GUSTAVO MERCADO

sinemacının gözü

sinemada kompozisyon kurallarını kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek



SİNEMA

sinemacının gözü

Gustavo Mercado

Film ve HD video alanında yazarlık, yapımcılık, yönetmenlik yapan
ayrıca kurgu ve çekim konusunda deneyimli bir bağımsız sinemacıdır.
Filmleriyle çeşitli ulusal ve uluslararası festivallere katıldı,
Sensitive (2002) isimli kısa filmi
Showtime Latino Filmmaker Showcase'de büyük ödül kazandı.
Mercado, New York'taki Hunter Kolej'in Film ve Medya Bölümünde
öğretim görevlisi olarak film yapımcılığı, senaryo yazarlığı,
kurgu ve görüntü yönetmenliği dallarında ders veriyor.

sinemacının gözü

Sinemada kompozisyon kurallarını kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek

GUSTAVO MERCADO

Türkçeleştiren: Selçuk Taylaner

YAYIN



büyükparmakkapı sok. no: 3/5
beyoğlu istanbul türkiye
www.hilyayin.com
tel: (90) (212) 230 09 62
faks: (90) (212) 219 42 92
e-posta: hilyayin@hilyayin.com

sinemacının gözü
sinemada kompozisyon kurallarını
kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek

filmmaker's eye
learning (and breaking)
the rules of cinematic composition

yazar: **gustavo mercado**
ingilizceden çeviren: **selçuk taylaner**
editör: **cem zamur**

kapak genel tasarımı: **yetkin başarır**
iç düzen ve kapak tasarımı: **hil yayın**
illüstrasyonlar: **gustavo mercado**

baskı: **mega basım**
cihangir mah. güvercin sok. no:3/1
haramidere avcılar istanbul
tel: (212) 412 17 00 faks: (212) 422 11 51
sertifika no: 12026

isbn: 978-975-7638-49-0
1. baskı, hil yayın haziran 2011
© hil yayın 2011, türkçe yayım için

gustavo mercado'nun sinemacının gözü adlı kitabı
elsevier inc.'le (30 corporate drive, 4th floor, burlington, ma 01803, usa)
anlaşmalı olarak, kitabın 2011 tarihli baskısı temel alınarak yayımlanmıştır.
tanıtım amacıyla kullanılacak kısa alıntılar dışında,
hiçbir bölümü hil yayın'ın izni olmaksızın çoğaltılamaz, kullanılamaz.

this edition of the work entitled the filmaker's eye
by gustavo mercado ('the author') is published by arrangement with
elsevier inc. of corporate drive, 4th floor, burlington, ma 01803, usa

hil yayın
pandora yayın ve bilgisayar ltd. şti.'nin yayın markasıdır.
t.c. kültür bakanlığı yayıncı sertifika no: 13371

Bu kitap,
sinemaya duydukları sevgi ve saygıyla
beni esinlendirmeye devam eden
anne ve babam
Julio ve Maria Mercado'ya
adanmıştır.

içindekiler

teşekkürler.....11

giriş.....13

çerçeveyi bulmak.....17

kompozisyon ilkeleri ve teknik kavramlar.....22

imge sistemi.....37

çok yakın plan.....45

baş planı.....51

göğüs planı.....57

bel planı.....63

diz planı.....69

boy planı.....75

genel plan.....81

omuz üstü planı.....87

tanıtım planı.....93
öznel plan.....99
ikili plan.....105
grup planı.....111
eğik plan.....117
simgesel plan.....123
soyut plan.....129
makro planı.....135
zum planı.....141
pan planı.....147
tilt planı.....153
kaydırma planı.....159
kaydırmalı zum planı.....165
izleme planı.....171

Stedikam planı.....177

vinç planı.....183

plan-sekans.....189

filmografi.....195

indeks.....199

teşekkürler

Nazik destek, katkı ve uzmanlıkları ile bu kitabın hazırlanmasına yardımcı olan herkese gönül borcumu belirtmek isterim.

Focal Press ekibine: Robert Clements, Anne McGee, Dennis Schaefer, Chris Simpson ve özellikle de baştan sona kadar bana paha biçilmez yönlendirme ve öneriler (şahane başlık dahil) sunan, ilk kez yazarlığa kalkışan birini eğiten ve bu kitabın özgün tasarımına sarsılmaz bir güven duyan Elinor Actipis'e içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Sinema sanat ve mesleğinin eğitim ve öğretimine duydukları tutku ve bağlılığın her zaman cesaret ve esin kaynağı olduğu New York Şehir Üniversitesi Hunter Koleji Film ve Medya Araştırmaları bölümündeki meslektaşlarıma da teşekkür etmek isterim: Richard Barsam, Michael Gitlin, Andrew Lund, Ivone Margulies, Joe McElhaney, Robert Stanley, Renato Tonelli, Shanti Thakur ve Joel Zuker. Ayrıca, verdikleri destek için Hunter Koleji Başkanı Jennifer J. Raab'a, Dekan Vita C. Rabinowitz'e, İdari Başkan Shirley Clay Scott'a ve Fakülte eğitimini ve öğretimde mükemmelliği teşvik eden Film ve Medya Araştırmaları Bölüm Başkanı James Roman'a da teşekkürlerimi sunarım.

Esirgemedikleri bilgi ve rehberlikleri için New York Şehir Üniversitesi Şehir Koleji'nden Jerry Carlson, David Davidson, Herman Lew ve Lana Lin'e ayrıca araştırma yardımcılığı için Elvis Maynard'a da minnet borçluyum.

Yazdıklarımı gözden geçirenler, bana mükemmel öneriler getirdiler ve hiç kuşkusuz, bu kitabın olabileceğinden daha iyi olmasını sağladılar: California Üniversitesi Berkeley Bölümü'nden David A. Anselmi, Ravensbourne Tasarım ve İletişim Koleji'nden David Crossman, DePaul Üniversitesi'nden David Tanier ve özellikle de her gerek duyduğumda doğru sözü söyleyen New York Üniversitesi'nden Katherine Hurbis-Cherrier.

Özel teşekkürlerim, geceler boyu yazı yazmama sonsuz sabır ve anlayış gösteren, destekleyen ve günlerce monitör karşısında kalmamı sağlamak için hiç ses çıkartmadan kendi zamanından fedakârlık eden tatlı eşim Yuki Takeshima'ya gidiyor.

Ama, herkesten çok, yorulmak bilmeyen aydınlatıcı yorumları, yardımcılığı, verdiği fikirler ve kitabın gelişmesinde yararlı olan kılavuzluğu için hocam, meslektaşım, yol göstericim ve dostum Mick Hurbis-Cherrier'e şükran borçluyum.



Akli Havada (Up in the Air, Jason Reitman, 2009)

giriş

Gösterime girdikten hemen sonra bir arkadaş grubuyla birlikte Jason Reitman'ın *Aklı Havada* (Up in the Air, 2009) filmini izlemeye gittik. Sinemadan çıkınca, filmi tartıştık; bazı arkadaşlarım sevmiş, kimileri biraz yavaş bulmuştu, geri kalanlar da bunun bir başyapıt olduğunu düşünüyordu. Bir noktadan sonra tartışma görüntüler üzerine yoğunlaştı ve arkadaşlarımdan biri, karşı sayfada gördüğünüz planın ne kadar harika olduğunu hatırlattı. Film konusundaki görüşlerimiz ne olursa olsun, o planın ne kadar güzel ve anlamlı olduğu konusunda onun düşüncesine katıldık. İlginç bir şekilde, o plana dair her şeyi hepimiz çok net bir şekilde hatırlıyorduk: kompozisyonunu, filmde ne zaman göründüğünü ve de en önemlisi, neden bu kadar mükemmel bir plan olduğunu. Filmde bir sürü başka ilginç plan ve durum olmasına karşın, bu planda, filmin bütünü hakkındaki düşüncelerimizden bağımsız olarak hepimizde yankı uyandıran özel bir şey vardı. Neydi bu? Görüntünün kompozisyonu mu? Oyunculuk mu? Yoksa bu planı unutulmaz yapan başka bir şey mi?

Bu planın neden bu kadar başarılı olduğunu anlamak için, filmde ortaya çıktığı bağlam hakkında az da olsa bilgi sahibi olmamız gerekiyor. Natalie (Anna Kendrick), hizmetlerine ihtiyaç duyan şirketlere uzmanlarını uçakla gönderen, kendi şirketinin (profesyonel bir işten çıkartma firması) büyük ölçüde tasarruf etmesini sağlamak üzere çalışanları uzaktan, internet kameraları aracılığıyla kovmak için bir yöntem tasarlayan, geleceği parlak bir şirket görevlisidir. Bire bir insan temasını engelleyen bir yöntem konusunda şüpheleri olan işçi kovma konusunda kıdemli uzman Ryan (George Clooney) ise, bu yöntemin geçerliğini sorgulamaktadır. Patronları, Natalie'nin eğitimi için Ryan'ı görevlendirir ve bu ikili, bir takım olarak göreve gönderilir; böylece Natalie, birilerinin işten kovulmasını ilk elden yaşayarak görecektir. Kovulmaları haberine tepki gösteren işçilerin yürek sızlatan görüntülerinin art arda sıralanmasından sonra gelen plan, boş iskemlelerle dolu bir odada tek başına oturmuş, Ryan'ı bekleyen Natalie'yi gösterir. Onu almaya gelen Ryan, iyi olup olmadığını sorar, Natalie omuz silker ve birlikte çıkarlar. Şimdi planın geçmişini bildiğimize göre, neden bu kadar başarılı olduğunu daha iyi anlayabiliriz. Kompozisyon açısından, plan aşırı karmaşık görünmüyor. Boş büro iskemleleriyle çevrili Natalie'yi gösteren basit bir geniş plan gibi duruyor. Ama plana, daha yakından bakar ve onu görsel unsurlarına, bu unsurları çerçeve içinde düzenlemekte kullanılan kompozisyon kurallarına ve teknik yönlerine bölersek, gerçekten daha karmaşık bir tablo ortaya çıkar.

Bir boy planı (bir kişiyi tam boy ve geniş çevresi ile birlikte gösteren plan) kullanımı, Natalie'nin çevresini sarmış ve gün boyu işten attığı kişileri temsil eden bir sürü iskemleyi çerçeveye sokmayı ve onu çerçeve içinde ufalmış ve yalnız göstermeyi sağlamış. Aynı zamanda hafifçe üst açıdan bakmak, tüm iskemlelerin rahatça görülmesini sağlayan bir kompozisyon oluşturuyor; plan, örneğin göz seviyesinden çekilmiş olsaydı, ön plandaki iskemleler, arkadakilerden çoğunun görünmesini engelleyecekti. Üst açı aynı zamanda Natalie'nin de yenilmiş, zayıf ve şaşkın görünmesine yol açıyor (üst bakış açısı çoğunlukla karakterlerin bu ruh durumunu aktarmak için kullanılır). Natalie'nin çerçeve içindeki yeri, bakış boşluğunu çerçevede baktığı tarafta bırakıp hareketli bir kompozisyon oluşturarak üçte birler kuralına uyuyor; daha da önemlisi, bu yerleşme düzeninin, iskemleleri sanki fiziksel ve

duygusal yönden onu köşeye sıkıştırıyormuş gibi göstermesi (Natalie'yi kompozisyonun ortasına yerleştirmek, bu fikri vermezdi). Kameranın oyuncuya uzaldığı (net ayarı uzaldığı) ile kullanılan diyaframın bileşimi, uzun bir alan derinliği oluşturarak ilgimizi yalnız onun üstüne yoğunlaştırmamızı engelliyor, bu da planı anlamamız için iskemlelerin de oyuncu kadar önemli olduğunu vurguluyor (yönetmen daha kısa bir alan derinliği kullanarak karakteri çevreden yalıtabilirdi). Bütün bu kompozisyon kararları, Nathalie, Ryan onu almaya geldiğinde ne söylerse söylesin, o anda aslında neler hissettiği konusunda çok belirgin bir fikir aktarıyor. Bu planın kompozisyonu seyirciye, oyuncunun yansıttığı duyarsız ve ciddi görüntünün gerisinde, kişiliğinin duygusal bir yanını mesleğindeki insani çöküntüden etkilenen yanını gizlediğini anlatıyor. Ama bu planın güzelliği ve dramatik ağırlığı yalnızca kompozisyon kurallarını uygulamanın sonucu değil; plan çok başarılı çünkü teknik unsurları, kompozisyon seçimi ve öyküsel içeriği, hepsi uyum içinde işleyerek anlamı oluşturuyor. Bu plan benim ve arkadaşlarımın üzerinde güçlü, kalıcı bir etki yaptı çünkü yalnızca görsel olarak çarpıcı olmakla kalmayıp, daha önemlisi, anlatımsal bakımdan derinlikli ve dokunaklıydı.

Bu kitap, planları *Aklı Havada* örneğindeki gibi böylesine güçlü yapan teknik ve öyküsel yönleri de göz önünde bulundurarak, sinemasal kompozisyon kurallarının anlaşılmasına ve uygulanmasına yönelik bütünlüklü bir yaklaşım sunuyor. Bu yeni yaklaşım, sinemanın görsel dilinin temel unsurlarından birine, plana, derinlemesine ve söylemsel bir araştırma getiriyor. Sinema dilinin en çok kullanılan planlarının her birinde uygulanan sinemasal kompozisyon kurallarına yoğunlaşıp, bunları yaratmak için gereken araç ve yöntem bilgilerinin incelenmesiyle ve her planın, yer aldığı filmdeki anlatımsal işlevinin çözümlenmesiyle, görsel açıdan ilgi uyandıran ve anlatısal bakımdan anlam yüklü görüntüleri yaratmaya neyin yol açtığı konusunda daha berrak bir görüntü ortaya çıkıyor. Ama kompozisyon kurallarına daha geniş, daha genel anlamda, herhangi bir görsel kompozisyona uygulanabilecekleri şekilleriyle bakmak yerine, belirli plan türlerindeki uygulamaya yoğunlaşmak neden? Cevap çok basit. Sinema dili geliştikçe, bir kısım kompozisyon kuralları belirli planlardaki uygulanış şekilleriyle kalıplaşmış hale geldi, tıpkı bazı teknik alışkanlıkların (örneğin, objektif ve alan derinliği kullanımı) bazı planlarda çok kullanılıp öbürlerinde hiç bulunmaması gibi. Bu teknik ve görsel eğilimler, zamanla bir öyküdeki kilit anları belli tür planların kullanımıyla bağlantılandırmış olan öyküleme gelenekleriyle karmaşık şekilde ilişkilidir. Bu yerleşik görsel, teknik ve anlatı alışkanlıklarının belirli plan türlerine nasıl uygulandıklarının ayrıntılı bir incelemesi, bunların gelenek haline gelmelerinin altında yatanları ortaya çıkartabilir.

Bu kitabın ele aldığı bir başka görüş de, sinemasal kompozisyon kurallarının taşlara kazınmadığıdır. Sözü geçen kurallar önemli ölçüde esnektir ve uygun zamanda, taze bir etki taşıyan, şaşırtıcı hatta çelişkili tınılara sahip planlar oluşturarak tersine çevrilebilirler. Bu nedenle, incelenen her plan yaratıcı, beklenmedik ve anlatım yönünden ilgi uyandıracak şekilde üretildikleri halde, her bölüm kuralları yıkan bir örnek içermektedir. "Kuralları öğrenin, böylece onları nasıl yıkacağınızı da öğrenmiş olursunuz" deyişinin, övüldüğü kadar işe yaradığını göreceksiniz.

Bu kitabın bütünleştirici yaklaşımı ve özellikle sinema dilinin temel kuruluş yapısına yoğunlaşması, görsel kompozisyonla ilgili olası tüm kavramların ve teknik meselelerin kapsamlı biçimde tartışılması yönünden bir engel oluşturur. Bununla birlikte bölümlerin çoğunda kompozisyon ve sinematografi ile ilgili birçok temel terimin kalın harflerle yazılmış olduğunu göreceksiniz. Çok sık kullanılan bu terimlerin tariflerini Kompozisyon İlkeleri ve Teknik Kavramlar bölümünde bulacaksınız. Bütün bu kavram ve kurallar hakkında daha geniş ansiklopedik bilgi edinmek isterseniz, görsel kompozisyonu kapsamlı şekilde ele alan başka kaynaklara başvurmanız gerekecek. Ben size Elsevier'ye bağlı Focal Press'in yayımladığı Bruce Block'un güzel örneklendirilmiş, görsel kompozisyonun hem temel hem gelişmiş unsurları konusunda kapsamlı bir bakış sunan *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media* adlı eserini öneririm. Film ve video yapımının teknik yönü konusunda sağlam bir kılavuz olarak arkadaşım, akıl hocam ve meslektaşım Mick Hurbis-Cherrier'in yine Focal Press'ten çıkan ve yapımında illüstratör olarak çalışma şansını yaşadığım *Voice & Vision: A Creative Approach to Narrative Film and DV Production* adlı kitabını salık veririm. *Sinemacının Gözü*, birçok yönden *Voice & Visions*'ın sinemacının yaratıcı bakışını geliştirmek için film ve video yapım hazırlığının, yapımının ve yapım sonrasının tüm teknik, estetik, öyküsel ve lojistik yönlerini anlatırken kullandığı bütünleyici yaklaşımdan esinlenmiştir.

Sinemacının Gözü, sinemasal kompozisyonun kurallarını (ve nasıl yıkılacaklarını) anlamak ve onları temel faydacı anlatı geleneklerinin ötesinde kullanmak konusunda yeni bir yaklaşım getiriyor. Bu, sinemasal kompozisyona kesinlikle "numaralı yerleri boya" türü bir yaklaşım değildir. Bir tekniğin komutlarına köle olmak yerine, onun, sizin öykünüzün gereklerine hizmet etmesini sağlamalısınız. Amaç, öykünüzün geniş anlatımsal ve tematik şema içindeki her bir planın oynadığı rolün daha iyi anlaşılmasıyla oluşturulabilecek havanın ve tematik tınının farkına varmanızı sağlamak. Filminizdeki her planın böyle ayrıntılı ve bütünleyici biçimde kavramlaştırılması, bu sanatın gücünden gerçekten yararlanmak ve seyirciye ulaşmak bakımından temel önemdedir. Umarım bu kitaptaki bölümler, gelecek sefer kamerayı kurup yeni planlarınızı çerçevelemeye hazırlandığınızda, onları daha güçlü bir tarzda tasarlamanız konusunda size esin kaynağı olur. İyi şanslar.



Baba (The Godfother, Francis Ford Coppola, 1978)

çerçeveyi bulmak

Geçenlerde, sinemacılığa yeni başlayan birinin yaptığı bir kısa filmin gösterimine katılmak fırsatını buldum. İlk sahne, bir divanda oturmuş genç bir çiftin giderek ateşlenen tartışma planı ile başladı. Plan, dergiler, DVD'ler, boş bira kutuları, divanın altına tıkıştırılmış spor ayakkabısı koleksiyonu ve tüm duvarları film afişleriyle kaplı odanın (besbelli genç yönetmenin odası) çoğunluğunu kapsayacak kadar genişti. Çerçevenin ön planında, üzerinde bir oyun konsolu ve yanında onunla kullanıldığı belli bir yığın video oyunu olan küçük bir masa da görülüyordu. Gösterim bittikten sonra, eseriyle gurur duyduğu ve soruları cevaplamaya çok istekli olduğu görülen yönetmenle bir söyleşi vardı. Seyirciler arasından bir adam sordu: "Divandaki çocuk Travis Bickle gibi mi oynamaya çalışıyordu?" Yönetmen afallamış görünüyordu ve adama Travis Bickle'ın filmle ne ilgisi olduğunu sordu. Adam da, oyuncunun hemen arkasında asılı duran büyük boy *Taksi Şoförü* (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976) afişinin öykünün bir parçası olduğunu sandığını söyledi. "Hayır, o poster tesadüfen oradaydı" dedi yönetmen. Başka bir izleyici sordu: "Çocuk daha çok video oyunu almak için kızdan para tırtıklamaya mı çalışıyordu?". Yönetmen şaşırmış görünüyordu. "Kız, çocuğa ortalığı toparlamadığı için mi kızdı?" diye sordu bir başkası. Artık açıkça düş kırıklığına uğramış olan yönetmen soru-cevap faslını kesip, söz konusu sahnenin, yeni evli bir çiftin ilk kavgalarını etmekten kaçınmaya çalışmaları üzerine olduğunu, karısının elini tutmak üzereyken genç adamın elinin sinirli bir şekilde seğirmesinden bunun açıkça anlaşılacağını düşündüğünü anlattı. Film afişleri, video oyunları ve karmaşık oda, sahnenin ve öykünün pek fazla önem taşıyan parçaları değildi. Yönetmen yine de, izleyicilerden birinin, filminin son sahnesinde genç çiftin kameraya doğru yürüyüşlerinin yüksek kareyle çekilmiş olmasının, Quentin Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri* (Reservoir Dogs, 1992) filmindeki benzer sahneye bir saygı duruşu olup olmadığını sorduğunda, pek memnun oldu. "Evet!" dedi, "bunu yakalamış olmanıza sevindim." Bu göndermenin öyküsündeki önemi sorulduğunda da, "Harika göründüğünü düşünüyorum" diye cevap verdi kafası hâlâ karışık seyircilere. Filminin geri kalan kısmı da ilk plandaki ve saygı sunma planındaki sorunları taşıyordu; planların kompozisyonu ile filmin anlatımı içindeki işlevleri arasında tam bir kopukluk vardı.

Bu yönetmenin yaptığı en büyük hata, öyküsünün anlamlı bakış açılarını yansıtacak kompozisyonları yaratmakta başarısız olmasıydı. Filmin ilk sahnesinde, konu ile ilgisiz bir yığın ayrıntı dolu bir çerçeve oluşturarak izleyicilerin, vurgulamak istediği noktayı anlamasını engellemiş oluyordu. Film afişlerini, video oyunlarını, divanın altındaki spor ayakkabılarını ve boş bira kutularını öne çıkacak şekilde çerçeveye sokunca, kocanın titreyen eli planda kaynayıp gitmiş, seyirci de kompozisyonun tasarlanan anlamını kavrayamamıştı. Çekim sırasında yönetmen kameranın vizöründe planı izlerken, çerçevede kocanın seğiren eli dışında başka bir şeye dikkat etmemişti, çünkü bunun, sahnenin anlamlı ayrıntısı olduğunu zaten biliyordu; ama seyirci bunu bilmiyordu. Filminin son planında yönetmen, başka bir filmde gördüğü bir kompozisyonu taklit etmeyi başarmıştı, ama plan izleyicide olumlu bir tepki ortaya çıkardığı halde, sonradan bu planın konu ile anlamlı bir bağlantısı olmadığını anladıklarında, gene kafaları

karışmıştı. Kısacası, yönetmen öyküsünü sinemasal yönden düşünmemişti, planların kompozisyonlarını, öyküsünün anlamlı ayrıntılarını, temalarını, motiflerini ve temel fikri görsel olarak vurgulayacak şekilde oluşturmamıştı. Eğer film yapımının teknik yönleri, her bir plan türünün anlatım işlevi ile kompozisyon kuralları arasındaki ilişkiyi anlamış olsaydı, izleyicinin filmine gösterdiği tepki çok başka olurdu.

Etkili bir öykücü olmak istiyorsanız, yapacağınız en önemli şeylerden biri, öykünüz hakkında başkalarının değil, yalnızca sizin yaklaşımınızı yansıtacak berrak bir görüş sahibi olmaktır. Başınızdan geçen bir şeyi anlatırken hiç düşünmeden bunu yapıyorsunuz zaten. Diyelim ki bir arkadaşınıza, kazara yolunu kestiğiniz adamın kızmasının ve sizi otoyolda kovalamasının öyküsünü anlatmak istiyorsunuz. Buna, o gün sabah kalkar kalkmaz ne yaptığınızı, duşta ne kadar kaldığınızı, kahvaltı yaparken okuduğunuz makaleleri, üzerinizdeki kıyafeti ya da arabanıza binip otoyola çıkana kadar yaşadığınız bütün anlamsız ayrıntıları anlatmakla başlamazsınız. İçgüdüsel olarak öykünüzü en önemli parçaları içerecek şekilde kurgularsınız ki, arkadaşınız sizin yaşadığınız otoyol dehşetinin gerçekten ne kadar korkunç/ilginç/çılgınca olduğunu anlayabilsin. Kısa filmin yönetmeni, filmini yaparken böyle davranmamıştı. Planlarının kompozisyonunda bütün o gereksiz ayrıntıları bırakmakla, izleyicisine kocanın, karısının elini tutarken kendisini ne kadar huzursuz ve sinirli hissettiğini anlatmak yerine, divanda oturan adamın çoraplarının rengini tarif ediyor gibi olmuştu.

Bir planın kompozisyonundaki herhangi bir şey ve her şey, izleyici tarafından izlediği öyküyü anlaması için ilgili ve gerekli bir işlevi olduğu için orada bulunduğu şeklinde yorumlanır. Bu da, binlerce yıl boyunca geliştirilmiş görsel öykü anlatımının yazılmamış kurallarından biridir (mağara adamları bile yaptıkları duvar resimlerine konu dışı ayrıntıların girmemesi gerektiğini biliyordu) ve ilk kullanıldığı günden bugüne kadar önemini korumaktadır. Bu ilkeyi biraz daha geliştirirsek, çerçevedeki her şeyin yeri, boyutu ve görünebilirliği de onun konu içindeki önemini seyircinin anlamasında etkilidir diyebiliriz.

Bu bölümün başındaki Francis Ford Coppola'nın *Baba* (The Godfather, 1972) filminden alınmış görüntüye bir göz atın. Bu çok genel planda, ıssız bir yolda park etmiş bir otomobilin arka koltuğunda oturan kişinin ön koltukta oturan kişiye bir silah yönelttiği görülüyor. Arka plandaki yabani ot yığınları üzerinden çok uzaklarda Özgürlük Anıtı görülüyor. Çok yalın gözüken bu planın çok açık bir anlamı var: bu ıssız yoldaki arabanın içinde birisi öldürülecektir. Bu planın anlamı o kadar açık ki, *Baba* filmini hiç görmemiş bir kişi bile öyküde o anda neler olup bittiğini anlamakta hiç zorluk çekmeyecektir. Bu plan, yönetmenin aktarmak istediği konuyu anlamak için çerçeveye yalnızca mutlak gerekli olanların konulmasının kusursuz bir örneğidir. Çerçevedeki her şey öyküyü anlamak için anlamlı ve gerekli ise, o zaman Özgürlük Anıtı neden bu plandaki kompozisyonun bir parçası? Yalnızca cinayetin yerini belirtmek için mi burada? Neden o kadar uzakta ve çerçevede ufacık bir yer kaplıyor? Resme yakından bakarsanız, cinayetin işlendiği yere heykelin sırtının dönük olduğunu fark edeceksiniz. Anlamlı bir ayrıntı olabilir mi bu? Çerçevede olduğuna göre, bulunduğu yerden, hangi açıdan çekildiğine kadar, her şeyin anlamlı olması gerekir.

Arkadaşınıza anlattığınız yol kazası öyküsüne dönelim.

Hikâyenizi anlatırken ilgisiz ayrıntıları dışarıda bıraktınız, ilk elde yaşayan siz olduğunuz için, olayları yalnızca kendi görüş açınızdan aktardınız. Ama olay, otoyoldaki ilk sürüş tecrübenizde yaşanmış olsaydı, ne olurdu? Öyküyü anlatma şekliniz ne kadar değişirdi dersiniz? Asıl önemlisi, bu olayın sizin için ne ifade edebileceğini arkadaşınız daha farklı bir şekilde algılar mıydı? Muhtemelen sürücülük tecrübenizin eksikliğini ve bu olayın sizi otoyolda araba kullanmaktan yıldırdığını, ya da adamın sizi takip ettiğini fark ettiğinizde otoyoldan çıkmanın ne kadar zor olduğunu vurgulardınız. Başka bir deyişle, benzersiz deneyiminiz (yalnız olayın kendisi değil, yaşam deneyiminiz de) sizi olayı, öykünüzü sizin yaşadığınız açıdan yansıtacak biçimde şekillendirecek ayrıntıları ekleyerek ve vurgulayarak bağlamsallaştırmaya yöneltirdi. Anlamlı kompozisyonlar da aynı şekilde oluşturulur: planınızın çerçevelenişi, öykü hakkındaki fikriniz bakış açınızın, değerlerinizin, duyarlıklarınızın, imgeleminizin yönlendirdiği şekilde yansıtmalıdır. Coppola, Özgürlük Anıtı'nı *Baba* filminin bu planının çerçevesine bu özel açıdan, bu özel boyutta ve yerde yerleştirmeye karar verdiğinde, tam da bunu yapıyordu; öyküdeki bu olaya kendi bakış açısını ekliyor, onu yorumluyor, bir araba içinde işlenen cinayetten çok daha fazlasını iletiyordu. Böylesine tanınan bir özgürlük simgesini, Amerikan Rüyasını ve göçmenlerin gezmeye çıkmasını bir araya getirmek, bir adamın araba içinde öldürülmesi hakkında ne anlatıyor dersiniz?

Kısa filmin yönetmeni, *Rezervuar Köpekleri* filminin ünlü başlangıç planındaki gibi yüksek kare çekim kullandığında, izleyicinin öyküsü ile, Tarantino'nun filminde kurduğu gibi bir ilişki kuracağını ummuştu. Ama öyle olmadı, çünkü özgün plan, ancak o öykü bağlamında işe yarıyordu ve izleyici yapılan göndermeyi fark ettiğini belli etse de, aslında izlediği öykü ile hiç bir ilgisinin olmadığını anladıkları plan, bir anda anlamsızlaşmıştı. Bir planın kompozisyonu anlamı aktarmak için yalnız çerçevenin içindeki görsel unsurları değil, bunların sunuluş şeklini de kullanır. Örneğin, bir üst açı planı (kameranın konuya yukarıdan aşağı doğru baktığı), genellikle bir karakterin kendini yenilmiş, kendine güvenini kaybetmiş, ya da ruhsal açıdan zayıf hissettiğini belirtmek amacıyla kullanılır. Üst açı böyle kullanılıyor olsa da, öykünüzün anlatım şekli desteklemedikçe, bu açıyı her kullandığınızda seyircinizde otomatik olarak aynı çağrışımları yaratacağını varsayamazsınız. Öyküde olup bitenlerle belli bir kompozisyonun kullanımı arasında doğrudan bir ilişki olması gerekir. Karakterleri yüksek kare çekimle kameraya doğru yürütmek gibi görsel kullanımların belli çağrışımlarla öncelikli olarak ilişkilendirilir hale gelmesi, tam da bu şekilde gerçekleşmiştir. Ayrıca, bir planda anlamın büyük bölümü içinde sunulduğu bağlamdan çıkarıldığı için, genel olarak belli plan türleriyle ilişkilendirilmiş çağrışımları yıkmak mümkündür. Örneğin, bir kişinin kendine güvenen, iddiacı, kendine hâkim biri olduğunu belirtmek için bir üst açı plan kullanabilirsiniz ve eğer bu planı kullandığınız bağlam öykünüz içinde destekleniyorsa, izleyenlerden hiçbiri bu kullanımı ironik veya etkisiz bulmayacaktır (bu şekilde kullanılmış bir üst açı plan örneği için omuz/göğüs planı bölümüne bakın).

Ama öykü unsurlarından hangilerinin plan ölçeği ve kompozisyon seçiminizi yönlendirmesi gerektiğine nasıl karar vereceksiniz? Plan seçiminizi hangi içerik desteklemelidir?

Kamerayı nereye koyacağınıza karar vermeden önce, kompozisyona neyin hâkim olacağını, çerçeveye neyin girip neyin girmeyeceğini ve çerçevede içerilenlerin dışında, planın nasıl bir anlam aktarması gerektiğini tam olarak bilmeniz gerekir. Stratejilerden biri, öykünüzün özünü, çekirdek fikrini, kalbindeki tema ve fikirleri belirlemektir. Öykünüz tam olarak ne hakkındadır? Etkili öykülerin, izleyicinin izlettiklerinizle ilişki kurmasını sağlayacak, bu öykülere duygusal derinlik ve bağlamlar katan güçlü çekirdek fikirleri vardır. Örneğin, John G. Avildsen'in *Rocky* (1976) filmi, dünya ağırsıklet şampiyonasında dövüşmek için milyonda bir şansı yakalayan sıradan bir boksörü anlatır. Yalnız, öykü gerçekte daha başka şey anlatır. Rocky aslında bir zamanlar boksör olarak gelecek vaat eden, ancak bu olanağı heba etmiş ve asla fazla yükselememiş, bu yüzden de kendini beceriksiz kabul eden bir adamın öyküsüdür. Ağırsıklet şampiyonluğu için antrenmanlara başlayınca yeniden bir kişilik olma, özsaygısını yeniden kazanma ve çevresinden saygı görme şansına sahip olduğunu anlar. Özsaygısını kazanmak: Rocky'nin öyküsünün ardındaki çekirdek fikir, tematik ana bağlam işte budur. Her bir plandaki kompozisyonun ardındaki her bir karar, artık bütün film boyunca özsaygı temasını yansıtacak bir görsel stratejiyle (kullanılacak ham film, renk, ışıklandırma, objektifler, alan derinliği, filtreler, renk düzeltmeleri ve daha başka konularla ilgili kararlar dizisi) bu çekirdek fikri destekleyecek şekilde tasarlanabilir. *Rocky* filminin senaryosu sizin masanızın üstüne gelseydi ve milyonda bir şansla bu filmin yönetimi size verilseydi, "özsaygıyı yeniden kazanmak" fikrini yansıtacak kompozisyonları nasıl oluşturmayı düşünürdünüz? Örneğin, filmin başında yaşamını değiştirmek için henüz bir nedeni olmadığı sahnelerde onu kendine güvenini yitirmiş ve psikolojik yönden güçsüz hisseden biri gibi göstermek için planları hafifçe üst açıdan çekerek (bu, bir üst açı planın geleneksel kullanım şeklidir, ama burada iyi düşünülmüş bir bağlam ve görsel stratejiyle kullanılmıştır), Rocky'nin özgüvenini kazanmaya varan yolculuğunu başlatabilirdiniz. Rocky her gün daha sıkı antrenmanlar yaparak amacına yoğunlaştıkça, artan güvenini ve değişen konumunu belli etmeden yansıtmak için kamera da planlarda giderek alt açıya geçmeye başlardı. Öyküyü nasıl ele aldığınızı gösterecek kompozisyonları yaratmak için bu basit karar tek başına yeterli olurdu, ama bunu, bu kitapta gösterilen kompozisyon kurallarından herhangi biriyle de birleştirebilirdiniz. Örneğin, film süresince karakterin çerçevedeki yerinin de özsaygısını kazanma yolundaki yerine oturtulmasına, başlarda onu bilinçli olarak dengesiz kompozisyonlarda merkez dışına yerleştirip, sona doğru daha dengeli planlar oluşturmaya veya önce geniş açı objektifler kullanıp giderek teleobjektifleri devreye sokmaya, ya da kısa alan derinlikleriyle başlayıp sonra uzun alan derinlikleri oluşturmaya, veya ilk sahnelerde kamerayı elde kullanıp, sonlara doğru sehpa üzerinde sabit planlar elde etmeye dayanan bir görsel strateji oluşturabilirdiniz.

Öykünüzün çekirdek fikrini temel alarak kullanmaya karar verdiğiniz görsel strateji hangisi olursa olsun, yarattığınız bağlam içinde aktarmayı niyetlediğiniz anlamını izleyicinin anlayabilmesi için filminiz boyunca tutarlı bir biçimde kullanılmalıdır. Bunun anlamı, kompozisyon konusunda yaptığınız seçimlerin, filminizin her aşamasında, tek tek planlardan başlayıp, sonra her sahneye, her sekansa ve filmin tümüne uygulanmak zorunda olduğudur. Öykünüzün

herhangi bir yerinde "kendine güveni yok" anlamını yansıtan özel bir plan kompozisyonu kullandıysanız, aynı plan kompozisyonunu "kendine güveni yok" dışında başka bir anlam için kullanmaktan kaçınmak zorundasınız, aksi halde izleyici, olayları takip edebilse bile, öykünüzün çekirdek fikirleri ile bağlantı kurmayı başaramayacaktır. Ne kadar önemsiz gözükürse gözüksün, her plan önemlidir (ayrıca, filminizde yer aldığına göre, zaten hiç bir planın önemsiz olmaması gerekir, öyle değil mi?)

Divanda oturan genç çiftin planına dönelim. Yönetmen daha farklı ne yapabilirdi? Sorulması gereken doğru sorular aslında şunlar: bu öykünün çekirdek fikri nedir? Bu sahnenin çekirdek fikri ne? Kavga etmemeye çalışan bir çift hakkında olmasının dışında, bu sahnenin gerçek konusu ne? Yönetmen bu sorulara verilecek cevaplara dayanarak öyküsünün çekirdek fikirlerini destekleyecek bir görsel strateji tasarlayabilir; sonra da bu kitapta incelenen sinemasal kompozisyon kurallarını kullanarak fikirlerini destekleyecek kompozisyonları yaratabilirdi. Sinemasal kompozisyon kurallarını izlemek (ya da, uygun bağlamda yapmanız koşuluyla, yıkmak), görsel açıdan dikkate değer görüntüler yaratmanızı garantileyebilir, ama bu görüntüler ancak sizin öykü hakkındaki görüşünüzü dile getirdikleri zaman gerçekten izleyiciyle ilişki kurabilirler; bu, sizin bir sinemacı olarak kendi görsel tarz ve sesinizi geliştirmek için atabileceğiniz en önemli adımdır.

kompozisyon ilkeleri ve teknik kavramlar

görüntü oranları

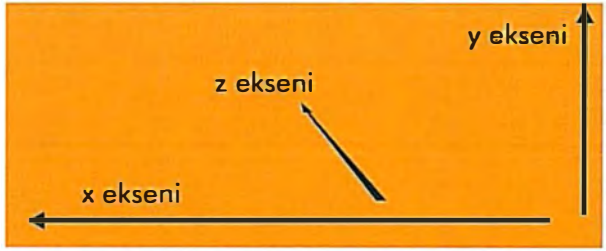
Kompozisyon konusunda vereceğiniz her karar, öncelikle çerçevenizin boyutları tarafından tanımlanacaktır. Çerçevenin genişliği ile yüksekliği arasındaki orantıya görüntü oranı denir ve bu oran, çekim formatınıza göre değişir. En çok kullanılan oranlar: 2.39:1 (başlangıçta 2.35:1 olan ve 1970'li yıllara kadar anamorfik veya skop denen Amerikan standardı), 1.66:1 (Avrupa standardı), 1.78:1 (HD-yüksek seçiklikli- kameralarda kullanılan ve 16x9 da denilen HDTV standardı) ve 1.33:1 (1950'li yıllara kadar kullanılan 16 ve 35 mm çekim ve gösterim, aynı zamanda analog TV formatı). Yapımda görsel stratejinizin parçası olarak belirlediğiniz kompozisyonların korunabilmesi için hem çekim, hem de gösterim/dağıtım formatının oranlarını bilmek gerekir.



en çok kullanılan gösterim/dağıtım görüntü oranları

çerçeve eksenleri

Çerçeve aslında iki boyutlu olduğundan, biri yatay (x) ve biri dikey (y) olan iki eksenle belirtilir. Çerçevede derinliği işaret eden üçüncü bir eksen (z), Steve McQueen'in *Açlık*'ından (Hunger, 2008) verdiğimiz iki örnekte olduğu gibi, derinlikli veya bilerek sığlaştırılmış basık çerçeveler elde etmek için derinliği çağrıştıran ipuçları kullanılarak vurgulanabilir (bu konuyu bu bölümde daha ileride ele alacağız). Yine de sinemacılar çoğu zaman çerçevenin doğasındaki basıklığı gidermek ve gerçeklik duygusunu arttırmak için z eksenini vurgulayarak derinlemesine kompozisyonlar yaratmaya yatkındırlar. Bu her bir eksen boyunca algılanan uzaklık ve hareket, kullanılan objektifler aracılığıyla çerçeve içindeki unsurlar ve çevrelerindeki uzam arasındaki görsel ilişkiler çarpıtılarak da değiştirilebilir.



çerçeve eksenleri



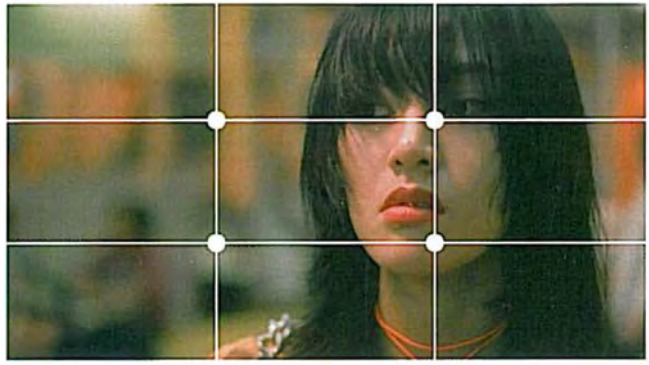
z eksenini vurgulayarak derinlik duygusu oluşturan bir görüntü



z eksenini azımsayan basık bir görüntü

üçte birler kuralı

Görsel açıdan uyumlu kompozisyonlar yaratmanın kuralları yüzyıllar süren sanatsal deneme ve geliştirmelerle oluşturuldu; bunların en eskilerinden biri, üçte birler kuralı olarak bilinir. Çerçeveyi genişliği ve yüksekliği boyunca üçe bölerek çiz-gilerin kesişme yerlerinde canlı, hareketli kompozisyonların önemli unsurlarının yerleştirileceği yerler için kılavuz oluşturan uyumlu noktalar elde edilir. Bölme çizgilerinin kendileri de çoğu zaman genel planlarda ve tanıtma planlarında ufuk çizgisini yerleştirmek için kılavuz olarak kullanılır. Bir kişiyi çerçevede bu üçtebirler kuralına göre yerleştirdiğinizde, gözleri genellikle bu uyumlu noktalardan biri üzerine getirilir: yanda Wong Kar Wai'nin *Fallen Angels** (Duo luo tian shi,1995) filminden alınan örnekte olduğu gibi, kişi sola doğru bakıyorsa sağ üstteki, sağa doğru bakıyorsa sol üstteki uyumlu noktaya. Bu yerleştirme, kişinin bakışına karşılık bir ağırlık oluşturarak kompozisyonu dengelemeye yönelik bir kural olan kişinin bakış yönünde yeterli boşluk bırakılmasını sağlar. Kişinin bakış yönünde yeterli boşluk bırakılmazsa (örneğin, çerçevenin ortasına yerleştirip sağa veya sola baktığında) kompozisyon, bazen belki de tam istediğiniz gibi, durgun, görsel gerilimden yana zayıf gibi hissedilir. Üst üçte bir çizgiyi kullanarak kişileri yerleştirmek, baş üstü boşluğunun oluşturulmasını, yani kişinin başının çerçevenin üst çizgisine göre doğru yere yerleştirilmesini de sağlar. Baş üstü boşluğunun ne kadar olacağı, kişinin çerçeve içindeki boyutuna bağlıdır; bir omuz planındaki kişilerin başını yukarıdan hafifçe kesmek gerekirken, boy planındaki kişilerin başları üstünde oldukça büyük boşluk bırakılır. Üçte birler kuralı, x ekseni üzerinde yürüyen kişilere de uygulanır: kişi çerçevenin sağına doğru yürüyorsa, önünde gerekli yürüme alanı bırakmak için onu soldaki dikey üçte bir çizgisi üzerine, sola doğru yürüyorsa, sağdakinin üzerine yerleştirmek gerekir. Tabii bilinçli olarak huzursuzluk ve dengesizlik duygusu yaratmak istediğinizde, bu kuralı uygulamazsınız.



üçte birler kuralını uygulayarak oyuncu yerleştirme

Hitchcock kuralı

Truffaut'nun *Hitchcock/Truffaut* kitabının yazımı sırasında Alfred Hitchcock'un Truffaut'ya anlattığı, şaşılacak derecede basit olmasına karşın son derece etkili bir ilke, çerçevedeki bir nesnenin boyutunun, o anda öyküdeki önemi ile doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyar. Bu ilke, çerçevede tek veya birçok görsel unsur olduğuna bakılmaksızın uygulanabilir ve özellikle de izleyicinin bu görsel vurgulama ardındaki

*[Kitaptaki filmlerin Türkçede bilinen ya da gösterime çıkan isimleri korunmuş, bunun dışında kalan filmler orijinal isimleriyle bırakılmıştır. Bazı istisnalarda ise İngilizce isimlerin yanına orijinal dildeki isimler eklenmiştir. e.n]

nedeni bilmediği zamanlarda gerilim ve heyecan uyandırmak için kullanılabilir. Rob Reiner'in *Ölüm Kitabı* (Misery, 1990) filminden alınan aşağıdaki örnekte minik bir seramik penguen çerçeveyi doldura cak şekilde görüntülenmiş, çünkü daha sonra Annie'nin (Kathy Bates), evine kapattığı yazar Paul Sheldon'ın (James Caan) kilitli olduğu odadan kurtulduğunu anlamasında anahtar rol oynaya caktır.



Hitchcock kuralı iş başında

dengeli/dengesiz kompozisyonlar

Çerçeve içindeki her nesne, bir görsel ağırlık taşır. Bir nesnenin boyu, rengi, parlaklığı ve bulunduğu yer, onun göreli görsel ağırlığı konusunda izleyicinin algısını etkileyebilir, böylece çerçeve içindeki nesnelerin görsel ağırlıkları eşit dağıtıldığında denge, görsel ağırlık çerçevenin yalnız bir yanına yığıldığında dengesizlik duygusu yaratan kompozisyonlar oluşturmak mümkün olur. Dengeli veya dengesiz sözcükleri kompozisyon terimi olarak içsel değer hükmü taşımadıkları halde, görsel ağırlığın simetrik veya eşit dağıtıldığı dengeli kompozisyonların düzen, tekdüzelik ve önbelirleme çağrıştırmak için kullanıldığı görülmedik bir şey değildir. Benzer şekilde, dengesiz kompozisyonlar da çoğu zaman karmaşa, huzursuzluk ve gerilim ile ilişkilendirilir. Sonuçta, dengeli veya dengesiz kompozisyonlarla aktarılabilen duygu, büyük ölçüde bunların kullanıldıkları anlatım bağlamı belirleyecektir. Aşağıda Zhang Yimou'nun *Kahraman* (Hero [Ying xion], 2004- üstteki resim) filminde birbirine eş iki düşman arasında bir düello izleyeceğimizi belirtmek için sahneye gerilim ve merak katan dengeli bir kompozisyon kullanılıyor. John Hillcoat'un *Kanlı Teklif* (The Proposition, 2005- alttaki resim) filmindeki örnekte ise, haksız yere cezalandırılan bir genç adamı izleyenleri dengesiz bir kompozisyon içinde çerçeveleyerek gene gerilim oluşturuluyor. Görsel ağırlığı çerçevenin sağ altında toplayarak dengesiz bir kompozisyon oluşturulduğu halde, ana karakterin yine de üçte birler kuralına göre yerleştirildiğine dikkat edin.



dengeli bir kompozisyon



dengesiz bir kompozisyon

üst ve alt açılar

Kameranın görüntülenen kişiye göre yüksekliği, izleyicinin bu kişiyle olan ilişkisini yönetmek için kullanılabilir. Göz seviyesi planlarda kamera, çerçevedeki kişinin göz hizasında yerleştirilir. Bir üst açı planında kamera göz hizasının üstündedir ve izleyicinin görüntülenene yukarıdan baktığı bir çerçeve elde edilir. Öte yandan, bir alt açı planında kamera göz hizasının altındadır ve izleyici konuya aşağıdan bakar. Genel olarak alt açı planları kendine güven, güç, iktidar ve kontrol, üst açı planlar ise zayıflık, güçsüzlük, etkisizlik çağrıştırmak için kullanılır, ama bu yorumlamalar mutlak değildir ve içinde sunuldukları bağlama göre altüst edilebilirler. Alt ve üst açı planlarında çok rastlanan bir kullanım hatası, konuyu çok dik bir açıyla görüntülemektir. Böyle planlar çok dinamik, ama aynı zamanda dikkat dağıtan kompozisyonlar oluşturur. Kameranın yerleşme konumunda yukarı veya aşağı doğru yapılacak hafif değişiklikler, izleyicinin zihninde etki oluşturmak için yeterlidir. Florian Henckel von Donnersmarck'ın *Başkalarının Hayatı* (Das Leben der Anderen, 2006) filminden alınan iki örnek, çok farklı iki duygusal durumu belirtmek için bu ilkeyi kullanıyor. Hafif bir alt açı kullanılan üstteki resimde kendine güvenli, hatta biraz tehditkâr bir Stasi subayı olan Wiesler (Ulrich Mühe) bir şüpheliyi itiraf ettirene kadar sistemli ve acımasız şekilde sorgularken görülüyor. Filmde çok daha sonra karşımıza çıkan alttaki plan, büyük bir kişisel sorumluluk alarak koruduğu, bir oyun yazarının evini basan ajanları izlerken yaşadığı gerilim ve korkuyu yansıtan üst açıyı kullanıyor.



alt açı planı



üst açı planı

derinlik belirtileri

Çerçevenin doğasındaki ikiboyutluluğu gidermek için derinlik yaratmak, dinamik bir çerçeve ve inandırıcı bir üçboyutlu uzam oluşturmak için kullanılan başlıca kompozisyon yöntemidir. Bir kompozisyona derinlik katmanın pek çok yolu içinde sinemacıların en çok kullandığı başlıca iki tanesi, boyut kıyaslama yoluyla ve üst üste bindirme (ya da kademe oluşturma) derinlik belirtileridir. Boyut kıyaslama yoluyla derinlik belirtisi, aynı boyuttaki iki nesneden biri daha küçük görünüyorsa, onun uzakta olduğu varsayımımıza dayanarak derinlik duygusu oluşturan göz aldanmasına dayanır. Sinemacılar bu yöntemi, Quentin Tarantino'nun *Soysuzlar Çetesi* (Inglourious Basterds, 2009) filmindeki örnekte gördüğünüz gibi, kişileri çerçevede z ekseni üzerine yerleştirerek kullanır. Üst üste binen nesneler, tam sözcüğün belirttiği olguyu: z ekseni üstünde nesnelerin üst üste binmesini gerçekleştirir. Bir nesne başka birini kısmen örtüyor veya önüne geçiyor gibi göründüğünde, örtülen nesne bize daha uzaktaymış gibi algılarız, bu da kompozisyonda derinlik yanılsamasını oluşturur. Bu tekniğin kullanılışı genellikle,

kompozisyonun ana unsurunu kısmen gözümüzden saklayan nesneleri görüntünün ön planına koymak için mazeret bulmayı gerektirir. Bu tekniğin en yaygın kullanımı herhalde omuz üstü planlardır ama, Michael Bay'in *Kaya* (The Rock, 1996- alttaki resim) filminden alınan ve ön plandaki zincirlerin çerçeveye derinlik kattığı ve oyuncuyu (Nicholas Cage) çerçeve içinde çerçeveye alıp, kompozisyonun odak noktası olduğunu vurguladığı örnekte de görüldüğü gibi, sırf derinlik duygusu sağlamak için ön plana bir şeyler konmasına da sıkça rastlanır.



boyut kıyaslama yoluyla derinlik belirtisi



üst üste bindirme

kapalı çerçeve ve açık çerçeve

Kapalı çerçeve, gerekli bütün unsurlar çerçeve sınırları içinde olduğundan, öyküsel önemini yansıtmak için çerçeve dışı alan varlığını kabul etmeyen veya gerek duymayan planları belirtir. Açık çerçeve, öyküsel anlamını yansıtmak için gerekli tüm bilgiyi içermez, bu yüzden çerçeve dışı unsurlar gerektirir ve dikkati onlara yöneltir. Açık çerçeve, planın öykünün tüm dünyasını içermediğini, bunun yerine, kendisinden daha geniş bir dünyaya açılan bir pencere işlevi yüklendiğini varsaydığından, çerçeve dışı alanı ifade etmek için pek çok kompozisyon tekniği tasarlanmıştır. Yine de bu iki



kapalı çerçeve



açık çerçeve

çerçeveleme tarzını, öykünüzün gereklerine göre kullanmakta yarar vardır. Özellikle macera ve korku filmlerinde çerçeve dışı alan, gerilim ve heyecan yaratmak için de kullanılır. Uli Edel'in *Bir Terör Filmi*'nden (Der Baader Meinhof Komplex, 2008) alınan iki örnekten kapalı çerçeve (karşı sayfada üstteki), Alman terör örgütünün bir üyesi olan Ulrike'nin (Martina Gedeck) hapishanedeki yalıtılmışlığını vurgulamak için kullanılmış. İkinci örnekteki açık çerçeve ise, çetenin bir başka üyesi Petra'nın (Alexandra Maria Lara) bir barikatı yardıktan sonra kendisini yakalamak isteyen polislerle girdiği silahlı çatışma sahnesine gerilim katmak için kullanılıyor.

odak noktaları

İletmek istediğiniz fikir ya da kavramları kompozisyonlarınızın açık bir biçimde aktardığından emin olmanın bir yolu, güçlü odak noktaları kullanmaktır. Odak noktaları, bir kompozisyondaki ilgi merkezini, çerçeve içindeki görsel unsurların düzenlenişi yüzünden izleyenin bakışının bu çekimine kapılarak yöneldiği alanı işaret eder. Odak noktaları bir veya birçok unsur içerebilir ve genellikle bu bölümde daha önce anlatılan üçte birler, Hitchcock kuralı, dengeli/dengesiz kompozisyon gibi kompozisyon kuralları kullanılarak yaratılır. Aslında, bu kitapta kullanılan örneklerin hemen hepsinin çok güçlü odak noktaları olduğunu göreceksiniz. Çerçeveye neyin girip neyin girmeyeceğini, neyin net neyin bulanık olacağını, neyin aydınlatılıp neyin karanlıkta bırakılacağını ve çerçeveye görsel olarak neyin hakim olacağını dikkatle seçerek, izleyicileriniz tarafından yanlış anlaşılamayacak ilginç, etkili ve güzel kompozisyonlar yaratabilirsiniz. Rolf de Heer'in *Yaramaz Çocuk Bubby* (Bad Boy Bubby, 1993) filminden alınan aşağıda solda yer alan kare, George Lucas'dan Werner Herzog'a kadar pek çok sinemacının da kullandığı gibi, görsel bir mecaz kullanarak (adeta geleceklerine bakar gibi ufka bakıyorlar) çok güçlü bir odak noktası içeren plan için iyi bir örnek oluşturuyor.

180 derece kuralı

Kural, karşılıklı oynayan oyuncuların olduğu her sahnede bulunması gereken mekânsal devamlılığı korumak için



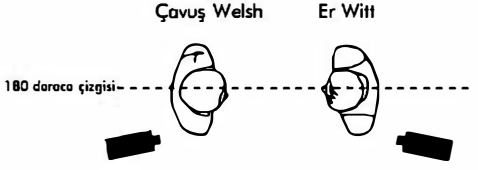
güçlü bir odak noktası içeren kompozisyon





180 derece kuralına uymak

tasarlanmıştır ve bu yüzden onların, çerçevenin neresine yerleştirilmesi gerektiğini doğrudan etkiler. Basit şekilde söyleyecek olursak, kameranın her zaman, geniş planda belirlenmiş olan kişilerin bakış veya hareket yönünün oluşturduğu hayali çizginin yalnızca bir tarafına yerleştirilmesi gerektiğini belirtir. Kurala uyulmaz da çizginin öte tarafına geçilirse, kişiler doğru yöne bakıyor gibi görünmeyeceği için, çekilen planlar düzgün şekilde kurgulanamaz. Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* (The Thin Red Line, 1998) filminden aldığımız önceki sayfada görülen örnekte, Çavuş Welsh (Sean Penn) ile Er Witt (Jim Caviezel) arasındaki konuşmada her iki kamera açısı da 180 derece çizgisinin aynı tarafında yer alıyor, böylece bakış yönleri tutarlı oluyor.

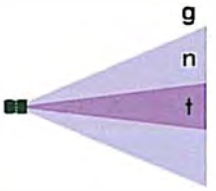


odak uzunluğu

Objektifleri sınıflandırmanın bir yolu, onları odak uzunluklarına göre ayırmaktır. Milimetre olarak ölçülen odak uzunluğu, objektifin optik merkezinden (görüntünün objektif içinde baş aşağı ve sağ-sol döndüğü nokta) kayıt alanına (bir film karesi veya video kameralardaki algılayıcı olan CCD, yani Charge-Coupled Device- yükten bağlaşımlı aygıt) olan uzaklıktır. Odak uzunluğunu anlamak önemlidir çünkü objektiflerin z ekseni boyunca perspektifi ve x ekseni boyunca da görüş alanını nasıl gösterdiklerini doğrudan etkileyen unsurdur. Perspektifi, insan gözünün yaptığı gibi oluşturan objektiflere normal objektif denir; 16 mm formatta normal objektifin odak uzunluğu 25 mm iken 35 mm formatın normal objektifi 50 mm odak uzunluğuna sahiptir. Her format için odak uzunluğu normal objektiften daha kısa olan objektiflere geniş açı objektif, odak uzunluğu normalden daha uzun olanlara da teleobjektif denir.

görüş alanı

Görüş alanı, bir objektifin x ve y eksenleri içine ne kadar yer sığdırabildiğini belirtir. Kısa odak mesafeli objektifler (geniş açılar), uzun odak mesafeli objektiflerden (teleobjektifler) daha geniş görüş alanına sahiptir. Bu kavramı anlamak, odak uzunluklarına, dolayısıyla görüş alanlarına göre objektif seçerek görsel unsurları kompozisyonunuz içine almanızı veya dışarıda bırakmanızı sağlar.



geniş (g), normal (n) ve teleobjektiflerin (t) görüş alanı

geniş açı objektifler

Geniş açı objektifler, normal objektiflerin ve teleobjektiflerin gördüğünden daha geniş bir alanı görürler ve z ekseni boyunca uzaklıkları gerçekte olduğundan daha fazla gibi göstererek çarpıtırlar. Bu objektifler, z ekseni boyunca olan hareketlerin algılanan hızını da abartırlar, böylece objektife doğru gelen veya ondan uzaklaşan nesneler, normalden daha hızlı hareket ediyor gibi görünürler. Geniş açılar, normal objektif veya teleobjektiflerden daha büyük bir alan derinliği oluştururlar, ama odak uzunluğu aşırı kısaysa (balık gözü objektiflerin özelliğidir), çerçevenin kenarlarını çarpıtarak "fıçılama" denen etkiyi oluştururlar. Wong Kar Wai'nin *Fallen Angels* (Duo luo tian shi, 1995) filminden alınan yan sayfadaki örnekte görüldüğü gibi, suratlarda yarattığı çarpılma yüzünden, geniş açı objektiflerle genellikle konunun çok yakınına girilmez.



geniş açı çarpıtması

normal objektifler

Normal objektifler, kameranın olduğu yerde duran bir insanın, çevresel görüşümüz sayesinde çok daha büyük olan görüş alanı genişliği dışında, görmüş olacağına çok yakın bir perspektif oluştururlar. Geniş açılar veya telelerde olduğu gibi yüzleri çarpıtmadığından, normal objektifler genellikle insanların portre ve yakın planlarını çekmek için kullanılır. Normal objektifle çekilen planlarda z ekseni üzerindeki uzaklıklar ve hareketler çarpıtılmaz.

teleobjektifler

Teleobjektif de denilen uzun odaklı objektifler, geniş açı ve normal objektiflerden daha dar bir görüş açısına sahiptirler ve z ekseni boyunca uzamı sıkıştırırlar. Bu yüzden teleobjektifler bir görüntünün arka planını, ön planın yakınına getirmiş gibi görünürler. Hareketler de z ekseni boyunca çarpılarak objektife doğru yaklaşan veya uzaklaşan konular, zorlukla ilerliyormuş gibi görünürler. Teleobjektifler yüzdeki şekilleri de yassılaştırır, bu yüzden odak uzunlukları normal objektiflerinkinden hafifçe fazla olanlar dışında, insanların portre veya yakın çekimlerinde kullanılmazlar. Bu objektiflerin oluşturduğu alan derinlikleri sığdır, ama alan derinliği bölümünde ele aldığımız başka özellikleri vardır. Teleobjektiflerin yaratıcı şekilde kullanımına bir örnek, Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filminden alınan aşağıdaki örnekte görülüyor. Teleobjektifin z ekseni üzerinde oluşturduğu uzaklık çarpılması, yoğun bir askeri diziliş oluşturmak için kullanılarak Prusya ordusunun ilerleyişindeki dayanışma, güç ve amaç birliği vurgulanıyor.



teleobjektif çarpıtması

yavaş objektife karşı hızlı objektif

Diyafram, objektifin içinde, bir film karesini veya CCD algılayıcıyı pozlamak için giren ışık miktarını denetleyen bir düzenektir. Bir objektifin en büyük açıklığı (f-stop olarak ölçülür) ya da diyafram en geniş konuma getirildiğinde içeriye ne kadar çok ışık geçirdiği, objektiflerin hızlarına göre sınıflandırılmalarında temeli oluşturur. En büyük açıklıkları çok fazla olan objektifler hızlı objektif sıfatını alır, bu da, bir görüntü kaydetmek için çok az ışığa -örneğin f-1.4 veya f-1.8 gibi- gerek duydukları anlamına gelir. En büyük açıklıkları daha küçük olan objektifler, f-2.8 ve daha küçükleri gibi, yavaş objektif sınıfına girer ve bir görüntü kaydetmek için daha çok ışığa gerek duyarlar. Hızlı bir objektif edinmek her zaman

daha iyi bir fikir olmakla birlikte, bunlar yavaşlara göre çok daha pahalıdır. Öte yandan, yavaş objektiflere kıyasla daha az ışık gerektirdiklerinden, pozometrenizin 1.4 diyafram koymanızı söylediği zaman yavaş objektifin kullanılmaz hale geldiği yerlerde ve güneş battıktan sonra da uzun süre çekim yapabildiğiniz için, uzun vadede para ve zamandan tasarruf etmenizi sağlayabilirler

asal objektifler

Odak uzunlukları değişmeyen (veya sabit odaklı) objektifler, asal objektif olarak adlandırılır. Görüntünün niteliği temel önceliğe sahipse, bunlar değişken odaklı objektiflere, genel adıyla zumlara tercih edilir çünkü kontrast, renk ve seçiklik açısından daha iyi görüntüler verebilirler. Asal objektifler daha az mercek içerdiklerinden, zum objektiflerden daha hafiftirler. Zum objektiflerle kıyaslandıklarında, daha yakına net ayarı yapabilirler ve genellikle daha hızlıdırlar (en büyük açıklıkları daha fazladır). Buna karşın asal objektifler kullanımda daha fazla zaman harcatırlar çünkü farklı bir odak uzunluğunun istendiği her seferde, dikkatli ve titiz bir çalışma ile değiştirilmeleri gerekir.

zum objektifler

Zum objektiflere odak uzunluğu değişken objektif de denir çünkü çoğu zaman geniş açıdan normal ve teleobjektife kadar farklı odak uzunluklarına duraksamadan kayabilme olanağına sahiptirler. Bu işlem, objektifi kullanan kişinin elle yönetilen karmaşık bir mekanizma aracılığıyla objektif kovanının içindeki bazı merceklerin yerlerini değiştirmesiyle gerçekleşir. Bir zum objektifin zum oranı, odak uzunluğundaki değişme ölçeğini belirtir; 10:1 zum işareti, o objektifin odak uzunluğunun 10 kat büyüyebileceğini, örneğin 12 mm'den 120 mm'ye değişebileceğini gösterir. Zum objektiflerin bir sakıncası, asal objektiflerden daha çok mercek içerdiklerinden, daha yavaş olmalarıdır (bir zum objektifin en büyük açıklığı her zaman bir asal objektifinkinden daha küçüktür). Zum objektifteki mercek fazlalığı aynı zamanda görüntü niteliğinde asal objektiflerinkine oranla düşüşe de yol açar. Öte yandan zum objektif, çeşitli odak uzunluğunda objektifler kullanmanız gerektiğinde çekime ara vermek zorunda kalmayacağınız için, daha hızlı çalışabilmenizi sağlar. Ayrıca zum objektifin odak uzunluğunu, asal objektiflerde yapamayacağınız şekilde, kamera çalışırken de değiştirebilirsiniz.

özel objektifler

Yapıları açısından asal ve zum objektiflerden farklı objektifler vardır ve bunlar, özel bir etki gerektiren belirli koşullarda kullanılır. Örneğin, eğik netlemeli (tilt-shift) objektiflerin ön unsurları hareketlidir ve eğilebilir, böylece aynı odak alanındaki iki konudan birinin net, birinin bulanık olduğu kompozisyonlar yapılabilir. Bir başka özel malzeme de bölünmüş alan diyoptrisidir (split field diopter). Bu mercek objektifinizin önüne takılır ve z ekseni üzerinde değişik uzaklıklardaki iki konunun da aynı anda net yapılmasını sağlar. Bu ek merceği kullanmanın bir sakıncası vardır: net yaptığı iki değişik alanın geçiş sınırında bulanık bir bölge oluşturur. Bu aksaklığa sinemacıların bulduğu çözüm, Brian de Palma'nın *Dokunulmazlar* (The Untouchables, 1987) filminden aldığımız örnekte de göreceğiniz gibi, bu



bölünmüş alanlı mercek iş başında

bölgeyi izleyicinin dikkatini çekmeyecek bir yere denk getirmektir. Daha geniş veya dar görüş alanı sağlamak için bir video kameranın objektifi önüne takılan geniş açı veya tele adaptörleri de özel merceklerdir. Bu eklentilerin nispeten ucuz olmaları karşılığında verilen bir ödün vardır: verdikleri görüntülerin niteliği düşüktür ve bu zaaf büyük perdeye yansıtıldığında daha da belirginleşir. Çok küçük ayrıntıları görüntülemek için bir nesneye çok yaklaşarak çekim yapmayı sağlayan makro objektifler de özel objektiflerdir. Bunları makro çekimler bölümünde ayrıca ele alacağız.

alan derinliği

Alan derinliği, görüntüde z ekseni boyunca kabul edilebilir netlikte görülecek uzaklık aralığını belirtir. Uzun alan derinliği olan bir kompozisyonda geniş bir alan nettir, buna karşın kısa alan derinliği olan kompozisyonlarda çerçeve içinde dar bir bölge nettir. Bir objektifin diyaframı, alan derinliği değişikliklerinde başlıca etkendir. Objektiften daha çok ışık geçmesini sağlayan açık diyaframlar, alan derinliği kısa görüntüler oluşturur, buna karşın az ışık geçiren kapalı diyaframlar, alan derinliği uzun görüntüler verir. Alan derinliğini kontrol etmenin bir başka yolu da, kameranın konuya olan uzaklığını değiştirmektir. Kamerayı konuya yakın yerleştirmek, netlik ayarının yakına yapılmasını gerektirir, bu da alan derinliğinin azalmasına yol açar. Kamerayı konudan uzağa yerleştirince netlik ayarı uzağa yapılır, bu da alan derinliğini arttırır. Bir konunun çerçevedeki büyüklüğü sabit tutuluyorsa, odak uzunluğu alan derinliğini değiştiren bir unsur olmaktan çıkar. Konunun büyüklüğü sabit tutulmuyorsa, odak uzunluğunu artırmak (örneğin teleobjektif kullanmak) alan derinliğinin kısalmasına yol açar, odak uzunluğunu kısaltmak (geniş açı objektif kullanmak) da alan derinliğinin artmasını sağlar. Bir başka belirleyici etken de kullanılan çekim formatıdır; bunu bu bölümde çekim formatları kısmında ele alacağız. Kısa alan derinliği yaratma olanağına sahip olmak, bütün öbür unsurları netlik dışı bırakıp asıl konunuzu



kısa alan derinliği



uzun alan derinliği

çerçeve içinde soyutlamanızı; bu da izleyicinin dikkatinin dağılmasını önleyerek konuya yoğunlaşmasını sağlar. Bunun tersine, büyük alan derinliği bütün görsel unsurların net görünmesini sağlayarak izle yicinin hepsini fark etmesine ve konuyu anlaması için daha çok bilgi edinmesine yol açar. Alan derinliği, bir planın kompozisyonunu oluştururken kullanabileceğiniz görsel açıdan en anlamlı ve etkili araçlardan biridir. Mel Gibson'ın *Apocalypto* (2006) filminden alınan iki örnekte alan derinliği, Maya savaşçıları arasındaki

dinamikleri göstermek için yaratıcı biçimde kullanılmıştır. Üstteki resimde, şef Sıfır Kurt'un (Raoul Trujillo) isteğine karşı çıkan Orta Göz (Gerardo Taracena), kısa alan derinliği kullanılarak soyutlanıyor. Filmin daha ilerisinden alınan alttaki resimde ise, şefini sorgulamaktan vazgeçen Orta Göz gruba katılarak aynı amaçta onlarla bütünleşmiştir. Bu dinamiği görsel olarak iletilmek için uzun alan derinliği kullanılıyor.

kamera-konu mesafesi

Çok keskin netlik yapmak, olabilecek en keskin görüntüyü elde etmek için kamerayla oyuncu arasındaki uzaklık, kamerada film kızağından veya CCD algılayıcının olduğu noktadan, yani objektifin görüntüyü oluşturduğu yerden başlayarak ölçülür. Sinemacılar alan derinliğini azaltmak için çoğu zaman kamera ile oyuncu arasındaki uzaklığı azaltırlar, ama bu işlem aynı zamanda oyuncunun çerçevedeki boyutunu da değiştirir. Kamerayla oyuncu arasındaki uzaklığı artırmak ise tam tersine, alan derinliğini artırır ve oyuncunun çerçevedeki boyutunu küçültür. Bir zum objektif kullanırken kamera ile oyuncu arasındaki uzaklığı değiştirip bir yandan da çerçevede oyuncunun boyutu aynı korunduğunda, alan derinliğinde bir etkilenme olmaz ama onun algılanışı değişir. Örneğin, diyaframı f-4 olarak ayarlanmış bir zum objektifin tele konumundayken verdiği görüntüdeki alan derinliği, gene 4 diyaframla geniş açı konumunda verdiği görüntünün alan derinliğine kıyasla daha az gibi görünür. Aslında iki görüntünün de alan derinliği aynıdır, ama tele konumundayken uzaktaki nesneler daha yakındaymış gibi büyütüldüklerinden, net olmadıkları çok daha belirgin şekilde görülür.

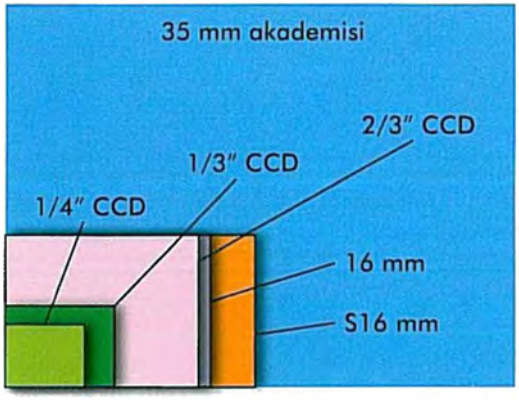
yoğunluk filtresi (ND-nötral dansite)

Bir kompozisyondaki alan derinliğini kontrol etmenin etkili yolu, objektifin diyaframını kullanmaktır, ama sonuçta artan veya azalan ışığı düzeltmeden diyaframı keyfinize göre açıp kapayamazsınız, aksi halde pozlamanız bütünüyle yanlış olur. Güneşli bir günde harici çekim yaparken yoğunluk filtresi (ND-nötral dansite) kullanmadan alan derinliğini azaltmak mümkün olmayacaktır. Bu filtreler, ışığı tam diyafram basamaklarında (1, 2 veya 3 diyafram) kesecek şekilde üretilirler. Yoğunluk filtreleri tıpkı güneş gözlüğünüz gibi işlev görerek filme veya CCD algılayıcıya ulaşan ışığın niteliğine etki yapmadan yalnızca niceliğini değiştirirler. Bu filtrelerle birlikte bir alan derinliği tablosu (belli netlik mesafeleri, odak uzunlukları ve belli diyaframlarda elde edilecek alan derinliklerini gösteren liste) kullanarak istediğiniz alan derinliğini sağlamak için hangi diyaframı kullanmanız gerektiğini hassas bir şekilde saptamak mümkündür. Işığını bütünüyle kontrol edebildiğiniz iç çekimlerde kısa alan derinliği elde etmek için gereken açık diyaframlarla çalışmak genellikle zor değildir. Buna karşın, iç çekimlerde uzun alan derinliği oluşturmak, kapalı diyaframla çalışabilmek için aşırı bol ışık gerektiğinden, sorunlar yaratır. Bazı profesyonel SD ve HD kameraların içindeki ND filtreler, 3 ve 6 diyafram ışık kesebilmenizi sağlarlar (kamerada 1/8 ve 1/64 olarak görülen işaretler, filtre kullanıldığında içeri giren ışık miktarını gösterir).

çekim formatları

Çekim ölçeği konusundaki seçiminiz, görsel stratejinizi birçok bakımdan etkileyecektir, ama bunların en önemlilerinden birisi, yaratacağınız alan derinliği ile ilgili olanıdır. Film karesi veya CCD algılayıcı ne kadar küçükse, alan derinliğiniz o kadar uzun olacaktır ve kısa alan derinliği oluşturmak da o kadar zorlaşacaktır. Bunun nedeni, doğrudan kullanılan objektifin boyutuyla ilgilidir; küçük formatlarda görüntünün oluşacağı alan küçük olduğundan, küçük objektifler kullanılır. Örneğin, 16 mm filmle çekim yaparken 25 mm objektife (bu format için "normal" sayılan objektiftir) f-5.6 diyafram koyup netliği 3 metreye ayarladığınız zaman alan derinliğiniz yaklaşık 3 metre olacaktır. Aynı planı 35 mm filmle çekerken 50 mm

objektife (bu formatın "normal" objektifidir) gene f-5.6 diyafram koyup netliği 3 metreye yaptığınızda, alan derinliğiniz yalnızca 1 metre olacaktır. Nedeni basittir: 35 mm formatın 50 mm objektifi, 16 mm formattaki eşdeğerinden daha büyüktür ve odak uzunluğu da onunkinden daha fazladır. Şimdi bir de SD (standard definition-normal seçiklik) ve HD (high definition-yüksek seçiklik) kameralara bakalım. Bunların kullandığı CCD algılayıcılar 16 mm film karesinden defalarca küçüktür,



CCD algılayıcıların ve film formatlarının boyutları

bu video formatların objektifleri de bu yüzden daha büyük formatlardaki eşdeğerlerine kıyasla daha küçüktür ve odak uzunlukları da kısadır (örnek çizimde gördüğünüz boyutlar formatların gerçek ölçüleri değildir, rahatça görülebilmeleri için orantılı olarak büyütülmüştür). 35 mm'den daha küçük formatlarda, özellikle de çok küçük CCD algılayıcılar kullanan video formatlarında çekim yaparken kısa alan derinliği elde etmenin zorluğu bundan kaynaklanır. Buna karşın olayı tersine çevirip, 16 mm'den büyük formatlarda çekim yaparken uzun alan derinliği elde etmenin zor olacağını söyleyebiliriz. Büyük alan derinliğine dayanan bir görsel tasarım planlayabilir ve bu yüzden bunu mümkün kılacak küçük formatlarla çalışmaya karar verebilirsiniz. Yüksek seçiklikli (HD) video çıkmadan önce S16 (Süper 16) daha ucuz bir maliyetle 35 mm filme yaklaşan görüntü elde edebilmenin yaygın yoluydu. Örnekteki çizimde de gördüğünüz gibi, çerçeve boyutu standart 16 mm'lik formatınkinden biraz daha geniş. Bu değişiklik, çerçeve penceresini standart 16'nın ses bandı için kullandığı alana doğru genişleterek sağlanıyor ve negatif alanını %20 artırarak normal 16 mm format görüntüsünden daha yüksek çözünürlüğe sahip bir görüntü oluşturuyor. Süper 16'yla çekilmiş bir film sinemalarda gösterilmek için büyütülerek 35 mm formata aktarılırken büyütme işlemi grenleri ve kusurları abartacağından, fazladan kazanılan bu ayrıntı hayati bir önem taşır (S16, doğrudan gösterime uygun bir format değildir). Temel çerçeve oranı 1.66:1 olan S16, çerçeve oranı 1.78:1 (veya 16x9) olan HD formata aktarımlar için de çok uygundur. Standart 16 mm, HD formata aktarılırken çerçeve ciddi oranda kesintiye uğrayarak negatifin önemli bir alanını kaybeder ve büyütme yüzünden seçikliği zayıflar. Bununla birlikte S16 formatının daha geniş olan boyutu kısa alan derinliği yaratma olanağını sağlamaz çünkü objektifleri temelde standart 16 mm objektifleriyle aynı büyüklüktedir ve sonuç olarak aynı alan derinliklerini yaratır.

35 mm fotoğraf objektiflerini uyarlama parçaları

Az sayıda üretici firma 35 mm SLR (değişir objektifli) fotoğraf makinesi objektiflerini SD veya HD kameralara uyarlamak için ara parçalar geliştirdiler. Bu parçalarla, video formatlarında elde etmeniz çok zor veya olanaksız olan kısa alan derinliklerini oluşturabilirsiniz. Bu ara parçalar 35 mm fotoğraf makinesi objektifinin verdiği görüntüyü titreşen bir buzlu cam üzerine düşürüyor, sizin video kameranızın objektifi de bu görüntüye odaklanıyor. 35 mm fotoğraf karesini doldurmak için tasarlanmış olan 35 mm fotoğraf makinesi objektifleri sizin video kameranızın objektifinden çok büyük olduğu için, kolaylıkla alan derinliği kısa olan görüntüler oluşturabiliyorlar. Bu da bir HD kameranın yüksek seçikliği ve 24 kare aşamalı çekim özelliği ile birleşince, film kaynaklı

görüntülerin verdiği duygu ve görünüme yaklaşan sonuçlar elde edilmesini sağlıyor (yine de HD, 35 mm filmin seçikliği ve canlı basamakları ile yarışamaz). Bir ara parça kullanıldığı için ışığın 1/2 ila 2/3 diyafram kadar zayıflayacağını hesaba katmak gerekir. Bu miktar çok değilmiş gibi görünse de, iç mekânda lamba ışığıyla veya gece dış mekânda ortam ışığıyla çekim yaparken 1/2 diyafram, işe yarar bir görüntü elde etmekle, ek ışık olmadan çekim yapamamak arasındaki fark olabilir. Bu ara parçaları kullanırken akıldan çıkartmamak gereken bir başka nokta da, diyaframı çok fazla kısmanıza izin vermedikleridir (genellikle f-5.6 civarında); aksi halde buzlu camın dokusu görünür hale gelerek görüntünüzde tanecikli dokusu olan çok yoğun bir siyah sis filtresi (black pro mist) ardından çekilmiş etkisi yaratır. Ön izleme için yüksek seçiklikli büyük boy LCD monitör kullanmazsanız, ara parçayla elde edeceğiniz kısa alan derinliği hassas net ayarı yapmayı daha da zorlaştıracaktır çünkü kameranın küçük LCD ekranı bunu yapacak seçikliğe sahip değildir ve hafifçe bulanık bir görüntüyü netmiş gibi gösterir. Objektif uyarlama ara parça takımıyla birlikte kullanılabilecek çok yararlı bir araç da, çok hızlı ve etkili bir şekilde net ayarı yapmayı sağlayan netlik izleme (follow focus) parçasıdır. Bu dişli mekanizmanın objektife dikey uzanan ayar kolu, birinci kamera asistanının (çekim sırasında görüntünün netliğini korumakla görevli kamera takımı elemanı) netlik halkasına erişmesini ve ayarlamasını daha da kolaylaştırır.

SD (standart seçiklikli) ve HD (yüksek seçiklikli) video

Yüksek seçiklikli (veya HD) hızla dijital videonun çekim ve yayında tercih edilen formatı olma yolunda. Teknolojideki gelişmeler, eskiden yalnız üst düzeydeki HD kameralarda bulunan özelliklerin (değişken kare sayısı gibi) artık bilinçli tüketicilere yönelik yarı profesyonel kameralarda da bulunmasını sağlıyor. Öte yandan, halen piyasada milyonlarcası olmasına karşın, standart seçiklikli (SD) kameralar yavaş ama duraksamayan bir hızla devre dışı kalmayı sürdürüyor. Tasarınız için hangi video formatını seçerseniz seçin, sağlayacakları üstünlük ve zayıflıkları tanımanız gerekir. SD ve HD kameralar arasındaki en büyük fark, elbette seçiklikleri. Standart SD video karesi yalnızca 720x480 noktacık (pixel) içerirken, HD kameralar, kullanılan türe göre, 1280x720 ve 1920x1080 noktacıklı kareler kaydederler. HD kameraların daha yüksek olan seçiklikleri, SD videolarla mümkün olmayan daha fazla ayrıntı ve daha çok renk çeşidi yakalamanızı sağlar. Bir konunun yakın çekimini yaparken bunu hemen fark etmeyebilirsiniz, ama çerçeveniz daha geniş ve bol ayrıntılı bir alanı kapsıyorsa, fazladan çözünürlük büyük bir fark yaratır. Bazı profesyonel SD kameralar ve HD kameraların çoğu, eskiden SD kameralarda tek seçenek olan saniyede 30 (aslında 29.97) kare geçmeli yerine, 24p veya aşamalı 24 kare/saniye hızda çekim yapmanızı sağlar. Aşamalı 24 kare (24p) çekmek, sinema filmleri de 24 kare hızda çekildikleri için, onları izlerken doğal kabul etmeye koşullandığımız aynı hareket yapaylığı veya bulanıklık derecesinin oluşmasını sağlar. Aynı sahnenin 24p ve 30i (geçmeli) görüntülerini yanyana izlemek şaşırtıcıdır; her iki video da 720x480 noktacıklı olsa bile, 24p ile çekilmiş sahneler saniyede fazladan 6 karenin sağladığı



SD ve HD çerçeve boyutları

keskinlikten yoksun olduğundan, filme çok daha benzerler. Yarı profesyonel SD ve HD kameralar aynı zamanda kameranın ışığa tepkisini de kontrol etmenize izin verirler, böylece az ve çok pozlama alanlarında ince ayar yaparak daha ucuz SD kameralarla çekilenlerde görülenden daha geniş pozlama basamağı olan görüntüler elde etmenizi sağlarlar. Bunun anlamı, "gamma compression" veya "cine-gamma" ayarı olan kameralarla çekilen sahnelerde (tam olmasa da) sinema filmi görüntülerine benzeyen tonlama basamaklarına sahip görüntüler elde edebileceğinizdir. Amacınız, gerçekten film çekmenin getireceği masrafa girmeksizin film havası ve görüntüsü yansıtan sahneler çekmekse, o zaman cine-gamma ile 24p ayarda çekilmiş HD video sizin için en iyi seçimdir. Bununla birlikte, görsel stratejinizin bir parçası olarak görüntülerinizin özellikle HD' den düşük çözünürlükte, dar pozlama basamağında ve hareketlerin 30i yapaylığında olmasını isteyebilirsiniz. Bu yöntem Daniel Myrick ve Eduardo Sánchez'in *Blair Cadısı* (The Blair Witch Project, 1999) filminde harikalar yaratmıştı. Yarı profesyonel ve profesyonel video kameraların çoğunda, zayıf ışık koşullarında CCD algılayıcının duyarlığını güçlendirmenizi sağlayacak, normal olarak üç ayarlı (düşük, orta, yüksek) bir kazanç anahtarı vardır. Bu koşullarda bu anahtarı kullanmak çekici gelse de, çekim sırasında görülmemekle birlikte (çoğu kameradaki küçük LCD ekranlar bunu gösterecek kadar yüksek çözünürlüğe sahip değildir), kazanç kullanımının kaçınılmaz olarak görüntünüzde video sinyali gürültüsüne yol açacağını bilmeniz gerekir. Video gürültüsü görsel planlamanızın bir parçası değilse, kazanç kullanmaktan kaçınıp onun yerine gerekli ışığı sağlamalısınız.

yönetmen vizörü

Gözünüzü eğitmek için olabildiğince çok kullanmanız gereken araçlardan biri de, belirli bir format ve objektifin görüş alanına göre çerçevenin içinde neler olacağını gösteren yönetmen vizörüdür. Yönetmen vizörünü devamlı olarak kullanmak, belirli odak uzunluklarının estetik özellikleri, görüş alanları, z ekseni perspektifi ve hareketin çerçeve içinde görünümü konularında gözünüzün alışkanlık sağlaması için yararlıdır. Ne yazık ki iyi yönetmen vizörleri oldukça pahalıdır. Ucuzları da vardır ama onlarla çerçevenin neye benzediğini görebilmek hayli zordur. Bunlardan bir tane edinebilirseniz, yapım öncesi mekân bakarken (olabilecek çerçeveleri görürsünüz) ve çekim sırasında (kamerayı sağa-sola taşımaya gerek kalmadan uygun objektif seçimini ve kameranın yerini belirlemenizi sağlar) pek çok açıdan faydalanabilirsiniz. Bir başka seçenek de, çekimde kullandığınız format ve objektiflere eşdeğerlerini bildiğiniz veya hesaplayabileceğiniz sayısal, hatta değişir objektifli fotoğraf makinesini yönetmen vizörü olarak kullanmaktır. Son olarak da, ellerinizi kullanıp uygun bir çerçeve oluşturarak kompozisyona nelerin girip nelerin girmeyeceğini yaklaşık olarak görebilirsiniz. Hangi yöntemi seçerseniz seçin, sonuçta planlarınızın kompozisyonu konusunda daha seçici olursunuz, gözünüz yalnız önemli noktaları değil, tüm çerçeveyi taramaya alışır ve çerçevelerinizin içindeki unsurlarda daha önce fark etmediğiniz ilişkileri görmeye başlarsınız.



bir yönetmen vizörü



1



2

İhtiyar Delikanlı (Oldboy [Oldeuboi], Chan-wook Park, 2003)

imge sistemi

"İmge sistemi" deyimi ilk kez film kuramcıları tarafından görüntüleri, kurgu biçimlerini, çekim kompozisyonlarını ve bazı yönetmenlerin ideolojik eğilimlerini çözümleyerek filmi sistematik anlama yöntemi oluşturmaya çalıştıkları yazılarında kullanıldı. Bazı film kuramlarında imge sistemi, bazı görüntülerin yalın anlamları yanında yarattığı çağrışımlara dayanarak bir filmin içerebileceği anlam katmanlarının şifresini çözmek için kullanılır. Örneğin, aynada kendi görüntüsüne bakan bir kişinin planı, psikanalitik kuramlarda ayna ve yansımaya bağlanan simgesel anlamlar nedeniyle, bölünmüş benliğe ve iç çatışmaya işaret edebilir. Bu, karakterlerinin kişilik düzensizliklerini veya iç çatışmalarını işleyen pek çok filmde rastlanan ortak bir görsel mecazdır. İmge sistemi deyiminin, çoğu zaman sinemacılar ve senaryo yazarlarınca kullanılan çok daha basit bir tarifi vardır: bir filmde anlatıya anlam katmanları eklemek için birçok kez tekrarlanan görüntü ve kompozisyonları belirtir. Görüntü tekrarları, filmin olay örgüsü içinde açık veya gizli şekilde tema, motif ve simgesel tasvir katmak için güçlü bir araç olabilir. Karakter gelişmesini göstermek, öykü bakımından önemli bilgileri ima etmek ve karakterler arasında öyküde açıklanmayan çağrışımsal anlamlar yaratmak için de kullanılabilir. Film izlemek görüntü kullanımına fazlaca bağlı olduğundan (yine de tek başına görüntüye bağlı değildir, çünkü sessiz film zamanında bile bir ses unsuru hep eşlik etmiştir), sinemacı istese de istemese de, çoğu filmin bir dereceye kadar işleyen bir imge sistemi vardır. Bu görsel anımsatmalar ve kıyaslamalar, plan içinde ve planlar arasında sürekli bağlantılar kuran izleyicinin bir öyküyü anlamak için görüntülerden anlam çıkarma tarzında kendiliğinden bulunur. Görüntü sistemleri çok ince kurulabilir, bazı plan kompozisyonları, renkler ve mecazlar ilk bakışta anlaşılması kolay olmayan, ama yine de izleyici tarafından bilinçaltı seviyede özümsenecek şekilde tekrarlanabilir. Böyle durumlarda az sayıda izleyici öykünün kavranışındaki ek bir anlam katmanının şifresini çözüp, görüntü ve plan kompozisyonlarının tekrarlarını fark ederek bunların anlatısal önemini anlayabilir. Bu arada öbür izleyiciler yalnızca filmin ana öyküsünü kavrayıp, bağlantıları bütünüyle es geçebilirler. Bazı sinemacılar filmlerinde birçok planı ikonik, canlı ve simgesel anlamlarla doldurarak imge sistemini çok açık, fark edilmemesi imkânsız şekilde oluşturur. Bu genellikle iyi bir fikir değildir. İmge sistemi, filminizin amacı olduğunda değil, amacına destek olup ek bir anlam kattığında daha iyi sonuç sağlar.

İmge sistemi, anlatısal vurgu oluşturmak için yalnızca görüntü tekrarlarına bel bağlamak zorunda değildir. Bir imge sistemi, örneğin ilişkileri derinleştikçe iki karakter arasındaki uzaklığın giderek azaldığı (verilen mizansenle veya z ekseni boyunca aralarındaki uzaklığı görsel olarak sıkıştırmak için giderek daha uzun odaklı objektifler kullanarak), ya da öykünün anlatımı ilerledikçe karakterin giderek iddialı hale gelişini göstermek için üst açıdan yavaş yavaş alt açıya geçen planlardan oluşabilir. İmge sistemi ile görsel stratejinin (kullanılacak ham film türü, çekim formatı, objektifler ve ışıklandırma) aynı şey olmadığı, akıldan çıkartmamak gereken önemli bir ayırımdır. Bu unsurlar bir imge sistemi oluşturmaz, ama plan kompozisyonu, kurgu, sanat yönetimi ve bir planın açık ve örtülü anlamını geliştirecek daha başka unsurlarla birleşerek, sizin imge sisteminizin işlemesini sağlayan araçlardan bir kısmıdır.

Bir imge sistemi oluşturmak gerekli veya zorunlu bir şey değildir; oluşturmak için uğraşmak istemeyebilir ve öykünüzü, tasarlanmış ek anlam katmanları olmadan anlatmak isteye-

bilirsiniz. Öte yandan, bir imge sistemini gündeme getirmek, öykünüzün yapısını daha iyi kavramanızı (bu yapıyı kavramak, imge sisteminin tutarlı ve anlamlı olması için gereklidir) da sağlayacak çok heyecan verici bir deneyim olabilir. Bir imge sistemi yaratmak için, önce öykünüzün çekirdek fikrini, ana tema ve motiflerini belirlemeniz gerekir (filminizin görsel stratejisi için ilk kavramları tasarladığınızda yaptığınız da büyük olasılıkla bu olur). Öykünüzün ne hakkında olduğunu iyice belirledikten sonra, tüm film boyunca tutarlı şekilde uygulayacağınız ve çekirdek fikirlerinizi açık veya örtülü yollardan destekleyen bir imge sistemi tasarlayabilirsiniz. İmge sisteminin izleyici tarafından fark edilmesi için, tutarlılık esastır; yalnızca öykünüzde öne çıkartmak istediğiniz kavram ve motiflerin anlaşılmasını sağlayacak, önemli olan olayların altını çizmek için düzenli bir şekilde kullanılmalıdır.

İhtiyar Delikanlı filminde imge sistemi

Chan-wook Park'ın *İhtiyar Delikanlı* (Oldboy [Oldeuboi], 2006) filmi, tutku ve intikam konulu öyküsüne duygusal derinlik katmak için plan kompozisyonlarının tekrarları ve simgesel tasvirler kullanan, karmaşık bir imge sistemi içeriyor. *İhtiyar Delikanlı*, kaçırılarak on beş yıl hapsedilen, bu süre içinde kendisini kaçıranların karısını öldürdüklerini ve cinayeti de onun üzerine yıktıklarını öğrenen işadamı Dae-su Oh'un (Min-sik Choi) öyküsünü anlatır. Hiçbir açıklama yapılmadan Dae-su bir gün birden serbest bırakılır, bir lokantada bayıldığında, orada çalışan Mi-do (Hye-jeong Kang) adlı bir genç kadın ona yardım eder. Onun yardımıyla kendisi kaçırıldığında henüz bir çocuk olan kızının, başka bir eyalette yaşayan bir aile tarafından evlat edinildiğini öğrenir. Kısa süre sonra kendisini kaçıran adam telefonla arayarak kaçırılmasının nedenini bulmak için beş gün süresi olduğunu, aksi takdirde Mi-do'yu öldüreceğini söyler. Eğer başarırsa, telefon eden adam kendini öldürecektir. Bu durum, Mi-do'yu kurtarmak ve karısını öldürüp kendi yaşamından da on beş yılı çalan adamdan intikam almak isteyen Dae-su'yu zamana karşı bir yarışa sokar. Mi-do'nun da yardımıyla Dae-su, hapsedilmesinin ardındaki gizi çözer: kendisiyle aynı lisede okumuş olan Woo-jin (Ji-tae Yu) adlı bir milyoner, Dae-su'nun iki kardeş hakkında çıkardığı ensest ilişki söylentileri yüzünden intihar eden kız kardeşinin ölümünden onu sorumlu tutmuştur. Sonunda karşı karşıya geldiklerinde, onu serbest bıraktıktan sonra her şeyi Mi-do ile birbirlerine aşık olmaları için düzenleyen Woo-jin, Dae-su'nun haberi olmadan intikamını almıştır bile. Son yılların en çarpıcı film finallerinden birinde Dae-su, dehşet içinde, aslında Mi-do'nun on beş yıl önce evlat edinildiğini sandığı kendi kızı ve Woo-jin'in intikamının da, onu kendi kızıyla enseste sürüklemek olduğunu öğrenir.

İhtiyar Delikanlı filminin imge sistemi, filmin anlatımıyla sıkıca iç içe geçmiştir; kompozisyonların ve motiflerin tekrarı yalnızca anlam katmanları eklemekle kalmaz, aynı zamanda olay örgüsünü ilerletmek için kilit noktalarda kullanılan öykünün etkin bir parçasıdır. Mesela Dae-su, kendi kızıyla ilişki yaşamış olduğunu onun değişik yaşlarda çekilmiş fotoğraflarının olduğu bir albümde, filmin başında elinde tuttuğu bir fotoğrafa rastlayarak keşfeder (resim 15); Woo-jin'in kız kardeşi intihar etmeden birkaç saniye önce kendi resmini çeker, aynı fotoğraf filmin sonunda Woo-jin'in terasında yeniden görülür. Olayların ve görüntülerin aynadan yansıma yoluyla tekrar edilmesi de öykü boyunca kullanılır: Dae-su, Woo-jin'in planını anladığı sırada fotoğraf albümü üzerinde kendi yansımasını görür, Woo-jin'in kız kardeşi, kardeşiyle

bir ilişkisi sırasında bir aynada kendi yansımasına uzun uzun bakar, yasak ilişkisi ile ilgili anıları hafızasından silmek için bir hipnotizmacı Dae-su'ya pencere camındaki yansımasını izletir ve Woo-jin'in Dae-su'yu bir aile üyesine âşık eden ve enseste sürükleyen intikam planı da kendi yaşamındaki olayların yansımasıdır.

İhtiyar Delikanlı, filmin çekirdek fikrini desteklemek için öykünün dramatik gücünü artıran tekrarları da çok çeşitli şekillerde kullanır. Resim 1, hapisliği sırasında Dae-su'nun duvarda gördüğü bir tabloyu gösteriyor; resimde bir yazı vardır: "Gülerken, dünya da seninle güler. Ağlarken, tek başına ağlarsın" (Ella Wheeler Wilcox'un *Solitude* şiirinden alıntıdır). Serbest kaldıktan sonra, genellikle Woo-jin'in kendisi için hazırladığı zor durumlara her düşüşünde, bu sözleri fısıldayarak birçok kez tekrarlar. Tablodaki karmakarışık uzun saçlarıyla Dae-su'ya benzeyen kişinin yüz ifadesini anlamak zor, ağlıyor mu, gülüyor mu, belli değildir. Resim 2, filmin son karelerinden birinde, ensest anısını sözde hafızasından sildikten ve kızıyla tekrar bir araya geldikten sonraki Dae-su'yu gösteriyor. İfadesi, korkunç bir olasılığı, yaşamaya zorlandığı ensest ilişkiyi hâlâ hatırlıyor olabileceğini akla getirir, bu ifadenin ardında, tablodaki adam gibi Dae-su'nun da güldüğünü veya ağladığını söylemek zordur. Yüzündeki çarpılma, izleyici resimdeki yüzle benzerliğin ve şiirin çağrıştırdığı yalnızlık temasının eklediği içeriği anlamamış olsa bile, yürek burkmaya yeter, ama yüzlerle şiir arasında kurulan görsel bağlantı, anlatının o anını duygusal ve psikolojik yönden daha da karmaşık kılar.

Resim 3 ve 4, Dae-su'yu, bir adamı intihardan vazgeçirmek için bir "ileriye atlayış" olduğunu daha sonra anlayacağımız filmin başlangıç sahnesinde gösteriyor. Bu planların çarpıcı kompozisyonu ve yol açtığı sorular (bu adamlar kim? o adamı neden öldürmek istiyor?), filmin sonunda Woo-jin'in kız kardeşinin tam da aynı koşullar altında intihar edişini gösteren bir geçmişe dönüşle yansıtıldığında (Resim 5 ve 6), hatırlanmalarını kolaylaştırıyor. Kompozisyon ve koşulların buradaki tekrarları, tutkulu davranışlarının birbirlerinden intikam alma çabası içinde ikisini belki de birbirine çok benzer hale getirdiğini ima ederek, Dae-su ve Woo-jin arasında kaçınılmaz bir bağlantı olduğunu belirtiyor. Bu davranış benzerliği film boyunca birçok kez ortaya çıkıyor; Woo-jin inanılmaz derecede karmaşık bir planla intikamını almak için, Dae-su'nun kızı genç bir kadın oluncaya kadar on beş yıl bekleyerek sonunda ona günahını ödetir. Öte yandan, hapisliğinin son on yılını insanlığının büyük bölümünü yok edip kendisini bir ölüm makinesi haline getir meye harcayan Dae-su da, kendisini intikam almaya hazırlar. Son hesaplaşma zamanı geldiğinde benzerlikleri öylesine belirgindir ki, bir gömlek giymek kadar basit bir hareket bile aynı plan kompozisyonları ve anlatı vurgusu kullanılarak ilişkilendirilir: Dae-su'yu kol düğmesini iliklerken gösteren yakın plan (resim 7), birkaç dakika sonra Woo-jin'in aynı şeyi yaptığını göstermek için tekrarlanır (resim 8).

Karakterler arasında bağlantı kurmak için bazı görüntülerle birleşen simgecilik de kullanılmıştır. Resim 9, Dae-su'yu filmin başında kaçırıldığı gün kızı için aldığı bir çift oyuncak melek kanadını takmış olarak gösteriyor; filmin sonuna doğru Woo-jin kanatları Mi-do'ya vermiş, aynı anda da Dae-su kızıyla ilişkisi konusunda gerçeği öğrenmiştir. Mi-do oyuncak kanatları takar ve tıpkı babasının yaptığı gibi, kanat çırpmaya çabalar (resim 10). Tekrarlanan hareket ve görüntüler, kanatların (sonunda on beş yıl sonra sahibine ulaşmışlardır) yeniden ortaya çıkışına dokunaklılık katarken, melekleri çağrıştıran simgesellik de bu sahnelere dinsel bir

alt metin katar. Mi-do ve Dae-su, işledikleri günah yüzünden tanrının bağışlayıcılığından yoksun kalmışlardır ve artık uçamayacaklardır. Dinsel imgelem de, Mi-do'nun, Woo-jin ile yüzleşmekte olan Dae-su'nun dönüşünü beklediği hapishane odasındaki bir tablonun yeniden sahnelenmesiyle sezdirilmektedir. Tablonun yalın çekiminde dua eden küçük bir kız görülür (resim 11), aynı kompozisyon, Mi-do'yu dua ederken gösteren genel planda da oluşturulur (resim 12). Onun hapishane odasındaki resimle bağlantısı, Dae-su'nun hapisliği sırasında kaldığı kendi hapishane odasındaki resimle bağlantısını çağrıştırır (resim 1 ve 2).

Görüntü tekrarları olay örgüsünde de, Woo-jin'in bıraktığı ipuçlarını izleyen Dae-su'nun eski okul arkadaşlarından birini berber salonunda ziyaret ettiği bir sahnede de açığa çıkar. Arkadaşından bilgi alırken, genç bir kadın dükkâna girer. Az önce bir isim hatırlamaya çalışan sınıf arkadaşının çıplak bacaklarına acayip bir şekilde kapılmış olduğunu gördüğümüz Dae-su, dikkatini yakın planda gösterilen genç kadının bacaklarına çevirir (resim 13). Genç kadının dizlerinin görüntüsü birdenbire Dae-su'ya lise zamanlarında Woo-jin'in kız kardeşiyle bir karşılaşmasını hatırlatır; tetiklenen anı da bir geçmişe dönüşle kızın dizlerinin bir yakın plan çekimiyle verilir (resim 14). Dae-su'nun, kızın dizlerini görene kadar bu anıyı hatırlayamamış olması, geçirdiği ruhsal sarsıntıyı bu karşılaşmaya bağladığı için bu anıyı bastırmış olabileceğini akla getirir. Bu nokta, Dae-su'nun, Woo-jin ile kız kardeşinin sevişmesine şahit olduğu odaya geri dönüşü gösterilerek güçlendirilir. Ancak onları gözetlediği olay yerini yeniden gördüğü zaman olayı hatırlar ve Woo-jin'in intikam nedenini anlar.

İhtiyar Delikanlı'daki imge sistemi, karakterlerin büyüyüp değiştiklerini göstermek için de tekrarları kullanır. Resim 15, Dae-su'yu filmin başında polis karakolunda sarhoş halde, elinde ailesinin bir resmini tutarken gösteriyor; Woo-jin ile son hesaplaşmasında, kız kardeşinin intihar etmeden bir saniye önce çektiği resmi gösterdiği zamanda bu kompozisyon tekrarlanır (resim 16). Ama bu kez Dae-su hedefine yönelmiş, kararlı ve tehditkâr görünür. Çilesi onu değiştirmiş, yepyeni bir adam olmuştur; bu değişiklik, polis karakolunda giydiği beyaz gömlek yerine burada kırmızı bir gömlek giymesiyle de vurgulanmaktadır. Bu iki plan, Dae-su'nun öyküdeki değişim eğrisini özetlemektedir: ahlaksız, sorumsuz bir yaşamdan, amacı olan (intikam) bir yaşama, ailesinin değerini bilmemekten (kızının doğum gününde sarhoş olup tutuklanır), onları yaşamının merkezi yapmaya (öldürülen karısının öcünü almayı ve kızıyla tekrar bir araya gelmeyi planlamaktadır), kendini salmış bir işadamından, tek kişilik bir ölüm makinesine.

Filmin sonuna doğru daha özel bir imge sistemi, izleyiciye filmin tam döngüyü tamamladığını ve dolayısıyla sonuna yaklaştığını işaret eden, hatırlanması özellikle kolay bir görüntü içeriyor. Resim 17, filmin başlarında hipnoz uygulandıktan sonra hapisten salınan Dae-su'yu gösteriyor, resim 18'de ise, filmin son sahnesinde, kızıyla yaşadığı ensest ilişkiyi unutması için uygulanan başka bir hipnozdan uyanması görülüyor. Her iki sahnenin de kompozisyonu kasten olağandışı tutulmuş, bu yüzden de izleyici tarafından anımsanması kolay. Her iki sahnede de üst açı genel planda yerde sersemlemiş haldeki Dae-su görülüyor. Bir imge sisteminin bu özel kullanımı, imge sistemini *İhtiyar Delikanlı* kadar karmaşık kullanmayan filmlerde bile, sinemacılar arasında çok yaygındır. Bunun bir nedeni, bu şekilde tekrarlanan görüntülerin, öyküyü tam döngüyle bitirmenin ötesinde şeyler katmasıdır; tam olarak doğru olmasa bile,

izleyiciye öyküdeki tüm soruların cevabı verilerek kapandığı duygusu yaratır. *İhtiyar Delikanlı*, dahil edildiği anlatıyla ustaca iç içe örülmüş öyküsünde zaten var olan tema ve motifleri kuvvetlendiren ve onlara dramatik titreşimler katacak şekilde kullanılan, karmaşık bir imge sistemine sahip. Bir imge sistemi kullanımının, duygusal etkiyi sinemaya özgü bir anlatımla derinleştirmenin, dikkatli izleyiciyi ödüllendiren anlam katmanları eklemenin ve her seferinde yeni derinlikler, boyutlar, anlayışlar derlendiği için filmin defalarca izlenmesini sağlamanın, en iyi yolu budur. Bununla birlikte bir imge sisteminin uygulanması ve etkililiği, aynı zamanda sinema sözlüğünde yer alan her temel plan türünün anlamlı, güçlü kompozisyonlarla işlenmesine de bağlıdır; bu kitabın kalan bölümlerinin konusu da budur.



3



4



5



6



7



8



9



10

İhtiyar Delikanlı (Oldboy [Oldeuboi], Chan-wook Park, 2003)



11



12



13



14



15



16



17



18



Seks ve Lucia (Lucía y el sexo, Julio Medem, 2001)

çok yakın plan

Çok yakın plan, izleyicinin dikkatini karakter hakkındaki minik bir ayrıntıya veya küçük bir nesneye çekmenizi sağlar. **Baş planı**, izleyicinin daha geniş planlarda normal olarak kaybolacak oyun ayrıntılarını yakalamasına imkân verirken, çok yakın plan, en ufak görsel ayrıntıyı bile sahnenin geri kalan bölümünden ayırıp yalıtır. Ayrıntı son derece küçükse, bazen bu planlar özel bir objektifle çekilir ve **makro planı** diye adlandırılır, ama anlatı olarak yine de çok yakın plandırlar. Küçük bir nesneyi veya karakterin ayrıntısını çerçevelemek için çok yalcın plan kullanmak, gösterilen şeyin birden, anlatı için bir şekilde çok önemli ve anlamlı olduğu beklentisini uyandırır (**Hitchcock kuralının** bir uygulaması). Çok yakın planlar, öykünüzün **imge sistemi** içinde çok güçlü anlatımlar oluşturmak için de kullanılabilir. Çok yakın planın genel kullanımı, görünüşte önemsiz gibi duran ama daha sonra anlatıda can alıcı rol oynayan bir nesneyi veya karakterin ayrıntısını yalıtmayı gerektirir. Böyle bir durumda çok yakın plan nesnenin öneminin görsel olarak altını çizerek yeniden ortaya çıkışının gerekçesiz veya yapay gibi görünmesini önler ve anlatının gelişmesinde olası bir bağlantıyı öngörmesi için izleyiciyi aydınlatır. Bazı durumlarda çok yalcın plan, izleyicinin, doğrudan anlatıyla ilgisi olmayan ama yine de görüntü ile bağdaştırılan soyut veya simgesel niteliği yüzünden, genel dramatik tona veya tematik içeriğe katkı yapan görsel ayrıntılara odaklanmasını sağlayarak, bir **soyut plan** gibi çalışır. Bunun güzel bir örneğini, David Lynch'in *Mavi Kadife* (Blue Velvet, 1986) filminin açılış sahnesinde görürüz: Küçük bir Amerikan kasabasının bir dizi sakin görüntüsünün sonunda kurgu, bakımlı çimenlerin altında kaynaşan kara böceklerin çok yakın planıyla biter. Aslında böceklerin olay örgüsüyle bir ilgisi yoktur, ama sekansın içinde görünmeleri, kusursuz bir sosyal düzenin altında şiddetin pusuya yatmış olabileceği temasal fikrini çağrıştırır.

Karşı sayfadaki Julio Medem'in *Seks ve Lucia* (Lucía y el sexo, 2001) filmindeki örnekte izleyicinin dikkatini, gözlerden uzak bir Akdeniz adasında rastladığı bir adamla ateşli bir macera yaşayan Elena'nın (Najwa Nimri) yanağından süzülen bir damla gözyaşına yoğunlaştırmak için çok yakın plan kullanılıyor. Sahne, dolunay görüntüsünden, grafik açıdan örtüşen yuvarlak bir gebelik testinde "pozitif" işaretine zincirleme geçişle açılıyor. Bunu görünce, gözünden akan bir damla gözyaşı testin üzerine düşerek olumlu işaretinin yayılıp dağılmasına yol açar. Çok yakın planın gözyaşına kattığı görsel vurgu (planın yakınlığı ve süzülen damlayı izleyen kamera hareketi nedeniyle), bu ayrıntıyı simgesel, hatta şiirsel anlamlarla dolduruyor (tuzlu su, deniz, gelgit, ayın devreleri, adet görme dönemleri, gebelik vb.).

Julio Medem'in* Seks ve Lucia *filminden alınan bu çarpıcı çok yakın plan, hamile olduğunu öğrenen bir kadının, Elena'nın (Najwa Nimri) yanağından süzülen tek bir gözyaşı damlasını izliyor. Cinsel buluşmanın içinde gerçekleştiği deniz suyunu çağrıştıran bu gözyaşı damlası, gebelik testinin üzerine düşecektir.

çok yakın plan



neden başarılı?

Çok yakın planın kullanım amaçlarından biri, izleyicinin dikkatini konunun küçük bir ayrıntısına yoğunlaştırarak güçlü bir görsel anlatım yapmaktır. Bu işlem, genellikle bu ayrıntının öykünün geniş dokusu içinde önemli bir işlevi -bu işlevin plan ilk kez görüldüğünde ne olacağı açıkça belli olmasa bile- olacağı beklentisi yaratır. Rainer Werner Fassbinder'in *Maria Braun'un Evliliği* (Die Ehe der Maria Braun, 1979) filmindeki bu çok yakın plan, filmin başlarında İkinci Dünya Savaşı ertesinde Almanya'da para olarak kullanıldığı açıklandıktan sonra ekrana gelen bir sigara paketini gösteriyor. Öykünün o anında bu planın neden kullanıldığı (ve sağladığı anlatı vurgusu) açıkça belli değildir. Filmin sonunda filmin başkahramanı bir sigara paketi yüzünden eceliyle karşılaştığında, bir yandan Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası politik tarihini yorumlayıp bir yandan da kahramanın hayatına bir kaçınılmazlık unsuru ekleyen bu çok yakın planın, sigaraların öykü içindeki öneminin habercisi olduğunu anlarız.

Bu planın sıkışık çerçevesi genel ışık devamlılığını korurken, bir yandan da görsel olarak ilgi uyandırabilmek için ışıkta ince ayar gerektiriyor. Bu çok yakın plandan önceki boy planın ışığı bütünüyle farklı bir açıdan geliyordu, ama ışık niteliği ve genel görünüm korunduğu için, çelişki fark edilmiyor.

Bu çok yakın planda yalnızca iki sigara paketi olmasına karşın, çerçeve dışı uzamın varlığını çağrıştırmak için çerçevede her ikisi de kesilecek şekilde yerleştirilmiş. Bu, bir kompozisyona derinlik katmak için çok sık kullanılan bir yöntemdir.



Kısa alan derinliği, kompozisyonun önemli alanına seçmeci bir netlik yapmayı sağlayarak, çok yakın planın kullanımıyla elde edilen vurguya bir katkı daha yapıyor. Bu durumda seçilen netlik ayarı, iki küçük ayrıntıyı vurguluyor: paket üzerindeki Deutschland (Almanya) sözcüğü ve açık paketteki tütün. Almanların tüketimi için hazırlanmış Amerikan ürünü simgeselliği, bu filmde araştırılan politik alt metinle aynı çizgide.

Bu sigara bu kompozisyonun odak noktasına yerleştirilmiş: iki paketin doğal olarak oluşturduğu çapraz çizgiler izleyicinin gözünü oraya yönlendiriyor, kısa alan derinliği kullanımı da sigarayı çerçevenin geri kalan kısmından yalıtıyor. Görünüşte önemsiz gibi duran bir nesneyi vurgulamak için bu kompozisyon ilkelerinin kullanımı, onun öyküde oynayacağı rol konusunda beklentileri kaçınılmaz biçimde güçlendiriyor.

Çok yakın plan, çerçeve içindeki her şeyin en ufak ayrıntılarını bile ortaya çıkartacağından, izleyicinin dikkatini ana konudan saptıracak her tür görsel unsurun kompozisyon dışı bırakılması iyi bir fikirdir. Örneğin, sigaralar bir gazetenin üstüne konmuş olsaydı, bu planın etkisi ciddi şekilde azalırdı.

teknik düşünceler

objektifler

Görüntülenecek nesnenin boyutuna göre **uzun odaklı** objektifler veya **geniş açılar** kullanılabilir. Her iki tür objektif de **kısa alan derinliği** oluşturabilir (teleler, bu tür objektiflerin yapısal özellikleri nedeniyle, geniş açılar ise, çok dar bir çerçeve oluşturmak için konu ile kameranın arasındaki uzaklığın çok kısalması yüzünden). **Zum objektifleri** geniş açı konumunda kullanmak elverişli değildir çünkü zum ile aynı odak uzunluğundaki bir asal geniş açı, bu konumdaki zum objektifin yapabileceğinden çok daha yakına net yapabilir ve konunun çok küçük ayrıntılarını çerçeveleyebilir. **SD** ve **HD** kameraların üzerlerindeki fabrika çıkışı objektiflerle de çok yakın plan çekmek kolaydır çünkü kısa odak uzunlukları (kullandıkları küçük boyutlu **CCD algılayıcılar** nedeniyle) çok yakın noktalara net yapma olanağı tanır. Çekim formatı ne olursa olsun, bazı durumlarda konu, standart objektiflerle çekilemeyecek kadar küçük olabilir ve **asal objektiflerden** bile daha yakına net yapabilen özel objektif kullanmayı gerektirebilir. Bu objektifler kullanılarak çekilen planlara **makro planı** denir, çünkü görüntüyü yakalamak için bir makro objektif kullanılır (aynı sonuçları elde edebilmek için başka yollar da vardır; daha fazla bilgi için lütfen makro planı bölümüne bakınız).

format

Bu planın yakınlığı, bazen yakalanacak ayrıntıları görmeyi zorlaştırır, özellikle de karaktere çok yakın olması gereken geniş açı kullanırken. Bu durumda büyük boy bir izleme monitörü kullanmak, perdeye yansıtıldığında çok yakın planın ortaya koyacağı doku ve ayrıntıları görebilmek, onlardan yararlanabilmek için çok işe yarar. Film çekerken ise, objektifin gördüğü şeyi görmenizi sağlayan video desteğine (video assist) sahip bir kamera kullanmanın dışında, çektiğiniz görüntüyü büyük ekranda izleme şansınız yoktur. **SD** ve yarı profesyonel **HD** kameralar bu açıdan film kamerasına göre açık bir üstünlüğe sahiptir, çünkü **çekim formatı** çözünürlüğüne uyan veya ona yaklaşan bir önizleme ekranı kullanmanıza olanak sağlar. Çok küçük oldukları ve yakalanan her ayrıntıyı gösterebilecek çözünürlük ve kontrasttan yoksun olduklarından, çoğu kameranın üzerinde bulunan LCD (Sıvı Kristal Ekran) monitörleri kullanmaktan kaçınmak daha doğru olur. Aynı şey film kameraları için söylenemez, çünkü video bağlantının yolladığını görmek için yüksek çözünürlüklü bir monitör kullansanız bile, negatif filmin yüksek çözünürlüğü yansıtması mümkün olmayacaktır.

ışıklandırma

Konu ister bir kişi, ister bir nesne olsun, ışıklandırma sanki başkahramanınızın çok önemli bir yakın planı çekiliyormuş gibi özenle yapılmalıdır. Çok küçük bir şey çekilirken bile, bu planın boyutu çok güçlü bir etki yaratacağı için ışığının da anlatıda yapılan vurgulamayı desteklemesi gerektiği kolaylıkla unutulabilir. Kameranın konuya yakınlığı çoğu zaman daha geniş planlarda kullanılan ışık kaynaklarının kullanımını engelleyecektir. Bu durumda, görsel olarak ilgi uyandıran bir plan yapmak için, genel ışık devamlılığını korumak koşuluyla (yani geniş planda bol ışıklı, pembe dizi tarzı bir düzen kurduysanız, çok yakın planda "film noir" tarzı bir loş ışığa -veya tersi- geçemezsiniz) lamba eklemek, kaldırmak, yönünü değiştirmek özgürlüğünü kazanırsınız. Karşı sayfadaki *Clockers* (Spike Lee, 1995) filminden verilen örnekte, ışığa ince ayar yapmak için bu özgürlüğün tüm olanaklarını kullanıyor: Önceki geniş planlarda sorgulama odasındaki çevre açıkça görülebildiği halde, bu çok yakın planda ışık, gözde yalnızca sorgulayıcının yansıması görülecek şekilde düzenlenerek çarpıcı bir görüntü elde edilmiş.

kuralları yıkmak



Çok yakın plandaki sıkışık açılar ancak konunuzun ufak bir ayrıntısını göstermenizi sağlar, ama Spike Lee'nin Clockers *(1995) filmindeki bu plana daha fazla şey katabilmek için, insan gözünün yansıtıcı özelliği çok ustaca kullanılmış. Dedektif Rocco (Harvey Keitel), bu çok yakın planın da gösterdiği gibi, itiraf ettiği cinayetle ilgili tutarsızlıklar hakkında Victor'ı (Isaiah Washington) sorgularken, ona: "Ne gördüğünü görmek istiyorum" der. Bu ilgi uyandıran plandaki dramatik ışıklandırma, dedektifin yansımasının rahat fark edilmesi için gözbebeği üzerine gelecek şekilde çok özenle planlanmış. İlginçtir ki, gözbebeği sözcüğü Latincede, "küçük bebek" anlamına gelen "pupilla"dan gelir, bu da bu olağanüstü görüntüye geçmişten bir gönderme yapmaktadır.*



VOL·i (WALL·E, Andrew Stanton, 2008)

baş planı

Baş planı, sinema sözlüğünde nispeten yenidir; İlk sessiz filmler, tiyatro izlemeyi taklit eden bir düzende yalnızca genel planlardan oluşurdu ve kurgu yapılmazdı. Sinema dilinin gelişmesi ve kurgunun devreye girmesi, sonunda baş planını sinema sözlüğünün temel unsurlarından biri yaptı. Baş planının en önemli işlevi, bir oyuncunun daha geniş planlarda görülemeyecek davranış ve duygularındaki ince ayrıntıları (özellikle yüzdeki) izleyicinin görebilmesine olanak sağlamasıdır. Bu basit ilkenin, filmlerin çekiliş ve kurgulanış tarzında ve sinema oyunculuğunun gelişmesinde derin etkileri oldu. Sinemada oyunculuk tarzı, erken sessiz filmler döneminde de uygulanan tiyatronun gerektirdiği abartılı oyun tarzından hızla ayrılarak daha doğal bir tarza ulaştı. Bir baş planının yakınlığı ve samimiyeti, sinemanın dünyanın en yaygın sanat türü olmasına yardım edecek şekilde izleyicinin bir kahramanla (ve öyküyle) duygusal bir bağ kurmasını sağlar. Sinemacılar, karakterle izleyici arasındaki ilişkiyi büyütmenin yollarını, karakteri planın görmezden gelinemeyecek noktası yapmayı amaçlayan görsel alışkanlıklar kullanımıyla, baş planında buldular. Objektif tasarımındaki teknik gelişmeler, örneğin, **kısa alan derinlikleri** elde ederek çerçevedeki konuyu etkili şekilde yalıtmak için arka planı bulanıklaştırmayı, öykünün bu anında izleyicinin kahramanlarla duygusal bağında dikkatini dağıtacak her şeyi engellemeyi mümkün kıldı. Baş planının görsel kuralları öylesine geniş şekilde benimsendi ki, **uzun alan derinliği** içeren bir baş planı görmek veya baş planı kullanmayan bir film görmek, imkânsız değilse de, çok zordur. İzleyicinin bir karakterle duygusal bağ sağlama gücü nedeniyle, baş planının öyküde can alıcı yerlerde kullanılması dikkatle planlanmalıdır; örneğin, dönüm noktalarında (kişilerin, genellikle onlar için anlam taşıyan bir şeyler keşfettikten veya öğrendikten sonra önemli kararlar verdikleri anlar), tepki planlarında ve bakış açısı planlarında. Baş planları gereğinden fazla kullanılırsa, dramatik etkileri azalmaya başlar, filminizin görsel dili içinde anlatısal olarak anlamsız hale gelirler. Bir başka seçenek olarak baş planları, ayrıntılarını ortaya çıkartabilmek amacıyla bu ölçekteki planı gerektirecek kadar ufak konular için, ya da bir nesnenin önemi görsel olarak vurgulanmak (**Hitchcock kuralının** bir kullanımı) gerektiğinde de kullanılır.

Örneğin Andrew Stanton'ın *VOL·İ* (WALL·E, 2008) filminde, insanlar yeryüzünü terk ettikten yüzlerce yıl sonra hurdaları toplayıp paketleyerek, bina büyüklüğünde çöp yığınları oluşturan titrek robotu işini yaparken izleriz. Bir yandan da hobi olarak kaşık, el feneri ve oyuncaklar gibi ilginç bulduğu şeyleri biriktirir. Bir gün narin bir bitkiye rastlar (farkında olmadığı son derece önemli bir olay, çünkü daha sonra öğreneceğimiz gibi, yeryüzünün tekrar yaşanabilir olduğunun belirtisidir). Bu keşif anı, anlatıdaki öneminin altını çizmek için büyük özenle düzenlenmiş, ders kitabında örnek gösterilecek gibi bir baş planı ile vurgulanır. Bu baş planı, nedenini filmde çok sonra öğrenecek olsa bile, izleyicinin bu olayın önemli olduğunu anlamasını sağlar. Bu şekilde kullanıldığında, baş planı bütün anlatı gücünü kullanmış olur.

Bütünüyle bilgisayarda oluşturulduğu halde, Andrew Stanton'ın* VOL·İ *(WALL·E, 2008) filmindeki bu baş planı, kısa alan derinliğinden konunun üçte birler kuralına göre yerleştirilmesine kadar görsel açıdan bu tür planlara bağlanan tüm geleneksel kuralları uyguluyor. Bunun öyküde önemli bir an olduğunu talimin edebilir misiniz?

baş planı



neden başarılı?

Baş planı, izleyiciyle ilişki kurmak adına görsel anlatıda kullanılan en güçlü planlardan biridir ve filmlere duyduğumuz sevgiden büyük ölçüde sorumludur. Bir insanı görüntülemek için kullanıldığında temel hedefi, izleyicinin küçük davranış ve duygu ayrıntılarını görebilmesini sağlamaktır; bunun için de kompozisyonu dikkat dağıtma olasılığı olan konu dışı görsel unsurları dışarıda bırakacak veya gizleyecek biçimde düzenlemek gerekir. Alan derinliği, odak uzunluğu, ışıklandırma ve kompozisyon, izleyiciyle karakter arasında samimi bir yakınlık duygusu yaratmak için özenle düzenlenmelidir. Nuri Bilge Ceylan'ın *3 Maymun* (2008) filminden alınan bu örnekte, etkili bir politikacı olan patronunun yaptığı trafik kazasında yüklüce bir para karşılığı suçu üzerine almayı kabul eden Eyüp (Yavuz Bingöl) görülüyor. Yüzünden yansıyan karmaşık ruh halini açıklamak zor; Ümitli mi? Kızgın mı? Pişman mı? Böylesi bir duygu karmaşasını ancak bir baş planı yansıtabilir.

Sağ taraftaki alana kıyasla bu tarafta ne kadar az yer bırakıldığına dikkat edin. Bu plan, bu boyda bir çerçevede gerekli bakış yönü boşluğu bırakmak için kompozisyon kurallarına uyuyor.

Çerçevenin üstü niye başı kesiyor? Üst çizgi, planın boyutuna göre ayarlanmalıdır. Bu baş planında başın üst kısmını çerçeve içine almak kaba, sakil bir kompozisyon oluştururdu. Bu baş üstü boşluğunu, göğüs planı ve bel planı bölümlerindeki boşluk paylarıyla karşılaştırın.



Bir baş planında gözler çok önemlidir. Karakterin gözlerindeki hafif ama parlak ışıltıya dikkat edin. Bu parıltı olmadan, gözler "ölü" görünürdü. Parıltı kendiliğinden oluşmuyorsa, dikkatle yerleştirilmiş bir lamba veya reflektör kullanmak gerekir.

Karakter çerçevenin sağına doğru bakıyor; bu da bakış yönü boşluğunun yerini belirliyor ve dolayısıyla da üçte birler kuralına, kullanılan formatın görüntü boyutuna göre karakterin çerçevede nereye yerleştirileceği ortaya çıkıyor. Çerçevenin sağ tarafındaki boş alanın sol taraftakinden ne kadar fazla olduğuna dikkat edin. Bunun sonucunda karakterin yüzü uyumlu noktaların tam üzerinde olmasa bile, çok yakınında yer alıyor.

Alan derinliği dikkatle ayarlanarak arka plan netlik dışı bırakılıyor. Bunun nedeni, arka plandaki herhangi bir şeyin izleyicinin dikkatini ön plandaki karakterden başka bir yere yöneltmesini önlemek.

Üçte birler kuralı çoğu durumda konuyu yerleştirmek için çok uygun bir kılavuz oluştursa da, bir kompozisyonun odak noktasının yerleştirileceği yeri kararlaştırmak için her zaman "doğru" yol olmayabilir. Burada başın üstü hafifçe kesilerek gözler çerçevede biraz yukarıya (üçte birler kuralına göre) yerleştirilmiş, sonuçta biraz kalabalık, huzursuz bir kompozisyon oluşturulmuş. Noktayla işaretli yer, bu görüntü boyutuna göre sol üst uyumlu noktanın tam yerini gösteriyor.

İzleyicinin oyun ile ilişki kurabilmesi için kahramanın yüzü, planın kompozisyonunu yönlendirmelidir. İlgiyi dağıtacak her şeyden kaçınılmalıdır; bu yüzden insan yüzlerinin baş planı çekimlerinde, çarpıklığa neden olan geniş açı objektiflerden çok, genellikle normal veya küçük teleobjektifler kullanılır.

Arka plandaki görsel unsurları saf dışı bırakmanın bir yolu da, alan derinliğini kontrol edebilmek için uygun objektif seçmektir, ama kısa odaklı objektiflerin kişinin yüzünü öykünüze uygun olmayacak şekilde çarpıtabileceğini unutmayın.

teknik düşünceler

objektifler

Normal veya küçük teleobjektifler kullanmak kuraldır, ama bazen bir karakterin çarpık bir görüntüsü oluşturulmak istendiğinde, geniş açı kullanılır; yine de çoğunlukla amaç, izleyicinin konu hakkında ne hissettiğini, düşündüğünü ve gördüğünü algılamasını önleyecek her şeyi saf dışı bırakmaktır. Normal olarak açık diyafram kullanılır, böylece **kısa alan derinliği** yaratılarak arka plan netlik dışı bırakılır. İç mekânlarda çalışılırken ışık kolayca ayarlanabildiğinden (ışığın gücünü tüller ve filtrelerle azaltarak veya lambaları değiştirerek), açık diyaframın gerektirdiği değişildiği yapmak zor değildir. Dış mekânda parlak gün ışığında çekim yaparken diyaframı açabilmek için, objektife giren ışığı birkaç diyafram kesecek tam takım **yoğunluk filtresini** (ND) elinizin altında bulundurmanız gerekir. Kamerayla karakter arasındaki uzaklığı değiştirerek de alan derinliğini kontrol edebilirsiniz, ama küçük iç mekânlarda çalışırken bu olanağı her zaman kullanamazsınız; açık diyaframla çekmek çoğu zaman daha etkili bir yöntemdir.

format

Çekimde film kullanacaksanız, seçeceğiniz ham film türü, filminizin görünümü konusunda verdiğiniz yaratıcı karara uygun olmalıdır. Yani belirli bir ham film türü seçerken (bütçe koşulları yanında) grenliliği, renk yansıtımı, hızı ve kontrastı göz önüne alınmalıdır. Baş planları çekerken kısa alan derinliği yaratmak için gereken açık diyafram kullanımı, düşük hızdaki filmlerle daha kolaydır. Hızlı filmler ışığa daha duyarlı olduğundan sizi, kısa alan derinliği istediğinizde yapmanız gerekenin tam tersine, daha kapalı diyaframlar kullanmaya zorlar. Eğer **HD** veya **SD** video çekecekseniz ve **CCD algılayıcınız** küçük boylardaysa (çoğu normal ve yarı profesyonel kameralarda olduğu gibi), kısa alan derinliği elde etmeniz özellikle zor olacaktır. Bu durumda, kameranızın objektifi önüne takmak için bir **35 mm fotoğraf objektifi uyarlama takımı** edinmeniz veya kiralamanız gerekecektir (tabii bunu kullanmanın gerektirdiği özel koşullarla uğraşmanız da). Bir baş planında amaçlardan biri ayrıntıları göz önüne çıkartmak olsa da, bazı HD formatlarla çalışırken ayrıntıları çok yakından çekmek, kimi zaman zararlı olabilir. Bazı yarı profesyonel HD kameralarda netliği yapay olarak artırıp görülen ayrıntıları kontrol edebilmenizi sağlayan bir ayar vardır. Eğer bu olanağınız varsa, oyuncunuzun yüzündeki en ince ayrıntıları görmediğinizden emin olmalısınız, özellikle de oyuncunun tenindeki pürüzler makyaj ile örtülemiyorsa. Yaptığınız ayarları değerlendirebilmek için çoğu kameranın üzerindeki küçük LCD ekranda çekeceğiniz görüntüyü en ince ayrıntılarına kadar göremediğinizden, sette büyük boy bir HD monitör bulundurmanın gerekçelerinden biri de budur. Format ne olursa olsun, baş planlarında kötü veya aşırı makyajın çok belirgin olarak görüneceğini, bu yüzden bu tür planlarda makyaja özellikle dikkat edilmesi gerektiğini de aklınızdan çıkartmayın.

ışıklandırma

Bir baş planında karakteriniz için seçeceğiniz aydınlatma tarzı, tasarladığınız genel aydınlatma düzenine bağlıdır; yine de, ölü bir bakıştan (içinde ışık olmayan gözler) kaçınmak için gözlerde bir parıltı sağlayacak göz ışığı kullanmak genel bir uygulamadır. Oyuncunun gözlerinde parlayacak şekilde kameranın yakınına koyacağınız düşük güçte bir lambayla (daha geniş planlarda yarattığınız görünüme ters düşmemesine de dikkat ederek) bunu kolayca yapabilirsiniz. Genel ışıklandırmanın devamlılığını sağlamak gerekliyse de, daha hoş bir görüntü elde etmek için bir baş planında ışıkları hafifçe değiştirebilirsiniz. Kompozisyon içinde konuyu öne çıkartmak için bir kontur ışık eklemek (karşı sayfadaki *Ucuz Roman* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994) filmindeki örnekte de görüldüğü gibi), genel bir uygulamadır. Baş planını bağlayacağınız önceki veya sonraki planların açıları ve ölçekleri ışıktaki değişikliği gizlemek için yeterince farklıysa, bu işlem daha az göze çarpacaktır.

kuralları yıkmak



Baş planının ana işlevi konudaki küçük davranış ve duygu farklarını öne çıkartmaktır dersek, Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman *(Pulp Fiction, 1994) filmindeki Marsellus'un (Ving Rhames) giriş planını ne yapacağız? Yönetmen, baş planının yapması gerekeni bir yandan kullanırken, bir yandan da oyuncudaki davranış ve duygu farklarını izleyicinin algılamasını sağlayacak unsurları bile bile gizleyerek onu altüst ediyor. Tam tersine, bu baş planı Marsellus karakteri çevresinde gizemli, korkutucu bir hava ve tavır yaratmak için tasarlanmış. Hemen gelen kaçınılmaz soru: Adamın ensesinde neden yara bandı var? Bir baş planı için geri kalan tüm koşulların yerine getirildiğine (kısa alan derinliği, kişileri üçte birler kuralına göre yerleştirme, bakış boşlukları, baş üstü boşlukları) ve plan boyunca net ayarının Marsellus'un karşısındaki ünlü oyuncuya geçmediğine (o zaman bu plan bildiğimiz omuz üstü planı olurdu) dikkat edin.*



Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001)

göğüs planı

Göğüs planı (Omuz planı da denir), bir kişiyi omuz/göğüs bölgesinden başının üstüne kadar gösteren plandır. Görüş alanı **bel planından** daha dar, ama **baş planından** biraz daha geniştir (ölçü olarak insan gövdesini kullanan bütün planlar gibi, bunların da aralarındaki geçiş sınırları kesin değildir). Baş planı gibi göğüs planı da oyuncunun yüzünü gözler önüne sererek, izleyicinin küçük davranış ve duygu farklarını algılamasını sağlarken daha üst seviyede tanıma ve duygusal bağ kurmasına yol açar. Biraz daha geniş olan çerçeve kişinin omuzlarını da işin içine katarak beden dilinin anlamlar aktarmasını kolaylaştırır. Bu plan, **kısa alan derinliği** elde ederek arka planı oldukça bulanık bırakıp oyuncuyu yeterince yalıtabilmek için genellikle kısa **kamera-konu mesafesiyle** çekilir. Bir karakteri ve çevresini görüntüleyen öbür planlar gibi göğüs planı da arka plandaki unsurlar aracılığıyla dramatik, simgesel veya açıklayıcı içerikler katmanızı sağlar; yine de, de arka plandakiler oldukça az görülebildiğinden, karakterle ilişki arka planda daha fazla görsel unsur görülen planlardakinden daha fazladır. Bu planın görece kısa olan kamera-konu mesafesi, kameranın konumundaki küçük bir değişikliğin bile arka plandan çerçeveye neyin girip neyin dışarıda kaldığı konusunda önemli değişikliklere neden olacaktır. Örneğin, kamerayı hafifçe eğerek arka plandan özellikle anlamlı (karakter veya izleyici için), belki de öykünüz için yarattığınız **imge sisteminin** bir parçası olan bir aksesuar veya rengin kompozisyona girmesini sağlayabilirsiniz. Göğüs planı, **boy planı**, bel planı ve baş planıyla bağlantılı olarak kullanıldığında, bir süre sonra sahnede özellikle anlamlı veya önemli bir şeyler olacağını ifade edebilir. Örneğin, kişiler arasındaki bir konuşma yalnızca boy planı veya bel planında gösterilirken, birisinin bir karakter için önemli bir şey söylediği veya bir şeyleri fark ettiği anda o karakterin tepkisi göğüs planıyla öne çıkartılır, böylece izleyicinin o karakter ve o anla duygusal bağı güçlendirilir.

Bir gün gizlice çevresindekilerin yaşamına karışıp onlara yardım etmeye karar veren Parisli genç bir kadının (Audrey Tatou) öyküsünü anlatan Jean-Pierre Jeunet'nin *Amélie* (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) filmi, göğüs planını film boyunca öyküde onun birine yardım etmeye karar verdiği veya bir kişi hakkında genellikle onun ve izleyicinin dışında kimsenin bilmediği bir şey keşfedip etkilendiği anların altını çizmek için kullanır. Karşı sayfadaki örnekte Amélie, tutulduğu adamın da en az kendisi kadar değişik ve özgün olduğunu yeni öğrenmiştir (taze çimentodaki ayak izi fotoğraflarını biriktirmekte ve lunaparktaki korku tünelinde çalışmaktadır). Burada kullanılan göğüs planı, izleyicinin, bu bilginin onun için ne kadar önemli olduğunu belirten sinirli, kısa bir gülümsemeyi, utangaçlığı çağrıştıran bir beden dilini ve daha sonra gelişecek olan aşk bağlantısını fark etmesini sağlar. Çerçevenin solunda arka plandaki mavi lekeye dikkat edin; film boyunca yinelenen görsel bir unsurdur.

Baş planı gibi göğüs planı da dikkatimizi, kişinin yüz ifadesindeki en ufak bir değişikliğe bile yoğunlaştırarak duygusal bağımızı yükseltme gücüne sahiptir. Jean-Pierre Jeunet'nin* Amélie *(Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) filmindeki kullanımı da, izleyicinin başkaraktere (Audrey Tatou) bu kadar bağlanmasının nedenlerinden biridir.

göğüs planı



neden başarılı?

Göğüs planı bir kişinin yüzünü ve omuzlarını gösterirken, çevreden de algılanabilecek boyda bir bölümü çerçeveye alır, böylece kişi ile çevre arasındaki güçlü bağları belirtecek kompozisyonlar yaratabilmenize olanak sağlar. Tom Tykwer'in *Koku: Bir Katilin Hikâyesi* (Perfume: The Story of a Murderer, 2006) filmindeki bu örnekte, doğuştan olağanüstü bir koku alma duyusuna sahip fakat sonradan bir seri katile dönüşen Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) idam edilmeden önceki anda görülüyor. Yarattığı kokudan etrafa biraz yaydıktan sonra, az önce onun kanını içmek isteyen kalabalık şimdi onu Tanrının gönderdiği bir melek gibi görüp etkisi altına girmiştir. Hafifçe üst açıdan alınarak arka planda çok sayıda kendinden geçmiş insanı gösteren kompozisyon, onun kalabalık üzerindeki gücünü ortaya koyuyor. Çerçevenin tam ortasına yerleştirilmesi de onunla arkadakiler arasındaki güçlü bağı vurguluyor. Planın yakınlığı, izleyicinin Jean-Baptiste'in yüzündeki aşağılamayı görmesini sağlarken, çerçeve içine alınan omuzları da yeni elde ettiği güç ve hâkimiyetini sağlamlaştırdıktan sonra kendisini ne kadar rahat ve güvende hissettiğini gösteriyor.

Yalnızca ön plandaki karaktere bakınca hemen algılanmamakla birlikte, arka plandaki görünüm çekimin hafifçe üst açıdan yapıldığını işaret ediyor ve arkadaki alanın zemininin de kompozisyona dahil olduğunu gösteriyor. Bunun yerine bir baş planı kullanılmış olsaydı, kahramanla arka plan arasındaki bu özel ilişki aynı şekilde belirtilemezdi. İlginçtir ki, bu kompozisyon kahramanı zayıf ve ezik değil, kendinden emin ve güçlü göstermek için üst açı kullanıyor. Bu da bir planda yalnızca kompozisyonun değil, içeriğinin de anlam yarattığını kanıtlıyor.

Bu göğüs planında görüntüdeki karakterin boyunun, başının doğru yerde olabilmesi için tepesinden biraz kesilmesi gerekiyor. Planın bakış açısı ne olursa olsun, bu kuralın uygulanmasını engellemez, tabii uygulamamak için özel bir nedeniniz olması dışında (bel planı bölümündeki örnekte olduğu gibi).



Objektif seçiminde hem geniş açının oyuncunun yüzünde yapacağı çarpıklığı, hem de onun bu sahnedeki gücünün büyüklüğünü artırmak için arka plandaki yedi yüz elli kişilik figürasyon kadrosundan olabildiğince çoğunu görebilmeyi hesaba katmak gerekiyordu.

Bu planın anlatımda oluşturduğu vurgu, izleyicinin oyuncunun yüzündeki ifadeye yoğunlaşabilmesi için kısa alan derinliğini sağlamak ve arka plandaki kalabalığı kompozisyonun anlamlı bir parçası yapmak arasında bir denge kurmayı gerektiriyordu. Güneşli bir günde dış mekânda yapılan çekim, sinemacının bu etkiyi oluşturabilmek için gerekli alan derinliğini sağlayabilecek bir diyaframı seçebilmesini oldukça kolaylaştırıyor.

Karakterin çerçeve içinde yerleşimi üçte birler kuralını izlemiyor; onun yerine, sahnenin bu anındaki gücünü çağrıştıran durağan bir odak noktası oluşturarak, simetrik bir kompozisyonun ortasında yer alıyor. Kompozisyonun ortasında olması, aynı zamanda az önce onun öldürülmesini isteyen kalabalıkla arasında güçlü bir görsel ilişki de yaratıyor.

Arka plan parlak güneş ışığıyla aydınlandığı halde, büyük olasılıkla başının üstünde bir ipek (butterfly-ışığı dağıtan büyük boy kumaş) kullanıldığı için, karakterin yüzünde hiç sert gölge yok. Bu yöntem güneşli bir günde, dış çekimde oyuncunun yakından görüntülendiği durumlarda çok sık kullanılır.

teknik düşünceler

objektifler

Karakterin yüzünde neredeyse hiç optik çarpıklık oluşturmadıkları için **normal** veya küçük **teleobjektifler** kullanılır. Bazen bir **geniş açı** veya büyük tele kullanarak bir kompozisyona bilinçli olarak çarpıklık katmak isteyebilirsiniz; örneğin, bir karakterin zehirlendiğini anlatmak veya çerçevede **x** veya **z eksenlerindeki** hareketleri abartmak gibi. Özel bir **odak uzunluğu** kullanmayı belirleyen bir başka etken de, çevresel alandan ne kadarını planın kompozisyonuna katmak istediğinizdir, çünkü bir göğüs planı, arka plandan kompozisyonun anlamlı bir unsuru yapmaya yetecek kadarını çerçeveye katmanıza olanak tanır (önceki sayfadaki *Koku: Bir Katilin Hikâyesi* örneğinde görüldüğü gibi). Kısa odaklı objektifler, daha geniş görüş alanlarıyla, çerçeveye x ekseni boyunca arka planın daha geniş bir kısmını katmanızı sağlar; buna karşın uzun odaklı objektifler çok daha dar bir görüş alanı oluşturur, böylece arka planın büyük kısmını çerçeve dışı bırakır. Şunu da unutmayın ki, aynı zamanda **kamera-konu mesafesini** değiştirmeden yalnızca objektifin odak uzunluğunu değiştirerek bir karakterin çerçeve içindeki boyutunu koruyamazsınız. Göğüs planını normal objektifle çektikten sonra arka planın bir kısmını çerçeve dışı bırakabilmek için teleobjektif taktığınız zaman, karakteri çerçevede aynı boyutta görebilmek için kamerayı ondan uzaklaştırmanız gerekecektir. Dış mekânda geniş bir hareket alanınız olduğu için bu bir sorun yaratmaz, ama dar iç mekânlarda çalışırken sizi zorlayabilir. Odak uzunluğu seçimini, çerçevenin z ekseni boyunca ön plandaki karakter ile arka plan arasındaki görünür uzaklığı kontrol edebilmek için de kullanabilirsiniz: Geniş açı objektifler uzaklık izlenimini arttırır (ön sayfadaki *Koku: Bir Katilin Hikâyesi* örneğinde olduğu gibi), teleobjektifler ise bu uzaklığı sıkıştırır (bel planı bölümündeki *Çıplak* (Naked) örneğindeki gibi). Son olarak, objektifin odak uzunluğu seçimi, kompozisyonda istenen **alan derinliğine** göre yapılmamalıdır; eğer konunun çerçevedeki boyutu ve kullanılan diyafram aynı kalıyorsa, objektifin odak uzunluğunu değiştirmek, alan derinliğini etkilemeyecektir.

format

Yarı profesyonel **HD** ve **SD** kameralarla çekim yapmanın başlıca sakıncası, bunların küçük boyutlu **CCD algılayıcılarının** kısa alan derinliği elde etmenizi ve arka planı istediğiniz gibi düzenlemenizi çok zorlaştırmasıdır. Tam açık diyafram ve uzun odaklı objektif kullanarak kamerayı konuya yaklaştırmak, bu sorunu bir dereceye kadar hafifletebilir, özellikle arka plan epeyce uzaksa ve görece daha büyük bir algılayıcısı olan HD kamera kullanıyorsanız. Bir başka seçenek de, HD ve SD kamerada 35 mm refleks fotoğraf makinesi objektiflerinin kısa alan derinliğinden yararlanabilmeyi sağlayan **35 mm objektiflerini uyarlama takımını** kullanmaktır, ama bir objektif uyarlama parçası kullanmanın getireceği ışık kaybını dengelemeyi unutmayın.

ışıklandırma

Dış mekânda parlak güneş ışığında çekim yaparken, sert ışığı yumuşatmak için oyuncuların başlarının üstünde bir ipek veya başka bir dağıtıcı kullanmak genel yöntemdir; bu pozlama ve görünüm üzerinde daha iyi bir denetim sağlamak amacıyla yüzlerdeki sert gölgeleri silmek için yapılır. Elbette, oyuncunun ışığı ile arka planın ışığı arasında bir nitelik farkı olacaktır, ama bu yöntem öyle çok kullanılır ki, izleyicinin çoğunluğu bu uyumsuzluğun farkına varamaz. Ayrıca sert ışıktan yumuşak ışığa geçişin ne kadar hafif veya yoğun olacağını ayarlayabilmeniz için dağıtıcı malzemenin düzineyle çeşidi ve dereceleri vardır. İç mekânda lamba ışığında çalışırken normal olarak lambaların, oyuncuyu arka plandan ayırıp kompozisyonda öne çıkmasını sağlayacak şekilde düzenlenmesi gerekir; bunun için genellikle kamera karşısından yakılan bir kontur ışık eklenir ve karakterin çerçevedeki diğer unsurlardan biraz daha aydınlık olmasına dikkat edilir.

kuralları yıkmak



Göğüs planları, bir sahnede özellikle anlamlı bir şey yer aldığında izleyicinin ilgisini adım adım yoğunlaştırmak için genellikle öbür ölçekteki planlarla bağlantılı olarak kullanılır. Tesadüfen karşılaşmalarının sonunda anlamlı bir ilişkiyi paylaşan iki genç Tayvanlının (Kang-sheng Lee ve resimde görülen Shiang-chyi Chen) öyküsünü anlatan Ming-liang Tsai'nin Orada saat kaç? *(What Time is it There?[Ni na bian ji dian], 2001) filmindeki bu göğüs planı, tam tersine, dramatik bağlam oluşturacak başka bir plan veya hareketten bağımsız tek başına kullanılıyor. Planın yakınlığı, yüzünde görülen duygular aracılığıyla karakterle ilişki kurmamızı sağlıyor. Ama aynı zamanda ondan belli bir uzaklıkta tutuluyoruz, çünkü bu duyguların neden dolayı yaşandığını bilmiyoruz. Bu, parçalanmamış uzam, zaman ve oyunculuğu öne çıkarmayı anlatım açıklığına yeğleyen Tsai'nin çoğu filmlerinde görülen bir özellik.*

bel planı

Bel planı, bir veya birkaç karakteri belden yukarı görüntülerken çevrenin bir bölümünü de çerçeve içine alır. Bel planı, aralarındaki sınırlar çok keskin olmamakla birlikte, diz planından daha dar ama **göğüs planından** daha geniş bir çerçevedir. Diz planı gibi bu plan da bir kişinin beden dilini öne çıkartmanızı sağlar, ama kamera diz planından daha yakın olduğu için, izleyici yüzdeki bazı davranış ve duygu farklarını da algılayabilir. Çerçevede birden çok kişi bulunduğunda, bel planı karakterlerin beden diline ek olarak onların kompozisyon içinde yerleştirilmeleriyle de ilişkilerde canlılık yaratılmasında etkili olabilir. **İkili planların, grup planlarının** ve **omuz üstü planların** genellikle bu ölçekte çekilmelerinin bir nedeni de bu özelliktir. Bel planı mekânın bir kısmını da çerçeveye sokmak için yeteri kadar geniş olduğundan, kişinin kompozisyonda yerleştirilmesinin bu çevreyle bir bağlantısını akla getirmek için kullanılabileceğini de unutmamak gerekir. Ayrıca bel planı pek çok görsel ayrıntı içerebileceğinden, daha az ayrıntı içeren yakın planlara göre daha uzun süre perdede kalması doğaldır. Bel planı, daha geniş ve açıklayıcı planlarla daha dar ve samimi planlar arasında izleyicinin öyküye katılımını hızlandırmanızı sağlayan kullanışlı bir geçiş planıdır. Olağan bir senaryo, iki veya daha fazla karakterin konuşmalarını çekmek için bir kilit an gelene kadar bel planı kullanmayı öngörür; o anda göğüs planı veya baş planı kullanılarak dramatik vurgu yaratılır. Sonra bu vurgunun ardından, konuşmanın geri kalanı için bel planına veya daha geniş planlara dönülür. Göğüs planı veya baş planı gibi daha yakın çerçeve kullanımının yarattığı vurgu, ancak sahnenin dramatik gidişindeki bir değişiklik devreye sokulmadan önce bel planı gibi daha geniş açıklayıcı planlar kullanarak sahnenin olguları, mekân, karakter ve fiziksel ilişkiler yerleştirildiği için başarılı olur. Tabii bel planı kullanımını atlayıp genel plandan doğruca göğüs veya baş planlarına geçebilirsiniz; bu durumda açılardaki sert değişim, izleyici tarafından dramatik yönde de sert bir değişim olarak algılanacaktır, bu da öykünüzün gereklerine göre, tam da istediğiniz şey olabilir.

Wes Anderson'ın filmleri, titiz ve yaratıcı sanat yönetimi, kostüm tasarımı ve tuhaf kişileriyle tanınır; bunları öne çıkartan bel planlarının da filmlerinin çoğunda bolca kullanılması sürpriz değildir. Karşı sayfada yer alan *Tenenbaum Ailesi* (The Royal Tenenbaums, 2001) filmindeki bu tipik bel planında, ailenin evlat edindiği Margot Tenenbaum (Gwyneth Paltrow), kocasından gizli sigara içiyor. Çerçevenin kapsadığı görece geniş alan, dikkatle seçilmiş ışıklandırma, alan derinliği, kostüm ve beden dili karakterin kompozisyonda ortaya yerleştirilmesiyle birleşince, izleyicinin onunla çevresindeki birçok unsur (karanlık oda teçhizatı, duvar kağıdındaki hayvan motifleri, pembe telefon) arasında bağlantı kurarak tek bir görüntüde onun karakteri hakkında pek çok özel bilgi edinmesini sağlıyor.

Wes Anderson'ın* Tenenbaum Ailesi *(The Royal Tenenbaums, 2001) filminde bel planlarının yoğun kullanımı, karakterleri ve mekânları eşit derecede öne çıkartarak onların kişiliklerindeki gariplikler, merakları ve meslekleri hakkında izleyiciye pek çok bilgi aktarıyor.

Yayalar biraz daha alçakta olduklarından ön planda kameranın önünden geçerlerken bile izleyici kompozisyonun odak noktasına yerleştirilmiş olan Johnny'nin yüzündeki ifadeyi kolayca görebiliyor. Bel planı, beden dilini ve çevreyi öne çıkardığı halde, bir kişinin yüzündeki duyguları iletmek yine de mümkün, özellikle de kompozisyon burada olduğu gibi bunu görmeyi kolaylaştırıyorsa.

Karakterin üçte birler kuralı uygulanarak yerleştirilmesi, ona bu ölçekteki bir çerçevede yeteri kadar baş üstü boşluğu sağlıyor. Bu kompozisyondaki görsel unsurların düzenlenişi de onu çerçevenin bu kısmında yalıtmak için tasarlanmış. Böylece çevresindeki hiçbir şey izleyicinin dikkatini dağıtarak, önünden geçen kalabalığa olan tepkisinin görünmesini engelleniyor.



Çerçevede her iki yöne doğru akan yaya trafiği, kompozisyona çok katmanlı olan derinliği katarken bir yandan da uzamın, çerçevenin iki yanı dışında da devam ettiği duygusunu yaratıyor. Hareket, kompozisyonun odak noktasındaki ana karakterin durgunluğuna da keskin bir görsel zıtlık yaratarak, izleyicinin bakışlarının onun üstüne odaklanmasını sağlıyor ve onu daha da ilgi çekici hale getiriyor.

Görüntünün ön planındaki kısa alan derinliği izleyicinin dikkatini kompozisyonun ana unsuru üzerinde toplamasını sağlıyor; diyaframı geniş açılmış bir teleobjektif bu etkiyi yaratmada yardımcı oluyor. Teleobjektif kullanımı aynı zamanda kamerayı uzağa yerleştirerek geçen yayalara fark ettirmeden bu planın çekilmesini sağlıyor.

Buradaki çerçevede z ekseni boyunca oluşturulan sıkıştırma, normal veya geniş açıdan çok bir teleobjektif kullanıldığına işaret ediyor. Çekim dış mekânda yapıldığı için, bu görece kısa olan derinliğini elde etmek amacıyla kamerayı oyuncudan uzağa yerleştirme olanağı vardı. Aynı objektifle iç mekânda bu kompozisyonu oluşturmak muhtemelen mümkün olmayacak, yer darlığı nedeniyle daha geniş bir objektif kullanmak zorunda kalınacaktı.

teknik düşünceler

objektifler

Bu planın boyutu doğal olarak hem bir karakteri, hem de yakın çevresini öne çıkartıyor, demek ki objektif seçiminizde bunlar arasında yaratmak istediğiniz uzamsal ilişki türünün de dikkate alınması gerekiyor. Örneğin, karakterin arkasında görülen mekânın çok uzakmış gibi duracağı bir bel planı oluşturmak isteyebilirsiniz; bu durumda, **z ekseni** boyunca uzaklıkları olduklarından daha fazla gösteren bir **geniş açı objektif** kullanabilirsiniz. Tam tersine, z ekseni boyunca uzaklıkları sıkıştıran bir **teleobjektif** kullanarak bunun aksi bir etki oluşturabilir, arka planın kişinin hemen yakınındaymış gibi görünmesini sağlayabilirsiniz. Tabii aynı zamanda **alan derinliğini** ayarlayıp yalnızca belirli unsurların keskin netlik alanı içinde olmasını sağlayarak kişinin arkasında (veya önünde) neler algılanabileceğini denetleyebilirsiniz. Bunu yapabilmek için ışığı kontrol edebilmeniz, böylece içerde veya dışarda çekim yaptığınıza göre diyaframı açabilmeniz veya kapatabilmeniz gerekir. Bu planın **görüş alanı** ister geniş açı, ister **normal** veya teleobjektif olsun, hemen her objektifle elde edilebildiği halde, mekânın boyutları bazen sizi bunlardan birini seçmeye zorlayabilir. Örneğin, bel planını bir iç mekânda, apartman dairesi ya da banyoda çekecekseniz ve estetik nedenlerle bir teleobjektif kullanmak isterseniz, kişiyi çerçevede belden yukarı görebilmek için kamerayı yeteri kadar geriye çekecek yer bulamayabilirsiniz; bunun yerine bir normal objektif, hatta büyük olasılıkla yakın mesafelerde daha geniş bir görüş alanı kapsayabildiğinden, bir geniş açı kullanmak zorunda kalırsınız.

format

Bir bel planında hangi ayrıntıların görüneceğini kontrol etmek için alan derinliğinde ayarlama yapmak istiyorsanız, çoğu amatör ve yarı profesyonel **SD** ve **HD** kameranın küçük boyutlu **CCD algılayıcıları** nedeniyle küçük, görece geniş açı objektifler kullandıklarından kısa alan derinliği elde etmeyi neredeyse olanaksız kıldığını akıldan çıkartmayın. Bir bel planı oluşturmak için belli bir **kamera-konu mesafesinin** altına inemeyeceğinizden, alan derinliğini bu yoldan ayarlayabilmek için oyuncuya yeteri kadar yaklaşamazsınız ve çoğu durumda, ön plandan çok uzak arka plana kadar net bir görüntü elde edersiniz. Bazı yarı profesyonel HD ve SD kameralarla kullanılabilen **35 mm fotoğraf objektifleri uyarlama takımı** kullanmak, alan derinliğini kontrol edebilmenizi sağlar, ama özellikle iç mekân çekimlerinde bunun getireceği ışık kaybını düzeltmeye hazır olmalısınız.

ışıklandırma

Bir bel planı bir karakter yanında mekânın bir bölümünü de çerçeve içine almanıza olanak sağladığından ışık, öykünüze bağlı olarak, bunlardan birini açığa vurmak, gizlemek veya öne çıkartmak için kullanılabilir. Bir bel planını (ve genel olarak hem karakteri hem de çevreyi içeren her planı) ışıklandırırken uygulanan genel bir yöntem, kişiyi arka plandan ayırabilmek için bir kontur ışık kullanmak ve onun çerçevede öbür unsurlardan daha aydınlık olmasını sağlamaktır. Ön plan ve arka plandaki görsel unsurlar doğal olarak başkaraktere göre daha loş bırakılır; bu loşluğun derecesi, izleyicinin ne kadar görmesini istediğinize bağlıdır ve bir diyaframdan (parlaklıkta insan gözünün algılayabileceği en düşük fark) başlayarak az pozlama (suzekspoze) noktasına kadar gidebilir. Bu bölümün başındaki *Tenenbaum Ailesi* filminden alınan örnekle, karşı sayfadaki *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) filminden alınan örnekteki arka planla kişi arasındaki parlaklık farkını inceleyin. Karakter ve çevresi arasındaki farklı türde iki ilişkiyi yansıtan örneklerde fondan ayrılması için Margot Tenenbaum biraz daha fazla aydınlatılırken, Jeanne Dielman fonla kaynaşır gibi.

kuralları yıkmak



Chantal Akerman'ın minimalist başyapıtı Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles *(1975), genç dul Jeanne'ın (Delphine Seyrig), ihtiyaçları karşılamak için çevirdiği dolaplar dahil, sıkıcı ev işleriyle geçen yaşamındaki üç günü inceliyor. Filmde durağan uzun çekimler ve kompozisyon bakımından dramadan çok, Jeanne'ın gündelik ev yaşamı konusunda bir belgeseli andıran tekrarlı bel planları ve boy planları kullanılıyor. Bu bel planında alışılmadık bir şekilde kuralları çiğneyen kompozisyon, bir müşteriyi karşıladıktan sonra dönen Jeanne'ın başını çerçeve dışı bırakıyor; bu basit kompozisyon seçimi, film boyunca anakarakterle geçindirdiği ev arasındaki bağlar konusunda derin anlatım ipuçları içeriyor*



Leon: Sevginin Gücü (Léon: The Professional, Luc Besson, 1994)

diz planı

Diz planı, karakterlerin yaklaşık olarak dizden yukarısını çerçeveler; **bel planından** daha geniş, ama **boy planından** daha dardır. Bu planlara bazen "Amerikan plan" da denir. Bu adı, bu ölçekteki planlar ilk kez sinemanın erken döneminde Amerikan kovboy filmlerinde kullanıldığı için Avrupalı sinema eleştirmenleri takmıştır (sinema tarihine göre bu çerçeve boyutu, kişileri bellerinden sarkan tabancaları ile birlikte görebilmek için yaratılmıştır). Diz planı, aynı anda birçok karakter veya görsel unsur gösterebildiği için genellikle **grup çekimleri, ikili çekimler** ve **simgesel planlar** için kullanılır. Boy planı bir karakterin beden diliyle çevresel alanı vurgularken, diz planı aynı anda beden dilini, bazı yüz ifadelerini ve çevresel alanı göz önüne çıkartabildiğinden, izleyiciye bir anlatım veya açıklama sunmak için bu üç görsel unsur arasında ilişki oluşturmak gerektiğinde, en elverişli plandır. Bir diz planının ölçeği, çerçevenin içine yerleştirimleri yoluyla (örneğin **Hitchcock kuralını** uygulayarak veya **dengeli/dengesiz** çerçeveyle) kişiler arasındaki ilişkinin itici güçlerini tanıtmak için de en uygun olanıdır. Boy planı ve bel planı gibi diz planı da, izleyicinin duygusal katılımını kontrol edebilmek için, genellikle daha yakın planlarla bir arada kullanılır (sahnenin kilit anlarında göğüs planına veya baş planına keserek); ama yüz ifadelerini de bir ölçüde yansıtabildiği için, daha yakın ölçekli planlarla ilişkilendirilen duygusal bağlantı türlerini bütünüyle harcamadan, diz planı kendi başına da kullanılabilir. Sahip olduğu görece geniş görüş alanı, diz planının özellikle de bir sahnenin başlangıcında karakterler veya karakterlerle çevreleri arasındaki uzamsal ilişkileri tanıtmak için kullanıldığında, daha az görsel unsur içeren yakın ölçekli planlara oranla perdede daha uzun süre tutulmasını gerekli kılar.

Luc Besson'un *Leon: Sevginin Gücü* (Léon: The Professional, 1994) filminden alınan karşı sayfadaki örnekte filme adını veren usta bir kiralık katille (Jean Reno), suça bulaşmış polisler çetesinin elinden kurtardığı 12 yaşındaki Mathilda (Natalie Portman) arasındaki küçük bir konuşmayı gösteriyor. Önceki sahnede Mathilda oturduğu dairenin penceresinden dışarı silahla körlemesine bir atış yaparak katil olma isteğini kanıtlamış ve Leon'un bulunduğu yeri terk etmesine neden olmuştu. Bunu izleyen diz planı, bir açıklama olarak kullanılıyor: Çerçevede önce bize doğru yürüyen Leon görününce izleyici Mathilda'yı başından savdığını sanıyor. Plan devam edip de Mathilda çerçeveye girince, peşinden gelmesine Leon'un izin verdiği anlaşılıyor. Diz planının bazı yüz ifadelerini ve daha çok beden dilini yansıtabilme yeteneğine güvenerek aralarında kısa bir konuşmanın olduğu sahne bütünüyle bu planda geçiyor. Kişilerin çerçevenin ortasına yerleştirilmeleri, **kısa alan derinliği** kullanılarak arka planın çoğunun ilgi dışı bırakılmasıyla birleşince, onları çevrelerinden yalıtıyor, izleyicinin dramatik biçimde birbirinin zıtlı kıyafetlerine ve fiziki görünümlerine yoğunlaşmasını sağlayarak bir çift oluşturmaları uygunsuzluğunun altını çiziyor.

Bir diz planı, Luc Besson'un* Leon: Sevginin Gücü *(Léon: The Professional, 1994) adlı filmindeki bu kısa konuşmada Mathilda (Natalie Portman) ile Leon (Jean Reno) arasındaki boy, fiziki görünüm ve giyim farkını kusursuz bir şekilde öne çıkartıyor.

diz planı

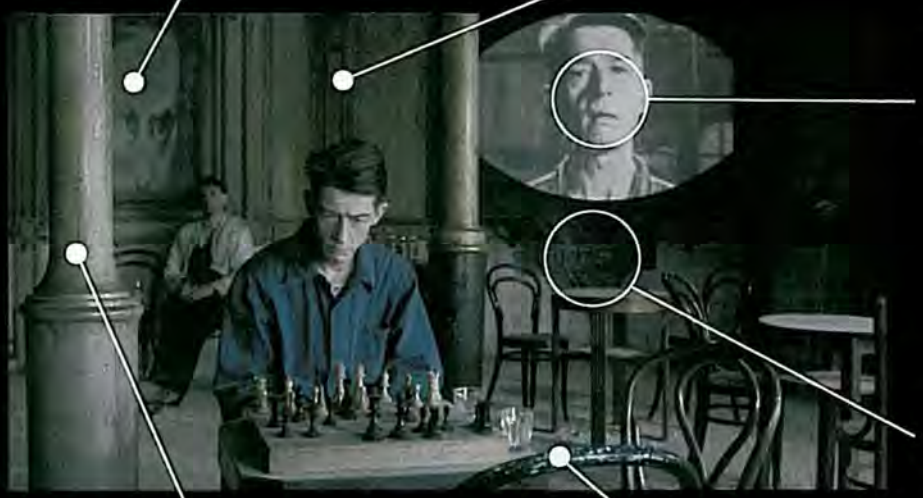


neden başarılı?

Diz planının çerçeve boyutu, aynı anda karakterlerin beden dilini, bazı yüz ifadelerini ve çevresel alanı etkili biçimde öne çıkartmak için çok elverişlidir. Bu özellik, Michael Radford'un George Orwell'ın distopik *1984*'ünden uyarladığı (Nineteen Eighty-Four, 1984) filminin dokunaklı finalinden alınan bu örnekte en yüksek etkiyi elde etmek için kullanılıyor. Bu plandaki kompozisyon, izleyicinin Gerçek Bakanlığı'ndaki bir Parti çalışanı olan ve düşünce suçu işlediği için (bir günlük tutmuştu) cezalandırılıp beyni yıkanan Winston Smith'i (John Hurt) görmesi için tasarlanmış. Bir yanda devletin kukla başkanı Büyük Birader'in posteri, öbür yanda Parti haini olarak yaptığı itiraflarını yayınlayan televizyon ekranıyla kuşatılmış. Bir boy planı yüzündeki kayıtsız ifadeyi görmemize izin vermezdi, bel planıysa, her ikisi de plandaki anlatım noktasını iletebilmek için gerekli görsel unsurlar olan posteri ya da itirafı çerçeve dışı bırakırdı. Kişinin başı üzerinde bırakılan fazladan boşluk, her hareketinin izlendiğini, arkasından gözünü dikmiş bakan Büyük Birader'in simgelediği totaliter yönetim karşısındaki yenilgisini vurguluyor.

Yurttaşların davranışlarını sürekli gözetleyen totaliter devletin simgesi Büyük Birader'in delici bakışlarını gösteren poster, kompozisyonun içine karakterin sonraki hareketlerini küçümser bir bakışla izler gibi görünecek şekilde dikkatle yerleştirilmiş.

Burada bu ölçekteki bir plan için aşırı baş üstü boşluğu var, ama bu salınanın içeriğinde, arkasındaki Büyük Birader posterinin bakışları altındaki kişinin yenilgisi ve boyun eğişi vurgulanıyor.



Arka plana bu ekranının eklenmesi, bu planın yaptığı anlatımı vurgusu için gerekli. Ön planda tepkisiz oturan karakterin ekranda işlemediği suçları itirafını izlemek, film boyunca gösterilen itiraflarin da gerçekdışı olduğunu, yurttaşlara işkence yapıp beyinlerini yıkayan devlet tarafından düzenlendiğini doğruluyor.

Kamerayla karakter arasındaki uzaklık, odak uzunluğu ve alan derinliği, bu planın başarılı olmasını sağlayacak tüm görsel unsurların kompozisyona girdiğinden ve izleyici tarafından algılanabilmeleri için yeterince net olduklarından emin olmak için dikkatle seçilmiş.

Bu sütunun ön planda çerçeveye alınması, çerçeve dışı uzanın varlığını ima ederek çerçeveye derinlik katıyor; ayrıca arka plandaki sütunla kıyaslanarak görece boyutlar yardımıyla derinlik ölçüsü sağlıyor.

Bu iskemlenin çok az bir kısmı çerçeveye giriyor, ama bir itici (repoussoir-izleyicinin bakışını kompozisyonun odak noktasına yönelten bir nesne) işlevi görüyor.

teknik düşünceler

objektifler

Diz planı, çevresel alan yanında kişinin beden dilini ve yüz ifadesinin bir kısmını da yansıtabildiği için, gereken **görüş alanına** göre bazı görsel unsurların çerçeve içine alınması veya dışarıda bırakılması amacıyla kullanılabileceğinden, objektif seçimi çok önemli olabilir. Örneğin, bu bölümün başındaki *Leon: Sevginin Gücü* filminden alınan örnek, arka planın büyük kısmını çerçeve dışı bırakmak, izleyicinin ilgisini yalnızca iki karaktere ve konuşmalarına çekmek için bir **teleobjektifi** ustaca kullanıyor. *1984* filminden alınan önceki sayfadaki örnekte ise, karakter ve çevresiyle çok daha farklı bir ilişki kurmak için mekânın büyük bölümünü (bir geniş açı objektif kullanımında görüleceğinin daha azı olmakla birlikte) çerçeve içine almaya izin veren normal objektife çok daha yakın bir **odak uzunluğu** kullanılmış. İzleyiciye anakarakterin çevresini de izleme olanağı veren bu planda temel amaç, bu karmaşık anın içerdiği çok sayıda görsel ve tematik ilişkiyi kurmaktır. Odak uzunluğu, kompozisyonda **kısa** veya **uzun alan derinliği** ihtiyacına göre de seçilebilir. Net alanların kontrolü elbette odak uzunluğundan çok konulan diyaframla sağlanır, ama ön plan ile arka plandaki görsel unsurlar arasındaki uzaklığa bağlı olarak, kısa alan derinliği elde etmek, geniş açı objektife (**z ekseni** üzerinde uzaklıkları çoğalttığı için) kıyasla bir teleobjektifle (z ekseni üzerindeki uzaklıkları bastırdığı için) daha kolaydır.

format

Karakterler arasındaki veya karakterle çevresi arasındaki ilişkileri kurmak için alan derinliğinde ayarlama gerektiren her tür planın çekiminde değişebilir objektifler kullanabilme esnekliği büyük yarar sağlar; film çekiminde bu sorun değildir ama **HD** ve **SD** video çekiminde ancak **35 mm objektif uyarlama takımı** kullanarak yapılabilir. SD kameralar ve üzerlerindeki fabrika çıkışı objektifler, kısa alan derinliği içeren bir kompozisyon oluşturmayı çok zorlaştırır. Buna karşın alan derinliği gerektiren planlar, üzerindeki küçük objektif yapısı gereği büyük alan derinliği sağladığı için, bir SD kamerayla çekim yaparken sorun oluşturmaz.

ışıklandırma

Diz planındaki görece geniş görüş alanı, iç mekânlarda çalışırken daha büyük lambalar kullanmayı gerektirir, özellikle de kompozisyon, kişilerin yakınına lamba koymaya olanak tanımıyorsa. Önceki sayfadaki *1984* filminden örnekteki gibi bir arka duvarın bütününü aydınlatacak lambanın hayli güçlü olması gerekir. Bu planın çerçeve boyutu, dış mekânda parlak güneş altındaki çekimlerde ışığın niteliğini denetleyebilmek için oyuncunun başı üzerinde bir ipek (butterfly) kullanmanızı da engelleyebilir (göğüs planı bölümündeki *Koku: Bir Katilin Hikâyesi* filmindeki örnekte de görüldüğü gibi, bu yönteme omuz ve baş planlarında çok sık başvurulur). Dış mekân gece çekimlerinde de genellikle bir jeneratörden beslenen güçlü lambalar kullanılır, ya da istenen diyaframı sağlayabilecek kadar aydınlık mekânlar bulmak gerekir. **CCD algılayıcıları** yüksek duyarlıklı filmlere göre daha az duyarlı olduğu için, **SD** veya **HD** video çekerken bu sorun daha da büyür.

kuralları yıkmak



Diz planı genellikle bir karakteri ve çevresinden bir bölümü göz önüne çıkartmak için kullanılır, ama Joon-ho Bong'un Güney Kore'deki ilk seri cinayetlerin gerçek öyküsünü anlatan Cinayet Günlüğü *(Memories of Murder [Salinui chueok], 2003) filminden alınan bu örnekte, bir katil tarafından kovalandığı korkusu içindeki bir kadın plan boyunca bilerek netlik alanı dışında tutulup izleyicinin dikkati onun yerine çevresindeki ıssız koruya yöneltiliyor. Bu alışılmadık ve hayli etkili teknik, katil kadına saldırmadan önce hem gerçek hem de mecazi anlamda odaklanmayı insandan, yanıltıcı biçimde zararsız görünen koruluğa çeviriyor. Bütünüyle netlik dışı olduğu halde kadını kompozisyonda üçte birler kuralına göre yerleştirerek ve bir diz planı için doğru şekilde baş üstü boşluğu bırakarak dinamik bir çerçeve oluşturulduğuna dikkat edin.*



Sid and Nancy (Alex Cox, 1986)

boy planı

Boy planı, çevrenin büyük bir bölümü içinde kişileri tam boy gösteren plandır. Bir boy planında ana karakterlerden biri bulunabilir, ama yüzündeki duygusal ayrıntıları görebilmek için fazla uzaktadır. Bu plan bedene ve onun yansıttığına yoğunlaşır. Tıpkı **genel plan** gibi boy planı da genellikle izleyiciye olayın nerede geçeceğini göstermek için sahnenin başında **tanıtım planı** olarak kullanılır. Boy planları bazen bir karakterin duygusunda veya dış görünüşünde değişiklik yaparak, sahnenin başında oluşturulandan farklı bir dramatik ton sağlayan bir kompozisyonla sahnenin sonunda da kullanılır. **Bel planı** gibi boy planının kompozisyonu da: çevreyi ihmal ederek bir karakteri vurgulamak, çevrenin karakter üzerindeki önemini belirtmek, ya da bir karakterle çevresindeki uzam arasında özel bir bağlantı kurmak amacıyla oluşturulabilir. Geniş **görüş alanıyla** boy planı, **simgesel planlar** (çerçevedeki görsel unsurların düzenlenişiyle karmaşık, çağrışımlı fikirler yansıtan planlar) için de çok uygundur. Bu planın ölçeği, kişiler arasında güç dinamikleri yaratmak için yeteri kadar yere sahip olduğundan, **grup çekimleri** için de elverişlidir. Boy planı çok sayıda ayrıntı ve görsel unsur içerebildiği için, daha az bilgi aktaran öbür planlara göre doğal olarak daha uzun süre perdede kalır. Bu uzun süre, izleyicinin görülecek her şeyi görmesine zaman tanır. Kurguda bel planı, göğüs planı ve baş planı ile birlikte bağlandığında boy planı, genellikle izleyicinin duygusal etkilenimini basamak basamak güçlendirmek için kullanılır; örneğin, bir sahne boy planları ve bel planlarıyla sürdürülür, önemli bir şey olduğunda, **göğüs planları** ve **baş planlarına** geçilir. Bir başka seçenek ise boy planları bir karakterin yüz ifadesini ortaya çıkarmak için elverişli olmadığından, baş veya göğüs planlarında doğal olarak görebileceği duygusal ipuçlarını görmesini engelleyerek izleyicinin duygusal coşkusunu sınırlamak için de kullanılabilir.

Sex Pistols grubunun basçısı Sid Vicious'la (Gary Oldman) grubun hayranlarından Nancy Spungen (Chloe Webb) arasındaki karşılıklı yıkıcı ilişkiyi izleyen Alex Cox'ın biyografik filmi *Sid and Nancy* (1986), onları dünyalarına sinen uyuşturucu, alkol, şiddet ve pisliğin içine yerleştiren boy planı ile anlatıyor. Onların punk yaşam tarzının değişik doğasını ve romantik öyküsünü mükemmel yakalayan büyüleyici bir boy planından (aynı zamanda kusursuz bir simgesel plan örneği) alınan karşı sayfada gördüğünüz örnekte, pislik dolu sokakta, düşüşleri yüksek kare çekimle yavaşlatılmış çöpler yukarıdan yağarken, yarı karaltı görünümde aşkla öpüşüyorlar. Kompozisyon onları binaların arasında bir açıldığın önüne yerleştirerek öne çıkmalarını sağlıyor, böylece davranışlarıyla (aşkla öpüşme) çevre arasındaki çelişkiyi vurguluyor. Bu çarpıcı görüntü filmin afişlerinden birinde de kullanılmıştır.

Alex Cox'ın Sid and Nancy ***(1986) filmindeki görsel açıdan nefes kesen bu boy planı, punk Sid Vicious (Gary Oldman) ve sevgilisi Nancy Spungen (Chloe Webb) arasındaki alışılmışın dışında ilişki hakkında güçlü bir tablo ortaya koyuyor.***

boy planı

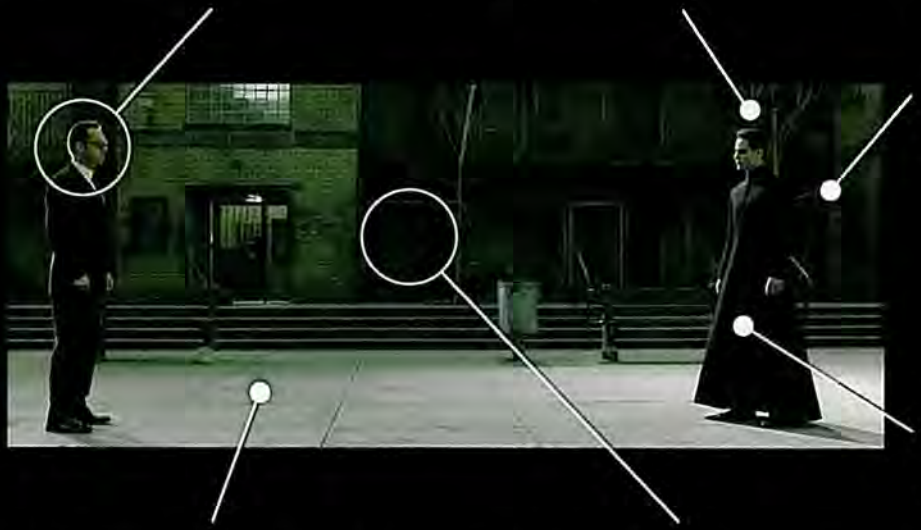


neden başarılı?

Karakterler ve çevreleri arasındaki ilişkileri belirtmenin yanında boy planları, kompozisyon içindeki yerleri ve görece boyutları aracılığıyla karakterler arasında anlatısal ve içeriksel canlılık oluşturmak için de kullanılabilir. Bu planın görüntülediği geniş alan, kompozisyonun kılavuz çizgilerinin Hitchcock kuralına, dengeli/dengesiz çerçevelere ve bu ilişkileri kurmakta özellikle yararlı olan z ekseni boyunca uzamı sıkıştırıp açmaya yatkın olmasını sağlar. Lana ve Andy Wachowski'nin *The Matrix Reloaded* (2003) filminden alınan bu boy planında, insanlığı akıllı makinelerin egemenliğinden kurtaracak Kâhin Neo (Keanu Reeves) ile "The Matrix" denen sanal gerçekliği idare eden bir program olan Ajan Smith (Hugo Weaving) arasındaki dövüş başlamak üzere. Kompozisyondaki yerleştirme, bunun iki eşit gücün düellosu olacağına işaret ederek sahnenin gerilimini ve dramatik çarpıcılığını artırıyor.

Işık düzeni, her iki karakterin de kontur ışık alarak arka plandan ayrılmasını ve kompozisyon içinde öne çıkmasını sağlayacak şekilde tasarlanmış. Bu, izleyicinin bakışını en önemli alana (genellikle bir karaktere) çekmek için çok kullanılan bir yöntemdir.

Bu ölçekteki bir plan için kompozisyondaki baş üstü boşluğu doğrudur. Çerçeveler giderek küçüldükçe, boşluk payı da giderek azalmalıdır (göğüs planı ve baş planı bölümlerinde gördüğümüz gibi). Buna karşın baş üstü boşluğu bir karaktere anlatısal bir vurgu oluşturma amacıyla bilerek çoğaltılabilir ya da bütünüyle yok edilebilir.



Karakterlerin çerçeve içindeki yerleri üçte birler kuralına uymuyor; tersine, arkalarında neredeyse hiç boş yer bırakmadan onları çerçevenin kenarlarına çok yakın yerleştirip aralarındaki boş alan vurgulanmış. Kompozisyondaki bu yerleştirme onlara yalnızca öne doğru gidecek yer bırakarak kaçınılmaz dövüşü haber veriyor.

Bu planın çerçevesinde her iki karakterin de eşit oranda yer kaplaması, ikisine de eşit değer verildiğini belirtiyor. Bu, tipik bir Hitchcock kuralı uygulamasıdır. Çerçeve içindeki yerleşimleri de dengeli bir kompozisyon yaratarak eşit güçlerini daha da vurguluyor, böylece sahnedeki gerilim ve heyecanı artırıyor.

Bu planın kompozisyonunda yalnızca iki derinlik katmanı var: karakterlerin yerleştiği ön plan ve arka plan. Üçüncü bir katmanın yokluğu biraz basık bir kompozisyon oluşturuyor, karakterlerin hareketini görsel olarak çerçevenin yalnız x ekseni üzerinde birbirlerine doğru sınırlıyor ve onları çarpışmaya zorluyor. Kapalı çerçeve kullanımı, çerçeve dışı alanı devre dışı bırakarak başka seçenekleri olmadığı duygusunu güçlendiriyor.

Ön plandaki karakterlerden birkaç diyafram daha karanlık olan arka plan, kompozisyon içinde onların odak noktası olmalarını sağlıyor, böylece izleyicinin dikkati onlara yoğunlaşıyor. Bu ışıklandırma tarzı sahnenin iç veya dış mekânda, gündüz veya gece olmasına bakılmaksızın çok yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir.

teknik düşünceler

objektifler

Görüş alanı bütün geniş planlarda olduğu gibi, boy planında da bir karakterle çevresindeki alan arasında ilişki kurabilir. Böylece anlatıda açıkça belirtilen veya yalnızca planın kompozisyonunda üstü kapalı yansıtılan duygusal veya dramatik içerikler katabilir. Bu yüzden **odak uzunluğunun** seçimi, izleyicinin karakter ve mekânla görsel bağlantı kurmasında dramatik etkiler yaratabilir. Örneğin, bir **geniş açı objektif**, perspektifi çarpıtarak çevreyi olduğundan daha geniş ve derin gösterebilir, böylece bir karakteri görsel olarak çevreden koparabilir. Öte yandan bir **teleobjektif**, arka planı karakterin hemen arkasına, onu huzursuz edecek kadar yakınına getirir ve ikisi arasında güçlü bir görsel bağ kurar. Unutmayın, iç mekânda çekim yapıyorsanız, karakteri çerçevede tam boy görebilmek için gerekli **kamera-konu mesafesini** sağlayacak kadar yer bulamayacağınızdan, teleobjektif kullanma şansınız olmayabilir. Hangi objektifi seçerseniz seçin, şunu aklınızdan çıkartmayın: İzleyicinin karakter ile çevre arasında kuracağı bağlantıda, karakteri çerçevenin kompozisyonunda nereye yerleştirdiğiniz de etkili olacaktır; bu yerleştirmeyle seçtiğiniz odak uzunluğu birbirlerine zıt olmamalı, birbirlerini desteklemelidir.

format

Bir karakteri çerçeveye tam boy sığdırabilmek için gerekli kamera-konu mesafesinin uzunluğu, amatör ve yarı profesyonel çoğu **SD** ve **HD** kameralardaki küçük objektiflerin zaten var olan kısa alan derinliği sorununu daha da büyütür. Diyaframı sonuna kadar da açsanız, bu formatlarla bu mesafeden çekim yaparken bulanık bir arka plan elde etmeniz fiilen imkânsızdır. Önünüzdeki bir seçenek, kameranızın önüne 35 mm SLR fotoğraf makinesi objektiflerini koyabilmenizi sağlayan **35 mm fotoğraf objektifi uyarlama takımı** kullanmaktır. Ne var ki, bu ara parçanın keseceği ışık için yapacağınız düzeltme, daha geniş bir alanı aydınlattığınız için daha yakın ölçekli bir plandakine göre daha zor olabilir. Daha büyük boyutlu objektiflerinin yapısından dolayı film formatlarında kısa alan derinliği elde etmek daha kolaydır; bunun yanında aynı nedenden dolayı 35 mm filmde uzun alan derinliği yaratmak, **16 mm** filme göre daha zordur.

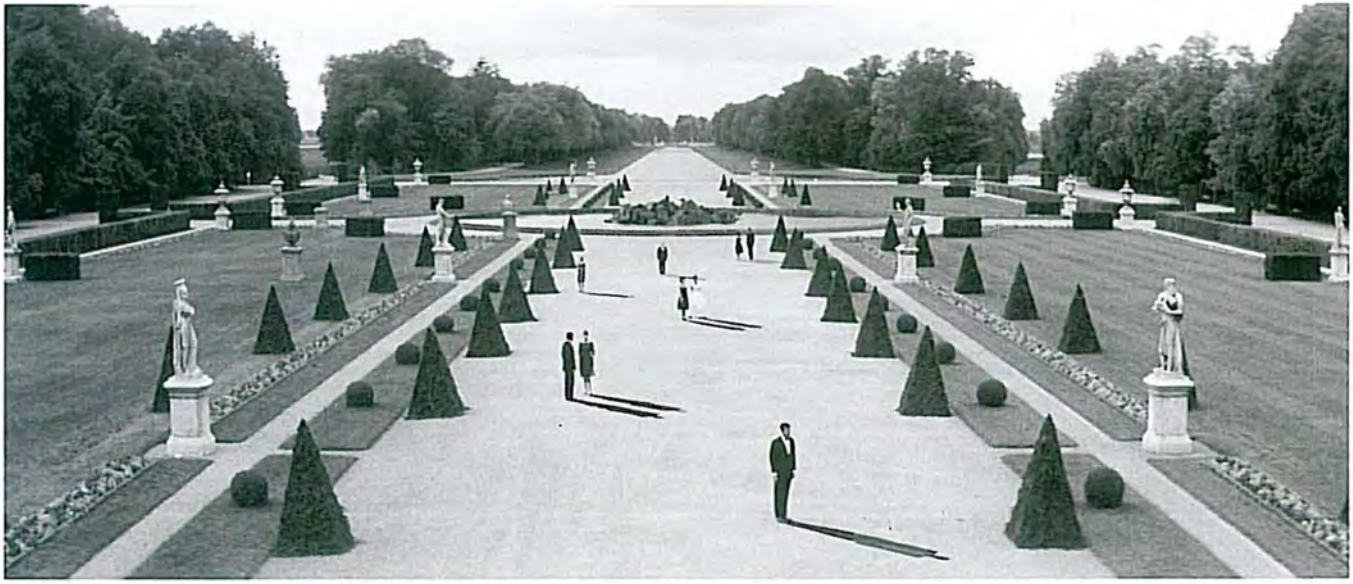
ışıklandırma

Boy planında karakterle çevre arasındaki ilişkiyi kontrol etmenin bir başka yolu da, **alan derinliğini** ayarlayarak arka planda görülebilecek ayrıntı miktarını sınırlamaktır. Değişik duyarlılıklarda film kullanabiliyor ve ışıklandırmayı da kontrol edebiliyorsanız, objektifinizin diyaframını ayarlayarak bunu kolayca yapabilirsiniz. Bunun bir yöntemi, çerçevede karakteri tam boy görmeye devam ederek (aksi halde boy planı olmaz) kamerayı üzerindeki açık diyaframlı teleobjektifle olabildiğince ona yaklaştırmaktır. Çekim dış mekânda güneş altında yapılıyorsa, açık diyafram kullanabilmek için ışığı **ND filtreyle** (yoğunluk filtresi) kesmeniz gerekir. İç mekânda çekim yapıyor ve uzun bir alan derinliği istiyorsanız, kapalı diyafram kullanabilmek için bol miktarda lamba yakmaya hazır olun. Kişilerin kameraya yakın oldukları halde yine de tam boy göründükleri *Sid and Nancy* örneğindeki kısa alan derinliğine, bir de karşı sayfadaki Michael Haneke'nin *Saklı* (Caché, 2005) filmindeki kişilerin kameraya uzak oldukları büyük alan derinliğine bakın. Işıklandırma da kompozisyon içinde konunun öne çıkması, böylece izleyicinin bakışını üzerine çekmesinde özellikle önemlidir. Genel kural, karakteri çevreden daha aydınlık olacak şekilde aydınlatmaktır, ama bazen *Sid and Nancy* örneğindeki gibi tam tersine çevreyi aydınlık tutup karakterleri karaltı halinde bırakarak da aynı etkiyi elde etmek mümkündür.

kuralları yıkmak



Karakterleri tam boy görebilmek için gerekli uzaklık yüzünden boy planı, bazen bir sahneye heyecan ve gerilim katmak için kullanılan davranış ve yüz ifadelerindeki ince ayrıntıları ortaya çıkartmaya pek elverişli değildir. Michael Haneke'nin tam da üstüne oturan adıyla Saklı *(Caché, 2005) filminde, aniden birisi tarafından izlenmeye ve rahatsız edilmeye başlamasının çocukken işlediği bir suça bağlı olduğunu sanan televizyon çalışanı Georges'un (Daniel Auteuil) öyküsü anlatılıyor. Filmin son görüntüsü olan bu boy planında, Georges'un oğlu Pierrot (Lester Makedonsky) ile tacizin arkasındaki kişi olabilecek adamın oğlunun (Walid Afkir) konuştuklarını görüyoruz. Dağınık mizansen yüzünden önce onları fark etmek sonra da aralarındaki ilişkinin gerçek doğasını anlamak zor oluyor. Film boyunca yinelenen bu teknik, izleyicinin gizemi çözmesini ve öyküyü sonlandırmasını engelliyor.*



Geçen Yıl Marienbad'da (L'Année Dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961)

genel plan

Genel plan, bir mekânın boyutlarını belirtebileceğiniz kompozisyonlar yaratabilmenizi sağlar. Çerçevede insanlar varsa, çok küçük boyuttadırlar ve çevrenin yanında önemsiz kalırlar. Bazen genel planda insan bulunmaz; o zaman yalnızca mekân öne çıkartılır ve **tanıtım planı** adını alır. Olayın nerede geçeceğini izleyiciye göstermek için sahneye tanıtım planıyla başlamak genel uygulamadır. Başka bir kullanım yöntemi de, bir karakterin **baş planında** onun gördüğü ama izleyicinin göremediği bir şeye tepkisini gösterdikten sonra aniden genel plana geçip mekânın genişliği veya karakteri göstererek gerilim ve heyecanı artırmaktır (Spielberg'in en sevdiği yöntem). Genel plan, uzamsal ilişkileri ve büyük savaş sahneleri gibi kalabalık insan grupları arasındaki etkileşimleri göstermek için de çok uygundur. Bel planından **çok yakın plana** kadarki ölçekler görsel bilgiyi bir kişi, hatta bir kişinin bir parçasıyla sınırlarken, genel planda birçok karakter arasındaki ve onlarla çevreleri arasındaki görsel ilişkiyi gösterebilirsiniz. Çerçevedeki görsel unsurların düzenlenmesinde **üçte birler kuralı, dengeli/dengesiz kompozisyon, Hitchcock kuralı** gibi kompozisyon ilkeleri özellikle yararlıdır. Genel planın geniş **görüş alanı** çerçevede birçok görsel unsura yeteri kadar yer sağlayarak onun **simgesel plan** olarak kullanılmasına da olanak verir. Bir mekânı ve çevresini görüntüleyebilmek için gerekli **kamera-konu mesafesinin** fazla oluşu nedeniyle bu planlardaki **alan derinliği** genellikle uzundur. Bu ölçekteki bir planın içerdiği görsel bilgileri izleyicinin algılayıp sindirmesi için daha uzun süre gerektiğinden, daha az bilgi içeren planlara göre perdede daha uzun süre kalması gerektiğini de unutmayın. Çerçevede karakterler de varsa, genel planın kompozisyonu genellikle izleyicinin onlarla çevrenin boyutlarını kıyaslamasına olanak verecek şekilde düzenlenir. Bu yüzden kompozisyonda karakterlerin kolayca görülebilecek şekilde yerleştirilmesi önemlidir.

Alain Resnais'nin gizemli filmi *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année Dernière à Marienbad, 1961), karşı sayfada gördüğünüz gibi, unutulmaz bir görüntü oluşturmak için genel planda kompozisyon ilkelerini ustaca kullanıyor. Filmdeki pek çok ilginç ve şaşırtıcı görsel bilmeceden biri olan bu planda, gösterişli bir bahçenin geometrik biçimini öne çıkartan simetrik bir kompozisyon var. Az sayıda karakter ortadaki yol üzerinde hareketsiz duruyor (tıpkı çevrelerindeki heykeller gibi). Kapalı havada garip bir şekilde yola düşen gölgeleri (çerçevedeki öbür görsel unsurların oluşturduğu düzene aykırı olarak), filmin düşsel tonuna gerçeküstü bir çeşni katıyor. Bu plandaki ana fikre yönelmek için gerekli tüm görsel unsurları (bahçe, insanlar ve gökyüzü) ancak bir genel plan aynı anda içerebilirdi.

Alain Resnais'nin Geçen Yıl Marienbad'da *(L'Année Dernière à Marienbad, 1961) filmindeki bu genel plan, on yıllar boyunca izleyenlerin zihnini kurcaladı. Balıçenin, belki de kaderin acımasızlığına işaret eden simetrik çerçevelenişini, kapalı havada gölgeleri tuhaf şekilde düşen ziyaretçiler bozuyor.*

genel plan

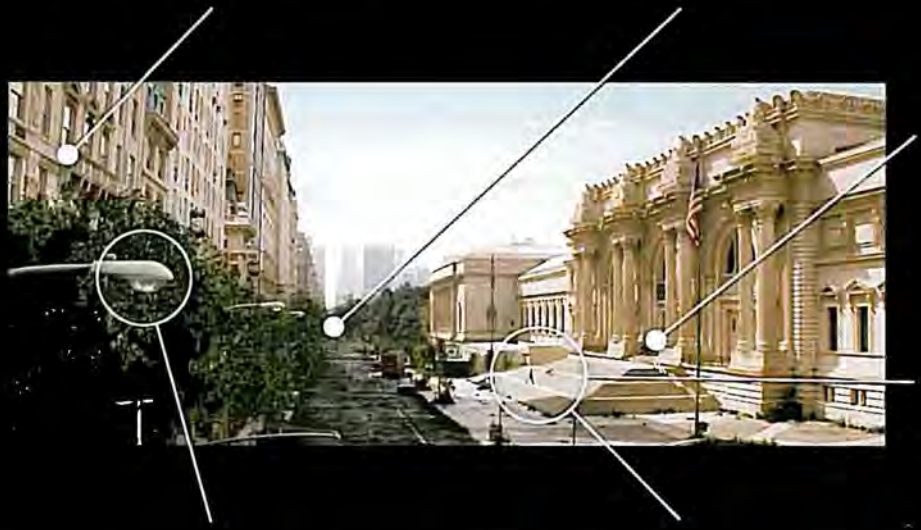


neden başarılı?

Bir mekânın boyutlarını vurgulayan geniş bir görüş alanını göstermek için genel plan çok uygundur. Çerçeve içinde bir kişi varsa görüntüde çok küçük bir yer kaplar ve genellikle boyutlar arasındaki zıtlığı izleyicinin kolayca görebileceği bir yere yerleştirilir. Genel plan, olayın geçeceği mekânı izleyiciye tanıtmak için sahnenin başına konarak tanıtım planı olarak da kullanılır. Francis Lawrence'ın *Ben Efsaneyim* (I am Legend, 2007) filmindeki bu genel planda, 2009 yılında New York şehrindeki tüm insanları öldüren salgından geriye kalmış tek kişi olan Robert Neville (Will Smith) normal bir güne başlarken görülüyor. Bu görüntüdeki geniş görüş alanı, inanılmaz şekilde ıssızlaşmış (bilgisayarla üretilen görüntülerle ıssızlaştırılmış (CGI-Computer-Generated Imagery)) Manhattan'daki Beşinci Caddeyi dramatik bir biçimde gösteriyor. Bu genel plan, salgının neden olduğu sınırsız tahribatı ve şehirde kalmış tek canlı insan olarak Dr. Neville'in duyduğu yalnızlık ve yalıtılmışlık duygusunu yansıtmak için düzenlenmiş birçok genel plandan biridir.

Bu kompozisyonu çekmek için kullanılan geniş açı objektif, çerçeve kenarına yakın binalardaki eğrilme ve mimari çizgilerin ufka doğru giderek birbirine yaklaşmasının da gösterdiği gibi, görüntüde bazı çarpılmalar oluşturmuş. Aynı zamanda z ekseni üzerindeki mesafeleri de abartarak caddedeki insan ve trafik yokluğunu vurgulamış.

Ufuk çizgisi, çerçevenin alttaki üçte bir çizgisine, üçte birler kuralına göre bilinen yerine gelecek şekilde yerleştirilmiş. Çerçevenin bu bölümü aynı zamanda ana odak noktası: binaların mimari çizgileri doğal olarak gözü buraya yönlendiriyor ve normal zamanda insan kaynayan caddenin ıssızlığını daha da belirginleştiriyor.



Karakter burada merkez dışına yerleştirilmiş, çerçeveyi üçte birlere bölen çizgilerin kesişme noktalarından birine doğru yürüyor. Varmak istediği yer, müzenin giriş kapısı, sağ alt uyumlu noktanın tam üzerinde.

Güneş ışıklarının geliş açısından dolayı özellikle parlayan basamaklar üzerinde olduğu için bu kadar uzaktan bile karakter kolayca fark edilebiliyor. Basamakların daha koyu kısmında ya da yolun gölgeli tarafında yürüseydi, onu bu kadar kolayca fark edemezdik.

Bu sokak lambasının ön planda çerçeveye alınması hem z eksenini güçlendiren görece boyutun (arka plandaki öbür lambalarla kıyaslandığında) görsel bir ipucunu oluşturuyor, hem de çerçeve dışı uzamın varlığını vurguluyor.

Çerçevede çok küçük bir yer kapladığı halde, üzerindeki koyu renkli giysiler Metropolitan Sanat Müzesinin açık renkli basamakları üzerinde karakterin göze çarpmasını sağlıyor. Ayrıca bu çerçevedeki hareket eden tek unsur o, bu da ayrıntılarla dolu görüntüde izleyicinin onu görmesini kolaylaştırıyor.

teknik düşünceler

objektifler

Genel plan çekimlerinde çok geniş **görüş alanı** sağlayan ve **z ekseni** üzerindeki konuların boy ölçeklerini abartarak uzun alan derinliği oluşturan **geniş açı objektiflerden** yararlanılır. Z ekseni üzerinde sıkıştırma istendiği zaman bazı kompozisyonlarda **teleobjektif** kullanmak da mümkündür, ama bunlar görüş alanını daraltır, bu yüzden de genellikle genel planlara eşlik eden z ekseni üzerindeki yaygın görünümü öne çıkartmakta fazla başarılı olamazlar. Bu planlar çoğunlukla dış mekânda gündüz çekildiğinden, doğal olarak kapalı diyafram kullanılır. Çekim için mekânın doğal ışığı, gece niyetine gündüz (Amerikan gecesi) veya gece niyetine alacakaranlık seçeneklerinin kullanılmadığı durumlarda, gece dış çekimlerin ışıklandırması çok pahalıdır. Daha açık diyaframla çalışmak istendiğinde **ND** filtreleri kullanmak mümkünse de, bu planlar normalde büyük **kamera-konu mesafesi** gerektirir, bu da uzun alan derinliği oluşturur (öte yandan, aynı düzlem üzerindeki nesnelerden çerçevenin bir yanındakini netleştirip öbür yandakileri bulanıklaştırarak kısa alan derinliği yanılsaması oluşturan **eğik netlemeli objektifler** de vardır). Amatör ve yarı profesyonel **SD** ve **HD** kameraların çoğundaki küçük format objektifleri kısa odak uzunlukları nedeniyle çok geniş çerçeveleri düzenlemeyi görece kolaylaştırdıklarından, bu yönden doğal üstünlüğe sahiptir.

format

Çerçeve içindeki görsel bilgilerin miktarına göre, bir kentin kalabalık caddesinde dolaşan bir yığın taşıt ve yaya gibi çok küçük ayrıntılar içeren genel planlar için yüksek çözünürlüklü formatlar (film ve HD kameraların üst düzeydekileri) daha uygundur. Düşük çözünürlüklü formatlar (SD video ve basit HD kameralar gibi), hem düşük çözünürlükleri, hem de formatlarının kayıt için kullandığı sıkıştırma işlemleri nedeniyle, ince ayrıntıları yansıtmakta yetersiz kalacaklardır. Belirli bir plandaki çözünürlük ihtiyacı nedeniyle sinemacılar bazen farklı formatları bir araya getirirler; örneğin, Fernando Meirelles ve Kátia Lund, övgüyle karşılanan *Tanrı Kent* (Cidade de Deus, 2002) filminde hem **Süper 16** (oyuncuların yakın planları için), hem de Süper 35 mm (gecekonduların genel planlarında) kullandılar.

ışıklandırma

Çok güçlü lambalar ve onları havaya kaldırmak için gereken vinçler kullanma olanağınız yoksa, gece dış çekimlerde genel planlar çekemeyeceksiniz demektir. İyi aydınlatılmış bazı açıkhava otoparkları gibi nadir yerlerde film veya sayısal videoyu pozlayacak kadar güçlü çevre ışığını bulabilirsiniz. Yine de gece niyetine gündüz ve gece niyetine alacakaranlık gibi gece dış çekim izlenimi yaratacak bazı seçenekler vardır. Ama bunlar, sizi gökyüzünü görmekten kaçınmaya zorlayarak (aşırı aydınlık görünerek aldatmacayı hemen açığa vuracak olan), çerçevelemenizi ciddi şekilde sınırlayabilirler. Genel planların çoğunluğu dış mekânda gün ışığı altında çekilmiştir. Yine de bu, ışığı denetleyemeyeceğiniz anlamına gelmez. Yapacağınız dikkatli bir planlama (hava raporlarını izleyerek ve yılın herhangi bir zamanında dünyanın herhangi bir yerinde gölgelerin yön ve uzunluğunu önceden kestirebilmenizi sağlayan bilgisayar programları kullanarak) ve mekân araştırması, mekân hakkında anlamlı bir şey yansıtabilmesi için planın nasıl aydınlatılacağı konusunda karar vermenize yardımcı olabilir. Bunun bir örneği, Zhang Yimou'nun *Kırmızı Fenerler* (Raise the Red Lantern [Dà Hóng Dēnglóng Gāogāo Guà], 1991-simgesel plan bölümünde) filminde büyülü saatte yapılması gereken ve özenli bir planlama sonucunda gerçekleştirilen çekim, gün ışığının bu andaki benzersiz niteliğinden yararlanarak sahneye güzellik ve hüzün katıyor.

kuralları yıkmak



Kwon-taek Im'in Seopyeonje *(1993) filmindeki bu genel planda Dong-Ho (Kyu-chul Kim), anne babaları öldükten sonra onları büyüten gezgin Pansori şarkıcısı (Amerikan Blues müziğine benzer geleneksel Kore müziği) zalimden kaçmadan önce kız kardeşi Song-hwa'ya (Jung-hae Oh) son kez bakıyor. Im, öyküdeki bu dramatik anın altını kardeşlerin baş planlarıyla çizmek yerine, yıllar sürecek bir ayrılığın habercisi olarak aralarında oluşmaya başlayan mesafeyi vurgulamak için genel plan kullanıyor.*
Genel plan için geçerli kuralların çoğuna uyulurken, ufuk çizgisi üçte birler kuralına aykırı biçimde bilinçli olarak çerçevenin çok yukarısına taşınmış. Kuralın sağlayacağı uyum ve dengeden yoksun olan kompozisyon, bundan kaynaklanan uyumsuzluk ve dengesizliği, ayrılmalarından dolayı karakterlerin hissettiği tutarsızlığı ve kederi vurgulamak için kullanıyor.



Aşk Mevsimi (The Graduate, Mike Nichols, 1967)

omuz üstü planı

Bu planlar, iki veya daha çok karakter arasında karşılıklı sahneler olduğunda veya bir karakter bir şeye baktığında bolca kullanılır. Planın adı (Amorslu plan da denir), kameranın karakterlerden birinin omuzunun arkasına yerleştirilmesinden kaynaklanır (omuz yerine kalça gibi vücudun başka bölgeleri de kullanılabilir). Ön plandaki karakter görüntünün bir kısmını örterken, karşısındakinin yüzü objektife dönüktür. Sırtı dönük olan kişinin çerçeveye alınması, anakarakter ve arkasındaki fondan oluşan görüntüye bir ön plan katarak derinlik duygusu yaratır. "Kirli tek" de denen omuz üstü planlar, **bel planı**, **göğüs planı** ve **baş planı** ölçeklerinde uygulanır (daha geniş ölçeklerde de kullanılabilir). Karşılıklı konuşma durumunda kompozisyonun odak noktası, yüzü kameraya dönük olan karakterdir. Baş planında olduğu gibi, kamerayla karakter arasındaki uzaklık az olduğu için bu planlarda da genellikle **alan derinliği** kısadır. Omuz üstü planlar, genellikle kamerayı öbür oyuncunun omuzu üstüne koyarak karşı açıdan çekilen aynı ölçekteki eşleriyle kurgulanır. Kompozisyon, objektif, diyafram, odak uzunluğu, alan derinliği genellikle aynıdır ve kamera hemen her zaman **180 derece kuralına** göre yer değiştirir.

Bu plandaki görsel unsurların düzenlenişi, izleyiciye öyküye ait anlamlı noktaları aktarabilecek birçok değişikliğe kendiliğinden olanak sağlar. Örneğin, sırtı kameraya dönük karakterin kapladığı alan, bir sahnedeki hareketliliğin gücü konusunda etkili bir açıklama oluşturabilir. Mike Nichols'ın *Aşk Mevsimi* (The Graduate, 1967) filmindeki örnekte Bayan Robinson'ın omuzu çerçevede öyle büyük bir alanı dolduruyor ki, baştan çıkarmaya çalıştığı zaten huzursuz bir yapıya sahip olan Ben'i görsel olarak iyice dar alana sıkıştırıyor (aynı zamanda bu görüntü **Hitchcock kuralının** kusursuz bir örneği). Karşı açı planın kompozisyonu bu örnektekiyle denk değil, alışılmış omuz üstü plan düzenlemesine daha yakın ve bu sahnede savunmasız Ben'e karşı Bayan Robinson'ın egemenliğini iyice ortaya çıkarıyor. Omuz üstü planı aynı zamanda kameranın bir karakteri hangi açıdan gördüğünü kontrol ederek izleyicinin o karakterle özdeşleşme derecesini ayarlamak için de kullanılabilir. Kamera açısı orta plandaki karakterin bakış açısına ne kadar yakın olursa, izleyicinin anakarakterle duygusal bağı ve özdeşleşmesi o kadar güçlü olur. *Aşk Mevsimi* filminden alınan örnekte kamera öyle yerleştirilmiş ki, önünde çıplak bir Bayan Robinson bulan Ben, neredeyse doğrudan kameraya bakıyor. Bu açı, profilden gösteren bir açıya kıyasla, onun içine düştüğü kötü duruma sempati yaratarak ve tepkisindeki huzursuzluğu daha da artırarak izleyicinin özdeşleşmesinde olabilecek en yüksek seviyelerden birini sağlıyor. Bazen öyküdeki bu kilit anları vurgulamak için omuz üstü planın karşılığında kompozisyon bilerek denkleştirilmez ve karşı açıda bir tekli plan (kameraya sırtı dönük karakteri görüntüye almadan) kullanılır. Omuz üstü planı çok kullanıldığı halde, bunun basmakalıp veya genel kullanım alışkanlığı olduğunu sanmamanız gerekir; bütün planlar gibi, dikkatli ve tutarlı biçimde kullanıldığında, güçlü anlatım ifadeleri oluşturma yeteneği taşır.

Mike Nichols'ın Aşk Mevsimi *(The Graduate, 1967) filminden alınan bu omuz üstü plandaki kompozisyon, kendisini baştan çıkaran babasının iş ortağının eşi Bayan Robinson'ın (Anne Bancroft) çıplaklığı karşısında Benjamin'in (Dustin Hoffman) ne kadar huzursuz ve şaşkına dönmüş olduğunu güçlü bir şekilde yansıtıyor.*

omuz üstü planı



neden başarılı?

Omuz üstü planı, iki veya daha fazla karakter arasında güçlü bir ilişki kurmakta çok etkili olabilir. Frank Darabont'un *Esaretin Bedeli* (The Shawshank Redemption, 1994) filminde Red (Morgan Freeman) ile Andy (Tim Robbins) arasındaki bu ilk karşılaşma, yeni başlayan arkadaşlıklarının temellerini sağlam biçimde oluşturuyor. Bu omuz üstü planının karşı açısı da genel kompozisyon, açı, odak uzunluğu ve alan derinliği yönlerinden tam çakışıyor. Kameranın orta plandakilerin (Red ve karşı açısındaki Andy'nin) bakış açısına yakın oluşuna ama ilk karşılaşmaları olduğu için çok fazla yaklaşmadığına dikkat edin. Bel planı yerine göğüs planı kullanılması ve kısa alan derinliğinin arka plandaki hareketlilikten onları yalıtması da bu iki karakter arasında özel bir dostluğun gelişmekte olduğu izlenimini güçlendiriyor.

teknik düşünceler

objektifler

Omuz üstü planı, çerçevenin ölçeğine, istenen kamera-konu mesafesine ve anakarakterle arka plandaki karakter arasında yaratmak istediğiniz görünüşteki uzaklığa bağlı olarak **geniş açı, normal** ve **teleobjektiflerle** çekilebilir. En geleneksel şekliyle omuz üstü planı normal objektifle, kamerayı karakterlerden birinin hemen arkasına yerleştirerek çekilir. Kısa kamera-konu mesafesi **kısa alan derinliği** oluşturduğu için yalnız anakarakter net yapılarak hem ön, hem de arka plan bulanık bırakılır. Bunun dışındaki seçeneklerde, konular arasında z eksenindeki mesafeleri abartmak (geniş açı kullanarak) veya onları birbirine yaklaştırmak (teleobjektif kullanarak) amacıyla farklı odak uzunluğu seçilebilir. Özel durumlarda, hem ön plandaki karakteri, hem de anakarakteri net görmek isteyebilirsiniz; iç mekânda lamba ışığıyla çalışırken bunu gerçekleştirmek neredeyse imkânsızdır. Bu durumda, aynı anda iki düzlemde de netlik yapmanızı sağlayan **bölünmüş alan diyoptrisi** (bir objektifi çift odaklı hale getiren ek bir mercek) kullanabilirsiniz. Bu etkiyi gerçekleştirecek bir başka özel objektif de, netliği **x ekseni** doğrultusunda bir düzlem yerine z eksenine yakın bir çapraz düzlemde oluşturan **eğik netlemeli objektiftir**. Bu objektifin kullanımı çok özenli bir mizansen gerektirir ve plan içinde herhangi bir harekete çok katı kısıtlama getirir.

format

Bu planın doğal olarak gerektirdiği kısa alan derinliğini, minik **CCD algılayıcıları** daha büyük formatlardaki (çoğu pahalı **HD** kameralardaki 2/3 inçlik CCD yongalar, **16 mm** ve 35 mm formatlar) denklerine kıyasla görece küçük olan ve geniş açılı objektifler kullanan amatör ve yarı profesyonel video kameralarla elde etmek çok zordur. Bu yüzden kamera-konu mesafesini azaltmak ve kısa alan derinliği elde edebilmek için **SD** ve HD kameralar anakaraktere olabildiğince yakın yerleştirilmelidir. İç mekânlarda çalışırken diyafram açarak kısa alan derinliği oluşturmak kolaydır, ama dış mekânda güneşli bir günde yanınızda **ND filtre** bulundurmak veya SD ve HD kameraların ND ayarını kullanmak gerekir. Bir başka seçenek de, video kameranızın objektifi önünde 35 mm SLR (değişebilir objektifli) fotoğraf makinesi objektiflerini kullanmanıza olanak sağlayan **35 mm objektifi uyarlama takımı** kullanmaktır. Büyük boyutlu 35 mm fotoğraf formatı için tasarlanmış olan bu objektifler sizin kameranızın objektifine göre daha uzun odaklıdır ve 35 mm film kamerasındakiyle aynı alan derinliğini sağlar. Film kamerasıyla çekim yapıyorsanız, dış çekimlerde ışığa duyarlığı zayıf olan ve daha açık diyafram kullanımını gerektiren yavaş emülsiyonları seçmek yerinde olur. ND filtreyi de takınca, kısa alan derinliği kolayca elde edilir.

ışıklandırma

Objektifinizin odak uzunluğunu değiştirmek alan derinliğini ayarlamanıza yardımcı olurken, planınızın kompozisyonunu da etkileyecektir. Kompozisyonunuzu bozmadan alan derinliğini kontrol etmenin en etkili yolu, diyafram ayarıdır. Bu da, filminize veya SD ya da HD kameranızın CCD algılayıcısına ulaşan ışığı denetlemeniz gerekiyor demektir. İç mekânda lamba ışığıyla çalışırken kolayca açık diyafram kullanabildiğiniz için, **omuz üstü planlarına** genel olarak eşlik eden kısa alan derinliğini oluşturmak sorun olmaz (zaten muhtemelen çok kısa bir kamera-konu mesafesi kullanıyor olmanız da size yardımcı olacaktır). Ama dış mekânlarda çalışmak, güneş ışığı-nın yoğunluğu nedeniyle kapalı diyaframlar kullanmanızı gerektirecek bu da sorun yaratacaktır. Bunun için yanınızda mutlaka ND yoğunluk filtreleri bulunmalıdır.

Bu karakterin çerçeve içindeki yeri üçte birler kuralına uygun, bu planın ölçeğine göre yeterli bakış yönü ve baş üstü boşluğu var. Çerçevenin bir kısmını maskeleyen ön plandaki karakterin omuzu ve başı da onu kompozisyonun odak noktası yapıyor, izleyicinin bakışını da doğrudan ona yöneltiyor. Onun bakış çizgisine yakın yerleştirilen kameranın açısı da izleyicinin onunla özdeşleşmesine yardım ediyor.

Bu karakter de üçte birler kuralına göre uyumlu noktalardan birine yerleştirilmiş. Çerçevenin içindeki diğer karaktere göre daha büyük olduğundan, başının üst kısmı kesilmiş. Bu karakteri arka plan kadar bulanık göstermeyecek şekilde ayarlanmış olan alan derinliği, kompozisyonun odak noktası olmadığı halde, onu da olayın bir parçası haline getiriyor.



Omuz üstü planı genellikle ön plandaki karakterin yalnızca küçük bir kısmını çerçeve içine alır. Burada neredeyse bütünüyle çerçevenin içinde, bu da onu kompozisyonun gerekli bir parçası haline getiriyor ve planın anakarakteriyle olan fiziksel (ve psikolojik) yakınlığının altını çiziyor.

Omuz üstü planları hemen her zaman üç derinlik katmanı içerir: ön plan, orta plan ve arka plan. Bu karakterin ön plana alınması, z ekseni üzerinde karakterleri üst üste bindirerek çerçeveye derinlik katıyor.

Kısa alan derinliği arka planı bulanıklaştırarak izleyicinin anakarakterin yüz ifadesine yoğunlaşmasını sağlıyor. Güneşli bir günde bu kadar kısa bir alan derinliği oluşturmak için bu tür planlarda normal olarak kullanılan kısa kamera-konu mesafesi yeterli olmayacaktır. Açık diyafram kullanabilmek için ND filtreleri el altında bulundurmanız her zaman iyi bir yöntemdir.

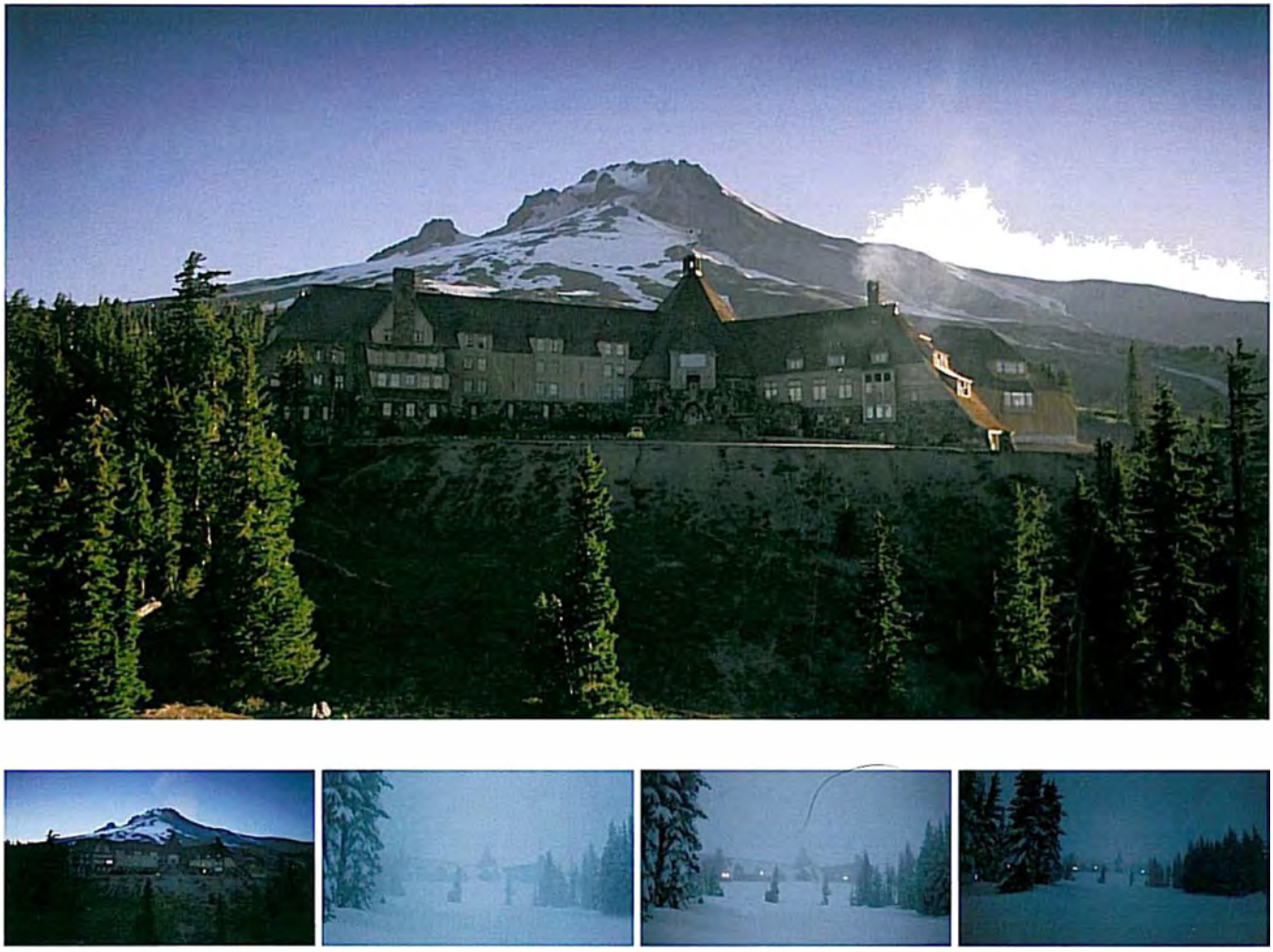
Mekânın doğal ışığıyla çekiyor olmak, yavan, sıkıcı bir ışıklandırma için özür olamaz. Bu planda güneş ışığı, karakterin arkasından geliyor ve hoş bir "kenar ışığı" etkisi yaratıyor. Kamerayı 180 derece kuralına göre yerleştirerek karşı açıdan çekilen omuz üstü planı (sağda), ilk plandaki her şeyi aynen uyguluyor, diğer karakterin arkadan gelen ışığı da dahil olmak üzere. Günün bütünüyle farklı bir zaman diliminde çekilmiş olması veya karakterlerin konumunda hile yapılması dışında, olanaksız bir durum. Plan görsel olarak beğenildiği ve salınenin içeriği dramatik açıdan ilgi uyandırdığı sürece, izleyicilerden çok azı (o da belki) bu tür bir ışık hilesinin farkına varır.



kuralları yıkmak



Matteo Garrone'nin Gomorra *(2008) filminde karşı açılarıyla uyuşmayan birçok omuz üstü planı var ve bunlarda netlik ön plandakine yapılarak kamera karşısındaki karakter bilinçli olarak bulanık bırakılıyor. Omuz üstü planının geleneksel kompozisyon ve kullanımındaki bu yapıbozum, filmdeki Napoli kökenli mafya Camorra'nın yaptığı ve yaptırdığı karanlık işler hakkında güçlü bir tutarsızlık ve kötülüğü önceden sezme duygusu katıyor. Yukarıdaki planda Haute Couture terzisi Pasquale (solda, Salvatore Cantalupo), Camorra'nın himayesindeki firmalarla rekabet eden Çinli konfeksiyon işçilerini eğitmek için bir anlaşma yaparak hayatını büyük tehlikeye atıyor.*



Cinnet (The Shining, Stanley Kubrick, 1980)

tanıtım planı

Tanıtım planı, daha sonra olayın geçeceği mekânı genellikle **boy planı** veya **genel plan** ölçeğinde gösteren bir plandır. Bu planlar genellikle hareket veya konuşma sahnelerinin başında yer alarak onları bir mekâna yerleştirir, ama bazen bir sahnenin (iç veya dış mekân olabilir) sonundaki çözüm bölümüne yerleştirilerek açıklayıcı veya umulmadık bir bağlam oluştururlar. Planların bu basit birleşimi (dış tanıtım planının peşinden gelen bir dramatik sahne), sinema tarihinin ilk dönemlerinden beri kullanılan güçlü bir sinemasal gelenektir. Bir tanıtım planından hemen sonra gelen bir sahne gerçekte nerede çekilmiş olursa olsun, izleyicinin zihninde, tanıtılan mekânda çekilmiş kabul edilir. Çoğu durumda tanıtım planından sonra gelen sahneler, yapım açısından ekonomik ve lojistik yönden daha elverişli mekânlarda gerçekleştirilir. Bir karakterin, izleyicinin henüz görmediği bir yere gelişinin ardına bağlanan tanıtım planı, geniş görüş alanıyla mekânın tümünü göstererek açıklama işlevi de görebilir. Bir tanıtım planının kompozisyonu, mekân hakkında bir özellik, veya bir karakterle ilişki, ya da sinemacının dünya görüşünü yansıtan tematik bir çağrışım içermelidir. Bu yüzden, her mekân için bir tanıtım planı gerekli değildir. Bir öyküde içinde yalnızca birkaç küçük olay geçtiği için ihtiyaç duyulan mekânlar olabilir, ama bir karakter hakkında açıklama işlevi yapmazlar veya öykü için bağlam oluşturmazlar. Bunlara tanıtım planı koymak, öykünün akışını gereksiz yere durdurmak olur. Dış mekânda güneş ışığı altında tanıtım planı çekerken belirli bir atmosferi oluşturmak için ışık ve kompozisyonda çok az denetime sahip olduğunun düşünülmesi, çok yaygın bir hatadır; çünkü durum öyle değildir. Çekim için günün doğru saatini bekleyerek ışığı kontrol altında tutabilirsiniz. Plan ölçeğinin büyüklüğü nedeniyle biraz daha zor olmakla birlikte, kamerayı koyacağınız en uygun yeri bulmak için biraz zaman harcayarak kompozisyon da isteğinize uygun hale gelebilir. Çerçevede tanıtılan mekânla çevresinde görülen alan arasında bir görsel ilişki geliştirmek, faydalı bir yöntemdir. Çerçevedeki görsel unsurların dikkatli şekilde düzenlenmesiyle bir mekân, öykünün gerektirdiği gibi heybetli ve egemen, ya da zararsız ve sıradan bir yer gibi gösterilebilir.

Bu tekniğin iyi bir örneği, Stanley Kubrick'in *Cinnet* (The Shining, 1980) filmindeki bir dizi tanıtım planında görülebilir. Öykü ilerledikçe boş otel, tanıtım planlarındaki kartpostal manzarası hoşluğundaki mekândan yavaş yavaş metruk ve itici bir yere dönüşüyor, tıpkı doğaüstü güçlere yavaş yavaş yenik düşen Jack'in (Jack Nicholson) ailesini öldürme isteğine kapılması gibi. Nerede konumlandırdığınıza veya ne tür bir mekân yaratmak istediğinize bakmaksızın, bir mekân hakkında özel bir izlenim yansıtması için planın kompozisyonunu kontrol etmenin her zaman bir yolu vardır. Bu konudaki en önemli adım, değişik günlerde ve günün değişik saatlerinde yoğun mekân gözlemi yapmaktır. Böylece bir zaman çizelgesi yardımıyla tanıtmak istediğiniz mekânın görünümünde olabildiğince kontrol sahibi olursunuz.

Cinnet *(The Shining, 1980) filminde Stanley Kubrick, Overlook Otel'in bir dizi tanıtım planını, Jack Torrance'ın (Jack Nicholson) yavaş yavaş ailesinden kopuşuyla, cinnet ve cinayete kaymasının görsel bir habercisi gibi kullanıyor.*

tanıtım planı

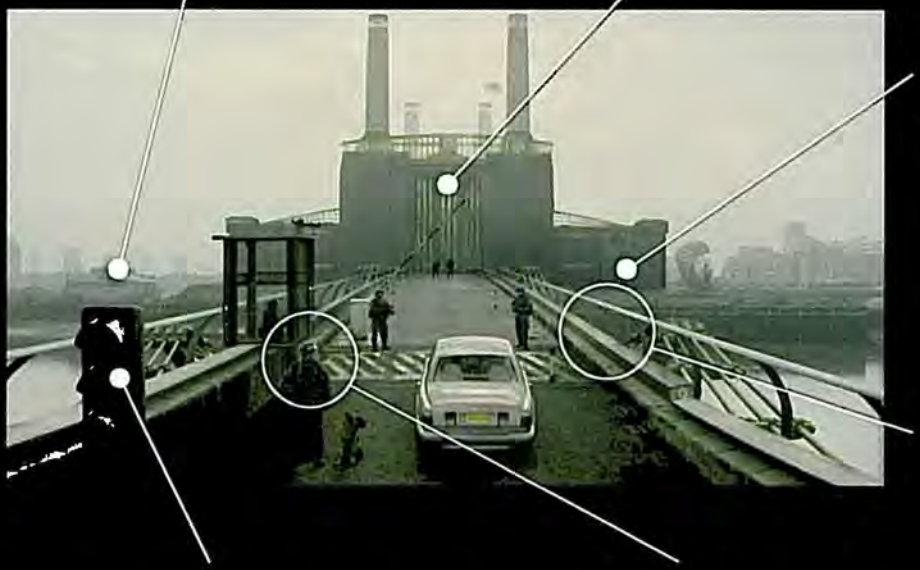


neden başarılı?

Alfonso Cuarón'un *Son Umut* (Children of Men, 2006) filmi, 2027 yılında bir virüs yüzünden tüm insanlık kısırlaştıktan sonra dünyada neler olduğunu anlatıyor. Bu tanıtım planında Theo (Clive Owen), nüfuzlu yeğeni Nigel'in (Danny Huston) müdür olarak çalıştığı "Ark of the Arts" binasına geliyor. Bu filmde çizilen korku ve endişe dolu berbat gelecekte bu bina, dünyaya hâkim olan karmaşa ve anarşiden korunabilmiş birkaç kanun ve nizam noktasından birini temsil ediyor. Bundan dolayı planın kompozisyonu bu binanın önemini (çerçevenin tam ortasında), ne kadar iyi korunduğunu (ön plandaki kontrol noktası ve askeri muhafızlar), ne kadar soğuk ve düşmanca göründüğünü (binayı bir sanayi bölgesi gibi görünecek şekilde çerçeveleyerek) vurgulayacak şekilde tasarlanmış. Bu tanıtım planı, filmde gösterilen geleceğin defalarca altı çizilen iki özelliği tehlike ve gerilimi başarıyla yansıtıyor.

Ufuk çizgisi genellikle üçte birler kuralına göre çerçevenin alt veya üst çeyreğine yerleştirilir. Ama bu kompozisyonda ufuk tam çerçevenin ortasına getirilerek binanın merkezi konumunu güçlendiriyor ve kompozisyondaki simetrinin altını çiziyor.

Binanın yeri, kesişme noktalarından birine yerleştirilmesini gerektiren üçte birler kuralına aykırı. Tam tersine, çerçevenin ortasına oturtulmuş, böylece filmde anlatılan kaotik dünyada kanun ve nizamın birkaç kalesinden biri olarak öneminin ve otoritesinin altı çizilmiş.



Bina, minarisinin sert köşelerini abartmaya en uygun noktadan görüntülenerek soğuk ve itici görünmesi sağlanmış. Bu kompozisyon aynı zamanda çerçeve içindeki görsel unsurların simetrik yerleşimini tamamlayarak yapının önem ve hâkimiyetini vurguluyor.

Köprünün birbirine gittikçe yaklaşan çizgileri çerçevenin z eksenini vurgulayarak, izleyicinin bakışını kompozisyonun ortasındaki birleşme noktası olan arka plandaki binaya yönlendiriyor.

Aşağıdan fırlamışcasına çerçeveye giren bu trafik lambası, arka plandaki unsurları daha da uzaktaymış gibi gösteriyor ve izleyicinin bakışını kompozisyonun merkezine yönlendiriyor. Diğer yandan da çerçeve dışı uzamın varlığına işaret ederek derinlik katıyor.

Köprü üzerindeki askerler, boyut kıyaslama yoluyla derinlik belirtisi işlevi görüyor. Ön ve arka plandaki askerlerin boylarını kıyaslayan izleyici, arabayla bina arasındaki mesafenin uzaklığı hakkında fikir sahibi oluyor.

teknik düşünceler

objektifler

Seçeceğiniz **odak uzunluğu**, mekânın vurgulanacak, çarpıtılacak veya gizlenecek görsel özelliğine bağlı olacağından her tür objektif kullanılabilir. Örneğin, etkileyici görünmesi için bir binayı alt açıdan çekerken bir **geniş açı objektif** kullanıp yüksekliğini abartabilirsiniz. Aynı bina, yanındaki öbür binaları da çerçeveye alacak bir açıdan **teleobjektifle** çekilerek mütevazı ve sıradan gösterilebilir. Tanıtılan mekân film boyunca birden çok kez görüntülenecekse, öykü ilerledikçe bunlar için farklı objektifler ve kompozisyonlar bile seçebilirsiniz. Böylece anlatımın tonu, havası veya etkisindeki değişimleri yansıtabilir ve izleyicinin onu nasıl görmesi gerektiğini belirleyebilirsiniz. Bu planlarda genellikle boy planı veya genel plan ölçekleri kullanıldığından, görece uzak mesafeden kapalı diyaframla çalışmak zorunda kalacağınız için dış gün çekimlerinde **alan derinliğini** düzenlemek, **ND** yoğunluk filtresi kullanıyor olsanız bile, zor olacaktır. Bu koşullar altında kısa alan derinliği elde etmenin tek yolu, yalnızca çerçevenizin dar bir alanını net yapabilmenizi sağlayan **eğik netlemeli objektif** kullanmaktır. Ne yazık ki bu objektifler bazı formatlarla, özellikle de basit **HD** kameralarla uyumlu değildir.

format

Tanıtım planı çerçevede pek çok küçük görsel ayrıntı içerebilir. Bu ayrıntılar öykü için önem taşıyorsa, görüntüde greni azaltıp genel netliği artırmak için olabildiğince yavaş (düşük duyarlılıklı) ham film kullanmayı seçmelisiniz. Çekimi **S16 mm** ile yapıp pozitif kopyaları 35 mm filme büyütecekseniz, bu özellikle önemlidir. 35 mm filmle çekerken bile sinemacıların kullandığı genel bir uygulama, çekim sırasında hafifçe aşırı pozlayıp (genellikle 1/3 diyafram kadar) sonra banyo sırasında süreyi uygun oranda kısaltmaktır. Bu işlem hem daha koyu siyahlar yaratır, hem de greni azaltır. **HD** ile çekiyorsanız ve çok sayıda görsel ayrıntı önemliyse ayrıca kameranızda değişik çekim seçenekleri de varsa, tanıtım planlarını en yüksek çözünürlükle (720p yerine 1080i veya 1080p) yapmak, aynı zamanda görüntü niteliğini korumak için de netlik yükseltme ayarını en düşükte tutmak tercih edilmelidir.

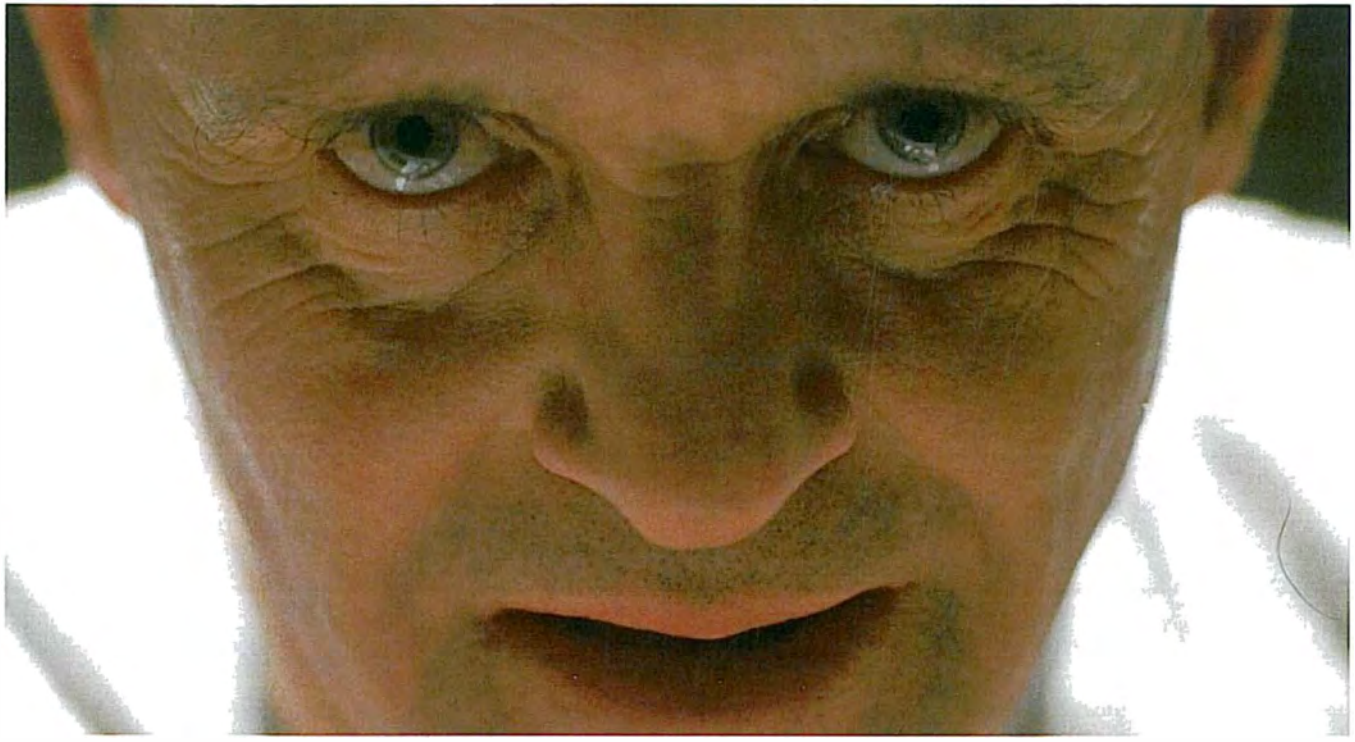
ışıklandırma

Dış mekânda çekim yaparken ışığı kontrol etmek daha zordur, ama imkânsız değildir. Örneğin, hava raporlarına bakarak belirli bir etki elde etmek için hangi gün çalışacağınızı belirleyebilirsiniz. Belirli bir yerde, yılın belirli bir zamanında güneşin konumunu öngörebilmenizi sağlayan Inclinometre (eğimölçer) adlı aleti kullanarak, belirli bir yönden gelerek tanıtacağınız mekânın özel bir dokusunu ortaya çıkartan veya gizleyen güneş ışıklarının günün hangi saatine denk geldiğini öğrenebilirsiniz. Tanıtım planını gece çekmek, büyük güçte lambaları ve onları yükseltmek için gerekli vinç veya kuleleri kiralayacak bir bütçeniz yoksa, mekânın kendi aydınlatma olanaklarına bağlıdır. Bunun yanında, özellikle ışıklı pencereler, sokak lambaları, araba farları gibi aydınlatma kaynakları olan mekânlarda, getireceği zaman sınırlamasına uymak koşuluyla, gece niyetine alacakaranlıkta çekim yapmak da bir başka seçenektir. Belirli bir havayı yansıtmak için gereken doğru görünümü elde etmek, zaman ve sabır gerektirir, ama yapım sonrasına olabildiğince az iş bırakarak istenen etkiyi kamerada sağlamak, her zaman daha iyidir. Gördüğünüz gibi, bir tanıtım planı çekmek, hızla karmaşık bir mesele haline gelebilir. Ama öykünüz için inanılmaz derecede önemli olduğundan filminizin başkarakterleriyle çalışırken gösterdiğiniz özeni göstermeniz gerekir. Unutmayın, bir tanıtım planı sadece olayın geçeceği mekânı göstermenin ötesinde de birçok şey yansıtabilir, bu yüzden onlara önem verin.

kuralları yıkmak



Yönetmen Lars Von Trier, Dogville *(2003) filminin açılışında kullandığı bu tanıtım planının getirdiği öyküsel yansımalardan akıllıca faydalanıyor. Filmin geri kalanı gibi bu plan da aynı anda kendisiyle ilişkili geleneklere hem uyuyor, hem de onları yıkıyor. Hem gerçek, fiziksel (çeşitli mobilyaları, karakterleri, tebeşirle çizilmiş sınırları olan bir dekor), hem de planda görülmeyen ve öyküyü izleyebilmek için izleyicinin hayalinde canlandırması gereken doğaötesi (Rocky dağları yakınındaki küçük Dogville kasabası) bir mekânı tanıtıyor. Brecht'in "yabancılaştırma etkisi"nin bu ender sinemasal örneği, izleyicinin anlatıdan çok olayları daha bilinçli ve eleştirel izlemesi için öyküye duygusal olarak katılmasını engellemeyi amaçlıyor.*



Kuzuların Sessizliği (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991)

öznel plan

Öznel plan, izleyicide olayı sanki bir karakterin gözünden izliyormuş duygusu uyandıran tek plan türüdür. Sinema dili geliştikçe, izleyicinin bir karakterin duygusal veya ruhsal durumuyla özdeşleşebilmesini sağlayacak bir takım kurallar da gelişti (bakış açısı planı, düş ve hayal sahneleri, tepki planları gibi). Ama bunların hiçbiri, izleyicinin bir karakterin yerine geçerek gelişen olayları kendi gözüyle görüyormuşcasına izlemesini, plan boyunca olayların bir parçası olmasını sağlayamaz. Öznel plan bunu belirli bir karakterin öznel bakış açısını taklit eden kompozisyonlar, mizansenler ve görüntü hileleri aracılığıyla gerçekleştirir. Bir öznel planın kompozisyonu dikkatle ayarlanarak karakterin hem fiziksel görünümünün özelliklerini, hem de duygusal ve ruhsal öznelliğini yansıtacak şekilde düzenlenebilir. Öznel planın en çarpıcı özelliklerinden birisi, öbür karakterlerin objektife bakarak, onunla konuşarak, hatta kamerayla fiziksel temas kurarak izleyiciyle doğrudan etkileşimine olanak tanımasıdır. Bu etkileşim son derece güçlü olabilir, ancak aynı zamanda olayları görünmeyen üçüncü bir kişi açısından izlemenin güvenliğine alışmış izleyiciyi rahatsız etme gücü de vardır. Öznel planlar uzun süreli kullanılacak olursa, izleyicinin öznelliğini paylaştığı karakterle özdeşleşmek-te zorlanması ve giderek öyküden kopması tehlikesi taşır. Bu kopma, normal olarak bir karakterin duygusal cevabını ortaya koyan tepki planlarının eksikliğinden kaynaklanır. Bir karakterin gözlerinin içine bakma becerisi olmayan izleyici, yaşadığı deneyimle ne hissedeceği ve nasıl tepki göstereceği konusunda kararsız bırakılır, anlatıda berraklık duygusunun yitmesine yol açan belirsizliğe yöneltilir. Bu yüzden öznel planlar ancak çok özel koşullar altında, özellikle izleyicinin bir karakterin yerine konması bir sahnenin dramatik çarpıcılığını artıracaksa, veya olayı bir karakterin gözüyle görmeleri, onlara başka tür bir planla sağlanamayacak bir kavrama olanağı verecekse, o zaman da yalnızca kısa sürelerle kullanılmalıdır. Öznel planın kompozisyonu ve görünümü, belirli bir ruhsal veya fiziksel öznelliği göstermek için kullanılan görsel eğretilemeye göre değişir. Örneğin, felçli bir karakterin öznelliği ne olabilir? Onun gözünden dünya nasıl görünür?

Jonathan Demme *Kuzuların Sessizliği* (The Silence of the Lambs, 1991) filminde öznel planları, anlatının önemli anlarında Clarice Starling (Jodie Foster) Doktor Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) ve diğer kilit karakterlerle özel görüşmeler yaparken bu şekilde kullanıyor. Soldaki örnekte Lecter, aynı sahnenin önceki planlarında aralarında aslında metrelerce mesafe olduğu görüldüğü halde, Clarice'e (ve izleyiciye) tahammül edilemeyecek derecede yakın görünüyor. Öznel plan, önemli bir çocukluk anısını ortaya çıkartması için Clarice'i kesin ve açık bir tavırla zorlarken, Lecter'ın ne kadar etkileyici ve tehditkâr olduğunu görselleştiriyor.

Jonathan Demme'in Kuzuların Sessizliği ***(The Silence of the Lambs, 1991) filminde birçok kilit sahnede karakterler Clarice Starling'le (Jodie Foster) doğrudan objektife bakarak konuşuyorlar. Öznel plan kullanımı, tehditkâr Doktor Hannibal'la yüz yüze gelmenin nasıl bir şey olduğunu izleyicinin hissetmesini sağlıyor.***

öznel plan



neden başarılı?

Öznel plan, izleyicinin olayı bir karakter açısından yaşayabilmesini sağlayan tek plan türüdür. Bu tür planlarda karakterler kamerayla etkileşim kurarak ona bakar, onunla konuşur, hatta ona dokunurlar. Bu planın kompozisyonu, kişinin olayı gördüğü görüş açısını yansıtmalıdır. Bir karakterin belirli bir öznelliğine ilişkin fiziksel, duygusal ve ruhsal niteliklerini görselleştirebilmek için odak uzunluğu, kamera hareketi, kompozisyon ve farklı görüntü düzenleme yöntemleri kullanılabilir. Julian Schnabel'in *Kelebek ve Dalgıç* (Le Scaphandre et le Papillon, 2007) filmi, 42 yaşında felç olan Jean-Do (Mathieu Almaric) için yaşamın nasıl olduğunu izleyiciye duyumsatmak amacıyla çok sayıda öznel plan kullanıyor. Görece az sayıdaki tepki planları, henüz bozulmamış bilincinin dış sesiyle bütünlenerek izleyicinin duruma yakınlık duymasını sağlıyor. Plan kompozisyonları, eşi Celine'in (Emmanuelle Seigner) ziyareti sırasındaki örnekte de görüldüğü gibi, felçli hastanın öznelliğini taklit edecek biçimde düzenlenmiş.

Bir öznel planda karakterler, kamera da başka bir karaktermiş gibi onunla etkileşim kurarlar, objektife bakarlar, onunla konuşurlar, hatta ona dokunurlar. Bu tarz etkileşim nadiren kullanılır, ama izleyicinin olayı, kendi deneyimiymiş gibi görebilmesini sağlayan çok etkili bir yol olabilir.

Kadın durağan bir çerçeveye çerçeve dışından eğilerek girdiği halde, bu ölçekteki bir plan için uygun bir baş üstü boşluğuna sahip. Yine de film boyunca pek çok çerçevede karakterler kompozisyon kurallarına uymayacak biçimde görüntüleniyor. Ama bu durum, felçli olduğu için karakter kaynaklı bir kamera hareketine izin vermeyen hastanın taklit edilen öznel durumuyla uyumlu.



Ufuk çizgisi, felçten sonra başı sola düşmüş olan karakterin öznel görüş açısını yansıtmak için çerçevede bilerek eğik tutulmuş. Eğik açı aynı zamanda hastalığı yüzünden her gün yüzleştiği karmaşık yeni gerçekliğine de işaret ediyor. Bir öznel plan kullanıldığında, görüntüyü bir karakterin fiziksel, duygusal ve ruhsal durumunu yansıtacak biçimde düzenlemek, genel yöntemdir.

Kısa alan derinliği de felçten sonra bir gözünü kaybeden karakterin tek gözle görüşünü temsil etmeye yönelik. Film boyunca tedavinin değişik basamaklarını yansıtan çeşitli derecelerde çarpıtılmış görüntüler için farklı teknikler kullanılıyor.

Yüzdeki hafif çarpıklık ve arka planda görülen birleşmeye yönelen çizgiler, normalden daha kısa odak uzunluklu bir objektif kullanıldığını gösteriyor. Karakterin felçten sonraki öznelliğini görselleştirmeye yönelik bir başka tarz seçimi.

Işıklandırma, yüzün bu yanında yumuşak bir parıltı oluşturan dolgu ışığının da gösterdiği gibi, hoşa gidecek bir görüntü oluşturacak biçimde düzenlenmiş. Buna benzer baş planları, genel görünümü bozmamak koşuluyla, ışıkları yeniden düzenlemenize, hatta daha geniş planlarda olmayan ışıkları eklemenize de olanak tanır.

teknik düşünceler

objektifler

Bir karakterin görüş açısını taklit etmek için en uygun seçimin **normal objektif** olduğu apaçık görünse de, bu her zaman doğru değildir. Planda kamera hareketi (öznel plan için genel yöntem) olup olmadığı, varsa, ne tür bir kamera hareketi olacağı gibi başka etkenler de düşünülmelidir. Örneğin, kamerada titremeyi gizlemek istiyorsanız, **geniş açı objektif** uygun olacaktır. Kamera **kaydırma arabası (şaryo, doli)** veya **Stedikam** üzerindeyse, daha **uzun odaklı objektifler** de kullanılabilir. Objektif seçimi, gösterilen öznelliğin görsel bir eğretilemeyle iletilecek fiziksel, duygusal ve/veya ruhsal özelliğine göre de olabilir. Gözleri iyi görmeyen birini taklit etmek için **eğik netlemeli objektif**, ya da bir karakterin özel bir nesne veya kişi tarafından hedef alındığını belirtmek için **görüş alanını** daraltan **teleobjektif** kullanabilirsiniz. Bazı kullanımlar (birisinin uyuşturucu etkisinde olduğunu göstermek için "balık gözü" objektif kullanmak, ya da sarhoş olduğunu vurgulamak için görüntüyü ikileme gibi) öbürlerine göre daha yerleşik olsa da, unutmayın ki her film bir dereceye kadar kendi görsel sözlüğünü yaratır. Bu yüzden, kendi görsel eğretilemelerinizi çekinmeden uygulayın.

format

Öznel planlarda çoğu zaman kamera hareketi vardır. Arabada, sehpa üzerindeki kameranın oturaklı görüntüleriyle fark oluşturmak ve gerçek bir kişinin hareketini daha iyi taklit edebilmek için kamera genellikle elde kullanılır, ama öznel plan için araba veya stedikamın kullanıldığı pek çok film de vardır. Eğer elde kullanılacaksa, küçük ve hafif kameralar, hatta kurguda iç içe kullanılacak değişik formatlar tercih edilmelidir (örneğin çekim formatı 35 mm ise, öznel plan sekansları düşük duyarlıktaki film ile **Süper 16** mm çekilip **35 mm filme büyütülebilir**, hatta **HD** ile çekip sonra 35 mm filme aktarılabilir). Öznelliği taklit etmeye yönelik kamera hareketinin karmaşıklığı ve görsel yöntemin gerekleri, planı oluşturmak için gereken malzemeyi belirleyecektir. Bu durumu, Aleksandr Sokurov'un 300 yıllık Rusya tarihini içeren Hermitage Müzesi içinde çektiği *Russian Ark* (2002) filminden daha iyi yansıtan başka bir örnek yoktur. Bu film, Stedikam üzerinde HD kamerayla çekilen 91 dakikalık tek bir öznel plandan oluşuyor (plan-sekans bölümünde göreceğiz).

ışıklandırma

Öznel planda kamera hareketi varsa, lambaları yerleştirirken bunu hesaba katmak gerekir. Hareketli kameranın yarattığı dinamik çerçeve, lambaların görüntüye girmeden konabileceği yerleri çok sınırlandırır ve çoğu durumda, özellikle gece iç mekânlarda, sinemaya özgü lambaları kullanmanız olanaksız hale gelebilir. Böyle durumlarda, içlerine yüksek güçte ampuller konmuş ve ışığını denetlemek için reosta tablosuna bağlanmış dekor içi ışık kaynakları (belirli bir dekorun parçası olduğu için çerçevede görülebilen masa lambaları gibi) kullanmak iyi bir çözümdür. Bu ışıklandırma yönteminin bir sakıncası, planda ne kadar göründüklerine bağlı olarak, çok sayıda dekor içi lambaya gerek duyabilmenizdir. İç mekân gündüz çekimlerinde bir seçenek, mekânı, gerekçeli ışık oluşturabilmek için pencere dışından içeri yöneltilen büyük lambalarla aydınlatmaktır. Böylece kamera hemen her yerde dolaşabilme özgürlüğüne sahip olur. Zemin katta bir mekân seçerseniz, lambaları ikinci veya üçüncü kattaki setin pencerelerine kadar yükseltmek için gerekecek vinç ya da kuleye kira parası ödemekten ve daha birçok dertten kurtulursunuz. Dış gece çekimleri genellikle alacakaranlık saatte, bol mekân ışıklarıyla aydınlanmış bir yerde yapılır, ya da daha pahalı yol olan kule üstüne veya vinçlere yerleştirilmiş büyük lambalar kullanılır.

kuralları yıkmak



Spike Jonze'un mükemmel gerçeküstü filmi John Malkovich Olmak *(Being John Malkovich, 1999), kenarları maskelenmiş öznel planlar kullanıyor. Bu planlar izleyiciye, bir dosya dolabının arkasında beynine açılan gizli bir tünel keşfedildikten sonra John H. Malkovich'in (John G. Malkovich) yaşamını yalnız onun görüş açısından değil, bilincinden de izleme olanağı veriyor. Örnekteki planda Maxine (Catherine Keener), şaşkına dönmüş Malkovich'i baştan çıkartırken, Lotte (Cameron Diaz) de tünelin içinden olayı izliyor. Öznel planın bu özel kullanımı, eşsiz bir örnek oluşturuyor çünkü izleyici olayı tek değil, aynı anda iki kişinin öznelliğinde yaşıyor: Malkovich'in sesini duyarken, aynı anda Lotte'nin de sesini duyuyoruz. Karakterler arasındaki fiziksel etkileşim, görüntü yönetmeninin kullandığı usta işi bir kamera parçasıyla sağlanıyor.*



Mystery Train (Jim Jarmusch, 1989)

ikili plan

Adından da anlaşıldığı gibi, bir kompozisyonda iki karakterin birden görüntülendiği planlara ikili plan denir. İkili planlar genellikle **diz planı**, **bel planı** ve **göğüs planı** ölçeklerinde çerçevelenir. Aslında iki kişinin göründüğü tüm planlara teknik açıdan ikili plan denebilir. İkili plan en çok iki kişi arasındaki konuşmanın ana (master) planını çekmek için kullanılır. Bütünü ikili plan veyahut konuşmanın dramatik eğrisini biçimlendirmek için öbür ölçeklerdeki planlarla iç içe bağlanmış olarak kurgulanır. İkili planda karakterlerin mizanseni, aralarındaki ilişkinin özellikleri hakkında güçlü anlatım ipuçları verebilir. Bu durum, **grup planı** gibi birden çok karakterin göründüğü tüm planlar için geçerlidir. Ama ikili planlar için özellikle önemlidir, çünkü bir kompozisyonda yalnız iki karakterin görülmesi, hemen aralarında bir ilişki olduğu düşüncesini uyandırır, izleyicinin onları karşılaştırmasına ve kıyaslamasına yol açar. Örneğin, kompozisyonda **Hitchcock kuralını** uygulayıp bir karakterin çerçevede daha çok yer kaplamasını sağlayarak onun daha güçlü olduğunu, öbürü üzerinde hâkimiyet kurduğunu ya da kendine olan güvenini vurgulayabilirsiniz. Çerçeve bel veya **boy planı** ölçeğindeyse, karakterlerin beden dili de aralarındaki ilişkinin özelliklerini vurgulamak için kullanılabilir. Bir konuşmanın bütününü ikili planda hiç kesmeden göstermek konusunda dikkat edilmesi gereken bir nokta, kimin konuştuğuna veya oyunlarına göre dikkatini birinden öbürüne çeviren izleyicinin kendiliğinden sahneyi "kurgulamaya" başlayacağıdır. Önemsiz bir ayrım gibi gözükse de, izleyicinin öyküye olan ilgisi üzerinde ciddi etkileri olabilir. Önemli bir şey olacağını duyumsatmak için giderek yaklaşan planlar kullandığınızda izleyici edilgen kalacaktır çünkü planların kurgulanan gelişimi ona sahnenin içeriğini açıklamaktadır. Kurgu kullanılmayıp da kompozisyon durağan kaldığında, izleyici harekete geçip sahnenin dramatik amacını çözebilmek için sürekli ipuçları arayacaktır (ufuk açan sinema kuramcısı André Bazin'in "mizansenin estetiği" dediği şey).

Jim Jarmusch, *Mystery Train* (1989) filminin "Far From Yokohama" bölümünde bu planı kullanıyor. Öyküde, genç bir Japon çiftin (Masatoshi Nagase ve Youki Kudoh) blues ve rock & roll'un Tennessee Memphis'deki tarihi yerlerini ziyaretleri anlatılıyor. Bu bölüm neredeyse tümüyle ikili planlardan oluşuyor. Böylece hem aralarındaki derin bağlılık (zamanlarının çoğunu kavga ederek geçirseler de), hem de değişik bir ülkede iki yabancı olarak paylaştıkları yalnızlık duygusu vurgulanıyor. Öykülerini anlatmak için elverişli görüş açısı ve **baş planları** yerine ağırlıklı olarak ikili planlar kullanıldığından, ilişkilerinin gerçek yapısı hareketleri ve davranışlarıyla yavaş yavaş ortaya çıkıyor.

Jim Jarmusch,* Mystery Train *(1989) filmindeki "Far From Yokohama" bölümünde çoğunlukla ikili planlar kullanıyor, böylece müzik merkezi Tennessee Memphis'e müzikal bir hac ziyareti yapan Jun (Masatoshi Nagase) ile Mitsuko (Youki Kudoh) arasındaki güçlü ilişkiyi duyumsatıyor.

ikili plan

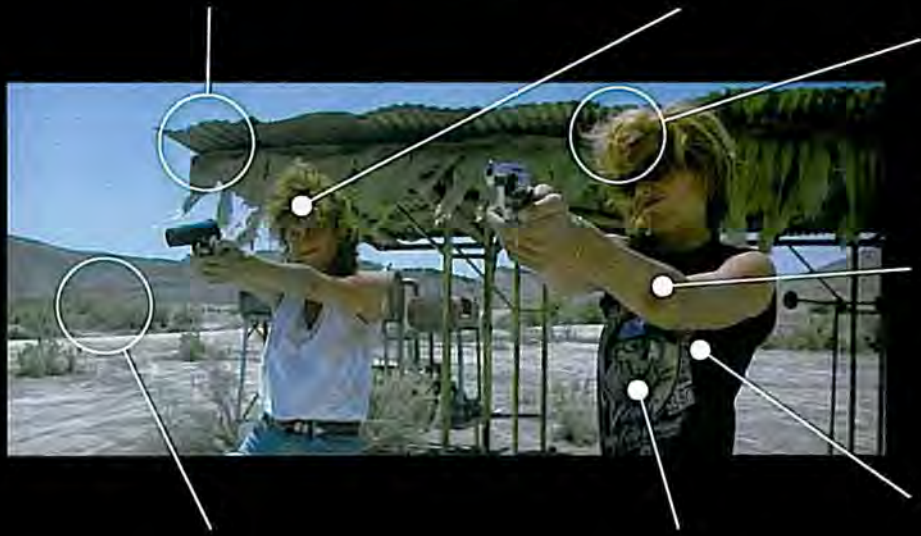


neden başarılı?

Birden fazla karakterin olduğu öbür planlar gibi ikili plan da beden dili, mizansen ve planın kompozisyonu aracılığıyla, ilişkinin gücünü ortaya çıkarmanızı sağlar. İçinde yalnız iki karakter olduğundan, ikili plan kullanımı onların arasında öyküsel bir bağ olduğunu da belirtir. Bir tecavüzcüyü öldürdükten sonra aranan kaçaklar konumuna düşen iki kadının öyküsünü anlatan Ridley Scott'ın *Thelma ve Louise* (Thelma & Louise, 1991) filminden alınan bu ikili plan, birlikte sürdürdükleri yaşamın sonucunda oluşturdukları yeni ilişkiyi tanıtmak için kullanılıyor. Bu ikili planın kullanıldığı anda erkeklere güvenmeyen, yaralı bir geçmişe sahip garson Louise (Susan Sarandon, solda) ve baskıcı bir kocanın ürkek karısı Thelma (Geena Davis, sağda), filmdeki bir karakterin ifadesiyle, "lanet olası kaltaklar"a dönüşmüştür. Beden dilllerinden çerçeve içindeki yerlerine kadar her bakımdan, bu plandaki kompozisyon içine düştükleri durumun onları ne hale getirdiğini göstermeye yönelik.

Salınenin bu anında kendilerine duydukları güveni ve kararlılıklarını göstermek için kamera çok hafif bir alt açı (teneke çatının alt kısmının görünmesi bunun kanıtıdır) konumunda kullanılmış. Bu etkiyi yaratmak için kamerayı yere kadar indirmeye gerek kalmıyor. Açıdaki incelik, alt açı etkisini öne çıkartmak yerine onu kompozisyondaki öbür unsurların tamamlayıcısı yapıyor.

Karakterler hafifçe açılı görüldükleri halde, her ikisi de üçte birler kuralının ağırlıklı çizgileri üzerindeler. Yaratılan hareketli kompozisyon, ikisine de uygun bakış alanı sağlıyor. Bu nokta, bu karenin çerçeve oranına göre sol üst uyumlu noktasının tam yerini gösteriyor.



Mekândaki doğal ışıkla çekmek, ışıklandırma seçeneklerinizi kısıtlayabilir, ama yine de oyunculara verilecek özenli bir mizansen yardımıyla görsel açıdan beğenilen görüntüler yaratabilirsiniz. Bu ikili planda karakterler güneş arkalarından gelecek şekilde yerleştirilmiştir, bu da onları arka plandan ayıran tipik bir fon ışığı oluşturur.

Bu ikili planın ölçeği, karakterlerin beden dilinin kendileri ve ilişkilerinin itici gücü hakkında öyküsel bilgiler aktarmasını sağlıyor. Birbirlerine benzer duruşları ve yüz ifadeleri, öykünün başında gösterdikleri çok farklı kişilik çizgilerinin çok uzağındaki yaşamlarının bu döneminde kafadarlıklarını ortaya koyuyor.

Karakterler, z eksenini vurgulayacak ve derinlik ipuçları oluşturacak şekilde çerçevede hafifçe açılı yerleştirilmiş. Duruşlarındaki mizansen ve açık çerçeve kullanımı da uzamın çerçevenin sınırları dışında devam ettiğini vurguluyor.

Bu ikili planda kullanılan uzun alan derinliği, izleyicinin kompozisyonun bir öğesi haline getirilen mekânla karakterler arasında ilişki kurmasını sağlıyor. Burada gösterilen ıssız mekân, olayın büyük bölümünün orada geçmesinden (filmin ilk görüntüsü çöldeki bir otoyoldur) ve simgeselliğinden (boşluk, genişlik, yalnızlık, sertlik ve ayrıca western tarzı) ötürü anlatım için çok önemlidir.

Uygulanan Hitchcock kuralı nedeniyle Louise'e göre Thelma çerçevede daha fazla yer kaplıyor. Öykünün bu noktasında o, arkadaşına göre kişiliğinde daha köklü bir değişim geçirerek aptal ve pasifken, kendine güvenen, gözüpek biri haline dönüşüyor (değişimi giyimiyle de vurgulanıyor). Aynı zamanda soldaki Louise'den başlayan köşegen bir çizginin bitiminde durduğu için, kompozisyonun odak noktasını oluşturuyor.

teknik düşünceler

objektifler

İkili plan çok çeşitli ölçeklerde olabileceği için (**göğüs planından genel plana** kadar), **odak uzunluğu** seçiminizi öykünüzün özel gerekleri belirleyecektir. İzleyicinin karakterler arasında ne tür bir ilişki algılamasını istediğinize bağlı olarak **z ekseni** üzerinde ikisi arasındaki uzaklığı olduğundan az göstermek için bir **teleobjektif**, ya da bu uzaklığı artırmak için bir **geniş açı objektif** kullanabilirsiniz. İkili planda çevreden oldukça büyük bir bölüm çerçeveye giriyorsa, karakterlerle mekân arasındaki uzamsal ilişkiyi etkileyecek bir odak uzunluğu da seçebilirsiniz. Çerçeveye çevreden az şeyin girdiği *Mystery Train*'le (bölüm başında) çevrenin büyük ölçüde göründüğü *Thelma ve Louise* (önceki sayfada) örneklerinde karakterle-rin ve çevrelerinin nasıl farklı biçimlerde tanımlandığına bakın. Bu örneklerde odak uzunluğu ve **kamera-konu mesafesi**, planın kompozisyonunda **görüş alanını** ayarlamak için seçilmiş. Böylece dramatik vurgu öykünün gerektirdiği şekilde yalnızca karakterlere veya hem karakterlere hem de çevreye yöneltiliyor.

format

Film yerine **SD** ve yarı profesyonel **HD** formatlarla çalışmanın başlıca iki sakıncası (**CCD algılayıcılarının** düşük duyarlığı ve **kısa alan derinliği** oluşturmadaki genel zafiyetleri), ikili plan gibi görüntüde çok unsur içeren planlarda özellikle kısıtlayıcı olmalarıdır. *Thelma ve Louise* örneğinde görülen kompozisyonu ve alan derinliğini hemen tüm sayısal kameralarla oluşturmak mümkünken, *Mystery Train* örneğindeki çerçeveleme ve alan derinliğinin benzerini ancak tam profesyonel bir HD ya da önüne **35 mm objektif uyarlama takımı** konmuş yarı profesyonel kamerayla elde edebilirsiniz. Ama bu sizin cesaretinizi kırarak bir formatın sınırlamalarını görsel stratejinize katmanızı engellemesin. Tam tersine, onlardan yararlanmayı ve kendi çıkarınıza kullanmayı öğrenin.

ışıklandırma

Bir ikili plan en az iki karakteri ve bir parça da arka plandaki çevreden bölümü görüntüler. Genellikle karakterler, çerçevedeki her şeyden biraz daha aydınlık olup öne çıkacak şekilde ışıklandırılır. İkili planda karakterlerin arka plandan ne kadar daha aydınlık olduklarını kontrol altında tutmak, bir anlatı yöntemi gibi kullanılabilir. Arka plan, karakterlerden çok daha karanlık tutulursa karakterlerle arka plan arasında bir ilişki kurmak zorlaşır (*Mystery Train* örneğinde olduğu gibi). Buna karşın arka plan, aralarında olan ilişkinin altı çizilerek karakterler kadar, hatta onlardan daha da önemli olduğu algılanacak şekilde aydınlatılabilir. Örneğin *Thelma ve Louise* örneğinde arka plan en az karakterler kadar aydınlık, buna karşın karşı sayfadaki *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) filminden alınan ikili plan, her iki karakterden de daha aydınlık bir arka plan gösteriyor. Işıklandırma, alan derinliğini düzenleyerek çerçevedeki unsurlardan hangisinin net hangisinin bulanık olacağını kontrol etmek için de kullanılabilir. Kısa alan derinliği oluşturan açık diyafram kullanarak ikili planda arka planın netlik alanı dışında kalmasını, ya da uzun alan derinliği yaratan kapalı diyaframla onun da açık seçik görünmesini sağlayabilirsiniz. Ama görüntünün pozlanmasını etkilemeden diyaframı rahatça açıp kapayamazsınız, bu yüzden ışıklandırmayı denetleyebilmek hayati önem taşır, özellikle de diyafram kapayabilmek için gerekli fazladan ışığa sahip olmanızı gerektiren iç mekân çekimlerinde. Dış mekân gün ışığı çekimi ise karşınıza bunun tam tersi bir sorun çıkarır. Kısa alan derinliği elde etmek için diyafram açmak istediğinizde, ışık çok fazla gelir ve **ND yoğunluk filtreleri** kullanmak zorunda kalırsınız.

kuralları yıkmak



Wim Wenders'in Paris, Texas *(1984) filmindeki yaratıcılık eseri bu ikili plan (teknik açıdan aynı zamanda omuz üstü planı), ailesini terk edip kendini avareliğe vuran Travis'in (Harry Dean Stanton), Peep Show kulübünde çalışan eşi Jane'e (Nastassja Kinski) içini döktüğü öykünün kilit anını başarıyla görselleştiriyor. Her iki karakteri kaynaştıran bir ikili plan oluşturmak ve ilişkilerinin itici güçlerini yakalamak için kompozisyonda tek yönlü ayna kullanılıyor. Travis, geride bıraktığı idealize edilmiş bir karı koca modeli üzerinde kendi yansımasını görüyor ve buna dönmek istiyor, fakat bu isteğini gerçekleşmiş gibi görmesini sağlayan optik yanılsama, aynı zamanda bunun ne kadar hayali olduğunu da gösteriyor; sonuçta onsuz ailesinin daha mutlu olduğuna karar veriyor. Bu ikili plan öykünün birçok yönüne işaret ettiği için, simgesel plana da çok iyi bir örnek oluşturuyor.*



Tanrı Kent (Cidade de Deus, Fernando Meirelles ve Kátia Lund, 2002)

grup planı

Grup planında çerçevede üç veya daha fazla karakter vardır (üçten az karakteri **ikili** veya **tekli plan**'da kullanabilirsiniz). Bu yüzden grup planında çok sayıda karakteri görüntüleyecek kadar geniş olan **bel planı, diz planı** veya **boy planı** ölçekleri kullanılır. Kişileri ve çevrelerindeki alanın büyük bir kısmını görüntüleyen öbür planlar gibi grup planı da karakterler arasında veya karakterlerle yakın çevreleri arasındaki ilişkinin gücü ve türü hakkında bilgi aktarabilir. Örneğin, aralarında uyumsuzluk ve çatışma olduğunu duyumsatmak için karakterler, çerçevedeki grup içinde hepsinin ayrı bir yöne dönük olduğu veya farklı boyda göründüğü ya da x ekseni üzerinde farklı hizalarda bulundukları bir düzende yerleştirilmiş olabilirler. Karakterlerle mekân arasındaki ilişki, birinin veya öbürünün önemini vurgulamak için çerçeve içinde kapladıkları alanı (**Hitchcock kuralı**) ayarlayarak, ya da daha başka kompozisyon kuralları (**dengeli/dengesiz çerçeve, üçte birler kuralı** gibi) kullanılarak hissettirilebilir. Grup planı genellikle birçok kişi arasında konuşmaların olduğu sahnenin başında mekân içinde herkesin yerini belirtmek için açıklayıcı amaçla kullanılır. Böylece sonraki daha yakın planlar, izleyicinin kafasında herkesin nerede olduğu konusunda karışıklık yaratmadan kullanılabilir. Grup planında çok sayıda karakter olduğundan, bunların kompozisyon içinde **z ekseni** üzerine yerleştirilmeleri -giderek küçülen **görece boyutlarının** oluşturduğu güçlü bir **görsel ipucuyla**- bir görüntünün derinliğini artırmak için de kullanılabilir. Bunun aksine, kişileri çerçevenin x ekseni üzerine yerleştirmek, derin olmaktan çok basık bir kompozisyon oluşturur. Grup planlarının normal olarak gerektirdiği daha geniş **görüş alanı** tek bir çerçeveye çok sayıda görsel unsur yerleştirmenize izin verdiği için, bu planlar filminizin öyküsündeki özel anlarda simgesel kompozisyonlar oluşturmanıza da olanak sağlar. Örneğin, bu bölümdeki örneklerin hepsi hem grup planı, hem de simgesel plandır.

Grup planının parlak bir örneğini, Fernando Meirelles ve Kátia Lund'un gecekondularda büyüyen iki çocuğun yaşamına tanıklık eden *Tanrı Kent* (Cidade de Deus, 2002) filminde görüyoruz. Li'l Zé (Leandro Firmino), Rio de Janeiro'nun artık yalnızca adı kalmış gecekondularına hükmeden güçlü bir uyuşturucu çete reisi olurken, Buscapé (Alexandre Rodrigues) de foto muhabiri olma hayalini gerçekleştirmek için çabalar. Öykünün kilit bir noktasında polise karşı kazandığı küçük bir zaferin ardından Li'l Zé, Buscapé'den çetesinin bir fotoğrafını çekmesini ister. Sonuçtaki grup planı, ellerindeki silahlarıyla, düşmanlarına korku salmak için verdikleri tehditkâr bir pozla bölgelerindeki kontrolün ellerinde olduğunu gösterir. Planın aldatıcı basitliğine karşın etkili kompozisyonu, herkesin çerçevenin x ekseni boyunca dizildiği bir spor takımı fotoğrafını hatırlatır (bir ışık şeridi de onları arka plandan ayırmaktadır). Ortak beden dilleri ve tavırları, amaç birlikteliklerini etkili biçimde ortaya koyarken, merkeze yerleştirilmeleri ve çerçeve içindeki boyutları, denetim altında tuttukları fakirlikten mustarip gecekondulardan oluşan çevreleriyle ilişkileri konusunda da güçlü bir tablo ortaya koyuyor.

Fernando Meirelles'le Kátia Lund'un* Tanrı Kent *(Cidade de Deus, 2002) filmindeki bu simgeleşmiş grup planı, Li'l Zé'nin (Leandro Firmino) çetesindeki amaç birliğini ve ironik biçimde "Tanrı Kent" adını verdikleri gecekondu bölgesinde ellerinde tuttukları gücü çok iyi görselleştiriyor.

grup planı

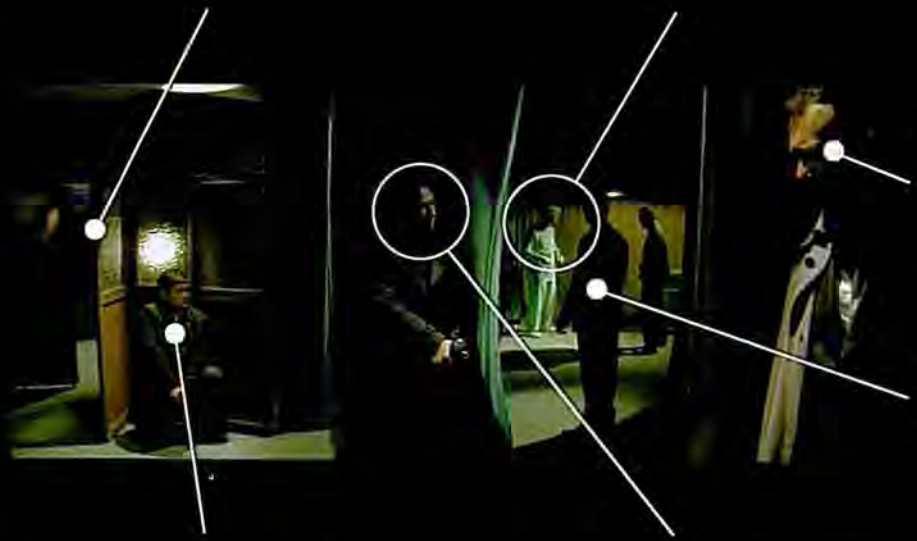


neden başarılı?

Karakterler ve karakterlerle çevreleri arasındaki ilişkiler hakkında öyküsel içerikler aktarmasının yanında grup planının genellikle geniş görüş alanlı çerçevesi, öykünün kilit anlarında önemli bir kavramı ve/veya yinelenen bir temayı görselleştirerek simgesel planlar yaratmak için onu daha kullanışlı kılıyor. Birbirlerinin planlarını bozan iki rakip tetikçi grubunu takip eden gerilim yüklü bir gangster dramı olan, Johnnie To'nun *Exiled* (Fong Juk, 2006) filmindeki bu grup planında karakterlerin çerçeve içine gerilim yaratma amacıyla yerleştirilmeleri, aralarındaki uzamsal ilişkiyi oluşturarak arkasından gelecek olan çatışma sahnesine hazırlık yapıyor. Bu planın kompozisyonundaki tüm seçimler, karakterler arasındaki anlaşmazlığı görselleştiriyor: arka plana karşı ön plan, küçüğe karşı büyük, karanlıktakine karşı aydınlıktaki, açıkta olana karşı gizlenmiş olan.

Bütün karakterleri çerçeveye alabilmek için gereken geniş görüş alanı, bir geniş açı objektif kullanılarak elde edilmiş. Çerçeve kenarındaki dikey çizgilerin belirgin şekilde çarpılması bunu kanıtlıyor. Bu objektifin kullanımı aynı zamanda z ekseni boyunca uzaklıkları abartarak kompozisyona derinlik katıyor.

Bu karakter (yaralılarının bakımı için her iki tetikçi grubunun da başvurduğu karanlık işlere bulaşmış bir doktor) kompozisyonun odak noktası. Çerçevenin arka planındaki en aydınlık alanı oluşturuyor ve öbür karakterlerin beden dili, izleyicinin dikkatini ona yöneltiyor.



Çerçeve kenarının kısmen kestiği bu karakter, itici (repoussoir) görevi yaparken bir yandan da çerçeve sınırları dışındaki uzamın varlığını belirtiyor. Aynı zamanda izleyicinin onun boyuyla orta ve arka plandaki karakterlerin boylarını kıyaslamasını sağlayarak çerçeveye derinlik katan görsel bir ipucu oluşturuyor.

Bu karakterlerin karaltı halinde oluşları, aydınlık arka plan önünde ortaya çıkmalarını sağlıyor. Plandaki ışıklandırma tasarımında karaltılıkları, aynı zamanda onları ön plandaki aydınlatılmış karakterlerin görsel karşıtı yaparak aralarındaki çelişkiyi vurguluyor.

Bu grup planının geniş çerçevesi bazı karakterleri kesintisiz göstererek beden dillerinin sahnenin dramatik içeriğine katkı yapmasını sağlıyor. Ön plandaki üç kişinin her an silahlı bir çatışmaya hazır oluşlarının kattığı gerilim ve heyecana dikkat edin.

Tamamen karanlık alanlarla çevrelenmiş ışık lekelerinin kullanımı, kompozisyondaki her katmanı parlatarak çerçeveye kontrast ve derinlik katıyor. Loş aydınlatma mekâna bir kötülük önsezisi katarken her karakteri yalnız bırakıyor ve birçok kişinin güvenli bir yerde gizlenmesini mantıklı hale getiriyor.

teknik düşünceler

objektifler

Grup planları karakterler arasında ve karakterlerle çevreleri arasındaki ilişkileri aktarabilir, bu yüzden izleyicinize göstermek istediğiniz ilişki türlerini destekleyebilecek **odak uzunluğunu** seçmek önemlidir. Örneğin, çerçevede **z ekseni** boyunca uzaklıkları abartmak için bir **geniş açı objektif** kullanabilir, böylece karakterler kompozisyon içinde kademeli dizilmişse, aralarındaki görünür uzaklığı artırabilirsiniz (ön sayfadaki Johnnie To'nun *Exiled* filminden alınan örnekte olduğu gibi). Tam tersine, bir **teleobjektif** kullanarak z ekseni üzerindeki uzaklıkları sıkıştırabilir, böylece karakterlerin birbirlerine gerçekte olduğundan daha yakın olduğu görünümünü yaratabilir, ya da ön plandaki bir karakterle arka plandaki anlamlı bir ayrıntı arasında özel bir ilişki kurabilirsiniz (bel planı bölümünde Mike Leigh'in *Çıplak* (Naked, 1993) filmindeki örnekte olduğu gibi). Grup planı bir film stüdyosunda değil de gerçek bir iç mekânda çekiliyorsa, yer darlığı ve sabit duvarlar yüzünden (bir dekorda duvarlar sökülebilir), uygulamak istediğiniz görüntü ölçeğine bağlı olarak, kullanabileceğiniz odak uzunlukları konusunda fazla seçeneğiniz kalmayabilir (bu durum özellikle **boy planı**, **diz planı** veya **bel planı** ölçekleri için geçerlidir).

format

SD veya HD formatlarla çalışmak, geniş görüş alanlı grup planlarında çevresel alanda ayarlama olanaklarınızı kısıtlar. Bu formatların fabrika çıkışı objektiflerinin odak uzunlukları genellikle kısa olduğundan, karakterleri **kısa alan derinliği** yardımıyla arka plandan yalıtan bir kompozisyon yaratmak çok daha zor olacaktır (bu tekniğin iyi bir örneğini boy planı bölümündeki Alex Cox'ın *Sid and Nancy* (1986) filminde görmüştük). Kamerayı karakterlere yaklaştırarak dar çerçeveler yaratmak da bir seçenektir, ama büyük boyutlu **CCD algılayıcıları** olan bazı yarı profesyonel ve üst düzeydeki HD kameralarla çalışmak koşuluyla. Bazı yarı profesyonel HD kameralarla çalışabilen **35 mm objektifi uyarlama takımı** kullanmak, iyi bir 35 mm objektif dizisine sahip olduğunuzu varsayarak, size esneklik sağlayabilir. Çerçeve boyutu birçok SD ve HD video CCD algılayıcılarından çok daha büyük olduğu halde **16 mm** ve **Süper 16** mm formatlarda bile kısa **kamera-konu mesafesi** kullanmadan kısa alan derinliği oluşturmak zordur. Boy planı ölçeğindeki bir grup planı hem geniş görüş alanına hem de kısa alan derinliğine sahip olacaksa, 35 mm format tek seçenektir.

ışıklandırma

Grup planı iç mekânda çekiliyor ve geniş görüş alanını kapsıyorsa, karakterler veya karakterlerle çevre arasında uzamsal ilişkileri çerçevenin kompozisyonu yönünde desteklemek için ışıklandırmadan yararlanılabilir. Önceki sayfada gördüğümüz Johnnie To'nun *Exiled* filmindeki grup planı, bunun en iyi örneği. Mekân ışığa boğulmuş, aydınlanmamış en ufak bir köşe kalmamış olsaydı, sahnenin gerilim ve heyecanı büyük ölçüde düşerdi. Bunun yerine loş aydınlatmayla karanlıkta çevrili ışık lekeleri kullanımı, korku ve tehlike dolu bir hava yaratarak çerçeve kompozisyonunun karakterler arasında oluşturduğu ilişkiyi destekliyor. Bu arada, görüş alanı genişledikçe, lambaları koymak için kameranın göremeyeceği bir yer bulmanın da zorlaşacağını aklınızdan çıkartmayın (örnekte ön plandaki karakterlere ışığın tam tepeden verildiğine dikkat edin). Bu sorunu çözmenin bir yolu, dekor içi ışık kaynakları kullanmaktır (bu yöntem, fazla kamera hareketi içeren planlarda da uygulanır). Gece dış çekimlerde çok büyük lambalar (ve bunları besleyecek seyyar jeneratör) kullanma olanağınız yoksa, ışık üzerindeki denetiminiz daha zayıf olacaktır. Yoğun bir mekân araştırması ve sıkı bir inceleme koşuluyla, gündüz dış çekimlerde de gün ışığını etkileyici bir şekilde kullanabilmek için çekim saatlerini programlayabilirsiniz.

kuralları yıkmak



Çoğu zaman içerdikleri çok sayıda karakter nedeniyle grup planları genellikle boy veya bel planı ölçeğinde çekildiklerinden, dramatik içeriği aktaracak yüz ifadelerini öne çıkarmaları zordur. Bununla birlikte, bürokratların toplumu her açıdan kontrol ettikleri berbat bir geleceği anlatan Terry Gilliam'ın Brazil *(1985) filminde memurların bu grup planı, geleneksel yapısının dışında bir göğüs planı kullanarak tam da bu söyleneni örnekliyor. Etkileyici alt açı kompozisyonunda kişiler öylesine bir şekilde yerleştirilmiş ki, bu mizansenle çerçevenin alt yarısını hiç boşluk bırakmadan doldurarak, işleri arasında terörist olduğundan şüphelendiklerini işkenceden geçirmek de olan hükümetin bir kolu olan Bilgi Bakanlığı'nın baskıcılığını ve katılığını yansıtıyor.*



Apocalypto (Mel Gibson, 2006)

eğik plan

Yana yatırılmış kamerayla çekilen eğik planda ufuk çizgisi bilinen seviyesinde değildir, dik çizgiler de çapraz olarak durur. Oluşan kompozisyon, uzamsal dengesizlik veya zaman-mekân kavramının kaybını yansıtarak dramatik gerilim, ruhsal kararsızlık, kafa karışıklığı, delilik veya uyuşturucu kaynaklı çılgınlık duygusu aktarabilir. Eğik planlar sinema diline, bunları bir karakterin iç fırtınalarını veya rahatsız durumunu dışa yansıtmak için kullanan 1930'lu yılların Alman dışavurumcu filmleriyle girdi. Bu planlara "Doyçe açı (Deutsch angle)" da deniyordu ("Deutsch", Almancada "Alman" demektir). Daha sonra sözcük zamanla bozuldu ve bugünkü "daç açı (dutch angle)" halini aldı. Öyle zannedilse bile, bu ismin Hollanda sinemasıyla hiç bir ilgisi yoktur. Eğik planlar genellikle bir karakterin bozulmuş veya olağandışı ruhsal durumunun temsili için kullanılmakla birlikte, bir grubun, özellikle zor veya alışılmadık bir hali yaşarlarkenki ortak ruhsal durumunu yansıtmak için de kullanılabilir. Eğik planın bir başka sık kullanımı da, mutlaka bir karakterin ruhsal durumuna gönderme yapmasına gerek kalmadan da doğaüstü veya olağandışı bir durum yaşandığını duyumsatmak içindir. Kameranın kaç derece yana yatırıldığı, doğal olarak aktarılan olağandışılığın, kargaşanın veya rahatsızlığın derecesini yansıttığı biçiminde yorumlanır. Kamerayı 45 dereceye yakın yatırarak oluşturulan aşırı eğik planlar, izleyici için çok rahatsız edicidir ve bu yüzden uç durumlar için saklanmalıdır. Buna karşın kamerayı birkaç derece yana yatırmak, fazla dikkat dağıtmadan bir sahneye kararsızlık duygusu katmayı sağlar. Eğik planlar izleyici için çok belirgin ve fark edilir olduklarından, genelde bir sahnede kullanımları yalnızca birkaç, hatta tek defayla sınırlanır. Bununla birlikte eğim açısı fazla değilse, bazen tüm bir sahne eğik plan kullanılarak çekilir. Bütün öbür kompozisyonsal düzenlemeler gibi, fazla kullanıldığında eğik planın da etkisi kaybolur. Eğik planın yoğun kullanımının ender iki örneği, Carol Reed'in *Üçüncü Adam* (The Third Man, 1949) ile Hal Hartley'in *Fay Grim* (2006) filmlerinde görülür.

Ortak ruh halinin bozulmasını aktarmak için kullanılan eğik plan örneği, Mel Gibson'ın *Apocalypto* (2006) filminde görülebilir. Maya uygarlığının çöküş döneminde geçen film, Orta Amerikalı bir kabile üyesi Jaguar Pençesi'nin (Rudy Youngblood), kaçırılarak büyük bir Maya kentine götürüldükten sonraki hikâyesini anlatıyor. Onu dinsel törende kurban etmek için hazırlarlarken, bir güneş tutulması olur. Bunu bir felaket işareti olarak algılayan Maya halkı büyük bir korkuya kapılır ve güneşi geri getirmesi için (bu gök olayının gerçek doğasını bildiği belli olan) büyük rahibe yalvarır. Bu noktada, Maya halkının ortak isterisini aktarmak için eğik plan kullanan Gibson, onların dünyanın doğal düzenindeki dengenin birden bozulduğu konusundaki inançlarını, bu zihniyeti yansıtan planın kompozisyonunda kullanılan büyük derecede eğiklikle görselleştirir.

Mel Gibson'ın* Apocalypto *(2006) filminde güneş tutulması olayına tanık olan Maya halkının kapıldığı ortak isteriyi aktarmak için eğik plan kullanılmış.

eğik plan



neden başarılı?

Eğik planlar, bir karakterin bozuk ruhsal durumunu aktarmanın yanında, dramatik bir anın gerilimini de artırabilir, özellikle de John McTiernan'ın *Zor Ölüm* (Die Hard, 1988) filmindeki bu örnekte görüldüğü gibi, sahnede beklenmeyen veya olağandışı bir şeyler oluyorsa. Bir paralı asker grubunun yüksek bir binayı ele geçirmesinin ardından New York polisi John McClane (Bruce Willis), onların kasa dairesinden yapmak istedikleri hırsızlık planlarını bozmaya çalışır. Bu kilit sahnede McClane, onun güvenini kazanmak için rehinelerden biri olduğunu ileri süren, aslında çetenin beyni Hans Gruber'e (Alan Rickman) rastlar. Tüm sahne, konuşmalarına gerilim katan ve heyecanlı bir şeylerin olacağını haber veren hafifçe eğik planlarla çekilmiştir. Sahne ilerledikçe, McClane'in baştan beri Gruber'in gerçek kimliği konusunda kuşkulandığını ve onun ağzından laf almak için güveniyormuş gibi göründüğü anlaşılır.

Bu karakter için kullanılan aşağıdan aydınlatma ona, arkasında oluşan büyük gölgenin de artırdığı kötücül, tehditkâr bir görünüm veriyor.

Karakterin üstünde aşırı bir boşluk payı bırakılmasının nedeni, arkasındaki duvarda doğasındaki ikiyüzlülüğe işaret eden (eğik çerçeve içinde kendisi de eğik olan) başının çarpık gölgesini de çerçeveye sokabilmektir.



Ön plana bu karakterin konması, izleyicinin bakışını bu omuz üstü planda kompozisyonun odağı olan orta plandaki karaktere yönlendiriyor.

Görece geniş çerçeve (bel planıyla göğüs planı arası), bu eğik planın hafif yatıklığını çok belirgin hale getiren birçok dikey çizginin görüntüye sokulabilmesine olanak sağlıyor.

Geniş açı bir objektif kullanmak, çerçevenin z ekseni üzerindeki mesafeleri uzatır (birbirinden bir kol boyu uzak olan iki karakter arasındaki görünür boşluğun büyüklüğüne bakın) ve aynı zamanda çerçeveye, açının eğimiyle ima edilen uyumsuzluğu bütünleyen bir miktar çarpıklık katar.

Kamera-konu mesafesiyle açık diyafram birleşmesi biraz kısa bir alan derinliği oluşturarak yalnızca bu kompozisyonun odak noktası olan orta plandaki karakteri net bırakıyor.

teknik düşünceler

objektifler

Bir eğik planın etkisi, kullanılan **odak uzunluğuna** bağlı olarak artırılabilir ya da azaltılabilir. Planın eğikliği çerçevedeki dikey çizgilerin eğikliğiyle anlaşıldığı için, onları öne çıkaran kompozisyonlar yaratmak önemlidir. Eğim açısı çok azsa ve çerçeveleme ortamın çoğunu dışarıda bırakacak kadar darsa, bu çok daha fazla önem taşır. İşte burada odak uzunluğu seçiminiz fark yaratır. Sahnedeki ayrıntılara bağlı olarak, **z ekseni** üzerindeki mesafeleri uzatan bir **geniş açı objektif** kullanmak, çerçevenizin arka planındaki dikey çizgileri, (**z ekseni** üzerindeki uzaklıkları sıkıştırdığı için) onları ön plana daha yakın gösterecek olan bir **teleobjektifle** elde edeceğiniz görüntüye kıyasla, daha az belirgin yapar. Bununla birlikte, **alan derinliği,** ışıklandırma, sanat yönetimi de dahil, kompozisyonunuzun öbür yönleri hesaba katılmadan yalnızca odak uzunluğuyla oynamak yeterli değildir. Örneğin, bölümün başında kullanılan Gibson'ın *Apocalypto* örneğinde çerçevenin z ekseni üzerinde uzaklıkları sıkıştıran teleobjektif kullanılmış. Bunda amaç planın eğikliğini öne çıkartmak değil (zaten çok büyük bir eğim açısı kullanılmış), Maya halkını bütünleşmiş bir kitle halinde sıkıştırarak tanık oldukları güneş tutulması karşısındaki ortak zihniyetlerini aktarmak. Buna karşın, önceki sayfada McTiernan'ın *Zor Ölüm* filmindeki örnekte kullanılan geniş açı objektif, kompozisyona optik çarpılma katmış. Işıklandırma ve mizansenle de birleşince bu çarpılma, hafif açılı eğik planın sezdirdiği heyecan verici tonu güçlendiriyor.

malzeme

Kamera sehpalarının çoğu başlığı gevşetmenize, böylece hafifçe eğik planlar çekebilmeniz için ayağı ayarlamak zorunda kalmadan kamerayı yatırmanıza izin verir. Daha büyük eğim açısı isterseniz, sehpanın bir ayağını öbür ikisinden daha fazla uzatabilir, hatta kamerayı taşıyan plakayı başlığa yan bağlayarak tilt kolu yardımıyla kamerayı 90 dereceye kadar yan yatırabilirsiniz. Eğik plan çekmek için hangi yöntemi kullanırsanız kullanın, kamerayı dengesiz kılacak her ayarlamanın, sehpanın devrilmemesi için fazladan önlem almanızı gerektirdiğini unutmayın.

ışıklandırma

Alan derinliğindeki her ayarlama, filme veya CCD algılayıcıya gelen ışığı kontrol etmenizi gerektirir. Bir teleobjektifle çekilen *Apocalypto* örneğindeki eğik planda olabildiğince çok kişinin net alanı içinde olmasını sağlamak için, güneş tutulması etkisi (hem çekim sırasında, hem de çekim sonrasında sayısal olarak oluşturulan) ışığı hayli azalttığı halde, oldukça kapalı bir diyafram kullanılmış. Bu sonuç, bu filmin çekiminde kullanılan Panavision Genesis'in (yüksek düzeyde **HD** kamera) yüksek duyarlığı sayesinde gerçekleşebildi. Sahneye kötülük habercisi bir hava veren ışık düzenini bozmadan yalnızca kaynakların gücünü artırarak *Zor Ölüm* filmindeki örnekte de daha kapalı bir diyafram kullanılabilirdi. Daha kapalı bir diyafram, arka planı daha netleştirerek çerçevenin o kısmındaki dikey çizgileri daha belirgin yapabilirdi, ama büyük olasılıkla dikkati kompozisyonun anakarakterinden uzaklaştırarak **omuz üstü planının** bir kuralını yıkmış olurdu.

kuralları yıkmak





Eğik planlar daha baştan değişmiş veya endişe verici bir durumu işaret ettiğinden, bir de akıl karıştıran kamera hareketiyle birlikte kullanıldığı görülmemiş bir şeydir. Bununla birlikte, Peter Weir'ın Truman Şov *(The Truman Show, 1998) filmindeki kilit anlardan biri, döner kapıya bağlanmış hareketli bir kamerayla yaratıcı bir şekilde bütünlenen bir eğik planla vurgulanıyor. Bu plan, Truman Burbank'in (Jim Carrey) huzurlu kasabasında işlerin göründüğü gibi olmadığını sarsıcı bir biçimde kavrayışını aktarıyor.*



Merhaba Dünya (Being There, Hal Ashby, 1979)

simgesel plan

Simgesel planların, çerçevedeki görsel unsurlar arasındaki özel ilişkileri ortaya koyan kompozisyonlar yardımıyla soyut, karmaşık ve çağrışımsal fikirleri iletebilme gücü vardır. Bu planlar, genellikle içlerindeki parçaların toplamından daha büyük fikirleri aktararak tek bir görüntüyle "bir öykü anlatabilirler". Georges Lucas'ın *Yıldız Savaşları* (Star Wars, 1977) filminde Tatooine'in ikiz güneşlerini seyreden Luke Skywalker'ı gören izleyici, bu plandan görüntünün yalın içeriğinden (genç adam günbatımını seyreder) daha fazlasını çıkartır. İzleyici, görsel unsurlar arasındaki bağlantı ve çağrışımlardan, özellikle de kompozisyon içindeki yerleşimleri ve bazı görüntülerle ilişkili simgesellik yardımıyla, daha geniş anlamlar çıkartması için cesaretlendirilir. Bu bağlantılar, somut anlam "genç adam günbatımını seyrediyor"u, izleyicinin zihninde simgesel "geleceğinin çok uzaklarda olduğunu düşünüyor"la değiştirir. Bu planları oluşturmak için çok farklı yaklaşımlar vardır, ama ilk adım öykünüzün temaları, alt metinleri ve çekirdek fikirleri konusunda berrak bir görüşe sahip olmaktır. Bunlar bir kez belirlendi mi, görsel açıdan destekleyecek kompozisyonları tasarlayabilirsiniz. İzleyicinin düşüncesinde görsel unsurlar arasında belirli bir ilişki oluşturmak amacıyla görsel bir unsuru diğerinden daha öne çıkartmak için **Hitchcock kuralını** kullanabilir, ya da kompozisyon kurallarından herhangi birini (**dengeli/dengesiz** çerçeve, **üçte birler kuralı** vb. gibi) uygulayabilirsiniz. Simgesel planlar özellikle anlamlı sahne veya sekansların genellikle başına ya da sonuna konur. Bir sahnenin başında kullanıldığında, izleyecek olan sahnenin atmosferini oluşturmaya yöneliktir. Sahnenin veya sekansın sonuna konduğunda, simgesel plana yol açan olayları yorumlama veya bağlamsallaştırma amaçlıdır. Bir başka genel uygulama da, bir simgesel planı filmin sonunda yeniden kullanmak veya oluşturmaktır. Böylece izleyiciye öykünün tam döngüyü tamamladığı ve filmin bitmek üzere olduğu anlatılır (**imge sistemlerinde** gözde bir teknik). Bir simgesel plan yaratırken, konuların plan içindeki düzenlenişinin çağrıştıracağı anlam üzerinde iyice düşünün. Kompozisyonunuz sahnede/sekansta/filmde geçeni destekliyor mu? Sorguluyor mu? Daha sonra gerçekleşecek bir olayın haberciliğini yapıyor mu? Olay örgüsüyle ilişkili olmayıp da filminizin en sonunda asıl anlatmak istediğinizi açıklıyor mu? Simgesel planınızı filmden çıkartıp öyküyü bilmeyen birilerine gösterdiğinizde, filminizin ne hakkında olduğunun farkına varabiliyorlar mı?

Hal Ashby'nin *Merhaba Dünya* (Being There, 1979) filminin başlarında, başroldeki aptal dâhi Chance'ın (Peter Sellers) işvereni ölünce kendini evsiz barksız Washington sokaklarında buluşunun hemen ardından gelen bir simgesel plan var. Planın kompozisyonu, Chance'ın sonunda tırmanacağı yerin Birleşik Devletler Başkanlığı olduğunu (simgesel olarak temsil edilen Hükümet Meclisi binası ve "devam et" izni veren yeşil trafik lambası) ustalıkla ima ederken, üzerinde yalnız başına yürüdüğü yol da, onun kendine özgü yaşama bakışını yansıtıyor. Bu basit ama etkili simgesel plan, film boyunca işlenen temaları tanıtıyor ve önceden haber veriyor.

Hal Ashby'nin Merhaba Dünya *(Being There, 1979) filminde velinimeti aniden öliince balıçıvan Chance (Peter Sellers) kendini sokakta bulur. Filmin başlarındaki bu ilham verici kompozisyon, son hedefini: Amerika Birleşik Devletler Başkanlığını ustaca işaret ediyor.*

simgesel plan



neden başarılı?

Simgesel planları tasarlamak kolay değildir, ama karmaşık, sözsüz veya çağrışımsal bilgileri aktarmada çok etkili olabilirler. Bu planlarda yönetmenin filmde işlenen temaları ele alışı, çerçeve içindeki unsurların özenli yerleştirilmesi yoluyla görselleştirilir. Planların kompozisyonlarında genel bir yaklaşım, izleyicinin öyküyle anlamlı ilişkiler kurmasını sağlamak için görsel unsurları Hitchcock kuralını kullanarak düzenlemektir. Zhang Yimou'nun *Kırmızı Fenerler* (Raise the Red Lantern [Dà Hóng Dēnglóng Gāogāo Guà], 1991) filmindeki bu simgesel örnekte, zaten birçok eşi olan zengin bir adamla kendi isteği dışında evlendirilen Songliang (Gong Li), tesadüfen üvey oğullarından biri olan Feipu'yla (Chu Xiao) karşılaşır. Karşılaşmaları çok kısa sürmesine rağmen, evlendiğinden beri ilk kez bir erkekle anlamlı bir duygusal yakınlık yaşar, çünkü geleneksel "ev yasaları" onun her davranışını ağır biçimde sınırlamaktadır. Buna uygun olarak da ikisinin birbirlerine son bakışları, aralarında hem fiziksel hem simgesel muazzam bir engel oluşturacak şekilde çerçeveye alınan kocasının evinin bir parçası tarafından engellenir.

Kompozisyon görsel olarak çok ağır yüklü olduğu ve karakterler de çerçevede çok küçük kaldıkları için, algılanabilmeleri amacıyla bilerek çıplak bir arka plan önüne yerleştirilmişler.

Karakterlerin arasındaki yapı, Hitchcock kuralına uygun olarak hem boyutları hem de çerçevenin merkezine yerleştirilmesiyle planın kompozisyonuna hâkim oluyor. Yapının tepesinin ke-silmiş olması, bütünüyle çerçevenin sınırlarına sığmadığını işaret eden görsel bir ipucu yaratarak büyüklüğünü ve önemini vurgulayor.



Bu karakter gösterişli evin dağınık yapısı (üstelik burası yalnızca çatı bölümü) tarafından cüceleştirilerek aile içindeki konumunun aşağılarda olduğu vurgulanıyor. Çerçeve içinde çok küçük kalmasına karşın, fark edilebilmesi için aydınlık arka plan önünde karaltı oluşturmasını sağlamak, bu planın görsel çetrefilliği içinde iyi bir fikir.

Ön plandan arka plana kadar çerçevede her şeyin net olduğuna dikkat edin. Uzun bir alan derinliği kullanmak, izleyicinin karakterlerle çevreleri arasındaki uzamsal ve boyutsal ilişkiyi kavramasını sağlıyor. Kısa bir alan derinliği, bu görsel anlatıma izin vermezdi.

Kompozisyona kısmen giren bu küçük süsleme, çerçeve dışı uzamın varlığına işaret ederek derinlik katıyor. Bu teknik, film karesinin doğasındaki iki-boyutluluğu gidermek için kullanılır.

Ufuk çizgisi, üçte birler kuralına uyularak çerçevenin üst üçte birine yerleştiriliyor ve böylece bu evin karmaşık çatısının içerdiği çeşitli yapıların doldurulacağı alana yer açılıyor (Hitchcock kuralına göre). Evin farklı bölümleriyle kapladığı büyük alan, karakterleri birbirinden ayırırken bir yandan da onları cüceleştirerek bir huzursuzluk duygusu yaratıyor.

Ön ve orta planlardaki yapı parçaları çerçevenin z eksenini vurgulayarak kompozisyona derinlik katıyor. Aynı zamanda izleyicinin bakışını arka plandaki karakterlere yönlendiriyor.

teknik düşünceler

objektifler

Simgesel planlar çerçevedeki görsel unsurlar arasında bağlantı kurma işini izleyiciye bıraktığından, **uzun alan derinliği** oluşturmak için (her şeyin net görünmesini sağlamak amacıyla) kapalı diyafram kullanımı yaygındır. Kapalı diyafram kullanmak güneşli bir günde (istediğinizden de bol ışık bulursunuz) dış çekimde kolaydır, ama iç mekân çekimlerinde çok sayıda lamba kullanmanız gerekir. Çekimde film kullanıyorsanız, doğru film türünü seçerek uzun alan derinliği oluşturmayı kolaylaştırmanın yolları vardır (aşağıya bakın). Uzun alan derinliği oluşturmanın bir yolu da, kısa odaklı bir objektif seçmektir, ama bunun yaratacağı çarpılmayı ve kompozisyonunuzun **görüş alanında** yapacağı köklü değişikliği hesaba katmanız gerekir. Bir başka seçenek, hem ön hem de arka plandaki konuları aynı anda net yapabilen özel bir objektif, örneğin **bölünmüş alan diyoptrisi** kullanmaktır. Bu merceğin kullanımı, kompozisyonun ortasında iki net alanın birleştiği yerde bulanık bir geçiş bölgesi oluşturur. Görüntünün **z ekseni** boyunca bir netlik düzlemi elde etmenizi sağlayan **eğik netlemeli** bir objektif de kullanabilirsiniz, ama bu, görsel unsurları yalnız bu eksen boyunca yerleştirmenizi gerektirecek ve kompozisyon seçiminizi ciddi biçimde sınırlayacaktır.

format

Uzun alan derinliği elde etmek için gereken kapalı diyafram daha az ışık geçirdiğinden, iç mekânda çalışırken daha çok ışık kullanımına yol açar. Bu durumda kullanılacak yüksek duyarlı hızlı film, pozlanma için yavaş filmlere göre daha az ışık istediğinden, kapalı diyafram kullanımına olanak tanır. Alan derinliğini uzatmak için **kamera-konu mesafesini** artırabilirsiniz, ama yer darlığı yüzünden bu seçenek iç mekânlarda her zaman kullanılamaz. Bu durumda SD veya HD ile çalışmak sizin yararınıza sonuç verir. Amatör ve yarı profesyonel kameraların çoğunun kullandığı küçük CCD **algılayıcılar** uzun alan derinliği elde etmeyi çok kolaylaştırır. Bu kameraların objektifleri çok küçük boyutlu bir alanda görüntü oluşturacakları için **odak uzunlukları** da büyük formatların objektiflerininkinden çok daha kısadır.

ışıklandırma

Simgesel planların böyle tanımlanmalarının bir nedeni, daha büyük etki yaratan, vizörde daha büyük dikkat isteyen ve filmin geri kalanından hafifçe farklı olan ışıklandırmasıdır. Bu bölümdeki ilk iki örnek, ışıklandırmaya gösterilen özel dikkati gözler önüne seriyor. Önceki sayfada görülen örnekte sahnedeki doğal ışık çok uzun gölgeler oluşturuyor. Yönetmen bu sahneyi ya sabah erken, ya da akşam geç saatte çekerek çok hoş bir turuncu kızıllık elde etmiş. Büyülü bir saatte veya ona yakın zamanlarda çekim yapmak, hayranlık uyandıran sonuçlar verir, ama çekim süresini çok kısaltır. Akşam karanlığında çekiyorsanız, hızlı filmler, güneş batıp da video kameraların video gürültüsü yapmaya başlamalarından çok sonraya kadar çekime devam etmenizi sağlar. Bu planın geniş görüş alanı, harcamada sınır tanınmasa da lamba ışığıyla çekilmesini neredeyse olanaksız kılıyor. Şunu unutmayın: büyülü saat asla bir saat sürmez, genellikle 20 veya 30 dakikadır.

kuralları yıkmak



Her ne kadar simgesel planlar, söylemek istediklerini anlatmak için genellikle görsel unsurların karmaşık bir düzenlenmesine dayanırsa da, bazen akıllı bir mizansen, yaratıcı oyuncular, sanat yönetiminin kararlarıyla birleşen basit kompozisyonlar da en az onlar kadar etkileyici olabilir. Jonathan Demme'in Kuzuların Sessizliği *(The Silence of the Lambs, 1991) filminden alınan bu diz planında Clarice Starling (Jodie Foster), cinsiyetleri, üniformalarının rengi, boyları ve beden dilleriyle güçlü bir kontrast yaratan FBI'ın acemi elemanlarıyla dolu asansöre biniyor. Kompozisyonun odak noktası, çerçevenin ortasında çevresi erkeklerle kuşatılmış (özellikle her iki yanında duranlar onun varlığından iyice rahatsız) olarak görülen Clarice. Bakışlarını yukarı dikerken (Lecter ona en çok aradığı şeyin "yükselmek" olduğunu söyler), elleriyle de cinsel organının üstünü örtmüş. Bu filmde Clarice'le otoritenin erkek kişiliği arasındaki cinsel gerilim alt metnini vurgulayan pek çok görsel ipucundan biri.*



The Soloist (Joe Wright, 2009)

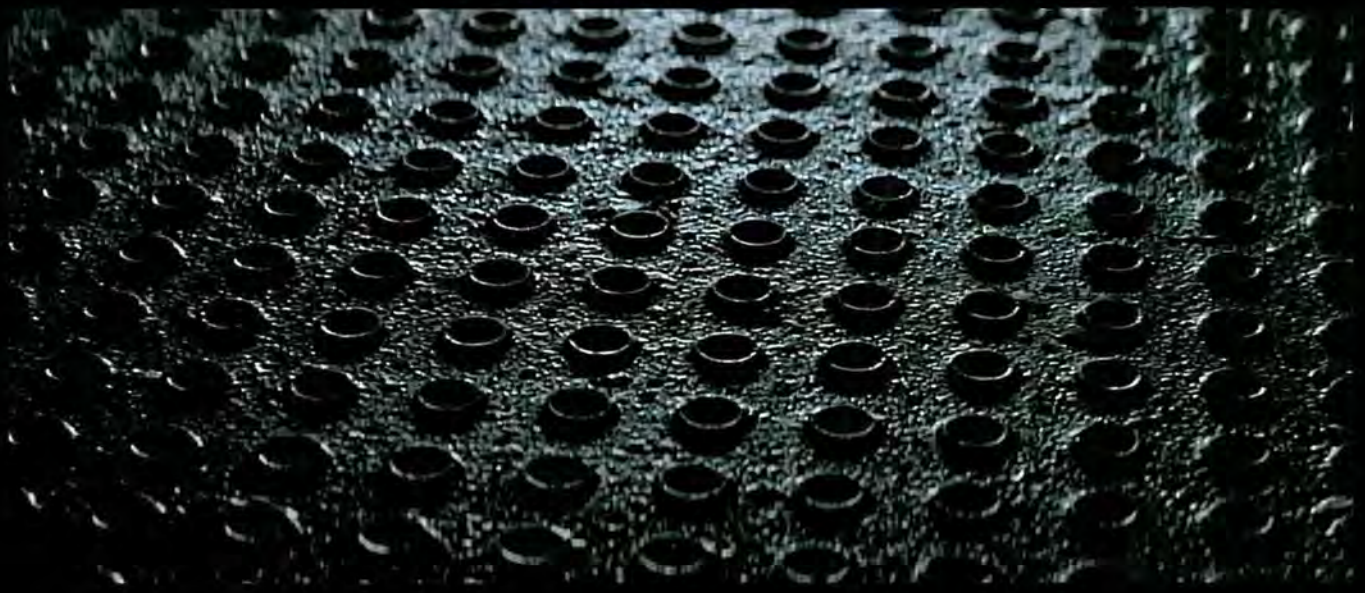
soyut plan

Soyut plan, 1920'li yılların avangard ve deneysel sinemasında doğdu. Başlarda yalnızbu tür filmlerde yer alsa da daha sonraları anaakım filmlere de girdi (Kubrick'in *2001: Bir Uzay Macerası* (2001: A Space Odyssey, 1968) filmindeki "Stargate" sekansı ünlü örneklerden biridir). Bu planlar renk, doku, desen, biçim, çizgi ve kompozisyonu yalın içeriklerinin üstüne çıkartırlar. Genellikle kavramsal değildir ve herhangi bir şeye gönderme yapmaz, bu yüzden kompozisyonun içeriğini tanımak çok zor, hatta olanaksızdır. Soyut yapılarından dolayı izleyici, mürekkep lekelerine bakıp çağrışımların söylendiği Rorschach testine oldukça benzer biçimde, görüntünün grafik niteliğinin akla getirdiği saf duygusal ilişkilerden anlam çıkartmaya çalışır. Soyut planlarda bazen az çok tanınabilen bir konu olur ama bu bir şekilde çarpıtılmıştır veya soyut biçimde gösterilir. Sonuç, hem tanıdık hem yabancı gelen bir görüntüdür. Soyut planlar, konunun bir parçasından bir görsel ayrıntıyı, daha geniş biçimde görmedikçe anlaşılamayacak biçimde yalıtarak da oluşturulur. Bu planlar kasten görsel olarak çarpıcı olduklarından, filmin imge sistemi olarak özellikle yararlı olabilirler. Soyut planlar genellikle açıkça söylenmeyen, bunun yerine bizzat görüntünün grafik nitelikleriyle çağrıştırılan alt metinleri aktarmak için kullanılır. Bu yüzden bu planlar; bazen bir sahnede bir hareketi, bir karakterin niyetini yorumlayarak, ya da yalnızca öykünüzün geniş örgüsünü besleyen tekrarlı bir görsel tema veya motifi destekleyerek, anlatıya fazladan anlam katmanları ekleyebilir. Görünümleri normal olarak anlatının geleneksel akışında bir duraklama etkisi yaratacağından, bir soyut planın (ya da soyut planlar grubunun) perdede tutulacağı süre dikkatle planlanmalıdır. İzleyici bir soyut plan gördüğünde, bu planın öykünün geri kalanıyla nasıl ve neden bağlantı kurduğunu anlamak istiyorsa, pasif olmaktan çıkıp harekete geçmelidir. Bu durum sık sık tekrarlanır veya çok uzun sürerse, izleyicinin karakterlerle bağının zayıflama olasılığı vardır, ama bu soyut planların filmin dokusuyla ne kadar iyi bütünleştiğine bağlıdır.

Soyut plan için iyi bir örneği, Joe Wright'ın *The Soloist* (2009) filminde görüyoruz. Film, L.A.Times'dan gazeteci Steve Lopez'le (Robert Downey Jr.) müziğe doğuştan yetenekli, şizofreni hastası, evsiz Nathaniel (Jamie Foxx) arasında gelişen dostluğu izliyor. Nathaniel'in sağlığıyla ilgilenmeye başlayan Lopez, onu Los Angeles Senfoni Orkestrası'nın bir provasına götürür. Orada Nathaniel müziği dinlerken, renkli ışıklarla oluşturulan bir dizi soyut plan izleriz. Bu planların ardındaki fikir, müziği ışık patlamaları olarak duyumsatmak değil; Nathaniel'in ritm, armoni ve melodiyle kurduğu derin ve karmaşık bağın gerçek ve temsili görüntülerle yansıtılamayacak soyut bir duyusunu aktarmak.

Joe Wright'ın* The Soloist *(2009) filminde doğuştan müziğe yetenekli evsiz Nathaniel'in (Jamie Foxx) bir müzik dinletisindeki öznelliğini aktarmak için soyut planlar kullanan salmeler var. Kubrick'in* 2001: Bir Uzay Macerası *(2001: A Space Odyssey, 1968) filmindeki "Stargate" sekansını hatırlatan soyut planlar, onun müzikle olan bağının eşsizliğini gösteriyor.

soyut plan

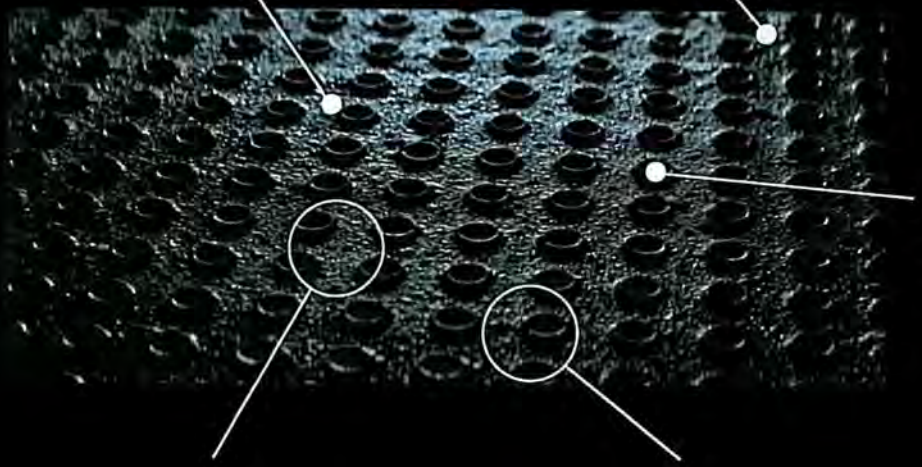


neden başarılı?

Savaşın etkileri ve savaşan askerlerin yaşamı üzerine şiirsel bir inceleme olan Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* (The Thin Red Line, 1998) filminin birçok yerinde anlatı ana-yoldan saparak görünüşte ilgisiz ayrıntılara yöneliyor. Bu son derece biçemci planlar genellikle sahnede olayın geçtiği yerin bir ayrıntısına yoğunlaşıyor. Örnekteki soyut plan, kaçıp da yakalandıktan sonra atıldıkları askeri hapishanede Witt'le (Jim Caviezel) Hoke (Will Wallace) arasında geçen bir konuşmanın ortasına giriyor. Witt geleceği hakkında düşünürken, dikkati bir an için onu çocukluk anılarına götüren planda gördüğümüz şeye yönelir. Bu plandaki şeyin ne olduğunu hiçbir zaman görmüyoruz, ama grafik niteliklerinin hepsi de bu filmin felsefi anlatısı içinde yinelenerek görülen motiflerin, uyum (yinelenen şekiller), cansızlık (bitki ve hayvanları öne çıkartan öbür sahnelerdeki benzer planlarla kıyaslayınca) ve askerlik (yeşilimsi madeni dokusu nedeniyle) çağrışımları yaptığı söylenebilir.

İnsanları aydınlatırken gösterilen özen ve dikkatin nesneleri aydınlatırken de gösterilmesi gerektiği, işe yeni başlayan sinemacıların çoğu zaman unuttuğu bir konudur. Bu örnekte ışık, madeni parçanın pürüzlü dokusunu ortaya çıkaracak bir açıdan verilerek bu soyut planı bile görsel açıdan ilginç hale getiriyor.

Bu madeni plaka, çerçevenin z eksenini vurgulayacak bir açıdan görüntülenmiş ve izleyicide çerçeve dışı uzamın varlığını çağrıştırıyor. Bu teknik genel olarak derinlik yaratmak ve çerçevenin iki-boyutluluğunu kırmak için kullanılır.



Bu planın kompozisyonu, sahnedeki cisimlerden herhangi birinin boyu veya yeri konusunda ipucu olacak herhangi bir ayrıntıyı kasten vermeyerek, izleyicinin ne gördüğünü tam olarak anlamasını engelliyor. Bu yüzden izleyici yalnızca planın sadece grafik niteliğine yoğunlaşabilir: şekline, dokusuna ve rengine.

Bazen dokuyu istenildiği gibi ortaya çıkartmak için tek başına ışık yeterli olmaz. Bir konunun dokusunu görsel olarak çekici hale getirmek için onu ıslatmak, çok sık kullanılan bir yöntemdir ve filmlerin çoğunda gece dış sahnelerde yolların ıslak oluşu bu yüzdendir.

Kısa alan derinliği izleyicinin dikkatini, kompozisyonun geri kalanından farksız olsa bile, çerçevenin ortasına yöneltiyor. Bu da, planda izleyicinin tam olarak neye yoğunlaşması istendiği konusunda gizem ve belirsizlik duygusu katıyor, görüntünün soyutluğunu vurguluyor.

teknik düşünceler

objektifler

Soyut planlar oluşturmak için objektifler, filtreler, özel ışıklar ve hatta yapım sonrası işlemleri de içeren değişik tekniklerin bileşimleri kullanılabilir. Çoğu zaman, konunun küçük bir ayrıntısını görsel olarak ne olduğu anlaşılamayacak derecede büyüten (bazen bir **makro objektifle**) **çok yakın planlardan** oluşurlar. Soyut plan oluşturmanın bir başka yöntemi ise konuyu bilinçli olarak görsel yönden çarpıtmaktır. Bunu en kolay biçimde objektifin odaklama ayarını bozup konuyu netlik dışı bırakarak veya çarpıtmayı istenen seviyede yapmanızı sağlayan (görüntünün bir bölümündeki netlik derecesini kontrol etmenize izin veren) **bölünmüş alan diyoptrisi** ve **eğik netlemeli objektif** gibi özel objektifler kullanarak yapabilirsiniz. Bir başka seçenek olarak soyut planlar, bazen çağrışımlı anlamının ortaya çıkması için, konunun çok iyi anlaşılması gereken şekil veya çizgilerini vurgular. Bu durumda, geniş açı, normal ve teleobjektiflerdeki yapısal çarpıtma özelliği (veya eksikliği) hesaba katılmalıdır.

format

Soyut plan oluşturmak için formattan bağımsız olarak kamerada yapılabilecek her türlü değişebilir veya düzenlenebilir ayarlama makbuldür. Kameranızın teknik olanaklarını ne kadar iyi tanırsanız, biçimsel sınırlamaların çerçevelerini zorlamanız için o kadar çok seçeneğe sahip olursunuz. Film kullanmak, normal sesli film standardı olan 24 kare/saniye hızını, bazen soyut plan yaratmak için kullanılabilecek düşürme veya yükseltme olanağı sağlar. Çekimde kare hızını düşürmek, normal hızda gösterildiğinde hareketlerin hızlı görünmesine yol açar. Aynı zamanda obtüratör (örtücü) açısı da geniş tutulursa, harekette bulanıklık etkisi de elde edilebilir, özellikle de plandaki konu çok hareketliyse (karşı sayfadaki *Yeniden Sev Beni* (Reconstruction, Christoffer Boe, 2003) örneğinde görüldüğü gibi). Kameranızın elverdiğinden daha da düşük hızlarda çekim yapmak isterseniz, bir intervalometre (her bir kareyi saniyeler, hatta dakikalarca aralıklı çekmeyi sağlayan alet) kullanmanız da mümkündür. Ama bu kontrol düzeneğinin film kameralarının tümüne uygulanamadığını unutmayın. Düşük kare çekimde, hele obtüratör açısı da genişse, filme daha çok ışık geldiği için pozlamanın dengelenmesi gerektiğini aklınızdan çıkartmayın. **HD** çekiyorsanız, düşük kare çekim olanağını yalnızca üst sınıf ve bazı yarı profesyonel kameralarda bulabilirsiniz. Bu planın görüntülerini bir sayısal fotoğraf makinesi kullanarak tek tek çekip sonra bir kurgulama programında bir araya getirmek de mümkündür (zahmetli de olsa, plan süre olarak çok uzun sürmüyorsa, imkânsız değildir). Doğrusal olmayan kurgu (NLE- nonlinear editing) sistemlerinde görüntüyü çarpıtacak her türlü video işlemi vardır, ama negatife çekiyor ve sonuçta pozitif film kopyası elde etmek istiyorsanız, bu video dosyaların (uygun çözünürlüğe sahip olduklarını varsayıyoruz, aksi halde çok daha yüksek çözünürlükte yeniden yapılmaları gerekir) taranıp sonra negatif görüntü olarak film üstüne aktarılması gerekir, bu da oldukça pahalıya patlayabilir.

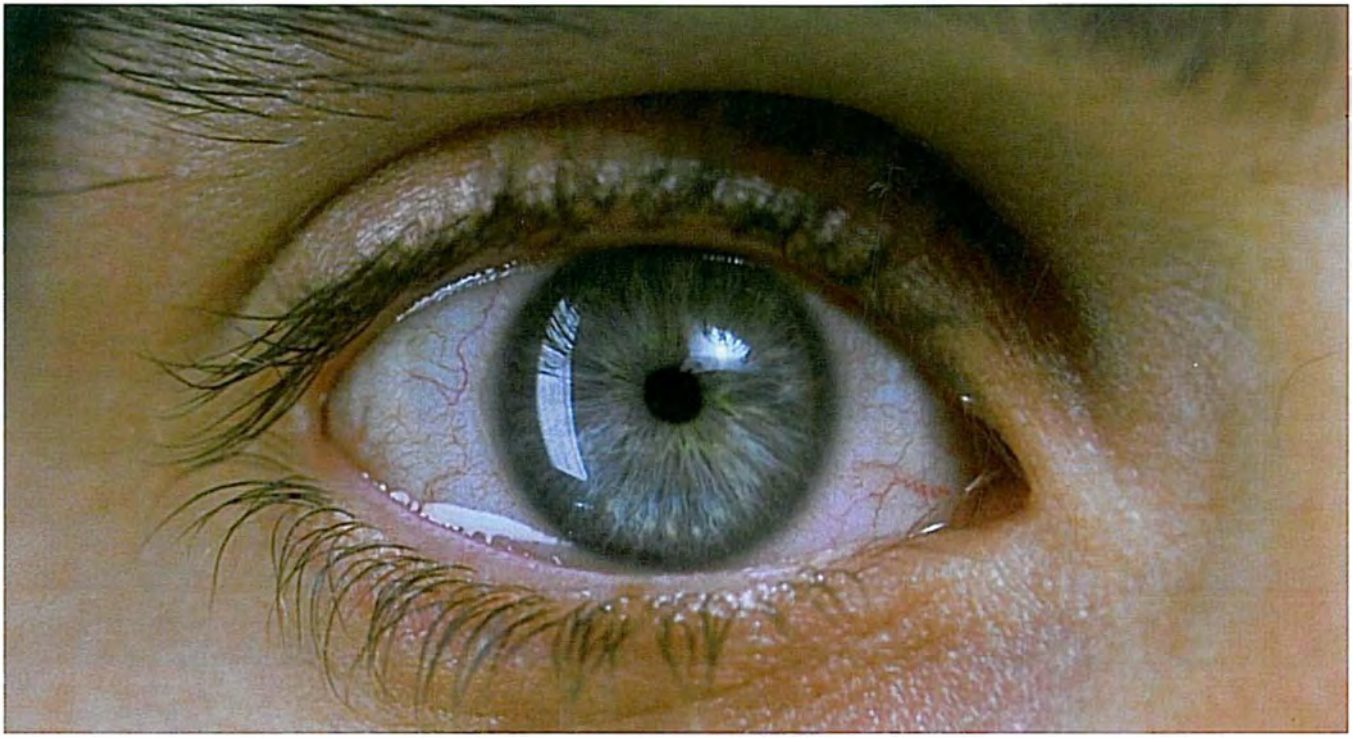
ışıklandırma

Bazı soyut planlar, sinemacının yalnızca parçalardan bir araya getirdiği veya bir mekânda "bulduğu gibi" kullandığı ışık lekelerinden oluşur (örneğin, en sık kullanılan soyut planlar, gece teleobjektifle çekilmiş otomobil farlarının netlik dışı görüntüleridir). Işıklandırma, bir görüntüyü bozmak için ışığı objektife kasten düşürerek oluşturulan parıldamaları elde etmek için de kullanılabilir. Soyut planın bir nesnenin dokusunu öne çıkartması isteniyorsa, ışık bunu göstermek veya gizlemek için kullanılabilir (önceki sayfada gördüğümüz örnekte olduğu gibi).

kuralları yıkmak



Christoffer Boe'nin Yeniden Sev Beni *(Reconstruction, 2003) filminin öyküsü, görünüşte kimsenin onu tanımadığı bir yerde yeni bir gerçeklik oluşturmak için Alex'in (Nikolaj Lie Kaas) Aimee (Maria Bonnevie) uğruna kız arkadaşı Simone'u (onu da Maria Bonnevie oynuyor) terk ettikten sonra gelişen garip olayları anlatıyor. Film boyunca, Alex'in Aimee'yi takip etmek için kız arkadaşını metro vagonunda bıraktığı bu düşük kare çekilmiş plana benzer, aralıklarla serpiştirilmiş birçok soyut plan var. Pek çok soyut planın tersine, bu görüntünün kaynağını kolayca anlayabiliyoruz, ama düşük kare çekimin yarattığı üsluplaştırma, iyi planlanmış ses tasarımıyla da birleşerek izleyicinin, planın gerçek içeriğinden çok görüntüdeki şekil, renk, doku ve çağrıştırdığı bilimkurgu kavramlarına (Bir solucan yuvası? Başka bir evrene açılan tünel?) yoğunlaşmasını sağlıyor.*



Bir Rüya İçin Ağıt (Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2000)

makro planı

Bütün makro planları **çok yakın planlardır** ama çok yakın planların hepsi makro planı değildir. Aradaki fark, görüntünün büyütülme oranındadır. Örneğin, bir **asal objektif** kullanarak bir gözün çok yakın görüntüsünü elde edebilirsiniz, ama **alan derinliğinin** en yakın sınırını oluşturan ve genellikle yaklaşık 30 santim kadar olan objektifin en yakın netlik sınırından daha yakına giremezsiniz. Makro objektif ise çok daha yakından (birkaç santime kadar) net yapabilecek şekilde tasarlanmıştır ve çerçevede devasa bir gözü bile görüntülemenize izin verir. Bu özellik, karakterlerin ve nesnelerin çok küçük ayrıntılarını kaydetmek için makro objektifi eşsiz kılar. Çok yakın plan ve **baş planında** olduğu gibi, makro planlarının da yakınlığı bir konuya öyküsel önemi hakkında bir takım beklentiler yaratan (**Hitchcock kuralının** yaptığı gibi) güçlü bir görsel vurgulama katabilir, bu yüzden bunların kullanımı öykünün bir yerinde gerekçelendirilmelidir. Örneğin makro planı, ilk gösterildiğinde önemi bilinmeyen, ancak daha sonra anlaşılan bir nesneyi göz önüne çıkartmak için kullanılabilir. Bir başka kullanım da, makro planını bir nesnenin giderek yaklaşan bir dizi görüntüsünün sonuna bağlayarak gerilim veya önem duygusunu aktarmaktır. Makro planlarının yüksek derecede büyütebilme olanakları, gerçekte çok küçükken perdede aşırı büyütüldüklerinde bir bakıma izleyicinin tanımadığı nesneler haline gelen doku ve şekilleri gösterebilmenizi sağlar. Bu özellik onları, öyküsel bir işlevi olmadığı halde yine de bir filmin **imge sistemi** ile bütünleşen **soyut planlar** için eşsiz malzeme haline getirir. Başta tanıyamadıkları bir soyut plan izletip izleyicinin kafasında bir soru oluşturularak, ardından giderek genişleyen planlarla sonunda konuyu tanıtmak için bazen bir makro planının grafik niteliği kullanılır. Eşsiz teknik koşulları nedeniyle makro planlarının ortak özellikleri, son derece kısa alan derinliğine sahip olmalarıdır, bu da çerçevedeki konunun en ufak hareketini bile ciddi biçimde kısıtlar.

Bir Rüya İçin Ağıt (Requiem for a Dream, 2000) filminde Darren Aronofsky makro planlarını, psikotrop maddelerin etkisi altında olanların yaşadıklarını özetleyen mini-montajlar biçiminde kullanıyor. Görsel açıdan dikkat çekici bu görüntülerde gözbebeğinin genişlemesinin makro planı (zaman-aralıklı çekimle), dolar banknotlarının, bir damardan hızla boşalan kanın, kullanıma hazırlanmış toz halindeki değişik ilaçların yakın plan görüntüleriyle ve imgesel bir müzikle birleştiriliyor. Sinemacının bu montajlarda kullandığı makro planı, izleyicinin aslında bildiği şeylerin bu derece büyütülünce alışılmadık gelen görüntüleriyle sunarak bir uyuşturucu kullanıcısının abartılı algılamaları için ustaca bir görsel eğretileme yapma olanağı veriyor. Makro planlarını gerçekleştirmek teknik olarak zordur, ama başka hiç bir planın gösteremeyeceği derecede ayrıntılarla görsel açıdan çarpıcı, unutulmaz görüntüler elde etmenizi sağlar.

Darren Aronofsky'nin* Bir Rüya İçin Ağıt *(Requiem for a Dream, 2000) filminde genişleyen gözbebeği görüntüleri tekrarlanarak hayli biçemsel bir kurguyla psikotrop madde kullanımının etkileri görselleştiriliyor. Ancak bir makro objektif bu boyda büyütme gücüne sahiptir.

makro planı

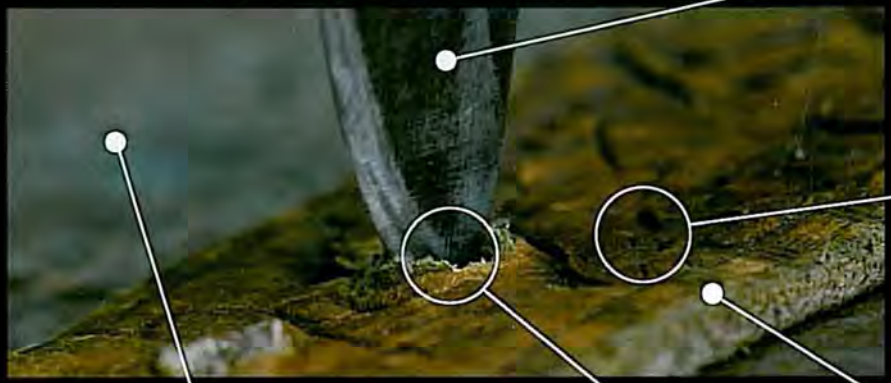


neden başarılı?

Makro planı, çok yakın planın bile gösteremediği konunun son derece küçük ayrıntılarını göstererek dokuyu ve özellikleri ortaya çıkartır. Bu planın yakınlığı, en sıradan nesneleri, hareketleri veya karakterlerin ayrıntılarını görsel açıdan ilginç hale getirir. Oluşturduğu vurgulama da gösterilen şeyin anlatı yönünden önemli ve öykü için anlamlı olduğu düşüncesini yaratır. Bunun bir örneğini, Alaska'nın vahşi doğasında yaşamını sürdürmeye çalışan Chris McCandless'ın (Emile Hirsch) öyküsünü anlatan Sean Penn'in *Özgürlük Yolu* (Into the Wild, 2007) filminde görüyoruz. Film boyunca Chris, durumu kötüleşip kilo kaybettikçe kemerine yeni delikler açar. Açtığı her yeni delikte, deriye bunu açan bıçağı gittikçe daha yakın planlarla görürüz. Böylece açtığı son delik, muazzam bir önem taşır çünkü artık daha yakını yapılamayacak ve yaklaşan kaçınılmaz sonu işaret eden bir makro planıyla görüntülenmiştir.







Kemeri delen bıçak çerçevenin ortasına oturtularak görsel olarak güçlü bir biçimde vurgulanıyor. Bu kez üçte birler kuralına uyulmaması, sahnede zaten var olan gerilimi tamamlayarak daha güçlü ve çarpıcı bir görüntü oluşturuyor.

Makro planı, kemerdeki bu oyuklar gibi, başka türlü fark edilmeden geçip gidecek bir sürü ayrıntıyı ortaya çıkartır. Anlatıya eklenen vurgunun bir gerekçesi var: bu kemer, film boyunca tekrar tekrar önümüze gelen ve karakterin hayatta kalma şansının göstergesi olan bir aksesuar.

Kemer, çerçeveyi çaprazlama geçecek şekilde görüntülenmiş: çerçeve dışı uzamın varlığını duyumsatıyor ve z eksenini vurgulayarak plana derinlik katıyor.

Buradaki arka plan, üstte gördüğünüz bir önce gelen daha geniş plandakine uymuyor. Ama plan boyundaki ani değişiklik (bel planından makro planına), son derece kısa alan derinliği, kurgunun hızı ve oldukça yüksek dramatik içerikle birleşince, devamlılıktaki aksama izleyicinin çoğunluğunun algılayamayacağı hale geliyor.

Bir makro planındaki alan derinliği son derece kısadır, bu yüzden de planın en önemli yönünü net alan bölgesi içinde tutmak çok önemlidir: bu görüntüde, deriyi delen bıçağın ucu.

teknik düşünceler

objektifler

Bu planları oluşturmaktaki seçenekleriniz, kullandığınız çekim formatına bağlıdır. **16 mm** ve 35 mm film için çok çeşitli makro objektifler, yarı profesyonel **HD** formatlar için de, fabrika çıkışı objektifinin önüne doğrudan bağlanan yaklaştırıcı mercekler, diyoptriler ve geniş açı dönüştürücüler vardır. HD çekerken **35 mm objektifi uyarlama takımı** kullanıyorsanız, fotoğraf makineleri için tasarlanmış pek çok makro objektif seçeneğiniz olacaktır, ama makro çekim için kullanılabilecek her merceğin aynı sonucu vermeyeceğini unutmayın. Planınızın gereklerine bağlı olarak, özellikle görüntü niteliği ve büyütme derecesi yönünden, daha ucuz seçenekler yerine (yaklaştırıcı objektif, geniş açı dönüştürücü ve diyoptri gibi), bu amaçla üretilmiş bir objektif kullanmalısınız. Gerçek bir makro objektifi kullanmanın sağladığı bir başka üstünlük de, üstündeki büyütme derecesini (örneğin "1:1" - konunun görüntüdeki boyu gerçek boyuyla aynı, "1:2"- görüntüdeki boyut gerçek boyutun yarısı demektir) ve netlik mesafesini gösteren işaretler yardımıyla pozlama hesaplarını çok kolay hale getirmesidir. Bu planlar son derece kısa **kamera-konu mesafesi** gerektirdiğinden, sonuç olarak elde edilen **alan derinliği** de kaçınılmaz biçimde aşırı kısalarak bir alan yerine neredeyse bir çizgiye indirgenecek, bu da netlik ayarını çok zorlaştıracaktır, özellikle de konuda en ufak bir hareket varsa. Bu zorluğu hafifletmenin bir yolu, aşağıda anlatıldığı gibi, kısık diyafram kullanarak alan derinliğini artırmaktır.

format

Yarı profesyonel bir **HD** kamera kullanıyorsanız, **CCD algılayıcının** duyarlığını yükseltemeyeceğiniz için (görüntü niteliğinden fedakârlık yapıp kazanç işlevini kullanmanız dışında), daha uzun alan derinliği elde edebilmek için bol miktarda ışık kullanmaya hazır olmalısınız. Kameranın kendi objektifinin önüne koyacağınız ek mercekler ve özellikle **35 mm objektifi uyarlama takımına** bağlanacak bir makro objektifi de büyük ölçüde ışık kaybına neden olacaktır. Daha ucuz olan amatör HD kameraların çoğundaki makro uygulaması, neredeyse ön merceğe dokunacak kadar yakın nesneleri net yapmanıza olanak sağlayarak sizi makro uyarlayıcısı veya geniş açı dönüştürücü kiralama masrafından kurtarır. Bu kameraları kullanmanın kötü yanı, HD formatının çok sıkıştırılması ve bazı durumlarda, daha önce farklı bir formata aktarmazsanız, kimi doğrusal olmayan kurgu (NLE) sistemlerinde işlemin çok yavaş, hatta imkânsız oluşu. Çoğu kameraların üstündeki LCD ekran bu iş için çok küçük olduğundan, makro planı çekiminde netliği çok iyi görebilmek için büyük boy bir monitör kullanmak neredeyse vazgeçilmez koşuldur.

ışıklandırma

Bazı durumlarda makro planında alan derinliği o kadar kısadır ki, bir aralık olarak değil, anca bütün olarak ölçülebilir. Bu yüzden gerek karakter, gerek kameradaki en ufak bir kıpırtı, görüntüyü netlik dışı yapabilir. Bunu düzeltmenin tek yolu, diyaframı kısarak alan derinliğini olabildiğince artırmaktır, bu da, görüntünün az pozlanmasını önlemek için bol ışık kullanımını gerektirir. Şunu unutmayın ki, fazladan ışık kullanma durumunda bile alan derinliği çok kısadır, ama en ufak bir artış bile, kullanılabilir bir plan elde etmeyi kolaylaştırır. Unutmamak gereken bir başka nokta da, kameranın konuya çok yakın olması yüzünden, konunun üzerine düşecek objektif gölgesi yüzünden lambayı yerleştirebileceğiniz yerlerin sınırlı olmasıdır. Bu durumda yumuşak ışık kaynakları daha iyi iş görür ayrıca objektifin çevresine geçen ve yumuşak, dağınık ışık veren özel "halka lamba"lar da vardır.

kuralları yıkmak



Andrew Niccol'un Gattaca *(1997) filminin imgesel jenerik altı açılış planında kesilmiş tırnaklar, kırpılmış saçlar ve kurumuş deri parçalarının yüksek kare çekimde ağır dökülüşlerinin görüldüğü bir dizi makro planı kullanılıyor. Bunlar, en ufak bir organik izin bile doğum öncesi genetik olarak planlanmamış, dolayısıyla "geçersiz" kişilerin belirlenmesinde kullanılacağı bir dünyada, bunların önemini vurguluyor. Bununla birlikte, planların bazıları gerçek makro çekimler değil. Plastikten yapılmış ve kuru deriyi taklit eden parçaların 360 kare hızda çekilmiş görüntüleri, gerçek makro objektifle elde edilebileceğinden daha inandırıcı planlar oluşturuyor. Son derece kısa bir alan derinliğinin kullanılması bu planları, sekanstaki öbür gerçek makro planlarından ayırt edilemez hale getiriyor.*



Konuşma (The Conversation, Francis Ford Coppola,1974)

zum planı

İlk olarak 1950'li yılların sonlarında sinemaya giren zum objektif, kamerayı yerinden oynatmadan veya objektif değiştirmek zorunda kalmadan, yalnızca objektifin **odak uzunluğunu** çekim sırasında değiştirerek sinemacıların hareketli **görüş alanı** elde edebilmesini sağladı. Zum planları **kaydırma planlarına** benzese de, uzam ve hareketi gösterme bakımından farklıdır. Bir zum planında kamera yerinde hareketsiz kalıp sabit bir perspektifi korurken, objektif **geniş açı** konumunda **tele** konumuna (zum ileri) veya teleobjektif konumundan geniş açı konumuna (zum geri) zum yapar. Bir kaydırma planında kameranın kendisi hareket ettiği için perspektif aynı kalmaz. İzleyici kaydırma planında bir şeye yaklaşma veya ondan uzaklaşma duygusu yaşarken, zum planında ise kompozisyonun bir kısmı ona yaklaştırılıyor veya ondan uzaklaştırılıyor gibi hisseder. Bir zum planının birinci işlevi, giderek planın kompozisyonunu değiştirmek, böylece daha önce görmediğimiz bir şeyleri çerçeveye katmak veya kompozisyondaki unsurların bir kısmını eleyerek tek bir konuya yoğunlaşmayı sağlamaktır. Odak uzunluğunun değişmesi, objektif üstündeki bir halkayı elle döndürerek ya da odak değişimin hızını kameramanın kontrol edebilmesini sağlayan bir servomotor (temel olarak video kameralardaki zum düğmesini taklit ederek) yardımıyla yapılır. Zum hareketi, izleyicinin plandan almasını istediğiniz duyguya göre yumuşak ve düzgün veya hızlı ve sarsıntılı olabilir. Aksiyon filmlerinde çoğu kez elde kamerayla çekilen planlarda odak uzunluğunda yapılan telaşlı ve sarsıntılı değişim, kompozisyon değiştikçe onu hemen düzeltmek için kullanılan yöntemleri ortaya çıkartır. Böyle durumlarda plandaki çerçeveleme hatalarıyla hemen yapılan düzeltmeler, türün görsel dilinin özelliğidir ve izleyicinin dikkatini dağıtmaz (hareketi gerçek zamanda yakalayabilmek için zum objektifi kullanarak hızla yeni çerçeveler oluşturan belgesel geleneğinin bir mirası). Zum planları objektif değiştirmeye gerek kalmadan bir planın çerçevelenmesinde temel değişiklik yapabildiğinden, genellikle uzun süren çekimler (birkaç saniyelik ortalama plan süresinden daha uzun süren) haline gelir ya da odak uzunluğundaki değişimin düzgünlük ve hızına göre kurguda kısa parçalar şeklinde bağlanarak gerilim ve tehlike duygusu yaratmak için kullanılırlar.

Francis Ford Coppola'nın *Konuşma* (The Conversation, 1974) filminin başlangıç jenerik bölümünde klasik bir zum planı örneği var. İzleyici San Francisco'daki Union Square meydanını üst açıdan çok **genel planda** görürken bir yandan da gizlice kaydedilmekte olduğu açıkça belli olan bir konuşma duyar. Plan yumuşak biçimde ileriye zum yapar, çerçeveyi yavaşça daraltarak sonunda hedefini gösterir: Harry Caul (Gene Hackman), yasak ilişki yaşadıkları düşünülen bir çiftin konuşmalarını kaydetmesi için kiralanmış bir izleme uzmanı. Plandaki yavaş zum kullanımı, kaydedilmekte olan konuşmanın sesiyle birleşince, izleyiciyi de casusluğa ortak ederek filmin ana temalarından birini ustaca tanıtıyor.

Francis Ford Coppola'nın* Konuşma *(The Conversation, 1974) filminin başlangıcındaki jenerik bölümünde ağır ağır yaklaşarak ana karakter Harry Caul'u (Gene Hackman) tanıtan plan, elektronik kontrollü bir zum objektifin sinemada ilk kez kullanımını gösteriyor.

zum planı



neden başarılı?

Bir zum planında odak uzunluğu birden değişince bir aciliyet, gerilim ve tehlike duygusu aktarabilir. Çerçevede çabuk düzeltmeler, kararsız kompozisyon, konuda kısa süreli bulanıklıklar normaldir ve bu tarz çekimde beklenen şeylerdir. İzleyicide yaptığı genel etki -genellikle doğru olmasa bile- harekete, oluşurken ve gerçek zamanda tanık olduklarıdır. Paul Greengrass'ın *Medusa Darbesi* (The Bourne Supremacy, 2004) filminden alınan bu örnekte, peşine birinin takıldığını öğrenen Jason Bourne (Matt Damon), bu tehditten beraberce kaçmaları için kız arkadaşı Marie'yi (Franka Potente) bulmaya gider. Ön planda Marie'nin de göründüğü kompozisyondan başlayan ve arka planda beklemekte olan Jason'da biten hızlı ve kararsız bir ileri zum (veya yıldırım zum), öyküdeki bu anın ivediliğini ve gerilimini vurguluyor.

Kişilerin çerçeve içindeki yerleşimi üçte birler kuralına uygun, böylece z ekseni üzerinde dizilmelerinin yarattığı derinlik duygusunun da desteklediği hareketli bir kompozisyon oluşturuyorlar. Bu ölçekte bir planda konulara verilen doğru baş üstü boşlukları da yine üçte birler kuralının sonucu.

Bu planda kullanılan yakın kamera-konu mesafesi, alan derinliğinin kısalması sonucunu vererek arka planı netlik dışı bırakıyor. Zum sonucu odak uzunluğu değişeceğinden ve netlik ön plandan arka plana geçeceğinden, yeni kompozisyon oluşturulurken net ayarının da hızla arka plandaki karaktere yapılması gerekir.



Arka plandaki arabanın hem ön plandaki karakterin, hem de kameranın görüş çizgisi içinde olması için kompozisyon dikkatle tasarlanmış. Ama planı oluşturmak için yapılan yıldırım zum, izleyicide bu hareketin sanki o an, hiç prova yapılmamış, tasarlanmamış gibi gerçekleştiği duygusunu uyandırıyor.



Bu karakter için çerçevede biraz fazla baş üstü boşluğu bırakılmış gibi görünüyor. Fakat belgesel benzeri bir gerçekçilik katarak sahnenin dramasını ve gerilimini artıran bu tarz çekimlerde böyle küçük hatalar doğal karşılanır.

Bu karakterin alnı çerçeveye kaza sonucu girmiş değil. İzleyicinin bakışını kompozisyonun odak noktasına yönlendirmek için çerçeveye alınan itici (repoussoir) görevi yapıyor. Aynı zamanda çerçeve dışı uzamın varlığını çağrıştırarak görüntüye derinlik katıyor.

Bu karakterin konumu çok hassas ayarlanmış: ön plandaki yeşilliklerle arabanın penceresi tarafından çerçeve içinde çerçevelenmiş, böylece kompozisyonda en aydınlık bölüm olmadığı halde öne çıkması sağlanmış.

teknik düşünceler

objektifler

Değişik **zum oranlarında** üretilen zum objektifler, çekim anında birçok **odak uzunluğu** seçeneği sunarlar. Zum objektiflerde, **asal objektiflerden** (sabit odak uzunluklu objektifler) daha çok sayıda mercek olduğu, bu yüzden de daha yavaş olduklarını unutmamak gerekir. Bir zum objektifin en açık diyaframı, iyi kalitede bir asal objektifin en açık diyaframına kıyasla hayli kapalı kalır. Bu da, gece dış çekimde ya da iç mekânda lamba ışığında çalışırken asal objektif yerine bir zum objektif kullandığınızda, ciddi bir sorun olan daha fazla ışık ihtiyacı demektir. Ayrıca, çok yüksek kaliteli bir zum objektif kullanmadığınız durumda görüntü niteliği, asal objektifle elde edeceğinizden daha düşük olacaktır. Buna karşın birçok asal objektif yerine iyi bir zum objektif kullanmak, çekim sırasında sizi objektif değiştirmek için zaman harcamaktan kurtarır. Zum planı çekiminde kamera hareket etmiyorsa, zum sırasında netliği korumanın en kolay yolu, önce sonuna kadar ileri zum yaparak yaklaşan konuyu net yapmaktır. Ondan sonra çekimde ileri veya geri zum yaptığınızda, konu hep net olacaktır. Zum planı elde kamerayla çekilecekse, kameraman zum kolunu kullanmak zorunda olduğundan, netlik ayarını yapması için bir yardımcı gerekecektir. Bu durumda, birinci asistanın objektifin netlik halkasına erişimini kolaylaştıran bir netlik izleme (follow focus) aracı kullanmak zorunlu olur. Daha pahalı bir çözüm ise asistanın bu işi hareketli kameranın birkaç adım uzağından yapmasını sağlayan bir uzaktan kumanda kullanmaktır. Netlik izleme aracı zum halkasına da bağlanabilir, böylece zum çok daha düzgün yapılabilir. Bunun gerekli olduğu yer, zum planında bir uçtan öbürüne bütün basamaklar boyunca zum yapıldığı durumdur. Zum halkasını baştan sona kadar çevirebilmek için bir yerde elinizi bırakıp daha ileriden tutarak devam etmek gerekeceğinden, zum hareketinde bir duraklama olacaktır. Bazı netlik izleme araçları, çarkın çok az çevrilmesiyle zum (veya netlik) halkasının baştan sona kadar döndürülmesini sağlayacak biçimde ayarlanabilir, bu da uzun zumlar yapılmasını hayli kolaylaştırır.

format

SD ve **HD** kameraların çoğu fabrikadan çıktığında, üzerlerinde elektronik unsurlarının optik gereksinimini karşılayacak biçimde tasarlanmış bir zum objektif bulunur. Ne yazık ki bir zum objektifin optik yapısı, tipik **CCD algılayıcının** zayıf duyarlığı ile birleşince, destekleyici lambalar olmadan zayıf ışık koşullarında çekim yapmayı zorlaştırır. **35 mm objektifi uyarlama parçasıyla** kullanıldığında, kestiği ışık yüzünden, güneşli gündüz dış veya iç çekimlerin dışında kalan çoğu durumda fazladan lamba kullanımı zorunluluk haline gelir. Bununla birlikte SD ve HD kameraların çoğunda film kamerasında kullanılan zuma göre bir üstünlük vardır. Video kameraların çoğunda çok düzgün ve yumuşak zum yapmayı sağlayan servomotor kumandası bulunur. Bazı yarı profesyonel kameralarda değişik zum hızları bile belirleyebilirsiniz. Film kamerasında, Coppola'nın *Konuşma* (The Conversation, 1974) örneğinde de görüldüğü gibi, motorlu netlik izleme aracı olmadan bunu yapamazsınız.

ışıklandırma

Zum objektifler asal objektiflerden daha yavaş (en açık diyaframları daha kapalı) olduğundan, bunları kullandığınızda, aynı odak uzunluğundaki bir asal objektife göre daha çok ışık kullanmak gerekecektir. Böyle durumlarda, birkaç asal yerine bir zum objektif kiralamanın kazancını hesaplamak gerekir, çünkü bu kazancın bir kısmı, gereken fazladan lambaların kirasına gidecektir. Buna karşın bir zum objektif, size çekim sırasında objektif değiştirmek için harcayacağınız zamanı kazandırabilir.

kuralları yıkmak





Bu plan zum objektifle çekilmiş gibi görünmesine karşın, aslında bir optik matipo ürünüdür, görüntüdeki giderek büyüme çekim sırasında yapılan bir zumla değil, yapım sonrasında laboratuvarda bir optik kopya basıcıyla gerçekleştirilmiştir. Bu işlemin belirtisi, optik basıcı yalnızca çekilmiş bir film karesinden büyütme yaptığı için, büyüme arttıkça kaçınılmaz bir yan etki olan büyüyen grenler ve çözünürlük kaybıdır. David Lynch'in* Fil Adam *(The Elephant Man, 1980) filminin başındaki rüya bölümünden alınan bu örnekte grenlerin büyüklüğü uygunsuz kaçmıyor, tam tersine, anakarakterin hayali doğumunu görselleştiren gerçeküstü imgeleme biçemsel bir görünüş katıyor.*

***optik matipo:** Negatifle ham pozitif arasında bir mercek ve ışık kaynağının önünde bir obtüratör vardır ve fotoğrafçıların agrandisörle baskı yapmaları tarzında negatifin her karesi tıpkı kamerada çekilirken olduğu gibi, kısa bir an duraksayarak karşısında yine aynı anda duraksayan ham pozitif filme basılır. Bu makinede, agrandisörde olduğu gibi, negatif karesinin çerçevesi büyütülüp küçültülebilir; üst üste baskı gibi değişik işlemler yapılabilir.



Kagemusha (Akira Kurosawa, 1980)

pan planı

Bir pan planında kamera olduğu yerde -sehpa üstünde, bazen elde- sağa veya sola dönerek çevreyi yatay olarak tarar. Pan, bir alanın kesintisiz gösterimi anlamına gelen panoramik sözcüğünün kısaltmasıdır. Pan planları çoğu zaman bir konunun hareketini izlemek (panla takip planı da denir) için yapılır ve konunun hareketinin kameranın hareketine neden olmasından dolayı "gerekçeli" kamera hareketi denir. Pan planları bakışı bir konudan öbürüne çevirmek için de kullanılır. Bu planlarda kamera hareketinin gerekçesi konunun hareketi değildir. Örneğin, bir karakterin çerçeve dışında bir şeye baktığını görüp onun bakışını izlemek için o yana dönmek gibi anlatıdan kaynaklanan bir neden yoksa, izleyici açısından çok belirgindir. Bir sahnenin belirli bir bölümünü ayrı planlarla görüntülemek yerine pan yapıldığında, bir pan hareketinin gerçek zaman ve uzanım bütünlüğünü koruduğunu, bu yüzden de izleyicide, bu planı kullanmayı gerektiren özel bir bağlantı kurulmakta olduğu duygusunu yaratabileceğini hesaba katmak gerekir. Örneğin, bir karakter bir mekânda ilerlerken orayı geçmenin ona ne kadar uzun geldiğini gerçek zamanda aktarmak, ya da bu bilgi öykünüzde önemli bir rol oynuyorsa, bu mekândaki uzamsal ilişkileri vurgulamak için onunla birlikte pan yapmak isteyebilirsiniz. Pan planı, bir oyuncunun kurgulanırsa etkisi zayıflayacak, önemli bir performansının bütünlüğünü ve gücünü korumak için de kullanılabilir. Örneğin, iki kişi arasındaki bir tartışmada gerilimin dozu giderek yükselirken, duygular hep yapıldığı gibi açı/karşı açı planlarla değil, birinden öbürüne gidip gelen panlarla aktarılabilir. Hatta kamerada pan hareketleri, tartışmanın yoğunlaşmasıyla uyumlu biçimde hızlandırılabilir, böylece izleyiciye tartışmayı gerçek sürede yaşatırken, sahneyi de geleneksel kurgu yöntemi kullanan öbür sahnelerden ayırarak öne çıkartır. Filminizin bir sahnesinde veya bir sahnenin özel bir anında pan mı yoksa karşılıklı açılar mı kullanacağınıza karar vermenizde bütün bu unsurlar etkili olabilir.

Karşı sayfadaki Akira Kurosawa'nın *Kagemusha* (1980) filminden alınan örnekte, yeni ölmüş bir komutanı taklit ederek yerine geçen ve aslında alçakgönüllü bir hırsız olan başkarakteri (Tatsuya Nakadai) izlemek için bir panla takip planı kullanılıyor. Ordusunu teftiş ederken birden kendisine saygı duyulan bir önder gibi davranılmasının heyecanına kapılarak askerlerin tezahüratı altında atını dörtnala kaldırır. Kurosawa, askerlerin arasında at koşturan karakteri izlemek için görüş alanını çok daraltan bir teleobjektifle pan yapıyor. Sonuçta, çerçevenin x ekseni boyunca pan yaparak hareketi izleyen teleobjektifin yarattığı etkiyle karakteri aslında olduğundan çok daha hızlı at sürüyormuş gibi göstererek onun gem vurulmamış coşkusunu aktaran plan, Kurosawa'nın biçemsel bir imzasıdır.

Akira Kurosawa'nın Kagemusha ***(1980) filmindeki bu pan planı, başkarakteri (Tatsuya Nakadai) çerçevenin x ekseni boyunca panla izlerken, onun hareketinin olduğundan hızlı algılanması için teleobjektifin dar görüş alanından yararlanıyor.***

pan planı





neden başarılı?

Bir sahnede özellikle anlamlı bir oyunculuğun, ilişkinin veya bir anın kesintisiz bütünlüğünü korumak istendiğinde pan yapmak, kurguya karşı bir seçenek olarak görülebilir. Pedro Almodóvar'ın *Kırık Kucaklaşmalar* (Los abrazos rotos, 2009) filmindeki bu önemli sahnede Mateo (Lluís Homar) banyoya girer, sevgilisi ve filminin yıldızı Lena'nın (Penélope Cruz) patolojik düzeyde kıskanç aşığı tarafından dövülmüş olduğunu görür. Bütün sahne tek bir plan halinde çekilmiştir. Lena'yı görüntüleyen kamera kapıdan girdiğinde panla Mateo'ya döner, onun durumu algılamasını gördükten sonra yeniden Lena'ya dönerek aynada oluşturduğu ikili planda birinin kanlar içindeki haliyle öbürünün tepkisini aynı çerçevede göstererek doruğa ulaşır. Değişik boydaki planların kurgulanması yerine tek planda elde kamerayla pan yapmak, karşılaşmalarına gerçekçilik ve gerilim katıyor ayrıca izleyicide olayı gerçek zamanda izliyormuş duygusu yaratıyor.

Aynadaki yansımanın net olması, net ayarını yapmak için kullanılan kamera-konu mesafesinin, kameradan aynaya ve aynadan karaktere olan uzaklıkların toplamı olduğunu gösterir. Netlik ayarını aynanın yüzeyine yapmak, karakterin netlik dışı kalmasına neden olabilirdi.

Karakterin aynadaki yansımasının yeri üçte birler kuralına uyuyor, ona uygun baş üstü boşluğu sağlıyor ve bu sahnenin dramatik doğasını bütünleyen bir dinamik kompozisyon oluşturuyor.



Lavabonun tam üstüne yerleştirilen lambanın ışığı, üzerindeki kanları yıkadığı kolunu parlatıyor. Burası çerçevedeki en aydınlık yer olduğundan, izleyicinin dikkati buraya yönelecek ve kompozisyonun odak noktası olacaktır.

Karakterin ön planda çerçeveye girmesi, kompozisyona derinlik katıyor ve izleyicinin bakışını planın bu anındaki odak noktasına, kanlı dirseğe yönlendiriyor.



Almodóvar'ın filmleri, özenli sanat yönetimi ve renklerin yaratıcı biçimde kullanılmasıyla bilinir. Bu sahnede banyonun duvarları ve adamın gömleği aynı soluk mavi rengi paylaşıyor. Adama bu pasif rengi giydirmekle belki de onun kadına yardımcı olamayışı ima ediliyor. El kurutma makinesinin yırtıcı kırmızısı banyodaki renklerin yumuşaklığını kırarken, kadının yaralarındaki kanı kompozisyonda daha da öne çıkartıyor.

Adamın yüzündeki sarsılmış ifadeyi ve kadındaki kanlı yaraları bir arada görmek için ayna ustaca kullanılmış.

Kadındaki bu aşırı baş üstü boşluğu, bu ölçekteki bir planda adama doğru baş boşluğu verilmesinden kaynaklanıyor. Farklı boyda iki karakteri içeren görüntülerde böylesine bir uygulamaya pek rastlanmaz ama burada sahnenin içeriğine uygun düşüyor. Genel uygulamada kısa boylu oyuncunun ayakları altına uygun yükseklikte takoz konarak bu uyumsuzluk önlenir.

Planın kompozisyonu bir omuz üstü plandan ikili plana hiç durmadan geçerek sahnenin dramatik akış hızının ve oyuncuların performansının kesintiye uğramasını önlüyor.

teknik düşünceler

objektifler

Pan, uzamı yatay olarak taradığından **odak uzunluğu** seçiminiz, izleyicinin **x ekseni** boyunca oluşan hareketi çerçevede ön ve arka plandaki durağan nesnelere oranla nasıl algılayacağı konusunda önemli rol oynar. Örneğin, bir karakteri **geniş açı objektifle** takip eden bir pan planında karakter, gerçekte olduğundan daha yavaş hareket ediyor gibi görünür. Bu etki, kısa odak uzunluklu objektiflerin geniş **görüş alanına** sahip olmasından kaynaklanır. Aynı plan bir **teleobjektifle** çekildiğinde etki tam tersine döner, bu bölümün başında gördüğümüz Kurosawa'nın *Kagemusha* örneğinde olduğu gibi, karakter çerçevenin x ekseni boyunca daha hızlı hareket ediyor gibi görünür. Odak uzunluğu ayrıca, aşağıda göreceğimiz gibi, strobo etkisi (kesintili hareket görüntüsü) oluşturmadan pan yapmak için kameranın tarama hızını da etkiler.

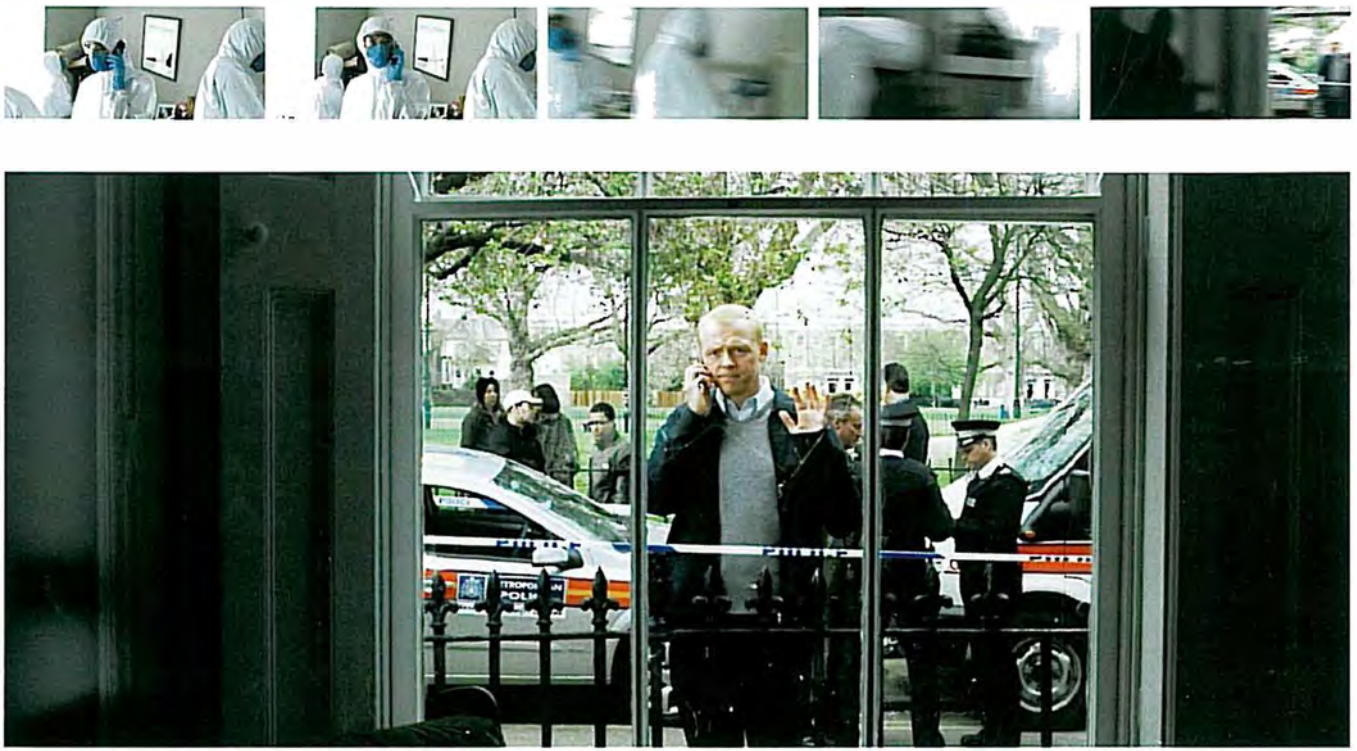
malzeme

Filminiz görsel planlaması içinde sarsıntılı bir kamera etkisi (örneğin kamera elde çekim yapmak) tasarlamadıysanız, pan hareketi sırasında kameranın kesinlikle sarsılmaması gerekir. En ufak bir sarsıntı hemen dikkati kendine çeker ve izleyicinin kamerayı fark etmesine neden olur. Bu yüzden yumuşak bir pan isteniyorsa, kamera sehpasındaki başlığın pan hareketinin hızını ve akıcılığını kontrol edebildiğinden emin olmak gerekir. Sehpa başlıklarının çoğunda pan ve tilt hareketlerini sabit bir hızla yapmayı sağlayan bir direnç mekanizması (sürtünme veya hidrolik kökenli) bulunur. Bu mekanizmayı ayarlayarak hareket sırasında sabit hızda gerektiği kadar yavaş veya hızlı pan yapabilirsiniz. Pan hareketinden önce başlığın su seviyesinin düzgün olmasını sağlayın, aksi halde pan giderek alçalacak veya yükselecektir. Sehpa veya başlıkların çoğunda bunu sağlamak için bir su terazisi vardır. 24 veya 25 kare/saniye hızda çekim yaparken (film veya video fark etmez) bazı pan hızlarında görülen strobo etkisine de dikkat etmek gerekir. Pan sırasında kamera belirli bir hızın üzerinde tarayacak olursa, görüntüde strobo etkisi dediğimiz tutukluğa benzer bir etki görülür. Bu etki uzun odaklı objektiflerde daha belirgindir ve aynı zamanda kullanılan obtüratör açısından da etkilenir. Bu etkiyi önlemek için kullanılan pratik kural, pan sırasında çerçevenin bir yanından giren bir karakterin öbür taraftan çıkması için en az 5-7 saniye geçmesi gerektiğidir. Bu hızla yapılan panda görüntü titreşmeyecektir (sinema el kitaplarının çoğunda bu konuda başvurabileceğiniz pan hızı listeleri vardır). Bununla birlikte strobo etkisinin dikkate alınmadığı bir pan türü vardır: yıldırım pan. Bu harekette kamera bir konudan öbürüne hızla dönerken geçiş sırasında bilinçli olarak bulanık bir görüntü oluşturur. Yıldırım panlar genellikle sahneler arası geçişlerde kullanılır, aradaki bulanıklık iki plan arasındaki bağlanma noktasını gizler. Bazen bir sahnenin içinde bir karakterden öbürüne hızla dönerek pan sonunda görülen karaktere dramatik vurgu yapmak için de kullanılır.

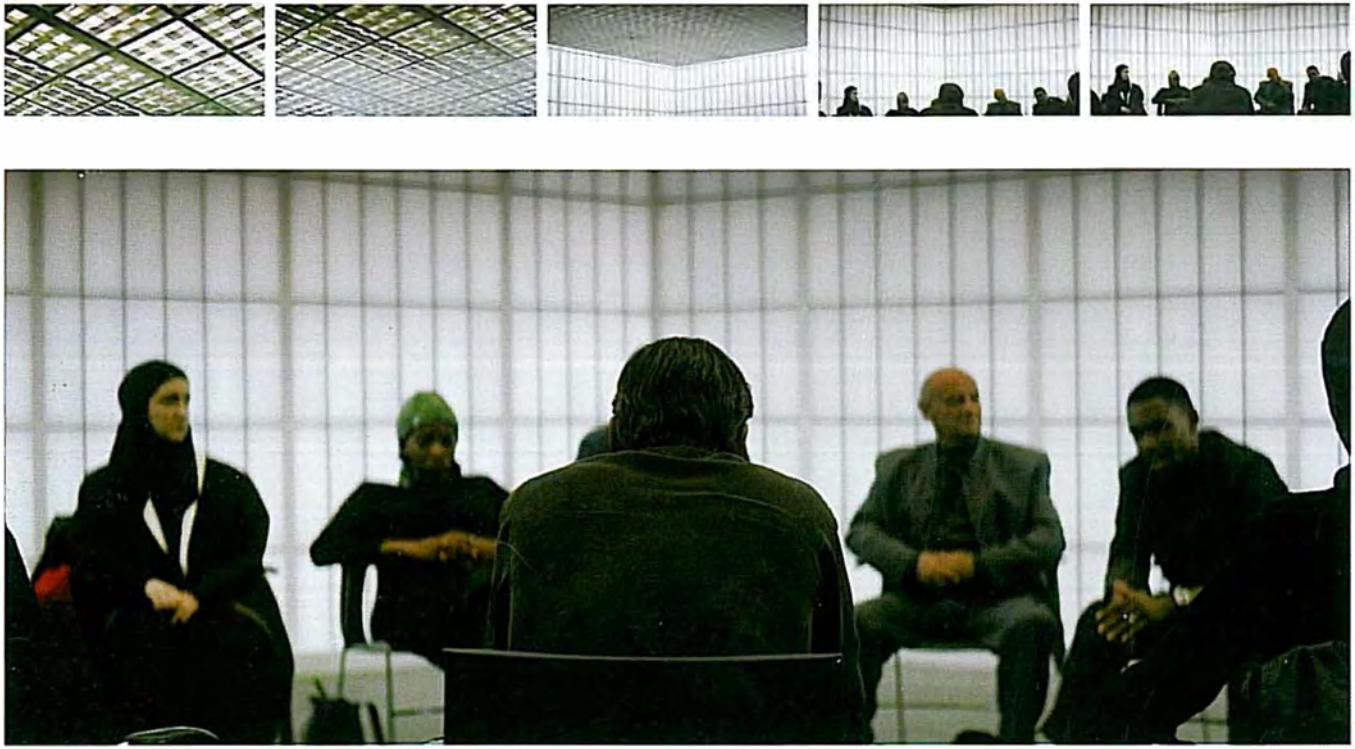
ışıklandırma

İster bir karakterle birlikte, ister bir karakterden öbürüne pan yapıyor olun, plan boyunca netliği korumanızda **alan derinliği** etkili olacaktır. Bir karakterden öbürüne pan yaparken teknik veya estetik nedenlerle kısa alan derinliği kullanmayı seçtiyseniz, ikinci karakter kameraya birinciden farklı uzaklıkta olduğu zaman netlik ayarı yapmak gerekecektir. Buna karşın pan sırasında bütün karakterlerin net olmasını istiyorsanız, uzun alan derinliği yaratmanız gerekir. Bu da kapalı diyaframla elde edileceğinden, görüntüyü doğru pozlayabilmek için gerekli ışığa ihtiyacınız olacaktır. Gündüz dış çekimlerde elbet bu bir sorun oluşturmaz, ama iç mekânda veya gece dış çekimlerde zorlayıcı olabilir.

kuralları yıkmak



Edgar Wright'ın Sıkı Aynasızlar (Hot Fuzz, 2007) filminde Janine'in (Cate Blanchett) görüntüsünden, onu görmeye gelen ayrıldığı erkek arkadaşı, Londra'nın en iyi polisi Nicholas Angel'ın (Simon Pegg) görüntüsüne geçmek için bir yıldırım pan kullanılmış. Yıldırım panlar genellikle sahneler arasında geçişlerde kullanılır. Sahne içinde uygulandığında amaç, pan sonundaki karaktere dramatik vurgu yapmaktır. Bu örnekte ise yıldırım pan aynı sahne içindeki bir kurguyu örtüyor ve dramatik vurgu, anlatıda görsel bir can alıcı nokta gibi kullanılıyor. Wright, komedilerinde korku ve bilimkurgu filmlerine özgü görsel teknikler kullanmasıyla bilinir.



Solaris (Steven Soderbergh, 2002)

tilt planı

Tilt planında kamera olduğu yerde -sehpada veya elde- yukarıdan aşağı veya aşağıdan yukarı doğru döner. Bu hareket, planın görüntü alanını dikey yönde genişleterek izleyicinin dikkatini bir alandan öbürüne taşır. Bu dikey hareket sonucu oluşan dinamik çerçeve, genellikle **tanıtım planı** gibi kullanılır. Kameranın yavaş yavaş aşağı doğru indirdiği bakışıyla mekân izleyiciye tanıtılır. Bazen planın sonu içeri giren veya oradan ayrılan bir karakterde biter. Bir başka çeşitlemede, iki kişi arasındaki bir konuşmanın sonunda önce bir karakteri gören kamera sonra yukarı doğru dönerek mekânı tanıtır, böylece önceki konuşmaya yeni bir bağlam oluşturur (örneğin komik veya alaycı). **Pan planları** gibi tilt planları da gerçek zamanın, mekânın ve oyunun bütünlüğünü korur. Bu yüzden aynı hareketi görüntülemek için kurguda birleşecek tek tek planlar yerine tilt planını kullanmak, öykünüzün anlatımında bu seçimi anlamlı kılacak anlara saklanmalıdır. Kameranın tilt hareketi yapması, bir karakterin hareketinden veya sahnedeki bir durumdan kaynaklanabilir (bir karakterin çerçeve dışındaki bir şeye aşağı veya yukarı doğru bakışından sonra bakışı izleyen bir tiltle kameranın onu göstermesi gibi). Gerekçesiz kamera hareketlerinden çoğunlukla kaçınmak gerekir, çünkü dikkati kendi üstüne çekerek izleyiciyi öyküden uzaklaştırabilir. Bununla birlikte bazı durumlarda tilt planının iki ucundaki iki konu arasında özel bir ilişki olduğuna işaret etmek için gerekçesiz hareket kullanılabilir. Örneğin, bir havaalanında pistin üstünde duran bir kişiden hareketle onun üstünde yukarıda uçan bir uçağa tilt yapmak, öykünün içeriğine göre çok çeşitli bağlantılar çağrıştırabilir (onun uçma hayali, evine dönme isteği, uzaktaki sevgilisine kavuşmasını engelleyen uçuş korkusu gibi). Tilt planları aslında pan planlarından çok daha az kullanılır çünkü hareketlerin çoğu genellikle çerçevenin **x** veya **z ekseni** üzerinde sahnelenir. Aralarında tilt aşağı-tilt yukarı yapmanıza fırsat sağlaması için değişik yüksekliklerdeki iki kişi arasında geçecek bir konuşma çok enderdir. Tilt planlarının çoğu izleyici tarafından hemen hiç fark edilmeden geçer, çünkü bir karakter kameraya yaklaşır veya ondan uzaklaşırken uygun **baş üstü boşluğunu** ve **üçte birler kuralını** korumak için yapılan çerçeve düzeltmelerinden oluşurlar.

Steven Soderbergh'in *Solaris* (2002) filminden bu örnekteki tilt planı, bir mekân ve bir karakter arasında ilişki kurmak için kullanılıyor. Sorunlu psikolog Chris Kelvin'in (George Clooney) yaşamında bir günü gösteren kısa bir açılış bölümünün parçası olan plan, çağın ilerisinde bir büronun tavanından başlayıp yavaş bir tiltle aşağı inerek onun yönettiği bir grup terapi oturumuna geliyor. Hâlâ eşinin ölümünün etkisinde olan Chris'in yaşamı durağan ve monoton bir hal almıştır. Bir kafesi veya hücreyi de çağrıştıran tavan ve duvarlardaki tekrarlı şekilleri tarayan tilt, onu koltuğuna çökmüş gösteren bir göğüs planında bitiyor. Yavaş yapılan bu gerekçesiz kamera hareketi, tekrarlanan şekiller tiltin başında çerçeveyi doldurduğunda aslında bir **soyut plan** oluşturuyor. Kamera yavaş yavaş aşağı inerek Chris'i çerçeveye alırken onunla tavan ve duvardaki şekiller arasındaki ilişki iyice göze çarpıyor.

Steven Soderbergh'in* Solaris *(2002) filmindeki bu tilt planı, bu mekândaki tekrarlı soyut şekilleri, eşinin ölümünden sonra Chris Kelvin'in yaşamındaki durgunluk ve monotonluğu aktarmak için yaratıcı bir biçimde kullanıyor.

tilt planı



neden başarılı?

Tilt planları çoğu zaman bir karakterin bir mekâna gelişi veya ayrılışı nedeniyle o mekânı gösteren bir tanıtım planı gibi kullanılır. Martin McDonagh'ın *In Bruges* (2008) filmindeki bu tilt planı, İrlandalı tetikçiler Ray (Colin Farrell, solda) ile Ken'in (Brendan Gleeson, sağda) ellerine yüzlerine bulaştırdıkları bir cinayetten sonra gizlenmek için geldikleri Bruges'deki Çan kulesini tanıtır. Plan kulenin tepesini göstererek başlar, sonra çabucak aşağı inerek karakterleri gösteren ikili planda biter. Bir tilt planı kullanmak bu aşamada daha çok anlatı yönünden sonuç doğurmayacak pratik bir uygulama gibi görülse de, öykü ilerleyip de görülen karakterlerden biri kritik bir sahneden sonra bu kulenin tepesinden atlayarak öldüğünde, müthiş bir anlam ve içe işleyen bir dokunaklık kazanıyor. Ancak o zaman bu plandaki tilt hareketi ve oluşturulma hızının, bu düşüşün habercisi olduğu anlaşılıyor. Başarılı bir imge sisteminin parlak bir örneği.

Kulenin çerçevede ortalanması simetrik bir kompozisyon oluşturarak öyküdeki önemini iletiyor. Üçte birler kuralına göre yerleştirilseydi daha canlı bir çerçeve olurdu ama tiltin düz bir çizgide oluşmasını engeller, bu yüzden de kuleyle planın sonundaki karakterler arasındaki bağlantı açığa çıkmazdı.

Plan, aşağıda durup yukarıya kuleye bakan birinin görüş açısını taklit eden aşırı bir alt açı görüntüyle başlıyor. Bu çerçeveleme, kuleyi tarayıp aşağı inen tiltin süresini de uzatıyor.



Kamera aşağı yere doğru tilt yaparken gerçek uzam korunarak kulenin yüksekliği vurgulanıyor. Tilt yerine biri kuleyi, biri de karakterleri gösteren iki plan kullanılmış olsaydı, bu anlatım vurgusu aktarılamazdı.

Tilt planı, aynı zamanda bir dengeli plan da olan ve bu iki karakteri çerçeveleyen göğüs planıyla bitiyor. Bu çerçeve ölçeği, izleyicinin onların yüzündeki ifade yanında beden diline de odaklanabilmesini sağlıyor.



İki karakterin çerçevedeki yeri -her ne kadar sağdaki daha uzun boylu olduğundan biraz ödün veriliyorsa da- üçte birler kuralına kesinlikle uyuyor (işaretli yer, sağ üst uyumlu noktanın tam yerini gösteriyor), böylece onlara bu ölçekte bir çerçeve için gerekli baş üstü boşluğunu sağlıyor. Böyle durumlarda, doğru baş üstü boşluğunun uzun boylu olana göre ayarlanması gerekir.

Daha geniş açılı bir objektif tiltin başında z ekseni üzerinde perspektifi çarpıtarak kuleyi daha yüksek gösterebilirdi ve aşağı tilt daha vurgulayıcı olabilirdi, ama plan sonunda karakterleri de çarpıtırdı. Bu yüzden normale yakın bir odak uzunluğu kullanılmış.

Tilt, mekânı tanıtmak ve kuleyle karakterleri görsel olarak birbirine bağlamaktan daha fazlasını yapıyor. Hareketli çerçeveleme, öyküde daha ileride yer alacak bir olayın da haberciliğini yapıyor, böylece kameranın yaptığı tilt, anlatısal olarak da anlam taşıyor.

teknik düşünceler

objektifler

Pan planlarının yatay hareketleri gibi tilt planlarının algılanan dikey hareketleri de **odak uzunluğu** seçiminden büyük ölçüde etkilenir. **Geniş açı objektifler**, çerçevenin **x ekseni** boyunca gelişen hareketi olduğundan daha yavaş gösterir (ve **teleler** daha hızlı). Bir karakterin çerçeve içinde aşağı yukarı hareketi nedeniyle kameranın tilt yapmasını gerektiren planlar oldukça ender olsa da, bu durum çerçevenin **y ekseni** boyunca yapılan hareketler için de geçerlidir. Bir tilt planı genellikle bir mekânı tanıtmak için kullanılır, bazen bir karakteri de gösterir. Bu durumda odak uzunluğu seçimi, geniş açı veya telenin yaratacağı optik çarpılmanın tanıtılan mekâna katacağı dramatik etkiye göre yapılabilir. Örneğin bir binayı tanıtmak için geniş açı seçerek onun gerçekte olduğundan daha uzun ve heybetli görünmesini sağlayabilirsiniz. Bunun yerine bir tele seçilirse, bina olduğundan daha kısa ve daha az heybetli görünecektir.

malzeme

Bütün hareketli çerçeve planları ve kamera hareketleri gibi tilt planlarında da, özellikle istendiği durumlar (örneğin, görsel planlamanızın gereği elde kamerayla çekim gibi) dışında, akıcılığı sakatlayacak herhangi bir titreme ve duraksama olmamalıdır. Bu amaçla, profesyonel sehpa başlıklarında istediğiniz hızda ve akıcı tilt yapmanıza yardımcı olan hidrolik veya sürtünme yöntemli direnç mekanizması vardır. Örneğin, önceki sayfada gördüğümüz *In Bruges* örneğindeki hızlı tilt, kameranın hızlı ama akıcı hareket edebilmesi için direnç mekanizması ayarını en düşüğe getirmeyi gerektirir. Öte yandan direnç ayarını en yükseğe yapmak, bölüm başındaki *Solaris* örneğinde gördüğümüz gibi çok yavaş ve muntazam bir tilt yapmanızı sağlar. Tilt hareketine başlamadan önce sehpa başlığında su seviyesi ayarının doğru yapılmış olmasına dikkat etmek gerekir, aksi halde tilt ilerledikçe çerçeve sağa veya sola kayar. Bunu önlemek için yapılacak şey, çoğu başlıklarda bulunan su terazisindeki kabarcığı ortaya ayarlamaktır. Yapılan tiltin hızında, **pan planlarında** da olduğu gibi, kamera hızlı hareket ederse oluşacak olan strobo etkisi (görüntüde sarsaklık) hesaba katılmalıdır. Ne yazık ki pan planlarında kullanılan pratik hız hesabı, dikey hareket olan tilt planlarında geçerli değildir. Ama sarsıntısız yapabileceğiniz en hızlı tiltin hızını, kullandığınız formatın **çerçeve oranına** göre hesaplamanız zor değildir. Örneğin pratik kural, strobo etkisinden kaçınmak için bir pan sırasında bir konunun çerçeveyi boydan boya geçiş süresinin 5 ila 7 saniyeden az olamayacağını söyler. Çerçeve oranınız 1.78:1 ise, tiltte strobo etkisi olmaması için bir noktanın çerçeveyi dikdemesine boydan boya geçişi en az 2.8 saniye olmalıdır (5/1.78=2.8). Kameranın ağırlığının başlık üzerinde çok dengeli dağıtılmış olmasına da dikkat etmek gerekir, özellikle de kameranın önünde ağır bir zum veya arkasına ağır bir akü bağlıysa. Profesyonel sehpa başlıklarının çoğunda kamerayı bağladığınız plaka öne arkaya kayarak kameranın ağırlığının dengeli biçimde dağılmasını sağlar. Ağırlığı sehpanın ortasına oturtulmamış dengesiz bir kamera, tilt sırasında kolayca devrilebilir.

ışıklandırma

Çok ender olarak rastlansa da, mizopuan (objektifte netlik ayarını düzeltme) fırsatı bulamadan bir konudan öbürüne hızla tilt yapmak durumunda kalabilirsiniz. Bu durumda kısık diyaframın pozlamayı zayıflatmasını önleyecek kadar ışık kaynağına sahip iseniz, **uzun alan derinliğiyle** çalışmak bunu olanaklı kılabilir. Burada dikkat edilecek bir nokta, tilt hareketi sırasında yukarıdaki ışık kaynaklarından objektife kaçak ışık girme (ağıl) olasılığının yüksek oluşudur. Işık parıldamaları görsel stratejinizin bir parçası değilse, bunu önlemek için lambaları yeniden düzenlemek, mafsallı kolla kameraya bağlı bayraklar kullanmak veya kameranın yerini değiştirmek gerekebilir.

kuralları yıkmak





Wim Wenders'in Berlin Üzerinde Gökyüzü *(Der Himmel über Berlin, 1987) filmindeki bu dokunaklı planda hareketli araba üzerinde yapılan bir tilt planı, çerçeveyi giderek daraltıp sonunda mutsuz insanları teselli eden melek Cassiel'i (Otto Sander) görüntüler. Bu planda tilt alışılmamış biçimde araba hareketine karşı önceliği alıyor ve melek sanki göğe yükseliyormuş etkisi oluşturan görsel açıdan şiirsel bir kompozisyon yaratıyor.*



Ratcatcher (Lynne Ramsay, 1999)

kaydırma planı

Kaydırma planı (şaryo veya doli de denir), kamerayı tekerlekli bir zemine koyup düzgün bir şekilde hareket ettirerek yapılır. **Zum planına** benzese de (her iki plan da **z ekseni** üzerinde kompozisyonun sürekli değiştiği hareketli bir çerçeve yaratır), aralarında önemli farklar vardır. Bir zum planında kamera yerinde sabit kalırken objektifin **odak uzunluğu** değiştirilir ve böylece izleyicide kompozisyonun bir bölümünün yaklaştığı veya uzaklaştığı duygusu yaratılır. Kaydırma planında ise odak uzunluğu sabit kalan objektif ve kamera, fiziksel olarak hareket ettiği için kompozisyonun perspektifinde sürekli bir değişiklik olur. Bundan dolayı izleyici kendisini çerçevenin bir bölümüne yaklaşıyor veya uzaklaşıyormuş gibi hisseder. Bütün hareketli kamera planları gibi kaydırma planı da bir hareket ya da durumu ortaya çıkartmak, gizlemek veya yorumlamak için kullanılabilir. Kaydırma planının en çok kullanılan çeşidi, "arabayla yaklaşma"dır (öne kaydırma). Kamera, bir şeyi ya da durumu fark eden veya bir karar vermekte olan karakterin yüzünün giderek daha yakınına sokulur. Yakınına kesme (kurguda yüzü daha yakın gösteren bir çerçeveye zıplama) yerine kaydırma planı kullanmak, o andaki gerilimi, heyecanı ve dramı gerçek zaman içinde giderek ortaya çıkartma imkânı verirken, hareketli kompozisyon da görsel açıdan bunların altını çizer ve planı, sahnenin geri kalanından daha önemli kılar. Bu biçimde kullanıldığında kaydırma planı, o anın önemini yorumlarmış gibi, yalnızca durağan planlarla oluşturulamayacak anlatısal bir içerik katar. Kaydırma planının çok kullanılan bir başka türü de "arabayla gerileme"dir (geriye kaydırma). Araba üstündeki kamera, genellikle istenmeyen bir olay olduktan sonra, yavaşça gerileyerek karakterden uzaklaşır. Bu planda giderek genişleyen çerçevede karakter giderek küçülür, bu da genellikle güç ve güven kaybını ya da giderek büyüyen yalnızlık veya ümitsizliği yansıtır. Kaydırma planı, sahnenin başında gizlenen bir unsurun ortaya çıkartılmasını (ya da tam tersini), çoğu zaman da bu keşfi yapan karakteri izlemek için kullanılır. Hareketli kompozisyon bu buluşun anlatısal öneminin altını çizer ve izleyicinin bu keşifte karaktere gerçek zamanda eşlik etmesini sağlar. Oluşturduğu güçlü görsel ve anlatısal açıklama nedeniyle kaydırma planları idareli kullanılmalı, öyküde izleyicinin yeni bir durum veya karakterle güçlü bir ilişki kuracağı anlara saklanmalıdır.

Hem sahnenin önemli bir unsurunu ortaya çıkartan, hem de onu yorumlayan kusursuz bir kaydırma planı örneğini Lynne Ramsay'in *Ratcatcher* (1999) filminde görüyoruz. Filmde James'in (William Eadie), yoksullaşan Glasgow'daki 12 yaşında bir çocuğun yürek parçalayan öyküsü anlatılıyor. Bir otobüse atlayıp son durağa kadar gittiğinde, kırsal alanda henüz tamamlanmamış yeni bir yerleşim bölgesine gelir. Dolaşırken girdiği evlerden birinde James pencereye giderken kamera da arabayla yavaşça yaklaşmaya başlar. James pencereden dışarı atlayıp buğday başaklarının arasından koşmaya başlayınca kamera da onu izler ve filmdeki çok hoş gerçeküstü görüntülerden birini görürüz. Kaydırma hareketi tarlanın genişliğini yavaş yavaş ortaya çıkartırken izleyici de, bu kamera hareketinin aracılığıyla, James'in yaşamındaki bu anın neşe ve büyüsünü tadar.

Lynne Ramsay'in* Ratcatcher *(1999) filminde bir arabayla yaklaşma planı, Glasgow'un fakir mahallelerinde büyümekte olan 12 yaşındaki James'in yaşamında gerçek olamayacak kadar güzel bir anın görsel olarak altını çizer.

kaydırma planı



neden başarılı?

Anlamlı bir keşif veya düşünce anının altını çizmek için karakterin yüzünün giderek daha yakından görüntülendiği "arabayla yaklaşma", kaydırma planının en çok kullanılan türüdür. Bunun bir örneğini Steven Spielberg'in *Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark, 1981) filminde görüyoruz. Indiana Jones (Harrison Ford) eski sevgilisi Marion'ı (Karen Allen) kurtarmak için geç kalmıştır ve onun öldüğünü sanmaktadır. Her köşe başında ölümle burun buruna gelmeye alışkın bu becerikli adam, şimdi yaşadığı maceranın gerçek sonuçlarıyla yüzleşmekten çekinmektedir. Kaydırma hareketi, beden dilini ve mekânı ortaya çıkartan bir bel planında başlayarak acı içindeki yüz ifadesine yoğunlaşan göğüs planına kadar yaklaşır. Bu kamera hareketi, bu duygusal anın dramatik etkisi konusunda izleyiciye ipucu veriyor ve gerçek süreyi koruyarak kadının ölümü nedeniyle anlatı akışında oluşan ani duraklamayı bir kez daha yansıtıyor.

Kaydırma planının bu noktasındaki kamera-konu mesafesinin sağladığı oldukça uzun alan derinliği geniş çerçeveyle de birleşince, arka plandaki canlılığın çoğunu görebilme olanağı sağlıyor. Kamera yaklaştıkça daralan çerçeve ve kısalan alan derinliği, karakteri çevreden yalıtıyor ve izleyicinin onun ızdırabını paylaşmasını sağlıyor.

Çerçevede geri kalan herkes yumuşak ışıkla aydınlatılmışken, anakarakter geleneksel üç yönden ışıkla aydınlatılıyor. Böylece kompozisyonda öne çıkıyor ve izleyicinin bakışı ona yöneliyor. Bu gelenek öylesine yaygındır ki, bu dış gün çekimindeki gibi uygunsuz görünmesi gereken yerlerde bile hemen hiç kimse bu hileyi fark etmez.



Kaydırma hareketi, karakteri çerçevenin ortasında gösteren bir bel planıyla başlıyor. Bu merkeze yerleştirme, oluşturduğu durağan kompozisyonla onun ruh halini yansıtıyor: eski sevgilisinin ölümünden sonra perişandır ve araştırmasına devam edecek hali yoktur.



Kamera yaklaştıkça yavaşça kafayı* kaldırarak (yukarı tilt yaparak) baş üstü boşluğunu yeni kompozisyona göre ayarlamak zorundadır. Bu çerçevede göğüs planına uygun olarak başın üstünden kesilen kısımla planın başındaki çerçeveyi kıyaslayın. Yukarı tilt sonucunda kamera aynı zamanda hafifçe alt açıya gelmiş durumda. Bu kurallara aykırı durum (alt açı ezikliği değil, genellikle güç ve hâkimiyeti yansıtır), kamera hareketinin doğal bir sonucudur.

İyice kısalan kamera-konu mesafesi nedeniyle arka planın netlik dışı kalması ve daralan çerçevenin arka planın çoğunu dışarıda bırakması, karakteri öne çıkartıyor. Birinci kamera asistanı bütün plan boyunca netlik halkasını ayarlayarak karakterin devamlı net olmasını sağlıyor. Yaklaşan veya uzaklaşan bir kamera hareketinde bu mutlaka yapılması gereken bir işlemdir.

Çerçevenin kenarında birazı görülen bu şişenin önemli bir işlevi var: görüntüdeki iki kademeye (ön plan ve arka plan) üçüncü bir kademe katarak derinliği sağlıyor ve çerçeveyi açarak çerçeve dışı uzamın varlığını anımsatıyor.

Kaydırma hareketi sonucunda giderek karaktere yaklaşan çerçeve daralıp göğüs planına dönüşürken, bir yandan da kompozisyonda dikkatle gerçekleştirilen hafif bir değişiklik, planın sonunda yüzü artık sola doğru dönük olan karaktere bakış yönü boşluğu yaratıyor.

teknik düşünceler

objektifler

Bir kaydırma planı için objektif seçimi, birçok değişkene bağlıdır. Bunların arasında: plan sonunda konu ne kadar yakın olacak, izleyicinin çevreden ne kadarını görmesini istiyorsunuz, arka planın ne kadar yakın veya uzak görünmesini istiyorsunuz, planın her kademesinde ne kadar **alan derinliğine** ihtiyacınız var sorularını sıralayabiliriz. Bu kadar çok etkenle uğraşmak önce göz korkutsa da, göründüğü kadar zor değildir. İlk adımda planın gereklerine öncelik verilmeli: kaydırma hareketinin temel anlatı amacı nedir? Bir karakterin tepkisini öne çıkartmak mı? Çevresel alanla ilişkisini vurgulamak mı? Her ikisi de mi? Örneğin, objektifinizi kaydırma planı sonunda karakterin yüzünün ne kadar çarpıtılacağına göre belirleyebilirsiniz. Ya da karaktere yaklaşan veya ondan uzaklaşan kamera hareketinin görsel olarak altını çizmek için bu mesafeyi abartan bir **geniş açı** veya kısaltan bir **teleobjektif** seçebilirsiniz. Çevre alanın anlamlı bir görüntüsünü de yansıtmak isteyebilir ve **görüş alanına** dayanan bir **odak uzunluğu** seçebilirsiniz. Konunun bütün hareket boyunca net olması isteniyorsa, alan derinliği de önemli bir unsurdur. Bunun tek istisnası, netlik ayarını belirli bir uzaklığa göre yapıp kamera anca o uzaklığa geldiğinde konunun net göründüğü plandır. Kısa bir alan derinliği kullanıldığında, birinci kamera asistanının (kamera hareketi sırasında konuyu sürekli net yapmak için objektifte netlik halkasını çevirerek mizopuan yapan kamera ekibi elemanı) işini yapması çok zor olabilir ve sonunda sık sık netlik ayarı yapmayı gerektirmeyecek bir diyafram ve odak uzunluğu seçmek zorunda kalabilirsiniz.

malzeme

Kaydırma planı, raylar üstünde ya da düz zeminde yürüyen tekerlekli bir platform üstüne yerleştirilmiş kamerayla gerçekleştirilir. Kaykay tekerlekli araba PVC borular üzerinde gider, gürültülü olabilir, geniş alana ihtiyacı olabilir (örneğin, bir dönüş yapmak gerekiyorsa), zemin düzgün değilse kurmak çok uzun sürebilir, ama hafiftir ve taşınması kolaydır. Lastik tekerlekli arabalar sessizdir (çekimde ses kaydı yapıyorsanız önemli bir nokta), ray gerektirmez, standart kapılardan geçecek genişliktedir (bu yüzden adı "doorway dolly" dir), çok çabuk kurulur ve manevra yeteneği yüksektir. Yine de özel malzeme kullanmak zorunda değilsiniz; kompozisyonu gözden kaçırmadan yumuşak kamera hareketi sağlayacak tekerlekli iskemle, tekerlekli kamera sehpası gibi her türlü araç, hatta ev yapımı olanlar bile işinizi görebilir. Hangi aracı kullanacak olursanız olun, bir kaydırma planını gerçekleştirmek için yapım programında otomatik olarak fazladan zaman koymanız gerekir çünkü kaydırma hareketi içeren her planın gerçekleştirilmesi doğal olarak zordur ve düzenlemek, ışıklandırmak veya prova için fazladan zamana ihtiyaç duyulur

ışıklandırma

Kaydırma planı nispeten kısa ve mekândan az bir kısım görüyorsa, ışıklandırma düzeniniz durağan plandakinden pek farklı olmayacaktır. Buna karşın geniş bir alanı görüyorsa, örneğin bir boy planından göğüs planına ilerliyorsa, işler karışabilir çünkü o zaman hem mekânı hem karakteri hareketin her basamağında görsel açıdan kusursuz aydınlatmanız gerekir. Örneğin planın görüş alanı genişse ve lamba kullanıyorsanız, bunları konudan hayli uzağa yerleştirmeniz gerekir, bu da dar çerçeveli bir araba planındakine göre çok daha güçlü lambalar kullanacaksınız demektir. Bir kaydırma planında (veya herhangi bir planda) hangi objektifin kullanılacağını kararlaştırırken gerekecek ışık koşullarını da göz önüne almak bu yüzden önemlidir.

kuralları yıkmak





Araba planları genellikle bir karakterin bir şeyi fark etmesi veya önemli bir karar vermesi gibi bir sahnedeki anlamlı bir anın altını çizmek için kullanılır. İlham aramakta olan bir roman yazarının (Charlotte Rampling) öyküsünü anlatan François Ozon'un Havuz *(Swimming Pool, 2003) filmindeki bu kaydırma planında alışılmadık bir şey oluyor: kamera karaktere yaklaşacağı yerde, yana doğru kayıyor ve yazara birden ilham gelmesinin dışında başka bir şeyler de olduğuna işaret ediyor. İzleyici bu planın anlamını filmin sonuna kadar bilmiyor, yazarın roman tarzında yaptığı değişiklikle o zamana kadar izledikleri her şeyin anlamı değiştiriyor.*





Hayatın Benim (Taking Lives, D.J. Caruso, 2004)

kaydırmalı zum planı

"Karşıt zum", "ters zum", "trombon plan", "zolli" ve belki en ünlüsü "vertigo etkisi" adlarıyla da bilinen kaydırmalı zum planı, anaakım sinema dağarcığına ilk kez Alfred Hitchcock'un *Ölüm Korkusu* (Vertigo, 1958) filminde öykünün kilit anında dedektif John Ferguson'ın (James Stewart) duyduğu yükseklik korkusunu görselleştirmek için kullanıldığı planla girdi. Plan, birbirlerinin ters yönünde çalışan bir **kaydırma planıyla** bir **zum planının** aynı anda gerçekleştirilmesiyle oluşur: kamera ileri kayarken aynı anda objektifle geri zum veya kamera geri kayarken objektifle ileri zum yapılır. Düzgün gerçekleştirildiği zaman ön plandaki karakterin boyu çerçevede sabit kalırken perspektifi sert biçimde değişen arka plan yaklaşır veya uzaklaşır. Etki son derece belirgin ve sarsıcı, bu yüzden de bir öyküde özellikle anlamlı bir şey olduğu anda kullanılır. Kaydırmalı zum planının en çok kullanıldığı yerler, bir karakterin birden anladığı ya da gördüğü veya öğrendiği bir şeyden ötürü şaşırdığı anlardır. Öfke, tutku, aşık olmak, paranoya, korku, hatta uyuşturucunun etkisinde olmak gibi uç duygusal durumları görselleştirmek de öbür kullanım alanlarıdır. Kaydırmalı zum planının oluşturulma hızı, izleyicinin yorumlama şeklini ve aktarılan duyguyu değiştirebilir. Şiddetli duyguları aktarmak için genellikle hızlı yapılan kaydırmalı zum planı, arka planın perspektifindeki değişikliği çok belirginleştirir. Öbür durumlarda kaydırmalı zum çok yavaş yapılarak perspektifteki değişim çok az, bazen fark edilemeyecek kadar hafif oluşturulur. Etki sarsıcı değildir, çok uç noktada olmasa bile, anlamlı bir olgunun gerçekleştiğini aktarır. Kaydırmalı zumun daha az rastlanan kullanımında netlik dışı bırakılan ön plandaki karakter yerine kompozisyondaki arka plan öne çıkartılır. Bu durumda plan, akli durumu veya doğaüstü etkiler nedeniyle (korku filmlerinin sevdiği görsel değişmece) bir karakterin çevresini çarpık algılayışını görselleştirir.

Karşı sayfadaki D.J. Caruso'nun *Hayatın Benim* (Taking Lives, 2004) filmindeki örnekte kaydırmalı zum planı en genel kullanım şekliyle görülüyor. Bir seri katilin yakalanmasına yardım eden FBI ajanı (Angelina Jolie), samimi olduğu bir tanığın aslında cinayetlerin sorumlusu olduğunu birden keşfeder. Buradaki kaydırmalı zum planı, zum objektifin **geniş açı** halinde ve kısa kamera-konu mesafesinde başlar. Plan ilerledikçe kamera hızla geri kaydırılırken zum da **tele** konumuna döndürülür. Karakterin boyu çerçevede aynı kalırken, arka plan giderek ona yaklaşır (ilk kareye kıyasla son karede koridor duvarlarının ne kadar az göründüğüne dikkat edin). Kaydırmalı zum, karakterin bu önemli anda yaşadığı şaşkınlığı, kararsızlığı ve sarsıntıyı etkili biçimde aktarıyor. Bu plan aynı zamanda karakterin boyu sabit tutulduğunda, **odak uzunluğundaki** değişikliğin, **kamera-konu mesafesindeki** değişiklikle dengelendiği zaman, objektif geniş açı konumunda (planın başında) veya tele konumunda (planın sonu) da olsa, arka planın hep bulanık olduğunu gösterdiği gibi, alan derinliğini etkilemediğini de kanıtlıyor.

D.J. Caruso'nun **Hayatın Benim** ***(Taking Lives, 2004) filmindeki bu örnekte kaydırmalı zum planının klasik bir kullanılışı, bir karakterin birden bir şeylerin yanlış olduğunu kavramasının altını çiziyor.***

kaydırmalı zum planı



neden başarılı?

Kaydırmalı zum planıyla oluşturulan perspektifteki beklenmedik değişiklik, anlamlı bir an veya durumun altını çizerek izleyiciye olağandışı bir şeyler olduğunu işaret edebilir. Mathieu Kassovitz'in *Nefret* (La Haine, 1995) filmindeki bu kaydırmalı zum planı, "banliyölerde" (Fransa'daki fakir mahalleler) büyümüş arkadaş grubunun bir alacağı tahsil etmek için Paris'e geldiklerinde neler hissettiğini aktarmak için kullanılıyor. Vinz (Vincent Cassel, solda) ile Said (Said Taghmaoui, sağda) çevrelerine aldırmaz görünseler de, kaydırmalı zum kendi kenar mahallelerinin dışında ne kadar huzursuz olduklarını ortaya koyuyor.



Kaydırmalı zum planı başladığında kamera kişilerin yakınında, kısa odak konumundaki zum objektif de geniş açı durumunda. Çerçevenin ortasındaki bir noktaya doğru giden çizgilerin de gösterdiği gibi, z ekseni boyunca uzaklıklar abartılmış.

Arka plandaki binaların çerçeveye girmesi için kameranın kafası biraz aşağıya basık, karakterler hafifçe üst açıdan görülüyor. Kamera geriye kayarken uygun baş üstü boşluğunu sağlamak için kafayı yavaş yavaş kaldırarak yukarı tilt yapmak gerekiyor. Korkuluk demirinin bu çerçevede görülebilen üst kısmı, planın sonunda (alttaki resim) kamera yukarı tilt yaptığı için artık görülmüyor.



Kule burada planın başında olduğundan çok daha büyük görünüyor ama alan derinliğinde bir değişiklik yok, yalnızca uzun odak konumuna geçen zum objektif onu ön plana doğru yaklaştırıyor ve baştan beri görüntüdeki bulanıklığı daha iyi ortaya çıkarıyor. Arka plandaki mimari çizgilerin perspektifi de yine teleobjektif etkisiyle yassılaşıyor.

Karakterlerin boyutları sabit kalıyor, ama zum objektifin başta z eksenini abartan geniş açısı, sonda z eksenini daraltan teleobjektif konumunda olması nedeniyle suratlarının özelliği değişiyor. Buradaki gibi diz planı ölçeğinde çerçevelerde çarpılmadaki değişiklikler pek belirgin değildir, ama göğüs planı veya baş planı ölçeğinde çok belirgin hale gelir.

Kamera geri kayarak konudan uzaklaştığında, bu ölçekteki çerçevede doğru baş üstü boşluğunu korumak için kafayı kaldırarak yukarı tilt yapmak zorunda. Görüş açısı değiştiği için korkuluğun üst kısmı görülmüyor.

teknik düşünceler

objektifler

Kullandığınız **zum objektifin** zum yapma oranı, arka planın perspektifindeki değişimin ne kadar güçlü olacağını ve karakterlerin boyunun çerçevede sabit kalabilmesi için kameranın ne kadar yaklaşacağı veya uzaklaşacağını sınırlandırabilir. Örneğin, bu bölümün başındaki ilk örnek *Hayatın Benim* filminde kullanılan objektifin zum oranı, ikinci örnek *Nefret* filminde kullanılan objektifin zum oranından daha az. Bu, arka planların büyüme oranından belli oluyor. Yüksek oranda zum yapıldığında karakter boyutunun aynı kalabilmesi için kameranın aldığı yol da uzayacaktır. Plan boyunca karakterin netliğini korumak daha da zorlaşacağı için, her iki uç noktada **kamera-konu mesafesinin** çok iyi ölçülmesi gerekir. Kaydırmalı zum planının uç noktalarında yüzlerde **geniş açı** kıvrılması ve **teleobjektif** yassılaşması görüleceğinden, karak-terde oluşacak çarpıklığın kabul edilebilirlik derecesini belirlemek de önemlidir. Bu çarpıklık **bel** ve **diz planlarında** pek belirgin olmayabilir, ama **baş** ve **göğüs planlarında** sorun yaratabilir.

malzeme

Hareketli kamerayla yapılan **zum planında** olduğu gibi, kaydırmalı zum planında da karakterle kamera arasındaki uzaklık değişeceği için, mizopuan yapacak birinci kamera asistanına gerek vardır. Çekim sırasında kamera operatörü de zum halkasını kumanda edeceğinden, bir netlik izleme aracı işleri çok kolaylaştırır. Kamera bir kaydırma arabası veya Stedikam aracıyla hatta elde hareket ettirilebilir, ama üç kişinin (kamera operatörü, kamera asistanı ve kılavuz) adımlarında uyum sağlanmasını gerektiren Stedikam veya elde kamerayla yapılan kaydırmanın, her üçünün de araba üstünde olacağı kaydırma arabasıyla yapılandan çok daha zor olacağını unutmayın. Bir başka yöntem de, kamera operatörü zumu yönetirken, mizopuanı bir uzaktan kumanda aracıyla yapmaktır. Ama bu yöntemde de başarılı olmak için çok prova yapmak gerekir. Hangi yöntemle hareket ederse etsin, kameranın yaklaşma veya uzaklaşma hızıyla zumun gerileme veya ilerleme hızının kesinlikle uyumlu olması gerekir. Aksi halde arka plan yaklaşır veya uzaklaşırken, karakter de büyür veya küçülür, kaydırmalı zum etkisi de yok olur. Arabayı hareket ettiren setçi, zumu yöneten kamera operatörü ve mizopuanı yapan kamera asistanının hareketlerinde uyum sağlayarak başarılı bir sonuca ulaşabilmeleri için çok sayıda prova yapmaları gerekir.

ışıklandırma

Kaydırmalı zum planında karakterin boyutu aynı kalacağından, **alan derinliği** kullanılan diyaframa bağlı olacaktır. Kamera-konu mesafesi de alan derinliğini elbet etkileyecektir, ama çoğu durumda kamerayı arka planı netleştirmeye yetecek kadar konudan uzağa çekemeyeceğinizden, bu etki çok az olacaktır. Alan derinliği (daha çok objektifin zum oranına bağlı olduğundan) kısa veya uzun olsa da, kaydırmalı zum şaşırtıcı etkisini gösterecektir, bu yüzden seçiminiz, öykünüzün gereğine göre, ya ön planı, ya arka planı, ya da her şeyi net görme temeline dayanabilir.

kuralları yıkmak





Danny Boyle'ın Trainspotting *(1996) filminden alınan bu örnekte kaydırmalı zum planını ele veren tüm işaretler var: karakterin boyutları aynı kalıyor ve arka plan uzaklaşır gibi görünüyor. Ama kesinlikle bir kaydırmalı zum planı değil. Kamerayla birlikte yatak, özel kurulmuş bir dekor içinde geri çekiliyor. Kaydırmalı zum planından daha sarsıcı olan etki, eroin bağımlısı Renton'ın (Ewan McGregor) tedavi sırasında çektiği acıların tarifine gerçeküstü bir ayrıntı katıyor.*



400 Darbe (Les 400 Coups, François Truffaut, 1959)

izleme planı

Bir izleme planında (takip planı da denir) kamera bir karakterin hareketini onun yanından, önünden (ters kaydırma planı da denir, Kubrick çok sever) veya arkasından hareket ederek izler. Bu yüzden izleme planındaki kamera hareketi, gerekçeli harekettir. Çoğu zaman izleme planıyla **kaydırma planını** birbirine karıştırırlar. Bunları birbirinden ayırt etmek kolaydır çünkü kaydırma planında kamera hareketli bir konuyu izlemez, konudan bağımsız olarak ona yaklaşır veya ondan uzaklaşır (gerekçesiz kamera hareketi türü). İzleme planları karakterin hareketinin uzunluğu ve hızına bağlı olarak kamerayı zeminde veya rayda giden araba üstüne koyarak, bir Stedikam aracıyla, bir motorlu araç içinde, hatta elde kamerayla yapılabilir. İzleme planı hemen her tür çerçeve boyutunda çekilebilirse de, çevre alanın çoğunu görüntü dışı bırakan dar çerçevelerde hareketin kompozisyon içindeki canlılığı zayıfladığından, genellikle **bel planı, diz planı** ve **boy planı** gibi geniş çerçeveler kullanılır. Bir karakteri izlemek için **kamerayı** onun yanında hareket ettiren (en yaygın yöntem) izleme planları çerçevenin **x ekseni** üzerindeki hareketi öne çıkarttığından, önden veya arkadan izleyen planlardan daha fazla canlılık içerir. Hareketi **z ekseni** boyunca izlediği için daha az canlı olan ters kaydırma (önden izleme) planı, karakteri yandan değil de önden izleyerek yüzünü gösterdiğinden, izleyicinin onunla daha yakın bir ilişki kurmasını sağlamak gibi bir üstünlüğe sahiptir. Bazen bir izleme planı **zum planı** veya öne kaydırma planıyla kaynaşarak bir yandan karakteri izlerken bir yandan da boy veya diz planından **göğüs planına** veya **baş planına** yaklaşır. Bu birleşmeler, planın sonunda bir karakterin duygularının altını çizerek anlatıdaki önemli bir ana gerilim ve drama katabilir. İzleme planları çoğu zaman uzun süren planlardır, özellikle de bir karakterle çevresi arasında bir ilişki oluşturmak için kullanıldıklarında. Bir mekânın anlamlı ayrıntılarını ve mekânda ilerleyen karakterin tepkilerini göstermek için oyalanıp uzayan ters kaydırma (önden izleme) planları çoğunlukla böyledir.

Etkili bir takip planı örneğini, tuhaf haşarılıkları ailesiyle arasının açılmasına, hatta bir ıslahevine gönderilmesine neden olan Parisli delikanlı Antoine Doinel'in (Jean-Pierre Léaud) öyküsünü anlatan François Truffaut'nun başyapıtı *400 Darbe* (Les 400 Coups, 1959) filminin sonunda görürüz. Antoine, filmin başlarında daha önce hiç görmediği okyanusu görmek istediğini söyler, çok geçmeden de yetiştirme yurdundan kaçmayı başarır ve sahile bir göz atmaya gider. Onun özgürlüğe koşuşu, yaklaşık 80 saniye süren (bitmek bilmeyen uzunlukta bir plan) ve duygularını belli etmeyen Antoine'ı çevresinin boşluğu içinde boy planında gösteren bir izleme planıyla aktarılır. Bu uzun plan hareketin gerçek süresini koruyor, kaçışını ve daha geniş kapsamlı uçma dürtüsünü (Antoine'ın film boyunca yaptığı bir şey) dramlaştırıyor ve bunu anlatı içinde odak noktası haline getirerek izleyiciyi sinema tarihinin en ünlü donuk karelerinden birine ulaştırıyor.

François Truffaut'nun mükemmel bir ergenlik psikolojisi incelemesi olan* 400 Darbe *(Les 400 Coups, 1959) filmindeki izleme planında kamera, ıslahevinden kaçan Antoine'ın (Jean-Pierre Léaud) yanından neredeyse 80 saniye boyunca ayrılmıyor.

izleme planı



neden başarılı?

İzleme planı, sahnedeki bir anın önemini daha güçlü vurgulamak için öbür hareketli kamera planlarıyla birleşebilir. Tomas Alfredson'un okulda yaşıtları tarafından ezilen Oskar'la (Kâre Hedebrant, resimdeki) 200 yaşında ihtiyar bir vampir olduğu halde fiziksel olarak 12 yaşında kalmış Eli (Lina Leandersson) arasında gelişen benzersiz arkadaşlığı anlatan *Gir Kanıma* (Låt den rätte komma in, 2008) filminden alınan bu örnekteki izleme planı, bir öne kaydırma birleşerek Oskar'ın yanına gelen sınıf arkadaşından çektiği eziyeti vurguluyor. Oyuncuyla kameranın mizanseni öyle düzenlenmiş ki, kamera onun yanında ilerlerken aynı zamanda ona yaklaşarak diz planından göğüs planına geçiyor. Oskar gerileyerek ondan kaçarken küçük zorba (Patrik Ridmark) görüntü dışında tutuluyor ve ancak Oskar'ın yılgınlığı ve güçsüzlüğünü vurgulayan izleme planı bitince çerçeveye giriyor.

Bu karakter çerçeveye girip kamera hareketinin nedenini oluşturana kadar kamera hareketsiz bekliyor. İzleme planının bu aşamasında diz planı ölçeğindeki çerçeve, karakteri ve çevrenin büyük bölümünü görüntülüyor.

Kamera hareketsiz beklerken izleyici arka plandaki bu iki çocuğun oyununu görebiliyor. Dövüşerek oynadıkları bu oyun sahneye sinen ve anakarakterin asıl sorunu olan şiddet kullanımını ima ediyor.



Bu sütunun ön plana girmesi çerçeveye derinlik katıyor ve orta plandaki karakterden daha hızlı biçimde çerçeveden geçerek izleme planının hareketini vurguluyor.

Bu kompozisyondaki baş üstü boşluğu küçük zorba için doğru, ama ön plandaki kurbanı için hatalı. Seçmeli netlikle birleşince bu yerleştirme, zorba çocuğun kompozisyonun odağını oluşturmasını güvenceye alıyor. O çerçeveden çıkar çıkmaz, ön plandaki karaktere doğru baş üstü boşluğu vermek için kamera hafifçe yukarı tilt yapıyor.



Bu karakter üçte birler kuralına uygun yerleştirildiği halde arkasında boşluk bırakılmamış, böylece duvara ve çerçevenin kenarına kıstırılmış görünüyor. Bu yerleştirme, durumunun çaresizliğini ve kaçacak yerinin olmadığını vurguluyor.

Kısa alan derinliği, ön plandaki anakarakter yerine orta plandaki küçük zorbaya ayarlanan seçmeli netlik kullanımını sağlıyor. Bu kuraldışı ama etkili seçim, yüz ifadesini görmek yerine acılarının nedenine dikkati çevrilen izleyicinin anakarakterle özdeşleşmesini kolaylaştırıyor.

Kameranın hareketi, karakteri izlerken çaprazlama ilerlemesini sağlayacak şekilde düzenlenmiş. Böylece giderek daralan çerçeve çevrenin çoğunu dışarıda bırakıp anakarakteri sıkıştıran bir göğüs planla sona eriyor.

teknik düşünceler

objektifler

İzleme planında kamera, karakterin yanında hareket ediyorsa **x ekseni** üzerindeki hareketin algılanışı açısından **odak uzunluğu** önemli etkiye sahip olabilir. Örneğin bir **teleobjektif** kullanıldığında **z ekseni** üzerindeki uzaklıklar sıkıştırıldığı için **görüş alanı** çok daralacaktır. Böyle bir düzende kameranın kısa bir yandan izleme hareketi bile aslında olduğundan çok daha hızlı görünecektir, özellikle de **göğüs planı** gibi dar bir çerçeve kullanıldığında. Buna karşın bir **geniş açı** kullanıldığında görüş alanı daha geniş olacak ve z ekseni üzerindeki uzaklıklar artacak, bu da arka planı olduğundan daha uzakta gösterecektir. Arka plan çerçeve içinden teleobjektifte olduğu gibi hızlı geçmeyeceğinden, x ekseni üzerindeki hareket de olduğundan daha yavaş görünecektir. İzleme planı elde kamerayla yapıldığında, kamera sarsıntısını büyük ölçüde gizlediği için geniş açı objektif ve kısa **kamera-konu mesafesi** kullanmak genel yaklaşımdır. Unutmayın ki teleobjektif her türlü kamera hareketi sırasında sarsıntıyı çok büyütür ve bu hareketler ancak kamera ray üstündeki arabada, motorlu araçta veya Stedikam üzerinde iken yapılmalıdır. Bir izleme planında netlik takibi (mizopuan) sorun olabilir, özellikle karakter kameraya açılı hareket ediyorsa veya *Gir Kanıma* örneğindeki gibi yandan hareket bir ileri veya geri kaydırmayla birlikte oluyorsa. Böyle durumlarda kamera-konu mesafesi sabit kalmayacağından, plan boyunca net görüntü sağlamak için birinci kamera asistanının belirli uzaklıkları ölçüp birkaç kere prova yapması gerekecektir.

malzeme

Üzerinde gidilecek zemin düzgünse, dolma tekerlekli bir kaydırma arabası kullanmak izleme planı çekiminde önemli ölçüde zaman kazandırır. Aksi haldeki ilk seçenek, ray üstünde kaydırılan arabadır ama rayları kurmak çok zaman alabilir, özellikle de zemin çok engebeliyse. Geri kalan seçenekler ya elde kamerayla ya da Stedikam veya başka bir sarsıntı giderici araç yardımıyla çekmektir. Elde kamerayla çekilen izleme planında kamerayla karakter arasındaki uzaklık her an değişebileceği için, plan boyunca netlik takibi yapmanın bir yolunu bulmak gerekebilir. Bunun için bir kamera asistanının uzaktan kumandayla netliği takip etmesi (söylemesi yapmaktan kolay geliyor), ya da kamera operatörünün objektif ayarıyla oynayarak değil, kameraya bağlı büyükçe bir monitörden izleyerek karakterle arasındaki uzaklığı koruması düşünülebilir. Karakteri plan boyunca net tutmanın bir başka yolu da, izlemeyi kamera-konu mesafesini görece uzun tutarak yapmaktır (karşı sayfada gördüğünüz Florian Henckel von Donnersmarck'ın *Başkalarının Hayatı* (Das Leben der Anderen, 2006) filmindeki gibi), ama bu kaçınılmaz olarak planın kompozisyonunu etkileyecektir.

ışıklandırma

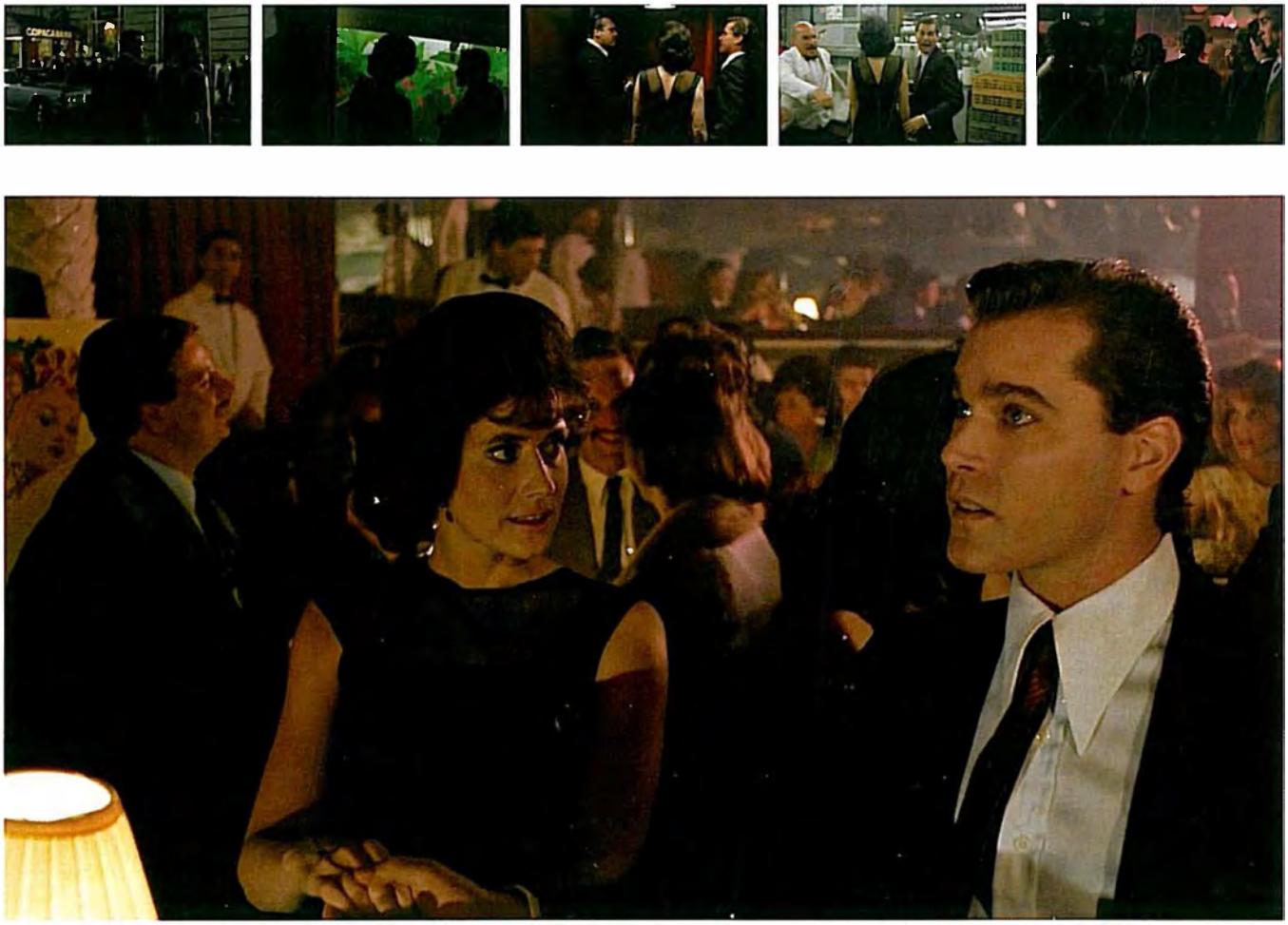
Işık da konuyu net tutmaya yardımcı olabilir. Örneğin, daha uzun bir **alan derinliği** sağlayacak olan kapalı diyafram koymak için yeteri kadar ışık kullanabilir, böylece kamera operatörüne konuyu netlik dışı bırakmadan hareket edebilmesi için daha geniş bir alan sağlayabilirsiniz. Dış mekânda gündüz çekim yaparken yeteri kadar ışık elde etmek sorun olmayacaktır, ama kısa alan derinliği elde etmek istediğinizde, objektifin diyaframını açmanız gerekecektir. Bu yüzden, dış mekânda gündüz çekimlerinde kameraya giren ışığı denetleyebilmek için her zaman yanınızda **ND filtresi** bulundurmak ilk kural-dır. Bazı **SD** ve **HD** kameralarda bu iş için devreye sokulabilen ND filtre vardır.

kuralları yıkmak





İzleme planları, çerçevedeki bir karakterin hareketiyle gerekçelendirilir. Bu kural, dikkati doğrudan kendisine çekecek kamera hareketlerini önlemek için oluşturulmuştur. Florian Henckel von Donnersmarck'ın Başkalarının Hayatı *(Das Leben der Anderen, 2006) filmindeki bu izleme planında Berlin duvarının yıkılışından birkaç yıl sonra kamera eski bir Stasi (Doğu Alman gizli polisi) olan Yüzbaşı Wiesler'i (Ulrich Mühe) izliyor. Planın bir noktasında kamera durarak adamın birkaç saniye için çerçeveden çıkmasına izin veriyor. Beklenmedik ve rahatsız edici bir şey olan kameranın bu görünüşte nedensiz duraklaması, adam birden bir şey fark etmiş gibi dönüp tekrar çerçeveye girene kadar birkaç saniye süren bir gerilim oluşturuluyor. Plan, bir zamanlar tutuklamaktan çok korumak için izlediği devrim karşıtı bir oyun yazarının kitabının reklamını yapan büyük boy afişi önünde durduğunu göstererek bitiyor.*



Sıkı Dostlar (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990)

Stedikam planı

Zeminde veya rayda kayan arabalar yumuşak ve etkileyici kamera hareketleri oluştururlar ama bunları uygulamak zor ve zaman kaybettirici olabilir. Örneğin, hiç bir araba kamerayı merdivenlerden yukarı veya aşağı kaydıramaz. 1976 yılında Garret Brown'ın Stedikam'ı icat etmesi, bu sorunu ortadan kaldırarak sinema sözlüğüne yeni bir sözcük ekledi: Stedikam planı. Stedikam donanımı, özel bir yelek ve ona bağlı bir mafsallı koldan oluşur. Kola bağlanan kamera, bir karşı ağırlıkla dengelenir. Düzenek, kamerayı kameramanın hareketlerinden kaynaklanacak her tür sarsıntıdan yalıtarak neredeyse sınırsız hareket olanağı sağlar (tek sınır, donanımı taşıyan kişinin fiziksel gücüdür). Mevcut Stedikam donanımı veya benzer kamera düzeneği (MKV, Chrosziel, Glidecam, Manfrotto ve daha başka firmaların ürünü) kullanan Stedikam planları, **kaydırma planları** ve **izleme planlarını** taklit edebilir, ayrıca kamera aşağı ve yukarı hareket edebilir, bir karakterin çevresinde 360 derece dönebilir ve daha pek çok hareket yapabilir. Stedikam planları genellikle zaman ve uzam bütünlüğünü ayrıca hareketin akıcılığını korumanın anlatı açısından önemli olduğu anlarda kullanılır. Bir sahnenin değişik ölçeklerde planların birleşimiyle değil de bir Stedikam planıyla çekilmesinin bir zorunlu nedeni olması gerekir. Bazen Stedikam planı olayı bir veya birkaç karakterin oyununun bütünlüğünü koruyan ve sürekli çerçeve düzeltmeleri yapılan kesintisiz tek planda aktararak izleyicinin ilgisini artırmak veya sahnenin özel bir bölümünün altını çizmek için kullanılır. Gerçek süreyi korumak gerilimi artırır ve izleyiciye özellikle önemli bir şeyin olduğunu işaret eden bir kurgulama olmadığı için, her şeyin olabileceği duygusunu yaratır. Bazı durumlarda kamera hareketinin yumuşaklığı ve akıcılığı, gösterilen hareketi yorumlayan planın anlatısal amacının bir parçasıdır. Bu planların sağladığı hareket özgürlüğü, izleyicide orada, sahnedeki hareket ve canlılık içinde oldukları duygusunu yaratmak için de kullanılır. Çoğu hareketli kamera planları gibi Stedikam planları da genellikle bir karakterin hareketiyle gerekçelendirilir ve bu yüzden sahnenin akışıyla bütünleşir.

Stedikam planının başarılı bir örneğini Martin Scorsese'nin *Sıkı Dostlar* (Goodfellas, 1990) filminde geleceği parlak gangster Henry Hill (Ray Liotta) kız arkadaşı Karen'ı (Lorraine Bracco) yemeğe götürdüğünde görüyoruz. Usta işi bir Stedikam planında içeri girmek için bekleyenlerin oluşturduğu uzun bir kuyruğu geçip yan kapıdan girmelerini izleriz. Labirent benzeri koridorlardan ve telaş içindeki mutfaktan geçerler, sabırsızlıkla boş masa bekleyen kodamanlara aldırmadan ilerleyip büyük salona girerler. Sonunda, Henry kapıdaki fedaiden garsonlara kadar herkesi bahşişe boğduğundan, hemen sahnenin yanındaki bir masaya buyur edilirler. Bu sekansı (değişik ölçeklerdeki bir dizi plan yerine) tek bir Stedikam planıyla çekmek, izleyicilerin çiftin peşinden ayrılmayarak hayatı "sıkı dost" sınıfında yaşamanın getirdiği ayrıcalık ve sosyal durumu görmesini sağlıyor.

Martin Scorsese'nin* Sıkı Dostlar *(Goodfellas, 1990) filmindeki bu Stedikam planının yumuşaklığı ve akıcılığı, izleyiciye bir "sıkı dost" olmanın özel avantajlarından yararlanmanın nasıl bir şey olduğunu göstermek için kullanılıyor.

Stedikam planı



neden başarılı?

Stedikam planı, bir oyuncunun oyununun gerçek sürede bütünlüğünü korumak için olduğu gibi, bir yandan da yeniden çerçeveleme yaparak dramatik vurguyu yaratmak, gerilimi yükseltmek ve izleyicinin sahneye girmesini sağlamak için de kullanılabilir. Tony Gilroy'un *Avukat* (Michael Clayton, 2007) filminden bu çarpıcı örnekte kullanılan tek bir Stedikam planı, iki korkunç kiralık katilin (Terry Serpico ile Robert Prescott) bir kimyasal ürün şirketinin davacısını (Tom Wilkinson) öldürüşlerini izlerken zaman zaman ikili plan, göğüs planı, omuz üstü planı, boy planı, baş planı ve sonunda bel planı oluyor. Dramatik etki oluşturmak için bir dizi planın kurgulanması yerine tek bir Stedikam planı kullanılması, katillerin eli çabuk verimliliğini vurguluyor ve bunu daha önce de birçok kez yaptıklarını ima ediyor.

Planın başında çevredeki alanın çoğunu dışarda bırakmak için dar bir çerçeve kullanılıyor, böylece birkaç adım uzakta olan bir katil birden çerçeveye girebiliyor. Bu andan sonrasında Stedikam operatörü kompozisyon çerçevesini sürekli yeniden düzenleyerek izleyicilerin ipucu ayrıntıları görmesini sağlıyor ve sahnenin dramatik önemine katkı yapıyor.

Bu Stedikam planı için zorunlu olan çeşitli kompozisyonlar, net ayarının değişik karakterlerde kalabilmesi için hareketin önceden çok iyi düzenlenmesini gerektiriyor. Örneğin planın bu evresinde, arka planın bulanıklığından da belli olduğu gibi, objektifin net ayarı ön plandaki karakterlere yapılmış.



Hareketli bir planda doğru baş üstü boşluğunu korumak ustalık gerektirebilir, özellikle de mizansende ani hareketler varsa. Stedikam operatörlerinin, bütün kamera düzeneğini taşımak ve mekân içinde güvenli hareket edebilmek için çevresini kollamak yanında, karakterin hareketlerini önceden kestirebilme ve çerçevenin kompozisyonunu belirleme konusunda da uzman olmaları gerekir.



Baş aşağı durduğu halde karakter çerçevede üçte birler kuralına uygun olarak bu kez alt uyumlu nokta üzerine yerleştirilmiş. Bedenin çerçevede çaprazlama duruşu, izleyicinin bakışını kompozisyonun odak noktası olan yüze yönlendirerek yerleşimi güçlendiriyor.

Kamera karakteri bu kompozisyon için çerçevelediğinde, mizopuanın yüzü net gösterecek şekilde yapılması gerekiyor. Buradaki alan derinliğinin kısalığıyla karşı sayfada dördüncü karedeki boy planı kompozisyonundaki alan derinliğini kıyaslayın.

teknik düşünceler

objektifler

Elde kamerayla çekimlerin tersine, sarsıntı önleyici bir düzenek kullanıldığında kameranın sarsıntısını gizlemek için **geniş açı objektif** kullanma zorunluluğu yoktur. **Odak uzunluğu** seçiminiz düşündüğünüz özel görüş açısına veya arka planın karaktere yakın veya uzak olmasına ya da kamera ilerledikçe oluşan hareketin nasıl algılanmasını istediğinize göre belirlenebilir. Durağan bir planda hangi odak uzunluğunun istediklerinize uyacağını hesaplamak oldukça kolaydır. Buna karşın hareketli bir planın dinamik çerçevesi, seçtiğiniz objektife göre size birçok kompozisyon olanağı sunar. Örneğin, Stedikam planı **z ekseni** üzerinde fazla hareket içeriyorsa, bir **geniş açı objektif** kullanıp kameraya doğru yaklaşan veya ondan uzaklaşan nesnelerin bu hareketini hızlandırarak kameranın katettiği mesafeyi abartabilirsiniz. Ya da tam tersine, karakterin z ekseni üzerinde zorlukla hareket ettiği duygusu yaratmak için, bu uzaklıkları sıkıştıran bir **teleobjektif** kullanabilirsiniz. Bu uzamsal çarpılmalar, kamera alt veya üst açıda kullanıldığında da, Stanley Kubrick'in *Cinnet* (The Shining, 1980) filmindeki labirent sahnesinde kullanılan geniş açı objektifin çalıdan duvarları olduğundan çok daha yüksek göstermesi gibi, çok çarpıcı etkiler oluşturabilir. Stedikam planı için objektif seçerken dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da, kamerayla karakter arasında oluşacak en yakın netlik mesafesidir. Örneğin, kameranın önden veya arkadan izlediği hareketli bir karaktere çok yakın olduğu bir kompozisyonu korumasını isteyebilirsiniz. Bu durumda ancak çok kısa bir kamera-konu mesafesinde karakteri net (aynı zamanda arka planı bulanık) yapabilen bir geniş açı objektif bunu gerçekleştirebilir. Bunun aksine, uzun odaklı bir objektifin en yakın netlik mesafesi daha uzun olacaktır, bu da sizi kamerayı konudan uzak tutmaya zorlayacak ve arka planı bulanıklaştırmak daha zor olacaktır.

malzeme

Stedikam sözcüğü sarsıntısız planlarla eşanlamlı hale gelmiş durumda olsa da her formattaki film ve video kamera için pek çok değişik seçenek vardır. Bununla birlikte, ancak yüksek nitelikli araçlar kamera konumları için daha çok seçenek sunarlar (örneğin kamerayı yere yakın tutabilmek veya daha ağır kameraları daha uzun süreler taşıyabilmek gibi). Kameramanın bir yandan kendi hareket alanını kontrol ederken, hele kılavuz (özellikle geri yürüyen kameramanı yönlendiren yardımcı) yardımıyla yürüyor, hatta çekim sırasında koşuyorsa, bir yandan da kompozisyonu ve netliği izleyerek ayarlayabilmesi için büyük boy bir monitör şarttır. Çoğu **SD** ve **HD** kameraların gövdesindeki monitör ekranları bu iş için çok yetersizdir.

ışıklandırma

Hareketli kamera planları her zaman görüntü yönetmenlerine sorun çıkartır, çünkü hareketli kamera, bir mekândaki film lambalarını gizlemeyi çok zorlaştırır, bazen de olanaksız kılar. Lambaları görmemenin bir yolu, kameranın güzergâhını çok iyi hesaplamaktır ama bu, zaten zor bir çekime bir zorluk katmanı daha ekler. Başka bir yöntem, tüm sahneyi daha güçlü ampullerle donatılmış sahne içi kaynaklarla (çerçevede görülebilen, dekora ait lambalar) aydınlatmaktır. Bu durumda oyuncuların hareketleri, bu kaynaklarla aydınlanmalarını sağlayacak şekilde düzenlenir, böylece kamera daha özgürce dolaşabilir. Işıklandırma, **alan derinliğinin** denetiminde de önemli rol oynar. Stedikam planlarında bu özellikle önemlidir çünkü netliği sağlamak için kameraman çoğu zaman **kamera-konu mesafesini** sabit tutmaya çalışır. Alan derinliği çok kısaysa, karakteri sürekli netlik alanı içinde tutmak daha zordur. Ama filminiz için tasarladığınız görsel planlama belki tam da bunu gerektiriyordur.

kuralları yıkmak





Gerekçesiz kamera hareketi görünmeyen bir izleyicinin öznel planı sanılabileceği için, Stedikam planlarındaki hareket çoğu zaman bir karakterin hareketiyle gerekçelidir. Stanley Kubrick'in Full Metal Jacket *(1987) filmindeki birçok önemli Stedikam planı bu ayrımı bulanıklaştırıyor. Savaşın, insanı insan olmaktan çıkaran etkisini gösteren bu filmde deniz piyadeleri tehlikeli alanlara girerlerken kamera onların arkasında, yere yakın yerleşiyor. Bu planlar izleyiciyi kendileri de bir piyadeymişcesine hareketin tam içine sokuyor.*



Kaplan ve Ejderha (Crouching Tiger, Hidden Dragon [Wo hu cang long], Ang Lee, 2000)

vinç planı

Bir vinç planında kamera vinç, sepetli vinç, forklift, personel yükseltme aracı, tahterevalli gibi onu dikey, yatay veya ikisinin karışımı yönlerde hareket ettirebilecek bir araca yerleştirilir. Gerçek bir vinç planında aslında kamera bir metreden otuz metre yüksekliğe kadar dikey hareket yapabilir. Çeşitleri olmakla birlikte, vinç planı çoğu zaman yükseldikçe genişleyen görüş alanıyla giderek daha çok ayrıntı gösteren kameranın bir mekânın veya çevrenin genişliğini yavaş yavaş ortaya çıkartması için kullanılır. Bu tür vinç planı kurguda bir sahnenin başına veya her yeni anamekâna girildiğinde bağlanarak aslında **tanıtım planı** görevi yapabilir. Bir karakterin yakınından başlayıp çerçeveyi yavaş yavaş değiştirerek karakteri uzakta bırakıp mekânın geniş görüntüsüne dönüştürmeyi sağlayan aynı vinç hareketi, kilit sahnelerin, hatta filmlerin sonunda çok sık kullanılır. Çok sık kullanılan bir başka vinç planı türü de, mekânın çok geniş bir alanını içeren genel, hatta çok genel planla başlayıp bir karakterin onu ortamdan yalıtan yakın planına inerek bu hareketi tersine çevirir. Bir vinç planında kameranın yukarı veya aşağı hareketi, kompozisyonun ön planında hareket sırasında objektifin önünden geçebilecek unsurlar varsa, daha da belirgin olur. Vinç planı kamerayı çok yükseğe kaldıracaksa, görüş açısındaki değişiklik çok belirgin olacağı için ön plandaki bu unsurlar gerekli olmayabilir. Ama kamera ancak bir-iki metre yükselecekse ve konu (ya da karakter) kameradan uzaktaysa, kompozisyonun ön planında kamera önünden geçen unsurlar olmadan hareket fark edilmeyebilir. Vinç planı, plana büyük ölçüde karmaşıklık katabilecek kaydırma arabası veya daha başka hareketli zeminleri de devreye sokarak başka tür kamera hareketleriyle de birleşebilir (çoğunlukla **sekans planlarda**). Bir mekânı, bir karakteri tanıtmak veya kilit bir olayın altını çizmek için vinç planı kullanıldığı zaman kompozisyondaki değişimin planda anlatılanı algılamamızda da bir değişikliğe neden olduğundan, özellikle önemli bir şeylerin olduğunu aktaran güçlü bir anlatı tümcesi oluşturabilir. Bu yüzden kullanımı, yalnızca öykünüzde izleyicinin kavrayışında değişiklik olmasını istediğiniz anlara saklanmalıdır.

Ang Lee'nin *Kaplan ve Ejderha* (Crouching Tiger, Hidden Dragon [Wo hu cang long], 2000) filminde klasik bir vinç planı var. Uzun bir geçmişe dönüş sahnesinde Jiao Long Yu (Zhang Ziyi) aristokrat bir ailenin dövüş sanatlarına gizli bir tutku besleyen kızı, sonunda kendisine aşık olan bir çöl haydutları çetesinin önderi "Karanlık Bulut" Lo'yla (Cheng Chang) karşılaşır. Lo ve çetesi, kameranın giderek yükselirken bir yandan da tilt yapıp bakış açısını dramatik biçimde alt açıdan üst açıya çevirdiği bir vinç planıyla tanıtılır. Bu karakteri tanıtmak için vinç planı kullanılmasının yansıttığı görsel vurgu, onun öykü deki önemini ve o toprakların onun bölgesi olduğunu ima ediyor. Bu kullanım, izleyicinin zihninde canlı bir ilk etki oluşturmak için yaygın olarak kullanılan bir tekniktir.

Ang Lee'nin* Kaplan ve Ejderha *(Crouching Tiger, Hidden Dragon [Wo hu cang long], 2000) filminde çöl haydutları çetesi ve reisleri Lo'yu (Cheng Chang) dramatik bir biçimde tanıtmak için bir vinç planı kullanılıyor.

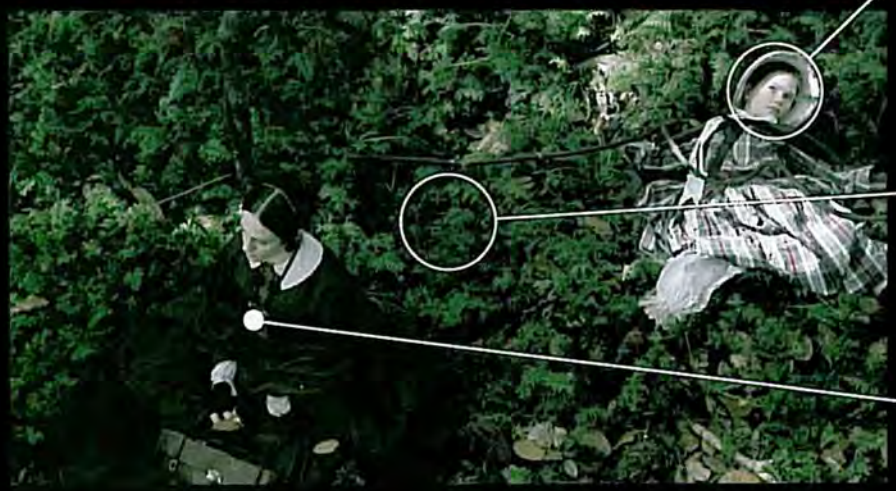
vinç planı





neden başarılı?

Öbür hareketli kamera planları gibi vinç planları da anlatıda önemli yeri olan mekânları tanıtmanın yanında, özellikle dokunaklı anların da altını çizer. Jane Campion'ın *Piyano* (The Piano, 1993) filminde anlaşmalı bir evlilik için Yeni Zelanda'ya gelen dilsiz İskoç kadın Ada'nın (Holly Hunter), kocasına boyun eğerek çok sevdiği piyanosunu geri alabilmek için onu elinde tutan adama piyano dersi vermeye karar verdiği sahnede bir vinç planı kullanılıyor. Aşağı inen vinç planı, isteği dışında davranmaya karar vermenin getirdiği duygusal çalkantıyı dışa vuruyor.



Vinç planının başında kafası aşağı eğik olan kamera, karaktere ve çevre alanına neredeyse tam tepeden bakan bir üst açı oluşturuyor. Plan boyunca kamera kafayı kaldırıp yukarı tiltle birlikte hafifçe pan yapacak ve anakarakteri daha dengeli bir açıyla göğüs planında çerçeveleyecektir. Bir vinç planının tilt ve panla birleşimi, bu oldukça küçük kamera hareketini yalın bir vinç planından daha dramatik hale getiriyor.

Kamera-konu mesafesiyle diyafram birleşimi, karakteri ve çevresini net gösterecek bir alan derinliği sağlıyor. Vinç hareketi kamerayı aşağı indirdikçe anakaraktere olan uzaklık azalıyor ve oluşan kısa alan derinliği, izleyicinin dikkatini karaktere yöneltiyor.

Vinç planının başındaki bu çerçevede geleneklerin dışına çıkılarak karakterler üçte birler kuralına uymayacak şekilde yerleştiriliyor, böylece Viktorya dönemi yaşam biçimiyle Yeni Zelanda ormanlarının coşkusu arasındaki görsel çatışmayı vurguluyor.



Vinç planının sonunda kamera yukarı tiltle daha yumuşak bir üst açıya geliyor ve hafif bir pan yaparak konuyu geleneksel göğüs planı çerçevesinde, gerekli baş üstü boşluğunu da vererek, üçte birler kuralına uygun bir kompozisyonda görüntülüyor.

Çok kısalan kamera-konu mesafesi, mizopuanın karaktere göre yapılmasını gerektiriyor. Bir vinç kullanıldığında bu işlem genellikle bir kameramanın netlik, pan, tilt ve zum hareketlerini uzaktan yapabilmesini sağlayan bir uzaktan kumanda düzeneği kullanılarak yapılır.

Arka plandan da belli olduğu gibi, bu güneşli günde gölgede kalmaması için yüze verilen yumuşak ışık yanında, gözlerde "ölü bakış" oluşmasını önlemek için bir göz ışığı kullanılmış.

teknik düşünceler

objektifler

Odak uzunluğu seçiminiz elbette vinç planı türüne, kompozisyon içindeki karakterlerin mizansenine ve yapmaya çalıştığınız anlatı vurgusuna göre olacaktır. Örneğin, bir mekânın büyük bir alanını görüntüye almak için kamerayı yükseltip çerçeveyi giderek genişleten bir vinç planı (genellikle bir sahnenin sonunda kullanılır), bir **teleobjektife** göre çok daha geniş bir **görüş alanına** sahip olan bir **geniş açı objektifin** olanaklarından yararlanacaktır. Buna karşılık, ön plana unsurlar katarak kameranın yukarı çıkışını vurgulayan bir vinç planında geniş açı yerine çerçevenin **x ve y eksenlerindeki** hareketi abartmaya yatkın olan teleobjektif kullanıldığında, kamera çok daha hızlı hareket ediyor gibi görünecektir. Vinç planının herhangi bir anında katmak veya engellemek istediğiniz çarpıtma miktarı da odak uzunluğu seçiminizi etkileyecek öbür değişkenler arasında sayılabilir. Örneğin, Campion'ın *Piyano* filminden gördüğümüz örnekteki karakteri **göğüs planı** ölçeğinde göstererek biten vinç planında geniş açı veya teleobjektif kullanılmış olsaydı, yüzün özellikleri çarpıtılmış olacağından, görünüşü hayli farklı olacaktı. Vinç planları hayli karmaşık kamera ve karakter hareketleri içerebileceğinden, odak uzunluğu seçiminizin çerçevenin tüm eksenleri üzerindeki görüş alanı ve hareketleri nasıl etkileyeceğini bilmemeniz durumunda, planınızın amacına aykırı sonuçlar yaratabileceğini aldınızdan çıkartmayın.

malzeme

Bütün hareketli kamera planlarında olduğu gibi, en basit bir vinç planı bile düzeneği kurmak, mizanseni geliştirmek ve çekimi yapmak için fazladan zaman harcamayı gerektirir. Yapım programınızı planlarken bunu her zaman göz önünde bulundurun. Film ve video yapımında kullanılan kamera sehpasına bağlanıp kamerayı bir-iki metre kadar yükseltip indiren tahterevalli kolundan en az iki kişinin kullanabildiği ve kamerayı otuz metreden fazla yükseltebilen dört ton ağırlığındakine kadar yüzden fazla vinç modeli vardır. Teleskopik vinçler, kolu mafsallı vinçler, bir Stedikam operatörünü taşıyabilen vinçler, otoyolda hız yapabilecek bindirilmiş vinçler, kolun ucundaki platform üzerinde kamera, kameraman ve asistanını taşıyabilen vinçler, öbür seçeneklerden bir kısmıdır. Vinç kolunun ucunda kamerayla birlikte bir de kameraman yoksa, vinç planı çekerken görüntüyü bir şekilde izleyebilmeniz gerekecektir. Bu iş için vinç kolunun alt ucunda kameramanın plan çerçevesini görebildiği bir izleme monitörü bulunur. Ama bu düzenek, vinç uzaktan kumandalı motorlu bir başlıkla gelmediyse, mizopuan, tilt, pan, zum gibi hareketleri denetleyebilmenizi sağlamaz. Bunların dışında, kullanılan vincin türü ne olursa olsun, fazladan güvenlik önlemleri almak da son derece önemlidir (vincin altında kimsenin dolaşmaması, vinci yalnızca yetkili kişilerin kullanması, vincin ağırlık ve hareket sınırlarının asla aşılmaması, oyuncuların ve set ekibinin yapılacak vinç hareketine karşı dikkatli olmalarını sağlamak ve yakın çevrede yüksek gerilim hatlarının bulunmamasına dikkat etmek gibi).

ışıklandırma

Vinç planı dış mekânda gündüz çekiliyorsa ve bir karakter plan boyunca çerçevede varsa, ışıklandırmada dikkat edilecek konulardan biri de, kameranın iniş veya çıkış hareketini engellemeden karaktere gelen güneş ışığını yumuşatabilmenin bir yolunu bulmaktır. Işığın geliş yönü ve açısı yüzünden bu iş zor olabilir. Dış gece çekimlerindeki vinç planları da, aynı koşullar-da çekilen genel veya çok genel planlarda karşılaşılan sorunları çıkartabilir karşınıza: uzaktan geniş bir alanı aydınlatabilen çok güçlü lambalar kullanmak veya kendi kaynaklarıyla yeteri kadar aydınlatılan bir mekân aramak zorunda kalabilirsiniz.

kuralları yıkmak





Vinç planları, öyküdeki önemli bir anın dramatik etkisini artırmak için çoğu zaman başka kamera hareketleriyle (pan ve tilt gibi) birleşik yapılır. Sergio Leone'nin Bir Zamanlar Batıda *(C'era una volta il West, 1968) filmindeki bu örnekte bir adamın sadistçe öldürülmesini göstermek için kamera geri çekilirken vinç hareketine kesintisiz bir geri kaydırma, geri zum ve tilt hareketi de ekleniyor. Film boyunca "Mızıka"nın (Charles Bronson) acımasız katillerden oluşan çetenin lideri Frank'i (Henry Fonda) bıkmadan izlemesine, nedenini bilmeden tanık oluyoruz. Son hesaplaşma için karşılaştıklarında Frank (ve izleyici), yıllar önce "Mızıka"nın kardeşini acımasızca öldürdüğünü, bu olayın önemini aktarmak için karmaşık bir vinç planının kullanıldığı bir geçmişe dönüşle öğrenir.*





Bitmeyen Balayı (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)

plan-sekans

Plan-sekanslar, girişebileceğiniz en karmaşık, zor ve sonunda ödüllendirici planlar arasındadır. Deyimin kaynağı, Fransızcadaki "plan-séquence" sözüdür ve çoğu zaman aslında değişik planlara bölünerek çekilecek birçok sahneyi uzun bir çekim boyunca bir dizi karmaşık dinamik kamera hareketleri ve çerçevelerle birleştiren tek bir planı belirtir. Plan-sekanslar, görüntüledikleri hareketin ve plan içindeki unsurlar arasında uzamsal ve zamansal ilişkilerin önemi hakkında açık biçimde güçlü anlatım söylemleri oluştururlar ve bu yüzden de çoğu zaman filmin geri kalanının anlaşılması için dönüm noktası oluşturan bir dizi can alıcı olayı öne çıkartmak için kullanılırlar. Plan-sekanslar, **çok yakın plandan genel plana** kadar her türü içerebilecek hareketli çerçeveleri oluşturmak için kesintisiz biçimde birleşen **vinç planları**, **kaydırma planları**, **zum planları**, elde kamera planları, pan, tilt, izleme planları ve Stedikam planları içerebilir. Plan-sekansta kamera hareketi genellikle karakterlerin hareketinden gerekçelenmekle birlikte, gerekçeli hareketle bağlantılı olarak veya kendi başına gerekçesiz hareketler de kullanılabilir. Plan-sekanslar her zaman uzun süreli olduğundan (kullanılan formata bağlı olarak bir dakikadan bir saate kadar) gerçek zamanı, uzamı ve oyunculuğu korurlar ayrıca bir sahneye gerçekçilik, gerilim ve dramatik vurgu katabilirler. Bununla birlikte bu planlar çoğu zaman izleyicinin açıkça fark edeceği biçimsel ustalık gösterisi olduğundan, bu gerçek zaman görünümü otomatik olarak akla gerçekçiliği getirmez. Plan-sekansların karmaşıklığı yüzünden sinemacılar, aslında kurgu noktaları gizlenmiş bir dizi mini-sekansı uzun bir plan-sekans gibi göstermek için hile yapmanın yollarını bulmuştur. Bu işlem, en ünlü biçimiyle Alfred Hitchcock'un *İp* (Rope,1948) filminde kullanılmış olan bir teknikle, iki planı çoğu zaman çerçeve boş bir duvar veya objektifi kamera önünden geçen bir karakterin örtülemesi gibi tanımlanamaz bir görüntüyle dolu iken bağlayarak gerçekleştirilir. Daha yakın zamanlarda CGI (Bilgisayarla üretilen görüntüler) tekniğinde sağlanan ilerlemeler, kurgudaki bağlantı yerlerini çok daha iyi biçimde gizleyerek fark edilmelerini olanaksız hale getirdi.

En ünlü plan-sekanslardan biri, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (Touch of Evil, 1958) filminin başında karşımıza çıkıyor. Plan, daha sonra bir çiftin binerek Birleşik Devletler-Meksika sınırına süreceği bir arabanın bagajına yerleştirilen el yapımı bir bomba düzeneğinin yakın planıyla başlıyor. Aynı sınıra doğru gitmek için arabayla aynı yolu kullanan yeni evli bir çiftin (Charlton Heston ile Janet Leigh) romantik konuşmaları, arabanın havaya uçmasıyla kesilir. Bütün bu olaylar dizisi, başında bombanın saatinin üç dakikaya kurulduğunu gördükten sonra gerçek zamanda kesintisiz akarak merak ve gerilimi artıran şaşılacak derecede mükemmel bir biçimde (bir kamyon arkasındaki bir vinç kullanılarak) gerçekleştirilmiş üç dakikalık bir plan-sekansla görüntüleniyor. Karmaşık kamera hareketi aynı zamanda sınır bölgesini de, daha sonra burada yaşanacak ve filmin anatemalarından birini oluşturacak olan manevi, ahlaki, hukuki ve kültürel çatışmaları da ima edecek biçimde tanıtıyor.

Orson Welles'in* Bitmeyen Balayı *(Touch of Evil, 1958) filminin başındaki bu efsanevi plan-sekans, başta zaman ayarlı bir bomba mekanizmasının kurulduğunu gösterdikten sonra hareketi gerçek sürede aktararak merak ve gerilimin giderek yükselmesini sağlıyor.

plan-sekans



neden başarılı?

Plan-sekanslar zaman, uzam ve oyunculukta bütünlüğü koruyarak dönüm noktası olan büyük olayları öne çıkartan güçlü anlatı söylemi oluşturabilirler. Juan José Campanella'nın *Gözlerindeki Sır* (El Secreto de sus Ojos, 2009) filmindeki bu can alıcı sahne de tam bunu yapıyor. Şaşırtıcı bir plan-sekansta (aslında CGI yardımıyla ek yerleri fark edilmez hale gelen yedi plan) bir futbol stadının üstünde başlayan, aşağı inip kalabalığın arasına giren, bir cinayet zanlısını (Javier Godino, resimdeki) kovalayan federal polis memurları Benjamin ile Pablo'yu (Ricardo Darín ve Guillermo Francella) stadyumun içinde izleyen kamera sonunda oyun sahasında tutuklama görüntüleriyle planı bitiriyor. Plan-sekansın aktardığı son derece dramatik vurgulama, tutuklamanın öneminin altını çiziyor.

Plan-sekans, içinde maç oynanmakta olan bir futbol stadını gösteren helikopter planıyla başlıyor. Bu dramatik gösteri, polislerin daha önceki incelemelerinde aradıkları zanlının bir futbol tutkunu olduğu ve takımının hiçbir maçını kaçırmayacağı anlatılarak gerekçelendiriliyor.

Stadın çevresi güçlü aydınlatılmış yapılarla çevrili olsaydı, bu plan-sekans görsel etkisinden çok şey kaybederdi. Halbuki karanlık ortam içinde güçlü iç aydınlatma, kompozisyonda stadın öne çıkmasını sağlıyor.



Stadın yüzlerce metre üstünde çok genel plandan başlayıp sahada zeminden birkaç santim yukarda göğüs planında biten plan-sekansta çerçevelemeler çok hareketli ve değişken. İmkânsız gibi görünen bu beceri, yedi ayrı planın CGI yardımıyla ek yeri belli olmayacak şekilde birleştirilmesiyle yapılıyor.

Konu, sağ üst uyumlu noktanın üstüne getirilerek üçte birler kuralına uygun yerleştirilmiş. Böylece doksan derece eğik planda bile uygun baş üstü ve bakış yönü boşluğuyla dinamik bir çerçeve oluşturuluyor.



Bu planda kullanılan kısa kamera-konu mesafesiyle açık diyafram birleşimi sonucunda oluşan kısa alan derinliği, karakteri kompozisyonda çevresinden yalıtarak tutuklanmanın, duygusal durumunda yarattığı etkinin aktarılmasını sağlıyor.

Plan-sekansın sonunda neredeyse doksan dereceyi bulan sonuna kadar eğik kamera, yalnızca arka planın dengesi bozuk olsa da, karakterin anormal psikolojisini ima ediyor.

Karakter yalnız stadyum ışıklarıyla aydınlatılıyor gibi görünse de ışığı, profesyonel bir spor sahasının yavan, tekdüze aydınlatması yerine değişik güçte kaynaklar kullanılarak sahnenin dramatik yapısına uyacak şekilde ayarlanmış.

teknik düşünceler

objektifler

Plan-sekansın karmaşıklığı, işi en iyi görecek **odak uzunluğunu** (uzunluklarını), hatta objektif türünü belirleyecektir. Hesaba katılması gereken bazı unsurlar: oluşturmayı düşündüğünüz değişik plan ölçekleri, planın her evresindeki gerekli **görüş alanı**, vurgulanmak veya hafifletilmek istenen kamera veya karakter hareketi, planın gerektirdiği en kısa **kamera-konu mesafesi**, dinamik çerçeve seçeneklerini çoğaltmak için zum objektif gerekip gerekmediği, belirli bir en açık diyafram ihtiyacı ve daha birçok değişken. Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* filminde kullanılan oldukça **geniş açılı objektif**, mesafeleri uzattı ve çerçevenin z ekseni üzerindeki hareketleri abarttı, sınır kasabasının mimarisine biraz optik çarpıldık kattı ve çok zengin ayrıntılı mizansenin büyük bir kısmının görülebilmesini sağladı. Bu nitelikler sınır kasabasının öyküdeki rolünün önemini yansıtıyor ve onu ahlaksal, hukuksal belirsizlik içinde karmakarışık, bayağı, uğursuz bir yer gibi gösteriyor. Bu örnek kusursuz bir görsel tarzla temanın birleşimini temsil ediyorsa da, plan-sekansın teknik gereksinimleri bazen belirli bir odak uzunluğunu kullanma isteğinize engel olabilir. Örneğin, aynı planı bir teleobjektif ve kısa **alan derinliğiyle** gerçekleştirmek neredeyse imkânsız olurdu.

malzeme

Plan-sekanslar vinçler, kaydırma arabaları, motorlu taşıtlar, helikopterler, Stedikam düzenekleri ve hatta elde kamera gibi özgürce akan kamera hareketlerini yapmaya yarayacak her türlü teçhizatı gerektirebilir. Bütün dinamik kamera hareketleri malzeme, set ekibi, oyuncular ve olanakları düzenlemek için fazladan zaman gerektirirken, bir plan-sekansın yalnızca teknik gereksinimleri göze batmamalıdır. Aslında, içerdiği karmaşıklık derecesine bağlı olarak bir plan-sekansın çekimi rahatlıkla bir gün veya daha fazla sürebilir. Örneğin, Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu* (Professione: reporter, 1975) filmindeki yedi dakikalık plan-sekansın çekimi tam on bir gün sürmüştü.

ışıklandırma

Bir plan-sekansı ışıklandırmak için kullanılacak yöntemler, geniş bir alanı veya çok sayıda değişik yeri görüntüleyen Stedikam ve öbür hareketli kamera planlarındakinden pek farklı değildir. Gece iç mekânda çekiyorsanız, gezinen bir kamera film ışıklarını normalde koymak isteyeceğiniz yerlere koymanızı engelleyeceğinden, mekânın ışık kaynaklarını (sahne düzeninin parçası olan ve çerçevede görülebilen lambalar) kullanmak çok yararlı olabilir. Zaten teknik olarak zor olan bir işi daha da zorlaştıracak olsa bile, bazen elinde seyyar bir lambayla kameranın yanında yürüyen bir ışıkçı, hareketli bir konuyu pozlayabilmek için ihtiyaç duyulan en az, süreldi ışığı sağlayabilir. Gündüz çekimlerde iç mekân yalnızca pencerelerden gelen gerekçeli ışıkla aydınlatılırsa, kamera içerde yakılacak lambalarla hiç uğraşmadan rahatça dolaşabilir. Elinizde yeteri kadar yükseğe çıkabilecek ve -gerçek ay ışığı hiç bir zaman o kadar parlak olmamakla birlikte- ay ışığı etkisi yapabilecek güçlü lambalar yoksa, dış gece çekimler her zamanki gibi büyük bir sorun oluşturur. Bir başka seçenek de, ek destek ışık yakmaya gerek bıraktırmayacak kadar kendi ışıklarıyla aydınlanan bir mekân bulmaktır (Campanella'nın *Gözlerindeki Sır* filminde olduğu gibi). Çoğu kez tüm plan-sekans boyunca kusursuz bir ışıklandırma sağlamak mümkün olamayacaktır, bu yüzden önceden plandaki kilit noktaları belirleyip ışığı ve mizanseni onlara göre ayarlamaya karar vermelisiniz.

kuralları yıkmak





Aleksandr Sokurov'un Russian Ark *(2006) filminde başardığı işe devasa demek, abartı olmaz. Stedikamla çekilen 91 dakikalık tek bir plan-sekans, izleyiciyi Hermitage Müzesi'nde dolaştırarak Rusya tarihinin 300 yıllık dönemini tanıtıyor. Bu kitapta anlatılan plan türlerinin hemen hepsini kapsayan bu planı gerçekleştirmek, Stedikam ve seyyar kayıt yapan bir sabit diskle mümkün oldu.*

filmografi

1984 *(Nineteen Eighty-Four)* Michael Radford, Umbrella-Rosenblum Films Production, 1984
2001: Bir Uzay Macerası *(2001: A Space Odyssey)* Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968
3 Maymun Nuri Bilge Ceylan, Zeyno Film, 2008
400 Darbe *(Les 400 Coups)* François Truffaut, Les Films du Carrosse, 1959
Açlık *(Hunger)* Steve McQueen, Film4 & Channel Four Films, 2008
Amélie *(Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain)* Jean-Pierre Jeunet, Claudie Ossard Productions, 2001
Apocalypto Mel Gibson, Icon Entertainment International, 2006
Aşk Mevsimi *(The Graduate)* Mike Nichols, Embassy Pictures Corporation, 1967
Avukat *(Michael Clayton)* Tony Gilroy, Samuels Media, 2007
Baba *(The Godfather)* Francis Ford Coppola, Paramount Pictures, 1972
Barry Lyndon Stanley Kubrick, Peregrine, 1975
Başkalarının Hayatı *(Das Leben der Anderen)* Florian Henckel von Donnersmarck, Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006
Ben Efsaneyim *(I am Legend)* Francis Lawrence, Warner Bros. Pictures, 2007
Berlin Üzerinde Gökyüzü *(Der Himmel über Berlin)* Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion, 1987
Bir Rüya İçin Ağıt *(Requiem for a Dream)* Darren Aronofsky, Artisan Entertainment, 2000
Bir Terör Filmi *(Der Baader Meinhof Komplex)* Uli Edel, Constantin Film Produktion, 2008
Bir Zamanlar Batıda *(C'era una volta il West)* Sergio Leone, Paramount Pictures, 1968
Bitmeyen Balayı *(Touch of Evil)* Orson Welles, Universal International Pictures, 1958
Blair Cadısı *(The Blair Witch Project)* Daniel Myrick ve Eduardo Sánchez, Haxan Films, 1999
Brazil Terry Gilliam, Embassy International Pictures, 1985
Cinayet Günlüğü *(Memories of Murder [Salinui chueok])* Joon-ho Bong, CJ Entertainment, 2003
Cinnet *(The Shining)* Stanley Kubrick, Warner Bros. Pictures, 1980
Clockers Spike Lee, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1995
Çıplak *(Naked)* Mike Leigh, Thin Man Films, 1993
Dogville Lars von Trier, Zentropa Entertainments, 2003
Dokunulmazlar *(The Untouchables)* Brian De Palma, Paramount Pictures, 1987
Falling Angels (Duo luo tian shi) Wong Kar Wai, Jet Tone Production, 1995
Fay Grim Hall Hartley, HDNet Films, 2006
Esaretin Bedeli *(The Shawshank Redemption)* Frank Darabont, Castle Rock Entertainment, 1994
Exiled (Fong Juk) Johnnie To, Media Asia Films, 2006
Fil Adam *(The Elephant Man)* David Lynch, Brooksfilms, 1980
Full Metal Jacket Stanley Kubrick, Warner Bros. Pictures, 1987
Gattaca Andrew Niccol, Columbia Pictures Corporation, 1997
Geçen Yıl Marienbad'da *(L'Année Dernière à Marienbad)* Alain Resnais, Cocinor, 1961
Gir Kanıma *(Låt den rätte komma in)* Tomas Alfredson, EFTI, 2008

Gomorra Matteo Garrone, Fandango, 2008
Gözlerindeki Sır *(El Secreto de sus Ojos)* Juan José Campanella, Tornasol Films, 2009
Havuz *(Swimming Pool)* François Ozon, Fidélité Productions, 2003
Hayatın Benim *(Taking Lives)* D.J. Caruso, Warner Bros. Pictures, 2004
In Bruges Martin McDonagh, Focus Features, 2008
İlhiyar Delikanlı *(Oldboy [Oldeboi])* Chan-wook Park, Show East, 2003
İnce Kırmızı Hat *(The Thin Red Line)* Terrence Malick, Phoenix Pictures, 1998
İp *(Rope)* Alfred Hitchcock, Warner Bros. Pictures, 1948
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Chantal Akerman. Paradise Films, 1975
John Malkovich Olmak *(Being John Malkovich)* Spike Jonze, Gramercy Pictures, 1999
Kagemusha Akira Kurosawa, Toho Company, 1980
Kahraman *(Hero [Ying xion])* Zhang Yimou, Elite Group Enterprises, 2002
Kanlı Teklif *(The Proposition)* John Hillcoat, UK Film Council, 2005
Kaplan ve Ejderha *(Crouching Tiger, Hidden Dragon [Wo hu cang long])* Ang Lee, Columbia Pictures Film Production Asia, 2000
Kaya *(The Rock)* Michael Bay, Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films, 1996
Kelebek ve Dalgıç *(Le Scaphandre et le Papillon)* Julian Schnabel, Pathé Renn Productions, 2007
Kırık Kucaklaşmalar *(Los abrazos rotos)* Pedro Almodóvar, Universal Pictures International, 2009
Kırmızı Fenerler *(Raise the Red Lantern [Dà Hóng Dēnglóng Gāogāo Guà])* Zhang Yimou, Century Communications, 1991
Koku: Bir Katilin Hikâyesi *(Perfume: The Story of a Murderer)* Tom Tykwer, Constantin Film Produktion, 2006
Konuşma *(The Conversation)* Francis Ford Coppola. American Zoetrope, 1974
Kutsal Hazine Avcıları *(Raiders of the Lost Ark)* Steven Spielberg, Paramount Pictures, 1981
Kuzuların Sessizliği *(The Silence of the Lambs)* Jonathan Demme, Orion Pictures Corporation, 1991
Leon: Sevginin Gücü *(Léon: The Professional)* Luc Besson. Gaumont, 1994
Maria Braun'un Evliliği *(Die Ehe der Maria Braun)* Rainer Werner Fassbinder, Albatros Filmproduktion, 1979
Mavi Kadife *(Blue Velvet)* David Lynch, De Laurentiis Entertainment Group, 1986
Medusa Darbesi *(The Bourne Supremacy)* Paul Greengrass, Universal Pictures, 2004
Merhaba Dünya *(Being There)* Hal Ashby, Lorimar Film Entertainment, 1979
Mystery Train Jim Jarmusch, JVC Entertainment Networks, 1989
Nefret *(La Haine)* Mathieu Kassovitz, Canal +, 1995
Orada saat kaç? *(What Time is it There?[Ni na bian ji dian])* Ming-liang Tsai, Arena Films, 2001
Ölüm Kitabı *(Misery)* Rob Reiner, Castle Rock Entertainment, 1990
Ölüm Korkusu (Vertigo) Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1958
Özgürlük Yolu *(Into the Wild)* Sean Penn, Paramount Vantage, 2007
Paris, Texas Wim Wenders, Road Movies Filmproduktion, 1984
Piyano *(The Piano)* Jane Campion, CiBy 2000, 1993
Ratcatcher Lynne Ramsay, Pathé Pictures International, 1999

Rezervuar Köpekleri *(Reservoir Dogs)* Quentin Tarantino, Live Entertainment, 1992
Rocky John G. Avildsen, United Artists, 1976
Russian Ark Aleksandr Sokurov, The Hermitage Bridge Studio, 2002
Saklı *(Caché)* Michael Haneke, Les Films du Losange, 2005
Seks ve Lucia *(Lucía y el sexo)* Julio Medem, Alicia Produce, 2001
Seopyeonje Kwon-taek Im, Taehung Pictures, 1993
Sıkı Aynasızlar *(Hot Fuzz)* Edgar Wright, Working Title Films, 2007
Sıkı Dostlar *(Goodfellas)* Martin Scorsese, Warner Bros. Pictures, 1990
Sid and Nancy Alex Cox, Zenith Entertainment, 1986
Solaris Steven Soderbergh, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2002
Son Umut *(Children of Men)* Alfonso Cuarón, Universal Pictures, 2006
Soysuzlar Çetesi *(Inglourious Basterds)* Quentin Tarantino, Universal Pictures, 2009
Taksi Şoförü *(Taxi Driver)* Martin Scorsese, Columbia Pictures Corporation, 1976
Tanrı Kent *(Cidade de Deus)* Fernando Meirelles ve Kátia Lund, 02 Filmes, 2002
Tenenbaum Ailesi *(The Royal Tenenbaums)* Wes Anderson, Touchstone Pictures, 2001
The Matrix Reloaded Andy Wachowski ve Lana Wachowski, Warner Bros. Pictures, 2003
The Soloist Joe Wright, DreamWorks SKG, 2009
Thelma ve Louise *(Thelma & Louise)* Ridley Scott, Metro-Goldwyn-Mayer, 1991
Trainspotting Danny Boyle, Channel Four Films, 1996
Truman Şov *(The Truman Show)* Peter Weir, Paramount Pictures, 1998
Ucuz Roman *(Pulp Fiction)* Quentin Tarantino, A Band Apart, 1994
Üçüncü Adam *(The Third Man)* Carol Reed, London Film Production, 1949
VOL İ *(WALL E)* Andrew Stanton, Pixar Animation Studios, 2008
Yaramaz Çocuk Bubby *(Bad Boy Bubby)* Rolf de Heer, Australian Film Finance Corporation, 1993
Yeniden Sev Beni *(Reconstruction)* Christoffer Boe, HR. Boe & Co., 2003
Yıldız Savaşları *(Star Wars)* George Lucas, Lucasfilm, 1977
Yolcu *(Professione: reporter)* Michelangelo Antonioni. Compagnia Cinematografica Champion, 1975
Zor Ölüm *(Die Hard)* John McTiernan, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1988

indeks

3 Maymun (2008), 52-53
16 mm film formatı
  genel bakış, 32-33
  grup planında kullanımı, 114
  boy planında kullanımı, 78
24p (24 kare-aşamalı hızda çekim), 34
35 mm filme büyütme, 102
35 mm film formatı, 33
35 mm fotoğraf objektifi uyarlama takımı
  baş planı için, 54
  bel planı için, 66
  boy planı için, 78
  diz planı için, 72
  genel bakış, 33-34
  göğüs planı için, 60
  grup planı için, 114
  ikili plan için, 108
  makro planı için, 138
  omuz üstü planı için, 90
  zum planı için, 144
180 derece kuralı/çizgisi, 27-28, 87
400 Darbe (1959), 170-171
1984 (1984), 70-72
2001: Bir Uzay Macerası (1968), 129

A
açık çerçeve, 26-27
açılar, 25
Açlık (2008), 22
Akerman, Chantal, 67
alan derinliği (uzun ve kısa)
  bel planında 66-67
  boy planında, 78
  çok yakın planda, 47
  diz planında, 71
  eğik planda, 120
  genel bakış, 31-32
  genel planda, 81, 84
  kaydırma planında, 168
  makro planında, 138
  omuz üstü planında, 89
  pan planında, 150
  plan-sekansta, 192
  Stedikam planında, 179
  tanıtım planında, 96
Alfredson, Tomas, 172-173
Almodóvar, Pedro, 148-149
alt açı
  genel bakış, 25
  grup planında, 115
  ikili plan, 107
  tilt planı, 155
Amélie (2001), 56-57
Amerikan plan, 69
Anderson, Wes, 62-63
Antonioni, Michelangelo, 192
Apocalypto (2006), 31, 116-117, 120
Aronofsky, Darren, 134-135
Ashby, Hal, 122-123
Aşk Mevsimi (1967), 86-87
Avildsen, John G., 20
Avukat (2007), 178-179

B
Baba (1972), 18-19
Barry Lyndon (1975), 29
baş planı, 50-55
  boy planıyla kullanımı, 75
  çok yakın planla karşılaştırması, 45
  genel bakış, 50-51
  genel planla kullanımı, 81
  göğüs planıyla karşılaştırması, 57
  kaydırmalı zum planıyla kullanımı, 168
  kullanımı, 52-53
  kuralları yıkmak, 55
  omuz üstü planı, 87
  teknik düşünceler, 54
  ve makro planı, 135
baş üstü boşluğu
  baş planında, 53, 55
  boy planında, 77
  diz planında, 71
  eğik planda, 119
  genel bakış, 23
  göğüs planında, 59
  izleme planında, 173
  kaydırmalı zum planında, 167
  öznel planda, 101
  pan planında, 149
  plan-sekansta, 191
  Stedikam planında, 179
  tilt planında, 155
  zum planında, 143
Başkalarının Hayatı (2006), 25, 175
Bay, Michael, 26
bel planı, 62-67
  genel bakış, 62-63
  kullanımı, 64-65
  kuralları yıkmak, 67
  teknik düşünceler, 66
Ben Efsaneyim (2007), 82-83
Berlin Üzerinde Gökyüzü (1987), 157
Besson, Luc, 68-69
Bir Rüya İçin Ağıt (2000), 134-135
Bir Terör Filmi (2008), 27
Bir Zamanlar Batı'da (1968), 187
Bitmeyen Balayı (1958), 188-189, 192
Blair Cadısı (1999), 35
Boe, Christoffer, 133
bol ışıklı aydınlatma, 48
Bong, Joon-ho, 73
Boyle, Danny, 169
boy planı, 74-79
  bel planıyla birlikte kullanımı, 63

diz planına karşı, 69
genel bakış, 74-75
göğüs planıyla birlikte, 57
grup planıyla birlikte kullanımı, 111, 114
izleme planıyla birlikte kullanımı, 171
kullanımı, 76-77
kuralları yıkmak, 79
teknik düşünceler, 78
bölünmüş alan diyoptrisi
genel bakış, 30
omuz üstü planla, 90
simgesel planla, 126
soyut planla, 132
Brazil (1985), 115
büyülü saat, 84, 126

C
Campanella, Juan José, 190-191
Campion, Jane, 184-186
Caruso, D.J., 164-165
CCD algılayıcılar
genel bakış, 32-33
ve bel planı, 66
ve çok yakın plan, 48
ve eğik plan, 120
ve göğüs planı, 60
ve grup planı, 114
ve ikili plan, 108
ve makro planı, 138
ve omuz üstü planı, 90
ve simgesel plan, 126
ve zum planı, 144
Ceylan, Nuri Bilge, 52-53
Cinayet Günlüğü (2003), 73
Cinnet (1980), 92-93, 180
Clockers (1995), 48-49
Coppola, Francis Ford, 18-19, 140-141
Cox, Alex, 74-75
Cuarón, Alfonso, 94-95

Ç
çarpıklık, çarpılma
eğik planda, 119
genel planda, 83
geniş açı objektiflerle, 28
göğüs planında, 60
kaydırmalı zum planında, 167
öznel planda, 101
teleobjektiflerle, 29
vinç planında, 186
çerçeve ekseni, 22
çekim formatı, 32-33
Çıplak (1993), 64-65
çok yakın plan, 44-49
genel bakış, 44-45
genel planla kullanımı, 65
kullanımı, 46-47
kuralları yıkmak, 49
makro planına karşı 135
soyut plan, 132
teknik düşünceler, 48

D
daç (dutch) açı, 117
Darabont, Frank, 88-89
de Heer, Rolf, 27
De Palma, Brian, 30
Demme, Jonathan, 98-99, 127
değişken odaklı objektifler, 30, 144
dengeli kompozisyon
diz planında, 69
genel bakış, 24
genel planda, 81
grup planında, 111
simgesel planda, 123
dengesiz kompozisyon
simgesel plan, 123
genel plan, 81
grup planı, 111
diz planı, 69
genel bakış, 24
derinlik belirtisi
genel bakış, 25-26
grup planında, 111, 113
tanıtım planında, 95
dış mekân planı aydınlatma
boy planı, 78
diz planı, 72
genel plan, 84
grup planı, 114
ikili plan, 107-108
izleme planı, 174
omuz üstü planı, 89
plan-sekans, 192
tanıtım planı, 93, 96
vinç planı, 186
diyafram
genel bakış, 29
ve eğik plan, 120
yavaş objektife karşı hızlı objektif, 29-30
Diz planı, 68-73
genel bakış 68-69
kullanımı, 70-71
kuralları yıkmak, 73
teknik düşünceler, 72
Dogville (2003), 97
Dokunulmazlar (1987), 30
doorway dolly, 162
doyçe (deutsch) açı, 117

E
Edel, Uli, 27
eğik netlemeli objektifler (tilt-shift)

soyut plan için, 132
simgesel plan için, 126
tanıtım planı için, 96
genel plan için, 84
omuz üstü planı için, 90
öznel plan için, 102
genel bakış, 30
eğik plan, 116-121
genel balcış, 116-117
kullanımı 118-119
kuralları yıkmak, 121
plan-sekansta, 191
teknik düşünceler, 120
el kamerası, 102
Esaretin Bedeli (1994), 88-89
Exiled (2006), 112-114

F
Fallen Angels (1995), 23, 28
fıçılama etkisi, 28
Fil Adam (1980), 145
film formatları
baş planları için, 54
bel planı için, 66
boy planı için, 78
çok yakın plan için, 48
diz planı için, 72
genel bakış, 32-33
genel plan için, 84
göğüs planı için, 60
grup planı için, 114
ikili plan için, 108
makro planı için, 138
öznel plan için, 102
omuz üstü planı için, 90
simgesel planlar için, 126
soyut planlar için, 132
tanıtım planları için, 96
zum planı için, 144
zum planında, 141, 144
Full Metal Jacket (1987), 181

G
Garrone, Matteo, 91
Gattaca (1997), 139
gece niyetine alacakaranlık, 84, 96, 102
gece niyetine gündüz, 84
Geçen Yıl Marienbad'da (1961), 80-81
genel plan, 80-85
kuralları yıkmak, 85
boy planına karşı, 75
genel bakış 80-81
teknik düşünceler, 84
kullanımı, 82-83
geniş açı objektifler
bel planı için, 66
boy planı için, 78
çok yakın plan için, 48
diz planı için, 72
eğik plan için, 119-120
genel bakış, 28
genel plan için, 83
göğüs planı için, 60
görüş alanı, 12
grup planı için, 114
ikili plan için, 108
izleme planı için, 174
kaydırma planı için, 162
omuz üstü planı için, 90
öznel plan için, 102
pan planı için, 150
plan-sekans, 192
soyut plan için, 132
Stedikam planı için, 180
tilt planı için, 155-156
geniş görüş alanı, 113
Gibson, Mel, 31, 116, 117, 120
Gilliam, Terry, 115
Gilroy, Tony, 178-179
Gir Kanıma (2008), 172-173
Gomorra (2008), 91
göğüs planı 56-61
bel planına karşı, 63
genel bakış, 56-57
kullanımı, 58-59
kuralları yıkmak, 61
teknik düşünceler, 56
vinç planıyla beraber kullanımı, 184
görüntü oranları
genel bakış, 22
tilt planında, 156
görüş alanı
baş planında, 53
genel bakış, 28
genel planda, 84
pan planında, 150
plan-sekansta, 192
göz ışığı
baş planı için, 53-54
vinç planı için, 185
Gözlerindeki Sır (2009), 190-191
Greengrass, Paul, 142-143
grup planı, 110-115
bel planı için kullanımı, 63
boy planı için kullanımı, 75
diz planı için kullanımı, 69
genel bakış, 110-111
ikili planla kullanımı, 105
kullanımı, 112-113
kuralları yıkmak, 115
teknik düşünceler, 114

H
haberci
çok yakın planla, 46
tilt planıyla, 154
halka ışık, 138
Hayatın Benim (2004), 164-165
Haneke, Michael, 78-79
Havuz (2003), 163
HD video
baş planı için, 54
bel planı için, 66
boy planı için, 78
diz planı için, 72
çok yakın plan için, 48
genel bakış, 34-35
genel plan için, 84
göğüs planı için, 60
grup planı için, 114
ikili plan için, 108
izleme planı için, 174
makro planı için, 138
omuz üstü planı için, 90
öznel plan için, 102
soyut plan için, 132
Stedikam planı için, 180
tanıtım planı için, 96
zum planı için, 144
HD fotoğraf objektifi uyarlama parçaları, 33
Herzog, Werner, 27
hızlı objektifler, 29-30
Hillcoat, John, 24
Hitchcock, Alfred, 23, 165, 189
Hitchcock kuralı
baş planında, 51
boy planında, 77
çok yakın planda, 45
diz planında, 69
genel bakış, 23-24
genel planda, 81
grup planında, 111
ikili planda, 105,107
makro planında, 135
omuz üstü planda, 87
simgesel planda, 123, 125

I
Im, Kwon-taek, 85
In Bruges (2008), 154-155
ışıklandırma
baş planı için, 54
baş planında gözler için, 53
bel planı için, 66
boy planı için, 77-78
çok yakın plan için, 48
diz planı için, 72
eğik plan için, 119-120
genel plan için, 84
göğüs planı için, 59-60
grup planı için, 113-114
ikili plan için, 107-108
izleme planı için, 174
kaydırma planı için, 161-162
kaydırmalı zum planı için, 168
makro planı için, 138
ND filtreleriyle, 32
omuz üstü planı için, 89-90
öznel plan için, 101-102
pan planı için, 149-150
plan-sekans için, 191-192
simgesel plan için, 126
soyut plan için, 129, 132
stedikam planı için, 180
tanıtım planı için, 93, 96
tilt planı için, 156
vinç planı için, 186
zum planı için, 144
ışıklandırmanın devamlılığı, 54

İ
iç mekân planı aydınlatma
boy planı, 78
diz planı, 72
genel plan, 84
grup planı, 114
öznel plan, 102
plan-sekans, 192
İhtiyar Delikanlı (2003), 36, 38-43
ikili plan, 104-109
bel planıyla birlikte kullanımı, 63
diz planıyla birliikte kullanımı, 69
genel bakış 104-105
kullanımı, 106-107
kuralları yıkmak, 109
teknik düşünceler, 108
imge sistemi, 36–43
soyut planın bir parçası olarak, 129
simgesel planla, 123
çok yakın planla, 45
makro planının bir parçası olarak, 135
İhtiyar Delikanlı'da (2006), 38-43
genel bakış, 36–38
göğüs planıyla, 57
İnce Kırmızı Hat (1998), 28, 130-131
intervalometre, 132
İp (1948), 189
ipek (butterfly)
göğüs planı için, 59-60
diz planı için, 72
izleme planı, 170-175
genel bakış, 170-171
kullanımı, 172-173
kuralları yıkmak, 175
Stedikamla birlikte kullanımı, 171
teknik düşünceler, 174

J
Jarmusch, Jim, 104-105
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975), 66–67
Jeunet, Jean-Pierre, 56-57
John Malkovich Olmak (1999), 103
Jonze, Spike, 103

K
Kagemusha (1980), 146-147
Kahraman (2004), 24
kamera çözünürlüğü 34
kamera-konu mesafesi
  bel planında, 66
  boy planında, 78
  diz planında, 71
  eğik planda, 119
  genel balkış, 32
  genel planda, 81, 84
  göğüs planında, 57, 60
  grup planında, 114
  izleme planında, 174
  kaydırma planında, 161
  kaydırmalı zum planında, 168
  makro planında, 138
  omuz üstü planında, 90
  pan planında, 149
  plan-sekansta, 192
  simgesel planda, 126
  vinç planında, 185
  zum planında, 143
Kanlı Teklif (2005), 24
Kaplan ve Ejderha (2000), 182-183
kapalı çerçeveler, 26-27, 77
karakterin/konunun yerleşimi
  bel planında, 65
  boy planında, 77
  göğüs planında, 59
  grup planında, 112-113
  ikili planda, 107
  kaydırma planında, 161
  omuz üstü planda, 89
  pan planında, 149
  plan-sekans, 191
  tilt planında, 155
  üçte birler kuralını kullanmak, 23
  vinç planında, 185
  zum planında, 143
Kassovitz, Mathieu, 166-167
Kaya (1996), 26
kaydırma planı, 158–163
  genel balkış, 158-159
  kullanımı 160-161
  kuralları yıkmak, 163
  plan-sekansta, 191
  teknik düşünceler, 162
  izleme planıyla birlikte 171
  izleme planına karşı 171
  Stedikamla, 177
  zum planına karşı, 141
kaydırmalı zum planı, 164–169
  kuralları yıkmak, 169
  genel balkış 164–165
  teknik düşünceler, 168
  kullanımı, 166–167
kazanç işlevi, 138
Kelebek ve Dalgıç (2007), 100-101
Kırık Kucaklaşmalar (2009), 148-149
Kırmızı Fenerler (1991), 124-125
kısa alan derinliği
  soyut plan, 131
  eğik plan, 119
  baş planı, 51, 53, 54, 55
  kaydırma planı, 162
  çok yakın plan, 47, 48
  boy planı, 78
  makro plan, 137
  göğüs planı, 57, 60
  diz planı, 72
  bel planı, 65
  omuz üstü planı, 87-90
  genel balkış , 31-32
  plan-sekans, 191
  öznel plan, 101
  izleme planı, 173-174
kirli tek, 86,91
klinometre (eğimölçer), 96
Koku: Bir Katilin Hikâyesi (2006), 58-59
kompozisyon ilkeleri, 22-35
  35 mm fotoğraf objektiflerini uyarlama parçaları, 33-34
  alan derinliği, 31-32
  asal objektifler, 30
  çekim formatları, 32-33
  çerçeve eksenleri, 22
  dengeli/dengesiz kompozisyonlar, 24
  derinlik belirtileri, 25-26
  geniş açı objektifler, 28
  görüntü oranları, 22
  görüş alanı 28
  HD video, 34-35
  Hitchcock kuralı, 23-24
  kamera-konu mesafesi, 32
  kapalı çerçeve ve açık çerçeve, 26-27
  normal objektifler, 29
  odak noktaları, 27
  odak uzunluğu, 28
  özel objektifler, 30-31
  SD video, 34-35
  teleobjektifler, 29
  üçte birler kuralı, 23
  üst ve alt açılar, 25

yavaş objektife karşı hızlı objektif, 29-30
yoğunluk filtreleri (ND filtreler), 32
yönetmen vizörü, 35
zum objektifler, 30
kontur ışık
baş planı için, 54
bel planı için, 66
boy planı için, 77
Konuşma (1974), 140-141
Kubrick, Stanley, 29, 92, 93, 180, 181
Kurosawa, Akira, 146-147
Kutsal Hazine Avcıları (1981), 160-161
Kuzuların Sessizliği (1991), 98-99, 127

L
Lawrence, Francis, 82-83
Lee, Ang, 182-183
Lee, Spike, 48-49
Leigh, Mike, 64-65
Leon: Sevginin Gücü (1994), 68-69
Leone, Sergio, 187
Lucas, George, 27, 123
Lund, Kátia, 110-111
Lynch, David, 45, 145

M
makro objektifler, 132, 135
makro planı, 134-139
kuralları yıkmak, 139
çok yakın plan, 45, 48
genel bakış, 134-135
teknik düşünceler, 138
kullanımı, 136-137
Malick, Terrence, 28, 130-13
malzeme
eğik plan için, 120
izleme planı için, 174
kaydırma planı için, 162
kaydırmalı zum planı için, 168
pan planı için, 150
plan-sekans için, 192
Stedikam planı için, 180
tilt planı için, 156
vinç planı için, 186
Maria Braun'un Evliliği (1979), 46
master plan, 105
The Matrix Reloaded (2003), 76-77
Mavi Kadife (1986), 45
Medusa Darbesi (2004), 142-143
Merhaba Dünya (1979), 122-123
McDonagh, Martin, 154-155
McQueen, Steve, 22
McTiernan, John, 118-120
Médem, Julio, 44-45
Meirelles, Fernando, 84, 110, 111
Michelangelo Antonioni, 192
monitör, 34, 48, 174, 186
Myrick, Daniel, 35
Mystery Train (1989), 104

N
Nefret (1995), 166-167
netlik izleme parçası, 34, 144, 168
ND Filtre
baş planıyla kullanma, 54
boy planıyla kullanma, 78
genel bakış, 32
genel planla kullanma, 84
ikili planla kullanma, 108
izleme planıyla kullanma, 174
omuz üstü planla kullanma, 90
tanıtım planıyla kullanma, 96
Niccol, Andrew, 139
Nichols, Mike, 86-87
normal objektif
baş planı için, 53-54
genel bakış, 29
göğüs planı için, 60
omuz üstü planı için, 90
öznel plan, 102
soyut plan için, 132
tilt planı için, 155

O
objektifler (normal, tele, geniş açı)
asal, 30
baş planı için, 54
bel planı için, 66
boy planı için, 78
çok yakın plan için, 48
diz planı için, 72
eğik plan için, 120
genel plan için, 84
göğüs planı için, 60
grup planı için, 114
hızlı, 29-30
ikili plan için, 108
izleme planı için, 174
kaydırma planı için, 162
kaydırmalı zum planı için, 168
makro planı için, 138
omuz üstü planı için, 90
özel, 30-31
öznel plan için, 102
pan planı için, 150
plan sekans, 192
simgesel plan için, 126
soyut plan için, 132
Stedikam planı için, 180
tanıtım planı için, 96
tilt planı için, 156
vinç planı için, 186
yavaş, 29-30
zum, 30

zum planı için, 144
odak noktası
baş planında, 51, 53
bel planında, 65
boy planında, 77
çok yakın planda, 47
eğik planda, 119
genel bakış, 27
genel planda, 113
göğüs planında, 59
ikili planda, 107
izleme planında, 173
omuz üstü planında, 87, 89
pan planında, 149
simgesel planda, 127
Stedikam planında, 179
ve derinlik oranları, 42
zum planında, 143
odak uzunluğu
baş planında, 53
diz planında, 71-72
eğik planda, 120
genel bakış, 28
grup planında, 114
göğüs planında, 60
ikili planda, 108
izleme planında, 174
kaydırma planında, 159, 162
pan planında, 150
plan-sekansta, 192
Stedikam planında, 180
tanıtım planında, 96
tilt planında, 156
ve imge sistemi, 37
vinç planında, 186
omuz üstü planı, 86-91
genel bakış, 86-87
kullanımı, 88-89
kuralları yıkmak, 91
teknik düşünceler, 90
Orada saat kaç? (2001), 61
oran
görüntü, 22, 156
zum, 30, 144
Ozon, François, 163

Ö
ölü bakış, 54, 185
Ölüm Kitabı (1990), 24
öykünün çekirdek fikri, 38
özel objektifler, 30-31
öykü
çekirdek fikir, 38
özü, 19-20
Özgürlük Yolu (2007), 136
öznel plan, 98–103
genel bakış, 98-99
kullanımı, 100-101
kuralları yıkmak, 103
teknik düşünceler, 102

P
pan planı, 146-151
genel bakış 146-147
kullanımı 148-149
kuralları yıkmak, 151
teknik düşünceler, 150
Paris, Texas (1984), 109
Park, Chan-wook, 36, 38-43
Penn, Sean, 28, 136
Piyano (1993), 184
plan-sekans, 188-193
genel bakış, 188-189
kullanımı, 190-191
kuralları yıkmak, 193
teknik düşünceler, 192

R
renk kullanımı, 149
Radford, Michael, 70-71
Ramsay, Lynne, 158-159
Ratcatcher (1999), 158-159
reaksiyon planı, 99
Reiner, Rob, 24
repoussoir (itici) 95, 113, 71, 143
Rezervuar Köpekleri (1992), 17,19
Resnais, Alain, 80-81
Rocky (1976), 19-20
Russian Ark (2002), 102, 193

S
S16 mm film formatı, 33
Saklı (2005), 78-79
Sánchez, Eduardo, 35
Schnabel, Julian, 100-101
Scorsese, Martin, 176-177
Scott, Ridley, 106-107
sehpa (tripod)
eğik planda kullanımı, 120
pan planında kullanımı, 150
tilt planında kullanımı, 156
Sılcı Dostlar (1990), 176-177
Sılcı Aynasızlar (2007), 151
simetri
simgesel planda, 123
tanıtım planında, 95
genel planda, 82
tilt planda, 155
simgecilik, 39-40
simgesel plan, 122–127
boy planı için kullanımı, 75
diz planıyla kullanımı, 69
genel görünüm, 122–123
genel plan, 81
ikili plan olarak, 109

kullanımı, 124–125
kuralları yıkmak, 127
teknik düşünceler, 126
Son Umut (2006), 94-95
soyut plan, 128–133
çok yakın plan, 45
genel bakış, 128–129
kullanımı, 130–131
kuralları yıkmak, 133
teknik düşünceler, 132
tilt planıyla kullanımı, 153
Soysuzlar Çetesi (2009), 25
SD video
baş planı, 54
bel planı, 66
boy planı, 78
çok yakın plan, 48
diz planı, 72
genel bakış, 34-35
genel plan, 84
göğüs planı, 60
grup planı, 114
ikili plan, 108
izleme planı, 172
omuz üstü planı, 90
Stedikam Planı, 180
zum planı, 144
SD fotoğraf objektifi uyarlama parçaları, 33-34
Seopyeonje (1993), 85
Sex ve Lucia (2001), 44-45
Sid and Nancy (1986), 74-75, 78
Soderbergh, Steven, 152-153
Sokurov, Alexander, 102, 193
Solaris (2002), 152
The Soloist (2009), 128-129
Spielberg, Steven, 160-161
Stanton, Andrew, 50-51
Stedikam planı, 176-181
genel bakış, 176-177
kaydırmalı zum planı, 168
kullanımı, 178-179
kuralları yıkmak, 181
plan-sekans, 193
teknik düşünceler, 180
strobo etkisi 150
Süper 16 mm formatı
genel planda kullanımı, 84
grup planında kullanımı, 114
öznel planda kullanımı, 102
Süper 35 mm formatı, 84

T
tanıtım planı, 92–97
boy planı, 75
genel bakış, 92–93
genel plan, 81
kullanımı, 94–95
kuralları yıkmak, 97
teknik düşünceler, 96
tilt planıyla kullanımı, 153
vinç planı için kullanımı 183
Tanrı Kent (2002), 84, 110-111
ters kaydırma planı, 171
Tenenbaum Ailesi (2001), 62-63, 72
Tarantino, Quentin, 17, 19, 25, 55
teleobjektif
baş planı için, 53-54
bel planı için, 65-66
boy planı için, 78
diz planı için, 72
eğik plan için, 120
genel bakış, 29
göğüs planı için, 60
görüş alanı, 28
grup planı için, 114
ikili plan için, 108
izleme planı için, 174
kaydırma planı için, 162
soyut plan için, 132
Stedikam planı, 180
omuz üstü planı için, 90
öznel plan için, 102
pan planı için, 150
Thelma ve Louise (1991), 106-107
tilt planı, 152–157
kuralları yıkmak, 157
vinç planıyla beraber kullanımı, 185
genel bakış, 152-153
teknik düşünceler, 156
kullanımı, 154-155
To, Johnnie, 112-114
Trainspotting (1996), 169
trombon plan, 164-169
Truffaut, François, 23, 170-171
Truman Şov (2002), 121
Tsai Ming-Liang, 61
Tykwer, Tom, 58-59

U
ufuk çizgisi
öznel planda, 101
simgesel planda, 125
tanıtım planında, 95
uzun alan derinliği
diz planında, 72
genel bakış, 31-32
ikili planda, 107
kaydırma planında, 161
simgesel planda, 125-126
tilt planında, 156
ve baş planı, 51
uyarlama parçaları
HD kamera, 33
SD kamera, 33

Ucuz Roman (1994), 54-55

Ü

üçte birler kuralı
  baş planında, 53-54
  genel bakış, 23
  genel planda, 81, 83, 85
  grup planında, 111
  ikili planda, 123
  izleme planında, 173
  omuz üstü planında, 89
  pan planında, 149
  simgesel planda, 123
  Stedikam planında, 179
  tilt planında, 153
  zum planında, 143
üst açı
  genel bakış, 25
  göğüs planı, 59
  kaydırmalı zum planında, 167
  vinç planı, 185

V

vinç planı, 182–187
  kuralları yıkmak, 187
  genel bakış, 182-183
  teknik düşünceler, 186
  kullanımı, 184-185
vinç çeşitleri, 186
Vertigo (1958), 165
Vertigo efekti 164-169
VOL·İ (2008), 50-51
von Donnersmarck, Florian Henckel, 25, 175
Von Trier, Lars, 97

Y

y ekseni
  genel bakış, 22
  izleme planında, 171, 173
  pan planında, 150
  tilt planında, 156
yabancılaştırma etkisi, 97
Yaramaz Çocuk Bubby (1993), 27
Yeniden Sev Beni (2003), 133
yıldırım plan, 150-151
Yıldız Savaşları (1977), 123
Yimou, Zhang 24, 124-125
Yolcu (1975), 192
yönetmen vizörü
  genel bakış, 35
  Stedikam planında kullanımı, 180
yumuşak ışık
  vinç planında, 185
  kaydırma planında, 161
  makro planı için, 138
  göğüs planı için, 60

Z

zaman aralıklı çekim, 135
Zor Ölüm (1988), 118-119, 120
z ekseni
  derinlik oranı, 25
  eğik planda, 120
  genel bakış, 22
  genel planda, 84
  grup planında, 111, 113-114
  hareketi geniş yerleştirme, 60
  ikili planda, 108
  imge sistemi, 37
  izleme planında, 171, 174
  kaydırma planında, 169
  kaydırmalı zum planında, 167
  makro planında, 137
  simgesel plan, 125
  tanıtım planında, 95
  soyut planda, 131
  Stedikam planında, 180
  tilt planında, 156
zoli planı, 164-169
zum objektifler
  çok yakın planla birlikte kullanımı, 48
  genel bakış, 30
  kamera-konu mesafesi, 32
zum oranı, 30, 144
zum planı, 140-145
  kuralları yıkmak, 145
  izleme planıyla birlikte kullanım, 171
  genel balkış, 140-141
  kaydırma planıyla birleşerek, 159
  kullanımı, 140-141
  teknik düşünceler, 144

W

Wachowski, Andy, 76-77
Wachowski, Lana, 76-77
Weir, Peter, 121
Welles, Orson, 188-189, 192
Wenders, Wim, 109, 157
Werner Fassbinder, Rainer, 46
Wong, Kar Wai, 23, 28
Wright, Edgar, 151
Wright, Joe, 128-129

X

x ekseni
  genel bakış, 22
  grup planında, 111
  hareketi geniş yerleştirme, 60
  izleme planında, 171, 173
  pan planında, 150
  tilt planında, 156

Sinema, ucu bucağı olmayan bir sanat dalı. "Bu gelinebilecek en son nokta," dedikten sonra insanı bu cümleyi defalarca yeniden kurmaya iten, farklı kurgu, anlatı ve görüntü biçimleriyle her daim insanı şaşırtmaya devam eden, tek sınırını hayal gücünün çizdiği özgür bir alan. Hareketli görüntülerle bir öykü kurgulayıp perdede izlenmesini sağladığınızda, öykünüzle büyülenen, duygusal bağlar kuran ve anlatmak istediklerinizden tam da hayal ettiğiniz gibi anlamlar çıkaran izleyiciler ise, bu sanatın büyük ikramiyeleri.

Sinemacının Gözü, öykünüzü anlatmak için kuracağınız kompozisyonların, güçlü ve unutulmaz görüntüler yaratmasına olanak sağlamak için gereken altyapı, bilgi ve teknik gereksinim göz önünde tutularak hazırlanmış yol gösterici bir kılavuz kitap.

Gustavo Mercado'nun yüzlerce örnekle beslenen bu özenli çalışması, ele aldığı örneklerin neden ve nasıl başarılı olduklarını anlatıyor ve aynı örneklerle ilgili teknik düşüncelerin eklenmesiyle devam ediyor. Yazar daha sonra, örnekler ışığında size kendi özgün sinema dilinizi kurallarla değil, bilginizi ve deneyiminizi o kuralları yıkarak nasıl kurabileceğinizi açıklıyor.

Sinemayla ilgilenen, bu alanda çalışan, eğitim gören ya da sinemacı olmak isteyenlerin ufkunu genişletecek olan *Sinemacının Gözü*, sinemaseverleri de es geçmiyor. Kullandığı örnek ve açıklamalarla izleyenlerin "Tam da orada öyle hissetmiştim" dediği noktayı ustalıkla bularak, o noktanın sinematografik anlamının, etkisinin ve öneminin altını çiziyor.

Sinemacının Gözü'nü okuduktan sonra sinemaya bakışınızın ve algınızın başka bir boyuta ulaşacağına emin olabilirsiniz. Bu deneyime katıldıktan sonra seyrettiğiniz filmleri tekrar seyretmek, seyredemediklerinizin peşine düşmek isteyeceksiniz.



ISBN 978 975 7638 49 0