

GÖLGELER VE SURETLER FİLMİ BAĞLAMINDA MİZANSEN FİLM ELEŞTİRİSİ
MIZANSEN FILM CRITICAL IN THE CONTEXT OF SHADOWS AND FACES FILM

Öğretim Görevlisi. Dr. Pelin YOLCU

Dicle Üniversitesi, Diyarbakır Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Diyarbakır, Türkiye, 0000-0002-7235-4671 pelin.yolcu@dicle.edu.tr

Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Tv Bölümü, 0000-0001-6171-5083

ssimsek@selcuk.edu.tr,

ÖZET

İnsanoğlunun ölümle savaşma aracıdır anlatılar. Ölüme yenilmemek için her gece bir öykün anlatan Şehrazat'ın yazgısı insanoğlunun yazgısıdır. İnsan ölümün, ölümlü olduğunun farkına vardığı andan itibaren anlatmaya başlamıştır. Walter Benjamin "Hikâyeci yetkisini ölümden almıştır" der. Anlatmak, deneyimi paylaşmak bir ihtiyaçtır. İnsan öykü anlatan ve aynı zamanda öykülere ihtiyacı olan bir varlıktır. Mitoslar, masallar rasyonel aklın kullanılmadığı, bilimin henüz gelişmedi dönemlerde insana dünyayı açıklamışlardır, insanlığın ilk öğretmenleridir efsaneler, masallar ve bunlardan sonraki çağlarda da insanoğlu yeni araçlarla yeni anlatılar oluşturmaya devam etmiştir. XX. yüzyıla gelindiğinde insanlık yeni bir öykü anlatma aracı ile buluşur. Sinema insanların birbirleriyle, doğayla ve toplumla kurduğu iletişimde son derece önemli bir araç olma özelliğine sahiptir. Sinema hayal kuran insana, yeryüzünde hayalleri ve yaşamları içi içe geçmiş başka insanların var olduğunu müjdeleyen bir sanattır. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilmektedir. Çünkü "düşleme pratiğinin düşünme biçimi, düşünme biçiminin ise dünya görüşü, gelenek, görenek, ekonomik bir oluş, eğitim durumu ile ilgili sıkı bağlarından söz edilebilmektedir. Çalışmada Modern Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim'in Gölgele ve Suretler filmi örneklem olarak kullanılmıştır. Çalışmaya nitel bir anlayış kazandırmak için film eleştiri yöntemlerinden Mizansen film eleştirisi yapılarak film; teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu, hareket ve performans, dekor, kostüm ve makyaj başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Film Eleştirisi, Derviş Zaim, Gölgele ve Suretler

ABSTRACT

Narratives are the tool of human beings to fight death. The fate of Scheherazade, who tells a story every night in order not to succumb to death, is the fate of human beings. Man has begun to tell about death from the moment he realizes that he is mortal. Walter Benjamin says that the storyteller has taken his authority from the dead. It is a need to tell, to share the experience. The human being is a storytelling entity that also needs stories. Myths and tales explained the world to human beings in periods when rational reason was not used and science was not yet developed. Legends and tales are the first teachers of humanity, and in the following ages, human beings continued to create new narratives with new tools. By the XX century, humanity meets with a new storytelling tool. Cinema has the ability to be a very important tool in people's communication with each other, nature and society. Cinema is an art that heralds the fact that there are other people on earth who have intertwined their dreams and lives. It may be considered one of the first representatives of the universal mindset. Because "the way of thinking of the practice of imagination, the way of thinking can be mentioned in the strict ties of world view, tradition, tradition, an economic being, and the educational status. Derviş Zaim's Film Shadows and Surrogates, one of the most important directors of Modern Turkish Cinema, was used as an example in the study. In order to give a qualitative understanding of the work, the film was evaluated under the headings of technical structure, light, sound, time and space, actor, movement and performance, decor, costume and makeup.

Keywords: Cinema, Movie Criticism, Derviş Zaim, Shadows and Surrogates

Bu çalışma "2000 sonrası Türk sinemasında kültürel kodların kullanımı: Derviş Zaim sineması" adlı tezden üretilmiştir.

1. GİRİŞ

Anlatı tarihi insanlık tarihiyle eş zamanlı gelişmiştir. Anlatıların ilk işlevleri yaşanmış olayları gelecek kuşaklara aktarmak olmuştur ve bu sözlü biçimde yapılmıştır, daha sonra yazının icadıyla birlikte sözlü anlatı yerini yazılı anlatıya bırakmıştır. Yazılı anlatı tıpkı sözlü anlatı gibi çok uzun yıllar varlığını korumuştur. Sanayi devrimiyle beraber teknik alanda yaşanan gelişmeler sonucunda sabit ve hareketli görüntü kaydedilmeye başlanmıştır buda yıllar için de yeni bir anlatım yeni bir anlatı tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır bu yeni anlatı sinemasal anlatı olarak adlandırılmıştır.

Anlatı, tüm dillerde, bütün kültür, edebiyat ve günlük yaşamda, geleneksel halkbilimde ve modern kitle iletişim araçlarında elde ettiğimiz bütünlüğün geniş bir şeklidir (Bordwell, Thompson:83). Aristoteles'in Poetikada belirttiği şekliyle, anlatıların giriş kısmıyla başlayıp, gelişme kısmında olayların karışması ve sonuç bölümünde de çözüme kavuşması beklenmektedir (Aristoteles, 1993: 28).

Taklit anlamına gelen mimesis, gerçekliğin kopyasını vermekte özgürce yaratıcı öykünmeye kadar çok geniş bir anlam yelpazesi içermektedir. Platon mimesisi, dünyayı gerçek dünyaya, ardında yatan ideal biçimlerle bağlamak için kullanır. Aristoteles ise, yaşadıkları dünyada, gerçeğin taklidi yapmaları gerektiğini söyler (Arıkan, 2006: 77).

Dramatik anlatımı diğer anlatımlardan ayıran en önemli nokta; insanla ilgili olan bir duyguyu, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümü canlı kişiler, karakterler aracılığıyla yapmasıdır.

2. SİNEMADA BİÇEM VE BİR BİÇEM ÖĞESİ OLARAK MİZANSEN

Mizansen kavramına ilk dikkat çeken sinema düşünürleri, auteur yaklaşımında da ele alındığı gibi, Godard, Chabrol, Rivette, Truffaut gibi Sinema Defterleri eleştirmenleri olmuştur. Mizansen film eleştirisinde, özellikle Truffaut tarafından gündeme getirilen bir konu, senaryo ile film çekme eylemi arasındaki zıtlığa değer verilmesini işaret etmektedir. Truffaut auteur yönetmen ile "metteur-en-scene" ya da aktarıcı (sahneye koyan-uyarlayan) arasında fark olduğunu savunmaktadır.

Mizansen film eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve temanın şekilsel değişimini yansıtarak, değerlendirmektedir.

Buna göre, mizansen eleştiride görsel stil olarak çekimlerin uzunluğu, .ekimler arası geçişlerin, kamera optik ve gövde hareketlerinin hangi durumda kullanılacağıının, bunun filmin türüyle ilişkisinde bağlantısı olduğuna, aydınlatma esnasında ışığın nasıl ve neden kullanıldığı, aktüel çekimlerin nedenleri, benzer sekansların teknik karşılaştırması gibi noktalar ele alınmaktadır (Kabadayı, 2013: 115).

1.1. Dekor

Dekor sözcüğü günümüzde sıklıkla kapalı mekânlar içinde hazırlanan ortam tasarımlarını simgelerken, dış mekânlarda kurulan dekor ve aksesuarlar ile oluşturulan mekânlar set olarak adlandırılmaktadır. " Set ve dekor filmde hikâyenin geçtiği ortam ve zamandır. Filmi oluşturan diğer elemanlarla birleşik bir ilişkisi olan set ve dekor, anlatılmak istenen hikâyeye kattığı etki üzerinden incelenmeli, kendi görsel doğrultusu içerisinde güçlü bir mizansen ögesi olduğu unutulmamalıdır (Bordwell, Thompson, 2012: 121).

Sinema tarihinde ilk defa bilinçli dekor kullanımı Georges Méliès tarafından gerçekleştirilmiştir. Melie sinema tarihindeki ilk bilim kurgu ve fantezi türündeki fimi çekerken Gerçeklik algısını oluşturmak için dekor kullanmıştır. Aya Yolculuk filminde dünyada varolmayan mekânların kurulabilmesi için dekorlar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu film sayesinde dekorun önemi ve sinemaya olan etkisi sinema anlaşılmıştır.

Hikâyenin geçtiği ortama dair inandırıcılık ve etki göreviyle sorumlu olan dekor, verilmek istenen duyguyu en kısa zamanda sağlayan görsel unsurlardan birisidir (Kartal, 2010: 23).

1.2. Kostüm ve Makyaj

Sinema ve tiyatrodaki kostüm ve makyaj ağırlıklı olarak estetik veya dramatik bir işlev sergiler. “ Filmde kullanılan kostüm ve makyaj karakterin tamamlayıcı özellikleridir. Mizansenin diğer öğeleri gibi, gerçekçi elbiselerden gösterişli kostümlere kadar geniş bir yelpazede çeşitlilik göstermektedirler; ağırlıklı olarak, yazarlara karakterin kimliği konusunda bir anahtar sağlamaktadırlar. James Bond çoğunlukla smokin giyerken, Sylvester Stallone’nin Rocky’si olabildiince az şey giymeyi tercih etmektedir; her iki durumda da giysi aracılığıyla karakter hakkında fikir sahibi olunabilmektedir (Bordwell, Thompson, 2012: 128).

Sinemada inandırıcılığı ve gerçekliği oluşturan önemli bir başka etmen de makyajdır. Makyajın sinemadaki etkisi, kimi yerde dekordan ve kostümlerden daha fazla önem taşımaktadır. Tiyatro da oyuncuya yapılan abartılı bir makyaj, arka sırada oturan seyircinin oyuncularını rahatlıkla görebilmesi imkânı sunarken bu durum sinemada daha farklıdır. Sinemada yakın çekimler aracılığıyla seyirciyle oyuncuların mesafesi azalmakta ve bazı çekimlerde derinin üstündeki en ince detaylar dahi görülebilmektedir. Yakın çekimlerde yapılan makyajın ne düzeyde başarılı olduğu görülebilmektedir (Kartal, 2010: 35-36).

Özellikle bilim kurgu, fantastik ve korku film türlerinde yoğun olarak kullanılan makyajlar filmin yaratmak istediği etkinin oluşturulmasında birincil öneme sahiptirler. Gerek oyuncuların sergileyeceği performanslarda gerek izleyicinin filmin gerçekliğine girebilmesinde etkin rol oynayan kostüm ve makyaj tıpkı mizansenin diğer öğeleri gibi filmin, dönemsel, anlamsal ve görsel bütünlüğünü yönlendirip tamamlayan vazgeçilmez bir öğedir.

1.3. Aydınlatma

Işığın görüntüde etki yaratmakta son derece önemli bir yeri vardır, ışık filmlerde aksiyon alanını aydınlatmaktan ziyade çok daha büyük bir yere sahiptir. “ Doğru ışık, , konuya anlam katmanları kazandıran en önemli görsel faktördür atmosfer ve psikoloji etki yaratmada son derece başarılıdır” (Bordwell, Thompson, 2012: 125).

Kris Malkiewicz’ e göre sinemada aydınlatmanın üç temel görevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki objelerin görüntülerinin filme alınabilmesi için ışığa olan ihtiyaçtır. İkinci sırada estetik kaygılar yer almaktadır. İki boyutlu olan sinema perdesi veya televizyon üzerinde üçüncü boyut yanılması oluşturabilecek bir aydınlatmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Aydınlatmanın üçüncü görevi ise aktarılmak istenen duygu ve düşüncelerin seyirciye istenilen biçimde sunulmasıdır (1986: 57).

Aydınlatma ile üçüncü boyut yanılması sağlayabilmek bir başka deyişle gerçek hayattaki görüntülere benzer görüntüler oluşturabilmek için üç nokta aydınlatması olarak adlandırılan aydınlatma biçimi kullanılmaktadır. Üç temel ışık ve bir ek fon ışığı ile Hollywood sinemasının ve dünya sinemasının kullandığı en temel aydınlatma biçimi olan üç noktalı aydınlatmayı sağlayan şıklar anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışıktır.

1.4. Zaman ve Mekân

Filmde zaman geri dönülmezliği kaydetmenin yanısıra bir taraftan kesintisiz sürekliliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerle tekrarlanabilmekte hatırlamalarla gelecek zamana atlayabilmekte gelecekle ilgili görüntüler içinde aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilmektedir. Filmde zaman mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişime bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırmaktadır. Mekân da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenmektedir.

Filmi sanatın tüm dallarından ayıran en önemli özelliği, Erwin Panofsky'nin de işaret ettiği gibi filmde mekânın aynı zaman olgusunda olduğu şekliyle dinamik bir yapı kazanmasıdır. Filmde zaman durağan niteliğini kaybetmekte ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanmaktadır. Mekâna ait parçalar zamansal bir düzen içinde sıralanarak zamansal yapının bir parçası olmaktadır. Zamanda bu yapı içinde mekânsallaşmaktadır (Kıraç, 2012: 82).

Filmde mekân çok boyutluluğunu kaybetmektedir. Fiziksel mekân görsel olarak küçük parçalara bölünerek farklı kamera açılarıyla, değişik odak uzaklığına sahip merceklerle ve film yapımcısının isteğine bağlı olarak sınırlanmaktadır. Görsel mekân, konunun görsel sunumu ile ilişkili şekilde tüm çekimlerin kendi şartları içinde işlev görmektedir. Sinemasal mekân ise, çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişki ile ortaya çıkmaktadır. Sinemasal mekân, perdedeki zamanın gerçek zamanla oynama yöntemine benzer bir yöntemle real mekânı bozmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 148-149).

1.5.Ses

1926-27'lerde ilk sesli film izlendiğinde, insanlar her yenilikte olduğu gibi bunu da son derece coşkulu karşılamışlardır. Sessiz sinemada jön konuşmakta ardından perdeye yazı gelmekte okunmaktaydı. Ancak sesli film bundan çok farklıydı. Jön, sinema ekranında konuştuğu gini seyirci bunu duyabilmekteydi. Bu durum müzik için de geçerliydi, seyirci artık müziği sahneden duyabilmekteydi Şener, 1976: 31).

Sesin dünya sinemasına gelmesi, estetik, toplumsal ve kültürel etkilerinin de araştırılmaya başlanmasına neden olmuştur. İlk açıldıkları dönemde dil engeliyle karşılaşmalar da, sesli filmlerin yapımcı ve dağıtımcısı olarak bugün hala ayakta olan stüdyolar dünya çapında dağıtımcı olarak daha da büyümüşlerdir. Birleşik Devletler Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren dünya çapındaki öncü sinema gücü olmuştur. Sesin gelişi de bugüne dek sürmüş olan egemenliği daha da sağlamlaştırmıştır(Gomery, 2005: 105)

Sesin sinemada kullanılmaya başlanması (en geleneksel ve yerleşik şekliyle yani diyalog veya insan sesi biçiminde) düğüm noktası beden olan bir metaforlar zincirinin tehlikeye atılması anlamına gelmektedir. Tabi ki bunun çok “doğal” olduğu yanıtı da verilebilir – kim insan sesini bedenden ayrı düşünebilir ki? Tıpkı sesin belirli bir bedene bağlı olması gerektiği gibi, bedeninin de belirli bir mekâna bağlı olması gerekmektedir. Filmin yarattığı fantazmatik görsel mekân sese bir mekân kazandırmak ve derinlik katmak bu sayede karakterlere gerçeklik kazandırmak için tasarlanmış teknikler sayesinde ortaya çıkmaktadır. Yankı karakteri ve ses perspektifi arayışları bir ses editörünün açıkladığı şekliyle “sözcükleri saran demet, sesin varlığı, fiziki çevreyle uyumunu yeniden yaratma arzusunu göstermektedir (Weis, Belton, 1985:164).

1.6. Hareket ve Performans

Her ne kadar “ oyuncu” kelimesinden algılanan şeyin bir insan olduğu düşünülse de kimi filmlerde oyuncular nesnelere, hayvanlar veya semboller olabilmektedir. “ Lumière kardeşlerin ünlü “ Arriée d' un Train” filminde, anlam taşıyıcı temel öğe ve tam manasıyla başrol oyuncusu bir tren lokomotifidir. İnsanlar filmde zaman zaman görünürler. Bu durum iki şeye bağlı olmaktadır: Nesnelere hareketliliğine ve sahiciliğine; onlara tıpkı insanlar gibi aynı oranda gerçeklik hakkı tanınmasına.”(Lotman, 1999: 134).

Sinemada hareket ve performans her ne kadar oyuncu ile bağdaşık bir görünüm çizse de hareket yani oyuncu, mizansenin bir elemanıdır. Filmin türüne ve biçimine göre ortaya konan dekor, kostüm/makyaj, ışıklandırma farklılıkları gibi hareket tarzlarında ve oyunculukta da farklılar kaçınılmazdır. Bu farklılıklar filmin mizanseninde çeşitli görsel ve anlamsal farklılıklar yaratmaktadır. “ Oyuncunun izleyicilere verdiği hareket ve performans tarzı ile beraber sunulan diğer mizansen öğeleri bir bütünü ve stilin temsilcileridir. Birbirleriyle uyum içerisinde olan tüm bu öğeler hep birlikte filmin mizansenine hizmet ederler” (Naremore, 1990: 17). Oyuncunun büründüğü karakteri sergilemesinde büyük rol oynayan vücut dili ve mimikler farklı dünya

kültürlerinde bir takım değişiklikler gösterse de dünya genelinde bazı ortak anlamlar sağlayan bir birliktelik göstermektedir. Kızgınlık, korku, tikslenme, şaşkınlık, mutluluk ve üzüntü mimikleri dünya genelinde bilinen genel yüz ifadeleridir.

Oyuncu hareketi ortaya koyarken canlandırdığı karakteri bir takım kalıplaşmış hareketlerle canlandırabilir ancak bu şablon davranışlar karakteri ancak yüzeysel olarak tanımlar. Hareketin anlam ve derinlik taşıması karakter analizlerinin ayrıntılı bir biçimde yapılmasını gerektirmektedir.

Sinema ve tiyatro sanatının kalbi olan hareket ve performans konusu oyunculuk ile birleşerek filmin mizansenini ortaya koyar. Diğer mizansen elemanlarıyla birlikte görsel ve anlamsal bütünlüğü oluşturan hareket, sinemanın balangıcından günümüze kadar ortaya koyduğu gelişim ve değişimlerin çıkı noktası olmuştur (Kartal, 2010: 60-61).

2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE YÖNTEM

Çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlk olarak kullanılan nitel araştırma yöntemi; geniş literatür taramasının ardından örnek filmler incelenirken film çözümleme yöntemlerinden Mizansen Film Eleştiri yapılarak incelenmiştir. Mizansen (mise-en-scene), “sahneye koymak” anlamına gelmektedir. Mizansen film eleştirisinde genel olarak, mizansenin temel öğelerinin irdelenmesi yer almaktadır. Mizansen, dekor/mekân, aydınlatma, kostümler, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri başta olmak üzere perdede görünen tüm öğelerden oluşmaktadır. Kamera hareketleri ve çekimlerde mizansen eleştiri de aranan öğelerdendir (Kabadayı, 2013: 113). Çalışmanın amacı, Gölge ve Suretler filminde kullanılan mizansen öğelerinin açığa çıkarılmasıdır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bundan sonraki kısımda çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenen mizansen öğeler, bulgular açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3.1. Filmin Mizansen Analizi

Çalışmanın bu kısmında Gölge ve Suretler filmi, belirlenen kıstaslar doğrultusunda incelenecektir.

3.1.1. Teknik

Film sahneden oluşmuştur. 112 dakikalık filmin uzun diyalogların olduğu sahneler genel de bir buçuk dakika ile iki dakika arasında değişirken diğer sahneler genelde bir dakika sürmektedir. Filmde üç yüz kırk çekim ölçüğü kullanılmıştır. Bunlar rakamsal olarak şu şekildedir: genel çekim: kırk iki, uzak çekim: 11, omuz çekim: 44, boy çekim: 74, göğüs çekim: 56, ayrıntı çekim: 3, bel çekim: 44, ikili çekim: 26, diz çekim: 20.

Filmde dijital efektlerden yararlanılmıştır bu efektler özellikle mekânlar arası geçişlerde öne çıkmaktadır. Böylelikle temsil ve gerçek, mekânlar ve zamanlar arasındaki akışların meydana getirdiği bir araç şekline dönüştürülmüştür.

Anna'nın kendi evindeyken birden bire sahnenin sabit fotoğraf karesine dönüşmesi, yukarıda anlatılan tarzda mekân ve zaman değişimine örnek teşkil etmektedir. Başka bir sahnede de *Ruhsar'ın* kale sahnesinde ki mekândan, duvarda asılı olan kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de başka bir örnek oluşturmaktadır.

3.1.2 Ses

Gölge ve Suretler, sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de iki dil kullanılmıştır. Türkçe'nin ağırlıkta olduğu filmde Anna ve Hiristo'nun bazı diyalogları, Anna'nın Rum askerlerle olan diyalogları birkaç sahnede de Veli'nin Rumlarla olan diyalogları Rumca verilmiştir.

Film de dış sesler de kullanılmıştır. Filmin ilk sahnesinde Karagözcü Salih köyde ki evinde karagöz oynatırken dışardan gelen bağırmaları duyarlar, bunun üzerine dışarı çıkarlar bağıran ve kaçan insanları görürler buna patlama ve silah sesleri eşlik etmektedir. Veli köydeki gençlere atış talimi yaptırır o sırada patlayan silahların sesi duyulur. Rumlardan kaçan Salih ve Ruhsar mağaraya saklanır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur.

Ahmet arkadaşlarıyla atış yapmaktadır bu esnada patlayan silahların sesi yine duyulur. Rum askerlerinin çobanı öldürme sahnesinde de silah sesi duyulmaktadır. Cevdet'in cenaze törenine geçilir. Burada Ruhsar taziye için gelen Rumları bağıra çağıra kovalar ve ağlar bu esnada gök gürültüsü duyulur. Ahmet, Ruhsar ve arkadaşları Dimitri'nin yanına giderek onu sorgulamaya başlarlar istedikleri cevabı alamayınca Dimitri'yi silahla vurarak öldürürler, bu sahne 'de yine silah sesi duyulmaktadır. Ancak burada ki silah sesleri bir ya da iki el ateş şeklindedir. Ahmet, Ruhsar ve köyde yaşayan Türklerin köyden kaçış sahnesinde ciddi bir çatışma yaşanmaktadır ve bu sahnelerde arka arkaya gelen silah sesleri duyulmaktadır. Filmin sonunda Karagözcü Salih'in Karagöz oynatırken söylediği Gazel duyulur bu Gazel eşliğinde film son bulmaktadır.

3.1.3. Hareket ve Performans

Filmde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler 1963'de Kuzey Kıbrıs da yaşamış olan karakterle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmış izleyicide herhangi bir şaşkınlığa yol açmamışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakterler üzerinden işlenmektedir.

Filmde öne çıkan iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlar Ruhsar ve Anna'dır. Sunulan iki karakterde biçare ve durağan değildir. Tam aksine iki kadın karakterde hem başkaları için hem de kendileri için çaba sarf eden özverili karakterlerdir. Ruhsar kaybolan babasını bulmak için büyük bir mücadele vermektedir. Erkeklerin dahi gitmeye korktuğu şehre giderek babasını arar ve lamba için su alır. Ruhsar karakteri öfke kontrolü olmayan bir tip olarak verilmektedir. Çoban Cevdet'in taziyesi için gelen Hristoya saldırır. Rumların hem çobanlığını hem de şoförlüğünü yapan Dimitriyi taşla saldırır bunun üzerine Ahmet Dimitri'yı silahla vurarak öldürür. Anna karakteri de son derece özverili ve cesur olarak verilmiştir. Karagözcü Salih'i aramak için Salih'in köyüne gider. Rum askerleri evlerine silah getirdiği zaman silahların evde kalmasını istemez. Çoban Cevdet'in ölmesinden sonra yolda çevirme yapan Rum askerlerine saldırır. Gece olunca çatıya hem kötülüklerden korunmak hem de olası bir çatışmanın önüne geçmek için buğday atar. Çatışma yaşanmaması için elinden geleni yapar.

Veli karakteri filmin başında kumarbaz, alkol kullanan bir karakter olarak gösterilmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Veli'nin ustasının parasını çaldığı ve sevdiği kadını elinden aldığı için pişman olduğunu görürüz. Yine Veli Ruhsar'ı öz kızı gibi benimseyip korumaktadır. Köyün gençlerine atış talimi yaptırarak silah kullanmayı öğretmiş. Bir kanaat önderi gibi Rumlarla konuşarak sorun istemediğini söylemiştir. Rumlarla çatışma yaşandığı zaman köylüyü korumuştur. Gençlik yıllarında yanlış işler yapmış olmasına rağmen her zaman bunun pişmanlığını yaşamış iç âleminde iyi bir insan olarak çizilmiştir.

3.1.4. Kostüm

Gölgeler ve Suretler filminde film için özel olarak hazırlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film'de yer alan tüm karakterler hayatın olağan akışında günlük kıyafetleriyle yer almaktadır. 1963 de geçen filmde insanlar o dönemin ekonomik şartları nedeniyle eski ve kimi zaman yırtık sökükle kıyafetler giymektedirler. Aslında bu olay örgüsünü destekler niteliktedir. Hem Türk askerleri hem de Rum askerleri askeri üniforma ile görülmektedir.

3.1.5. Zaman ve Mekân Kullanımı

Gölgeler ve Suretler filmi Kıbrıs'ta çekilmiştir. Yönetmen dönemin ruhunu yaşatması açısından mekânın doğallığını kullanması filme ayrı bir önem kazandırmıştır. Filmin çekimleri Kıbrıs'ta gerçek bir köyde yapılmıştır ve temel karakterler dışında kalan tüm oyuncular o köyde yaşayan amatör oyunculardır. Filmdeki olaylar köydeki günlük yaşamın düzenini bozmadan ilerler.

Filmde Kıbrıs'ın kırsal alanının manzaraları uzun dış mekân sekanslarıyla perdeye yansıtılır. Derviş Zaim filmografisinin en uzun filmi olan Gölgeler ve Suretler 'in yaklaşık bir saatlik dış mekân planları tüm filmin yaklaşık yüzde 55'ini oluşturur; filmin iç mekânlarıysa yine yaklaşık olarak tüm planların yüzde 42'si kadardır ve yaklaşık 50 dakika sürmektedir.

Yönetmen filmde eşik görüntülerine sıklıkla yer vermiştir. Konuşmaların çoğunlukla kapı eşliğinde yapıldığı filmde yönetmen izleyiciye sınır duygusunu hissettirmiştir. Filmin de çoğunlukla karşımıza çıkan eşik önü, kale önü, pencere kenar, perde yanı, mağara ve sahil gibi mekânların kullanımından dolayı, seyirci sınır duygusunu hissetmektedir.

Ruhsar kayıp olan babasını aramak için şehre gider. Karakolda komutan, babasının ne zaman kaybolduğunu sorar. Ruhsar emin olamamakla birlikte "üç hafta ya da iki hafta" diye cevap verir. Belki de babası sadece bir haftadır kayıptır, ama bu Ruhsar'a üç hafta gibi gelmiştir. İzleyici Ruhsar'ın zamanının ne kadar ağır geçtiğini anlar.

3.1.6. Işık

Gölgeler ve Suretler filminde geceleri ev aydınlatmasında mum ışığı kullanılmaktadır. Mum ışığıyla aydınlatılan evlerde oyuncuların yüzleri alacakaranlıkta görülmektedir. Filmde bazı görüntülerin karanlıkta bırakılması, karanlığın görünür kılınması amacı ile yapılmıştır.



Görsel 1

Ruhsar ve Veli'nin evde olduğu sahne de oda mum ışığı ile aydınlatılmış ve yarı karanlıktır. Ruhsar neredeyse görünmeyecek kadar karanlıktadır. Seyirci bu karanlıkla Ruhsar'ın ruhsal durumunu ile bağlantı kurabilmektedir.

Mum ışığının aydınlatdığı karakterleri ve yansımalarını görürüz. Veli ve köyün gençlerinin konuşmaları duyulmaktadır. Kapı önünde oturan Ruhsar karagöz suretlerini oynatmaktadır, suretlerin gölgeleri duvara yansımaktadır. Veli ve Ahmet'in sesi, adeta gölgelerin sesi olmuştur. Gölgeler bir imge olarak belirsizliği

simgelemektedir. Ruhsar karanlıkta görülmektedir, karanlık Ruhsar'ın çaresizliği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2



Görsel 3

Yönetmen, filminin genelinde, anlatım aracı olarak iç mekânlarda ışık ve gölge kullanmıştır. Film de ters ışığı sıkça kullanmıştır, özellikle kapı aralıklarını ışıklı gölge sahnesi gibi kullanmaktadır. Veli'nin silahları gömdüğü yerden çıkarmadan bahçeye beyaz bir örtü astığı sahnede, yönetmen seyircinin perde içindeki perdeden ikinci bir sahne oluşturarak filme boyut kazandırmıştır.

Genel olarak film de gündüz doğal ışık kullanılırken, iç mekânlarda de gaz lambası ve mum gibi bir ışık kaynağı kullanarak aydınlatma yapmıştır. Gölge sahneler ve siluet oluşturmak amacıyla ters ışık fazlasıyla kullanılmıştır. Derviş Zaim filmin tamamında aydınlatma ve gölgeyi filmin ana konusu ile birleştirerek anlatımı boyutlandırmıştır.

4. SONUÇ

Mizansen eleştiri yapılırken filmler teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu, hareket ve performans, dekor ve kostüm başlıkları altında değerlendirilmiştir. Teknik yapı başlığı altında incelenen filmde; dijital efektlerden yararlanılmıştır bu efektler özellikle mekânlar arası geçişlerde öne çıkmaktadır. Böylelikle temsil ve gerçek, mekânlar ve zamanlar arasındaki akışların meydana getirdiği bir araç şekline dönüştürülmüştür. Anna'nın kendi evindeyken birden bire sahnenin sabit fotoğraf karesine dönüşmesi, yukarıda anlatılan tarzda mekân ve zaman değişimine örnek teşkil etmektedir. Başka bir sahnede de *Ruhsar'ın* kale sahnesinde ki mekândan, duvarda asılı olan kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de başka bir örnek oluşturmaktadır. Gölgeler ve Suretler filminde geceleri ev aydınlatmasında mum ışığı kullanılmaktadır. Mum ışığıyla aydınlatılan evlerde oyuncuların yüzleri alacakaranlıkta görülmektedir. Filmde bazı görüntülerin karanlıkta bırakılması, karanlığın görünür kılınması amacı ile yapılmıştır. Yönetmen, filminin genelinde, anlatım aracı olarak iç mekânlarda ışık ve gölge kullanmıştır. Yönetmen film de ters ışığı sıkça kullanmıştır, özellikle kapı aralıklarını ışıklı gölge sahnesi gibi kullanmaktadır. Veli'nin silahları gömdüğü yerden çıkarmadan bahçeye beyaz bir örtü astığı sahnede, yönetmen seyircinin perde içindeki perdeden ikinci bir sahne oluşturarak filme boyut kazandırmıştır.

Genel olarak film de gündüz doğal ışık kullanılırken, iç mekânlarda de gaz lambası ve mum gibi bir ışık kaynağı kullanarak aydınlatma yapmıştır. Gölge sahneler ve siluet oluşturmak amacıyla ters ışık fazlasıyla kullanılmıştır. Derviş Zaim filmin tamamında aydınlatma ve gölgeyi filmin ana konusu ile birleştirerek

anlatımını boyutlandırmıştır Gölgele ve Suretler, diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de iki dil kullanılmıştır. Türkçe'nin ağırlıkta olduğu filmde Anna ve Hiristo'nun bazı diyalogları, Anna'nın Rum askerlerle olan diyalogları birkaç sahnede de Veli'nin Rumlarla olan diyalogları Rumca verilmiştir.

Film de dış sesler de kullanılmıştır. Filmin ilk sahnesinde Karagözcü Salih köyde ki evinde karagöz oynatırken dışardan gelen bağrıışmaları duyarlar, bunun üzerine dışarı çıkarlar bağrıışan ve kaçan insanları görürler buna patlama ve silah sesleri eşlik etmektedir. Veli köydeki gençlere atış talimi yaptırır o sırada patlayan silahların sesi duyulur. Rumlardan kaçan Salih ve Ruhsar mağaraya saklanır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur.

Gölgele ve Suretler filminde öne çıkan iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlar Ruhsar ve Anna'dır. Sunulan iki karakterde biçare ve durağan değildir. Tam aksine iki kadın karakterde hem başkaları için hem de kendileri için çaba sarf eden özverili karakterlerdir. Ruhsar kaybolan babasını bulmak için büyük bir mücadele vermektedir. Erkeklerin dahi gitmeye korktuğu şehre giderek babasını arar ve lamba için su alır. Ruhsar karakteri öfke kontrolü olmayan bir tip olarak verilmektedir.

Gölgele ve Suretler filmi Kıbrıs'ın kırsal alanının manzaraları uzun dış mekân sekanslarıyla perdeye yansıtılır. Derviş Zaim filmografisinin en uzun filmi olan Gölgele ve Suretler'in yaklaşık bir saatlik dış mekân planları tüm filmin yaklaşık yüzde 55'ini oluşturur; filmin iç mekânlarıysa yine yaklaşık olarak tüm planların yüzde 42'si kadardır ve yaklaşık 50 dakika sürmektedir.

Yönetmen filmde eşik görüntülerine sıklıkla yer vermiştir. Konuşmaların çoğunlukla kapı eşiginde yapıldığı filmde yönetmen izleyiciye sınır duygusunu hissettirmiştir. Filmin de çoğunlukla karşımıza çıkan eşik önü, kale önü, pencere kenar, perde yanı, mağara ve sahil gibi mekânların kullanımından dolayı, seyirci sınır duygusunu hissetmektedir.

Gölgele ve Suretler filminde Gölgele ve Suretler filminde film için özel olarak hazırlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film'de yer alan tüm karakterler hayatın olağan akışında günlük kıyafetleriyle yer almaktadır. 1963 de geçen filmde insanlar o dönemin ekonomik şartları nedeniyle eski ve kimi zaman yırtık sökükle kıyafetler giymektedirler. Aslında bu olay örgüsünü destekler niteliktedir. Hem Türk askerleri hem de Rum askerleri askeri üniforma ile görülmektedir. Bu değerlendirmeler bulgular ve yorum başlığı altında detaylı olarak anlatılmıştır.

KAYNAKLAR

- Abisel N (2005). Bir Dünya Nasıl Kurtulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine" Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır O (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım İstanbul: Alfa Yayınları
- Aristoteles (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslanyürek, S, (2007). Senaryo Kuramı, Pan Yayıncılık,
- Arıkan, Y, (2006). A'dan Z'ye Tiyatro Kuramı, Pozitif Yayınları,
- Bordwell. D, Thompson. K. (2008). Film Sanatı (Çevirenler: Ertsn Yılmaz, Emrah Suat Onat). İstanbul. De Ki Basım Yayım Limited.
- Kartal, A. (2010). Karışık teknik animasyon sineması ve malfunction uygulama filminde mizansen,.Yüksek lisans tezi. Eskişehir Anadolu ün v güzel sanatlar enstitüsü.
- Kıraç, R, (2012). Sinemanın, Abc'si, Say Yayınları

Naremore, J, (1990). Acting in the Cinema. University of California Press.

Şener, S. (1993). Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Oyundan Düşünceye Gündoğan Yayınları,

Weis, E, Belton, J, (1985). Film Sound, USA.