konunun tam kendisidir.



Görsel 13. İlgi merkezi örnek fotoğraf.

Şekil 12’de de görüldüğü gibi fotoğrafta herhangi bir figür mutlaka öne çıkmalı ve ilgiyi üzerine çekmelidir. Çünkü anlatım bu figür üzerinden gerçekleştirilir. Fakat sinemada bu gereklilik yoktur. Sinemada anlatım durağan görüntü üzerinden aktarılmaz. Diyaloglar, ses, müzik gibi öğeler de anlatıma önemli ölçüde destek olduğundan bir figürün illa ki öne çıkarılması temel bir gereklilik değildir. Bu nedenle ilgi merkezi kuralı, bu çalışmanın genelinde fotografik ve sinematografik kompozisyon arasındaki farkları ortaya koyarken temel dayanak noktalarından bir tanesi olacaktır (Gümrükçü, 2013, s.182).

1.3.4.2. Fotoğrafta Temel Kompozisyon Kuralları

Fotoğraf çeken kişi deklanşöre her bastığında tabii ki anlam taşıyan kareler ortaya koymak ister ve her fotoğraf karesinin kendine göre bir anlamı vardır. Fakat önemli olan karenin bir anlam taşıması değil, taşıdığı anlamın anlaşılabilirliğidir. İşte kompozisyon bu noktada devreye girer ve fotoğrafçı kompozisyonu oluşturan öğeleri doğru bir şekilde kullanarak iletmek istediği mesajı net bir şekilde ve akıllarda soru işareti bırakmadan izleyiciye aktarabilecektir. Her fotoğrafçının bunu sorunsuzca yapabilmesi için dikkat etmesi gereken kurallar bulunmaktadır. Bu kurallar genel olarak belirginlik, bütünlük, denge, orantı, yer çekimi ve yön gibi ana başlıklar altında toplanabilir.

1.3.4.2.1. Belirginlik

Belirginlik kompozisyonun vazgeçilmez bir öğesidir. İzleyici, fotoğrafı anlamlandırabilmek için fotoğrafta gördüğü öğelerle geçmiş yaşantısından zihninde biriktirdiği görüntüleri karşılaştırır. Görüntüler arasında bir örtüşme sağlayabiliyorsa fotoğrafı anlamlandırmaya başlayarak, iletmek istenen mesajı alacak, aksi

durumda fotoğrafın bir iletişim aracı olma, duygu ve düşünceleri aktarma özelliği kaybolacaktır. Bu örtüşmeyi sağlayabilmesi için fotoğraf karesindeki görüntülerin aynı değerde ve güçte olmaması, ana ve yardımcı unsurların belirgin ve net çizgilerle ayrılmış olması, ilgi odağının ön plana çıkması gerekmektedir. Fotoğrafta belirginliği sağlamanın çeşitli yolları bulunmaktadır. Bunlar; Sadelik, Şematik Anlatım, Ritim, Uyum, Kontrast, Işık, Perspektif, Keskinlik, Doku ve Hareketlerdir. Bu öğelerden bir veya birkaçı fotoğraf karesi içinde etkili şekilde kullanıldığında izleyicinin başka bir anlama sapmadan isteneni alması sağlanacaktır (Kafalı, 2003, s.292-302).

1.3.4.2.1.1. Sadelik

Fotoğrafın konusu olarak seçilen nesne ya da figür çoğu zaman yalnız değildir, onunla birlikte birçok öğe de çerçeveye dahil olacaktır. Bunlardan bazıları ana öğeyi destekleyerek anlaşılabilirliğini arttırırken, bazıları ise bu anlatıma engel olabilmektedir. İşte fotoğraf aynı zamanda çerçeve içindeki fazlalıkları fark etme ve bunları dışarıda bırakma işidir. Fotoğraf ne kadar sade ise o oranda belirgin bir anlatıma sahiptir. Sadeleştirme en az öğe ile en çok şeyi anlatmaktır. Bir öğeyi tek başına fotoğraflamak her zaman sadeleştirme yapıldığı anlamına gelmeyebilir. Sadeleştirme yaparken anlatıma katkısı olan yardımcı öğelerin çerçeve içindeki varlığının korunması gerekmektedir. Bir fotoğrafta sadeleştirme yapmanın birkaç farklı yolu vardır. Fotoğrafçının istemediğimiz öğeleri çerçeveden çıkartmak için kullanacağı birinci yöntem çekim noktasını değiştirmek ve fotoğrafı farklı açılardan çekmeyi denemektir. İkinci yöntem diyaframını açarak alan derinliğini azaltmak ve anlatıma katkısı olmadığını düşündüğü görüntüleri net alanın dışında bırakmaktır. Üçüncü yöntem ise farklı odak uzaklığına sahip objektifler kullanarak konuya yaklaşmak ve böylelikle konunun çevresinde bulunan ve kompozisyona dahil olduğu takdirde karmaşa yaratarak anlatımı bozacak öğeleri kadraj dışına çıkartmaktır.



Görsel 14. Sadelik örnek fotoğraf.

Şekil 14'deki örnek fotoğrafta, sokak lambasının üzerinde bulunan kuş kadrajın ana ögesi konumundadır. Sokak lambasının estetik fakat gösterişli yapısının destekleyici konumda kalması ve ana ögenin önüne geçmemesi adına renklerden arındırılan karede ilk sadeleştirme bu yolla yapılmakta ve kuşun, açık gri sade bulutlar önünde yüksek kontrast vererek ön plana çıkması sağlanmaktadır.

1.3.4.2.1.2. Şematik Anlatım

Belirginliği artıran ikinci yöntem, fotoğraf karesi içinde bazı çizgilere ve geometrik formlara yer vermektir. Şemalar, çok sayıda ögenin aynı anda fotoğraflamak zorunda olduğu durumlarda, karmaşayı ortadan kaldırmak ve mesajın anlaşılabilirliğini arttırmak için ögelerin toplamından geometrik bir şekil meydana getirmek amacıyla kullanılmaktadır. Böylece göz fotoğraftaki karmaşadan sıyrılarak ilk etapta ögelerin meydana getirdiği bu geometrik yapıyı algılayacak ve daha sonra bu yapı üzerinden konuya yönelecektir. Böylelikle mesaj netleşecek ve anlaşılabilirliği artacaktır.



Görsel 15. Şematik anlatım örnek fotoğraf.

Şekil 15’te gösterilen örnek karede izleyici öncelikle basamak ve korkulukların oluşturduğu spiral yapıyı algılayacak ve bu yapının ortaya koyduğu perspektifin içine çekilecektir. Daha sonrasında ise gözün, formu oluşturan parçalara kayacağı ikinci bir anlamlandırma süreci başlayacaktır.

1.3.4.2.1.3. Ritim

Fotoğrafta bir objenin tekrarlanan görüntüsü tekil görüntüsünden çok daha etkileyicidir. Aynı özelliklere sahip öğelerin üç defadan fazla düzenli tekrar etmesi fotoğrafta ritim duygusunu oluşturur. Her ne kadar düzensiz tekrarın da kendi içinde bir ritmi bulunsa da düzenli tekrar eden öğeler daha güçlü bir etki yaratmakta ve göze daha hoş görünmektedir. Fotoğrafta ritim ögesi; perspektif, ışık, keskinlik ve şema gibi diğer görsel öğelerle bir arada bulunabilmektedir.

Şekil 16’da kusursuz bir düzen ortaya koymasalar da gelişigüzel yerleştirilmedikleri anlaşılabilir odunlar, düzenli bir tekrar sergileyerek yarattığı ritimle hem kadraja hareket katarken hem de gözü figüre taşımaktadır.



Görsel 16. Ritim örnek fotoğraf.

1.3.4.2.1.4. Uyum

Bir fotoğrafta birden çok ögenin birbirini biçim, hareket, renk veya ton değerleri açısından destekliyor ya da tamamlıyor olması, fotoğrafın anlatımına güç katmaktadır. Uyumun ritimden farkı benzer öğelerin fotoğraf yüzeyine serbest bir şekilde dağılabilmesidir yani ritimde olduğu gibi figürler birbirini belli aralıklarla takip etmek zorunda değildir. Şekil 17’de tavus kuşunun kuyruğunda bulunan şekiller, biçimsel ve renk-ton değerleri açısından güzel bir uyum yaratmaktadır.



Görsel 17. Uyum örnek fotoğraf.

1.3.4.2.1.5. Kontrast

Birbirine uyumlu ögeleri fotoğraf çerçevesi içine yerleştirmek ne kadar önemliyse, yan yana geldiklerinde zıtlık oluşturan ögeleri bir arada kullanmak da bir o kadar hatta çoğu zaman daha da önemlidir. Kadrajda yer alan öğelerin ışık, renk, ton değerleri, biçim ve anlam açısından zıtlık oluşturmaları fotoğrafı anlatım açısından oldukça güçlendirecek ve belirginliğini arttıracaktır. Birbirini kesen çizgiler, birbirinden net olarak ayrılmış açık ve koyu ton değerleri, aralarında zıtlık ilişkisi bulunan yani birbirini tamamlayan renklerin bir arada kullanılması ve anlamsal olarak zıtlık oluşturan ironik kavramların birlikteliği fotoğrafta kontrast olarak adlandırılır. Fotoğraf sanatında kontrast çok önemli bir yere sahiptir ve doğru bir şekilde kullanıldığında etkili kareler yaratmakta fotoğrafçıya oldukça yardımcı olacaktır. Şekil 18’de biçimsel kontrasta yer verilirken, şekil 19’da renk kontrastına, şekil 20’de ise anlamsal kontrasta yer verilmiştir.



Görsel 18. Kontrast örnek fotoğraflar.

1.3.4.2.1.6. Işık

Fotoğraf ışık demektir. Işığın olmadığı bir ortamda fotoğraftan söz etmek mümkün olmayacaktır. Işık, fotoğrafı yaratan temel öğe olduğu gibi kompozisyonda da belirginliği arttıran en temel öğelerden bir tanesidir. Fotoğrafta konunun ve iletilmek istenen mesajın anlaşılabilmesi için konu üzerine düşen ışığın kuvveti ve yönü önemlidir. Işığın kuvveti, kompozisyonda istenilen öğeleri

belirginleştirmek, istenmeyen öğeleri konunun dışında bırakmak için kullanılırken, ışığın yönü ise objelerin hatlarını ortaya çıkarmak, kontrastı artırmak, doku meydana getirmek ve izleyicinin verilmek istenen duyguyu hissetmesini sağlamak gibi amaçlar için çeşitli şekillerde kullanılabilir.



Görsel 19. Işık örnek fotoğrafı.

Şekil 21’de karanlık bir ortamda yalnızca figürün üzerine düşen ışık onun belirginliğini artırırken, kadraja dahil olarak ilgi merkezini dağıtabilecek öğelerin ise karanlık alanda bırakılarak kompozisyona dahil edilmediği görülmektedir.

1.3.4.2.1.7. Perspektif

Çoğu zaman cisimlere bakıldığında görülen, gerçekte oldukları şey değil görsel gerçeklikleridir. Objeler, onlara olan uzaklık ya da bakılan açığa bağlı olarak perspektif olarak adlandırılan biçimsel bir bozulmaya uğramaktadırlar. Gerçekte insan beyni görüntüleri gördüğü anda değil, bir zaman sürecine bağlı olarak ve geçmiş deneyimlerinden yararlanarak algıladığından, bu biçimsel bozulmaları da düzelterek algılamaktadır. Uzaklaştıkça birleşiyormuş gibi görünen tren raylarına bakan bir insan, rayların gerçekten birleştiğini düşünmez ya da yan yana duran iki gökdelenin arasından gökyüzüne bakan bir insan, yukarı gittikçe binaların birbirine yaklaşmadığını bilir. Gerçekte düzelterek beyne aktarılan bu görüntüler, fotoğraf karesine hapsedildiğinde düzeltilemez ve görüldüğü gibi algılanmaktadır. İşte bu biçimsel bozulma, fotoğrafta belirginliği arttırmak ve özellikle vurgulanması istenen öğeleri vurgulamak ya da dikkati ana konuya yönlendirmek için kullanılır.

Şekil 22’de kemancının eli abartılı bir perspektifle izleyiciye sunulmaktadır. Söz konusu bu abartı, eli ilgi merkezine oturtarak dikkati el üzerine topladıktan sonra, göz, oluşan perspektif daralmayı takip ederek kemancıya ulaşmaktadır.



Görsel 20. Perspektif örnek fotoğraf.

1.3.4.2.1.8. Keskinlik

Fotoğrafta belirginlik üzerinde önemli ölçüde etkisi olan diğer bir unsur da keskinliktir. Keskinlik, gelen ışığın türüne de bağlı olarak ana objenin en doğru şekilde odaklanmasıyla gerçekleştirilir.



Görsel 21. Keskinlik örnek fotoğraf.

Etkili bir keskinlik için, başarılı bir odaklama kadar makinanın sahip olduğu sensörün ya da filmin kalitesi ve kullanılan lensin de çok büyük önemi bulunmaktadır. Bir fotoğraf karesinde her noktanın net olması genelde istenen bir şey değildir çünkü keskinlik, fotoğrafta ön plana çıkması istenen öğeleri vurgulamak ya da konunun dışında bırakmak için de kullanılmaktadır. Bir çiçek fotoğrafında, çiçeğin net, onun belirginliğini etkileyecek olan arka planın ise bilinçli olarak netsiz bırakılması buna örnektir. Eğer hareketi ya da hızı göstermek amacını taşıyorsa, ana objenin netsizliği fotoğraf açısından kabul edilebilir bir durum değildir. Şekil 23'te ilgi merkezinde bulunan tutacak, aynı biçim ve renge sahip diğer tutacaklardan alan derinliği uygulaması ile ayrılmış ve bu sayede öne çıkarılarak belirginliğinin artması sağlanmıştır.

1.3.4.2.1.9. Doku

Bir fotoğrafta yan yana tekrarlanan benzer öğeler, fotoğraf karesini parçalara bölüyor ve izleyene zeminin yapısal özelliği hakkında bilgi veriyorsa burada doku etkisinden söz edilebilir. Birbirini kesen çizgiler, nokta etkisi veren objeler ya da kadrajı parçalara bölen farklı ton değerleri yüzeye doku kazandırma işleminde kullanılabilir ve bu yolla ortaya görsel açıdan zengin, soyut bir kompozisyon çıkarılabilir. Şekil 24'te kadrajın tamamı farklı renkte yapraklarla doldurularak seyir zevki yüksek bir doku fotoğrafı oluşturulmuştur. Kadraj içinde yaprak dışında herhangi başka bir öğenin bulunmaması karenin doku fotoğrafı özelliğine sahip olmasını sağlamaktadır.



Görsel 22. Doku örnek fotoğraf.

1.3.4.2.2. Bütünlük

Bir fotoğraf karesinde ana öge ve onu destekleyerek üstlendiği rolü güçlendiren yardımcı öğelerin aynı amaca hizmet edecek şekilde bir hiyerarşi içerisinde fotoğraf karesine dağılmaları durumu fotoğrafta bütünlük kavramı ile ifade edilmektedir. Kadraj içindeki tüm öğeler bir bütünün parçaları olmalı ve birbirini destekleyerek ortak bir anlatım ortaya koymalıdır. Kare içindeki öğelerin anlamsız birlikteliği anlatımda karmaşaya sebep olacak ve izleyicinin iletilmek istenen mesajı almasını güçleştirecektir.

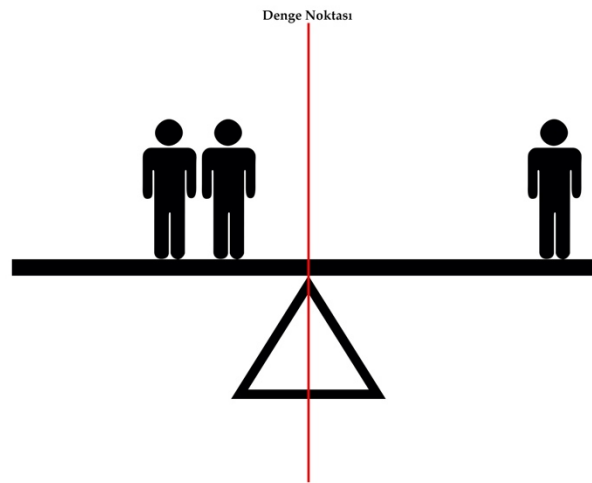


Görsel 23. Bütünlük örnek fotoğraflar.

Şekil 25'te yapılan düzenlemeyle karenin iki yanında bulunan ve kompozisyona herhangi bir katkısı olmadığı gibi kadraj bütünlüğünü bozan siyah alanlar fotoğraftan atılarak tek ilgi merkezine sahip daha sade bir çerçeveye ulaşılmış ve gözün köprü üzerindeki figürlere odaklanması sağlanmıştır.

1.3.4.2.3. Denge

Denge denildiğinde akıllara gelen ilk olgu fizik kuralları ile açıklanabilen ve içerisinde ağırlık hafiflik gibi kavramları barındıran fiziksel denge olacaktır. Denge, bir destek noktası ve ona eşit mesafede duran aynı ağırlığa sahip iki ögenin aynı düzlemde bulunma durumudur. Destek noktasının iki tarafında bulunan öğelerden bir tanesinin ağırlığı arttığında denge ağır olanın lehine değişerek bozulacaktır. Dengeyi yeniden sağlamanın yolu ağırlığı yeniden eşitlemek ya da ağır olan öğeyi destek noktasına yani başka bir deyişle denge merkezine doğru yaklaştırmaktır. Fizik dünyasında geçerli olan ağırlığı eşitleme çözümü fotoğraf için geçerli değildir çünkü ilgi merkezi konusunda da ifade edildiği gibi fotoğraf karesi içerisine yerleştirilen öğeler eşit ağırlığa sahip olmamalıdır. Bu nedenle gerekli dengenin sağlanabilmesi için ana ögenin yardımcı öğelere nazaran fotoğraf karesini iki eşit parçaya böldüğü varsayılan denge merkezi çizgisine daha yakın konumlandırılması gerekmektedir. Bu konumlandırma, kadraj içi oranları birbirinden farklı olan figürler arasındaki dengeyi sağlayarak fotoğrafın seyir zevkini artıracaktır. Şekil 26’da gösterilen yapı, şekil 27’de uygulanmış ve kadraj içinde daha fazla yer kaplayan ana figür denge merkezine yakın tutulmuştur. Daha az orana sahip yardımcı figürün denge merkezinden uzaklaştırıldığı kompozisyonda, figürler arası hiyerarşiyi net olarak ortaya koyan bir düzen sağlanarak göz rahatlatılmıştır.



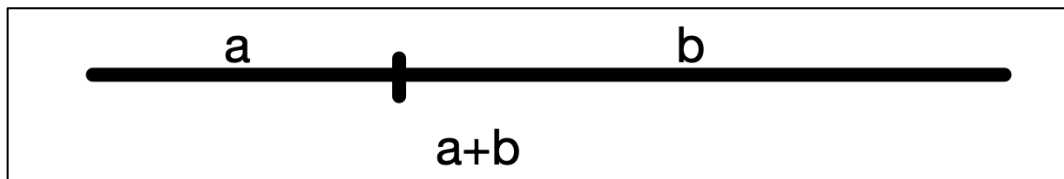
Görsel 24. Denge şeması.



Görsel 25. Denge örnek fotoğraf.

1.3.4.2.4. Orantı ve Altın Oran Kavramı

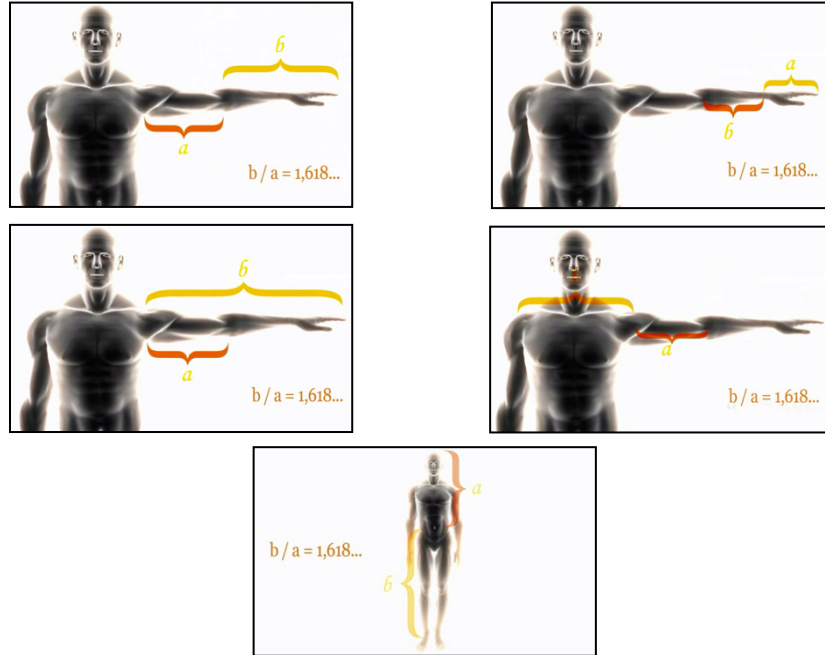
Ünlü matematikçi Öklid'in M.Ö. 300'lü yıllarda kaleme aldığı ve geometrinin ilk ve en büyük eseri olarak kabul edilen "Elementler" kitabında ilk kez bütün ve parça arasındaki ilişkiyi kurduğu ve bütünü bölmenin oranlarına değindiği bilinmektedir. Sonraki dönemlerde aynı zamanda dönemin matematikçileri de olan Antik Yunanlı filozoflar, mimari eserlerdeki güzelliği keşfetmek için giriştikleri arayış sonucu bazı gizemli oranların güzelliği yarattığı sonucuna varmışlardır. Güzel olduğunu düşündükleri yapıların en ve boy oranlarını, kapı ve pencerelerin boyutları ile bunların duvarlara oranını incelemişler ve bu incelemeler sırasında yaptıkları karşılaştırmalar sonucunda bazı ortak noktalara ve genellemelere ulaşmışlardır. Güzellik ve estetik kavramlarını belirleyen ve beğeni duygusuna açıklık getiren altın bir formül arayışında olduklarından, ortaya çıkan sonuca Altın Oran (Section d'ore) adını vermişlerdir. Bu orana göre bir form ya da bir doğru parçası öyle bir noktadan ikiye bölünmeliydi ki küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun. Bu oranın matematik dilindeki ifadesi ise $a/b = b/a+b$ şeklinde olmuştur. (Kalfagil, 2007, s.186)



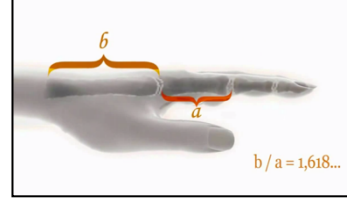
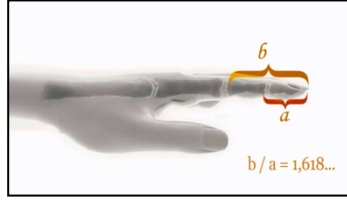
Görsel 26. Altın oran matematiksel formül.

Bu oran, bilinen en uyumlu bölünme şekli olsa da doğada var olan estetiği açıklamanın ve uyumlu bir bölünme yapmanın tek yolu değildir. Diğer bir yöntem de İtalyan matematikçi Leonardo Fibonacci'nin (1180-1250) keşfettiği sayı dizisinin kullanılmasıdır. (Freeman, 2012, s.26) Altın oranı ve doğada ona uyumlu örüntüleri dışa vurduğu iddia edilen bu sayı dizisi oldukça basittir. Dizideki her sayı, kendinden önce gelen iki sayının toplamından oluşur ve bu düzen sonsuza kadar devam etmektedir (0,1,1,2,3,5,8,13,21...) (Suler ve Zakia, 2018, s.119).

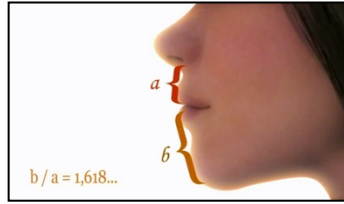
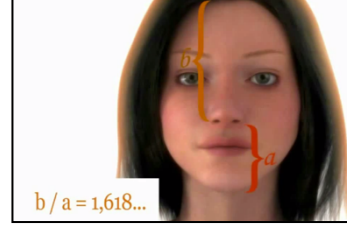
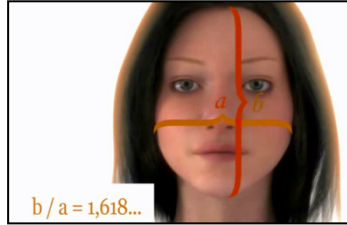
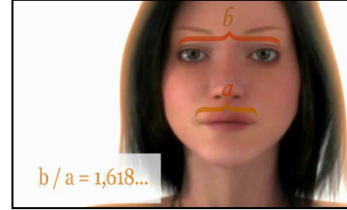
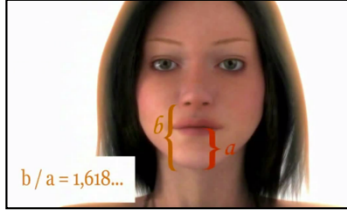
Her sayının kendinden önceki sayıya bölünmesi birbirine çok yakın sonuçlar ortaya koymakta ve bu sonuçlar, 233 sayısından sonra 1.618'e sabitlenmektedir. 1.618 sayısı altın oranı ifade eden sayı olarak anılır ve doğanın ortaya koyduğu düzen içinde birçok öğede bu sayıya rastlanması onu gizemli ve aynı oranda geçerli kılmıştır. 15. yüzyılda ünlü ressam ve bilim adamı Leonardo da Vinci'nin (1452-1519), ideal insan ölçülerinin temellerini attığı "Vitruvius Adamı" çiziminde bu sayıyı kullandığı bilinmektedir. Aynı zamanda Mısır piramitlerinin taban ölçüsünün yüksekliğine oranı da bu sayıyı, dolayısıyla altın oranı ortaya koymaktadır. Bilim adamları da insan vücudu üzerine yaptıkları araştırmalar ve ölçümler neticesinde bu oranın "ideal" insan vücudu ölçülerini ortaya koyduğu sonucuna varmışlardır.



Görsel 27. İnsan vücudunda altın oran.



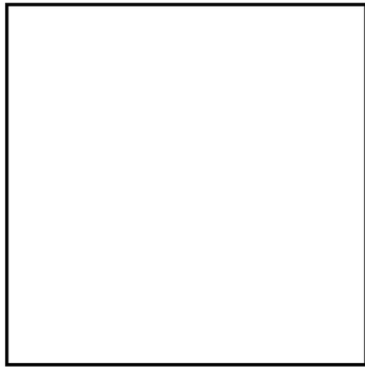
Görsel 28. El kıvrımlarında altın oran.



Görsel 29. İnsan yüzünde altın oran.

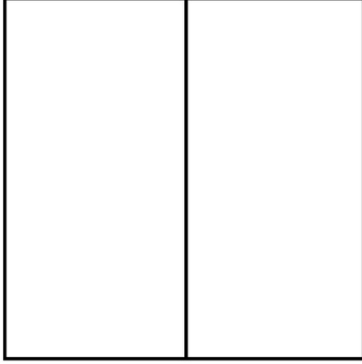
Fibonacci sayı dizisi, hem diziyeye görsellik kazandırmak hem de daha sonraki bölümde altın oranın fotoğrafta kullanımı konusunda da değinilecek olan altın çerçeveye temel oluşturmak adına geometrik bir form üzerinden ifade edilirse somut olarak anlaşılması daha kolay olacaktır.

1. Altın dikdörtgen oluşumuna öncelikle bir kare çizilerek başlanır.



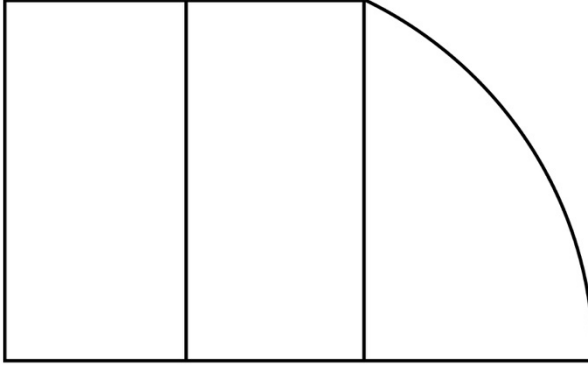
Görsel 30. Altın dikdörtgen çizimi 1. aşama.

2. Sonrasında kare, iki eşit dikdörtgen oluşturacak şekilde ikiye bölünür.



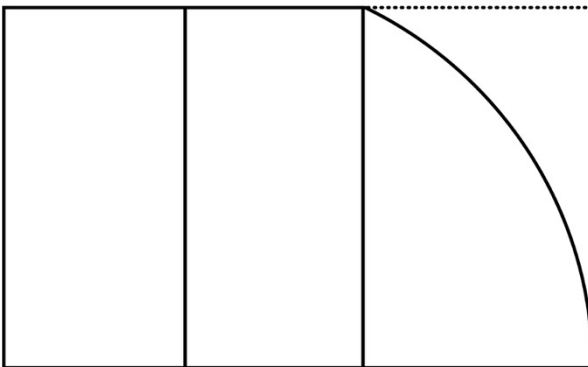
Görsel 31. Altın dikdörtgen çizimi 2. aşama.

3. Kareyi ikiye bölen çizginin alt ucu merkez olmak üzere, karenin sağ üst köşesinden başlayan bir yay çizilir ve yayın diğer ucu karenin tabanından geçtiği varsayılan doğruya kadar indirilir.



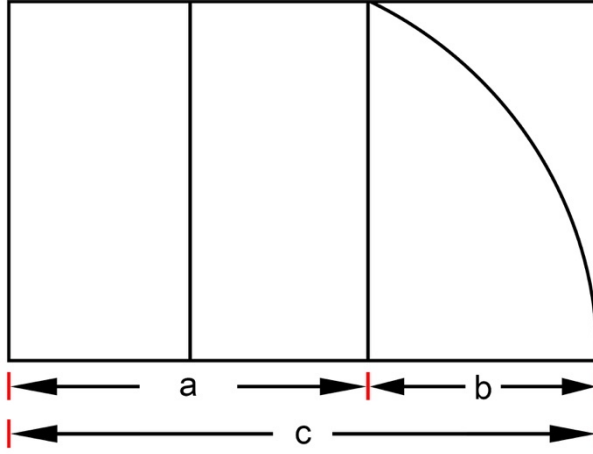
Görsel 32. Altın dikdörtgen çizimi 3. aşama.

4. Ortaya çıkan şekil bir dikdörtgene tamamlandığında daha önceki iki dikdörtgene komşu üçüncü bir dikdörtgen daha oluşur.



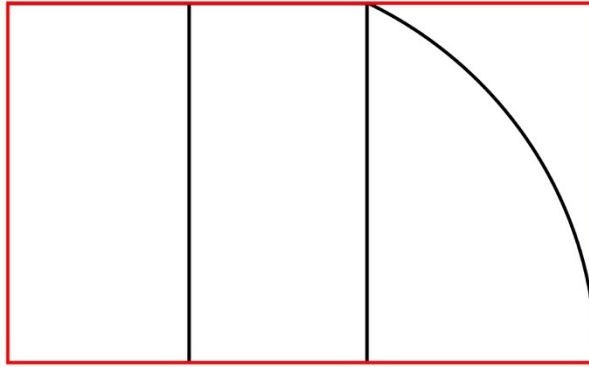
Görsel 33. Altın dikdörtgen çizimi 4. aşama.

5. Ortaya çıkan bu yeni dikdörtgenin taban uzunluğunun (b) karenin taban uzunluğuna (a) oranı ve karenin taban uzunluğunun (a) büyük dikdörtgenin taban uzunluğuna (c) oranı Altın Oran'ı verir.



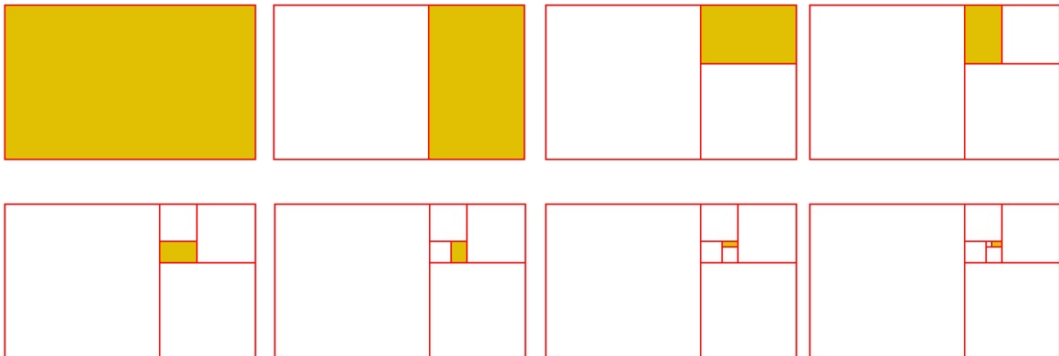
Görsel 34. Altın dikdörtgen çizimi 5. aşama.

6. Uzun kenarı kısa kenarına bölündüğünde ortaya çıkan sayı 1.618'e eşit olacağından, kırmızı ile gösterilen en büyük dikdörtgen ise "Altın Dikdörtgen" ya da "Altın Çerçeve" olarak adlandırılır.



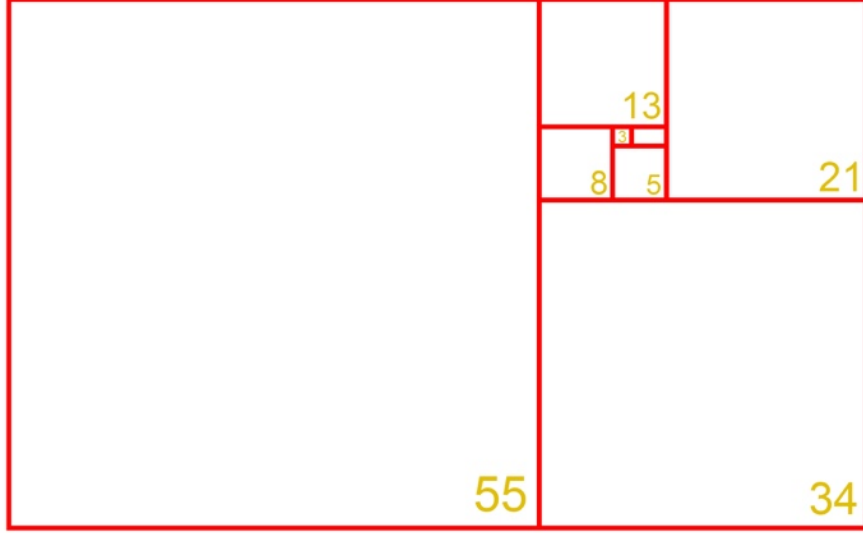
Görsel 35. Altın dikdörtgen çizimi 6. aşama

Bu altın dikdörtgenden sürekli olarak bir kare çıkarılmaya devam edildiğinde geriye kalan alan her defasında yine bir altın dikdörtgen olacaktır.



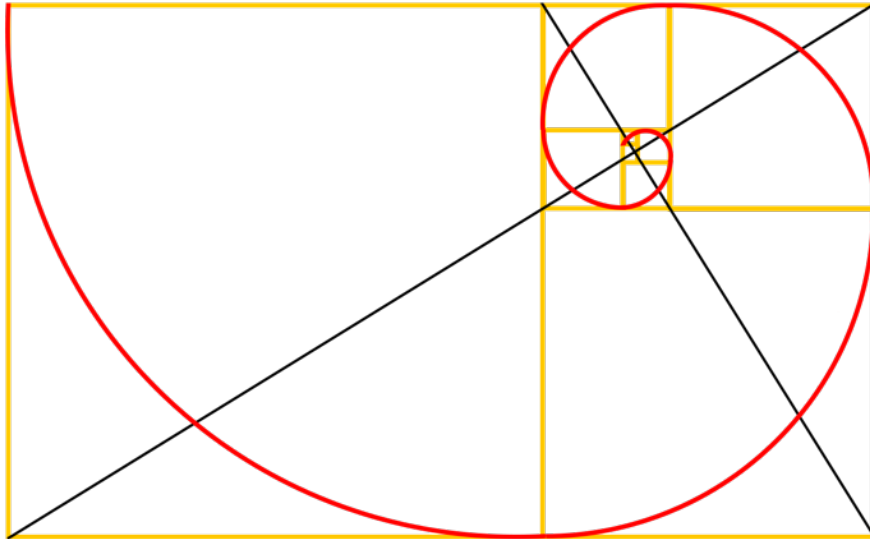
Görsel 36 Altın dikdörtgen devamlılık şablonu.

Karelerin kenar uzunluklarının Fibonacci sayı dizisine uygun olarak azaldığı bu formun bu özelliğiyle söz konusu diziyi görselleştirerek somut kıldığı söylenebilir.



Görsel 37. Fibonacci sayı dizisi altın dikdörtgen uygulaması.

Fibonacci sayı serisi esas alınarak altın oranı oluşturan bir dikdörtgenin içine çizilmiş iç içe azalarak küçülen bu karelerin her birine birbiriyle birleşen çeyrek daireler yerleştirildiğinde bir başka ideal oran çözümlemesi olan “Altın Spiral” şekli elde edilir (Freeman, 2014, s.41).



Görsel 38. Altın spiral çizimi.

Doğanın estetik şablonu olarak da adlandırılabilen bu yapı, şaşırtıcı ve bir o kadar da gizemli bir şekilde birçok doğal oluşumda kendini göstererek doğa elemanlarının altın oranla ve birbirleriyle olan ilişkisini ortaya koymaktadır.



Görsel 39. Doğada altın spiral örnekleri.

1.3.4.2.4.1. Altın Oran Kavramının Fotoğrafta Kullanımı

Fotoğrafta orantı kavramı bir fotoğraf karesinin parçalara bölünme ve figürlerin bu bölümlere yerleştirilme kurallarını belirleyen kavramdır. Bir fotoğraf karesinde başrolü üstlenen ana öğeden sonra gelen ikinci öğenin ana öğeye oranı ile ana öğenin kadrajın tamamına olan oranının eşit olması durumu bu kuralla açıklanabilir.

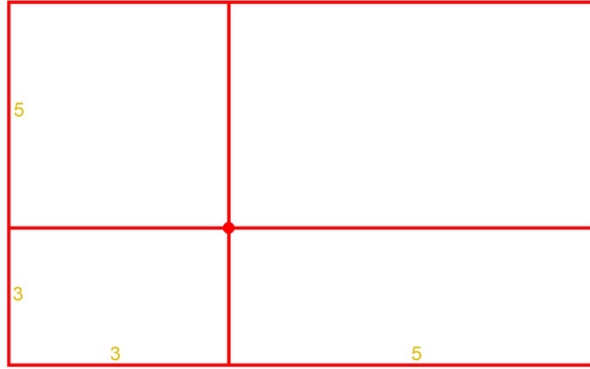
Oranlar deyimi ile,

- Ana konunun çerçeve içindeki yeri ve büyüklüğü,
- İkinci derecedeki öğelerin yerleri ve büyüklükleri,
- Tümünün oluşturduğu bütünün çerçeve içindeki konumu ve çerçeve alanına oranı amaçlanmaktadır (Kalfagil, 2007, s.183).

Herhangi bir görüntü resim çerçevesini otomatik olarak parçalara ayırmaktadır. Kadraj içindeki en küçük bir cismin varlığı bile çerçevenin bölüneceği anlamına gelmektedir. Kadraj içindeki cismin yerini ya da oranını değiştirmek, çerçevenin bölünmüş olduğu alanları da değiştirecektir. Bir çerçeveyi bölümlere ayırmanın neredeyse sonsuz sayıda yolu olsa da boyutları ve konuları

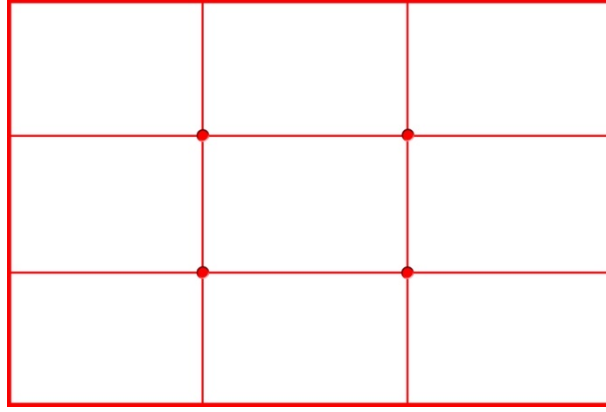
-matematiksel olsun ya da olmasın- belli hesaplamalara dayanan ve birbiriyle ilişki içinde olan parçalar yaratmak, izleyicinin verilmek istenenini daha çabuk almasını sağlayacaktır (Freeman, 2012, s.26).

Altın oran kavramının temeli geometriye dayanmaktadır ve ortaya koyduğu estetik yargıları elde etmek ince hesaplamalar gerektirir. Fotoğraf karesi çoğu zaman anlık oluşturulduğundan fotoğrafçının tuvalini sıfırdan dolduran bir ressam gibi uzun hesaplamalar yapmaya zamanı ve aslına bakılırsa ihtiyacı da olmayacaktır. Bir fotoğrafçının kadraj içinde estetik düzenlemeler yapmak için daha pratik, dolayısıyla hızlı kullanabileceği yöntemlere gereksinimi vardır. Altın oran ölçüsünün fotoğraf sanatında kullanılabilmesini sağlamak adına yapılabilecek en uygun bölümeleme, dikdörtgeni Fibonacci sayılarını esas alarak bölmek olacaktır. Örneğin bir altın dikdörtgen dikeyde ve yatayda $3/5$ oranında bölündüğünde ortaya çıkan kritik nokta ana konunun yerleşimi için en ideal konumdur.



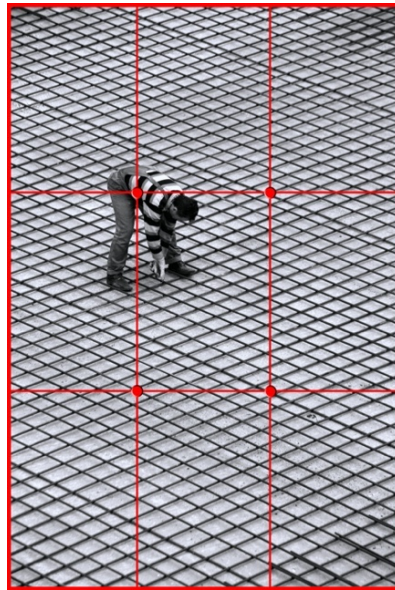
Görsel 40. Fibonacci sayı dizisi ile fotografik bölümeleme.

Her ne kadar karışık geometrik hesaplamalara göre daha kolay görünse de fotoğrafın çekim süreci göz önünde bulundurulduğunda pek de pratik olmayan bu yöntem zaman içinde yerini, akılda tutulması ve uygulanması daha kolay olan $1/3$ kuralına bırakmıştır. Bu kurala göre kadraj yatayda ve dikeyde üç eşit parçaya bölündüğünde, kadrajı bölen doğruların kesiştiği kısımlarda 4 adet nokta ortaya çıkacaktır. Altın oran noktaları olarak adlandırılan bu noktalar, ana ve yardımcı figürlerin yerleştirilmesi için kritik bir değere sahiptir. Bunun nedeni insan gözünün dikdörtgen bir çerçeveyi tararken ilk olarak bu bölümlere dikkat etmesidir. Bu sebeple “Dikkat Noktaları” olarak da adlandırılan bu noktaların figür yerleşiminde kullanılması, izleyici tarafından öncelikli olarak algılanmalarını sağlayacak, bu da verilmek istenen mesajın iletimini hızlandıracaktır.



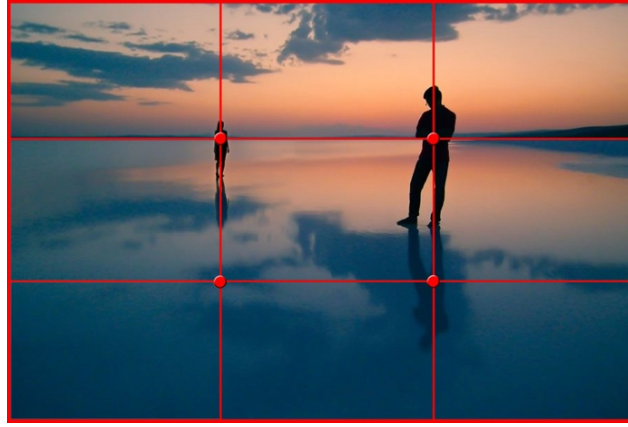
Görsel 41. Pratik 1/3 bölümlenmesi.

John Suler ve Richard D. Zakia, *Görme Biçimi Olarak Fotoğraf-Algılama ve Görüntüleme* adlı kitaplarında bundan şu şekilde bahsetmektedir; “Dört çizginin kesiştiği güç noktalarının herhangi birine özneyi yerleştirirseniz, onunla onu çevreleyen uzam arasında bir denge yaratırsınız. Üçte bir kuralının üç kısımlı geometrisi göze cazip gelir. Özellikle güç noktalarında gerilim ve enerji yayar.” (Suler ve Zakia, 2018, s.118). Sabit Kalfagil de *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon* adlı kitabında bu kuralı; “Bir yüzeyi parçalamak söz konusu olduğunda, iki yerine üç, dört yerine beşe bölünmesi yeğlenir. Böylece tek sayıdaki dilimlerden bir tanesi şekil merkezine rastladığından, insan gözü şekli ortaladığı zaman, gözü bir çizgiye değil, bir dilime rastlar. Böylece insan ikiye bölünemez bir biçimle karşılaşır. Birlik ifadesi taşıyan bu görüntü insan gözüne daha rahat gelir.” şeklinde açıklamaktadır (Kalfagil, 2007, s.184).



Görsel 42. 1/3 kuralının fotoğrafta gösterimi.

Şekil 60'ta örülmüş demirlerin tamamen doldurduğu kadrajda onları ören işçi sol üst altın oran noktasına konumlandırılmıştır. Bu tercihin sebebi olarak işçinin aşağıya eğilmiş vücuduna yer açma ve muhtemel hareket yönünü boş bırakma isteği gösterilebilir. Ögelerin 1/3 kuralına göre yerleşiminde kritik olan tek unsur noktalar değildir. Dikdörtgeni bölen çizgilerin kullanımını da noktalar kadar önemlidir. Özellikle figürlerin, deniz-gökyüzü, kara-gökyüzü ya da kara-deniz-gökyüzü gibi birden çok fon önünde bulunduğu durumlarda bu fonların kadraj içindeki oranı bu çizgilere göre belirlendiğinde, dengeli bir dağılım ortaya çıkacak ve fon sınırlarının (ufuk çizgisi gibi) çerçeveyi iki eşit parçaya bölmesinin de önüne geçilmiş olacaktır. Oranlara karar verilirken içinde daha önemli unsurlar barındıran fon parçasına daha fazla yer ayrılır ve figür ya da figürler mümkün olduğunca bu parça içinde kalan dikkat noktalarına yerleştirilmelidir.



Görsel 43. 1/3 kuralının fotoğrafta gösterimi.

Şekil 61'de ise figürler doğaları da göz önüne alınarak altın oran nokta ve çizgilerine yerleştirildiği gibi, erkek figürün yansımaları içinde barındıran suya 2/3'lük pay ayrılırken, gökyüzü 1/3'lük dilimde bulunmaktadır.

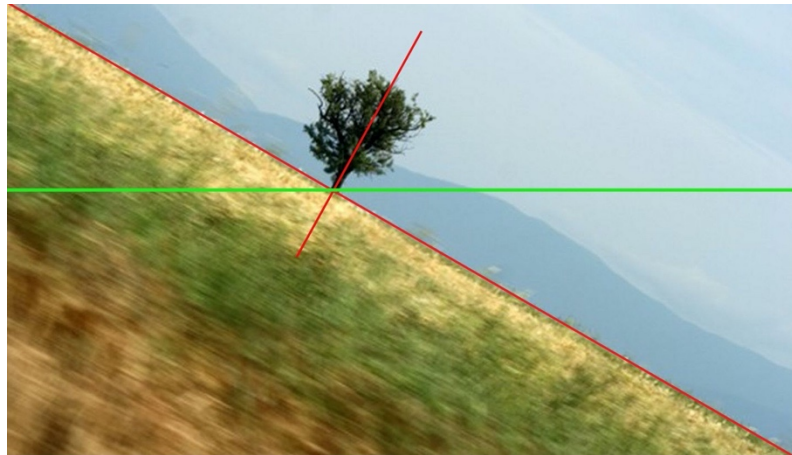
Uygulanması 1/3 kuralına göre daha zor olsa da kompozisyon oluşumunda sıklıkla başvurulan diğer bir çözüm de Fibonacci sayı dizisi kullanılarak ortaya çıkarılan altın spiral formudur. Ana öge, oluşan spiralin merkezine yerleştirilir ve aynı zamanda kadrajın geri kalanı ile spiral arasında bir ilişki kurulabilirse elde edilen fotoğraf çok güçlü olacaktır (Freeman, 2014, s.41).



Görsel 44. Altın spiralin fotoğrafta gösterimi.

1.3.4.2.5. Yer Çekimi

Yer çekimi kanunu her ne kadar ilk bakışta fotoğraf sanatıyla ilgili gibi görünmese de dünya üzerinde her şeyin yer düzlemiyle temasını sağlayan bu kanun doğal olarak insanlarda görsel alışkanlıklar yaratmaktadır. Genel olarak tüm canlı ve cansızların yatay konumda yer düzlemine paralel, dikey konumdaysa 90 derecelik açıyla durması gerektiği düşünülür. Birtakım istisnalar haricinde bu duruma aykırı konumlanan herhangi bir öge insanda rahatsızlık duygusu yaratacaktır. Günlük hayatta ortaya çıkan söz konusu beklenti fotoğraf kadrajı içinde de kendisini gösterir. Fotoğraf izleyicisi kadraj içinde konumlanan öğelerin bu beklentiyi karşılamadığını gördüğünde sebebini bilsin ya da bilmesin rahatsızlık hissine kapılacak ve bu durum fotoğrafın anlamlandırılma sürecine zarar verecektir.



Görsel 45. Yerçekimi kuralının fotoğrafta gösterimi.

Şekil 63'te dağların ve ağacın konumu kameranın çekim sırasında eğri tutulduğunu göstermektedir. Genel alışkanlığa ters olan bu yapı fotoğrafta insan gözünü en çok rahatsız eden unsurların başında gelmektedir.

1.3.4.2.6. Yön

Fotoğraf karesi içinde hareket halinde olan ya da hareket etme potansiyeli barındıran öğelerin hareket halinde oldukları ya da az sonra hareket etmeleri beklenen yönün boş bırakılması tercihi kompozisyonu rahatlatacak ve izleyicide oluşabilecek sıkışmışlık hissinin önüne geçecektir. Bunun yanı sıra fotoğraf karesinin içine doğru yapılacak bir hareket, dışına doğru yapılacak bir harekete nazaran göze çok daha estetik görünecektir (Akbaş ve İkizler, 2010, s.133). Kompozisyonda yön kavramı yalnızca hareket ögesiyle ilgili değildir. Gözler ve bakış da fotoğrafta çok önemli bir yere sahiptir. Çünkü fotoğraf karesi içerisindeki figür karenin hangi noktasına bakıyorsa izleyicinin bakışlarını da o noktaya sürükleyecektir. Dolayısıyla izleyicinin bu noktaya olan yolculuğu rahat ve engelsiz olmalıdır. Figürün bakışlarının izleyici üzerindeki etkisi sebebiyle, bakış ve hareket yönü ayrı olan figürlerde de boşluk tercihi bakış yönünden yana kullanılmalıdır.



Görsel 46. Yön kuralının fotoğrafta gösterimi.

Şekil 64'te fotoğraflanan figürün hareket ve bakış yönlerinin farklı olduğu görülmektedir. Bu durumun fotoğrafçı açısından ilk etapta bir kararsızlık yaratma ihtimali olsa da izleyicinin gözü çerçeve içinde figürün baktığı yöne doğru hareket edeceğinden bakış yönünün boş bırakılması tercihi doğrudur.

1.3.5. Sinemada Kompozisyon

Fotoğrafın icadı sinemanın icadından yaklaşık 70 yıl öncesine dayanmaktadır. Bu 70 yıllık fark ve sinemanın temelini az çok fotoğrafa dayanıyor olması birçok kompozisyon kuralının fotoğraftan sinemaya aktarımına neden olmuştur. Günümüzde hala birçok görsel kompozisyon ögesi hem fotoğraf hem de sinemada kullanılmaktadır. Bununla birlikte fotoğrafta da kullanılabilen bazı kompozisyon uygulamalarının hareketli görüntüde daha güçlü bir ifade aracına dönüşmesi zaman içinde bu uygulamaların ağırlıklı olarak sinemada kullanılması sonucunu doğururken bazı kurallar ise yalnızca sinema diline özgü olarak ortaya çıkmıştır.

Sinema bir ekip işidir ve fotoğraftan farklı olarak kompozisyon genelde tek kişi tarafından oluşturulmaz. Birçok filmde bir fotoğraf direktörü yani bir görüntü yönetmeni de bu sürece dahil olacak hatta bazı durumlarda süreci domine edecektir. Sinematografinin fotografik kompozisyondan bir diğer farkı da yaratılacak görüntünün temellerinin önceden kağıt üstünde atılmasıdır. Bu nedenle sinemada kompozisyon yani kadraj planlaması fotoğrafa kıyasla daha uzun ve planlı bir sürece dayanmaktadır. Fotoğraf sanatında bir mekân ya da nesne sadece estetik olduğu için bile görüntüye alınabilmektedir. Sinematografik kompozisyon ise bağlantı içermektedir. Perdeye yansıyan her görüntü, önceki ya da sonraki görüntülerle ilişki içinde olmalıdır. Bunun nedeni, sinema sanatında görüntülerin her durumda bir öykü aktarım aracı olarak kullanılmasıdır. Bir sinema karesinin okunmasında, ona eşlik eden diğer karelerin, fonda çalan müziğin, ortam seslerinin, diyalogların ve hatta filmin genelini etkisi olacaktır. Oysa bir fotoğraf karesi genelde her türlü bağlamdan uzak ve kadraj dışı hiçbir destekleyici öge olmaksızın okunmaktadır.

Her ne kadar kökeni fotoğraf sanatına dayansa da sinematografinin kendine özgü dili ve bu dili kullanarak ortaya koyduğu ifade biçimi onu fotoğraftan ayırır.

1.3.5.1. Sinemanın Tarihsel Gelişimi

Sinema sanatının başlangıcı birçok tarihçi tarafından Lumiere Kardeşler'in ilk halka açık sinema gösterimini yaptıkları 1895 yılının aralık ayına tarihlense de aslında bu sürecin başlangıcı milattan önce 5. yüzyıla ve bilinen ilk fikrini Çinli

bilgin Mo Ti'nin ortaya attığı fotoğrafın da ortak aracı “Camera obscura”ya kadar dayanmaktadır (Kılıç, 2012, s.53).

1600'lü yılların ortalarına kadar ortak bir süreci takip eden fotoğraf ve sinemanın yolları Alman araştırmacı Rahip Athanasius Kircher'in 1645 yılında cam üzerine yapılmış resimleri ışık yoluyla duvara yansıtan ve sonradan “Büyülü fener” olarak adlandırılacak olan bir aleti tanıtmayla ayrılmaya başlar. Bu aletin yansıttığı durağan resme, aleti lastik tekerlekler üzerinde ileri geri oynatarak hareket kazandırmaya çalışan Belçikalı araştırmacı Robertson, bir dairenin iki yanına çizdiği bir kuş ve bir kafes görüntüsünü daireyi hızla çevirerek iç içe sokan ve bu yolla yarattığı görsel yanılsamayla kuşu kafese girmiş gibi gösteren İngiliz doktor John Ayrton, yine bir daire üzerine yan yana çizdiği ve ortalarına birer delik açtığı farklı pozisyonlardaki insan resimlerini daireyi bir ayna önünde çevirerek hareketlendirmeyi başaran Belçikalı araştırmacı Ferdinand Plateau, bir kısmı saydam olan büyük boyutlu resimleri bir salona yerleştiren ve farklı açılardan yaptığı ışıklandırma ile tablolarda dönüşümler yaratan Daguerre, çektiği seri fotoğraflarla koşan bir atın, koşunun bir noktasında dört ayağını birden yerden kestiğini kanıtlayan Eadweard James Muybridge ve nihayet kendi çizerek renklendirdiği resimleri praksinoskop adını verdiği buluşuyla perdeye yansıtarak optik tiyatro diye adlandırdığı ilk animasyon sinemayı seyirciyle buluşturan Emile Reynaud, Lumiere Kardeşler'in Pariste küçük bir kafede yaptıkları ve sinema tarihini başlattığı kabul edilen o ilk gösterime uzanan yolun yapı taşlarını oluşturmuşlardır (Kılıç, 2012, s.173-203).

Sinemanın mucidi olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler hiçbir zaman sinemada gelecek görmezler. Halihazırda fotoğraf işiyle uğraşıyorlardı ve bu nedenle adını koydukları sinemaya bakış açıları fotoğraf karelerinin hareketlendirilmesi uğraşından öteye geçmez. Sinemanın bir sanat aracına dönüşmesi ve sanatsal yaratımların izleyiciyle buluşması ise ilk filmini 1896 yılında çeken Georges Méliés (1861-1938) ile birlikte olmuştur. Sinema öncesinde tiyatro başta olmak üzere çeşitli gösteri sanatlarıyla uğraşan Méliés, kameranın sağladığı imkânları tiyatro ile buluşturarak, tiyatro sahnesinde yapılamayacak uygulamalarla hem kendisine hem de izleyiciye yeni ufuklar açmıştır. Lumiere kardeşlerin filmleri kamera önünde akıp giden günlük hayatı doğal akışı içinde görüntüleyerek ilk belgesel film örneklerini sergilerken, yeni keşfettiği teknolojinin imkânlarını

kullanarak film parçalarının birbirine eklenmesi sırasında kullandığı, geçiş, zincirleme, kararırma, bindirme, çoklu görüntü ve yavaşlatılmış çekim gibi teknikler ile Meliés, sinemayı bir sihir sanatına dönüştürerek, kameranın kaydettiği alışılalmış gerçekliği değil, kendi fantezi ve hayal dünyasını izleyiciye sunmuştur. Meliés kullandığı bu yöntemlerle sinemanın kendine ait bir anlatı dili geliştirmesinin temellerini atan ilk isim olmuştur. Meliés'in ardından sinemanın diğer önemli bir dönüm noktasına da Edwin S. Porter (1869-1941) imza atmıştır. Farklı sahnelerin arka arkaya eklenmesinin farklı anlamlar yaratacağını keşfeden Porter, sinema sanatında kurguyu kullanan ilk kişi olmuştur. O güne kadar sabit açıyla hareketsiz şekilde kullanılan kamerayı aksiyona dahil ederek farklı açılar yaratan ve genel planın dışında yakın plan ve farklı göz seviyelerinden çekimler yapan Porter, kadrajını, sinemada çerçeveleme ve kompozisyonun ilk örneği olarak görülebilecek şekilde düzenlemiş, öğelerin kadraj içinde kaplayacakları alanı anlatımın bir parçası olarak kullanmıştır. Sonraki dönemlerde David Griffith (1875-1948), Robert Wiene (1881-1938), Charles Chaplin (1889-1977), Lev Kuleshov (1899-1970), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), Dziga Vertov, Sergei Eisenstein (1898-1948), Andrey Tarkovski (1932-1986) ve daha birçok ismin gerek teknik, gerek içerik olarak hareketli görüntünün anlatım imkânlarına yaptıkları katkılar sayesinde fotoğraf ve sinemanın dili önemli ölçüde ayrılmıştır (Kılıç, 2012, s.203-258).

1.3.5.1. Sinemada Temel Kompozisyon Araçları ve Tasarım İlkeleri

Sinema sanatında kompozisyon kavramı sinematografi olarak ifade edilir ve bu ifadeyle anlatılmak istenen şey, bir sahnenin oluşumunda etkili olan temel ilkelerin ne olduğu ve ne şekilde uygulandığıdır. Bu ilkeler, anlamın izleyiciye geçme sürecini doğrudan etkiler ve sinematografinin her unsuru yönetmenin izleyiciyi zihninde kurduğu evrene çekebilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bunlardan bir kısmı sanatsal yaratımın temel ilkeleri olup diğer sanat dallarında da görülebilenken, bazıları ise yalnızca sinematografik ifadenin aracı olarak kullanılmaktadır. Çerçeveleme, ışık ve renk kullanımı, lens kullanımı, hareket, tanıtma, eğretileme, eğik çerçeve ve bakış açısı gibi kavramlar, sinemanın önde gelen görsel ifade araçlarıdır. Birlik, denge, ritim, orantı, kontrast, doku ve yönlülük gibi kavramlar ise bu araçların gücünü etkileyen ve diğer sanat dallarında da kendisine yer bulan görsel kompozisyon ilkeleridir (Brown, 2018, s.2-4).

1.3.5.1.1. Çerçeveleme

Blain Brown, Sinematografi-Kuram ve Uygulama adlı kitabında “Çerçeveyi belirlemek, film çekmenin temel yasasıdır” der ve “Çerçeveyi seçmek, öykü aktarma aracıdır ama aynı zamanda bir kompozisyon, ritim ve perspektif sorunudur” diye ekler. Bu durumu, Aşk Sarhoşu (Punch Drunk Love) filminin açılış sahnesi ile örneklendiren Brown, görüntünün izleyiciye ilk etapta ana karakter ve içinde bulunduğu durumla ilgili bilgi verdiğini ifade etmiştir. Geniş, uzaktan çekilmiş planda, duvarın çıplaklığının sağ tarafta boş negatif bir uzam yarattığını ve bu uzamın karakterin yalnızlığını ağırlaştırarak, izleyicide her an bir şeyler olacağı duygusu uyandırdığını belirtmiştir. Mekânın güçlü perspektif çizgilerinin karakteri söz konusu bu duruma çivilediğini söyleyen Brown, çerçevenin; karakterin dünyası, sosyal durumu ve hatta öykünün temelini oluşturan her şeyi izleyiciye verecek kadar etkili olduğunu iddia etmektedir (Brown, 2018, s.4).



Görsel 47. Sinemada çerçeveleme örneği(Aşk Sarhoşu filminden bir kare)

1.3.5.1.2. Işık ve Renk Kullanımı

Işık ve renk birbiriyle ilintili kavramlardır ve asla ayrı ele alınamazlar. Işığın olmadığı bir ortamda renk oluşumundan bahsedilemeyeceğinden, ışığın açısının ve gücünün, yüzeyde oluşturduğu rengin ton değerlerini belirlediğini ve sahnenin aydınlatılma şeklinin aynı zamanda renk uzamını da değiştireceğinin kabul edilmesi gerekmektedir. Değişen renk uzamı da anlamsal içeriği önemli ölçüde etkileyecektir. Sinemada ışıklandırma fotoğraftan çok daha farklı bir süreçte işlemektedir. Temel farklardan bir tanesi zaman kavramı ikincisi ise devamlılık unsurudur. Sinemada ışık aynı zamanda mekân algısı yaratmak amacıyla da

kullanılmaktadır. Sahnenin günün hangi saatlerinde ve nerede geçtiği, mekândaki nesnelere konum ve parlaklığı, dekora dahil olan bir ışık kaynağının konu gereği yakılıp yakılmayacağı gibi sorular sahnenin ışıklandırma tercihlerini etkileyecektir (Brown, 2017, s.41). Blain Brown, ışık ve rengi; öykünün içine ek anlam katmanları sağlayan görsel araçlar olarak tanımlamaktadır (Brown, 2018. S.7).



Görsel 48. Sinemada ışık ve renk örneği(Şeytan filminden bir kare)

1973 yapımı Şeytan (The Exorcist) filminde kullanılan bu kült aydınlatma, karakteri bekleyen tehlikeyi vurgulayarak büyük bir gerilim yaratmakta ve izleyiciyi yaşanacak olaylara hazırlamaktadır.

1.3.5.1.3. Lens Kullanımı

Lensler sahip oldukları odak uzaklığına göre görüntüde bazı değişikliklere neden olmaktadır. Kısa odak uzaklığına sahip lensler geniş bir alanı çerçeveye sığdırmaya izin verirken, nesnelere arası mesafeyi uzatarak perspektif duygusunu



Görsel 49. Sinemada lens kullanımı örneği(Amélie filminden bir kare)

artırırlar. Artan perspektif, nesnelere biçimlerinde bozulmaya sebep olurken bu bozulma özellikle yakın mesafeden çekilen objelere abartılı bir görüntü vermektedir. Geniş açı lenslerin yarattığı bu etki sinemada karakterin kaygılı ve dengesiz ruh halini yansıtmak için kullanılan bir araca dönüşmektedir. Uzun odaklı lensler ise görüntüyü dar bir çerçeveye sıkıştırarak objeler arası mesafeyi azaltmakta, azalan mesafe objeleri birbirine yapııştırarak görüntüde yığılmaya sebep olmaktadır. Bu lensler objelerin görünümünde herhangi bir bozulmaya sebep olmadığından, perspektif etkinin istenmediği çekimlerde kullanılabilir. Uzun ve kısa odaklı objektiflerin kullanımının sinema karesinin anlam içeriğine etkisi çok fazla olurken fotoğrafta bu etki daha kısıtlıdır. (Brown, 2018, s.6) 2001 yapımı Ameli (Amélie) filmi geniş açı lensin ve yarattığı abartılı perspektifin etkili kullanıldığı örneklerden biridir. Bu lens tercihi karakterlerin iç dünyasını izleyiciye etkili bir şekilde yansıtarak mizahi fakat tedirgin bir ortam yaratmaktadır.

1.3.5.1.4. Hareket

Sinema, hareketli görüntü sanatıdır ve hareket ögesi onu fotoğraftan ayıran temel unsurların başında gelmektedir. Sinema insanın doğasında var olan hareket ögesini farklı biçimlerde yeniden sunarak izleyici üzerinde birtakım algılar yaratmaktadır. Sinema, hareketi doğal akışı içinde yansıtmamanın yanı sıra onu ağırlaştırma ve hızlandırma olanağına da sahiptir ve sahip olduğu bu olanak ona zamanı kontrol etme imkânı sunmaktadır. Aynı zamanda izleyicinin, hareketin günlük hayatta çıplak gözle göremeyeceği detaylarına tanık olabilmesini sağlayan sinemada kadraj içi hareket kadar kameranın hareketi de önemlidir. Kamera yaptığı devinimlerle, zaman atlamalarını, aksiyon etkisini ya da karakterin fizyolojik ya da psikolojik sıkıntılarını izleyiciye aktarabilmektedir.



Görsel 50. Sinemada hareket örneği(Siyah Kuğu filminden bir kare)

2010 yapımı Siyah Kuğu (Black Swan) filmi hareketli görüntünün olanaklarını en iyi yansıtan tür olan dans filmlerinin iyi bir örneğidir.

1.3.5.1.5. Tanıtma

Sinemada çoğu zaman algı ve anlamlandırma sürecine yardımcı olmak adına görsel öğelerle izleyiciye ön bilgi verilmektedir. Bazı durumlarda sıradaki sahnenin doğru anlaşılması için bu eylem hayati bir önem taşımaktadır. Diyaloglar ve dış seslendirmeye de yapılabilecek olan tanıtma işinin görsel öğelerle yapılması hem daha sinemasaldır hem de yönetmeni izleyici zekasını küçümseme riskinden kurtaracaktır. Daha çok detay çekimlerle kullanılan bu yöntem, izleyiciye ileride olacaklarla ilgili ipucu vermek için de kullanılmaktadır. 1987 yapımı Şeytan Çıkmazı (Angel Heart) filminde, Robert De Niro'nun canlandığı Cypher karakterinin uzun ve bakımlı tırnaklarına yapılan yakın çerçeveleme izleyiciye, karakterle ilgili gizem unsurları bulunduğu ve ilerleyen bölümlerde işlerin yolunda gitmeyeceğine dair ipuçlarını vermektedir.



Görsel 51. Sinemada tanıtma örneği(Şeytan Çıkmazı filminden bir kare)

1.3.5.1.6. Eğretilme

Bir sinema karesinde görüntüler görünenin dışında anlamlar içeriyor ve izleyiciye dolaylı yoldan mesajlar gönderiyorsa, burada sinemanın en güçlü ifade araçlarından birisi olan görsel eğretilme söz konusudur. Görsel eğretilme yoluyla izleyiciye bazı mesajlar doğrudan verilmek yerine ima edilebilir. Böylece uzayan anlamlandırma süreci izleyiciyi zihinsel bir aktivitenin içine yönlendirerek sahnenin etkisini katlayacaktır.



Görsel 52. Sinemada eğretileme örneği (Yedi filminden bir kare)

1995 yapımı Yedi (Seven) filminde görsel eğretilemenin etkili örneklerinden bir tanesi görülmektedir. Genel plandan görünen sahnede üst üste yığılan elektrik hatları, örümcek ağı benzeri bir görüntü sergilemekte ve izleyicide karakterlerin tuzağa çekildiği hissini yaratmaktadır (Brown, 2018, s.46 - s.7).

1.3.5.1.7. Eğik Çerçeve

Fotografik kompozisyonda neredeyse bir tabu olan çerçevenin yer düzlemine paralel olması gerekliliğinin, sinematografik kompozisyon için her zaman geçerliliği bulunmaz. Tabii ki amacı olmayan bir eğrilik sinemada da istenmeyecektir çünkü eğri çerçeve uygulaması izleyicide bilinçli olarak rahatsızlık hissi yaratmak için kullanılmaktadır. Kadraj eğiliyorsa karakter için işler yolunda gitmiyor demektir ve bunu fark eden izleyici kendisini karakterin yerine koyarak onun içinde bulunduğu ruh halini ya da fiziksel sıkıntısını içselleştirecektir. Eğik çerçeve sahneye gizemli bir hava katarak kaygı ve merak dozunu yükseltmektedir.



Görsel 53. Sinemada eğik çerçeve örneği (Hong Kong Ekspresi filminden kareler)

1994 yapımı Hong Kong Ekspresi (Chung Hing Sam Lam) filminde eğik çerçeve uygulaması birçok sahnede kullanılmış ve karakterlerin sallantılı hayatları ve ruh halleri bu yolla izleyiciye aktarılarak özdeşleşme sağlanmaya çalışılmıştır.

1.3.5.1.8. Bakış Açısı

Sinemada bakış açısı kavramı çoğunlukla herhangi bir şeyi izleyicinin gözünden görmeyi ifade etmektedir. Sinema izleyiciye sahneyi onun gözünden göstererek olayların içine çekerken fotoğraf, benzer etki için perspektif gibi farklı unsurları kullanmaktadır. Sinemada izleyici olaylara temelde üç farklı açıdan tanık olurken göz hizası bunlardan en sık kullanılanıdır. Kameranın göz hizasında kaldığı sahnelerde izleyici görüntüleri günlük hayatında genelde olaylara şahit olduğu açıyla görmüş olur ve bu konum, izleyiciyi olayların içine çekerek gerçeklik algısını artırmanın en etkili yoludur. Üst açı hakimiyet açısidir ve izleyeni olayın dışında bırakır. İzleyicinin çoğu zaman yaşananlara uzaktan tanık olduğu güvenli bölgedir. Günlük hayatta belli bir seviyeye kadar karşılığı olsa da genelde izleyicinin çok sık



Görsel 54. Sinemada bakış açısı örneği (Er Ryan'ı Kurtarmak filminden bir kare)

sahip olmadığı bir açıdır. Alt açı ise yüceltme açısidir. Karakterin heybet kazanarak izleyicinin gözünde yücelmesi ya da izleyicide tedirginlik ve tekensizlik hissi yaratması istendiğinde bu açıya başvurulabilir. Steven Spielberg 1998 yılında vizyona giren Er Ryan'ı Kurtarmak (Saving Private Ryan) filminde kamerasını izleyicinin sahip olamayacağı hiçbir yüksekliğe çıkarmayarak, filminin tamamını göz hizasından çekmiş, böylelikle film boyunca izleyiciyi aksiyonun içinde tutarak hikayenin izleyici üzerindeki etkisini doruk noktaya çıkartmıştır.

1.3.5.1.9. Birlik

Fotoğrafta olduğu gibi bütünlük olarak da ifade edilebilecek olan birlik kavramı, kompozisyon içindeki tüm görsel öğelerin ortak hareket etmesi ve tek parça halinde hikayenin anlatımına destek olması olarak tanımlanabilir.

1.3.5.1.10. Denge

Ögelerin taşıdıkları öneme göre kadraj içindeki konumları ve kapladıkları alan denge kavramını belirleyen temel etkidir. Fotoğrafın aksine sinemada hikaye, dengeli karelerle olduğu kadar, dengesi bilinçli olarak bozulmuş karelerle de anlatılabilmektedir. Yönetmen kompozisyonun kusursuz olmasını istemediği durumlarda kadraj içindeki bazı öğelerin dengesini bozabilir. Dengesi bozulan öğelerle dengeli öğeler arasında ortaya çıkan görsel gerilim yönetmenin bu amacına hizmet etmektedir (Brown, 2018, s.16). Gustavo Mercado, “Sinemacının Gözü” adlı kitabında, dengeli kompozisyonların, düzen, tekdüzelik ve ön belirleme çağrıştırmak için kullanıldığını, dengesiz kompozisyonların ise çoğu zaman, karmaşa, huzursuzluk ve gerilim ile ilişkilendirildiğini belirtmektedir (Mercado, 2011, s.24).

1.3.5.1.11. Ritim

Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi kadraj içinde belli bir sayıdan fazla ve bir düzen içinde tekrarlanan öğeler izleyicide ritim duygusu uyandırmaktadır. Kadraj içinde ritmin oluşturduğu desen, görsel anlamda güçlü bir etki yaratarak çoğu durumda ilgiyi ana karakter üzerine yönlendirmektedir.

1.3.5.1.12. Orantı

Orantı veya daha çok bilinen adıyla altın oran, kusursuz kompozisyonun temeli olarak görülmektedir. Bütün estetik yapıların ideal oranlara sahip olması gerektiği anlayışı antik çağdan bu yana kendini göstermektedir. Kısaca, bir kompozisyonu oluşturan parçaların birbirine ve kompozisyonun bütününe olan oranı altın oran olarak ifade edilebilir. Her ne kadar modern sanatta geçerliliğini yitirdiği düşünülse de modern sanat akımlarının öncü sanatçıları bile sanatsal yaratımlarında altın oranı kullanmışlardır. Sinema da altın oranın kendine yer bulduğu sanat dalları arasında yer alır fakat hareketli görüntülerin oluşturduğu durağan olmayan yapısı, sinemada altın oranı temel bir gereklilik olmaktan

çıkartmaktadır. Çünkü hareketli bir görüntüyü sürekli altın oranda tutmak hem zor hem de gereksiz bir çaba olacaktır.

1.3.5.1.13. Kontrast

Bir görüntüyü oluşturan öğelerin, ton değerleri, renk, biçim ve anlam bakımından karşıtlık ortaya koyması, görüntünün gücünü önemli ölçüde artıracaktır. Çerçeve içinde uyumlu öğelerin birlikteliğinden çok, karşıt öğelerin birlikteliği tercih edilmektedir. Zıtlıkların, hikayenin etkileyiciliğini ve akılda kalıcılığını artıracığı düşünülür ve bu büyük ölçüde doğrudur.

1.3.5.1.14. Doku

Genel anlamıyla doku, nesnelerin yüzey yapılarını ya da şekillerini yansıtan grafiksel bir düzendir. Sinemada doku dendiğinde ise bu genel tanımdan daha geniş kapsamlı bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Sinemada çok ender durumlarda görüntüler çekildiği gibi izleyiciye sunulmaktadır. Doğası gereği görüntülerin etkisinin, ses, müzik ve diyaloglarla güçlendirildiği sinemada bu etkinin daha da artması ve izleyicinin tüm benliğiyle imge dünyasına dalabilmesi adına gerek çekim esnasında gerekse sonrasında bir takım görsel düzenlemelere gidilmektedir. Yağmur ve sis efektleri kullanmak, ışıklandırma ile farklı zaman dilimlerini yaratmak, renklerin ton ve yoğunluğunu değiştirmek ya da günümüzde her türlü ortamı oluşturmayı mümkün kılan bilgisayar efektlerini kullanmak. Özetle sinema kendi dokusunu kendi yaratır ve yarattığı bu doku onun en güçlü anlatım araçlarından bir tanesidir. Fotoğraf ve sinema bu noktada net olarak ayrılmaktadır. Sinemada görüntü üzerinde yapılan her türlü manipülasyon, anlatımın gereği olarak görülür ve doğal karşılanırken, fotoğraf sanatında manipülasyon yıllardır tartışma yaratan bir konudur.

1.3.5.1.15. Perspektif

Perspektif, nesnelerin insan gözüne olan mesafesine göre boyut algısının değişmesi durumudur. Gerçek hayatta herhangi bir soruna yol açmayan bu değişim, iki boyutlu düzlemde biçimsel bozulmalara neden olmaktadır. Fotoğraf ve sinemada kullanılan geniş açı lensler bu etkiyi artırmaktadır. Fotoğrafta ilgi merkezini belirgin kılmak ve derinlik algısı yaratarak izleyiciyi kare içine çekmek için kullanılan bu etki, sinemada bunun yanı sıra görüntüye belli anlamlar yüklemek ve karakterin ruh dünyasını izleyiciye aktarmak amacıyla da kullanılmaktadır.

1.3.5.1.16. Yönlülük

Daha önce de ifade edildiği gibi sinema bir hareketli görüntü sanatıdır ve hareket demek yönelim demektir. Durağan görüntüde uzun pozlama ya da pan çekim gibi tekniklerle hareket ögesinin varlığı izleyiciye hissettirilmeye çalışılmaktadır. Hareketin bir anı dondurularak sunulduğundan, doğru bir kompozisyon için uygulanması gereken tek kural hareket yönünün boş bırakılarak rahatlatılmasıdır. Oysa sinemada devamlılık söz konusudur ve hareketin bütünü izleyiciye yansımaktadır. Bu nedenle kadraj içindeki hareketi izleyicide yanlış izlenimler uyandırmadan vermek gerekmektedir. Sinema aynı zamanda bir kurgu sanatıdır ve çoğu zaman anlatım, ayrı ayrı çekilen görüntülerin arka arkaya eklenmesiyle sağlanmaktadır. Arka arkaya eklenecek bu kareler hareket unsuru barındırıyorsa kurgu esnasında bazı prensiplere dikkat edilmesi gerekmektedir. Rus sinemacı ve SSCB Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) Film Yönetmenliği Fakültesi öğretim üyesi Aleksey G. Sokolov, bu prensipleri; hareket yönüne doğru kurgu, hareket evrelerine göre kurgu ve hareket temposuna göre kurgu olarak üçe ayırmaktadır. Birinci prensibe göre, hareket halinde olan bir ögenin hareket yönü değişecekse bu aynı kadraj içinde ve izleyicinin gözü önünde olmalıdır. Aksi durum izleyicide karar değişikliği ve geri dönüş algısı yaratacaktır (Sokolov, 2012, s.85). İkinci prensibe göre bir hareketin evreleri arasında büyük atlamalar yaratacak kesmeler yapılmamalıdır. Özellikle devinimsel bir hareket söz konusu olduğunda, kadraj geçişleri, devinimin aşamalarına ve yönüne sadık kalınarak yapılmalıdır (Sokolov, 2012, s.97). Üçüncü prensibe göre kadraj atlamalarında hareketin temposunda artma ya da azalma olmamalıdır. Değişik hareket temposuna sahip olan kadrajların birleştirilmesi, aynı olayın devamlılığını ifade etmeyecek, aksine akışta bir değişiklik meydana geldiğini vurgulayacaktır (Sokolov, 2012, s.102).

2. BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

2.1. NURİ BİLGE CEYLAN BİYOGRAFİSİ

1959 yılında İstanbul'un Bakırköy ilçesinde doğan Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğu baba memleketi Çanakkale'de geçer.

1969 yılında ablasının eğitimi için yeniden İstanbul'a dönerler. Nuri Bilge Ceylan, beşinci sınıfı, ortaokulu ve liseyi Bakırköy'de okur fakat yaz tatillerini genellikle Çanakkale'de geçirir.

1976 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği'ne girer fakat dönemin siyasi atmosferi sebebiyle verimli bir öğrencilik geçiremeyecektir. 1978 yılında yeniden sınava giren Nuri Bilge, olayların etkisini daha az gösterdiği Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümüne kayıt yaptırır.

Lise yıllarından beri fotoğrafa merakı vardır ve bu merak üniversitede girdiği fotoğraf kulübünün de etkisiyle artar. Üniversitenin zengin kütüphanesi ve müzik arşivi, özellikle görsel sanatlara ve klasik müziğe olan tutkusunu beslemekte önemli rol oynar. Üstün Barışta'dan aldığı seçmeli sinema dersleri ve sinema klübünün yaptığı özel gösterimler, daha önce Taksim'deki Sinematek gösterimlerinde filizlenmiş sinema sevgisinin pekişmesini sağlar. Henüz DVD ya da videonun olmadığı, filmlerin sinemada seyredilmek zorunda olduğu yıllardır bunlar.

Boğaziçi yıllarında okul harçlığını çıkarmak için kulüpte vesikalık fotoğraf çeker. Fotoğraf kulübü dışında, dağcılık ve satranç kulüplerinde de faaliyet gösterir.

1985 yılında okuldan mezun olan Nuri Bilge, 'Ne yapmalıyım?' sorusunun cevabını önce Londra'da, ardından Katmandu'da arar. Aylar süren batı ve doğu seyahatlerinin ardından Türkiye'ye dönen Ceylan askerlik yapmaya karar vererek kararsızlığın verdiği sıkıntılara bir son verir ve Ankara Mamak'ta geçen bir buçuk yıllık askerlik dönemi boyunca hayatının geri kalanını şekillendirecek uğraşın sinema olduğunu keşfeder.

Askerlikten sonra bu kararını hayata geçirmek amacıyla işe koyulur: Bir yandan geçimini sağlamak için tanıtım fotoğrafları çekerken bir yandan da Mimar Sinan Üniversitesi Sinema bölümüne devam eder. Ama artık otuz yaşlarında olan okulun bu en yaşlı öğrencisinin hayata atılmak için acelesi vardır, iki sene sonra okulu bırakır. Önce arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın bir kısa filminde oyunculuk yapar ve teknik sürece baştan sona katılarak bilgisini pekiştirir. Sonra da o filmin çekildiği Arriflex 2B kamerayı kendi kısa filmini çekmek amacıyla satın alır. O yıllar henüz video kameralar bir opsiyon değildir.

1993 yılı sonlarında, bir kısmını Rusya'dan kendi valizinde getirdiği, bir kısmını TRT'nin verdiği son kullanma tarihi çoktan geçmiş filmlerle kısa filmi Koza'yı çekmeye başlar. Film 1995 Mayıs'ında Cannes'da gösterilir ve Cannes Film Festivalinde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olur. Ardından Koza'nın devamı sayılabilecek ve bazılarınca "taşra üçlemesi" diye nitelendirilen üç uzun metrajlı film gelir: Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Uzak (2002). Bu filmlerde Ceylan yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini oyuncu olarak kullanır ve hemen her işi kendisi üstlenir. Görüntü yönetimi, ses dizaynı, yapımcılık, kurgu, senaryo ve yönetmenlik.

Üçlemenin son filmi 'Uzak', 2003 Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü alır ve bir anda Ceylan'ı uluslararası alanda tanınan bir isim haline getirir. Cannes sonrasında yolculuğuna devam eden Uzak, 23'ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül alarak Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmi olur. Ardından bu kez yine 2006 Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü alacağı 'İklimler' filmi gelir. Filmde eşi Ebru Ceylan ile birlikte başrolü paylaşır.

2008 tarihli filmi 'Üç Maymun' ile 61.Cannes Film Festivali'nde yarışır ve En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülür. 'Üç Maymun' daha sonra Oscar yarışında da ilk dokuza kalmayı başaran ilk Türk filmi olur.

Nuri Bilge Ceylan 2009 yılında tekrar Cannes'a geri döner. Ancak bu kez ana yarışmada jüri üyesidir.

2011 tarihli filmi "Bir Zamanlar Anadolu'da", Cannes Film Festivali'nde bir kez daha Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır.

2014 yılında yine Cannes'da görücüye çıkan son filmi "Kış Uykusu" festivalin büyük ödülü Altın Palmiye ödülüne layık görülür.

2003 yılı sonlarında 'İklimler' filminin mekân aramaları sırasında, askerlik yıllarından beri el sürmediği fotoğraf sanatına geri döner. Sinemanın yanı sıra onu da yürütmeye başlar (<https://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php>).

2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

“Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) ve Kış Uykusu (2014) gibi uluslararası başarıların sahibi çağdaş Türkiyeli yönetmen Nuri Bilge Ceylan (İstanbul, 1959) dünya çapında, sinemaseverler kadar eleştirmenlerin de övgüsünü kazanıp, yirmi birinci yüzyılın en özgün ve provokatif sinemacılarından biri olarak kendini kabul ettirdi.

Ceylan’ın filmleri, en iyi şekilde diyalektik etkileşim anları olarak anlaşılabilir bir dizi keskin gerilim ve uzlaşmaz gibi görünen paradoksu, zıt ve çelişkili eğilimleri ortaya koymaktadır.

Ceylan’ın filmleri modern kentsel yaşamı yabancılaşma ve tecritle dolu bir yaşam olarak sunar. Filmleri, anlamlı ve kalıcı toplumsal ve cinsel ilişkiler kurmaktan acizliklerine bir çare veya buna karşı bir tedbir olarak, ironik bir şekilde yalnızlık peşinde koşan yabancılaşmış karakterlerle doludur. Metropoliten modernliğin ve çağdaş kent kimliklerinin atomistik niteliklerine dair tespitleri, Ceylan sinemasının ayrılmaz bir parçasıdır. Bunlar, şehir sosyolojisinin uzun bir geçmişe sahip, alışıldık temalarıdır; kökleri Ferdinand Tönnies’in (1888) çalışmasına kadar uzanır ve şüphesiz en iyi şekilde Georg Simmel’in “Metropol ve Zihinsel Hayat” (1903) başlıklı ufuk açıcı denemesindeki kentsel kayıtsızlık ve bezgin kişilik nosyonlarıyla temsil edilirler. Ne var ki köy veya kasaba, hiçbir şekilde mahremiyet, karşılıklılık ve topluluğa olanak veren ve bunları muhafaza eden bir tür sığınak olarak imtiyazlı veya kıymetli değildir. Ceylan’ın filmlerinde, metropoliten olmayan bu mahaller daha ziyade can sıkıntısı, hüsrana ve hasret kaplıdır. Yersiz yurtsuzluğun, arada kalmışlığın, askıda kalma ve belirlenmemişliğin arafının sinemasıdır bu, “ne / ne de”nin sineması. Bu filmler eşikte olanın muğlak uzamında ikamet eder ve yabancı ve dışlanmışın çift değerli varoluşunu tahayyül eder.” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s.13-14).

2.2.1. Nuri Bilge CEYLAN Filmografisi

1995 Koza

1998 Kasaba

1999 Mayıs Sıkıntısı

2002 Uzak

2006 İklimler

2008 Üç Maymun

2011 Bir Zamanlar Anadolu'da

2014 Kış Uykusu

2018 Ahlat Ağacı

2.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ BİYOGRAFİSİ

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta'da doğdu. Ortaokul eğitimini Isparta'da, tamamladıktan sonra İstanbul'a yerleşti. Liseye İstanbul'da başladı fakat ilk dönemden sonra okulu bırakarak çalışmaya başladı.

1980 ihtilalinde tutuklanarak ceza evine kondu ve 3 yıl boyunca burada çeşitli işkencelere maruz kaldı. Bu yıllarda Dostayevski ile tanışan Demirkubuz, özellikle Suç ve Ceza'dan çok etkilendi. Ceza evinden çıktıktan sonra askerliğini erteleyebilmek için yeniden okula başladı ve liseyi dışarıdan bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girdi.

1986 yılında Zeki Ökten'in asistanlığını yaparak sinemaya adım attı. 1994 yılında ilk uzun metrajlı filmi C Blok'u çekene kadar farklı yönetmenlerin asistanlığını yapmaya devam etti. Bu filminden sonra kendi senaryolarını yazan bağımsız bir yönetmen olarak çalışmaya başlayan Demirkubuz, Venedik Film Festivali'nde de gösterilen ikinci filmi Masumiyet'i yaptı. Demirkubuz'un üçüncü filmi olan Üçüncü Sayfa, Türkiye ve Avrupa'daki birçok film festivalinde izleyici ile buluştu. Bu yıllarda aynı zamanda "Karanlık Üzerine Öyküler" adlı üçlemesinin çalışmalarına başladı. Üçlemenin ilk iki filmi, Yazgı ve İtiraf, 2002 yılında Cannes Film Festivali'nin "Belirli Bir Konuda" bölümünde gösterildi. Karanlık Üzerine Öyküler'i 2003 yılında başrolünü de üstlendiği Bekleme Odası'yla tamamladı ve

ardından 2006 yılında Masumiyet'in başlangıç öyküsünü anlatan Kader filmini yaptı. Eleştirmenlerden büyük beğeni alan Kader'in ardından 2009 yılında Kıskanmak, 2012 yılında Engin Günaydın'ın performansı ile taçlandığı Yeraltı ve 2015 yılında yine başrolünde oynadığı Bulantı filmlerine imza atan yönetmenin son filmi, 2016 yılında izleyiciyle buluşan Kor adını verdiği yapımdır. (<http://www.zekidemirkubuz.com/About.aspx>,

2.4. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Türk sinemasında Zeki Demirkubuz, senaryolarında iyi diyaloglar yazmasıyla, filmlerinde oyuncularını iyi yönetmesiyle, yan karakterlerinin zenginliğiyle, temaları ve biçimiyle hemen ayırt edilen bir yönetmendir. İnsancıl bir sinema yapmak isteyen Demirkubuz, bir söyleşide "Doğru sinemanın özünde ciddiyet ve samimiyet yatar," der (Öztürk, 2006).

Demirkubuz, öykünün değil karakterlerin ardından gider, kendine özgü motifleri ve tekrarları kullanır, filmleri içinde izleyiciyi etkin hale getirecek boşluklar bırakır, onu rahatsız eder. Bu bağlamda Demirkubuz, hem seçtiği temalar çerçevesinde hem de onu uygun bir sinematografik dile çevirmesiyle Türk "sanat sinemasının" kişisel biçimi olan önemli temsilcilerinden biridir (Öztürk, 2006).

2.4.1. Zeki DEMİRKUBUZ Filmografisi

1994 C Blok

1997 Masumiyet

1999 Üçüncü Sayfa

2001 Yazgı

2002 İtiraf

2003 Bekleme Odası

2006 Kader

2009 Kıskanmak

2012 Yeraltı

2015 Bulantı

2016 Kor

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu araştırma kapsamında yönetmen Nuri Bilge CEYLAN'ın “Üç Maymun (2008)”, “Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)” ve “Kış Uykusu (2014)” filmleri ile yönetmen Zeki DEMİRKUBUZ'un “Kıskanmak (2009)”, “Yeraltı (2012)” ve “Bulantı (2015)” filmleri fotoğraf sanatının klasik kompozisyon kuralları ışığında analiz edilerek, insan mekân ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda bu çalışmanın çatısını oluşturan;

1- Yönetmenlerin filmlerinde mekân ve insan ilişkisi nasıl kurulmaktadır?

2- Yönetmenlerin filmlerinde fotografik kompozisyon kurallarının kullanım ağırlığı açısından benzerlikler ve farklar nelerdir?

3- İki yönetmenin planlarının perdede bekleme süresi açısından farklar ve benzerlikler nelerdir?

4- Kadrajlarda “Altın oran” kuralından yararlanılmış mıdır?

sorularına yanıt aranmıştır. Bu sorulara verilen yanıtlar ışığında bu tezin konusunu oluşturan, “Fotoğraf sanatıyla ilgilenen bir yönetmenin sinemasında fotografik etkilerin daha belirgin olacağı” varsayımının doğruluğu araştırılmıştır. Yönetmenlerin, dönemsel yakınlık içermesi sebebiyle çalışmaya dahil edilen üçer filminden hiçbir öznel değerlendirme yapılmaksızın yalnızca perdede kalma süreleri göz önünde bulundurularak seçilen 20’şer kare karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve II. bölümde değinilen kompozisyon kurallarına bu karelerde ne oranda uyulduğuna bakılmıştır.

Söz konusu 20 kare (toplam 120 kare) 7 aşamadan oluşan bir çalışmayla belirlenmiştir.

Birinci aşamada filmler Adobe Premiere Pro adlı kurgu programında açılmış, başlangıç ve bitiş jenerikleri kesilerek filmlerin net süresi ortaya çıkarılmıştır.

İkinci aşamada filmler plan değişimlerinden kesilerek parçalara ayrılmıştır.

Üçüncü aşamada her bir plan için kadraj çerçevesinin köşe ve kenar hatlarından referans noktaları belirlenerek planlar dikkatlice incelenmiş ve kameranın hareket ettiği kısımlar kesilerek plandan çıkarılmıştır. Ayrıca herhangi bir detayın seçilemediği ve dolayısıyla kamera hareketinin anlaşılamadığı bölümler de inceme kapsamı dışında bırakılmıştır.

Dördüncü aşamada her plana filmdeki sırasına göre bir numara verilerek kameranın hareketsiz kaldığı toplam plan sayısı belirlenmiştir.

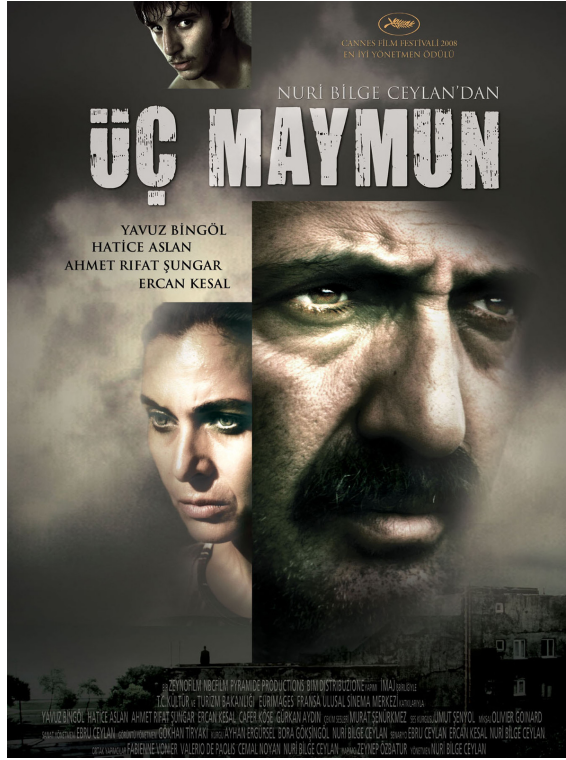
Beşinci aşamada planlar, numarası, süresi ve filmin kaçınıcı dakikasında yer aldığı bilgilerini içerecek şekilde Exel tablosuna aktarılmıştır.

Altıncı aşamada planlar sürelerine göre büyükten küçüğe sıralanmış ve bir filmde kameranın hareketsiz kaldığı en uzun 20 plan belirlenmiştir.

Son aşamada, çıkarılan 20 plan izlenerek daha önceden değerlendirme ölçütü olarak belirlenmiş olan fotografik kompozisyon kurallarına en çok uyulduğu düşünülen anlar kurgu programı yardımıyla fotoğraflanmış ve her filmde karşılaştırmaya konu olacak 20 fotoğraf karesi elde edilmiştir.

3.1. ÜÇ MAYMUN FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Nuri Bilge CEYLAN'ın 2008 yılında vizyona giren filmi Üç Maymun, yönetmenin 6. filmi olma özelliğini taşımaktadır. Issız bir yolda bir insana çarparak ölümüne sebep olan Servet karakterinin, şoförü Eyüp'e para vererek suçu üstlenmesini istemesi ve ardından Eyüp'ün hapiste olduğu süreçte karısıyla ilişki yaşaması üzerinden bir ailenin dramına ve aile bireylerinin gerçekleri görmezden gelme çabasına odaklanmaktadır.



Görsel 55. Üç Maymun filmi afiş görseli



Görsel 56. Üç Maymun filmi afiş görseli

1 saat 45 dakika süren filme genel olarak bakıldığında, yönetmenin ışık ve renk tercihleri fotoğraf sanatında da sık rastlanan fantastik atmosfer yaratma çabasını ve estetik kaygısını ortaya koymakta ve çalışma kapsamında analize konu olan diğer iki filmdeki görüntü anlayışıyla da tutarlılık göstermektedir.



Görsel 57. Üç Maymun filminden bir kare.



Görsel 58. Üç Maymun filminden bir kare.

Film genel olarak uzun planlardan oluşmaktadır. Ortaya çıkan fotografik görüntülerin seyri için izleyiciye bir hayli süre tanınmaktadır. Filmde analize konu olacak toplam 342 adet hareketsiz kare tespit edilmiştir. Bu karelerden 9 tanesi 1 dakikanın, 3 tanesi ise 2 dakikanın üzerindeki bekleme süreleriyle dikkati çekmektedir. Genel tabloya bakıldığında 50-60 saniye arası 4, 40-50 saniye arası 10, 30-40 saniye arası 6, 20-30 saniye arası 32, 10-20 saniye arası 56, 1-10 saniye arası 189 kare bulunurken, 1 saniyenin altında 33 kare bulunmaktadır. 342 kare arasından en uzun süreye sahip 20 karenin ortalama perdede kalma süresi yaklaşık 1 dakika 40 saniyedir. Bu 20 kareden ilk üçü 2 dakikanın üzerinde bir süreye sahipken, 9 tanesi 1 dakikanın üzerinde, geri kalan 8 tanesi ise 45 saniye ile 1 dakika arası bir süre perdede kalmaktadır.



Görsel 59. 1 nolu kare 2 dakika 55 saniye.



Görsel 60. 2 nolu kare 2 dakika 48 saniye.



Görsel 61. 3 nolu kare 2 dakika 19 saniye.



Görsel 62. 4 nolu kare 1 dakika 36 saniye.



Görsel 63. 5 nolu kare 1 dakika 33 saniye.



Görsel 64. 6 nolu kare 1 dakika 32 saniye.



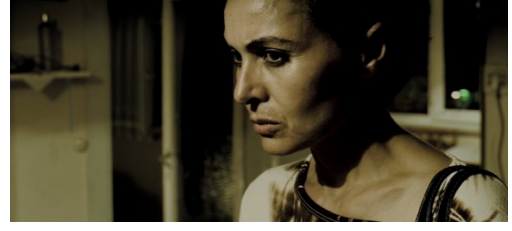
Görsel 65. 7 nolu kare 1 dakika 30 saniye.



Görsel 66. 8 nolu kare 1 dakika 16 saniye.



Görsel 67. 9 nolu kare 1 dakika 15 saniye.



Görsel 68. 10 nolu kare 1 dakika 6 saniye.



Görsel 69. 11 nolu kare 1 dakika 5 saniye.



Görsel 70. 12 nolu kare 1 dakika 4 saniye.



Görsel 71. 13 nolu kare 57 saniye.



Görsel 72. 14 nolu kare 57 saniye.



Görsel 73. 15 nolu kare 56 saniye.



Görsel 74. 16 nolu kare 50 saniye.



Görsel 75. 17 nolu kare 48 saniye.



Görsel 76. 18 nolu kare 47 saniye.



Görsel 77. 19 nolu kare 46 saniye.



Görsel 78. 20 nolu kare 45 saniye.

3.1.1. Üç Maymun Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 79. Üç Maymun filmi 1 nolu kare görseli.

2 dakika 55 saniye boyunca kamera hareketinin olmadığı bu kare, altın oran kuralları dahilinde incelendiğinde figürlerin sağ alt köşedeki altın oran noktasına konumlandığı görülmektedir. Aynı zamanda kara ve suyu ayıran su çizgisi alttaki altın oran çizgisine denk getirilerek daha hareketli görünen gökyüzüne 3'te 2'lik pay bırakılmıştır.

3.1.2. Üç Maymun Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 80. Üç Maymun filmi 2 nolu kare görseli.

2 dakika 48 saniye sabit açıyla çekilen ve odak noktasının yemek masası olduğu bu planda masa ve etrafındaki iki figürün oluşturduğu bütün, sağ alt köşedeki altın oran noktası ve sağ altın oran çizgisi kullanılarak karenin sağ tarafına konumlandırılmıştır. Masanın oluşturduğu elips formu ve pencere boşluğu altın oran noktalarına denk getirilirken, pencerenin oluşturduğu boşluğa yatayda 3'te

2'lik pay ayrılmıştır. Bu düzenleme aynı zamanda figürleri kadraj çerçevesinin dışında ikinci bir çerçeveye alarak basit bir doğal çerçeveleme örneği sunmaktadır.

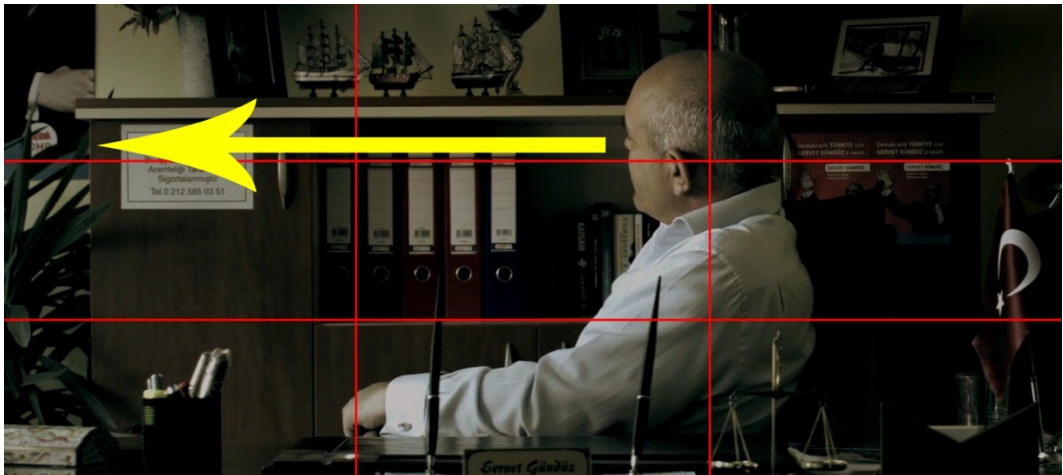
3.1.3. Üç Maymun Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 81. Üç Maymun filmi 3 nolu kare görseli.

Yatağın 3'te 1'e, odanın 3'te 2'ye yerleştirildiği bu plan 2 dakika 19 saniye sabit kamera açısına sahiptir. İki figürden kadın olan sol alt noktaya yerleşirken, dikey konumda bulunan erkek ise boydan boya sol çizginin üzerinde yer almaktadır.

3.1.4. Üç Maymun Filmi 4 Nolu Kare Analizi



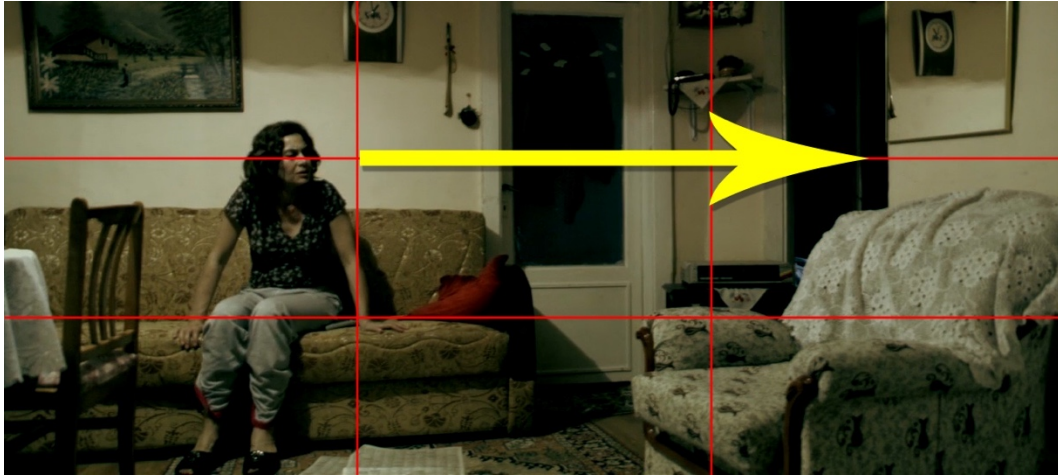
Görsel 82. Üç Maymun filmi 4 nolu kare görseli.



Görsel 83. Üç Maymun filmi 4 nolu kare görseli.

1 dakika 36 saniyelik sabit açı süresi bulunan 4 numaralı kare incelendiğinde, ters L şekli çizen figürün kareye yerleşiminin titizlikle ayarlandığı anlaşılmaktadır. Sağ 3'te 1 çizgisine konumlandırılan figürün bakış boşluğu için sol tarafta 3'te 2'lik pay ayrıldığı görülmektedir. Ayrıca 16:9 sinema görüntü oranına uyarlanan altın spiral şablonuyla yapılan ikinci değerlendirme bu bilinçli tercihi doğrulamaktadır. Karakterin giysi tercihi onu çok parçalı görünen geometrik fondan ayırarak belirginliğini artırmaktadır.

3.1.5. Üç Maymun Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 84. Üç Maymun filmi 5 nolu kare görseli.

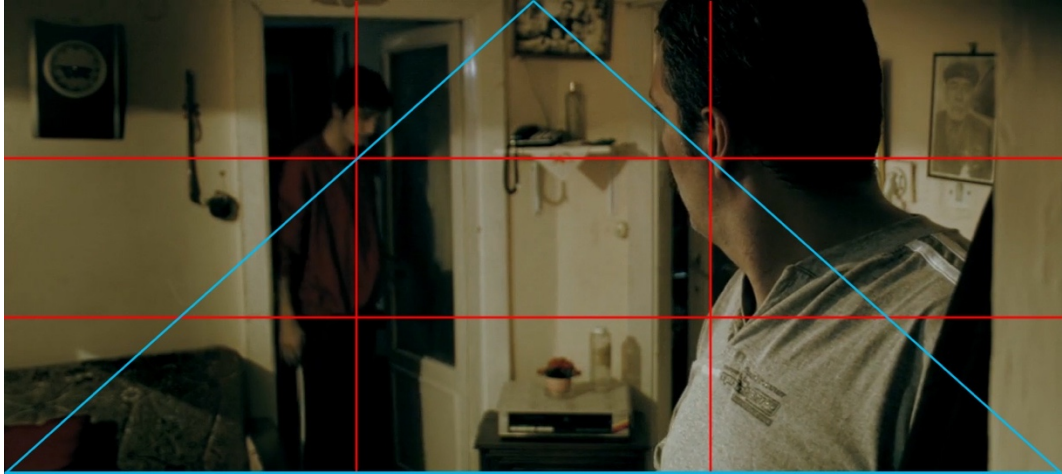
4 nolu karedeki titiz yerleşim 5 nolu karede de benzer şekilde kendisini göstermektedir. Kameranın 1 dakika 33 saniye boyunca açı değiştirmedığı bu karede figür sol çizgi boyunca konumlanırken, sağ tarafa doğru yaptığı bakış, bırakılan 3'te 2'lik boşlukla rahatlatılmaktadır.



Görsel 85. Üç Maymun filmi 5 nolu kare görseli.

Figürün altın spiraldeki konumu da bir kez daha kadraj yerleşimindeki bilinçli tercihleri ortaya koymaktadır.

3.1.6. Üç Maymun Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 86. Üç Maymun filmi 6 nolu kare görseli.

İki figürün ideal oranda sahneye yerleştiği 6 nolu plan 1 dakika 32 saniye sürmektedir. Sağ ve sol çizgilere oturtulan karakterlerin başları da altın oran noktalarında bulunmaktadır. Figürlerden büyük olanın dikdörtgenin merkezine yakın olan konumu da görsel bir dengeyi beraberinde getirmektedir.

3.1.7. Üç Maymun Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 87. Üç Maymun filmi 7 nolu kare görseli.

1 dakika 30 saniye süren sabit açının tercih edildiği bu planda da figürlerin sağ ve sol altın oran çizgilerine dikkatlice oturtulduğu görülmektedir. İki figür de boydan boya çizgilere yerleşirken, başları altın oran noktalarıyla buluşmaktadır. Ayrıca figürlerin konum ve açısı üçgen bir kompozisyon algısı yaratmaktadır.

3.1.8. Üç Maymun Filmi 8 Nolu Kare Analizi

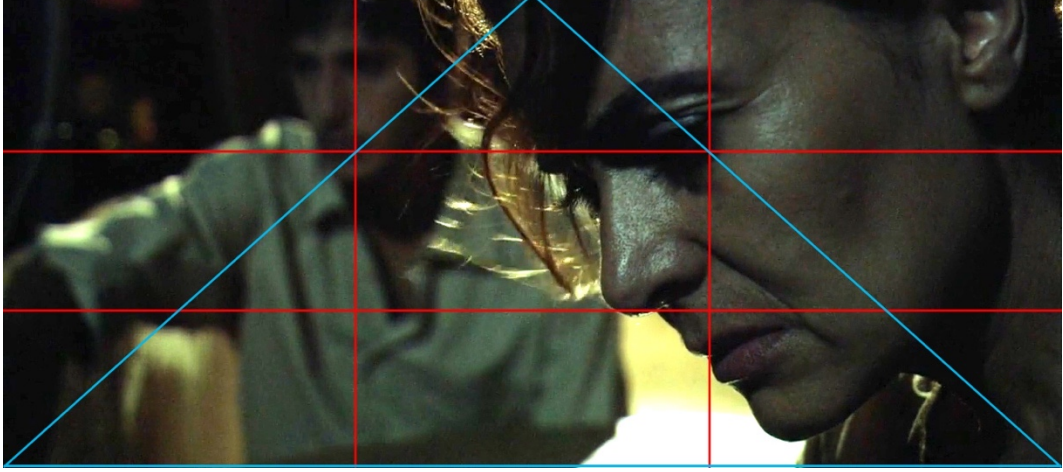


Görsel 88. Üç Maymun filmi 8 nolu kare görseli.

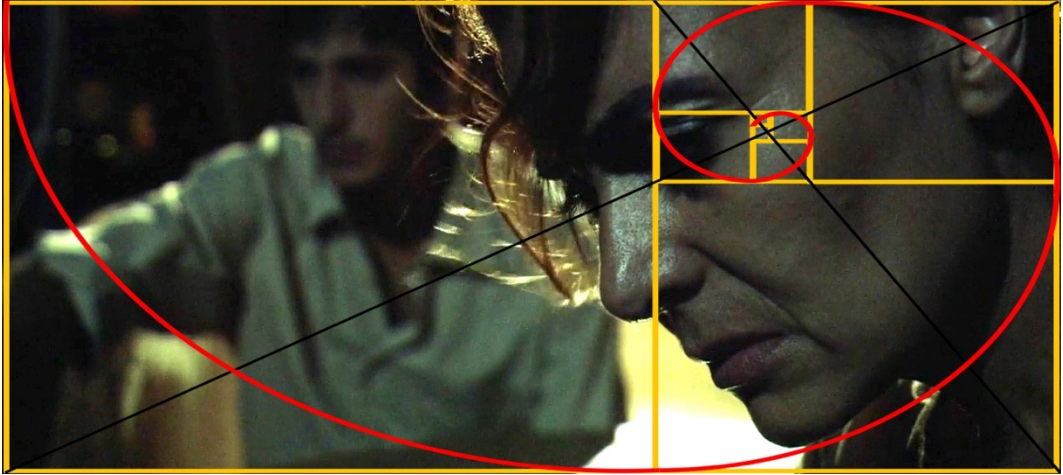
1 dakika 16 saniye sabit planla çekilen bu sahnede bir tanesi net diğeri flu alanda iki figür bulunmaktadır. Bu tercih net olan figürü ilgi merkezine çekerken figürlerin ikisi de altın oran çizgilerine konumlandırılmış durumdadır. Figürün yüzünün sol üst dikkat noktasına yerleştirilmesi tercihinin yanı sıra söz konusu

noktanın gözlerinden birine denk geliyor olması izlenilenin bir portre özelliği taşıdığı düşünüldüğünde fotografik bir yerleşime işaret etmektedir.

3.1.9. Üç Maymun Filmi 9 Nolu Kare Analizi



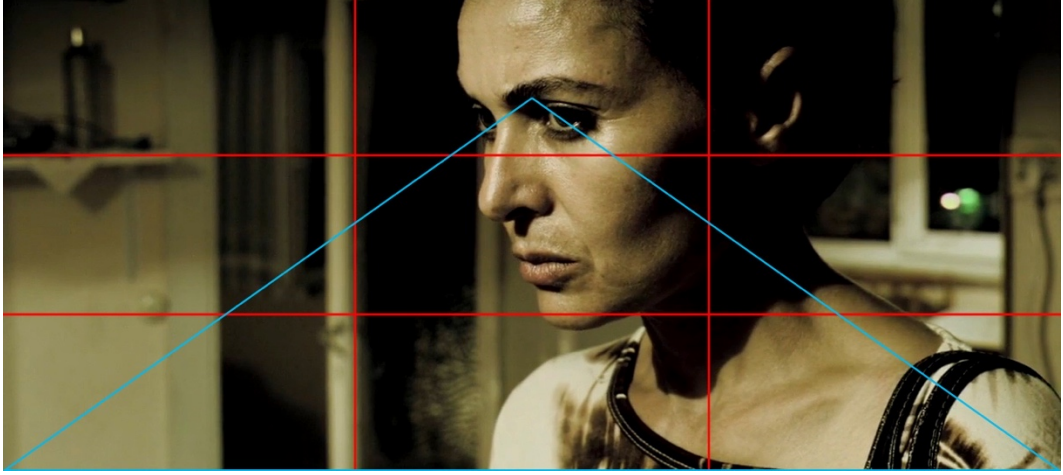
Görsel 89. Üç Maymun filmi 9 nolu kare görseli.



Görsel 90. Üç Maymun filmi 9 nolu kare görseli.

Kameranın 1 dakika 15 saniye boyunca konumunu koruduğu bu planda fotografik kompozisyonun temel öğelerinden olan ilgi merkezi uygulaması dikkati çekmektedir. Açık diyafram değeri ve odaklama tercihiyle öne çıkarılan figürün sol gözü sağ üst altın oran noktasındaki konumuyla dikkat merkezinde yer almaktadır. Flu alanda bulunan ve sol 1/3 çizgisine yerleşen ikinci figürün yüzü de doğru bir kompozisyonu desteklemektedir. Ayrıca kadının baş açısıyla erkeğin kol açısı birleştiğinde tam bir üçgen kompozisyon örneği ortaya çıkmaktadır. Son olarak altın spiral şablonu başın kadraja yerleştirilmesindeki orantısal tercihi göz önüne sermektedir.

3.1.10. Üç Maymun Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 91. Üç Maymun filmi 10 nolu kare görseli.

1 dakika 6 saniye perdede kalan tek figürlü bu planda figür sağ 1/3 çizgisinde yerini alırken bakış yönü boş bırakılmıştır. Ayrıca figürün vücut eğiminin ve bakış yönünün çizdiği çizgi bir üçgen form yaratarak şematik bir kompozisyon oluşturmaktadır.

3.1.11. Üç Maymun Filmi 11 Nolu Kare Analizi



Görsel 92. Üç Maymun filmi 11 nolu kare görseli.

1 dakika 5 saniye süreli bu karede kara, deniz ve gökyüzü ideal şekilde bölünerek kadrage alınmıştır. Her birine 1/3'lük payın ayrıldığı karede figür de alt sol dikkat noktasına yakın olan konumuyla ideal kompozisyona destek sağlamaktadır. Kadraj, altın spiral şablonu ile incelendiğinde binanın kare içindeki yerleşiminin de tesadüfi olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Yatay bir hat boyunca

kadrajı dolduran yapı sağ 1/3'te yaptığı yükselme hareketiyle tüm unsurların kadrajın alt yarısına yığılmasının da önüne geçmektedir.



Görsel 93. Üç Maymun filmi 11 nolu kare görseli.

3.1.12. Üç Maymun Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 94. Üç Maymun filmi 12 nolu kare görseli.

Üç Maymun filminden seçilen 20 kare içinde perdede kalma süresi ile 12. sırada yer alan bu kare, yolun daralmasıyla oluşan perspektif dışında baskın bir kompozisyon tercihi içermeyen tek kare olma özelliğini taşımaktadır.

3.1.13. Üç Maymun Filmi 13 Nolu Kare Analizi



Görsel 95. Üç Maymun filmi 13 nolu kare görseli.

57 saniyelik planda iki figür görülmektedir. Biri yatay diğeri ise dikey düzlemde konumlandırılmış olan figürler pozisyonlarına uygun olarak yatay ve dikey 1/3 çizgisine yerleştirilmiştir. Sağ üst dikkat noktasının dikey figürün yüz bölgesine denk geldiği görülmektedir. Dikey figür kadrajın üst yarısına taşarak aynı zamanda bir denge unsuru görevi görmektedir.

3.1.14. Üç Maymun Filmi 14 Nolu Kare Analizi



Görsel 96. Üç Maymun filmi 14 nolu kare görseli.

13 nolu kare gibi 57 saniye sabit kalan bu planda kadrajın alt yarısını boydan boya dolduran figürün başı sağ 1/3'lük dilimde yer alırken, vücudu için 2/3'lük pay ayrılmıştır. İlgi merkezinin dışında bırakılan ikinci figür ise kadrajın üst yarısı için bir denge oluştururken yarattığı dikey çizgi ile yatay çizgiyi keserek çizgisel bir

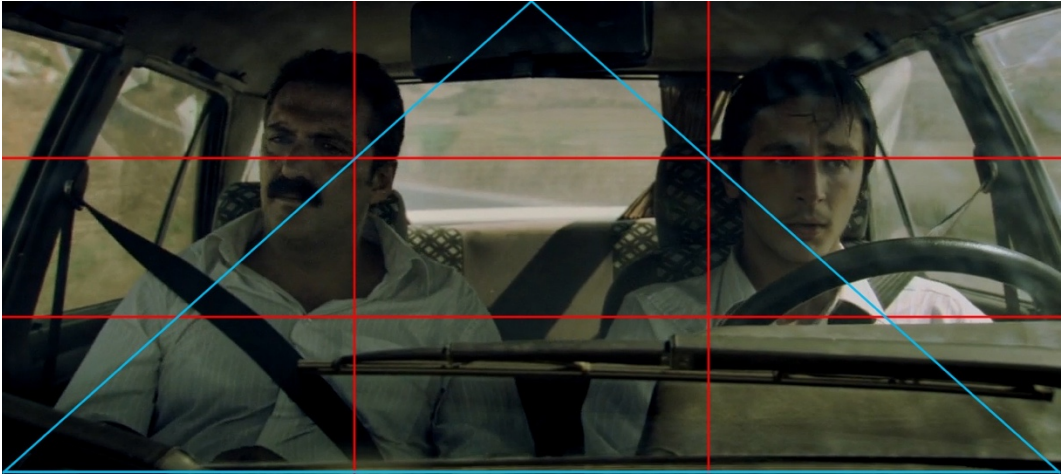
kontrast meydana getirmektedir. Aynı zamanda sağa yakın konumuyla da merkeze yerleşmekten kurtuluyor. Ayrıca kare, eşit miktarda dağıtılan koyu orta ve açık tonlar ile dikeyde doğal bir şekilde 3 eşit parçaya bölünmektedir.



Görsel 97. Üç Maymun filmi 14 nolu kare görseli.

Altın spiral değerlendirmesi baş vücut oranını ortaya koyarken yatay figürün kadraja yerleştirilmesindeki bilinçli tercihi doğrulamaktadır.

3.1.15. Üç Maymun Filmi 15 Nolu Kare Analizi



Görsel 98. Üç Maymun filmi 15 nolu kare görseli.

56 saniyelik devamlılık süresiyle izleyiciye sunulan bu planda sağ ve sol 1/3 çizgilerine yerleştirilen figürler simetrik bir kompozisyon özelliği göstermektedir. Üst 1/3 çizgisi yatay konumuyla figürlerin göz hizasından geçerken, üst sağ ve sol dikkat noktaları da yaklaşık olarak baş bölgelerine konumlanmaktadır.

3.1.16. Üç Maymun Filmi 16 Nolu Kare Analizi



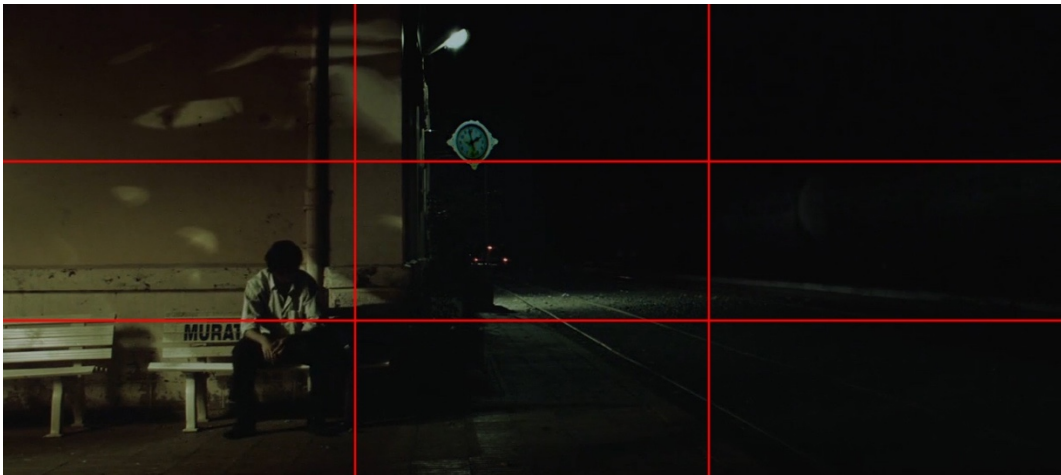
Görsel 99. Üç Maymun filmi 16 nolu kare görseli.

Perdede bekleme süresi 50 saniye olan bu sabit planda figürün sahneye dahil olma konumu ilk dikkati çeken noktadır. Kapının yarattığı kalın beyaz çizgi ve figür dikey düzlemde sol 1/3 çizgisine yerleştirilirken, figürün başı da sol üst dikkat noktasında bulunmaktadır. Ayrıca odanın farklı ton değerleri sergileyen bölümleri de 1/3'lük dilimlere paylaştırılmıştır.

3.1.17. Üç Maymun Filmi 17 Nolu Kare Analizi

17 nolu kare 15 nolu kare ile aynı planı içerdiğinden analize dahil edilmemiştir.

3.1.18. Üç Maymun Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 100. Üç Maymun filmi 18 nolu kare görseli.

47 saniye sabit kamera açısıyla çekilen bu planda figürün alt 1/3 çizgisi üzerinde ve sol alt dikkat noktası yakınında bulunduğu görülmektedir. Mekân düzenlemesinde ise binanın kapladığı alan 1/3'te yer alırken siyah boşluk alana ise 2/3 pay ayrılmıştır.



Görsel 101. Üç Maymun filmi 18 nolu kare görseli.

Altın spiral incelemesi de kadraj içindeki boşluk doluluk oranının ve figürün konumunun hesaplandığı sonucunu ortaya çıkartmaktadır.

3.1.19. Üç Maymun Film 19 Nolu Kare Analizi

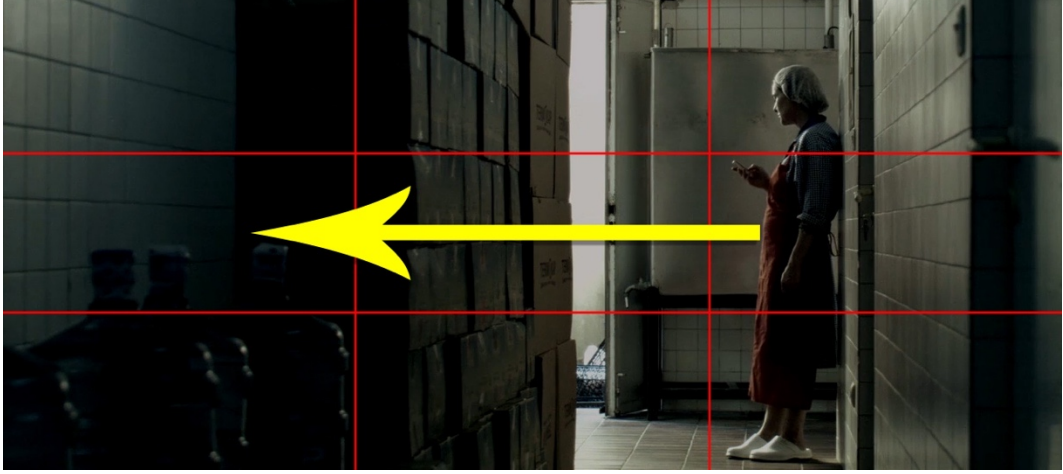


Görsel 102. Üç Maymun filmi 19 nolu kare görseli.

Figürün flu, aynadan yansıyan görüntüsünün net olduğu 46 saniyelik bu planda netsiz alandaki figür ilgi merkezini yansımaya kaydırırken figürün ve özellikle ilgi merkezinde bulunan yansımasının 1/3 çizgilerine konumlandırılmış olduğu görülmektedir. Sağ üst dikkat noktası ise yüzün çizdiği elipsin merkezine yerleşmektedir. Figürün kol açısını takip ederek çerçevenin üst kenarına ulaşan göz

hareketi netsiz alandaki figüre doğru kaydırıldığında hayali bir üçgen şema ortaya çıkmaktadır.

3.1.20. Üç Maymun Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 103. Üç Maymun filmi 20 nolu kare görseli.

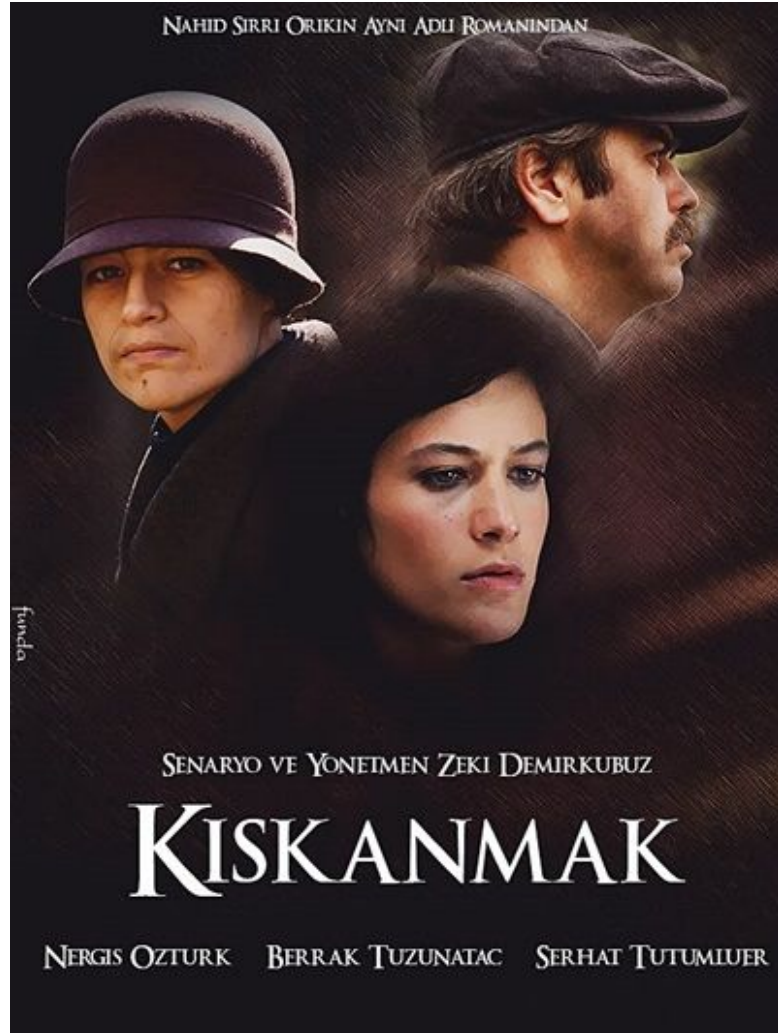
Kompozisyon analizine dahil edilen son kare 45 saniye sürmektedir. Bu planda figür kadrajın sağına konumlandırılarak sırt boşluğu dar, muhtemel hareket yönü geniş bırakılmış olsa da kadrajın sol tarafında bulunan eşyalar boşluk hissini ortadan kaldırarak yaratılmaya çalışılan rahatlama engel olmaktadır. Bunun dışında karede göze çarpan baskın bir fotografik kompozisyon uygulaması bulunmamaktadır.

Tablo 1. Üç Maymun filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

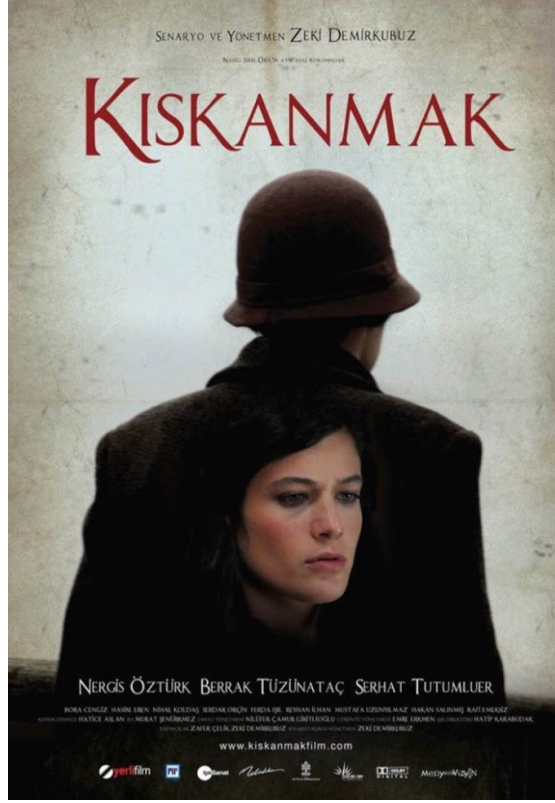
Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
2 dakika 55 saniye 180 milisaniye	255	01:20:20:03
2 dakika 48 saniye 110 milisaniye	25	00:14:30:04
2 dakika 19 saniye 180 milisaniye	213	01:07:18:22
1 dakika 36 saniye 210 milisaniye	36	00:19:48:22
1 dakika 33 saniye 140 milisaniye	30	00:17:09:02
1 dakika 32 saniye 90 milisaniye	6	00:06:01:06
1 dakika 30 saniye 10 milisaniye	236	01:14:46:19
1 dakika 16 saniye 70 milisaniye	270	01:26:29:04
1 dakika 15 saniye 170 milisaniye	275	01:30:23:03
1 dakika 6 saniye 30 milisaniye	272	01:28:03:05
1 dakika 5 saniye 40 milisaniye	342	01:45:02:23
1 dakika 4 saniye 160 milisaniye	2	00:03:03:16
0 dakika 57 saniye 190 milisaniye	80	00:30:09:17
0 dakika 57 saniye 180 milisaniye	273	01:28:44:14
0 dakika 56 saniye 20 milisaniye	186	00:57:38:09
0 dakika 50 saniye 30 milisaniye	175	00:53:22:10
0 dakika 48 saniye 30 milisaniye	184	00:56:39:02
0 dakika 47 saniye 170 milisaniye	152	00:47:43:07
0 dakika 46 saniye 120 milisaniye	258	01:22:41:05
0 dakika 45 saniye 210 milisaniye	82	00:30:46:09

3.2. KISKANMAK FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Zeki Demirkubuz'un 2009 yılında vizyona giren Kıskanmak filmi yönetmenin 8. filmi olma özelliğini taşımaktadır. Nahid Sırrı ÖRİK'in aynı adlı romanından uyarlanan film, 1930'ların Zonguldak'ında geçiyor ve bir maden mühendisinin dikkat çekici güzelliğe sahip karısının cemiyet hayatına olan düşkünlüğüne ve yanlarında yaşayan kız kardeşin abisine karşı içinde büyüttüğü kıskançlık duygusuna odaklanıyor.



Görsel 104. Kıskanmak filmi afiş görseli



Görsel 105. Kıskanmak filmi afiş görseli

1 saat 27 dakika süren film genel bir bakışla değerlendirildiğinde, muhtemeldir ki dönem filmi olmasının da etkisiyle yönetmenin diğer filmlerine kıyasla ışık ve renk tercihleri açısından ayrı bir konumda yer almaktadır.



Görsel 106. Kıskanmak filminden bir kare.



Görsel 107. Kıskanmak filminden bir kare

Film, karşılaştırmaya konu olan Nuri Bilge CEYLAN'ın “Üç Maymun” filmine kıyasla çok daha kısa planlardan oluşmaktadır. “Üç Maymun” filminde sabit plan süreleri seyircinin gösterilen kareyi inceleyebilmesi için zaman tanıyormuş hissi yaratırken, Kıskanmak filminde bu tarz bir algı oluşmamaktadır. Filmde kompozisyon analizine konu olacak toplam 497 adet hareketsiz kare tespit edilirken, 1 dakikanın üzerinde bekleme süresine sahip kare bulunmamaktadır. Tespit edilen karelere genel olarak bakıldığında, 50-60 saniye arası 0, 40-50 saniye arası 1, 30-40 saniye arası 9, 20-30 saniye arası 11, 10-20 saniye arası 95, 1-10 saniye arası 372 kare bulunurken, 1 saniyenin altında 9 kare bulunmaktadır. 497 kare arasından en uzun süreye sahip 20 karenin ortalama perdede kalma süresi yaklaşık 30 saniyedir. Söz konusu 20 kareden 1 tanesi 40 saniyenin üzerinde bir süreye sahipken, 9 tanesi 30 saniyenin üzerinde, geri kalan 10 tanesi ise 20 saniye ile 30 saniye arası bir sürede perdede kalmaktadır.



Görsel 108. 1 nolu kare 47 saniye.



Görsel 109. 2 nolu kare 37 saniye.



Görsel 110. 3 nolu kare 36 saniye.



Görsel 111. 4 nolu kare 35 saniye.



Görsel 112. 5 nolu kare 33 saniye.



Görsel 113. 6 nolu kare 32 saniye.



Görsel 114. 7 nolu kare 31 saniye.



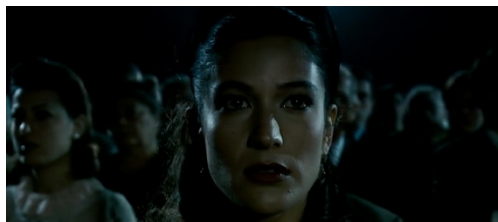
Görsel 115. 8 nolu kare 31 saniye.



Görsel 116. 9 nolu kare 31 saniye.



Görsel 117. 10 nolu kare 31 saniye.



Görsel 118. 11 nolu kare 29 saniye.



Görsel 119. 12 nolu kare 29 saniye.



Görsel 120. 13 nolu kare 29 saniye.



Görsel 121. 14 nolu kare 29 saniye.



Görsel 122. 15 nolu kare 28 saniye.



Görsel 123. 16 nolu kare 26 saniye.



Görsel 124. 17 nolu kare 24 saniye.



Görsel 125. 18 nolu kare 23 saniye.

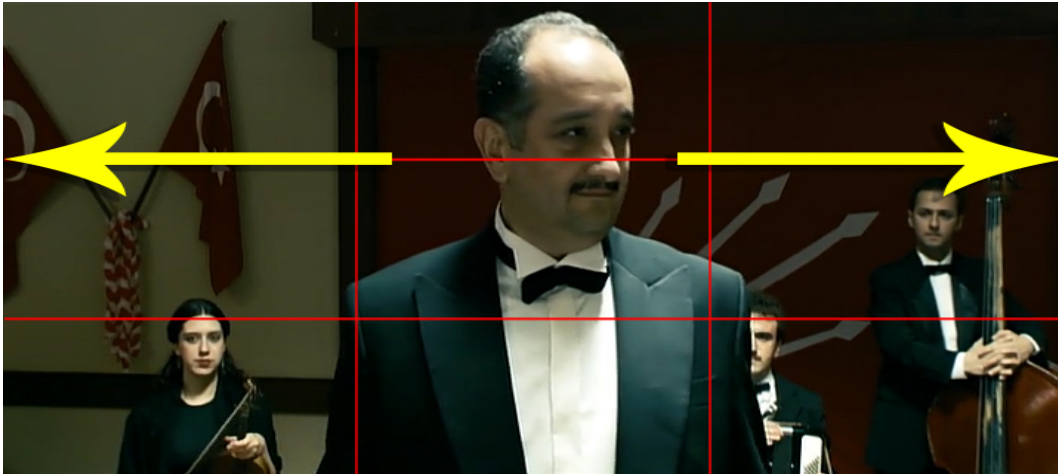


Görsel 126. 19 nolu kare 21 saniye.



Görsel 127. 20 nolu kare 20 saniye.

3.2.1. Kıskanmak Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 128. Kıskanmak filmi 1 nolu kare görseli.

47 saniyelik bekleme süresiyle film boyunca en uzun süre perdede kalma özelliğine sahip olan bu kare öncelikle “Altın oran” kuralına göre incelendiğinde, figürün genelde tercih edilenin aksine karenin merkezine yerleştirildiği ve bu konumuyla kadrajı ikiye böldüğü görülmektedir. “Hareket ve yön” kuralı çerçevesinde bakıldığında kadrajın sağına doğru bakan figürün arkasında kalan boşluğun baktığı yöne kıyasla daha dar olması beklenmektedir. Uygulamada bu tercihin yapılmadığı ve figürün her iki tarafında yer alan boşluğun eşit bırakıldığı görülmektedir. Ayrıca “Sadelik” kuralı dikkate alındığında arka tarafın fazla kalabalık ve düzensiz olması bunun yanı sıra arkadaki figürlerden birinin ana figürle çakışması kadraj düzenlenirken estetik bir kaygı güdülmediğini düşündürmektedir.

3.2.2. Kıskanmak Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 129. Kıskanmak filmi 2 nolu kare görseli.

37 saniye sabit açıyla çekilen bu sahnede de tıpkı 1 nolu karede olduğu gibi figür kadrajın merkezinde yer almaktadır. Yine kadrajın sağına doğru bakan figürün iki yanında eşit boşluk bırakıldığı görülmektedir. Buna karşılık fonun sade oluşu ve görüntünün perspektif bir derinliğe sahip olması kareyi nispeten birinci kareden ayırmaktadır. Bu durum, sahnenin planlanmasında önceliğin anlamsal içeriğe verildiğini, sinematografik anlatımın ön planda bulunduğunu ve fotografik kompozisyon kaygısının minimumda olduğunu göstermektedir.

3.2.3. Kıskanmak Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 130. Kıskanmak filmi 3 nolu kare görseli.

36 saniye sabit açıyla perdeye yansıyan 3 nolu kare öncelikle altın orana göre değerlendirildiğinde iki figürün bir kez daha kadrajın merkezine konumlandığı görülmektedir. Kameranın odaya göre konumu ve eşyaların yönü üçgen bir kompozisyon algısı yaratsa da üçgenin tepe noktasının merkezde değil sol 1/3 çizgisinde oluşu ve sağ taraftan kadraja dahil olan üçüncü duvar bu algıyı bozmaktadır. Figürlerin kare içindeki yerleşim oranlarına bakıldığında herhangi bir figürün hiyerarşik olarak ön plana çıkmadığı görülmektedir. Fotografik kompozisyonun temelini oluşturan ilgi merkezi kavramı bu karede karşılığını bulmamıştır. Kadraj içindeki bütün unsurların aynı boyutta olması da derinlik algısının önüne geçmektedir.

3.2.4. Kıskanmak Filmi 4 Nolu Kare Analizi



Görsel 131. Kıskanmak filmi 4 nolu kare görseli.

İki figürün yer aldığı 35 saniyelik bu planda figürlerin kadraj yerleşiminde orantısal dağılıma dikkat edildiği görülmektedir. Figürlerin sağ ve sol 1/3 çizgisindeki konumları, sade bir fon tercihi, figürler arası boyut farkları ve figürlerden birinin flu alanda oluşu muhtemeldir ki 35 saniye boyunca bu düzenlemeyi inceleme fırsatı bulan izleyicide bir fotoğraf karesine baktığı izlenimini uyandıracaktır. Yakın plandaki karakterin flu oluşu yaratılan sade atmosferi destekleyerek ikinci karakterin ilgi merkezindeki konumunu güçlendirmektedir. Bu sayede söz konusu kare diyalog, ses ve müzik gibi yardımcı öğelerden arındırıldığında bile izleyici tarafından anlamlandırılması mümkün olacaktır.

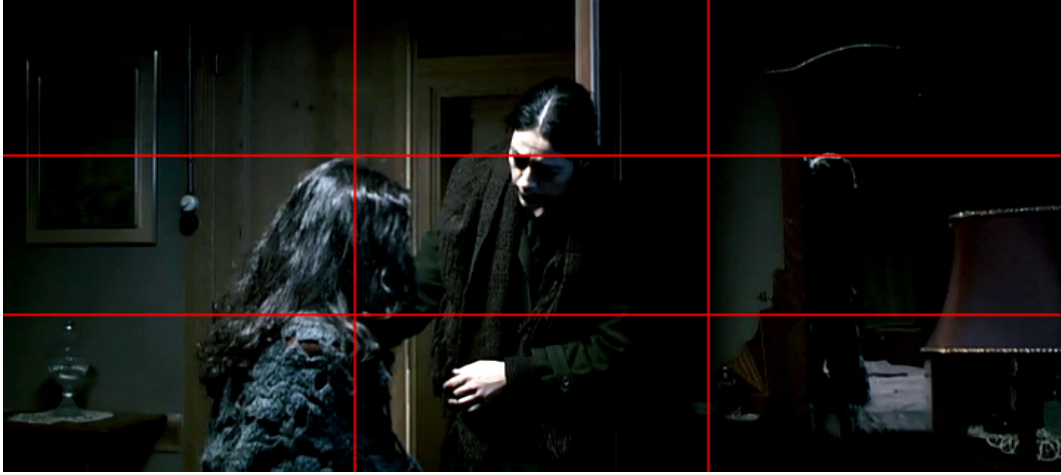
3.2.5. Kıskanmak Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 132. Kıskanmak filmi 5 nolu kare görseli.

33 saniye süren bu karede görünen iki figürün kadraja yerleşimi altın orana göre incelendiğinde sol tarafta yer alan figür 1/3 çizgisine otururken, sağ taraftaki figürün karenin merkezinde kaldığı görülmektedir. Figür bu konumuyla sağ 1/3 çizgisine yerleşen aydınlık alandan kurtularak belirginliğini azaltacak olan karanlık bölgeye doğru kaymaktadır. Bu tercih iki figürün çakışmasına neden olarak kadrajın sol tarafında bir yığılmaya sebep olurken aynı zamanda sade anlatıma engel olmaktadır. İki figürün de net alanda oluşu fotografik bir hiyerarşi ortaya koymamaktadır.

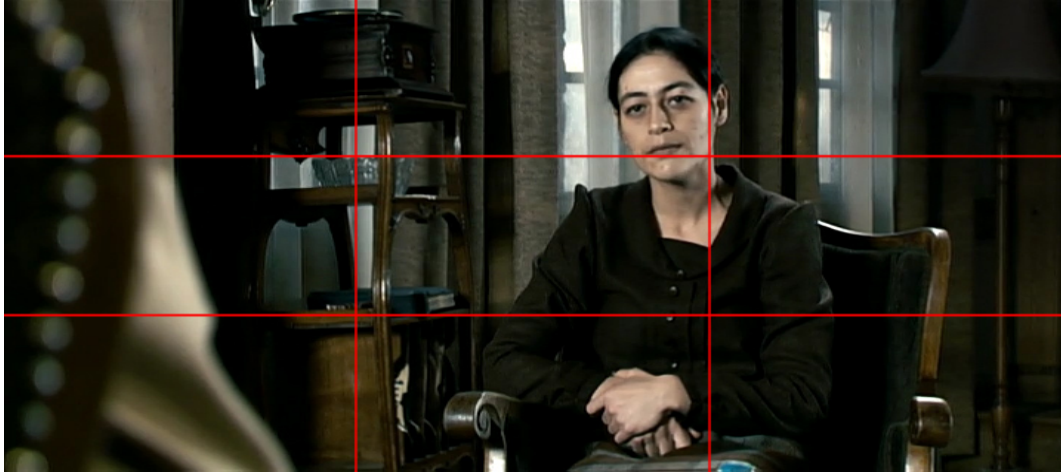
3.2.6. Kıskanmak Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 133. Kıskanmak filmi 6 nolu kare görseli.

32 saniye süre ile perdede kalan bu karede de bir önceki karede olduğu gibi karmaşık ve ton değerleri bakımından figürlerin belirginliğini azaltan bir arka plan tercih edilmiştir. Kadrajda yer alan iki figürden bir tanesi sol 1/3'te bulunurken, ikinci figür merkeze konumlanmaktadır. Fotografik bir yerleşimin tercih edilmediği bu kare diyalog ve seslerle desteklendiği takdirde daha güçlü bir ifade ortaya koyacaktır. Bu da sinematografik bir anlatımı ön plana çıkartmaktadır.

3.2.7. Kıskanmak Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 134. Kıskanmak filmi 7 nolu kare görseli.

Fotoğraf karesinde kendine yer bulan her öge anlatıma katkısı açısından sorgulanacaktır. Anlatıma katkısı bulunmadığı halde herhangi bir noktadan kareye dahil olan ögeler dikkati gereksiz yere üzerlerine çekerler ve fotoğrafın iletmeye çalıştığı mesaja zarar verirler. 31 saniye sabit açığa sahip bu kareye sol kenarından dahil olan flu durumdaki öge fotografik açıdan bir rahatsızlık hissi yaratmakta ve

altın orana uygun bir yerleşim ortaya koyan figürün sol tarafta bulunan bakış güzergahında bir engel teşkil etmektedir. Bir fotoğraf karesi olarak incelendiğinde herhangi bir anlam teşkil etmese de ancak sesler ve diyaloglar devreye girdiğinde anlamlandırılabilen bu öge kadrajın fotografik kompozisyon kurallarına göre dizayn edilmediğini ortaya koymaktadır.

3.2.8. Kıskanmak Filmi 8 Nolu Kare Analizi



Görsel 135. Kıskanmak filmi 8 nolu kare görseli.

Bir önceki karede olduğu gibi izleyiciye 31 saniye boyunca seyir imkânı veren 8 nolu karede üç figür görülmektedir. Kadraj öncelikle altın oran çizgileri ile bölündüğünde figür dağılımlarının herhangi bir fotografik düzenleme içermediği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında çizgiler üzerinde yer almasalar da üç figürün de kendilerine ait dilimler içinde bulunması kadraja kendine has bir düzen sağlamaktadır. Arka plan, kompozisyonun sadeleştirilmesi adına herhangi bir katkı sağlamadığı gibi parçalı görünümüyle az da olsa bir karmaşa yaratarak figürlerin belirginliğini azaltmaktadır. Figürlerin kadrajdaki konumu ters bir üçgen kompozisyon izlenimi yaratsa da bilinçli uygulanmış örneklerine göre zayıf kalmaktadır.

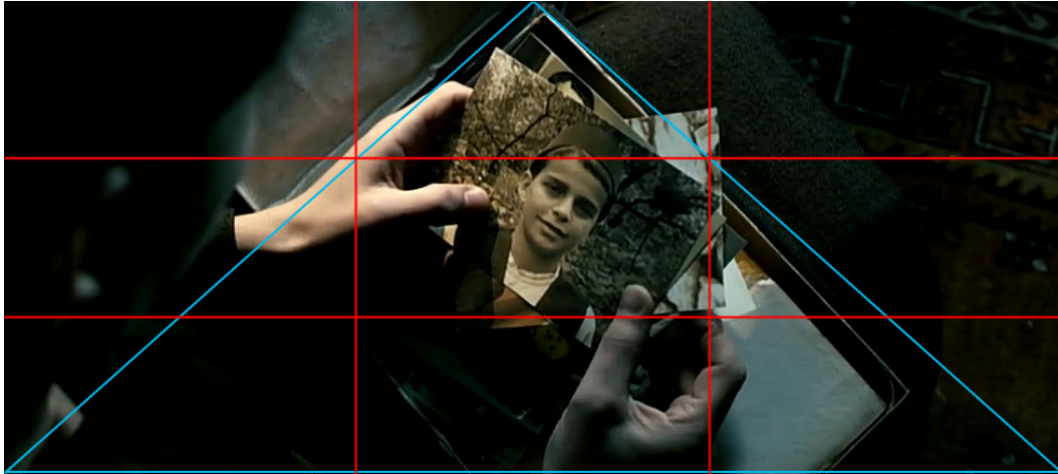
3.2.9. Kıskanmak Filmi 9 Nolu Kare Analizi



Görsel 136. Kıskanmak filmi 9 nolu kare görseli.

Fotoğraf öğretisinin temel unsurlarından bir tanesi istisnai durumlar dışında ana figürün merkeze konumlandırılmaması gerektiğidir. Özellikle portre özelliği taşıyan karelerde bakış yönünün boş bırakılması yoluyla izleyici gözünün rahatlatılması gerekmektedir. Aksi durumda izleyicide bir sıkışmışlık hissi oluşacaktır. Ayrıca bu yerleşim biçimi, bakışı dikkat noktalarından merkeze kaymaya zorlar ki bu da seyir sevkini önemli ölçüde düşürecektir. Diğer bir istenmeyen unsur üst üste gelen öğelerdir. Özellikle kadrajda yer alan ikincil ve üçüncül öğelerin ana öge ile kesişmesi ana ögenin belirginliğini azaltarak kadraj içinde karmaşaya sebep olacaktır. 31 saniyelik bekleme süresi ile perdede kalan bu kare belirtilen tüm bu olumsuzlukları içermektedir. Bu nedenle söz konusu karede fotografik bir kompozisyon oluşturma çabası içinde olunmadığı anlaşılmaktadır.

3.2.10. Kıskanmak Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 137. Kıskanmak filmi 10 nolu kare görseli.

Bir önceki karede olduğu gibi 31 saniye sabit açıyla perdede kalan 10 nolu bu kare filmde seçilen yirmi kare içinde bilinçli tercihle kurulduğu izlenimini veren düzenlemelerin başında gelmektedir. Kadrajın sol kenarına yerleştirilen figür çapraz şekilde konumlandırılmış, elinde tuttuğu fotoğraflar ve ellerinin doğrultusu üçgen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Koyu renk sade bir fonda yalnızca ellere ve fotoğraflara vuran ışık sahnenin belirginliğini önemli ölçüde artırmaktadır.

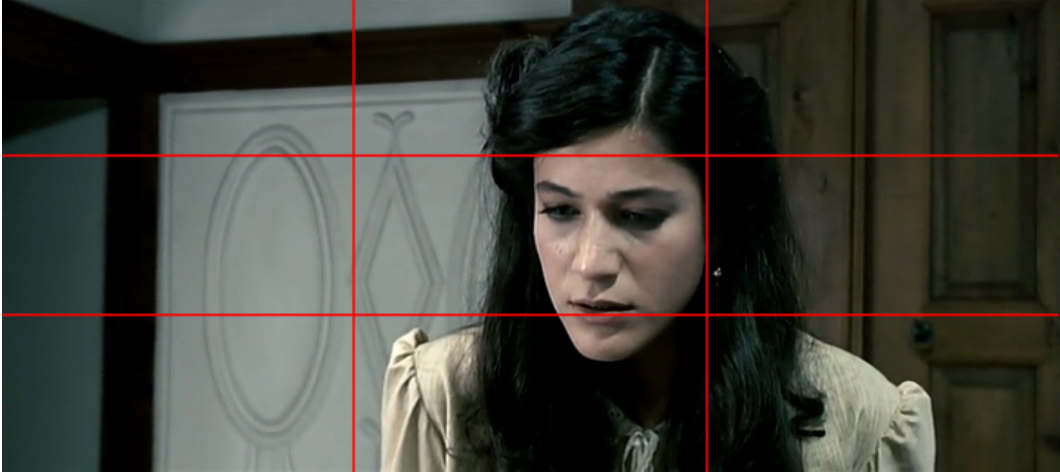
3.2.11. Kıskanmak Filmi 11 Nolu Kare Analizi



Görsel 138. Kıskanmak filmi 11 nolu kare görseli.

29 saniye süreli 11 nolu kare klasik portre fotoğrafı referansları doğrultusunda incelendiğinde yönetmenin herhangi bir fotografik düzenleme niyeti içinde olmadığı görülmektedir. Geniş açı bir lensle yakın mesafeden çekildiği izlenimini veren karede öncelikli amacın ses ve müziklerle de desteklenerek karakterin içinde bulunduğu ruh halini sinematografik tekniklerle yansıtmak olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonun izleyiciye aktarmak istediği duygunun izleyici tarafından anlamlandırılabilmesi için daha önceki karelerin yani o ana kadarki akışın ortaya koyduğu bir altyapının izleyicide var olması ve izleyicinin bu bilginin yardımıyla çözümlene yapması gerekmektedir.

3.2.12. Kıskanmak Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 139. Kıskanmak filmi 12 nolu kare görseli.

29 saniye sabit açıyla izleyiciyle buluşan 12 nolu kare de bir önceki karede olduğu gibi portre fotoğraf kuralları doğrultusunda incelendiğinde fotografik kompozisyona daha yakın olsa da temel unsurların birçoğunu barındırmadığı görülmektedir. Geometrik formların oluşturduğu arkaplanın yarattığı karmaşa ana figürün belirginliğini azaltırken her ne kadar dikkat noktalarına yakın olsada insan yüzünün ön planda olduğu bir düzenlemede figürün mevcut konumu, izleyicinin yansıtılanı zahmetsizce algılaması açısından yeterli değildir. Özellikle yüzün oluşturduğu elipsin dikey ekseninde karenin merkezinde bulunması ve bırakılan yetersiz bakış boşluğu figürün aşağıya yönelen bakışlarını takip eden izleyicide ister istemez bir rahatsızlık hissi yaratmaktadır.

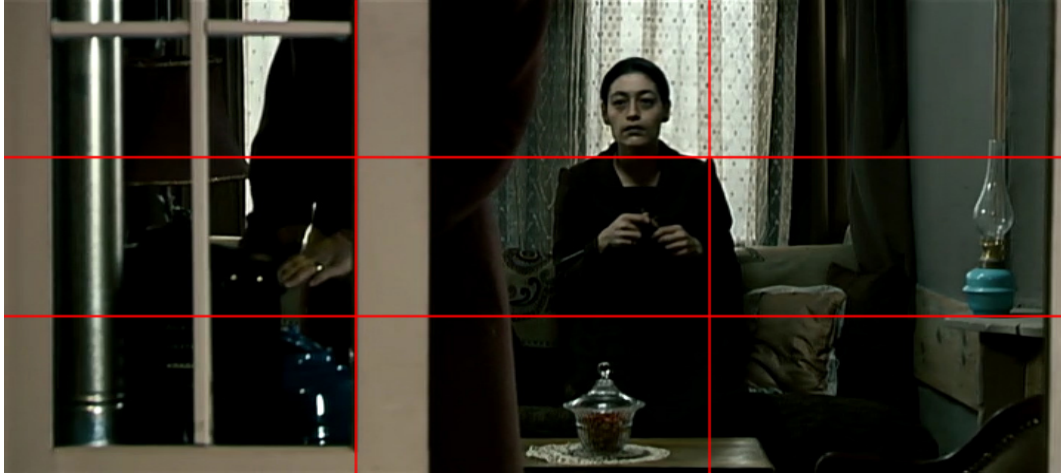
3.2.13. Kıskanmak Filmi 13 Nolu Kare Analizi



Görsel 140. Kıskanmak filmi 13 nolu kare görseli.

8 nolu kare ile benzer bir sahne düzenini içeren bu kare izleyiciye 29 saniye süre ile seyir şansı vermektedir. 8 nolu kareye göre daha simetrik ve nispeten daha sade bir fona sahip olan bu karede figürlerin konumu ve masa düzeni de bu sadeliği desteklemektedir. Masanın bulunduğu alanın alt 1/3'te bulunması da karenin kompozisyon adına olumlu yanlarından. Buna karşın sol tarafta ve ortada yer alan iki figürün oluşturmak üzere olduğu üçgen kompozisyonun sağ taraftaki figür tarafından bozulması bir kez daha yönetmenin fotografik bir kompozisyon arayışı içinde olmadığını göstermektedir. 8 nolu kare incelendiğinde aynı figürlerin farklı bir düzende masa etrafında oturdukları görülmektedir. Yani film içindeki yemek sahnelerinde figürlerin sabit bir oturma düzeni yoktur. İki figürün yeri değiştirilerek rahatlıkla kurulabilecek olan üçgen kompozisyonun göz ardı edilmesi kadraj oluşumunda bu tarz bir kaygının güdülmediğini göstermektedir.

3.2.14. Kıskanmak Filmi 14 Nolu Kare Analizi



Görsel 141. Kıskanmak filmi 14 nolu kare görseli.

29 saniye süreli 14 nolu kare öncelikle figür mekân ilişkisi bağlamında incelendiğinde mekân kullanımında sadeliğin öncelikli tercih olmadığı görülmektedir. Figürler ön plana çıkarılmadığı gibi adeta karmaşık bir mekân içinde kaybolmaktadır. Bu özelliğiyle ancak hikâyenin bütünü içinde anlam yüklenebilecek olan bu kare orantısal olarak incelendiğinde ise 1/3'lük dizilime büyük ölçüde uyduğu görülmektedir. Camekânlı kapının sol 1/3'lük dilime yerleşmesi ve bir kısmını görebildiğimiz figür sol 1/3 çizgisinde yer alırken diğer figürün sağ 1/3 çizgisine yakın konumu algıyı rahatlatsa da sağdaki figürün altın oran çizgisine tam olarak yerleştirilmemesi nedeniyle pencereden gelen ışığın belirginliğine yaptığı katkıdan tam olarak faydalanılamamaktadır.

3.2.15. Kıskanmak Filmi 15 Nolu Kare Analizi



Görsel 142. Kıskanmak filmi 15 nolu kare görseli.

Fotografik bir kompozisyonda tüm anlatım görsel öğeler üzerinden yapıldığından, kadraj içerisinde yer alan her ögenin bu anlatımda bir rolü vardır. Bu nedenle anlatıma katkısı olmayan ya da varlığıyla dikkat dağıtarak anlatıma zarar veren tüm öğelerin kadrajdan çıkartılması gerekmektedir. Sinematografik kompozisyon, diyalog, ses ve müzik gibi anlatımı güçlendiren yardımcı öğelerle desteklendiğinden en karmaşık kompozisyonlarda bile izleyici açısından bir anlamlandırma sıkıntısı doğmayabilir. 28 saniye süreli bu kare iki kompozisyon türünün öncelikleri arasındaki farkı açıkça ortaya koymaktadır. Kadraja sağ taraftan dahil olan gri alan ve sol üst köşede hem ışığı hem de baskın rengiyle ilgiyi üzerine çektiği halde bir kısmı kesilmiş olan lamba bir fotoğraf karesi için istenmeyen unsurlardır. Pasif düzenlenmiş bir fotoğraf karesinde bile fotoğrafçı kadraj içerisindeki tüm öğeleri en doğru yere oturtmaya gayret gösterirken, aktif düzenlenen kurgusal karelerde bu çaba en üst düzeye çıkmaktadır. Bu karede hafif bir açı değişikliği ile gri alan kadrajdan çıkartılabilir, net alanda yer alan figür sol 1/3 çizgisine oturtularak iki figür birbirinden ayrılabilir ve lamba sağa çekilerek siyah boşluğu doldurması sağlanabilirdi. 15 nolu karenin yönetmenin önceliklerini ortaya koyması açısından belirleyici karelerden bir tanesi olduğu söylenebilir.

3.2.16. Kıskanmak Filmi 16 Nolu Kare Analizi



Görsel 143. Kıskanmak filmi 16 nolu kare görseli.

Filmin en sade ve hem bu yönüyle hem de figürlerin kadrajdaki konumu itibarıyla en belirgin birkaç karesinden biri olan bu karede nispeten aydınlatılmış bir fon önünde duran figürlerin sağ ve sol dikkat çizgileri üzerindeki konumları (flu alanda duran iki figür bir bütün olarak kabul edilirse) seyri rahatlatırken net alanda yer alan figüre sağ taraftan vuran ışık siyah fondan ayrılmasını sağlayarak belirginliğini artırmaktadır. 26 saniye gibi bir süre boyunca sabit kalan bir kadrajda arkada bulunan figürler bir miktar sağa kaydırılarak fondaki ışığın da yardımıyla daha belirgin bir konuma getirilebilecek ve aynı zamanda bu yolla ana figürden biraz daha ayrılabilir olsaydı analiz yapılan diğer karelerle kıyaslandığında görsel kaygıları daha fazla barındırdığı söylenebilir.

3.2.17. Kıskanmak Filmi 17 Nolu Kare Analizi



Görsel 144. Kıskanmak filmi 17 nolu kare görseli.

Kameranın 24 saniye boyunca açı değiştirmediği bu plan klasik kompozisyon kuralları dahilinde incelendiğinde, izleyici algısını dağıtacağından fotografik açıdan istenmeyen ögeler barındırdiğı görölmektedir. Öncelikle sol 1/3'lük dilimi tamamen kaplayan flu yapının kareye ya da onun anlamlandırılmasına en ufak bir katkısı bulunmamaktadır. Gözü rahatsız eden ve seyir için engel teşkil eden bu yapı herhangi bir fotoğraf karesi içinde yer almaması gereken bir unsurdur. Söz konusu bu ögenin varlığı ana konuyu kadrajın sağına iterek hem bakış boşluğunun daralmasına hem de koyu perde ile birleşerek belirginliğinin azalmasına sebep olmuştur. Ana figürün kadrajın soluna yerleştirileceği alternatif düzenlemede bakış boşluğu genişleyerek rahatlayacak, aynı zamanda beyaz fon önüne gelen figür yüksek kontrastla çok daha belirgin bir silüet ortaya koyacaktır.

3.2.18. Kıskanmak Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 145. Kıskanmak filmi 18 nolu kare görseli.

Sanatsal ifadenin önde gelen unsurlarından bir tanesi sadeliktir. Fotoğraf görüntünün sıfırdan oluşturulduğu bir sanat değildir. Fotoğrafçı kadraja dahil olan birçok ögeyi bir süzgeçten geçirerek eler ve en sade kompozisyonu ortaya koymaya çalışır. Fotoğraf sadelik sanatıdır ve fotoğraf karesinde bu sadeliği bozarak, fotoğrafın anlamlandırılma sürecini zorlaştıran hiçbir fazlalığa yer yoktur. 23 saniye sabit açılı 18 nolu kare bu doğrultuda incelendiğinde kadrajın sol tarafında bulunan mobilya silüetinin, yastık ve perdeyi parçalayarak sol üst dilimde iki baskın leke oluşmasına neden olduğu görölmektedir. Mobilya silüetinin kadrajdan çıkarıldığı alternatif bir düzenlemede hem bu parçalanmanın önüne geçilebilir hem

de ana figür kadrajın soluna kaydırılarak daha doğru bir altın oran dağılımı sağlanabilir.

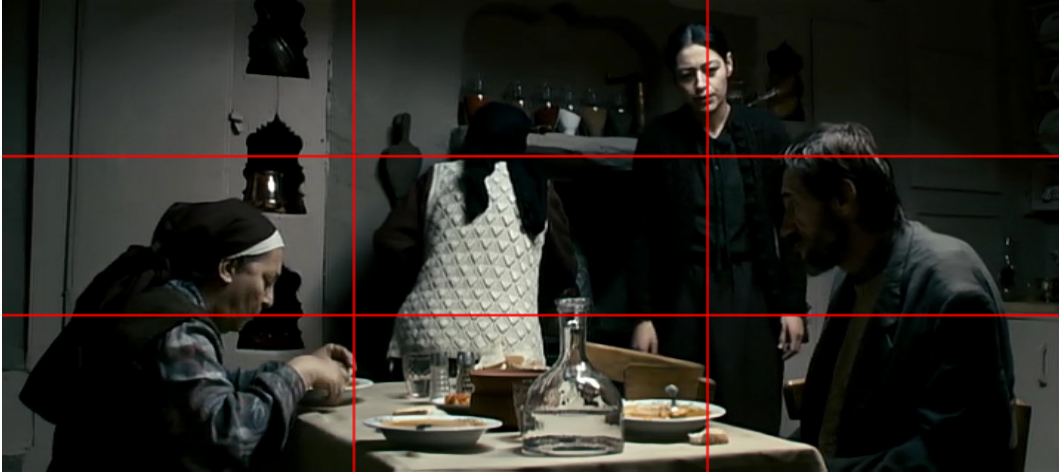
3.2.19. Kıskanmak Filmi 19 Nolu Kare Analizi



Görsel 146. Kıskanmak filmi 18 nolu kare görseli.

21 saniye sabit açıyla perdede kalan bu kare 4 nolu kare ile aynı düzenlemeyi içermektedir fakat diğer kareden farklı olarak flu alanda bulunan figür kadraj sınırına doğru kayarak sol dikkat çizgisindeki konumunu kaybettiğinden 19 nolu kare fotografik açıdan olumsuz bir çizgiye taşınmıştır.

3.2.20. Kıskanmak Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 147. Kıskanmak filmi 20 nolu kare görseli.

Yerçekimi kuralı, kompozisyon kuralları içerisinde belki de görsel algıyla en ilgisiz gibi görünen kuraldır. Buna karşın, yerçekimi kanununun var olduğu ve bu sebeple her şeyin ya yer düzlemine paralel ya da 90 derece açıyla durmasının beklendiği bir dünyada fotoğraf karesi içinde bu beklentiye uymayan unsurlar

izleyiciyi önemli ölçüde rahatsız edecektir. Kadraj içerisinde mimari yapıların, ağaç gibi doğal unsurların, dağ ve tepe gibi coğrafi oluşumların, mekân içinde kapı, pencere gibi öğelerin ya da eşyaların ve tabii ki insanların yerçekimi kanununa aykırı konumları iletilmeye çalışılan mesajın anlamlandırılma sürecini zorlaştıracaktır. 20 saniye süre ile perdede kalan filme ait bu son karede mekân içinde dört figür görülmektedir. Figürlerin içinde bulunduğu mekâna dikkatlice bakıldığında yer düzlemine 90 derece açı yapması gereken kapı ve duvar çizgileri ile yer düzlemine paralel olması gereken mutfak raflarının kılavuz çizgilerine göre eğri durduğu görülmekte ayrıca masa üzerinde yer alan eşyaların da aynı şekilde dik konumda bulunmadığı göze çarpmaktadır. Sinemada “vertigo” efekti gibi kamera açısının alışılmışın dışında kullanımı yoluyla yaratılan etkiler bulunmaktadır. Modern fotoğrafta da çok nadir de olsa eksenden kaydırılarak yaratılan kompozisyonlar bulunsa da klasik kompozisyonda bu tarz bir bozulma kabul edilemez ve izleyici tarafından sebebi bilinmese de rahatsızlık yaratan bir durumdur.

Tablo 2. Kıskanmak filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
0 dakika 47 saniye 50 milisaniye	1	00:00:22:06
0 dakika 37 saniye 20 milisaniye	484	01:22:56:10
0 dakika 36 saniye 80 milisaniye	462	01:19:40:20
0 dakika 35 saniye 120 milisaniye	449	01:14:04:15
0 dakika 33 saniye 30 milisaniye	490	01:24:40:11
0 dakika 32 saniye 110 milisaniye	332	00:55:08:09
0 dakika 31 saniye 130 milisaniye	224	00:35:41:09
0 dakika 31 saniye 100 milisaniye	88	00:12:31:11
0 dakika 31 saniye 60 milisaniye	495	01:26:40:19
0 dakika 31 saniye 20 milisaniye	309	00:50:36:18
0 dakika 29 saniye 230 milisaniye	118	00:18:54:10
0 dakika 29 saniye 30 milisaniye	197	00:31:45:09
0 dakika 29 saniye 20 milisaniye	87	00:12:02:09
0 dakika 29 saniye 0 milisaniye	149	00:23:19:07
0 dakika 28 saniye 80 milisaniye	336	00:56:05:22
0 dakika 26 saniye 140 milisaniye	368	01:02:05:17
0 dakika 24 saniye 100 milisaniye	205	00:33:10:04
0 dakika 23 saniye 100 milisaniye	248	00:40:51:12
0 dakika 21 saniye 10 milisaniye	452	01:14:59:12
0 dakika 20 saniye 160 milisaniye	89	00:13:02:21

3.3. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Nuri Bilge CEYLAN'ın 7. filmi olan ve 2011 yılında vizyona giren Bir Zamanlar Anadolu'da, bir savcı, bir doktor ve bir komiserin de aralarında bulunduğu 7 kişilik bir ekibin, Kenan ve Ramazan adında iki cinayet zanlısını da yanlarına alarak çıktıkları adli keşif yolculuğuna odaklanıyor. Ekibin maktulün yerini bulmak için çıktığı bu yolculuk izleyiciyi aynı zamanda karakterlerin dünyasında da ufak bir yolculuğa çıkartmaktadır.



Görsel 148. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi afiş görseli



Görsel 149. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi afiş görseli

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, 2 saat 34 dakikalık süresiyle analizi yapılan 6 film içinde en uzun 2. film olma özelliğini taşımaktadır. Genel olarak uzun planlar ve bunun yanında oldukça ağır kamera hareketleriyle oluşturulan filmde titizlikle tasarlandığı izlenimini yaratan sahneler mekânları da estetik bir unsur olarak izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 150. Bir Zamanlar Anadolu'da filminden bir kare



Görsel 151. Bir Zamanlar Anadolu'da filminden bir kare

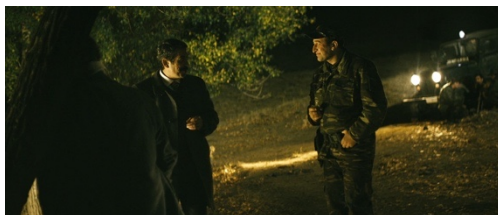
Filmin atmosferi ve renk tercihleri yönetmenin daha önce incelenen Üç Maymun filmi ile tutarlılık göstermektedir. Film boyunca iç ya da dış mekânlarda sade bir kullanıma ve figürlerin bu sadelik önündeki hiyerarşik dizilimine özen gösterilmiştir. Filmde kompozisyon analizine konu olacak toplam 475 adet hareketsiz kare tespit edilirken, 1 dakikanın üzerinde bekleme süresine sahip 8 kare bulunmaktadır. Tespit edilen karelere genel olarak bakıldığında, 50-60 saniye arası 6, 40-50 saniye arası 10, 30-40 saniye arası 27, 20-30 saniye arası 46, 10-20 saniye arası 111, 1-10 saniye arası 264 kare bulunurken, 1 saniyenin altında 3 kare bulunmaktadır. 475 kare arasından en uzun süreye sahip 20 karenin ortalama perdede kalma süresi yaklaşık 1 dakika 8 saniyedir. Söz konusu 20 kareden 1 tanesi 3 dakikanın, 1 tanesi ise 2 dakikanın üzerinde bir süreye sahipken, 6 tanesi 1 dakikanın üzerinde, geri kalan 12 tanesi ise 45 saniye ile 58 saniye arası bir sürede perdede kalmaktadır.



Görsel 152. 1 nolu kare 3 dakika.



Görsel 153. 2 nolu kare 2 dakika 2 saniye.



Görsel 154. 3 nolu kare 1 dakika 34 saniye.



Görsel 155. 4 nolu kare 1 dakika 22 saniye.



Görsel 156. 5 nolu kare 1 dakika 16 saniye.



Görsel 157. 6 nolu kare 1 dakika 11 saniye.



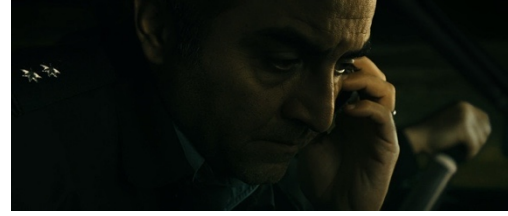
Görsel 158. 7 nolu kare 1 dakika 4 saniye.



Görsel 159. 8 nolu kare 1 dakika 3 saniye.



Görsel 160. 9 nolu kare 57 saniye.



Görsel 161. 10 nolu kare 57 saniye.



Görsel 162. 11 nolu kare 55 saniye.



Görsel 163. 12 nolu kare 52 saniye.



Görsel 164. 13 nolu kare 52 saniye.



Görsel 165. 14 nolu kare 51 saniye.



Görsel 166. 15 nolu kare 49 saniye.



Görsel 167. 16 nolu kare 49 saniye.



Görsel 168. 17 nolu kare 48 saniye.



Görsel 169. 18 nolu kare 47 saniye.

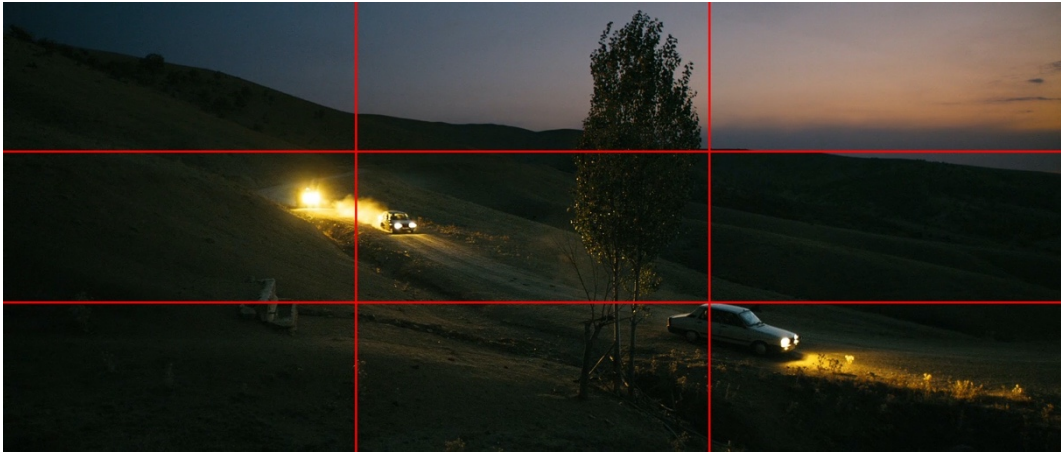


Görsel 170. 19 nolu kare 46 saniye.



Görsel 171. 20 nolu kare 45 saniye.

3.3.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 172. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 1 nolu kare görseli.

Kameranın 3 dakika süresince herhangi bir şekilde hareket etmediği 1 nolu karenin özellikle sağ 1/3'lük dilimine bakıldığında kadraj içinde kara ve gökyüzüne ayrılan alanın altın oran kurallarına uygun olduğu görülmektedir. Bu dağılım sol tarafa doğru yükselen tepelerden dolayı bozulmaya uğrasa da yönetmenin orantısal bir yerleştirme niyeti içerisinde olduğunu göstermektedir. Üç araçtan oluşan konvoyun iki grup halinde hareket etmesi ve kadraj içindeki dağılım, aralarında bırakılan mesafenin orantısal olarak hesaplandığı düşüncesini doğurmaktadır. Birinci aracın tam olarak sağ alt dikkat noktasına ulaştığı anda durması ve bu esnada diğer iki aracın sol üst dikkat noktasına çok yakın olan konumları kadrajın titizlikle hesaplandığı düşüncesini doğrulamaktadır.

3.3.2. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 173. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 2 nolu kare görseli.

Alan derinliği uygulamasıyla perspektif kullanımının öne çıktığı bu kare 2 dakika 2 saniye sabit açıyla perdede kalmaktadır. Sohbeti domine eden ana karakter net bir şekilde kadrajın merkezinde yer alırken gurubun diğer üyeleri flu olarak sağ ve sol dilimlere konumlanarak, izleyiciyi ana figüre doğru götüren bir koridor yaratmaktadır. Ortaya çıkan koridor bir hat dahilinde ana figüre bağlandığında sağ üst dilimde bulunan figür tarafından bir miktar bozulsa da üçgen bir kompozisyon dizilimi göze çarpmaktadır. Dar kadraj, sade fon tercihi ve flu alanda bulunan figürler belirginliği artırarak dikkatin ana figürde toplanmasını sağlamaktadır. Fotografik açıdan kare içindeki tek problemi net alana dahil olarak ana konudan az da olsa rol çalan yine sol üst dilimdeki figür yaratmaktadır.

3.3.3. Biz Zamanlar Anadolu'da Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 174. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 3 nolu kare görseli.

1 dakika 34 saniye perdede kalma süresine sahip 3 nolu kare incelendiğinde, karşılıklı iki figürün sağ ve sol altın oran çizgilerine muntazam şekilde yerleşmesi figürlerin kadraj içindeki dağılımda ne derece titiz davranıldığını ortaya koysa da sol 1/3'lük dilimde yer alan sırtı dönük figür hem dikkati dağıtarak hem de net alandaki figürle çakışarak bu titiz yerleşime zarar vermektedir. Buna karşın yönetmenin karmaşadan uzak fon tercihi ve bu fonu aydınlatarak figürlerin belirginliğini artıran sağ dilimdeki araç karenin artıları olarak öne çıkmaktadır.

3.3.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 4 Nolu Kare Analizi



Görsel 175. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 4 nolu kare görseli.

Daha önce incelenen 2 nolu kare ile benzer bir dağılıma sahip olan 4 nolu kare, 1 dakika 22 saniye sabit açıyla perdede kalmaktadır. 2 nolu karede olduğu gibi kadraj içinde yer alan 5 figürün 1 tanesi merkezde yer alırken diğer 4 figür ikişerli guruplar halinde sağ ve sol dilimlere yerleşmektedir. Diğer kareden farklı olarak tüm figürler net alanda yer almakta ve herhangi bir figür ön plana çıkmamaktadır. Bu özelliğiyle bir fotoğraf karesi olarak incelendiğinde bu tercih, hiyerarşik bir dizilime ve ön plana çıkarılarak baş rolü üstlenmesi gereken bir figüre duyulan ihtiyacı karşılamamaktadır. Tamamı net olan kare, keskinlik kuralına aykırı yapısıyla derinlemesine bir perspektif ortaya koyamasa da figürlerin önden arkaya doğru dizilimi gözü şematik bir algılamaya zorlamaktadır.

3.3.5. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 176. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 5 nolu kare görseli.

İzleyiciye 1 dakika 16 saniye boyunca kadrajı inceleme şansı sunan 5 nolu kare, $2/3$ 'lük dilime yerleşen kara ve $1/3$ 'lük dilime yerleşen gökyüzü dağılımıyla net ve bilinçli bir kompozisyon tercihini ortaya koymaktadır. Kadrajın alt kenarına yerleşen yolun sol köşeye doğru yaptığı perspektif, yarattığı derinlik algısıyla gözü kadraj içine doğru çekerken, iki guruba bölünen figürlerin altın oran çizgileri üzerindeki konumları ve belirginliği en üst düzeye çıkartan sade fon tercihi kadrajın oluşturulması esnasında ne derece fotografik bir estetik kaygısının var olduğunu göstermektedir.

3.3.6. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 177. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 7 nolu kare görseli.

1 dakika 11 saniye sabit açılı 6 nolu karede, çok parçalı geometrik bir yapıda olmasına rağmen iyi aydınlatılmış olması ve figürlerin giysi renkleriyle kontrast yaratması nedeniyle belirginliği azaltmayan açık mavi tonlarının hakim olduğu bir

mekânda iki figür görülmektedir. Figürlerin kadraja yerleşiminde açık bir hiyerarşi sağlanmıştır. Kameraya yakın olan figür net alanda yer alıyor ve sol 1/3 çizgisine boydan boya yerleşirken yüz bölgesi sol üst dikkat noktasına konumlanmaktadır. İkinci figür uzakta ve sağ alt dikkat noktasındaki konumuyla etkili bir yardımcı figür örneği sergilemektedir. İkinci figürün uzak ve flu alanda oluşu perspektif yaratarak derinlik algısı oluştururken seviye olarak aşağıda olması ana figürün belirginliğini artırarak ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

3.3.7. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 178. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 7 nolu kare görseli.

Fotografik bir düzenlemede istenmeyen uygulamaların başında kadrajın yatay ya da dikeyde eşit olarak ikiye bölünmesi gelmektedir. Özellikle arka plan yerleşiminde sıklıkla karşılaşılan bu hataya genellikle ana figürün merkeze konumlandırılması sorunu eşlik etmektedir. 1 dakika 4 saniye süre ile perdede bekleyen 7 nolu kare bu açıdan incelendiğinde arkaplanda kalebodur kaplı alan ile boyalı alanın kadraja dağılımında bu detaya oldukça dikkat edildiği görülmektedir. Kalebodurlu alan kadrajın tam olarak 2/3'ünü kaplarken, mavi boyalı duvar ise 1/3'lük bir paya sahiptir. Kadrajın soluna doğru bakan figürün sağ altın oran çizgisine yakın konumu baktığı yönde sırt boşluğuna kıyasla daha geniş bir alan kalmasını sağlayarak izleyici gözünün kadraj içindeki yolculuğuna izin vermektedir.

3.3.8. Bir Zamanlar Anadolu’da Filmi 8 Nolu Kare Analizi



Görsel 179. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi 8 nolu kare görseli.

Yirminci Yüzyıl’da Avusturya ve Almanya’da ortaya çıkan Gestalt Kuramı, görsel algı sürecinin açıklanması adına önemli yasalar ortaya koymaktadır. Modern Gestalt teorisi, “bütünün, parçalarının toplamından büyük olduğu” temel prensibine dayalı, bütünsel bir algı yaklaşımına sahiptir. Bu yaklaşıma göre izleyicinin bir görüntü veya sahneye bakması sırasında, zihni önce ayrı ayrı unsurları fark ederken, sonra aniden sahneyi bütün olarak anlamaya doğru bir sıçrama yapacaktır. Gestalt yasalarının en bilineni Tamamlama Yasası’dır. Kimi zaman fotoğrafçılıkta da rastlanan bu yasaya göre kompozisyonun belli kısımları bir şekil izlenimi vermektedir. Algılanan bu şekil de fotoğrafın genel yapısının oluşmasına destek olmaktadır. Diğer bir deyişle, üstü kapalı verilen bir şekil, kompozisyonu güçlendirmektedir. Bu, izleyicinin ona anlam yüklemesini sağlar. Üçgenler, fotoğrafçılıktaki en etkili “tamamlamayı teşvik edici” şekillerdendir (Freeman, 2011, s.38). 8 nolu kare genel hatlarıyla incelendiğinde fotoğraf sanatında “Şematik Anlatım” ya da “Geometrik Kompozisyon” olarak kendisini gösteren Tamamlama Yasası’nın etkili şekilde uygulandığı görülmektedir. Kadraj içinde yer alan 9 figürün neredeyse birbirini perdelemeyen yaptığı üçgen dizilim normal hayatta sık rastlanılamayacak bir mükemmelliği yansıtmaktadır. Gurubun her üyesi yaratmaları beklenen muazzam perspektif için kadraja özenle yerleştirilmiş gibi görünmektedir. 1 dakika 3 saniyelik süre ise izleyiciye titizlikle çizilen üçgeni algılamak için yeterli zamanı sunmaktadır.

3.3.9. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 9 Nolu Kare Analizi



Görsel 180. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 9 nolu kare görseli.

57 saniye süren bu kare 2 nolu kare ile aynı kompozisyonu içerse de aynı estetik başarıyı paylaşmamaktadır. 2 nolu karede figürler tarafından yaratılarak izleyiciyi ana konuya taşıyan koridor bu karede bozulmuş durumdadır. Flu alanda yer alan figürler bu karede arkadan görünüyorlar ve bu konumlarıyla dikkati dağıtarak karmaşaya sebep olduklarından fotografik açıdan istenmeyen öge durumundadırlar. En sağ dilimde net alanda yer alan figürün kadrajdaki belirginliği ve ana figürden çaldığı rol daha da artmış görünmektedir. 2 nolu karede var olan şematik yapı bu kompozisyonda varlığını yitirmektedir.

3.3.10. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 181. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 10 nolu kare görseli.

Bir portre fotoğrafının en etkili noktasının gözler olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Göz bölgesi teknik açıdan sıkıntılı görünen bir portre izleyiciyi rahatsız ederek fotoğrafın seyir zevki azaltır ya da tamamen ortadan kaldırır. Bir

portre fotoğrafında gözlerden en az birinin iyi aydınlatılmış ve net olması gerekmektedir. Aynı zamanda portre fotoğraflarında altın oran uygulaması da gözler üzerinden yapılmaktadır. Net ve genelde kameraya yakın olan göz kadrajda yer alan 4 dikkat noktasından birine denk getirilirse fotoğrafın etkisi artacak ve seyir zevki yükselecektir. Hangi noktanın seçileceğini fotoğrafı çekilen kişinin baktığı yön ve yüzün kadraj içindeki açısı belirlemektedir. 57 saniye sabit açılı bu kare bahsedilen kurallar dahilinde değerlendirildiğinde kameraya uzak durumda bulunan sol gözün diğer göze göre daha iyi aydınlatılarak ön plana çıkarıldığı ve sağ üst dikkat noktasına konumlandırıldığı görülmektedir. Bu uygulama doğal olarak yüzü karenin merkezinde bırakarak bakış boşluğunu daraltmaktadır. Kameranın bir miktar sağa kayarak yüzü kadrajın soluna aldığı ve bakış yönünü rahatlattığı alternatif bir düzenleme, fotografik kompozisyona daha uygun olacaktır.

3.3.11. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 11 Nolu Kare Analizi



Görsel 182. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 11 nolu kare görseli.

Fotoğrafta “Çerçeve” kavramı yalnızca kadrajın dış hatlarıyla çizilen sınırı ifade etmez. Bazı durumlarda doğal ya da yapay unsurlar konunun etrafında bir hat oluşturarak kompozisyonu disipline edecek ve sınırlarını belirleyecektir. Bu amaçla kullanılan öge ister yapay isterse doğal olsun konunun geometrik bir form içinde fotoğraflanmasına doğal çerçeveleme adı verilir. Doğal çerçeveleme göze bir sınır çizerek izleyicinin konuya odaklanmasına yardımcı olmaktadır. Doğal çerçeveleme bazı durumlarda kadrajı parçalara bölerek figürlerin hiyerarşik bir düzenle kendilerine ait bölümler içinde izleyiciye sunulması işine de yarar. 55 saniye süreli 11 nolu karede bu tarz bir doğal çerçeveleme uygulaması görülmektedir. Vitrin

camları kadrajı parçalara ayırmak için kullanılmış ve figürler altın oran noktaları da dikkate alınarak farklı parçalara yerleştirilmiştir.

3.3.12. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 183. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 12 nolu kare görseli.

Gerçeklik algısı bir fotoğraf karesinin en önemli öğelerinden birisidir ve kadraj içinde bu algıyı yaratmak için kullanılan başlıca unsur perspektiftir. Beynin geçmiş yaşantılardan elde edilen imgeleri de kullanarak görsel bozulmaları düzeltme becerisi sayesinde günlük hayatta pek karşılığı olmayan perspektif algısı, görüntüler iki boyutlu bir yüzeye hapsedildiğinde ortaya çıkmakta ve doğru kullanıldığı takdirde izleyiciyi kare içine doğru çekerek mekân etkisi ve derinlik algısı yaratmaktadır. Kameranın 52 saniye boyunca açı değiştirmedığı bu kare yolun yarattığı perspektifi oldukça etkili kullanıyor ve yolun kıvrımlı yapısından da faydalanarak izleyiciye bir “S” kompozisyon örneği sunmaktadır. Ayrıca sahnede hareket halinde bulunan araçlar arasındaki mesafe korunarak ikinci aracın üst 1/3 çizgisine yerleşmesi sağlanmaktadır.

3.3.13. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 13 Nolu Kare Analizi



Görsel 183. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 13 nolu kare görseli.

52 saniye boyunca kamera hareketinin olmadığı 13 nolu kare öncelikle mekânın kadraj içindeki orantılı dağılımı ile dikkati çekmektedir. Araç farlarının aydınlatığı alan boydan boya alt 1/3'lük dilime yerleştirilirken karanlık olan boşluk alana kadraj içinde 2/3'lük pay verilmiştir. Bu tercihle figürlerin tamamı alt altın oran çizgisine konumlandırılmış ve kadrajın yatay olarak iki eşit parçaya bölünmesinin önüne geçilmiştir. Bu düzenleme ile 13 nolu kare bir kez daha kadraj içi dağılımda fotografik kompozisyona uyulması adına oldukça titiz bir yaklaşımda bulunduğu göstermektedir.

3.3.14. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 14 Nolu Kare Analizi

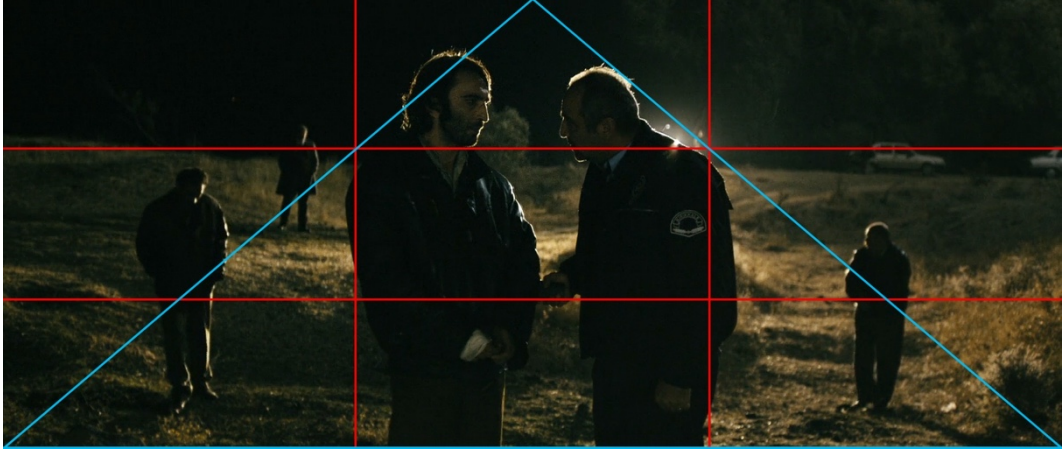


Görsel 184. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 14 nolu kare görseli.

Kameranın 51 saniye boyunca sabit kullanıldığı bu karede figürler iki grup halinde kadraja yerleşmektedir. Her gurubun kendi içinde lekesel olarak bir bütünü oluşturduğu düşünüldüğünde yerleşimdeki tercih orantısal bir dağılımı

göstermektedir. Net alanda ve kameraya yakın olan iki figür sağ 1/3 çizgisine yerleştirilerek önlerinde yaratılan boşlukla kadraj rahatlatılmaktadır. Flu alanda ve uzakta bulunan ikinci grup da sol 1/3 çizgisindeki konumuyla birinci grubun bıraktığı boşluğa yerleşmektedir. Grupların kadraj içinde kapladıkları alana bakıldığında fotografik bir hiyerarşi olduğu görülmektedir. Net alanda bulunan iki figüre arkadan vuran ışık bir kontur yaratarak figürlerin kadraj içindeki belirginliğini önemli ölçüde artırmaktadır. Belirginlikteki bu artış ana konuyu ön plana çıkartarak karmaşanın önüne geçmektedir.

3.3.15. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 15 Nolu Kare Analizi



Görsel 185. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 15 nolu kare görseli.

Analizi yapılan 20 kare içinde yönetmen Nuri Bilge CEYLAN'ın fotografik titizliğini belki de en iyi ortaya koyan karelerden bir tanesi olan bu kare özenle hazırlanmış kusursuz bir üçgen kompozisyon örneği sunmaktadır. Karenin tam merkezinde baskın iki figür bulunmaktadır. Sağ ve sol dilime hiyerarşiye uygun olarak yerleştirilen figürlerden ikisi alt 1/3 çizgisinde yer alırken diğer figür üst 1/3 çizgisine konumlandırılıyor ve bu dizilim ideal bir şematik kompozisyon ortaya koymaktadır. 5 figürün yer aldığı karede hiçbir figür birbirinin üzerine getirilmemiş ve arkadan yapılan aydınlatma ile karanlık ortamda başarılı bir şekilde fonları ayrılarak belirgin olmaları sağlanmıştır. Sade ve seyir zevki yüksek bu kompozisyon 49 saniye boyunca perdede kalmaktadır.

3.3.16. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 16 Nolu Kare Analizi



Görsel 186. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 16 nolu kare görseli.

49 saniye sabit açıyla perdede kalan bir diğer kare olan 16 nolu kare 9 figürlü kalabalık bir sahne içermektedir. Karede ana figürün diğer 8 figürden öne çıkan boyutu ve sol altın oran çizgisindeki konumu dışında üzerinde durulması gereken özel bir düzenleme göze çarpmamaktadır.

3.3.17. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 17 Nolu Kare Analizi



Görsel 187. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 17 nolu kare görseli.

Karanlık bir mekânda uzakta üç aracın ışıklarının seçildiği bu karede araçların ilk kez görüntüye girdiği noktanın sağ üst altın oran noktası olması fotografik kompozisyon uygulaması açısından değinilebilecek tek unsurdur. Karenin sabit kaldığı 48 saniye boyunca araçlar ilerledikçe bu durum değişse de izleyicinin araçların ışıkları ile ilk karşılaştığı an buldukları konumun bu şekilde seçilmiş olması analizi yapılan diğer karelerdeki tercihlerle tutarlılık göstermekte ve bu seçimin tesadüf olmadığı düşüncesini doğurmaktadır.

3.3.18. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 188. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 18 nolu kare görseli.

Seçilen kareler içinde yalnız başına duran ana figürün kadrajın merkezine alındığı tek kompozisyon olan 18 nolu kare sade bir fondan oluşuyor. Her ne kadar netsiz alanda bırakılsa ve rengi itibarı ile ilgi merkezine zarar vermiyor olsa da duvarda asılı duran ve figürle kesişen önlüğün varlığı diğer karelerin fon tercihlerindeki titiz yaklaşıma aykırı bir görüntü oluşturmaktadır. Figürün kadraja yerleşim şekli fotografik olmaktan çok sinematografik bir kompozisyona işaret ediyor ve dikdörtgen çerçeve içinde üçgen bir şema algısı yaratsa da zorlama bir çıkarım olacağı da düşünülebilir.

3.3.19. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 19 Nolu Kare Analizi



Görsel 189. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 19 nolu kare görseli.

14 nolu karenin devamı niteliğindeki bu kompozisyonda arkadan öne doğru yaklaşmakta olan figürün ilk bulunduğu konumdan sağa hamle yaparak yürüdüğü görülmektedir. Görünen herhangi bir gereklilik yokken yapılan bu hamle belli ki

yönetmenin direktifi doğrultusunda yapıyor ve yürüyüşü sırasında figürü altın oran çizgisinde tutma amacını taşımaktadır. Böylelikle hem ana hem de yardımcı figür fotografik açıdan en ideal orantıyla kadraja yerleştirilerek 46 saniyelik bir süre ile izleyiciye sunulmaktadır.

3.3.20. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 190. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi 20 nolu kare görseli.

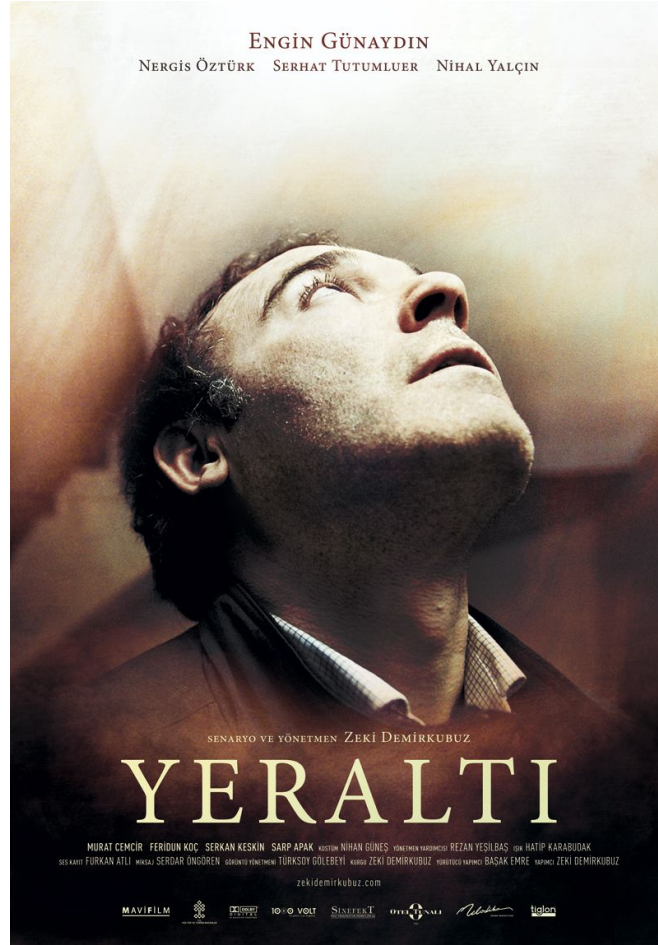
20 nolu son kare 45 saniye boyunca sabit açıyla perdede kalmaktadır. İki figürün yer aldığı karede uzakta bulunan figür net alanda ve anlatım bu figür üzerinden yapılmaktadır. Her ne kadar sol 1/3 çizgisine konumlandırılmış olsa da figürün kadraja yerleşimi klasik fotografik kompozisyona aykırı bir duruş sergilemektedir. Sağ 1/3'lük dilime yerleşen netsiz alandaki figür, ana konuyu kadrajın soluna itmekte ve bu tercih -zorunluluk da denilebilir- zaten kadrajın soluna doğru bakmakta olan ana figürün bakış boşluğunu sıkıştırılmaktadır. Diyalogların da eşlik ettiği hareketli görüntü içinde anlamını bulabilecek olan netsiz alandaki figür, durağan görüntüde fotografik açıdan engelleyici ve gözü rahatsız edici bir rol üstlenmektedir. Bu figürün kadrajdan çıkarıldığı ve ana konunun sağ 1/3 çizgisine çekildiği alternatif bir kompozisyonda bakış boşluğu genişleyecek ve izleyici açısından daha rahatlatıcı bir görüntü ortaya çıkacaktır.

Tablo 3. B. Z.A. filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
3 dakika 0 saniye 20 milisaniye	5	00:05:09:20
2 dakika 2 saniye 180 milisaniye	156	01:01:27:09
1 dakika 34 saniye 70 milisaniye	100	00:43:17:06
1 dakika 22 saniye 180 milisaniye	39	00:20:48:00
1 dakika 16 saniye 10 milisaniye	308	01:45:01:07
1 dakika 11 saniye 230 milisaniye	441	02:22:51:15
1 dakika 4 saniye 190 milisaniye	416	02:16:49:22
1 dakika 3 saniye 140 milisaniye	120	00:49:43:22
57 saniye 190 milisaniye	150	00:58:54:06
57 saniye 10 milisaniye	27	00:18:15:01
55 saniye 40 milisaniye	362	02:02:13:10
52 saniye 200 milisaniye	238	01:22:57:19
52 saniye 110 milisaniye	41	00:22:54:04
51 saniye 160 milisaniye	9	00:11:52:22
49 saniye 230 milisaniye	14	00:14:39:11
49 saniye 80 milisaniye	303	01:42:08:04
48 saniye 60 milisaniye	77	00:36:40:04
47 saniye 190 milisaniye	415	02:15:21:21
46 saniye 160 milisaniye	11	00:12:22:13
45 saniye 220 milisaniye	382	02:06:30:09

3.4. YERALTI FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" adlı kısa romanından uyarlanan ve 2012 yılında vizyona giren Yeraltı, yönetmen Zeki DEMİRKUBUZ'un 9. filmi. Muharrem adında bir memurun, başarılı bir yazar olan Cevat başta olmak üzere dört eski arkadaşıyla hesaplaşması üzerine kurulu olan film, aynı zamanda izleyiciyi Muharrem'in bir hayli karanlık iç dünyasına sürüklüyor.



Görsel 191. Yeraltı filmi afiş görseli

1 saat 47 dakika süren film, genel olarak karanlık ve soğuk renklerin hakim olduğu bir atmosferi yansıtmaktadır. Anlatılan hikaye ve ana karakterin iç dünyası ile uyumlu görünen bu tercih filmin izleyici üzerindeki etkisini kuvvetlendirmektedir. Detaylı analiz öncesi genel bir çerçevede incelendiğinde ilk izlenim olarak yönetmenin analizi yapılan bir önceki filmi Kiskanmak' da olduğu gibi fotografik bir estetik anlayışından çok sinematografik bir üslup ve anlatı tarzı benimsendiği düşüncesini doğurmaktadır.



Görsel 192. Yeraltı filminden bir kare.

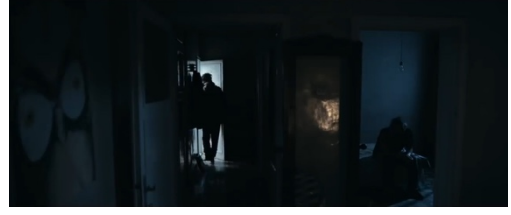


Görsel 193. Yeraltı filminden bir kare.

Yeraltı filmi, incelemeye konu olan 6 film arasında en uzun plan sürelerine sahip film olma özelliğini taşımaktadır. Tespit edilen 429 sabit plan arasından seçilen 20 karenin ortalama perdede kalma süresi 1 dakika 19 saniye. Kompozisyon analizi yapılan 20 kareden 1 tanesi 4 dakika 32 saniye gibi oldukça uzun bir süre perdede kalırken, 1 kare 3 dakikanın, 1 kare ise 2 dakikanın üzerindeki bekleme süresi ile ortalamayla bir hayli yükseltmektedir. 20 kare arasında 1 dakikanın üzerinde bekleme süresine sahip 5 kare bulunmaktadır. Geri kalan 12 kare ise 39 saniye ile 58 saniye arasında perdede kalmaktadır. Söz konusu 12 karenin dağılımına bakıldığında ise, 4 karenin 50-60 saniye arasında, 7 karenin 40-50 saniye arasında ve geri kalan 1 karenin ise 30-40 saniye arasında sürdüğü görülmektedir.



Görsel 194. 1 nolu kare 4 dakika 32 saniye.



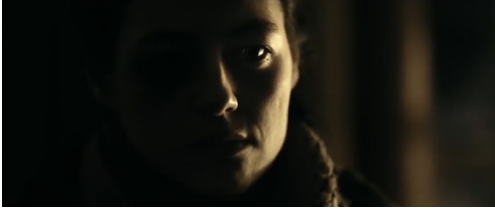
Görsel 195. 2 nolu kare 3 dakika 15 saniye.



Görsel 196. 3 nolu kare 2 dakika 26 saniye.



Görsel 197. 4 nolu kare 1 dakika 49 saniye.



Görsel 198. 5 nolu kare 1 dakika 38 saniye.



Görsel 199. 6 nolu kare 1 dakika 13 saniye.



Görsel 200. 7 nolu kare 1 dakika 3 saniye.



Görsel 201. 8 nolu kare 1 dakika 1 saniye.



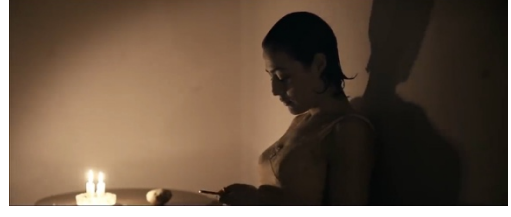
Görsel 202. 9 nolu kare 58 saniye.



Görsel 203. 10 nolu kare 53 saniye.



Görsel 204. 11 nolu kare 52 saniye.



Görsel 205. 12 nolu kare 52 saniye.



Görsel 206. 13 nolu kare 49 saniye.



Görsel 207. 14 nolu kare 49 saniye.



Görsel 208. 15 nolu kare 48 saniye.



Görsel 209. 16 nolu kare 48 saniye.



Görsel 210. 17 nolu kare 44 saniye.



Görsel 211. 18 nolu kare 42 saniye.



Görsel 212. 19 nolu kare 42 saniye.



Görsel 213. 20 nolu kare 39 saniye.

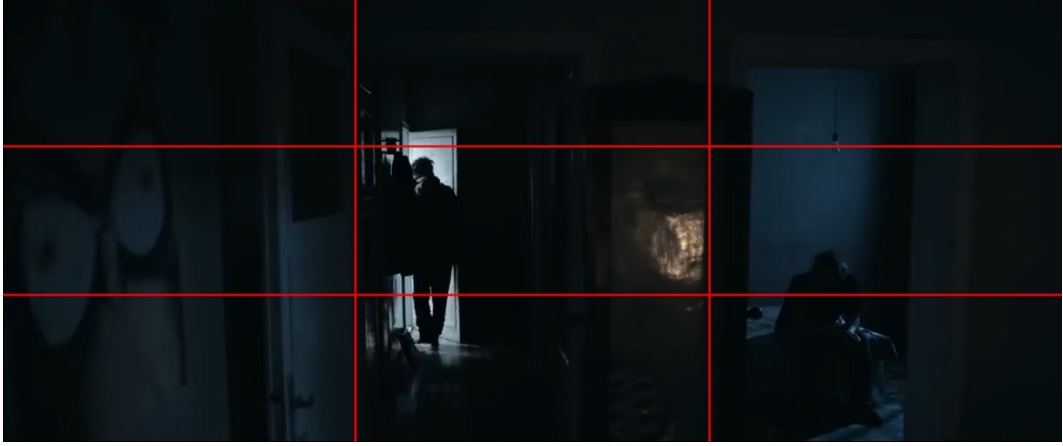
3.4.1. Yeraltı Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 214. Yeraltı filmi 1 nolu kare görseli.

4 dakika 32 saniyelik süresiyle bu çalışma kapsamında analizi yapılan 120 kare içinde en uzun süreye sahip olan Yeraltı filminin 1 nolu karesi incelendiğinde açık bir simetrik dizilim göze çarpmaktadır. Kameraya sırtı dönük olarak oturan figür, kadrajı iki eşit parçaya bölerken, onun sağ ve sol tarafındaki boşlukta ikişer figür bulunmaktadır. Söz konusu 4 figürden ikisi sağ ve sol altın oran çizgilerine yerleşirken, diğer iki figür ise kadrajın yine sağ ve sol 1/3'lük dilimlerini ortalamaktadır. Kare bu haliyle, hiçbir figürün birbirini perdelemediği tam bir simetrik kompozisyon örneği sunmaktadır. Kare içerisinde dikkati çeken unsurlardan bir tanesi de sahne için önemli bir detay olan gazetenin sol alt dikkat noktasına denk gelmiş olması fakat bu durum izleyici açısından konuya dair temel bir bilgi gerektirdiğinden fotografik açıdan değerli olmaktan çok sinematografik bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Farklı ton değerlerini içeren parçalı bir fon tercihi belirginliği bir miktar azaltsa da figürlerin yeterli derecede aydınlatılmış olması bu durumu tolere etmektedir.

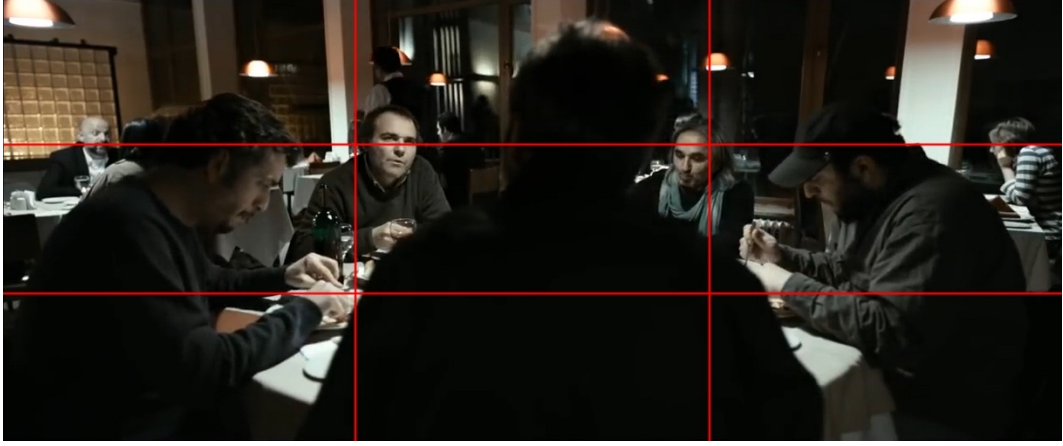
3.4.2. Yeraltı Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 215. Yeraltı filmi 2 nolu kare görseli.

Oldukça karanlık bir atmosfere sahip ve bu nedenle belirginliği bir hayli düşük olan 3 dakika 15 saniye sabit açılı 2 nolu bu karede iki figür yer almaktadır. Sol 1/3 çizgisine yakın olan figür, aydınlık bir fon önünde bulunduğu için ikinci figüre kıyasla daha belirgin bir görüntü ortaya koyarken, diğer figür sağ 1/3'lük dilimde karanlık bir ortamda neredeyse seçilemeyecek bir şekilde durmaktadır. Fotografik kaygıların güdüldüğü bir çekimde kamera bir miktar sağa kaydırılarak iki figürün de kadraj içindeki konumları altın orana uygun hale getirilebilir aynı zamanda karanlıkta kalan figürün üstünde bulunan ampul çok düşük derecede de olsa yakılarak figürün bir miktar daha kadraja dahil olması sağlanabilirdi. Fotografik bir kompozisyonda istenmeyen diğer bir unsur da kadrajda bulunan boş ve işlevsiz karanlık alanlardır. Bu karede kadrajın yüzde 60-70 kadarını kaplayan karanlık alan ve dikkate alınmayan kompozisyon düzenlemeleri, karenin oluşumunda fotografik kaygıların göz önünde bulundurulmadığını ve anlatımın tamamen sinematografik bir bakış açısıyla ortaya konduğunu göstermektedir.

3.4.3. Yeraltı Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 216. Yeraltı filmi 3 nolu kare görseli.

1 nolu kompozisyonun farklı bir açıdan çekilmesiyle oluşturulan ve 2 dakika 26 saniye süre ile perdede kalan bu kare 1 nolu kareye göre daha karmaşık bir arka plana sahip olup, figür dağılımı açısından da daha az sade bir görüntü vermektedir. Geniş açı lensin tercih edildiği karede merceğin oluşturduğu perspektif bozulma, özellikle mekânın sütunlarında belirgin şekilde hissedilmekte ve yerçekimi kuralını ihlal etmektedir.

3.4.4. Yeraltı Filmi 4 Nolu Kare Analizi



Görsel 217. Yeraltı filmi 4 nolu kare görseli.

1 ve 3 nolu kompozisyonların farklı bir açıdan çekilmesiyle oluşturulan ve 1 dakika 49 saniye süren bu kare diğer iki kareye göre daha sade bir arka plana sahip olsa da aydınlatma tercihine bağlı olarak özellikle 1 nolu kareye göre figür belirginliğinin daha az olduğu görülmektedir.

3.4.5. Yeraltı Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 218. Yeraltı filmi 5 nolu kare görseli.

Portre fotoğraf kapsamında değerlendirilebilecek olan bu karede yüzün sol yarısı tamamen karanlığa gömülürken, sağ taraf hafifçe aydınlatılmıştır. Daha önce benzer karelerin analizi sırasında da belirtildiği gibi portre fotoğrafta altın oran uygulanırken referans noktası kameraya, dolayısıyla izleyiciye en yakın olan gözdür. Bu karede olduğu gibi iki gözün aynı düzlemde yer aldığı fotoğraflarda ise gözler üst çizgiye yerleştirilerek dikkat noktası yüzün merkezine konumlandırılabilir. Yüzün yalnızca yarısının görülebildiği bu karede dikkat noktası, karanlık alanda bulunan yani izleyicinin göremediği göze denk getirilmiştir. İzleyicinin görebildiği göz ise karenin merkezinde, dikkat noktalarından uzakta kalmıştır. Sağ ya da sol bakış yönünün bulunmadığı bu karede kompozisyonun gereği, yüzün aydınlık bölümünün sağ 1/3 çizgisine yerleştirilmesi ve görülebilen tek gözün sağ üst dikkat noktasına konumlandırılması olacaktır.

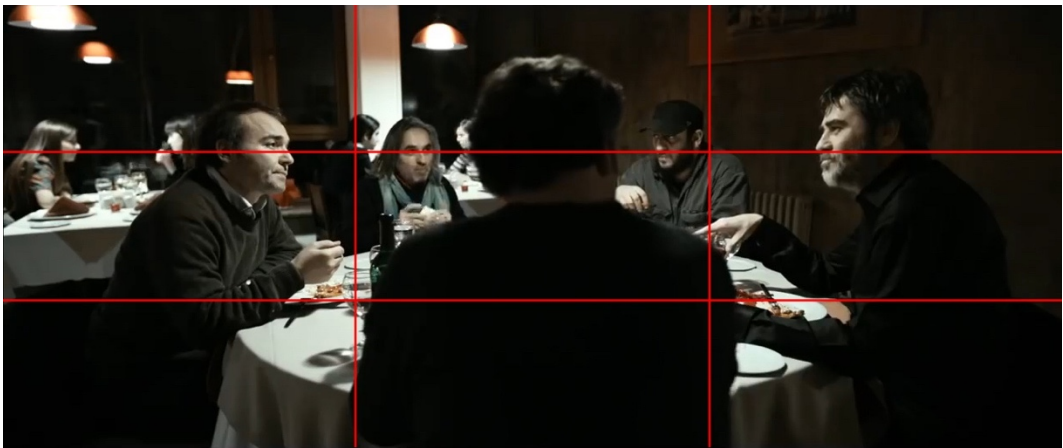
3.4.6. Yeraltı Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 219. Yeraltı filmi 6 nolu kare görseli.

Filmin en fotografik karelerinden biri olan 6 nolu kare konudan bağımsız olarak tek başına anlam yüklenebilecek ve izleyicide belli duygular oluşturabilecek bir kompozisyon düzenlemesine sahiptir. İzleyiciye 1 dakika 13 saniye boyunca seyir izni veren karede yer alan iki figürden net alanda bulunan ana figür sol 1/3 çizgisine yerleştirilmiş ve vücudunun hafif dönük olduğu sağ tarafı boş bırakılmıştır. Boş bırakılan kısımda sağ 1/3 çizgisine yakın konumuyla flu şekilde bulunan ikinci figür, ilgi merkezi kuralının gerektirdiği üzere geri planda kalarak ana figürün anlatımına önemli bir katkı sunmaktadır. Yardımcı konumdaki ikinci figürün siluet şeklindeki görüntüsü de yaratılan hiyerarşik düzeni destekler yapıdadır.

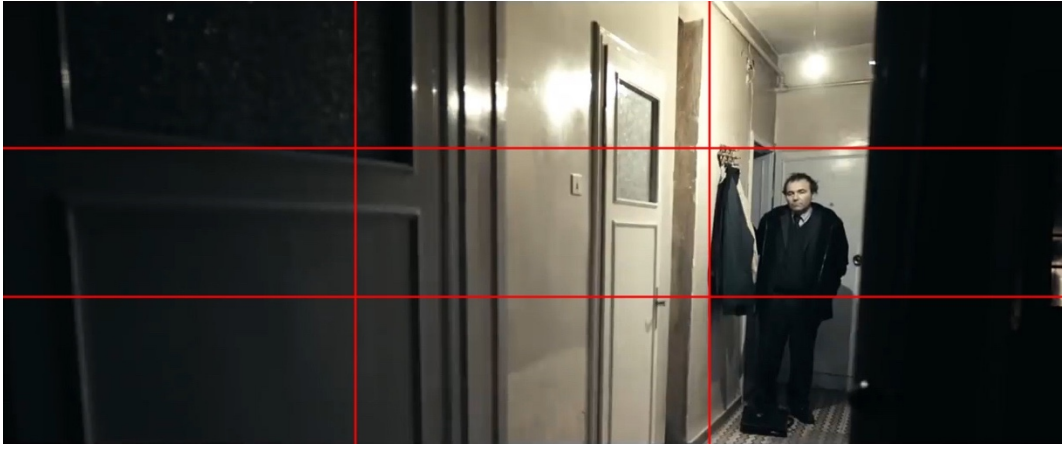
3.4.7. Yeraltı Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 220. Yeraltı filmi 7 nolu kare görseli.

1, 3 ve 4 nolu karelerin yine farklı bir açıdan çekilmesiyle oluşturulan bu kare, diğer üç kareden farklı olarak daha geniş bir kamera açısıyla kaydedilmiş, bu tercih ilk üç karede görünen orantısal dağılımı bir miktar bozmuş ve arka planda bulunan insanların daha belirgin olarak kadraja dahil olmalarına neden olarak ilgi merkezini dağıtmıştır. Küçülen figürlerin kadraj içinde kapladığı alanın azalması özellikle kadrajın sol tarafında bir boşluk yaratmış ve bu boşluk ilk karede ortaya çıkan simetrik kompozisyona zarar vermiştir. 1 dakika 3 saniye boyunca perdede kalan bu kare her hangi bir fotografik kaygı içermemektedir.

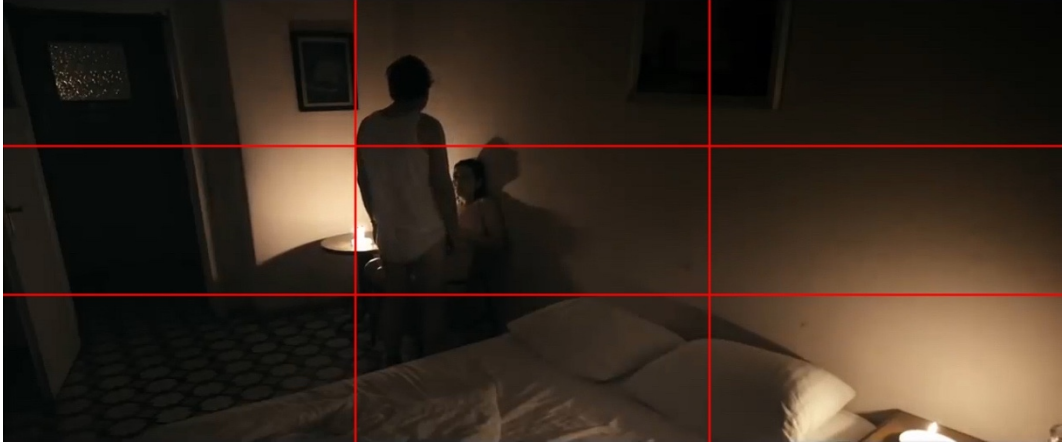
3.4.8. Yeraltı Filmi 8 Nolu Kare Analizi



Görsel 221. Yeraltı filmi 8 nolu kare görseli.

Yönetmenin daha önce analiz edilen karelerinde de karşılaşılan perspektif bozulma bu karede de kendini göstermekte ve 1 dakika 1 saniye süren 8 nolu karenin fotografik unsurlar taşımadığı ilk bakışta anlaşılmaktadır. Figürün kadraja dahil olma noktasının sağ 1/3 çizgisine yerleşimi adına herhangi bir çaba içine girilmemesi, sağ 1/3'lük dilimde bulunan siyah alan ve yer çekimi kuralına aykırı mekân çizgileri sinematografik bir anlatımla karşı karşıya olunduğunu ortaya koyan göstergelerdir. Mekânın, karakterin üzerine yıkılacakmış gibi duran görüntüsü fotografik olarak gözü rahatsız etse de filmin genel akışı içinde sahnenin duygusuna uygun olabilmektedir. 8 nolu kare bu özellikleriyle iki kompozisyon türü arasındaki anlatım farkını net olarak ortaya koymaktadır.

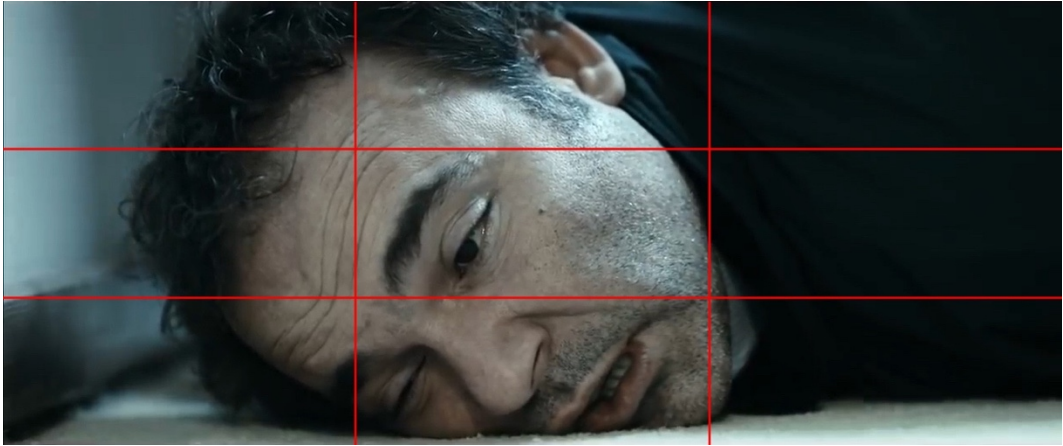
3.4.9. Yeraltı Filmi 9 Nolu Kare Analizi



Görsel 222. Yeraltı filmi 9 nolu kare görseli.

58 saniyelik sabit kamera açısıyla perdede kalan 9 nolu kare, aydınlatma tercihinin de etkisi ile ortaya çıkan düşük belirginlik düzeyi ve yer çekimi kuralına aykırı eğri mekân çizgileri ile zayıf bir fotografik kompozisyon görüntüsü verirken, kadraj içinde yer alan figürlerin sol üst dikkat noktasına yakın konumları kompozisyon adına tek olumlu unsur olarak gösterilebilir.

3.4.10. Yeraltı Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 223. Yeraltı filmi 10 nolu kare görseli.

Yüzün kadrajın büyük bölümünü kapladığı 53 saniyelik bu karede fotografik değerlendirmeye konu olacak herhangi bir tercih görünmemektedir. Yüzün kadrajdaki hafif yere dönük yatay pozisyonu simetrik bir kompozisyon oluşturması ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Diğerine göre daha açık duran ve bu nedenle dikkat merkezi olması gerektiği düşünülen sağ göz, karenin merkezine konumlanmıştır. Çok hafif bir kamera hareketi ile aynı şekilde fakat algılama

sürecini kolaylaştıracak bir orantısal dağılımla çekilebilecek olan bu karede böyle bir tercihin yapılmamış olması planlamanın fotografik bir kaygı olmaksızın yapıldığını düşündürmektedir.

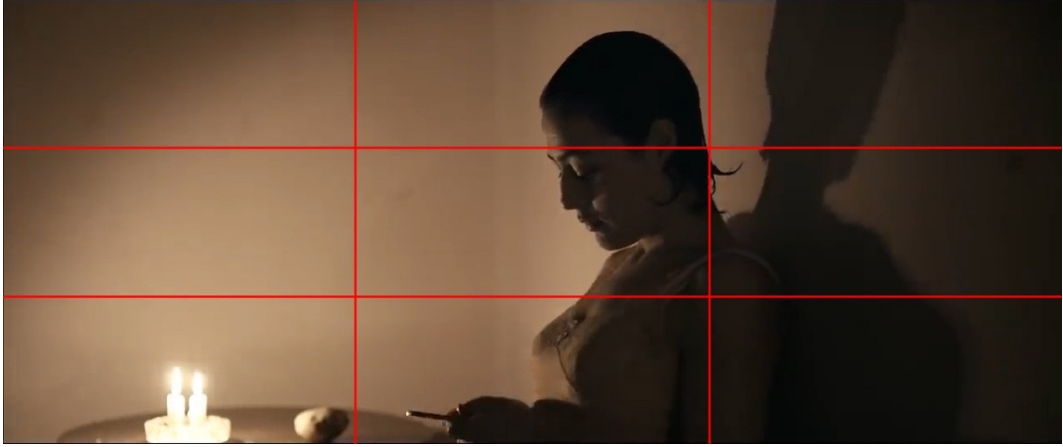
3.4.11. Yeraltı Filmi 11 Nolu Kare Analizi



Görsel 224. Yeraltı filmi 12 nolu kare görseli.

Orantısal dağılımın iyi bir örneği olan 11 nolu kare aynı başarıyı ilgi merkezini belirlerken sağlayamamaktadır. Kadrajda bulunan 5 figür iki guruba ayrılmıştır. 4 figürün oluşturduğu gurup, sol alt dikkat noktasına yerleştirilmiş ve böylelikle sağ üst dikkat noktasında bulunan 5. figüre alan açılmıştır. Gurubun tüm ilgisinin üzerinde olması ve aynı zamanda net alanda bulunması 5. figürün ilgi merkezi yani ana konu olduğunu gösteriyorken, bakışlarıyla izleyiciyi ana konuya yönlendiren yardımcı figürlerin aydınlık, ana konunun ise neredeyse seçilemeyecek kadar karanlık alanda olması kare içinde önemli ölçüde belirginlik problemi doğurmaktadır. Kadrajın planlanması esnasında mekânda halihazırda bulunan sağ dilimdeki köşe lambasının konumu ayarlanarak ana figürün belirginliğinin artması ve kompozisyona daha fazla dahil olması sağlanabilirdi. Daha önceki karelerde yönetmenin tercihi olarak açıklanan bu tarz durumlar, bu kare için bir gereklilik gibi görünmektedir.

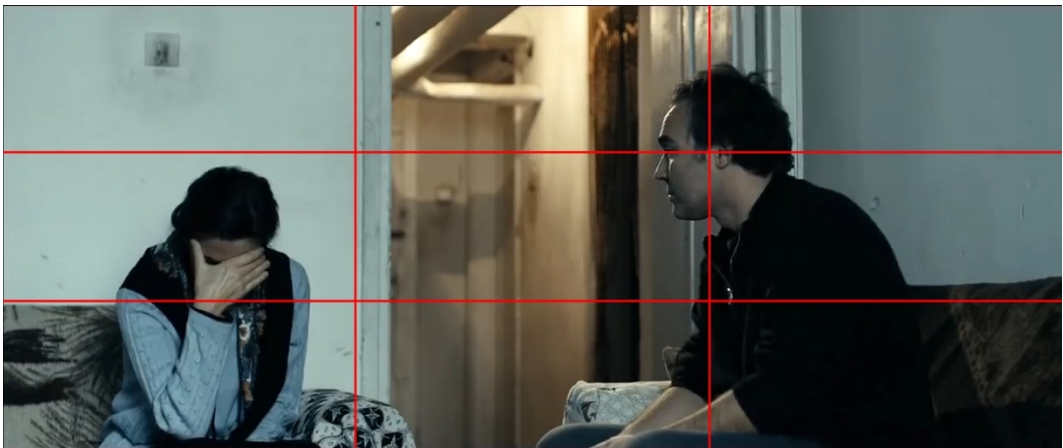
3.4.12. Yeraltı Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 225. Yeraltı filmi 12 nolu kare görseli.

Sade ve sahnenin gereğince aydınlatılmış bir fonda 1/3 çizgisine yerleştirilerek bakış boşluğu rahatlatılmış tek bir figürün bulunduğu 12 nolu kare, 52 saniye boyunca kamera hareketi olmaksızın perdede kalmaktadır. Aydınlatmanın ana unsuru gibi görünen mumların, kadrajın kenarından kurtarılarak daha iyi bir konuma alınması sahnenin estetik tasarımına daha fazla katkı sunabilecek olsa da genel yapı içinde temel bir gereklilik gibi durmamaktadır. Figürün sağ 1/3'lük dilime yansıyan gölgesi kadrajı zenginleştirirken anlamı da güçlendirmektedir. Tüm bu özellikleriyle bağlamından koparılabilir ve izlenebilecek olan 12 nolu kare, fotografik bir kompozisyon örneği sunmaktadır.

3.4.13. Yeraltı Filmi 13 Nolu Kare Analizi

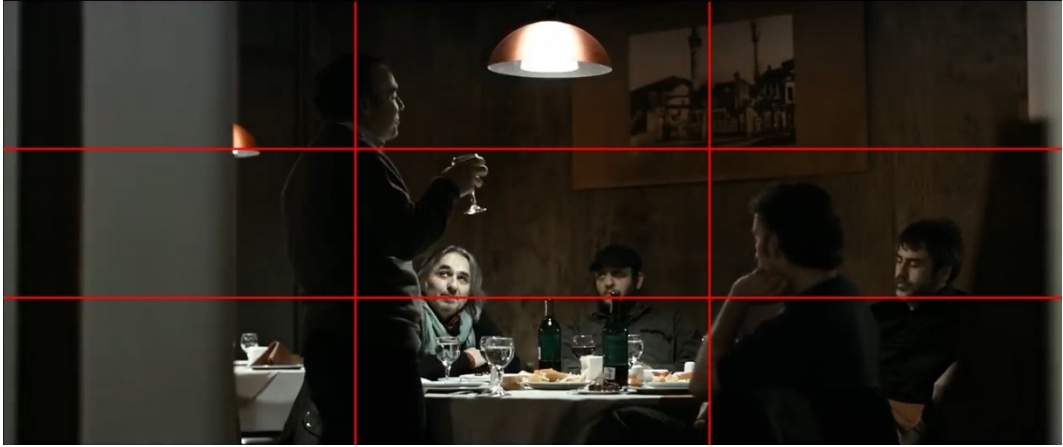


Görsel 226. Yeraltı filmi 13 nolu kare görseli.

Ana figürün sağ altın oran çizgisine, baş bölgesinin ise sağ üst dikkat noktasına yerleştirildiği 49 saniye süreli bu kare, ikinci figürün alt çizgiye inen

konumuyla hiyerarşik bir düzen ortaya koymaktadır. Kanepelerin oluşturduğu koyu lekeler alt 1/3'lük dilime yerleşirken, duvarların oluşturduğu açık ton, kadrajın 2/3'lük kısmını kaplamaktadır. Duvarlar sağ ve sol dilimlere yerleştirilirken, açık kapının oluşturduğu boşluk orta dilimdeki konumuyla dengeli bir dağılım ortaya koymaktadır. Kapının kapalı olması fonu daha sade hale getirerek ana figürün belirginliğini artırabilecek olsa da sahnenin akışı içinde gerek duyulmadığı anlaşılmaktadır. Fotografik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde kadraj içinde dikkati dağıtacak hiçbir unsura yer verilmemesi düşüncesi oluşacağından, barındırdığı sıcak tonlarla her ne kadar bir denge unsuru olsa da dikkati üstüne çekerek ilgi merkezini dağıtan koridor, kadrajı fotografik kompozisyon çizgisinden çıkartmaktadır.

3.4.14. Yeraltı Filmi 14 Nolu Kare Analizi



Görsel 227. Yeraltı filmi 14 nolu kare görseli.

Daha önceki analizlerde de değinildiği gibi, anlatıma bir katkısı olmadığı halde kenar çizgilerinden kadraja dahil olarak dikkati dağıtan ve gözü yoran öğeler dikkati dağıtarak fotoğrafın anlamlandırılma sürecini zorlaştırmaktadır. Bu tarz öğeler aynı zamanda izleyici ile konu arasında bir engel oluşturarak gözün kadraj içinde rahat gezinmesinin önüne geçmektedirler. Ayakta duran figürün boydan boya sol 1/3 çizgisine yerleştirildiği, oturan 4 figürün ise birbirini perdelemeyen alt çizgiye dizildiği 49 saniye süreli 14 nolu kare orantılı ve hiyerarşik bir kompozisyon ortaya koyarken, kadraja sol kenardan giren sütun ile sağ kenardan giren koyu leke bu kompozisyonu gölgeleyerek izleyiciyi farkında olmadan gereksiz bir çaba içine sokmaktadır.

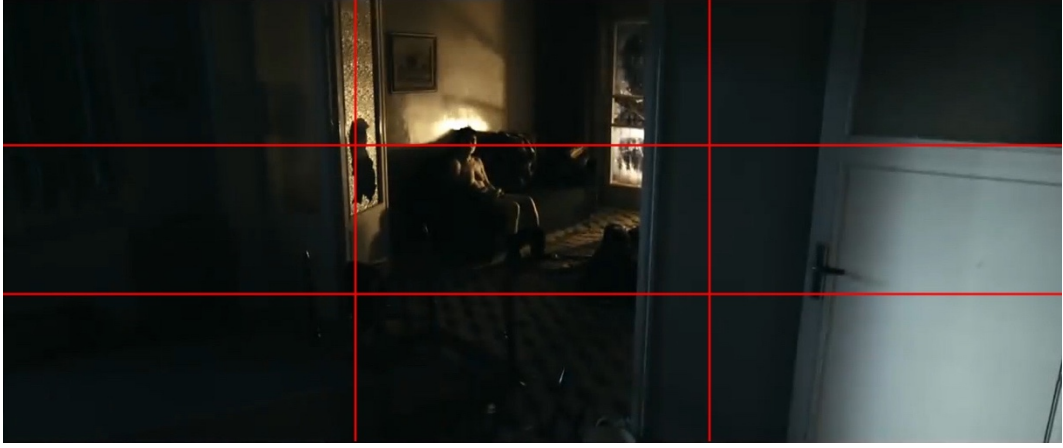
3.4.15. Yeraltı Filmi 15 Nolu Kare Analizi



Görsel 228. Yeraltı filmi 15 nolu kare görseli.

Geniş açı bir lensle alt açıdan çekilen ve kadrajda bulunan iki figürün de dikkat noktalarına yerleştirildiği 48 saniye süreli bu karede sol tarafta yer alan figür aydınlık alandaki konumuyla ön plana çıkmaktadır. Dar ve loş bir mekânda yapılan çekimde kameranın düz konumunu koruması adına bir çaba içine girilmemiştir. Klasik fotoğraf öğretisinde kameranın yer düzlemine paralel olması yönünde verilen telkinlerin aksine 15 nolu karede kamera sola yatık kullanılmıştır. Figürlerin birbiriyle bağlantısını sağlayan bakış yönlerinin üst altın oran çizgisine oturması, gözün iki figür arasındaki yolculuğunu kolaylaştırmaktadır. Araç pencerelerinin yarattığı geometrik yapı çerçevelenmeye herhangi bir katkı sunmazken, dışarıdan gelen ışık özellikle sağ taraftaki figürün belirginliğini artırmaktadır.

3.4.16. Yeraltı Filmi 16 Nolu Kare Analizi



Görsel 229. Yeraltı filmi 16 nolu kare görseli.

Muntazam olmasa da kadrajın üç parçaya bölündüğü 48 saniye süreli bu karede konu orta dilimde yer almaktadır. Kadrajın 1/3'ünün tamamen karanlık olduğu, sağ dilimin ise eğimli duran mekân çizgileri nedeniyle yerçekimi kuralına aykırı bir yapı oluşturduğu 16 nolu kare fotografik açıdan tatmin edici bir görüntü ortaya koymamaktadır. Çerçevenin geneline bakıldığında en az yeri figürün kapladığı görülmektedir. Bir sinema karesi için kabul edilebilir olsa da bir fotoğraf karesinin iletmek istediği mesajı muallak kılacak olan bu düzenlemede ilgi merkezine kadrajın en aydınlık kısmında bulunan kapı ve sol üst dikkat noktasına yerleşen kırık cam oturmaktadır. Göz bu iki ilgi merkezi arasında gidip gelirken ana ögeyi üçüncü unsur olarak fark etmektedir. Ayrıca sağ dilimdeki aydınlık kapı, fotoğraf içinde fotoğraf yaratarak zihnin ikiye bölünmesine neden olmaktadır.

3.4.17. Yeraltı Filmi 17 Nolu Kare Analizi



Görsel 230. Yeraltı filmi 17 nolu kare görseli.

9 nolu karenin yakın plan devamı niteliğinde olan bu kare 44 saniye hareketsiz olarak perdede kalmaktadır. Sağ altın oran çizgisinde bulunan figürün bakış yönü flu alandaki ikinci figür tarafından kesilmektedir. Söz konusu ikinci figür karanlık ve flu görüntüsüyle kadrajın 1/3'lük kısmını fotografik açıdan işlevsiz kılmaktadır. Net alandaki figür düz ve sade bir fon önünde hem dikey hem de yatay çizgilere yaptığı başarılı yerleşimle estetik ve seyri kolay bir görüntü ortaya koyarken, flu alanda bulunan figür, gözün bu estetik düzenlemeye doğrudan ulaşmasına engel olarak süreci zorlaştırmaktadır. Sonuç olarak sinematografik tercihlerin ön plana çıktığı bu kare başlı başına bir fotoğraf karesi özelliği taşımamaktadır.

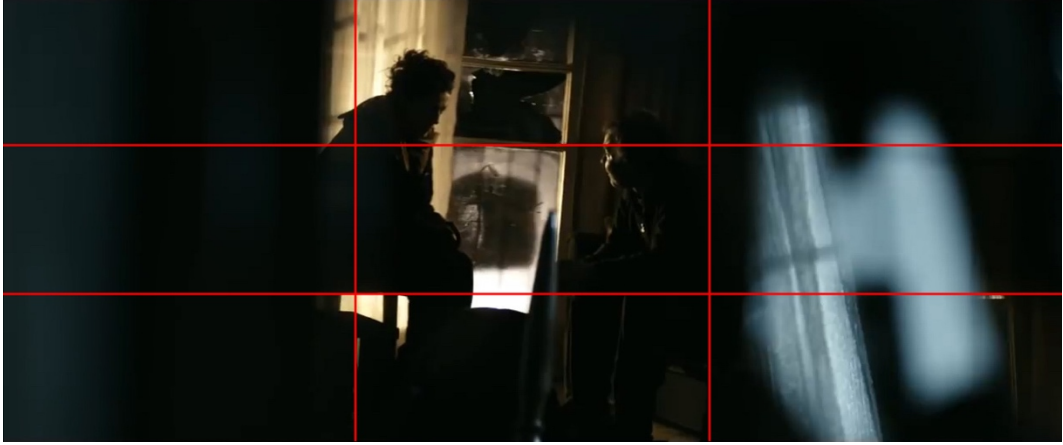
3.4.18. Yeraltı Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 231. Yeraltı filmi 18 nolu kare görseli.

Kameranın hafif sağa hareketiyle iki figürün de rahatlıkla dikkat çizgilerine oturtulabileceği 42 saniyelik bu karede böyle bir düzenleme tercih edilmediği gibi, fotografik olmayan unsurların iki yandan kadraja dahil olmasına izin verilmiştir. Mekânın bir kez daha estetik bir öge olarak değerlendirilmediği 18 nolu karenin diğer karelerden en önemli farkı genel yapıya uymayan oldukça aydınlık görüntüsüdür. Söz konusu bu aydınlatma, mekânı bir çok parçaya bölen geometrik çizgilerin, figürlerin belirginliğini azaltma tehlikesini ortadan kaldırmaktadır. Mekânın çok parçalı bu yapısı, figürlerin belirginliğini azaltmasa da gözün bir çok farklı noktaya kaymasına neden olan bir karmaşa yaratarak izlemi zorlaştırmaktadır. Hiyerarşik bir düzenin olmadığı karede herhangi bir ögenin ön plana çıkarak baş rolü üstlenmemesi fotografik açıdan ilgi merkezini muallakta bırakmaktadır.

3.4.19. Yeraltı Filmi 19 Nolu Kare Analizi



Görsel 232. Yeraltı filmi 19 nolu kare görseli.

Üçte ikisi karanlıkta olan 19 nolu kare 42 saniye sabit açıyla perdede kalmaktadır. Kadrajda ilk göze çarpan, mekâna vuran ışığın yarattığı sağ 1/3'lük dilimdeki büyük "H" harfi benzeri şekildir. Bu aydınlık leke nedeniyle figürlerin bulunduğu orta dilim ikinci planda kalmaktadır. Çoğu fotoğrafçının bu şartlarda sağ ve sol dilimdeki işlevsiz siyah alanı temizlemek ve figürlerin kadrajdaki oran ve belirginliğini artırmak adına dik çerçeve tercihi yapacağı bu kare belli ki mevcut haliyle yönetmen açısından anlatımı engelleyici bir sorun teşkil etmemektedir.

3.4.20. Yeraltı Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 233. Yeraltı filmi 20 nolu kare görseli.

39 saniye süreli bu kare 7 nolu kare ile birebir aynı düzenlemeyi içerdiğinden yeniden analiz edilmesine gerek görülmemiştir.

Tablo 4. Yeraltı filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

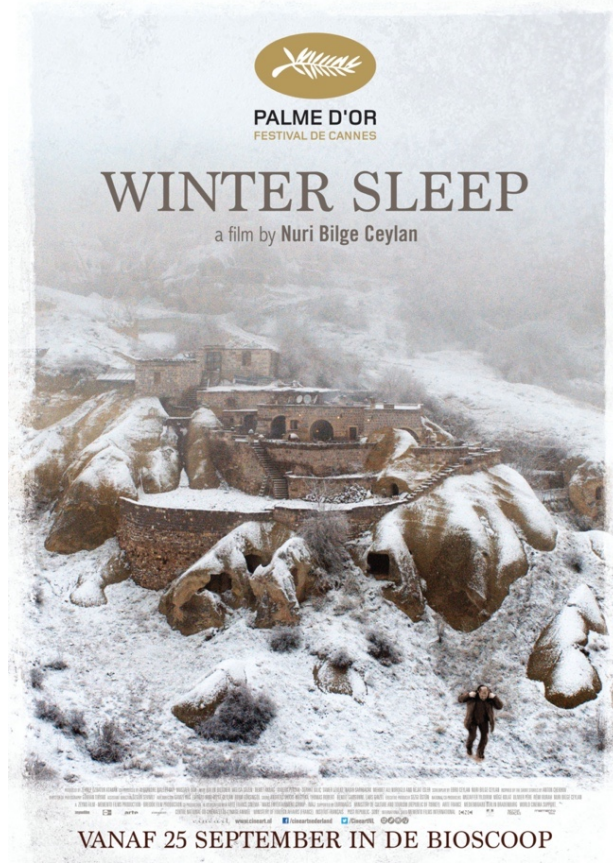
Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
4 dakika 32 saniye 30 milisaniye	236	00:55:14:12
3 dakika 15 saniye 100 milisaniye	429	01:46:13:15
2 dakika 26 saniye 160 milisaniye	232	00:47:09:18
1 dakika 49 saniye 210 milisaniye	231	00:45:26:15
1 dakika 38 saniye 90 milisaniye	417	01:40:37:17
1 dakika 13 saniye 0 milisaniye	310	01:14:19:12
1 dakika 3 saniye 10 milisaniye	233	00:49:33:13
1 dakika 1 saniye 20 milisaniye	364	01:28:37:05
0 dakika 58 saniye 220 milisaniye	325	01:19:10:21
0 dakika 53 saniye 20 milisaniye	288	01:09:05:18
0 dakika 52 saniye 220 milisaniye	270	01:03:59:04
0 dakika 52 saniye 0 milisaniye	306	01:12:53:22
0 dakika 49 saniye 230 milisaniye	177	00:34:27:22
0 dakika 49 saniye 110 milisaniye	245	00:59:50:23
0 dakika 48 saniye 100 milisaniye	357	01:26:50:02
0 dakika 48 saniye 60 milisaniye	428	01:44:10:01
0 dakika 44 saniye 20 milisaniye	324	01:18:34:13
0 dakika 42 saniye 130 milisaniye	192	00:37:11:01
0 dakika 42 saniye 100 milisaniye	410	01:37:20:08
0 dakika 39 saniye 140 milisaniye	235	00:51:36:18

3.5. KIŞ UYKUSU FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Nuri Bilge CEYLAN'ın 8. filmi olan ve 2014 yılında vizyona giren Kış Uykusu, Kapadokya'da babasından kalan bir kaya oteli işleten emekli tiyatro oyuncusu Aydın'ın, entelektüel birikimi ve hayat tecrübesini kullanarak özgürlük alanı tanımadığı genç eşi Nihal ve eşinden boşanarak yanlarına yerleşen kız kardeşi Necla ile olan sorunlarını merkeze alarak “entelektüel” kavramını sorguluyor. Toplum eleştirisi konusunda sınır tanımayan insanların kendi iç dünyalarından uzak ve sorunlarından bihaber durumlarını da ortaya koyan film aynı zamanda ailenin, yardımcıları Hidayet ve kiracıları İmam Hamdi ve ailesi ile olan ilişkisi üzerinden de sınıfsal farklılara vurgu yapıyor.



Görsel 234. Kış Uykusu filmi afiş görseli



Görsel 235. Kış Uykusu filmi afiş görseli

Kış Uykusu filmi, 3 saat 12 dakikalık süresiyle, analizi yapılan 6 film içindeki en uzun film olma özelliğini taşımaktadır. Yönetmenin çalışma kapsamında analizi yapılan diğer iki filmine göre daha fazla diyalog içermesine rağmen izleyiciye çok daha fazla fotografik kare sunan film gerek iç gerekse dış mekânı oldukça etkili ve estetik bir şekilde perdeye yansıtmaktadır.



Görsel 236. Kış Uykusu filminden bir kare



Görsel 237. Kış Uykusu filminden bir kare

Çekimlerin yapıldığı bölgenin etkileyici coğrafî yapısı ve ton tercihleri nedeniyle iç ve dış mekânın net olarak ayrıldığı filmde, iç mekân çekimlerinde sıcak renk tonları kullanılırken dış mekân görüntülerine kış atmosferinin de etkisiyle daha soğuk renkler hakim olmaktadır. Filmde kompozisyon analizine konu olacak toplam 986 adet hareketsiz kare tespit edilirken, 1 dakikanın üzerinde bekleme süresine sahip 9 kare bulunmaktadır. Tespit edilen karelere genel olarak bakıldığında, 50-60 saniye arası 3, 40-50 saniye arası 8, 30-40 saniye arası 20, 20-30 saniye arası 48, 10-20 saniye arası 191, 1-10 saniye arası 681 kare bulunurken, 1 saniyenin altında 26 kare bulunmaktadır. 986 kare arasından en uzun süreye sahip 20 karenin ortalama perdede kalma süresi yaklaşık 1 dakika 4 saniyedir. Söz konusu 20 kareden 2 tanesi 2 dakikanın üzerinde bir süreye sahipken, 7 tanesi 1 dakikanın üzerinde, geri kalan 11 tanesi ise 41 saniye ile 52 saniye arası bir sürede perdede kalmaktadır.



Görsel 238. 1 nolu kare 2 dakika 37 saniye



Görsel 239. 2 nolu kare 2 dakika.



Görsel 240. 3 nolu kare 1 dakika 43 saniye.



Görsel 241. 4 nolu kare 1 dakika 15 saniye.



Görsel 242. 5 nolu kare 1 dakika 9 saniye.



Görsel 243. 6 nolu kare 1 dakika 7 saniye.



Görsel 244. 7 nolu kare 1 dakika 4 saniye.



Görsel 245. 8 nolu kare 1 dakika 4 saniye.



Görsel 246. 9 nolu kare 1 dakika.



Görsel 247. 10 nolu kare 52 saniye.



Görsel 248. 11 nolu kare 52 saniye.



Görsel 249. 12 nolu kare 51 saniye.



Görsel 250. 13 nolu kare 47 saniye.



Görsel 251. 14 nolu kare 45 saniye.



Görsel 252. 15 nolu kare 44 saniye.



Görsel 253. 16 nolu kare 44 saniye.



Görsel 254. 17 nolu kare 44 saniye.



Görsel 255. 18 nolu kare 43 saniye.

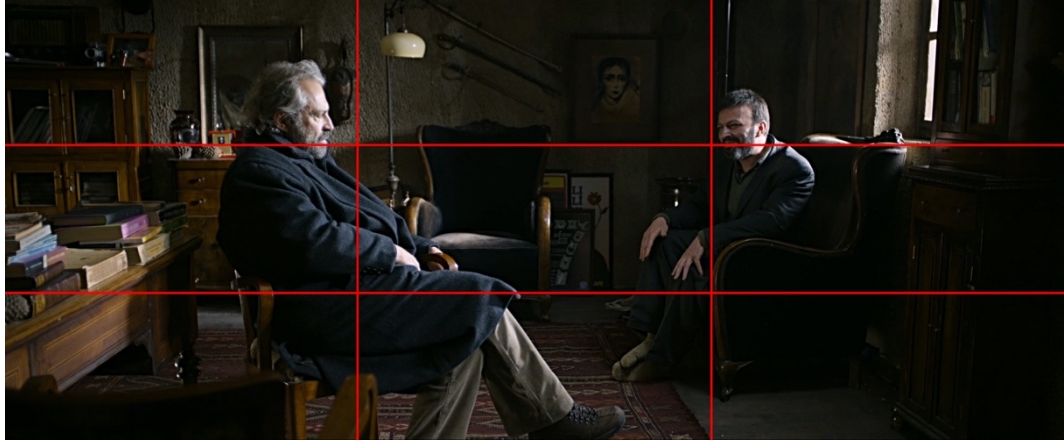


Görsel 256. 19 nolu kare 41 saniye.



Görsel 257. 20 nolu kare 41 saniye.

3.5.1. Kış Uykusu Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 258. Kış Uykusu filmi 1 nolu kare görseli.

Kış Uykusu filminin 2 dakika 37 saniye boyunca sabit açıyla perdede kalan 1 nolu karesinde ışığın etkili kullanımıyla figürlerin başarılı şekilde aydınlatılmış olması karmaşık arka plana rağmen belirginliğin önemli ölçüde korunmasını sağlamıştır. İki figürün de altın oran çizgilerine ve dikkat noktalarına denk gelmesine özen gösterilmiştir. Aynı zamanda perspektif kullanılarak figürler arasında hiyerarşik bir düzen kurulmuştur. Titizlikle planlandığı anlaşılan bu kare fotografik kompozisyonun güzel bir örneği olarak izleyiciye sunulmaktadır.

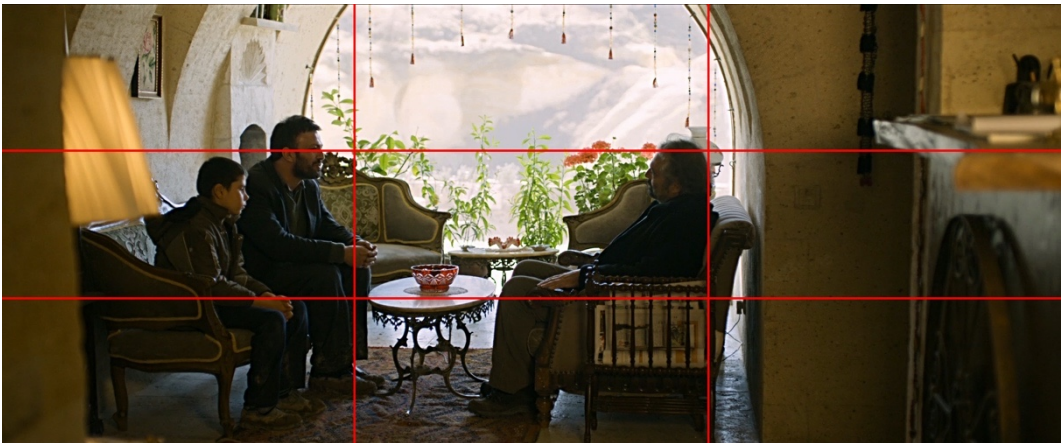
3.5.2. Kış Uykusu Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 259. Kış Uykusu filmi 2 nolu kare görseli.

Karmaşa yaratabileceği halde karanlıkta bırakılarak sadeleştirilen bir fon önünde iyi aydınlatılarak belirginliği artırılan figür sol 1/3 çizgisine yerleştirilmiş ve bakış yönü boş bırakılmıştır. Yumuşak bir geçişle bağlandığından fazla belirgin olmasa da fonun karanlık ve aydınlık bölümleri arasında da orantılı bir dağılım bulunmaktadır. Uygulanan başarılı aydınlatma, belirginlik açısından problem yaratabilecek bir mekânın etkili şekilde kadraja dahil olarak figürün üstlendiği role destek olmasını sağlamaktadır. Yarattığı kompozisyon 2 dakikalık sabit kamera açısı sayesinde izleyici tarafından uzun bir süre incelenebilmektedir.

3.5.3. Kış Uykusu Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 260. Kış Uykusu filmi 3 nolu kare görseli.

Figürlerin altın oran çizgilerine yerleştirilmeye çalışıldığı kompozisyonda kameranın bir miktar sola kaydırılması bu çabayı daha başarılı kılabilirdi. Yönetmenin daha önceki tercihleri göz önünde bulundurulduğunda mekânsal

kısıtlamalar nedeniyle yapılamadığı düşünülen bu hamle ile çerçevenin sol kenarından görüntüye giren sütun daha fazla kadraja dahil olacak olsa da bu durum sağ dilimdeki dikkat dağıtıcı unsurlara göre daha tercih edilebilir görünmektedir. Odada bulunan kemerler doğal bir çerçeveleme etkisi yaratsa da kadraj içindeki kullanımı fotografik kompozisyon açısından yeterli durmamaktadır. Sol dilimde yanar vaziyette görünen lamba da ilgiyi üzerine çekerek ilgi merkezine zarar vermektedir. 1 dakika 43 saniye sabit açıyla perdede bekleyen bu kare fotografik bir anlatım ortaya koymamaktadır.

3.5.4. Kış Uykusu Filmi 4 Nolu Kare Analizi



Görsel 261. Kış Uykusu filmi 4 nolu kare görseli.

Ana konunun sol 1/3 çizgisine konumlandığı 1 dakika 15 saniye süreli 4 nolu karede yardımcı figürün de sağ 1/3'e yakın konumuyla kadraja yerleştiği görülmektedir. Ana figürün arkasında bulunan lamba yakılmayarak daha fazla ögenin kompozisyona dahil olmasının önüne geçilmiştir. Buna karşın doğru şekilde aydınlatılan figür, yaratılan koyu fon önünde ön plana çıkarak ilgi merkezini net olarak ortaya koymaktadır. Mekân içinde bulunan bir çok öge kadraja dahil olduğu halde aydınlatmanın doğru şekilde kullanılması gözün doğru bölümlere odaklanmasını sağlayarak belirginliği artırmış.

3.5.5. Kış Uykusu Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 262. Kış Uykusu filmi 5 nolu kare görseli.

Ana figürün yine 1/3'te fakat belirginliğin daha az olduğu bu karede mekân diğer örneklere oranla sade olmaktan uzak görünmektedir. Mekânda figüre özel olmaktan çok, genel bir aydınlatma tercih edildiğinden, kadraja dahil olan öğelerin oranı ve yarattığı karmaşa bir hayli fazladır. İkinci figür netsiz alandaki konumuyla kadraj içi hiyerarşiyi sağlarken, ana figüre alan açmak adına da olsa, çerçeveye olması gerektiğinden daha yakın durmaktadır. 5 nolu kare 1 dakika 9 saniye kamera hareketi olmaksızın perdede kalmakta ve ana konunun altın oranda bulunması dışında baskın bir fotografik anlatım sergilememektedir.

3.5.6. Kış Uykusu Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 263. Kış Uykusu filmi 6 nolu kare görseli.

1 dakika 7 saniye boyunca hareketsiz olarak perdede kalan 6 nolu kareye genel olarak bakıldığında klasik fotografik kompozisyona aykırı öğeler barındırdığı görülmektedir. Sol altın oran çizgisine denk gelen sütun konuyla seyirci arasında

bir engel oluşturarak gözün konuya ulaşmasını geciktirmektedir. Ayrıca kareyi ikiye bölerek iki ayrı fotoğraf ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kadrajdaki iki figürün de net alanda olması bu bölünme algısını güçlendirmektedir. Kanepenin boş tarafında duran pardösü, mekânın sade yapısını ve eşyaların yarattığı estetiği bozmaktadır. Sol taraftaki figürün arkasında karaltı şeklinde duran kemer, önündeki sütunla birlikte hem kadrajı hem de figürü sıkıştırarak gözü yormaktadır. Bu yapıyla 6 nolu kare fotografik olmaktan çok sinematografik anlatıma daha yakın görünmektedir.

3.5.7. Kış Uykusu Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 264. Kış Uykusu filmi 7 nolu kare görseli.

Başarıyla kullanılan ışığın belirginliği artırarak ilgi merkezini ortaya çıkarttığı ve böylelikle anlamlandırma sürecini hızlandırdığı 1 dakika 4 saniye süreli 7 nolu karede keskinlik ögesi etkili bir şekilde kullanılarak, ana figür hem fondan hem de yardımcı figürden başarılı bir şekilde ayrılmıştır. İki figür de kadraj içinde olabilecekleri en ideal konuma yerleştirilmiş ve alan derinliğinden de faydalanılarak yardımcı figürün ve fonda bulunan eşyaların kadrajdaki etkisi olabildiğince azaltılmış. Titizlikle planlandığı anlaşılan 7 nolu kare fotografik kompozisyonun başarılı bir örneği olarak değerlendirilebilir.

3.5.8. Kış Uykusu Filmi 8 Nolu Kare Analizi



Görsel 265. Kış Uykusu filmi 8 nolu kare görseli.

1 dakika 4 saniye gibi uzun bir süre izleyiciye seyir ve inceleme şansı veren bu kareyi yaratan başlıca unsur olan mekân tasarımı, figürlerin konumu, beden dili ve aydınlatma tercihleriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkan görüntü izleyene bir Rönesans tablosuna bakıyormuş hissini vermektedir. Mekânda bulunan iki adet ışık kaynağı figürlerin yakınına konumlandırılmış ve böylelikle çok fazla öge barındıran mekândaki figür belirginliği sağlanmıştır. Yeteri kadar aydınlatılan mekânın anlatıma katkısı oldukça fazladır. Merkez dilimde sönük durumda bulunan üçüncü ışık kaynağının kullanılmaması kadraj oluşumundaki bilinçli tercihlerden bir tanesi olarak görünmektedir. 8 nolu karenin bu kompozisyonu, izleyiciye seyir zevki yüksek bir fotoğraf karesi sunmaktadır.

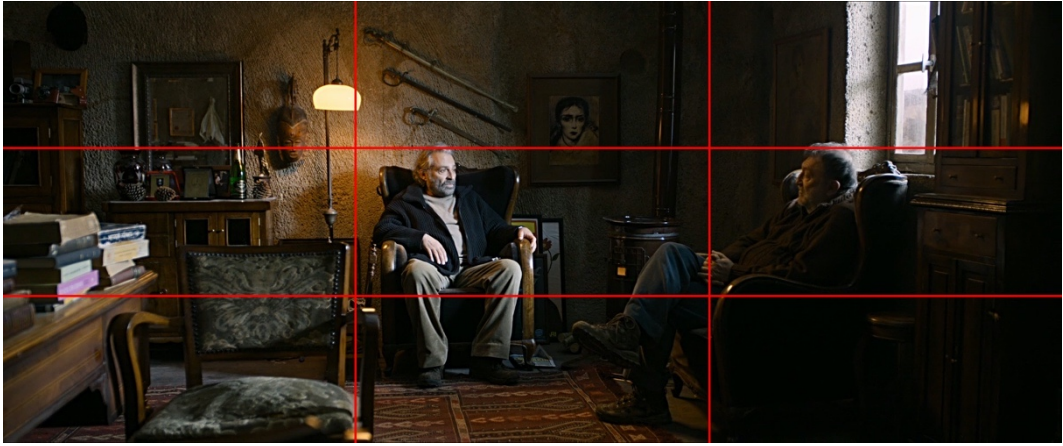
3.5.9. Kış Uykusu Filmi 9 Nolu Kare Analizi



Görsel 266. Kış Uykusu filmi 9 nolu kare görseli.

Aydınlık gözün sol üst dikkat noktasına yakın konumu, portre fotoğrafı kapsamında değerlendirildiğinde 9 nolu kare adına doğru bir tercihi ortaya koymaktadır. Böylelikle yaratılan boşlukla bakış yönü rahatlatılan figür, yapılan doğru aydınlatmanın etkisiyle düz siyah fon önünde net bir şekilde kendini göstermektedir. Yaptığı kıvrımlı hareketle kadrajın sağ dilimini dolduran kanepenin ton dengesini sağlayarak tüm kadrajın monoton bir şekilde karanlığa gömülmesine engel olmaktadır. Bu tercih aynı zamanda mekân algısı da yaratmaktadır. 1 dakika boyunca kameranın hareket etmediği 9 nolu karede karmaşa yaratarak algılama sürecini olumsuz etkileyebilecek herhangi bir unsura rastlanmamaktadır.

3.5.10. Kış Uykusu Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 267. Kış Uykusu filmi 10 nolu kare görseli.

Bazı istisnai durumlar haricinde genelde ana konunun kadrajda ön planda olması beklenmektedir. Perspektif dizilimde ana konudan daha önce gelen öğeler varsa alan derinliği uygulamasıyla bu öğelerin çerçevedeki etkisi azaltılarak her şekilde ana konunun ön plana çıkması sağlanmalıdır. Aksi durumda göz, öncelikle kendisine en yakın net alanda bulunan öğeleri seçeceğinden, ana konunun algılanma süresi uzayacak bu da ilgi merkezi kuralını ihlal ederek kompozisyonun temel öğelerinden belirginliğe zarar verecektir. 52 saniye süreli 10 nolu karede sol dilimde üzerinde kitaplar bulunan masa ve önündeki sandalye bu kurallar ışığında fotografik kompozisyonda engelleyici unsurlar olarak görülmektedir. Net bir şekilde kadrajın üçte birini kaplayan ve bu nedenle ana konuya odaklanması gereken izleyicinin dikkatini dağıtan bu iki öğenin keskinliği azaltılarak net alanın dışına çıkmaları sağlanmalıdır. Bunun yanı sıra doğal ve yapay olmak üzere iki farklı türde ışık kaynağı ile aydınlatılan mekânda yapay aydınlatma

kullanılmayarak camdan gelen doğal ışığın figürleri mekândan ayırması sağlanabilirdi.

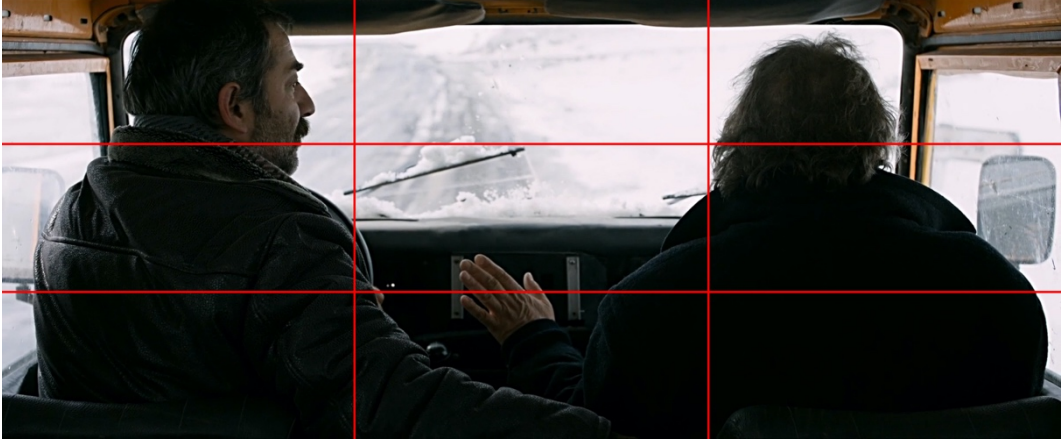
3.5.11. Kış Uykusu Filmi 11 Nolu Kare Analizi



Görsel 268. Kış Uykusu filmi 11 nolu kare görseli.

Figürün baş rolde olduğu bir fotoğraf karesindeki izleyiciyi yönlendiren unsurların başında özellikle ana figürün bakış yönü gelmektedir. Figürün bakış yönü bir kılavuz görevi görür ve göz kare içinde gezinirken istemsiz de olsa bu kılavuza uyarak onunla aynı yöne hareket eder ve bu yolculuk sırasında mümkün olduğunca herhangi bir engelle karşılaşmak istemez. O nedenle kadraj içinde figürün yerleştirileceği konumu da bu kural belirlemektedir. 52 saniye süreli 11 nolu karede bedeni sol tarafa bakan figürün bakışları çerçevenin sağ alt tarafına doğru yönelmektedir. Hareket yönü ve bakış yönünün farklı olduğu durumlarda bakış yönü birinci tercih olacağından kamera sağ alta kaydırılarak figürün kadraja yerleşiminde sol üst dikkat noktasının kullanılması gözün bahsedilen yolculuğunu sorunsuzca tamamlamasını sağlayacaktır. 11 nolu karede figürün merkeze yakın konumu bu duruma aykırı bir görüntü çiziyor ve izleyicinin çerçeve içindeki yolculuğunu erken tamamlamasına neden olmaktadır.

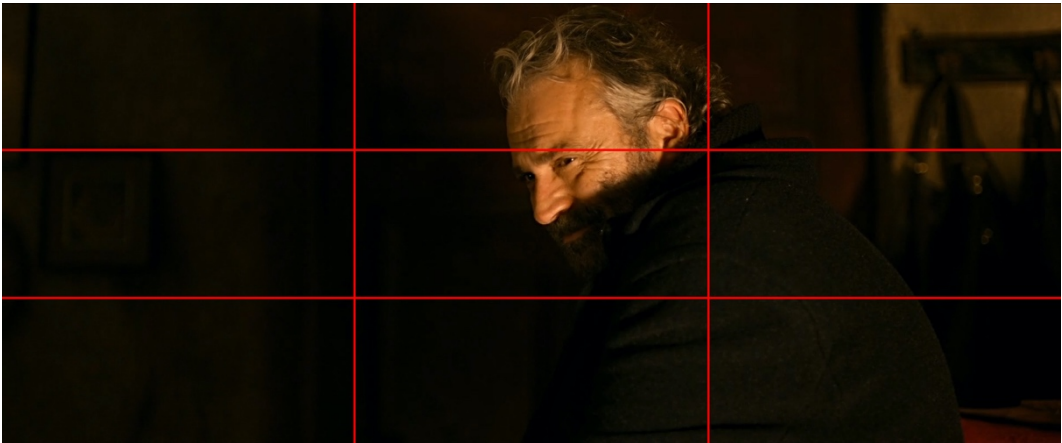
3.5.12. Kış Uykusu Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 269. Kış Uykusu filmi 12 nolu kare görseli.

Kısıtlı mekânda çekilen ve fazla alternatifi olmayan bu karede incelenmesi gereken ilk unsur mekân çizgileri aracılığıyla tespiti yapılabilecek yer çekimi kuralıdır. İki figürün -yüzü görünen sol taraftaki figür dengeyi bir miktar kendi lehine bozsa da- eşit ağırlıkla sağ ve sol dilime yerleştiği 12 nolu kare simetrik bir görüntü ortaya koyuyor ve mekân çizgileri kameranın aracın merkezine düz bir hat dahilinde yerleştirildiğini göstermektedir. Bu yerleşim, figürlerin büyük oranda beyaz fon önünde kalmasını sağlayarak belirginliği artırmaktadır. 51 saniye perdede kalan kare, gözü yormayan sade bir görüntü sunarak görevini tamamlamaktadır.

3.5.13. Kış Uykusu Filmi 13 Nolu Kare Analizi



Görsel 270. Kış Uykusu filmi 13 nolu kare görseli.

Sağ dilimdeki hafif aydınlık haricinde tamamen siyah bir atmosfer sergileyen 13 nolu karede çerçevenin sol altına doğru bakan figürün tek görünen

kısmı olan yüzü, bu kez doğru bir tercihle sağ üst dikkat noktasına yerleştirilirken, izleyici düz siyah bir fonda hiçbir engelle karşılaşmadan yolculuğunu tamamlamaktadır. Sağ üst dilimdeki aydınlık bölüm karenin genel sadeliğini bozuyor gibi görünse de izlem açısından herhangi bir sorun ortaya çıkarmadan mekân algısı yaratma görevini yerine getirmektedir. 47 saniye süren ve figürün yüzü dışında neredeyse hiçbir öge içermeyen bu kare bağlamından kopartılarak da izlenebilecek bir portre fotoğrafı özelliği taşımaktadır.

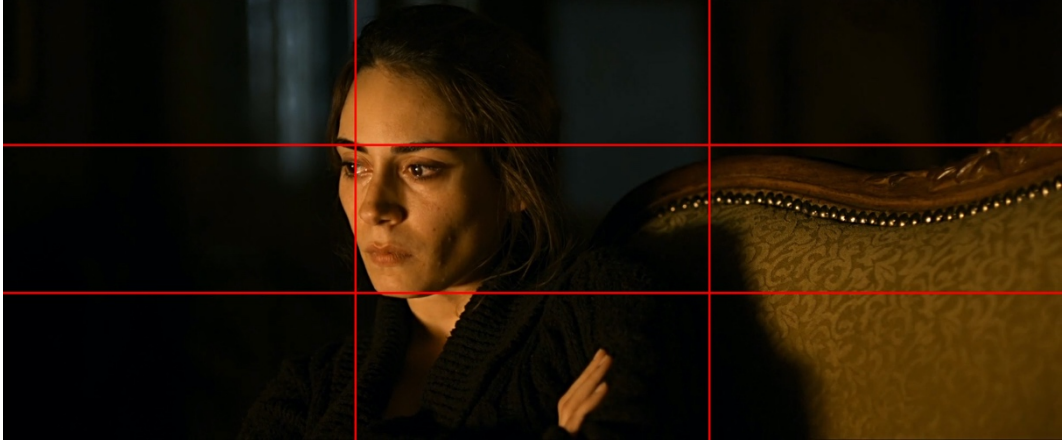
3.5.14. Kış Uykusu Filmi 14 Nolu Kare Analizi



Görsel 271. Kış Uykusu filmi 14 nolu kare görseli.

45 saniye süreli 14 nolu kare, motorcu ve motorunu tek bir leke olarak kabul ederek sağ 1/3 çizgisine, ikinci figürü ise sol 1/3 çizgisine konumlandırmaktadır. Sol 1/3 çizgisinde bulunan ikinci figürün, sağ 1/3 çizgisinde bulunan ana figüre oranı, ana figürün kadrajın tamamına olan oranı ile dengelenerek başarılı bir altın oran düzenlemesi ortaya konulmaktadır. Kadrajın daha sade bir yapıda olması ve izleyicinin direkt olarak figürlere odaklanmasında adına sol dilimde bulunan araçların olmadığı bir açı fotografik olarak daha uygun görünse de yönetmenin yüzde yüz bir fotografik çerçeve tasarlama niyetinde olmadığı açıktır. Sağ tarafta daralarak giden duvar, figürler arası mesafe ve çerçevenin alt kenarından başlayarak sol üst köşeye doğru daralan yol üçlüsünün yarattığı perspektif, mekân ve derinlik algısı yaratırken aynı zamanda motosiklet ve sürücüsünü ilgi merkezi konumuna getirmektedir.

3.5.15. Kış Uykusu Filmi 15 Nolu Kare Analizi



Görsel 272. Kış Uykusu filmi 15 nolu kare görseli.

9 nolu karenin devamı niteliğinde olan 44 saniye süreli bu karede aynı açı korunurken figürün bakış yönü değişmektedir. Bir önceki karede sağa bakan ve ideal bir bakış boşluğuna sahip olan figür bu karede sol tarafa bakmaktadır. Önceki pozisyonuna göre daha ideal bir konumda bulunmasına ve kare dışındaki herhangi biriyle iletişim halinde olmadığı için tek başına izlenebilir bir portre özelliği sergilemesine rağmen bakış boşluğunu kaybetmesi kompozisyonun hanesine eksi olarak yazılmaktadır.

3.5.16. Kış Uykusu Filmi 16 Nolu Kare Analizi



Görsel 273. Kış Uykusu filmi 16 nolu kare görseli.

Ana figürün 44 saniye boyunca ideal altın oran konumunda bulunduğu 16 nolu karede, netsiz alanda bulunan yardımcı figür için en ideal yerleşim, kapı ile kemer arasında bulunan üçgen boşluk gibi görünmektedir. Yardımcı figürün bir miktar sol tarafa kaydırılmasını gerektiren bu düzenleme ana figüre alan açarak

gözün rahatlamasını sağlarken, yardımcı figürü ışık kaynağına yaklaştırarak, üçgen içindeki belirginliğini artıracaktır. Odanın dış mekâna göre aydınlık olan atmosferi, ana figürün silüetini ortaya çıkartarak belirginliğini artırmış, dışarıdan vuran hafif ışık ise bu belirginliğe katkı sağlamıştır. Bir fotoğraf karesi olarak değerlendirildiğinde özellikle ana figürün bir miktar daha aydınlatılmasını gerektiren kompozisyonda bu tercih edilmeyerek, filmin akışı içinde o ana uygun tekinsiz bir atmosfer yaratılmak istenmiş olabilir.

3.5.17. Kış Uykusu Filmi 17 Nolu Kare Analizi



Görsel 274. Kış Uykusu filmi 17 nolu kare görseli.

Geometrik formlarla desteklenen nispeten sade bir fonda tek figürün ideal konumu ve bu konumla yaratılan bakış boşluğu gözün çerçeve içindeki yolculuğunu engelsiz tamamlamasını sağlamaktadır. Çokgen ve oval formdaki geometrik unsurların ritmik olmayan fakat düzenli yapısı ve figürle kesişmemeleri olası bir karmaşanın önüne geçmektedir. 17 nolu kare 44 saniye perdede kalmakta ve figürün bakışları çerçeve dışında biri ya da birilerinin varlığını işaret etse de genel ifadesi bir portre fotoğraf özelliği taşımaktadır.

3.5.18. Kış Uykusu Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 275. Kış Uykusu filmi 18 nolu kare görseli.

Net alanda ana konu niteliğinde bulunan figürün ön ve arka tarafındaki alan açık diyafram uygulaması ile fluya çekilerek bu alanda bulunan öğelerin belirginliği azaltılmış ve bu yolla kadraj içinde oluşacak karmaşanın önüne geçilmeye çalışılmışsa da fotografik açıdan karşılığını bulduğu söylenemez. Orantısal yerleştirme göz önünde bulundurulduğunda ana figürün merkezin sağında konum alması beklenirken, sağ üst dilimde yer alan ve ilgi dağıtan karaltının da kadrajdan çıkartılması gerekmektedir. Bunun yanı sıra masa üzerindeki kitap ve eşyaların kadrajda kapladığı alanın üçte bir ile sınırlandırılması ve üst 1/3 çizgisinin göz hizalarına denk gelerek figürlerin bakışları arasında bağlantı kurması 43 saniye süre ile perdede kalan 18 nolu karenin artıları olarak göze çarpmaktadır.

3.5.19. Kış Uykusu Filmi 19 Nolu Kare Analizi



Görsel 276. Kış Uykusu filmi 19 nolu kare görseli.

2/3'lük alanı kaplayan sarı ve 1/3'lük alanı kaplayan gri rengin orantılı olarak dağıtıldığı karede, çok yakın duran iki figür bütün bir leke olarak kabul edilerek sağ altın orana konumlandırılmaktadır. Netsiz alanda arkası dönük olarak duran figürün yüzü net alandaki aynaya yansyarak izleyiciyle buluşuyor. Figürlerin sağ üst dikkat noktasında bulunan kafaları ile sol alt dikkat noktasına yakın duran ayna dengeli bir görüntü oluşturmaktadır. Üçüncü figür camdaki parlamının da etkisiyle kadraja çok fazla dahil olamadığından dikkat dağıtıcı bir öge haline gelmiyor. 41 saniye sabit açıyla ve kadrajı dolduran yakın plan bir çekimle izleyiciye sunulan 19 nolu kare, ilgi merkezinin net, yardımcı unsurların dozunda tutulduğu estetik bir yapı ortaya koymaktadır.

3.5.20. Kış Uykusu Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 277. Kış Uykusu filmi 20 nolu kare görseli.

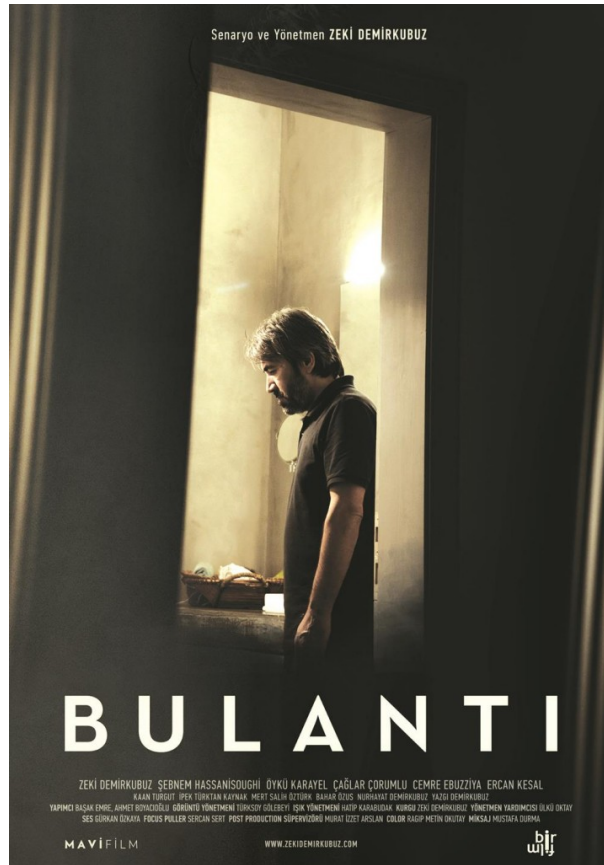
Kış uykusu filminin 20 nolu son karesi 41 saniye sabit kamera açısıyla perdede kalmakta ve karmaşık gibi görünen mekâna rağmen, renk düzenlemesinin yarattığı etki ve ana figürün çerçevenin dışı ile ilişkilendirilemeyecek bakış ve beden dili fotografik bir anlatım ortaya koymaktadır. Doğru aydınlatma ve natürmort bir kompozisyon etkisi yaratan masa düzeni de bu etkiyi güçlendirmektedir. Tüm bu fotografik etkiyi bozan tek unsur, sağ 1/3'lük dilimde çok az bir kısmı görünen ve ana figür o yöne bakmadığından kadraj içinde önemli bir rolü bulunmayan ikinci figürdür. Bu figür kadrajdaki varlığı ile dikkat dağıtmanın yanı sıra ana figürü çerçevenin soluna iterek bakış boşluğunu daraltmaktadır. Karenin fotografik bütünlüğünü de bozan sağ 1/3'lük dilim kadrajdan çıkarıldığında geriye kalan 2/3'lük parça fotoğraf adına daha doyurucu bir sonuç ortaya koymaktadır.

Tablo 5. Kış Uykusu filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
2 dakika 37 saniye 100 milisaniye	209	00:42:27:02
2 dakika 0 saniye 80 milisaniye	414	01:20:41:11
1 dakika 43 saniye 150 milisaniye	308	00:59:44:13
1 dakika 15 saniye 180 milisaniye	442	01:26:54:18
1 dakika 9 saniye 220 milisaniye	905	02:56:31:10
1 dakika 7 saniye 20 milisaniye	409	01:17:43:03
1 dakika 4 saniye 70 milisaniye	218	00:45:24:20
1 dakika 4 saniye 20 milisaniye	508	01:37:25:17
1 dakika 0 saniye 50 milisaniye	679	02:12:29:04
0 dakika 52 saniye 140 milisaniye	154	00:29:44:00
0 dakika 52 saniye 60 milisaniye	155	00:30:18:13
0 dakika 51 saniye 70 milisaniye	962	03:07:38:05
0 dakika 47 saniye 150 milisaniye	684	02:13:40:14
0 dakika 45 saniye 160 milisaniye	568	01:48:07:00
0 dakika 44 saniye 210 milisaniye	681	02:13:12:05
0 dakika 44 saniye 160 milisaniye	790	02:38:28:09
0 dakika 44 saniye 90 milisaniye	597	01:53:37:05
0 dakika 43 saniye 220 milisaniye	219	00:46:31:13
0 dakika 41 saniye 120 milisaniye	113	00:20:32:04
0 dakika 41 saniye 0 milisaniye	930	03:01:03:04

3.6. BULANTI FİLMİNİN KOMPOZİSYON ANALİZİ

Zeki DEMİRKUBUZ'un 2015 yılında vizyona giren filmi Bulantı, yönetmenin 10. filmi. Saygın bir akademisyen olan Ahmet'in sevgilisiyle birlikte olduğu bir gece, karısı ve 9-10 yaşlarındaki oğlunun trafik kazasında öldükleri haberini alması ve bu durum karşısındaki duygusuz ve tepkisiz tavrı ile başlayan film, Ahmet'in duygu yoksunu, sevgisiz, yalnız ve kasvetli dünyasını ve kadını cinsel bir obje olarak gören soğuk ve ilgisiz karakterini odağına almaktadır.



Görsel 278. Bulantı filmi afiş görseli.

Genel olarak kurşuni gri renklerin tercih edildiği ve yönetmenin bir önceki filmi “Yeraltı” kadar olmasa da karanlık ve kasvetli bir atmosferin hakim olduğu Bulantı filmi, 1 saat 55 dakikalık süresiyle yönetmenin bu çalışma kapsamında analizi yapılan üç filmi arasında en uzun süreye sahip olanıdır. Diğer iki filme göre bu filmde oldukça sade fonların kullanıldığı ve orantısal yerleştirmelere daha fazla dikkat edildiği görülse de genel olarak bakıldığında kadraj oluşumlarında fotografik estetiğin öncelikli tercih olmadığı anlaşılmaktadır.



Görsel 279. Bulantı filminden bir kare.



Görsel 280. Bulantı filminden bir kare.

Bulantı filmi, incelemeye konu olan 6 film arasında en uzun plan sürelerine sahip 2. film olma özelliğini taşımaktadır. Tespit edilen 292 sabit plan arasından seçilen 20 karenin ortalama perdede kalma süresi 1 dakika 38 saniye. Kompozisyon analizi yapılan 20 kareden 1 tanesi 3 dakika 29 saniye gibi uzun bir süreye sahipken, 1 kare 3 dakikanın, 2 kare ise 2 dakikanın üzerinde bekleme süresi ile perdede kalmaktadır. 20 kare arasında 1 dakikanın üzerinde bekleme süresine sahip 13 kare bulunmaktadır. Geri kalan 3 kare ise 55 saniye ile 57 saniye arasında perdede kalmaktadır.



Görsel 281. 1 nolu kare 3 dakika 29 saniye.



Görsel 282. 2 nolu kare 3 dakika 3 saniye.



Görsel 283. 3 nolu kare 2 dakika 37 saniye.



Görsel 284. 4 nolu kare 2 dakika 14 saniye.



Görsel 285. 5 nolu kare 1 dakika 58 saniye.



Görsel 286. 6 nolu kare 1 dakika 58 saniye.



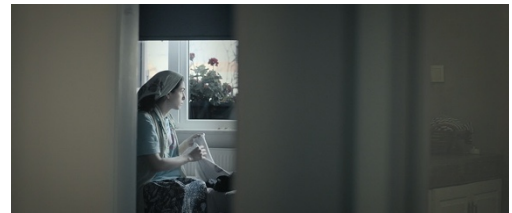
Görsel 287. 7 nolu kare 1 dakika 51 saniye.



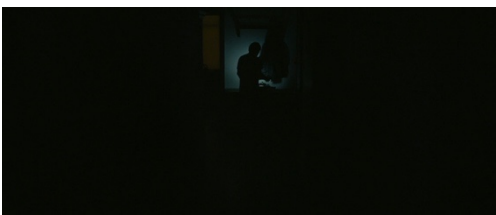
Görsel 288. 8 nolu kare 1 dakika 40 saniye.



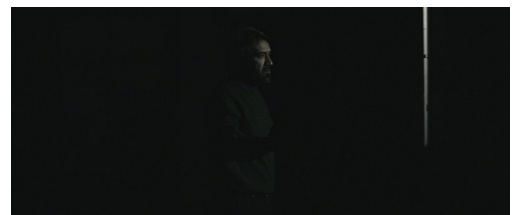
Görsel 289. 9 nolu kare 1 dakika 32 saniye.



Görsel 290. 10 nolu kare 1 dakika 29 saniye.



Görsel 291. 11 nolu kare 1 dakika 28 saniye.



Görsel 292. 12 nolu kare 1 dakika 13 saniye.



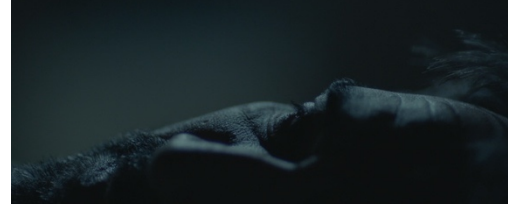
Görsel 293. 13 nolu kare 1 dakika 12 saniye.



Görsel 294. 14 nolu kare 1 dakika 9 saniye.



Görsel 295. 15 nolu kare 1 dakika 6 saniye.



Görsel 296. 16 nolu kare 1 dakika 1 saniye.



Görsel 297. 17 nolu kare 1 dakika.



Görsel 298. 18 nolu kare 57 saniye.



Görsel 299. 19 nolu kare 56 saniye.



Görsel 300. 20 nolu kare 55 saniye.

3.6.1. Bulantı Filmi 1 Nolu Kare Analizi



Görsel 301. Bulantı filmi 1 nolu kare görseli.

Kameranın 3 dakika 29 saniye gibi fotoğraf seyri için bile uzun olan bir süre boyunca sabit kaldığı “Bulantı” filminin 1 nolu karesi, izleyiciyi dışarıda tutarak, figürler açısından izole bir ortam yaratmakta ve bu yolla sinematografik anlamda etkili bir kompozisyon ortaya koymaktadır. Aynı kare fotografik olarak değerlendirmeye alındığında ise kadın figürün sol altın oran çizgisine yerleşen konumu dışında olumlu bir tablo ortaya çıkmamaktadır. Sağ 1/3’lük dilimi dolduran çerçeve ve perde detayı ikincil bir engel oluşturarak algı sürecini zorlaştırmakta ve aynı zamanda karenin görsel bütünlüğünü bozarak karmaşaya sebep olmaktadır. Cam engeliyle belirginliği azalan figürlerin yoğun arka plan önündeki görüntüsü ilgi merkezinin etkisini daha fazla yitirmesine neden olmaktadır.

3.6.2. Bulantı Filmi 2 Nolu Kare Analizi



Görsel 302. Bulantı filmi 2 nolu kare görseli.

İki figürün de altın oranda bulunduğu 3 dakika 3 saniye süreli simetrik bir kompozisyon sunan bu kare, 1 nolu karede de olduğu gibi figürlerin zor seçildiği bir cam arkasından izleyiciye sunulmaktadır. Ses ve diyaloglarla desteklenen sinematografik anlatımda belirginlik adına ciddi bir problem yaratmayan bu durum, durağan ve yalnızca görsel öğelerin algılama sürecine etki ettiği fotografik kompozisyonda bu süreci zahmetli hale getirerek seyir zevkinin önüne geçmektedir.

3.6.3. Bulantı Filmi 3 Nolu Kare Analizi



Görsel 303. Bulantı filmi 3 nolu kare görseli.

Kadraj içi atmosferin filmin hakim renk tercihini belirgin bir şekilde yansıttığı 2 dakika 37 saniye sabit kamera açılı 3 nolu kare muhtemel lens seçiminden kaynaklı olarak mekân çizgilerinin yer çekimi kuralına uymadığı bir yapıyı yinelemektedir. Net alandaki figürün bir mekândan diğerine geçtiği noktanın sol 1/3 çizgisine denk gelmesi doğru bir konumlandırma olsa da fotoğraf estetiği göz önünde bulundurulduğunda kadrajın üçte birlik alanına sıkışan bakış yönü, çerçevenin sol kenarından kadraja giren çantanın yarattığı rahatsızlık ve herhangi bir ögenin renk ya da ışık kullanımı ile ön plana çıkarılmamasının getirdiği monotonluk, yönetmenin kadraj oluşumunda fotografik kaygılarla hareket etmediğini göstermektedir.

3.6.4. Bulantı Filmi 4 Nolu Kare Analizi



Görsel 304. Bulantı filmi 4 nolu kare görseli.

Film boyunca sıklıkla görülen kapı arası çekim tekniği 2 dakika 14 saniye sabit açıyla perdede kalan 4 nolu karede de kendisini göstermektedir. Kamera açısı sağ ya da sol taraf lehine dengeyi bozmayarak konuyu içinde barındıran kapı boşluğunu kadrajın merkezine almaktadır. Tam olarak açık olmayan kapı hem iki figürü dar bir çerçeveye sıkıştırmakta hem de figürlerle kesişerek formlarına zarar vermektedir. Figürlerin birbirine çok yakın olan konumları tek bir lekese değer olarak algılanmalarını gerektirdiğinden beraberce oluşturdukları formun merkezinin sol alt dikkat noktasına kaydırılması sağ ve sol dilim arasındaki dengeyi bozarak kompozisyona katkısı bulunmayan simetrik yapıyı kıracak ve kare içinde daha estetik bir yerleşim ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

3.6.5. Bulantı Filmi 5 Nolu Kare Analizi



Görsel 305. Bulantı filmi 5 nolu kare görseli.

Bir fotoğraf karesi yatayda ve dikeyde 3 eşit parçaya bölündüğünde, gözün dikdörtgen bir çerçeveyi tararken öncelikle uğradığı 4 adet dikkat noktası ve yatayda 2, dikeyde 2 olmak üzere yine 4 adet dikkat çizgisi elde edilecektir. Bu nokta ve çizgiler kareyi inceleyen izleyicinin en önce bakacağı kısımlar olduğundan, öncelikle ana figür ve ardından eğer mümkünse yardımcı figürler, kadraj içi yönelimleri de göz önünde bulundurularak bu bölümlere yerleştirilmelidir. 2 dakikaya yakın bir süre (1 dakika 58 saniye) sabit açıyla izleyiciye sunulan 5 nolu karede, kompozisyon açısından önem arz eden hiçbir öge bu nokta ya da çizgilere yerleştirilmediği gibi kadrajı anlamsızca bölen sütun ya da çerçeve benzeri bir yapı, en önde sağ dikkat çizgisini boydan boya kaplayan boyutuyla ve figürlerden birinin de üstüne gelerek baş rolü üstlenmektedir. Gözün bu yapıya takılmadan figürlere doğru yol alması mümkün olmadığından, ilgi

merkezi kavramını ortadan kaldırarak kadrajı kaosa sürüklemektedir. Sinematografik unsurların da etkisiyle hareketli görüntü içinde belki görmezden gelinebilecek olan bu yapı, durağan bir kare için kabul edilemez bir görüntü sergilemektedir.

3.6.6. Bulantı Filmi 6 Nolu Kare Analizi



Görsel 306. Bulantı filmi 6 nolu kare görseli.

Sade ve düzenli bir fonda, kullanılan yansımanın da etkisiyle seyir zevki yüksek, estetik bir görüntü ortaya koyan 6 nolu kare 1 dakika 58 saniye perdede kalmaktadır. Mekânın bölünme şekli ve figür yerleşimleri göz önünde bulundurulduğunda analizi yapılan ilk beş kareye göre orantısal dağılımı daha başarılı bir şekilde uyguladığı görülen karenin, figür belirginliğini zayıflatarak ilgi merkezini dağıtacak ya da kadraj bütünlüğünü bozacak herhangi bir öge barındırmadığı görülmektedir. Kompozisyonun daha iyi noktaya taşınması adına erkek figür fondaki koyu renk perdeden kurtarılabilir olsa da kadraj mevcut düzeniyle de fotografik bir estetik sunmayı başarmaktadır.

3.6.7. Bulantı Filmi 7 Nolu Kare Analizi



Görsel 307. Bulantı filmi 7 nolu kare görseli.

Bir önceki kompozisyonun başarısını tekrarlayamayan 1 dakika 51 saniye süreli 7 nolu karede sağ 1/3'lük dilimde bulunan flu alan kompozisyonun bütünlüğüne önemli ölçüde zarar vermektedir. Bir sansür aracı olarak kullanıldığı hissini uyandıran bu alan, iki figürün merkezdeki konumu ve sol dilimdeki işlevsiz boş alanla birleşerek kareyi fotografik estetikten çok uzağa taşımanın yanında sinematografik açıdan da sınırları zorlamaktadır.

3.6.8. Bulantı Filmi 8 Nolu Kare Analizi



Görsel 308. Bulantı filmi 8 nolu kare görseli.

Figürün sağ altın orandaki konumu ve oluşturduğu kontrastla ortaya koyduğu ideal kompozisyon, sol dilimden taşarak, karenin üçte birinden fazlasını kaplayan ve figürü sıkıştırarak bakış boşluğunu ciddi ölçüde daraltan blok nedeniyle büyük ölçüde zarar görmektedir. Film boyunca sıklıkla kullanılan bu tarz engeller her ne kadar yönetmenin sinematografik amaçlarına hizmet ediyor olsa da

fotografik açıdan kabul görmeyecek bir görüntü ortaya çıkmaktadır. 1 dakika 40 saniye boyunca kameranın ya da figürün hareket etmediği göz önünde bulundurulduğunda durağanlık açısından bir fotoğraf karesinden pek de farkı olmayan bu kompozisyonda gözün konuya bir engelin arkasından ulaşmaya çalışması izleyici açısından gereksiz bir zahmet doğurmaktadır.

3.6.9. Bulantı Filmi 9 Nolu Kare Analizi



Görsel 309. Bulantı filmi 9 nolu kare görseli.

Yüzü izleyiciye dönük ve net alanda olduğundan diğer figüre oranla ilgi merkezi olmaya daha uygun görünen kadın figürün sol altın orandaki konumu da bu rolü pekiştirmektedir. Gözün direkt olarak sade bir atmosferde zayıf bir ışık kaynağı ile aydınlatılmış figürlere odaklandığı 1 dakika 32 saniye süreli karede, bu odaklanmayı bozarak algılama sürecine engel olacak herhangi bir unsur göze çarpmamaktadır. Buna karşın değerlendirme fotografik kompozisyonu belirleyen faktörler üzerinden yapıldığından, sahnenin akışı içinde yeterli olabilecek olan aydınlatma, izlenenin bir fotoğraf karesi olduğu varsayıldığında belirginlik adına yeterli gelmeyecektir. Yine de filmde alınan diğer karelerle karşılaştırıldığında sade yapısı ve kadraj içi konumlandırma ile fotografik özellikler taşıdığı söylenebilir.

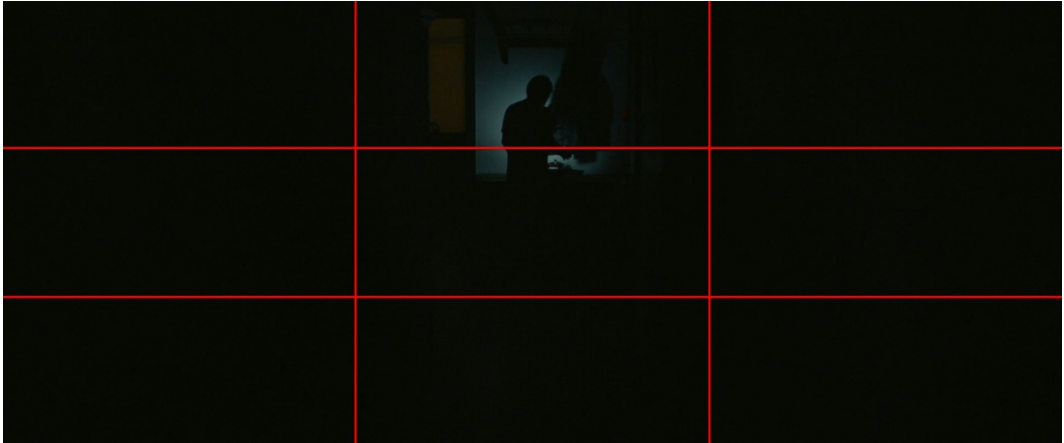
3.6.10. Bulantı Filmi 10 Nolu Kare Analizi



Görsel 310. Bulantı filmi 10 nolu kare görseli.

Yalnızca figürün görüldüğü mavi çerçeve ile belirtilmiş alan dikey kadraj bir portre fotoğrafı olarak düşünüldüğünde estetik ve güçlü bir anlatıma sahip olabiliyorken, çerçevenin üçte ikisinden fazlasını dolduran gri alanlar eklendiğinde, figür dar bir aralığa sıkışarak -kadro içindeki konumu ve oranı ideale yakın olmasına rağmen- etkisini yitirmektedir. 1,4,5,7 ve 8. karelerde de örneği görülen bu durum, 1 dakika 29 saniye gibi uzun bir zaman diliminde sabit olarak perdede kalan 10 nolu karenin seyrini zorlaştırırken aynı zamanda figürün içinde bulunduğu sıkışmışlık durumu izleyiciye de geçmektedir.

3.6.11. Bulantı Filmi 11 Nolu Kare Analizi

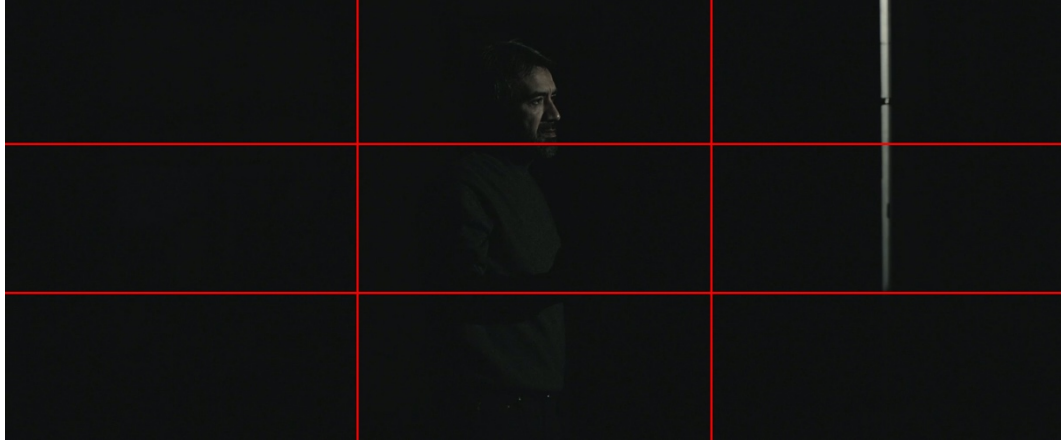


Görsel 311. Bulantı filmi 11 nolu kare görseli.

Kadro içinde seçilebilen tek noktanın çerçevenin üst orta bölümüne alındığı 1 dakika 28 saniye süreli 11 nolu kare, figürün kadraj içindeki oranı ve dokuz

dilimin sekizine hakim olan karanlık atmosfer dikkate alındığında değerlendirilmeye uygun yapıda görülmemektedir.

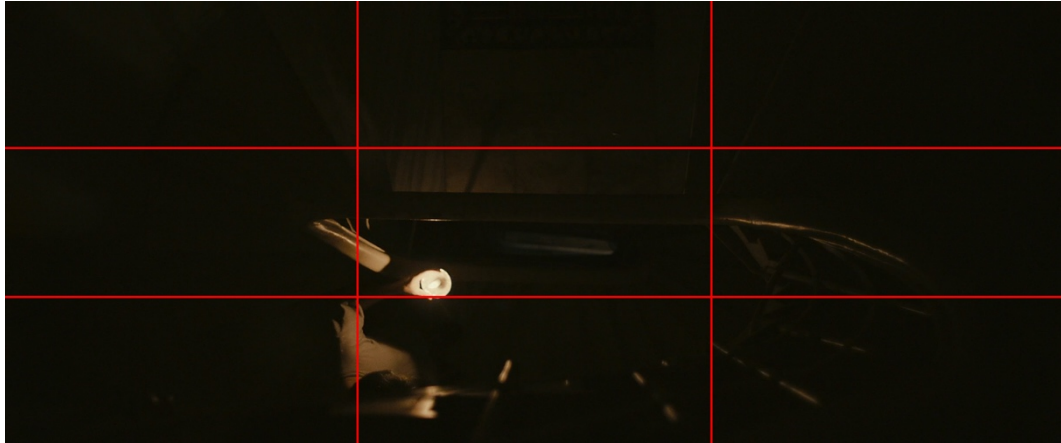
3.6.12. Bulantı Filmi 12 Nolu Kare Analizi



Görsel 312. Bulantı filmi 12 nolu kare görseli.

1 dakika 13 saniye sabit açıyla perdede kalan ve 11 nolu kare ile benzer özellikte olan bu kare de değerlendirme kapsamı dışında bırakılmıştır.

3.6.13. Bulantı Filmi 13 Nolu Kare Analizi



Görsel 313. Bulantı filmi 13 nolu kare görseli.

Kamera hareketi tespitine izin veren fakat kadraj içi öğelerin seçilemediği 1 dakika 12 saniye süreli 13 nolu bu kare de inceleme kapsamı dışında tutulmuştur.

3.6.14. Bulantı Filmi 14 Nolu Kare Analizi



Görsel 314. Bulantı filmi 14 nolu kare görseli.

20 kare içinde benzerine sık rastlanan 14 nolu kare, 1 dakika 9 saniye boyunca kamera hareketi olmaksızın çekilmiştir. Merkezde, sırtı dönük olarak duran figürün, sağ ve sol dilimi dolduran gri alanlar arasına sıkıştığı kompozisyon herhangi bir fotografik tercih içermemektedir. Kadrajda ilgiyi üzerine ilk çeken ise sol üst dilimde parlayan cam yüzeydir.

3.6.15. Bulantı Filmi 15 Nolu Kare Analizi

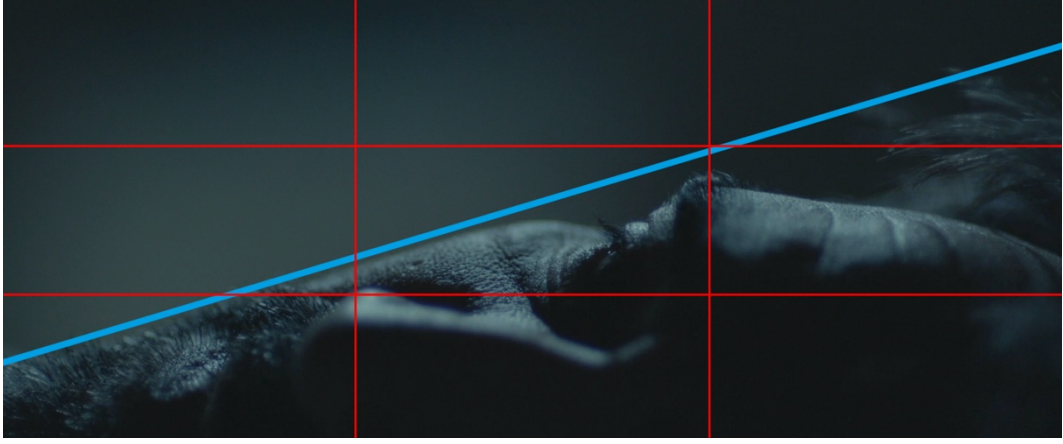


Görsel 315. Bulantı filmi 15 nolu kare görseli.

Alan derinliği uygulaması ile figür ön plana çıkarılmış ve çok parçalı fon önündeki belirginliği artırılmış olsa da oldukça geniş açı bir kadraj içindeki konum ve oranı gücünü zayıflatmaktadır. Neredeyse net alana dahil olmak üzere olan ve kadrajdaki boyutu ile ana konudan rol çalan kadehin varlığı, fotografik açıdan sorgulanabilir durumdadır. 1 dakika 6 saniye süreli bu sabit karenin fotografik

kompozisyona işaret eden herhangi bir tercih ve uygulama içermediği görülmektedir.

3.6.16. Bulantı Filmi 16 Nolu Kare Analizi



Görsel 316. Bulantı filmi 16 nolu kare görseli.

Klasik kompozisyonda tüm konunun kadrajın bir tarafına yığılması istenmeyen bir durumdur. Çerçeve içindeki tüm öğelerin tek bir kenar ya da köşeye yığıldığı durumlarda kadrajın boş tarafında biçim ve rengiyle dengeyi sağlayan bir leke kullanılmalıdır. 1 dakika 1 saniye süresince perdede kalan 16 nolu karede, karanlık bir mekânda yüzünün yarısı görünen yatay pozisyondaki figürün yüzü, alt 1/3 çizgisi boyunca kadraja yerleştirilmiştir. Bu yerleşimle kadrajın yarısı köşeden köşeye çapraz bir hat boyunca doldurulurken, diğer yarıda dengeyi sağlayacak herhangi bir öğeye yer verilmemiştir. Sinematografik unsurların ön planda olduğu kompozisyonda figürün en önemli noktası olan gözün altın orana ayarlanmasına da gerek görülmemiştir.

3.6.17. Bulantı Filmi 17 Nolu Kare Analizi



Görsel 317. Bulantı filmi 17 nolu kare görseli.

1 dakika sabit açıyla perdeye yansıyan 17 nolu kare, karanlık atmosferi ve kadraj içindeki öğelerin net bir şekilde seçilememesi nedeniyle fotografik değerlendirmeye uygun bulunmamıştır.

3.6.18. Bulantı Filmi 18 Nolu Kare Analizi



Görsel 318. Bulantı filmi 18 nolu kare görseli.

57 saniye boyunca sabit kalan kadrajda figür, mekân içinde iki nokta arasında gidip gelmektedir. Sürekli hareket halinde olan figürün durakladığı bu iki noktanın da altın oran çizgilerine denk geldiği görülmektedir. Filmde çok sık kullanılan ve fotoğraf sanatında benimsenmiş klasik kompozisyon kuralları ile bağdaşmayan, kameranın sahneyi mekânın dışından çekmesi tekniğine bu karede de rastlanmaktadır. Çerçevenin iki yanından kadraja girerek mekânı ve figürleri kısıtlayan kapı ya da duvar parçaları 18 nolu karede de kendisini göstermektedir. Bu çalışmanın kapsamı dışında tutulan gösterge bilimsel içeriğe hizmet eden bu teknik, fotografik kompozisyonun anlamlandırılma sürecini olumsuz etkileyeceğinden, bu karede figürün altın oran çizgilerindeki konumu dışında fotografik kompozisyona uyan herhangi bir düzenlemeye gidilmediği söylenebilir.

3.6.19. Bulantı Filmi 19 Nolu Kare Analizi



Görsel 319. Bulantı filmi 19 nolu kare görseli.

Fotoğraf karesi içinde daha fazla yer kaplayan ana ögenin, genelde daha az yer kaplayan yardımcı ögeye göre çerçevenin merkezine daha yakın olması gerekmektedir. Fizikte de geçerli olan “ağır olanı merkeze çekme” kuralının bir uzantısı olan bu uygulama, figürler arası dengeyi sağlayacak ve kadraj içi okumayı kolaylaştırarak fotoğrafın seyir zevkini artıracaktır. 56 saniye süre ile perdede kalan 19 nolu karede, kadraj içinde kapladıkları alan çok farklı olan iki figür arasında bu tarz bir denge kurulamadığı görülmektedir. Boyutu ve konumu göz önüne alındığında ana öge olarak algılanabilecek olan erkek figürün, belirginlik düzeyi açısından yetersiz kalması ve her ne kadar uzakta olsa da kadın figürün daha net algılanması izleyicinin başrolü hangi figüre vermesi gerektiği konusunda da kararsız kalmasına neden olabilir. Değerlendirmeye alınan 20 kare içinde sıklıkla dikkati çeken işlevsiz alanlardan bir tanesi de 19 nolu bu karede ortaya çıkmaktadır. Sağ 1/3'lük alanı dolduran bölümün kare içinde bir işlevi bulunmadığından, kompozisyona herhangi bir katkı sunmayan bu alan kadraj bütünlüğünü bozarak çerçeve boyutunu 2/3 oranında azaltmaktadır. Bu tespitlerden yola çıkılarak 19 nolu karenin fotografik bir değer taşımadığı sonucuna varılabilmektedir.

3.6.20. Bulantı Filmi 20 Nolu Kare Analizi



Görsel 320. Bulantı filmi 20 nolu kare görseli.

Bulantı filminin incelemeye alınan bu son karesinde iki altın oran çizgisinin bir tanesinde ana figür yer alırken, diğerinde kırmızı tuğlalarla örülü bir sütun ya da giriş bulunmaktadır. Rengi itibari ile ilk etapta dikkati üzerine toplama potansiyeline sahip olan bu yapı, koyu renk giysili ana figürün, loş alanda bulunan koyu renk kapı önünde belirginliğini yitirmesiyle bu potansiyelini ortaya koyarak ilgi merkezini dağıtmaktadır. Kadraj içindeki ağırlığı ana figürden daha fazla olan yapı, sahip olduğu etkiyle figürü baskıladığı gibi gözün çerçeveye içindeki yolculuğunu da zorlaştırmaktadır. 55 saniye süre ile izleyiciye sunulan 20 nolu kareden alınan bu anın, bir fotoğraf karesi özelliği taşımadığı görülmektedir.

Tablo 6. Bulantı filmi hareketsiz karelerin sıralı süre dökümü.

Hareketsiz Kareler	Kare Numarası	Filmdeki Konumu
3 dakika 29 saniye 120 milisaniye	88	00:36:53:06
3 dakika 3 saniye 120 milisaniye	31	00:14:26:06
2 dakika 37 saniye 160 milisaniye	241	01:30:52:16
2 dakika 14 saniye 180 milisaniye	235	01:23:29:05
1 dakika 58 saniye 200 milisaniye	236	01:26:33:02
1 dakika 58 saniye 0 milisaniye	231	01:18:41:11
1 dakika 51 saniye 20 milisaniye	232	01:20:49:21
1 dakika 40 saniye 110 milisaniye	225	01:14:52:03
1 dakika 32 saniye 200 milisaniye	281	01:50:51:07
1 dakika 29 saniye 40 milisaniye	1	00:01:44:02
1 dakika 28 saniye 60 milisaniye	264	01:41:43:04
1 dakika 13 saniye 30 milisaniye	12	00:05:53:22
1 dakika 12 saniye 20 milisaniye	280	01:49:05:00
1 dakika 9 saniye 130 milisaniye	168	00:59:55:15
1 dakika 6 saniye 210 milisaniye	134	00:50:30:08
1 dakika 1 saniye 70 milisaniye	260	01:37:44:11
1 dakika 0 saniye 160 milisaniye	15	00:08:11:18
0 dakika 57 saniye 220 milisaniye	39	00:21:19:15
0 dakika 56 saniye 160 milisaniye	32	00:17:49:12
0 dakika 55 saniye 200 milisaniye	23	00:10:32:20

SONUÇ ve ÖNERİLER

Fotoğraf ve sinema her ne kadar aynı kökten doğan iki sanat dalı olsalar ve hayata bakışları benzer gibi görünse de bunu ifadeye dökme noktasında ayrı çizgilerde bulunmaktadır. Bir tarafta durağan görüntünün kısıtlı imkânlarıyla derdini anlatmaya çalışan fotoğraf ve diğer tarafta gelişen teknolojinin etkisiyle hareketli görüntünün neredeyse sınırsız hale gelen olanaklarına müzik, ses ve diyalogu da ilave ederek ifade gücünü katlayan sinema. Ortak bir kökten geliyor olmanın bir sonucu olarak estetik görüntü yaratma sürecinde benzer birtakım prensipleri kullanmakta olsalar da bu prensipleri yorumlama ve uygulama şekillerinde önemli farklar bulunan fotoğraf ve sinemanın yolları zaman zaman kesişmiyor da değil. İletmek istediği mesajı hızlı ve gösterişli yöntemlerle anlatmak yerine filmlerinin akışını uzun seyir imkânı sağlayacak kadar ağırlaştırarak, sinema seyircisine detaylı gözlem ve analiz imkânı sunan kimi yönetmenlerin bu yaklaşımı zaman zaman sinemayı fotoğrafın kulvarına sokmaktadır.

Bir sinema filminin uzun planlardan oluşması tabii ki her zaman fotografik etkilere sahip olacağı anlamına gelmemektedir. Bunun olması için, yönetmenin sahnelerini fotoğrafa özgü bir bakış açısıyla ele alması, mekân seçimlerini bu doğrultuda yapması, dekor ve karakterlerin kadraj içi yerleşim ve oranlarına çoğu zaman fotografik kompozisyonu göz önünde bulundurarak karar vermesi gerekmektedir.

Aynı zamanda fotoğraf sanatçısı unvanı da taşıyan yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın, sinemayı bu tarz bir yaklaşımla ele aldığı öngörüsünden yola çıkan bu çalışma, fotoğraf disiplini almış ve olaylara fotografik çerçeveye de baktığı düşünülen bir yönetmenin bu özelliğinin sinemasını etkileyeceği ve fotoğraf sanatıyla herhangi bir ilişkisi olmadığı bilinen bir yönetmene kıyasla kadraj oluşumunda fotografik öğelere ağırlıklı olarak yer vereceği iddiasını ortaya koymaktadır. Fotoğrafçı yönetmenlerin filmlerine dair söz konusu bu öngörünün doğruluğunun ortaya konabilmesi adına, çalışma kapsamında Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun", "Bir Zamanlar Anadolu'da" ve "Kış Uykusu" filmleri ile çağdaşı Zeki Demirkubuz'un aynı dönem çalışmaları olan "Kıskanmak", "Yeraltı" ve "Bulantı" filmlerinden alınan toplam 120 kare karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş

ve bu karelerde fotografik kompozisyon ögelerinin ne oranda kullanıldığı araştırılmıştır.

Analizi yapılan tüm kareler bağlamından kopartılarak, bir fotoğraf karesi olarak değerlendirilmiş, filmin konusu, karenin taşıyabileceği anlamlar ya da önceki ve sonraki karelerin etkisi göz önüne alınmamıştır. Tabii ki her yönetmenin filmi sinematografik olarak incelendiğinde farklı hatta bazısı ilk kez denenmiş ögeler barındıracaktır. Burada önemli olan, bir sinema filminin içinden dondurularak alınan bir karenin fotografik olarak ne gibi ögeler barındırdığı ve ne oranda bir fotoğraf karesi olarak değerlendirilebileceğidir. Değerlendirme tamamen fotoğraf kareleri üzerinden yani durağan kompozisyon üzerinden yapılmıştır. Bu çalışma bir fotoğraf sinema karşılaştırması şeklinde yapılmamıştır. Yönetmenin ne derece fotografik bir bakış açısına sahip olduğu, daha doğrusu ne kadar fotoğraf sanatının etkisinde kaldığı ya da filmlerinden alınan karelerin ne derece fotoğraf sanatında da kullanılan kuralları içerdiği üzerine bir araştırmadır. Analizler kapsamında “Bu bir fotoğraf karesi olsaydı, neler doğru neler yanlış olurdu?” sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır. Sinematografik ya da gösterge bilimsel değerlendirme, bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Analizler sonucu fotografik özellikler barındırmadığı düşünülen karelerin hatalı olduğu sonucuna varılmamıştır. Kadraj içindeki tüm planlamanın yönetmenin tercihi olduğu ve fotografik ögeler taşımadığı düşünülen karelerin sinematografik yaklaşımla ele alındığı özellikle belirtilmiştir. Alternatif kompozisyon adı altında verilen tavsiyeler tamamen, söz konusu kadrajın fotoğraf sanatında benimsenmiş klasik kompozisyon kuralları temel alınarak daha ideal bir fotoğraf karesine dönüşmesi adına nesnel ve kısmen de öznel yaklaşımları içermektedir. Kullanılan teknik terimlerin hepsi fotoğraf sanatına özgü terimler olmamakla birlikte tamamı fotografik kompozisyonda kullanılan terimlerdir. Değerlendirmeler sinemaya özel 16/9 formatı üzerinden yapıldığından, ana figürün kadraj içindeki konumu incelenirken figürlerin 1/3 çizgisine yakın olduğu bazı durumlarda da altın orana uyduğu varsayılmıştır. Sinemanın hareketli görüntüler içeren bir sanat dalı olduğu ve hareketli görüntüde fotografik planlamanın durağan bir görüntüye oranla zor olduğu göz önünde bulundurulmuş olsa da analizler uzun süre sabit kalan açılar üzerinden yapıldığından, fotografik kompozisyon adına ortaya çıkan olumsuzlukların giderilmesi beklenmiştir. Yani kadraj oluşumunda

fotografik niyetler taşıyan bir yönetmenin bu derece ağır akan görüntülerdeki fotografik hataları düzeltmesi gerektiği varsayılmıştır.

Araştırma sonucunda elde edilen temel bulgular şunlardır;

- Nuri Bilge Ceylan'ın üç filminden toplam 60 kare fotografik kompozisyon bağlamında analiz edilmiş ve bu 60 kareden 38 tanesinin önemli oranda fotografik özellikler barındırdığı tespit edilmiştir. Bu 38 kareden 8 tanesi ise film karesi olduğunu hissettirmeyecek ölçüde fotografik bulunmuştur. Zeki Demirkubuz filmlerinden elde edilen veriler ise bu sayının çok altında kalmaktadır. İncelemeye alınan 60 kareden 11 tanesinde yoğun fotografik özellikler tespit edilirken, tek başına fotoğraf özelliği taşıyan kare sayısı ise 2'dir.
- Nuri Bilge Ceylan filmlerinden alınan 60 karenin 34 tanesinde figür tam olarak altın oranda bulunurken, 15 karede altın orana yakın konumlandırılmıştır. 3 karede ise figür ya da figür topluluğunun karenin merkezine yerleştirildiği görülmüştür. Zeki Demirkubuz filmlerinde tam olarak altın orana yerleştirilen tek ya da grup figür sayısı 25, altın oran çizgisine ya da noktasına yakın konumlandırılan figür sayısı 10'dur. 7 karede ise figürlerin kadrajın merkezinde yer aldığı görülmüştür.
- Nuri Bilge Ceylan filmlerinde insan mekân ilişkisi daha yoğun olarak görülmüş, mekânın estetik bir öge ve dolayısıyla kompozisyonun önemli bir parçası olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Mekân seçimlerinin titizlikle yapıldığı ve kadraj içi dağılımda mekâna da bir rol atfedildiği izlenimi doğmaktadır. Zeki Demirkubuz filmlerinde ise insan ögesi ve yarattığı anlamsal içerik ön plana çıkmakta, bir çok sahnede figür belirginliğini azaltan karmaşık mekânların tercih edildiği görülmektedir.
- Nuri Bilge Ceylan filmlerinde 38 adet loş ya da karanlık mekân tasarımı tespit edilirken tamamen karanlığın hakim olduğu ve ögelerin güçlükle seçilebildiği 2 kare bulunmaktadır. Zeki Demirkubuz filmlerinde ise 44 karenin loş ya da karanlık ortamda çekildiği ve bunlar arasından 7 tanesinde figürlerin güçlükle seçilebildiği hatta 1 tanesinde neredeyse hiç seçilemediği görülmüştür. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin loş ve karanlık denebilecek mekân çekimlerinde figür aydınlatmalarına ciddi anlamda özen

gösterilerek belirginliklerinin artırıldığı görülürken, Zeki Demirkubuz filmlerinde ortam ışığı yeterli görülerek lokal aydınlatma tercih edilmemiş, bu da fotografik anlamda figür belirginliğini düşürmüştür.

- Sonuç olarak; iki yönetmenin filmlerinden alınan karelere yönelik, fotoğraf sanatında kabul görmüş klasik kompozisyon kuralları dahilinde ortaya konan nesnel ve kişisel beğenilere dayalı öznel yargılar, elde edilen sayısal verilerle birleştiğinde, fotoğrafçı-yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın sahip olduğu fotoğraf disiplininin ve fotografik bakış açısının belirgin bir şekilde sinemasına yansıdığı ve filmlerinde estetik kaygının daha yoğun olduğu görülmüştür. Üslup ve sinematografi bağlamında benzer özellikte çalışmalar ortaya koyduğu bilinen çağdaşı Zeki Demirkubuz'un filmlerinde ise konu ve anlam içeriğinin ön planda olduğu, kadrajlarında fotografik öğelere rastlansa da görüntülerin daha çok sinematografik tercihlerle oluşturulduğu belirlenmiştir.

Öneriler

Bu çalışmada veri elde etme yöntemi fotografik kompozisyon kurallarıyla sınırlı tutulmuştur. Başka bir çalışmada aynı ya da farklı karelerin taşıdığı gösterge bilimsel anlamlar incelenebilir.

Değerlendirmeler tamamen durağan kareler üzerinden yapılmıştır. Hareketli ve durağan karelerin yarattığı farkların algılama süreci üzerindeki etkisini inceleyen bir çalışma da alana katkı sağlayabilir.

Çalışma kapsamında incelenen kareler üzerinde herhangi bir düzenlemeye gidilmemiştir. Seçilen karelerin fotografik kurallarla yeniden düzenlendiği bir çalışma yapılarak, konu başka bir açıdan ele alınabilir.

Mekân tasarımının kompozisyona etkisine değinilmiş fakat doğrudan bu çalışmanın konusu olmadığından detaylı bir inceleme yapılmamıştır. Sinemada mekân tasarımının fotografik kompozisyona etkisi üzerine araştırmalar yapılabilir.

Bu çalışma iki yönetmenin üçer filmi ile sınırlı tutulmuş ve ulaşılan sonuçlar bu filmlerdeki tercihleri kapsamaktadır. Yönetmenlerin bunların dışındaki filmlerinin başka sonuçlar verebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akalın, T. (2013). *Fotoğraf*. Ankara: Hangar
- Akbaş, F., İkizler, E. (2010). *Fotoğraf Teknik Okumaları*. İstanbul: Say.
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Brown, B. (2017). *Sinema ve Videoda Işıklandırma*. Selçuk Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil.
- Brown, B. (2018). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. Selçuk Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil.
- Diken, B., Gilloch, G., Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması*. Ahmet Nüvit Bingöl (Çev.). İstanbul: Metis.
- Freeman, M. (2011). *Fotoğrafçının Gözü*. Deniz Güzelgülden (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Freeman, M. (2014). *Fotoğraf Okulu 1-Kompozisyon*. Bala Toprak (Çev.). Çin: İnkılap.
- Gemici, Ö. (2013). *Temel Fotoğraf Bilgisi*. Ankara: Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu.
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. Çin: Remzi.
- Kalfagil, S. (2007). *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. İstanbul: Fotografevi.
- Karadağ, Ç. (2016). *Fotoğraf Nedir?*. İstanbul: Öteki.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost.
- Kılıç, L. (2012). *Temel Fotoğrafçılık*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü*. Selçuk Taylaner (Çev.). İstanbul: Hil.
- Sokolov, A.G. (2012) *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. Semir Aslanyürek (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suler, J., Zakia, R.D. (2018). *Görme Biçimi Olarak Fotoğraf*. Tuğçe Ayteş (Çev.). İstanbul: The Kitap.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.
- Turan, E., Gökten, M.Ç., Çetin, O.C., Kanburoğlu, Ö. (2012). *Fotoğraf Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- ### Tezler
- Adıgüzel, E. (2016). *Toplumsal Gerçekçilik Akımı Perspektifinden Zeki Demirkubuz Sineması'nın İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ordu.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Alçın-Engin, A. (2007). *Beyazperde'de Fotografik İzdüşümler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Ayhan, A. (2011). *Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Bayrak, T. (2015). *Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" Ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Bolkan, B.B. (2019). *2000'ler ve Sonrası Avrupa Filmlerinde Fotoğrafın Tematik Olarak Kullanım Alanları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Çanğa, E. (2016). *Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ordu.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Odabaş-Bülbül, A. (2019). *Resim ve Fotoğraf Sanatının İşlevsel ve Sanatsal Olarak Görsel Bakış Açılıyla Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Özdemir, V. (2014). *Sinemada Görüntü Düzenlemesi: Günümüz Türkiye Sineması Çerçevesinde Bir Değerlendirme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Ticaret Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Özyazıcı, K. (2019). *Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Piyale, F. (2017). *Sinema ve Resim İlişkisi Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Filmleri'nin Resimsel Kadrajdaki Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Uysal, T. (2007). *Fotografi ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Shakiba, A. (2019). *Resim Sanatından Sinemaya Işığın Pantone Skalası Üzerinden Psikolojik Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın

Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Şahin-Karakök, H. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Tasarımının Grafik Unsurlar Açısından İrdelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Şen, K. (2015). *Fotoğrafik Görüntü Düzenlemede Altın Oranın Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekân: Tek Mekânda Geçen Filmler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Yıldırım, E. (2010). *Türk Sinemasında Fotoğraf ve Sinema Arasındaki Teknik ve Estetik Tema İlişkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Makaleler

Agtaş, Ö. (2016). Guernica'nın İzinde: İnsan, Hayvan ve Şiddet. *Mülkiye Dergisi*, 40(1), 237-278.

Ankaralığıl, N. (2013). Fotoğraf ve Sinemada Kompozisyon: Altın Oran ve Fibonacci Spirali Bağlamında Spielberg Filmleri Üzerine Görsel Çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), 70-92.

Bayav, D. (2009). Leonardo Da Vinci'de Sanat, Bilim ve Etkileşimi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 129-130

Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde altın oran ve Leonardo da Vinci'nin eserleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 360-382.

Kafalı, N. (2003). Bir Görsel İletişim Aracı Olan Fotoğrafta Belirginlik. *KKEFD*, 8, 291-304.

Seçmen, E. A. (2020). Sinematografik Çerçevelemede Simetri ve Perspektif: Wes Anderson Filmleri Üzerine Bir Alan Araştırması. *İnif E-Dergi*, 5(1), 39-54.

Ümer, E. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı. *Yıldız Journal of Art And Design*, 5(2), 47-66

İnternet Kaynakları

<https://www.nuribilgeceylan.com> (Erişim tarihi 22.03.2020)

<https://www.sozluk.gov.tr> (Erişim tarihi 06.07.2019)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeki_Demirkubuz (Erişim tarihi 11.04.2020)

<http://www.zekidemirkubuz.com/About.aspx> (Erişim tarihi 15.05.2020)

Görsel Kaynakça

Şekil 1.

https://www.albawaba.com/sites/default/files/styles/de2e_standard/public/2019-12/WG4nbv1i.jpg?h=c5faa6b3&itok=Rec8SULD (19 Aralık 2019 13:47)

Şekil 2. https://www.kosmosjournal.org/kj_article/the-insurgent-power-of-the-commons-in-the-war-against-the-imagination/ (12 Ocak 2017 20:44)

Şekil 3.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Anatomy_Lesson.jpg (19 Aralık 2019 14:43)

Şekil 4. <https://vdocuments.site/atelier1-renum-senior.html> (12 Ocak 2017 20:45)

Şekil 5. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsta.2009.0265> (28 Eylül 2016 11:07)

Şekil 6.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Optic_Projection_fig_89.jpg (20 Aralık 2019 Cuma 13:36)

Şekil 7. [https://www.google.com.tr/http://4.bp.blogspot.com/-awFOq0x3iao/UVw63nbxbMI/AAAAAAAAAE4/zaFyBzotx9c/s1600/camera-obscura2+\(1\).jpg](https://www.google.com.tr/http://4.bp.blogspot.com/-awFOq0x3iao/UVw63nbxbMI/AAAAAAAAAE4/zaFyBzotx9c/s1600/camera-obscura2+(1).jpg) (20 Aralık 2019 Cuma 14:17)

Şekil 8.

<https://i.pinimg.com/originals/ae/b8/f9/aeb8f936ea422fe1ef811683c3fed28e.jpg> (20 Aralık 2019 Cuma 13:21)

Şekil 9. <http://www.fotomuzej.com/upload/images/istorija-fotografije/velike/5-johann-zahn-prenosna-camera-obscura-refleksnog-tipa-1685.jpg> (20 Aralık 2019 Cuma 15:45)

Şekil 10. <https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/images/niepce-1024.jpg> (23 Aralık 2019 11:34)

Şekil 11. <http://dujye7n3e5wjl.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influential-photos-joseph-niepce-view-from-window-le-gras-1.jpg> (23 Aralık 2019 11:35)

Şekil 12.

<https://i.pinimg.com/originals/8c/8c/59/8c8c59968d7f679ace0f1d8dc77f83b6.jpg> (24 Haziran 2020 10:02)

Şekil 13. Fotoğraf: Sertaç Özmutlu

Şekil 14. Fotoğraf: Sertaç Özmutlu

Şekil 15. <https://www.pinterest.co.uk/pin/561542647259263993/> (5 Mayıs 2015 Salı 18:36)

Şekil 17. <https://www.timeturk.com/tr/2009/08/05/dogadaki-muthis-renk-uyumu.html> (5 Mayıs 2015 Salı 18:37)

Şekil 20. https://1.bp.blogspot.com/-Zam6vytx2js/XreDaaRwR3I/AAAAAAAAAC7w/T58D65iYhOQCbbYL4Gxp8kMDC_S8wktGwCLcBGAsYHQ/s1600/American_way_of_life.jpg (17 Temmuz 2020 13:50)

Şekil 21. Fotoğraf: Sertaç Özmutlu

Şekil 22. https://99px.ru/avatari_vkontakte/13743/ (5 Mayıs 2015 Salı 18:40)

Şekil 23. <https://www.fotopedi.org/wp-content/uploads/2014/10/sig-alanderinligi-00.jpg> (24 Haziran 2020 19:37)

Şekil 24. <https://wallpapertag.com/wallpaper/full/4/8/a/942294-free-fall-foilage-desktop-wallpaper-2560x1600-for-tablet.jpg> (17 Temmuz 2020 14:06)

Şekil 25. Fotoğraf: Sertaç Özmutlu

Şekil 29.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_55_16.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 30.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_55_39.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 31.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_55_53.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 32.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_56_10.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 33.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_51_28.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 34.
http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_56_37.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 35.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_56_49.png (28 Haziran 2020 15:42)

Şekil 36.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_52_16.png (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 37.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_54_09.png (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 38.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_53_51.png (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 39.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_53_06.png (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 40.

http://www.aoder.org.tr/ckfinder/userfiles/images/Ekran%20Resmi%202014-04-28%2004_54_33.png (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 57. <https://pbs.twimg.com/media/C7M3QGQW4AECt42.jpg> (28 Haziran 2020 15:43)

Şekil 60. Fotoğraf: Sertaç Özmütlu

Şekil 62. Fotoğraf: Sertaç Özmütlu

Şekil 63. http://cinemajoseph.blogspot.com/2012/01/fotografta-kompozisyon-ogeleri_15.html (5 Mayıs 2015 Salı 18:47)

Şekil 76. <http://tr.web.img3.acsta.net/pictures/bzp/01/135824.jpg> (7 Aralık 2019 10:09)

Şekil 77. <https://img.moviepostershop.com/three-monkeys-movie-poster-2008-1020483108.jpg> (7 Aralık 2019 10:13)

Şekil 125.

<https://i.pinimg.com/originals/14/63/af/1463af13bf9b65609a678605f83a1fce.jpg> (22 Ocak 2020 10:04)

Şekil 126. <http://www.seyircikoltugu.com/wp-content/uploads/k-25C4-25B1skanmak.jpg> (22 Ocak 2020 10:12)

Şekil 169.

<https://i.pinimg.com/originals/f2/81/e8/f281e8255e10d4f88f3cc4014228a931.jpg> (1 Haziran 2020 20:41)

Şekil 170. https://2.bp.blogspot.com/-bVWV4pIEzq4/VARb8BZLaTI/AAAAAAAAA2g/m9z20KZPYTc/s1600/kinopoisik_ru-Bir-zamanlar-Anadolu_27da-1709668.jpg (1 Haziran 2020 20:43)

Şekil 213. <https://i.pinimg.com/originals/89/dd/6f/89dd6fc31437c700887ec3c139cda1c4.jpg> (7 Haziran 2020 Pazar 15:01)

Şekil 256. <https://productimages.hepsiburada.net/s/40/1500/10678372925490.jpg> (11 Temmuz 2020 09:05)

Şekil 257. https://img.goldposter.com/2015/05/Kis-Uykusu_poster_goldposter_com_12.jpg (12 Haziran 2020 Cuma 14:10)

Şekil 300. https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BZDg0NjQwNzctNWE4OC00NjAxLTkwNzMtNzdjNDFlZTRhM2Q3XkEyXkFqcGdeQXVyMTYzMDkwNjg@._V1_SY1000_CR0,0,714,1000_AL_.jpg (17 Temmuz 2020 16:18)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Sertaç ÖZMUTLU
Doğum Yeri-Tarihi	Alaçam/SAMSUN 18.04.1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	O.M.Ü Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği A.B.D
Yüksek Lisans	O.D.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon A.B.D
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce (Orta Düzey)
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Proje ve Faaliyetler	O.M.Ü Karma Fotoğraf Sergisi (2002) 4 Mervsim Ordu Fotoğraf Yarışması Jüri Üyeliği (2015) 4 Mervsim Ordu Fotoğraf Yarışması Jüri Üyeliği (2016) Akran Baskısının Akademik Başarıya Etkisi Projesi (2016-Portekiz) OFSAD Serbest Konulu Karma Fotoğraf Sergisi (2016) OFSAD Serbest Konulu Karma Fotoğraf Sergisi (2017) OFSAD Karma Portre Fotoğrafları Sergisi (2018) OFSAD Bisiklet Konulu Karma Fotoğraf Sergisi (2019)
Çalıştığı Kurumlar	Gürgentepe Çok Programlı Lisesi Dargeçit Lisesi Ulubey İlköğretim Okulu Turnasuyu Kız Anadolu Lisesi Ordu Fotoğraf Sanatçıları Derneği Ordu İl Milli Eğitim Müdürlüğü Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	sertacozmutlu@hotmail.com
Tarih	01.06.2020

