

ÇEKİM ÖLÇEKLERİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Doç. Dr. Nadi KAFALI*

ÖZET

Bu makalenin yazılmasının amacı, çekim ölçekleridir. Bu anlamda, çekim ölçeklerinin, konulu film çekimlerinde, yapılarının ve psikolojik önemlerinin ne olduğunu saptamak amaçlanmıştır. Bu temele dayandırılarak çekim ölçekleri adım adım incelenmiş, çekilmiş filmlerden örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Bir film üzerinde bütün olarak süren olay, tek tek görüntülerle bir bütünlük oluşturacak şekilde meydana getirilmektedir. Bu görüntüler, görüntü dilinin harflerini ifade etmektedir. Böyle bakıldığında görüntü dilinin sözcükleri de basit halde bulunan alt etmenlerin toplu halinden oluşmaktadır. Bu alt etmenler, yani yalnız görüntücükler, görüntü oluşumunun temel yapılarıdır. Belirli görüntüler bir duygu ya da bir yargı algısı yaratabilirler. Genelde kısa birkaç harfin bir araya getirilmesi ile oluşturulabilir. Benzer olarak görüntü yaratma işlemi de yol aynıdır ve buna benzer (duygu, yargı gibi) öğeler çok küçük görüntülerle sık olarak yapılmaktadır. Ağlayan gözler, titreyen dudaklar, terleyen eller. Bunların anlamlanması yoğun dikkat gerektirmez ve bu küçük görüntüler yalnız başlarına bir şeyler söylerler. Amaçladıklarını daha fazla açıklayabilmek için kullanılsalar da küçük görüntülerin tek başlarına anlama yetmesi zordur. Haliyle bunlara bağlı olarak diğer unsurların da halledilmesi gerekir. Anlam oluşturan bir kelime diziminde, bir eylem kümesi–eylemin gerektiğinde belirlenmesi ve cümlenin noktasının konulması yani eylem kümesinin bitirilmesi– bir görüntü cümlesi oluşturmaktadır (Kafalı, 2000, s. 1).

ÇEKİM

Sessiz filmde bu yana çekim temel olandır. Alıcının çekimde nerede olacağı çekim oluşumunu belirler. İlk yıllarında sinema sabit bakma açısını tercih eden ve görüntü açısını sahneye aynen yansıtan bir durumda idi. Bu durum, çekim olgusunun ilk kullanım biçimini tümüyle açıklar.

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Günümüzde “çekim” kesintisiz olarak ardı ardına gelen tek tek çekimleri ifade eder. Olgular benzer olarak durmadan bir filmin ilerleyen olarak devamına benzer. O anda alıcı özgürdür. Görüntülerin ardışık olması, alıcı hareketlerini de içerir.

Eğer bir bütün halinde akıp giden bir film şeridinin üzerine çekim yapılıyorsa, çevrinme ve bakma açısının değiştirilmesi de görüntünün etkisinin önemini özellikle “çekim” kavramı yönünde daha da artırır. Kesme yöntemine başvurmaksızın yapılan çekimler her zaman yeni optik etkiler oluşturulmasını sağlar. Düzenlemede kendi içinde bir bütünlüğü olan bölüm tam bir film sekansıdır (Kafalı, 1997, s. 94).

Alıcıdaki filmin çalıştırılıp durdurulması arasında geçen sürede çoğunlukla alıcı hiç hareket etmeksizin durur. Bu tür bir çalışmada alıcı çevrinme yapmaz, kaymaz, uçmaz ya da hızla hareket etmez. Alıcı çok az olmak koşuluyla yükselebilir, alçalabilir bu aynen sizin bakma açınızı değiştirmenize benzer bir durumdur. Böyle bir düzenlemede alıcı sabit bir yerde durur ve gözün yaptığı kısa bir bakışın işlevini yerine getirir. Böylelikle bulunduğu yerden konuşmacının sırtının üzerinden konuşmacının karşısındaki kişiyi görür ve onun verdiği yanıtı saptar. “Çekim” en kısa süredir. Bundan da açık bir biçimde belirtilmektedir ki bu tür bir pozisyon ne yeni bir bakma açısı ne de görüntü unsuru içinde herhangi bir değişimin olmasıdır. Bir hareket, tek bir görüntünün kısa bir zaman süresi içinde biraz canlı hale getirilmesinden başka bir şey değildir.

“GÖRÜNTÜ” KAVRAMI VE FİLMDEKİ YERİ

Görüntü kavramı tiyatro dilinden gelme bir kavramdır. Bu sözcüğün anlamı aynı “perde” gibi ve bir sahnede söz konusu olan görüntü unsurlarını içermektedir. Sahnede rol alacak sanatçıların zamansal olarak değişik zamanlarda sahneye çıkmalarını anlatmaktadır. Bunun yanında sinemada “görüntü” kavramından genellikle (ancak her zaman değil) belirli bir dekor içinde, ya da belirli bir mekanda oynanan rol, bir arada olmayı içeren olay anlaşılmalıdır. Bu oluş bir taraftan bir aradalığın ele alınmasında bölgesel bir oluş ya da ard arda gelen ve birbirini izleyen düzenlemelerdir. Bu birbirini izleyen düzenlemelerin tümünün aynı sahne ya da aynı yerde oynanması gerekliliği bulunmamaktadır. Bu birbirini izleme “sekans” olarak adlandırılmaktadır.

Birbirini İzleyen Düzenlemelerin Filmik Bölümü Olarak “Bileşim”

Birbirini izleyen çekimler bir düşüncenin sonu ya da düşüncenin kesintiye uğramaksızın değişmesi ve gelişmesidir. İlk önce birbirini izleyen çekimler kapalı sekansları oluştururlar. Bu sekanslar bir süreye, bir bölüme ya da açıklamaya eş düşmektedir. Eğer integral bir karakterize söz konusuysa ya da bir çağın

betimlenmesiye veya bir oluş, bir yok oluşun betimlemesi yapılmaktaysa bir film sekanslarda aynen bütünlüğü olan bir romanın bölümleri gibi ya da bir cildi gibi, bir filmin bütününden ayrılmaz bir bölümünü oluştururlar. Her zaman çok sayıda ya da az sayıda çekimler böyle bir durumda zaman ve mekan bağı içinde birbirlerini izlemelidir. İşte bu büyük ölçüdeki birlikteliğe biz “bileşim” adını veriyoruz. Bir film bunlardan ortalama olarak üç ya da dördünü içermektedir.

Karşılıklı Hareket Etme Zorunluluğu Taşıyan İlişkiler

İzleyici yalnızca alıcının bir objeyi nasıl çektiğine bakmaz, bundan fazla olarak, izleyici alıcının gözü olarak olaya bakar. O, içinde bulunan atmosferin yapısı ve özelliklerini yakalamak ve olduğundan başka türlü bir yapıya koyarak gerekli duygusal atmosferin sağlanması amacını gütmektedir. Bu yalnızca atmosferin yarattığı bir şey de değildir. Yaratılan atmosfer herhangi bir şeyi karakterize etmekle kalmaz, tanımlama ile sona ermez; bunlardan başka izleyici ya da izleyicinin bir arada olay ve olayın akışı ile iç içe yaşıyormuşçasına bütünleşebilmesini sağlar. Hatta bazı durumlarda bu yolla filmin kahramanlıklarının kimlik ya da kişilik çözümlenmelerini de ortaya koyar. Yaratılan bu atmosfer, İzleyiciyi kahramanın gözü ile içinde bulunan mekana derinlemesine bakmayı sağlayarak, roman kahramanının başarı ve sevincini izleyicinin de kendi başarısı ve sevinciymiş gibi duymasını sağlayabilmektedir. Böyle bir durumda alıcının konumu ferdi bir konum ve öznel alıcı konumu olmaktadır (Kafalı, 2000, s. 4).

Balazs'a göre gelişen bir olayın içinde, olayın sonucunu beklemek veya bir kararın verilmesinde gelişen olayın incelenmesindeki bakma yönü durma yeri, olaya yaklaşmak ya da olaydan uzaklaşmak, vurgulamalar, kısacası kişiler ve eşyalar arasındaki dışsal ve içsel ilişkiler ile ortaya çıkarılabilir. Bu nedenden ötürü her çekim daha önce oluşan olayları biraz daha ortaya koyan ve kendisinden sonra gelen çekimlere atmosfer hazırlayan bir yapıya sahip olmalıdır. Duruş noktası ve bakma açısı zaten bir alıcı hareketi olarak kendi oluşturduğu görüntü elementleri içinde her birisi diğerine bağlı bulunmakta ve dayanmaktadır. Hareket ise koşul olarak ya da karşıt olarak ortaya çıkar. İlişkiler her zaman pozitif ya da negatif bir anlatıma sahiptir. Hiç durmaksızın ancak eylemden doğan bağlantı tanınabilir bir yapıda olması gerekmektedir. Tek bir çekim ilk önce bir başka çekimle bağlantı içeriğine ve ortak bir niceliğe sahip olmalı ve bunu korumalıdır. Bundan sonra artık birbirini izleyen dizilmiş olan çekimler karşılıklı değişen etkilerin altında bulunmaktadır. “Yalıtılmış olan bir çekim, bir mecazdır (Metopher), bu nedenden ötürü anlam önce hissedilmeli ve kısa bir süre sonra da diğer çekimlerle bağlantı kurulmalıdır” (aktaran Mehnert, 1971, s. 52).

ORGANİK BAĞLANTILARDAN TEK BİR GÖRÜNTÜ SAHNESİNİN ORTAYA ÇIKMASI

Tek bir optik bir etkinin gösterdiği şey ilk önce doğru bir sıraya diziliş yerine getirilmişse, verilmek istenen açıklamadır. Bu oluşum, aynen sözcüklerin sıraya dizilişleri gibidir; sözcükler doğru bir sıra izlendiği zaman cümleyi oluşturmaktadır ve doğru bir anlam ortaya koyarlar (Kafalı, 2000, s. 4). Optik bir araçtan yararlanarak ortaya konulan dramatik bir sahne birbiri ile bağlantısı bulunmayan optikal sahneler bir araya getirilerek oluşturulmaktaysa verilmesi amaçlanan anlam tanınmaz olacaktır. Bu durum aynen doğru olmayan bir biçimde birbiri ardına dizilmiş olan sözcüklerden oluşan bütümlü bir cümle yapısının sonucunu verecektir. Kafalı (2000, s. 4)'a göre konuşma veya yazışma dilinde kullanılan cümlelerin doğru konumlarında sözcükler belirli bir sözdizimi oluştururlar (sekans). Bu doğru cümle oluşturma bilgisidir. Film dili içinde doğru cümle yapısının kurulabilmesi için "Film sözdizimi" (sekans) geçerlidir.

Bugünlerde hareket eden, çevrinen, panoramik çekim yapan alıcılar yalnızca optik etkiler aracılığı ile kesme yapılmaksızın bağlantı yapabilmeye olanağı getirmişlerdir. Çekim kavramının uygun bir tanımı kendi başına bütün bir film sekansını oluşturuyor olmasıdır.

Kandorfer (1978, s. 76) bu konu ile görüşlerini aşağıdaki gibi açıklar:

Griffith'in film olan "Bir Millet'in Doğuşu (1915)" (The Birth of a Nation) çok sayıda ve kısa kısa çekimlerle bölünmüş ve kurgu atmosferinin mükemmelliğini sağlamak amacı güdülmüştür. Doğru uzunluktaki çekimlerle birlikte kısa çekimler de kullanılmıştır. Bununla bir film öyküsünü açıklamak için alıcıya çok az bir yük verildi ve Griffith bu filmde bir teoriyi pratikte denemiş oldu. Bu durum film kurgusu ya da diğer bir deyişle film montajı olarak bir çok kez kullanılarak kabul gördü.

Nasıl yazı stili, yazının bir birleştiriyse aynı şekilde film kurgusu ve film ritmi de film dilinin birleştiricisidir. Kişiler uzun ve anlamı boşaltılmış sözcüklerle betimlemeler yapabilirler, keza resim yapabilirler. Kişiler bir görüntünün içerdiği söyleyiş biçimini görüntü ve öyküsünün içeriğine uygun bir biçimde daha az ya da daha hızlı olarak değiştirip açıklayabilir. Bu durum ancak öykü kapalı bir anlatım biçiminde olduğu takdirde geçerli olabilecek bir husustur ve ancak ve ancak eğer açıklamadaki form elementleri doğru olarak kullanıldığı takdirde kullanılabilir bir yapıya kavuşabilecektir. Kötü bir stil konuşmanın değerini önemli ölçüde düşürür. Bir stil sahibi olunmaksızın bir konuşma ise duygudan yoksun boş bir gevezelik olmaktan ileriye gitmeyecektir. Başarılı olabilmek için yalnızca ustaca kullanılmış bir yöntemin seçilmesi ve bulunmasına gerek vardır. Bunda da kural olarak sözdizimine tam olarak hakim olmaktır. Zengin bir kelime haznesine-dağarcığına

sahip olunabildiği durumlarda başarı söz konusu olabilecektir. Hiç kimse film kurgu ve montaj kurallarının tam olarak hakim olduğu bir sanat yapıtını gösteremez. Bu durum elbette ki uygun temel elemanların seçildiği durumlarda böyledir. Kesim ve kurgu yaratıcı düşüncenin olanaklarının kullanılmasıyla başarıya ulaşabilecektir. Eğer bir sürü şeyi içeren bir malzeme, hatırlanamayacak kadar çok bir sürü şeyi içermekteyse ve ne içerirse içersin bu bilinemezlik içinde bir yere varabilmek mümkün olmayacak ve aynı zamanda da bir sonuca varabilmek için eğer elde bir plan bulunuyorsa bile kurguda yaratıcı bir düşünce bulunmamaktaysa sonuç her zaman kuşku ile karşılanabilecek bir sonuç niteliğinde olacaktır (Kafalı, 2000, s. 17).

GÖRÜNTÜNÜN OLUŞUMUNUN İNCELENMESİ ÜZERİNE

Bir kameramanın görevi, bir bütünlük içinde bir filmin akışı sırasında bir araya getirilmiş olan görsel etkilerin geometrik ve hareketten doğan ritimlerine bir yön vermek ve görüntüyü verilen bu yön doğrultusunda oluşturmaktır.

Bir senaryo için görüntü sanatı çok az önemde ele alınan ve işlenen bir şeydir. Bir filmin çekilişi sırasında alıcı ve alıcının önünde olaylar gelişir ve cereyan eder. Bu nedenle kayma yapan veya çevrinme yapan bir alıcının yaptıkları her hareket senaryo paragrafında uzun uzun anlatılmalıdır. Yaklaşık olarak statik bir yapıya sahip olan görüntülerin çekilmesinde klasik sanat kurallarının oluşturdukları formlar geçerli olacaktır.

Görüntünün ele alınıp oluşturulmasında her zaman uyulması gerekenlere bakarsak şu sonuç çıkar: Her zaman bir çekimde alışılmışın dışında bir güzellik ya da bir görsel düzenleme beklenemez, ayrıca görsel ağırlık ve güzellik önemli olmayabilir de. Başarılı olabilmenin koşulu görüntü kurallarına yalnızca biçimsel olarak bağlı olmakla bitmeyecektir. Altın kesim unsurların (elementlerin) bir düzene koyulması ve görüntü içinde doğru bir biçimde dağıtılması görüntü karesi içinde bu elemanların ağırlık merkezlerine göre dağıtımı için duyumsal olarak bizlere kalıtsal bir yolla geçmiş olan bir duygudur. Ancak bir film çekiminde bu kurala mutlak biçimde uyulması gibi bir zorunluluk da bulunmamaktadır. Bunun yanında “klasik görüntü boyutları” bugün kullanılan modern geniş perde boyutlarına da hiçbir şekilde uygunluk göstermemektedir.

Bir film gerçeğin kusursuz biçimde yeniden oluşturulmasında bir araç işlevi görmektedir. Ancak bu gerçeklik çoğunlukla çok acımasız ve serttir. Film beklentilerin ve düşlerin gerçekleştiği bir olay değil, tam tersine film, herhangi bir eserin gerçeklerinin bir alıcı aracılığı ile mümkün olana ulaşabilececek en fazla gerçeğe ortaya konulup betimlendiği bir şeydir.

Bizlerin yaşamında çoğunlukla hakim olan şey üzüntü, acı, ümitsizlik ve yalnızlıktır. Yalnızlığın en iyi betimlendiği durum insan ya da insanların arasında bir boşluğunun ortasında bulunmak gibidir. Bu durum kaybolmuşluk ya da bir ümitsizlik psikolojisi yaşamakla birlikte kendi varlığının ve onun çevresinin ifadesidir. Eğer bu yalnızlık mütevazı ölçütlere indirilirse bireyin etrafını çeviren uzayın kayboluşu hissedilecektir. Bir görüntünün ortasına konmuş, simetrik olarak uygun bir yere yerleştirilmiş olan bir ev eğer kötü doğa koşulları içinde bir bozkır görüntüsünün içinde durmaktaysa görüntü sanatı kurallarının tümüne uyulmuş olsa dahi kötü bir durumda gözükcektir. Filmin işleniş biçimini birlikte yaşayan - filmde gelişen olaylarla birlikte-izleyici böyle bir durumda duygusal olarak sonsuz bir boşluk ve ümitsizlik duygusuna kapılacaktır. Bir filmin yaratıcısı kişilerin ideolojik ve yapısal farklılıkları arasındaki ayrılıklara da dikkat etme zorunluluğundadır ve izleyici filmdeki bu evin sakinlerinden birisinin de kendisi olduğunu düşünmeli, bozkırın nasıl verimli bir biçimde döndürülebileceği hakkında düşünmeli, etkileşimsizliğin karşısında yer almalıdır. Yeniden tanımlarsak sanatsal bir tutumun sanatsal bir ürün verebilmek için gerekli kurallar yalnız kendi sanatsal sınırlarıyla sınırlanmıştır ve yalnızca her bir sanat dalı kendi sınırları içinde geçerlidir.

Yukarıda vermiş olduğumuz örneklerden de anlaşılabilceği gibi alıcının çok daha başka bir görevi daha bulunmaktadır ki bu görevini ışıkçı olarak yerine getirir. Bu işlevi yerine getirebilmek için de grafik ve fotoğraf bilgilerine sahip olunması gerekmektedir. Bir tavrı yakalayabilmek için olayın gidişine hızlı bir bakma, hatta bunun için de alışılmışın dışında yüksek duyarlılıkta bir bakma biçimine sahip olunması gerekmektedir. Diğer taraftan ise film kameramanı gerçeği filmsel ele alınış tarzı içinde mümkün olabildiğince gerçeğine uygun bir biçimde oluşturabilmelidir. Görevi, görüntü elemanlarının karşılıklı lokalizasyonu ve alıcının önemli görüntü elemanlarını belirli bir hareketsizlik, durgunluk ve hareketle ortaya çıkarmasıdır. Alıcının görevinin ne olduğuna bir adım daha yaklaşacak olursak, bir filmin ışığının yönlendirilmesidir dememiz gerekmektedir.

Seyrek olarak görüntü yönetmeni, filmde rengin oluşturulması ve seçilmesi işine de karışmakta ve bu konuda etkili olabilmektedir. Rengin oluşturulması ve belli bir tavırla ele alınmasından amaç tümüyle biçim verilen uzayda derinlik ve biçimlerdeki etkilerin dengeye kavuşturulabilmesidir. Özel durumlarda görüntü yönetmeni renklerin hazırlayıcısı ve filmde uygulayıcısı görevini yüklenmektedir. Bu tür bir düzenlemenin yapılmasında örneğin Amerikan Sineması'nda filmin yapımına katkıda bulunan tüm heyet bir arada kararlar alabilir ya da tek tek birbirlerinden bağımsız olarak film üzerinde etkili olabilirler. Bu görevin yerine getirilmesinde yakın ilişkiler içinde bir arada çalışan yönetmen, dekorcu, kostüm çizimcisi filmin akışı içinde oluşabilecek tüm önemli renkleri birlikte saptarlar ve

çerler. Bunun ile uyum ya da dramatik etkiler gerçek çekimlerin başlamasından çok önce saptanmış ve belirlenmiş olacaktır.

Böyle bir durum her zaman mümkün olabilecek bir şey değildir. Bir kameramanın başarısını çekim ekibinin içinde diğer çalışma arkadaşlarının başarılarından soyutlayarak analiz edebilmek olası değildir. Daha önceki yıllar örnek olarak verilecek olursa kuşkusuz 1920'li yıllarda moda olan avangard filmlerde bu filmlerin oluşturulmasında tam olarak tek yönlü ve kaprisli bir stil izlenmekte ve bu filmlerin yapımlarında en önemli görevi dekorcu ve ressamlar belirgin bir biçimde yüklenmektedirler. Bu dönemlerde kameramanların yapımın gelişmesinde yalnızca çok küçük bir karar verme özgürlükleri bulunmaktaydı (Kandorfer, 1984, s. 45).

ÇEKİM TÜRLERİ (ÇEKİM ÖLÇEKLERİ)

Çekim ölçeklerinin iyi biçimde ortaya konulabilmesi için yukarıdaki açıklanan bilgilerin ışığında fotoğraflar gösterilebilir. Düzenlenen alıcı objektifi kendi bakma açısının içinde o alanı ihtiva eden her şeyi saptayacak bir açıya sahip bulunmaktaysa o zaman bir "Çok Genel Çekim" ya da bir "Genel Çekim" den söz edilebilecektir. Bu çekim ölçeği bir tiyatrodaki koltuğunda oturan bir İzleyicinin bakma açısına uymaktadır ve sinemanın başlangıç yıllarında bu temelden yola çıkarak yalnızca bu çekim ölçeği kullanılmıştır.

Genel Çekim

Genel çekim, eylem ya da aksiyonun olduğu yere genel (kuşbakışı) bir bakıştır. Bu çekim İzleyiciyi yönlendirir ve ona bilgi verir. Bu nedenden ötürü genel olarak filmler sözünü ettiğimiz genel çekimle başlamaktadır. Aynı zamanda

Appeldorn (1970, s. 134-135)'un bu konudaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

Genel çekim yeni sekansların ve bölümlerin başlarında da yer alır. Bir filmin lirik etkisi veya epik açıklayıcı türü bizlere genellikle sürekli bir biçimde genel çekimler ve genel çekimlere bağlı olarak yapılan çevrinmelerle verilmektedir. Aynı zamanda doğaldır ki bu tür filmlerde diğer çekim türleri de kullanılmaktadır. Genel çekim filme ağırlıklı bir sakinlik ve yaratıcılık verir, özellikle eğer çekim romantik ya da vahşi doğayı konu edinmişse. Lirik ve düşünceli temel duygular ve özgürlük dürtüsü uyandıran bir duygu, melankolik bir özlem veya neşeli bir çözülüş duygusunu en iyi biçimde genel çekim betimlemektedir.

Genel çekimler özellikle süre olarak uzun süreli verilmelidir. Elbette ki böyle bir durum eğer izleyicinin genel çekim içindeki ayrıntıları tam olarak algılaması

amaçlanmaktaysa geçerli olacaktır. Bu koşul hem statik görüntü elemanlarının detayları için (örneğin: doğa çekimleri) ve aynı zamanda da çok hızlı bir biçimde hareket eden görüntü ayrıntıları için (örneğin dans sahneleri için) geçerlidir. Belirli bir düzen içinde neşeli ve havai hareketlerin bulunduğu çekimlerde ve hafifçe akan bir kurgu ritminin varlığı durumunda bunun etkisi rahatsız edici olacaktır. Eğer temel olarak hareketsiz görüntü elemanlarına sahip bulunmaktaysa bu durumda filmin temposu büyük ölçüde yavaşlamış olacaktır.

Eğer olayın geçtiği bölüm bir çok kesmenin yapıldığı bir düzen içinde gösterilmekteyse, genel çekim alışılmışın dışında harekete sahip olan bir görüntü içeriği ile önemli ölçüde kısa olarak gösterilebilir. Bu durumda çekim süresi değişmeyecektir. Kurgu sırasında film şeridi basitçe kesilecektir. Genel çekimlerde uzun bir sahne çekilmekte ve uzun sahne kendi içinde parçalara ayrılmaktadır, bu kesimden ortaya çıkan parçalar sanki değişik tek tek çekimlermiş gibi işlem göreceklendir.

Uzak Çekim

Bu çekim ölçeği daha çok çekimi yapılan alanın adam akıllı her yerinin gösterildiği bir çekim ölçeğidir. Kullanımı kuşbakışı bir genellik için özellikle geniş olanaklar sağlamaktadır. Bu tür bir çekim ölçeği 35 mm.' lik film alıcıları ile yapılan çekimlerde seyrek olarak kullanılan bir çekim türüdür. Bu çekim ölçeğinden genellikle geniş perde (sinemaskop) çekimlerinde, doğa, seyahat ve serüven filmlerinde yoğun olarak yararlanılmaktadır.

Boy - Bel - Yakın Çekimler

Aksiyonun (eylemin) canlandırılması ve bunun bir film içinde kendisine özgü yönteminin açıklanabilmesi için ilk önce kendi içinde bir sıraya sokulmasında yarar bulunmaktadır. Eşya ya da kişiler alıcıya ne kadar yakınlarsa o objenin karakter ve yapısı o denli ortaya çıkacaktır. Ayrıntıların açığa çıkması ile objeler o denli çok anlamlı ve açık güce sahip olmuş olacaklardır. Boy, bel ve yakın çekimler gerçek ölçülerde görsel bir ayrıntıya sahip bulunmaktadırlar. Bu çekim ölçekleri görüntü düzenlemesinin ana unsurlarını oluşturmaktadırlar.

Bir iç çekimde değişik çekimlerdeki çekim ölçekleri çok anlaşılır biçimde ortaya çıkacaktır. Herhangi bir yere yerleştirilmiş bir alıcı eğer oda içinde bulunan tüm eşya ve kişileri saptayacak bir çekim ölçeğine sahip bulunuyorsa biz bu çekim ölçeğine "genel" adını veriyoruz. Yarı genel ya da bel çekimi adı verilen çekim ölçeğinde eylemi sürdüren ve geliştiren kişiler grubunun çözümlemesi yapılır ve görüntü çerçevesi tümü ile bu kişi ile doldurulur. Alıcının objektifi insan grubunun vücutlarının üçte ikilik bölümünü saptayacak biçimde ayarlandığı zaman bu çekim

ölçeğine sinema dilinde bizler “diz çekimi” adını veriyoruz. Alıcı eğer oyunculara biraz daha yaklaştırılırsa, ya da oyuncular alıcıya biraz daha yakınlaşırsa o zaman grubun yalnızca vücutlarının üçte birlik bir bölümü görüntü çerçevesinin içinde yer almış olacaktır. Bu çekim ölçeği ile “omuz çekim” yapılabilir. Fotoğrafçılığın yeni yeni geliştiği yıllarda bu tür çekim ölçeklerine “grup çekimi”, “diz parçası” ve “portre” adı veriliyordu. Bu sıra içinde filmler analiz edildiğinde çoğunlukla diz çekimlerinin yoğunluk kazandıkları ortaya çıkmaktadır. Boy çekim ve omuz çekimlerinin yaklaşık olarak dengelendikleri ve genel çekimlerin ise seyrek olarak kullanıldıkları ortaya çıkmaktadır.

Yakın Çekim

Bir çekimin eskiden olduğu gibi çok yakından yapılmasına ya da uzun odak uzaklıklı bir mercek ile yapılmasına ve bu yolla ulaşılan çekim ölçeğine “yakın çekim” adını vermekteyiz. Buna benzer bir çekimle her şeyin yakın planda çekiminin yapılabilmesi mümkün olabilmektedir. Yavaşça elektrik düğmesine dokunan bir el, karın üzerinde bir iz... sürekli olarak yakın çekimden oynanmakta olan oyundaki bir bütünden bir parçanın çekilmesi gibi bir anlam taşımaktadır. Elbette ki bir bütünden alınan bir parçanın bütün ile eylemden (aksiyondan) doğan bir bağlantısı ve bir ilişkisi bulunmaktadır. Bir karşılaştırma yapıldığında, bir bütünü sergileyen genel çekimse, yakın çekim bunun organik bir bölümünün hatırı sayılır derecede büyütülmüş bir bölümüne eşit olacaktır.

Appeldorn (1970, s. 138) yakın çekimle ilgili görüşlerini aşağıdaki gibi açıklar:

Yakın çekim onu inceleyen ve izleyen kişilere gösterdiği şeyin kendisine özgü açıklık ve görünürliğini verecektir, Bu yapılmadığı takdirde yakın çekimi alınan şey aslına çok az benzeyecek ya da olduğu gibi görünmemiş olacaktır. Bu çekim ölçeği biricikliği canlandırır, kontrların içine dalar ve yapı ve bünyeleri ortaya çıkarır, yakın ilişkilerin duygularını karakterize eder ve analiz eder. İzleyici bu çekim aracılığı ile içsel düşünce ve duyguların insansal eylemlerinden doğan özel açıklamalarının anlamının neler olduğunu bulabilir.

Yakın çekim ender olarak kullanılması gerekli olan bir çekim ölçeği biçimidir. Yakın çekim sürekli olarak olayın en gerilimli ve yüksek noktasını oluşturmak ve sürdürmek gibi bir özelliğe sahip bulunmaktadır. İnsan yüzlerinin yakın çekimleri eğer olayın ele alınmış biçimi gerektiriyorsa yalnızca o zaman çekilmelidir. Bununla birlikte güzel bir etki vermesi nedeniyle yakın çekim ölçeği çok sık olarak kullanılmaktadır. Yıldız kültürünün yaratmış olan sinemadan ötürü doğan alışkanlıklar belirli yıldızların ikna edici yüzlerinin olması yüzünden ve bu yüzlerini sinemada kullanmak istemelerinden ötürü bu yıldızlar yaptıkları film sözleşmelerinde belli sayıda yüz çekimlerinin alınmasını koşul olarak öne sürerler

ve bu çekimleri gerekli ya da gereksiz olarak önceden ısmarlarlar. Örneğin kadın kahraman hızlı bir at gezintisi sırasında fırtınalı bir akşam havasından geliyormuş gibi ondüle edilmiş saçları, hüzünlü ve sevgi dolu bakışları ve badem gözlü yüzü ile karşılaşabiliyoruz. Bunu inci gibi bembeyaz parlayan dişleri, diş teknolojisinde ki gelişmeler için bonservis veren ışıltılar tamamlamaktadır. Technicolor- sistem tenini makyaj aracılığı ile yenilemiş ve bir domuz eti pembeliğinde görünecek bir biçime getirilmiştir.

Bu her türlü derinliğine duygulardan arınmış olan yakın çekim eylemin karşısında en önemli tepe noktasında yer almaktadır. Sözcüklerle anlatılırsa bu durumda insan ruhunun yalnızlığını dile getirdiği söylenebilir. Konuşulan diyalogun peşin bir ön yargısı olmamacasına sürdürmesi gereklidir diye yazıyor Bela Balazs. Buna bir örnek olarak bir film sahnesini veriyor. Bu filmde büyük bir sevinç ve gürültü hakim olmaktadır. Bu sırada alıcı tek bir kişiyi bir grubun içinden çekip alıyor ve orada bulunan diğer kişilerden izole ediyor. Bu kişinin yüzünde kendisinin içsel yalnızlığı açıkça okunmaktadır. Yakın çekim bu olayın tam tersini de betimleyebilir ve aynı zamanda da karakterize edebilir. Sesli karşılıklı konuşmalarda da bu durum kendisini göstermektedir. Başkalarının arasında yalnızlık çekmekte olan bir adam ve diğerlerinin gerçekliği. Kötü bir örnek olarak her stilde yalnızlığı kullanma yolu seçilmektedir. Çevrede varolan gürültülü seslerin çokluğu bu etkiyi daha da artırıcı bir rol oynamaktadır.

Mehnert (1971, s. 64-65) ilgili görüşleri aşağıdaki gibi bazı alıntılarla açıklanmaktadır.

Balazs bu kavrama “mikro mimik” ya da “mikro psikomik” adını vermektedir. Bir film bunu bizlere yakın çekim atmosferi içinde iletmektedir. “Günlük yaşamımızın içinde gözlerimizin özgürce bakışlarıyla bunu anlamamız mümkün değildir” diyerek Balazs evrenin basit bir bakma yöntemi ile algılanamayacağını söylemiştir. Balazs, Asta Nitelsen” in pantomimlerini örnek alarak demektedir ki “en büyük ve en duygulu şairler bile sözcüklere istedikleri gibi sahip olamazlar ve sözcükleri tam anlamıyla etkileri altında tutamazlar” “Sen resmimde yapmayı denediğim o boyalı yüz”. “Bu aşk yaşlı, dermansız, kasvetli, hasta ve fahişeliğin tahrip ettiği yüz” “On yıllık bir ağır hapisten dönüşte aşkı kabul etmek için” “Genç kaldı, çünkü yaşam onun garibine gitmiyordu”. Yakın çekim ve diğer çekimlerin arasında kalan tüm çekimler filmik anlamda duyarlı bir hissin yaratılması için yeterli uygunluğu göstermektedir. Bu çekim ölçeği her zaman birbirini izleyen çekim dizilerinin ele alınışlarında doruk noktası olan en son bölümde bulunma koşuluna uymayabilir. Arada sırada İzleyici sert ve umutsuz olaylarla karşılaşmasını önlemek için de bu çekim yoluna başvurmak mümkündür.

Mehnert (1971, s. 65) de Lima Baretto'nun 1953 yılında çektiği filmi örnek olarak verir:

Bu filmde vahşi, merhametsiz ve acımasızca gelişen olayları anlatmaktadır. Bu filmde gerçeğin acı haykırılarına önemli bir rol verilmektedir. Sert ve buz gibi soğuk, sinsi gülücüklere sahip asık yüzlü SS komutanlarının varlığı ile gelişen inanılmaz olaylar 99 İngiliz askerinin toplama kampında bir araya getirilip kurşuna dizilişi biçiminde gelişmektedir. Olay Almanların bozgun biçiminde geriye çekilmeleri sırasında gelişmektedir. Bu inanılmayacak kadar maharetli yüz ancak katliam yapan bir kişide bulunabilir.

Film tarihi tümü yakın çekimlerden oluşan tek bir film tanımaktadır ki bu film Theodor Dreyers'in "Jan d'Arc'ın Tutkusu" filmidir (1928). Dreyer bu filmde tek bir gün içinde gelişen olayları anlatmaktadır. Zaman birliği eylem atmosferi ile burada birleşmektedir. Yargılama yerinin, yargılayanların, odun yığınlarının bir aradalığı söz konusudur. Ustaca çekilmiş olan her yakın ve çok yakın çekimler kişilerin karakterlerini olduğu gibi yansıtmaktadır ve bu çekimlerle içsel bir savaşın varlığı hissedilmekte, aptallıklar gösterilmekte, cehalet, aşırıya kaçma ve kötülük İzleyiciye iletilmektedir. Ancak, hakimin mahcubiyeti ve kuşkusu da ortaya serilmektedir. Alıcı sıraların boyunca kaymakta ve belirmiş olan psikolojik yapıyı kaydetmektedir. Odanın bir genel çekim aracılığı ile bütün olarak görünmemesinden ötürü izleyicide psikolojik olarak bir rahatsızlık ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durum eğer film İzleyiciyi tam olarak olayın (eylemin) içine sokabilmişse geçerliği olabilecek bir durum niteliğindedir.

Çok Yakın Çekim

Çok yakın çekim sanki yakın çekimin yoğunlaştırılmış biçimidir. Bu çekim ölçeğine bazı filmlerde hiç rastlanmayabilir de. Çok yakın çekim ölçeğini yine biz insan bedeni üzerine taşıyalım: Bir insan yüzünün ancak belli bir bölümünü kapsayacak biçimde alınan çekim ölçeğine biz çok yakın çekim adını vermekteyiz. Robert Barberskes'in alıcısı kesintisiz olarak hareketler yaparak tam anlamıyla "Vatandaş" (1951) filminde Prusyalıların önderinin dudağını çerçeve dışında bırakmak yoluyla -onun korkaklığına rağmen- çok tehlikeli bir deneye giriştiğini çok güzel görsel bir biçimde anlatmaktadır. Filmin bir yerinde zavalı insan kümeleri oturmakta ve korkulu gözlerle yukarıya doğru bakmaktadırlar. Bu insan kümeleri atlarının üzerinde oturan gücenik güçlerinin önündedirler. Alıcı vatandaşların bakışlarına eşit durumdadır. Önderin dudakları sanki uzaktan bakılıyormuşçasına az görünmektedir. Güçlü emirler veren dudağın yalnızca hareketleri görünmektedir, bu dudaklar düzensiz yığına boyun eğmeleri için emirler vermektedir (Mehnert, 1971, s. 67).

Omuz çekimleri ile cansız objeler çok özel dramatik güçlerle donatılabilir ve gerilimlerin yaratılabilmesinde yeteri derecede etkili olabilir. Çok yakın çekimin etkisi yalnızca 20 yıldan bu yana yeğlenmekte ve üzerinde yeni yeni çalışmalar yapılmaktadır.

George Melies'in filmi olan Mavi Sakal (1901)'dan sonra çok yakın çekimler sinemada sık kullanılmaya başlanan bir çekim ölçeği niteliğine bürünmüş, bu filmde küçük bir anahtar bir tava boyutlarında verilmiştir. Bu çekim ölçeği ile genel çekimlerin içindeki çekimler bir zamanlar tek çekim ölçeği olarak kullanılmaktaydı. Bu gün diğer çekim ölçekleri de sık sık kullanılmaya başlamıştır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Appeldorn ,W. (1970). Der dokumentarische film. Bonn: Dümmers Verlag

Kafalı, N. (1997). Film alıcı ve aydınlatma bilgisi. Çoğaltılmış ders notları. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi.

Kandorfer, P. (1984). Dumont's lehrbuch der filmgestaltung. Köln: DuMont Buchverlag.

Mehnert, H. (1971). Filmfotografie-fernseh filmfotografie. Leibzig: Veb Fotokino Verlag.