

## Sıkıştıran Manzaralar: “Kız Kardeşler” Filminin Mizansen Eleştirisi

### Besëttër Scenery: A Mise-en-scène Critique of the Film “A Tale of Three Sisters”

Mahmut Ceran, Arş. Gör., Hasan Kalyoncu Üniversitesi İletişim Fakültesi,  
E-posta: ceranmahmut7@gmail.com,  
ORCID ID: 0000-0001-5594-4322  
İnceleme Makalesi/Review Article

#### Öz

Film eleştirisi, film yorumundan farklı olarak bir filmin kuramsal ölçütlere dayandırılarak incelenmesini ifade eder. Film eleştirisinin temel işlevi, film ile izleyicisi arasında yer alan anlam perdelerinin kaldırılmasını ve izleyiciye filme dair yeni bir bakış açısı kazandırılmasını içerir. Mizansen film eleştirisi ise optik bakışla yaratılan kompozisyonun oluşturulmasında kullanılan tekniğin anlam ile nasıl bir ilişkisi olabileceğini tartışmaya açar, yönetmenin teknik tercihlerinin nedenselliğini sorgulayarak bu tercihlerin altında yatan anlamları araştırır. Bu çalışmada, Emin Alper’in yazdığı ve yönettiği 2019 yapımı *Kız Kardeşler* filmi mizansen film eleştirisi yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerde, karakterlerin belirli amaçlar doğrultusunda maruz bırakıldıkları belirlenimler, filmin atmosferini oluşturan öğeleri ve karakterlerin yaşamla kurdukları ilişkiyi tayin ederler. Bu anlamda atmosfer filmin kurucu öğesi konumundadır. *Kız Kardeşler* filminde karakterleri çevreleyen mekân dört tarafı dağlarla kuşatılmış bir biçimde çerçevelenmiştir. Yönetmenin fotoğrafik imgelerle oluşturduğu sahnelerde karakterlerin sıkışmışlıklarını olağanın dışında bir tercih olarak genel planlarla imlediği görülmektedir. Filmdeki genel planlar, karakterlerin varlıklarını taşra ile ilişkileri üzerinden yansıtmaktadır. Çerçeveleme teknikleri, karakterleri sıkıştıran bir pozisyonda konumlandırarak taşranın görünür olmayan sınırlarını çizmektedir. Bu çalışmanın amacı, filmde karakterlerin sıkışmışlıklarının yaratılmasında kullanılan kamera kullanım tekniklerinin filmin anlamı ile nasıl bir ilişkisinin olduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda mizansenin öğelerinden birisi olan kamera kullanım teknikleri ele alınmış ve filmin anlamı ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda Emin Alper’in belirli kamera kullanım tekniklerini “sıkıştıracı” bir etki yaratmak amacıyla kullandığı bulunmuştur.

#### Anahtar Kelimeler:

film eleştirisi, mizansen, mizansen film eleştirisi, *Kız Kardeşler*, taşra

#### Abstract

Film criticism, in contrast to film interpretation, refers to the study of a film based on theoretical criteria. The primary function of film criticism is to remove the veil of meaning between the film and its audience and to give the audience a new perspective on the film. The film criticism of mise-en-scène opens a discussion on how the technique to create the composition produced by optical vision can relate to meaning. It explores the underlying meanings of these preferences by questioning the causes of the director’s technical choices. This study analyzes the film *A Tale of Three Sisters*, written and directed by Emin Alper and produced in 2019, using the method of mise-en-scène film criticism. In films, the determinations to which the characters are subjected for certain purposes determine the elements that form the atmosphere of the film and the relationship between the characters to life. In this sense, the atmosphere is the fundamental element of the film. In the film, the space surrounding the characters is depicted as being surrounded by mountains on all four sides. It can be seen that the director suggests a sense of confinement for the characters through wide shots that represent an unconventional choice in scenes created with photographic images. The general plans in the film establish the existence of the characters through their relations with the province. The framing draw the invisible boundaries of the province by placing the characters in a compressive position. The aim of this study is to uncover the relationship between the camera techniques used to create sense of confinement for the characters in the film and the meaning of the film. In line with this objective, the camera techniques, which are part of the mise-en-scène, were studied, and relation to the meaning of the film was analyzed. As a result of the investigation, it was found that Emin Alper uses specific camera techniques with the intention of creating a “constraining” effect.

#### Keywords:

film criticism, mise-en-scène, mise-en-scène film criticism, *A Tale of Three Sisters*, provincial

**Başvuru Tarihi:** 21.08.2022

**Yayına Kabul Tarihi:** 06.12.2023

Ceran, M. (2023). Sıkıştıran manzaralar: “Kız Kardeşler” filminin mizansen eleştirisi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KIAD)*, (11), 309-326. DOI: 10.56676/kiad.1164972

## Giriş

Film eleştirisi, bir filme yönelik gerçekleştirilen yapılandırılmış izleme, okuma, düşünme ve yazma süreçlerini içermektedir. Film eleştirisi, bir filmin yüzeysel olarak yorumlanmasının ötesinde, kuramsal ölçütlerin temel alınması yoluyla, bir bütünü meydana getiren filmin anlam parçalarının incelenmesini ifade etmektedir (Özden, 2004, s.60). Eleştiride, çeşitli varsayımlar üzerinden kurulacak nedensellik bağları asli önem taşımaktadır ve eleştirisinin nesnelliği, oluşturulan varsayımlar arasındaki nedensellik bağlarıyla temellendirilmektedir. Film eleştirisinin en temel amacı film ile izleyicisi arasında yer alan “anlam boşluklarının” doldurulması ve izleyiciye filme dair yeni bir bakış ve görüş alanı kazandırılmasını içermektedir. Sinemada, görüntünün kaydedilmesine olanak sağlayan teknik bir aygıt olarak kameranın ontolojik varlığı optik bir bakıştan söz edilmesini gerekli kılar. Yönetmenin bir görüntüyü kaydediş biçimiyle yaratmayı amaçladığı anlam bu optik bakışla ve dolayısıyla mizansen ile oluşturulur. Dolayısıyla kamera kullanım teknikleri, mizansenin en temel unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Bir yönetmen filmin yapım aşamasında iki soruyla karşı karşıya kalır: “Neyi çekecek? Nasıl çekecek?” (Monaco, 2006, s. 177). Monaco, bu iki sorunun mizansenin kapsamını belirlediğini öne sürer. Neyin çekilecek olduğu filmin içeriğini belirlerken nasıl çekilecek olduğu ise içeriği saran biçimsel öğeleri ifade eder. Bu anlamda, kameranın merceğinden beyaz perdeye yansıyan ya da yansımaları tercih edilmeyen tüm öğeler mizansen yardımıyla yaratılır. Yaratılan hareket, tercih edilen aydınlatma ya da mevcut optik bakış, içeriği biçimlendirir ve ona farklı açıklamalar imkanı sunar (Bazin, 2011, s.49). Yaratılan mizansende “yönetmen olayları kamera için sahneye koyar” (Bordwell ve Thompson, 2012, s.119). Yani kameranın optiği yönetmenin gözü haline gelir ve bu sahneye koyuş eylemi sonucunda dekor, kostüm, ışıklandırma gibi çerçevede görülen her bir detayın (çerçeveye yerleştirme, konumlandırma, kompozisyon ve diğer kamera kullanım teknikleri) yanı sıra sonradan kurgu teknikleriyle eklenen kesme, zincirleme gibi geçişler ve ses, müzik gibi öğeler mizansenin kapsamında değerlendirilebilir.

Mizansen film eleştirisi, bir filmin sinematografik unsurlarının değerlendirilmesine ve söz konusu unsurların filmin anlamını oluşturan parçalarının açıklanabilmesine olanak tanır. En temel amaç, kameranın merceğinden beyaz perdeye yansıyan kompozisyonun oluşturulmasında kullanılan teknik öğelerin filmin anlamı ile nasıl bir ilişkisi olabileceğini araştırmaktır. Yönetmenin filmdeki tercihleri dahilinde kullanılan dekor, kostüm, ışık, ses, kamera hareketleri gibi mizansenin oluşturulmasına olanak sağlayan öğelerin yarattığı anlam mizansen eleştiri yöntemiyle ortaya çıkarılır. Bu eleştiri türünde mizansenin öğeleri incelenir ve bu öğeler arasındaki anlam boyutları araştırılır. Bu anlamda mizansen film eleştirisi, incelenen filmde yönetmenin teknik tercihlerinin nedenselliğini sorgular ve bu tercihlerin altında yatan anlamları arar. Bu çalışmada, Emin Alper’in yazdığı ve yönettiği 2019 yapımı *Kız Kardeşler* filmi, mizansenin yaratıcı öğelerinden biri olan kamera kullanım teknikleri bağlamında mizansen eleştiri yöntemiyle incelenmiştir.

## Mizansen Kavramı ve Mizansen Film Eleştirisi

Mizansen, kökenlerini tiyatrodan alan, Fransızca *mise en scène* kelime öbeğinden Türkçeleşmiş ve yönetmenin sahneleme, sahneye koyma edimlerini ifade eden bir kavrama karşılık gelmektedir. Mizansen, film *diegesisinin* oluşturulmasında kullanılan en önemli enstrümandır ve yönetmenin bilinçli yahut bilinçsiz olarak tercih ettiği, çerçevenin içerisinde bulunmasını ya da bulunmamasını belirlediği görünüm bütünü olarak da tanımlanabilir. “Bir film tekniğin ve anlamın birlikteliğinden doğar” (Ryan ve Lenos, 2012, s.1). Yani bir filmde anlamdan söz edilebilmesinin ön koşulu kullanılan yöntemler bütünüdür; aynı şekilde, filmde belirgin bir yöntemden söz edilebilmesi, o yöntemin filme sağladığı anlam sayesinde mümkün hale gelir. Nihayetinde, Ryan ve Lenos’un (2012) belirttiği şekilde bir filmi oluşturan teknikler bütünü kendi başına bir anlam oluşturmaz. Teknik bir anlam yaratım aracıdır ancak tek başına bir anlam ifade etmez. Bu bağlamda film mizansenini, tekniğin bir anlam yaratım aracı olarak kullanılabilmesini ifade eder. Atmosferin oluşturulmasında ve dolayısıyla anlamın yaratılmasında yönetmenin, filmin seyircisinin film ile ilişkili olarak kuracağı anlamı yönlendirmek ve biçimlendirmek üzere oluşturduğu; aydınlatma, kostüm, oyuncu yönetimi, kamera kullanım teknikleri, ses gibi öğelerin tümü mizansenin kapsamı içerisindedir (Kabadayı, 2013, s.45).

Monaco’nun mizansenin kapsamını belirtmek için yönelttiği iki soruya – yönetmen neyi çekecek ve nasıl çekecek? – Andrew Sarris tek bir yanıtla cevap vermektedir. Ona göre, “Sinema sanatı bir tutum, bir üslup, bir davranış sanatıdır. *Ne*’den çok *nasıl*’ın sanatıdır. *Ne*, kameranın mekanik olarak kaydettiği gerçekliğin bir yanısıdır. *Nasıl* ise Fransız eleştirmenlerin biraz mistik olarak dedikleri *mise-en-scène*’dir (mizansen)” (Sarris, 2011, s.204). Bu anlamda, Monaco için neyin çekildiği ve nasıl çekildiği, yani “mizansenin kodları, yönetmenin çekimi okumamızı ve düzenlediği ve değiştirdiği” (Monaco, 2006, s.177) araçlar iken Sarris için anlamın odağını oluşturan mistik bir öğedir.

Warren Buckland (2013, s.3-4), bir filmi incelerken ikili bir ayrıma gidilmesinin gerekliliği üzerinde durur. Bu ayrımın ilk ögesi mizansen iken ikinci ögesi mizansattır. Buckland mizansenini set tasarımı olarak ifade ederken kamera aracılığıyla elde edilecek olan çekimleri mizansat başlığı altında değerlendirir. Ona göre, film incelemelerinde mizansen kavramı belirsiz bir anlama sahiptir ve söz konusu ayrımı bu belirsizliği aşmak amacıyla ortaya koymuştur. Böylelikle Buckland’ın çalışmasında “mizansenin kameranın önünde gerçekleşen şeyleri – set tasarımını, ışık ve karakter hareketi – kastetmek için daha dar anlamda” kullanılmıştır (Buckland, 2013, s.3-4).

Timothy Corrigan’ın (2018, s. 81) da aktardığı üzere, “pek çok yetkin eleştirmene göre, mizansene ait araç ve kavramlar filmin en önemli özelliklerinin anahtarıdır”. Corrigan da Bazin’de olduğu gibi mizansen kavramını gerçekçi filmin dönüm noktası olarak kavramaktadır (Monaco, 2006, s.386). Corrigan’a göre sinema sanatı bir gerçeklik yanılması ortaya koyar ve mizansenin anahtarı bu gerçeklik yanılmasıdır. Sinemada mizansen, gerçek ile sahte olanın arasındaki ayrımı belirleyen bir öğe olarak karşımıza çıkar. Film hakkında oluşturulan söylem mizansen yoluyla yaratılan gerçek ya da yapay olan sahneler üzerine inşa edilir. Bir filmin eleştirisi yapılırken yaratılan

mizansenin özel bir anlamı olup olmadığının belirlenmesi için “bu ögenin anlamı nedir?” sorusunun sık sık sorulması gerekliliğine vurgu yapan Corrigan’a (2018, s. 84-92) göre, mizansenin kapsamını belirleyen öğeler şunlardır: mekan, dekor, kostüm, aydınlatma.

Sinemada nesnenin mekanik olarak yeniden üretimi onu salt mekanik bir ürün olarak değerlendirmemiz gerektiği anlamına gelmez. Nesnenin yeniden üretiminde bir optik bakış söz konusudur. Yönetmenin bir görüntüyü ele alış biçimiyle yaratmayı amaçladığı anlamın oluşturulmasında mizansen temel öğedir. “Sanat yaratmadan biçim uğruna biçim demek beyhudedir” (Arnheim, 2010, s.38). Biçimsel unsurların önemi yadsınamaz ancak filmi saran biçimsel öğelerin oluşturdukları anlam parçaları filmin anlaşılabilirliğini belirleme gücüne sahiptir. Yönetmenin belirli bir amaçlar ya da amaçsızlıklar bütünü – amaçsızlığın kendisi de doğrudan bir amaç haline getirilebilir – doğrultusunda hareket etmesi beklenir. “Neyin görüldüğü, neyin gizlendiği yalnızca amaca yönelik düzenlendiğinde ilgi çeker; kişi, nesnelerin niye bir başka şekilde değil de bu şekilde yerleştirildiğini anlamak için düşünmeye zorlanır” (Arnheim, 2010, s.54). Mizansen film eleştirisinin çıkış noktası, Arnheim’in altını çizdiği düşünmeye zorlama eyleminin bir sonucu olarak kendini görünür kılar.

Mizansen kavramının film eleştirisinde kullanılmaya başlanması ilk olarak 1940’lı yılların ortalarında Oxford Üniversitesi Film Topluluğu’nun yayınladığı *Sequence* isimli dergide üretilen çalışmalarla ortaya çıkmıştır. Gibbs, terimin her ne kadar adı anılmadan kullanılıyor ve üzerine fikir beyan ediliyor olsa da 1960’lı yıllara değin muğlaklığını koruduğunu belirtilmiştir (aktaran Paçacı, 2019, s.105). Andre Bazin, film eleştirisinde mizansenin yeniden düşünen ve film eleştirisini ciddiyetle ele alan ilk isimlerdendir. Bazin’den önce yazılan film eleştirileri “magazin yanı ağır basan, hayran kitlelerin ihtiyacını karşılayan” gündelik dille yazılan sinema yazılarına benzetilmektedir (Odabaş, 2015, s.158). Gerçekçi film kuramcıları kanadında yer alan Bazin kurgu yerine mizansene önem vermesiyle öne çıkmaktadır. Bazin’in mizansene bakışı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica gibi isimlerin filmleriyle olgunlaşmıştır. Örneğin, Bazin’in mizansen kavrayışı; Rossellini’nin *Roma Açık Şehir* (1945) ve *Hemşehri* (1946) filmleri özelinde düşünüldüğünde, “dünyayı dolaysız bir mizansen içinde çerçeveye aktarmaktadır” (Bazin, 2011, s.183). De Sica’nın filmlerinde ise “mizansen, yaşanan durumun içinde doğal bir biçimdir” (Bazin, 2011, s.184).

Mizansen, filmlerin farklarını yaratmada başat öge olan “starların” yerine yönetmenlerin geçmesini sağlayarak auteur kuramın destekleyicisi niteliğinde bir gelişim sağlamıştır (Kuyucak Esen, 2013, s.44). Bu anlamda auteur kuramına katkı sağlamış bir yönetmen ve kuramcı olarak Alexandre Astruc’un sorusu mizansene yaptığı vurguyu anlamak noktasında önem taşımaktadır: “(...) Hangi sanatçı, görme biçiminin değil ama, herhangi bir görme ve gösterme gereğinin, görülen şeyden daha önemli olduğunu bilmez?” (Astruc, 1968, s.463). Astruc’a göre göstermenin gereği olarak mizansen gösterilen şeyin kendisinden daha muteberdir.

Bir filmin anlam perdelerini oluşturan mizansen, film için ne kadar önemliyse film eleştirisi için de mizansen film eleştirisi aynı öneme sahiptir. Çünkü mizansen film

eleştirisi, seyirci ile film arasında paylaşılan teknik yoluyla üretilen anlamın anlaşılabilir kılınmasının bir yöntemidir. Filmde kurulan anlam perdelerinin aralanması ve tekniğin nasıl bir anlama büründüğünü irdelemek, filmin alımlayıcısına yeni bir bakış ve görüş alanı kazandıracaktır. Bunun yanında mizansen film eleştirisi diğer eleştiri türlerine – sosyolojik film eleştirisi, feminist film eleştirisi, tür eleştirisi, tarihsel eleştiri, auteur eleştiri – kaynak sağlaması bakımından da önem taşımaktadır.

Mizansen film eleştirisinde yönetmenin teknik tercihleriyle kurulmuş olan mizansenin öğeleri incelenir ve bu öğeler arasındaki anlam boyutları araştırılır. Anlamın inşası süreci teknik bir yaratımla varlığa gelir ancak kültürel çevrenin bir yansıması olarak beyaz perdede kendine yer bulur. Bu bakımdan mizansen hakkında konuşmak aynı zamanda kültürel ve entelektüel bir faaliyeti içermektedir (Martin, 2014, s.xiv). Mizansen film eleştirisi bütüncül bir yaklaşıma sahiptir; belirli bir teknikle yaratılan anlamın nasıl görselleştirildiğini, görüntüye dönüştürüldüğünü, görüntü parçalarının diğer biçimsel unsurlarla ilişkisini ve meydana gelen yapının değerini sorgulamaktadır. Bu yönüyle, mizansen film eleştirisi Lale Kabadayı'nın (2013, s.113) deyişiyle yönetmenin tercihleriyle filmi irdelemektir. Diğer yandan Gibbs'e (2002, s.66) göre mizansen film eleştirisi, bir filmin nasıl çalıştığına dair düşünceleri derinleştirmenin bir yolu olarak görülmektedir.

Mizansenin yaratıcı unsurları içerisinde yer alan kamera kullanım teknikleri; mevcut mekanın tanıtılmasında, hikayenin anlatılmasında, karakterlerin psikolojik durumlarının aktarılmasında ve etkinin oluşturulmasında son derece önemlidir. Dolayısıyla söz konusu teknikler bütünü, atmosferin en temel belirleyenlerinden biri olarak kavranabilir. Örneğin dar açılı görüntüleme, sarsıntılı kamera hareketleri, karakterlerin çerçeveye yerleştirilirken sınırlandırılması gibi unsurlar ve çekim ölçeklerinin amaca uygun bir biçimde kullanılması izleyicide bir sıkışmışlık hissini meydana getirebilir. Yanı sıra kamera açıları, karakterlerin psikolojik durumlarına veya sosyal statülerine yönelik belirli kodları içerisinde barındırabilir.

### **Sıkışmışlık Kavramı ve Kamera Kullanım Teknikleriyle Mizansene Uygulayımı**

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından değişmiş olan toplumsal koşullar sinemanın anlatı yapısında da bir değişimi beraberinde getirmiştir. Değişimin öncüsü olarak Yeni Gerçekçilik Akımı, savaşın yarattığı açlık, işsizlik, sıkışmışlık vb. gibi konuları beyaz perdeye taşımıştır (İpek, 2017, s.85). Akımın ilk filmlerinde dramatik yapıyı bozan üslup ve işlenen temalar sinemada çağdaş anlatı yapısının temellerinin oluşturulmasında etkili olmuştur. Toplumsal yıkımın bireyler üzerindeki etkileri ve insanın çaresizliğinden doğan sıkışmışlığının yol açtığı yabancılaşma gibi konular, anlatılan hikayelerin abstre bir karaktere bürünmesine yol açmıştır. Böylelikle, doruk noktalarından yoksun filmlerde nedensellik bağları çözülmeye başlamıştır. İzleyicisinden düşünsel bir eylem oluşturmasını bekleyen ve onun anlamlandırma sürecini bir anlamda özgürleştiren çağdaş anlatı sinemasında mizansenin öğeleri film karakterlerinin sıkışmışlıklarını yansıtmada önemli bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gilbert ve Allan'a göre (aktaran Uysal, Akın ve Arslan, 2015 s. 3) sıkışmış hissetme



durumu; bireyin istemediği ancak içinde bulunduğu, kurtulmak için güçlü bir isteğe sahip olsa da önündeki yolların tıkalı olduğunun farkına varma durumudur. Sıkışma kavramı; felsefe, sosyoloji, psikoloji ve edebiyat gibi çeşitli çalışma alanlarının konusu olabildiği gibi sinemada da anlatının oluşturulmasında başvurulan bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin felsefe için bakıldığında Martin Heidegger (1889 – 1976) düşünme eylemini bir şeyin başlangıcında, sonunda ya da ortasında kaldığımız sıkışma anlarında gerçek olana komşuluk ettiğimiz bir eylem olarak görmektedir (Gür, 2016, s.39). Yani sıkışma anlarının varlığı, düşünme eyleminin özünü oluşturan öğelerden biri olarak tanımlanabilir. Sosyoloji için bakıldığında modern toplumun kent ortamında sıkışmış insanın kendisine yabancılaşmasını konu edinen birçok çalışmaya erişmek mümkündür. Sıkışmışlığın birey üzerindeki etkilerinin incelenmesi psikoloji disiplininin alanına girmektedir ve bu alanın önemli kavram setlerinden biri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Edebiyat alanında ise modern olan ile geleneksel olan arasında insanı sıkıştıran anlatı yapılarına hakim eserler mevcuttur (bkz. Safa, 1995; Tanpınar, 2017).

Yukarıda ismi geçen alanların her birinde sıkışmışlığı yaratma, düşünme, inceleme veya oluşturma malzemeleri farklıdır. Sinemada da sıkışmışlığın yaratılmasında çerçeve kullanımları, mekan tercihleri, diyaloglar, kostüm, dekor, ses ve müzik gibi öğeler kullanılabilir. Sinemada sıkışmışlık hissi iki şekilde tezahür eder. İlk olarak, izleyici sahne tasarımının öğelerinden etkilenerek kendi duygusal durumunda bir sıkışmışlık hissedebilir. İkinci olarak, filmdeki karakterlerin yaşadıkları çevre, filmde kullanılan mizansen öğeleri gibi unsurlar karakterin sıkışmış olduğu düşüncesini izleyiciye yansıtabilir. Bu çalışmada görece yoğunluklu biçimiyle ikinci tür sıkışmışlığa odaklanılmıştır.

Bir filmde oluşturulan teknik kodlar filmin temel anlamının gösterenleridir (Adanır, 2003). İzleyicinin ilk bakışta gördüğü ve anlamlandırmaya çalıştığı şeyler teknik kodlarla oluşturulan bir imgeler bütünü olduğuna göre yönetmenin kamera kullanım tercihleri anlamın oluşturulmasında birincil konumdadır. Öyküsü olan bir filmin kamera kullanım tercihleri gelişigüzel bir şekilde ilerlemez ve anlamın yaratım süreci yönetmenin bilinç düzeyinde gerçekleşir (Adanır, 2003, s.57). Çünkü yönetmen seyircilerin gözünün kameranın merceğine baktığının farkındadır. Peter Wollen'ın (2004, s.160) Renoir'in *Oyunun Kuralı* filmindeki anlam perdelerini aralarken André Bazin'den aktardığı gibi, kamera “görünmez konuktur ve görünmezlikten başka ayrıcalığı yoktur”. Kameranın görünmezliği onun kullanımından doğan etkilerin görünürlüğünü sağlar.

Kamerakullanım teknikleriyle karakterlerin üzerindeki sıkışmışlığı yaratmanın çeşitli yolları vardır. Sıkışıklık durumu çekim ölçekleriyle, çerçeveleme teknikleriyle, objektif kullanımıyla yaratılabilir. Örneğin yakın plan ve açık çerçeve kullanımları filmin anlatısı bağlamında karakter üzerinde bir sıkışmışlık yaratabilir. Yakın çekimlerin egemen olduğu bir filmde bu planlar klostrofobik bir etkinin yaratıcısı konumunda değerlendirilebilir (Monaco, 2006, s.188). Yanı sıra karakteri bulunduğu mekan içerisinde çevreleyen ve onu bireyselleştiren geniş planlar ve kapalı çerçeveler de bu sıkışma durumunun yaratıcısı olabilir. Burada dikkat edilmesi gereken şey anlamlandırma sürecinin filmin bağlamı ile eşgüdümlü olarak gerçekleşmesidir. Çünkü teknik kodlarla yaratılan anlam sabit değildir. Geniş planda çerçevelenmiş bir karakter, içerisinde bulunduğu durumla bağlantılı olarak

sıkışmışlığa dair bir etki yaratabileceği gibi bir özgürleşimi de meydana getirebilir. Çerçevenin doldurulması ve karakterin sıkıştırılması, *Ömre Bedel Kadın* (1945) filminin orta plan çekiminde görüldüğü gibi karakterin üzerinde bir baskı oluşturabilir (Ryan ve Lenos, 2012, s.49).



**Şekil-1:** Ömre Bedel Kadın (1945)

Geniş plan bir görüntüde, sıkışık olmayan çerçeve farklı bir etkiyi ortaya koyabilir. *Çöl Aslanı* (1956) filminden örnekle bakıldığında geniş plan, karakterleri çevreleyen tehlikeli bir durumun olduğu hissine kapılmamıza neden olabilir (Ryan ve Lenos, 2012, s.50).



**Şekil-2:** Çöl Aslanı (1956)

Sıkışmışlık hissini yansıtılmasında objektif seçimi de belirleyici olabilmektedir. Örneğin uzun odaklı objektifler uzamı sıkıştırırken kısa odaklı objektif onu genişletebilir (Brown, 2014, s.7). Dar odak yönetmenin mizansenin kuruluşundaki denetimini artırırken derin odak, mizansenin öne çıkarılmasında yardımcı olabilir (Monaco, 2006, s.189).

### ***Kız Kardeşler* Filminin Mizansen Eleştirisi: Sıkıştırılan Manzaralarda Kamera Kullanım Teknikleri**

Sinemada anlamın aracı görüntülerdir ve görüntüleri oluşturan çerçeveler görüntüde yer alan varlıkların bir ölçeği konumundadır (Onaran, 2012, s.31-32). Kameranın ontolojik

varlığı çerçevelemeye içkin bir yapıya sahiptir. Kamera teknik bir aygıttır ve objektifinin özelliklerine göre bir çerçeveye olanak sağlamaktadır. Klasik kurama göre esnek olmayan bir düzenleyici olarak çerçeve, neyin nasıl görüneceğini belirlemek noktasında bir güç olarak değerlendirilebilir (Andrew, 2011, s.98). Çerçeveleme sayesinde sahnede yer alan bazı öğeler çerçevenin içine alınırken bazıları dışında bırakılabilir. Çerçevenin eşik noktası arka plandaki öğelerin içeriye taşmasını engeller. Böylelikle doğrudan bir sahnenin sıkışmış biçimi perdeye yansıtılmaktadır. Çerçevelemenin temel mantığı uzamın sınırlanması yoluyla filmin anlatısına en uygun olan planı ortaya çıkarmaktır (Teksoy, 2012, s.54). Çerçeveleme, yönetmen tarafından görülmesi istenilen bölümü diğer görüntü parçalarından ayırır. “Oluşturulan çerçeve anlamın yaratılmasında en temel öğedir” (Brown, 2014, s.4). Çünkü seyirci yönetmen tarafından oluşturulan çerçeve ile ilişkilenebilir. Çerçevenin temelinde iki önemli öğe yer alır: “Çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu” (Monaco, 2006, s. 178). Çerçevenin dayattığı sınırlamalar yönetmenin neyi çektiğini belirlerken çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu nasıl sorusunun cevabı olarak değerlendirilebilir.

### *Hareketli Çerçeve*

Hareketli çerçeveyi tanımlamak için öncelikle hareketsiz çerçeveyi anlamak gerekir. Hareketsiz ya da sabit çerçeve, oluşturulan mizansenin içeriğini kapsayan ve çekimi yapılan nesnenin çerçevesi değişmeden ortaya konulan görüntüleri oluşturmak için kullanılır. Hareketli çerçevede ise nesnenin çerçevesinin değişmesi söz konusudur; harekete bağlı olarak kameranın açısı, yüksekliği, düzeyi ve mesafesi değişim gösterir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 199). Hareketli çerçevenin kullanımları çeşitlidir. Bu kullanımları ikiye ayırmak mümkündür: Birincisi, kameranın gövdesiyle yapılan çevrinme hareketleri; ikincisi ise kameranın kendisiyle yapılan kaydırma hareketleri. Birinci tür kullanımda kamera sabittir ve hareket çevrinme dolayısıyla oluşturulur; ikinci türde ise kameranın tamamen hareket halindedir. Hareketli çerçevenin kullanımı izleyicinin olayın doğrudan tanığı olmasına izin verir. “Yönetmenler kahramanın görüş açısını göstermek için alıcıyı devindirirler” (Büker, 1991, s.131). Böylelikle izleyicinin filmi algılayışı, filmin içerisindeki bir karakterin olayları algılayışıyla aynı düzeye ulaşır.

Hareketli çerçeve, izleyiciye karakterin algılayışıyla ilgili bir özdeşleşme yaratabileceği gibi bir yabancılaşmayı da beraberinde getirebilir. Filme bakıldığında, hareketli çerçevenin sıkışmışlık ekseninde bir yabancılaşmayı meydana getirdiği söylenebilir. Köyün “deli kadını” Hatice’nin yer aldığı sahnelerde kamera hareket halindedir ve filmin anlatısını bölen bir yapı ortaya koymaktadır. Oğuz Adanır’ın (2003, s.35) sanatçıya “köyün delisi” olarak biçtiği payla, Hatice’nin film evrenindeki benzerliği dikkat çekicidir: “Köyün delisi belki mutlu değildir. Ama mutsuz da değildir. Onun amacı yalnızca varolmaktır, tanık olmaktır”. Hatice’nin varlığı ve tanıklığı ölü anlarda kendini görünür kılmaktadır. Filmin anlatı kodlarını biçimlendiren ve somut bir gerçekliği yıkarak filmi parçalara bölen Hatice’nin taklalarını takip eden kamera, onun taşrayla ilişkileneş biçimini yüzündeki ağlamayla karışık gülümsemeyle vermektedir. Hareketli çerçeve, hüznün ve mutluluk duygularının arasında Hatice’yi sıkıştırılmaktadır. Bu anlamda Hatice karakterini takip eden hareketli kameranın taşradaki sıkışmışlığı kristalleştiren bir



görünümüne sahip olduğu söylenebilir.



**Görsel-1:** Hareketli Çerçeve Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 28:41)

Hatice'nin sahnelerinde olduğu gibi madencilerin ve taşrayı çepeçevre dolaşan eşkıyaların sahnelerinde de hareketli çerçeve yabancılaştırıcı bir etki sunmaktadır. Filmin anlatısında belirleyici olmayan, anlatıyı sürüklemeyen ancak kameranın takipte olduğu bu karakterler filmin ölü anlarını oluşturmaktadır. Ölü anlar sürekliliği parçalayan, filmin ilerleyişini yavaşlatan ve karakterlerle özdeşleşmeyi engelleyen anlardır. Bu anların varlığı izleyicinin filme ilişkin bir düşünce geliştirmesine ve söylem üretmesine müsaade etmektedir. Sıkışmışlığın yaratılmasında ölü anları oluşturan hareketli çerçeveler izleyiciyi taşraya sıkıştırmakta ve madenciler ile eşkıyaların çevrelediği mekandan kurtulmalarını engellemektedir. İzleyici film boyunca taşranın görüntüde olduğu çerçevenin sınırlarını aşamamaktadır.

### ***Çerçeve İçinde Çerçeve***

Kameranın ontolojik varlığı nedeniyle çerçeveleme tekniği bir sahnenin sıkıştırılmış halini vermenin en görünür halidir. Çerçeveleme sahne üzerinden görüntüyü bir kere sıkıştırırken çerçeve içinde çerçeve iki kez sıkışmışlık yaratır. Çerçeve içinde çerçeve (ya da dahili çerçeve) görüntüyü çerçeveleyen bir dışsal çerçeve oluşturmak anlamına gelmektedir (Vineyard, 2010, s.33). Kompozisyon belirli bir etki uyandırmak amacı ile film çerçevesi boyutundan farklı boyutlara sahip bir çerçeveyi gerektirebilir (Brown, 2014, s.49). Filmin açılış sahnesi sinematografik özdeşleşme için önemli bir örnek ortaya koymaktadır. Film, besleme olarak şehre gönderilmiş Havva'nın yanında yaşadığı aile tarafından taşraya geri gönderilmesini içeren bir yolculukla başlar. İzleyici bu yolculuğun son anlarına tanıklık etmektedir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımı arabanın sağ ön koltuğuna yerleştirilmiş kamerayla oluşturulmuştur. Dolayısıyla çerçeve içindeki çerçeve arabanın ön camıdır. Bu çerçevede araç her iki tarafında giderek yükselen dağların aktığı, oldukça dar bir yolda yokuş yukarı ilerlemektedir. Alper'in kurduğu bu kadraj sinematografik özdeşleşmenin ilk basamağında izleyiciyi doğrudan taşraya taşımaktadır.

Araçta taşraya yolculuk eden üç kişi vardır: Havva, Turan Bey ve izleyici. İzleyici çerçevenin içerisindeki çerçeveye girdiği taşradan filmin sonuna kadar çıkamayacaktır, bir bakıma oraya hapis edilmiş, sıkıştırılmıştır. İzleyiciyi taşraya taşıyan ve karakterle beraber onu da bu ‘mekansız’ mekanda yersiz yurtsuzlaştıran imaj kendisini çerçevenin içerisindeki çerçeve ile görünür kılmaktadır.



**Görsel-2:** Çerçeve İçinde Çerçeve Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 01:36)

Filmin sonuna yaklaşıldığında, çerçeve içinde çerçeve tekniğinin diğer kullanımlarının dışında, Necati'nin köyü terk etmesini içeren sahnede kullanıldığını görülmektedir. Bu bir terk etmedir çünkü filmsel zamanın içerisinde Necati bir daha köye dönmeyecektir. Plan sekansın kullanıldığı bu sahnede izleyici filmin girişinde olduğu gibi aracın içerisinde yer almaktadır. Ancak filmin girişinde aracın ön koltuğunda oturan kamera bu kez arka koltuğunda oturmaktadır ve aracın arka camından taşrada kalanları izlemektedir. Yalnızca bir aracın seyredebileceği kadar dar bir yolda taşradan uzaklaşan Necati'nin ardında bıraktığı karakterler taşranın sıkışmışlığından kurtulamayacaklardır. Kameranın (ve dolayısıyla seyircinin) araçla birlikte yavaşça uzaklaşmasıyla görünümün genişlediği taşraya sıkışmışlık, çerçevenin içerisinde yer alan çerçeve ile verilmiştir. Emin Alper'in bu tekniği kullanması, İtalyan ressam Antonello da Messina'nın *Aziz Jerom Hücresinde* isimli tablosunda yaptığı gibi izleyiciyi kendi belirlediği düzene uymaya (Bonitzer, 2011, s.154), taşrada bırakılan insanların sıkışmışlığıyla ilgili düşündürmeye yönlendirmesiyle bir benzerlik içerisinde değerlendirilebilir. Bunun yanında, Emin Alper'in bu tekniği kullanma biçimi, Amerikalı yönetmen Nicholas Ray'in *The Lusty Men* (1952) filminde olduğu gibi karakterlerin kuşatılması (Perkins, 2011, s.210) yönündeki bir benzerliği yaratmak için de kullanılmış olabilir. Çünkü Necati'nin aracı taşradan uzaklaştıkça, seyirci taşranın daha genel bir görünümüne kavuşur ve nihayetinde Necati haricindeki diğer karakterler bu en genel görünümde taşra tarafından kuşatılmaktadırlar.



**Görsel-3:** Çerçeve İçinde Çerçeve Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 01:16:11)

### ***Genel Plan***

Bir çekim ölçeği olarak genel plan çekimler, sahneyi ya da mekanı tanıtmaya yarayan, film evreni hakkında izleyiciye imajlar sunan, “bütün sahneyi kucaklayan çerçevedir” (Brown, 2014, s.12). Bunun yanında genel plan kullanımlarının amacı film karakterinin mekan ve toplumsal koşullar ile olan ilişkilenişini ortaya koymak için de kullanılabilir (Özön, 2008, s.77). Karakteri çevreleyen mekanı veren bu plan filmin özüne ulaşılmasındaki önemli uğrak noktalarından biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü genel çekimler seyirciyi görece daha yakın olanlara ulaştıracaktır. Genel plandan görece yakın olanlara geçiş birikimli olarak ilerler. “Nesneler önce çevreleri ile ilişkileri açısından ya da daha büyük bir grubun parçası olarak görülürler, sonra da belki tek olarak görüntülenirler” (Mascelli, 2007, s.87).

Genel plan çekimler, mekanın ve atmosferin yaratılmasında kurucu bir öge olarak değerlendirilebilir. *Kız Kardeşler* filminde de atmosferin ve mekanın yaratılmasında genel planlar sıklıkla kullanılmıştır. Sıkışmışlık hissini yaratılmasında karakterin çerçevede kapladığı alanın fazlalığı/azlığı, çerçevenin kenar bölgelerine sıkıştırılması, yakın plan yüz dolayımıyla oluşturulan duygu durumları gibi enstrümanların kullanılması olağan bir duruma karşılık gelmektedir. Ancak *Kız Kardeşler*'de yönetmenin sıkışmışlık hissini yaratmasında kullanmış olduğu genel planlar olağanın dışında bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel planların buradaki kullanımı film kişilerinin çevreyle ilişkilerini vurgulayan (Teksoy, 2012, s.102) bir karakter kazanmıştır. Kişilerin çevreyle ilişkilerini vurgulamak için ortaya konulan tavır büyük sinema kuramcısı Sergei Eisenstein'a dayanmaktadır: Eisenstein, “1945 tarihli yazısı “A Close-up View”da filmle bağlam içinde ilgilenen, politik ve toplumsal anlam ve önemini değerlendiren sinema kuramını “genel çekim” olarak” tanımlamıştır (Monaco, 2006, s.369). Bu bağlamda, genel planlarla taşrayı çevreleyen dağları görünür kılan yönetmen, karakterleri enterne eden, onları hareketsizleştiren ve içinde buldukları durumdan çıkışı veya kaçışı öngörmemizi sağlayan bir çerçeve ortaya koymaktadır.



**Görsel-4:** Genel Plan Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 08:34)

Kamerayı taşradan dışarıya çıkarmayan yönetmen, genel plan kullanımlarıyla mekanı belirsizleştirmektedir. Mekanın taşra atmosferine sahip olduğu görülmekte ve hissedilmektedir ancak nerede yer aldığına ilişkin bir ip ucu bulunmamaktadır. Yönetmenin tercihleri nedeniyle tanımlanamayan ve mekansal bir ilişkileneş geliştirilemeyen mekanlar belirsiz mekanlardır: Mekanın algılanamaması filmin anlamıyla ilgili bir düşünce geliştirmeyi zorlaştırdığı gibi endişeyi ve sıkıntıyı yaratan bir öge olarak da karşımıza çıkmaktadır (Güngör, 2014, s.158). Genel planlar taşranın görünür olmayan sınırlarını çizmekte ve karakterlerin orada sıkışmışlığını imlemektedir. Sinema, gücünü bu imaj yaratma gücünden almaktadır: Çerçevenin dışında bırakılan alan dışı mekanın belirsizliği tedirgin edici ve sıkıştırıcı bir görünüme sahiptir (Bonitzer,1995, s.14).



**Görsel-5:** Genel Plan Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 01:18:06)



## Açı

Çerçeve, izleyeni, kaydedilmiş görüntünün mizansenine bakan bir açıda karşılar (Bordwell ve Thompson, 2012, s.193). Çerçeve bir bakışın ürünüdür. Kamera açısının seçimi hikayeyi anlatanın bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir (Foss, 2012, s.37). Görüntü ekrana gelmeden evvel çerçeve anlam ile belirlenir: “Alt, üstten daha önemlidir, sol, sağdan önce gelir, alt sabit, üst değişkendir” (Monaco, 2006, s.183). Ancak bu açıların tümü anlatıya uygun bir nedensellik bağıyla görünür kılındığı zaman anlam kazanır. Dolayısıyla açıların anlamlarını sabitlemek mümkün değildir.

Kameranın karaktere ya da nesnelere göz seviyesinde bakması “normal açı” olarak değerlendirilebilir: Normal açıdan sapmanın derecesi arttıkça değişen perspektif bir etki yaratmak amacıyla kullanılır hale gelebilir (Güngör, 2014, s.126). Anlamı sabit olmamakla birlikte alt açı bir karakteri daha büyük göstereceği için onu yüceltebilirken, üst açı onu daha küçük görmemize olanak sağlayacağından dolayı karakteri küçümsemesine neden olabilir. Filme bakıldığında, Necati, Şevket, Muhtar ve Veysel’in taşra hayatına ilişkin yoğun diyaloglarının geçtiği sahnelerde kamera açıları dikkat çekmektedir. Açı-karşı açı üzerinden kurulan sahnede şehrili Necati ile taşralı Veysel’in birbirlerine bakış açıları, diğer karakterlerin karşısında Necati’nin merkezde konumlandırılışı ve karakterlerin Necati’ye oranla çerçevede kapladıkları alan eşit değildir.



**Görsel-6:** Genel Plan Kullanımı, *Kız Kardeşler* (2019, 34:52)

*Görsel 6*'da görüldüğü üzere orta planda çerçevelenen grup sohbet halindedir. Karakterlerin çerçevedeki konumlarına bakıldığında Necati'nin merkezde yer aldığı ve diğer üç karakterin bakışlarının merkeze yöneldiği görülmektedir. Oluşturulan kapalı çerçevede şehrili karakter Necati, taşralı üçlüyü birbirine sıkıştırmakta ve onların üzerinde bir güç kurmaktadır. Yönetmenin karakterleri konumlandırma biçimi hegemonik bir dilden söz edilmesini mümkün hale getirmektedir. Çünkü Necati diğerlerinin rızası olması nedeniyle taşralı karakterlerin üzerinde bir hakimiyete sahip olabilmektedir. Gücün karşısında taşralı karakterler hem fiziksel olarak hem de duygu durum bakımından



sıkıştırılmaktadır.



**Görsel-7:** Açı-Karşı Açı, *Kız Kardeşler* (2019, 34:17)



**Görsel-8:** Açı-Karşı Açı, *Kız Kardeşler* (2019, 34:33)

Karşılıklı konuşmada bir karakterin diğerinin bakış açısından görüntülenmesine ve bunun tekrarlanmasına açı-karşı açı çekim denir (Monaco, 2006, s.203). Açı-karşı açı sahnenin devamlılığı açısından önem arz etmektedir. *Görsel 7* ve *Görsel 8*'de görüldüğü üzere yönetmen açı-karşı açı çekimi kırmıştır. Veysel karakterini Necati'nin bakış açısıyla, göz hizasının altında görürken Necati karakteri dahili olmayan, nesnel bir bakışla ortaya koyulmaktadır. Veysel'in göz hizasının altında, bir yere yaslanmadan Necati'den iş istemesi onun ekonomik anlamdaki bunalımına ve taşranın yaratmış olduğu sıkışmışlıktan kurtulmak noktasındaki arzusuna işaret eder. Necati'yi nesnel bir bakışla veren yönetmen açı-karşı açı çekimi kırarak Necati ile ilgili değerlendirmeyi izleyiciye bırakmaktadır. Açı-karşı açı çekim tarafından oluşturulması beklenen ritim ve bu çekimin

karşılıklı bir konuşmanın veriliyor olduğu hissi (Monaco, 2006, s.203) Necati'nin sözlerine ve çerçevede konumlandırılışıyla ilişkili olarak Veysel'e karşı bir umarsızlığı ortaya koymaktadır.

## Sonuç

Sinemada anlamın yaratılmasında mizansenin oluşturulması öncelikli bir konuma sahiptir. Mizansenin bir ögesi olarak kompozisyonu oluşturmanın yolu ise çerçevelemeden geçmektedir. Çerçeveleme teknikleri son kertede kurgunun bir ürünü olarak ortaya konulsa da çerçevelemeyi kurguya taşıyan teknik aygıt kameradır. Bu anlamda kameranın teknik ve estetik biçimleri; bakış açısı, karakterleri konumlandırması, çekim ölçekleri ve teknikleri anlamın ilk basamağında yer almaktadır. Bu çalışmada, Emin Alper'in yazdığı ve yönettiği *Kız Kardeşler* filminde, filmin anlamının oluşturulmasına hizmet eden belirli kamera kullanım tekniklerinin karakterleri ve izleyiciyi sıkıştıran bağlamlarda nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Çalışma, kamera kullanım çeşitlerinin tümünü kapsamamakla beraber sıkışmış hissetmeye neden olduğu düşünülen kamera kullanım tekniklerini incelemiştir.

Emin Alper, filmde karakterleri ve dolayısıyla karakterlerden izleyiciye yansıyan sıkışmış hissetme durumunu çeşitli kamera kullanım teknikleri aracılığıyla yaratmıştır. İncelenen kamera kullanım tekniklerinin anlamları sabit olmamakla birlikte anlatı yapısına uygun olarak nedensellik bağı kurulması halinde farklı okumalara ulaşmak da mümkündür. Çalışmada değinildiği üzere, hareketli çerçevenin kullanımı ölü anlar ile kesiştiğinde ve karakterler ölü anlar üzerinden hareketli çerçeve ile ilişkilendirildiğinde filmin anlatısına uygun bir biçimde yabancılaştırıcı ve sıkıştırıcı bir etkinin varlığından söz etmek mümkündür. Yanı sıra çerçeve içinde çerçeve kullanımı, olağan kullanımının dışında bir tercih olarak genel planların taşranın sıkıştırıcı etkisini imlemesi ve kamera açılarıyla yaratılan hegemonik dilin, üzerinde egemenlik kurulan karakterler açısından yarattığı sıkışmışlığın kamera kullanım teknikleri bağlamında ortaya çıktığı görülmektedir.

Kamera hareketlerinin ve çerçeveleme tekniklerinin izleyiciyi olayın içerisine dahil etme ve karakterleri bir ayna gibi kullanarak duygu durumlarını yansıtmaya açısından önemli bir yeri vardır. İzleyici, çerçeveyi anlamdan önce görecektir ve yönetmenin amaçladığı doğrultuda bir duygu durumu yaşayacaktır. Bu bağlamda *Kız Kardeşler* filmine bakıldığında, kamera kullanım tekniklerinin anlatıya uygun biçimde bir amaca hizmet ettiği ve Emin Alper'in çalışmada adı geçen teknikleri sıkışmışlığı yaratmak ve bir dramatik etkinin oluşmasına olanak sağlamak için kullandığı gözlemlenmiştir.

**Etik Beyan:** Bu çalışmanın, etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim. Aksi bir durumun tespiti halinde Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk tarafıma aittir.

**Yazar Katkıları:** Çalışmanın tek yazarlı olması nedeniyle yazarın katkı oranı %100'dür.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andrew, D. (2011). *Sinema nedir! Bazin'in arayışı*. (M. Tu-men, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Astruc, A. (1968). Yönetim nedir? [Sinema Özel Sayısı]. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196 (XVII), 461-464.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve ses*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar*. (İ. Yasar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D., ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı*. (E. Yılmaz, ve E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi kuram ve uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil.
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist.
- Büker, S. (1991). *Sinemada anlam yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Corrigan, T. (2018). *Film eleştirisi elkitabı*. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot.
- Foss, B. (2012). *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. (M. K. Gerçekler, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-En-Scène: film style and interpretation*. New York: Wallflower.
- Güngör, Ş. (2014). Görüntü düzenlemesi. S. Yıldız (Ed.), *Sinema Dili: Beyazperdeyi Yaratanlar* (s. 119-170) içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Gür, A. (2016). Heidegger'de düşünme biçimlerinin yazgıyla ilişkisi üzerine. *Felsefe Arkivi*, (44), 25-47.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in karşı sinema kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2) 72-87.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2013). *Sinemada auteur kuramı*. Z. Özarslan (Dizi Ed.), *Sinema kuramları 2: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (s. 33-50) içinde. İstanbul: Su

Yayımları.

- Martin, A. (2014). *Mise en scène and film style: From classical hollywood to new media art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi: Sinema filmi çekim teknikleri*. (H. Gür, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Monaco, J. (2006). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Odabaş, B. (2015). *Andre Bazin*. Z. Özarslan (Dizi Ed.), *Sinema kuramları 1: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (s. 155-184) içinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Paçacı, A. K. (2019). *Film eleştirisinde yöntem ve mizansen eleştirisi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öperli, N. Ve Yıldırım, M. (Yapımcı) ve Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız kardeşler* [Sinema filmi]. Türkiye, Almanya, Hollanda ve Yunanistan: Limon Film ve NuLook Production.
- Özön, N. (2008). *Sanat sinemasına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Perkins, V. F. (2011). *Nicholas ray’ın sineması* (E. Yılmaz, Çev.). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri* (s. 207-218) içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze’ün zaman makinesi*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Ryan, M., ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Safa, P. (1995). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sarris, A. (2011). *Bir sinema tarihi kuramına doğru* (E. Yılmaz, Çev.). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri* (s. 189-207) içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy’un ansiklopedik sinema terimleri sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Uysal, R., Akın, A., ve Arslan, N. (2015). *Sıkışmış Hissetme Ölçeği’nin Türkçe formunun geçerlik ve güvenilirlik çalışması*. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6(12), 1-10.

- Vineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri*. (G. Rızaoğlu, Çev.) İstanbul: İstanbul Organizasyon.
- Wald, J. (Yapımcı) ve Curtiz, M. (Yönetmen). (1945). *Ömre bedel kadın* [Sinema filmi]. ABD: Warner Bros.
- Whitney, C. V. (Yapımcı) ve Ford, J. (Yönetmen). (1956). *Çöl aslanı* [Sinema filmi]. ABD: Warner Bros.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.