

# Türk Sinemasının ‘En İyi Aşk Filmi’ “Selvi Boylum Al Yazmalıım” Filminde Yakın Çekimin Gücü

Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN\*

**Özet:** Cengiz Aytmatov’un ünlü eseri “Kızıl Cooluk Calcalım”ın Türk Sinemasına aynı adla uyarlanan *Selvi Boylum Al Yazmalıım* filminde aşk/sevginin aktarıldığı sahnelerde yakın çekimin gücü, yakın çekim ölçüğünde oynamanın sinema oyuncusuna getirdiği ağır sorumluluk ve sinema diline katkısı kapsamında değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, sinema dilinin doğası gereği sinema oyunculuğunu farklı kılan ve en belirgin unsur olan yakın çekimler aracılığıyla oyuncuların seyirciye daha çok yaklaştınlararak dramatik mekan içindeki iç güdüsel tepkilerin öğelerini kapsayan hareketin nasıl başarıldığı oyunculuk ve sinema dili bakımından incelenmiştir. Çalışmada ele alınan filmde, üç ana karakterin de yakın çekim oyunculuklarında, çoğunlukla iç ses/iç monologlarla duygu-düşüncelerini, eylemlerini aktarmaları, oyuncuların yoğun imgelem/alt-metin çalışması yaparak canlandırdıkları role girmede, duygularını yeniden açıp kapamada yüksek düzeyde konsantrasyon gücüne sahip bir sinema oyunculuğu sergiledikleri görülmüştür.

Sonuçta yakın çekimin, sinema oyunculuğunda doğallık – inanırlık sağlanmasında, duygunun doğru aktarılmasında ve filmin duygusunu, mesajını seyirciye aktarmadaki işlevi - gücü, *Selvi Boylum Al Yazmalıım* filminin başarısında bir kez daha doğrulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema oyunculuğu, Yakın Çekim, İç ses/monolog, imgelem/alt-metin, Stanislavski Sistemi, Strasberg Metodu

## Giriş

Yapımının gerçekleştirildiği 1977 yılından bugüne - 2007 - kadar hemen her yıl yapılan ‘En İyi 10 Türk Filmi’ sıralamasında listelerin vazgeçilmez filmi, çok sayıda festivale katılım ve sayısız ödül, yurt içi-yurt dışı özel gösterimler, yönetmen Atıf Yılmaz, görüntü yönetmeni Çetin Tunca ve kadın oyuncu Türkan Şoray’a kazandırdığı farklı birçok ödülle *Selvi Boylum Al Yazmalıım* filmi, Türk ulusal ve yerel televizyon kanallarında da her yıl birkaç kez seyircisiyle buluşmaktadır. Bu çalışmaya, Türk Sinemasının ‘en iyi aşk filmi’ olarak nitelendirilen bu filmin neden bu kadar beğenildiğinin sorgulanmasıyla

---

\* Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi / ANKARA  
halekun@gazi.edu.tr

başlanmıştır. Sorgulama sonucunda, filmde en temel insanî duygu olan aşk - sevgi temasının ele alındığı görülmüştür. Sinema dilinde duyguların/aşk-sevginin ifadesinde en iyi anlatımın yakın çekimlerle verildiği varsayımından yola çıkılarak bu çalışma gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine ilişkin bu bilgiler, filmdeki yakın çekimlerin incelenmek üzere seçilmesinde belirleyici neden olmuştur.

Bu çalışmada, Türk Sinemasının 'en iyi aşk filmi' olarak anılan, aynı zamanda başarılı bir uyarılma<sup>1</sup> olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin hikayesindeki aşk - sevgi temasının sinema diliyle aktarılmasında yakın çekimin gücü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yakın çekimin duygunun aktarılmasında en iyi çekim ölçeği olmasına bağlı olarak hiç şüphesiz sinema oyunculuğu gündeme gelmektedir. Bu amaçla, filmde ana karakterleri canlandıran üç oyuncunun, özellikle duygusal yoğunluğun çok yüksek olduğu ve duygu yoğunluğunu devam ettirebilme gücünü olan aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki yakın çekim oyunculuklarına da bakılacaktır. Yakın çekimde sergilenen sinema oyunculuğu, ilk oyunculuk kuramı olan Stanislavski'nin Sistem ve daha sonra Strasberg'in Method adıyla sinema oyunculuğuna uyarladığı oyunculuk yönteminde yer olan öğeler göz önünde bulundurarak incelenecektir. Yakın çekim sinema oyunculuğunda, özellikle oyuncunun hiç konuşmadan fakat aktif olarak düşündüğü zamanlar (iç ses/iç monolog), ima edilen ama gerçekte söylenmeyenler (alt-metin) ve oyuncunun iç monologla oynarken aynı zamanda zihnine adeta bir film ekleyerek konuşmaya başladığı, ama kulağa değil, gözlerle yani karşısındakine kendisinin gördüğünü görmesini sağladığı zamanlara (imgelem) bakılacaktır. Çünkü filmin aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki yakın çekimlerde oyuncular, çoğunlukla iç sesle (iç monolog) / imgelem yaparak oynadıkları için üç ana karakterin bu sahnelerdeki yakın çekimleri seçilmiştir.

Sinemada yakın çekimler, duyguyu yoğun vermesi ve daha iyi konsantrasyon gerektirmesi nedeniyle çoğunlukla genel planları bağlamak ve bazı detayları daha iyi vurgulamak amacıyla ayrıca çekilir. Dolayısıyla sinema oyuncusundan oldukça yoğun bir konsantrasyon talep eder. Oyuncunun tek yakın çekimleri gerçekleştirilirken daha önce karşısında genel/ikili çekimde birlikte oynadığı/aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşının olmaması ise, duygu - düşünce paylaşımını gerçekleştirilebilmesinde sinema oyuncusuna artı bir sorumluluk daha getirmektedir. Zira oyunculukta bir eylemin/davranışın anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesi, oyuncunun sahnede bulunan diğer oyuncularla karşılıklı duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir. Bu nedenle bir sahnede rol alan oyuncuların sürekli karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur. Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler-gözlerle de (sözsüz

iletişim/beden dili) duygu-düşünce paylaşımını sürdürmeleri beklenir. Bu anlamda, oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve kesintiye hiç uğramamalıdır. Özellikle psikolojik ve içe yönelik bir ilişkide oyuncunun hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması gerekmektedir. Bununla ilgili olarak oyunculara, başkalarından almadan ya da kendinizden vermeden sahne üzerinde hiçbir ilişkinin kurulamayacağını belirten ve oyunculuk sanatında ilk yöntem-kuramsal çalışmayı yapan Stanislavski (2002: 262), bir nesneden, bir konudan bir anlık da olsa bir şey almak ya da vermenin psikolojik bir ilişki anını belirlediğini ifade etmektedir. Ayrıca, senaryoda belirtilmeyen ifadeler ya da karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceleri kapsayan imgelem/altmetin, oyuncunun canlandıracağı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmede çok etkindir. Bu da oyuncuya rolünde bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmesini sağlar. Çünkü karakteri doğru oluşturma'nın önemli bir yönü alt-metinle olmaktadır (Künüçen, 2006: 11).

*Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde yer alan yakın çekim oyunculuklara bakıldığında, çoğunlukla karşılıklı diyalog olmadan ya da karşısında birlikte rolünü paylaştığı rol arkadaşı olmadan, bir kişiye değil, sadece kameraya karşı oynayarak, dolayısıyla duygu – düşünce paylaşımı yapabilmeye ekstra bir performansla, iç ses/iç monologlarla oynanan bir yakın çekim oyunculuğu sergilendiği görülmektedir. Filmde sadece aşk – sevginin ifade edildiği sahnelerde değil, genel olarak diğer sahnelerde de iç ses/iç monologlara sıkça yer verilmiş olması dikkat çekmektedir. Filmde özellikle üç ana karakterin de kendilerine özgü psikolojileri, olayları kendi bakış açılarından değerlendirmelerinin iç monologlarla verilmiş olmasını filmin en dikkat çekici anlatım özelliği olduğunu belirten ve bu tarz anlatımın filmin yönetmeni Atıf Yılmaz ile yaptığı görüşmeye dayanarak bunu, yönetmenin kendisinin bir üslup sorunu olarak gördüğünü aktaran Künüçen (2001: 44), yönetmenin filmin görsel etkisini korumak için özgün eserde tanımlanan aksiyonları ve olayları diyaloglarla değil, daha çok göstererek ve “iç ses” olarak tanımlanan iç monologlarla vermeyi tercih ettiğini vurgulamaktadır. Eserin özgün haliyle de yer yer benzerlik gösteren bu durum, hem filme uyarlanmasında esere ne derece bağlı kalındığını, hem de sinema dilinde yakın çekim aracılığıyla seyirciyi duygusal anlamda konuya, oyuncuya yaklaştırarak konunun içine çekmek, etkili bir iletişim kurmak gibi birkaç amacı birden filmin başarısında garanti eden bir anlatım dili kullanıldığını göstermektedir. “Yazar Aytmatov’un hikayedeki karakterlerin iç dünyalarını anlatmada kullandığı monologlar, sinema dilinin olanaklarıyla filme yansımıştır. Böylece edebi dilde insan psikolojisini anlatmada kullanılan psikolojik tahlil yönteminin görsel olarak da aynı anlamda kullanılması duygusal atmosferin başarıyla sürdürülmesini sağlamıştır.

Özellikle karakterlerin inşasında iç monologlarla bir doku oluşturulmaya çalışılmış ve sevgi teması bu dokunun içinde yer almıştır” (Künüçen, 2001: 46). Buna göre, sinema dilinde etkili bir anlatım aracı olan yakın çekim ölçeğinin oyuncunun duygusunu aktarmadaki anlatım gücünün amaca uygun kullanılmasının önemi bu çalışmada yakın çekimlerin seçilmesinde belirleyici olmuştur. Çalışmada, yakın çekim ölçeğinin sinemasal anlatıma getirdiği içerik-biçimsel katkı ile yakın çekimde sinema oyunculuğu sergilemenin oyuncuya yüklediği ağır sorumluluk birlikte ele alınarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada yakın çekimlere ve aynı zamanda yakın çekimde duygunun ifadesi bakımından sinema oyunculuğuna bakılacağından, sinemanın kendi doğasından kaynaklanan kendine özgü yöntemlere ve sinema oyunculuğuna yer vermekte yarar görülmektedir.

## **1. Sinema Oyunculuğu**

Sinema seyircisi, film izlerken bir oyuncunun sadece genel performansına değil, yaratılan iç karaktere de derin olarak bakmaktadır. Bu bakışın nesnesi olan oyuncu, seyircisinden her ne kadar yapay bir takım engellerle ayrılrsa da, sinema oyuncusunun bu engelleri aşarak seyircisine aktardığı duygunun gerçekliği seyirci ile arasında etkili bir iletişim sağlamasına neden olacaktır. Oyuncu özellikle canlandırdığı karakterle/aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşlarıyla doğru ilişkiler kurup canlandırdığı karaktere tam olarak girdiğinde, artık o karakterin gerçekliğini göstermeye başlayacak ve bu gerçeklik önce kameradan geçecek, sonra perdeye yansyarak seyircisine ulaşacaktır. Seyirci için perdede gördüğü şeyin gerçekliği çok önemlidir. Çünkü seyirci gördüğünün gerçekliğini hissettiği oranda gösterilene ya da aktarılan inanca eğilimi gösterecektir. Bu nedenle, sinema oyuncusunun gösterilen görüntüsü ya da aktardığı duygunun inanılır olması beklenir.

Bilindiği gibi, sinemanın gücü seyirciyi inandırmakta saklıdır. Bunun için sinema oyuncusunun oyunculuğunda göstereceği her bir bedensel hareketin / jest – mimik ve sözlü ifadenin gerçekliği, dolayısıyla canlandırdığı role uyumu, hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliliği, imgelem / alt-metin (karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler) yapabilme gücü, eylem / davranışlarının anlam ve mantığını seyircilerin anlayabilmesinde, sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı yapıp yapamadığı canlandırdığı karakterin gerçekliğine seyirciyi inandırmasında belirleyici ölçütlerdir.

Sinema seyircisinin izlediği olayların doğruluğuna inanması, kameranın gücüyle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle bir oyuncunun yakın çekim görüntüsü perdeye yansıdığı anda, oyuncu kendini değil, canlandırdığı karakterin duygusunu yoğun/etkili aktarabilirse, seyirciyi canlandırdığı karakterin gerçekliğine

inandırarak ve doğru iletişimi/etkileşimsel ilişkiyi kurmuş olacaktır. Böylelikle, yakın çekim ölçeğiyle elde edilen görüntülerle seyircinin dikkatinin istenilen noktalara çekilmesi, hatta istenildiğinde tekrarlanabilmesi, sinemanın doğasından kaynaklanan bir ayrıcalık, sinema oyuncusuna ise iyi kullanabildiği ölçüde avantaj sağlamaktadır.

Sinema oyunculuğunu eşsiz yapan en belirgin unsurun kamera olduğuna vurgu yapan Lee R. Bobker (1974: 158–159) de bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“... Filmde, seyirciye portrelenen karakteri görebileceği çeşitli görüntüler verilir: Oyuncu için gizlenecek bir yer yoktur. Kamera oyuncunun her tarafında; uzakta veya çok yakınında olabilir. Yanlış bir hareket, yapmacık bir jest, inançsız, ikna edici olmayan ya da karaktere yabancı bir söz ve illüzyon yok olur. Kamera yaşı ortaya çıkarabilir ve kusur üzerine acımasız bir ışık düşürebilir. Oyuncuyu büyük bir sanatçı ya da sıradan bir oyuncu olarak ortaya koyabilir (...) Kameranın ne yapabileceğini bilen bir oyuncu, bir sinema oyuncusu olmaya doğru ilk adımı atmıştır. Kamera büyütülmüş bir gerçeği yansıtabildiği için oyuncu “oynamaya” hiç de ihtiyaç duymaz. Çaresizlik içinde dökmüş küçük bir göz damlası, kameranın gözünden, oyuncunun sahneye ait bir araya getirmek zorunda olduğu tüm duygusallıklardan daha hareketli, etkili bir izlenim oluşturur.”

Sinema dilinin anlatım yapısı gereği sinema oyuncusu, rolünü kesintisiz/kronolojik ya da doğrusal bir sıra ile oynamaz. Çünkü bir film yapımı, filmi en verimli ve en ekonomik koşullarda gerçekleştirmek esasına dayanır. Sinema oyuncusu rolünü kesintisiz olmayan, aksine parçalara ayıran – bütünlüğü bozan – bir yapıda inşa ettiğinden bu durum, sinema oyuncusunun oyunculuğuna ayrıcalıklı bir sorumluluk yükler. Sinema oyuncusu bu sorumluluğuyla baş edebilmek için canlandırdığı role kendini o kadar çok vermeli ki, verilen herhangi bir zaman diliminde canlandırdığı karakteri bütünüyle yeniden üretebilsin. Örneğin, canlandırdığı karakterdeki değişiklikleri henüz yaratmamış olsa da, kendisinden daha sonraki sahneleri oynaması beklendiğinde, kendini yeniden canlandırarak, zamanda geriye/ileriye gidişlerle ve bazen bir sonraki çekimde ne ile karşılaşabileceği hakkında hiçbir bilgisi bulunmadan oynayarak bir önceki sahneye devam edebileceğini bilmelidir. Dolayısıyla sinema oyuncusu, rolünü parçalar halinde ve ayrı zaman dilimlerinde gerçekleştirmek durumundadır. Kamera her çekime başladığında anında canlanmalı ve rolünü belirli bir zaman için sürdürmelidir. Ayrıca, tutarlı ve ikna edici bir performansı korumak için o anı defalarca yeniden yaratmaya da hep hazır olmalıdır.

Sinemada oyuncunun bütünlüğünün bu ayrışması ya da parçalara ayrılması, oyuncunun rolünün inşa edildiği elementleri sağladığı parça parça davranışa karşılık gelmektedir. Zira oyuncunun parça parça sergilediği performans, son olarak kurgu odasında anlamlı organik bir bütüne dönüşecektir. Bu durumu Pudovkin (1949: 109), şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Sinema oyuncusu, çalışmasındaki kesintisiz eylem gelişiminin bilincinden mahrum bırakılır. Belirgin bir tam imajın yaratılmasının bir sonucu olarak, çalışmasının birbirini izleyen bölümleri arasındaki organik bağlantı, onun için değildir. Oyuncunun tüm imajı, yönetmenin kurgusunun sonucunda sadece perdede bir gelecek görüntüsü olarak anlaşılmalıdır.”

Sinemanın temel amacı, bir olay içindeki kişi ve nesnelere, konunun dramatik yapısına uygun biçimde düzenleyerek seyirciyi ilgi merkezine yönlendirmek olduğundan, filme çekilen bir olayın tutarlı bir biçimde, kesintisiz, düzgün, mantıklı bir görsel – işitsel süreklilikle aktarılması gerekmektedir. Bu nedenle bir olayın sinema diliyle anlatımında başarı, temel olarak sinemasal anlatım öğeleriyle (dekor, mekan, giysi, makyaj, aydınlatma, kameranın bakış açısı, çekim ölçekleri, ses, oyunculuk gibi) sağlanan devamlılıkla elde edilebilir. Kılıç (2003: 57-58), sinema diliyle sağlanması beklenen bu sürekliliği, biçim ve anlatım açısından çekimlerin diğer çekimlerle olan karşılıklı ilişkileri ve bu parçaların bütüne olan etkileriyle açıklamaktadır. Çünkü sinemada seyirci, bu parçaları bir bütün olarak algılamaktadır. Buna göre devamlılığın amacı, olayların gerçekçi görülmesini sağlamaktır. Ancak bu yolla seyirci, filmde sürekli değişen planları fark etmeden kesintisiz bir aksiyon izlediğini düşünebilir.

Bir sinema yapımının çekimler, sahneler, ayırım ya da sekansları oluşturan anlamlı görüntülerin birbiri ardına gelmesiyle ortaya çıkmasına bağlı olarak, sinemada bir görüntünün oluşturulma biçimi içeriğin ifadesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bükler'in (1985: 36) de ifade ettiği gibi, sinemada biçim çok önemlidir. Çünkü sinemada görüntüler aracılığıyla gerçeğin sunulması/aktarılması biçimi anlamı belirlemektedir. Örneğin, ne kadar iyi bir oyunculuk sergilese de bir oyuncunun içsel duygusunu ifade ederken yakın çekim yerine, genel çekim ölçeğinde verilmesi ya da yakın çekim ölçeğindeki bir görüntünün perdeye netsiz yansıtılması, oyuncunun oynuluğunun sinemasal anlatımdan kaynaklanan sorunlar yüzünden seyirciye yansıtılmamasına neden olacaktır.

## 2. Sinemada Yakın Çekim

Bu çalışmada, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde üç ana karakteri canlandıran oyuncunun da çoğunlukla iç sesle/iç monolog ile oynadıkları yakın çekim

görüntülerinde sinema oyunculuğuna bakılacağından, yakın çekim ölçeğinin özelliklerine ve kullanılış amaçlarına değinmekte yarar görülmektedir.

Çekim, sinema dilinin en temel araçlarından biridir. Bir çekimin nasıl olması gerektiği konusunda elde edilmek istenilen görüntünün biçim-içeriği/anlamı önemlidir. Çünkü görüntü, anlamını içinde taşır. Çekim ölçekleri, temel olarak sinemasal anlatımı belirgin biçimde ifade etmeye yarayan değişik boyutlardaki görüntüler dizisidir. Çekim ölçeğini, kameranın önündeki konuya nasıl ya da hangi uzaklıktan bakılmak istendiği belirler. Esas olarak uzak – orta – yakın olmak üzere üçe ayrılan çekim ölçekleri, insan vücudu ölçüt alınarak belirlenir. Bunlardan özellikle yakın çekimler, bir sinema sanatçısının elindeki en güçlü anlatım gereçlerindedir.

Yakın çekimlerin seyircinin üzerinde amaçlanan etkileri kesin olarak sağlayabildiğini vurgulayan Macselli (2002: 181), uygun seçilmiş, uzmanca filme alınmış bir yakın çekimin olaya dramatik etki ve görsel netlik katabileceğini belirtmektedir. Bu anlamda, sinemada yakın çekim ölçeğinin, verilmek istenen gerçeği aktarmada duyguyu yoğun bir biçimde yansıttığındaki biçimselliği çok önemlidir. Daha çok psikolojik durumların anlatımında kullanılan yakın çekimlerin, izleyicinin odak noktasını kişinin yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyasına yönelttiğini belirten Akyürek (2004: 370) gibi, Foss (1994: 34) da yakın çekimin, dramatik ya da tematik niteliğiyle vazgeçilmez bir öğe olarak öne çıkarılmak istendiğinde özellikle vurgulayıcı bir çekim ölçeği olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu bilgileri tamamlayan Esslin'in (1996: 54) ifadesiyle; yakın çekimle oyuncunun seyircinin yakınına getirilmesi, sinema aracılığıyla sağlanan gösterge sistemleriyle verilen bilgiyi ve anlamı büyük ölçüde arttırmakta, söz ögesinin önemini de o ölçüde azaltmaktadır. Yakın çekim ölçeğinin oyuncuya inanılmaz bir güç vermenin yanı sıra, bu potansiyel enerjinin inanılmaz bir konsantrasyon talep ettiğini Michael Caine'den aktaran Penney (2006: 21) de, kamera yakın plandayken oyuncu o anda iyi bir performans sergileyemediğinde, oyuncunun en ufak bir eminsizliğini alıp büyüteceğine dikkat çekmektedir. Böylece, yakın çekimin ayrıntıları yakalayan seçici özelliğine bağlı olarak duyguları çok iyi göstermesi, sinema oyunculuğunda hiçbir hatanın kabul edilemeyeceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Çünkü yakın çekim ölçeğinin ayrıntıları ortaya koyan seçici özelliği, sinema oyuncusuna duygularını çok iyi ifade etmesi konusunda hassas bir uyarıcıdır. Bu nedenle, bir oyuncunun yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratabilmesi, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olmasını gerektirir. Bu konuda Monaco (2005: 384), Béla Balazs'ın yakın çekime bağlı geliştirdiği sinema kuramına atıf yaparak ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekimden "gizil güç"

olarak söz eder ve filmin gerçek alanının “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) olduğunu anlatır. Balazs’ın (1970: 52) *Theory Of The Film* kitabında yakın çekimlere ilişkin “The Close-up” başlıklı bölümdeki şu ifadesi onun yakın çekim konusundaki görüşlerinin temelini anlatmaktadır: “Yapılan, halihazırda var olan zaten oluşmuş bir görüntünün detaylarına girmek değil, hareketli bir kare veya portreyi bölünmüş görüntülerin sentezi haline getirmektir ki, bu da bilincimizde var olan bir mozağin parçaları olmadıkları ve tek bir kare halinde var olamayacaklarına rağmen, bir tek görüntü halini alır.”

Çalışmada yapılacak yakın çekim sinema oyunculuğu incelemesinde, oyunculuk sanatında ilk yöntem çalışması olarak bilinen Stanislavski’nin “Sistem” ve bu yöntemin Strasberg tarafından “Method” oyunculuğu adıyla sinemaya uyarlanan oyunculuk anlayışından yararlanılacağından, bu oyunculuk yöntem/kuramının yapısına ve dayandığı oyunculuk anlayışına kısaca değinmek gereği doğmuştur.

### **3. K.S. Stanilavski’nin “Sistem” ve L. Strasberg’in “Metod” Oyunculuğu<sup>2</sup>**

Rus oyuncu, yönetmen-yapımcı ve kuramcı Konstantin S. Stanislavski (1863-1938), yapmacık, kalıp - biçimsel oyunculuk anlayışına tepkiyle, bir karakterin iç dünyasını açığa çıkaracak yaşayan insanların sahnede yer aldığı yeni bir oyunculuk tarzı, bir yöntem oluşturmayla çalışmalarına başlar. Stanislavski, sonradan “Sistem” adı ile anılacak bu çalışmalarına, oyuncunun bir kez yakaladığı bir duyguyu ya da güçlü bir oynayışı daha sonra, nasıl tekrarlayabileceği konusunu araştırarak başlamıştır. Temel düşüncesi, sabit bir performansın nasıl sürdürülebileceği ve sahnede nasıl bilinçli bir oyuncu olunabileceğine dayanan Stanislavski’nin geliştirdiği yöntem, esas olarak her oyunda gerçek duyguların yeniden yaratılmasına dayanmaktadır.

Stanislavski, psikolojik gerçeklikten yola çıkarak davranış psikolojisini de içine alan, insan ruhu ile bedeni arasındaki ortak bağımlılığı açıklayan bilimsel görüşten yararlanmış, psiko-fiziksel aksiyon ya da psiko-teknik adıyla ifade ettiği yöntemini kendi ifadesiyle; “Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” olarak tanımlamıştır. Stanislavski (2002: 201), bunu kendi sözleriyle şöyle ifade eder: “Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırsanız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarabilirsiniz.” Stanislavski, geliştirdiği çalışmasına son olarak ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’ adı verir. Fiziksel Eylemler Yöntemi, temel olarak eylemlerin mantıklı, doğru ve anlaşılır olması yoluyla, oyuncunun duygu deneyimlerinin içine girmesi esasına dayanmaktadır. Böylece oyuncunun hem fiziksel hem de ruhsal doğası sürece katılacaktır. Bu süreçte, oyunculuk

sanatı sayesinde bedeninin mantığı, duyguların mantığını yansıtacaktır. Çünkü bu 'yöntem', aynı zamanda bir rolü analiz etmenin en profesyonel yoludur.

Stanislavski'nin bir keşif yolu, bir süreç olarak gördüğü 'yöntem'ini, sağlıklı algılayabilmek, anlamak ve kavramak için, bu bütünü öğeler halinde incelemek ve sonra bu öğeleri birleştirerek bütünü elde etmeye çalışmak gerekmektedir. Oyunculuk sanatında ilk kez Stanislavski tarafından bir rolün canlı, organik yaşantısının yeniden yaratımının iletilmesi üzerine kurulmuş olan "sistem", bir öğrenme sürecidir. Bu süreç, oyuncunun rolündeki üstün-amaca yönelik olarak yapacağı en basit fiziksel bir eylemi en karmaşık psikolojik eyleme bağlayan öğelerin aşama aşama öğrenilmesini içerir. Genel olarak 'eylemin öğeleri' adıyla ifade edilen bu öğeler; kasların gevşemesi, dikkat odaklanması, inanç ve gerçeklik duygusu, coşku belleği, sihirli eğer, verilmiş şartlar, imgelem/alt-metin, birimler ve amaçlar, duygu - düşünce alış - verişi, uyarılma kavramlarından oluşmaktadır. Bu kavramlar, birbirini izleyen ve tamamlayan, hatta iç içe geçen bir yapıya sahiptirler. Oyunculunun bileşenleri olarak da ifade edilen eylemin/hareketin-davranışın öğeleri, birbirini izleyen ve tamamlayan bir dizi aşamadan oluşmaktadır. Kısacası, 'eylemin öğeleri' bir rolün betimlenmesini önceleyen her bilgiyi içeren bir çalışma esasına dayanmaktadır. Böylece, oyunculunun nasıl bir hazırlık süreci olması gerektiği ortaya konmuştur.

Bu sürecin yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne başka bir deyişle, somut bir eylemin mantıklı, tutarlı, içtenlikle ve doğal bir şekilde yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne bağlıdır. Stanislavski Sistemi, oyuncunun içten bir duygu deneyimini başarabilmesinin ve gerçek hayatta olduğu gibi bir davranış doğal - gerçekçi ifade edebilmesinin yollarını anlatan bir oyunculuk kuramı olmasının yanı sıra, bir oyuncunun oyun içindeki eylemlerinin 'eylemin öğeleri'ne göre analiz edilebileceğini göstermiştir (Künüçen, 2006: 359).

Stanislavski'nin "Sistem" oyuncululuğu olarak bilinen bu yöntemi, Amerika'da Actors Studio'da Lee Strasberg tarafından "Method" oyuncululuğu adı ile sinemaya uyarlanmıştır. 1940'lı yıllardan itibaren Stanislavski Sistemi'nin Amerika'daki en tanınmış öğreticisi ve "Sistem" in yeniden yorumlanmasıyla ilgilenen Strasberg, özellikle sinema oyuncululuğuna uyarladığı "Method" oyuncululuğunda, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde eylemin öğeleri olarak sıralanan aşamalardan bazılarını çıkararak, daha çok üç kavrama odaklanmıştır. Bunlar: 'coşku belleği', 'yerine geçme/güya', 'özel an'dır. Strasberg de kendisinden önce oyunculuk üzerine kuramsal çalışmalar yapanlar gibi, oyuncunun kendisinden başka birisi ya da bir şey olma, canlandırdığı kişinin yaşama biçimine girme konusunda, canlandırılan (oyuncu/gösteren) ile canlandırılan (rol kişisi/gösterilen) arasındaki uyum ve uyumsuzluklar üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşmada, özellikle duygu yönelimli

bir oyunculuk anlayışını benimsemiştir. Ancak Strasberg, bir role gerçeklik kazandırmak için Stanislavski'nin yaklaşımından farklı bir şekilde, oyuncuyu rol üzerine çalışmadan, etkin hafıza kullanımı yoluyla, kendi kişisel anılarından yararlanarak canlandıracağı karakter için gerekli ruh halini yakalamaya yönelir. Bunun için Strasberg, coşku belleği çalışmalarında, oyuncunun bir anısını duygusal yönden hatırlaması yerine, benzer duyguları ve bu duyguların yaşandığı ortamı hatırlamanın yeterli olduğunu savunur. Actors Studio'da bu görüşünü ispatlayıcı atölye çalışmaları yaptırır. Strasberg, Stanislavski'nin "Sistem"inde özellikle vurguladığı verilmiş şartları kullanma ve rolün analizini yaparak rol ile özdeşleşme, 'ben' halini sağlamaya yönelik anlayışını ise, bir oyuncunun rolün yaşantısına girmek yerine, kendini yaşamayı rolü yaşantılandırmanın önüne geçirmek yönünde değiştirmiştir. Çünkü Strasberg, bazı oyuncular için kişiselleştirmenin daha iyi bir yol olacağına inanarak "Sistem"deki 'sihirli eğer' yerine, 'yerine geçme/güya' kavramları ile oyuncuya hayal gücü egzersizleri yaptırmıştır. Strasberg'in "Sistem"de 'dikkat odaklanması' olarak geçen kavramın yerine kullandığı 'özel an' ise, oyuncunun konsantrasyonuna yönelik egzersizlerle gerginliğin kontrol edilmesi, varsa çekingenliklerini provalarda gidermesini amaçlamaktadır.

#### **4. "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminde Üç Ana Karakterin Yakın Çekim Oyunculukları**

##### **4. 1. "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminin Künyesi:**

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Özgün Eser: Cengiz Aytmatov

Senaryolaştıran: Ali Özgentürk

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin,

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Cahit Berkay

Yapım Yılı - Süresi: 1977 – 86 dakika

Yapım: Arif Keskiner – Çiçek Film

Filmin Türü: Melodram

##### **4. 2. Filmin Özeti:**

Film Adana – Osmaniye'de bir baraj inşaatının genel görüntüleriyle başlar. Asya (Türkan Şoray), ailesiyle baraj inşaat alanına çok yakın oturan bir köylü güzeldir. İnşaat ilerledikçe evleri baraj suları altında kalacağından baraj yapılmasına ve evin yıkılmasına karşı çıkan annesi, gelen inşaat görevlilerini evden kovar. Arkadaşları arasında "İstanbullu" olarak anılan İlyas (Kadir İnanır), baraj inşaatını yapan şirket adına çalışan bir şofördür. 'Aldırma Gönlü' adını verdiği kırmızı boyalı, süslü kamyonuna çok düşkündür. Kamyonuna 'arkadaş' diye hitap eder, onunla sürekli konuşur. İlyas, uzun yol işine

gitmeyi çok istemektedir, ancak baraja kum taşıma işi verilir. Bataklık bir alanda kum getirip götüreceğinden işi beğenmez. Kamyonuyla konuşarak isteksiz işe başlar. Dönüş yolunda yolun bataklık olması nedeniyle kamyonun tekerleri çamura saplanır. Kamyonu durdurup bir kürekle çamuru söylene söylene temizlemeye başlar. Bu arada süt dağıtmaktan dönen Asya, duran kamyonun yanından geçerken kamyonun altından sadece Asya'nın çamurlu çizmelerini gören İlyas, Asya'nın kim olduğunu bilmeden önce bir erkek, sonra da bir nine olduğunu sanarak konuşması üzerine Asya tepki verir. Asya'nın sesini duyan İlyas, başını kamyonun altından çıkarır ve Asya'nın yüzünü görür görmez onu çok beğenir, hatta aşık olur. Asya da içinden İlyas'ı beğenmiştir. İlyas, Asya'nın peşini bırakmaz. Hemen tanışmak, kamyonuyla onu gideceği yere kadar götürmek için elinden ne geliyorsa, yapmaya çalışır. Asya çok ürker, annesinin duyacağı endişesiyle korkar. Sonunda İlyas'ın kamyonuna binemeye razı olur. İlyas, bu ilk karşılaşmalarında evin önünden ayrılırken adını söylemezse, gitmeyeceğini söyleyerek adını da öğrenir. İlyas, Asya'dan ertesi gün de görüşme sözü alır. Annesinden çok korkan Asya, telaşla koşa koşa eve döner.

Asya, annesinden gizli İlyas ile buluşmaya başlar. İlyas Asya'yı çok sevmektedir. Aslında Asya da İlyas'ı sevmektedir, ancak köyden başka taliplileri vardır. Anne - babası gelen görücülerden birine Asya'yı vermek istemektedir. Asya çaresizdir, anne-babasına karşı çıkamaz. Hiç tanımadığı birisiyle evlendireceklerdir. Asya, İlyas'a bu durumu anlatır ve İlyas'a olan ilgisini açıkça ifade eder. Artık, başka biriyle evlenmek üzeredir. Aşklarına karşın her ikisi de kendilerini çaresiz hissetmektedir. Asya üzgün, İlyas kızgın ve sinirlidir. Bir gün baraj inşaatında çalışanların işlerini düzenleyen görevli Dilek Hanım, İlyas'a, başından beri istediği uzun yol işini ayarlar ve sevineceğini düşünerek haberi İlyas'a verir. İlyas, Asya ile olan bağı nedeniyle oralardan uzaklaşmak istemez, işi kabul etmez. İlyas'ın Asya'ya aşkını bilmeyen Dilek Hanım ve diğer görevliler şaşırırlar.

Asya'yı elinden kaçıracağını düşünen İlyas, bir gün ansızın Asya'nın evine gider ve kapıyı açan Asya'ya kendisiyle gelmesi için elini uzatır. Bu beraberliği onaylayan Asya, evi terk ederek İlyas ile kaçır. Kamyona biner ve uzaklaşırlar. Birlikte çok mutlu bir gün geçirirler. Ertesi gün İlyas, Asya'yı da alıp işyerine gider. Müdüre ve dostlarına Asya ile evlenecekleri haberini verir. Bu habere en çok İlyas'a ilgisi olan Dilek Hanım bozulur. Hemen düğün hazırlıklarına başlanır, evlenirler. Köyde bir evde yaşamaya başlarlar. İlyas işine daha hevesli gidip gelmektedir. Asya İlyas'ın yolunu gözlemektedir. Her şey yolunda gitmektedir, mutludurlar. Bir bebek beklemektedirler. Doğuma birkaç gün kala İlyas'a acil yetiştirilecek, zorlu bir uzun yol görevi verilir. İlyas, oğlunun doğumuna yetişemeyeceğinden korkmaktadır. Döneceği gece yağış-

lı bir havada ve zor bir yolda ilerlerken daha önce tanımadığı bir yol ustası Cemşit (Ahmet Mekin), kamyonu durdurarak yardım ister. İşinin acil ve yükünün ağır olduğunu söyleyen İlyas, daha sonra Cemşit'in ısrarlarına dayanamaz ve zor durumda bekleyen insanlara yardım etmek durumunda kalır. İlyas, bu yardımı yaparken aynı şirkette çalışan ve iyi geçinemedikleri Can isimli şoför, İlyas'ı şirket kamyonuyla kahramanlık yapıyor diye ispiyonlayarak onu zor durumda bırakır. Bu arada Asya doğum yapar, bir oğulları olur. İlyas döndüğünde, şoförlük görevinden alınmış, tamir servisine verilmiştir. İlyas bu haberi Dilek hanımdan alır almaz deliye döner. Çok mutsuzdur, ne yapacağını, bu durumdan nasıl kurtulacağını bilemez. Her gece içmeye, eve geç gitmeye hatta bazı geceler daha önce ilişkisi olan Dilek hanımın evinde kalmaya başlar. Asya ve oğlu Samet ile hiç ilgilenmemektedir. Aynı şirkette çalışan hoca ağabey dedikleri ustanın hanımı İlyas'ı bu durumdan kurtarması için müdürleriyle konuşması yolunda Asya'ya akıl verir. Asya da hoca ağabey ile birlikte iş yerine gelir ve müdürün yanına gider, ancak olumlu bir sonuç alamaz. Asya'nın müdürün yanına geldiğini Dilek hanımdan öğrenen İlyas, çok sinirlenir ve herkesin içinde Asya'ya tokat atar. Asya, İlyas'ın davranışlarına anlam veremez. İlyas artık çok değişmiştir, kendisiyle hiçbir şey paylaşmamaktadır. Asya'yı müdüre İlyas'ın kendisinin gönderdiği dedikodusunu çıkaran şoför Can, bir gün Asya'ya İlyas'ın artık Dilek hanımın evinde yaşadığını, boşuna onu beklememesini söyler. Asya, inanmak istemez ama içindeki şüpheyi yenmek için Dilek hanımın evini gözetler. İlyas'ı görür ve inanamaz, yıkılır. Asya'nın kendilerini gözetlediğini fark eden Dilek hanım İlyas'a eşinin geldiğini söyler. İlyas, pişman o sabah evlerine koşar, ama artık çok geçtir. Ev bomboştur, Asya oğlu Samet'i de alıp evini terk etmiştir.

Asya, yola çıkar ve nereye gideceğini bilmeden ilk duran kamyonete biner. Kamyonetin arkasında bir adam vardır, bu adam yol ustası Cemşit'tir. Asya, önce çok ürker, ancak Cemşit (Ahmet Mekin), ona çok yardımcı olur ve güvenini kazanır. Bu arada İlyas, Asya ve Samet'i aramaya başlar.

Çocuklarını ve karısını bir depremde kaybeden Cemşit, Asya ve Samet'e iyi niyetli sahiplenir ve evini açar. Onlara bir süre bakar. Aslında gidecek yeri olmayan Asya, durumundan hiç söz etmez. Çaresiz, İlyas'ı bir gün mutlaka döneceği ümidiyle bekler. Cemşit'e ısrarla her fırsatta eve döneceklerinden söz eder. Aradan geçen zaman içinde Cemşit, artık onlara gerçek bir baba gibi davranmaktadır. Asya hala umutla İlyas'ı beklemektedir. Bir gün oğluyla terk ettiği eve pişmanlıkla döner, ancak kapıda İlyas'ın Dilek hanımla gittiğini öğrenince, Cemşit'e geri döner. Cemşit'e yine yük olmak istemez, çalışıp para kazanmak ister. Cemşit Asya'ya bir kilim dokuma atölyesinde iş bulur.

Samet büyümekte, Cemşit'i babası olarak tanımaktadır. Cemşit, zamanla Asya'nın kendisine bağlanmasını, sevmesini istemekte, bir yandan da İlyas'ı

hala bekliyor, seviyor olmasından endişelenmektedir. İlyas'tan bir haber bile yoktur. Asya kendisine ve oğlu Samet'e emek veren bu insana değer veremeye, artık İlyas'ı değil, Cemşit'i beklemeye karar verir ve ona eş olmayı kabul eder. Cemşit ile resmi nikahla evlenir. Bu beraberlikte Asya, sürekli geçmişteki günlerini, mutluluğu, sevgiyi sorgular. Yeni bir yaşam düzeni kurmuşlardır. Asya, Cemşit ve Samet hep birlikte daha huzurlu bir aile olmuşlardır.

Bir gece ansızın kapıları çalınır. Bir kaza haberi alırlar ve Cemşit, yardım için yola çıkar. Kazayı yapan İlyas'tır. Cemşit İlyas'ı yarasını tedavi etmek üzere eve getirir. Asya, eve getirilen yaralının İlyas olduğunu görünce heyecanlanır, belli etmemeye çalışsa da çok acı çekmektedir. Asya'nın ilk tepkilerinden Cemşit, hemen yaralı İlyas'ın Asya'nın eski kocası olduğunu anlar. Ancak hiç belli etmeden gereken her türlü yardımı, konukseverliği esirgmeden yapar. Daha önce de Cemşit İlyas'ın yardımını aldığı için, İlyas'ı hatırlar ve ona gerçek bir dost gibi davranır, anlayış gösterir. İlyas, o gece orada yatar. O gece hiç birinin gözüne uyku girmez. Hepsi bir iç hesaplaşma yapar, tedirgindirler. Sabah olduğunda İlyas, Asya ile yüz yüze gelir ve oğulları ve onun için geldiğini söyler. Asya Cemşit'e bir şey belli etmemeye özen göstermektedir. İlyas Asya'yı oğulları Samet'i de alıp kendisi ile gelmeleri için ikna etmeye çalışır. İlyas iyileşmiştir, ancak bir türlü oralardan ayıramaz. Her gün Samet'e hediyeler alıp gelir. Artık onlarsız gün geçirememektedir. Bir gün Samet'i kamyonla gezdirmek için habersiz alıp götürür. Cemşit ve Asya, Samet'i İlyas'ın götürdüğünü anlayınca çok tedirgin olurlar ve kamyonun peşine düşerler. Birden babasına dönmek istediğini söyleyerek ağlamaya başlayan Samet'e dayanamayan İlyas, onu kamyonundan indirir. Bir anda hepsi aynı yerde bir araya gelirler. Artık önemli bir yol ayrımı söz konusudur. Asya bir karar verecektir. Hep düşünür, kendilerine kimin emek verdiğini, sevgisini verdiğini sorgular ve tercihini, cevabını kendilerine emek veren Cemşit'ten yana kullanırlar. İlyas, çok üzgün öylece kalakalır ve yalnız kamyonuna binip gider.

**Asya'nın kişilik özellikleri:** Esmer güzeli bir köylü kızıdır. Açık fikirli, zeki, fedakar, sevgi dolu, dürüst, sadık, sabırlı, akıllı, sağduyusu güçlü bir genç kızdır.

**İlyas'ın kişilik özellikleri:** Yakışıklı, deli dolu, çılgın, uçarı, zaman zaman tutarsız davranışları olan, kimseyi dinlemeyen, dik kafalı bir genç adam.

**Cemşit'in kişilik özellikleri:** Orta yaşlı, dürüst, sevecen, yardımsever, babacan, anlayışlı, olgun bir adam.

Filmde yer alan aşk-sevgi ifadesini yer aldığı sahneler, diyaloglu ya da sadece iç ses/iç monolog ile gerçekleştiğinden tek-ikili yakın çekimlerde hem diya-

logun yer aldığı hem de sadece imgelem/alt-metin ile diyalog olmadan oynanan planlar tek tek belirlenerek incelenmiştir.

Filmde aşk-sevgi temasının yer aldığı sahnelerdeki yakın çekimler incelenmeden önce, ilgili sahne tanımlarına kısaca ver verilmiştir. Asya (Türkan Şoray) ve İlyas'ın (Kadir İnanır), ikili ve tek yakın çekimlerinde her birinin oyunculuğu ve söz konusu yakın çekimin biçim-içerik/anlamı tek tek incelenmiştir. Ayrıca, ikilinin yan yana birlikte olduğu ve karşılıklı duygu-düşünce paylaşımı yaptıkları kısa ikili yakın çekimlerde (örneğin, düğün sahnesi gibi) ise, oyunculuklarına birlikte bakılmıştır. Asya'nın Cemşit'le (Ahmet Mekin) tanıştıktan sonra birlikte yer aldıkları sahneler, aşk değil, sevgi-saygıyı içerdiğinden, bu sahnelerde sevginin ilan edildiği tek ve ikili yakın çekimlere bakılmıştır.

**İlk karşılaşma / ilk görüşte aşık olma sahnesi:** Bu sahne, Asya ve İlyas'ın ilk karşılaşmaları, tanışmaları ve İlyas'ın Asya'ya bir görüşte aşık olduğu sahnedir. Bu sahnede, genel ve orta çekim planları yer almakla beraber, Asya ve İlyas'ın diyalogsuz yakın çekimleri sahneye hakimdir.

Asya ve İlyas, ilk yüz yüze gelmelerinde her ikisi de tek tek yakın çekim görüntülerinde diyalog olmadan sadece iç ses/iç monologlarda birbirlerine olan hayranlık, beğeni duygularını ifade etmektedirler. Daha sonra İlyas'ın, konuşmak, tanışmak için Asya'yı kamyonuyla takip ettiği görüntüler, orta ve genel çekim ölçekleriyle sürmektedir. Bu planlarda İlyas, kendi kendine konuşmaktadır. Asya'yı kamyonuyla gideceği yere bırakma teklifi ve bu teklife Asya'nın cevabını anlatan yakın çekim görüntüler, Asya ve İlyas'ın genel-ikili çekimlerinden ayrı olarak gerçekleştirilmiş tek tek yakın çekimlerinde yine diyalog olmadan iç ses/iç monologlarla sürdürülen eylemlerle verilmektedir. Bu sahnede, iç ses/iç monolog olan her iki yakın çekimde de sahnenin içeriğini estetik anlamda tamamlayan filmin özgün müziği fonda duyulmaya başlar.

Bu sahnede Asya (Türkan Şoray) ve İlyas (Kadir İnanır) karakterlerinin yakın çekim oyunculuklarına bakıldığında, İlyas (Kadir İnanır), Asya'yı (Türkan Şoray) görür görmez yüzünde oluşan hayranlık, beğeni ve bu güzel genç kızı elinden kaçırmamaya yönelik düşüncelerini tam iç sesle ifade etmeye başladığında, bu durum sinemasal olarak kamera hareketiyle de desteklenmiştir. Zaten yakın çekimde (göğüs çekimi) olan İlyas'ın görüntüsü, kameranın optik kaydırma hareketiyle yaklaşarak, daha da yakın bir çekim ölçeğine (baş – yüz çekimi) getirilmiştir. Böylece, çok yakın çekim ölçeğiyle İlyas karakteri, seyircinin yakınına getirilerek sinema dili aracılığıyla sağlanan gösterge sistemleriyle verilen bilgi ve anlam büyük ölçüde artırılmıştır. Bu planda, Asya ve İlyas'ın karşılıklı tek tek verilen yakın çekimlerindeki yüz ifadeleri, jestleri, birbirlerine bakmaları, Esslin'in (1996: 54) ifadesiyle, söz ya da tasarım öğelerine oranla çözümlenme bakımından çok daha sezgisel ve ruhsaldır. İlyas'ın Asya'ya yoğun ilgisi, Asya'nın ise korku ve kuşkunun yanı sıra bu ilgiden

memnun olduğunu gerçek yaşama yakınlık gösteren davranışlarla ifade etmedeki doğallığı, gerçek bir ilgi ve kuşku anlamındadır. Her ikisi de iç yaşantılarında akıllarından geçirdiklerini sözsüz davranışlarıyla ifade ederken duygu-düşünce paylaşımında sürekli bir akış sağlandığı görülmektedir. Bu sahnede oyunculuk bakımından hem Türkan Şoray hem de Kadir İnanır, yakın çekimlerde duygu ve düşüncelerini rollerine uygun eylemlerle, üstelik sözsüz ifade ederek dolayısıyla, rollerine ait bazı detayları imgelem yoluyla yaptıkları analiz çalışmasıyla elde ettiklerini göstermektedirler.

**İlk buluşma / İlyas'ın Asya'ya "Al yazmalım" dediği, sevgi/aşk ilan ettiği sahne:** Asya ve İlyas'ın ilk buluşmalarının anlatıldığı bu sahnede, ağırlıklı olarak orta ve yakın çekimlere yer verilmiştir. Bu sahnede aşk/sevginin ifade edildiği omuz üzeri yakın ikili çekimlerde, az da olsa karşılıklı diyalogun yanı sıra, Asya tek yakın çekimlerinde İlyas'ın sözlerine iç ses/iç monologlarla cevap vermektedir. İlyas ise, aşkını-sevgisini ifade ettiği tek yakın çekimlerinde kendi kendine konuşmaktadır.

Yakın ikili çekimlerde diyalogun çok kısa olması, yer yer susmalar, iç sesler ve daha çok beden dili ile sergilenen davranışlardan imgeleme dayalı olarak her iki rolün de doğasına ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edildiği düşünülmektedir. Asya (Türkan Şoray), İlyas'ın (Kadir İnanır) sözlerine ya da susmalarına karşı tepkilerini hem fiziksel hem de psikolojik olarak hiç kesintiye uğratmadan sürdürmektedir. Birbirleriyle konuşarak kurdukları iletişim dışında, karşılıklı kısa susmalarla, gözlerle ve iç sesle duygu - düşünce paylaşımı sürdürülmektedir. Asya ve İlyas'ın jest ve mimikleri, seslerinin tonu bütünüyle beden dili hem dıştan içe, hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu, gövdesel anlatım yönünden yerine getirmektedir. Her ikisi de bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermiş, dikkatini dağıtacak nesnelere ilgilerini kesmişlerdir. Bu da onların bu sahnedeki yakın çekimlerde, eylemlerinin tam ve doğru uygulamalarını sağlamıştır. Oyuncunun kendisine düşen sözcükleri konuşmadaki tavrının oyunun anlamı açısından büyük önem taşıdığını belirten Esslin (1996: 52), metnin yazılı biçiminin onun 'gerçek' anlamını verecek belirliliği getirmekten uzak olduğuna vurgu yaparak, aslında oyuncunun imgelem/alt-metin çalışmasına dikkat çekmektedir. Bu anlamda, bu sahnedeki yakın çekimlerde özellikle Asya'nın daha çok sözsüz oynadığı ve var olan kısa diyaloglarını da tamamlayan davranışlarıyla (çaresizliğini, aslında ne kadar çok sevdiğini) metne yardımcı bilgiyi-duyguyu seyirciye başarılı biçimde aktarabildiği gözlenmektedir.

Sinemasal anlamın oluşmasında bu sahnedeki omuz üzeri ikili yakın çekimler, Asya ve İlyas'ın kesmelerle bağlanan tek yakın çekimlerine geçişler, kamera uzaklığı - bakış açısı, oyuncuların konumlandırılışları bakımından uyumlu ve sahnenin etkisini tamamlayıcı biçimde verilmektedir.

**Bir başka buluşma / sevgi-aşk ilanı sahnesi:** Bu sahne, evlendirilmek üzere olan Asya'nın ailesinden gizlice kaçıp İlyas'ı görmeye geldiği bir başka buluşma sahnesidir. Birbirlerine olan sevgi-aşkı çok rahat ifade ettikleri bu sahnede, ikili yakın çekimlerin yanı sıra, İlyas ve Asya'nın kamyonda farklı açılardan tek yakın çekimleri bulunmaktadır. Bu sahnede de yakın çekimler ağırlıklı olarak yer almaktadır. İlyas'ın Asya'nın evlenecek olmasına kızgınlığı, Asya'nın İlyas'ı sevmesine karşın kendi evlenmesinde söz hakkı bile olmayışı ve çaresizliği diyaloglu ikili yakın çekimlerle verilmektedir. Ayrıca, her birinin bu beraberliğe ilişkin iç ses/iç monologlarla durum değerlendirmesi yaptıkları tek yakın çekimleri de bulunmaktadır.

İlyas (Kadir İnanır), kamyonda tek yakın çekimlerinde iç sesle durumunu sorgularken yüz ifadesi endişeli, bakışları yer yer dalgın, ne yapacağını bilmez bir durumdadır. İç sesle anlatmaya çalıştığı duyguları yüzüne de yansıtmaktadır. Kadir İnanır'ın İlyas karakterini canlandırma yakın çekimde sergilediği bu tepkiler, rolünün içsel yaşantısına girmede dikkat odaklanmasını başarıyla yaptığını göstermektedir. Dmytryk'in (1995: 45) ifadesiyle en iyi tepkiler, verilen dikkatin doğal ürünü olan tepkilerdir. Özellikle Asya'ya evleneceği adamı sorarken çatılan kaşları, sert yüz ifadesi, yükselen sesi, bir anda frene basarak Asya'ya hiç bakmadan arabadan inmesini söylemesi yakın çekim görüntülerde konsantrasyonunu başarıyla sürdürdüğünü göstermektedir. İlyas, sahne sonunda Asya'nın isteği üzerine onun ağlayan yüzüne son bir kez bakışında, tepkisini yüz ifadesi ile açıkça anlatmaktadır. Dmytryk'in (1995: 50) ifadesiyle; "...filmler, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin, tavırların ve hareketin etkin kullanımıyla mesajlarını verirler."

Evleneceği için İlyas'ın bir daha kendisiyle buluşmaya gelmeyeceğini düşünen Asya, bir tür veda gibi gördüğü bu son buluşmadan ayrılırken ağlamaktadır. Asya'nın çok yakın yüz ifadesinin verildiği bu çekim, Macselli'nin (2002: 185-186) 'omuz üzeri iç ara yakın çekim' (karşısındaki oyuncunun omzu üzerinden) olarak tanımladığı çekim ölçeğidir. Bu çekim ölçeği, anlamsal önem taşıyan konuşmaları, oyuncu devinimini ya da tepkisini vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Asya'nın bu çekiminde seyircilerin ilgisi önemli bir devinime, anlamlı bir yüz ifadesi üzerine çekmek amacıyla kullanılmıştır. Bu çekim aynı zamanda, filmde bu sahneye kadar Asya karakterinin en yakın görüntüsünün verildiği oldukça etkili bir yüz çekimidir. Asya, kaderine razı olmak durumunda kalışını, ilk kez İlyas'a duygularını açıkça sözlü ifade ederek hatta ondan yardım istercesine durumunu samimiyetle anlatan birisi konumundadır. Özellikle yüz hatları, mimikleri, sesinin tonu gibi iletişimi kurma biçimi bakımından çok yakın çekim görüntüsüyle - kendi varlığıyla oldukça etkili, çekici bir kişilik ve görünüm sergilemektedir. Türkan Şoray (Asya), bu görüntüsüyle Stanislavski'nin (1981: 270) sahne çekiciliği-

ne sahip oyuncularla ilgili şu sözlerini hatırlatmaktadır: “Sahne çekiciliğine sahip olmak, bir oyuncu için büyük bir kazançtır. Çünkü bu nitelik, seyirci üzerindeki egemenliği önceden garanti altına aldığı gibi, yaratıcı amaçların geniş kitleye iletilme çabasında da kendisine yardımcı olur. Rollerini çoğaltır, sanatını artırır.” Monaco (2005: 50) da, bir filmde görme potansiyelimizin yüksek oluşunu sinema oyuncusunun yakın yüzünü kullanması ile açıklamakta, sinema oyunculuğunda yakın çekim ölçeğinde büyütülen yüz ifadesinin olağanüstülüğüne dikkat çekmektedir.

Bu sahnedeki ikili ve tek yakın çekimlerde sürekli yan yana oldukları gözlemlenen Asya karakterini canlandıran Türkan Şoray ve İlyas karakterlerini canlandıran Kadir İnanır'ın oyunculuk bakımından yan yana olmaları, her ikisinin de reel bir çevrede hareket ediyor olması, karşısındaki rol arkadaşının canlı realitesini o anda doğrudan duyumsuyor olmalarına bağlı olarak, araçsız bir ilişkinin gerektirdiği şekilde konuşmakta ve hareket ettikleri görülmektedir. Bu da, sinema oyunculuğunun temeli olan tepkinin içten gelmesini, dolayısıyla doğal, sade ve içten tepkilerle oynamalarını sağlamıştır.

Sinemada, ses ve imajın birlikte formüle edilmesi gerektiğini ifade eden Stephenson–Debrix'in (1971: 231) vurguladığı gibi, bu sahnede hem İlyas (Kadir İnanır) karakterini, hem de Türkan Şoray'ın Asya karakterini canlandırmasındaki başarıda sesin de (seslendirme olduğu halde!) rolü olduğu düşünülmektedir.

**İlyas: “Elinden tutuversem, benimle gelir mi?”/ Kaçırma sahnesi:**

Bu sahne, Asya ve İlyas'ın birbirlerini ne kadar sevdiklerini, aşklarının hiçbir engel tanımadığı anlatan, ikisinin de kuralları yıktığı, yüreklerinin sesini dinledikleri bir sahnedir. İlyas'ın Asya'nın kapısını ansızın çalmasıyla başlayan çok yakın çekimlerde, hiç konuşmadan sadece karşılıklı iç ses/iç monologlarla el ele verip kaçarlar. Daha sonra İlyas'ın kamyonunda süren ikili ve tek yakın çekimlerde Asya ve İlyas birlikte olmanın mutluluğunu, heyecanını, coşkusu-yu yol boyunca gördükleri canlı-cansız her şeyle, doğayla içlerinden geldiği gibi neşeyle paylaşırlar. İkili ve tek yakın çekimlerin hakim olduğu bu sahne, yine ikilinin yakın çekimleriyle biter.

Kamyona bindiklerinde İlyas (Kadir İnanır) gergin, Asya (Türkan Şoray) ise, heyecan ve korkuyla bir yandan da İlyas'a bakarak birlikte kaçmış olmanın rahatlığını davranışlarına yansıtmada birbirlerinden güç alarak hem içten dışa hem de dıştan içe her ikisi de rollerinin gerektirdiği duygusal durumu gövdesel anlatım yönünden tam olarak sağlayabilmiş görünmektedir. Asya (Türkan Şoray) ve İlyas (Kadir İnanır), yakın çekimlerde bütün eylemleriyle birbirlerini etkileyebilmekte ve bu etkilenmeyi hissederek ve daha çok etkilenerek oyunlarını sürdürmektedirler. Stanislavski'nin (1981: 140) oyuncularına dediği gibi; “... sen etkilendiğinde başkaları senden daha çok etkilenecek-

tır. O zaman söylediğin sözlerin harekete geçirme gücü iyiden iyiye artacaktır.” Asya ve İlyas, birbirlerini ne kadar sevdiklerini belirtmek, mutluluklarını ifade etmek için içlerinden geldiği gibi bağırarak coşkuyla konuşurlar. Bu anlamda ifade ettikleri sözler, eylemleriyle uyumlu ve tamamlayıcıdır. Stanislavski’nin (1981: 140): “Konuşmak eyleme geçmektir (oynamaktır). Bu eylem bizi belli bir amaca yöneltir: içimizde gördüklerimizi başkalarının zihnine aktarmak...” olarak ifade ettiği, oyuncunun içsel coşkusunu, içsel görüntüsünü başkalarına aktarma eylemini hem Asya karakteri Türkan Şoray, hem de İlyas karakteri Kadir İnanır’ın başardığı düşünülmektedir. Çünkü gösterdikleri zihin ve beden uyumu sayesinde içsel coşkuları ve imgelemleri rollerinin iç yaşamını hazırlamasına ve rolün gerçekliğini bulup çıkarmalarını, dolayısıyla canlandırdıkları karakterleri yaşatmalarını sağlamıştır. Böylece Türkan Şoray ve Kadir İnanır duygularını, zihinlerinde olanları eylemlerine aktarmada, imgelem, görsel hafıza ve dikkatin devreye girmesiyle içsel hareket ettirici güçleri, alt-metnin gösterdiği yönde eylemlerini belirlemesini ve içtenlikle oyunlarını sergilemelerini sağlamıştır.

İlyas kamyonuyla konuşarak neşesini, coşkusunu eylemleriyle anlatırken, Asya da benzer davranışlarla ona katılarak karşılıklı duygu - düşünce paylaşımını sürdürürler. Bu nedenle, her iki oyuncunun da yakın çekimler boyunca karşılıklı tepkilerinin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadığı gözlenmektedir.

**Düğün sahnesi:** Düğün sahnesi, Asya ve İlyas’ın beraberliklerini, mutluluklarını tanıdıklarıyla da paylaştıkları, eğlendikleri bir sahnedir. Bu sahnedeki yakın çekimlerde de Asya ve İlyas, hiç diyalog olmadan sadece iç ses/iç monologlarla duygularını anlatmaktadırlar.

Bu sahnede, Asya ve İlyas’ın birbirlerine sevgi-aşklarını ifade ettikleri tek yakın çekim, ikilinin müzik eşliğinde birbirlerine hayranlıkla, sevgiyle bakarak karşılıklı oyun oynadıkları sahnedir. Kısa bir sahne olan düğün sahnesi içindeki bu yakın çekim de kısadır ve genel bir çekimle devamlılık bağı olmayan bir çekimdir. İlyas’ın Asya’ya olan hayranlığını iç sesle ifade etmesi, birbirleriyle sadece gözlerle anlaşmaları, mutlulukları içten ve samimidir. Bu sahnede her iki oyuncunun da, duygu-mantık ve zihin-beden uyumu ile sağladıkları gerçeklik-doğallığın yapmacıklık duygusunu da yok ettiği düşünülmektedir.

**Cemşit: “Hemen gitmenizi istemedim ...” / Cemşit’in Asya’ya sevgisini ifade ettiği sahne:** Asya ve oğlu Samet, Cemşit’in hayatına girdikten sonra Cemşit’in onlara karşı beslediği sevgi, şevkât zamanla onlara alışmasına, gerçek ailesi gibi görmesine neden olur. Asya’ya olan ilgisini ilk kez üstü kapalı anlatmaya çalıştığı bu sahnede, Cemşit’in tek yakın çekimi ile Asya’nın bakış açısından omuz üzeri ikili-tek yakın çekimleri bulunmaktadır. Daha sonra Cemşit, tek başına yakın çekimde Asya’ya olan sevgisini iç sesle

ifade etmektedir. Aynı akşam Asya'nın kendisini birlikte yemek yemeğe çağırması üzerine Cemşit, ikili-tek yakın çekimde, Asya'ya ve oğluna sevgisini bu kez sözlü olarak: "Samet ve sen beni yeniden hayata bağladınız Asya" sözleriyle ifade eder. Bu sırada Asya'ya bakarak konuşan Cemşit'in görüntüsü, daha önce Macselli'den (2002: 185-187) alıntılanarak aktarılan 'omuz üzeri iç ara yakın çekim' ile verilmiştir. Cemşit, Asya'ya tam bu sözleri söylerken, kamera önce sağa çevrinmeyle görüntüyü ikili plandan kurtararak çerçeveye sadece Cemşit'i alır ve ileri kaydırma hareketiyle Cemşit'e yaklaşarak sadece baş-yüz görüntüsünü verir. Dolayısıyla, burada kullanılan yakın çekim uygulaması o anda görülmesi gereken ne ise yalnızca onu sunarken geri kalan her şeyi çerçeve dışında bırakmaktadır. Sevginin aktarıldığı yakın çekimler, bu sahnede de ağırlıklı olarak yer almaktadır.

Cemşit (Ahmet Mekin) karakteri oyunculuk bakımından hem iç sesle oynadığı tek yakın çekimlerde hem de Asya ile bir arada oldukları ikili-tek yakın çekimlerde, duruş, jest ve mimikleriyle ölçülü ve içten bir izlenim sergilemektedir. Bu anlamda bakıldığında, Stanislavski'nin (1981: 86) vurguladığı oyuncunun canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün somut imgesi haline dönüştürmeden önce, her türlü gereksiz jestten kendisini arındırması gerektiğine uygun olarak Cemşit karakterini canlandıran Ahmet Mekin'in de, aslında Stanislavski'nin burada dikkat çektiği gibi jestlerinde tutumlu olduğu görülmektedir.

Asya, Cemşit'i tanıdığı andan itibaren onun kendisine ve oğluna gösterdiği ilgiyi, giderek artan sevgisini anlamıştır. Ancak, aklında hep İlyas olduğundan, Cemşit'e karşı beslediği saygı/sevgi, tıpkı bir büyüğe (amca, dayı, vb.), kendilerine verilen emeğe karşı duyulan sevgidir. Bu nedenle çalışmada, Asya'nın Cemşit'in sevgisine cevap verene kadar olan sahnelerdeki beraber yakın çekimlerinde sadece Cemşit'in Asya'ya sevgisini ifade ettiği yakın çekimlere bakılmıştır.

**Asya: "Seni bekliyorduk..."<sup>3</sup> / Asya'nın Cemşit'in sevgisine cevap verdiği sahne:** Asya bu sahnede, artık Cemşit'in kendilerine gösterdiği insanlığa, sıcaklığa, emeğe, sevgiye, davranış ve sözle karşılık verir. Bu sahnede sevginin ifade edilişi, Asya ve Cemşit'in ikili omuz üzeri yakın çekimleriyle anlatılmaktadır. Çok kısa olan bu sahnede de yine yakın çekimler sahneye hakimdir.

Asya (Türkan Şoray) ve Cemşit (Ahmet Mekin) karakterlerinin karşılıklı yüz yüze ve uyumlu bir konumda gerçekleştirilen yakın çekimlerinde Asya, başı öne eğik, gözlerini kaçırmak mahcup-utangaç bir ifadeyle Cemşit'e: "Seni bekliyorduk, geç kaldın merak ettik" der ve sözlerini bitirir bitirmez başını kaldırıp Cemşit'e içten, sevecen bakar. Cemşit'in uzun zamandır Asya'dan duymayı beklediği bu kısa cümlenin oluşturduğu mutluluk ve heyecan he-

men yüzüne yansır. Cemşit, içindeki coşkuyla bir anda parlayan, gülen gözleriyle konuşmadan sevgiyle bakar ve elini Asya'nın omzuna koyar. Ahmet Mekin, canlandırdığı Cemşit karakterinin zihinsel-işsel durumunu, yakın çekimde sağlamak istediği ifadeyi hem gövdesel anlatım yönünden, hem de yüz ifadesi olarak doğal bir biçimde aktarabilmiştir. Bu yakın çekimlerde, Asya'nın ifade ettiği sözlerin içinde olduğu ve yansıttığı aksiyonu kapsayan dramatik içeriğin varlığı görülmektedir. Bilindiği gibi duygular, hareketlerimiz yoluyla aktarılabilir. Oyunculukta doğru fiziksel aksiyonu sağlamanın önemiyle ilgili olarak Stanislavski (2002: 222, 325), "...İçten hız almadıkça bütün dışa dönük oyunlar biçimseldir, soğuktur, anlamsızdır" ve "...hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akord edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar..." ifadelerini kullanmıştır. Dolayısıyla Asya (Türkan Şoray) ve Cemşit (Ahmet Mekin) için de önce iç eylem doğmuş, sonra dış eyleme dönüşmüştür. Daha sonra karşılıklı olarak bu süreci paylaşmışlardır.

**Asya'nın sevgiyi sorguladığı sahne / "...Sevgi neydi?":** Bu sahenin tamamı, Asya'nın Cemşit'le evlendikten sonra iç ses/iç monolog ile 'mutluluk bu muydu?'/ 'sevgi neydi?' sorularını kendi kendisine sorduğu ve cevaplarını da yine kendisinin yoğun imgelem yaparak yakın çekimlerde verdiği cevaplardan oluşmaktadır.

Asya karakteri, tek yakın yüz çekimlerinde farklı zamanlarda (geçmişte İlyas ve şimdi Cemşit ile olan yaşantısından) sevgiyi, mutlu olup olmadığına ilişkin yaşadıklarını kare kare gözünün önüne getirir. Asya'nın çok sayıda yakın çekim görüntülerinden oluşan sahenin sonunda Cemşit ile yaşantısından hatırladığı kareler, Cemşit'e sevgisini ifade eden davranışları, bakışlarını hatırlar. Bu da ona, sevginin gerçek cevabını verir. Bu sahenin son yakın yüz çekiminde Asya, cevabı bulmuş, tercihini yapmış olmanın durgun, huzurlu anlamını yüz ifadesine yansıtmaktadır.

Bu sahnede oyunculuk bakımından Türkan Şoray'ın sözsüz ifade ettiği, içinden geçirdiklerine yüzünde oluşan tepkilerle, kendi kendisiyle kurduğu ilişki ve bütün duygu-düşünceleriyle başarılı imgelem/alt-metin çalışması yaptığı düşünülmektedir. Özellikle yüzünü, eylemlerini tam ve doğru kullanmasına bağlı olarak yaptığı her şeyi, hayal gücünü kullanarak dikkat odaklanmasını ya da Strasberg'in oyuncu konsantrasyonuna yönelik ifadesiyle 'özel an' çalışmasını rolüne başarıyla uyguladığı düşünülmektedir. Yaratıcı hayal gücünün, insanın olandan olması gerekene atlamasını sağlayan, insan aklının en mükemmel eylemi olarak tanımlayan Blunt (1966: 18), bunu yapabilmek için kişinin bir dizi bilinen gerçekten, varsayılan gerçeklere veya şartlara geçebilmesi gerektiğini belirtir. Bu açıdan bakıldığında, bu sahnedeki yakın

çekimlerde imgelem/alt-metin çalışmasının oyuncu tarafından başarı ile uygulandığı gözlenmektedir.

**İlyas: "...yine elimden tut, Asya" / İlyas'ın Asya'dan af dilediği sahne:** Bu sahnedeki ikili-tek yakın çekimlerde İlyas, Asya'ya sevgisini ifade etmekte ve yalvarırcasına kendisini bağışlamasını istemektedir.

İkili yakın çekimde İlyas'ın yüz ifadesi sevginin yanı sıra, içindeki pişmanlık-mahcubiyet-zor durumda olan bir insanın yardım istemesi gibi yoğun duygusal ifadeler içermektedir. Asya ise konuşamaz, sadece ağlamaklı bakar ve çaresiz hemen yanından ayrılır. Daha sonra İlyas Cemşit ile kamyonu doğru giderken Asya da onların arkasından aynı çaresiz, ama sevgi dolu bakışlarla bakmaktadır. Bu sırada kamera, kaydırma hareketiyle Asya'nın yakın çekim görüntüsüne iyice yaklaşır. Seyircinin ilgisi Asya'nın yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyasına yöneltilmiştir. İlyas da tek yakın çekimde arkasına dönüp Asya'ya hasretle, sevgiyle bakar.

Cemşit İlyas'ın kamyonunu onarmaya çalışırken, ikili yakın çekimde kamyonun arkasında İlyas Asya'ya oğulları Samet'i de alıp kendisine geri dönmesini teklif eder. Asya, yine acı çeken bir ifadeyle sadece bakar.

Asya ve İlyas yıllar sonra karşılaştıklarında, içlerinde sevgiyi de barındıran bir özlemlerle kendilerini çaresiz hissetmektedirler. Her ikisi de bu karşılaşmadan acı çekmektedir. Dolayısıyla, yakın çekimin bu sahnede duyguyu yoğun yansıtmadaki biçimsel fonksiyonu çok önemlidir. Türkan Şoray ve Kadir İnanır, bu sahnedeki yakın çekimlerde duygularını içsel olarak doğru-gerçekçi göstermeyi başarmışlardır. Gösterdikleri tüm duygusal tepkilerde, oyuncu olarak sadece kendilerine has yeteneklerinden değil, canlandırdıkları karakterlerin de iç hayatını ortaya çıkarabildikleri için başarılı oldukları düşünülmektedir.

**Son sahne / Sevgi ile aşk arasında kalma, aşk-sevgi dolu bakışlar:**

Filmin doruk ve aynı zamanda çözüm sahnesi olan bu sahnede, Asya, İlyas ve Cemşit'in içinde bulunduğu gerilimli ortama seyircinin katılımını da sağlayan yakın çekimler ve Asya'nın iç sesleri çok etkileyicidir. Bütünüyle bu son sahnenin yoğun dramatik anlarla yaşattığı duygulanma ve üç karakterin de yakın çekim yüz ifadeleri seyircinin öyküdeki karakterlerle bütünleşme-duygusal birleşme sağlamasına neden olmaktadır.

Öncelikle, Samet'in Cemşit'i görür görmez ona 'baba' diyerek koşması, Cemşit'i babalığa seçmesi, Asya'nın karar vermesinde belirleyici olmuştur. Yakın çekimde Asya, iç sesle; "Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu, sevgi emektir" der ve ağlayarak çok yakın çekimde Cemşit'e ve oğluna doğru bezgin, yorgun bir ifadeyle yürümeye başlar. Yakın çekimde İlyas, Asya'nın arkasından öylece bakakalır, o da ağlamaktadır. Asya çok yakın çekim yüz

ifadesinde, İlyas'a göz ucuyla bakar, görüntü donar. Filmin sonunda ikisi de karşılıklı bakışlarda aşklarını, birbirlerine yoğun sevgilerini yakın çekim donmuş karelerde iç seslerle anlatmaktadırlar. Aslında, Asya'nın sevdiği, aşık olduğu tek kişi vardır, o da İlyas'dır. İlyas kamyonu ile ayrılırken aslında bu aşkın bitmediğini iç sesle ifade ederek oradan ayrılır.

Bilindiği gibi yakın çekim ölçeği, vurgulayıcı bir çekim ölçeği olarak kullanılmaktadır. Özellikle dramatik ya da tematik olarak vazgeçilmez bir şey öne çıkarılmak istendiğinde tercih edilen yakın çekim, son sahnede bütün film boyunca görüntü ve sesle anlatılmaya çalışılan temanın ifadesi için yerinde bir tercih olmuştur. Filmin başında seyircinin tanıştığı ilk oyun kişisi, yakın çekimde görüntülenen Asya (Türkan Şoray), karakteridir. Filmin sonunda da yine en son Asya'nın yakın çekim görüntüsü vardır. Çünkü film, Asya'nın hikayesidir.

Bu sahnede Asya (Türkan Şoray), İlyas (Kadir İnanır) ve Cemşit (Ahmet Mekin) karakterleri, imgelem/alt-metne dayalı olarak birleriyle ve kendi kendilerine sözsüz iletişim yapmaktadırlar. Stanislavski'ye (1981: 144) göre böyle anlar, oyunculukta işitseli görsele dönüştürme anlarıdır. Stanislavski (1981: 136) imgelem/alt-metin uygulamalarında bir öğrencisine şöyle der; "... canlı bir alt-metin, içsel görüntülerden meydana gelen başı bütün bir film hazırlamak zorundasın. Bu içsel görüntüler (imgeler) bir duygu durumu (mood) yaratır, duygu durumu da içinizdeki duyguları harekete geçirir...". Bu anlamda bakıldığında, Türkan Şoray, Kadir İnanır ve Ahmet Mekin bu sahnede, gerekli duyguyu yaratmaktadırlar. Birbirleriyle kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin güçlü bir paylaşım hissi sağladığı gözlemlenmektedir. Üç oyuncunun da hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide, olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan seyircide de dolaylı olarak onlara katılımı ve benzer duygulanımı yaşamayı sağlamaktadır. Hiçbir konuşma olmadan, ancak birbirlerine ne demek istediklerini, aralarında sağladıkları duygu-düşünce paylaşımı sayesinde gerçekleştirebildikleri görülmektedir. Eylemlerinin anlam ve mantığının anlaşılır olması, yaptıklarının doğruluğuna inanarak sağladıkları coşku ile Stanislavski'nin (2002: 239) ifadesiyle, canlandırmak istedikleri kişinin ruhu, kendi varlıklarının canlı öğelerinden oluşan bir bileşim olarak seyirciye aktarılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Filmin sonunda hikaye, doruk ve düşüm çözücü yakın çekimlerle doğru-etkileyici bir biçimde tamamlanmıştır. Böylece seyircinin yakın çekimde gör-düklerine katılımı da başarılı bir biçimde gerçekleşmiştir.

## Sonuç

Bu çalışmada, Türk sinemasının 'en iyi aşk filmi' olarak nitelendirilen *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde aşk/sevginin ifade edildiği sahnelerde yakın çekimler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, sinema dilinde yakın çekimin özellikleri ve kullanım amaçlarıyla bire bir örtüşen bir film uygulaması gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu konuda Macselli'nin (2002: 204) ifadelerine bakıldığında;

"Yakın çekimler dramatik vurgu sağlar, öykünün önemli noktalarına dikkatleri çeker, bağlantılı devinimi görüntüler, temel devinim konusunda yorum getirir, görünmeyi büyütür, geçiş sağlar, konunun yakınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir... Yakın çekimler etkilemek için yapılmalıdır. Bir yakın çekimi kullanmanın nedeni ne kadar güçlü ise, o yakın çekim de öykü anlatımının gerçekten de etkili olmasına katkı sağlayacaktır!"

Balazs (1970: 56) da, iyi yakın çekimlerin görüntü çerçevesi içinde sergilenen minyatür hayatın inceliklerini hassas bir biçimde yansıttığını belirterek, iyi yakın çekimlerin duygu dolu, içe yönelik olduğunu ve yakın çekimi algılayanın göz değil, gönül olduğunu vurgulamaktadır. Bu ifadeler, filmin inceleme yapılan sahnelerindeki saptamaların doğrulanmış olduğu göstermektedir.

Bir sinema filminde filme konu olan bir hikayenin, kesintisiz, tutarlı ve mantıklı bir görsel akışla verilmesi çok önemlidir. Çünkü bir filmi anlaşılır, gerçekçi kılan sinema dilinin öğeleriyle sağlanan kesintisiz, tutarlı ve mantıklı anlatıdır. Bu da ancak, sinemada aralarında oyunculuğun da yer aldığı sinemanın anlatım öğelerinin bir arada kullanılmasıyla sağlanabilmektedir. Dolayısıyla, sinema oyunculuğunun aktarıma biçimi oyunculuğun anlamını etkilemektedir. Bu anlamda yönetmenin görüntüleri nasıl çekeceği ya da bu görüntüleri nasıl arka arkaya getirerek bir bağ kuracağı özel bir önem taşımaktadır. Bir görüntünün kendisinden önce gelen görüntü ile kendisinden sonra gelen görüntü arasındaki ilişki, seyircide gösterilen gerçeğe benzerliği oranında güçlü bir izlenim, dolayısıyla inandırıcılık sağlayacaktır. Özellikle yakın çekimleri de yapılacak bir genel-orta planda, iki görüntü karesi arasındaki ilişki önceki kareden elde edilen ipuçlarının yardımıyla kurulur.

Bu bakımdan, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde sinemasal anlamda sağlanan kesintisizlik, kurgunun mantığı ve filmin organik yapısına uygun bir oyunculuk sergilenmiş olması ve oyuncuların canlandırdıkları karakterleri tamamıyla baştan sona benimsemiş, hatta karakterlerle aralarında kişisel bir bağ kurarak bu bağı somut duyumsayabilmiş olmaları, bu filmin başarısındaki iki temel etkidir.

Bu filmi çekici kılan ise, özgün hikayesi ve filme uyarlanan senaryo yapısındaki sağlamlığının yanı sıra, seyircinin filmlere, karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlar aracılığıyla katılımının sağlanmış olmasıdır. Çünkü filme dikkatini odaklamış bir seyircide gereken duygulanımı, içgüdüsel tepkiyi sağlamak, aynı zamanda dramatik olmaktan kaynaklanan ruhsal arınmayı, rahatlamayı (katharsis) sağlamaktır. Bu filmde oyuncular, filmi seyircilerin hayatlarının bir parçası yaparak seyirciyi filmin dünyasına taşıyan bir içsel gerçekliği göstermeyi başarmışlardır. Bu filmi ayırt edici kılan ise, sinemasal anlamda yakın çekimlerin amaca uygun, çok başarılı kullanılması ve oyuncuların içsel inançlarını gösteren performanslar sergilemiş olmalarıdır.

Üç oyuncunun da film boyunca tüm yakın çekimlerde, özellikle bu çalışmanın kapsam ve sınırlılığı gereği sevgi/aşk ilan edilen yakın çekimlerde başarıyla sergiledikleri toplam performansa ilişkin olarak dikkat çeken üç temel nokta bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, içsel olarak canlandırdıkları role girmiş ve bu içsel inançlarını yansıtabilmişlerdir. İkincisi, her birinin fiziki performansındaki başarılarıdır. Asya karakterini canlandıran Türkan Şoray'ın kişilik ve görünüm olarak katıksız çekiciliği, ona başlı başına güç vermektedir. Bu da, oyunculuğunda bütün çarpıcılığıyla ortaya çıkmaktadır, zira varlığıyla anlam üretmektedir. Dolayısıyla, var olan fiziksel varlığının zenginliği, yakın çekim aracılığıyla seyirciye yaklaştırıldığında, bu çekiciliğinin etkisi belirgin biçimde elde edilmektedir. Benzer biçimde, İlyas karakterini canlandıran Kadir İnanır'ın tam canlandırdığı gence, mesleğine uygun bir tip ve kişilik sergilemesi; Cemşit karakterini canlandıran Ahmet Mekin'in oturaklı, olgun, anlayışlı, iyi insan tipine bire bir uygun yapısı ve nihayet üç oyuncu da, kendilerine has fiziki özelliklerinin ötesinde seyircinin tepkisini motive eden düşünce sürecini açığa çıkarabilmeyi başaran bir vizyon verebilmişlerdir. Ayrıca fiziki performansı tamamlaması bakımından yakın çekim sinema oyunculuğunda oyuncunun asıl ihtiyacı olan "etkileycilik" ve fotojenik bir yüze sahip olma konusunda başta Türkan Şoray olmak üzere, Kadir İnanır ve Ahmet Mekin'inde de taşıdıkları yüzün oyunculuklarına bu anlamda katkı sağladığı düşünülmektedir. Türkan Şoray'ın özellikle yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratması, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olduğunu göstermektedir. Üçüncü olarak ise, oyuncular canlandırdıkları role tamamen girdiklerinden; estetik, entelektüel ve duygusal tüm tepkiler, sadece kendilerine has yeteneklerinden değil, canlandırdıkları karakterin iç hayatından ortaya çıkmakta, böylece sinema oyunculuğuna ilişkin yaratıcılıkları işlev görmektedir.

Çalışmanın başında, Balazs'ın yakın çekime bağlı geliştirdiği sinema kuramına atf yaparak aktarılan yakın çekimden 'gizil güç' olarak söz edildiği hatır-

lanacak olursa, bu filmde yakın çekimin gizil gücünden, yani filmin gerçek alanı olan “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) alandan yönetmenin çok iyi yararlandığı görülmektedir. Yönetmen Atif Yılmaz, bu filmde kullandığı yakın çekimlerle aynı zamanda kendi şiirsel hassasiyetini, duyguların ifadesini yansıtmaktadır. Çünkü hikayedeki olayların, olguların görüntülerini ve bu görüntülerin ifade ettiği anlamı seçen, belirleyen yönetmenin kendisidir. Ayrıca, filmin özgün müziğinin bütün aşk-sevgi yaşanan sahnelerde fonda duyulmaya başlaması, özellikle Asya ve İlyas arasında yaşanan aşk-sevginin anlatıldığı yakın çekimlerde aktarılan anlamı tamamlaması bakımından filmin başarısına önemli bir katkı getirdiği düşünülmektedir.

### **Açıklamalar**

1. Bkz. Bilig - 19/2001 “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevgini Aktarılışı” (Cengiz Aytmatov’un “Al Yazmalım Selvi Boylum” adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri) başlıklı makale.
2. Stanislavski’nin, kendi içinde tutarlı olan ve bir sistem halinde oluşturduğu oyunculuk yöntemi ile bu yöntemin Strasberg tarafından yorumlanmasıyla sinema oyunculuğunun mantığına uygun bir yapı kazanan “Metot” oyunculuğundan “Türk Sinemasında Oyunculuk” başlıklı doktora tezinde “Oyunculuğun Doğası” adlı bir model üretilmiştir. “Oyunculuğun Doğası” adlı bu model ile Türk Sinemasında 1960-1970 yılları arasındaki sinema oyunculuğu çözümlenmesi yapılarak Sistem ve Metot oyunculuğu kuramsal olarak ilk kez bu tezde uygulanmıştır.
3. Bu sahnede ne yazık ki, bir seslendirme hatası dikkat çekmektedir; seslendirme olarak Asya’nın ‘Seni bekliyorduk, geç kaldın merak ettik’ sözcüğü duyulmasına karşın, Türkan Şoray’ın dudak hareketlerinden ‘Seni bekliyordum, geç kaldın merak ettim’ dediği anlaşılmaktadır.

### **Kaynakça**

- AKYÜREK, Feridun (2004), *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*, İstanbul: MediaCat Kitapları.
- BALAZS, Béla (1970), *Theory Of The Film – Character and Growth of a New Art*, New York: Dover Publications Inc.
- BOBKER, Lee R. (1974), *Elements of Film*, Lakewood: Great Buy Books.
- BÜKER, Seçil (1985), *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Milliyet Yayınları.
- BLUNT, Jerry (1966), *The Composite Art of Acting*, New York: The Macmillan Company.
- DMYTRYK, Edward - Jean PORTER (1995), *Sinemada Oyunculuk*, İstanbul: AFA Sinema Yayınları.

- ESSLIN, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FOSS, Bob (1994), *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Çev. Mustafa Gerçekler, Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- KILIÇ, Levend (2003), *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkilâp Yayınları.
- KÜNÜÇEN, H. Hale (2001), “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevgini Aktarılışı” (Cengiz Aytmatov’un “Al Yazmalım Selvi Boylum” adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri), *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: Güz – 19, s. 33 – 49.
- KÜNÜÇEN, H. Hale (2006), *Türk Sinemasında Oyunculuk*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MASCELLI, V. Joseph (2002), *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- MONACO, James (2005), *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- PENNEY, Carol (1995), “*Teaching Acting Technique and Building a Character Through Cinema*”, (Yale-New Haven Teachers Institute)  
<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1995/2/95.02.09.x.html> (03. 07. 2006).
- PUDOVKİN, Vsevolod İ. (1949), *Film Technique and Film Acting*, New York.
- STANISLAVSKI, K. S. (1981), *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yayınları.
- STANISLAVSKI, K. S. (2002), *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirus Yayınları.
- STEPHENSON, Ralph – DEBRIX, Jean R. (1971), *The Cinema As Art*, England: Penguin Books Ltd.
- SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM (2007), *Filmin DVD Kopyası*, İstanbul: Çiçek Film Filmcilik Tic. San. Ltd. ve Gala Film ve Sanat Ürünleri San. Tic. Ltd. Şti.

# **The Power of the Close-up Shot in 'The Best Love Film' of Turkish Cinema, "Selvi Boylum Al Yazmalım"**

**Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN\***

**Abstract:** In the movie *Selvi Boylum Al Yazmalım*, which is an adaptation to Turkish Cinema of Cengiz Aytmatov's famous work "Kızıl Cooluk Calalım", the power of the close-up shot is assessed within the framework of the heavy responsibility taken on by the actor playing in close-up and the contribution the technique makes to the language of cinema.

This study focuses on how the close-up, which is a major technique making film acting and the language of cinema distinctive, enables the representation of the movement involving elements of instinctive reactions within the dramatic space by bringing the actors closer to the spectators. In *Selvi Boylum Al Yazmalım* it can be observed that the three main characters display acting with a high level of concentration especially in the way they act in close-up scenes, convey feelings and thoughts through interior monologue, and fully take on the role they are playing through intensive efforts in sub-text and imagery.

In conclusion, it can be argued that *Selvi Boylum Al Yazmalım* demonstrates once again the power of the close-up technique in ensuring naturalness and credibility, conveying feeling accurately, and transferring the mood and message of the film to the spectator effectively.

**Key Words:** Cinema acting, close-up, interior monologue, imagery/subtext, Stanislavski System, Strasberg's Method

---

\*Gazi University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema / ANKARA  
halekun@gazi.edu.tr

**Роль силы съёмки крупным планом в «лучшей истории любви» турецкого кинематографа  
«Сельви Бойлум Ал Язмалым»  
(«Тополёк Мой в Красной Косынке»)**

**Проф. Др. Х.Хале КЮНЮЧЕН\***

***Резюме:*** «Сельви Бойлум Ал Язмалым» - фильм, снятый по рассказу Чингиза Айтматова «Тополёк мой в красной косынке», считается лучшей историей любви турецкого кинематографа.

Режиссер часто использует силу крупного плана. В сценах драматических, в монологах, где необходимо помочь актеру лучше передать чувства героя. Съёмка крупным планом помогла оценить всю важность поставленной перед актером задачи и его талант.

В этой работе показано как при помощи съёмки крупным планом чувства героя выражаются естественнее, что сближает зрителя с ним, в чем и заключается успех картины. Режиссер искусно использует крупный план в сценах, когда главный герой держит монолог, внутренний монолог.

На примере успеха этой картины хорошо доказана вся сила крупного плана, его основная функция в кинематографе – убедительная передача чувств и основного смысла картины зрителю.

***Ключевые Слова:*** игра актера, крупный план, внутренний монолог, подтекст, Система Станиславского, Метод Стразберга

---

\* Университет ГАЗИ, Факультет информации / г. АНКАРА  
halekun@gazi.edu.tr