

# NURİ BİLGE CEYLAN'IN FİLMLERİNDE KADIN OYUNCULAR VE YAKIN ÇEKİM SAHNELERİ

H. Hale KÜNÜÇEN\*

## Özet

Bu çalışmada, Türkiye'de sinema dilinin anlatım öğelerini uyumlu kullanarak içeriğin sunumu, görüntü estetiği ve düzenlemesi, mekân seçimi gibi tüm estetik unsurlar ve teknik bakımdan seyircisine anlatmak istediğini başarılı bir biçimde aktaran yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde kadın oyuncuların oyunculukları ile filmin gerçekliğine katkıları incelenmiştir. Oyunculuk sanatında ilk yöntem çalışması ve aynı zamanda sinemaya da uyarlanan ilk oyunculuk kuramına göre kadın oyuncuların oyunculukları ile yer aldıkları filme katkısı nasıl olmuştur, sorusuna cevaplar aranmıştır. Bu amaçla, yönetmenin 2000'li yıllarda çektiği son beş filminde rol alan ve mesleği oyunculuk olan kadın oyuncuların yer aldığı filmlerdeki oyunculuklar "Oyunculunun Doğası Modeli" ve derin gözlem yöntemiyle çözümlenmiştir. Çalışmada belirlenen beş filmde: *Uzak*'ta Zühal Gencer; *İklimler* filminde Nazan Kırılmış; *Üç Maymun*'da filminde Hatice Aslan; *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Cansu Demirci ve Nihan Okutucu; *Kış Uykusu*'nda Demet Akbağ ve Melisa Sözen'in duygunun en yoğun aktarıldığı yakın çekimlerde doğal-gerçekçi oyunculuk anlayışına uygun oynayıp oynamadıkları çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nuri Bilge Ceylan sineması, kadın oyuncular, yakın çekim, "oyunculunun doğası modeli", gerçekçi-doğal oyunculuk.

\*Profesör Doktor, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi

# ACTRESSES IN NURİ BİLGE CEYLAN'S FILMS AND CLOSE UP SCENES

H. Hale KÜNÜÇEN\*

## Abstract

In this study, how the the acting of the actresses adds up to the realism of the film is analyzed in the films of Nuri Bilge Ceylan who successfully conveys what is wanted to be told to the spectator both by the harmonious usage of film language; presentation of the content, aesthetic arrangement of the visual, selection of the location and aesthetic and technical features, in Turkey. 'How the actresses contributes to the films they are a part of by their acting?' is the question that is tried to be answered according to the first methodological study that is also the first acting theory which is adopted to cinema. For this purpose, the acting of the professional actors, in the director's last five films in 2000s are analyzed by using "The Nature of Acting Model" and in-debt observation method. In the selected five films whether the actresses acts according to the understanding of natural-realism acting method is being analyzed focusing on the close-up scenes where the feelings are deeply conveyed. In *Uzak Zühal Gencer*; in *İklimler Nazan Kırılmış*; in *Üç Maymun Hatice Aslan*; in *Bir Zamanlar Anadolu'da Cansu Demirci and Nihan Okutucu*; in *Kış Uykusu Demet Akbağ and Melisa Sözen's* actings are considered.

**Key Words:** cinema of Nuri Bilge Ceylan, actresses, close-up shots, nature of acting model, natural- realistic acting.

\*Professor Doctor, Başkent University, Faculty of Communication

## Giriş

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2000 sonrası çektiği ve profesyonel kadın oyuncularla çalıştığı son beş filminde, kadın/kadın oyuncuların film öyküsünün içinde yer alma ve konumlandırılma biçimi bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. *Uzak, 2002; İklimler, 2006; Üç Maymun, 2008; Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011; Kış Uykusu, 2014* filmlerinde yer alan kadınlar; erkek egemen hikâyelerin içinde hem fiziksel ve zamansal olarak kapladıkları alanın küçüklüğü hem de konumlandırılma biçimleriyle ikinci planda, hatta geri planda zayıf ve etkisiz bırakılmışlardır. Bu çalışmada yapılacak çözümleme ile kadın oyuncuların filmin hikâyesinde yer alma biçimi, yani nasıl konumlandırıldıkları ve oyunculuklarıyla filmin anlatım diline katkıları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu amaçla, yönetmenin 2000-2014 arası yıllarda asıl mesleği oyunculuk olan kadın oyuncuların rol aldığı beş filmdeki oyunculukların gerçekliğine "Oyunculuğun Doğası Modeli"ne göre bakılmaktadır. Çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak, 2002; İklimler, 2006; Üç Maymun, 2008; Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011; Kış Uykusu, 2014* adlı beş filmi ile sınırlıdır. Asıl mesleği oyunculuk olmadığı halde filmlerde rol alan kadın oyuncular ise, *İklimler*'in başrol oyuncusu Ebru Ceylan örneğinde olduğu gibi, bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın 2002-2014 yılları arasında çektiği son beş filmde kadın/kadın oyuncuların nasıl konumlandırıldıkları ve yakın çekimlerdeki oyunculukları analiz edilmektedir.

## Nuri Bilge Ceylan Sineması

Fotoğraf sanatçılığı ve görüntü yönetmenliğiyle de bilinen yönetmen Nuri Bilge Ceylan, kısa filmi *Koza'nın* (1995) ardından ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba* (1997) ile hassas gözlemci yanını, mekân kullanımına verdiği önemi ve esas olarak biçimi öne çıkaran kendine has sinema dilini ortaya koymuştur. Sinema dilini kullanma biçimi bakımından Türkiye'de minimalist sanat akımının sinemadaki temsilcisi olduğu düşünülen yönetmen Ceylan, ilk filminden başlayarak sade, durağan-sakin, olabildiğince az diyaloga yer veren, ses efektleri ve film müziği kullanmak yerine, ortam sesleri ya da doğal seslerle görüntüyü destekleyen, filmlerinde mesleği profesyonel oyunculuk olmayan kişilere rol veren, ketum, sabırlı ve minimal sinema diliyle dikkat çekmiştir. Aynı zamanda, minimal sanat anlayışını destekleyen mekân seçimi, özellikle aydınlatma, kameranın bakış açısı ve çerçeveleme, çekim ölçeklerinin tercihindeki ustalık ile görsel düzenleme ve görüntü estetiği bilgisiyle de film dilinde içeriğin anlatımında biçime önem verdiği görülmektedir. Doğrudan biçimle ilgisi olmayan, filmin içeriğine anlam katmayacak görsel elemanlarla ilişkisini yok etmektedir. Filmlerinin hikâyesinde tam da sinema diline yakışır bir biçimde görüntüler ön plandadır, ancak görüntüler içinde de yüzdeki anlamlar (mimiklerle) anlatılanlar çok kıymetlidir. Özellikle hayatın en yalın gerçekleri

birbiri ardına suskun ama uzun betimlemelerle sıralanır. Dolayısıyla, amaca uygun oluşturulan görüntüler aracılığıyla filmsel gerçeğin sunum biçiminin anlamı belirlediği gerçeğinden hareket ederek filmlerini 'auteur' bir yaklaşımla oluşturduğu anlaşılmaktadır. Öz olarak yönetmenin filmlerinde bir konuyu, bir durumu, güzel, uyumlu, ama aynı zamanda doğru ve sade anlatma çabası açıkça görülür. Sonuçta, ancak bu kadar estetik ve güzel anlatılabilirdi ya da bir konu ancak bu kadar doğru ifade edilebilirdi algısı oluşabilmektedir.

Yönetmenin 2000'li yıllardan itibaren ürettiği filmlerde üslubunda önemli bir değişiklik olmamakla birlikte artık mesleği oyunculuk olan profesyonel oyunculara da yer verdiği görülmektedir.

### **Sinemada Yakın Çekim**

Yakın çekim<sup>1</sup>, görselleştirilen bir olayın dramatik etkisini arttırmada tercih edilen en güçlü anlatım aracıdır. Yakın çekim ile izleyici gereksiz bütün detaylardan uzaklaştırılarak sahnenin içine alınır. Dolayısıyla sinemasal açıdan etkililiği yansızlaştırma özelliğine de sahiptir. Bu çalışmada, kadın oyuncuların duygu yoğunluğu yaşanan sahnelerdeki yakın çekimlerde oyunculuklarının çözümlenmek üzere belirlenmesinin esas olarak iki nedeni bulunmaktadır. Birincisi, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın film dilinde diyaloglardan çok görüntüler, bakışlar ve mimikleri tercih etmesine bağlı olarak yakın çekime başvurusudur. İkinci neden ise bir oyuncunun duygusunu doğal-gerçekçi oyunculuk anlayışına en uygun verebileceği çekim ölçeğinin yakın çekim olmasıdır. Zira yakın çekimin, yapaylığa asla tahammülü yoktur. Yakın çekim ile oyuncu, seyirciye yaklaştırılmakta ve sinema dili aracılığıyla sağlanan bilgi ve anlam büyük ölçüde artmakta, söz ögesinin önemini de o ölçüde azalmaktadır. Bu nedenle çalışmada, belirlenen beş filmde kadın oyuncuların yakın çekimlerdeki oyunculuklarının "oyunculüğün doğası modeli"ne göre çözümlenmeye daha uygun olacağı düşünülmüştür. Yakın çekimlerin seyirci üzerinde amaçlanan etkiyi kesin olarak sağlayabildiğini vurgulayan Mascelli (2000: 181-182), uygun seçilmiş, ustalıklı filme alınmış bir yakın çekimin olaya dramatik etki ve görsel netlik katabileceğini belirtmektedir.

Oyunculüğün özellikle sinemada geçerli olan çıkış noktası; filmin her bir çekim planında, sahnesinde ya da sekans/ayrımında canlandırdığı karakterin yerine geçmek, onu amacı ve düşünsel içeriğiyle birlikte iyice tanımak ve içselleştirmek olduğundan sinema oyuncusunun önündeki en temel sorun; homojen, canlı ve etkili bir karakter yaratmaktır. Bilindiği gibi sinema dilinin

---

<sup>1</sup> Sinema ve televizyon yapımlarında esas olarak insan bedeni ölçüt alınarak belirlenen çekim ölçekleri; genel orta ve yakın çekimler olmak üzere üçe ayrılır. Bunlardan yakın çekim ölçeği; bel, göğüs, omuz ve baş çekimi de kapsamaktadır.

anlatım yapısı gereği sinema oyuncusu, rolünü kesintisiz/kronolojik 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 oyuncululuğuna ayrıcalıklı bir sorumluluk yüklemektedir. Sinema oyuncusu bu sorumluluğuyla baş edebilmek için canlandırdığı role kendini o kadar çok vermelidir ki verilen herhangi bir zaman diliminde canlandırdığı karakteri bütünüyle yeniden üretebilsin. Sinemada oyuncululuğun bütünlüğünün bu şekilde 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 dönüşmektedir. Bu durumu Pudovkin (1949: 109) şu sözlerle 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.

Benzer biçimde yakın çekimi “gizil güç” olarak ifade ederek filmin gerçek alanının “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarılabilirdiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği) alan olduğuna dikkat çeken Balazs’ın (1970: 52) da yakın çekime ilişkin görüşleri şöyledir:

Yapılan, hâlihazırda 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.

Sinema dilinde biçim çok önemlidir, zira sinemada görüntüler aracılığıyla gerçeğin sunuş-aktarıma biçimi anlamı belirlemektedir. Örneğin, ne kadar iyi bir oyunculuk sergilese de bir oyuncunun içsel duygusunu ifade ederken yakın çekim yerine genel çekim ölçeğinde görselleştirilmesi ya da yakın çekim ölçeğindeki bir görüntüsünün perdeye netsiz yansımaları ya da gereksiz bir kamera hareketi gibi sinemasal anlatımdan kaynaklanan sorunlar, oyuncululuğun seyirciye gereği gibi yansıtılamamasına neden olur. İşte bu nedenle, 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 etkili bir biçimde aktarabilirse seyirciyi, canlandırdığı karakterin gerçekliğine inandıracak ve doğru iletişim 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 oyuncululuğunu eşsiz yapan en belirgin unsurun kamera

olduğuna vurgu yapan Bobker (1974: 157-160) 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 yanılısma 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 dökülmüş küçük bir göz damlası, kameranın gözünden oyuncunun sahneye ait bir araya getirmek zorunda olduğu tüm duygusalılıklardan daha hareketli, etkili bir izlenim oluşturur.

Yakın çekim ölçeğinin oyuncuya inanılmaz bir güç vermenin yanı sıra, bu potansiyel enerjinin inanılmaz bir konsantrasyon talep ettiğini M. Caine'den aktaran Penny (2006: 21) de, kamera yakın plandayken oyuncu o anda iyi bir performans sergileyemediğinde oyuncunun en ufak bir tereddütlü halini bile alıp büyüteceğine dikkat çekmektedir.

Seyirci için perdede gördüğü şeyin gerçekliği çok önemlidir. Çünkü seyirci gördüğünün gerçekliğini hissettiği oranda gösterilene ya da aktarılanına inanma eğilimi gösterecektir. Bu nedenle, sinema oyuncusunun gösterilen görüntüsünün ya da aktardığı duygunun inanılır olması beklenir. Zira sinemanın gücü seyirciyi inandırmakta saklıdır. Bunun için sinema oyuncusunun oyuncululuğunda göstereceği her bir bedensel hareket (jest-mimik) ve sözlü ifadenin gerçekliği bu inanca hizmet eder. Dolayısıyla canlandırdığı role uyumu, davranışların gerçek yaşamda olabilirliği, imgelem/alt-metin (karakterin sözsüz ifade edebileceği duygu ve düşünceler) üretme gücü, sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı yapıp yapamadığı canlandırdığı karakterin gerçekliğine seyirciyi inandırmasında belirleyici ölçütlerdir. Oyuncululuğun gerçekliğini algılamak ve anlamak için sıralanan bu ölçütlerin yer aldığı "oyuncululuğun doğası modeli" ile oyuncuların oyunculuklarına ilişkin bir çözümleme yapılarak filmin anlatım diline katkılarını saptamak olanaklıdır.

### **Oyuncululuğun Doğası Modeli**

"Oyuncululuğun doğası" adı verilen model<sup>2</sup> şu başlıkları içermektedir (Künüçen, 2006: 8-11):

1. Fiziksel Özgürlük: Kaslar gergin mi, duruşlar amaçlı mı, jest-mimikler, ses tonu, beden dili

<sup>2</sup>"Oyuncululuğun Doğası Modeli" ilk kez, "Türk Sinemasında Oyunculuk" başlıklı doktora tez çalışmasında Stanislavski'nin "Sistem" ve Strasberg'in "Metot" oyuncululuğu yöntemlerinden sinema oyuncululuğu çözümlemek amacıyla oluşturulmuş bir modeldir. Türk sinemasında 1960-1970 yılları arasında çekilen ve "Yıldız Sineması" olarak adlandırılan döneme ait filmlerden seçilen oyuncuların oyunculukları, bu modele göre çözümlenerek modelin doğruluğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır.

çoşku anlarında gergin mi;

2. Kalabalıkta Yalnızlık/Özel An: Nesne ile ilişki ve oyuna odaklanma;

3. Oyunculüğün Gerçekliği: Giysi, saç, yaş, takı, aksesuar ile uyumu, dönem, günün modası, kullandığı nesnelere, durumun gereği olan hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabirliği;

4. İmgelem/alt-metin;

5. Duygu-Düşünce Paylaşımı.

Modeli anlatan bu beş maddenin sırasıyla içeriklerine ayrıntılı bir biçimde bakıldığında, sinema oyuncusunun canlandırdığı bir rolü gerçekliğe ne oranda yakınlattığının çeşitli açılardan analiz edilmesini olanaklı kıldığı görülmektedir. Sözü edilen "Oyunculüğün doğası" modelini oluşturan beş başlıklı içeriklerine şöyledir;

**Fiziksel özgürlük:** Oyuncu, fiziksel olarak özgür ve kontrollü olmalı, kendini rahat bırakmalı ve yeteneğini kontrol edebilmelidir. Kas gerginliğinin oyuncuların duygularının anlatımına zararlı etkisi olması nedeniyle içsel çoşku yaşantısını engelleyici sonuçlar doğmaktadır. Oyuncu, canlandıracağı rolün psikolojik yaşantısına girebilmek için kas denetimini sağlamalı ve kendisini uygun duruma getirmelidir. Coşku anlarında gergin mi, dıştan içe, içten dışa rolün gerektirdiği bir duygu bedensel anlatım yönünden sağlanabilmiş mi? Oyuncunun kendi denetiminde olan sesini kullanımı, yüz ifadesi, hareketleri, oyunculukta anlam üretimini incelemede, bir eylemin gerçeğe uygun, doğal bir biçimde ve inanılır olup olmadığı konusunda taşıdığı anlamlarla önemli rol oynar.

**Kalabalıkta yalnızlık/özel an:** Oyuncu, bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermek, dikkatini dağıtacak nesnelere ilgisini kesmek durumundadır. Yoğunlaşmış bir dikkat, fiziksel eylemin tam ve doğru uygulanmasını sağlatacaktır. Bunun için oyuncu, gerçekleştireceği fiziksel eylem ve yapacağı her şeyi hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabilirse düşüncelerini ifade edecek olan bedeni de dikkatini muhafaza edebilecektir. Her bir fiziksel eylem, gerilim olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken yoğunlaşma ile uygulanmalıdır. Dikkat gerginliği, dolayısıyla psikolojik gerginlik ruhsal özgürlüğü sağlamada engelleyici olduğundan yaratıcılığı da olumsuz yönde etkileyecektir. Bu bakımdan oyuncu, hem sembolik hem de gerçek-maddesel dünyaya ilişkin hatırlatıcılığı bakımından nesnelere üzerine dikkatini bütün varlığı ile yöneltmelidir.

**Oyunculüğün gerçekliği:** Oyuncunun kendisini rahat bırakıp gerginlikten kurtulması ve sahnedeki tüm nesnelere, kişilere dikkatini vererek hem dinleyip hem gözlem yaparak ve sahne üzerinde yaptığı tüm eylemlere inarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul etmesi gerek-

mektedir. Oyuncu, oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olmalıdır. Bunu başarmak için, oyuncunun “sihirli eğer”/güya/yerine geçme ile rolüne ilişkin her şeyi haklı göstermesi ve rolünün verilmiş şartlarını göz önüne alması gerekmektedir. Çünkü ancak bu yolla yaptığı şeye inanacak ve gerçek hayatta olduğu gibi hissederek oynayacaktır. Zihin ve beden uyumu gerçekleşen oyuncu, inandığı bir eylemi yerine getirirken duygu/coşku belleği devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirecektir. Böylece oyuncu, oynayacağı rolün ruhça ve gövdece yaşayışını sağlamış olacaktır. Oyuncunun inarak oynadığı bir oyun, izleyici için de inandırıcı olacaktır. Bunun için oyuncuya yol gösterecek olan amacıdır. Verilmiş şartlarla ilişkisi mantıklı biçimde kurulmuş doğru amaçlar, aynı zamanda oyuncuya sahnede bulunmakla haklı olduğuna yönelik inanç verecek, bu da oyuncuyu harekete geçirecektir. Gerçeğe uygun bir amaca önce oyuncunun kendisi, sonra onunla birlikte oynayan diğer oyuncular ve daha sonra izleyiciler de inanacaklardır. Bunun yanı sıra, oyuncu rolü ile ilgili verilmiş şartlar yerine, kendi deneyimlerinden yararlanabilir. Özellikle rolün şartları oyuncunun rolüne uygun duyguyu bulmasına olanak vermiyorsa oyuncu oynayacağı karakteri kendisine indirgemek (“sihirli eğer”) yerine, kendisini karaktere yükseltme yoluyla verilmiş şartlarının dışına çıkarak etkin hafıza yöntemiyle duygu/coşku belleğinden rolü için benzer bir duyguyu uyarabilir.

**İmgelem/alt-metin:** İmgelem, senaryo yazarının metinde belirtmediklerini başka bir deyişle, alt-metni bulma işidir. Oyun metni-senaryoda belirtilmeyen ifadeler ya da karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler, alt-metindir. Oyuncunun imgelem dünyası, canlandıracağı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmede çok etkindir. Zengin bir hayal gücü, oyuncuya sözcüklerin arkasında yatanı bulup çıkarmasında yardımcı olur. Bu da oyuncuya rolünde bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmesini sağlar. Çünkü karakteri doğru oluşturmanın önemli bir yönü alt-metin ile olmaktadır. Alt-metnin neleri kapsadığına ilişkin çalışma sürecinde oyuncu, oyuna ve rolüne ait önemli detayları imgelem yoluyla yapacağı analiz çalışmasıyla elde edecektir. Oyuncunun imgelem çalışmasında başarılı olmak için hayal ettiğinin mantıklı olması koşulu önemlidir. Bu koşul var olduğunda süreci tamamlayabilir. Temel olarak oyuncunun amaç-yönelimlerinden oluşan alt-metin, oyuncunun rolü için gerekli eylemleri, iç yaşamı hazırlamasına ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasına, bunun sonucunda doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilemesine yardım edecektir.

**Duygu-düşünce paylaşımı:** Oyunculukta bir davranışın anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesi, oyuncunun sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir. Tıpkı gerçek yaşam-



da insanlar arası ilişkide olduğu gibi oyunculukta da rol alan oyun kişilerinin karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur. Oyuncu, duygu-düşünce paylaşımını senaryonun içeriğinden elde edilebileceği gibi kendi yaratıcılığıyla da elde edebilir. Oyuncuların karşılıklı söz söyleyerek birbirleriyle kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler ya da gözlerle de (sözsüz iletişim) duygu-düşünce paylaşımını sürdürmeleri beklenir. Bu anlamda, oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve kesintiye hiç uğramamalıdır. Oyuncunun bir ilişkiyi ya da paylaşımı sürdürmesinde farklı ilişkiler söz konusu olabilir. Örneğin, bir kişi ya da bir nesne ile doğrudan bir ilişki, oyuncunun kendi kendisiyle ilişkisi, imgesel bir nesne ya da bir kişi ile ilişki gibi. Başkalarıyla kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin niteliği güçlü bir paylaşım hissini sağlamada önem taşır. Psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide oyuncunun sözsüz, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması gerekmektedir. Oyuncular arasında olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan izleyici de dolaylı olarak onlara katılır ve benzer duygulanımı yaşar.

“Oyunculüğün doğası” adlı beş başlıktan oluşan bu model ile Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak*, 2002; *İklimler*, 2006; *Üç Maymun*, 2008; *Bir Zamanlar Anadolu’da*, 2011; *Kış Uykusu*, 2014 filmlerinde kadın oyuncuların yoğun duygu yaşadıkları ve yakın çekimde görüntülendikleri sahnelerde oyunculuklarının gerçekliği nesnel bir bakış açısı ve derin gözlem yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu model aracılığıyla sinema oyuncusunun gerçeği yaşama konusunda gerçek hayattakine benzer davranışı başarabilme; oyunculğu seyreden açısından ise rolün gerektirdiği duygulanmayı sağlayıp sağlamadığı, dolayısıyla oyunculüğün doğallığı ve inandırıcılığı saptanmaya çalışılmıştır.

### **Duygu Odaklı Yakın Çekim Oyunculığı**

Bu başlık altında Ceylan’ın çalışmaya konu edilen beş filminde duygunun yoğun aktarıldığı sahnelerdeki yakın çekimlerde kadın oyuncuların oyunculukları yukarıda anlatılan modele göre analiz edilmektedir. Böylece duygu yoğunluğu ve yakın çekim oyunculuk performansı arasındaki ilişkiye bakılacaktır.

Çalışmada ilk olarak *Uzak* (2002) filminde oyuncu Zühal Gencer’in (Nazan), duygu yoğun yakın çekim oyunculığına bakılmıştır. Nazan, Mahmut’un eski eşidir. Film boyunca yalnızca bir kez ikili yakın çekimde görüntülenmiştir. Filmin 45.26 dakikasında ilk kez yakın planda görülen Nazan’la Mahmut arasında geçen diyalogdan, önceleri evli oldukları anlaşılmaktadır. Yaklaşık iki dakika (45.26-47.40) karşılıklı diyalog ile süren yakın ikili çekimlerde Nazan, Mahmut’a halen devam eden ikinci evliliğinde çocuk sahibi olamayışının nedenini anlatmaktadır. Nazan, Mahmut’tan olan üç aylık hamileliğini Mah-

mut'un istememesi üzerine kürtaja sonlandırmıştır. Bu kürtaja bağlı olarak doktorların kendisine tekrar çocuk sahibi olamayacağını söylediklerini anlatmaktadır.

Filmin tamamında sadece bir kez yakın çekimde görüntülenen Nazan karakterini canlandıran oyuncu Zühal Gencer, bu sahnede duruşu, mimikleri, ses tonu ile fiziksel olarak özgür ve kontrollüdür. Rolünün gerektirdiği duyguyu hem bedensel anlatım yönünden hem de duygularını ifade etme yönünden sağlayabildiği görülmektedir. Bu sahnede, omuz çekimde görüntülenen oyuncu özellikle yüz ifadesi, hareketleriyle içinde bulunduğu eylemin gerçekliğine uygun ve inandırıcı bir biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Oyuncu aynı zamanda, bütün dikkatini oynadığı sahneye verdiğini, konuşmaya hayal gücünü de kullanarak odaklanabildiğini göstermektedir. Aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşına dikkatini vererek hem dinleyip hem gözlem yaparak rolünün gerçekliğini yaşamaktadır. Zihin ve beden uyumu sayesinde inandığı bir eylemi gerçekleştirdiğinden rolün ortamına uygun ve ortamın bir parçası olabilmıştır. Oyuncu Zühal Gencer'in, canlandığı Nazan karakterini oluşturmada imgelem-alt metin çalışmasını başarı ile yaptığı gözlemlenmektedir. Zira rolüne ait önemli detayları hayal gücü ile bulup çıkarttığı ve rolüne bu şekilde bir perspektif ve hareket duygusu verdiği görülmektedir. Bu sahne boyunca Nazan karakterinin davranışlarının anlam ve mantığını anlamada rol arkadaşı ile duygu-düşünce paylaşımını kesintiye uğramadan sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Özellikle bebek kürtajında psikolojik ve içe yönelik duygu durumunu sözsüz, sadece mimikleriyle etkili bir biçimde aktarabilmiştir. Dolayısıyla, sahnede yaşanan duyguları izleyenler de dolaylı olarak bu duyguları anlamakta ve benzer duygulanımı yaşayabilmektedir. *Uzak* filminde kısa bir rolü olan oyuncu Zühal Gencer, rolünün gerçekliğini aktarmada canlandığı Nazan karakterini oyunculuğun gerçekliğine uygun ve inandırıcı bir biçimde canlandırmıştır.

*İklimler* (2006) filminde ise oyuncu Nazan Kırılmış Kesal'ın (Serap) duygunun yoğun aktarıldığı sahnelerdeki yakın çekim oyunculuğuna bakılmıştır. Serap, öğretim üyesi ve fotoğraf sanatçısı İsa'nın zaman zaman beraber olduğu kadın olarak filmde yer alan bir karakterdir. Serap, filmde iki kez İsa ile beraber kendi evinde oldukları sahnelerde yakın çekimde görüntülenmektedir. Serap, İsa'yı seven ve İsa'nın evine ne için geldiğini bilen, kendinden emin, kararlı bir kadındır, ancak baskıya, şiddete ve otomatik bir görev gibi sevişmeye karşı bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. İlk buluşmada İsa, Serap'ın evine habersiz gelir, güç ve zor uygulayarak Serap ile beraber olur. İkincisinde ise bu kez Serap, istekli kahkahalarla İsa'ya telefon ederek evine davet eder. Aralarında geçen diyalogdan İsa'nın genç sevgilisi Bahar ile ilişkisinin iyi olmadığı ya da görüşmedikleri günlerde Serap ile birlikte olduğu anlaşılmaktadır.

**Birinci Buluşma Sahnesi:** Bu sahnede Serap, filmin 33.28-34.24 / 37.07-37.21 / 39.12-39.26 dakikalar arasında üç kez çok yakın çekim (baş çekim) ile görüntülenmektedir.

**İkinci Buluşma Sahnesi:** Bu sahnede de yine Serap'ın evindedirler ve bu kez Serap İsa'yı davet etmiştir. Davranışlarıyla birlikte olmaya çok istekli görünür, ancak İsa'nın kafası televizyondaki deprem haberine takılmıştır ve dikkati dağınık olduğundan beraberliğe yanaşmaz. 48.39-51.17 dakikalar arasında süren, tek plan uzun bir yakın çekimde verilen bu sahne Serap'ın İsa'ya ilgisini, sevgisini, birlikte olmak istediğini ifade ettiği bir sahnedir.

*İklimler* filminde Serap karakterini canlandıran oyuncu Nazan Kırılmış Kesal, yoğun duygu yaşadığı iki ayrı sahnede yakın çekimde görüntülenmiştir. İlk sahnede, evine davetsiz gelen arkadaşı İsa'ya karşı davranışlarında son derece rahat ve yeteneğini kontrol ederek canlandırdığı rolün yaşantısına girebilmiştir. Bu bakımdan, coşku anlarında hem dıştan içe hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu bedensel anlatım yönünden de sağlayabildiği gözlemlenmektedir. Özellikle yüz ifadesi, hareketleri, sesini kullanma biçimi, sinirli gülme krizi sırasında rolünün psikolojik yaşantısına girebilmesi içsel coşkusu- nu engellemeden ortaya çıkarabildiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu hareketleriyle aktarmaya çalıştığı tepkisini gerçeğe uygun doğal ve inandırıcı anlamlar üreterek yansıtabilmektedir. Serap bu sahnede bir elinde sigara, diğer elinde çakmak tutmaktadır. Bir yandan sigarasını içerken aynı zamanda İsa ile konuşarak bütün dikkatini yoğunlaşmış bir biçimde hem nesne ile hem de aynı sahneyi paylaştığı oyuncuya odaklanarak fiziksel eylemini tam ve doğru uygulamaktadır. Böylece düşüncelerini hiç bir gerginlik olmadan tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi gereken yoğunlaşma ile aktarabilmektedir. Oyunculunun gerçekliği bakımından da Nazan Kırılmış Kesal, rolünü yaşadığı Serap karakterinin giysisi, saç, makyajı ile sahne üzerinde yaptığı tüm eylemlerine inanarak onun gerçekliğini yaşamayı kabul etmiş görünmektedir. Böylece oyuncu, oynadığı rolün ruhça ve bedence yaşayışını sağlamıştır. Sahnede sözsüz ifade edilen karşılıklı bakışmalar ve gülme krizi sırasında duygu ve düşüncelerini imgelem-alt-metin aracılığıyla oluşturduğu düşünülmektedir. Zira burada diyalog yoktur ve senaryoda belirtilmeyen oyuncunun imgelem dünyasından yararlanarak canlandırdığı karakterin duygusunu yakın çekim görüntüsünde oluşturduğu düşünülmektedir. Bu sahnede oyuncunun aynı sahneyi paylaştığı Nuri Bilge Ceylan (İsa) ile karşılıklı duygu düşünce paylaşımını kesintisiz sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında uzun susmalar, bedensel hareketler ya da gözlerle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürmüşlerdir. Bu anlamda, oyuncu Nazan Kırılmış Kesal'ın (Serap) rol arkadaşı ile karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmuş ve kesintiye hiç uğramadığı görülmüştür. Nazan Kırılmış Kesal'ın

(Serap) ikinci kez yakın çekimde, uzun ve tek plan olarak görüntülediği bu sahnede, fiziksel olarak rahat, kas gerginliği olmadan canlandırdığı karakterin yaşantısına odaklanmış, özgür bir biçimde rolünü sergilediği görülür. Siyah göğüs dekoltesi olan elbisesi, saç, makyajı, şarap içerken jest ve mimikleriyle İsa'ya karşı istekliliğini rahatça göstermektedir. Önceki sahnede olduğu gibi hem aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşı ile hem de elindeki şarap kadehi ile kurduğu ilişkiyi kesintisiz sürdürerek sahneye ve rolüne konsantrasyonunu sağlayabilmiştir. Böylece rolünün psikolojik yaşantısına girebilmek için gerekli kas denetimini de sağlayarak kendisini uygun duruma getirdiği gözlemlenmektedir.

İsa'yı dinlerken sözcüklerin arkasında yatanı bulup çıkarmada hayal gücünü kullanarak rolünde bir perspektif ve hareket duygusu verdiği, dolayısıyla canlandırmakta olduğu karakterin yaşantısına daha rahat girebildiği görülmektedir. İsa'yı dinlerken duygu-düşünce paylaşımı sayesinde tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi karşılıklı tepkilerin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadan sürdüğü gözlenmiştir. Bu da sahne boyunca yakın çekimde görüntülenen oyuncu Nazan Kırılmış Kesal'ın (Serap) özellikle psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde ifade edebildiğini göstermektedir. Böylece oyuncu rolünü, filmde yakın çekimde görüntülediği her iki sahnede de inandırıcı-gerçekçi ve canlandırdığı karakterin gerçekliğine uygun bir biçimde sergilemiştir.

Bir diğer film ise *Üç Maymun* (2008)'dur. Filmde oyuncu Hatice Aslan, bir iş adamının şoförü olan Eyüp'ün karısı Hacer karakterini canlandırmaktadır. Kendisi de bir işçi olan Hacer'in lisede okuyan delikanlı bir oğlu vardır. Kocasını hapse girince kocasının patronu Servet ile yasak ilişki kurar ve bu ilişkiden hem ruhsal hem de mantıksal bakımdan çok etkilenir. Bir erkek tarafından beğenilmek, zengin bir iş adamı tarafından ilgi görmek Hacer'i değiştirmiştir. Eskisine kıyasla kendisine daha iyi bakmaya, giyimine, saçlarına özen göstermeye başlar. Hacer, kocasının patronu ile kendi evinde, yatak odasında beraber olduğu bir gün eve gelen oğlu İsmail durumu anlar ve annesine çok sert tepki verir. Hapisten çıkan kocası Eyüp de Hacer'deki değişiklikleri hemen fark eder.

Filmde Hatice Aslan'ın yoğun duygu yaşayarak canlandırdığı Hacer karakterinin yakın çekimde görüntülediği bu sahne, İsmail'in annesi Hacer'e tepki verip tokat attığı sahnedir. Hacer, durumun oğlu tarafından anlaşılmasından etkilenip ağlamaya başlar. Yoğun duygu yaşanan bu sahnede yakın çekimde (omuz çekim 45.45-45.55) Hacer'in önce durumu reddetmesi ve mahcubiyeti, sonra ağlayarak kabul etmesi görüntülenmiştir. Aynı sahnede, Hacer karakteri ikinci olarak 46.43-47.03 saniyeler arasında çok yakın çekimde (baş çekim) görüntülenir. Oğlu İsmail'in kızgın ve üzgün bir şekilde evi terk etmesi üzerine

Hacer, oğlunun arkasından endişeyle bakar.

Hacer, filmin sonlarına doğru duygunun yoğun olduğu bir sahnede iki kez daha yakın çekimde görüntülenir. Bunlardan birincisi (01:31:26-01:31:33), oğlu evin terasında fısıldarcasına yavaş Servet'i öldürdüğünü söylediğinde oğluna bakarak çaresiz, sessiz ağladığı plandır. Diğeri ise yine evin terasında duvara oturup aşağıya atlamak üzere intihara niyetlendiği sahnedeki yakın çekimdir. Sadece 35 saniye süreyle (1:38:16-1:38:50) eşi Eyüp ile yakın yüz çekiminde göze göze geldiği bu planda, konuşmadan yüz ifadesi-mimikleriyle içinde bulunduğu ruhsal durumu anlatmaktadır.

*Üç Maymun* filminde oyuncu Hatice Aslan'ın canlandırdığı Hacer karakteri, filmde üç kez yakın çekimde görüntülenmiştir. Bunlardan ilk ikisi aynı sahne- de peş peşe olan yakın çekimlerdir. Bu sahne, Hacer'in oğlundan tokat yediği anda yaşadığı yoğun duyguya bağlı olarak zor durumda kalıp ağladığı sahnedir. Oyuncu Hatice Aslan, canlandırdığı Hacer karakterinin bu sahnedeki yaşantısına yakın çekimde girebilmek için gerekli olan fiziksel özgürlüğü ruhsal ve bedensel olarak sağlayabilmiştir. Oğlundan ilk olumsuz tepkiyi aldığı anda, rolünün psikolojik yaşantısına girebildiği ve kendisini uygun duruma getirdiği gözlemlenmektedir. Ağlamaya başladığı ve çok yakın baş çekiminde görüntülediği coşku anlarında da rolün gerektirdiği duyguyu bedensel anlatım yönünden sağlayabilmiştir. Özellikle oğlu evi terk ederken sesini kullanımı, yüz ifadesi ile içinde bulunduğu çıkmazı izleyiciye aktarmada eylemini gerçeğe uygun, inandırıcı bir biçimde sergilemektedir. Bu sahnede giydiği, yakası açık, ince elbisesi, dağınık saçları, makyajı ile her zamanki günlük ev halinden farklıdır. Bu durumunu, oğlu eve geldiğinde kendisi de fark eder ve yakasını düzeltir, ortada duran özel eşyalarını oğlunun görmemesi için toparlamaya çalışır. Böylece, gerçekleştirdiği fiziksel eylemlerine hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabildiği ve düşüncelerini, tüm dikkatini iyi koruyabildiği dikkat çekmektedir. Zihin ve beden uyumunu gerçekleştirdiği için inanarak eylemini yerine getirirken duygu/coşku belleği de devreye girerek rolü için gerekli duyguyu harekete geçirdiği görülmektedir. Oyuncu, bu sahnede rolünün ruhça ve bedence yaşayışını sağlayabilmiştir. Bu sahnede sözsüz ifade ettiği bütün eylemlerin, duygu ve düşüncelerin oyuncunun iç yaşamını hazırlamada ve rolünün gerçekliğini bulup çıkarmasında imgeleme başvurduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu sahnede, oğlu ile kurduğu ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin niteliği güçlü bir paylaşım hissini sağlamaktadır. Psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide sözsüz, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanabildiği görülmektedir. Oldukça iyi bir performans sergileyen bu sahnede oyuncular arasında olup bitenleri, yaşanan duygu/coşkuları anlayan izleyici de dolaylı olarak onlara katılmakta ve benzer duygulanımı yaşayabilmektedir.

Bir başka sahne de; Hacer karakterinin kocasının patronu Servet'i oğlunun öldürdüğü haberini aldığı anda çaresiz ağlarken yakın çekimde görüntülendiği sahnedir. Bu sahnede sadece yaklaşık yirmi saniye süreyle oğluna bakar ve ağlar. Duruşu amacına uygundur. Jest ve mimikleri fiziksel olarak özgür ve kontrollü olduğu anlaşılan oyuncunun, içsel coşku yaşantısının duygularının anlatımına zarar vermeyecek şekilde kendisini rahat bıraktığı görülmektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde eylemini tam ve doğru uygulayabildiği için zihin ve beden uyumu gerçekleştiği gözlemlenmektedir. İnanarak oynadığı için de rolün ruhça ve bedence yaşayışını sağlamış olduğu görülmektedir. Oğlundan aldığı bu habere verdiği tepkiler hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadan sürebilmiştir. Dolayısıyla oyuncu Hatice Aslan, bu sahnede imgelem yaparak ve aynı sahnedeki rol arkadaşıyla duygu-düşünce paylaşımını başarıyla sürdürebilmiştir. Aynı sahnenin sonunda bir kez daha çok yakın baş çekiminde görüntülenen Hacer karakteri, terastaki duvara oturmuş kocasına tebessümle ama aynı zamanda acıklı bakar. Bu bakış, hem pişmanlık, hem de vedalaşma bakışı gibidir. Burada da oyuncunun rolünün o andaki yaşantısına gerekli yoğunlaşmayı sağlayabildiği görülmektedir. Zira aynı sahnenin devamı olan bu yakın çekimde de Hacer karakterinin hatalarının bir tür muhasebesini yaparak kendisini cezalandırmak istediği, isyan edip yoğun duygular yaşadığı bu sahnede, duygu ve davranış bakımından devamlılık sağladığı görülmektedir. *Üç Maymun* filminde Hacer karakterini canlandıran oyuncu Hatice Aslan, özellikle duygu yoğunluğu yaşanan sahnelerdeki yakın çekimlerde sergilediği oyunculuk performansı ile doğal-gerçekçi ve inandırıcılığı olan bir oyunculukla filmin anlatım diline önemli katkı sağlamıştır.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde iki kadın yakın çekimde çok kısa görüntülenmiştir. Bu filmin tamamında kadınlar yok gibidir. Bir Anadolu kasabasında yaşanan cinayeti aydınlatmaya çalışan savcı, komiser, doktor, jandarma subayı, askerler, cinayetin işlendiği gece zanlının yanında olan kardeşi, şoförler ve yardımcılardan oluşan bir ekip, zanlının gösterdiği yerlerde cesedi aramaktadır. Bu arama sırasında ekip dinlenmek üzere yakın bir köyün muhtarına konuk olur. Muhtarın kızı Cemile, bu ekibe çay servisi yaparken yakın planda yüzü görüntülenir. Ekip cesedi bulduktan sonra, morgda kimlik tespiti için ölen adamın karısı Gülnaz (Nihan Okutucu) da, morgda iki kez yakın çekim (yüz çekimi) ile üzgün yüz ifadesi görüntülenmektedir. İlk olarak yakın çekimde görüntülenene oyuncu Cansu Demirci, muhtarın genç kızı Cemile'yi canlandırmaktadır. Filmde çok kısa bir süre (27 saniye) yakın çekimde (yüz çekim) görünmektedir. Genç ve güzel Cemile, evlerine gelen ekibe köyde elektrik kesintisinin olduğu bir sırada gaz lambası ile çay servisi yaparken Doktor Cemal (Muammer Uzuner) ile yakın çekimde göz göze geldiği çok kısa bir süre (01:03:47-01:04:16) görüntülenir. Göz göze geldikten sonra mahcup

başını öne eğip, tekrar doktora bakıp çerçeveden çıkar. Çay servisi yaparken oradaki bütün erkekler muhtarın genç ve güzel kızı Cemile'ye söz birliği yapmışçasına hayranlıkla bakarlar.

Muhtarın kızı Cemile'yi canlandıran genç oyuncu Cansu Demirci, filmde yakın çekimde bir kez görüntülediği sahnede ilk görüldüğü andan itibaren duruşları amaçlı, kontrollü, rolünün verilmiş şartlarına uygun eylemler içindedir. Canlandırdığı rolün psikolojik yaşantısına girebildiği, kas denetimini sağlayarak kendisini uygun duruma getirdiği gözlenmiştir. Köy ortamına uygun kıyafeti, saçları, temiz-duru ve masum yüz ifadesiyle çay servisi yaparken ilişkide olduğu nesnelere (çay tepsisi, çaylar, gaz lambası) ve aynı sahneyi paylaştığı diğer oyuncularla kurduğu sözsüz iletişimle dikkat odaklanması, kalabalıkta yalnızlık ya da özel an olarak tanımlanan nesne ile ilişki ve oyuna odaklanmayı doğru sağlayabilmiştir. Sahne boyunca hiç konuşmadan sadece bakışlarıyla eylemini gerçekleştirmiş, göz göze geldiği anda gözünü kaçırarak başını öne eğip kendisine bakan erkeklere karşı mahcup-utangaç bir algı yaratabilmiştir. Oyuncu bu sahnede imgelem yaparak rolünün yaşantısını gerçekleştirebilmiştir. Doktor Cemal ile göz göze geldiğinde gösterdiği davranış ile duygu-düşünce paylaşımını rolüne uygun bir biçimde sürdürebildiği görülmüştür.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filmde görülen ikinci kadın, oyuncu Nihan Okutucu'nun canlandırdığı öldürülen adam-maktul Yaşar'ın karısı Gülnaz karakteridir. Morgda kimlik tespiti için ceset kendisine gösterilerek kocası olup olmadığı sorulduğu sırada yakın çekimde ağlarken iki kez görüntülenmiştir. Birinci yakın-omuz çekiminde (02:09:59-02:10:46), tam karşıdan gözünden yaşlar süzülürken ve kocasının yüzüne bakarken, ikinci yakın çekimde (02:11:40-02:12:01) ise daha yakın planda (baş çekim), çerçevenin önünde net ve yandan, başı öne eğik durmaktadır. Aynı karede arka planda Dr. Cemal de netsiz bir biçimde görüntülenmektedir.

Oyuncu Nihan Okutucu'nun canlandırdığı Gülnaz rolü, filmde karakteristik özellikleri tespit edilemeyecek kadar küçük bir zaman dilimini kapsamaktadır. Yakın planda görüntülediği tek sahne olan morg sahnesindeki yüz ifadesinde gözünden yaşlar süzülürken masum, çaresiz, kaderine razı bir genç kadın olarak görünmektedir. Kendisine sorulan sorulara cevap bile veremeyecek kadar durgun ve gizemli bir ifadesi olduğu gözlemlenmektedir. Bu sahnede oyuncunun, canlandırdığı rolün psikolojik yaşantısına girilmediği kas denetimini sağlayarak kendisini uygun duruma getirdiği görülmektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde eylemini tam ve doğru uygulayabilmiş, ayrıca rolünün gerektirdiği duyguyu, bedensel anlatım yönünden de sağlayabilmiştir. Morg sahnesinde, kendisine gösterilen kocasının cesedine ve sahnede bulunan ki-



şilere dikkatini vererek hem dinleyip hem gözlem yaparak ve eylemine inanarak rolünü yaşadığı, dolayısıyla Gülnaz karakterinin gerçekliğini yaşamayı kabul ettiği görülmektedir. Böylece, oynadığı rolün ortamına uygun ve o ortamın bir parçası olabilmektedir. Oyuncu Nihal Okutucu'nun bu sahnede sözsüz ifade ettiği duygusal mimiklerle alt-metin çalışması yaptığı düşünülmektedir. Susarak başı ile savcının sorularını onaylayarak ve gözleriyle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürebildiği görülmüştür.

Çalışmada ele alınan bir diğer film de *Kış Uykusu* (2014)'dur. Film, oyunculuğu bıraktıktan sonra Orta Anadolu'da babasından kalan orijinal bir binada otel işletmeciliği yaparak ve bir yandan da yerel gazetelere haftalık köşe yazıları yazarak günlerini geçiren bir entelektüelin hikâyesidir. Filmin ana karakteri emekli oyuncu Aydın (Haluk Bilginer), hayatındaki iki kadınla birlikte bu otelde yaşamaktadır. Filmde yer alan iki kadın karakterden birisi eşinden boşanmış kız kardeşi Necla (Demet Akbağ), diğeri eşi Nihal'dir (Melisa Sözen). Her iki kadın da Aydın'a karşı acımasızdır. Karısı Nihal, Aydın'a karşı soğuk bir kadındır. Kız kardeşi Necla ise Aydın'ı hem geçmişteki oyunculuk kariyeri bakımından hem de hali hazırda severek heyecanla yazdığı köşe yazılarını sürekli olumsuz yönde eleştirmektedir.

*Kış Uykusu* filminde oyuncu Demet Akbağ'ın canlandığı Necla karakteri, ağabeyi Aydın ve eşi Nihal ile birçok konuda anlaşamayan, ancak eşinden ayrıldıktan sonra onlarla babasından kalan yerde birlikte yaşamaya çalışan, iç çelişkilerle dolu yalnız bir kadındır. Eşinden ayrılma konusunda hala içinde bir pişmanlık yaşadığını anlayan Necla, bir gün Nihal ile bu konuyu bütün içtenliği ile paylaşır. Aralarında geçen diyalogda farklı fikirlerde oldukları ortaya çıkar. Bu sahnede iki kadın, bir tür söz ve davranış çatışması yaşarlar. Filmde bu sahne, Necla'nın hem duygusal yoğunluk taşıdığı hem de yakın (göğüs çekim) planda (01:07:37 - 01:08:06 - 01:13:15) görüntülediği tek ve uzun bir sahnedir.

*Kış Uykusu* filminde oyuncu Demet Akbağ'ın canlandığı Necla karakteri, kocasından ayrıldığına pişman olduğunu ağabeyinin eşi Nihal ile bir sohbet sırasında paylaşırken yaşadığı duygusal yoğunluk yakın çekimde görüntülenmiştir. Bu sahne, aynı zamanda oyuncunun filmdeki yakın planda görüntülediği tek sahnedir. Sahnenin tamamında fiziksel özgürlük bakımından kas gerginliği yaşamadığı, duruşunun rolünün amacına uygun, jest-mimikleri ile ses tonunun içinde bulunduğu ruhsal duruma uygun olduğu görülmektedir. Dolayısıyla oyuncu, fiziksel olarak özgür ve kontrollüdür. Kendini rahat bırakmıştır ve yeteneğini kontrol edebilmektedir. Yoğunlaşmış dikkati sayesinde sahne boyunca fiziksel eylemlerine ve yaptığı her şeye hayal gücünü kullanarak iyi odaklanabilmektedir. Nihal ile konuşması sırasında düşüncelerini



ifade ederken bedeninin de dikkatini muhafaza edebildiği gözlemlenmektedir. Özellikle zaman zaman etrafa bakarak içtiği çay fincanını sehpaye koyarak sadece rol arkadaşı değil, sahnedeki nesnelere de ilişkisini sürdürmeyi başarabilmiştir. Oyunculunun gerçekliği bakımından; giysisi, saçı, yaşına ilişkin yarattığı algı, yaşadığı ortam ve sahne ile uyumludur. Ayrıca sahnede kullandığı nesnelere, durumun gereği olan hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliğini tamamlamaktadır. Demet Akbağ'ın Necla karakterinin yaşantısını hayal gücü ile zenginleştirerek diyaloglarda sözcüklerin arkasında yatani bulup çıkarabildiği, zira bu şekilde canlandırdığı karakterin yaşantısına daha rahat girdiği görülmektedir. Böylece rolüne perspektif ve hareket duygusu verebildiği gözlenmiştir. Bütün sahne boyunca rol arkadaşı ile duygu-düşünce paylaşımını gerçek yaşamda insanlar arası ilişkide olduğu gibi karşılıklı ilişki halinde sürdürebildikleri görülmektedir. Birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler ya da gözlerle de duygu-düşünce paylaşımını sürdürerek davranışının anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesini başarıyla sağlamıştır.

*Kış Uykusu* filminde oyuncu Melisa Sözen'in canlandırdığı Nihal karakteri, kendisini yaşadıkları küçük taşra kasabasında hayır işlerine adanmış, eşi ve ailesi ile yakın ilişkisi olmayan, ancak naif ve duygusal bakımdan yalnız bir genç kadındır. Nihal, filmin sonlarına doğru eşi Aydın ile hayata ve ilişkilerine dair önemli bir diyalog ve buna bağlı olarak bir karar verme süreci yaşar. Bu süreçte, aralarında geçen duygusal hesaplaşmada yakın çekimde ağlarken görüntülenir. Bu sahne farklı birkaç yakın çekimden (01:54:07-02:19:42) oluşan uzun bir sahnedir. Nihal bu sahneden sonra kocası Aydın'ın isim vermeden yaptığı yüklü bir miktar bağışı, yardıma muhtaç olan kiracılarına hediye etmeye gider. Kiracı ailenin evinde tanık olduğu bir olayın şoku ile yoğun duygulu anlar yaşar ve ağlarken yine yakın çekimde (02:53:59-02:54:27-02:54:41) görüntülenir.

*Kış Uykusu* filminde Melisa Sözen'in canlandırdığı Nihal karakteri, kendi başına ayakta durabilen güçlü bir kadın gibi görünmekle beraber, yakın çekimde görüntülediği çözümleme yapılan sahnede eşi Aydın'a maddi bakımdan bağlı bir hayat sürdürdüğü için kendisini çaresiz, güçsüz geri planda kalmış hissettiği anlaşılmaktadır. Bu sahne, Nihal'in sınırlı davranışlar gösterdiği, zaman zaman suskun kaldığı ve ağladığı uzun bir sahnedir. Oyuncu bu sahnede canlandırdığı rolün psikolojik yaşantısına girerek özellikle coşku anlarında dıştan içe, içten dışa rolünün gerektirdiği duyguyu bedensel anlatım yönünden sağlayabilmiştir. Sınırlı davranışlarında ve ağladığı zamanlarda sesini kullanımı ile yüz ifadesini eylemin gerçekliğine uygun ve inanılır bir biçimde sergilemiştir. Bunun için bütün dikkatini ve ilgisini oynadığı sahneye verdiği görülmektedir. Oyuncu Melisa Sözen'in canlandırdığı Nihal karakterinin bu sahnedeki giyimi, saçı, kullandığı nesnelere de oyunculunun gerçekliği

bakımından inandırıcılığı tamamlayıcı yöndedir. Sahnede bulunan tüm nesnelere dikkatini vererek ve eylemlerine inanarak rolünü yaşadığı karakterin gerçekliğini yaşamayı kabul ettiği görülmektedir. Zira oynadığı rolün ortamına uygun hale geldiği ve ortamla bütünleştiği gözlenmektedir. Film boyunca üstlendiği rolün amaç-yönelimlerine uygun imgelem yaparak rolü için gerekli eylemleri, rolünün gerçekliğini bulup çıkarmada kullandığı görülmektedir. Çünkü bu sahnede suskun konuşmadan oynadığı, ağladığı dakikalarda alt-metin çalışması yaparak doğal ve doğaçlama oyunculuk sergilediği düşünülmektedir. Kocasını Aydın ile karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmuş ve kesintiye uğramamıştır. Dolayısıyla, bu ilişkiyi ya da paylaşımı sürdürmesinde sadece rol arkadaşı ile değil, sahnede bulunan nesnelere kurduğu doğrudan ilişki, hatta kendi kendisiyle ilişkisini ve içinde bulunduğu psikolojik durumu güçlü bir şekilde aktardığı için izleyicide de paylaşım hissini sağlayabildiği gözlemlenmektedir. Zira psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide oyuncunun sözsüz, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanabildiği görülmektedir.

### **Çalışmanın Çıkarımları**

Sinemada bir film ile aktarılmak istenilen her şeyin seyircide yaratması gereken algı, gerçeklik ve inandırıcılık olmalıdır. Her ne anlatılırsa anlatılsın ortaya çıkan sonuç 'gerçek' hakkında bir şeyler anlatmak zorundadır. Sinemayı oluşturan anlatım araçlarından birisi olan oyunculuk ile seyirciye gerçek nasıl aktarılmak isteniyorsa, yönetmen buna göre görselleştirme ve görüntüleme sürecinde amacına uygun bir biçimde müdahale edebilir, istediğini yapabilir. İşte bu bakımdan sinema dilinde içeriğin anlatımında biçim çok önemlidir ve her zaman ön plandadır. Çünkü sinemada görüntüler aracılığıyla gerçeğin aktarılma biçimi anlamı belirlemektedir. Diğer bir deyişle, sinemada biçim içeriği belirlemekte ve etkilemektedir. Sinemaya ilişkin bilinen standartların dışında bir anlatım tarzı olan yani, klasik anlatım dilinin dışında farklı bir film diline sahip olan Nuri Bilge Ceylan'ın biçime özel önem veren bir yönetmen olduğu yaptığı filmlerden anlaşılmaktadır.

Çalışma, sinemaya uyarlanan ilk oyunculuk kuramından üretilen bir modele göre Türk sinemasında oyunculuk alanında yapılan akademik çalışmalar arasındaki ilk çalışmadır. Zira yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde daha önce kadın oyuncuların oyunculuklarına ilişkin bir çözümleme yapılmamıştır. Bu bakımdan alanda yapılan ilk ve özgün bir çalışma olma özelliğine sahiptir. Çalışmanın, yönetmenin ulusal ve uluslararası sinema ortamlarında akademisyenler, sinema yazarları ve eleştirmenler tarafından en başarılı filmleri arasında gösterilen beş filmde rol alan kadın oyuncuların ilk kez bir oyunculuk kuramına dayanarak oyunculuk çözümlemesi yapılarak özgün yorumlar ge-

tirmesiyle yöntem bakımından da alana önemli katkılarda bulunacağı inancı taşınmaktadır.

Bu çalışmada, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2000'li yıllarda çektiği son beş filminde (*Uzak*, 2002; *İklimler*, 2006; *Üç Maymun*, 2008; *Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2011; *Kış Uykusu*, 2014) kadın oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin duygunun en yoğun aktarıldığı sahnelerdeki yakın çekimlerde doğal-gerçekçi oyunculuk anlayışına uygun oynayıp oynamadıkları "oyunculunun doğası modeli"ne göre çözümlenmiştir. Bu yolla, kadın oyuncuların hem filmin hikâyesinde nasıl konumlandırıldıkları hem de filmin anlatım diline katkıları saptanmaya çalışılmıştır. Böylece, kadının konumlanması-filmin hikâyesinde yer alma biçimi ve oyunculuklarıyla/canlandırdıkları rol kişi ile filmin gerçekliğine anlatım dilinin bir ögesi olarak katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Türk sinemasında ilk kez sadece kadın oyunculara yönelik oyunculuk çözümlemesi yapılarak yakın dönem (2000-2014) filmlerinde artık profesyonel oyuncularla çalışmaya başlayan ve belirli bir üslubu olan yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın film dilinde kadına yer veriş biçimi, kadını konumlandırışı ile oyunculuklarının gerçekliğinin filme katkısı hakkında saptamalar yapılmıştır. Çözümleme sonucunda; kadının bakışın nesnesi, seks objesi, erkek egemen hayatın içinde bir ihtiyacı gidermek üzere yer alan, kendisinden hizmet alınan ya da hayatın içinde yardımcı bir fonksiyon üstlenen konumda görselleştirildiği ve görüntülediği görülmüştür. Özellikle geri planda konumlandırılan kadın figürler, erkeklerin hayatında sessiz birer yardımcı işlevi (cinsel hayat, ev işleri; yemek, temizlik, çocuk bakımı, dikiş vb.) üstlenirler. Her biri birer erkek hikâyesi olan bu filmler (*İklimler* hariç), ilk karesinde erkekle başlayıp sonunda yine erkekle bitmektedir. Filmlerde konumlandırılış ve sunum biçimi bakımından kadınlar, aktif olarak varlık göstermemekte, dramatik yapının içinde etkisiz, zayıf ve geri planda görünmektedirler. Sabırlı, suskun, boyun eğen, kamusal alanda pek görülmeyen (görülse bile figürasyonda; parkta, yolda, kitapçıda görüntülenen) kadınlar, erkek dünyasında sanki masum birer imge gibi yer almaktadırlar. Erkekler tarafından sert muamele gören (*Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun* filmlerinde) kadın, aynı zamanda erkeğin hayatında cinsel ihtiyacını gidermek üzere konumlandırılmıştır. Beş filme de genel olarak bakıldığında kadınlar, tıpkı çok güzel bir tablonun içinde yere alan güzel, küçük birer renk lekesi gibidirler. Özelde ise filmin tamamında kısa süreli ve geri planda yer almakla beraber, masum birer varlık gibi gösterilmektedirler. Örneğin; *Uzak'ta* Nazan; *İklimler'de* Bahar; *Üç Maymun'da* Hatice; *Bir Zamanlar Anadolu'da* Muhtarın kızı Cemile ve maktulun karısı Gülnaz; *Kış Uykusu'nda* Nihal karakterlerinin konumlandırılışlarında olduğu gibi. Yapılan çözümlemelerde; beş filmde rol alan yedi kadın oyuncunun da "oyunculunun doğası modeli"ne uygun oynadıkları ve canlandırdıkları rolün gerçekliğini yansıttıkları görülmüştür. Buna

göre, yedi kadın oyuncu da oyunculuklarıyla film dilinin gerçekliğine ve inandırıcılığına katkı sağlamışlardır. Böylelikle çalışmanın çıkış noktası olan kadınların filmlerin hikâyesinde yer alma- konumlandırılma biçimleri bakımından filmlerde ikinci planda, hatta geri planda, erkek egemen bir hayatın içinde sönük, zayıf, etkisiz bir varlık gösterdikleri konusundaki varsayım doğrulanmıştır. Zira beş filmde de, başrolde oynasa da oynamasa da kadınlar/ kadın oyuncular varlıkları ile küçük birer detay olarak yer almaktadırlar. Boyun eğen, erkekten gelen kötülöklere katlanan ya da katlanmak durumunda olan bir kadın profili gösterilmeye çalışılmıştır. Ancak, kadın oyuncular rol aldıkları filmlerde zayıf, 'ezik' ve etkisiz konumlandırıldıkları halde, hem yakın çekim oyunculukları hem de sinematografik olarak görselleştirilme-görüntülenme biçimleriyle filmin anlatım diline önemli katkı sağlamışlardır. Bu bakımdan, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde kadını/kadın oyuncuları bu şekilde konumlandırma biçimi ile filmin tamamında fiziki olarak yer alma, zamansal bakımdan varlık gösterme oranlarındaki küçüklüğün esas olarak eleştirel bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Filmlerdeki kadınların konumlandırılışı üzerinden aslında günümüzde güçsüz kadınların durumlarına bir eleştiri yapılmakta, egemen bakış açısından kadınların hayatlarına bir ayna tutarcasına vurgu yapılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının en belirgin özelliklerinden birisi, hayatın en yalın gerçeklerini birbiri ardına uzun betimlemelerle sıralayarak hayatta gördüğümüz, yaşadığımız çırılçıplak gerçeklikleri, insanlık hallerini gözler önüne sermektir. Öyle ki, filmlerinde yer alan insan tiplerini/ karakterlerin her biri aslında kişilikleri, ruhsal durumları ve bazı karanlık yönleriyle önem taşırlar. Bu nedenle de filmin anlatımında kısa ya da uzun ama olmazsa olmaz özneler olarak varlık gösterirler. Filmlerinde bunları, betimsel bir yorumla izlemek Nuri Bilge Ceylan sinemasının bir hayat gerçekliği ve 'bu gerçekliğin inandırıcılığı' da onun sinemasında sunmaya çalıştığı gerçekliğe hizmet etmektedir. Yönetmen aslında, filmlerinde yansıtmaya çalıştığı olay ve kişiliklerle tıpkı Edip Cansever'in (2008: 619) *Mendilimde Kan Sesleri* şiirinin dizelerindeki insana özgülüğü doğrulamaktadır; "İnsan yaşadığı yere benzer, o yerin suyuna, o yerin toprağına benzer, suyunda yüzen balığa, toprağına iten çiçeğe, dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine (...), göğüne benzer ki gözyaşları mavidir, denize benzer ki dalgalıdır bakışları, evlerine, sokaklarına, köşe başlarına öylesine benzer ki..." Özellikle kadınların yer aldığı sahnelerde dramatik vurguyu etkin bir biçimde sağlayabilmek amacıyla yakın çekimler kullanmış, yani anlatmak istediğı önemli noktalara dikkat çekmiştir. Böylece, aslında temel devinime de bir yorum getirmeye çalışmış, film boyunca görünmeyen kadını büyüterek geçiş sağlamıştır. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde kadınları kısa, ama yakın çekimlerle görselleştirmeyi tercih etmesi, olayların ve olguların hem görünümünü hem de görünümün ifade ettiği anlamları göstermek istemesidir. Çünkü bilinçaltı duygularımızı yansıttığı için

sinemada yakın çekimler çok önemlidir. Çalışma kapsamındaki bu filmlerde kadınların yer aldığı yakın çekimler, yönetmenin şiirsel duyarlılığını ifade eden görüntüler olarak yorumlanmıştır.

### Sonuç

Filmlerde kadınların kısa süreli, durgun ve az sayıda yakın yüz çekimlerine başvurarak içinde buldukları psikolojik durumu tamamen seyirciye bırakan bir anlatım biçimi ile kadınların Türk toplumunda varlık gösterme biçimi, hayatın içinde nasıl konumlandırıldıklarına ilişkin bir ayna tutulmaktadır. Tam da Savaş'ın (2012: 102-109) ifadeleriyle; "Nuri Bilge Ceylan'ın ustalığı (...), içinde yaşadığımız gerçek hayata ilişkin duyumsadığımız, sezdiğimiz, paylaştığımız bu duruşa, bu sıkıntıya kurmacanın alanında, yani sinematografik zaman-mekânda, perdede varlık kazandırmasıdır diyebiliriz." Bir başka deyişle, Nuri Bilge Ceylan'ın çalışma kapsamındaki filmlerinde kadınların konumlandırılış ve sunum biçimi ile içinden çıktığı toplumun birer temsili oldukları, dolayısıyla bu toplumda kadına dair bütün çelişkileri de taşıdıkları vurgusu yapılmaktadır.

### Kaynakça

- Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception*. Berkley: University of California Press.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Balazs, B. (1970). *Theory Of The Film—Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications Inc.
- Berger, J. (1988). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bobker, L. R. (1974). *Elements of Film*. Lakewood: Great Buy Books.
- Cansever, E. (2008). *Sonrası Kalır I*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Künüçen, H. H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunum Üzerine. *Kurgu Dergisi*. 18. 51-64.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Türk Sinemasında Oyunculuk*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- \_\_\_\_\_ (2008). "Türk Sinemasının 'En İyi Aşk Filmi' Selvi Boylum Al Yazma- lım Filminde Yakın Çekimin Gücü". *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 46. 9-36.
- Künüçen, H. H. ve Ateş, N. H. (2006). "Fatih Akın'ın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi". *The Second International Women's Studies Conference: Breaking*

*The Glass Ceiling*. KKTC: Doğu Akdeniz Üniversitesi.

Lotman, Y. (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (O. Özügül, çev.). İstanbul: De Yayınevi.

Mascelli, J. V. (2002). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. İstanbul: İmge Kitabevi.

Monaco, J. (2003). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.

Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Penney, C. (1995). Teaching Acting Technique and Building a Character Through Cinema. <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1995/2/95.02.09.x.html>. 03 Mart 2018.

Pirlanti, M. Z. (22 Mayıs 2014). "Cannes'da Nuri Bilge Ceylan ile Konuştuk!. *Beyazperde*. <http://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-61175/?page=11>. 03 Mart 2018.

Pudovkin, V. I. (1949). *Film Technique and Film Acting*. New York: Bonanza Books.

\_\_\_\_\_ (2004). *Sinemada Oyuncu*. (O. Özügül, çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.

Savaş, H. (2012). "Bozkırın Tezenesi: Bir Zamanlar Anadolu'da". *Sözcükler İki Aylık Edebiyat Dergisi*. 35. 102- 109.

Zararsız, M. (2014). İnsan Ruhunun Oyuklarında, Mağaralarında Dolaşmaya Hazır mısınız?: Kış Uykusu Filminin Eleştirisi. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-218023/elestiriler-beyazperde/>. 03 Mart 2018.