

MİZANSEN ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA “CENNETİ BEKLERKEN FİLMİ”

MISE EN SCENE FILM CRITICISM IN THE CONTEXT OF THE FILM WAITING FOR HEAVEN

Öğretim Görevlisi. Dr. Pelin YOLCU

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

Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Tv Bölümü, 0000-0001-6171-5083
ssimsek@selcuk.edu.tr

ÖZET

Anlatmak, deneyimi paylaşmak bir ihtiyaçtır. İnsan öykü anlatan ve aynı zamanda öykülere ihtiyacı olan bir varlıktır. Mitoslar, masallar rasyonel aklın kullanılmadığı, bilimin henüz gelişmediği dönemlerde insana dünyayı açıklamışlardır, insanlığın ilk öğretmenleridir efsaneler, masallar ve bunlardan sonraki çağlarda da insanoğlu yeni araçlarla yeni anlatılar oluşturmaya devam etmiştir. XX. yüzyıla gelindiğinde insanlık yeni bir öykü anlatma aracı ile buluşur. Öykülü filmlerin dışında, eğitim filmleri, belgesel ya da haber filmleri gibi türleri olmasında rağmen sinema, birincil olarak ‘öykü anlatma’ misyonunu üstlenmiş, kitlelerin ilgisini öyküler anlatarak çekmiştir. Çağdaş dünyanın insanlığa sunduğu paradoksal ilişkiler ve uzaklık, sesler ve görüntüler eşliğinde seyirciye sunulmakta ve seyirci de çevresinin ve kendisinin varoluşunu eleştirel bir çerçevede anlamlandırmaya çalışmaktadır. Çağdaş sinema anlatılarında yönetmen ve sinema kendini sorgulamaktadır. Çağdaş sinemanın getirdiği en büyük yenilik, anlatının sorgulama eylemselliğine yönelten özelliğinde gizlidir. Çalışmada Modern Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim’in Cenneti Beklerken filmi örneklem olarak kullanılmıştır. Çalışmaya nitel bir anlayış da kazandırmak için film eleştiri yöntemlerinden Mizansen film eleştirisi yapılarak film; teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu, hareket ve performans, dekor, kostüm ve makyaj başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Film Eleştirisi, Derviş Zaim, Cenneti Beklerken

Abstract

It is a need to tell, to share the experience. A human being is an entity that tells stories and also needs stories. Myths and tales have explained the world to human beings when rational mind was not used and science was not developed yet. Myths are the first teachers of humanity, and tales have continued to form new narratives with new tools in the later ages. By the 20th century, humanity meets with a new storytelling tool. Apart from narrative films, cinema, although there are genres such as educational films, documentaries or news films, primarily undertook the mission of 'storytelling' and attracted the attention of the masses by telling stories. The paradoxical relationships and distance presented by the contemporary world to humanity are presented to the audience through sounds and images, and the audience tries to make sense of the existence of its environment and itself in a critical framework. Director and cinema question themselves in contemporary cinema narratives. The greatest innovation brought by contemporary cinema is hidden in the feature that leads the narrative to questioning activism. In the study, Derviş Zaim's, one of the most important directors of modern Turkish cinema, film Waiting for Heaven, was used as an example. The film was evaluated under the titles of technical structure,

light, sound, time and space, actor, movement and performance, decor, costume and make-up in order to gain a qualitative understanding of the work.

Keywords: Cinema, Movie Criticism, Derviş Zaim, Waiting For Heaven

GİRİŞ

Tarih boyunca insanlar maddi hayatı, anlatılar yoluyla yeniden şekillendirerek farklılaştırmaya çalışmıştır. Kullanılan araçlar değişiklik gösterse de var olan amaç her zaman aynı kalmıştır. Sinema insanların birbirleriyle, doğayla ve toplumla kurduğu iletişimde son derece önemli bir araç olma özelliğine sahiptir. Sinema hayal kuran insana, yeryüzünde hayalleri ve yaşamları içi içe geçmiş başka insanların var olduğunu müjdeleyen bir sanattır. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilmektedir. Çünkü “düşleme pratiğinin düşünme biçimi, düşünme biçiminin ise dünya görüşü, gelenek, görenek, ekonomik bir oluş, eğitim durumu ile ilgili sıkı bağlarından söz edilebilmektedir (Adanır, 2003: 42).

Sinema da yaşamı düşler aracılığıyla anlatan bir sanattır. Seçil Büker’in sinemanın ilk yıllarına dair belirttikleri, sinema ve yaşam arasındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. “XIX. Yüzyılda Brander Matthews hareketli görüntüleri ilk defa seyrettiğinde ‘tıpkı yaşamdaki gibi’ demekten kendini alamaz. Maxim Gorki ise Lumiere’in bir gösterisine gittiğinde ‘bu yaşamın kendisi değil, ama göstergesi’ der. Devinimli görüntüleri seyredenler onun nesnel gerçekliğe çok benzediğini söylemektedirler” (2012: 13).

Sinemanın doğuşuyla beraber yapılan ilk filmler belgesel nitelik taşımaktadır. Günlük yaşamın gerçeklerini yansıtan bu filmler anlatı özelliğinden yoksun filmler olarak kabul edilmişlerdir. Hareketli görüntüyle ilk defa karşılaşan izleyici bu yeni icada kısa sürede ısınarak bu icadı kabul etmiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki filmler daha çok kurmaca olaylardan uzak o dönemi yansıtan belge niteliğine sahip anlatılar olarak kayda geçmişleridir.

Sinemayı tam manasıyla anlatıyla buluşturan David Wark Griffith’dir. Gevgilli’nin belirttiği üzere, “o her şeyden önce sinema’nın, yazın (edebiyat) bir yana, tiyatro başta olmak üzere, öteki tüm sanatlardan da ayrı bir alan olduğunu ortaya koyan ilk yaratıcıdır” (2005: 17). Griffith’in kamera kullanımı ve kurgu konularında yapmış olduğu İki büyük yenilikle sinemayı özgün bir sanat haline getirmiştir. Filmlerinde kamera hareketleri ve ölçeklerini öykünün dramatik yapısına uygun olarak kullanmıştır. Bir çekimin içeriğini oluşturan temel unsurun, konuyla kamera arasındaki ilişkiden doğduğunu anlamıştır (Abisel, 2003: 109).

Armes’a göre “Önemli olan nesnenin kendisi değildir. Nesnenin yerini onun niteliklerinin görsel temsili, ondan içkin olarak bulunan düşüncenin belirginleştirmesi almıştır” (2011: 40). Kamera ve çekim nesnesi arasındaki mesafe, yönetmenin öyküye yaklaşım tarzına göre çeşitlilik gösterebilme özgürlüğüne ulaşmıştır. Bu durum, sinemanın anlatı olma yolundaki çabaları açısından önemli bir adım olarak görülmektedir. Kameranın teknik bir cihaz olmasının dışında, anlatı aracı olarak kullanılması kaydedilen nesnelerin de farklı yönlerine işaret etmektedir. Günlük yaşamda hiçbir şekilde karşılaşmadığımız açılarla bize nesnelere

göstermektedir. Arnes'a göre "Bir nesne tek bir görünüm içinde değil, birden fazla açı içerisinde alınarak, nesnenin nitelikleri anlamsal olarak değişime uğramıştır (2011: 42).

Bu özellik insanların çevrelerinde yer alan nesnelere karşı, yeni bir algı çerçevesinde yeni bakışlar edinmesini sağlayarak, sadece filmsel bir etki olarak kalmasının önüne geçmiştir. "Bir nesne tek bir görünüm içinde değil, birden fazla açı içerisinde alınarak, nesnenin nitelikleri anlamsal olarak değişime uğramamıştır" (Arnheim, 2010: 42). Filmin öykü dünyası için bu farklılık son derece etkili bir anlatım aracı olmuştur.

Zamanla "nasıl anlatıldığı ve ne anlatıldığı" soruları diğer anlatı türlerinde olduğu gibi sinemada da anlatının bel kemiğini oluşturmuştur. Film incelemelerinde filmdeki hikâyenin nasıl anlatıldığı ve ne anlattığı önemli iki sorunsal olarak kabul edilmektedir: Nilgün Abisel, "söylem ve öykü" olarak adlandırdığı iki sorunsalı şu şekilde açıklamıştır "Sinemada öykü, karakterler ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekânların özellikleri ile birlikte gösterir ve bir nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Haliyle, her hareket kendinden sonra gelen başka bir hareketi meydana getirir; her olay bir ötekinin sebebidir. Anlatının son bulması öykünün temasını da belirginleştirir. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, tüm biçimsel öğelerin ve tekniklerin kullanılış biçimini de içermektedir" (Abisel, 1989: 189).

1. Sinemada Biçem ve Bir Biçem Ögesi Olarak Mizansen

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

Thomas Elsaesser ve Warren Buckland, mizansen eleştirinin genel olarak konu ve biçim arasındaki ilişkiyi yani "ne" ile "nasıl" arasındaki ilişkiyi işaret ettiğini belirtmiştir. Onlara göre, çekimin süresi, çekim ölçeklendirmesi, kamera hareketi, çekim açısı, çekimin uzunluğu ve kesmenin ne zaman kullanıldığı gibi özellikler, mizansen eleştiri içinde "istatistiksel biçim analizi" olarak adlandırılmaktadır (Elsaesser ve Buckland, 2002: 86).

Mizansen film eleştirisinin, okuyucu tarafından anlaşılabilmesi, okuyucunun mizansenin öğelerinin ne olduğunun farkında olduğu varsayımına dayanmaktadır. Böylelikle eleştirmen, mizansenin ne olduğuna ve neler içerdiğine dair açıklamaları yapmak zorunda kalmadan, çözümlemesini gerçekleştirebilmektedir.

1.1. Dekor

Dekor "Tiyatro, sinema ve televizyonda sahneye konulan eserin yazıldığı yerin, ortamın ve geçtiği çağın özelliklerini belirleyen perde, aksesuar vb. öğelerin bütünüdür" (Bordwell, Thompson, 2012: 120).

Sinemanın ilk günlerinden günümüze kadar izleyiciler ve eleştirmenler dekorun sinemada genellikle tiyatrodan oynadığından daha aktif bir rol oynadığını anlamışlardır. Andre Bazin bu

durumu şöyle ifade etmektedir “Tiyatroda önemli olan insandır. Filmdeki drama oyuncular olmadan var olabilir. Çarpan bir kapı, rüzgâr bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkileri arttırabilir. Bazı başyapıt filmler insanı yalnızca bir ekstra gibi aksesuar olarak ya da gerçek başrol oyuncusu olan doğaya kontrpuan içinde kullanır”.

Yönetmen dekoru birçok yolla kontrol edebilmektedir. Louis Lumiere kısa komedisi *L'Arroseur arrose* 'yi bir bahçede çekmiştir. II. Dünya Savaşı'nın bitmesinden bir süre sonra Roberto Rosellini *Germany Year Zero* 'yu (Germany Year Zero) harabe halindeki Berlin'de çekmiştir. Alternatif olarak yönetmenler dekor oluşturmuşlardır. Melies stüdyoda çekim yapmanın kontrolü arttırdığını anlamış ve çoğu yönetmen onun yolundan gitmiştir (Bordwell, Thompson, 2008: 121).

Dekorun elde etmeye çalıştığı bir diğer özellik ise gerçeğe benzeme kaygısıdır. Bunu yapmaktaki amaç seyircinin gerçek bir mekânda olduğunu hissettirerek kendisini filme adapte etmesini sağlamaktır. Bu durumda dekorun sunacağı gelecek ya da geçmiş zaman olabilmektedir. İzleyiciye verilmeye çalışılan zaman gerçekliği, filmin sunduğu zaman dilimidir (Kartal, 2010: 23).

1.2.Kostüm ve Makyaj

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

Seyirci makyaj ve kostüm aracılığıyla oyuncu üzerinden izlediği filmi yorumlayabilmektedir. Filmin geçtiği zaman ve mekân, oyuncunun filmdeki sosyo-kültürel konumu, inançları, mesleği, psikolojik yapısı gibi seyirciye bilgi vermektedir. Filmin bütünlüğü ve yapısıyla beraber paralel bir işlev gösteren, yaratıcılık olasılıkları çok yönlü olan kostüm ve makyaj, gerçeküstü ve fantastik öğeler yaratma kabiliyetine sahip olduğu kadar çeşitli dönem ve kültürleri ortaya koyabilmek adına zaman uyarlamalarında da etkin bir rol oynamaktadır.

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

“Önemli olan, oyuncunun yüzünde her ne kadar yoğun bir makyaj çalışması uygulanmış olsa da bu makyajı, makyaj sayesinde gizleyebilmektir, gerçeklik çerçevesi içerisinde tutabilmektir. Yoksa filmin tüm gerçekliği o noktada kaybolur, izleyiciyi bir daha kendinize inandırmanız oldukça zor olacaktır” (Musgrove, 1995: 27). Sinemada kullanılan makyaj,

oyuncunun gençleşmesi, yaşlandırılması, çeşitli estetik malzemeler ile yüzünün yeniden yapılandırılması, başkalaştırılması, etnik anatomilerin uygulanması gibi çok farklı ihtiyaçları karşılamaktadır.

1.3. Aydınlatma

Bir karakterin, bir nesnenin ya da bir sahnenin ister doğal güneş ışınlarıyla, ister yapay kaynaklarla, çeşitli yollardan aydınlatılmasını ifade etmektedir. Ünlü yönetmen Ferico Fellini' ye göre " Işık her şeydir. İdeolojiyi, duyguyu, rengi, derinliği, stili ifade eder. Yok edebilir, anlatabilir, tanımlayabilir. Doğru ışık sayesinde en çirkin yüz, en aptalca ifade güzelliği ya da akli gösterebilir" (Akt. Bordwell, Thompson, 2012: 126).

Aydınlatmanın temel görevi aydınlatılmak istenen objenin ortaya çıkartılmasıdır. Bu şekilde gösterilmek istenen obje diğer düzlemlerden ayrıştırılmış olmaktadır. Aydınlatmanın başka önemli etkisi de alan da derinlik ve perspektif yaratmaktır. Kısaca ışığın görevi objelerin yuvarlaklığını, ışık yoğunlukları ile sağlayarak üç boyutluluk yanılsaması sağlamasıdır (Bilgiç, 2002: 96).

Aydınlatma, yönetmenin izleyicinin dikkatini belirli bir biçimde yönlendirmesini ya da belirli bir atmosfer yaratmasını sağlamaktadır. Western filmlerinin dış çekimlerindeki parlak aydınlatma ile bir gangster filminde binalar arasında kullanılan gölgeli karanlık gibi, belirgin ayrımları ayırt edilebilmektedir. İlk örnekte aydınlatma açık seçkilik, iyimserlik duygusu, ikincide ise baskı ve kasvet duygusu oluşturmak için kullanılmıştır (Corrigan, 88: 2018). Yoğun parlak alana ait bir sahnede seyircinin önemli bir detayı görmesine imkân verirken karanlıkta bırakılan kısımlarda önemli noktaların gizlenmesini olanak sağlayarak belirsizlik ve merak duygularının oluşmasını sağlamaktadır.

1.4. Zaman ve Mekân

Rönesans'ta perspektifin de etkisiyle resim, nesnelere ve figürlerin üç boyutlu bir benzerini yaratmaya çalışmıştır. Dış dünyanın yansıtılması Rönesans'ta ve giderek izlenimcilerde titizlikle izlenen bir gelenek olmuştur. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, ışık oyunlarının araştırılmasıyla maddesel dünyanın ele geçirilmeye çalışılması ressamın loş atölyelerinden dışarıya çıkmaya doğa gerçeklerini yakalamaya zorlamıştır.

Kamera için, özellikle film kamerası için doğayı betimleme yeteneği eşsiz bir durum olarak düşünülmektedir. Film gerçeğin illüzyonunu benzeri görülmemiş bir yöntemle başarmayı mümkün kılmıştır. Sanat hazır, verilmiş bir gerçekliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp, insanı yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biri olmuştur.

Nesnenin tek bir açıdan değil, bütün yüzeyleri ile alınabilecek tarzda çeşitli açılardan gösterilmesi, filmde iki eş zamanlı olayın aynı andan izlenmesine, objelerin ya da karakterlerin farklı perspektiflerden görünmesine sebep olmuştur.

Film grammerinin gelişmesi için evrenin geniş perspektifli görüntüsü küçük kısımlara ayrılmaya başlanmıştır. Bu kısımlar ya da çekimler gerçeğin parçalarıdır. Bu parçalar birbirleriyle bağlantılı şekilde organize edildiklerinde geniş perspektifleri gerçeğin bir

illüzyonu tekrardan oluşturmaktadır. Çekimlerin bileşimiyle ortaya çıkan anlam, her bir çekimin yüklendiği işlenmemiş bilginin totalinden farklı olmuştur (Kıraç, 2012: 81).

- a) korkmuş bir yüz
- b) ona yönelen bir silah
- c) aynı adamın gülümseyen yüzü

Bu çekim değişik yöntemlerle birleştirildiğinde değişik anlamlar yaratır. görüntüdeki kişi c b a düzeninde korkak a b c düzeninde kahraman olarak yorumlanmaktadır.

Geniş perspektifli gerçeğin küçük bölümlere ayrılma durumu iki tür olgunun meydana gelmesine neden olur

- a) Ortamın ya da dekorun bütün habitatı gösterilmez. Bunun ötesinde, var olduğu sanılan gerçek mekân ya da çekimler arası mekânsal ilişkileri gösterilmez.
- b) Hareketin ya da bütünü çekimlere ayrılması her çekimi gerçek zamanın farklı bir anı yapar.

Filmde zaman bir taraftan kesintisiz sürekliliğini diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerle tekrarlanabilmekte anımsamalarda ileriye atlayabilmekte gelecekle ilgili görüntüler içinde aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üst üste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilmektedir. Filmde zaman mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişme bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırmaktadır. Mekân da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenmektedir.

1.5. Ses

Ses de en az görüntü kadar karmaşık bir tarzda kullanılabilen ve kurgulanabilmektedir. Kuşkusuz, sinemada sesin pek çok boyutu ve kullanım alanı bulunmaktadır: ses diklik, ses düzeyi ya da tınıya göre betimlenebilmektedir. Filmde sesli çevirim (çekim sırasında kaydedilen ses) ya da seslendirme (daha sonra stüdyoda eklenen ses ve diyalog) biçimini almaktadır. Sinemada ses, diyalog, müzik ya da gürültü (gök gürlemesi ya da arabanın fren yaparken kayması) biçimini alabilmektedir. Bu seslerden herhangi biri ya da hepsi birden, doğal ya da yapay yollardan elde edilebilmektedir. Sinemada ses, görüntü ve anlatıyla pek çok açıdan ilişkilidir: fondaki müzik biçiminde yer alabilmekte; kaynağı alıcının içerisinde ya da dışarısında bulunabilmekte ve hatta bağlantılı olduğu görüntüden önce ya da sonra başlayabilmektedir (örneğin, bir karakterin sözlerinin bir sonraki görüntüyle oluşturduğu bağlantı/ses köprüsü biçiminde).

Sinema başlangıçta yalnızca görüntülerden ibaret olan görsel bir eğlence aracıydı ve sessiz olduğu; yani seyirciler perdeye yansıtılan kişi veya nesnelerin ya da olayların seslerini duymadıkları halde yine de o, izleyiciler üzerinde inanılmaz bir gerçeklik duygusu yaratabilmiştir. Sinema çok geçmeden "görsel-işitsel" bir kitle eğlence aracına dönüşmüştür. Aslında başlangıcında bile filmler, çok ender olarak tam bir sessizlik içinde gösterilmekteydi. İlk gösterimlerde müziğin görüntülere eşlik etmesiyle bir ses dekorunun oluşturulmasına

çalışılmakta ve müzisyenlerin canlı müzik uygulaması ile film izlemeyi görsel olduğu kadar işitsel bir keyfe dönüştürülmesi de amaçlanmaktaydı. Ses sinemada bir paradoks olmaya aday gibi görünmektedir. Bir filmin görsel kısmı seyircinin bilincinde işitsel kısımdan daha kalıcı bir şekilde yer etmektedir. Fakat bir filmdeki sesler kötü yapılmışsa, bu sesler ilgiyi hemen kendi üzerine çekmekte ve seyircinin filmin kendisine sunduğu dünyaya adapte olma duygusunu sekteye uğratmaktadır. Normal şartlarda görseller seyircinin bilincini bastırmakta fakat ses bilincin daha alt düzeylerini ele geçirme eğilimi göstermektedir (McKernan, 2005: 109).

Sesli sinema, star döneminin olduğu bir dönemde ortaya çıkmış ve sesin devreye girmesi ile bazı oyuncular bu durumdan olumsuz olarak etkilenmişlerdir. Kimi oyuncunun sesi fiziğine veya davranışlarına uyum göstermemekte, kimisinin de sesi mikrofona yatkın olmamaktaydı. Çekimlerin sesli olması nedeniyle dublaj yöntemi çok daha sonraları gelişmiştir. Sesleri mikrofona veya oluşturdukları karakterlere uygun olmayan, şive ve telaffuzları bozuk Star'lar ile yabancı oyuncular, birkaç yıl içinde perdeden silinip gitmeye başlamışlardır. Eskinin usta oyuncularını yerlerini bir bir kaybetmişlerdir (Abisel, 1989: 167).

Dublaj, yönetmenin bir duyguyu dile getirmek ya da belli bir atmosfer yaratmak amacıyla ses olgusundan daha geniş ölçüde yararlanmasına imkân sağlayan bir işlemdir. Bu işlem, sessiz çekilmiş sahnelerle ses eklenmesi, özgün ses kuşağındaki konuşmalara ses efektleri ve müzik katılması ya da filmdeki özgün diyalogların yerine başka dilde diyalogların konması şeklinde olabilmektedir.

1.6. Hareket ve Performans

Yunanca drama, İngilizce action, performance olarak tanımlanan hareket kelimesi en eski sahne sanatları dönemlerinden günümüz sinemasına kadar birçok kuramcı ve araştırmacı tarafından incelenmiş, hareketin çeşitli sanat dallarındaki yeri ve önemi tartışılmıştır. Özellikle tiyatro ve sinema sanatının en önemli ifade elemanı olan hareket, bu sanat dallarının varoluşunu ve devamlılığını sağlayan birincil öğedir. Gilles Deleuze, dış dünyayı doğrudan doğruya veren sinema sanatında temel rolün harekete düştüğünü ortaya koymakta ve diğer sanatlarda (resim, heykel, fotoğraf...) imgenin hareketsiz bir konumda olmasını bu sanatların aslında sinematografik imgeye ulaşmayı nihai bir amaç olarak gördüklerini ima etmektedir (Sütçü, 2005: 70).

Sinemada hareket, oyuncuların sergileyeceği karakterler üzerine kurulu bir yapı içermektedir. Türk Dil Kurumu'na göre oyuncu“tiyatro, sinema, televizyon ve benzeri gösteri sanatlarında belli bir kişiyi, konuyu veya kavramı, bilgisi, tekniği ve yaratışı ile canlandıran ya da gösteren sahne sanatçısı” (Nutku, 1983: 327). Şeklinde ifade edilirken, Bernard hareket ve oyuncu ilişkisini şöyle açıklar: “Sinemada tüm hareket oyuncunun üzerindedir. Onun sayesinde hayata karşı nasıl ayakta durulacağını, başka kültürleri ve dünyayı anlarız. En küçük hikâyeler de, en büyük senaryolar da oyuncularla görselleştirilir, onlarla canlanırlar” (Bernard, 1997: 111).

Sessiz sinema günlerine bakıldığında oyuncuların sadece beden dili, jest ve mimikleri ile birçok konuyu ve kavramı izleyenlere uzun yıllar boyunca başarıyla aktardıklarını görebiliriz.

Abisel'e göre "Hareketin rolü, diğer tüm unsurlardan daha önemlidir. Kostümleri, dekorları, sahne ışıklarını kaldırım geriye sadece oyuncu ve onun hareket ustalığını bırakın izleyici yine oyuncuyu dikkatle izleyecektir" (1989: 47).

Oyuncunun esas görevi izleyiciye karakterin gerçekliğini ve diyalogu yansıtabilmektir. Bu görevle birlikte oyuncu, samimiyet, doğruluk ve doğallık kavramlarını izleyiciye oynadığını belli etmeden verebilmelidir. "Oyuncular oynadıkları karakterleri tanımak ve anlamak amacıyla onların duygusallıklarını, zekâ kabiliyetlerini, hayal güçlerini, iç seslerini, motivasyonlarını, eksikliklerini, duygusal tepkimelerini ve birçok insani özelliği anlamalıdır. Karakterin tüm bu özelliklerini ses, vücut dili ve jestlerini hareketleriyle izleyiciye doğal bir biçimde aktarabilmelidirler" (Boggs, 1978: 44).

2. Cenneti Beklerken Filminin Kısa Öyküsü

Film, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da başlar. Nakkaş Eflatun Efendi, Padişahın isteğiyle Anadolu'ya bir isyancının Frenk usulü portresini çizmek üzere gönderilir. Oğlunu ve karısını yeni kaybetmiş ve hala yasını tutan Eflatun Efendi bu seyahate gitmek istemez ancak o gelene kadar çırağı Gazalı rehin alırlar oda çırağının hayatını kurtarmak için gitmek zorunda kalır.

Anadolu'ya gitmek için yolda mola verdikleri esnada saldırıya uğrarlar ve saldırıya uğradıkları yerde genç bir kadın ağlayarak onlara sığınır. Leyla adındaki bu kadınla Eflatun Efendi arasında etkileşim olur. Saray görevlisi Osman Efendi yolda güvenli bir kervansaray bulduklarında Leylayı orda bırakacaklarını söyler ancak Eflatun Efendi bunu istemez.

Zorlu bir seyahat sonrası isyancıların tutulduğu virane Kervansaraya gelinir. Burada Eflatun Efendi, Sahte Şehzadenin resmini çizer ancak Şehzade Eflatun Efendiyi bayıltarak kaçmaya çalışır. Bunun üzerine Sahte şehzade infaz edilir. Kellesi bal küpünün içinde İstanbul'a doğru yola çıkar. Eflatun efendi Osman Efendi'nin adamı tarafından öldürüleceğini anlayınca kaçır, bu arada Leyla da isyancıların eline geçmiştir. İsyancılar Osman Efendi ve Leylayı Virane bir kervansaraya getirirler o esnada Şehzade Danyal'da gelir ve oğlunun nasıl öldürüldüğünü öğrenir.

Şehzade Danyal daha önce yaptırmış olduğu Frenk resminin üzerine mehdi figürü yapmalarını ve bu sayede onları serbest bırakacağını söyler. Serbest kalan Eflatun Efendi ve Leyla İstanbul'a gider orda Şehzade Danyal'ın ve taraftarlarının Padişah tarafından öldürüldüğünü öğrenir.

3. Cenneti Beklerken Filminin Mizansen Eleştirisi

Çalışmanın bu kısmında Cenneti Beklerken filmi, belirlenen kıstaslar doğrultusunda incelenecektir.

3.1. Teknik

Film 79 sahneden oluşmuştur. 110 dakikalık filmin uzun diyalogların olduğu sahneler üç buçuk dakika ve beş dakika arasında değişirken diğer sahneler genelde bir buçuk dakikayla üç dakika arasında değişmektedir. Filmde 629 çekim ölçeği kullanılmıştır. Bunlar rakamsal

olarak şu şekildedir: genel çekim: otuz üç, uzak çekim: 3, omuz çekim: 63, boy çekim: 99, göğüs çekim: 162, ayrıntı çekim: 48, bel çekim: 83, ikili çekim: 72, baş çekim: 19, diz çekim: 47.

Filmin genelinde planlar, göz hizasında çekilmiştir. Yönetmen altı yerde üst açıyı kullanmıştır bunlar genel çekim ölçeğinde mekân tanıtımlarıdır. 5 yerde alt açıyı kullanmayı tercih etmiştir. Filmin genelinde yakın planlar kullanılmıştır.

Cenneti Beklerken filmi bir dönem filmidir ancak onu diğer dönem filmlerinden ayıran yönü minyatür sanatına ait olan ‘şekil, zemin ver renk’ gibi unsurların kullanılmış olmasıdır. Filmin biçimsel özelliklerine bakıldığında minyatür sanatının (tasvirinin) tüm filmi etkilediği görülmektedir. Öyle ki bu etki filmin başlangıcında filmin jeneriğindeki minyatür süslemeleri ve hat yazısına benzer yazılarla izleyiciye verilemeye başlanmaktadır. Öyküye girişi sağlayan prolog sekansının bütünü minyatürlerde yer alan kenar süslemeleriyle benzer bir çerçeve içindedir. Bu kullanım anlatılacak öykünün tamamen bir minyatür tasviri şeklinde algılanması gerektiğini belirtmektedir.

Prologda Eflatun Efendi vefat eden oğlunun resmini Batılı kültüründe var olan ölü fotoğraflama geleneğinde ki gibi resmetmektedir. Film de dikkat çeken bir diğer biçimsel yöntem de geçişler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Film de aynalardan görüntüye geçişler sıkça kullanılmıştır. Film görüntüsünden minyatüre, Minyatür görüntüsünden film görüntüsüne geçiş şeklinde yöntemle tamamen animasyon kullanılmıştır. Özellikle Film de yer alan genel planların kompozisyonlarının adeta minyatür tasviri gibi düzenlenmiş olduğu da görülmektedir.

Filmin birçok yerinde animasyon kullanılmıştır. Bu animasyonların İstanbul'dan Anadolu'ya giderken yolda minyatür tasvirlerinden tanımaya çalıştıkları kale ya da han gibi yapılarda iki boyutlu görüntüden üç boyutlu görüntüye geçişler şeklinde olmuştur. Filmde bazen tepe ya da kayalar gibi doğa şekillerinin ters görüntülerine bulunmaktadır. Buna benzer şekilde bu ters görüntüler filmde yer alan minyatür animasyonunda (örneğin atlar bir tepenin etrafından dolanırken boyut farklılığı ve derinlik nedeniyle ters resmedildiklerinde) da rastlanmaktadır. Bu durumda filmsel görüntünün minyatüre benzeşme çabası olarak yorumlanmaktadır.

Animasyon olarak kullanılan görüntülerin ters kullanılması ve gerçek görüntülerle yer değiştirmesi adeta izleyicinin başını döndürmektedir. Geleneğin sanatı olan minyatürü Derviş Zaim, sinemanın da olanaklarını kullanarak filmine uyarlamıştır. Buradan hareketle denebilir ki yönetmen filmi derinlik duygusundan yoksun bırakmak için yan ve ters çevirdiği görüntülerle seyircinin algısıyla oynamıştır.

Yönetmen geleneksel bir sanat olan minyatürü, modern bir anlatıyla biçimsel olarak kurgulamıştır. Ayrıca, sinemanın geleneksel anlatı formunun temel özelliklerine de bir dizi minyatür, grafik, imge, fotoğraf kullanarak karşı çıkmaktadır.

3.2. Işık

Yönetmen bu filmde de daha önceki filmlerinde olduğu gibi ters ışığı kullanmıştır. Filmde kullanılan yansıma aynalar; ışığın içeri yansıtılması anlamında araç olarak kullanılırken,

Eflatun Efendi'nin oğlunun gösterildiği hayali sahneler, Şehzade Danyal'ın geçmişte yaşadığı savaş sahneleri gibi sahneler yine aynalar aracılığı ile seyirciye gösterilmektedir.

Zaim, batı tarzı bir resimde gerçeklik etkisi oluşturan ışığın kullanımını ile minyatürün çizgi ve renkle tasvir edilerek resmedilmesi arasındaki temel farkı karşılaştırır. Minyatürde figürlerin büyüklüğü ve yeri önemliyken, batılı bir resimde bu özellik önemini figürün birebir resmedilmesi ile verilir. Sinemanın teknik imkânları ile bunu başarmaya gayret eden yönetmen, batılı ressam Velázquez'in "Nedimeler" tablosunu kullanır. Çünkü yönetmen, kendi çektiği film gibi bir sentezi 1656 yılında yapılmış olan "Nedimeler" tablosunda bulur.

Işığın kullanım şekline bakıldığında yönetmenin, çoğunlukla gündüz doğal ışığı kullandığı görülmektedir. Yapay aydınlatma kullanmayan yönetmen mağara içlerinde ise genellikle ters ışığı kullanmıştır. Filminin yolda geçen sahnelerinde kullanılan iç mekânlar ise genellikle terk edilmiş, yıkık binalar olarak kullanılmıştır.

3.3.Ses

Cenneti Beklerken sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Filmin 13 yerinde enstrümantal müzik kullanılırken 7 yerde doğal dış ses kullanılmıştır. Eflatun'un evladının başındayken sahneye eşlik eden enstrümantal müzik Eflatun'un yas tuttuğunu seyirciye hissettirir. Eflatun'un Anadolu'ya yapacağı seyahat öncesinde Gazal'la konuştuğu sahnede duyulan ritmik ses, kaygı içindeki Eflatun'un hızlı kalp atışlarını hissettirmektedir. Anadolu'ya gittiklerinde, Eflatun seyahate devam etmemek istememektedir ve bu nedenle elini kesmeye karar verir.

Eli kesik olursa Frenk resmi yapamayacaktır ve onu bu yüzden İstanbul'a geri gönderecekler diye düşünmektedir. Eflatun bıçağı avuç içine alır, önce bıçağa, sonra avuç içine bakar. Bu esnada kamera, Eflatun'un yüzüne ve eline zum yapar ve yüksek volümlü ritmik sesler duyulur. Ritmik sesin kademeli olarak yükseldiği sırada, Eflatun derin bir nefes alır, elini kestiği anda müzik sona erer. Eflatun'un çılgınlığını duyarız, sonra ortama sessizlik hâkim olur ve ardından kuş sesleri duyulur.

Mustafa ile Eflatun, Osman da Leyla ile İstanbul'a gitmek için yola çıkarlar, ancak Eflatun, Mustafa'nın mola verdikleri sazlık da onu öldüreceğini biliyordur bu nedenle mola verince Eflatun sazlıkların arasında kaçmaya başlar Mustafa, Eflatunu yakalamak için peşine düşer. Eflatunun kalp atışlarını kullanılan müziğin ritminde yakalarız. Eflatun hızlandıkça müziğin ritmi de yükselmektedir. Osman ve Leyla'nın isyancılar tarafından tutsak edildiğini gören Mustafa ve Eflatun aniden müzikle birlikte durarak, sazlıkların arasına saklanırlar.

Şehzade Danyal'ın Eflatun ve Leyla'yı özgür bırakmasının ardından ikili İstanbul'a döner ve izleyici ikisini Kızkulesi'ni izlerken görür Ortamın ruhuna uygun şekilde enstrümantal müzik kullanılmıştır. Cenneti Beklerken filminde kullanılan müziklerin filmin gerçekliğini zedelediği söylenebilmektedir. Filmin 35.dakikasında başlayan tambur, bendir ve keman seslerinin temel amacı müzik kullanarak biçimin sese dayalı hareketle kavranmasını sağlamaktır.

3.4. Hareket ve Performans

Filmde dramatik yapıyı destekleyecek şekilde oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler hayal ürünü değillerdir. 17 yy. Osmanlısında yaşamış olan karakterlerle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakter üzerinden işlenmektedir.

Eflatun karakteri eşini ve oğlunu kaybettiğinden dolayı keder içindedir ancak Eflatun yapı itibarıyla kibar, düşünceli ve naif bir kişiliktir zaten yapmış olduğu iş te estetik ve ince bir ruh gerektiren iştir. Eflatun filmin başından sonuna kadar naif kişiliğini izleyiciye yansıtmaktadır. Frenk resmi yaptığı ve günah işlediğini düşündüğü için kendini suçlamaktadır ve bundan dolayı da pişmandır.

Leyla karakteri izleyiciye mazlum bir karakter olarak verilmektedir. Köle olarak satılmış, defalarca kötü muamelelere maruz kalmıştır. Ancak Leyla karakteri bununla birlikte aynı zaman da mücadeleci bir karakterdir. Osman Leyla'yı ilk buldukları yerde yanlarında götürmek istemez ancak Leyla ağlar yalvarır ve Osman'a onlarla gitmeyi kabul ettirir. Yine İsyancılar tarafından hana getirildiklerinde Şehzade Danyal'a karşı Eflatun'u savunarak Eflatun'un öldürülmesini engeller. Şehzade Danyal eğer resim yaparlarsa onları serbest bırakacağını söyler bunun üzerine Leyla Eflatunun tamamlayamadığı resme 'Mehdi' figürünü kesip yapıştırarak hayatta kalmalarını sağlar. Eziyet görmüş bir kadın karakteri olmasına rağmen Leyla mücadeleci bir kadın olarak görülmektedir.

Osman da güçlü bir karakter olarak verilmektedir. Devletten aldığı emirleri harfiyen yerine getiren bir karakter olarak görülmektedir ancak Han dan ayrılmadan önce Cellat Mustafa'ya Eflatun'u öldürmesini söyler. Vezir Osman'a "Eflatun'a dikkat et, memlekete hem adalet hem de güzellik lazımdır" der Osman, vezirin bu dediğini kendi selameti için yerine getirmez.

Vezir karakteri devleti temsil etmektedir ve devletin varlığını ve bütünlüğünü sağlaması için her şeyi yapmaktadır. Nitekim Şehzade, Danyal'ın muhtevasıyla anlaşarak Danyal'ı onlardan almış ve kellesini kesmiştir. Böylece hem Danyal'dan hem de onun etrafında yer alan isyancıardan kurtulmuştur. Devletde iki başlılık başlamadan son bulmuş Osmanlı Devleti varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

3.5. Zaman ve Mekân Kullanımı

Yaklaşık 7 dakikalık uzun açılış jeneriğiyle dikkat çeken bu filmin iç mekânları film süresinin yaklaşık yüzde 48'ine hâkimken dış mekânları da film süresinin yaklaşık yüzde 46'sında görülür.

Filmde on beş iç mekân on bir dış mekân kullanılmıştır. İç mekânlar 0:50:16 dakika kullanılırken dış mekânlar 0:47:38 dakika kullanılmıştır. Kullanılan tüm mekânlar aslına uygun kullanılmıştır. Tüm mekânlar da tarihsel doğruluğa bağlı kalınmıştır. Kullanılan dış mekânlarda doğallık göze çarpmaktadır. Film, İstanbul, Kayseri ve Nevşehir'de geçmektedir.

Cenneti Beklerken filminin dönem filmi olması nedeniyle kullanılan tüm mekânlar da 17. yy Osmanlısının izleri görülmektedir. Vezirin konağının hem dış yapısı hem de içyapısı, kullanılan eşyaların (koltuk, duvar süsleri, testiler, halılar, kapılar, bahçenin içinde yer alan

havuz, bahçenin peyzajı vb) tamamı döneme uygun tasarlanmıştır. Mekânların döneme uygun şekilde olabilmesi için bilgisayar destekli animasyon teknolojilerinden faydalanılmıştır.

Eflatunun evinin de iç ve dış yapısı tıpkı vezirin konağında olduğu gibi 17. yy Osmanlısının izlerini taşımaktadır. Kullanılan minderler, minyatür yapmak için kullanılan sandıklı masa, duvarda asılı olan Kuran-ı Kerim, duvar süsleri, yerde serili olan halı vb dönemin ruhunu yansıtmaktadır.

Anadolu'ya giderken uğradıkları Kervansaray o dönemin kervansaraylarına göre dekore edilmiştir. O dönemde insanlar seyahatlerini binek hayvanlar üzerinde yaptıkları için uzun mesafeli yolculuklarda dinlenmek için bu tarz mekânlara ihtiyaç duymaktaydılar. Kendileri dinlenip ihtiyaçlarını karşılarken (dinlenme, uyku, yemek vb) yanı şey binekleri için de geçerlidir. Kervansarayları dışardan gelecek tehlikelere karşı korumak için kapıda muhafızlar beklemektedir. İç kısımda ise insanların dinlenebilecekleri küçük odalar yer almaktadır. Hayvanların beslenmesi için saman ve suluklar bulunmaktadır. Tüm bunlar 17. Yy Osmanlısına ait görüntülerdir.

Zaman-imgeye dayalı sinemada eylem birliği yoktur. Olaylar kronolojik sırada ilerlemez, dahası kimi olaylar da atlanır. İzleyici bir eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini her zaman göremez, ancak ne olduğunu veya olabileceğini hisseder. Eflatun'un evinde, Gazal bir anne ve çocuğunu minyatür sanatıyla tasvir ederken, Eflatun kendi oğlunun resmine uzun uzun bakmaktadır. Bir süre sonra, Gazal Efendi tasvir ettiği resmi bitirir. Eflatun oğlunun resmine bakmaya devam etmektedir. İzleyici, geçen zamanın ne kadar olduğunu ilişkin bir bilgi sahibi olmaz. Eflatun, Gazal Efendi'nin bulunduğu (yan) odaya geçer. Eflatun yan odaya geçerken duvardaki çerçevelenmiş aynayı, ardından da aynada Gazal Efendi'nin yansıyan yüzünü görürüz. Konuşmaları sırasında, aynı aynada görüntü geçişleri olur. Önce Anadolu'yu bir minyatür resim olarak, sonra Eflatun ve Gazal Efendi'yi ve yine akabinde Anadolu'yu görürüz.

Kamera ayna karşısında sabitlendiğinde, ayna içindeki figürlerin minyatür bir resim gibi perspektifi yoktur. Eflatun "nakış donmuş bir hayalin resmidir, dönmezsem beni nakşet" der, film yolculuk sekansıyla devam eder. Daha sonra yine ayna ve aynada Eflatun'un yolculuğu, yolculuğun resmedildiği minyatür görülür. Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuğun yansımalarını görürüz. Kamera aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a peşi sıra, tekrar tekrar yaklaşır, uzaklaşır. Filmde zaman zaman içine girer, mekân yeni bir mekâna açılır, bunlar sürekli birbirine eklemlenir. Yakup'un elinde kendi cenazesini gösteren bir minyatür görürüz. Kamera pan hareketi yapar, minyatür dondurulur ve gerçek zamana geçilir. Dondurulan minyatür Danyal'ın matemini veren bir imgedir.

Eflatun'nun arkasından Şehzade Danyal ve adamları da kervansaraya gelir, yanlarında Leyla ve Osman da vardır. Osman'ı öldürürler. Danyal, Eflatun'a gördüğü rüyayı resmettiği takdirde onu ve Leyla'nın canlarını bağışlayacağını söyler. Danyal daha önce bir İspanyol ressama Frenk usulü resim yaptırmıştır, yapılan bu resimdeki aynada babası III. Murat'ın görüntüsü vardır. Eflatun'dan, babasının aynadaki görüntüsünü silip Mehdi'nin görüntüsünü koymasını emreder. Danyal, Eflatun'a bu resmin kendisinin çizdiği Frenk portrelerden farklı

olduğunu çünkü bu resmin “âlemleri, zamanları ve mekânları yan yana getirebildiğini” söyler. Tabloda resmedilmiş olanlar farklı zamansal ve mekânsal boyutlarda yer alır.

Eflatun, Mehdi'nin resmini çizerken kriz geçirerek bayılır ve uykuyla uyanıklık arasında bir rüya görür. Eflatun'un arkasındaki aynaya doğru kaydırma yapılarak 38 aynanın içindeki mekâna geçilir, yeni bir optik kaydırma ile aynalardan aynalara Eflatun'un rüyasına geçiş yapılır. Rüyada, ırmak kenarının yanında Eflatun'un oğlunu görürüz. Çocuğun yanından arkasındaki aynaya doğru yeni bir kaydırma ile Eflatun'un o anda olduğu odaya geçilir.

Çocuk Eflatun'un yanına gelir, elinden tutar ve onu ayağa kaldırır. Eflatun bu çocuğu öper, sarılır. Eflatun'unun elinden tutan çocuk, onu bir eve götürür. Evin önünde kucığında çocuk olan bir kadın vardır. Sonra, çocuk Eflatun'u kaldırdığı yere geri götürür, Eflatunu gerçek zaman-mekâna bırakır ve yanından ayrılır. Eflatun'un rüyası Eflatun'un belleğini aktif hale getirerek, geçmişi bugün gibi yaşamasını sağlamıştır. Bu çocuk Eflatun'un çocukluğunu imler, Eflatun'un çocukluğu bizim için görünür olmuştur. Eflatun uyandığında tepkisizdir, hareketsizdir sadece resme uzun uzun bakar ve ağlar. Eflatun kendi zamanını hissetmeye devam etmektedir. İzleyici bu çocuğun kim olduğunu kesin olarak anlayamaz ama Eflatun'un çocukluk hali olduğunu kavrar.

Danyal “saltanat rüyasını anlatan tabloyu köylerde gezdirerek, tabloda Mehdi resmini gören halkın kendisini destekleyeceğini düşünür. Tablonun karşısında bir ayna vardır. Danyal'ın rüyasını bu ayna içinde izleriz. Filmde rüyalar ayna içinde gösterilir, rüyalar bellektekilerin yansıması olarak betimlenir.

3.6. Kostüm

Cenneti Beklerken filminde özel olarak tasarlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film 17. Yüzyıl Osmanlısında geçtiği için kullanılan kostümlerin tamamı o dönem Osmanlıda yaşayan insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları kıyafetlerdir. Osmanlı'da erkeklerin tamamı çocuk ya da yetişkin fark etmeksizin sarık kullanmaktadır filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar erkek oyuncuların tamamının sarık kullandığı görülmektedir. Yine erkek oyuncuların tamamı sakallıdır. Genel olarak tüm erkek oyuncularında heybe, mintan ve kuşak kullanımı görülmektedir. Filmde yer alan oyuncuların nerdeyse tamamı aynı sosyo-ekonomik durumda oldukları için genel olarak kullandıkları kıyafetlerde aynı kalitede görülmektedir. Ancak Vezir, Şehzade Danyal ve Vezirin yardımcısının sarıkları, Cübbeleri Vezirin ve Şehzade Danyal'ın takıları diğer oyuncularından farklıdır. Filmde iki karakterin boynunda muska bulunmaktadır.

Film de iki kadın karakter kullanılmıştır. Bunlardan biri Leyla diğeri ise Eflatun'un ölen eşiştir. Ancak Eflatun'un ölen eşi sadece suret olarak görülmektedir. Ancak Osmanlı döneminde yaşayan tüm Müslüman kadınlar gibi o da gösterilirken başı örtülü şekilde gösterilmiştir. Leylanın izleyiciyle ilk buluşmasında başında beyaz bir örtü vardır ancak bu örtü Leylanın saçlarının ve boynunun tamamını kapatmamaktadır, daha sonra Eflatun Leylan'ın saçlarını kesip on sarık yaparak erkeğe benzemesini sağlamıştır buradan da anlaşılacağı üzere o dönem Osmanlıda sarık erkekler için olmazsa olmaz bir kostüm tamamlayıcısıdır. Leylan'ın Anadolu'ya geldikten sonra başörtüsünde ve kıyafetlerinde

değişim göze çarpmaktadır. Bu defa kullandığı örtü saçını ve boynunun tamamını, yüzünün de bir kısmını örtmektedir

Eflatunla nikâh kıydıkları zaman başörtüsünün üzerinden aşağı doğru sarkıtılmış kırmızı bir örtü görülmektedir. Bu da nikâh da kadınların kullandığı bir kostüm olarak düşünülmektedir, nikâh ritüelinin bir parçasıdır.

Yeniçerilerin kullandıkları kostüm ise geleneksel yeniçeri kıyafetidir. Bu Yeniçeri ocağına yazılan tüm erkeklere verilen bir üniformadır. Savaşa gidildiği zaman ise kılıç ve benzeri silahlardan korunmak için hem kafa kısmına hem de vücuda uygun şekilde tasarlanmış zırh kullanılmaktadır.

SONUÇ

Mizansen eleştiri yapılırken filmler teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu, hareket ve performans, dekor ve kostüm başlıkları altında değerlendirilmiştir. Teknik yapı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminin bir dönem filmi olduğu ancak onu diğer dönem filmlerinden ayıran yönünün minyatür sanatına ait olan ‘şekil, zemin ver renk’ gibi unsurların kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Filmin biçimsel özelliklerine bakıldığında minyatür sanatının (tasvirinin) tüm filmi etkilediği görülmektedir.

Öyle ki bu etki filmin başlangıcında filmin jeneriğindeki minyatür süslemeleri ve hat yazısına benzer yazılarla izleyiciye verilemeye başlanmaktadır. Öyküye girişi sağlayan prolog sekansının bütünü minyatürlerde yer alan kenar süslemeleriyle benzer bir çerçeve içindedir. Bu kullanım anlatılacak öykünün tamamen bir minyatür tasviri şeklinde algılanması gerektiğini belirtmektedir. Yönetmen geleneksel bir sanat olan minyatürü, modern bir anlatıyla biçimsel olarak kurgulamıştır. Ayrıca, sinemanın geleneksel anlatı formunun temel özelliklerine de bir dizi minyatür, grafik, imge, fotoğraf kullanarak karşı çıkmaktadır. “Filmde, minyatür sanatının temel yapısına uygun bir sinema dili yaratılmaya çalışılır. Minyatür sanatının ve sanatçısının gerçeği ele alış şekli ile suret oluşturma arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Batılı tarzda yapılan bir başka sanat ve sanatçının eserindeki gerçeği ele alış biçimi, filmin dramatik yapısı üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.”

Işık başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminde Yönetmen daha önceki filmlerinde olduğu gibi ters ışığı kullanmıştır. Filmde kullanılan yansıma aynalar; ışığın içeri yansıtılması anlamında araç olarak kullanılırken, Eflatun Efendi’nin oğlunun gösterildiği hayali sahneler, Şehzade Danyal’ın geçmişte yaşadığı savaş sahneleri gibi sahneler yine aynalar aracılığı ile seyirciye gösterilmektedir.

Işığın kullanım şekline bakıldığında yönetmenin, çoğunlukla gündüz doğal ışığı kullandığı görülmektedir. Yapay aydınlatma kullanmayan yönetmen mağara içlerinde ise genellikle ters ışığı kullanmıştır. Filminin yolda geçen sahnelerinde kullanılan iç mekânlar ise genellikle terk edilmiş, yıkık binalar olarak kullanılmıştır. Tek ışık kaynağı kullanımdan dolayı derinlik etkisi oluşmaktadır.

Ses başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken, sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de birçok ses kullanılmıştır. Filmin 13

yerinde enstrümantal müzik kullanılırken yedi yerde doğal dış ses kullanılmıştır. Eflatun'un evladının başındayken sahneye eşlik eden enstrümantal müzik Eflatun'un yas tuttuğunu seyirciye hissettirir. Cenneti Beklerken filminde kullanılan müziklerin filmin gerçekliğini zedelediği söylenebilmektedir. Filmin 35.dakikasında başlayan tambur, bendir ve keman seslerinin temel amacı müzik kullanarak biçimin sese dayalı hareketle kavranmasını sağlamaktır.

Hareket ve Performans başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler 17 yy. Osmanlısında yaşamış olan karakterle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmış izleyicide herhangi bir şaşkınlığa yol açmamışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakter üzerinden işlenmektedir.

Zaman ve Mekân kullanımı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminin dönem filmi olması nedeniyle kullanılan tüm mekânlar da 17. yy Osmanlısının izleri görülmektedir. Vezirin konağının hem dış yapısı hem de içyapısı, kullanılan eşyaların (koltuk, duvar süsleri, testiler, halılar, kapılar, bahçenin içinde yer alan havuz, bahçenin peyzası vb) tamamı döneme uygun tasarlanmıştır. Mekânların döneme uygun şekilde olabilmesi için bilgisayar destekli animasyon teknolojilerinden faydalanılmıştır. Film de açık havada geçen doğa sahnelerinin arka planlarında dağların ve tepelerin meydana getirdiği yollarda boyutsuzluk hissi bulunmaktadır. İç ve dış mekân kullanımlarında minyatürlerde olduğu gibi derinlik hissinin yok edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Kostüm kullanımı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filmin'de özel olarak tasarlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film 17. Yüzyıl Osmanlısında geçtiği için kullanılan kostümlerin tamamı o dönem Osmanlıda yaşayan insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları kıyafetlerdir.

KAYNAKÇA

Abisel N (2005). Bir Dünya Nasıl Kurtulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Abisel, N, (1989). Sessiz Sinema, Ankara: Anakra Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları.

Adanır O (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım* İzmir: Kitle Yayınları

Arnehim. R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* İstanbul: Hil Yayınları.

Arnes R (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Özen Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Bernard, I, (1997). *Film and Television Acting*, Focal Press.

Bilgiç F (2002). *Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları* (1.Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Boggs, J.M, (1978). *The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis*.

Bordwell. D, Thompson. K. (2008). Film Sanatı (Çevirenler: Ertsn Yılmaz, Emrah Suat Onat). İstanbul. De Ki Basım Yayım Limited.

Büker, S (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Büker. S. (2012). Sinemada Hayat Var. İstanbul: De Ki Basım Yayın Ltd.Şti.

Corrıgan. T. (2018). Film Eleştirisi El Kitabı Ankara: Dipnot Yayınları

Elsaesser, T. Hagener, M. (2011). Film Kuramı. İstanbul: Dipnot Yayınları

Gevgili. A. (2005). Çağın Sorgulayan Sinema İstanbul: Bağlam YayıncılıkKartal, A. (2010). Karışık teknik animasyon sineması ve malfunction uygulama filminde mizansen,.Yüksek lisans tezi. Eskişehir Anadolu üniv güzel sanatlar enstitüsü.Kıraç, R, (2012). Sinemanın, Abc'si, Say Yayınları

Mckernan, B(2005). Digital Cinema: The Revolution in Cinematography, PostProduction and Distribution, McGraw Hill, USA.

Musgrove, J, (1995). Make-up, Hair and Costume for Film and Television, Focal Pres.

Nutku, Ö, (1983). Gösterim SanatlarıTerimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sütçü, Ö, (2005). Gillez Deleuze'de imge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi Es Yayınları.