İDİL

DEKADRAJ TÜRK SİNEMASI: YILANLARIN ÖCÜ BAĞLAMINDA DİJİTAL FİLM RESTORASYONUNUN SİNEMADA BİÇEME ETKİSİ

Afif ATAMAN

Dr. Öğr. Üyesi Afif Ataman, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, afifataman@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1067-7571

Ataman, Afif. "Dekadraj Türk Sineması: Yılanların Öcü Bağlamında Dijital Film Restorasyonunun Sinemada Biçeme Etkisi". idil, 109 (2023 Eylül): s. 1275–1315. doi: 10.7816/idil-12-109-03

ÖZ

Yirminci yüzyılın başlarında halka açık ilk gösterimlerini yapan sinema, toplumsal ve sanatsal açıdan kitleleri en fazla etkileyen sanat biçimi olarak öne çıktı. Sanat eseri ve eğlence aracı olarak işlev gören sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak belirli görsel kurallara uymuş ve kitleleri yönlendirmiştir. Sinema, çerçeve oranı gibi belirli fiziksel kısıtlamalara rağmen kendi stilini oluşturmuş ve tarih boyunca bu çerçeve oranı değişmiştir. Türk sinemasında 1.33:1 çerçeve oranı uzun yıllar standart olarak kullanıldı. Ancak televizyonların ve ardından dijital gösterim mecralarının geniş ekran formatlarına uyum sağlamak amacıyla çerçeve oranları da değiştirmesinin ardından bu durum bazı filmlerde görüntü kaybına yol açtı. Bu çalışma, Türk sineması ve yönetmen Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* filmi özelinde, dijital film restorasyonunun sinema biçemine etkisini incelenmektedir. Çalışmada öncelikle dijital film restorasyonunun teknik yönleri, gerekçeleri ve etik boyutu ele alınmakta ardından, *Yılanların Öcü* adlı filmin orijinal ve restorasyonlu kopyaları karşılaştırılarak çerçeve oranının kesilmesinin mizansen ve kompozisyon üzerindeki etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda *Yılanların Öcü* filminde yapılan dijital restorasyon sonucunda çerçeve oranındaki kesintinin filmin anlamına doğrudan etki eden, yönetmenin amaçladığı mizansen ve kompozisyonu tamamen değiştiren bir etkisi olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Metin Erksan, Dijital Film Restorasyonu, Biçem, Yılanların Öcü, Türk Sineması

Makale Bilgisi:
Geliş: 14 Temmuz 2023 *Düzeltme:19 Ağustos 2023* *Kabul: 25 Ağustos 2023*

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan sinema hem sanat eseri hem de eğlence aracı olarak kitleleri etkileyen ve yönlendiren bir özellik göstermektedir. Sinema aynı zamanda kültürel bir ürün olarak inşa edilmiş ve kültürün de temsilcisi ve taşıyıcısıdır (Tosun, 2020: 1374). Hem kültürel değeri hem de etki gücüyle diğer sanatlardan ayrılan sinema, yine bazı fiziksel sınırlıklarla da diğer sanat formlarına yaklaşmakta ve onların görsel kurallarını kullanmaktadır. Bir resim veya fotoğraf gibi bir çerçeveye ihtiyaç duyan sinemanın, kendine bir çerçeve oranı belirlemesi de hemen ilk filmlerin üretildiği yıllarda olmuştur. Ardından geçen süreçte sinemanın görsel etki gücünü artırmak istemesi ve gösterim mecralarının farklılaşmasıyla çerçeve oranları değişmeye başlamıştır. Sinemanın ilk yıllarında 35 mm film formatında belirlenen 1.33:1 (4:3) çerçeve oranı, standart olarak kabul edilmesine rağmen sinema perdesi boyutlarının büyümesiyle birlikte farklı çerçeve oranları da kullanılmaya ve zamanla bu çerçeve oranları sinema sektörüne hâkim olmaya başlamıştır. Türk sinemasında bu standart haline gelen ilk çerçeve oranı olan 1.33:1 oranı yıllar içerisinde pek değişiklik göstermeden 2000'li yılların başına kadar kullanılmaya devam etmiştir. CRT tüplü televizyonların da 1.33:1 çerçeve oranına sahip olmasıyla, televizyonun hayatımıza girdiği ilk yıllardan itibaren aynı çerçeve oranıyla Türk filmlerinin izlenebilmesine sebep olmuştur. Fakat önce değişen film çerçeve oranları ve buna bağlı olarak filmlerin gösterim aygıtlarından biri olan televizyonların geniş ekran formatlarına uygun tasarlanması ile birlikte 1.33:1 çerçeve oranlarına sahip filmler 1.77:1 (16:9) yeni ekran formatlarına dönüştürülüp gösterilmeye başlanmıştır. Filmin organik bir malzeme olması ve yıllar içerisinde bozulmalara maruz kalması, ayrıca dijitalleşmenin sinemanın çekim ve gösterim olanaklarını tamamen dönüştürmüş olması sebepleriyle 35 mm filmlerin dijital veri olarak taranması ve dijital film restorasyonu son 10 yıl içerisinde sinema sektörüne tamamen hâkim olmuştur. Gerek sinema salonlarında gerekse de ekranlarda gösterilmek istenen her film dijital tarama işleminden geçmektedir. Taramanın ardından dijital film restorasyonu yapılan bazı filmler de "restorasyonlu kopya" tanıtımıyla gösterime çıkmaktadır. İşte bu dijital film restorasyonu sürecinde makale çalışmamıza zemin hazırlayan araştırmalar sırasında filmin çerçeve oranında da kesinti yapılması sorunu ile karşı karşıya kalan Türk sinemasının klasikleşmiş filmleri televizyon ekranlarında ve dijital film izleme platformlarında %28 oranında kesilerek gösterilmektedir.

Görsel 1. 1.33:1 (VCD Kopya) Şabanoğlu Şaban, 1.77:1 (Restorasyon kopyası)

Makalenin giriş bölümünde çerçeve oranı kesintisinin en çok izlenen ve sevilen filmlerdeki bir örneğini izlenme sayıları ve görsel üzerinden sunmak istiyoruz. YouTube dijital gösterim platformunda resmî hesabı bulunan film sahibi şirketlerin sayfaları incelendiğinde, en çok görüntülenme sayısına sahip sayfanın Arzu Film olduğu karşımıza çıkmaktadır. Arzu Film'in yüklediği filmler arasında ise en çok görüntülenen ilk 10 filmin tamamının dijital restorasyonu yapılmış filmler olduğu anlaşılmaktadır. Bu listedeki en çok görüntülenen filmin de Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı, 1977 yılı yapımı *Şabanoğlu Şaban* filmi olduğu görülmektedir. *Şabanoğlu Şaban* filmi 58.160.549 görüntülenme sayısına ulaşmıştır (http-1).[1] Film, 24 Haziran 2015 tarihinde sayfaya yüklenmiş ve günümüze kadar geçen süre zarfında ise televizyon kanallarında defalarca gösterilmiştir.

[1] (https://www.youtube.com/watch?v=ZDoLID8feBU&t=32s - Erişim tarihi: 26.06.2023)

En çok izlenen ilk 10 filmin de toplam 350 milyon görüntülenme sayısına ulaşmış olduğu görülmektedir. Bu filmlerin hepsi örnek görseldeki *Şabanoğlu Şaban* filmi gibi, 1.33:1 orijinal çerçeve oranının 1.77:1 çerçeve oranına büyütülmesi ile çerçevedeki görüntünün %28 oranında kesilmiş olduğu halde dijital film izleme platformlarında ve televizyon kanallarında gösterilmektedir.

Dijital film izleme platformu MUBI'de ise; *Üç Arkadaş* (Memduh Ün-1958), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ-1964), *Gelin-Düğün-Diyet* (Lütfi Ö. Akad-1973-1974), *Umut* (Yılmaz Güney-1970), *Yol* (Şerif Gören-1982) vb. filmler dijital film restorasyonu ardından çerçeve oranı 1.77:1 formatına kesilmiş kopyaları ile gösterilmiş ve gösterilmektedir. Araştırmada dünya sinemasının restore edilip gösterilen benzer klasik filmlerinde orijinal çerçeve oranlarının korunmuş olduğu da görülmektedir.

Bütün bu kesilip gösterilen Türk sinemasının klasikleri arasından bu bilgiler ışığında, amaçlı örneklem ile yönetmen Metin Erksan'ın 1962 yılı yapımı *Yılanların Öcü* filmi seçilerek karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Türk sinemasının yaratıcı yönetmen deyince akla ilk gelen isimlerinden biri olan Metin Erksan'ın biçemsel denemelerinin başladığı *Yılanların Öcü* filminin biçeminin bozulması dijital film restorasyonu ile çerçeve oranı kesintisi üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde film tabanı türleri ve kullanım yıllarına göre incelenmiş; Nitrat taban, Asetat taban ve Polyester taban kullanım yılları, filmin organik bir malzeme olmasından dolayı kullanım ömürleri ve karşılaşılan sorunlar bakımından ayrı ayrı analiz edilmiştir. Bu bölüm dijital film restorasyonuna neden ihtiyaç duyulduğu konusuna da zemin hazırlamaktadır.

İkinci bölümde dijital film restorasyonundan bahsedilmektedir. Dijital film restorasyonundaki iş akışı tanımlanarak ve dijital film restorasyonu sürecindeki çerçeve oranının kesilmesi sorununa, Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) konu ile ilgili Etik kuralları kapsamında değinilmeye çalışılmaktadır.

Sinema tarihi boyunca çerçeve oranındaki değişiklikler üzerinden çerçeve oranları nedir ve neden önemlidir bölümünün ardından henüz dijital film restorasyonu süreçleri yaşanmadığı dönemlerde karşılaşılan ve büyük tartışmalar yaratan çerçeve oranındaki kesilmenin birkaç örnek film üzerindeki etkisi ve tartışmaları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Sinemada biçem başlı başına geniş bir konu olması nedeniyle çalışmamızda dijital film restorasyonu kapsamında sınırlandırmaya gidilerek kuramsal çerçeve oturtulmaya çalışılacaktır. Biçem konusu açıklanırken referans olarak Bordwell ve Thompson'ın *Film Sanatı* (2008), Brown'ın *Sinematografi: Kuram ve Uygulama* (2006), Monaco'nun *Bir Film Nasıl Okunur?* (2006) ve Mascelli'nin *Sinemanın 5 Temel Öğesi* (2002) kitapları referans metinler olarak belirlenmiştir ve *Film Sanatı* ana izleğe alınarak biçem ögeleri açıklanmaya çalışılacaktır. Bordwell'e göre filmin biçemini oluşturan ögeler anlatı yapısı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses ögeleridir. Dijital film restorasyonundaki çerçeve oranının kesilmesinden en çok etkilenen biçem ögeleri olarak seçilen mizansen ve sinematografi, çalışmamızın kuramsal bölümünde alt başlıkları ile ve kapsamını konu ile sınırlı tutarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Mizansen başlığı çalışmamız kapsamında dekor ve kostüm, sahneleme ve kompozisyon alt başlıkları üzerinden açıklanmaya çalışılırken, sinematografi başlığı ise çekim ölçekleri ve kamera yüksekliği alt başlıklarıyla açıklanmaktadır.

Son bölümde ise bir önceki bölümde kuramsal olarak açıklanıp detaylandırılan mizansen ve sinematografik biçem ögelerinin, dijital film restorasyonundaki çerçeve oranının %28 oranındaki kesilmesi sorunu bağlamında amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen Metin Erksan'ın 1962 yapımı *Yılanların Öcü* filmine etkileri incelenecektir. Türk sinemasının en kendine özgü ve yaratıcı yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan özelinde planlanan bu bölüm, bir sanat formu olan sinemanın orijinal çerçeve oranının bozulmasının, yönetmen tarafından tasarlanan çerçeve düzenlemesinin değişmesini nasıl etkilediği üzerinden plan örnekleri verilerek, orijinal ve restorasyon kopyasının görsellerle karşılaştırılması ile tamamlanacaktır.

1. Fotokimyasal Filmin Yapısı ve Özellikleri

1.1. Film Tabanları

Sinema filmi temelde film tabanının taşıdığı bir veya daha çok sayıda emülsiyon tabakasından oluşan, 0,125 mm. kalınlıkta, bükülebilir ve yanında filmin makine içinde ilerlemesi için perforasyon denilen deliklerin olduğu bir şerittir (Korkmaz, 2007: 95). Film malzemesi yapısı gereği fotokimyasal bir maddedir ve içindeki gizli görüntünün de açığa çıkması için özel şartlar ve laboratuvar işlemleri gerekmektedir. Bu kimyasal özelliklerinden dolayı, saklama koşullarına da bağlı olarak film tabanı, türüne göre yıllar içerisinde reaksiyon gösterip bozulmaya maruz kalmaktadır. Filmin saklanması ve bozulmaya karşı yapılacak fiziksel ve dijital

restorasyon işlemleri film taban türüne göre belirlenmektedir. Filmler tabanlarına göre Nitrat, Asetat ve Polyester taban olarak üçe ayrılır.

1.1.1. Nitrat Tabanlı Film

Nitrat taban, sinema filmi için kullanılan ilk film tabanı türüdür. 1889 yılında Hannibal Goodwin tarafından selüloz nitrat film şeridi bulunmuştur (Abisel, 2014: 6). Kodak firmasının kurucusu George Eastman, bu yeni malzeme ile selüloit film şeridi üretmiş ve 1950'li yıllara kadar sinema sektöründe başat film türü olarak kullanmıştır. Nitrat taban; selüloz nitrat, nitroselüloz veya yanar tabanlı film olarak da bilinmektedir. Nitrat filmler sağlamlık ve bükülebilirlik gibi güçlü fiziksel özellikler yanında yüksek görüntü kalitesine de sahiptir. Ama parlayıcılıkları, yüksek alev alma özellikleri nedeniyle hem sinema salonları hem de film arşivleri için büyük bir sorun oluşturmaktadır (Eren, 2012: 105). Bu tabanın kimyasal yapısı, dinamitle eşdeğer özelliklerde olduğu için yanıcı ve patlayıcı özelliği yüksektir. Sinema eseri üretiminin nitrat tabanlı filmler ile başlayıp bu filmlerin yaklaşık 60 yıl kadar kullanıldığı düşünülürse, sinemanın uzun bir döneminin nitrat filmle geçtiği anlaşılmaktadır. Fakat yanıcı ve patlayıcı özellikleri, sinemanın ilk yıllarından itibaren büyük maddi hasarlara ve can kayıplarına yol açan "*nitrat film yangınları*" çıkmasına sebep olmuştur. 1959 yılının temmuz ayında İstanbul Belediyesi'ne ait "Lâle Film Deposu"nda çıkan yangında, Türk Sineması'nın birçok eski yapıtı, ayrıca boş ve dolu filmler yanmıştır (Özön, 1968: 141). Amerikan sinemasında 1937 yılında Fox Film arşivi, 1965 yılında MGM arşivi ve 2008 yılında Universal Stüdyo yangınları da nitrat tabanlı filmlerin sebep olduğu kayıplardır. En son 2021 yılında Brezilya Ulusal Film Enstitüsü'nde nitrat filmlerin yol açtığı büyük bir yangın çıkmış ve 2000 film yanarak yok olmuştur (http-2).[2] Amerika Birleşik Devletleri'nde sessiz sinema dönemine ait filmlerin %80'i, 1950 yılından sonra üretilen filmlerin ise %50'si bu sebeple kayıptır.

1920'li yılların ortalarından itibaren Kodak, nitrat tabanlı filmi amatör kullanıcılara yönelik malzemeden ayırmak ve güvenlikle ilgili kullanıcıları uyarmak adına film şeridinin kenarına *nitrate film* (nitrat film) ibaresini basmaya başlamıştır. Şirket, 1948 yılından itibaren nitrat tabanlı filmi aşamalı olarak kaldırmaya başlamış ve dört yıl sonra ABD'de hiçbir türde ve boyutta nitrat film üretilmemiştir (aktr. Atalar 2023, 13). *Nitrat taban, üretiminin* durdurulduğu 1950'li yıllara kadar yaygın ve yoğun olarak kullanılmıştır. Doğu Bloku ülkelerinde ise 1970'li yıllara kadar üretimi devam etmiştir. Türk sinemasında da uzun süre varlığını sürdürmüş ve kolay bulunabilirliği ve ucuz fiyatı sebebiyle 1960'lı yıllara kadar kullanılmaya devam etmiştir.

Yapılan incelemelerde nitrat tabanlı filmlerin görüntü kalitesi ve uzun süre dayanabilirliği bakımından asetat tabana göre daha elverişli olmasına rağmen asetat tabanlı filmlerin kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır.

1.1.2. Asetat Tabanlı Film

Asetat taban, üreticiler tarafından nitrat filmin parlayıcı özelliğinden dolayı tehlike oluşturması nedeniyle üretilmiş bir film tabanıdır (*Blasko,* 1992: 23). Nitrat filmlerden sonra üretilmeye başlayan asetat tabanlı filmler ilk kez 1909 yılında üretilmiştir. Başlarda profesyonel sinemada pek kullanılmamış ancak 1923 yılından sonra amatör 16 mm film tabanı olarak yaygınlaşmıştır. Üretim sırasında selüloz ester ile birlikte reaksiyona girmesi için nitrik asit yerine asetik asit kullanılmasından dolayı nitrat taban gibi parlayıcı özelliği olmadığından güvenli bir film olarak kabul edilmiş ve filmin kenarında "*Safety film*" *(Güvenli film)* ibaresiyle film tabanı görünür hale getirilmiştir (Korkmaz, 2007: 103).

Nitrat tabanlı filmin yerini alarak, sinemada uzun yıllar boyunca kullanılmış olan asetat tabanlı filmin kimyasal bileşeni triasetil selülozdur. Kodak firması tarafından 1948 yılında piyasaya sürüldükten sonra kısa sürede sektörde egemen duruma gelmiştir. Değişimin bu kadar hızlı gerçekleşmesinde, nitrat tabanlı filmin yanıcı olmasının büyük rolü olmuştur (Atalar, 2023: 14). Bu hızlı geçişe rağmen, asetat filmlere dair de sorunlar kısa sürede fark edilmeye başlanmıştır.

Yüksek ve sabit olmayan ısı ve nem değerleri asetat filmin bozulmasında önemli birer etkendir. Asetat tabanlı filmin en büyük sorunu sirke sendromu (vinegar syndrome) oluşturmasıdır. "*Sirke sendromu*" asetat tabanın kimyasal yapısından kaynaklanan ve filmin bozulmasına yol açan bir hastalıktır. Film bozuldukça, sirkeyi andıran bir koku yaydığından dolayı böyle adlandırılmıştır. Asetat tabanlı filmin belli bir zaman sonra oluşturduğu sirke sendromu problemi uzun yıllar bilinmemiş, önü alınamamış, anlaşıldıktan sonra da birçok film için geç kalınmıştır. Asetat tabanlardaki problem nitrat tabanlarda olduğu gibi geri döndürülemez bir özellik

[2] (https://www.indiependent.co.uk/fire-destroys-thousands-of-films-at-the-cinemateca-brasileira/)

gösterir. Şu an dünyada asetat tabanlı birçok film bulunmaktadır. Film arşivleri ve sahipleri için bu büyük bir sorun oluşturmaktadır (Eren, 2012: 84). Bu sorunlara karşılık, polyester tabanlı film üretimine geçilmiştir.

1.1.3. Polyester Tabanlı Film

Polyester taban (Polyethylen terephthalate-PET) '*estar*' veya *Chonar (dupont)* olarak da bilinmektedir (http-3).[3] İlk defa 1941 yılında üretilmiş ve 1945 yılından sonra hızla geliştirilmiştir. Öncelikle 8 mm. amatör filmler için üretilmiş; 1970'li yıllara kadar video, bilgisayar bantları ve perfore manyetit bantlarda kullanılmıştır. Polyester tabanın asetata göre daha uzun ömürlü olması, uygun ısı ve nem koşullarında saklandığında bozulmanın çok daha geç meydana gelmesi ve hepsinin üstüne asetat tabandaki "sirke sendromu" sorununun ciddiyeti ve büyüklüğü karşısında, kimyasal dayanıklılığı çok daha fazla olduğu için film koruması amacıyla negatif ve pozitif kopya almak için özellikle tercih edilmesine neden olmuştur (Korkmaz, 2007: 105).

Polyester tabanlı filmlerin ayrıca nitrat ve asetat tabana göre gerilme direnci yüksek ve yırtılma özelliği de daha azdır. Fakat yapısındaki bu farklılıktan dolayı kamera, projeksiyon cihazı ve laboratuvar makinelerinin dişli aksamları için bir tehlike oluşturmaktadır. Bu sebeple yaygınlaşması yavaş olmuştur. Kamera filmlerinde kullanılmasa da, sağlamlığı nedeniyle baskı filmlerinde giderek daha çok kullanılmaya başlanmış ve film arşivleri de sağlamlılığı, kimyasal dayanıklılığı daha fazla olduğu için koruma amaçlı arşiv kopyalarını polyester tabanlı filmlere almayı tercih etmişlerdir.

1970'li yıllarda renkli filmlerin dünyada yaygınlaşması ile birlikte arşivlerin karşısına başka bir sorun daha çıkmıştır. Filmdeki renklerin zamanla parlaklığını yitirmesine ve solmasına yol açan bu sorun, renklerin solması olarak nitelendirilir. Ayrıca film çekiminde kullanılan ham filmin kalitesi ve filmin geçirdiği laboratuvar işlemleri de o filmin bozulma sürecinde rol oynayan diğer etkenlerdir. Bu sorunlara karşılık, polyester tabanlı filmlerin nitrat ve asetat tabanlı filmlere göre bozulmasının daha uzun zaman aldığının tespit edilmesi sebebiyle kullanımına devam edilmiştir. Kodak firması son ürettiği polyester tabanlı filmlere, uygun saklama koşullarında 500 yıl kullanım ömrü biçmektedir (http-4)[4] ve 1990'lı yıllardan itibaren üretilen filmlerde hâkim taban, polyester taban olmuştur.

2. Dijital Film Restorasyonu

2.1. Dijital Film Restorasyonun İş Akışı

Her üç taban da 1895 yılından dijital sinemanın film üretim ilişkilerini tamamen dönüştürdüğü 2010'lu yıllara kadar, sinema filmi yapanların üzerinde çalıştığı temel malzemedir. Gerek filmin kimyasal bozulmaları gerek film malzemesini saklamanın ve taşımanın zorluğu, gerekse dijital gösterim olanaklarının zorlamasıyla filmler restorasyon işlemlerinden geçirilmeye ve yenilenmiş dijital kopyalarıyla gösterim alanlarını genişletmeye başlamıştır.

Dijital film restorasyonu, film üzerine kaydedilmiş görüntü ve ses kaydının dijital (sayısal) ortama tarama cihazları aracılığıyla aktarılıp dijital (sayısal) olarak yeniden üretilmesi ve dijital (sayısal) depolama aygıtları üzerine kaydedilmesi sürecini ifade etmektedir. Dijital film restorasyonu sürecinden sonra elde edilen dijital görüntü ve ses, tekrar laboratuvar işlemlerinden geçirilerek film tabanına aktarılarak arşivde saklanabilmekte ve film projeksiyon makineleri üzerinde sinema salonlarında gösterilebilmektedir. Dijital kopyalar, dijital film projeksiyon makineleri aracılığıyla sinema salonlarında ve farklı dijital görüntü formatlarına dönüştürülerek de hemen her mecrada izlenebilir hale gelmektedir. Böylece arşivlerdeki filmler geniş kitlelerin izleyebildiği gösterim mecralarına kavuşmuş, sinema filmleri kolay ulaşılabilir hale gelmiştir. Artan gösterim mecraları ve film gösteriminin birkaç nostaljik salonda kalması ile birlikte başlangıcından günümüze film tabanı üzerinde üretilen fotokimyasal bütün sinema filmleri de dijital veri haline getirilip ayrıca dijital arşivlenmek durumunda kalmıştır. Bu da dijital film restorasyonunu uzman personel ile ve ciddi bilimsel çalışmalarla ele almanın gerekliliğini karşımıza çıkarmaktadır.

Bir arşiv filminin özelliklerini mümkün olan en geniş ölçüde koruyarak yeni ve dijital (sayısal) bir versiyonunu oluşturmak için dijital iş akışını kullanmak, dijital film restorasyonu sürecini doğru yürütmek açısından hayati önemdedir. Dijital film restorasyonunun iş akışı şu şekildedir: proje planlaması, araştırma,

[3] (https://www.archives.gov/preservation/holdings-maintenance/film-based#polyester-film)
[4] (https://variety.com/1999/film/news/kodak-develops-film-protection-1117491038/)

materyal montajı, tarama/dijitalleştirme, renk düzenleme, dijital müdahale/restorasyon, derecelendirme (zamanlama), dışa aktarma ve oluşturma, projeksiyon ve dağıtım (http-5).[5]

Proje planlama ve araştırma aşamasında, restore edilecek film tespit edilerek filmin sorunları, restorasyon süreçleri ve nihai sonuçları uzman personel tarafından ortaya konularak filmin ham halinin de korunması ve doğru saklanması için bir plan oluşturulur. Materyal montajı aşamasında ise restore edilecek filmin mümkünse tek bir kopyadan, mümkün değilse farklı kaynak malzemelerden bir araya getirilerek bütün oluşturma ve tarama aşamasına fiziki olarak tam bir kopya hazırlama süreci takip edilir. Tarama ve dijitalleştirme aşaması ise analog restorasyon yapılarak filmin fiziki kontrolü ile başlar. Uzman personel tarafından film malzemesi üzerindeki bakım, onarım işlemlerinin ardından istenilen çözünürlükte (HD, 2K, 4K, 6K, 8K) taranıp ham olarak her bir film karesi sayısal veri dosyası haline getirilir ve orijinaline uygun kurgulanır. Tarama sırasında film tarayıcılarının sağladığı otomatik temizleme ve otomatik renk ve görüntü restorasyonu seçeneğinden kaçınılması gerekmektedir. Çünkü otomatik düzeltmeler, restorasyon aşamasında uzman personel tarafından yapılan detaylı kontrollerden yoksun, belli standart değerlerde yapılan düzeltmelerdir ve geri dönülmez sonuçlara yol açabilir. Tarama sonrasında film malzemesi yıpranmaya devam edeceği için bir daha aynı taramayı elde edememe ihtimali de yüksektir. Bu sebeple, dijital veriye ya da film malzemesine yedekleme yapmak da bu aşamada doğru tarama yapılması kadar önemlidir. Çalışmamızda temel sorun olarak ele aldığımız sorunun karşımıza çıktığı dijital müdahale/restorasyon aşamasında ise taranmış ham dijital veri üzerinde stabilizasyon, kırpışma (*flicker*), renk ve yoğunluk düzeltme, en-boy oranları ayarlama, çizik düzeltme, eksik kare tamamlama, yırtık onarma, keskinleştirme, ses restorasyonu gibi aşamalardan geçilerek dijital veri üzerinden kayıpsız bir tam dijital kopya hazırlamak amaçlanmaktadır. Bu sürecin diğer süreçlerden daha dikkatle, uzman personel tarafından ve restorasyon etiği gözetilerek yapılması büyük önem arz etmektedir.

Sonrasında filmin renk düzeltme aşamasına geçilir ve orijinal filmin renklerine en yakın renk düzenlemesi dijital veri üzerinde uygulanır. Gösterim için filmin orijinal kare hızı, çerçeve oranı kesinlikle korunarak dijital veri çıktısı ilgili gösterim aygıtına göre hazırlanır (http-6).[6] Dijital film restorasyonunun son aşamasında ise kopya alma ve gösterim süreci vardır. Projeksiyonun kalibrasyonu ve ön kontrollerle orijinale en uygun dijital kopya gösterilmesi amaçlanmaktadır. Fakat dijital kopyanın gösterildiği mecra değiştikçe (TV, bilgisayar, telefon, tablet vs.) orijinal renk ve kontrast değerlerine uygunluk zorlaşmaktadır. Buna karşılık filmin orijinal çerçeve oranının korunması mümkündür.

2.2. Dijital Film Restorasyonunda Çerçeve Oranı Değişikliği (*Aspect Ratio*) Sorunu

Her filmin dijital restorasyon süreci çalışılan orijinal malzeme türü, yıpranmışlığı ve saklama koşulları yüzünden birbirinden farklıdır. Fakat dijital film restorasyonu sürecinde "her zaman gözetilmesi gereken kurallar", "projenin amaçlarına göre yoruma açık teknikler" ve "Kırmızı Çizgi de denilen restorasyon etiğinin sınırlarını aşan yöntem ve teknikler" kapsamında film restorasyon etiği gözetilerek iş akışına uyulması zaruridir. Bu makalenin tartıştığı temel sorun, film restorasyon etiği çerçevesinde "Kırmızı Çizgi"lerden biri olan çerçeve oranının dijital film restorasyon süreçlerinde değiştirilmesidir.

Bu Kırmızı Çizgi FIAF'ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Dijital Statement Ethics çalışmasında "Gerek dijital veri olarak gerek analog film malzemesine alınacak kopyalarda filmin çerçeve oranı korunmalı, görüntü asla kırpılmamalı, uzatılmamalı, sıkıştırılmamalı, yakınlaştırıp netliği bozulmamalı veya yeniden çerçevelenmemelidir. Asla. Asla ve asla." cümleleriyle ifade edilmektedir (http-7).[7]

Aynı zamanda çerçeve oranının değiştirilmesi, FIAF'in en son 2009 yılında yayınladığı (http-8)[8] FIAF Etik Kurallar metninin 1. maddesi olan Koleksiyon Hakları'nın 1. maddesinin 1.4, 1.5, 1.6. alt maddelerine de aykırıdır. İlgili maddeler sırasıyla şunlardır;

> "*Madde 1.4. Arşivler veya arşiv malzemesine sahip olanlar, materyalleri koruma amacıyla kopyalarken, kopyalanan eserin doğasını değiştirmeyecek veya bozmayacaktır. İçinde mevcut teknik imkânlar çerçevesinde, yeni koruma kopyaları kaynak materyallerin birebir kopyaları olacaktır. Kopyaların oluşturulmasında yer*

[5] (https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html)
[6] (https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html)
[7] (https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html)
[8] (https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html)

alan süreçler ve yapılan teknik ve estetik tercihler aslına sadık kalınarak ve eksiksiz bir şekilde belgelenecektir.

Madde 1.5. Arşivler, materyalleri restore ederken şunları yapacaktır: Sadece eksik olanı tamamlamak için çaba gösterip filmin yıpranmasını ortadan kaldırmak için çalışacaktır. Orijinal materyallerin doğasını ve yaratıcılarının tercihlerini değiştirmeye veya bozmaya çalışmayacaklardır.

Madde 1.6. Arşivler, programlama, projeksiyon veya diğer yollarla materyallere erişim sağlarken, uygun hıza ve doğru en boy oranına özellikle dikkat ederek en yakın hedefe ulaşmaya, orijinal izleme deneyimine mümkün olan en yakın yaklaşımı elde etmeye çalışacaktır. "

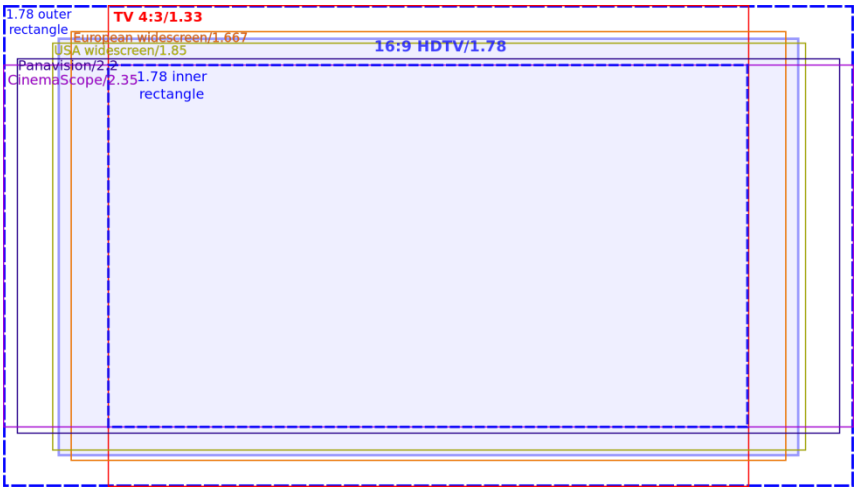
2.2.1. Çerçeve Oranı (*Aspect Ratio*) Nedir?

Sinema, sosyolojik etkilerinden daha çok temelde teknolojik gelişmelerle birlikte gelişen bir sanat dalıdır. Film malzemesinin üretilmesi süreci film formatları ve çerçeve oranının belirlenmesiyle başlamıştır. Filmin çerçeve oranı, ekrana yansıtılan görüntünün yüksekliği ve genişliği arasındaki milimetre cinsinden orandır. Sinemanın çerçeve oranları Thomas Edison, Dickson, Lumiere Kardeşler gibi ilk sinemacılar tarafından belirlenmiştir ve bu oran bir ressamın tuvali gibi filmin estetik ve anlamını etkileyen bir değerdir.

Film üretimine başlanılan yıllardan itibaren film formatları da çeşitlenmiştir. 8 mm, 16 mm, 35 mm, 70 mm gibi değişik formatlar denenmiş ve 1909 yılında Paris'te toplanan uluslararası sinemacılık kongresinde 35 mm standart bir format olarak belirlenmiştir. 35 mm film karesinin oranı 4:3'tür. Vizörden gördüğümüz alan da 4:3 oranındadır ve 1.33:1 olan dörtgen formundadır. İnsanın görme sisteminin sınırlamasına benzer şekilde oluşturulan bu çerçeveleme oranı, üç birim dikey, dört birim yataydır. Bu oran 1.33:1 olarak da ifade edilir. Filmin fiziki oranları 18,67 mm yükseklik, 24,89 mm en olacak şekildedir. Filmin içindeki görüntünün çerçeve oranı da 15,2 mm yükseklik, 20,3 mm en olacak şekildedir (Monaco, 2001: 106). Sinema tarihinin ilk yıllarında bu 1.33:1 çerçeve oranı yaygınlaşmaya başlamıştır. Fakat sesli sinemanın 1930'lu yıllarda sektöre hâkim olması ile birlikte pelikül yani film üzerinde ses izinin film karesinin yanına eklenmesiyle görüntünün film üzerinde kapladığı alan da daralmıştır (Mükerrem, 2021: 27). Bu sebeple görüntünün çerçeve oranı 1.33:1'den 1.17:1'e gerilemiştir. Sinema salonu sahipleri, görüntü çerçevesinin daralmasından rahatsızlık duyarak projeksiyonlarına özel metal plakalar kestirmiş ve görüntünün üst ve alt kısımlarını maskeleyerek yeniden 1.33:1 oranını elde etmişlerdir. Fakat film yapımcıları, filmlerinin kendi kontrollerinde olmadan gösterim sırasında kırpılmasından rahatsız olmuşlar ve 9 Mayıs 1932 yılında Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nde film çerçevesinin oranlarını yeniden tanımlayan Akademik Oran'ı belirlemişlerdir. 1.37 olarak belirlenen bu oran, uzun zamandır kullanılan 1.33 oranına yakındır. Çerçeve değeri 15,2 mm yükseklik 21 mm en olacak boyutta belirlenmiştir. Bu boyut, sinema projeksiyonları ile de uyumlu olduğundan gösterim cihazı değişikliği de gerektirmemiştir. Fakat bir çerçevenin sınırlılıklarının resim, fotoğraf ve sinema gibi sanat dalları için, sanatçının yaratıcılığını kullanacağı kompozisyon alanını da belirlemesi sebebiyle çerçeve oranı tartışmaları devam etmiştir. Bu tartışmalar sürecinde, 1.37:1 çerçeve oranının yaratıcı anlamda yeterli olmaması gibi eleştiriler ve daha da önemlisi yaygınlaşmaya başlayan televizyonun sinema bilet satışlarını düşürmesinden dolayı, 1950'li yıllarda 35 mm film üzerine optik sıkıştırma ile çekilen ve gösterim sırasında 1.85:1, 2.35:1, 2.39:1, 2.55:1 gibi oranlara genişleyebilen başka formatlar da kullanılmaya başlanmıştır. Bu çerçeve boyutları yatayda görkemli manzaralar ve dönem filmleri yapılmasına imkân verse de dikey düzlemdeki kompozisyon üzerinde nitelikli görüntü düzenlemeleri yapmak için yeterli değildir. Öyle ki Sergei Eisenstein, daha bu formatlar sinemaya hâkim olmadan 1930 yılında Hollywood'da yaptığı bir konuşmasında, "Bizleri pasif yatay kompozisyon tercihine mahkûm eden perdenin üzücü ve iğrenç üst sınırı. Güçlü ve yılmaz aktif dikey kompozisyonlara övgüler yağdırmak istiyorum" (akt. Mükerrem, 2021: 28) diyerek geniş ekranları eleştirmiştir. Fakat insan gözünün yataydaki geniş görüş açısının bir nevi taklidi olan geniş ekran oranları dış mekân, kalabalıklar ve aksiyon çekimlerinde etkiyi artırmasından dolayı yine de tercih edilmekteydi ve Cinerama (1952), Sinemaskop (1953), VistaVision (1954), MGM 65 (1957), Super Panavision 70 (1959), IMAX (1970) gibi görüntü oranları ile büyük prodüksiyonlu klasik filmler üretilmeye devam etmiştir (http-9).[9]

[9] (https://www.scientificamerican.com/article/a-brief-history-of-aspect-ratios-aka-screen-proportions/)

Filmlerde sanatçının yaratıcılığını kullanacağı geniş kompozisyon arayışının sebebi 1950'li yılların sonunda televizyonun yaygınlaşmaya başlamasıdır. Televizyon ile seyircinin konfor alanı artmış ve sinema filmlerinden aşina olunan filmin 1.33:1 çerçeve oranının televizyon üretiminde kullanılması birçok sinemaseveri televizyon başına çekmiştir. CRT ya da tüplü televizyon olarak da bilinen ekranlar, çok uzun süre piyasada tek tip model olarak kalmıştır. Ama üretimin ilk yıllarındaki teknik yetersizlikler nedeniyle büyük boyutlarda üretilememiştir. Yıllar içerisinde CRT ekranların büyümesi ve çerçeve oranlarının değişmesi ile birlikte The Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) (Sinema ve Televizyon Mühendisleri Derneği) gerek film formatlarını gerekse de televizyon formatlarını bir standart altında belirlemek için 1980'li yılların başında bir çalışma başlatmıştır ve 4 Mayıs 1984 yılında Kerns Powers 1.33:1 ile 2.35:1 arasında ve her ikisinin de tam kesişmesinden oluşan 1.77:1 ya da 16:9 ekran formatını hesaplamıştır (Schubin, 1996: 463). Bu gerek LCD gerek Plazma gerekse de günümüzde kullanılan HDTV ekranların standart görüntü formatı olarak belirlenmiştir (http-10).[10] Bu 16:9'luk ekran oranı ve 1.618:1 değerlerine denk gelmekte ve sanat tarihinde Altın Oran olarak isimlendirilen formata en yakın değere denk gelmektedir (Monaco, 2001: 107).



Görsel 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Dr._Kerns_Powers,_SMPTE_derivation_of_16-9_aspect_ratio.svg/2000px-Dr._Kerns_Powers,_SMPTE_derivation_of_16-9_aspect_ratio.svg.png

Televizyon ekranları gelişirken 1988 yılında Sharp firması ilk LCD 14 inç televizyon ekranını, 1997 yılında ise Fujitsu ve Philips firmaları ilk 42 inç (107 cm), 852x480 piksel çözünürlüğünde plazma ekranlarını üretmiştir (http-11).[11] TV teknolojisindeki bu gelişmeler sinemadaki geniş ekran formatlarının da evlerde seyirciye ulaşması sonucunu getirmiştir ki bu da ekran çözünürlüğü konusundaki teknolojik gelişmeleri tetiklemiştir. Yine de 2000'li yıllara kadar CRT teknolojisi piyasadaki hâkimiyetini korumuştur. LCD ve Plazma TV'ler yüksek çözünürlük, 1.77:1'lik geniş ekran desteği ve ebatlarda incelik ve şıklık sunarak piyasada yükselmeye başlamış ve 2007 yılında ilk kez LCD TV'ler CRT karşısında pazar payında öne geçmiştir. Bu teknolojik gelişmelerle TV görüntü kalitesi SD formatından Full HD, 2K, 4K çözünürlüğe yükselmiştir ve günümüzde LED, OLED, HDTV, 3D HDTV, Curved TV, UHD, QLED TV, 4K, 8K TV ve Smart TV'ler pazarı tamamen ele geçirmiştir. Bilgisayar ve internetin yaygınlaşması ile başlayıp Covid-19 pandemisi sürecinde hâkim gösterim mecrası haline gelen dijital platformlar da evlere giren bu büyük ekran ve projeksiyon teknolojileri yardımıyla geniş ekran görüntü deneyimi sunmaktadırlar. Aynı zamanda seyirci tarafından kullanımı yaygınlaşan dijital platformların cep telefonları aracılığıyla da izlenebilmesi filmlerin gündelik hayatın içinde ulaşılabilirliğini ciddi oranda artırmıştır. Sinemanın dijitalleşmesi yalnızca yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerini değiştirmemiş, aynı zamanda internet üzerinden gösterim açısından yeni imkânlar sunmuştur. Dijital platformlar yeni film seyretme veya edinme alanları olarak film endüstrisinin izleme kültürünü fazlasıyla değiştirmiştir (Erkılıç, 2016: 96). ABD merkezli arama motoru pazarlama şirketi Semrush'ın Haziran 2022 verilerine göre dünyada en fazla ziyaret edilip en uzun süre vakit geçirilen web sitesi 46,8 milyar ziyaret sayısı

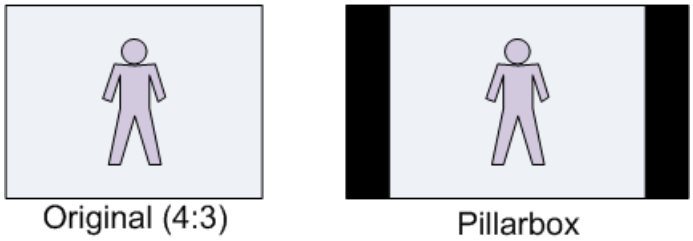
[10] (http://www.sportsvideo.org/new/wp-content/uploads/2013/10/Searching-for-the-Perfect-Aspect-Ratio.pdf)
[11] (http://global.sharp/products/lcd_monitor/sharp_lcd/evolution_history/)

ile YouTube olarak tespit edilmiştir. Ayrıca Statista'nın verilerine göre de Nisan 2022 itibariyle dünyada aktif 5 milyar internet kullanıcısı vardır ve bu sayı genel nüfusun yüzde 63'üne denk gelmektedir. (http-12)[12]

Türkiye'de ise YouTube kullanıcı sayısının 2023 yılı başındaki verilere göre 57,9 milyon kişi olduğu söylenmektedir. Bu da toplam nüfusun yüzde 67,6'sına tekabül etmektedir (http-13).[13] Ayrıca YouTube dışında dijital film izleme platformlarının da üye sayıları özellikle pandemi dönemi ile birlikte yükselmiştir. Kişiye, seçtiği filmi evde reklamsız izleme konforu sağlayan bu platformlardan ülkemizde de içerik üreten Netflix dünya genelinde Ocak 2023 verilerine göre 223 milyon, Disney+ 152 milyon, Amazon Prime 130 milyon, MUBİ ise dünya genelinde 12 milyon üye sayılarına ulaşmıştır (http-14).[14] Televizyonların toplumun büyük kesimi üzerinde etkisi sürmekle birlikte her gün artan internet kullanıcıları ile TV izleme deneyimleri bile internet aracılığıyla yapılır hale gelmektedir.

2.2.1.1 Çerçeve Oranı Değişikliği Sorunu

Yukarıda bahsedilen çok sayıda ekran boyutu ve çerçeve oranı varken üretilen filmlerin farklı ekran tiplerinde en-boy olarak orijinalliğinin korunarak gösterilmemesi en ciddi sorunlardan biridir. Tüplü televizyon döneminde, dünyada ve Türkiye'de üretilen filmlerin büyük kısmı 1.33:1 çerçeve oranında olduğu için kesilmeler filmin anlamını ve estetiğini etkilemeyecek oranda, minimal düzeyde oluyordu. 1.85:1 veya 2.35:1 görüntü formatındaki filmler ekranlarda altta üstte siyah bant kalacak şekilde gösteriliyordu. Yani 4:3 ekranlarda letterboxing yöntemi ile 16:9 görüntüler kesilmeden gösteriliyordu. Bu yöntem, 2010'lu yıllarda geniş perde sinema formatlarının televizyon standardına uyarlanmasına kadar kullanıldı. Günümüzde de kullanılan HD, 4K geniş ekran tipi televizyonların piyasada hâkim olması ile ekranın iki tarafını siyah bırakacak şekilde pillarboxing yöntemi kullanılarak 16:9 ekranlarda 4:3 filmler orijinal çerçeve oranında gösterilmeye başlandı (Zettl, 2011: 88).



Görsel 3. Orijinal 4.3 görüntüyü Pillarbox yöntemi ile ekrana sığdırma

Bu yöntemlerin sinema tarihi boyunca bazı filmlerin televizyonda gösterimi sırasında uygulanmaması ve meydana gelen çerçeve oranı kesintisi günümüze kadar uzanan tartışmalara sebep olmuştur. Filmlerin televizyon ekranları dışında sinema salonunda gösterilirken en-boy oranlarının değiştirilmesi nadir karşılaşılan ama olan birkaç örnekte bile büyük tartışmalar yaratan çerçeve oranı sorunlarıdır. Amerikan sinemasının önemli yönetmenlerinden Orson Welles 1958 yılında yaptığı *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*) filmini Universal stüdyosu yapımcılığında 1.37:1 Akademi Oranı'nda çekmiştir. Fakat daha önce bahsettiğimiz gibi televizyonun yaygınlaşması sebebiyle daha geniş 1.85:1 sinema gösterimlerine geçilmesi ile birlikte stüdyo, filmi yönetmenin izni dışında alt ve üstünden metal plaka ile sinema salonlarında 1.85:1 görüntü formatında gösterme yoluna gitmiştir (http-15).[15] Ve bu değişiklik Hollywood'da günümüze kadar tartışmaları devam eden ve filmin DVD, Blu-ray kopyalarında bile karşılaşılan bir çerçeve oranı (aspect ratio) sorununu karşımıza çıkarmaktadır. Gösterim ekranını tamamen görüntü ile doldurmak ve daha gösterişli hale getirmek dışında filmin yaratıcı sürecine hiçbir katkısı olmayan hatta yönetmenin estetik ve anlam kaygılarını da hiçe sayan bu değişiklik o dönem için tamamen stüdyo sisteminin ürettiği bir sorundur. *Bitmeyen Balayı* adlı film yönetmenin çektiği orijinal formatında izlenebilmesi için 1998 yılında ünlü kurgucu Walter Murch tarafından 1.37 formatında yeniden kurgulanmış, sinema salonlarında ve film festivallerinde gösterilmiş ve büyük övgüler almıştır. 2014

[12](https://www.cumhuriyet.com.tr/bilim-teknoloji/internet-kullanicilari-en-fazla-youtubeda-vakit-geciriyor-1966281#:~:text=ABD%20merkezli%20arama%20motoru%20pazarlama,%2C8%20milyar%20takip%20ediyor)
[13] (https://datareportal.com/reports/digital-2023-turkey)
[14] (https://www.log.com.tr/netflix-platformu-icin-guncel-abone-sayisi-aciklandi/)
[15] (https://hollywood-elsewhere.com/buy-boxy-touch-of-evil-while-you-can/)

yılında Universal stüdyosu her iki versiyonun da olduğu bir Blu-ray basmış ve yönetmenin çerçeve oranı ve süre tercihleri yine stüdyo tarafından da dijital görüntüye aktarılmıştır. Filmin 2022 yılında çıkan Blu-ray versiyonunda ise her iki gösterim formatı da disklerde bulunmaktadır (http-16).[16]

Görsel 4. Touch of Evil filminin farklı gösterim çerçeve oranları

Yine benzer bir şekilde Sony ve The Criterion Collection, *Rıhtımlar Üzerinde* (*On the Waterfront*) filminin (1954, yönetmen Elia Kazan) 2013'teki dijital film restorasyonu sürecinde, filmin orijinal çerçeve oranı ile ilgili bir belirsizlikle karşılaşmıştır. *On the Waterfront*, orijinal olarak 1.66:1 oranında çekilmişti, ancak hem 1.85:1 geniş ekran sinema salonu gösterimine hem de 1.33:1 televizyon yayınına uyacak şekilde stüdyo tarafından çerçevelenmiştir. Her üç çerçeve oranına sahip versiyonların da farklı dönemlerde izlenebildiği film, sinema tarihi boyunca, filmin amaçlanan oranı konusunda tartışmalara sebep olmuştur. 1.66:1 oranı, filmin yönetmen tarafından belirlenen orijinal çerçevesi olduğu için, bu hem sinemada yeniden gösterim hem de The Criterion Collection'ın DVD sürümünde restorasyonun esas varsayılan çerçevesidir. Ayrıca, yönetmen Elia Kazan'ın kontrolü dışında olsa da alternatif versiyonlarının salonlarda ve ekranda gösterilmesi yüzünden, Criterion'un DVD versiyonunda, filmi 1.85:1 ve 1.33:1 yorumlarında izleme seçenekleri de vardı. Burada restorasyon ve sonrasında farklı çerçeve oranlarında hazırlanan filmler, süreç de anlatılarak dijital kopya içerisinde açıklamalı olarak izah edilmiş ve tarihî süreç içerisinde oluşturulan 1:66:1 orijinal formatının da yer aldığı her 3 versiyon alternatif olarak DVD formatına yerleştirilmiştir (http-17).[17]

Görsel 5. 1.33:1 On The Waterfornt 1.85:1

Filmin orijinal ekran boyutunun korunması için gösterilen bu zaruri yaklaşımlara karşılık günümüz Türkiye'sinde dijital film restorasyonu aşamalarında bu konu göz ardı edilmektedir.

[16](https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=2507#:~:text=For%20fans%20of%20the%20movie,is%20the%20best%20possible%20version) (https://ultrahd.highdefdigest.com/92605/touchofevil4kultrahdbluray.html)
[17] (https://www.youtube.com/watch?v=s7-aMi4Rr-4)

Dünyadaki gelişimine paralel olarak 1.33:1 görüntü formatında film, Türk sinemasında da dijital sinema ortaya çıkana kadar kullanılmıştır. *Mevlana'nın Hayatı* veya *Âşıklar Kâbesi Mevlana* - Hicri Akbaşlı (1956), *Sırat Köprüsü* - Lütfi Ö. Akad (1966), *Adsız Cengaver* - Halit Refiğ (1970) gibi geniş ekran filmler (Özgüç, 1990: 37) dışında çekilen bütün filmlerde çerçeve oranı 4:3 formatındadır. 1996 yılında Yavuz Tuğrul'un çektiği *Eşkıya* filmi 16:9 olarak çekilmiş ve geniş bir seyirci kitlesine ulaştığı için o tarihten sonra yapılan hemen bütün filmlerde geniş ekran oranları kullanılmıştır. Bir diğer ifade ile, özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda yılda 300'e ulaşıp dünyanın en çok film üreten sektörlerinden biri haline gelen Türk sinemasının bütün filmleri 1.33:1 görüntü formatındadır. Televizyon sahiplerinin talepleri ve gelişen teknoloji sonucunda, yapım şirketleri veya film sahipleri ellerindeki 4:3 çerçeve oranına sahip sinema filmlerini televizyonlarda ve dijital platformlarda yüksek çözünürlüklü olarak göstermek için dijital film restorasyonu yaptırmak zorunda kalmışlardır. Çalışmamızda sıklıkla vurguladığımız gibi dijital film restorasyonunda filmin çerçeve oranının gösterim mecralarında aynen korunacak şekilde ayarlanması gerekmektedir. Buna dikkat edilmeyip ekranı tam doldurmak amacıyla filmin çerçeve oranının kesilmesi FIAF'in etik kurallarının çiğnenmesi anlamına geldiği gibi, bir sanat eseri olarak da sinema filminin rastgele %28 oranında kesilip gösterilmesi veya daha vahimi arşivlenmesi sorununu karşımıza çıkarmaktadır. Bu sorun farklı açılardan ele alınabileceği gibi, çalışmamızda sinemada biçem kapsamında filmin mizansen, kompozisyon ve çerçeve oranına müdahale ederek, yaratıcısının izni dışında değiştirilmesi bağlamında incelenmektedir.

3. Sinemada Biçem

Biçem, bir filmi meydana getiren estetik ögelerin tamamını içerir. Bordwell'e göre biçem en basit anlamıyla film tekniğinin, sistematik ve anlamlı bir şekilde kullanımıdır (Bordwell, 1997: 4). Filmi bir metin olarak düşündüğümüzde, metnin kendine özgü kuruluşu filmin biçemini de oluşturur. Biçem ontolojik bir zorunluluk olduğu gibi, zihinsel bilgiye duyumsal/sezgisel bilgiyi de ekleyerek filmin estetik yönünü de meydana getirir. Tunalı'nın da belirttiği gibi estetik bilginin özelliği, açık seçik olmak değil tersine açık seçik olmamak, bulanık olmaktır (Tunalı, 2011: 14). Bir filmde, duyumsal bilginin saklı olduğu alan filmin biçemidir. Sinemada biçem, teknolojik gelişmeler ile değişim göstermektedir. Teknolojik gelişme, sinemanın duyumsal etkinliğini güçlendirmiş; ifade araçlarını zenginleştirmiş ve yönetmenin anlatımına katkıda bulunmuştur. Fakat bir sanat nesnesindeki biçem bir sanatçının, bir eserin, bir dönemin, bir ülkenin ya da bir çağın kendine özgü biçimlendirme; söyleyiş, anlayış, anlatış biçimi olarak kabul edilebilir. Filmin biçemini kuran yönetmendir ve Andre Bazin'in de belirttiği üzere, sinemada biçem, farklı birikimlere sahip yönetmenlerin ortak bir nokta üzerinden farklı bir bakış açısı geliştirebilmesidir (Bazin, 2011: 187). Filmin biçemsel kuruluşu yönetmenin, seyircinin filmle nasıl bir ilişki kurmasını istediğini de belirler (Koca,2018: 10). Buna bağlı olarak salt teknolojik gelişmeler biçemin tek belirleyicisi değildir ve yönetmenin kendine özgü bakış açısı ile beraber değerlendirilmesi gerekmektedir. Filmin temel anlamı biçemle ortaya çıktığı gibi dolaylı anlamları meydana getiren de filmin biçemsel bileşenleridir. Bordwell'e göre yönetmenin kişisel üslubunu ve filmin biçemini oluşturan bileşenler; anlatı yapısı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses ögeleridir. Bu ögelerin sinemasal anlatıda bir bütün olduğunu söylemek mümkündür. Önceki bölümde bahsettiğimiz dijital film restorasyonu sonrasında karşımıza çıkan filmin orijinal çerçeve oranının değiştirilmesi ve %28 oranında kesilmesi sorunu filmin bütün biçem bileşenlerini etkilemektedir. Bu çalışmada ise en çok etkilenen bileşenler olarak mizansen ve sinematografi ele alınacaktır.

3.1. Mizansen

Mizansen Fransızca *mise-en-scene* "sahneye koyma" anlamına gelir ve ilk olarak tiyatroda kullanılmıştır. Sinemada mizansen; yönetmenin, izleyicinin algılarını yönlendirmek için sahne kurulumunda yer verdiği tüm görsel düzenlemelere karşılık gelmektedir. Mizansen, bir filmde çerçeve içerisinde görünen bütün unsurlar için kullanılmaktadır. Yani kamera ile ne çekildiği mizansenin kapsama alanına giren sinemasal ögelerdir. Mizanseni kontrol eden yönetmen sahnedeki olayları kamera için sahneye alır. Mizansenin önceden planlanması gerekebilir hatta yönetmenler mizansen içindeki aksiyon ve görünen nesneler üzerinde tam kontrol de talep edebilirler.

Filmin çekimi ressamın tuvali gibidir: doldurulmalıdır ve izleyiciye belli şeylere dikkat çekmesi için ipuçları verilmelidir. Mizansenin ögeleri; dekor ve kostüm, ışık-aydınlatma, sahneleme ve kompozisyondur (Bordwell & Thompson, 2008: 115). Dijital film restorasyonu sonrasında çerçeve oranının kesilmesinin ışık-aydınlatma ögesinde görünür bir etkisinin olmaması sebebi ile dekor ve kostüm, sahneleme ve kompozisyon ögeleri incelenecektir.

3.1.1. Dekor ve Kostüm

Dekor, sahnedeki aksiyon için inandırıcı bir ortam hazırlar. İster gerçek mekânlar isterse bir stüdyo ortamındaki yapay alanlarda kurulan dekor olsun, filmin sinemasal gerçekliği ile doğrudan ilişkili temel ögelerden biridir. Anlatılan öykünün zaman, mekân, dönem özellikleri oyunculara ihtiyaç duymadan dekor ve içine yerleştirilen aksesuarlar yardımı ile seyirci tarafından anlaşılır olmaktadır. Gerçekçi sinema kuramcıları (S. Kracauer, A. Bazin, V. F. Perkins gibi) dekorun aslına uygunluğunun mizansenin kurulumu açısından belirleyici olduğunu dile getirirler (Bordwell & Thompson, 2008: 158). Dekorun gerçekçiliği, aksesuarların da dönem ve mekân uyumuna dikkat ederek özenle seçilmesiyle oluşur. Yönetmenler dekorların ve aksesuarların seçiminde ve uygulamasında tam kontrol sağlarlar. Bir film içerisinde dekorun hangi tercihler çerçevesinde şekillendiği film anlatısı ve atmosferi hakkında bilgi vermekte, hikâyenin dramatik ekseninin zeminini oluşturmaktadır (Diler, 2023: 38). Dekor gibi kostüm de mizansenin belirlenmesinde bir diğer önemli faktördür. Dekor ile oluşturulan gerçekçi atmosferi, çerçeve içindeki oyuncuların kostümleri de belirler. Dekordan bağımsız olarak da kostüm, mizansenin temel belirleyicilerinden biridir. Karakteri belirleyen, ona derinlik ve anlam katan özelliği ile filmin dramatik durumu içerisinde ve daha sonrasındaki seyircilerin giyiniş tarzlarını da değiştirecek bir moda rüzgârı bile yaratabilen kostüm, dekorda olduğu gibi yönetmenin tam kontrolündedir. Karakterin duygu durumundaki değişikliği bir oyunculuğa ve çekim açısına ihtiyaç duymadan kostüm değişikliği ile vermek mümkündür. Dekorla bütünleşen kostüm, filmin biçemine anlatısal ve tematik olarak katkıda bulunur (Bordwell & Thompson, 2008: 122).

3.1.2. Sahneleme

Sahneleme (Staging), çerçeve içindeki oyuncuların mizansen içindeki hareketlerinin yönetmen tarafından kontrol edilmesi olarak tanımlanabilir. Tiyatroda oyuncuların sahne üzerindeki hareketlerinin sinemaya uyarlanması olarak düşünülse de sahnelenen figür, insan dışında bir hayvan, bir nesne, bir uzuv veya soyut bir çizim bile olabilir (Bordwell & Thompson, 2008: 132). Ama temelde oyuncu üzerinden sahneleme terimi sık kullanılır. Oyuncunun performansı ve mizansen içerisindeki değişken olan yeri ve sahneye gerçekçilik katan jest, mimik veya karakteristik hareketleri filmin seyirci ile buluşmasında bazen hikâyeden veya sinematografiden bile daha önemli hale gelmektedir. Aslında pek çok seyirci bir film izlediğinde, gördüğü oyuncu performansının onun yeteneğinden veya bireysel tercihlerinden dolayı öyle olduğunu zanneder. Ama mizansen söz konusu olduğunda oyuncu bütün görsel tasarımın bir parçasıdır (Bordwell & Thompson, 2008: 135). Oyuncu, yönetmenin çerçeve içerisinde çizdiği sınırlara, kamera hareketlerine, ölçeğine göre davranmak ve performansını yönetmenin belirlediği sınırlılıklar içerisinde gerçekleştirmek zorundadır. Sinemada yönetmen ve oyuncu mizanseni birlikte biçimlendirir ve gerçekleştirir. Bir oyuncunun performansı görsel ögelerden ve sesten oluşur. Bu da mizansen kuran yönetmenin çerçeve içinde takip etmek istediği önemli katkılardan biridir.

Kamera teknikleri ve çerçeve, oyuncunun kontrol edilebilir bağlamını yaratır. Kameranın oyuncudan herhangi bir mesafede ve herhangi bir plan genişliğinde olması durumu, oyuncunun ve ona çerçevede yer seçen yönetmenin kısıtlılıklarıdır. Belirleyici olan çerçeve ve mesafe o sınırın her tarafında dramatik anlamı yaratacak şekilde dizayn edilmiştir (Bordwell & Thompson, 2008: 145). Özellikle yakın planlar, yüz ifadesi ve çerçevenin tam kadrajlandığı biçemsel yaratım alanlarıdır.

3.1.3 Kompozisyon

Bir filmin en küçük yapı taşı plandır ve film planların birleşmesiyle oluşur. Plan ise seçilen çerçeve oranı ile sınırlandırılır. Yönetmenler için sadece bir görüntüden farklı anlamlara gelen plan, filmin anlamsal bütünlüğüne de hizmet eder (Bonitzer, *2011:* 16). Bir planda, mizansenin tüm bileşenlerinin mekân içerisindeki konumları ve hareketleri, o mizansenin kompozisyonunu oluşturur.

Kompozisyon kelimesi Latince "compositio" oluşturma, telif anlamına gelen bir sözcükten türemiştir. Sanat yapıtına birlik bütünlük kazandıran ve unsurların hem kendi içinde hem de bütünüyle uyumlu olduğu sanatsal biçemin en önemli düzenleyici bileşenidir (Arslanyürek, 2022: 44). Çerçevenin belli bir düzen içerisinde algılanması, bilgilendirmenin özel bir şekilde düzenlenmesi kompozisyon ile mümkündür. Filmin yaratımı sırasında çerçevelemenin fiziksel boyutları ve çerçeve içinde konumlanan görüntünün kompozisyonu iki temel anlama dair sorunu da beraberinde getirmektedir. Bir görsel sanat dalı olan sinemada, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir etki yaratmak temelde kompozisyon ile mümkündür. Yönetmenin fiziksel bir çerçeve içine sığdırdığı görüntüde kompozisyon oluşturmak için birbirine geçmiş üç düzlemden bahseden Monaco, bunları Çerçeve Düzlemi, Coğrafi Düzlem ve Derinlik Düzlemi olarak üçe ayırır (Monaco, 2001: 180). Perdede

tek düzlem olan çerçeve düzlemini bu üçlünün en önemlisi olarak kabul eder. Ama bir sinemacı çerçeve düzlemini, coğrafi düzlemde oluşturmak zorundadır. Aynı şekilde coğrafi düzlem de derinlik düzlemi ile uyumlu olmalıdır. Sinema iki boyutlu bir ekranda coğrafi ve derinlik düzlemi ile üç boyutlu bir gerçeklik oluşturmaya çalışmaktır (Monaco, 2001: 181). Kompozisyonda Derinlik Algısı: İki boyutlu bir alanın coğrafi düzlem de kullanılarak üç boyutlu hale gelmesi de kompozisyonun temel uğraşlarından biridir. Derinlik algısı, kompozisyonu coğrafi düzleme yaymanın temel yöntemidir (Brown, 2006: 40). Derinlik algısı yaratmak belli başlı şu değişkenler ile mümkündür;

- Üst Üste Bindirme: Çerçevedeki figürlerin ön-arka ilişkisini açıkça kurmak için düzenlenen kompozisyon kuralıdır. Ön plana yerleştirilen büyük figür ve onun fiziksel varlığının kestiği derinlikteki daha küçük figürler üzerinden düzenlenen kompozisyonda, önemine göre öne veya arkaya yerleştirilir. Böylece öndeki figür, seyirciye yakınlıktan ve büyüklükten kaynaklı dikkati üzerine çeker ve derinlik yaratır.

- Göreli Boyut Değişikliği: Figür veya nesnelerin çerçeve içerisindeki boyutunun öykü içerisinde o an kapladığı ağırlığa göre değiştiği kuraldır (Brown, 2006, 43). Bu ilkenin uygulaması çerçeve içerisindeki diğer figür ve nesnelerin az veya çok olmasıyla ilgili değildir. Çerçeve içerisinde vurgulanmak istenen figür veya nesnenin baskın olarak öne çıkarılmasıyla oluşur. Bazen öne çıkarılan figür veya nesnenin o plan özelinde etkisi yoktur, daha sonraki plan veya sahneler için hazırlık yapılmış olur. Bu da bir belirsizlik yaratır. Hitchcock Kuralı olarak da isimlendirilir.

- Dikey Konum Etkisi: Batı sanatındaki çizgisel perspektif (tek bir noktadan bakarak, üç boyutlu bir alanı sadece iki boyutlu bir alan üzerinde vermeye çalışan görsel çizim yöntemi) yerine çerçevede dikey düzlemde derinlik yaratmak için figürler arasında dikine konumlandırılmasıdır.

- Yatay Konum (Sol-Sağ Dengesi): Gözün bir çerçeveyi algılama biçiminin kültürel kodlarla da ilişkili olduğunu varsayarak hareketi ve kompozisyonu soldan sağa veya sağdan sola düzenleyecek şekilde tasarlanmasıdır.

Çerçevede oluşturulan kompozisyonun etkisini güçlendirmek için de görsel düzenlemeler yapılmalıdır. Temel çizgilerin her yöne doğru (dikey, yatay, çapraz) çerçeve içerisindeki yerleştirmeleri kompozisyonu etkin bir hale getirir. Aynı zamanda ufuk çizgisinin çerçevenin tam ortasında değil, alt veya üst sınırına yakın konumlanması da kompozisyon düzenlemesini güçlü hale getirir. Kompozisyon üçgenleri de denilen ve sabit bir çerçeveyi bile hareketli hale getiren figürlerin veya nesnelerin derinlemesine perspektif ile çerçeve içerisinde bir üçgen oluşturması, kompozisyon etkisini güçlendirmek için yapılan bir başka görsel düzenlemedir.

Kompozisyonda Açık Çerçeve ve Kapalı Çerçeve: Kompozisyonun bu temel ilkeleri bir çerçevenin görsel düzenlemesinde kullanılır. Çerçeve sınırlıkları olan bir yapıdır ve çerçevenin dört kenarı bir görsel güce sahiptir. Çerçeve içerisine yerleştirilmiş figürler bu güç alanı olan çerçevenin kenarlarına yaklaştıkça içeride ve ortadaki diğer figürlere de güç uygulamaya başlar. Figürler, çerçeve kenarına yapıştığında ise bu etki en üst seviyesine çıkar. Ayrıca iki boyutlu film uzamını üç boyutlu hale getirip derinlik algısı yaratmak için de bu sınırlar sıklıkla kullanılır. Bu da çerçevenin maksimum sınırlarında kullanılması ile mümkündür. Burada Açık ve Kapalı çerçeve türleri karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu sınırlar çerçevenin açık veya kapalı olmasıyla doğrudan ilişkilidir (Brown, 2006: 48). Figürlerin hareket özgürlüğü çerçeve kadar ise buna kapalı çerçeve, çerçevenin dışına gerek bakışlarla gerekse de hareket yoluyla çıkıp giriyorsa buna da açık çerçeve denir. Kapalı çerçevede her figürün veya nesnenin birbiri ile ilişkisi belirlidir. Figür çerçeve dışına taşmaz, çerçevenin fiziksel sınırları kompozisyonun da sınırları olarak kabul edilmiştir. Kapalı çerçeve, kendi dışında kalan figür veya nesnelere karşı da duyarsız ve kendi kendine yeten bir düzenleme halindedir. Açık çerçevede ise, çerçeve sınırları ihlal edilmiş ve gerek hareketle gerek bakış, yürüyüş ile çerçeve dışına taşılmıştır. Açık çerçevede genişleme hissi vardır. Filmsel uzam, açık çerçevede kapalı çerçeveye kıyasla daha fazla oranda seyircinin imgeleminde var olmaktadır (Abisel, 2000: 24).

Üç düzlemle algıyı belirleyen çerçeve, sınırları içerisindeki görüntünün hareket özgürlüğüyle de biçemi oluşturur. Resim, fotoğraf veya sinemada biçemin görsel kompozisyonunu yaratmanın temel ilkeleri şunlardır:

a) Görsel Denge İlkesi: Kompozisyonun önemli ve ilk göze çarpan unsurudur. Bir kompozisyondaki her unsurun görsel bir ağırlığı vardır. Bunlar dengeli bir kompozisyon veya dengesiz bir kompozisyon şeklinde düzenlenebilir. Bir cismin görsel ağırlığını öncelikle boyutu belirler. Ama çerçevedeki yeri de bir o kadar önemlidir (Brown, 2006: 40). Dengeli veya dengesiz bir kompozisyonun unsurları arasındaki etkileşim ve bunların çerçeve içindeki yerleri görsel gerilim yaratmak için kullanılır.

b) Birlik İlkesi: Görsel kompozisyon ögelerinin uyum içerisinde kendi başına eksiksiz bir bütün olmasıdır. Kompozisyon olarak Caravaggio tablolarındaki gibi düzensiz olsa bile kendi içerisinde çizgi, renk, çerçevede

kullanılan ve kullanılmayan alanlar, ışık/gölge oyunları ile karmaşık ama güçlü bir kompozisyon yaratmak mümkündür.

c) Görsel Gerilim İlkesi: Dengeli ve dengesiz kompozisyonlarda yaratılabilecek bir etkidir. Ön planda çerçeve kenarlarında iki büyük figür ve derinlikte tam ortada yerleştirilmiş bir başka figür dengeli bir kompozisyondur. Görsel gerilim, bu dengeli kompozisyon düzenlemesi ile çerçevenin dramatik etkisini artırabilir (Mascelli, 2002: 234). Aynı şekilde renk ve kontrast dengesi ile çerçevenin bir tarafında sıkışmış ve bakışları çerçeve dışına yönlenmiş büyük figürler de görsel gerilim yaratmakta sık kullanılan kompozisyon düzenlemeleridir.

d) Ritim İlkesi: Kompozisyonda sık veya uzak ama eşit aralıklı olarak tekrarlanan görsel unsurlar çerçevenin ritmine de direkt etki eder. Net ve birbirini tekrar eden aralıklarla çerçeveye yerleştirilen sıralı camlardan yansıyan ışığın zemindeki aksi veya ön planda çerçeveyi dikine veya yatayda kesen çit, parmaklık vb. gibi dekor düzenlemeleri görsel ritmi sağlamaya yardımcı olur.

e) Orantı İlkesi: Altın oran olarak da isimlendirilen ve kökenleri Klasik Yunan felsefesine kadar giden bir kompozisyon ilkesidir. Bir doğru öyle bir noktadan ikiye bölünmelidir ki, bütünün büyük parçaya oranı, büyük parçanın küçük parçaya oranına eşit olmalıdır. Başka bir ifadeyle, bir doğru ikiye bölündüğünde, kısa olan parçanın uzun olan parçaya oranı ile uzun olan parçanın bütüne oranı aynı olmalıdır. Euclid bunu "bir doğrunun en üstün ve en anlamlı bölünmesi" olarak tanımlamıştır (Ankaralıgil, 2013: 10).

f) Üçte Bir Kuralı: Sinema ve fotoğrafta, altın oran ilkesinin daha basit hesaplamalar ile pratik bir şekilde uygulamaya dökülebildiği ilkedir. Çerçeve yatay ve dikeyde üç eşit parçaya bölündüğünde ortaya çıkan kesişme noktalarına etkisi artırılmak istenen figürün/ilgi odağının yerleştirilmesi ve kalan çerçevenin üçte ikisinin boş bırakılması ile kompozisyon düzenlenir.

g) Kontrast İlkesi: Çerçeve içerisindeki figürlerin öne çıkmasında etkili olan bir diğer ilkedir. Figürler karşıtlarıyla aynı çerçevede olduğunda daha belirgin hale gelir. Açık-koyu değeri, renkler ve doku farklılıkları, özel aydınlatma veya gerçek ışık kaynağı kullanılarak kompozisyona dramatik anlam katar. Karakterlerin duygu durum değişikliğinde özellikle tercih edilir.

h) Yönlendirme İlkesi: Simetrik olmayan her şey yönlüdür. Yönlülük bir figürün veya nesnenin görsel alanda nasıl hareket edeceğini ve başka unsurları nasıl etkileyeceğini belirleyen görsel ağırlık ögelerindendir (Brown, 2006: 41). Çerçeve içinde hareket yönünü de belirler ve kompozisyona çerçeve içiyle sınırlı veya dışına doğru hareket katar.

Sinemada İnsanlara Özgü Temel Kompozisyon Kuralları: Bütün bu genel kompozisyon unsurları dışında sinemanın çerçeve içerisinde görülen ana figürü olan oyunculara özgü de temel kompozisyon kuralları vardır. Elbette amaçlanan dramatik etki için yönetmen tarafından biçimli olarak ihlal edilebilir kurallar olduğunu unutmamak gerekir. Dramatik anlam üzerinde özel bir etkisi yoksa da genel kurallar olarak uygulanır.

Üçte bir kuralı çerçevesinde kompozisyon yapmak ve en önemli ilgi odağı olan kesişme noktalarına figürleri yerleştirmek ilk kural olarak kabul edilir.

Bir diğer kural da bir çerçeve oluştururken figürlerin kadrajdaki konumlarını eklem yerlerinden kesmemeyi önermesidir. Bir çerçeve dizlerin hemen altından veya üstünden kesilmeli ya da ayakları görmelidir. Ayakları bilekten kesmek beceriksizce ve rahatsız edici görünmektedir. Aynı şekilde elleri de eklem yerinden kesmek temel çerçeve kurallarına terstir. Özellikle sabit planlarda buna dikkat etmek gerekir (Brown, 2006: 51). Özellikle uzun sabit çerçevelerde ellerin kadraj içerisindeki konumları net bir şekilde ya içeride ya da dışarıda olmalıdır.

Temel kompozisyon kurallarından bir diğeri de arka planda görünen figürlerin başlarının kesilip kesilmemesidir. Bu tamamen yönetmenin tercihi olmakla birlikte, çerçevede görsel olarak belirgin olup olmamalarına bağlı olarak değişmektedir. Ön plandaki figürlerin plan içindeki ağırlıklı durumları da bu durumu etkileyen bir diğer faktördür (Brown, 2006: 52).

Çerçeve içerisinde farklı çekim ölçeklerine göre konumlanan insanlar için de temel kompozisyon kuralları vardır. Özellikle bel plandan itibaren daha yakın çekim ölçekleri için baş boşluğu kullanılması kompozisyon kurallarının en önemlisidir. Başın üstü ile çerçevenin üst sınırı arasında bırakılması gereken boşluk oranını ifade eder. Baş boşluğunun ne kadar olması gerektiğine karar vermek için; kişinin gözlerini, üçte birler kuralından hatırlayacağımız hayalî çizgilerden biri olan üst üçlü çizgisi üzerine yerleştirmek yeterli olacaktır (Zettl, 2017: 113). Boşluk oranı arttıkça oyuncu çerçevenin altına yaklaşır. Göz hizasından yapılan çerçevelerde, çerçevenin oyuncunun tam karşısına konumlanmasından dolayı baş boşluğunun çerçevenin üst sınırına başın temas etmesini önleyecek kadar olması yeterlidir ama özellikle alt açı çekimlerinde baş boşluğu da dramatik

anlama göre artabilir. Orta plan ölçeğinden itibaren Klasik sinema dilinin temel göstergelerinden biri olan baş boşluğu da önem kazanmaktadır. Özellikle baş boşluğunun, bel ve daha yakın planlarda görüntülenen figürlere uygulanması genel geçer bir kural olarak kabul edilir. Omuz plandan itibaren ise baş boşluğu sinema ekranları için bile telafi edilebilir bir hale gelmektedir.

Bakışın görsel ağırlığını dengelemek için burun boşluğu bırakmak da insanlara uygulanan temel kompozisyon kurallarından bir diğeridir. Buna "bakış boşluğu" da denir. Bakışın olduğu yöne doğru daha fazla boşluk bırakarak çerçevedeki oyuncunun fiziksel varlığını kadrajın diğer tarafına kaydırmak şeklinde kullanılır. Oyuncu yana döndükçe bakış boşluğu da artar çünkü figürün çerçevede yüzeysel olarak kapladığı alan da artmaktadır (Brown, 2006: 52). Bir yöne doğru bakışın görsel ağırlığının dengelenmesi için uygulanması gereklidir.

3.2 Sinematografi

Sinemanın hiç kuşkusuz bir görüntü sanatı olduğunu ve var olması için gerekli temel etkenin görüntüyü belli bir çerçeve oranı içerisinde oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz. Rudolf Arnheim, tüm sanat dallarının kendini var ettiği temel bir malzemesi olduğunu, sinemada ise bunun görüntü olduğunu dile getirmektedir (Arnheim, 2002: 178). Sinematografi, tam anlamıyla bu görüntü malzemesini kullanarak hareketle ekrana yazma sanatıdır (Bordwell & Thompson, 2008: 162).

Sinematografinin üç bileşeni vardır; kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kamera yüksekliği. Kamera hareketleri; pan (sağa-sola çevrinme), tilt (yukarı-aşağı çevrinme), kaydırma (dolly), vinç (yükselme) ve optik olarak objektif aracılığıyla yapılan yakınlaşma-uzaklaşma (zoom) hareketlerini tanımlar. Çekim ölçekleri, kamera ile çekilen konuların görüntü çerçevesi içerisinde kapladıkları yere göre oranlarını tanımlar ve genel geçer kabul edilen isimleriyle genel plan, boy plan, orta plan (bel plan), göğüs plan, omuz plan, baş plan, yakın plandan oluşmaktadır. Kameranın yüksekliğine göre ise göz seviyesi, alt açı, üst açı ve eğik açı olarak alt başlıklara ayrılmaktadır. Bu bölümde çekim ölçekleri, filmlerde temsil ettiği anlam açısından kısaca tanımlanacaktır.

3.2.1 Çekim Ölçekleri

3.2.1.1 Genel Plan

Genel plan, sahnenin en geniş anlamda görüntülendiği ölçek olmakla birlikte genellikle sahnelerin başında kullanılır. Mizansenin hareket alanının tamamını kapsar. Böylece sahnenin geçtiği mekânın sınırlılıkları, atmosfer, bulundukları sinemasal çevre içerisinde karakterlerin pozisyonları da belirlenmiş olur. Genel plan kısaca karakter, mekân, coğrafi konum ve zamana dair sahnenin tanıtıcı veya kurucu bir planıdır.

3.2.1.2 Boy Plan

Boy plan, kameranın yönlendiği konu ister bir insan ister bir bina isterse de başka bir nesne olsun, onu tamamen çerçeve içerisine sığdıran plan büyüklüğüdür. Konunun mekân ile ilişkisi kurulur ve çevresel özellikler korunmaya devam eder. İnsan gözünün gündelik hayattaki görme pratiklerine yakındır ve boy plan ile karakterin hal tavır ve kostüm özellikleri de tanıtıcı bir şekilde gösterilir. Bu plan ölçeğinde çerçevelenen kişinin kadraja tam oturması, baştan veya ayaktan, eklem yerlerinden görüntünün kesilmeyerek gösterilmesi özellikle önemlidir. Dramatik olarak özel bir anlamı olmadıkça kişinin tam görünmediği boy planlar estetik açıdan çerçevenin yanlış kurulduğu bir plan olarak kabul edilir.

3.2.1.3 Orta Plan (Bel Plan)

Orta plan, insan vücudu ile orantılı olarak bel plan olarak da ifade edilen çekim ölçeğidir. Bel hizasının hemen altından veya üstünden çerçeve kesilir. Orta plan türünde karakterle birlikte ilişkide olduğu karakterlerin ya da nesnelerin görünürlüğü de belirginleşmektedir (Mükerrem, 2021: 73). Oyuncunun hareketleri bu plan ölçeğinden itibaren sınırlanmaya başlamakta ve çevreyle, diğer insanlar ve nesnelerle ilişkisinde hareket alanı daralmaktadır ama öte yandan filmin dramatik anlamına etki edecek durumlar, bakış ve davranışlar da bu ölçek boyutunda daha rahat algılanır olur. Karakterin iç dünyası ve dış dünya arasındaki ilişki daha net görülebilir hale gelir. İkili üçlü veya daha fazla figürün bulunduğu orta planlarda karakterler arası ilişki sıkılaşır, fiziksel mesafe daralır. Dramatik aksiyon artarak sahnenin ritmi de etkilenmiş olur. Ayrıca orta plan tipinde figürler derinlik yaratacak şekilde yerleştirilip filmin anlamını estetik olarak etkileyecek kompozisyonlar da oluşturabilirler.

3.2.1.4 Göğüs Plan

Göğüs plan, çerçevenin alt sınırının oyuncunun göğüs hizasının hemen altından ya da üstünden kesilerek kadrajın belirlendiği plan tipidir. Karakter ile özdeşim kurmak için karakterin tam karşısında konumlanarak kullanılma biçimi yaygındır. Karakterin ekran içerisindeki hareket alanı dardır ve yüzdeki jest mimikler daha net algılanabilir hale gelir. Karakterin karşı karşıya kaldığı durum ile ilgili tepkisini direkt almak için kullanılabilir.

3.2.1.5 Omuz Plan

Omuz plan, göğüs ile baş plan arası ara bir plan tipidir. Yine omuzun hemen altından veya üstünden kadrajın alt sınırı belirlenir. Kamera tamamen insana veya bazı filmlerde başrol oynayan hayvanlara odaklanmıştır. Dramatik duruma tepki tamamen algılanabilir bir hale gelmiştir. Duygu ön plandadır.

3.2.1.6 Baş Plan

Baş plan, karakterin başının çerçevenin alt ve üst sınırlarını tamamen doldurduğu plan tipidir. Mekân algısı tamamen kaybolmuş, en küçük jest ve mimik algılanabilir hale gelmiştir. Karakterin bulunduğu durum veya yaptığı eylem ile ilgili olarak duygusu daha ön plana çıkar. İkili üçlü baş plan çekimlerinde karakterlerin yakınlıklarını fiziksel mesafe olarak da özellikle göstermek için tercih edilir.

3.2.1.7 Yakın Plan

Yakın plan, özel amaçlar için karakterin bir uzvuna ya da hareketine veya objeye doğru yönlenen ve seyircinin dikkatini oraya vermesi için özellikle tercih edilen bir plan tipidir. Ayrıntı çekim olarak da adlandırılır. Zaman, mekân, atmosfer duygusu plan özelinde tamamen kaybolmuştur ama kurgusal olarak kullanıldığı yer de bir o kadar sahnenin atmosferini belirleyici bir hale gelmektedir. O yüzden kullanıldığı kurgusal zaman da çok önemlidir.

3.2.2 Kamera Yüksekliği

Karakterin veya mekânın kamera karşısında üç boyutu ve üç konumu vardır. Kameranın yüksekliği yönetmenin biçeminde sahneye bakış açısında hayati öneme sahiptir. Sahneye veya sahne içerisindeki karakter veya karakterlere bakış yüksekliği milimetrik oynamalarla bile dramatik anlamı değiştirecek etkiler yaratmaktadır. Kamera yüksekliğinin anlatılan öykünün seyirci ile bağ kurmasında fark edilmeyen sanatsal, dramatik ve psikolojik etkileri vardır.

3.2.2.1 Göz Hizası

Göz hizası adından da anlaşılabileceği gibi karakterin direkt göz hizasında olacak şekilde kameranın konumlanmasıdır. Alt, üst veya eğik açıya göre dramatik duruma kattığı anlam düşüktür. Bir gözlemci gibi sahnedeki durumu seyircinin takip etmesine yarar. Özel bir anlamı olmadıkça göz hizası yükseklik kullanılır.

3.2.2.2 Alt Açı

Alt açı, kameranın gösterdiği konu karakter veya karakterlerin göz hizasının alt seviyesinden gösterildiği açıdır. Kameranın arkasındaki izleyici olarak karakterin egemenliği altında oluruz. Alt açı perspektif olarak da ufuk çizgisinden aşağıda konumlanmasından dolayı hareketli bir etki yaratır. Görüntülenen karakter güçlüdür, özellikle geniş açılı objektiflerle çekildiğinde boy daha da uzun görünür. Tavan veya gökyüzü veya üstten bakan kişiler sahnenin düzenlenmesinde hem deforme hem de karakteri baskılayan bir açıdan da onun daha da üstünde görünürler. O yüzden alt açı fonunda tavan veya gökyüzü dışında karakterler varsa dramatik anlam da değişmektedir. Yönetmenin özellikle tercih ettiği sahneye sanatsal estetik ve psikolojik olarak anlam katan bir açı türüdür. Stüdyoda çekilen filmlerde genellikle mekân tavanında ışıklar asılı olduğu için kullanılması özel durumlar yakın planlar haricinde- çok zordur. Ama gerçek veya dış mekânları kullanan yönetmenler bu açıyı daha sık özel anlamıyla kullanmaktadırlar.

3.2.2.3 Üst Açı

Üst açı, alt açının tersine kameranın gösterdiği konu, karakter veya karakterlerin göz hizasının üst seviyesinden gösterildiği açıdır. Kamera yukarıdadır. Karakteri yargılayıcı bir bakış vardır. Üst açı arttıkça tanrısal bir bakışa doğru yükselir. Karakter kamera yani seyirci karşısında acizdir, küçük ve yenilmiştir. Tek kişilik planlarda bu açının tercih edilmesi karakterin kendi kendiyle olan mücadelesi anlamına da gelmektedir.

Yine perspektif olarak tam ortada olmayan ufuk çizgisi çerçevenin dinamik görünmesine sebep olur. Sinema tarihinde vinç aracılığıyla özel anlarda tercih edilen üst açıların yerini günümüz sinemasında drone ile çekilmiş çok sayıda görüntünün doldurduğu filmler almıştır.

3.2.2.4 Göz Hizası

Bir planda eğer özel bir dramatik anlam yaratılmak istenmiyorsa ilk tercih edilecek kamera yüksekliğidir. Mizansendeki figürün göz hizasına göre kamera yüksekliği ayarlanır. Alt veya üst açıya göre daha sıradan bir kompozisyon düzenlemesidir ve yaratılmak istenen dramatik anlam da ister öznel ister nesnel bir bakış açısı olsun gerçekçi bir yükseklikten gösterilmiş olur. Sinematografinin bir kuralı olarak, özel dramatik anlamı olmayan çekimlerin hemen hepsinin göz hizasından yapılması gerekmektedir. Öznel bir bakış açısında göz hizasından kameraya direkt bakan bir oyuncu da direkt seyirciyi muhatap aldığı düşünüldüğünden özel bir anlam yaratılan çekim haline gelebilir. Ya da doğrudan kameraya doğru gelen bir araçta dramatik etki yaratabilir.

4. *Yılanların Öcü* Filminin Dijital Film Restorasyonunda Çerçeve Oranları Kesilmesi Açısından Biçemsel Analizi

"Ben kamerayı bir kalem gibi kullanmak isterim.
Nasıl bir yazar kalemiyle yaratıcı cümleler yazıyorsa,
ben de kamerayı bir kalem gibi kullanarak,
neyi nasıl anlatmak istiyorsam,
bir insanı mı, bir düşünceyi mi,
kendimin nesini anlatmak istiyorsam,
kendime neyi anlatmak istiyorsam,
O'nu, kamerayı bir kalem gibi kullanarak anlatmak isterim."
Metin Erksan (Erksan, 1999)

4.1 *Yılanların Öcü* Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan / Senaryo: Metin Erksan / Roman: Fakir Baykurt / Yapımcı: Nusret İkbal (Be-Ya Film) / Görüntü Yönetmeni: Mengü Yegin / Kurgu: Zafer Davutoğlu / Dekor: Sohban Koloğlu / Müzik: Yalçın Tura / Oyuncular: Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş, Kadir Savun, Ali Şen / Süre: 104 dk / Yapım Yılı: 1962 / Siyah Beyaz / 35mm. / Çerçeve Oranı: 1.33:1

4.2 *Yılanların Öcü* Filminin Gösterim Mecraları

Yılanların Öcü filminin Groupama Vakfı desteği ile Fanatik Dijital Görüntü Sistemleri tarafından restorasyonu yapılan kopyası, 34. İstanbul Film Festivali'ndeki "Türk Klasikleri Yeniden" projesi kapsamında 08.04.2015 tarihinde TİM Show Center'da Gala gösterimini yapmıştır. Ardından ikinci gösterimi de festival kapsamında 12.04.2015 tarihinde Beyoğlu Sineması'nda yapılmıştır.

2021 yılının sonunda Metin Erksan Toplu Gösterimi ile açılışı yapılan Kadıköy Belediyesi'ne bağlı Sinematek Sinemaevi; 14.11.2021, 04.01.2022 ve 09.01.2022 tarihlerinde *Yılanların Öcü* filminin dijital restorasyon kopyasını göstermiştir.

Filmin hem restorasyonunu yapan hem de dünya gösterim haklarına sahip olan Fanatik Film'in resmî YouTube sayfasına 22.11.2016 tarihinde restorasyon kopyası yüklenmiş ve günümüze kadar 510.844 görüntüleme sayısına ulaşmıştır (http-18).[18]

Dijital film gösterim platformu olan ve ağırlıklı olarak sinema sanatının seçkin örneklerini üyeleri ile paylaşan MUBİ platformunda ise 3 Ağustos 2023 tarihinden itibaren filmin restorasyon kopyası gösterime girmiştir (http-19).[19]

[18] (https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso&t=212s - Erişim tarihi: 24.08.2023)
[19] (https://mubi.com/tr/tr/films/revenge-of-the-snakes - Erişim tarih: 23.08.2023)

Çalışma için yaptığımız araştırmalar sonucu Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* filminin legal veya illegal hiçbir film izleme sitesinde 1.33:1 orijinal çerçeve oranına uygun kopyası bulunamamıştır.

4.3 *Yılanların Öcü* Filminin Konusu

"Filmde cesaret meselesini ele almıştım. Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm."

Metin Erksan (Erksan,1963: 15)

Kara Bayram; anası Irazca, eşi Haçça ve üç çocuğu ile birlikte tek göz, iki katlı köy evinde yaşayan, küçük bir toprak parçasından, birkaç ineğinden ve kağnısından başka bir şeyi olmayan yoksul fakat çalışkan bir köylüdür. Evlerinin hemen önündeki boş alanın köy muhtarı tarafından Haceli'ye ev yapması için usulsüzce satılması yüzünden aile, Haceli ve köy muhtarı ile inşaat yerinin yakınlığı sebebiyle çatışma yaşamaya başlar. Bu süreçte; özellikle Irazca'nın karşı duruşu ile birbirlerine karşı fiziksel müdahaleye varan kavgalar yaşanır. Haceli'nin, Irazca tarafından kırılan kerpiçlerinin hırsıyla Haçça'yı dövmesi ve Haçça'nın karnındaki bebeğini düşürmesi olayı, Irazca'nın köye gelen ilçe kaymakamının yolunu kesmesine sebep olur. Olayları öğrenen kaymakam köye ziyareti sırasında Haceli'nin ev temelini de görür ve Kara Bayram'ın evinin önüne ev yapılmamasını, Haceli'nin köyden yıkık bir evi onararak oturmasını köy muhtarına emreder. Fakat aile ve köylüler arasındaki sorunlar tam olarak çözülmez ve finalde Irazca ailesini toplayıp, oğlunun dövülmesi ve gelininin çocuğunu düşürmesi olaylarını sineye çekemeyeceğini söyleyerek, ilçedeki savcılığa şikâyete gider. Tehditler ve düşmanlıklara karşı kağnıya binmiş ailenin, hak arama mücadelesine hukuki yollarla da devam edeceği vurgusuyla film sonlanır. Metin Erksan, mülkiyet kavramına özel önem vermektedir ve bu kavram üzerine yaptığı ilk film de *Yılanların Öcü* filmidir. Filmde Erksan evin önünde ev yapma meselesi üzerinden toprak üzerindeki mülkiyet kavramını tartışır.

4.4 Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* Filminin Çerçeve Oranı Kesilmesi Açısından Biçemsel Analizi

1 Ocak 1929 tarihinde Çanakkale'de doğan Metin Erksan, 1948 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Estetik bölümüne girmiştir. Ernst Diez (Türk-İslam sanatı), Philipp Schweinfurth (Bizans Sanatı), Kurt Erdmann (Türk-İslam Sanatı), Albert Gabriel (Türk-İslam Sanatı) gibi, dünyaca ünlü sanat tarihçilerinin öğrencisi olan Erksan ayrıca Halide Edip Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Burhan Toprak, Ömer Lütfi Barkan, Arif Müfid Mansel, Kurt Bittel'den de dersler almıştır (Erksan, 1989: 7). Metin Erksan, 1952 yılında tez danışmanı Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu ile İslam'da Resim üzerine bir bitirme tezi yapmak istemiş, fakat İpşiroğlu'nun uygun bulmaması üzerine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünü "İstanbul Hanları" başlıklı teziyle bitirmiştir (TST Araştırmaları Atölyesi, Prof. Sami Şekeroğlu, 1994). Erksan, farklı konuşmalarında dile getirdiği, "Sinemaya bilinçli olarak ve bir birikim ile geldim. O dönem için sinema eğitimine en yakın okula gittim," (Erksan, 1985: 26) diyerek işte bu eğitim sürecini kastetmektedir (Kayalı, 1994: 73). Daha öğrenciliği bitmeden Atlas Film'de senaryo yazarı olarak çalışmaya başlayan Erksan, mezuniyetinden sonra 1953 yılında Dünya Gazetesi'nde "Kamera" mahlası ile bir yandan da sinema yazıları yazmaya başlamıştır. Henüz Türkiye'de sinemanın bir sanat olarak kabul edilmediği o yıllarda sinema yazılarında değindiği konuların filmin biçimsel özellikleri üzerine olması biçim-içerik üzerine o yıllarda düşündüğünü göstermektedir. Türk sinemasında Sine-İş, Sinema Sanatçıları Derneği gibi sektör çalışanlarının haklarını koruyan kurumsal yapıların kurucusu olduğu gibi, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi'nin ilk sinema eğitimlerinden itibaren de Prof. Sami Şekeroğlu ile birlikte kurucu öğretim üyelerinden olmuştur. Erksan'ın okuyan, araştıran, sorgulayan ve entelektüel derinliği olan bir aydın olması ve yönetmen olmaktan başka kendini tarihçi olarak tanımlaması da sinemasındaki biçemsel derinliğin kendi hayatındaki izleridir. Abisel, Erksan'ın sanat tarihiyle yakından ilgilenmesi ve kültürel, estetik, entelektüel birikiminin; sinemasını biçimsel olarak dekor, çerçeve ve sahne düzenlemesi açısından etkilediğini belirtmektedir (Abisel, 1994: 201). Erksan'ın sinemaya girmeden önce edindiği bütün birikimlerin gelecekte onun sinemasını kendi dönemindeki diğer yönetmenlerden farklı kılacak biçimsel özelliklerin oluşumuna katkıda bulunduğu söylenebilir. Bunu yönetmenin filmlerindeki kamera hareketlerinden çekim açılarına, çevre ve mekân kullanımına dair estetik yaklaşımına varıncaya dek filmlerinin yapım sürecinin birçok aşamasında gözlemlemek mümkündür (Ali Sait, 2013: 87).

Metin Erksan'ın eğitim döneminde ve sinema kariyerinde biçeme yönelik gösterdiği entelektüel merak ve hassasiyet yönetmeliğine de özgün bir şekilde yansımıştır. Bu çalışmada Erksan'ın filmlerinden birinin seçilmesinin sebebi; Erksan'ın sinemada biçem arayışı en yoğun yönetmenlerden biri olmasıdır.

Yılanların Öcü filminin dijital restorasyonu sonucunda çerçeve oranının kesilmesinin filmin biçemine etkilerini en net görebileceğimiz örneklerden biri olması ise bu filmin analizde seçilmesinde etken olmuştur. Bu çalışmada, yukarıda belirtilen mecralarda gösterimi yapılan ve yapılmaya devam eden *Yılanların Öcü* filminin %28'lik çerçeve oranı kaybının filmin biçem ögelerinden olan mizansen ve sinematografisi üzerindeki etkisi incelenecektir. Filmin incelenmesinde 1.33:1'lik çerçeve oranına sahip 35 mm orijinal kopyasından telesine edilen DVD kopyası ile Fanatik Film tarafından dijital restorasyonu yapılmış 1.77:1 çerçeve oranına sahip yeni kopya karşılaştırmalı olarak kullanılacaktır ve mizansen ve sinematografi ana başlıkları bağlamında kuramsal bölümdeki alt başlıkların sırası ile analiz edilecektir. Analiz, mizansenin ve sinematografinin alt başlıklarını en net anlatan planlar seçilerek yapılacaktır. Fakat filmin tamamının bu %28'lik çerçeve kaybına maruz kaldığını unutmamak gerekir.

Başlıklar üstü ilk analiz örneği olarak filmin giriş jeneriği incelenecektir.

Görsel 6. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Yılanların Öcü filminin jeneriğinin üzerinde aktığı açılış planında kamera, dönen kağnı tekerleğinin içerisindeki daire, çerçeveyi tam dolduracak şekilde konumlandırılmıştır. Bu planın mizansen düzenlemesinde kameranın yönlendiği tek nesne dönen kağnı tekerleğidir. Çerçevenin tam ortasına tekerleğin dönmesini sağlayan mil yerleştirilmiş ve tekerleğin daire şeklindeki iç yapısı kadraja tam sığdırılmıştır. Dönüş yönü soldan sağa doğru tasarlanarak, sabit planda hareketli bir çerçeve yakalanmıştır. Kağnı tekerleği ile Anadolu coğrafyasında yüzyıllardır kullanılan ve köylünün hem emeği hem de kendi coğrafyalarındaki yoksullukla örülü kısır döngüleri simgeleştirilmiştir. Restorasyon kopyasında ise bütün kompozisyon ve daire görüntüsü bozulmuş, kesilmiş çerçeve ile bu etki yok olmuştur. Filmdeki bu planın çekimine dair, Erksan'ın uzun bir kalas aracılığıyla kameraman Mengü Yeğin'i ve kamerasını kağnıdan belli bir mesafe uzaklıkta bağladığı ve kağnı ilerledikçe takip mesafesi değişmeden dönen tekerleğin çekildiği anlatılmaktadır.

4.4.1 Mizansen

4.4.1.1 Dekor ve Kostüm Bakımından

"Sinema, bir tek kişinin iradesi ve isteği dahilinde yapılan bir sanattır!
Şimdi çıkıyor biri diyor ki ben sanat yönetmeniyim, bir başkası da diyor ki
ben görüntü yönetmeniyim.
Peki, sen sanatı yöneteceksen, sen de görüntüyü yöneteceksen ben neyi yöneteceğim yahu!
Orada benim ödevim nedir? Oyunculara oradan oraya gidin demek midir?"
Metin Erksan (Şekeroğlu, 1985)

Görsel 7. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Haceli'nin evinin temeli için ölçümlerin yapıldığı plan; Kara Bayram'ın evinin bahçesinin kapısına evin temelinin mesafesini göstermek için soldan sağa hareketli bir kompozisyon ile tasarlanmıştır. Oyuncular, yönetmenin sahneleme düzenindeki yönlendirmesine göre çerçeve içerisindeki yerlerinde konumlanmıştır. Çerçevenin alt sınırında çerçeveyi çapraz kesen bahçe çiti konumlandırılarak ve derinlikte de kompozisyon üçgenleri oluşturularak dengeli bir çerçeve kurulmuştur. Üst açıdan Irazca'nın gözünden gibi bakan kamera bir tahakküm kurmaktadır. Bahçenin kapısı ve çalıdan yapılmış duvarı ile de "dışarıdakiler" etkisi yaratılmıştır. Fakat restorasyon kopyasında kapı tamamen kadraj dışı kalmış ve hem görüntünün çerçevesi hem de dekorun dramatik anlama verdiği katkı bozulmuştur.

Görsel 8. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Komşunun kilerinde Kara Bayram'ın ve oğlunun yılan aradıkları planda, kiler atmosferi çerçevenin en üstüne yerleştirilmiş tabaklarla güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bir yandan da ön plana birbirine eşit mesafede, kompozisyonun ritim etkisini artırmak ve derinlik katmak için iki dikine çizgi yerleştirilmiştir. Bu plandaki gibi filmin bütününde, kiler, ahır vb. iç mekânların evin oturma odası olmadığını vurgulamak için öne yerleştirilmiş dikine çizgi formlarının kullanıldığı görülmektedir. Restorasyon kopyasında çerçevenin üstü tamamen kesilmiş ve hem çerçevenin perspektif düzenlemesi bozulmuş hem de kiler atmosferinin önemli bir tamamlayıcısı olan tabaklar ve zemin kadraj dışı kalmıştır.

Görsel 9. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Irazca'nın ekmek yapmak için hamur açtığı plan, filmin restorasyon kopyasında karşımıza sık çıkan bir dekor kesilmesi örneğidir. Çerçevenin alt çizgisinde Irazca'nın ayağının veya yaptığı bir işin olduğu kompozisyon düzenlemesi yapılmıştır. Çerçeve kesilmesi sebebiyle Irazca, kadraj dışı, asla görülmeyen bir uğraşı ile meşgul olmaktadır. Gerek Irazca'nın kostümünün gerek de yapılan eylemin kadraj dışı kalması, filmin dramatik anlatımını zedelemekte ve kompozisyonun da bozulmasına sebep olmaktadır.

Görsel 10. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Görsel gerilim ilkesinin kompozisyon üçgeni kullanılarak tasarlandığı bu planda, Kara Bayram ve ailesi hassas bir sahneleme ile çerçeveye resimsel bir dengede yerleştirilmiştir. Aksesuarlar ve oyuncuların çerçevedeki konumları yönetmen tarafından net bir şekilde belirlenmiştir. Üçte bir kuralına da uygun tasarlanan bu dengeli çerçeve, restorasyon kopyasında insanlara özgü temel kompozisyon kuralları da çiğnenerek bozulmuştur. Bayram'ın göreli boyut değişikliği ile diğer üçlüden ayrılarak kameraya en yakın konumda olmasının yarattığı denge ise ortadan kalkmıştır. Bayram'ın ayakkabısı, sini ve ayaklığı, Irazca'nın kıyafetleri, Haçça'nın ve kucağındaki çocuğun başı kadraj dışı bırakılarak sinematografi ve mizansen tamamen anlamsız hale gelmiştir.

Görsel 11. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Kaymakamın ve yanındaki görevlilerin köye geldiğini gösteren üst üste bindirme kompozisyon yapılan planda, devlet otoritesini at ve uzun deri çizme ile vurgulayan plan tasarımında, derinlikte onlara bakan köylüler çerçeveye yerleştirilmiştir. Bir nevi kompozisyon üçgeni uygulaması yapılarak durağan plan içerisinde hareket yakalanmaya çalışılmıştır. Restorasyon kopyasında ise çizmeler kadraj dışı kaldığı için amaçlanan dramatik anlam ortaya çıkmamaktadır.

Görsel 12. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Kahvedeki sohbet sırasında muhtarın Kara Bayram ile tehditvari konuşmaları planında çerçeve yine özenli bir kompozisyon ile ve aksesuarlara dikkat edilerek tasarlanmışken, restorasyon kopyasında masaya temas eden eller, şapka, çaylar ve Agali Dayı'nın masaya yaslanmış dirsekleri kesilmiştir. Kompozisyon bozulmuş, dekor kostüm ve aksesuarlarla da güçlendirilmek istenen dramatik etki kötü bir çerçeveye dönüşmüştür.

4.4.1.2 Sahneleme Analizi

"Bir filmde kötü oyuncu, oyunculuk diye bir şeyi kabul etmiyorum. Bir oyuncu eğer filmde kötüyse bu tamamen yönetmenin kötü olmasından kaynaklıdır."

Metin Erksan

Görsel 13. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Yılanların Öcü filmi temelde filmin diğer karakterlerinden daha baskın şekilde Irazca'nın hak arama mücadelesi ve haksızlığa karşı da kararlı duruşunun vurgulanması temasına eğilir. Bu baskın duruşun temsili olarak da Irazca'nın elleri belinde veya arkasında olacak şekilde hasımlarına karşı kararlı duruşunu gösterdiği çok sayıda plan filme yerleştirilmiştir. Bu etkinin en net görüldüğü plan, kaymakam tarafından hakkı teslim edilen Irazca'nın önünden geçen köylülere karşı kendine güvenli duruş ve güçlü sabit bakışı da yine restorasyon kopyasında kadraj dışı bırakılmıştır. Çerçevenin tam ortasında güçlü bir duruşla görselleştirilen kompozisyondaki denge bozulmuş, sıradanlaşmış ve oyuncunun duruşu ile vurguladığı gücü anlamsız hale gelmiştir. Planın dramatik etkisi kaybolmuştur.

Görsel 14. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Kara Bayram'ın Haçça'nın hamile olduğunu öğrendiği tarladaki planda Kara Bayram elini eşinin karnına koyarak hamileliğini sözsüz bir şekilde öğrenmekte ve heyecanlanıp sevinmektedir. Çerçeve sınırlarına kadar kullanılmıştır. İki oyuncu da birbirine doğru ve ikili kompozisyon kuralları içerisinde yakınlaşmaktayken, restorasyon kopyasında başlar kesilmiş ve bebek imgesinin konuşulmadan bile anlaşıldığı oyuncu davranışları görünmez hale gelmiştir. Mizansen ile amaçlanan anlam kaybolmuştur.

Görsel 15. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Kaymakamın köylülerle yakın ilişki kurduğunun gösterildiği planda, bütün tokalaşmaların çerçeve içerisinde kalmasına özen gösterilerek hazırlanan kadraj, restorasyon kopyasında kesilmiş ve çerçeve dışı bazı hareketler olarak kalmıştır. Amaçlanan dramatik etki kaybolmuş ve oyuncuların görülmeyen hareketleri ile sahneleme işlevsizleşmiştir.

Görsel 16. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Ailesinin ve doktorun, çocuğunu düşüren Haçça ile ilgilendiği plan, kompozisyon olarak hareketli kapalı bir çerçeve tercihinde ve üst üste bindirme ile derinlik algısı yaratacak şekilde tasarlanmıştır. İlgi odağı Haçça ve bütün figürler çerçeve içerisindedir. Restorasyon kopyasında Haçça ve diğer oyuncuların başları kesilmiş, kompozisyon bozulmuştur. İlgi odağı Haçça'nın neredeyse çerçeve dışında kalması açık çerçeve tercihi yapıldığı hissi vermektedir. Ama çerçevenin sol aşağısında belli belirsiz bir yüz ile neye baktıkları belli olmayan bir grup insan sahneleme olarak işlevsiz bir şekilde oturmaktadır.

Görsel 17-18. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Bayram ile Haçça'nın hem konuşup hem de farklı yönlere tarlayı kazarak ilerledikleri planda oyuncular pan hareketi ile takip edilmektedir. Bu takip çoğunlukla oyuncuların çerçeve sınırlarında gezindikleri tekli veya ikili kompozisyonda bir sahneleme olarak tasarlanmıştır. Pan ile takip sırasında derinlikte kalan oyuncuların vücut parçalarının kesilmemesine özen gösterilmiş ve durup konuştukları ikili kompozisyonlarda da açık çerçeve kullanılmıştır. Bayram'ın Haçça'ya şehirdeki duş başlığının nasıl olduğunu çapasının ucunu göstererek anlatması

yine yönlülük ilkesi de gözetilerek çerçeve sınırları içerisine sığdırılmıştır. Restorasyon kopyasında ise yönetmenin kamerasını bilinçli tercihi ile yerleştirdiği ve çerçeveyi de ona göre düzenlediği sahneleme, büyük ölçüde kadraj dışında kalmıştır. Çapanın görünen ucu çerçeve dışı kalmıştır ve pan hareketi ile takip edilen oyuncuların ayakları ve toprağı çapalama hareketleri görünmez hale gelmiştir. Planın dramatik aksiyonu ve anlamı çerçeve kesintisinden kaynaklı olarak bozulmuştur.

Görsel 19-20. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Haceli'nin kırılan kerpiçleri yüzünden Bayram'ın evine baskın yaptığı, aksiyonu yoğun sahnede, oyuncuların kavgasını evin girişinden merdivenlere, oradan üst kata ve diğer merdivenden aşağı inmeleriyle tek bir uzun takip planı, sahneleme çalışması için ideal bir örnektir. Bayram, Haceli'yi dövmeye çalışırken bir yandan da peşinden koşmaktadır. Kavgayı izleyen biri gibi sabit duran kamera, oyuncuları çerçevenin dışına çıkarmadan göz hizasından alt açıya, oradan tekrar göz hizasına takip etmektedir. Objektif tercihi ve kameranın yeri aksiyonu tam takip edecek şekilde konumlanmıştır. Restorasyon kopyasında ise çerçeve oranındaki kesilmeden dolayı oyuncular ve dekor insana özgü kompozisyon kurallarının dışında kesilmiş ve tesadüfi bir kamera yeri veya sahneleme tercih edilmiş bir plana dönüşmüştür. Amaçlanan dramatik etki oluşsa bile estetik kompozisyon düzenlemesinden yoksun bir plan haline gelmiştir.

4.4.1.3 Kompozisyon Analizi

"Bazıları sanatı, toplum ya da insan için yaptıklarını söylüyorlar.
Bence bu sözler boş iddialardan başka bir şey değildir.
Film, bir kişinin iradesi ve isteği doğrultusunda yapılan bir sanattır.
Ben filmlerimi kendim için yaparım. Evet.
Buna kesin olarak inanıyorum. Her insan, her şeyi önce kendisi için yapar.
Bunu namuslu olarak söylemek gerekir.
Birtakım totemlerin ardına saklanmak bana göz boyayıcılık gibi geliyor.
Çünkü bir sanat yapıtını tek bir kişi meydana getirir. Bunun sanat, toplum ya da insan için mi olduğunu seslendiği kitle değerlendirir."
Metin Erksan (Erksan, 1975: 167)

Görsel 21. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Filme ismini veren yılan figürünün en net göründüğü, kompozisyon olarak da hesaplanmış bel plan, Kara Bayram'ın oğlunun tarlada öldürdüğü yılanı ebeveynlerine göstermesi şeklinde tasarlanmıştır. Uzaktan koşarak gelip sahneleme olarak tam istenen yerde duran oyuncular, ön planda soldan sağa uzanan değnek ve ucunda asılı

yılanın görünen başı ile beraber kapalı kompozisyon düzenlemesi ile çerçevelenmiştir. Kompozisyon olarak çerçevede görünen her şey net ve tamamen dramatik anlamıyla algılanabilir şekilde düzenlenmişken, restorasyon kopyasında çerçevenin estetik düzenlemesi tamamen kesilmiştir. Yılanın başının özellikle görünür hale getirildiği bu planda, yılan dramatik anlamı bozacak şekilde kesilmiştir. Ayrıca Bayram'ın ve oğlunun baş boşluğu da çerçeve dışında kalmıştır. Filmin estetik düzenlemesini ve dramatik anlamını doğrudan etkileyen bir kompozisyon düzenlemesi kaybı söz konusudur.

Görsel 22. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Agali Dayı'nın çerçevenin solunda ve neredeyse yarısını kaplayacak kadar büyük amorsundan Bayram ve Irazca'nın dikey konumlandırılması ile kompozisyon kurallarına uygun açık çerçeve düzenlemesi yapılmıştır. Planda merdiven detayı ve Irazca bütün olarak kadrajın içerisindedir. Restorasyon kopyasında ise Irazca ve merdiven çerçeve dışı bırakılarak çerçevenin görsel dengesi tamamen bozulmuştur ve plan, basit görsel düzenleme bilgisinden yoksun bir kompozisyon haline gelmiştir. Çerçevenin sağ üstünde dramatik etki olarak büyük fakat boyut olarak küçük yerleştirilen Irazca'nın başı kesilmiş ve vücudunun bir kısmı çerçevede kalmıştır. Irazca, işlevsiz bir fon figürüne dönüşmüştür.

Görsel 23. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Irazca ve Bayram'ın konuştukları konuya iki farklı açıdan bakışlarını vurgulamak için oyuncuların çerçevenin iki ucunda konumlandırıldığı plan, restorasyon kopyasında en çok zarar gören görsel düzenlemelerden biridir. Kamera Bayram'ı sağa sola pan hareketiyle takip ederken Irazca ise sabit oturmakta ve bu takip sırasında bir sağ altta bir sol altta kalacak şekilde konumlanmaktadır. Hareketler milimetriktir ve oyuncular kadrajın sınırlarında gezmektedir. Gerek Bayram'ı pan hareketi ile takip ederken gerek sabit planlarda Irazca ve elindeki bebeğin vücut parçalarının tamamına yakını çerçeve dışı kalmıştır. Plan, amaçlanan dramatik etkiden çıkmış acemice bir çekim ölçeği ve kamera kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 24. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Western filmlerinin düello sahnelerindeki çerçeve düzenlemelerini anımsatan bu kompozisyon çalışması, Haceli'nin kardeşlerinin evi basmaya gelmesi planında tasarlanmıştır. Haceli'nin kardeşlerinin arkasında alt açıda duran, inşaatın temel çukurunun öznel bakış açısına yerleştirilmiş kamera ve oyuncular sabit bir şekilde durmaktadır. Çerçevedeki bütün figürlerin yine kompozisyon üçgeni ve kontrast dengesi hesaplanarak yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Restorasyon kopyasında ise; figürlerin başları kesilmiş, ayak detayları ve derinlikte Haceli'nin kardeşlerine saldırmasın diye tutulmaya çalışılan Bayram figürü de tamamen kadraj dışında kalmıştır. Kompozisyon estetik ve dramatik anlam olarak tamamen bozulmuştur.

Görsel 25. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Bayram ve ailesinin tek odalı evindeki yemek planında figürler üst üste bindirme ilkesinden faydalanarak derinlik yaratacak şekilde yerleştirilmiştir. Çerçeve içindeki Irazca'nın torununu dizinde oturtması ve yemek yedirmesi de görsel düzenleme ile vurgulanmaya çalışılmıştır. Restorasyon kopyasında ise derinlikte duvarda görülen eve dair detaylar, ön planda derinlik algısı için yerleştirilen beşiğin ahşap işlemeleri kaybolmuş ve Irazca'nın oturuşu da kadraj dışı bırakılmıştır. Böylece dramatik anlam bozulmuş ve kompozisyon sıkışmıştır.

Görsel 26. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Haceli'nin kırılan kerpiçlerinin hesabını sormak için hızla köye koştuğu boy planda, suda oynayan çocuklar çerçeveyi diyagonalde kesip koşu yolu oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Haceli çocukların tam ortalarından hareketli açık çerçeve özelliklerine uygun bir şekilde koşarken, kadrajın sağ üstten sol altına doğru ilerlemektedir. Restorasyon kopyasında planın başından itibaren Haceli'nin başı kadraj dışı kalmış ve çocukların da çerçevenin hemen alt sınırında olan elleri ve hacimlerinin önemli bir kısmı görünmez hale gelmiştir. Özenle hazırlanan bu çerçeve anlamsız bir düzenlemeden öteye gidemeyecek bir kompozisyona dönüşmüştür.

Görsel 27. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Haceli'nin kerpiçleri başında Irazca ve Agali Dayı'nın durup konuştukları genel planda, figürlerin hacimsel ağırlıkları da hesaplanarak çerçeve düzenlenmiş, alt açıdan üç boyutluluk etkisi pekiştirilerek dengeli bir kompozisyon tasarlanmıştır. Restorasyon kopyasında kameraya yakın konumlandırılan çocuğun ayakları ve kameranın alt çizgisine kadar gelen kerpiçler kadraj dışı bırakılmış ve kompozisyondaki derinlik algısı bozulmuştur. Yeni çerçevede yönetmenin amaçladığı dramatik anlam yok olarak, çerçeve estetik düzenlemeden yoksun bir hale gelmiştir.

4.4.2 Sinematografi

4.4.2.1 Çekim Ölçekleri

"Sinema dili kurallarını yorumladığımda şunu anlıyorum ki; sinemanın dili, Kişinin psiko-sosyal davranışlarını yansıtmaya en elverişli çekim ölçeğini ve kamera yerini seçebilmek ve en elverişli kamera açısını uygulayabilmektir."

Metin Erksan (Erksan, 1963: 15)

4.4.2.1.1 Genel Plan

Görsel 28. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Filmin alt açıdan genel plan ölçeğinde çekilen açılış sahnesinde, sağdan sola ilerleyip duran kağnı görüntüsünde aile bireylerinin tarlada çalışmaya gitmeleri üçte bir kuralına uygun bir kompozisyon ile düzenlenmiştir. Restorasyon kopyasında ise çerçeve içerisindeki kağnı ve öküzlerin ayakları kesilmiştir. Çerçevenin altına yapışmış figürler ile tasarlanan genel plan çekim ölçeğinin üçte bir kuralına uygun tasarlanan kompozisyonun dengesi bozulmuş, mizansen hareket alanının dışında kalmıştır.

4.4.2.1.2 Boy Plan

Görsel 29. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Bayram ve Haççа'nın tarlaya gittikleri hareketli boy planda, oyuncuların çerçeveyi çapraz bir şekilde soldan sağa geçtiği, kostümlerin ve karakterlerin yürüyüş tarzlarıyla tanıtıldığı bir sahneleme yapılmıştır. Yenileme kopyasında ise oyuncuların ayakları planın başlangıcından itibaren kesilmiş ve boy planda insana özgü temel kompozisyon kurallarına uymayan bir çerçeve oranı kesintisi yapılmıştır.

4.4.2.1.3 Orta Plan (Bel Plan)

Görsel 30. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Agali Dayı'nın Bayram'ın evinin önünde konuştuğu orta plan ölçeğinde, tek figür çerçevenin ortasına güçlü bir duruşla yerleştirilmiş ve Agali Dayı'nın ellerini yeleğinin cebine sokması sahneleme olarak da figürün gücünü vurgulamak için tasarlanmıştır. Restorasyon kopyasında eller kesilmiş, filmdeki hemen bütün orta planlar gibi göğüs plan ölçeğine büyümüş olan çerçeve, yönetmenin bilinçli tercihi ile seçtiği kadrajı tamamen bozmuştur.

4.4.2.1.4 Göğüs Plan

Görsel 31. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Irazca'nın gece nöbet tutup uyumadığı ve günün sabahındaki ilk bakışının gösterildiği göğüs plan ölçeğinde, Irazca çerçevenin tam ortasına baş boşluğu da kompozisyon kurallarına uygun bırakılarak yerleştirilmiştir. Restorasyon kopyasında ise filmdeki hemen bütün göğüs planlar, omuz plan ölçeğine büyümüş ve çekim ölçeği yönetmenin tercihi dışında değiştirilmiştir.

4.4.2.1.5 Omuz Plan

Görsel 32. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

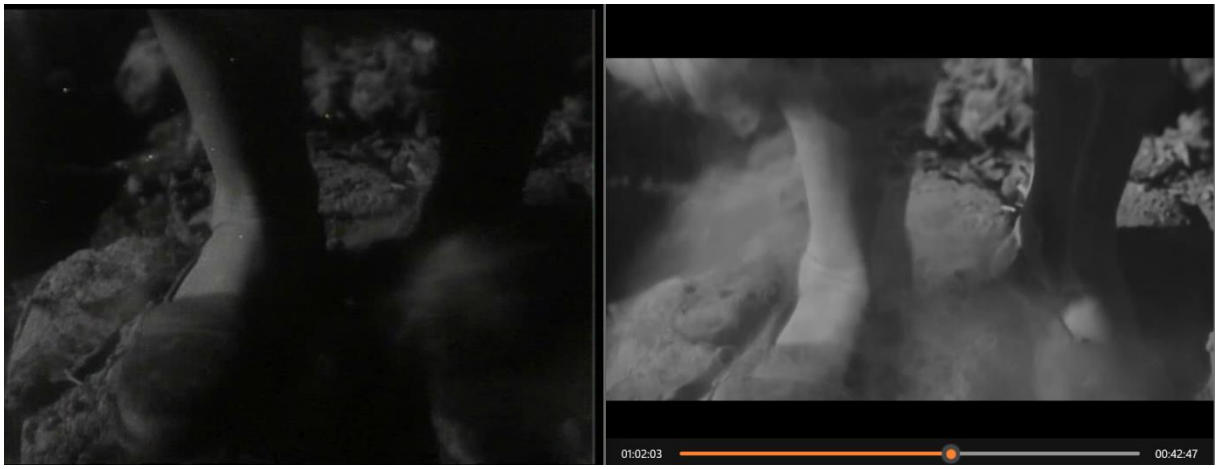
Irazca'nın çerçeve dışına sert bakışlar ile üst açıdan evin önündeki inşaat çalışmasına baktığı omuz plan, açık çerçeve düzenlemesiyle tasarlanmıştır. Alt açıdan çekilen Irazca, kadrajın köşesinde ve fonundaki evin damına ait ahşap kirişlerin de düşünce okları gibi simgesel olarak ileriye doğru yerleştirildiği bir dengesiz kompozisyon düzenlemesi içerisine konumlandırılmıştır. Filmin restorasyon kopyasında ise, omuz plan çekim ölçeğinde tasarlanan bu plan, filmin bütün omuz planları gibi baş plan ölçeğine büyümüş ve çerçevede kesintinin yarattığı sıkışmışlık hissi güçlü alt açı ve uzanan okların dramatik etkisini zayıflatmıştır.

4.4.2.1.6 Baş Plan

Görsel 33. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Agali Dayı ile Bayram'ın baş plan ölçeğinde ve çömelmiş bir halde evinin önüne yapılan inşaat ile ilgili iki dost samimiyetindeki konuşmalarında sigara alışverişleri bir yakınlık simgesi olarak vurgulanmıştır. Restorasyon kopyasında ise sigara aksesuarı çerçeve dışı bırakılmış ve kadraja girip çıkan baş hareketleri anlamsız bir hale gelmiştir. Aynı zamanda filmin bütün baş planları gibi bu plan da yönetmen tercihi dışında yakın plan çekim ölçeğine dönüşmüştür.

4.4.2.1.7 Yakın Plan



Görsel 34. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Haceli'nin kurumuş kerpiçlerini kırma sahnesinde, yakın plan çekim ölçekleriyle ayakların altında ezilen, parçalanan kerpiçler çerçeveyi doldururken, eylem hafif üst açıdan gösterilerek seyircinin de kırma sürecine katılması istenmiştir. Restorasyon kopyasında zaten yakın hatta yer yer ayrıntı kadar büyük tasarlanan ve gece etkisi ile filmin en karanlık sahnesi olan bu plan, hareketin tam algılanmadığı çerçeve dışı bazı eylemler olarak kalmıştır. Ayaklar ve çerçeveye sıkıştırılmış kerpiçler görünmez hale gelerek dramatik etki bozulmuştur.

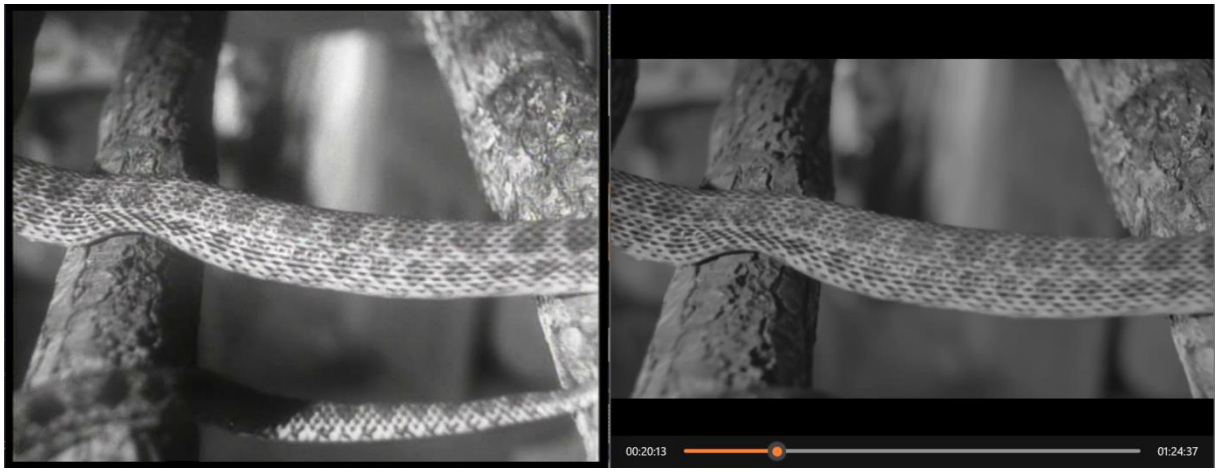
4.4.2.2 Kamera Yüksekliği

4.4.2.2.1 Alt Açı

Görsel 35. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Yılanların Öcü filminde Irazca'nın çerçevede olduğu planların hemen büyük çoğunluğu alt açı kamera yüksekliğinden çekilmiştir. Evin üst kattaki avlusunda, evin önündeki inşaat alanında, muhtarın veya Haceli'nin yanındaki plan tasarımlarında da bu biçemsel tercih film boyunca dikkat çekmektedir. Alt açıdan çekim ile tasarlanan kompozisyonda Irazca'nın köye ve davasına karşı kararlı duruşu resmedilmektedir. Haceli'nin inşaat izni istemek amacıyla eve geldiği planda, Irazca'nın Haceli'ye karşı sert hali ve torunu ile birlikte ellerindeki balta ve değnek ile onu karşılamaları alt açıdan çekilmiştir. Böylece Haceli'nin Irazca'ya karşı güçsüz hali gösterilmek istenmiştir. Restorasyon kopyasında ise; alt açı tercihi çerçeve kesintisinden dolayı bozulmamış, fakat çerçevenin çoğunu kaplayan Irazca figürünün elindeki balta ve çerçevenin sağ altında ufacık kalan Haceli kompozisyon tasarımının dışında kalmıştır. Alt açı etkisi Irazca'nın çerçeve dışı bırakılan ve gücünün bu plan özelindeki sembolü olarak kullanılan baltası yüzünden de bozulmuştur.

4.4.2.2.2 Üst Açı



Görsel 36. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Filmde az sayıda üst açı kamera yüksekliği ile yapılan çerçeve düzenlemesi vardır. Genellikle Bayram veya Irazca'nın gözünden evin alt katındaki girişe gelen köylülerin görüntüleri üst açıdan verilirken komşunun kilerine musallat olan yılan figürü kilerin tavanı gibi bir yüksekliğe yerleştirilmiş kamera yüksekliği ile verilmek istenmiştir. Fonda ise fludan nete doğru geçen Bayram ve oğlu çerçeveye girer ve yılanların onlara görünmeden yukarıda bir yerde ilerlediği görülür. Karakterlerimiz yılanı hep yerde aramaktadır. Restorasyon kopyasında ise yılanlardan biri çerçeve dışında bırakılmış ikili ve dikine çizgi gibi görülen yılan figürleri ile yapılan çizgisel perspektif düzenlemesi bozulmuştur. Üst açı kamera yüksekliği ile amaçlanan etki çerçevenin tek bir yılan figürüne dönüşmesiyle de azalmaktadır.

4.4.2.2.3 Göz Hizası

Görsel 37. 1.33:1 Yılanların Öcü 1.77:1

Tek göz evde uyumaya çalışan Bayram'ın göz hizasına yerleştirilen kamera yüksekliği ile çekilen ve üst üste bindirme yöntemiyle derinlikte ona bakan Haçça'nın göründüğü plan, hem yatayda hem de dikeyde yerleştirilen figürler ile kompozisyon oluşturularak iki karakter arasındaki zıt ruh hallerini mizansen ile aktarmak için tasarlanmıştır. Filmin restorasyon kopyasında ise çerçevenin önünde kameraya yakın yerleştiren Bayram figürünün neredeyse yarısının kesilmesi ve Haçça'nın da baş boşluğunun tamamen kesilip çerçevenin üst sınırına yapışması, kompozisyonu tamamen bozmuştur. Plan estetik ögelerden yoksun açık çerçeveye dönüşmüş bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Bu makalede, yönetmenliğini Metin Erksan'ın yaptığı *Yılanların Öcü* filminin dijital film restorasyonunda karşımıza çıkan sorunlardan biri olan, filmin orijinal 1.33.1 (4:3) çerçeve oranının %28 oranında kesilerek 1.77:1 (16:9) televizyon çerçeve oranına dönüştürülmesinin filmin mizanseni ve sinematografisi üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Bir fotokimyasal malzeme olan film tabanı üzerine görüntü kaydetmeye başlanmasından itibaren sinema bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma sinemada yaratıcılığın büyük yükünü çeken yönetmenin de biçemsel yetkinliklerini göstermesi için bir sınır çizmektedir. O yüzden çerçeve oranının sinemada hayati bir önemi vardır. Sinemanın ilk yıllarında 1.33:1 oranında belirlenen ve yıllar içersinde farklılaşan çerçeve oranları, Türk sinemasında 2000'li yılların başına kadar 1.33:1 çerçeve oranı ile kullanılmıştır. Bu tercihin ekonomik ve üretim ilişkileri açısından sebepleri bu çalışmanın kapsamına girmemektedir. Film gösterim aygıtlarının dijitalleşmesi ve bir organik malzeme olan filmin yıllar içerisinde yıpranması ile birlikte, filmler taranıp dijital veriler haline getirilmektedir. İşte makale çalışmamızda çerçeve oranı sorununun ortaya çıktığı işlem de bu dijital film restorasyonu sürecidir. Türk sinemasının klasikleri restorasyon işlemlerine tabi tutulurken bir yandan da gösterim kopyasında FIAF etik kodları aleni olarak çiğnenerek çerçeve oranında 1.77:1 ekran oranına göre kesinti yapılmaktadır. Boyutları büyüyen ve 1.77:1 çerçeve oranına genişleyen ekranlarda, 1.33:1 çerçeve oranındaki görüntünün ekranı tam doldurulması için kesilmesi gerekmektedir. Fakat bu kesinti filmin biçemi aracılığıyla oluşturduğu, sanat eseri ve biricik olma özelliğini de temelden zedelemektedir. Çalışmamızda bilinçli örneklem yoluyla seçilen *Yılanların Öcü* filmi de çerçeve oranı değişikliğine maruz kalmış Türk sinemasının klasik filmlerinden biridir. Biçemsel tercihleri konusunda sinemamızın en kendine özgü yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan'ın çerçeve oranından %28'lik kesinti ile restorasyonu yapılan *Yılanların Öcü* filminin estetik, biçem, anlam ve bir sanat eseri formundan nasıl uzaklaştığı, sinemada biçemin ögelerinden mizansen ve sinematografi olarak nasıl etkilendiği örnek planlarla karşılaştırılmalı olarak analiz edilmiştir.

Mizansen başlığında sırasıyla dekor ve kostüm, sahneleme ve kompozisyon alt başlıklarına göre karşılaştırılmalı analiz yapılmıştır. Sinematografi başlığında ise çekim ölçekleri ve kamera yükseklikleri üzerinden filmin biçeminin uğradığı deformasyon her iki kopyadan da plan örneği karelerle analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda;

Sinemada biçem ögelerinin hepsi üzerinde titizlikle duran Erksan, özenle düzenlendiği belli olan dekor, mekân, kostüm ve perspektif derinlik kullanmak için sıklıkla kadrajda ön plana yerleştirilmiş aksesuarlar ile *Yılanların Öcü* filminin sanat yönetmenliğinde Sohban Koloğlu kadar belirleyici olmuştur. İç mekânlar yöredeki evlerin planlarına uygun şekilde tek göz odalar olarak tasarlanmıştır. Dekor ve aksesuarlar kurgusal bir düzenlemeden ziyade gerçekçi bir şekilde seçilmiş ve uygulanmıştır. Filmde seçilen kostüm ve aksesuarlar da sınıf farklılıkları da hesaplanarak seçilmiş ve uygulanmıştır. Dekorun duvarlar ve karakterlerin kıyafet ve aksesuarları toplumsal gerçekçi film atmosferini tamamen yansıtmaktadır. Romanın yazarı Fakir Baykurt'un da köyü olan, Burdur iline bağlı Akçaköy'deki gerçek mekânlarda çekilen *Yılanların Öcü* filmi, çerçeve oranının kesilmesiyle gerek kompozisyon düzenlemesi olarak bozulmuş gerekse de dekorun özenli ve gerçekçi düzenleme çabası kadraj dışında kalmıştır. Karakterlerin kostümleri ve titizlikle seçilen yöresel aksesuarları filmin her planında çerçeve oranının dışında kalmıştır. Sahnelerde kostüm ve aksesuarlar üzerinden yaratılmak istenen dramatik anlam da görünmez hale geldiğinden filmin toplumsal gerçekçi film atmosferi tamamen zedelenmiştir.

Yılanların Öcü filminde sahnelemeye gelecek olursak; Erksan'ın ağırlıklı olarak görsel kompozisyon içerisinde yer alan oyuncuları sağa sola pan hareketleriyle sürekli takip eden bir sahneleme tasarladığı tespit edilmiştir. Sabit planlarda ise oyuncular farklı çekim ölçeklerinde aynı plan içerisinde hareket etmektedir. Genel olarak, çerçeve oranının sınırlarına kadar gelip geri dönen oyuncuların yönetmenin belirlediği hareket alanının içerisinde kaldığı görülmektedir. Oyuncuların çerçeveye giriş-çıkışları tiyatral bir düzenlemede olduğu gibi sadece sağdan veya soldan değil, çerçevenin alt veya üst sınırından da olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu şekilde Erksan, kendine özgü sahneleme yöntemleri ile sinemasal bir düzenleme oluşturmuştur. Sabit çerçevede ise oyuncuların konumları yönetmen tarafından net bir şekilde belirlenmiştir. Çerçeve oranı kesintisinin mizansenin ögelerinden olan sahneleme üzerindeki etkisini incelendiğimizde; yönetmen en hareketli planları bile bol prova ile çalışarak sahneleme üzerinde kontrolünü sağlamış fakat filmin tamamında görülen bütün bu özenli sahneleme çabasına karşılık mizansen içerisindeki oyuncu davranışları kadraj dışı kalmıştır. Filme dramatik anlamını veren ve detay olarak da adlandıramayacağımız pek çok sahneleme uygulaması restorasyon kopyasında görünmez hale gelmiştir. Metin Erksan'ın sette oyuncular ile yaptığı çalışmaları anlatan Engin Çağlar, "Metin Ağabey'in set

çalışmaları farklıydı. Bize her plan için ayrı prova yaptırırdı. Çekim günü bütün sabah provalar ve teknik işler yapılırdı. Bütün sahneye plan plan çalışırdık" *Engin Çağlar (Taş, 2014: 214)* ifadesiyle Erksan'ın sahnelemeye ne kadar önem verdiğini de anlatmaktadır. Bu özenli sahneleme çalışması, *Yılanların Öcü* filminin dijital restorasyon kopyasında yönetmenin kontrolü dışında özensiz bir sahneleme çalışmasına dönmüştür.

Yılanların Öcü filminde Erksan'ın mizansen ögelerinden olan kompozisyon tercihlerini incelediğimizde; çerçeve oranının tüm sınırlarının efektif olarak kullanılarak çoğu planın açık çerçeve biçiminde tasarlandığı görülmektedir. Çerçevenin sağ sol alt üst sınırlarında gezinen oyuncular ve iç mekânlarda ön plana yerleştirilen ev aksesuarları ile kompozisyona derinlik kazandırmak için özel düzenlemeler yapılmıştır. Oyuncuların çerçeve dışı ile de ilişkilerini kuvvetlendiren bu düzenleme, sabit planlarda bile hareketli kompozisyonlar yaratılmasına imkân sağlamıştır. Kompozisyon üçgenleri ile ikili üçlü dörtlü kompozisyonlar filmin mizansen anlatısının temel dinamiğini oluşturmaktadır. Çerçeve içerisinde gerek üst üste bindirmeler gerekse de üçte bir kuralı ile her çerçeve, bir resim gibi dizayn edilmiştir. Bayram'ın ev yapısının doğu sanatlarına özgü dikey konumlandırmaya uygun olmasıyla, kompozisyonda dikey konumlandırma sıkça kullanılmış ve yerli görsel kodlar dramatik anlamı şekillendirmeye yardımcı olmuştur. Restorasyon kopyasında ise özellikle açık çerçeve tercihi ve çerçevenin sınırlarının hemen her planda kullanılması nedeniyle, görsel kompozisyon düzenlemesi tamamen anlamsız hale gelmiştir. Filme ismini veren yılan figürü, göründüğü bütün planlarda çerçeve dışına itilmiş, yılansız bir *Yılanların Öcü* filmi atmosferi ortaya çıkmıştır. Kompozisyon oluşturma ilkelerinin aynı çerçevede bilinçli olarak düzenlenmesi çabası ve üçte bir kuralına göre tasarlanan çerçeveler acemice ve kompozisyon bilgisinden yoksun bir düzensizlikle karşımıza çıkmaktadır. Dijital film restorasyonu ile insana özgü temel kompozisyon kurallarının hepsi çiğnenmiştir. Filmin bütününde baş boşluğu ve ayaklar kesilmiş ve bütün ögeleriyle mizansene gösterilen özen kadraj dışında bırakılmıştır. Erksan ile çalışmış görüntü yönetmeni Çetin Tunca "Herhangi bir filme başladığımızda ne zaman biteceğine dair zaman söylemezdi. Bir film bittiği zaman biter derdi. Sabah erkenden kalkar, yönetmen vizörünü boynuna takar ve çekim yapılacak alanda açı aramaya giderdik. Sağdan bakar soldan bakar, farklı objektifleri dener. Acaba bu çerçeveye bu açı uygun mu diye düşünürdü. Sürekli açı, objektif ve çerçeve değiştirip çekim gününün en az yarısını buna ayırırdı. Bazen birkaç gün çekim yapamaz bile olurduk" (Şahin, *Bir Film Ne Zaman Biter*, 2022) ifadeleriyle Erksan'ın kompozisyon üzerinde o günkü çekimi bile yapmayacak kadar hassasiyetle çalıştığını dile getirmektedir. Erksan'ın bu yüksek konsantrasyonlu biçemsel düzenleme çabası dijital film restorasyonu sürecinde görünmez hale getirilmiştir.

Dijital film restorasyonunun sinematografik ögelere etkisi incelendiğinde ise belki de en bariz değişimin çekim ölçeklerinde olduğu hemen görülmektedir. Sahneye genel planla başlayıp mekân ve karakter ilişkisini kuran Erksan, dramatik anlama hizmet eden ve açı karşı açı tercihlerinden daha çok karakterlerin içinde bulundukları mekân ve duygu durumuna göre de çekim ölçeklerini özel anlamıyla kullanmıştır. Dijital restorasyon kopyasında ise filmin alttan ve üstten %28'lik görüntü kaybından dolayı bütün çekim ölçekleri değişmiştir. Genel plan dışında her çekim ölçeği kendinden daha küçük bir çekim ölçeği boyutuna inmiştir. Genel planlarda ise alt açı tercihi ile plan tasarlandığı için çerçevenin alt sınırına yapışmış veya alt sınırı tarafından kesilmiş plan tasarımları karşımıza çıkmaktadır. Filmin bütün boy planlarında baş boşluğu ve ayaklar kadraj dışı bırakılarak temel kurallar göz ardı edilmiştir. Bel plan, göğüs plan boyutuna geçmiş ve özellikle yüz dışında eller veya eldeki aksesuarlar ile dramatik anlam ve dinamizm kazanan plan tasarımları çerçeve dışında izleyicinin görmediği hareketler olarak görülmez hale gelmiştir. Çekim ölçeklerindeki bu tümden değişiklik ve kompozisyon kurallarının göz ardı edilmesi ile *Yılanların Öcü* filminin restorasyon kopyasının biçemsel olarak analiz etmeye değer olmadığı ortaya çıkmaktadır. Belki de bu filmi izleyen ve biçem üzerine çalışan yabancı bir araştırmacı, Metin Erksan'ın sinematografiye dair bilgilerini sorgulayacak, neden ve hangi biçemsel olumlu donelerle önemli yaratıcı bir yönetmen olarak kabul edildiğini algılamaya çalışacaktır. Metin Erksan YouTube'da bulunan son röportajında, çekim ölçeklerine verdiği önemi ve günceli takip etme becerisini, "Biz sinemacılar büyük sinema perdesini düşünerek, o perdenin boyutları nasıl görünür diye plan büyüklüklerini orantılıyoruz. Bu mühim. Geniş planları da rahatlıkla yapabiliyoruz. Ama küçük ekranlar gelince plan büyüklükleri de değişmeye başladı. İşte yönetmenin mahareti de burada. Mesela, sinemanın İngilizce adı neden Motion Picture yani hareketli resim?" (Erksan ile Son Söyleşi, 2009) cümleleriyle çok net ifade etmektedir.

Sinematografik ögelerden bir diğeri olan kamera yükseklikleri de çalışmamız kapsamında incelendiğinde yine Metin Erksan'a özgü tercihler ve özel anlatım denemeleri olduğu hemen ortaya çıkmaktadır. *Yılanların Öcü* filminde en çok tercih edilen kamera yüksekliği alt açıdır. Özellikle Irazca'nın hak arama mücadelesinin olduğu ev dışındaki planlar ve yeni kazılmakta olan ev temeline yerleştirilen kamera ile yer seviyesinin bile altından resmedilmiştir. Erksan'ın aslında bütün sinemasına hâkim olan bu alt açı tercihleri, *Yılanların Öcü* filmi özelinde

dramatik anlam olarak karşıdaki inşaat temelini de bir karakter haline getirmekte ve belki de temelin gözünden öznel bir bakış imkanını da izleyicisine sunmaktadır. Bayram'ın tek göz evinde de kamera yerde oturan biri gibi alt açıdadır. Fakat bu alt açı tercihi her planda bir yüceltme anlamını da beraberinde getirmemektedir. Kamera, evin içerisine bir gözlemci gibi yerleştirilmiş ve çerçeve düzenlemesi ve dekor da onun sınırlılıkları ile tasarlanmıştır. Kamera, kültürel kodlara uygun olarak karakterlerin yerde oturduğu bir yaşam alanında onların bakış açısına uygun olarak yerleştirilmiştir. Üst açı ise Bayram'ın evinin üst kattaki bakış açısında ve kilerde tavanda gezen yılanı ön plana aldığı çerçeve tercihlerinde kullanılmıştır. Onun dışında da kaymakam ile konuşmalar, Haceli'nin Irazca ve Bayram gözünden çekimleri ve muhtarın evindeki iç mekân çekimlerinde de çoğunlukla göz hizası tercih edilmiştir. Filmin dijital restorasyon kopyasında ise üst açı ve göz hizası çekimleri için temel kompozisyon kurallarının dışına çıkılmıştır. Kamera yüksekliğine özgü çerçeve oranındaki sinematografik bozulmalar özellikle alt açı tercihlerinde daha belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Irazca'nın yüceltildiği ve haklı karşı duruşunun kamera yüksekliği ile de onaylandığı planlarda, karakterler kompozisyonun alt çizgisine yapışmış bir halde kesildiğinden ve çerçevenin üstünde de tasarlanandan daha fazla bir boşluk kalması sebebiyle çerçeve bozulmuştur. Aynı şekilde yeni evin temeline yerleştirilmiş alt açı kullanımlarında ise yine çerçevenin üst kısmında büyük bir boşluk oluşmuş ve karakterlerin çerçevenin alt sınırına yakın eylemleri kadraj dışında kalmıştır. Alt açının bilinçli tercihiyle yaratılmak istenen anlam, restorasyon kopyasında yok olmuştur.

Yılanların Öcü filminin dijital film restorasyonu sonrası uğradığı kayıplar sadece mizansen ve sinematografinin çok ötesindedir. Filmin çerçeve oranındaki kesinti aynı zamanda yeni belirlenen 1.77:1 çerçeve oranına büyütülme zorunluluğunu da beraberinde getirdiği gibi bu büyütme de filmin bütününe yayılmış bir netlik bozulması yaratmaktadır. Filmin orijinal kopyasında netliğin bozuk olup fona kaydığı planlar olmakla birlikte, restorasyon kopyasında kesilip büyütülen çerçeve, teknik olarak dijital verinin piksel sayısını da düşürdüğü için bozulma söz konusudur. Dijital film restorasyon sürecindeki bu ve başka hatalar çalışmamızın konusu değildir fakat elbette ki dijital film restorasyonunun tüm yönleri ile incelenmesi gerekmektedir. Dijital film restorasyon sürecinin teknik anlamda değiştirilmemesi gereken kuralları olan özel bir uzmanlık alanı olduğu ve konu ile ilgili başka çalışmalara ihtiyaç duyulduğu gerçeği, makale çalışma sürecinde net bir şekilde karşımıza çıkmıştır.

Çalışmamıza konu olarak yaratıcı yönetmen Metin Erksan'a ait *Yılanların Öcü* filmi seçilmiştir. Fakat Türk sinemasında dijital film restorasyonu sırasında çerçeve oranında kesinti yaşayan tek film *Yılanların Öcü* değildir. Çalışmamız sırasında yaptığımız araştırma ve izlemelerde, dijital film restorasyon süreçlerinden geçmiş ve başta televizyon kanallarında gösterilen yerli filmler olmak üzere dijital film izleme platformlarında (YouTube, MUBİ, internet siteleri vb.) gösterilen Türk sinemasına ait 2000 yılı öncesi filmlerin hemen hepsinin 1.77:1 çerçeve oranına büyütülmüş bir şekilde seyirci ile buluştukları tespit edilmiştir. Bu durum, filmin orijinal çerçeve oranındaki kopyasını izleme şansı olmayan izleyicilerin bir daha belki de asla filmin gerçek halini görmesine imkânı olmayacağı sorununu karşımıza çıkarmaktadır. Bir kültürel miras olarak değerlendirilmesi gereken sinemamızın 35 mm orijinal kopyaları, arşiv raflarında yılların da getireceği bozulmalarla beraber yeniden taranmayı bekleyecektir.

Yılanların Öcü özelinde 7 yıldır filmin çerçeve oranı kesilmiş kopyası gösterilirken ne izleyen yorumlarında ne de köşe yazılarında bu konuya değinilmemiş olması da başka bir çalışmamızın konusu olacaktır. Bülent Oran'ın tabiriyle "Türk izleyicisi filmi kulağıyla izler" cümlesinin kültürel arka planı üzerine gerek alımlama çalışmaları gerekse de kuramsal çalışmalar yapmak dikkate değer bir araştırma konusudur. Özellikle televizyon kanallarında hemen her akşam gösterilen ve en çok izlenen Arzu Film yapımı filmlerin de yüksek ratingler yapması da aynı bağlam içerisinde incelenebilecek bir diğer konudur.

Makalenin çerçeve oranı başlığında Amerikan sinemasında çerçeve oranı kesilmesine dair birkaç örnek vermiştik. Bu örnekler dışında, en son 2020 yılında Disney Plus'ın ekran formatına göre yaptığı bir çerçeve oranı kesintisi sonucunda seyirci tepkisi yaşanmış ve dijital platformunun veri yükleme sistemi 6 aylık bir çalışmanın ardından değiştirilmiştir. Çok ünlü bir animasyon dizisi olan *The Simpsons* 1989 yılından 2010 yılına kadar, yani 20 sezon boyunca 1.33:1 çerçeve oranında tasarlanmıştır. Fakat ilk sezonların Disney Plus dijital platformunda, yeni ekran formatlarına yani 1.77:1 çerçeve oranına büyütülmesinin getirdiği tartışmalar sonucu her iki çerçeve

oranının da olduğu bir çözüm üretilmiştir (http-20).[20] Bu tartışmaların ülkemizde olmaması üzerine de ayrıca düşünülmesi gerekmektedir.

Bir ressamın tuvalinden farklı olmadığı iddia edilen sinemadaki çerçeve oranının kesilmesi gibi, bir tuvalin kesilmesinin nasıl tartışmalar yaratacağını bir düşünelim. Mesela Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi resminin orijinal çerçeve oranı dikine 16:9 formatına çok yakındır. Tersine bir kesme ile 4:3 formatına büyütüp resmin de bir daha orijinal halinin hiçbir yerde görülemez olacağını hayal ettiğimizde, sinema filminin çerçeve oranındaki kesinti sorunu daha net gözümüze çarpacaktır.

Görsel 38. 4:3 (Kesilmiş) Kaplumbağa Terbiyecisi 16:9 (Orijinal)

Görselde görüldüğü gibi tuvalin tam ortası referans alınarak yapılan çerçeve oranı kesintisi ile kaplumbağalar çerçeve dışı kalmıştır. Kaplumbağa Terbiyecisi'nin mekân ile ilişkisi bozulmuş, ayakları kesilmiş ve düşünceli bir insan görünümüne dönüşmüştür. Tabii bu oldukça iyimser ve ironik bir yorum olacaktır. Kültürel miras ürününe yapılan doğrudan bir müdahale olması işin büyük ve bambaşka bir boyutudur.

Peki ama bu kesinti neden yapılıyor? Burada da televizyon sahiplerinin taleplerinin öncelikli olduğunu düşünüyoruz. Çalışmamızın kuramsal bölümünde açıkladığımız gibi ekran tipleri değiştikçe yapımcılar ve gösterim aygıtlarının sahipleri o ekranı tam dolduracak görüntüler talep etmeye başladılar. Bu da eski çerçeve oranındaki filmlerin yeni ekranlara uydurulması talebini beraberinde getirdi. TRT'nin tek televizyon kanalı olduğu 1980'li yıllarda, o zamanın 4:3 çerçeve oranına sahip CRT tüplü televizyon formatı kullanılıyordu. TRT ekranlarında sinemaskop veya başka bir geniş ekran formatında yabancı film gösterilecek olduğunda, filmden önce bir TRT spikeri ekrana çıkıp, "Birazdan izleyeceğiniz film sinemaskoptur. Ekranın alt ve üstünde siyah bantlar olacaktır. Lütfen televizyonunuz ayarları ile oynamayınız," uyarısını sunmakta ve film gösterimi bu uyarıdan sonra başlamaktaydı.

Filmin çerçeve oranına karşı böyle bir hassasiyetin ardından, sayısız dijital film izleme platformunun ve televizyon kanalının olduğu günümüz ekranlarında ise bu hassasiyet tam tersine dönmüştür. Seyirci ekranda siyahlık görmek istemez üzerinden kurulan bu çerçeve oranını kesme mantığı, günümüzde neredeyse ekran tipi olarak tamamen 1.77:1 ekran formatına dönülmesinden dolayı çerçeve oranındaki kesilip çerçeveye sığdırma da özellikle istenir bir hale gelmiştir. Belki de sinemanın hâlâ bir sanat dalı olarak görülüp görülmediği tartışmalarına yol açması gereken bu çerçeve kesintisinin film sahipleri, entelektüeller ve izleyiciler tarafından da eleştirilmemesi ile yaklaşık 10 yıldır televizyon ekranları aracılığıyla veya dijital platformlarda restore edilmiş fakat %28 oranında da kesilmiş Türk sinemasının örneklerini izliyoruz.

Elbette ki bütün dijital film restorasyonu çalışmalarında aynı çerçeve oranı kesintisi yapılmamaktadır. Ülkemizde ilk dijital film restorasyonu çalışmasını yapan MSGSÜ Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi bünyesinde uzman akademik kadrolar tarafından yapılan *Üç Arkadaş* (Memduh Ün-1958), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ-1964), *Vesikalı Yarim* (Lütfi Ö. Akad-1968) vb. gibi pek çok restorasyon çalışması filmin orijinal çerçeve oranı korunarak gösterilmiş ve saklanmıştır. Fakat *Muhsin Bey* filminin dijital restorasyon süreci, çalışmamızda

[20] (https://variety.com/2020/digital/news/simpsons-4-by-3-aspect-ratio-disney-plus-1234618818/)

da çerçeve oranı kesintisine yönelik örnek bir uygulama olarak mutlak yer almalıdır. Filmin 1.33:1 çerçeve oranı restorasyon sırasında 1.77:1 çerçeve oranına değiştirilmiştir. Süreç filmin yönetmeni Yavuz Turgul tarafından da denetlenip onaylandıktan sonra filmin yeni çerçeve oranına göre hazırlanmış restorasyon kopyası hazırlanmıştır. Çerçeve oranındaki değişiklik sırasında da plan plan o çerçevenin kompozisyonu bozulmayacak şekilde aylarca titizlikle çalışılmış ve filmin dramatik anlamı ve biçemi yönetmen kontrolünde yeniden çerçevelenmiştir. *Yılanların Öcü* filminin özelinde ise yönetmen zaten hayatta değildir ve sürece dahil olması da mümkün değildir. Aynı zamanda plan plan yapılan bu işlemin uzun sürmesinden dolayı otomatik olarak çerçeve tam ortadan kesilerek biçem doğrudan bozulmuştur. Türk sinema tarihinin restore edilip gösterilen hemen bütün örneklerinin de bu otomatik tarama ile ve bugün aramızda olmadıkları için hemen hiçbir film yönetmeninin sürece dahil olma şansları da olmadığından dolayı *Muhsin Bey* restorasyonu tek bir örnek olarak kalmaktadır.

Öneriler

T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı sürece dahil olmalı ve film sahipleri, televizyon sahipleri, dijital restorasyon konusunda uzman akademisyenler ve uygulayıcıları bir araya getirip sorumluluklar vererek başlangıcından 2000'li yıllara kadar 1.33:1 görüntü oranında üretilen sayısız sinema sanatı örneklerimizin dijital film restorasyon ve sonrasındaki saklanma koşulları denetim altına alınmalıdır. Televizyon ekranlarında gösterimler için filmin orijinal çerçeve oranındaki gösterimleri zorunlu hale getirilmelidir. Televizyon sahipleri bu konuda ikna edilmeli ve filmin orijinal çerçeve oranındaki kesintinin kültürel miras ürünlerine yönelik suçlar kapsamında değerlendirilmesi ve hukuki yaptırımlarının olması gerekmektedir. Kültürel mirasımız olan sanat eserlerimizin restorasyonuna gösterilen hassasiyet eşit oranda olmalıdır. Divriği Ulu Cami'nin restorasyonundaki hassasiyet veya İlhan Koman'ın ünlü Akdeniz Heykeli'nin restorasyon özeni ile bugün uluslararası bir değere dönüşe Türk sineması klasiklerinin restorasyonuna eşit önem verilmelidir. Film restorasyonu üzerine uzmanlık eğitimleri verilmeli, süreçler belli kural ve kaidelere bağlanmalı ve restorasyon süreçleri yine uzmanlar tarafından takip edildikten sonra gösterime çıkmalıdır. Bir fiziksel materyal olarak filmler, sinema izleyicisi ile buluştuğunda bir sanat yapıtı olarak algılandığı için, dijital teknolojinin getirdiği dönüşüm ile birlikte 35 mm film projeksiyonu ve onun operatörlerinin birer birer yok olması sonucu, orijinal halleriyle arşiv raflarında bir gün yeniden ortaya çıkmayı bekler halde kalacaktır. Son olarak belki de bu konudaki en büyük dönüştürücü güç, izleyicinin tepki koymasıyla oluşacaktır. Kamu iradesinin ve dönem entelektüellerinin desteğini almadan seyirciyle kurduğu sıcak ve samimi bağ ile yılda 300'e varan film üretim sayılarına ulaşan Türk sineması, yine seyircinin bu severek izlediği klasik örneklerine yönelik çerçeve kesintisine tepkisi sonucu yeniden orijinal formatında taranıp restorasyonu yapıldıktan sonra izleyicisiyle buluşacaktır. Türk sinemasının orijinal formatında korunması, kültürel mirasın korunması bağlamında ivedilikle gündemde yer edinmeli ve ilgili paydaşlar tarafından gerçekleştirilecek çalışmalar ile Türk sinemasının öncelikli meselelerinden biri haline gelmelidir.

Kaynaklar

Abisel, Nilgün. Sinematografi Temel Ögeleri Ders Notları. Ankara Üniversitesi. Ders Notu. 2000

Abisel, Nilgün. Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Kitabevi. 2011

Abisel, Nilgün. Sessiz Sinema. Ankara: De Ki Basım Yayım. 2014

Ankaralıgil, Nazım. "Fotoğraf ve Sinemada Kompozisyon: Altın Oran ve Fibonacci Spirali Bağlamında Spielberg Filmleri Üzerine Görsel Çözümleme". Kayseri Erciyes İletişim Dergisi. 3. (1). 2013

Arnheim, Rudolf. Sanat Olarak Sinema. (Çev. Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi. 2002

Arslanyürek, Semir. Film Yönetimi Atölyesi. İstanbul: h20 Kitap. 2022

Atalar, M. Mert. "Sinematografi Mirasın Korunmasında Dijital Film Restorasyonunun Önemi". Art-e Sanat Dergisi. 16 (31) . 2023

Bazin, Andre. Sinema Nedir (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.2011

Blasko, Edward. The Book of Film Care. Motion Picture and Television Image. Eastman Kodak Company. 1992

Bonitzer, Pascal. Kör Alan ve Dekadrajlar. (Çev. İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları. 2011

Bordwell, David. On the History of Film Sytle. Cambridge: Harvard University Press. 1997

Bordwell, David ve Thompson, Kristin. Film Sanatı. (Çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Yayınevi. 2008

Brown, Blain. Sinematografi Kuram ve Uygulama. İstanbul: Hil Yayınları. 2006

Diler, Kenan. "Sinema ve Biçem İlişkisi Çerçevesinde Emin Alper Sineması". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Van: Van Yüzüncü Yıl üniversitesi. 2023

Eren, Esra. "Sinema Kültür Mirasının Korunması ve Dijital Teknolojik Gelişmelerin Film Arşivciliğine Etkileri". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. 2012

Erkılıç, Hakan. "Dijital Sinema: Yapım Pratiği ve Kuramsal Tartışmalar Üzerine". Dijital Sinema: Kuramdan Tekniğe. (Der. Rıdvan Şentürk). İstanbul: İnsanart. 2016

Erksan, Metin. Atatürk Filmi. İstanbul: Hil Yayınları. 1989

Erksan, Metin. "Metin Erksan'la Konuşma". Sosyal Adalet Haftalık Siyasi Gazete. İstanbul: Vatan Matbaası. 2 Nisan 1963

Erksan, Metin. "Metin Erksan ile Söyleşi". Milliyet Sanat Dergisi. Sayı 167. 1975

Erksan, Metin. "Türkiye'de Entelijansiya Yok - Metin Erksan ile Söyleşi". Ve Sinema. Sayı. 1. 1985

Evren, Burçak. İlk Sinemaskop Filmler.

Film Preservation Guide. San Francisco: National Film Preservation Foundation. 2004

Kayalı, Kurtuluş. Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması. Ankara: Ayyıldız Yayınları. 1994

Koca, Serhat. Yeni Türk Sinemasında Biçem. Konya: Literatürk Academia Yayınları. 2018

Korkmaz, Asiye. Sinematografik Mirasın Korunması. Yayınlanmamış profesörlük tezi. İstanbul. 2007

Liman, Ali Sait. "Metin Erksan Sinemasında Çevre ve Mekân Estetiği". International Journal of Academic Social Science Studies. Sayı 6 (4) 2013

Mascelli, Joseph V. Sinemanın 5 Temel Öğesi. Ankara: İmge Yayınevi. 2002

Monaco, James. Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2006

Mükerrem, Zaur. Sinematografi Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2021

Özgüç, Agah. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler. İstanbul: Yılmaz Yayınları. 1990

Özön, Nijat. Türk Sinemasının Kronolojisi (1895-1966). Ankara: Bilgi Yayınevi.1968

Schubin, Mark. "Searching for the Perpect Aspect Ratio". SMPTE Journal. Cilt 105. Sayı 8. 1996

Şenyücel, Kerime. Sinemayı Sanat Yapanlar. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı. 1999

Taş, Vadullah. Metin Erksan Efsanesi.İstanbul: Görsav Görsel Sanatlar Vakfı. 2014

Tosun, A. Fikret. "1990 Sonrası Türk Sinemasında Şiddetin ve Şiddet Estetiğinin Kültürel Kökenleri; Eşkiya Filmi Örneği". Social Mentality and Researcher Thinkers Journal. Sayı 6 (34) 2020

Tunalı, İsmail. Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2011

Zettl, Herbert. Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics. Wadsworth Cengage Learning. 2011

Zettl, Herbert. Video Basics. Wadsworth Cengage Learning. 2017

Görsel Kaynaklar

Erksan Metin. Yılanların Öcü (1.33:1). 35 mm Telesine Kopyası. 1962

Erksan Metin. Yılanların Öcü (1.77:1). 35 mm Dijital Restorasyon Kopyası. 2015

Şahin, Sedat. Bir Film Ne Zaman Biter? Belgesel. 2022

Şekeroğlu, Sami. Türk Sinema Tarihi Belgeseli TRT. 1985

Şekeroğlu, Sami. Türk Sinema Tarihi Araştırmaları Atölyesi. 1994

İnternet Kaynakları

- https://www.archives.gov/preservation/holdings-maintenance/film-based#polyester-film
- https://www.cumhuriyet.com.tr/bilim-teknoloji/internet-kullanicilari-en-fazla-youtubeda-vakit-geciriyor-1966281#:~:text=ABD%20merkezli%20arama%20motoru%20pazarlama,%2C8%20milyar)%20takip%20ediyor
- https://datareportal.com/reports/digital-2023-turkey
- https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html
- https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html
- https://hollywood-elsewhere.com/buy-boxy-touch-of-evil-while-you-can/
- https://www.indiependent.co.uk/fire-destroys-thousands-of-films-at-the-cinemateca-brasileira/
- https://www.log.com.tr/netflix-platformu-icin-guncel-abone-sayisi-aciklandi/

https://www.moviecensorship.com/report.php?ID=2507#:~:text=For%20fans%20of%20the%20movie,is%20the%20best%20possible%20version

- https://www.scientificamerican.com/article/a-brief-history-of-aspect-ratios-aka-screen-proportions/
- http://www.sportsvideo.org/new/wp-content/uploads/2013/10/Searching-for-the-Perfect-Aspect-Ratio.pdf
- https://ultrahd.highdefdigest.com/92605/touchofevil4kultrahdbluray.html
- https://variety.com/1999/film/news/kodak-develops-film-protection-1117491038/
- https://variety.com/2020/digital/news/simpsons-4-by-3-aspect-ratio-disney-plus-1234618818/
- https://www.youtube.com/watch?v=s7-aMi4Rr-4 (On the Waterfront - Aspect Ratio Visual Essay. Erişim tarihi: 24.06.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=KjW0mbf1Wso&t=212s - (Yılanların Öcü - Eski Türk Filmi Tek Parça Restorasyonlu. Erişim tarihi: 24.08.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=Xg2x3LndSVQ (Metin Erksan - Son Söyleşi. Erişim tarihi:20.05.2023)
- https://www.youtube.com/watch?v=ZDoLID8feBU&t=32s (Şabanoğlu Şaban Full HD - Erişim tarihi: 26.08.2023)
- http://global.sharp/products/lcd_monitor/sharp_lcd/evolution_history/

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Dr._Kerns_Powers,_SMPTE_derivation_of_16-9_aspect_ratio.svg/2000px-Dr._Kerns_Powers,_SMPTE_derivation_of_16-9_aspect_ratio.svg.png

İDİL

DECADRAGES TURKISH CINEMA: THE STYLISTIC IMPACT OF DIGITAL FILM RESTORATION ON CINEMATIC FORM IN "THE REVENGE OF THE SNAKES"

Afif Ataman

ABSTRACT

Cinema, which made its first public screenings in the early twentieth century, came to the fore as the art form that influenced the masses the most in social and artistic terms. Functioning as a work of art and a means of entertainment, cinema, unlike other branches of art, has followed certain visual rules and guided the masses. Despite certain physical constraints such as frame ratio, cinema has created its own style and this frame ratio has changed throughout history. In Turkish cinema, the frame ratio of 1.33:1 was used as the standard for many years. However, after television and then digital screening media changed the frame ratios in order to adapt to widescreen formats, this led to image loss in some films. This study examines the effect of digital film restoration on the cinematic style of Turkish cinema and director Metin Erksan's film *The Revenge of the Snakes*. The study first discusses the technical aspects, justifications and ethical dimension of digital film restoration, and then compares the original and restored copies of the film *The Revenge of the Snakes* and tries to reveal the effect of cutting the frame ratio on mise-en-scene and composition. As a result of the examination, it has been determined that the cut in the frame ratio as a result of the digital restoration made in the film *The Revenge of the Snakes* has an effect that directly affects the meaning of the film and completely changes the mise-en-scene and composition intended by the director.

Keywords: Metin Erksan, Digital Film Restoration, Style, Revenge of the Snakes, Turkish Cinema