

Atıf Bilgisi: Yılmaz, S. S. ve Yolal, U. (2023). Görsel hikâye anlatımı ve mizansen: “Gölgeler İçinde” filmi örneği. *İNİF E- Dergi*, 8(1), 47-68.

GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMI VE MİZANSEN: “GÖLGELER İÇİNDE” FİLMİ ÖRNEĞİ

Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Sırrı YILMAZ*

Umut YOLAL**

DOI: 10.47107/inifedergi.1242228

Araştırma Makalesi***

Başvuru Tarihi: 25.01.2023

Kabul Tarihi: 04.05.2023

Öz

Bir fikirden bitmiş bir filme uzanan süreçte beyaz perdede izleyiciye yeni dünyaların, yeni deneyimlerin kapısını aralayan bu bitmez tükenmez yaratım işi temelde “bir seçimler” toplamıdır. Bu seçimler; film cümlesinden, kahramanın seyirciyle ilk buluştuğu kareye, sahnelerin ritim ve temposundan, karakterleri yansıtan kostüme, makyaja, filmin dünyasını oluşturan mekân tasarımına kadar uzanmaktadır. Alfred Hitchcock, iyi bir film için gerekli üç şeyden bahseder: “İyi bir senaryo, iyi bir senaryo, iyi bir senaryo...” Bu iyi bir filmin güçlü bir anlatı yapısına sahip olması gerçekliğini açıklarken bir yandan da filmin stilistik öğelerine yani mizansen öğelerine de gönderme yapmaktadır. İyi bir senaryoyu iyi bir filme dönüştüren şey de işte bu mizansen öğelerinin anlatı ile uyum içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar film öyküsü gerilimler, çatışmalar, arzu nesnesinin arayışı üzerinden bizi bir yolculuğa çıkarmış olsa da bu dramatik öğelerin filmin görsel dünyasında nasıl ele alınıp işleneceği mizansen unsurlarının uyumuyla mümkün olacaktır. Bağımsız sinemacı Erdem Tepegöz’ün *Gölgeler İçinde* isimli uzun metraj filmini ele alan bu çalışmanın amacı mizansen kurulumu ile ortaya çıkan gösterimin, anlatım üzerindeki etkilerinin altını çizmektir. Mizansen Eleştirisi yöntemi kullanılan bu çalışmada mekân, kostüm makyaj ve aksesuar, aydınlatma, kompozisyon, renk, ses, oyunculuk ve kamera hareketleri öğelerinin her birinin anlatım üzerinde etkileri olduğu görülmüştür. Sonuç olarak *Gölgeler İçinde* filminde mizansen kurulumunun hikâye anlatımında ve anlam yaratımında taşıyıcı rol oynadığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mizansen Eleştirisi, Biçim, Erdem Tepegöz, Film Yapım-Yönetim

VISUAL STORYTELLING AND MISE-EN-SCENE: EXAMPLE OF THE MOVIE “GÖLGELER İÇİNDE”

Abstract

In the process from an idea to a finished film, this endless work of creation, which opens new doors to worlds and new experiences on the big screen, is basically a collection of “choices”. These choices are; It ranges from the sentence of the movie to the frame where the hero first meets with the audience, from the rhythm and tempo of the scenes to the costume chosen by the characters, the make-up, and the design that creates the world of the movie. Alfred Hitchcock talks about three things necessary for a good movie: “A good script, a good script, a good script...” While this explains the fact that a good movie has a strong narrative structure, it also refers to the film's stylistic elements, namely mise-en-scene elements. What turns a good script into a good movie is that these mise-en-scene elements are handled in harmony with the narrative. Although the film story has taken us out for a while through tensions, conflicts, and the search for the object of desire, how these actors' elements will be handled and processed in the film visual world will be

* Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, syilmaz@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8844-2310

** Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema (Ana Bilim Dalı) Radyo, Televizyon ve Sinema (Bilim Dalı) Yüksek Lisans, umutyolal@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-9340-0182

*** Yazar / yazarlar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

possible with the harmony of mise en scene elements. The visual style of the film, the length of the scenes, the camera movements, the color and lighting that reveal the drama of the scenes, the make-up and costume selection that will identify the audience with the character and the story are critical. So a good movie isn't just a movie with a good story or good stylistic direction; It is the harmony of a good movie narrative and the right mise-en-scene elements that visualize this narrative. Despite this, the feature film of independent filmmaker Erdem Tepegöz, entitled "Gölgeler İçinde", has been subjected to an analysis in terms of mise-en-scene elements. The effects of the use of the mise-en-scene elements of these elements, in which the Criticism method is used, on creating meaning, their place in the film narrative by trying to make sense of it with a critical approach, and then it is tried to underline the value to be revealed through the interaction of the mise-en-scene elements.

Keywords: *Mise An Scene Criticism, Form, Erdem Tepegöz, Film Production- Direction*

Giriş

Her sanatta olduğu gibi sinemada da anlatının iletilerine maruz kalan insanlar tarafından yorumlana gelmiştir. Bu yorumlar kimi zaman sinema salonundan çıkan iki arkadaşın arasında geçtiği gibi kimi zaman eleştiri haline dönüşüp bir köşe yazısında, bir dergide ya da akademik mecralarda kendine yer bulmuştur.

Sinema sanatı, edebiyat, tiyatro ve resim gibi diğer sanatlardan etkilenecek gelişimini sürdürmüştür. Bu ilerleyişinde sinema, kitle iletişim aracı, eğlence aracı gibi pek çok yöne çekilse de sinema taşıdığı estetik kaygıyla sanat eseri değerini korumuştur. Taşıdığı estetik kaygının getirdiği arayışlarda, bir bakıma tiyatro sahnesinin düzenlenmesi anlamı taşıyan mizansen tanımını kendine uyarlayarak kullanmaya başlamıştır. Böylece sinema, aydınlatma, ses, renk ve kamera hareketleri gibi kendi unsurlarıyla oluşturduğu mizansen tanımını kullanır hale gelmiştir.

Bir filmi, mekân, aydınlatma, oyunculuk gibi unsurlar olmadan hayal etmek pekte mümkün görülmeceğinden, yönetmenin nihai amacı olan derdini anlatmada kullanacağı gereçleri doğal olarak mizansenin öğeleridir. Film anlatısında kullanılan bu öğelerin kullanım planı, çekim öncesi aşamada yapıлып çekim aşamasında yürütülür. Öyle ki, bu planlamadan uzak bir filmin çekim sonrası koşmasını beklemenin hayal olacağı söylenebilir.

Bu çalışma, eleştiri kavramından sinemada mizansen eleştirisine bir bağlantı kurarak, mizansen kurulumu ile ortaya çıkan gösterimin anlatım üzerindeki etkilerini saptama amacı taşımaktadır. Eleştiri kavramının günlük dildeki kullanımından sıyrılıp, insanın sanata bakışında taşıdığı eleştirel tavır ele alınmış. Eleştiri, eleştirilene karşı yeni bir eser oluşturulmasıyla veya mevcut olan üzerine fikir yürütülmesiyle yapılabilir. Bu bağlamda, mevcut olan eser üzerine yapılan okumalardan yola çıkarak, film eleştirisi üzerine çeşitli görüşlere yer verilmiştir. Çalışmanın yöntem kısmında, mizansen eleştirisinin geniş tanımı ve mizansen eleştirisine genel yaklaşımların süregelen ilerleyişi ele alınmıştır.

Bağımsız sinemacı Erdem Tepegöz'ün *Gölgeler İçinde* isimli uzun metraj filmi mizansen öğeleri açısından bir analize tabi tutulmuştur. Bu çalışmada mizansen öğelerinin kullanımlarının anlam yaratmadaki etkileri, eleştirel bir yaklaşımla anlamlandırılmaya çalışılarak filmin anlatı örgüsündeki yerlerine değinilmiş ve ardından mizansen öğelerinin etkileşimiyle ortaya çıkardığı değer altı çizilmeye çalışılmıştır.

1. Eleştiri Kavramında Mizansenin Yeri

Bilim, sanat ve eleştirel düşünce anlayışının arasında ciddi bir ilişki olduğu söylenebilir. Felsefe, mantık ve bilimin birikerek gelişimi, insanın sanata bakışında etkili olarak değişimine katkı sağlamıştır. Bilim, sanat ve eleştirel düşünce anlayışının ilişkileri ve sanata yönelik felsefi bakışın dönüşümü sanat eserlerine yönelik eleştirel bir tutum doğurmuştur. İnsanlık öteden beri; doğru, iyi ve güzel kavramını tartışmış bu kavramlar

üzerine farklı değerler atfetmiştir. Doğru, iyi ve güzelin ne olduğu sorularına verilen cevaplarda benzer yönler olduğu gibi farklı yaklaşımlarda olmuştur. Bilimde ve sanatta, bu sorulara yanıt olarak verilen her yeni cevabın kendisinden önce verilen yanıtların bir eleştirisi olmuştur. Bunların yanında, her yeni edebi eserin kendisinden önce yaratılmış eserlere bir yanıt ve bir eleştiri niteliği taşıdığı söylenilmesi yanlış olmaz. Yeni görüşler, kimi zaman yeni eserler ortaya çıkarsa da kimi zaman mevcut eserler üzerine fikir geliştirme yoluna gitmiştir. Bu ikinci yaklaşım, eleştiri alanı olarak gelişmiştir (Filizok vd., 2018, s. 1). Eleştiri, yeni bir yazın türü, anlatının eleştirmen tarafından anlamlandırılması, yapının farklı bir dile çevrimiyle oluşan yeni katmanlar ya da var olan bir anlatının yeniden üretiminde eserin özünden sapılmadığı sürece bu özün aydınlatılmasına katkı sağlayacaktır (Gümüş, 2012, s. 102).

Filmler sanatsal dışavurum ve eğlendirme gibi pek çok işleve sahip olan, kültür aktarımının yanında kültürler arası bilgi aktarımı sağlayan; bireyi, bireysel ve toplumsal rolleri hakkında bilgilendiren ve bu bilgiler ışığında bireye motivasyon kaynağı olarak güdümleneyen etkili birer araç halindedir. Toplumsal tarih artık neredeyse, filmler aracılığıyla görsel aktarımların yansımaları haline gelerek yazılmaktadır (Özden, 2004, s. 58). Bir Film anlatımının ortaya çıkardığı ileti yansımaları, dönemin yaşantısına, anlatıcının deneyimlerine paralel gerçeklik olgularını taşımasına bakmaksızın izleyicisine bazen apaçık bazen karmaşık veriler sunar. İzleyicinin elde ettiği bu veriler, eleştirel bir yaklaşımla yeniden üretilmesine olanak tanır (Süalp, 2003, s. 11).

“Görsel bir araç olarak sinemanın anlaşılması için farklı analitik ve eleştirel araçlara ihtiyaç duyar. Filmler dikkatlice inşa edilmiş görsel objelerdir ve bu yapının her unsuru anlam yaratmak için işlemektedir. Filmlerdeki anlama ait temel unsurlar kompozisyon (görsel çerçeve içindeki nesnelere düzenlenmesi), kurgu, renk ve sestense sete ve mekâna kadar her şeyi kapsayan sanat yönetimidir.” (Ryan, 2012, s. 177).

Tiyatronun bir türevi olarak sinematik mizansen onunla örtüşen her şeyi içerir: dekor, kostüm, figürlerin davranışı ve ışıklandırma gibi. Bununla birlikte, mizansenin bu özel teatral tanımı, sinematik çerçevenin özgüllüklerine atıfta bulunmaz. Mizansenin daha ayrıntılı bir çalışma tanımı, aktörlerin ve nesnelere çeşitli uzamsal, resimsel ve ritmik kombinasyonlarda kameranın önüne tam olarak yerleştirilmesidir. Keza tiyatro mekânı çoğu zaman ölü mekân iken, film mekânı kameranın görünümüne bağlı olarak bir çeşitli ve dinamik haledir (Hodsdon, 1992, s. 74). Mizansen, seyircinin izlenimlerini yönlendiren konumdur. Sahnelerin içerdiği geçişler, oyuncuların kameraya ve birbirlerine olan konumları, diyalog ve plan arasında bağlantıyı inceler. Bu incelemede, ne anlatıldığı ve de nasıl anlatıldığı irdelenerek aralarındaki bağlantı anlamlandırılmaya çalışılır. Mizansene yöneltilen eleştiri, çerçevenin tamamını kapsar. Ne oyuncular ne de nesnelere rastgele orada değillerdir, çerçeve içindekilerin yerleşim seçimi yönetmenin kararıdır ve bu karar eleştirmenin anlamlandırma çabasına destek olur (Hillier, 1985, s. 80).

2. Sinemada Mizansenin Öğeleri

a. Mekân

Mekânlarla var olan insan, mekân olmaksızın hayal edilemez. Buna bağlı olarak, görsel anlatı sunan sinemada da mekân kullanımı kaçınılmazdır. Sinemada mekân kullanımı ister bir şehir, oda isterse insanın zihni olsun kurgulanan ortam, düşsel bir geçekliğin oluşumunu gözler önüne serer (Tunçok Sarıberberoğlu, 2020, s. 37). Bununla birlikte mekân asla boş değildir, içerdiği nesnelere bir merkez oluşturur ve bu merkez her yönden algılanır, aynı zamanda ona ulaşılır. Bu halde mekânın daima bir anlamı vardır (Lefebvre, 2014, s. 274). Dolayısıyla, bedenleri mekânsız, mekânları bedensiz düşünmek imkânsızdır. Bedenler, kendilerini mekânlara yansıtırlarken aynı zamanda mekânlar

tarafından da şekillendirilir. Mekânlar, fiziksel, toplumsal, cinsel ve söylemsel olarak bedenler üzerinde derin izler bırakarak öznelere bedenselliklerini etkiler. Filmlerde kullanılan mekânlar izleyiciler üzerinde yeni düşünme ve görme biçimleri yaratır. Yönetmenler, mekânları eleştirerek, düşündürerek, temsil ederek, kullanarak, denetleyerek ve dönüştürerek sunarlar. Bu nedenle mekânlar, filmlerde anlatılmak istenen hikayelerin önemli bir parçasıdır (Uzunali, 2015, ss. 22–23).

2.2. Kostüm, Makyaj ve Aksesuar

Kostümler basit bir şekilde görünen anlamlarıyla ele alınamaz. Kostümler, film bağlamında değerlendirilmelidir (Pramaggiore ve Wallis, 2008, s. 102). Şöyle ki, kostüm bir motif haline gelebilir, nitelendirmeyi geliştirebilir, tavır değişimlerini takip edebilir hatta filmin olay örgüsünde nedensel roller üstlenebilir. Ayrıca kostümler, dekorla birleşerek öyküsel ve tematik kalıpları güçlendirebilir (Bordwell vd., 2017, s. 119).

Kostümle ilgi belirtilenlerin büyük bir bölümü, mizansenle yakından ilişkili olan makyaj için de geçerlidir. Örneğin, oyuncuların makyaj marifetiyle tarihi şahsiyetlere benzetilmesi anlatıma katkıda bulunur. Ayrıca, bazı cilt kusurlarının makyaj sayesinde düzeltilmesi, kameranın acımasız yakın çekimlerini baskılayabilir. Buna ek olarak, bazı kaş ve göz düzeltmeleri, oyuncuda çok çeşitli nitelendirmeler doğurarak, oyuncunun karakterize edilmesine katkı sağlar. Gelişen dijital teknoloji sayesinde, geleneksel yöntemlere ek olarak yapım sonrası bazı dijital işlemlerle çok yaratıcı sonuçlar elde edilebilir hale gelmiştir (Bordwell vd., 2017, s. 121-124).

Kostüm ve makyajda olduğu gibi, aksesuarlar da karakter yaratımında etkilidir. Aksesuarlar, oyuncularla etkileşim halinde olan nesnelere ve bir otomobilden bir çocuk oyuncunun ayıcığına kadar uzanabilir. Bazı aksesuarların, öyküsel ve sembolik anlamları yoktur, tıpkı bir gangster filmde silahların standart rolleri gibi. Basmakalıp aksesuarların, işlevsel anlatımının aksine, karakter yaratımında önemli rol oynayan aksesuarlar da kullanılır. Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda, bisiklet sadece işlevsel yönüyle bir tür ulaşım aracı değil, aynı zamanda çaresizliğin bir simgesidir (Pramaggiore ve Wallis, 2008, s. 103).

2.3. Aydınlatma

Sinema ışıksız düşünülemez, görüntüyü oluşturan temelde ışığın varlığıdır. Sembollerin, öğelerin ve mekânın görüntülenebilmesi için aydınlatılması gerekir. Işık görüntüde her ne kadar teknik bir gereksinim olsa da, anlatıya estetik bir boyut kazandırdığı yadsınamaz (Şenyapılı, 1998, s. 91). Yönetmenin, biçim, çizgi ve renklerin anlatısını oluşturması için elindeki en önemli araç ışık ve onun kullanımudur (Monaco, 2002, s. 187). Sanatsal film yapımlarında aydınlatma, oluşturulan görseldeki aksiyonu görebilmemizden daha fazlasıdır. Çerçeve içindeki daha aydınlık ve daha karanlık alanlar istenilen kompozisyonun oluşumuna katkı sağlar. Bu şekilde oluşturulan kompozisyonlar izleyiciyi belirli unsurlara yönlendirir. Çok daha parlak bir şekilde aydınlatılmış bir bölüm gözlerimizin dikkatini çekerken, bir gölge ayrıntıları gizleyebilir ve aynı zamanda neler olabileceğine dair şüpheler oluşturabilir. Bunlara ek olarak aydınlatma, yüzün hatları, ahşabın desenleri ve bir mücevherin ışıltısını yansıtarak unsurların dokularını ifade edebilir (Bordwell vd., 2017, s. 125).

Sinemada iki farklı aydınlatma türünün dikkat çektiği söylenilebilir. İlki ay, güneş gibi doğal aydınlatma ya da onların taklitçileri olabilecek nitelikteki aydınlatmalardır (Mükerrem, 2012, s. 44). Bir belgesel film yönetmeni, mevcut ışık kaynağıyla çekim yapmak zorunda kalabilir fakat çoğu kurgusal film, görüntü üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmak için fazladan ışık kaynağı kullanır. Sıradan bir sette bulunan sokak ve masa

lambaları gibi aydınlatmalar istenilen güçlü görüntüyü elde etmek için yetersiz kalabilir. Yine de yönetmen doğal ışık ve mevcut aydınlatmalardan oluşturacağı tutarlı bir aydınlatma tasarımı kurgulayacaktır (Bordwell ve diğerleri, 2017, s. 127). İkinci dikkat çeken aydınlatma türü ise genellikle psikolojik aydınlatma olarak anılır, bu aydınlatma yaklaşımında mekâna ve oyuncunun duygu durumuna uyumlu bir aydınlatmadan bahsedebiliriz. Oluşturulan film atmosferinde, ışık ve gölgelerin nesne üzerinde birlikte kullanımı çok farklı anlamlar ortaya koyar (Mükerrem, 2012, s. 44). Böylesine bir ışık kullanımı, izleyici olarak bizim bakışımızı karakterinkiyle ilişkilendirerek, bizim bakış açımızdan karakterin duygu durumunu anlamamıza yardım eder ve izleyiciye eleştirinin kapılarını açar (Gibbs, 2002, s. 18). Cepheden aydınlatma nesneyi silikleştirir, tepeden aydınlatma nesne üzerinde egemenlik kurar, aşağıdan aydınlatma nesneye kasvetli bir görünüm katar, arkadan aydınlatma nesneyi ön plana çıkarır, yandan aydınlatmaysa chiaroscuro etkisi yaratır (Monaco, 2002, s. 188).

2.4. Kompozisyon

İzleyicinin filmde beklentisinin duygulara yönelik bir deneyim olduğu ve yönetmenin amacının ise temelde izleyicinin tepkilerinin dürtüleme olduğu düşünüldüğünde, senaryonun amacına uygun olarak sahnelenmesi, sahnelerin düzenlenmesi, ışıklandırılması, kayda alınması ve kurgulanması elzemdir. Filmlerin oluşturulmasına dair tüm kurallar düşünüldüğünde en esnek olanı kompozisyonudur (Mascelli, 2007, s. 207). Yapılan tüm bu iş ve yaklaşım, yalnızca herkesin gördüğü gibi görüntülemek olsaydı, bu işi bir robot kamerada yapabilirdi ancak öyle değil. Bir görüntü ses ve diyalog gibi açıklama araçlarını yardımı olmadan, kendi başına üslup, anlam, ruh ve alt metin aktarabilir. Öyle ki, sinema sessiz film döneminde bunu yaşadı, zaman ilerlemiş olabilir fakat bu ilke hala geçerliliğini korumaktadır. Çünkü sanatsal bir görüntü kendi ayakları üzerinde durmalıdır. İyi hazırlanmış bir kompozisyon, şekil, üstünlük, hiyerarşi, desen, yankılama ve uyumsuzluk gibi unsurların altını çizer (Brown, 2014, s. 37). Görsel açıdan güzel görüntüleri, anlam, hareket ve ritimden yoksun olarak kayda almak her zaman iyi kompozisyon olarak değerlendirilmez aksine genellikle en etkileyici sahneler kuralları çiğnenerek ortaya konar. Fakat kuralları böylesine etkileyici olarak çiğnemenin yolu kuralları tam manasıyla anlamaktan ve neden çiğnendiklerini kavramaktan geçer (Mascelli, 2007, s. 207). Bazı temel kurallar ister film ister fotoğraf olsun her tür görsel tasarıma uygulanır. Bu kurallar çeşitli biçimde etkileşim halindedir. Böylece oluşturdukları çerçeveye derinlik, hareket ve görsel güç sağlarlar. Bahsedilen kuralları sıralarsak;

Birlik: Birlik görsel düzenlemenin bir bütün ve eksizsiz olması kuralıdır. Bu kurallar, bilinçli olarak hazırlanmış karmaşık ve düzensiz kompozisyonlarda dahi önemini korur. *Denge:* Görsel denge ya da bilinçli bir denge bozukluğu, kompozisyonu doğrudan etkiler. Kompozisyonu oluşturan tüm unsurların bir ağırlığı vardır. Bu ağırlık dengesi veya dengesizliği, yönetmenin oluşturduğu anlatıma göre şekillenerek hazırlanır. *Görsel Gerilim:* Çerçeve içindeki dengelenmiş veyahut dengelenmemiş unsurların aralarındaki etkileşim, görsel gerilim yaratır. İstenilen yansıyı elde etmek için görsel gerilim kontrol altında tutulmalıdır. *Ritim:* Benzer unsurların ritmik kullanımı veya tekrarlananların oluşturduğu akışkanlık olarak açıklanabilir. Görsel anlatım dilinde önemli bir rol oynar. *Oranti:* Klasik Yunan Felsefesi, matematiğin evrenin denetleyicisi rolünü üstlendiğinden bahseder. Bu ifadesiyle, altın oranın görsel güçleri olduğunu ileri sürer ancak unutulmamalıdır altın oran, boyut ve oranti ilişkilerine bakış yollarından sadece biridir. *Kontrast:* Kontrast, çerçevedeki unsurların açıklık ve koyuluk değeri, ışıklandırmaya bağlı olarak değişen renk ve dokuların yansımalarıdır. Mekân ve derinlik ilişkisini belirtmekte ciddi bir rol oynar. Bunlara ek, duygu durumu ve öykü anlatımında hatırı sayılır bir ağırlık taşır. *Doku:* Fiziksel olarak cisimler ve kültürel etkenlerin ilişkisini ele alan doku,

oluşturduğu görselde algılamaya dair ipuçları verir. *Yönlülük*: Yönlülük, bir şeyin görsel anlamda nasıl hareket edeceğini ve diğer unsurlarla muhtemel etkileşimini belirten temel bir ögedir. Baştan sona simetrik olamayan her şey, yönlüdür (Brown, 2014, s. 38-41).

2.5. Renk

1970'lere kadar kuram, siyah-beyaz filmin renkli filme göre daha dürüst ve estetik anlamda daha güzel olduğunda ısrarcı oldu. Tıpkı sessiz filmlerin daha saf olduğu ve 1:33:1 oranının perdeyle en doğal uyum yakalayan oran olduğunu belirtenler gibi, bir öncülden çok bir eksikliğin ardından türetilmiş görülmektedir. Şöyle ki, renkli film siyah-beyaz filminden çok daha fazla enformasyon iletir. Bunun aksine siyah-beyaz filmin getirdiği daha sınırlı enformasyon, izleyiciyi daha çok diyalog ve öykünün genel ilerleyişine iter. Bu bağlamda renk, yönetmene mizansenle daha çok şey anlatmanın meydan okuyuculuğunu getirir (Monaco, 2002, ss. 115-116).

Bir ressam, tuvalini şekillendirirken renk paletini nasıl kendi yaklaşımına göre özgürce kullanıyor ve renklere çeşitli duygular yüklüyorsa, yönetmende yapımında tıpkı bir ressam gibi kendi yaklaşımını yansıtabilir (Özön, 2008, ss. 155-156). Estetik açıdan renkler: rengin izlenim etkisi, rengin duygusal ifade aracı olarak kullanımı ve sembolik olarak taşıdığı anlamlar. Uzam üzerinde algılanan renkler genellikle bu üç ögeyi birlikte taşır. Bazen bu öğelerden biri tek başına bazen de birleşerek anlam boyutunu oluştururlar (Sözen, 2003, s. 10).

Renkler veya belirli renk grupları, insan algısını ve duygularını etkilediği söylenilebilir. Bazı renkler daha sıcak, bazılarıysa daha soğuk görülür ve oluşturdukları algılarda ve duygularda farklılıklar gözlemlenir; bir bebek aynı uzaklıktaki mavi topa sanki daha uzaktaymış gibi uzanmaya çalışırken kırmızı topa daha kısa uzanma eğilimi gösterir. Aynı ağırlıktaki iki kutudan sıcak renkte olanı diğerine göre daha ağır olduğu izlenimi yaratır. Sıcak renklerle çevrili bir odada, soğuk renklerle donatılmış bir odaya göre, zamanın daha yavaş geçtiği hissine kapılabiliriz. Bazı renkler yüksek enerjili görülür ve bizleri heyecanlandırır, bazılarıysa daha düşük enerjilidir ve bizleri sakinleştirebilir. Bu tür gözlemlerde tutarlılığın yaygın olmasına karşın tam anlamıyla bir genelleme yapmamıza izin vermesi için hala yeterli bilimsel verilere sahip değiliz. Bu tür algısal etkilerdeki temel sorun, oluşan algıların nadiren tek başlarına ortaya çıkarlar, çoğunlukla bağlamsallardır. Genellikle kırmızının sıcak, mavininse soğuk olduğu varsayılır. Bu nedenle renk spektrumunda kırmızı (uzun dalga) ucundaki tüm renklerin sıcak, mavi (kısa dalga) ucundaki tüm renklerin soğuk olarak kabul etme eğilimindeyiz. Böyle bir genellenenin yanlış olduğu açıktır. Öyle ki, bazı mavileri sıcak, bazı kırmızılıarıysa oldukça soğuk deneyimleyebiliriz. Bu konuya Rudolf Arnheim, sıcak ve soğuk renklerin etkilerinin belirleyenin ana renk olmadığını ve ana tondan hafif sapmaların renk sıcaklığını belirlediğinden bahseder. Açıklamak gerekirse, kırmızımımsı bir mavinin sıcak görünürken, mavimsi bir kırmızı soğuk olarak algılanır. Bu bağlamda, renklerin psikolojik etkilerinden bahsederken, ele alınan herhangi bir rengin kırmızımımsı (sıcak) ya da mavimsi (soğuk) olup olmadığı göz ardı edilmemelidir (Zettl, 2011, s. 65).

2.6. Ses

Filmlerde sestem bahsedilmediği dönemlerde dahi, beyaz perdeye en azından bir piyano eşlik ediyordu. O dönem düşünüldüğünde, eksiksiz bir sinema deneyimi için müzik yani sesin kullanımı tercih ediliyordu. Sesin filmlere dahil olması en temelde, filmlere yeni bir duyunun dahil edilmesidir. Öyle ki sesin sinemada kullanımı, Eisenstein'ın "duyuların senkronizasyonu" olarak ifade ettiği kavramın ihtimalini ortaya koydu. Görüntü ve sesin iç içe geçmesi, bize göre uzak bir deneyim değildi. Bizler, ses ve görüntüyü birlikte geçekleşiyorsa, bunlar ayrı iki olay olarak değerlendirmektense tek bir olay gibi

değerlendirme eğilimindeyizdir. Şöyle ki, bizim zihnimiz çekimlerdeki nedensel modelleri aradığı gibi dudaklardaki hareket ve konuşmayı birleştirecek kalıpları da aramaya meyillidir (Bordwell ve diğerleri, 2017, s. 264-265). Yönetmen, görüntü ve sesi algılamamız esnasında görsel-işitsel ses ilişkisini göz önünde bulundurmalıdır. Elde edilen veriler ışığında, görsel algılama, işitsel algılamadan daha çabuktur. Görüntülerin anlamını daha hızlı anlamamıza rağmen işitsel anlam taşıyan bir sözü anlamamız daha yavaş gerçekleşir. Oluşturulan görsel-işitsel birleşimdeki senkronizasyon, doğru şekilde oluşturulduğunda ortaya çıkan anlatının eksiksiz ve anlamlandırılma sürecinin hızlı olmasını sağlar (Özön, 2008, s. 144).

Bir filmde, yönetmen aktarımlarını, çeşitli enformasyon kanalları ve bu kanalların etkili birlikte kullanımlarıyla sağlar. Yönetmenin elindeki enformasyon kanalları düşünüldüğünde; görsel imgeler, diyaloglar, çeşitli kamera kullanımları, ses efektleri, müzik ve benzeri olarak sıralanabilir. Ancak örnekler çoğaltıldığında dahi sesin filmdeki yeri yadsınmayacak önem arz eder. Film iletilerinin aktarımında, böylesine etkili bir araçtan çok çeşitli işlevler beklemek kaçınılmaz görülmektedir. Sesin film için görüntüler kadar önemli olduğuna değinen Metz'e göre, sinemada sesin; bilgi verme, dış yönelim, iç yönelim ve yapılandırmaya yönelik işlevleri vardır. Bilgi verme fonksiyonu bazen bir diyalogu bazense filmde anlatıcı rolü üstlenmiş oyuncunun, doğrudan anlatımda bulunduğu bir sekans olarak karşımıza çıkabilir. Dış yönelim fonksiyonu, izleyiciye mekânsal, zamansal, durumsal veya işlenen dokuyu anımsatarak yansıtabilir. İç yönelim fonksiyonu, ruh hali ve enerjiyle açıklanabilir. Örnek olarak, bir kaçış sahnesinde yükselen müziğin, getirdiği enerjiyle gelişen bir sahne gösterilebilir. Son olarak, yapısal yani yapılandırmaya yönelik fonksiyonsa, ekranda gelişen olayları yapılandırmaya yönelik ses kullanımlarıdır. Sesin sürekliliği, ritim ve ses perspektifi bu işlevi nitelendiren öğelerdir (Zetl, 2011, ss. 299-314).

2.7. Oyunculuk

Oyuncuların ikna edici ve heyecan verici diyaloglarının önemli olduğu düşünülebilir. Ancak mizansen açısından bakıldığında, oyuncu her zaman genel görsel tasarımın bir parçasıdır. Filmler az veya çok diyalog içerebilir, ancak ekranda her zaman bir oyuncu veya temsil vardır. Yönetmenin yaklaşımı ve oyuncunun performansı resimsel olarak şekillenir. Oyuncular genellikle yüzlerini kullanırlar. Bu, sesli filmlerden önce daha belirgindi ve Charlie Chaplin, Greta Garbo ve Lillian Gish gibi oyuncuların yüz ifadeleri ile öne çıkan performansları övgüyle anılırdı. Karakterin mutluluk, öfke ve diğer yüz ifadeleri kültürler arasında kolayca anlaşılır. Oyuncular aynı zamanda vücut dillerini de kullanarak anlatıma katkıda bulunurlar. Bir karakterin duruşu, yürüyüşü veya oturuşu onun tavrı hakkında çok şey söyler (Bordwell vd., 2017, s. 134). Bilindiği üzere, oyuncuların performansları filmin anlatımına ciddi katkıda bulunur. Öyküleme yapan uzun metraj filmlerin çoğu, insanlar ve onların karşılaştığı çatışmaları betimleyerek hikayesini anlatır. Bu nedenlerle oyunculuk, figürlerin yerleşimi ve hareketi izleyici üzerinde önemli bir etkiye sahiptir (Pramaggiore ve Wallis, 2008, s. 97).

2.8. Kamera Hareketleri

Sinema, çerçevelemeyi kullanan tek görsel ortam değildir. Fotoğraflar, resimler ve çizgi roman görselleri belirli bir alanı kapsar. Ancak filmlere has bir çerçeveleme kaynağı vardır. Sinemada, kamera bizlere göstermek istediği yönde, çerçeveyi harekete geçirebilir (Bordwell ve diğerleri, 2017, s. 194). Kameranın hareket edebilme kabiliyeti sinemayı, diğer fotoğraf ve resim gibi diğer görsel sanatlardan farklı kılan önemli bir özelliktir. Temelde kamera hareketi bir çerçeveden diğerine geçmek gibi görülse de gerçek bu değildir. Hareketin tarzı, geçiş yolu, hızı, planlanan zamanlaması ve hatta hareketin

kendisi, planın taşıdığı duyguları destekleyebilir. Bununla birlikte, bağımsız bir anlam ve duygusal bir yaklaşım ekler (Brown, 2014, s. 210).

Çerçevenin hareketli olma özelliğinden, kamera hareketleri olarak bahsederiz. Hareketli bir çerçeve genellikle çekim aşamasında, kamerayı fiziksel olarak hareket ettirerek meydana gelir. Temelde bahsedilen birkaç tür kamera hareketi vardır (Bordwell ve diğerleri, 2017, s. 194). Pan, tipoda sabitlenmiş kameranın yatay dönüş hareketidir. Tipik olarak geniş bir manzarayı göstermek için kullanıldığı söylenebilir. Tilt, kamera tripodda sabitlenmiş haldeyken dikey yönlü gerçekleşen harekettir. Bu hareket aşağı ya da yukarı bakan bir karakteri taklit edebilir. Kaydırma hareketi, akıcı ve kontrollü bir hareket sağlayan bir platforma yerleştirilen kamera ile yapılan ileri, geri harekettir. Takip çekimlerinden aşına olduğumuz bir harekettir (Pramaggiore ve Wallis, 2008, s. 146-147).

3. Yöntem

Çalışmada *Gölgeler İçinde* filminin hikâye anlatımı ve mizansen kurulumun filmin inşasındaki yerini saptamak amacıyla mizansen eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle yönetmenin neyi nasıl anlattığı anlamlandırılmaya çalışılır. Mizansen öğeleri: mekân, kostüm makyaj ve aksesuar, aydınlatma, kompozisyon, renk, ses, oyunculuk ve kamera hareketleri ayrı başlıklarda film anlatımında etkili olduğu düşünülen görsellere yer verilerek irdelenmiştir.

Sanat üreticileri, sanat eleştirmenleri ve farklı disiplinlerden bilim insanları, filmlerin ortaya çıkması ile birlikte filmleri bir kültür-sanat ürünü olarak nitelendirmiş ve filmlerin kendilerine özgü anlatımlarını, anlamak ve anlamlandırmak üzere çaba göstermişlerdir. Filmlerin yaygınlaşması ve insan yaşamı üzerindeki etkilerinin artmasına paralel filmler etrafında yoğunlaşan kültürel çevrenin alevlenmesine yol açmıştır. Bu halde filmler artık sanatçılar, toplumbilimciler, psikologlar, eleştirmenler ve bilim insanlarının eleştirel dikkatlerini çekmiştir. Bu eleştirel dikkatlerin yazına dökümü ise ilk dönemlerde gazete ve dergilerce yayımlanmış. Bu yayımların yazın sorumluluğunu ise gazeteci eleştirmenler olarak adlandırılacak bir eleştirmen kuşak almıştır. Daha sonraları, çağdaş kuramların tartışılır hale gelmesi ve Batılı ülkelerin üniversitelerinde sinemanın yer almasıyla birlikte film eleştirisinin dayanabileceği kuramsal yaklaşımlar ortaya konmuş ve bu yaklaşımları içeren bilimsel yayınlar ortaya çıkartılmıştır (Özden, 2004, s. 103,104).

Bazin'e (1966, ss. 189–190) göre film eleştirisinin iki yönü vardır bunlardan ilki silik, maddi değer taşımadığını düşündüğü ve filme bakan yönken ikincisi ise seyirciye dönük olan yönüdür. Bu ikinci yön eleştirmeyi haklı gösteren taraftır. Bir filmin kaderi milyonlarca seyirciye bağlıyken buna karşın en ünlü eleştirmenin o film üzerindeki eleştirisi birkaç binden fazla kişiyi etkileyemez. Buna karşın, nicelik yerine niteliği öne çıkararak iletilerini ulaştırdığı daha az kişiyi milyonlara tercih ettiğinden bahseder. Gündüş'e (2003, s. 177) göre filmsel eleştiri, yapım üzerinde oluşturulacak olan yargılara yaklaşımın, ele alınan filmin öğelerine ayrılması, öğelerin ayrı ayrı irdelenme sürecinden geçer. Bu süreçte irdelenen filmin, sinema sanatına getirdiği bakış açıları, uygulayımında kullanılan yenilikçi yaklaşımlar ve yönetmenin tahmini arzularıyla nihai neticeler arasındaki ilişkidir.

Mizansenin belirleyen şey doğrudan doğruya senaryo metninin kendisi değil senaryonun devamlılığını yansıtan çekim düzenidir. Bu da filmin teknik planının salt bir teknik olmadığını en az filmin edebi metni kadar entelektüel özerkliği olduğunu anlamına gelir. Bu halde mizansen, yönetmenin filmde gösterdiği anlatımın özerklik çabası olarak yorumlanabilir (Kovacs, 2010, s. 234).

Teatral kökenlere sahip mizansenin tam anlamıyla tercümesi 'sahneye koymak'

anlamına gelir. Mizansenin, sinema öğrencilerinin kullanımı için faydalı bir tanımı ise: çerçevenin içeriğini oluşturan unsurlar ve bu unsurların organizasyonudur (Gibbs, 2002, s. 5). Mizansen terimi tiyatrodan ödünç alındığında, teatral olarak kullanılmasının, sinema uygulamalarında anlam sınırlaması tehlikesi vardı. Mizansen, seyircinin gözleri ve kulaklarıyla, ekrandan ve hoparlörden yayılanları isimlendirmesidir. İzleyicinin baktığı ve dinlediği şeydir fakat sadece bunlar değil, spesifik unsurlarıyla izleyicinin farkındalığını yönlendiren bir uzmanlık biçimidir. Ayrıca eleştirmen, filmde nelerin doğru nelerin yanlış olduğunu belirten değil izleyiciye filmde neler olduğunu anlatan rolündedir (Perkins, 1963, s. 34).

İlk yıllarında mizansen eleştiriye yaklaşımların, beyaz perdedeki mekân ve unsurların oluşturduğu kompozisyona ilk bakışın somut yorumu olarak kabul edilir. JeanLuc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi isimlerin ilk yaklaşımlarında, filmdeki görsel-işitsel iletilerin filmin özgüllüğüne ve iletilerin oluşturduğu anlatımın çerçeve içindeki unsurlarla olan bağının gerçekliğiyle ilgilenirler (Hillier, 1985). Yine aynı dönemde ismi geçen eleştirmenlerden bazılarının mizansen kavramını soyutlaştırarak, onu mistik bir kavrama ve saf yaratıcılığın notalarına benzettiler. Bu varoluşçu görüşe karşın, yönetmenlerin oluşturduğu plan, sahne, sekans ve hatta baştan sona tüm filmin nasıl oluşturulacağına dair hazırlanan kompozisyon normları açısından düşünerek daha mistik olmayan bir mizansen anlayışı gösterebiliriz. Ayrıca mizansen, daha farklı yaklaşımlarda görebileceğimiz gibi içten gelen ruhsal anlatımın mizansenin öğeleriyle somutlaştırılarak, elle tutulur hale gelmesine odaklanarak mevcut ruhsal ve seküler mizansen görüşleri arasında bir aracılık yapar (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 82) Sinema, sanatsal bir tutum, üslup ve davranış sanatıdır. O halde ne sorusunun yanıtı olan kameranın mekanik olarak kaydettikleri ve nasıl sorusunun yanıtı olan, daha mistik mizansen yarıştırmamalı. Anlamli ve değerli bir anlatımın amacı ne ve nasılları kişisel bir yorumla birleştirerek ifade etmektir (Sarris, 2011, s. 204).

4. “Gölgeler İçinde” Filminin Mizansen Eleştirisi

4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Erdem Tepegöz, Senaryo: Erdem Tepegöz, Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan, Sanat Yönetmeni: Armen Ghazaryan, Kurgu: Arzu Volkan, Müzik: Greg Dombrowski, Ses Tasarım: Eli Haligua, Fatih Rağbet, Ses Final Mix: Cenker Kökten, Kostüm Tasarım: Fadim Üçbaş, Kamera Operatörü: Yakup Algül, Oyuncular: Numan Acar, Vedat Erincin, Ahmet Melih Yılmaz, Muharrem Bayrak, Emrullah Çakay, Selin Kavak, Süre: 92 Dakika.

Film, zamansal ve mekânsal tanımlamalardan uzakta, kameralar aracılığıyla sürekli gözetim altında tutulan bir grup maden işçisine odaklanır. İşçiler, ürkünç çalışma sahasında, çalışma, yemek yeme ve dinlenme sürelerinin sınırları içinde sistemin işleyişini kanıksamış ve kendilerini rutine kaptırmış haldedirler. İşçiler, bu rutindeki en ufak aksaklıklarda dahi aç bırakılma, diğerleri suçlanma hatta sistem dışı yapılarak yok olma tehlikesiyle var olamaya devam ederler. Devasa gövdesiyle ana binayı, canlılardan başkasına bakmayan yeşil gözleriyle kameraları, kolları ve bacaklarıyla makineleri ve her yeri saran kablolardan oluşan damarlarıyla adeta canlı bir karakter olarak tüm görkemiyle karşımızda duran mekânın oluşturduğu sistem, aslında görüldüğü kadar güçlü değildir. Şöyle ki, işçilerden birinin zihninde canlanan tek karakterli bir soru işareti, tüm sistemin rutinini altüst eder haldedir. Film anlatısı tamda bu noktada vites arttırarak ilerler.

Cevabını bulamadığı sorular ve sistemin cezalandırmalarıyla tetiklenen karakter, bir diğer anlamıyla sürekli etrafına çarparak filmi adım adım finale taşır. Karakter, bu deneyimlerinden yaptığı çıkarımlarla pek çok soruya cevap bulur. Bu deneyimlerinden

yola çıkararak, etrafındaki işçilere içinde buldukları sistemi kavratır. Ardından, işçiler dışındaki kameralar, makineler gibi tüm diğer organlarına savaş açar ve onları tahrip ederek filmi kapanışa götürür.

4.2. Gölgele İçinde Filminde “Mekân”

Baştan sona filmin geçtiği ana mekân bir maden sahasıdır. Bu sahanın içerdiği bölümler ise: işçilerin taş çıkartmak üzere kullandıkları kazı alanları, çıkarılan taşların işçiler tarafından işlem gördüğü fabrika, işçilerin yemek yediği alan, işçilerin kaldığı barakalar, işçilerin soyunma odaları, işçilerin toplanma alanı ve yine işçilerin kullandığı mutfak olarak sıralanabilir.

Görsel 1. Maden Sahasında Ana Binanın Genel Görünümü



Böylesine komplike bir maden işletmesi düşünüldüğünde, bir şeylerin eksik olduğu söylenebilir. Patronun ofisi veya genel müdürün odası görülememekte. Toplumsal gerçekçi yaklaşımla filme bakıldığında, ana karakter verdiği mücadeleyi kime karşı gerçekleştirecek sorusu yanıtız kalıyor gibi gelebilir. Ama gerçek öyle değil çünkü, ana karakter mücadelesini, doğrudan doğruya mekâna karşı veriyor.

Görsel 2. İç Mekân Genel Görünüm



Kompartımanı anımsatan barakalar, molalarda karşılıklı sohbeteye dahi izin vermeyen yemekhane tasarımı, banyolar dahil tüm mekânı saran gözetleme kameraları ve genel anlamda gördüğümüz her alan, mizansenin tüm öğelerinden bağımsız olarak düşünüldüğünde dahi, izleyiciyi bir distopyanın içine adım adım çekmekte olduğu söylemek yanlış olmaz. Aynı zamanda söylenilebilir ki, mizansen bağlamında mekân ve mekânın kullanımı film anlatısını destekler nitelikte katkı sağlamıştır.

Görsel 3. Genius Boy'un Çalışma Alanı

Dışarıdan bakıldığında, terk edilmiş, kırık camları ve paslanmış pervazlarıyla yıkılmaya yüz tutmuş kasvetli bir ana bina görünümü vardır. İçine girildiğinde izleyiciyi, son sürat çalışan makineler, fokurdayan kazanlar, taşıyıcı bantlar, dönen çarklar ve onlara eşlik eden işçiler karşılamaktadır. Tüm bu hareketlilikle birlikte çalışanların aksiyonları mekâna hayat verse de mizansenin diğer öğeleriyle birleştiğinde mekân, kasvetinden ve boğucu atmosferinden kurtulamaz.

4.3. Gölgeler İçinde Filminde Kostüm, Makyaj ve Aksesuar

Kostüm tasarıma göz atıldığında, neredeyse tekdüze kıyafetler, çalışma tulumları ve çizmeleri görülmekte. Bugünden bakıldığında, en az bir maden işçisi kadar toza bulanmış ve aynı sınıftan oldukları anlaşılacak kadar açık bir tasarım tercih edilmiş.

Görsel 4. Toplanma Alanındaki İşçilerin Genel Görünümü

Anlaşılacağı üzere, kostümler mekânla doğrudan uyum sağlayan bir tasarım yaklaşımı sergilemiş, anlatıyı destekler nitelik taşımaktadır. Buna ek olarak, rahatsızlanan karakterin yaralarını vurgulamak ve kementle bağlı olan atın derisinde oluşan yarığı gösterebilmek için uygulanan makyaj gerçeklik olgusunu destekler nitelik taşımaktadır.

Görsel 5. Tamirci Çalışıyor Halde

Aksesuarlara gelindiğinde, kazmalar, kürekler, bakım aletleri, aydınlatmalı madenci baretleri gibi çok sayıda ve yine oluşturulan anlatıya uygun kullanımlar olduğu görülebilir. Aynı şekilde bu bölümde dikkat çeken, tamirci olarak isimlendirebileceğimiz karakterin, bilimkurgu alttürlerinden steampunk aksesuarlarını anımsatan gözlük ve büyüteçleri gözde çarpıcı niteliktedir.

4.4. Gölgele İçinde Filminde Aydınlatma

Filmde anlatıma paralel olarak, makinaların, işçilerin ve genel olarak mekânın robotik tekdüzeliğine karşın, iç-dış, gün-gece çekimlerinin farklı kombinasyonlarını görebilmekteyiz. Dış-gece çekimlerinde, çerçeve karanlık temasını korur, oluşturulan aydınlatma doğal ışık kaynağının doğrudan taklidini başarılı olarak yansıtmış olduğu görülmekte.

Görsel 6. Dış-gece Zait ve Çırağının Görüşmesi



Set tasarımına bağlı ışıklandırmalar, aydınlatma tasarımına katkı sağladığı söylenebilir. Örneğin bina çevresini ışıklandıran lambalar, aydınlatma kaynağı ve muhtemel reflektör kullanımıyla oluşturulan kombine aydınlatma tasarımı, kompozisyonda görsel anlatımı tamamlar. İç-gece çekimlerine gelindiğinde; bir tünelden beklediği kadar karanlık, karakter betimlemelerini destekleyen temel aydınlatma kurulumu örnekleri gibi kullanımlarla tema dışına çıkmamakta kararlı bir yaklaşım sergilenmiş. Daha yakından bakıldığında ise; diyaloglara gelişen durumlara, karakterlerin duygu durumlarına ve hatta doğrudan bazı karakterlere özgü aydınlatma yaklaşımı dikkat çeker.

Görsel 7. Zait ve Çırağı Mekânın Derinliklerine Giden Kabloları Sökmeden Hemen Önce



Zait'in, barakasına sızan seslere karşı meraklı anlamlandırma çabalarında, yeni gelen işçinin, gözetleme kameralarını sorgulayıcı keşfinde ve Zait dolayısıyla kırılma yaşayan mekân üzerine yapılan tartışmalarda aydınlatma, sıcak tonlar taşır. Zettl'e (2011,

s. 65) göre sıcak tonların hakim olduğu sahnelerde zaman daha yavaş ilerler. Buradan yola çıkarak; duvarların arkasında kimlerin olduğu, borulardan gelen seslerin kimden ve nereden geldiği, mekanın ödül-ceza sistemi üzerine oluşan soru işaretlerini içeren sahnelerde kullanılan sıcak tonlardaki aydınlatma, izleyiciyi anlatıdaki gizin içine çekmek ve fikir yürütmesine zaman tanımak amacıyla tasarlandığı düşünülebilir.

Görsel 8. Tamirci'nin Odasında Zait ve Tamirci Görüşmesinde Aydınlatma Tasarımı



Tarmici'nin sahnelerinde, aydınlatma tasarımının baskın kaynağı gün ışığı sıcaklığı olduğu görülmekte. Bu sahnelere bakıldığında, tamircin mekan üzerine tanımlamalarını görmekteyiz. Tamirci'nin Zait'i çıkarttığı gezinti onları bir yere ulaştırmaz, dönüp dolaşıp aynı noktaya gelirler. Bunun üzerine Tamirci, kabloların, boruların, madenlerin, makine ve fabrikaların tümünün birbirine bağlı kapalı bir sistem olduğundan bahseder. Filmin anlatısının felsefi temelleri bağlamında ipuçları veren bu diyaloglar göz önüne alındığında, kullanılan aydınlatmanın ne sıcak tonlar ne de soğuk tonları kararlı olarak barındırmaması dikkat çeker.

Görsel 9. Zait, Sistemin Sağlık Kontrolünde Mavi Işık Altında Görülmekte



Ödül-ceza sistemi kullanan ve olaylar karşısında somut tepkiler veren yapının, işçilerle etkileşiminin yaklaştığı sağlık kontrollerinde gördüğümüz baskın mavi tonlardaki soğuk ışık kullanımı, izleyicide tedirgin edici bir izlenim yaratmakta.

4.5. "Gölgeler İçinde" Filminde Kompozisyon

İşçilerin çalışma alanlarında görülen figürlerin sayısal olarak fazlalığı ve dışarıdan bakıldığında karmaşık görünüşü, ses, oyunculuk gibi diğer mizansen öğeleriyle birleşimde kompozisyonun dengesiz dağılmış, oyuncuların kompozisyonda yer yer kaybolmuş olduğu görülebilir.

Görsel 10. Oluşturulan Kompozisyonda İşçinin Konumu

Fakat zaman zaman iç içe geçen figürlerin, anlatıma katkı sağladığı ve işçi, makine, gözetleme kameraları gibi diğer tüm unsurların adeta bir bütün olduklarının altını çizer.

Görsel 11. Şiddetlenen Tartışmaları Takip Eden İşçi Grubu

Öte yandan, diyaloglarla gelişen tartışmaların gerçekleştiği bazı sahnelerde oluşturulan kompozisyon örnekleri, sahne özelinde anlatılan olaylar üzerine izleyici odağını toplamak amacıyla görsel gerilim yaratır haldedir.

Görsel 12. Tamirci'nin Harekete Geçişinin Hemen Öncesi

Çok çeşitli kompozisyon yaklaşımlarını gördüğümüz filmde, Tamirci ve Zait'in tepe açıyla çekilerek oluşturduğu kompozisyonda, çerçeveyi oluşturan unsurların tasarımda figürlerin bir yöne ağırlık gösterdiği, asimetrik olarak nitelendirilebilecek dağılımı görülür. Bu sahnede, sorularına anlamlı cevaplar bulamayan ve ondan yol gösterici olması için ısrarcı olan Zait, Tamirci'yi etraftaki kablolarla boğmak üzereyken bu eylemi yarıda

bırakır. Tam bu esnada tepe açığa geçen kamerada oluşturulan kompozisyon yönlülük yaklaşımıyla, Zait'in talebinin Tamirci tarafından kabul edildiğini diyaloglara dökülmeden izleyiciye aktarır. Figürlerin ağırlık gösterdiği sol taraftan, nispeten daha boş olan sağ tarafa ilerleyerek, Tamirci Zait'e kendisini takip etmesini söyler.

Görsel 13. Genel Kompozisyon Kurallarından Orantının Kullanım Örneği



Diğer yandan, kompozisyonların genelinden, figürlerin sayısı ve dağılımı bakımından ayrılan sahnelerde görülmekte. Daha az görülen bu kompozisyonlarda genelde Zait'in gelişen olaylar karşısında düşünceli görünümü yansıtılmış ve aynı zamanda izleyiciye de düşünme fırsatı verildiği söylenebilir. Daha estetik kaygılar taşıyan ve kompozisyonun kurallarında altın oran olarak bahsedilen yaklaşıma uygun bu sahnelerin varlığından yola çıkarak söylenilebilir ki, diğer sahnelerin karmaşası, figürlerin zaman zaman iç içe geçişiyle oluşturulan atmosfer mizansen öğelerinin vasıtasıyla anlatımı bir üst basamağa taşıma isteği barındırıyor.

4.6. “Gölgeler İçinde” Filminde Renk

Filmin genelinde kullanılan neredeyse her renk soluk tonlamalar tercih edilmiş. İşçi giyimlerinde, gri, krem ve yeşilin soluk tonlamaları kullanılırken, set tasarımında gri duvarlar, solmuş yeşil boyalar ve turuncumsu, kahverengimsiye çalan paslı metaller görülmekte.

Görsel 14. Mekân Tasarımında Renk ve İşçi Görünümü İlişkileri



Öyle ki, işçiler ve mekân üzerinde kullanılan renk ve renklerin tonları birbirleriyle eşleşir. Bu tercih, makinelerin, kabloların, binanın ve görülen tüm figürlerin filmin anlatısında bir bütün olarak sunulmasını destekler.

Görsel 15. Makine Görünümünde Yeşil Renk Kullanımı

Yeşilin pek çok tonunu gördüğümüz filmde, bu rengin yoğunlukla kullanımı makinelerin etrafında kümelenmiştir. Makine kazanında fokurdayan suda, makinelerin yakınında görülen aydınlatmalarda, gözetleme kameralarının işçileri algıladığında yanan led ışıkta görülen yeşil tonlaması pekte iç açıcı izlenim yaratmamaktadır. Eisenstein'a (1984, s. 121) göre yeşil kimi zaman ilkbaharın, ruhun yeniden doğuşunun rengiyken kimi zamansa çürümüşlüğüyle, kötücül duyguları çağırır.

Görsel 16. Çırağın Kıyafetinde Görülen Turuncu Renk Tercihi

Neredeyse her rengin daha soluk ve daha soğuk halini gördüğümüz filmde, genel işçi giyimlerine göre bir nebze farklı görülen renk turuncudur. Turuncu rengi taşıyan işçi yeni gelenler arasındadır ve Zait ile etkileşim halindedir. Yapının yöneticilerini merak eder, herkese göre daha neşelidir ve meraklı bir keşif arzusu taşır. Çağan'a (1997, s. 57) göre turuncu renk; cesaret, enerji, dinamizm, cana yakınlık ve neşe anlamları içerir. Bunlara ek, heyecan yaratır ve toplumsallaşmanın tetikleyicisidir Buradan yola çıkarak anlıyoruz ki; gözetleme kameralarını yerinden çıkararak kablolarının hiçbir yere bağlı olmamasının keşfi ve haftalık erzağı, mekân tarafından kesilerek cezalandırılan Zait'e yardım etme isteği ancak Zait'in çırağı olarak isimlendirebileceğimiz turuncu rengi taşıyan yeni gelen işçiden beklenebilirdi. Öyle ki, keşfetme arzusunun peşinden giden yeni gelen, mekân tarafından cezalandırılarak sistemden uzaklaştırılır ve böylelikle Zait'in harekete geçişinin bir anlamda tetikleyicisi olur.

Görsel 17. Yeşil Renk Kullanımının En Canlı Ton Seçimi



Zait'in Tamirci ile çıktığı gezintide, çerçevenin tamamına hâkim olan yeşil renk filmde görülen en canlı yeşil tonudur. Tamirci'nin rehberliğinde Zait, içinde bulunduğu sistemi anlamlandırmaya başlar ve bu gezintinin sonuçlarıyla kameraları, kabloları, anons sistemlerini ve tüm yapıyı altüst eder. Ayrıca, Zait'in sistem üzerine anlamlandırdıklarını diğer işçilere aktarımında kilit rol üstlenen atın aynı sahnede görülmesiyle birlikte bu yeşil belki de ruhun yeniden doğuşuyla ilişkilendirilebilir.

4.7. "Gölgeler İçinde" Filminde Ses

Filmde ses tasarımına genel olarak bakıldığında, tüm unsurlarıyla mekânın, ses dizaynında belirgin öge olduğu açıktır. Öyle ki, diyalogların kısmen az kullanımı, belirgin çevresel seslerin, ses alt yapısını terk etmeyişi ve görsel aksiyona paralel gelişen ses kullanımı mizansenini tamamlar ve anlatımı geliştirir kabiliyette olduğu söylenebilir.

Açılıшта filmin nerede geçtiğini betimleyen ve izleyiciye bilgi aktaran ses örgüsü, makineler ve işçilerin ortak aksiyonlarında oluşturulan ritmik sesler, mekânın uyarıcı bildirimlerini taşıyan anonslar, Zait'in mekâna karşı harekete geçişiyle yükselen ve kapanışla sonlanan müzik kullanımı düşünüldüğünde, ses tasarımı ilk saniyeden itibaren film anlatısının oluşumunda önemli bir yer kaplamıştır.

Diğer taraftan, Zait'in barakasındaki borudan gelen sesler ve yer yer mekânda farklı fabrikalarında olduğunu anımsatan siren seslerinin kullanımı. Sesin dış yönelim işlevini kullanarak hem karaktere hem de izleyiciye mekânsal ve durumsal ipuçları iletir.

4.8. "Gölgeler İçinde" Filminde Oyunculuk

İlk bölümde oyuncuların sergilediği oyunculuk daha çok robotik izlenimler uyandırır. Çalışmak için gelen işçiler, gözetleme kameralarına sırasıyla kendilerini tanıtır. Bu sahnede, oyuncuların yüzlerindeki duygusuz ifade ve günlük rutinlerini andıran tavırları görünür.

Görsel 18. Sırayla Kamera Kontrolünden Geçen İşçilerden Genius Boy Görülmekte

Genius Boy burada umursamazlıktan çok mekânın işleyişine kendini kaptırılmış olarak görünür. Bu robotik oyunculuğun yansıttığı şey işçilerin tıpkı bir makine gibi düzene hizmet etmeleri olarak görülebilir.

Görsel 19. Zait, Mekân Unsurlarını Tahrip Ederken Görülmekte

Zait özelinde bakıldığında ise, dış yönelim uyarıcılarıyla kıpırdanan ve ardından makinesin bozulmasıyla hızlanan karakter gelişimi görülebilir. Öyle ki, üzerindeki baskı kademe kademe artarken, çırağı olarak nitelendirebileceğimiz karakterin mekân tarafından uzaklaştırması, yemeğin ve hatta suyun kesilmesi Zait karakterinin agresif anatomik görünümünü harekete geçirir. Anlatı örgüsünde büyük yer kaplayan mekân, film boyunca çoğalttığı soru işaretleri ve karakterler üzerinde artırdığı baskı yapımı finale taşır. Filmde mekân tıpkı bir organizma gibi gelişen olaylar karşısında tepki verir. Makinelerin hasar görmesiyle mekânın çatlaklarından siyah sıvıların sızması bir canlının yaralandığında ortaya çıkan kana benzetilebilir. Anlatıda böylesine etken bir unsur olan mekân, tepkileriyle karakterleri bir yay gibi gerer. Tamirci ile geçen diyaloglarında korkmadığını bildiren Zait, oluşan gerilimden sıyrılarak mekâna yani sistemin kendisine bir ok gibi saplanır ve filmi kapanışa götürür. Bu bölümde Zait karakteri, belirginleşen müzik, çekimlerdeki eğik açıları, ritmi artan kurgu ve diğer mizansen öğelerinin oluşturduğu yoğun atmosferi taşıyabildiğini söylemek yanlış olmaz.

4.9. “Gölgeler İçinde” Filminde Kamera Hareketleri

Filmin genelinde hareketli kamera kullanımı tercih edilmiştir. Kamera sallantısı, çerçeve içindeki aksiyonun seviyesine ve karakterlerin yarattığı aksiyona paralel olarak artar veya azalır olarak görülmekte. Demoglu (2013, s. 85) sallantılı kamera kullanımının, seyirci ve kameranın bütün haline getirdiğini ve bu sayede seyircinin filmde bağımsız biri olmasını engelleyerek, seyircinin filme dahil olmasını destekleyeceğinden bahseder. Makinelerin sesleri, çevresel sesler, özetle filmdeki ses tasarımı, oyunların aksiyonları ve

diğer mizansen öğeleri düşünüldüğünde hareketli kamera kullanımıyla oluşan görünüm doğal olarak algılandığı söylenebilir. Bozdoğan'a göre (2008, s. 4) "Modern dünya makineleşme ve devinim ile tanımlanmaktadır. Hareketli kamera sayesinde bu tip algının imgeleri insanların zihinlerinde gittikçe büyüyen bir yer kaplamaya başlamıştır."

Sonuç ve Tartışma

Bilindiği üzere Platon'un mağara alegorisinde mağaranın içindekiler sadece gölgelerin gösterdikleri ile var olurlar. *Gölgeler İçinde* filminin açılış sahnesinde, tüneldeki raylı ulaşım aracının işçileri taşıdığı görülür. Araçtan yansıyan elektrik parlamaları tünel duvarlarında gölgeler oluşturur ve karakterler bu oluşan gölgeleri izler. Bu sahneden anlaşılacağı üzere, film karakterleri için gerçeklik algısı etraflarındaki gölgelerden oluşmaktadır. Tanımlanamayan çevresel sesler ana karakterin zihnini kurcalar ve izleyicide merak uyandırır. Mizansen öğelerinden sesin bu şekilde kullanımı estetik kaygıya örnek teşkil eder. Mekân seçimi ve mekân içi unsurların yerli yerinde kullanımı gerçeklik izlenimini arttırırken, oluşturduğu atmosferle izleyiciyi film evrenine yakınlaştırır. Mekân ögesi yardımcı unsurlarıyla birlikte düşünüldüğünde, başlı başına bir karakter olarak görülebilir. Örneğin, Zait karakterinin yaptığı tahribatlar sonrasında mekândan sızan sıvılar yaralı bir insan bedeninden akan kan gibi düşünülebilir. Aydınlatma tercihlerinde sıcak tonların kullanımı merak duygusunu arttırırken, renk kullanımındaki çeşitlilik karakterlere farklı özellikler katar. Zait karakterinin çirağının giyiminde görülen turuncu renk, onun diğerlerine göre daha meraklı, sıcak kanlı ve dinamik oluşunun işaretçisi olduğu düşünülebilir. Çok çeşitli kompozisyon tercihlerinin görüldüğü filmde işçilerin mekân unsurları içerisinde çalışırken neredeyse ayrıt edilemez oluşları dikkat çekicidir. Anlatımın serim bölümünde gözlemlenen robotik oyunculuklar, çözüm bölümünde Zait karakterinin yapımı kapanışa götüren dinamik performansı ile son bulur. Filmde sergilenen oyunculunun, izleyiciye aktarılmak istenilen duyguları taşıdığı söylenebilir.

Mizansen öğelerinin kullanımları yer yer tek başına anlam kazansa da nihayetinde sinema sanatının ürünü olan filmler açılıştan kapanışa bir bütündür ve mizansen öğelerinden beklenen baştan sona uyumlu kullanımlarıyla ortaya çıkan armonik bir gösterimdir. Az sayıda diyalogla çok şey ileten *Gölgeler İçinde* filmi mizansen öğelerinin birlikte kullanımları ve bu birlikte kullanımdan oluşan atmosferin anlatımda kilit rol oynadığı söylenebilir. Bunun en belirgin örneği, yarattığı kasvetli temayla mekân ögesinin diğer mizansen öğeleriyle birlikte kullanımından ortaya çıkan distopik film evrenidir.

Bir mizansen ögesi olarak mekânın, kişiselleştirilerek filmde tıpkı bir karakter olarak algılanabilir olması ve mizansen öğelerinin birlikte kullanımıyla oluşturulan film evreninin akılda kalıcı oluşu *Gölgeler İçinde* filmi değerli kılar. Öyle ki ana karakter Zait'in zihninde canlanan ve onu çözüm arayışına iten soru işaretleri, kurulan mizansen sayesinde izleyicinin zihninde de yer bulduğu ileri sürülebilir.

Extended Abstract

This work of creation, which opens the door to new worlds and new experiences on the big screen, in the process from an idea to a finished film, is basically a collection of "choices". These choices are; It ranges from the logline to the frame where the protagonist first meets with the audience, from the rhythm and tempo of the scenes to the costume that reflects the characters, the make-up, and the space design that creates the world of the movie. Alfred Hitchcock talks about three things necessary for a good movie: "A good script, a good script, a good script..." While this explains the fact that a good movie has a strong narrative structure, it also refers to the stylistic elements of the movie, namely mise-en-scene elements. . What turns a good script into a good movie is due to the fact that these mise-en-scene elements are in harmony with the narrative.

Although the film story takes us on a journey through tensions, conflicts and the search for the object of desire, how these dramatic elements will be handled and processed in the visual world of the film will be possible with the harmony of mise en scene elements. The visual style of the film, the length of the scenes, the camera movements, the color and lighting that reveal the dramatic tension of the scenes, the make-up and costume selection that will identify the audience with the character and the story are critical. So a good movie isn't just a movie with a good story or good stylistic features; A good movie is the harmony of the narrative and the right mise-en-scene elements that visualize this narrative. In this study, the feature film of independent filmmaker Erdem Tepegöz named "Gölgeler İçinde" was analyzed in terms of mise-en-scene elements. In this study, in which the Mise-en-Scene Criticism method was used, the effects of the use of mise-en-scene elements on creating meaning were tried to be interpreted with a critical approach, and their place in the narrative structure of the film was mentioned, and then the value that was revealed by the interaction of the mise-en-scene elements was tried to be underlined.

The relationship between the elements of mise-en-scène and their contribution to the narrative can be explained by explaining the transition to the solution section of *Gölgeler İçinde*. Namely, with the transition to this section, with the rise of music as a sound element, with its attitude that is reflected even in the walk of the main character in acting, with the skewed camera angles, the struggle of the composition, which can be simplified, which can be deduced such as reckoning, liberation, gaining class consciousness, becomes clear and the number of workers who increase in numbers towards the end. The movie moves to the finale with the dominant color in their costumes being blue.

This section cannot be explained as the mise-en-scene elements, respectively, the music becomes dramatic on the character's acting, the acting becomes aggressive and distorts the camera angles in another sense, and makes the narrative's message easy to convey with the simplified composition. That is, these elements do not move in sequence, depending on each other like a locomotive. The elements of the mise-en-scene can sometimes gain meaning on their own, or sometimes create a music like notes formed in different combinations. If we proceed through this musical analogy, what is expected from the music obtained is that it creates a theme and supports the transfer of the final message with the support it gives to the narrative.

Finally, characterizing a mise-en-scene element in terms of its meaning and being almost the dominant character in the film and the atmosphere created by the combination of mise-en-scene elements leave dramatic impressions on the viewer and are memorable, making *In the Shadows* valuable. To be clear, the question marks that form in the mind of the character Zait and push him to seek solutions find a place in the mind of the audience and carry them after the movie. It can be said that Erdem Tepegöz created this heavy atmosphere in his second feature, *Gölgeler İçinde*, as he did in his first feature film *Zerre*, and conveyed it to his audience. It would not be a rumor to say that he will carry similar atmospheres to his possible new productions.

As in every art, it has come to be interpreted by people who are exposed to the messages of the narrative in cinema. These comments sometimes turned into criticism, as they were between two friends coming out of the movie theater, and found their place in a column, a magazine or academic media.

The art of cinema continued its development by being influenced by other arts such as literature, theater and painting. In this progress, although cinema has been drawn in many directions such as mass media and entertainment, cinema seems to have remained as

a work of art due to its aesthetic concern. It can be said that he started to use the definition of mise-en-scene, which in a way means the arrangement of the stage of the theater, by adapting it to himself, in the pursuits brought by his aesthetic concerns. Thus, cinema has come to use the definition of mise-en-scene created by its own elements such as lighting, sound, color and camera movements.

As it can be understood that it would not be possible to imagine a film without elements such as location, lighting and acting, it is clear that the director did not tell his problem, which is his ultimate goal.

Kaynakça

- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (1. baskı.). (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bordwell, D., Thompson, K. ve Smith, J. (2017). *Film art: creativity, technology, and business. film Art: An Introduction*. (11th edi.), Boston: McGraw-Hill.
- Bozdoğan, M. (2008). Sinema kavram ve tekniklerinin mimari tasarıma etkileri. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: kuram ve uygulama*. (Çev. S. Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Çağan, M. (1997). *Rengi rengine renklerin etkisi*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Demoğlu, E. (2013). Sinemada gerçeklik ve sahte-belgesel. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film duyumu*. (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel Yayınları.
- Elsaesser, T. ve Buckland, W. (2002). *Studying contemporary American film a guide to movie analysis. Media International Australia*. London: Arnold Publishers. doi:10.1177/1329878x0310600118
- Filizok, R., Macit, M., Dayanç, M., Özşarı, M. ve Balcı, Y. (2018). *Eleştiri tarihi*. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: film style and interpretation*. New York: A Wallflower Book.
- Gümüş, S. (2012). *Çözümleyici eleştiri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gündeş, S. (2003). *Film olgusu: kuram ve uygulamaya yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap.
- Hillier, J. (1985). Cahiers du cinema: the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New wave, 8–17.
- Hodson, B. (1992). The mystique of mise en scene revisited. *Continuum*, 5(2), 68–86. doi:10.1080/10304319209388229
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek - Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (Çev. E. Yılmaz) Ankara: Ankara: De Ki Basım Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın üretimi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi*. (Çev. H. Gür). Ankara: İmge Kitabevi.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film nasıl okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler: kuram ve uygulamalar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi : film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Perkins, V., Cameron, I., Shivas, M. ve Mayersberg, P. (1963). *Movie differences a discussion*. Movie 8, pp. 28–34.
- Pramaggiore, M. ve Wallis, T. (2008). *Film a critical introduction* (Second Edi.). London: Laurence King Publishing.
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye giriş: edebiyat-sinema- kültür*. (Çev. E. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sarris, A. (2011). *Bir Sinema tarihi kuramına doğru*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Şenyapılı, Ö. (1998). *Sinema ve tasarım*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada tenk – sembolik anlamlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Süalp, Z. (2003). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler* (3. baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tunçok Sarıberberoğlu, M. (2020). Sinematik kurgunun bilinçaltı mekânları-tekinsiz mekânlar. *Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 5(1), 27–39. doi:10.26835/my.645548
- Uzunali, G. (2015). Zeki Demirkubuz sinemasında mekân kullanımı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Zettl, H. (2011). *Sight sound motion: applied media aesthetics*. Citeseer (1. bs., C. 40). Boston: Wadsworth.

Araştırmacı Katkı Oranı: Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Sırrı Yılmaz %60, Umut Yolal %40 oranda katkı sunmuştur.

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.