



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**SİNEMADA INSERT (ARAYA GİREN) TANIMINI
YENİDEN DÜŞÜNMEK: CORNELIU PORUMBOIU'NUN
ÜÇ FİLMİNDE INSERT (ARAYA GİREN) ÇEKİMLERİN
KULLANIMLARI**

AHMET KIRAN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF AKÇALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

**SİNEMADA INSERT (ARAYA GİREN) TANIMINI
YENİDEN DÜŞÜNMEK: CORNELIU PORUMBOIU’NUN
ÜÇ FİLMİNDE INSERT (ARAYA GİREN) ÇEKİMLERİN
KULLANIMLARI**

AHMET KIRAN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF AKÇALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı’nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü’ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

Ben, AHMET KIRAN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

AHMET KIRAN

15.06.2020



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KABUL VE ONAY

AHMET KIRAN tarafından hazırlanan “**SİNEMADA INSERT (ARAYA GİREN) TANIMINI YENİDEN DÜŞÜNMEK: CORNELIU PORUMBOIU’NUN ÜÇ FİLMİNDE INSERT (ARAYA GİREN) ÇEKİMLERİN KULLANIMLARI**” başlıklı bu çalışma **15.06.2020** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Elif Akçalı (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi) _____

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Kadir Has Üniversitesi) _____

Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu (Bilgi Üniversitesi) _____

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ONAY TARİHİ: (.../.../.....)

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMADA INSERT TERİMİ	6
3. CORNELIU PORUMBOIU FİMLERİNDE INSERT KULLANIMLARI	12
3.1 Giriş.....	12
3.2 <i>Police, Adjective</i> Filminde <i>Insert</i> Kullanımları.....	17
3.3 <i>When The Evening Falls On Bucharest Or Metabolism</i> Filminde <i>Insert</i> Kullanımı	28
3.4 <i>The Treasure</i> Filminde <i>Insert</i> Kullanımları.....	34
3.5 Sonuç.....	43
4. SONUÇ.....	47
KAYNAKÇA	54
Filmler:.....	57
ÖZGEÇMİŞ.....	59

KIRAN, AHMET. *SİNEMADA INSERT (ARAYA GİREN) TANIMINI YENİDEN DÜŞÜNMEK: CORNELIU PORUMBOIU'NUN ÜÇ FİLMİNDE INSERT (ARAYA GİREN) ÇEKİMLERİN KULLANIMLARI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2020

ÖZET

Insert çekimler ana akım sinemada genellikle ikinci bir ekip tarafından çekilen, montaj sırasında kusurları örtmek ve devamlılığı sağlamak için genel çekimlerin arasına eklenen, genellikle yakın çekimden oluşan kısa süreli çekimler olarak tanımlanabilir. Bu çekimler hikayeye dair bir bilgi vermek ya da hikayede önemli bir ayrıntının altını çizmek ve bakış açısı çekimin bir parçası olarak karakterle özdeşleşmeyi sağlamak için kullanılmaktadır. Fakat Corneliu Porumboiu'nun *Police Adjective* (2009), *When The Evening Fall on Bucharest or Metabolism* (2012) ve *The Treasure* (2014) filmlerinde birbirine benzer şekilde ekrana gelen *insert* çekimler biçim ve işlev açısından ana akım kullanımlarından farklıdır. Bu çekimler sırasında karakterlerin de ekrana seyirciyle birlikte baktığı ima edilse de karakterler *insert* çekim öncesi veya sonrasında ekranı kaplayan nesneye bakarken görülmedikleri için bu çekimler bakış açısı çekimi olarak değerlendirilemezler. Açıklayıcı belgesel film tarzına yakın bir şekilde ekranda uzun süre kalan belge, görüntü ya da şemalardan oluşan bu *insert*ler anlaşılacak teknik bilgiler içermekte ya da hikâyeye fayda sağlamayan detaylarla doludur. Bu çekimler filmlerdeki karakterlerin gerçeğe ulaşma ya da bir durumu anlamlandırma süreçlerinin beyhudeliğini ortaya koyan özgün kullanımlardır. Bu tez Porumboiu'nun bu üç filmini anlatım ve olay örgüsü bağlamında analiz ederek filmlerde *insert*lerin rolünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: insert, araya giren, corneliu porumboiu, romanya sineması, romanya yeni dalgası, bakış açısı çekimi, yakın çekim, görsel temsil

KIRAN, AHMET. *RETHINKING THE DEFINITION OF INSERT IN CINEMA: THE USE OF INSERT SHOTS IN CORNELIU PORUMBOIU'S THREE FILMS*, MASTER THESIS, İstanbul, 2020.

ABSTRACT

Insert shots can be defined as relatively short close-up shots that are inserted into longer main shots to cover up flaws and maintain continuity. Inserts generally shot by a second unit after the main shooting of the film. These shots provide necessary information about the story or underline a specific detail and help the viewer to identify with the characters as a part of point of view shots. However, similar kinds of inserts in *Police Adjective* (2009), *When the Evening Fall on Bucharest or Metabolism* (2012) and *The Treasure* (2014) do not follow the mainstream use of insert shot. Even if it is implied that the characters are also looking at the screen at the same time with the spectator, these shots cannot be classified as point of view shots since we do not see the characters while they are looking at the object that fills the screen before or after the insert shot. These insert shots that fill the frame for a long time as if a part of an explanatory documentary, are full of technical data or useless details that do not help the spectator to follow the story. These insert shots reveal the futility of the sense-making processes by the characters in these films and can be regarded as unique examples for the use of insert shots in narrative cinema. This thesis aims to reveal the role of the insert shots in these three films by analyzing their storyline and narration.

Keywords: insert, corneliu porumboiu, romanian cinema, romanian new wave cinema, point of view shot, close-up, visual representation

TEŐEKKÜR NOTU

Yazım sürecimin her aŐamasında bana destek olan ve yol gosteren sevgili danıŐmanım Dr. Öğr. Üyesi Elif Akçalı'ya, her bölümde düzeltmelerimi sabırla yapan sevgili Esen Tan'a ve tez jürime katılarak önemli katkılarda bulunan Prof. Dr. Zeynep Günsür ve Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu'na çok teŐekkür ederim.



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.2.1 Cristi, ilk rapor <i>insert</i> öncesi genel çekim.	19
Şekil 3.2.2 İlk rapor <i>insert</i> çekimi.....	19
Şekil 3.2.3 Cristi, ilk rapor <i>insert</i> çekimi sonrası genel çekim.	19
Şekil 3.2.4 Ofis genel çekim.	24
Şekil 3.2.5 Ofiste tahtanın yerleşimi.	24
Şekil 3.2.6 Tahta <i>insert</i> çekimi.	24
Şekil 3.2.7 Sözlük <i>insert</i> çekimi.	26
Şekil 3.2.8 Cristi operasyon planını çizer.	27
Şekil 3.2.9 Cristi kadrajdan çıkar.	27
Şekil 3.3.1 Paul ve Alina <i>insert</i> öncesi bar genel çekim.	31
Şekil 3.3.2 Mide endoskopisi <i>insert</i> çekimi başlangıcı.....	32
Şekil 3.3.3 Endoskopi <i>insert</i> çekimi sonrası genel çekim.....	32
Şekil 3.4.1 Costi Adrian ve Cornel'i çağırır.	39
Şekil 3.2.2 <i>Insert</i> , yer altının üç boyutlu modeli.....	40
Şekil 3.4.3 <i>Insert</i> öncesi, üçlü genel çekim.....	41
Şekil 3.4.4 <i>Insert</i> , hareketsiz tablo görüntüsü.....	42
Şekil 3.4.5 <i>Insert</i> sonrası genel çekim.	42

1. BÖLÜM

GİRİŞ

2005'te Cristi Puiu'nun *The Death of Mr. Lazarescu* filmi Cannes'da Belirli Bir Bakış Ödülü'nü ve 2007 yılında Cristian Mungiu'nun *4 Months, 3 Weeks, 2 Days* filmi Altın Palmiye'yi kazandıktan sonra Romanya sineması film festivali takipçilerinin gözdesi haline geldi. 2010'lu yıllar boyunca Romanya'dan gelen pek çok film önemli festivallerde ödüller almaya devam etti. 1989 yılında komünist bir diktatörlükten bir anda kuralsız bir pazar ekonomisi haline gelen ülkenin sıradan insanlarını sert bir gerçekçilikle yansıtan bu filmler yerleşik üretim biçimlerinin dışında düşük bütçelerle, gerçek mekanlar ve genellikle hareketli kamera kullanımıyla Avrupa yeni dalgalarının özgürleştirici tavrını benimsediği için bir yeni dalga olarak tanımlanabilir (Pop, 2014). Aynı zamanda benzer tematik ve biçimsel özelliklere sahip olan bu filmler birbirini tanıyan aynı jenerasyona ait bir grup yönetmen, tekrar eden bir oyuncu kadrosu ve teknik ekip tarafından üretildikleri için de belirli bir başlık altında Yeni Romanya Sineması, Rumen Yeni Dalgası ya da benim bu çalışmada kullanacağım şekliyle Romanya Yeni Dalgası¹ olarak adlandırılmıştır (Scott 2008, Pop 2014). Pop (2014), bu filmlerin belirli bir tarzı paylaşmakla birlikte biçimsel olarak görülmemiş bir yenilik getirmekten öte üretim pratikleri ve bireyi merkeze alarak otoriteye karşı duruşları nedeniyle Avrupa yeni dalgalarının bir parçası olduğunu belirtir. Stob, "The Delinquency of Script" (2009) makalesinde yeni dalgalarda gençlik, otoriteye karşı isyan ve özgürlük arayışının önemini vurgulayarak Fransız Yeni Dalgası'nı (*Nouvelle Vague*) başlatan Truffaut'un *The 400 Blows* (1959) filmi ve bu çalışmada da incelenecek olan Corneliu Porumboiu'nun *Police, Adjective* (2009) filmindeki karakterlerin bir geçiş evresinde otoriteye karşı tutumlarının benzerliklerini ortaya koyar. Stob her iki filmde de karakterlerin yazı ile kurdukları ilişkilerin bu karakterlerin otoriteye karşı işledikleri kabahatle doğrudan ilişkili olduğunu ve onların başına iş açtığını belirtir. *Police Adjective*'de yazı ve daha geniş anlamda dilin filmdeki önemi

¹ Rumence "Noul val românească", İngilizce "Romanian New Wave" olarak adlandırılana bu yeni dalga için Türkçe'de "Rumen Yeni Dalgası" ve "Romanya Yeni Dalgası" kullanımları görülmektedir (Hazine, 2014, Avcıoğlu, 2016). Pek çok farklı etnik grubun bulunduğu bir coğrafyayı tanımlamak için etnisite yerine ülke adını kullanmanın daha kapsayıcı olacağını düşünerek Romanya Yeni Dalgası kullanımını tercih edeceğim.

metin ve sembollerin istisnai bir şekilde ekrana gelme biçimi ile vurgulanmaktadır. Filmde istihbarat raporu, sözlük ve yazı tahtası gibi yazı yüzeyleri anlatımda aksama olarak görülebilecek şekilde birkaç defa uzun sürelerle ekranı kaplar. Seyircinin doğrudan maruz kaldığı bu bilgi ekranları Romanya Yeni Dalgası filmlerinin natüralist gözlemci anlatımından beklenmeyecek şekilde bilinçli bir anlatım stratejisi olarak Porumboiu'nun sonraki iki filminde benzer şekilde karşımıza çıkar. Bir sinema bölümü öğrencisi olarak Romanya Yeni Dalgası'nın yeni örneklerini merakla takip etmeye başladığım yıllarda ilişki kurmakta en çok zorlandığım yönetmen olan Porumboiu'nun filmlerindeki bu sıra dışı ve bilinçli kullanımları fark etmek, bu filmleri daha önce düşünmediğim açılardan görebilme imkânı sağladı. Daha sonra izlediğim pek çok filmde de yazı ya da farklı göstergebilimsel sistemlerin ne şekilde ekrana geldiğine daha fazla dikkat etmeye başladım. Bu çalışmada farklı geleneklerden beslenen filmlerle birlikte karşılaştırmalı olarak Porumboiu'nun sayfaları ve ekranları gösterme biçimini inceleyerek anlatı sinemasına örnek teşkil edebilecek özgün bir biçimsel stratejinin yapısal çözümlemesini sunmaya çalışacağım.

Sinemaya özel ilgi duymaya başladığım yıllarda büyük festivallerde ödüller almış halihazırda bir düzine Romanya filmi vardı. İlk izlediğim film *4 Months, 3 Weeks, 2 Days* sarsıcı derecede sert ve etkileyiciydi. Büyük beklenti içinde izlediğim ilk Porumboiu filmi olan *Police, Adjective*'de (2009) ise çok sıkılmış ve hiç bitmeyeceğini sanmıştım. Filmde hiçbir şey olmuyordu. Fakat daha fazla film izleyip film grameri hakkında bilgi edindiğim yıllar içinde hem *Police, Adjective*'in hem de sonrasında izlediğim yönetmenin diğer filmleri *12:08 East of Bucharest* (2006), *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* (2013) ve *Treasure* (2015) filmlerini tekrar izleyerek bu filmlerin gösterişsiz fakat çok bilinçli ve özgün filmler olduğu kanısına vardım. Bu filmlerinin diğer Romanya Yeni Dalgası filmleri gibi kültürel olarak yakınlık kurabildiğim absürt durumları ve yakından tanıdığım karakterleri barındırmakla birlikte onlardan ayrılan farkındalıklı bir anlatım biçimine sahip olduğunu gördüm. Bunun en bariz örneği *Police, Adjective, Metabolism* ve *The Treasure* filmlerindeki benzer şekilde ekranı kaplayan teknik bilgileri içeren kaynakların yakın çekimleriydi. Bu çalışmada detaylı olarak incelediğim bu çekimlerin bağlamları ile ele alındığında bu filmlerin hikayesindeki ana fikri açık şekilde gösteren istisnai ve özgün kullanımlar olduğunu

düşünüyorum. Bu çekimler dil, sembol ve teknik terimler içinde kaybolan karakterlerin bir anlam, kanıt veya referans arama çabasının beyhudeliğini de göz önüne sermektedir. Bu yüzden filmlerin çağdaş Romanya'ya dair sosyolojik bir tespit yapmanın ötesinde evrensel bir anlam arayışı ve temsil tartışmasını da içerdiği söylenebilir.

Biçimsel olarak Porumboiu filmlerinin Romanya Yeni Dalgası'nın seyirciyi film dünyasına sokan ve sonuna kadar bırakmayan anlatım stratejilerine göre seyirciye daha mesafeli olduğu ve boş zamanlar tanıdığı söylenebilir. Aynı zamanda *Police, Adjective*'le beraber Porumboiu filmlerinde doğrudan bir pastiş olmasa da yerleşik film türü ve konvansiyonlarına negatif referanslarla yaslanan bir izlekten söz edilebilir. Bu yönelim Porumboiu'nun bir neoklasik kara film olan son filmi *The Whistlers*'da (2019) doğrudan görülmektedir. Porumboiu ilk uzun metrajlı filmi *East of Bucharest*'ten *The Whistlers*'a kadar, zaman ve mekâna dair manipülatif anlatımdan uzak gerçekçi sinema geleneklerine bağlı fakat aynı zamanda sinema tarihine ve farklı konvansiyonlara da bakan özdüşünümsel (*self-reflexive*) özgün bir sinema dili yakalamıştır. Bu filmler Romanya Yeni Dalgası'nın gerçekçi estetiğine uygun şekilde özdeşleşmeye dayalı bir anlatım yerine gözlemci bir bakış açısını yansıtır. Fakat bu tezin konusunu oluşturan istisnai çekimler *Police, Adjective* ve ardılı olan *Metabolism* ve *The Treasure*'da Romanya Yeni Dalgası filmlerinde izleyiciyi film evreninin bir tanığı haline getiren natüralist gözlemci tavidan beklenmeyecek şekilde ekrana gelirler. Bu görüntüler neredeyse açıklayıcı bir belgeselin parçasıymış gibi görünen ve hikayelerin önemli bir parçası olan bilgi nesnelere ekranı kaplayan yakın çekimleridir. Bir kanıt ya da ipucu sağlaması beklenen bu nesnelere resmi ya da teknik bir bilgiyi içeren belge ya da ekranlar halinde karşımıza çıkmaktadır. Bu çekimler aynı zamanda tamamı uzun ve orta ölçekli çekimlerden oluşan bu üç filmdeki tek yakın plan çekimlerdir. *Police, Adjective* filminde raporlar, yazı tahtası ve resmi sözlüğün bir sayfası, *Metabolism* filminde bir mide endoskopisinin görüntüsü ve *The Treasure*'da yer altı görüntüleme cihazının ekranı olarak karşımıza çıkan bu görüntüler en geniş şekilde Gyenge tarafından "This is not Magritte" (2020) makalesinde temsil ve öznellik bağlamında ele alınsa da film grameri bağlamındaki özgün kullanım biçimleri araştırdığım kadarıyla ele alınmamıştır. Bu çekimler bir bakış açısı çekimi işlevi görüyor gibi dursa da dikkatli incelendiğinde yerleşik bakış açısı çekimi uygulamalarına uymadığı görülmektedir. Filmlerde kâğıt

veya ekran görüntülerinin ekranı kapladığı bu anlarda bizimle beraber karakterlerin de bu nesnelere baktığı izlenimini ediniriz. Fakat karakterlerin genel çekimde bakışını gördüğümüz ve sonrasında baktığı nesneyi yakından gördüğümüz açık bir yapı yoktur. Bu yüzden bakış açısı çekimi olarak nitelenemezler. Edward Branigan'a (1984, s.103) göre bakış açısı çekiminde filmin uzamı içinde, bakan karakter ve bakılan nesnenin konumlarının açıkça belirli olması ve ayrıca iki çekim arasında mekânsal ve zamansal devamlılığın da açık bir şekilde sağlanması gerekir. Klasik bir bakış açısı çekimi şeklinde yapılandırılmamış olan bu görüntüler orta ve uzun ölçekli genel çekimleri bölerek araya girer ve filmin anlatımını da bir anlamda sekteye uğratarlar. Bu çekimleri tartışmaya açtıkları sosyolojik ve felsefi başlıkların ötesinde teknik bir gözle film dili içinde bir kategoriye yerleştirmek zor olsa da en geniş tanımıyla bu çekimler birer *insert* yani araya giren çekimler olarak tanımlanabilirler.

Insert çekimler ya da kısaca *insert*ler, sinemada devamlılık kurgusunun (*continuity editing*) temel bir unsuru sayılabilir. Genellikle hikâye ile ilgili bilgi vermek ya da ana akım filmlerde devamlılık kusurlarını örtmek amacıyla kullanılmaktadır. Fakat daha genel tanımıyla bir genel çekimi bölen daha kısa süreli çekimler olarak tanımlanabilir. Porumboiu filmlerinde gördüğümüz *insert*ler ana akım filmlerdeki uygulamalara benzer şekilde bilgi verici gibi görünse de içerikleri itibarıyla bu çekimlerin seyirciler için hikâyeyi takip etmeye fayda sağlayacak bir nitelik göstermezler. Ayrıca bazıları teknik amaçlarla üretilen belgelere ait görüntüler olduğundan belirli konularda uzman olmayan izleyici için anlaşılabilir değillerdir. Öte yandan daha çok avangart sinemada örnekleri görünen ve devamlılık kurgusunu kasıtlı olarak bölen hikâyeye dışı (*non-diegetic*) *insert*lerin aksine hikâyeye dünyasına ait olduklarına dair bir şüphe yoktur. Daha çok açıklayıcı bir belgesel tarzına ekrana gelirler. Fakat aynı zamanda açıklayıcı olmaktan da uzaktırlar. Biçimsel olarak da bu *insert*lerin anlatı sinemasının içine farklı bir konvansiyonun uygulamasını taşıyarak anlatım imkanlarını özgün bir şekilde genişlettikleri söylenebilir.

Bu çekimlerin benzer uygulamalardan farkını ve film dili açısından yerlerini belirlemek adına, akademik ve pratik uygulamalara yönelik eğitim kaynaklarına başvurarak *insert* terimini tanımlamaya çalışacağım. Porumboiu filmlerinde yer alan *insert*lerin filmlerin hikayeleri içinde kritik bir işleve sahip olduğunu ve aynı zamanda filmlerin

farkındalıklı anlatımının bir parçası olduğunu göstermek adına filmlerin hikayelerini özetleyecek ve istisnai şekilde ekrana gelen *insert*leri merkeze alarak filmleri analiz edeceğim. Bu çalışmada genel olarak sinemada anlatım unsurlarının bilinçli kullanıldığında hikâyeye ne şekilde hizmet ettiğine ve ayrıca bir önem verilmeyen *insert* çekimlerin özgün bir şekilde kullanımının anlatı sineması içinde ne gibi imkanlar sunabileceğine dair bir örnek sunmaya çalışacağım.



2.BÖLÜM

SİNEMADA *INSERT* (ARAYA GİREN) TERİMİ

Corneliu Porumboiu'nun üç filminde -*Police, Adjective* (2009), *When Evening Falls On Bucharest or Metabolism* (2013), *The Treasure* (2015)- benzer özellikler taşıyan *insert*leri incelemeye başlamadan önce, bu bölümde *insert* teriminin bir tanımını yapmaya, kullanım amacı ve kullanım biçimlerine göre çeşitlerini ve sınırlarını belirlemeye çalışacağım. Türkçe “araya giren” şeklinde tanımlanabilecek terimin yerleşik bir karşılığı olmadığı için tez boyunca terimi İngilizce olarak kullanacağım². *Insert* kelimesi film montajında bir çekimi diğer çekimlerin arasına yerleştirilmesi anlamında sıkça kullanılan bir kavram olmakla birlikte, *insert çekim* ya da kısaca *insert* özellikle montaj ve yönetmenlik gibi uygulama alanlarına yönelik kaynaklarda daha dar anlamda, anlatım işlevi ve biçimsel özellikleri açısından özelleşmiş bir çekim türü olarak kullanılmaktadır. Bu kaynaklarda *insert* özellikle yakın çekim ve bakış açısı çekimi ile yakından ilişkili olarak tanımlansa da farklı akademik kaynaklarda terim çok daha geniş bir çerçevede değerlendirilmiştir. Sinemada hemen her tür film içinde görülebilen *insert* çekimi bir terim olarak tezin devamında kullanacağım şekilde tanımlamak için akademik ve akademik olmayan kaynaklardaki tanım ve bağlamlarına bakarak temel kullanımları örneklendirmeye çalışacağım.

Fiziksel olarak sinemada montaj işlemi film şeritlerinin kesilerek farklı film şeritleriyle birleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Araya sokma, yani *insert*, çoğunlukla tek bir planı içeren uzun bir şeridin kesilerek iki ucun arasına görece kısa bir şeridin yerleştirilmesi anlamında kullanılmaktadır. Klasik anlatı sineması pratikleri içinde, aksiyonu genel olarak gösteren çekimlerin (*master shot*) yer aldığı film şeritlerinin kesilerek aralarına detayları ve farklı açıları gösteren kısa süreli bu çekimlerin zamanla *insert* çekim olarak nitelendirildiği savunulabilir. Tanımı konusunda tam bir uzlaşma olmasa da genel

² İngilizce *insert* fiilinin Türkçe'deki tam karşılığı; “arasına sokmak, içine koymak, araya eklemek” olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda İngilizce'de isim olarak kullanıldığından, “araya eklenen şey, içine sokma, gömme, ekleme” olarak da Türkçe'ye çevrilebilir. David Bordwell ve Kristin Thompson'ın yazmış oldukları *Film Art an Introduction* (2008) kitabının Türkçe çevirisi *Film Sanatı*'nda (çev. Yılmaz, Onat, 2012) isim olan *insert* terimi zaman zaman “ekleme” olarak tercüme edilmiştir. Cümle içinde fiil olarak kullanılan *insert* yerine de “araya sokmak” tercih edilmiştir.

olarak çevrimiçi sinema sözlüklerinde ve pratiğe yönelik teknik kitaplarda ayrıntılı olarak yer verilen tanımlarda ortaklaşılın nokta *insert*ün sahnedeki aksiyonun bir kısmını daha detaylı gösteren çekim olduğudur (Reed, 2012, s. 39; Rabiger, 2007, s. 534; Button, 2002, s. 205). Pek çok tanımda *insert* yakın çekim ölçekleriyle ilişkilendirilmekte ve anlatım açısından hikayedeki önemli noktaları vurgulamak için kullanıldığı belirtilmektedir. Bazı kaynaklar tarafından bakış açısı çekimleri *insert*lerden ayrı bir kategoride değerlendirilse veya tanımlamalarda açıkça belirtilmese dahi verilen örneklerde *insert*ler sahne içindeki karakterin bakış açısından ana çekimdeki bir detayın görülmesi olarak tarif edilmektedir (Reed, 2012, s. 39; Button, 2002, s. 205; Rabiger, 2007, s. 534; Hall, Darke, Dirks). Bir masada evrakları inceleyen dedektifin görüş alanı içinde olan ve o anda baktığı kağıdın ekranın büyük bölümünü kaplayan çok yakın bir çekimi ve sonrasında tekrar ana çekimde dedektifin kağıda bakarken görülmesi gibi bir sahnede, kağıdın yakın çekimi belirtilen kaynaklardaki *insert* tanımına örnek olarak gösterilebilir. *Insert* çekimleri bakış açısı çekimi olarak sınırlandırmayan tanımlardan hareketle, bakış açısı çekimlerinin dışında hikayeyi daha anlaşılır kılan ya da seyircinin dikkatini hikayedeki önemli noktalara çeken pek çok farklı *insert* örneği de verilebilir. Örneğin karakterin geniş açıda biraz sonra patlayacak olan bir arabaya bindiğini gördüğümüz sahnede, bir elin kontağı çevirdiği anı gösteren yakın çekim, bir bakış açısı çekimi olmamasına rağmen *insert* olarak tanımlanabilir.

Pratik uygulamalara dönük teknik kitaplarda *insert*lerin özellikle filmin montajında büyük kolaylık sağladığı, sahnelerin ritmini belirlemek için kullanıldığı belirtilmektedir. Ayrıca genel sahneler çekildikten sonra ve çoğunlukla ikinci bir ekip (*second unit*) tarafından çekildiği belirtilmektedir (Reed, 2012, s. 39; Button, 2002, s. 205; Robertson, 1984, s. 72). Bu çekimlerin kurguda devamlılık kusurlarını örtmek için oldukça işlevsel olduğu ve seyircinin hikayeye dalabilmesi için gerekli olduğu açıklanmaktadır (Crittenden, 1996, ss. 89-90). Aynı zamanda tekrar eden uzun sahnelerin kısaltılarak filmin gereksiz detaylardan arındırılması için de bir yöntem olarak önerilmektedir (Robertson, 1984, s. 72). Bu kaynaklarda *insert* ile beraber filmin ritmini belirlemek ve izleyiciyi filme dahil etmek için benzer şekilde kullanılan ve *cutaway* olarak adlandırılan çekimler biçim olarak *insert*lere benzese de film içindeki anlatımsal bağlamı açısından *insert*lerden farklıdır.

Insert ile ilgili tanımlamalarda sıklıkla karşımıza çıkan ve onunla yakından ilişkili olan *cutaway* terimi bazı kaynaklarda *insert* ile değişimli olarak kullanılmaktadır (Dancyger, 2016, s. 451). Hayward (2006, s. 96), *cutaway* terimini “seyirciyi ana aksiyondan ya da sahneden çeken ve bir sonraki sahneye ya da sekansa geçiş olarak kullanılan” çekimler olarak tanımlamaktadır. Hayward örnek olarak bir mahkeme salonundan avukatın ofisine geçişte kullanılan bir sahneyi tarif eder. Mahkeme sahnesinin sonunda mahkeme binasını dışarıdan görür ve sonra avukatın ofisinin içine gireriz. Bu sekansta mahkemeyi avukatın ofisine bağlayan dış çekim *cutaway* olarak tanımlanmakta ve sahneleri birbirine bağlayan bir uygulama olarak tarif edilmektedir.

Çevrimiçi sözlük ve teknik kitaplarda *cutaway* terimi ağırlıklı olarak sahnedeki birincil aksiyonla doğrudan ilişkili olmayan, fakat hikaye evreninin dışına çıkmayan ikinci bir aksiyona dair bir detayın araya girmesi olarak tanımlanmaktadır. (Reed, 2012, s. 39; Robertson, 1984, s. 72; Dirks). *Insert* ve *cutaway* arasındaki en önemli fark anlatım açısından *insert*lerin izlediğimiz sahne ile doğrudan ilişkili olması fakat *cutaway*lerin sahnede izlediğimiz aksiyonun dışında bir anlam yaratmak için kullanılmasıdır. *Cutaway* çekimler filmlerde zaman ve mekan değişimini vurgulamak için sıklıkla kullanılmaktadır. İzlediğimiz sahnede açıkça görünmeyen bir saatin, ana aksiyondan önceki ve sonraki görüntüsü ya da bulutların hızlı çekimle geçişini gösteren bir çekim de *cutaway* olarak adlandırılmaktadır (Kroon, 2010). *Insert*ler ana çekimde yer alan bir görüntüyü daha yakından detaylı bir şekilde gösterirken, *cutaway* çekimlerde görülen detaylar ana çekimde doğrudan yer almamaktadır.

Montaja yönelik teknik eğitim kitaplarında ve online kaynaklarda detaylı olarak ele alınan ve önemi vurgulanan *insert* terimi, giriş niteliğindeki akademik film dili kitaplarında detaylı olarak tanımlanmamış ancak devamlılığı bozan istisnai durumlar açısından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bordwell ve Thompson’ın (2008, s. 22) *Introduction to Film Art* kitabında *insert*, ikinci bir ekip tarafından çekilen ek görüntüler olarak tanımlanır. Bu görüntülerin genellikle uzun ölçekli havaalanı ve şehir görüntüsü ya da bazı objelerin yakın planları olduğu belirtilir. Bu özellikler daha önce farklı kaynaklar tarafından yapılan *cutaway* tanımına yakın durmakta ve kitapta ayrıca bir *cutaway* tanımı yapılmamaktadır. Corrigan, White (2012, s.146) *The Film Experience* kitabında *insert*ü devamlılık kurgusunun (*continuity editing*) parçası olarak

tanımlar. Tanımda, *insert*lerin genellikle kısa süreli, yakın çekimler olduğu belirtilir. Corrigan ve White'a göre bu çekimler, seyircinin aksiyondan mekânsal olarak ayrılarak sahnedeki farklı detayları görmesine yardımcı olur. Bir telefon çaldığında yakın çekimde telefonu gördüğümüz bir çekim örnek olarak verilir ve bu gibi çekimlerin aynı zamanda sahnenin gerçeğe uygunluğu vurguladığını belirtir. Bu tanımlama *insertü* bakış açısı çekimine indirgeyen tanımlamaların aksine, daha geniş anlamda karakterlerin bakışlarının dışında kalan bir objenin görüntüsünün ritmi belirlemek ya da anlatımı güçlendirmek için araya sokulmasını da *insert* olarak açıkça kabul eder.

Akademik kaynaklarda üzerinde durulan ve sıkça rastlanan tanımlamalar daha çok *non-diegetic insert* yani hikâye dünyasına dahil olmayan ses ve görüntülerin yer aldığı *insert*lerdir. Bu bölümlerde ana akım filmlerin en önemli tanımlayıcı unsurlarından olan hikâye zamanı ve mekânın birliğine dayanan devamlılık ilkesine alternatif anlatım şekillerine yer verilmektedir. Bordwell ve Thompson (2008, s. 254), *non-diegetic insert* çekimleri zamansal ve mekânsal devamlılığa aykırı öğeler arasında inceleyerek *non-diegetic insert* uygulamalarını Sergei Eisenstein'in *Strike* (1925) ve Jean-Luc Godard'ın *La Chinoise* (1967) filmlerinden örnekler vererek açıklar. *Strike* filminde işçilerin katledildiği bir sahnede, daha önce filmin hikayesinde olmayan bir boğanın kesim görüntüsü sahnenin anlamını güçlendirecek bir metafor şeklinde araya sokulmaktadır. *La Chinoise* filminde ise, Henri karakteri eski Mısırlılar hakkında bir anekdot paylaşırken araya Tutankamon mezarından iki yakın çekim girer. Filmin hikaye mekanı ve zamanına ait olmayan bu çekimler hikaye dünyasıyla zıtlık taşıyan ironik bir anlatım oluşturmaktadır. Hayward *non-diegetic insert*leri "distanciation" başlığı altında incelemektedir ve Brecht'in epik tiyatrodaki "yadırgatma efekti" olarak ürettiği kavramın sinemasal karşılığı olarak Godard filmlerinde sıkça rastlanan *jump cut* (sıçrama), *unmatched* (eşleştirilmemiş) çekim teknikleriyle beraber avangart ve Karşı Sinemanın biçimsel özelliklerinden biri olarak tanımlamaktadır (2006, s. 96).

Film kuramının önde gelen isimlerinden olan Christian Metz, filmin göstergebilimsel incelemesini yaptığı *Film Language A Semiotics of the Cinema* kitabında *insert*leri ayrıntılı olarak kategorize ederek tanımlamıştır (1990, ss. 124-125). Bu tanımlamalar sinemaya giriş niteliğindeki eğitim kitaplarındaki *insert* tanımlarından çok daha sistematik olmakla birlikte tanımlama kriterleri farklıdır. Metz'e göre dilin cümlelerden

oluşması gibi filmler de *syntagmalardan* (dizimlerden) oluşmaktadır. *Syntagmalar* anlatım açısından otonom yapılardır ve birbirleriyle semantik olarak etkileşim içindedirler. Bir *syntagma*, sekanslardan, sahnelerden ya da sadece bir çekimden (*shot*) oluşabilir. Metz üç ana kritere göre sekiz farklı *syntagma* ortaya koyar. Bu kriterler aksiyonun birliği, ayırmaların türü (*the type of demarcation*)³ ve dizimin yapısıdır. Bu kriterlere göre oluşturduğu sekiz *syntagmadan* biri otonom (bağımsız) çekimlerdir. Metz'e göre otonom çekimler kesintisiz tek bir çekimden oluşan, önceki ve sonraki çekimlerin devamı şeklinde olmayıp onlardan açıkça farklı olan çekimleri tanımlamaktadır. Bu sınıflandırmada *insert çekimler* de otonom çekimler içinde yer almaktadır (aktaran Stam, Burgoyne, Lewis, 2005, s. 41). Metz, popüler örnekler üzerinden yapılan tanımlamaların aksine *insert* çekimleri bakış açısı ya da yakın çekimlerle özdeşleştirmez.

Metz, otonom çekimler içinde yer alan *insertleri* hikâye dışı (*non-diegetic*), öznel, yeri değiştirilmiş (*displaced diegetic*) ve açıklayıcı (*explanatory*) *insert* olarak dörde ayırmaktadır. Hikaye dışı *insert* daha önce Bordwell'in tanımında belirtildiği gibi hikaye evreni dışındaki bir görüntünün sahneye girip çıkması olarak tanımlanmaktadır. Öznel *insert* filmde bir karakterin gördüğü rüya, hayal gibi film evrenine ait ama bağlamdan kopuk sahneleri içeren *insert* çekimlerdir. Yeri değiştirilmiş *insert* çekimler hikaye dünyası içinde olmakla birlikte hikayenin akışına uygun görünmemeleri için özellikle yerleştirilmişlerdir. Sadece hikaye zamanında bir sıçrama değil anlamsal açıdan bir zıtlık yaratacak şekilde kasıtlı olarak yerinde kullanılmamış *insertleri* kapsarlar. Son *insert* çeşidi olan açıklayıcı *insert*, bu bölümün başında örnek gösterilen teknik montaj kitapları, çevrimiçi sözlükler ve film dili üzerine yazılmış akademik kaynaklarda yapılan *insert* tanımını kapsadığı söylenebilir. Metz'e göre açıklayıcı *insertler*, seyirciye didaktik şekilde bilgi vermeyi amaçlayan *insertlerdir*. Bu çekimler hikayeyi daha anlaşılır kılmak ve önemli noktaları vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Açıklayıcı *insert* dışında Metz tarafından tanımlanan hikaye dışı *insert*, öznel *insert* ve yeri değiştirilmiş *insert* terimleri, *insert* çekimleri farklı açılardan karşılaştırma ve daha spesifik olarak sınıflandırma imkanı tanımaktadır. Fakat Stam, Burgoyne ve Lewis'in "New Vocabularies in Semiotics" kitabında belirtildiği gibi bu

³ Stam, Burgoyne, Lewis, (2005) bu terimi ana bölümleri belirlemek ve ayırmak için kullanılan görsel ve görsel olmayan vurgulayıcı araçları tümü olarak tanımlar.

kategorizasyon, *insert* çekimleri otonom çekimler içine alarak *insert*lerin tamamının kesintisiz tek bir çekimden oluştuğunu varsaydığı için yeterince kapsayıcı değildir (2005, ss. 43-44).

Stam, Burgoyne ve Lewis, Metz'in *insert* çekimleri kesintisiz tek çekim içinde kategorilendirmesinin ardında, André Bazin'in formüle ettiği uzun kesintisiz çekimlerle ilişkilendirilen geleneksel gerçekçi sinemanın referans alınması olabileceği belirtilmektedir (2005, ss. 43-44). Bu durum, farklı kaynakların yaptığı *insert* tanımlamalarında incelenen filmlerin yapılan tanımlamalarda belirleyici olduğunu göstermektedir. Hollywood merkezli montaj operatörlerinin ya da sinema bloglarının yaptığı ayrıntılı tanımlar pek çok filmdeki uygulamayı dışarıda bıraktığı gibi, detaylı sistematik bir analiz sonucu ortaya çıkan akademik tanımlar da incelenen filmlere bağlı olarak pek çok filmdeki uygulamayı dışarıda bırakabilmektedir. Teknik uzmanlık alanlarına yönelik ve Hollywood merkezci bir bakış açısına sahip olan yayınlar *insert*leri bir bakış açısı yakın çekimine indirgeyerek, sahnede karakterin bakış alanı dışındaki bir obje ya da mekân görüntüsünün de ana çekimi bölen bir *insert* olduğunu göz ardı etmektedir. Metz'in tanımı ise araya giren çekimin tek parça olması koşulunu getirerek birden fazla çekimden oluşan planları dışarıda bırakmaktadır. Örneğin *Police, Adjective* filmindeki rapor çekimlerine benzer şekilde ekrana gelen Wes Anderson'ın *Moonrise Kingdom* (2012) filmindeki mektup çekimleri hızlı kesmeler ve farklı ölçekler içeren birden fazla çekimden oluşmaktadır ve Metz'in tanımı *Police, Adjective*'deki tek bir çekimden oluşan kullanımı *insert* kategorisi içine alırken benzer şekilde ekrana gelen *Moonrise Kingdom*'daki mektup yakın çekimlerini birden fazla çekimden oluştuğu için dışarıda bırakır.

Sınırlandırılmış ayrıntılı tanımlamalar konvansiyonlar hakkında detaylı bilgi vermesi açısından oldukça işlevsel olsa da, sonraki bölümlerde *insert* terimini özellikle belirtilmediği sürece en geniş anlamıyla, yani “ana çekimin içine girip çıkan daha kısa çekimler” olarak kullanacağım. Bu bölümde incelemiş olduğum Metz'in geliştirdiği *insert* kategorilerini sonraki bölümlerde hatırlatarak Porumboiu filmlerinde benzer şekilde tekrar eden *insert*leri ne şekilde sınıflandırılabilirine bakarak ana akım ve avangart örneklerle ilişkisini inceleyeceğim.

3.BÖLÜM

CORNELIU PORUMBOIU FİMLERİNDE *INSERT* (ARAYA GİREN) KULLANIMLARI

3.1 Giriş

Corneliu Porumboiu, 2000'lerin başında beklenmedik şekilde ortaya çıkan ve Avrupa'daki başlıca film festivallerinin önemli bir parçası haline gelen Romanya Yeni Dalgası'nın önemli yönetmenlerinden biridir. Pop, *The Grammar of the New Romanian Cinema* (2010) makalesinde Yeni Romanya Sineması olarak, daha sonra ise *Romanian New Wave* (2014) kitabında Romanya Yeni Dalgası olarak isimlendirdiği akımın bir *auteur* sineması olduğunu ve Avrupa sanat sinemasının temel özelliklerini taşıdığını belirtir ve Romanya Yeni Dalgası'nın Hollywood sinemasının anlatımından uzak duran yaratıcı, ulusal kimlik ve hafızaya vurgu yapan bir sinema olarak tanımlar. Romanya Yeni Dalgası, Çavuşesku dönemine melodramatik bir şekilde yaklaşan ve metaforlara dayalı bir anlatım biçimini benimseyen Romanya filmlerine tepki olarak doğrudan bir anlatımı benimsemektedir (Scott, 2008). Konu olarak genellikle çağdaş Romanya'dan sıradan insanların birkaç gününü konu alan bu filmler, Bazin'in (2005) savunduğu realist sinema geleneğinin bir devamı olarak mümkün olduğunca az kesme içeren uzun çekimler ve karakterle birlikte arka planın da net şekilde görüldüğü sığ olmayan alan derinliği kullanımı gibi anlatım stratejileri benimsemişlerdir. Hikâye dünyasına dahil olmayan müzik kullanımı ve hikâye zamanındaki atlamalardan mümkün olduğunca kaçınan realist anlatım biçimi Romanya Yeni Dalgası'nın ortak biçimsel özellikleri arasında gösterilebilir (Pop, 2010; Littman, 2014). Pek çok eleştirmen ve akademisyen tarafından minimalist ve gerçekçi bir sinema olarak tanımlanan Romanya Yeni Dalgası, sıklıkla biçimsel olarak İtalyan yeni gerçekçiliği ile ilişkilendirilmiş ve karşılaştırılmıştır (Ieta, 2010; Nasta, 2013; Tutui, 2017).

Romanya Yeni Dalgası'nın bir parçası olarak Corneliu Porumboiu'nun filmleri de genellikle Romanya'daki gündelik hayatın içinden sıradan karakterleri merkeze alan uzun ve sabit planlardan oluşan, Romanya'nın komünist geçmişinden bugüne tarihsel ve

kültürel dönüşümünün izlerini süren filmler olarak tanımlanabilir. Bu filmler kategorik olarak komedi türü içinde yer almasalar da gösterişsiz, durağan bir kara mizah barındırmaktadır. Porumboiu filmlerinde otorite figürleri ile çatışma ve gerçeği açığa çıkarma çabası temaları ortak olarak görülmektedir. Karakterler gerçeği açığa çıkarmak için dil, sembol ve teknik terimlerin önemli yer tuttuğu uzun süreçler boyunca tartışırlar. *Police, Adjective*'de genç polis dedektifi Cristi, resmi sözlük ve istihbarat raporu gibi belgelerin ayrıntılı olarak ekrana geldiği filmde “polis” kelimesinin anlamı üzerine amiriyle tartışır. *Metabolism* (2012) filminde bir sinema yönetmeni olan Paul analog ve dijital kameraların sinemada gerçekçilik üzerine ne gibi teknik farklılıklar yaratacağını, yemek yerken kullanılan gereçlerin mutfak kültürünü ne şekilde etkilediğini anlatır. *The Treasure* (2012) filminde ise bir define arayan Costi ve Adrian operatör Cornel ile beraber ne anlama geldiğini anlamadıkları yer altı görüntüleme cihazı haritalarına ve tablolarına uzun süre bakar ve üzerine konuşurlar.

Romanya Yeni Dalgası filmlerinin biçimsel olarak en fazla öne çıkan özelliği olan uzun ve kesintisiz çekimler, Porumboiu'nun filmlerinde de öncelikle göze çarpan anlatım unsurlardan biridir. Herhangi bir zaman atlaması olmaksızın “gerçek zamanlı” olarak ekrana gelen bu çekimler ana akım filmlerde hikayeye hizmet etmediği için yer almayan gündelik rutinleri ve prosedürleri özellikle vurgulamaktadır. Bu yüzden özellikle ilk dönem örnekleri üzerinden Romanya Yeni Dalgası ve Porumboiu filmleri sıklıkla belgesel estetiği, cinéma vérité, neorealism ve hatta hiperrealizm ile birlikte anılmıştır (Kennincot, 2007; Kaceanov, 2008; Ieta, 2010; Cardullo, 2016). Porumboiu filmlerinde Romanya Yeni Dalgası'nın gözlemci gerçekçiliğini fazlasıyla taşımakla birlikte aynı zamanda açıkça öz farkındalıklı (*self-conscious*) ve özdeşimsel (*self-reflexive*) özellikler de görülmektedir. Bu tezde incelenecek olan *Police, Adjective*, *When the Evening Falls on Bucharest or Metabolism* ve *The Treasure* filmleri hem sinema tarihinde yer etmiş film biçimlere ve anlatım konvansiyonlarına, hem de bizzat filmlerin kendilerine dikkat çekmektedir. *Police, Adjective* bir polisiye, *Metabolism* film yapma üzerine bir film, *The Treasure* ise bir define macerası olarak nitelenebilir. Fakat filmler bu türlerden beklenen karakterlerle özdeşleşmeye dayalı, merak uyandırıcı, dinamik olay örgüsünün aksine gündelik monoton bir süreci ele alan, mesafeli, gözleme dayalı bir anlatıma sahiptir. Uzun planlar boyunca tüm detaylarıyla tanık olduğumuz süreçler

hikaye ve karakter motivasyonlarının önüne geçerler. Dahası, filmdeki karakterler arasında bitmek bilmeyen bu süreçlerin uzunluğunu hatırlatacak diyaloglar geçmektedir. Cardillo (2016), *Police, Adjective* filminde polis dedektifinin esrar içen çocukları takip ettiği uzun sahnelerinin herhangi bir filmde yer alamayacak kadar sıradan oluşunun sıra dışılığını vurgulayarak belirli bir noktadan sonra sahnelerin bir komedi ortaya çıkardığını belirtir. *Police, Adjective* ve diğer Porumboiu filmlerinde hikaye açısından işlevsel olmadığı için dikkat çeken bu öğeler Thompson'ın sinematik aşırılık (*cinematic excess*) tanımına örnek olarak gösterilebilir. Thompson, sinematik aşırılığın motivasyonun kaybolduğu noktada başladığını belirtir. Thompson'a göre sinematik aşırılık ancak filmin anlatım stratejisine hakim dikkatli bir seyirci tarafından ayırt edilebilir ve doğrudan filmin anlatım tarzındaki bir değişmeden ibaret değildir (1977). Bu anlamda ilk bakışta Porumboiu filmlerinin sıklıkla gerçekçilik üzerinden tartışılması anlaşılabilir görünse de filmlerin bu tartışmaların ötesinde katmanlardan oluştuğu açıktır.

Ionita, Porumboiu sinemasının gerçekçiliği bir anlatım stratejisi olarak biçimcilikle (*formalism*) bir arada ele aldığını belirtir. Ionita, "Framed by Definition" (2015) başlıklı makalesinde Porumboiu'nun ikinci uzun metraj filmi olan *Police, Adjective* filmine dair Andrei Gorzo ve Leo Şerban'ın filmle ilgili eleştirilerini alıntılararak Porumboiu sinemasına dair yapılan gerçekçilik tartışmalarını bir anlamda özetler. Ionita'nın aktarımına göre Gorzo filmin polisiye türünden beklenen merak ve aksiyon yerine gündelik monoton detaylar ve prosedürlere yer veren tarzını gerçekçiliğin zirvesi olarak gördüğünü, filmin gerçekliği yeniden yaratmaya çalışmak yerine olduğu gibi sunduğunu belirtir. Fakat Şerban filmin içinde hikâyeye hizmet etmeyen ölü zamanların Bazin'in idealize ettiği şekilde gerçeği ortaya koyma amacı taşımadığını, hatta dil tartışması etrafında şekillenen son sekansında vurgulandığı üzere filmin "sinemada gerçekçilik" fikri ile oynayarak Romanya Yeni Dalgası'nın neorealist tavrından ayrıştığını iddia etmektedir. Ionita, Şerban'ın işaret ettiği gerçekçilikle oynama fikrini bir adım öteye taşıyarak, Porumboiu filmlerinin, sinemanın gerçeklikle ilişkisine dair kavramsal bir tespit yaptığını işaret etmektedir. Ionita, sürrealist ressam René Magritte'in ünlü "Bu

Bir Pipo Değildir” tablosunu⁴ örnek göstererek, Porumboiu filmlerindeki aksiyon içermeyen uzun planların diğer Romanya Yeni Dalgası filmleri gibi gerçeklik üzerine bir tefekkür penceresi açmak yerine, gerçeklik fikrini izole ederek ortaya koyduğunu belirtir. Ionita *Police, Adjective* filmini gerçekçi bir film olmakla beraber temsilin gerçek olamamasıyla ilgili olduğunu belirtir. Filmin bitmek bilmeyen bekleme sahneleri, karakterlerin iç dünyalarına döndüğü ya da hikayede kritik bir rol oynayacak ciddi bir durumun görüldüğü anlar değil, tam olarak vaktin geçmediği sıkıcı anlardır. Pop (2018), Porumboiu’nun özellikle *Metabolism* filmiyle beraber gerçekçi ya da natüralist film yapma tarzından ayrıldığını fakat bunun sebebinin gerçekçilik konvansiyonlarını reddetmek değil yönetmenin kavramsal bir izlek içine girmesi olduğunu belirtmektedir. Ionita’nın Porumboiu filmleri ile ilgili vurguladığı gerçekliğin temsil konusunu detaylı şekilde ele alan Gyenge ise “This is not Magritte” (2020) başlıklı makalesinde, Porumboiu’nun gerçekçi bir yönetmen olmadığını, sadece gerçekçiliğin imkanlarını ve gerçeğin film yoluyla temsilini araştırdığını iddia etmektedir. Fakat Gyenge’nin sözünü ettiği araştırma özellikle *Metabolism* filminde hakiki bir arayıştan çok kavramsal bir oyuna yakındır. Bu filmde, film ve gerçeklik arasında bir arayışta olan Porumboiu değil karakter olan yönetmen Paul’dur. Filmin sonunda ise Paul’un da bu arayışın ancak konvansiyonların getirdiği bir yanılsama olduğunun farkında olduğunu görürüz.

Police, Adjective, Metabolism ve *The Treasure* filmlerinde temsil sorunu filmlerin hikayeleri içinde hem diyaloglarla hem de olay örgüsünde sıklıkla gündeme gelir. Fakat hikayenin düğümlendiği anlarda ortaya çıkan ve ekranı kaplayan metin ve semboller bu sorunun en açık şekilde görüldüğü anlardır. Pop (2018), *The Treasure* ve *Metabolism* filmlerinde teknik bilgi içeren dijital ekranların sinema estetiğinin bir temsil aracı olarak sınırlarını ortaya çıkarmayı amaçladığını belirtir. *Police, Adjective*’de benzer şekilde ekranı kaplayan ve bir kitap, kara tahta ya da parşömeden ibaret olan görüntüler Stob (2009) tarafından Tom Holert’in tanımıyla “tabular image” (tablo, çizelge halinde olan görüntüler) olarak nitelendirilmiştir. Stob’a göre Holert, her türlü filmde sıklıkla görülen ve bilgi vermeyi amaçlayan bu kullanımların, ekranı bir yazı yüzeyi haline

⁴ 1929 tarihli tablonun orijinal ismi *La Trahison des Images*. Türkçe’ye “İmgelerin İhaneti” olarak çevrilebilir.

getirerek seyirciyi dilsel sistemin içine dahil ettiğini belirtir. İncelenecek olan üç filmde de benzer şekillerde ekranı kaplayan farklı göstergesel sistemler izleme biçimimizi ani şekilde sekteye uğratar ve olay örgüsüne dair bir açıklama sağlamazlar.

Temsil ve ortamlararasılık ekseninde ele alınan ve filmlerde kritik bir öneme sahip olan bu çekimler kendisinden önceki ve sonraki çekimlerle birlikte ele alındığında daha iyi bir şekilde anlaşılabilir ve yeni yorumlara imkân sağlayabilirler. Film grameri açısından incelendiğinde bu çekimleri birer *insert* olarak tanımlayabiliriz. Bu çekimler *insert* teriminin en geniş tanımıyla ana çekimi bölerek araya girip çıkarlar ve aynı zamanda yakın çekim olarak da tanımlanabilirler. Porumboiu filmleri yakın çekim gibi görünen bu *insert*ler dışında neredeyse tamamen uzun ve orta ölçek çekimlerden oluşmaktadır. İstisnai şekilde ekranı kaplayan bu çekimlerde gördüğümüz nesnelere sınırları belirli olmadığı için boyut ve ölçüleri ilk anda ayırt edilebilir değildir bu yüzden yakın çekim olup olmadıkları da aslında her zaman net değildir. Bakış açısı çekimi olup olmadıkları bazı durumlarda muğlak kalırken bazı durumlarda da ancak *insert*ten sonra gelen çekimle anlaşılabilir. Bu *insert*ler ilk bölümde incelenen ve ana akım sinemayı konu alan kaynaklardaki *insert* tanımlamalarına ve Metz'in açıklayıcı *insert* tanımına belirli açılardan benzemektedirler. İlk anda, filmde kritik öneme sahip bir bilgiyi seyirciye iletme işlevini üstleniyor gibi görünmektedirler. Fakat önemli bir bilgiyi açığa çıkarma veya bir detayın önemini vurgulama gibi işlevlerinin aksine, söz konusu üç filmdeki *insert*lerin hikaye ile ilgili seyircinin daha önce bilmediği bir bilgi içermediği ya da karakterlerin ve seyircinin anlamayacağı şekilde bağlamdan kopuk teknik bilgiler içerdiği çekim ilerledikçe görülmektedir. Film gramerinde yakın çekimlerin kısa süre ekranda kalması kuralına uymayan bu çekimlerden bazıları bir dakika kadar ekranda kalmaktadır⁵. Üç filmde de tekrar eden *insert*ler üç karakterin bir bilgiyi sınama ve gerçekliğini test etmek için toplandığı sırada bir belge ya da ekran çevresinde toplandıklarında görülmektedir. Bu *insert*ler *Police, Adjective*'de bir istihbarat raporu, bir sözlük ve kara tahta; *Metabolism*'de endoskopi görüntüleri ve *The Treasure*'da yer altı görüntüleme cihazının grafiklerinin ekranı olarak karşımıza çıkmaktadır. Perspektif derinliği içermeyen, doksan derecelik dik açıyla tam karşıdan görülecek şekilde ekranı

⁵ “...kesmelerin ritmi genellikle kameranın mesafesine bağlıdır. Uzak çekim genellikle orta çekimlerden, orta çekimler ise yakın çekimlerden daha uzun süre ekranda kalır.” (Bordwell, 2008, s.231).

kaplayan bu görüntüler her bir filmde farklı ortamlara ve semantik yapılara aittir. Herhangi bir filmdeki ekran ya da mektup yakın çekim *insert*lerine belirli açılardan benzetmekle birlikte daha detaylı incelendiğinde bu çekimlerin kolayca kategorize edilemeyecek kadar karmaşık bir yapının parçası olduğu görülmektedir. Yer aldığı sahnelerde filmlerin temel önermelerini en açık şekilde ortaya koyan bu *insert*lerin bağlamlarını ve işlevlerini anlamak için filmlerin hikayelerine ve anlatım stratejilerine yakından bakmak faydalı olacaktır.

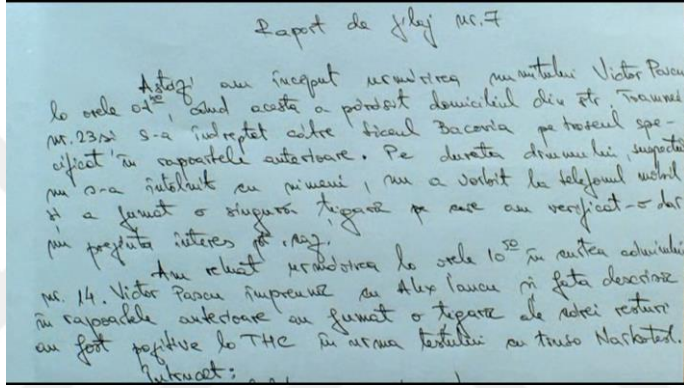
3.2 *Police, Adjective* Filminde *Insert* Kullanımları

Porumboiu'nun ikinci uzun metraj filmi *Police, Adjective* Romanya'nın küçük bir şehrinde genç bir polis dedektifi olan Cristi'yi merkeze alır. Cristi esrar kullanan bir grup liseli gençle ilgili bir dosyaya bakmaktadır. Cristi prosedürleri harfiyen yerine getirerek çocukları uzun saatler takip eder ve çoğunlukla aynı mekanlarda onların görünmesini bekler. Düzenli aralıklarla polis merkezine gidip takipleri sırasında elde ettiği bilgileri ve delilleri sınıflandırır. Her ne kadar takip ve raporlama görevini aksatmadan yerine getirirse de takip ettiği dosyanın sonuçlarından endişe duymaktadır. Takip ettiği çocukların esrarı başka birinden satın aldıklarını düşünmekte, fakat bu iddiasını kanıtlamak için daha fazla zamana ihtiyaç duymaktadır. Eğer dosya bu şekilde kapatılırsa çocuklardan biri başkalarına uyuşturucu sağladığı gerekçesiyle ağır bir hapis cezası alacaktır ve amirleri Cristi'nin dosyayı artık sonlandırmasını istemektedir. Savcı ile yaptığı görüşmede balayı için gittiği Prag'da sokaklarda esrar içildiğini ve kimsenin ceza almadığını, Romanya'daki mevcut kanunun da yakın zamanda değişeceğini söyler, fakat savcı Cristi'nin kanunla ilgili yorum yapacak nitelikte olmadığını hatırlatır. Eğer satıcıyı bulmadan operasyon yaparsa bir çocuğun boş yere hapis yatacağını düşünen Cristi kendisine verilen emir ile vicdanı arasında kalır. Film her ne kadar suçlularla mücadele eden yalnız bir dedektifi konu olsa da, polisiye türünden beklenen aksiyonları içermediği için bilinçli ve durağan bir komedi üretir. Filmin farklı bölümlerinde ekranı kaplayan *insert*ler filmin o noktaya kadar kurduğu anlatımı aksatacak şekilde ekrana gelerek filmin esas konusunu oluşturan dil tartışmasına dair filmin önermesini en açık şekilde ortaya koymaktadır.

Cristi filmdeki tüm sahnelerde yer almasına rağmen filmi onun gözünden takip etmeyiz. Fakat Batori (2018) filmin seyirciyi şaşırtarak bazı sahneleri Cristi'nin bakış açısından izlediğimiz izlenimi verdiğini belirtir. Çocukları uzak bir çekimden gördüğümüz sahnede bir süre Cristi'nin bakış açısından çocukları takip ettiğimizi zanneder, kamera pan yaptığında Cristi'yi başka bir köşede çocukları izlerken gördüğümüzde yanıldığımızı fark ederiz. Bu anlatım stratejisi diğer takip sahnelerinde de tekrarlanır. Film boyunca Cristi'nin bakışı kameranınkiyle kesişmez. Ionita (2015) *Police, Adjective*'de Cristi'nin öznel bakışının yerini kelimelerin ve kopyalanmış görüntülerin aldığını belirtir. Cristi'nin bakış açısı çekimi olarak görmeyi beklediğimiz görüntüler mekanik bir şekilde ekrana gelen resmi belgeler ve yazılarla doludur. Bunun ilk örneği Cristi'nin tekrar eden ofis ziyaretlerinden biri sırasında ekrana gelen istihbarat raporudur. Cristi'yi genel çekimde odasındaki dolaba dosyaları koyarken görürüz (**Şekil 3.2.1**). Arada herhangi bir geçiş çekimi olmaksızın el yazısıyla yazılmış rapor bir anda ekranı kaplar (**Şekil 3.2.2**). El yazısıyla doldurulmuş beyaz kağıdın bir bölümü çerçevede bir boşluk bırakmadan tüm ekranı kaplamış şekilde görünür ve kağıdı tutan bir el görünmez. Dik bir açıyla çevresinden tamamen izole şekilde ekranı kaplayan kağıdı gösteren çekimde bir alan derinliği yoktur. Başlangıçta sabit şekilde ekranda duran rapor bir süre sonra okuma hızında yavaşça aşağı doğru mekanik şekilde akmaya başlar. Raporda Cristi'nin filmde o noktaya kadar izlediğimiz sahnelerde yaptığı takibin resmi ve detaylı bir özeti yazılıdır. Şüpheli çocuğun hangi saatte nerede olduğunu, nerede esrar içtiği, gittiği evin adresi, evin önündeki aracın kimin üzerine kayıtlı olduğu gibi filmin geri kalanında herhangi bir hikaye değeri olmayan bilgileri öğreniriz. Yaklaşık bir dakika ekranda kalan bu çekim aynı zamanda filmdeki ilk yakın çekimdir. Bu çekimden sonra aynı odada genel çekimde Cristi'yi masasında oturup telefonla konuşurken görürüz.(**Şekil 3.2.3**). Masasında kağıtlar olsa da biraz önce gördüğümüz raporun bu kağıtlardan biri olup olmadığını belirten bir çekim yoktur.



Şekil 3.2.1 Cristi, ilk rapor *insert* öncesi genel çekim.



Şekil 3.2.2 İlk rapor *insert* çekimi.



Şekil 3.2.3 Cristi, ilk rapor *insert* çekimi sonrası genel çekim.

Bu sahneden sonra Cristi çocukları takip etmeye ve bağlantılarını araştırmaya devam eder; daha önce beklediği noktalarda uzun saatler bekler, polis merkezindeki farklı birimlerden destek alarak şüpheli gördüğü kişiye dair belgeler toplar. Bu belgeleri ofisteki masasında inceler ve sadece izmaritlerden oluşan delili belgeler arasına ekler. Bu noktada ilk istihbarat raporu ile aynı şekilde bir rapor daha ekrana gelir. İlk raporla

aynı ışık ve kadrajda başlığından sekizinci rapor olduğunuz anladığımız belge diğeri ile aynı el yazısıyla yazılmıştır. Bu rapor, ilk rapordan bu yana gördüğümüz tekdüze takipleri detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Raporda daha önceki raporlardaki aynı eylemlerin tekrar ettiği ve belirli bir noktada üç saat hiçbir şey olmadığı gibi ifadeler yer almaktadır. Rapor görüntüsü sona erdiğinde Cristi sandalyesinde halen belgeleri toplamakla ve dosyaya yerleştirmekle meşguldür.

Cristi'yi ofiste gördüğümüz sahnelerde ekrana gelen raporlar zaman ve mekan açısından devamlılık arz eden bir genel çekimi bölerek araya giren yakın çekimlerdir. Bu açıdan daha önce tanımlandığı şekilde bu çekimler açık birer *insert* çekimdir. Hikâyede o ana kadar toplanan bilgileri seyirciye hatırlatmak, genel çekimde görülmeyen detayları göstermek için delil ve belgelerin gösterildiği bu tip *insert* çekimlere polisiye filmlerde sıklıkla başvurulmaktadır⁶. Fakat *Police, Adjective* filminde gördüğümüz bu raporlar kritik bilgileri vermekten uzak oldukları gibi seyircinin hikayeyi takip etmesine fayda sağlamayan gereksiz detaylarla doludur. Bir dakikaya yakın sürelerde ekranı kaplayan rapor görüntüleri birer yakın çekim olmalarına rağmen oldukça uzun bir şekilde ekranda kalarak alışlagelmiş anlatı biçimine aykırılık teşkil etmektedir. Bu *insert*ler konvansiyonel *insert* kullanımlarından beklenen şekilde birer bakışı açısı çekimi olarak da sınıflandırılmaz. Cristi'yi yakın çekimin öncesinde veya sonrasında elinde rapora bakarken gördüğümüz genel bir çekim yoktur. Bizim raporu okuduğumuz süre içinde Cristi'nin de raporu okumuş olduğuna dair bir işaret de yoktur. Rapor ortalama bir okuyucunun metni okuma süresi dikkate alınmış şekilde mekanik şekilde aşağı doğru akar. Görsel bir anlatım aracı olan sinemada yazılı metnin uzun uzadıya gösterilmesi sinemanın sessiz dönemine ait filmlerde ya da bilgilendirici bir belgeselde görmeye alıştığımız ara başlıkları (*intertitle*) hatırlatmaktadır. Fakat bu iki raporun ekrana geldiği *insert* çekimler ara başlıklar gibi hikâyeye dışı unsurlar değildir. Her ne kadar bu raporları Cristi tarafından yazılırken ya da okunurken görmesek de hikaye içinde yer aldıklarını söyleyebiliriz. Bu raporların varlıklarından filmde bahsedilmekte ve içerik olarak da izlediğimiz hikaye ile tutarlı görmektedirler. İlk anda Metz'in tanımıyla açıklayıcı *insert* gibi görünen fakat aslında seyirci için açıklayıcı olmaktan uzak olan bu *insert*ler,

⁶ Josh Forrest tarafından hazırlanan ve bir dedektif filmi olan *Zodiac*'ta (David Fincher, 2007) mektup, gazete küpürü gibi objelerin yakın çekimlerinden oluşan *insert*leri içeren bir essay filme <https://vimeo.com/97593126> adresinden ulaşılabilir.

Metz'in tanımladığı bir başka *insert* kategorisi olan yeri değiştirilmiş *insert* olarak da sınıflandırılmazlar. Rapor, filmin o ana kadar anlatılan hikayesi ya da karakterin durumu ile ilgili zıtlık yaratacak herhangi bir bilgi içermediği gibi muhtemelen bir önceki çekimle yakın bir hikaye zamanına aittir. Cristi'nin rutininden anladığımız kadarıyla rapor muhtemelen gördüğümüz ofis ziyaretleri sırasında onun tarafından yazılmıştır. Bu raporlar, polisiye türünden edindiğimiz beklentiye uygun olarak dedektifin ofisinde dosya üzerine çalıştığı esnada filmde o noktaya kadar toplanmış olan bilgileri içermektedir. Ekranı kaplayan ilk *insert* öncesinde Cristi'yi ayakta dolabı düzeltirken, sonrasında ise telefonla konuşurken görürüz. Bu yüzden araya giren *insert* bakış açısı çekimi yapısı içinde değerlendirilemez. Fakat ikinci kez ekrana gelen rapor Cristi'yi bir kağıdı incelerken gördüğümüz sırada araya girer. Bu da dikkatli incelenmediğinde Cristi'nin bu rapora baktığı izlenimini yaratır. Çekim bir bakış açısı çekimi izlenimi vermektedir ve ekrana gelen nesne, filmde bu sahnede görülmesini beklediğimiz bir nesnedir. Fakat rapordan önceki çekimde Cristi'nin diğer birimlerden aldığı belgeleri dosyadan çıkararak incelediğini ve delil olan izmaritleri kağıtların üstüne koyduğunu görürüz. Bu *insert* genel çekimle arasındaki devamlılık tutarsızlığından dolayı bir bakış açısı çekimi olarak değerlendirilemez. Raporları içeren bu iki *insert* açıkça hikaye dünyasına ait olduğu için hikaye dışı *insert* değillerdir. Zaman, mekan, ölçek ve dizim (*syntax*) açısından bakış açısı çekimine çok benzeseler de Cristi'nin bu raporlara *insert* çekimlerin öncesinde veya sonrasında baktığını gösteren bir görüntü yoktur. Kameranın ve Cristi'nin bakışı bu anlarda filmin geri kalanına göre çok yaklaşıp da kesişmez. Her ne kadar bilmek istediğimiz bir bilgi sunmasalar da kategorik olarak bu raporların yer aldığı *insert*leri açıklayıcı *insert*lerin içine yerleştirmemiz gerekir. Bize doğrudan, didaktik şekilde hikaye dünyasıyla ilgili bilgi vermektedirler. Film hikayedeki teknik detayları seyircinin anlayacağı şekilde sunmak yerine tam tersini yaparak seyircinin halihazırda edindiği bilgileri teknik bir dille detaylandırarak ona tekrar anlatır. Raporların yer aldığı bu iki *insert* polislik mesleğinin büyük kısmını oluşturan prosedürlerin verimsizliğini ve sıkıcılığını da gösterir. Halihazırda saatlerce aynı noktada hiçbir şey yapmadan beklediğini gördüğümüz Cristi bir de bunu her gün rapora yazmaktadır. Bu *insert*lerin ekrana geldiği süre boyunca onun da bizimle beraber bu raporlara baktığını ve belki son bir kez gözden geçirmek için okuduğunu düşünebiliriz. Bu *insert*lerden sonra gelen çekimlerde

Cristi'nin bu raporla hiç ilgilenmediğini gördüğümüzde bunun bir zaman atlaması olabileceği akla gelir. Bu zaman atlamasında ise hikayede kaçırdığımız hiçbir şey olmadığı hissine kapılırız. *Insert* çekimden sonra gördüğümüz Cristi yine bu ofiste aynı masada oturmaktadır. Bu raporun, birbirinin aynısı gibi geçen günlerden birinde, daha önce gördüğümüz ofis çekimlerine çok benzer bir atmosferde yazılmış olduğunu, Cristi için ve hikaye için bir anlam ifade etmeyen rutinin bir parçası olduğunu anlarız. Bu rutinler yerleri değiştirilse dahi büyük bir fark yaratmayacak kadar gereksizdir.

Tüm sıkıcılığına rağmen işine bağlı bir dedektif olan Cristi, polisiye türünde filmin ana karakteri olan dedektiflerin mutlaka yaşadığı gibi, çok çalıştığı için özel hayatında sıkıntılar yaşamaktadır. Cristi'yi günün büyük bölümünde ciddiyle beklediği evin önü ve polis merkezi dışında kendi evinde yalnız başına yemek yerken görürüz. Pop (2010), hiçbir heyecan ve bilgi içermeyen bu anların Amerikan polisiye filmlerine karşı açık bir negatif referans olduğunu belirtir. Cristi eve geç geldiği için dolaptaki yemeği ısıtıp tek başına yemektedir ve eşi bir noktada artık bazı şeylerin iyi gitmediği söyler fakat sonra başka bir konu açıldığı için bu sözleri unutulur. Cristi'nin öğretmen olduğunu öğrendiğimiz eşiyile yaşadığı çok da gerilimli olmayan sahnelerin ilkinde Cristi eşiyile sözcüklerin mecazi kullanımı üzerine uzun bir tartışmaya girer. Oldukça uzun bir tek plandan oluşan sahnede Cristi tek başına yemek yerken eşi klasik bir Rumen pop şarkısını yüksek sesle birkaç defa çalar. Şarkıdan rahatsız olan Cristi eşine şarkının bir anlam ifade etmediğini ve saçma olduğunu söyler. Eşi başlangıçta şarkının sözlerine dikkat etmediğini ve onların birer imaj olduğunu, devamında birer imaj değil sembol olduklarını ve son olarak hem imaj hem de sembol olduklarını söyler. Sözcüklerin doğrudan kullanılmasından yana olan Cristi bu açıklamaları ikna edici bulmaz. Bu tartışma filmin geri kalanında önemli bir yer tutan dil ve göstergebilim tartışmasının da başlangıcıdır.

Police, Adjective'de hiç silah patlamaz, araba kovalamacası yaşanmaz. Hatta Cristi film boyunca hiç arabada görülmez sadece yürür. Biz dosyadaki suçluları tanıyamadan soruşturmada sona gelinir. Filmin en uzun sekansını ve ana fikrini içeren tartışmada suçluların suçları ya da aralarındaki ilişkiler yerine Cristi'nin kendini ifade edemediği bir dil tartışması yaşanır. Yaklaşık yirmi dakika süren bu sekans, Cristi'nin yaşça kendisinden büyük olan otoriter amiri Anghelache ile kelimeler ve anlamları hakkında

girdiği uzun bir tartışmaya dönüşür. Amirinin önerdiği operasyonu yapmayı reddeden Cristi, yakın zamanda değişecek bir kanun yüzünden bir çocuğun hapse girmesinin vicdanını rahatsız edeceğini söyler. Cristi'nin kullandığı kelimelerin anlamını bilmediğini ve aynı dili konuşmadıklarını söyleyen amiri, “vicdan” kelimesinin anlamında uzlaşmak için Cristi'nin vicdan tanımını odadaki tahtaya yazdırır ve sekreterinden bir Rumence resmi sözlük ister. Uzun bir bekleme süresinden sonra odaya getirilen sözlükte Cristi amirinin isteği üzerine önce “vicdan” sözcüğünün ve tartışma uzadıkça da “kanun”, “ahlak”, ve son olarak “polis” sözcüklerinin anlamlarını okur. Cristi bu tanımlamalara karşı çıksa da onların yerine Anghelache'i ve kendisini ikna edecek tanımlar bulamaz. Cristi'nin yazılı dil ile olan mesafesinin somutlaştığı takip raporları gibi bu kez de Cristi'nin tahtaya tebeşirle yazılan vicdan tanımı ve polis sözcüğünü içeren sözlük sayfası ekranı kaplar.

Detaylı bir şekilde incelenecek olan bu iki *insert* haricinde, Anghelache'in ofisinde geçen sahne merkezde polis Anghelache'in olduğu ve iki kenarda Cristi ve onun ortağı Nelu'nun oturduğu üçlü bir statik çekimden ibarettir (**Şekil 3.2.4**). Nelu, Cristi'nin “vicdan” tanımını tahtaya yazarken kamera küçük bir pan yapar ve odanın köşesinde olan kara tahtayı uzaktan görürüz. Mekanın ve karakterlerin yerleşimi seyirci için oldukça açık şekilde kurulur (**Şekil 3.2.5**). Sözlük getirildikten sonra amiri Cristi'ye “vicdan” ve onunla ilişkili olan diğer tanımları okumasını ister. Sözlükte “vicdan azabı” kişinin kendi yargılarına veya devletin kanunlarına aykırı olma durumu olarak tanımlanmaktadır. Bunu üzerine başlangıçtaki üçlü statik çekimin içinde amir Anghelache, Nelu'ya Cristi'nin “vicdan” tanımını okumasını ister ve Nelu biraz önce kendisinin Cristi'nin sözlerini yazdığı tahtaya bakar. Bu noktada üzerine tebeşirle yazılmış olan tahta ekranı kaplar (**Şekil 3.2.6**). Genel çekimde görünen Nelu, çerçeve dışında ve bizim konumunu bildiğimiz tahtaya doğru baktığı için bir sonraki çekimde ekrana gelen tahtanın görüntüsü onun bakış açısı olarak anlaşılacaktır. Nelu aynı zamanda ekranda gördüğümüz tanımı kadraj dışında sesli şekilde okur. Daha önce geniş çekimde gördüğümüz yazı tahtası, rapor sayfasında olduğu gibi sınırları görünmeyecek şekilde doksan derecelik bir açıyla ekranı kaplar ve bu yüzden boyutunu ve çevresini görmeyiz. Fakat bir bakış açısı çekimi olmadığı belli olan rapor *insert*ünün aksine, geniş

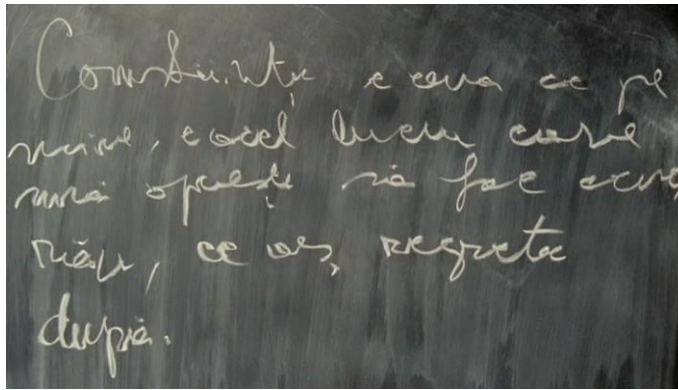
çekimi bölüp araya giren bu *insert*ün sahnedeki motivasyonu oldukça açık bir şekilde karakterin baktığı noktayı seyircilere göstermektedir.



Şekil 3.2.4 Ofis genel çekim.



Şekil 3.2.5 Ofiste tahtanın yerleşimi.

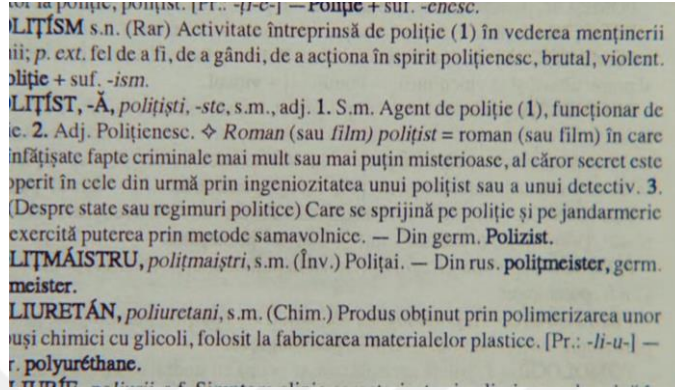


Şekil 3.2.6 Tahta *insert* çekimi.

Sahne tipik bir bakış açısı çekimi olarak kurgulansa da daha önce gördüğümüz iki *insert* haricinde hiçbir yakın çekimin olmadığı filmdeki bu çekim dikkat çekicidir. Ayrıca bu

çekim film grameri açısından Nelu'nun bakış açısı gibi görünse de, Nelu bu sırada geniş çekimde koltukta oturmaktadır ve pozisyonu tahtayı bizim gördüğümüz kadar yakından göremeyecek kadar tahtadan uzaktır. Nelu tam olarak tahtanın ekranı kapladığı ve bizim tahtadaki yazıyı okuduğumuz süre boyunca tahtaya bakıyor olsa da mesafeden dolayı onun ve bizim gördüğümüz görüntüler kesişse bile aynı değildir. Bu bakışın daha önce ekranı kaplayan raporlara bakan ve çocukları takip eden Cristi'yi gözetleyen bakış olduğu düşünülebilir. Kamera filmde hiçbir karakterin öznel bakışını iletmez. Filmde öznelliğe, kimsenin kendi bakış açısından herhangi bir bilgiyi görmesine ve yorumlamasına olanak olmadığı hatırlatılır. Cristi'nin “vicdan” tanımı bir başkasının yazısı ve sesiyle ekrana gelirken Cristi resmi sözlüğün sesi haline gelir. Tahtaya yazılan kendi “vicdan” tanımında kanun veya devlete dair bir bilgi olmayan Cristi, sözlüğün tanımına karşı çıkıp devletin kanunlarının diğer ülkelerde olduğu gibi yakında değişeceğini söyler. Bunun üzerine Anghelache Cristi'nin kişisel görüşlerini kanun yerine koyduğunu söyleyerek “kanun” sözcüğünü sözlükten bulup okumasını ister. Geniş çekimde devam eden sahnede Cristi “kanun” ve arkasından “ahlak” sözcüklerinin anlamlarını arar ve okur. Anghelache, bu tanımlara dayanarak sözlükte öznel bir ahlak kanunu tanımının olmadığını ve eğer yazılı kanunlar yerine kişisel kanunlar takip edilirse toplumun kaosa sürükleneceğini söyler ve Cristi'ye söylediklerini onaylatır. Kaosu engellemek için kanunları polisin uygulaması gerektiğini belirtir. Cristi amirinin sözlerine doğrudan itiraz etmese de fazla ileri gittiklerini, Anghelache ise tam tersine yakınlaştıklarını söyler. Mesafe ve gerçeğe yakınlık üzerine yapılan bu konuşmadan sonra Anghelache bu kez Cristi'den “kim olduğunu anlaması için” “polis” sözcüğünün tanımı okuması ister. Üçlü geniş çekimi bölen yakın çekim bir *insert* daha ekranı kaplar (**Şekil 3.2.7**). Daha önceki *insert*lerle benzer şekilde, sözlüğün polis sözcüğünü içeren sayfasının sol taraftan biraz kesilmiş bir kısmı ortamdan izole bir şekilde ekrana gelir. Sözlük Rumence'deki “poliştist” yani “polis” sözcüğüne dair tanımında isim olan “polis”i sadece polis teşkilatının üyesi olarak tanımlamaktadır. Buna karşın aynı zamanda bir sıfat olan “poliştist” sözcüğünün tanımında ayrıntılı olarak roman ve film türü olan “polisiye” türüne dair detaylar verilmektedir. Tanıma göre bu janrda suç unsurlarının ve gizemli olayların hikayenin sonunda bir dedektifin marifetiyle çözüldüğü yazmaktadır. Bir sonraki tanımda ise “polis devleti” baskı ve zorbalıkla kontrolün sağlandığı düzen olarak tanımlanır. Anghelache istediği tanımın sözlükte

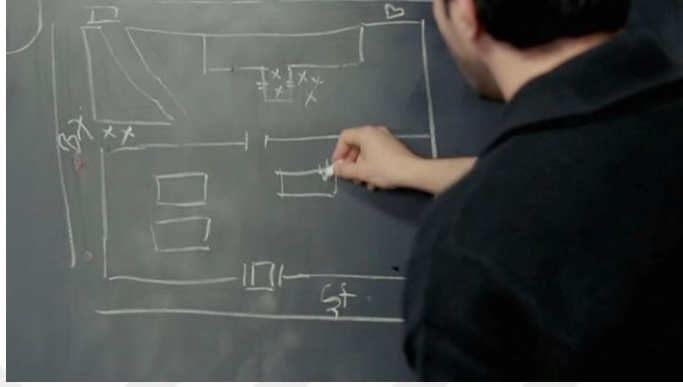
olmadığını ve mevcut tanımların saçma olduğunu söyler ve toplantı biter. O noktaya kadar gücünü aldığı sözlüğün kendisini onaylamaması Anghelache'in haklılığına gölge düşürmez. Anghelache Cristi'ye operasyonu yapıp yapmayacağını düşünmek için aynı gün içinde yapılacak bir başka toplantıya kadar süre verir.



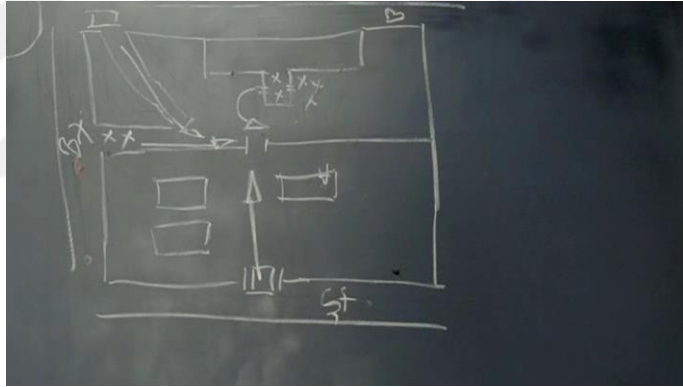
Şekil 3.2.7 Sözlük insert çekimi.

Cristi'nin operasyonu yapmayı kabul ettiğini bir tahtaya operasyonun şemasını tebeşirle çizdiği sonraki bir sahnede anlarız. Kelimeler yerine tahtayı bu kez binalar ve insanları temsil eden çizgiler ve noktalar alır. Cristi sınırları görünmeyen ve yine tam karşıdan gördüğümüz tahtanın önünde arkası dönük şekilde operasyon planını çizip anlattıktan sonra çerçeve dışına çıkar (Şekil 3.2.8-9). *Police, Adjective*, resmi otoritenin vücut bulmuş hali olan Anghelache'in operasyon öncesi çerçeve dışından yaptığı ironik bir uyarıyla biter: "Birbirinizle iletişim halinde olun ve işaretlere uyun." Film, çağdaş Romanya'nın totaliter geçmişiyle olan ilişkisini ve bunun getirdiği nesiller arası çatışmayı inceleyen bir film olduğu kadar dil ve temsil üzerine de ayrıntılı bir araştırma olarak görülebilir. Cristi kanun ve vicdanı arasında kalırken görsel ve yazılı iletişimin sınırlarıyla karşılaşır. Gyenge (2020), Cristi'nin hayatta doğrudan edindiği tecrübenin sahiciliğine inanmakla birlikte sezgi ve düşüncelerini dil ile ifade edememenin sıkıntısını yaşadığını belirtir. Ona göre, Cristi'nin yaşadığı içsel çatışma, operasyonu kabul ettiğini gösteren son sahneye kadar gerçeklik ve dil arasındadır. Cristi'nin amirinin operasyon emrini kabul ettiğini anladığımız bu son sahnede, tahtaya sözel ve görsel elementleri barındıran, işaretle sembol arasında kalan bir sistem olan haritayı çizerek kendisinden taviz vermek zorunda kaldığını belirtir. Bu çekimde daha önce Cristi'nin "vicdan" tanımında olduğu gibi dik bir şekilde ekranı kaplayan tahta yüzeyi

net, arkası bize dönük şekilde çizimi yapan Cristi net değildir. Bu çekim film boyunca bir araya gelemeyen yazınsal yüzeylerle Cristi'nin birlikte yer aldığı tek çekimdir. Kadraj Cristi'nin başının üst kısmını kesmekte, kolu ve gövdesinin küçük bir kısmını göstermektedir. Tahtaya dönük yüzünü bu çekimde hiç görmeyiz.



Şekil 3.2.8 Cristi operasyon planını çizer.



Şekil 3.2.9 Cristi kadrajdan çıkar.

Filmin etrafında örüldüğü düşünceyi en açık gördüğümüz anlar filmin geri kalanındaki mesafeli gözlemci bakıştan oldukça farklı şekilde ekranda kalan *insert*lerdir. Bu anlar çoğunlukla geniş ve orta ölçekli çekimlerden oluşan filmdeki tek yakın çekimlerdir. Karakterlerin bizimle aynı objeye baktıklarını genel çekimde gördüğümüz durumlarda bile bizim gördüğümüz görüntü ile onların görmesi muhtemel olan görüntü aynı değildir. Bu çekimler, sabit, tam karşıdan, boyutsuz şekilde bilgi içeren doküman ya da nesnenin sınırlarını göremeyeceğimiz biçimde tasarlanmışlardır. Fakat karakterlerin bakışı olarak yapılandırılmasalar da halen film evreninin içinde, o dünyaya ait olduklarını anlarız. Bu *insert*ler elbette ki filmdeki işlevleri açısından ana akım film

üretim biçimlerinde olduğu gibi ikinci bir ekibin filmin çekimi bittikten sonra çektiği ve kurgu operatörünün sahnedeki kusurları örtmek için kullandığı *insert*lerden farklıdır. Filmin temel argümanı bu *insert* çekimlerin boyut, süre ve dizinsel sıraları gibi teknik gereçlerle sağlanmaktadır.

3.3 *When The Evening Falls On Bucharest Or Metabolism* Filminde *Insert* Kullanımı

When the Evening Fall on Bucharest or Metabolism hikâye ve anlatım açısından birçok fazla katmanda özfarkındalıklı (*self-conscious*) ve özdüşünümsel (*self-reflexive*) bir film olarak tanımlanabilir. Film sinema tarihinde pek çok örneği bulunan ve Fransız Yeni Dalgası içinde *La Nuit American* (François Truffaut, 1973), *Contempt* (Jean-Luc Godard, 1963) gibi örnekleri olan film yapma üzerine bir film olarak nitelenebilir. *Metabolism* hem hikayesi hem de biçimi itibarıyla Porumboiu'nun ve Romanya Yeni Dalgası'nın natüralist tarzından radikal bir kopuş olarak da görülmüştür (Pop, 2018). Film mekân tasarımı, sanat yönetimi, ses ve kamera kullanımı açısından da Romanya Yeni Dalgası ve Porumboiu'nun önceki filmlerinden farklıdır. Hikayenin Bükreş'te geçtiğini bilsek de karakterler neredeyse bir deney ortamı haline getirilmiş kimliksiz iç mekanlarda izole bir şekilde ele görünürler ve çevrelerine dair detaylar filmde yer almaz (Petho, 2015). *Metabolism*, adını hiç duymadığımız ve hiçbir sahnesini görmediğimiz bir filmin yapım sürecindeki birkaç güne odaklanır. *Metabolism* film yapımı hakkında bir film olmasının yanında, filmin baş kahramanı olan yönetmen Paul sürekli olarak, izlediğimiz film tarafından da uygulanan film biçimi hakkında konuşur. Paul'un vurguladığı tekrara dayalı kısır diyaloglar, kesintisiz uzun planlar ve gündelik detaylar hem izlediğimiz filmin, hem de Porumboiu sinemasının temel özellikleri arasında gösterilebilir. Paul, bu anlamda filmde Porumboiu'nun ikamesi olarak görülebilir. Sadece on sekiz kesintisiz plandan oluşan oldukça dikkatli şekilde yapılandırılmış bir meta anlatı olan *Metabolism*, Romanya Yeni Dalgası ve Porumboiu filmlerinin alameti farikası olarak görülen gerçekçi sinema anlayışı üzerine bir araştırma olarak görülebilir. Detaylı olarak incelenecek olan ve bir önceki bölümde tartışılan *Police, Adjective* filmindekine benzer şekilde son sekansta ekrana gelen mide endoskopisinin yer aldığı video ekranı filmdeki tek yakın çekimdir.

Police, Adjective'deki Cristi gibi, *Metabolism*'de de ana karakter Paul bazı sahnelerde çerçeve dışında olmakla birlikte filmdeki tüm sahnelerde mevcuttur. Romanya Yeni Dalgası'nın diğer otoriter erkek karakterleri gibi suratı asık, ciddi ve bildiği konular hakkında üstten bir tavırla uzun uzadıya konuşmayı seven Paul, filminin genç kadın oyuncusu Alina ile vakit geçirmek için filmin yapımcısı Magda'yı midesinin ağrıdığını söyleyerek kandırır. Film boyunca Paul ve Alina'yı bu birkaç gün süresince takip ederiz. Bir araba içi çekimle açılan filmin tek plandan oluşan ilk sahnesinde Paul sinemanın geleceğine dair teoriler üretir ve dijital kameraların film biçimini değiştirdiğini söyler. Analog çekimdeki on bir dakika sınırının dijital kameralarla ortadan kalktığını bu yüzden planların daha uzun olabileceğini söyler. Paul'a göre kesintisiz çekim süresi sınırlaması ortadan kalktığı için daha uzun sahneler gerçek zamanlı şekilde çekilebilecek ve bu şekilde filmler daha "gerçek" olabilecektir. Bu bilgi seyirciyi kaçınılmaz olarak her biri oldukça uzun planlardan oluşan filmdeki planların uzunluklarına ve filmin çekim şekline sevk eder⁷. Paul neden süre sınırlamasından kurtulmak için dijital çekim yapmadığı sorusuna kendisinin ancak bu sınırlar içinde film yapmayı bildiği cevabını verir. Büyük çoğunluğu diyalogsuz bir sahnenin provası ve birbirine benzeyen restoranlarda yemek yeme sahnelerinden ibaret olan filmde Paul'den hem gerçek zamanlılık hem de teknik sınırlamaların son ürünü ne şekilde değiştirdiği üzerine pek çok fikir duyarız. Filmlerde gerçek hayatın aksine olayların sıkıştırılmış ve detaylardan arındırılmış halini izlediğimizi bize sürekli hatırlatan Paul'un "gerçek zaman" ile ilgili takıntısı Alina ile yaptıkları uzun provalarda bir aşırılıklar komedisine dönüşür. Giyinmek, saçları kurutmak gibi her hareketin arkasındaki motivasyonu uzun uzadıya tartıştıktan sonra film içindeki filmde bir sahnenin provasını yapmaya başlarlar. Alina ilk provada pandomimi andıracak şekilde giyinme, kurulanma, çorabını giyme gibi eylemleri kısaltarak canlandırır ve bir yandan yaptığı bu eylemleri dillendirir. Bir sonraki provada Paul, Alina'dan saçlarını gerçek hayatta kaç dakikada kurutuyorsa bu zamanı filmde de aynı şekilde kullanmasını ister. Gün içinde farkında olmadan yapılan hareketlerin tüm detaylarıyla kopyalanmasını isteyen Paul asla tatmin olmaz ve uzun süre çalıştıkları sahnenin yeterince gerçek olmadığını şikayet eder. Paul için sinemada gerçeklik somut detayların yanında, senaryoda yazılı eylemlerin arasındaki motivasyonu olmayan geçiş sahnelerinde

⁷ *When Evening Falls on Bucharest or Metabolism* filmi dijital olarak değil, 35mm filme çekilmiştir.

yatmaktadır. *Metabolism*, film içindeki yönetmen Paul'un gerçekliği sağlayan gereksiz detaylarla örülü uzun planları tasvir etmesiyle özdeşünümsel bir mizaha dönüşür. Paul daha sonra izlediğimiz provayı içeren sahneyi tekrar çekmeleri gerektiğini çünkü yakın çekimde görünen Alina'nın yüzünün sahneyi fazla dramatikleştirdiğini söyleyerek film boyunca o noktaya kadar yakın çekim görmediğimizi de hatırlatır (Bardan, 2018).

Birbirine benzeyen ve yine tek plandan oluşan uzun restoran sahnelerinden ilkinde Paul ve Alina Çin yemeği yerler. Paul daha önce dijital ve analog çekimin film yapma biçimini belirlediğine dair ders verir nitelikte yaptığı konuşmaya benzer biçimde yemek yerken kullanılan gereçlerin de yemek kültürünü etkilediğinden bahseder. Diyalogun devamında konu Arapların yemeği elle yemesinin etkileri üzerine devam eder. Paul yemeğe mesafe almadan, herhangi bir gereç kullanılmadan, dolaylımsız olarak yemekle ilişki kurmanın barbarca olduğunu, sadece doymak için içgüdüsel bir yeme eylemi içerdiğini, bu yüzden Arap mutfağının sofistike olmadığını ima eder. Paul'un insan ve yemek arasına giren araçlara dair incelemesi kaçınılmaz olarak onun sinema anlayışını ve izlediğimiz filmin anlatım biçimini hatırlatır. Aynı zamanda bu tartışma filmin sonunda göreceğimiz, dolaylımsız ve doğrudan bir şekilde ekrana geliyor gibi görünen mide endoskopisi görüntüsünün de bir tür önemelesi olarak da görülebilir.

Filmin yapımcısı Magda, Paul'a mide hastalığının durumunu sorduğunda Paul doktora gidip muayene olduğunu, sigorta için gerekli olan endoskopiye yaptırdığını ve sonucun kendisinde olduğunu Magda'ya emin bir şekilde söyler. Bu endoskopi incelemesi daha sonra filmin son sahnesinde ortaya çıkar. Paul ve Alina'yı genel çekimde bir barda gördüğümüz uzun sahnelerden birinin ardından herhangi bir kurulum çekimi (*establishing shot*) olmaksızın endoskopi görüntüleri ekrana gelir (**Şekil 3.3.1-2**). Ekrana gelen görüntü siyah bir boşluk tarafından çerçevelenmiştir. Ekranı kaplayan görüntüyü bir başka ekran aracılığıyla gördüğümüze dair herhangi bir işaret yoktur. Fakat başlangıçta video süresini gösteren oynatıcının kontrol panelinin varlığı bize bu videonun bilgisayarda oynatılan bir görüntü olduğu bilgisini verir. Bu panelden video süresinin iki dakika olduğunu okuruz. Ayrıca videonun üzerine binen bazı dijital rakam ve yazılar da vardır. Bir süre sonra çerçeve dışından doktor olduğunu verdiği bilgilerden anladığımız bir erkek sesi duyulur. Doktor videonun garip olduğunu, normalde tarih ve

hasta bilgilerinin ekranda görülmesi gerektiğini fakat bu durumun kullanılan cihazdan kaynaklı olabileceğini söyler. Kameranın yemek borusundan mideye doğru yaptığı yolculuğu içeren bu video ekranını gerçek zamanlı olarak herhangi bir kesinti olmadan iki dakikaya yakın izleriz. Video bitmeden doktor hastanın sadece gastrit olduğunu ve görüntünün geri kalanını incelemeye gerek olmadığını söyler. Ekranı kaplayan endoskopi görüntüsünün olduğu çekim biter ve geniş çekimde bir makyaj karavanında doktor, Magda ve Paul üçlüsünü görürüz (**Şekil 3.3.3**). Ekranını göremediğimiz bir dizüstü bilgisayara bakmaktadırlar. Sonuçtan tatmin olmayan Magda videoya bir kere daha bakmayı önerir. Prova sahnesinde Alina'nın yaptığı hareketleri bir yandan seslendirdiği mizansen hatırlatacak şekilde, doktor kameranın yolculuğunu seslendirir: “Şimdi özofagustayız, mideye giriyoruz”. Endoskopi görüntülerini sesli şekilde yorumlandığı bu sahnede doktor “dramatik bir şey” olmadığını söyler. Yapımcı Magda'nın videonun kenarlarında eksik bir şey olduğunu hatırlatması üzerine açıklama yaparak eğer önemli bir şey olsaydı kenarlarda değil merkezde olacağını söyler. Doktorun ayrılmasının ardından Magda tüm çabalarına rağmen ortaya çıkaramasa da Paul'un yalan söylediğini ve izledikleri görüntünün sahte olduğunu bildiğini söyler. Filmin son sahnesi olan bu sahne üçlünün karavandan çıkışıyla bitmeyip bir süre daha devam eder. Bu süre aynı zamanda tüm sahnelerde mevcut olan Paul'un sahnede olmadığı tek zaman aralığıdır. Karavan bir süre boş kalır ve sonrasında bir başka mizansen başlar. Makyöz ve Alina karavana gelip perdeyi kapatır makyaj hazırlıklarına başlarlar ve film nihayet biter.



Şekil 3.3.1 Paul ve Alina *insert* öncesi bar genel çekim.



Şekil 3.3.2 Mide endoskopisi *insert* çekimi başlangıcı.



Şekil 3.3.3 Endoskopi *insert* çekimi sonrası genel çekim.

Filmin son sahnesinin başlangıcını oluşturan ve filmdeki tek yakın çekim olan endoskopi videosu ekranı, en geniş tanımıyla bile ilk bakışta *insert* olarak sınıflandırılmaya uygun görünmemektedir. Öncelikle, devam eden çekimi bölerek araya girmemekte, zaman ve mekan olarak farklı bir sahnenin sonu ile yeni bir sahne arasında yer almaktadır. Bağımsız iki sahneyi birbirine bağlamak için kullanılan bir *cutaway* olduğu da söylenemez. Daha önce açıklandığı gibi *cutaway*, filmin hikaye evrenine dahil olmakla birlikte, izlediğimiz sahnede görülmeyen bir detayı ya da iki farklı sahne arasında bir zaman geçişini göstermek için iki sahneye de ait olmayan bağımsız bir görüntüyü tanımlar. Fakat bu çekimin çerçeve dışı diyaloglarla ve bir sonraki geniş çekimle filmin son sahnesinin başlangıcını oluşturduğunu anlarız. Geniş açıda üç karakterin videoyu başa sararak tekrar izlediğini görürüz ve biraz önce gördüğümüz görüntülerin kaynağına dair herhangi bir şüphemiz kalmaz. Yine de endoskopi görüntüsünü içeren ekran, geniş ve orta ölçekli çekimlerden oluşan ve hiçbir öznel çekime yer verilmeyen filmin geri kalanından ve ardından gelen çekimden oldukça

farklıdır. Öyle ki, ilk anda sanki filmin dünyasına ait olmayan, neden sonuç ilişkisinden kopuk hikaye dışı bir unsur olarak algılanmaktadır. İzlediğimiz görüntüler tıbbi amaçla çekilmiş, filmin geneline hakim olan steril estetiğe zıt olarak rahatsız edici sayılabilecek ve bir uzman dışında ne olduğu dahi anlaşılamayacak niteliktedir. Daha öncesinde izleyicinin bu görüntüyle filmin öncesi arasında bir bağlam oluşturmasını sağlayabilecek herhangi bir unsur bulunmamaktadır. Fakat her ne kadar biçimsel olarak farklı olsa da, hikaye zamanı, mekanı ve nedenselliği açısından bir sonraki çekimde karavanda üç kişinin bir dizüstü bilgisayar ekranına baktığını gördüğümüz sahnenin de bir parçasıdır. Geniş çekimde karakterlerin baktığı ekranı görmesek de, biraz önce izlediğimiz görüntünün üç karakterin baktığı ekran olduğuna dair herhangi bir şüphe yoktur. Geriye dönük (retrospektif) olarak, bu üç kişinin biz endoskopi görüntülerini görmeden önce orada olduğunu ve ekrana baktığını düşünerek hikayede bir anlığına kaybolan zaman ve mekan birliğini yeniden canlandırır ve bağlamı tekrar oluştururuz. Ekranı kaplayan endoskopi görüntüleri devam eden bir çekimi bölerek araya girmeseler de, film dilinin nasıl çalıştığını bilen seyircinin zihninde geriye dönük olarak genel çekimde görünen karakterin baktığı noktayı açıkça seyirciye gösteren bir *insert* olarak algılanmaktadır.

Endoskopi ekranı aynı zamanda “karakterin iç dünyası” metaforunun da ironik bir görselleştirilmesidir. Film boyunca her ne kadar tüm sahnelerde Paul’u görsek de onun öznel bakışını hiç görmeyiz ve ekrana gelen endoskopi görüntüleri de onun midesine ait değildir. *Police, Adjective*’deki gibi, üç karakterin bir araya geldiği son sahnede bir gerçeğin ortaya çıkarılması amaçlanır. Resmi sözlük yerine bu kez bilimsel niteliği olan bir görüntü vardır fakat bu görüntü başkasına aittir. Paul sahte bir görüntü üzerinden yargılanır ve delil yetersizliğinden dolayı aklanır. Magda kanıtlayamasa da onun yalan söylediğini bildiğini söyler. Bilimsel nitelikteki bir kaydın filmdeki aldatmanın temelini oluşturması ve dahası sahte olduğu bilinse dahi aksinin ispat edilememesi kaçınılmaz olarak sinemanın ontolojik temelini gündeme getirmektedir. Bazin (2005) ünlü “Fotografik Görüntünün Ontolojisi” makalesinde sinemanın da temelini oluşturan fotografik görüntüyü resimden farklı olarak insanın doğrudan yaratıcı müdahalesi olmadan oluşturulmuş mekanik bir görüntü olmasından dolayı temsilden öte nesnenin bir uzantısı gibi görür. Fotoğrafın plastik sanatların yüzyıllardır

gerçekleştirmeye çalıştığı gerçekçilik idealini sonunda mümkün kıldığını belirtir. Bu yüzden savunduğu sinema estetiği hareketli fotoğraflardan oluşan sinemanın ontolojisine uygun olarak manipülasyondan uzak kalması ve gerçekçi olması üzerine kuruludur. Görüntünün estetize edilmeye çalışmadan mümkün olan en az müdahale ile oluşturulmasının ve seyircinin algısında zaman ve uzamın açık şekilde kurulmasını sağlayan uzun planların önemini vurgular. Bazin'in savunuculuğunu yaptığı gerçekçi sinemanın kodlarını bilen Paul fotografik görüntünün ikna ediciliğinin de farkındadır. Endoskopi cihazı, görüntüleri estetize etmeden uzun bir tek planda ekrana getirir bu yüzden bir yönetmenin filminden daha gerçekçidir. Bazin'in sinemanın gerçekliğini dayandırdığı fotoğrafın kanıtsal (*indexical*) niteliği *Metabolism* filminde manipülasyonun temelini oluşturmaktadır. Uzun kesintisiz planlar, sığ olmayan alan derinliği ve hikaye açısından doğrudan motivasyonu olmayan detayların vurgulanması gibi hem filmdeki kurmaca yönetmen Paul tarafından, hem de *Metabolism* filminin yönetmeni Porumboiu tarafından uygulanan tekniklerle daha “gerçekçi” olmanın aynı zamanda daha manipülatif olabilmeyi sağladığını görürüz.

Metabolism hem Romanya Yeni Dalgası'nın hem de Porumboiu'nun sinema dilinin olgunlaşarak kendi üzerine konuşabilmeye başladığını gösteren bir meta anlatı olarak da nitelenebilir. *Police, Adjective*'de planların uzunluğunun zaman zaman yarattığı gösterişsiz ve kuru komedi *Metabolism*'de tüm film boyunca özdeşünümsel bir hal alır. Filmde neredeyse tüm diyaloglar çift anlamlıdır. Romanya Yeni Dalgası'na, Porumboiu filmlerine ve film üzerine filmlere dair tanışıklığı olan sinefil seyirci için eğlenceli bir oyuna dönüşebilen film, ikincil anlamlara ihtiyaç duymadan da ciddi ve anlamlı bir film olarak okunabilir. Film başka bir anlatı filmine referans vermek yerine bir endoskopi filmine referans verir. Bir endoskopi filmi ve *Metabolism* filmi arasında bir ilişki kurmaya yönlendiriliriz. Bu referans aynı zamanda film boyunca farklı nesnelere ve aksiyonlar üzerinden devam eden çift anlamlılığın en açık olarak okunduğu sahnedir.

3.4 *The Treasure* Filminde *Insert* Kullanımları

The Treasure (2015) filmi olay örgüsü itibarıyla sinema ve edebiyat tarihinde yer etmiş türlerden biri olan define arama türünün (*treasure hunting*) bir örneği olarak

görülebilmek⁸. Filmin adı da olabilecek en açık şekilde bu türe işaret etmektedir. Evi ve işi arasında hayatını geçiren ve iyi bir baba olmayan çalışan Costi yakından tanımadığı komşusu Adrian'la birlikte bir define aramaya çıkar. İkili arayışlarının sonunda türün getirdiği beklentilerin aksine herhangi bir felaket yaşamadan bir define bulurlar. Film, hikaye ve anlatım itibarıyla şaşırtıcı niteliği olmayan gündelik olaylar silsilesinden ibarettir. Fakat tam da bu yüzden bir define hikayesinin yarattığı beklentileri boşa çıkararak öz farkındalıklı (*self-conscious*) bir komedi haline dönüşür. Porumboiu bu filmde edebiyat ve sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan define arama konusunu çağdaş Romanya'da ekonomik krizin etkisindeki sıradan insanların dünyasına adapte eder. *The Treasure, Police, Adjective*'deki uzun planlar boyunca devam eden üçlü tartışmaları ve *Metabolism* filminin sahip olduğu steril estetiği devam ettirmekle birlikte *The Treasure*'da bu filmlere kıyasla devamlılık içeren kısa süreli çekimler ve yakın çekimler daha fazladır. Filmdeki yakın çekimler genel olarak bir bakış açısı çekiminin parçası olarak konvansiyonel birer *insert* olarak görülebilirler. Bu yakın çekimler daha önce *Police, Adjective* ve *Metabolism* filmlerinde olduğu gibi çevreden izole bir şekilde tam karşıdan ekranı kaplayacak şekilde ekrana gelirler. Yakın çekimler her ne kadar film dili açısından karakterin bakışının karşılığı olarak görünse de, bir insanın bakışının taklidi olamayacak kadar mekanik bir şekilde ekrana gelmektedir.

Filmde ekranı kaplayan ilk yakın çekim bir hikaye kitabının başlığı olduğunu anladığımız "Robin Hood" yazısıdır. Kitap kapağının sadece başlığı içeren kısmı ekranı kaplar. Sahnenin devamında Costi oğlu ile beraber orta ölçekli bir çekimde görülür ve oğluna hikâyeyi okumaya başlar. Kitap Costi'nin kucağında açılmış vaziyette durmaktadır. Bir bakış açısı çekiminden çok ara başlığı hatırlatan bu kullanım hikâyenin Costi'nin kapıya gelen komşusu ile konuşmak için kalkmasıyla bölünür. Komşusu Adrian, Costi'den ev kredisinin taksitini ödemek için sekiz yüz euro ister fakat Costi kendisinin de bu miktara sahip olmadığını söyleyerek komşusunu geri çevirir. Bir sonraki çekimde aynı hikaye kitabından olduğu anlaşılan bir illüstrasyon ekranı kaplar.

⁸ Macera / aksiyon türü içinde yer alan ve bir tarihsel bir arka plan içinde gizemli bir hazinenin bulunmaya çalışıldığı bu türün edebiyatta klasik örneklerinden biri olarak *Treasure Island* (Robert Louis Stevenson, 1883) ya da aynı zamanda bir filme de kaynaklık eden güncel bir örnek olan *The Da Vinci Code*, (Dan Brown, 2003) gösterilebilir. Sinemada bilinen örneklerinden bazıları *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948) ve *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981) olarak gösterilebilir.

Kısa bir süre Costi'nin çerçeve dışından gelen sesi hikayeyi anlatmaya devam eder ve ardından biraz önceki ölçekte, farklı bir pozisyonda Costi'yi yanındaki oğluyla birlikte hikaye kitabını okurken görürüz. Bu çekim Adrian'ın tekrar gelmesiyle sonra erer. Kitabın belirli kısımlarının ekranı kapladığı bu çekimlerin her ne kadar Costi'nin bakışının kitaba yöneldiği anlara denk geldiği ima edilse de ekrana gelen bölümler Costi'nin okuduğu metinleri göstermez. Dahası ekrana gelen görüntü bir metin değil illüstrasyondur. *Police, Adjective* ve *Metabolism*'deki yakın çekim *insert*lere benzer şekilde, kitabı tutan bir el ya da kitabın bir insan tarafından tutulduğuna dair bir hareket yoktur. Fakat yine de bu iki çekimin karakterin baktığı ve sesli şekilde okuduğu materyalden bir bölümü ekrana getirdiği için önceki *insert* kullanımlarına göre hikaye açısından motivasyonun çok daha açık olduğu söylenebilir. Bu yüzden bakış açısı çekiminin parçası olan birer *açıklayıcı insert* gibi görülebilirler. Hikaye kitabının yakın çekimleri daha sonra ekrana gelecek olan define sandığı ile birlikte filmdeki sınırlı sayıdaki yakın çekimlerdenidir. Benzer şekilde ekrana gelen bu iki obje, Costi'nin oğluna gösterdiği define sandığı ve hikaye kitabı arasında bir bağlantı kurulmasını da sağlar. Costi'nin oğluyla masal saatini ikinci kez bölen Adrian bu kez borç istemek yerine dedesinden kalan eski evlerinin bahçesindeki bir defineden söz ederek Costi'yi bu işe ortak olmaya davet eder. Eğer Costi defineyi bulmak için gerekli masrafları üstlenirse elde ettikleri servetin yarısını alacaktır. Bu iş için bir yeraltı görüntüleme cihazı, bunu kullanacak bir operatör için Adrian'ın daha önce Costi'den istediği sekiz yüz euro miktarında para gerekmektedir. Adrian'a evin ve definenin geçmişine dair sorular soran Costi definenin varlığına ikna olur.

Klasik bakış açısı çekimi yapısına uymakla birlikte yine de bakışın sahibi karakterin algısına dair çok fazla ipucu vermeyen, ekranı tam karşıdan bir çekimle derinlik algısı olmaksızın kaplayan bir diğer nesne ise evin salonundaki televizyondur. Bu çekim açık birer bakış açısı çekimi şeklinde yapılandırılmıştır. Sahne, salonda oturmakta olan Costi'nin eşi Raluca'nın çerçeve dışına baktığı statik bir çekimle başlar. Bu sırada televizyonun sesi duyulur fakat televizyon kadrajda görülmez. Bir sonraki çekimde televizyon ekranının bir kısmı ekranı kaplar. Diğer yakın çekimlerde olduğu gibi televizyon ekranının sınırlarını görmeyiz. İzlediğimiz filmin loş atmosferinin aksine canlı renklerle aydınlanmış olan bir stüdyoda güncel bir politik tartışma programı

izleriz. Programda yaşlı ve otoriter erkek uzmanlar Romanya'nın neden ekonomik olarak geri kaldığını ve ilerlemek için ne yapılması gerektiğini tartışır. İzlediğimiz program içerisinde ani kesmeler ve kamera hareketleri hararetle tartışan konuklara eşlik eder. Ekranı kaplayan televizyon programı ve izlediğimiz film arasındaki görsel ve işitsel dünyanın zıtlığı bir süreliğine zaman ve mekan birliğini belirsizleştirerek karakterin bakışı ile televizyon ekranı arasındaki ilişkiyi unuttursa da Raluca televizyon ekranından sonraki çekimde aynı pozisyonda görüldüğünde anlatım açıklığa kavuşur. Çekimin devamında Raluca kumandaya basar ve televizyon sesi kesilir. Ayağa kalkıp salonun öbür ucundaki Costi'ye doğru ilerler. Bir pan hareketiyle Raluca'yı takip eden kameranın görüş açısı içinde Raluca, Cristi ve televizyonun bir bölümü vardır. Her ne kadar televizyon ekranı açıkken karakterlerle aynı karede görünmese de *insert* olarak giren ekranın mekandaki konumu açıklığa kavuşur. Costi'nin oğluna hikâye okuduğu sahnelerde ekrana gelen Robin Hood kitabının parçaları gibi televizyonun görüldüğü bu sahnede de bakış açısı çekimleri hala karakterin tam olarak algısını yansıtmasa da, filmin sadece mesafeli bir gözlemci pozisyonundan aktarılmayıp, zaman zaman karakterlerin de öznelliğinin filme dahil olabileceğine dair bir işaret vermiş olur. Bu durum filmin devamında göreceğimiz *insert*lerin daha kafa karıştırıcı olmasına sebep olmaktadır.

Film *Police, Adjective* örneğinde olduğu gibi, hikaye düzeyinde türde gerçekleşmesi beklenen olaylara gündelik hayatın akışı içinde negatif bir referansla yer verir. Adrian'ın çok az tanıdığı bir komşusundan önce borç istemesi sonra da onu defineye ortak etmek istemesi Adrian'ın potansiyel bir dolandırıcı, Costi'nin ise kandırılmakta olan saf bir adam olduğu izlenimi uyandırır. Costi teklifi kabul ettikten sonra da küçük yalanlar ve sadakatsizliklerle dolu bir dünyaya girer. Bu sahneler define arama türünde filmin devamında görülecek olan büyük ihanet ve felaketlerin habercisi olarak kullanılan ve karakterlerin kötücül yanlarına dair ipucu veren sahneleri hatırlatırlar. Fakat *The Treasure*' da gördüğümüz ihanetler iyi düşünülmüş sinsi planların aksine karakterlerin basit ekonomik kaygılarına dayanan günü kurtarmaya yönelik çözümlerdir. Cristi metal dedektörü ve operatörü kiralamak için iş yerinden izin almak zorundadır fakat durumu açıklamak istemediği için başka bir işi olduğunu söylemek zorunda kalır. Costi'nin yalan söylediğini anlayan patronu onun işyerindeki bir çalışanla

ilişkisi olduğundan şüphelenir. Patronunun açığını yakalamasının ardından yalan söylediğini kabul eden Costi define aramak için metal dedektörü kiralamaya gittiğini söyler fakat patronunu inandıramaz. Bunun üzerine patronunu ikna etmek için metal dedektörü kiralama işi yapan şirkette çalışan bir kadınla ilişkisi olduğu yalanını söyler. Costi'nin sahte itirafıyla tatmin olan patronu ona bilgece tavsiyelerde bulunur. Costi fiyat almak için gittiği kiralama şirketinde başka bir kandırmacaya da iştirak eder. Gittiği şirketin sahibi define arayacakları bahçenin taranması için sekiz euro fiyat verir. Costi şirketten ayrılırken kapıda şirketin çalışanı olan Cornel onu beklemektedir. Şirket sahibinin haberi olmadan bu işi yarı fiyatına yapabileceğini söyler ve Costi başkasını haberdar etmeyeceğini garanti ederek onun kartını alır. Bu sahne, tür içinde sonradan başına kötü şeyler gelen fakat geç kaldığı için pişmanlığı fayda etmeyen karakterlerin açgözlülükleri sebebiyle işledikleri küçük günahları anımsatır. Filmin özellikle karanlık define arama sahnelerinde, Costi'nin başına bu küçük açgözlülüğü sebebiyle gelecek bir kötülüğü bekleriz. Aynı zamanda patronunun arkasından iş çevirerek işi yarı fiyatına yapmayı kabul eden Cornel de potansiyel bir kötü olarak kodlanır.

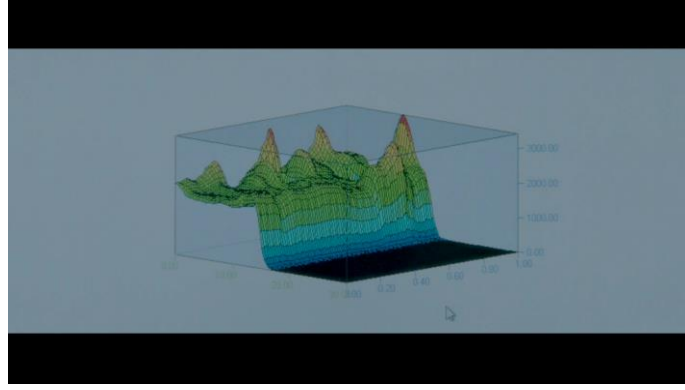
Filmin büyük bölümü üç adamın gece ıssız bir bahçede yaptığı define kazısından oluşur. Define arama hikayelerinin yarattığı ihanet ve cinayet beklentilerine rağmen *Police, Adjective* filminde Cristi'nin bitmek bilmeyen takip sahnelerini andıran heyecandan uzak bir sürece tanık oluruz. Başlangıçta Adrian ve Costi gömülü olan definenin ne olduğunu, olası konumunu, kimin neden ve ne zaman gömmüş olabileceğini uzun süre tartışır ve bu sırada Romanya tarihinin birkaç yüzyılı üzerinden kısaca geçerler. Buldukları kasaba 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'na karşı başlatılan isyanın merkezidir ve bu isyanı başlatanlar varlıklı ailelerin okumuş genç üyeleridir. Fakat Adrian'ın karmaşık aile ağacının üzerinden geçtiklerinde bu ihtimali elerler. Bir başka ihtimal ise definenin İkinci Dünya Savaşı sırasında gömülmüş olduğudur. Fakat tartışmalar sonucu gömünün büyük ihtimalle Romanya tarihinin bir başka dönüm noktası olan komünist rejime geçiş dönemine ait olduğu ihtimali ağırlık kazanır. Önceleri tuğla ve metal atölyesi olarak kullanılan ev komünistler tarafından el konularak bar striptiz kulübü olarak kullanılmıştır. Arazinin bir kısmı da Adrian'ın değil kardeşininidir. Bütün bu karmaşık bilgiler ışığında definenin bahçede gömülü olduğu muhtemel alanları belirlemeye çalışırlar. Bu arama sırasında, türden beklenen şaşırtıcı

ve genel olarak korkutucu kalıntılar yerine herhangi bir evde olabilecek borular ve çiviler ortaya çıkar.

Operatör Cornel'in bahçede dedektörlerini gezdirmeye başlamasıyla film durağan bir *slapstick* komediye dönüşür. Cornel büyük bir ciddiyetle küçük adımlar atarak bütün bahçeyi gezerken kamera durduğu yerden sağa ve sola pan yaparak onu ve onun peşinden giden iki adamı takip eder. Cornel'in verdiği bilgiye göre dedektörlerden biri yüzeyi tarayarak yeraltının üç boyutlu bir haritasını çıkarmaktadır. Küçük bir tarama yaptıktan sonra bilgisayarda oluşan grafikleri diğer ikisine göstermek ister fakat ilk seferde programı açmayı başaramaz. Costi bilgisayarı alarak kendi çabasıyla grafikleri açmayı başardığını söyleyerek diğer ikisini yanına çağırır (**Şekil 3.4.1**). Bu noktada ekranı farklı renklere boyanmış üç boyutlu bir grafik kaplar (**Şekil 3.4.2**). Grafik bir imleç yardımıyla farklı yönlere döndürülür. Bu görüntü daha önce *Metabolism* filmindeki endoskopi görüntüsü gibi konuda teknik bilgisi olmayan izleyiciler ve karakterler için anlaşılabilir değildir. Üç karakter çerçeve dışından bu görüntüleri yorumlarlar ve dolayısıyla bizimle birlikte bu ekrana baktıklarını düşünürüz. Diğer ikisine grafikteki bilgileri açıklamaya çalışan Cornel de yeterince konuya hakim olduğu izlenimini vermez. Ekranı kaplayan bu görüntüden önceki ve sonraki çekimlerde karakterlerin bu ekrana baktıklarını gösteren bir genel çekim yoktur.



Şekil 3.4.1 Costi Adrian ve Cornel'i çağırır.



Şekil 3.1.2 Insert, yer altının üç boyutlu modeli.

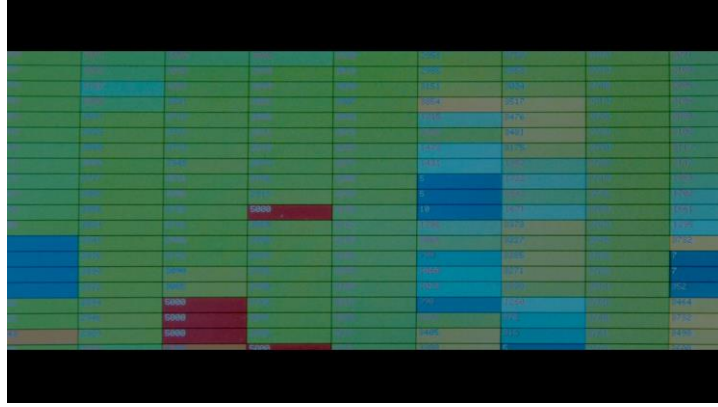
Yeterince güven sağlayamayan Cornel getirdiği ikinci dedektörü çalıştırır. Arazinin belirli noktalarında sinyal vererek ses çıkaran bu alet Cornel'in açıklamasına göre metalleri demir değerliklerine göre ayırarak göstermektedir. Cornel Adrian'ın altın yüzüğüne yaklaştırdığında detektörün ses verdiğini göstererek güven kazanmaya çalışır. Cornel araziye büyük bir ciddiyetle dolaşmaya devam ederek tekrar eden sinyal sesleri eşliğinde bazı numaraları sesli şekilde okurken izlediğimiz filmin ekranı ikinci kez teknik bir görüntüyle kaplanır (**Şekil 3.4.3-4**). Bu kez ekranı kaplayan içinde sayıların yazılı olduğu, farklı renkteki hücelere bölünmüş bir tablodur. Dış ses olarak duyduğumuz Cornel bu tablodaki renk ve sayıların farklı metal türlerini gösterdiğini söyler. Tam olarak madenlerin altın olup olmadığını göstermese de demir esaslı olup olmadığını göstermektedir. Sayılar ve rakamlar üzerine üç karakterin tartışması sürerken yine onlarla eş zamanlı olarak aynı ekranı paylaştığımız izlenimi ediniriz. Fakat bir noktada Adrian "buradaki nedir?" diye sorduğunda ekranda bir noktayı işaret ettiğini anlarız fakat neyi işaret ettiğini anlamayız. İzlediğimiz ekranı kaplayan tablonun üzerinde herhangi bir el ya da parmak görülmediği gibi, izlediğimiz görüntünün de karakterlerin bulunduğu ortamdaki ekran yüzeyinin görüntüsü olamayacak kadar net ve pürüzsüz olduğunu fark ederiz. İzlediğimiz görüntü bir bilgisayar ekranının görüntüsü değildir. Görüntüde herhangi bir yansıma ya da leke yoktur. Bir sonraki çekimde üç karakterin beraberce bilgisayar ekranına baktığını görürüz ve Adrian bir önceki çekimde çerçeve dışı diyaloglardan anlaşıldığı gibi parmağıyla bilgisayar ekranında bir noktayı işaret ediyordur (**Şekil 3.4.5**). Yakın çekim ve sonrasındaki genel çekim her ne kadar bir bakış açısı çekimi gibi organize edilse de, karakterlerin baktığı görüntü ile bizim gördüğümüz görüntünün farklı olduğunu anlarız. Karakterler eş zamanlı olarak bizim

filmi izlediğimiz ekranda oluşan sanal görüntüye kendi ekranlarından bakmaktadır. Bu sahne, *Metabolism* filmindeki endoskopi *insert*ünün girdiği sahneye benzer şekilde, temel unsurlarından bazıları filmde görülmesi de seyircinin geriye dönük şekilde zihninde bakış açısı çekimini tamamlamasını sağlamaktadır⁹. Fakat bu sahnedeki *insert* kullanımını, klasik bakış açısı gramerindeki kurucu genel çekimi eksiltmenin yanında bu yapının çalışmasını engelleyecek şekilde bir fazlalık barındırmaktadır. Genel çekimde görmesek de zihnimizde karakterlerin bizimle beraber aynı görüntüye baktıklarını canlandırırken, Adrian'ın bir noktayı işaret etmesi fakat bizim onun parmağını göremememiz bu yapıyı bozar. Adrian'ın göremediğimiz parmağı aynı ekranlara bakmadığımızı işaret eder. Buna rağmen üç karakterin yan yana gelip bir ekrana baktığını ve sonra bizim de onlar gibi bu ekranı gördüğümüzü farz ederek filmi izlemeye devam ederiz. Filmin başlangıcında gördüğümüz kitap ve televizyon bakış açısı çekimlerindeki devamlılık bu sahnelerde yoktur. Filmde süregelen devamlılığın montaj marifetiyle sağlanmış manipülatif bir araç olduğunu hatırlarız.



Şekil 3.4.3 *Insert* öncesi, üçlü genel çekim.

⁹ Bu sahne klasik bakış açısı yapısına uygun olarak, önce geniş çekimde üç karakterin bir ekrana baktığını gördüğümüz, ardından ekranı çevresiyle ve karakterin elleriyle birlikte gördüğümüz şekilde kurgulanabilirdi. Adrian genel çekimde parmağını ekrana uzattığında yakın çekimde parmağını ve işaret ettiği noktayı görebilir veya yakın çekimde gördüğümüz parmağın sonrasında genel çekimde devamlılık kurgusuyla Adrian'ın ekrana uzattığı parmak olduğunu görebilirdik.



Şekil 3.4.4 *Insert*, hareketsiz tablo görüntüsü.



Şekil 3.4.5 *Insert* sonrası genel çekim.

Filmin sonuna doğru, sürekli tartışan Cornel ve Adrian ikilisinden birinin diğerine bir şekilde zarar vermesi ya da uyumlu ve sessiz görünen Costi'nin onların ikisine de ihanet ederek bir sürpriz yapması filmin türünden beklense de Cornel daha fazla bu tartışmaya katlanamayacağını söyleyip gece ayrılır. Adrian ve Costi uzun süre kazdıkları çukurda sabaha karşı metal bir kutu bulurlar fakat kutuyu açamazlar. Vakit kaybetmeden şehre gitmek üzere yola çıktıklarında polis tarafından durdurulur ve polis merkezine götürülürler. Kanunlara göre bir define bulunduğu polise haber verilmesi gerekmektedir ve eğer bulunan definenin tarihsel bir değeri varsa yüzde yetmişi devletin olacaktır. Kutuyu açması için polis merkezine kasabanın profesyonel hırsızı çağrılır ve kutu açılır. Yakın çekimde bir el kutunun kapağını kaldırır. Farklı bölmelere ayrılmış kutunun açılan son bölmesinden bir paket çıkar. Bu sahnedeki araya giren yakın çekim *insert* oldukça konvansiyonel şekilde, merakla beklenen bir bilgiyi seyirciye sunmayı vaat eder. Fakat içindekilerin ne olduğunu göremeden yakın çekim biter ve genel çekime geri döneriz. Pakettekilerin film boyunca bahsi geçen hiçbir teoriye uymayacak

şekilde 1969 yılına ait Mercedes-Benz hisseleri olduğu anlaşılır. Hisse senetleri ulusal mirasa ait bir tarihsel değer taşımadıkları için tamamen Adrian ve Costi'ye aittir. Son dakikada gerçekleşecek olan bir ihanet beklentisine rağmen her şey konuşulduğu şekilde ilerler ve senetler yarı yarıya paylaşılır. Fakat oğluna bir define bulma vaadiyle gittiğini söyleyen Costi elindekilerin oğlu için bir anlam ifade etmeyeceğini bildiğinden hisselerin bir kısmını satıp kuyumcudan farklı modellerde mücevherler olarak kutuya yerleştirir. Filmin son sahnesi Porumboiu'nun ya da gerçekçiliğe olan bağlılığıyla anılan Romanya Yeni Dalgası'nın herhangi bir filminde görülmesi beklenmeyecek şekilde biter. Mücevher dolu kutuyu oğlunun oynadığı çocuk parkına getiren Cristi yakın çekimde kutuyu açar. Kutunun yakın çekimiyle başlayan sahne bir vinç hareketiyle yavaşça gökyüzüne doğru yükselerek güneşe yönelir. Henüz hikaye dünyasından çıkmadan müzik duyulmaya başlar. Şarkı klasik bir pop şarkısı olan "Life is Life" şarkısının parodiye sayılabilecek bir versiyonudur. Film boyunca türe dair beklentiler bu noktaya kadar yoklukları ile bir komedi yaratırken, filmin son sahnesi bu kez filme hakim olan gerçekçi anlatımının tersine çevrilmesi ile kavramsal bir komedi üretir. *The Treasure* sadece görsel kodlar ve olay örgüsüyle değil, çok katmanlı anlatım biçimiyle de farklı konvansiyonların bir araya geldiği bir araştırma olarak görülebilir.

3.5 Sonuç

Büyük oranda geniş ve orta ölçekli çekimlerden oluşan bu üç filmde istisnai olarak kadrajın tamamını dolduracak şekilde dik açıyla ekranı kaplayan *insert*ler ilk anda klasik bakış açısı çekiminin bir alternatifi olarak görülebilirler. Bakış açısı çekimleri seyircinin karakterle ve onun bakışıyla özdeşleşmesini sağlayan işlevsel araçlardır. Genel çekimde gördüğümüz karakterin bakışının insan gözünün görüş açısını taklit eder şekilde ekrana gelmesi, karakterin o andaki öznel bakışını seyirciye aktarmayı vaat eder. Bakış açısı çekimleri aynı zamanda açıklayıcı *insert*ler yardımıyla seyircinin hikayeyi takip etmesini sağlamak için kullanılır. Fakat *Police*, *Adjective*, *Metabolism* ve *The Treasure* filmlerinde ayrıntılı olarak incelenen *insert*lerin yer aldığı sahnelerde genel olarak bir bakış açısı çekimi yapısı olmadığı görülmektedir. Bu filmlerde *insert*ler anlatımda radikal bir aksama şeklinde ortaya çıkar ve öznel bakışı veya hikayeyi takip etmemizi sağlayan bilgiyi aktarmazlar. Bu *insert* çekimler karakterlerin bakışının bir

taklidi olmamakla birlikte yine de bir şekilde onların bakışlarıyla ilişkilidir. Sözlük, mide endoskopisi ve üç boyutlu yeraltı modellemeleri gibi farklı ortamlardan yazı ve görselleri içeren bu görüntüler, karakterler bu kaynaklara bir çözüm bulmak için başvurdukları sahnelerde ekrana gelirler. Bizim ekranımızı kapladıkları anlarda karakterlerin de onlara baktığını düşünürüz.

Ekranı kaplayan bu *insertler* dizinsel açıdan bir anomali olarak nitelenebilir. Hikaye zamanı ve mekanına ait olmakla birlikte bir uyuşmazlığa işaret ederler. Karakterlerin öznel bakışı olamayacak kadar mekanik şekilde ekrana gelirler ve bu çekimlerle karakterlerin bakışlarını bağlayan ara çekimler yoktur. Filmlerde mutlak ve objektif bilginin kaynağı gibi sunulan bilgi nesnelere, onlara bakan kişilerle aynı karede yer almazlar ve çoğu kez onlara bakanların bakma anı filmde yer almaz. *Police, Adjective*'de Cristi ekranı kaplayan raporu yazarken ya da okurken görünmez. Kendi eliyle yazdığı ima edilen ve birinci tekil şahısla yazılan rapor, onun bulunduğu zamana ve mekana ait değil gibidir. Uzun ve orta ölçekli genel çekimlerin aniden kesilmesiyle ekranı kaplayan, yakın çekimler şeklinde araya giren bu *insertler* bir mesafe sorununu da gündeme getirirler. İzleyiciler olarak biz de filmlerde karakterler gibi bilgiye çok yakın ya da çok uzak kalırız. Tekrara dayalı kısır diyalogların, ayrıcalıklı bir bakış sağlamayan kameranın hikaye dünyası hakkında sınırlı bilgi sunduğu filmlerde bir anda bilgi bombardımanına tutuluruz. Fakat teknik amaçlarla oluşturulmuş gibi görünen bilgiler bizim için hikaye dünyasını daha tanıdık hale getirmez. Aksine bu bilgiye maruz kalan karakterler gibi yabancılaşırız.

Police, Adjective filminde resmi dokümanların yer aldığı yakın çekim *insertlerin* Cristi'nin dünyasıyla olan uyuşmazlığı, doğrudan bir politik okumayla baskıcı resmi anlayışın bireyle olan çatışmasının açık bir ifadesi olarak görülebilir. Çavuşesku döneminin çağdaş Romanya'nın yaşadığı arada kalmışlık durumu üzerindeki etkisi hem Porumboiu sinemasının hem de Romanya Yeni Dalgası'nın temel araştırma konusunu olarak nitelenebilir (Preda, 2010). Fakat Porumboiu sinemasının bu noktadan hareketle başlayıp çok daha genel bir temsil sorunuyla ilgilendiğini görürüz. *Metabolism* ve *The Treasure* filmlerinde ekranı kaplayan teknik ve bilimsel şema ve görüntüler doğrudan politik bir tartışmanın parçası değildirler fakat *Police, Adjective*'deki temsil sorununa dair tartışmanın devamı olarak görülebilirler. Gyenge (2020) *Metabolism* ve *The*

Treasure filmlerinde Cristi'nin *Police, Adjective*'de yazılı metnin sınırlarında sıkışması gibi farklı ortamlardaki ifade sınırları arasında sıkıştıklarını belirtir. *Police Adjective*'deki sözlüğün yerine *Metabolism*'de endoskopi görüntüsü ve *The Treasure*'da yer altının üç boyutlu haritasının geçtiği söylenebilir. *Metabolism* filminde Porumboiu'nun ikamesi gibi görünen Paul kendi filminde hayatı tüm detaylarıyla, olduğu gibi göstermek için "gerçek zaman"a ne kadar önem verse de aslına yeterince yakın olmadığı için istediği gerçekliğe ulaşamaz. Fakat gerçeği olduğu gibi göstermesi gereken endoskopi kamerasının görüntüsü Paul'un söylediği yalanın en büyük dayanağı olur. *The Treasure*'da Costi aradığı defneyi bulsa da bu süreçte tam olarak neyi doğru yaptığını bile anlamaz. Dedektörlerin gösterdiği imajlar onun için Romanya'nın tarihi kadar karmaşıktır. Buldukları senetlerin ne olduğunu dahi ilk etapta anlayamayan Costi gerçek bir hazine bulmuş olsa da bunu oğluna ifade edemeyeceğini bilir. Bu yüzden eski kutuyu mücevherlerle doldurarak daha önce oğluna okuduğu Robin Hood hikaye kitabındaki yazılı ve görsel tasvirlerle göre gerçek sayılabilecek bir hazine getirir.

Farklı ortam görüntülerinin ekranı kaplaması, sadece farklı göstergesel sistemler içinde sıkışan karakterlerin değil sinemanın temsil sorununu da görünür hale getirir. Bu anlarda izlediğimiz ekran, bir yazı tahtası ya da bir doktorun kliniğindeki görüntüleme cihazının ekranı haline gelir. *Police, Adjective*'de uzun süre ekranda kalan rapor sayfası, bir filmi izlerken bir kitaba baktığımızdan farklı şekilde baktığımızı bize hatırlatır. Takip etmemiz gereken göstergesel sistemi değiştirir, neyin görüntüsüne baktığımızı anlamaya çalışmak yerine, zihnimizi yazılanların ne anlama geldiğini anlamaya çalışmaya yönlendiririz. Bunun nedeni sadece görüntünün uzun süre ekranda kalması değil, film izleme pratiğimize ara verip ciddiyetle okumaya geçmemiz gerektiğini bize belirten diğer göstergelerin de yokluğudur. Film o noktaya kadar bize farklı bir bakma pozisyonu sunmuştur. Ekranı gelen *insert*ler bakış açısı çekimi dizini içerisinde sunulmasa dahi, karakterlerin bizimle birlikte izlediğimiz görüntüye baktığını düşündürecek bir dizinle ekrana gelirler. *Insert*ler hikaye evreninden çıkmadıkları ve zaman devamlılığını da sürdürdükleri için bu görüntüleri okurken ya da incelerken bir yandan o sırada karakterlerin ne yaptığını zihnimizde canlandırmamız gerekir. *Insert* sona erdiğinde ise karakterleri baktığımız görüntünün ait olduğu kaynağa bakarken görüp göremeyeceğimizden emin olamayız. *Police, Adjective* ve *The Treasure*'da

*insert*lerden sonra ekrana gelen çekimlerin bazılarında karakterler tamamen başka bir işle uğraşırken de görülebilmektedir. Filmler nasıl çalıştığına tam olarak hakim olduğumuz bir yapı sunmadıkları için güvenli bir izleyici pozisyonu da sağlamazlar.

Bu *insert*ler bize hikaye dünyasına tamamen hakim olmadığımızı ve olamayacağımızı da gösterir. Yazılı ya da teknik bir bilgiyi karakterlerin doğal yaşantıları içinde bir anlık bakışlarına ortak olarak hemen görüp geçtiğimizi; özellikle yakından gösterilen her şeyin anlamlı olmasına ve bize gereksiz bilgi gösterilmeyeceğine ve mümkünse bu gösterilen bilginin aklımızdaki tüm sorunları çözmeye ne kadar alıştığımızı hatırlatır. Bilim kurgu filmlerinde olduğu gibi bize gösterilen şey tamamen uydurmaca olsa bile başkalarının bizim için saniyeler içinde bu görüntünün ne anlama geldiğini açıklayacağını bildiğimiz için ne ifade ettiğine dikkat etmeden bakmanın rahatlığının farkına varırız. *Porumboiu*'nun bu üç filmi bir yandan filmlerin dünyası ve gündelik gerçeklik arasındaki farka işaret ettiği için gerçekçidir. Fakat halihazırda hayatlarımızda tecrübe ettiğimiz banal gerçekliğin bir filmi izleyerek aynı şekilde tecrübe edemeyeceğimizi de gösterirler. Dahası bu filmler, bizi hayatın banallığıyla yüzleştirme gibi bir görevden ziyade bu durumu bir oyuna çevirmeye yakındırlar. *Insert*ler bu filmlerde bazı çekimleri aradan çıkardıkları için halihazırda bildiğimiz bu tanıdık dizindeki eksikliklerin nasıl kapatılacağını seyirciye bırakırlar. Birkaç günlük rutinine şahitlik ettiğimiz *Cristi*'yi takip raporlarına bakarken görmediğimizde onun bu günlük takip raporlarını nasıl yazdığını, bitirdikten sonra tekrar okuyup okumadığını ve belki daha önemlisi bu raporları yazarken ne düşündüğünü merak edip etmediğimizi gündeme getirir. Genel olarak filmlerde bazı çekimlerin belki de artık gerekli olmadığını ya da rutin prosedürlerin sandığımızdan çok daha fazla bilgi içerdiklerini düşünmemiz için bir boşluk sağlarlar. Aynı şekilde *Metabolism* ve *The Tresure*'da üç kişinin ekrana baktığını bilsek bile onların bakışlarını gösteren bir çekimin olmaması ya da uzun bir süre bu çekimin ekrana gelmemesi ve izlediğimiz izole ekranda bu karakterlerden herhangi bir iz olmayışı gergin ve anlamsız bir boşluk yaratır. Sonunda gördüğümüz ya da göremediğimiz bu üçlü çekimler her ne kadar hikayede bir değişiklik yaratacak nitelikte olmasalar da yoklukları bizi hiç anlamadığımız tekensiz tabloların ve midelerin içinde bıraktığı için belki de onların bakışının bu görüntülere bir anlam katacağını umut ederiz. Bir başkasının dolayısıyla görmeyen hafifleticiliğinin farkına varırız.

4. SONUÇ: FARKLI SİNEMALARDA BİR İZ SÜRME DENEMESİ VE KENDİNİ ALINTILAYAN FİLM

Bu çalışmada incelenen *Police, Adjective, Metabolism* ve *The Treasure* filmleri tutarlı olay örgüsü, özgün karakterler ve zekice diyaloglarla örülmüş yenilikçi filmler olarak nitelenebilir. Porumboiu'nun yönetmen olarak bu filmlerde anlatım unsurlarını neredeyse tesadüfe yer bırakmayacak şekilde bilinçli kullandığı görülmektedir. Hikayeyi ihmal etmeden bir yandan gerçekçi anlatı sinemasının estetiğini devam ettirirken öte yandan sinemanın anlatım araçlarına dair her filminde yeni denemeler içinde olduğunu görürüz. Bu çalışmada incelenmeyen *12:08 East of Bucharest* (2006), *Second Game* (2014), *Infinite Football* (2018) ve *The Whistlers* (2019) dahil olmak üzere birbirinden farklı konu ve türlere sahip tüm filmlerinde anlatım unsurları görünür kılınarak estetik ve ideolojik sonuçları vurgulanmaktadır. Bu denemeler her zaman hikayeye hizmet edecek şekilde, hatta hikayenin temelini oluşturan düşünceyi en açık şekilde göstermeye yönelik yaratıcı kullanımları içermektedir.

Metabolism filmi endoskopi görüntüsü yakın çekimi haricinde neredeyse sinemanın ilk dönem filmleri gibi orta ölçekli yirminin altında çekimden oluşmaktadır. Renk paletlerinin her bir film için oldukça kısıtlı olduğunu görürüz. Filmlerde, hikaye dışı elementler ya da doğrusal olmayan zaman atlamaları gibi kafa karıştırıcı ya da anlatıyı hikaye zamanı üzerinden bir oyuna çevirmeyi amaçlayan manipülatif stratejiler görülmez. Fakat bu çalışmada incelenen insertlerin ortaya çıktığı anlarda olduğu gibi bu filmlerde çok basit aygıtlarla yaratılmış karmaşık ve düşündürücü sayılabilecek anlar bulunur. Halihazırda filmlerde görmeye alışkın olduğumuz anlatım öğeleri bu filmlerde yeni bir bağlamda kullanılır. Önceki bölümlerde detaylı şekilde ele alınan bu kullanımların göze çarpması ve anlatımda belirleyici olmasını sağlayan bu filmlerin öncelikle çekim ölçekleri ve çekim süreleri olmak üzere sinematik anlatım öğelerini son derece ekonomik olarak kullanmasıdır. Bu ekonomi filmlerde hikayelerin görünen ve görünmeyen parçalarında da hissedilir. Öyle ki *Metabolism*'de çekilen film, *Police, Adjective*'de yapılan operasyon gibi filmlerin anlatımında hayati öneme sahipmiş gibi görünen olayları dahi görmeyiz. Filmlerde gerekli olmayan hiçbir anlatım öğesine yer verilmiyor gibi görünmektedir. Benzer şekilde filmlerdeki karakterler uzun planlar

boyunca sadece bekler, gerekli olmadıkça konuşmaz ve konuştuklarında önemli şey söyledikleri intibamı uyandırır. Bu aynı zamanda Porumboiu filmlerindeki mizahın da temelini oluşturur. Karakterler bu uzun planlarda ciddi bir ifadeyle geçirdikleri vakitlerde Cristi'nin kazılıp bırakılmış boş bir çukurun başında günlerce beklemesi gibi kayda değer herhangi bir bilgi ya da değer üretmezler. Aynı ironiyi diyalogların ağırlıkta olduğu uzun tartışma sahnelerinde de görürüz. Filmlerde zaman zaman hiçbir diyalogun olmadığı uzun sahneler yer alırken, bazı sahnelerde hiç bitmeyecekmiş gibi duran diyalog ya da diyalog gibi görünen monologlara şahitlik ederiz. Cristi'nin amiri Anghelache'in "diyalektik" olarak adlandırdığı bu tartışmalarda karakterlerin ciddiyetleri ile argümanların gereksizlik ve tutarsızlıkları arasındaki kontrast metinlerin yer aldığı *insert*lerle görünür hale gelir. Filmlerin anlatımındaki bu ciddi tekdüzelik sayesinde *insert*lerin yer aldığı istisnai durumlar fark edilir ve *insert*ler anlamı önemli ölçüde etkiler. Ayrıntılı şekilde incelenen bu *insert*ler kurgusal ya da sinematografik açıdan sinemada benzeri görülmemiş kullanımlar değildir. Fakat filmlerin içinde yer aldıkları bağlam itibarıyla farklı katmanlarda tartışmalara kapı aralar ve sinemanın imkanlarını ve sınırlarını düşünmemizi sağlarlar.

İkinci bölümde ayrıntılı şekilde açıklandığı gibi *insert*ler ana akım filmlerde filmin çekimleri bittikten sonra genellikle yönetmenin dahil olmadığı bir süreçte çekilmektedir. Montaj operatörlerinden aktarıldığı gibi bu çekimler kusurları örtmek için hayat kurtarıcıdır. Filmdeki devamlılık hatalarının, kötü oyunculukların gizlenmesi ve uzun sahnelerin dikkat çekmeden kısaltılması için oldukça işlevseldirler. Ayrıca karakterlerin görmediği ama filmin devamında önemli bir işlevi olacak nesneye dikkat çekmek için de yakın çekim bir *insert* işlevsel olabilir. Bunların dışında metinler ve ekranları içeren *insert* çekimler anlatımın temel bir ögesi olarak bilgi vermenin dışında filmin estetik bütünlüğünün bir parçası da olarak da kullanılabilir¹⁰. Porumboiu filmlerinde gördüğümüz *insert*ler işlev ve biçim açısından bu örneklerdeki gibi hikaye akışını sağlayacak bir dolgu malzemesi işlevi görmese, bilgi verme işlevini üstlenmese ve filmin bütünsel estetiğini yansıtmaya da bu konvansiyonlara yaslanmaktadır. Resmi sözlüğün yer aldığı *insert* çekiminin, bir bakış açısı çekimi olamayacak kadar yakından

¹⁰ Wes Anderson'un *The Royal Tenenbaums* (2001) ve *Moonrise Kingdom* filmlerinde sıkça kullanılan kitap ve mektupları içeren *insert*ler bilgi vermekten çok bu filmlerin sahip olduğu oyunbaz tavrın ve simetrik görsel estetiğin bir parçası olarak görülebilir.

ve dik bir şekilde ekranı uzun süre kaplaması bu çekimin filmle ilgili gerekli bir bilgi vermekten farklı bir amaca hizmet ettiğini hissettirir. Bu çekimin Cristi'nin dil ve otoriteyle arasında kapanmayan mesafeyi işaret ettiğini anlamamızı sağlayan şey *insert*lerin konvansiyonel kullanımın biçimi ve amacına dair halihazırda bir fikre sahip olmamızdır. Fakat öte yandan bu çekimler daha önce de belirtildiği gibi öncelikle filmin tamamına hakim olan anlatımı böldüğü için dikkat çekerler.

Bu üç filmde incelenen *insert*lere benzer şekilde farklı ortamlardan görüntülerin anlatımı bölecek şekilde araya giren *insert*lere avangart sinemada sıklıkla rastlarız. Deneysel filmlerde neredeyse bir norm haline gelen bu tip kullanımların anlatı sineması içinde en bilinen örnekleri Godard'a aittir. *La Chinoise* (1967)'da bir grup gencin, kapandıkları evde Maoist manifestolar yayınladığını ve devrim hakkında konuştuklarını görürüz. Evin odalarını boyamış ve yazı tahtası haline getirmişlerdir. Film boyunca bu yazılar ekrana farklı şekillerde gelir. Ayrıca kameraya karşı karakterlerin yaptığı konuşmalar esnasında sayısız materyal kısa sürelerle dik bir açıyla ekranı kaplarlar. Bu *insert*ler dergiler, posterler gibi yazılı ve görsel materyaller ve karakterlerden bazılarının anlattıkları anıların görüntüleri şeklinde araya giren görüntülerden oluşur. Bu görüntüler hikaye dışı ve zaman zaman öznel *insert*ler olarak görülebilirler. Benzer şekilde *Pierrot Le Fou*'da (1965) zaman zaman bakış açısı çekimi ya da ara başlık işlevi gören ama yine ekranı dik açıyla, sınırları görülmeyecek şekilde kaplayan görüntüler mevcuttur. Mısır piramitlerinin görüntüleri, dergiler, reklamlar, tablolar, çizgi romanlar film boyunca ekrana gelir. Sürekli olarak genel çekimleri bölerek ekrana gelen bu *insert*ler çoğu zaman hikaye evrenine ait değildir. Godard'ın anlatım tarzının temelini oluşturan bu tip aksamalar bir ritim oluşturarak filmlerin asli unsuru haline gelmişlerdir. Bu filmlerde sıçramalar (*jump cut*) ve eşleşmeyen (*unmatched*) çekimlerle beraber *insert*ler de artık filmin anlatımından beklenen şekilde devamlılığı aksatırlar. Vacche (1995), Godard'ın *Pierrot Le Fou* ile ortaya koyduğu anlatım biçimini bir kolaj olarak değerlendirir. Bu filmler bir merkezden yoksun parçalanmış yapılardır.

Özellikle *Police, Adjective* filmindeki *insert* kullanımlarını hatırlatan bir başka yönetmen ise essay filmler üretmiş olan Harun Farocki'dir. Stob (2017), *Police, Adjective*'deki rapor ve yazı tahtası *insert*lerinin, Holert'in Farocki filmlerindeki metin ve şemaları gösterme biçimi için kullandığı "*tabular image*" (tablo, çizelge halinde olan

görüntülere) benzetir. Holert (2009), Farocki filmlerinde önemli bir yere sahip olan yazı tahtalarının bir eğitim alanı olarak kullanıldığını belirtir. Marksist teoride işgücü üzerine eğitici filmler olan *On The Division of All Days* (1970) ve *Something Self Explanatory (15x)* (1971) filmlerini inceleyen Holert, Farocki'nin filmlerindeki tahtaların sinemanın eğlence için olduğu kadar eğitim içinde önemli bir alan olduğunu hatırlattığını belirtir. Holert ayrıca yazının ve tahtaların bir eğitim aracı olarak kullanılmasında Farocki'nin Godard'dan ve büyük ölçüde *La Chinose* filminin metinleri bir imaj olarak ele alış biçiminden etkilenmiş olabileceğini aktarır. Farocki'nin bir başka filmi olan *Counter-Music* (2004), *Metabolism*'deki endoskopi görüntüsüne çok benzer şekilde tıbbi amaçla çekilmiş görüntüler içerir. Film tamamen Farocki'nin operatif görüntüler (*operative images*)¹¹ olarak tarif ettiği, bir kameraman tarafından kullanılmayan takip kamerası görüntülerinden oluşmaktadır. Farocki bu görüntülerin öznel bir bakış içermedikleri için Dziga Vertov'un 1920'lerde elde etmeye çalıştığı görüntülere benzerliğini vurgular (Pantenburg, 2009). Biçim itibarıyla Porumboiu filmlerinde gördüğümüz metin ve görüntüleri içeren *insertler*, Godard filmlerindeki hızlı, zaman zaman hareketli şekilde ekrana gelip kaybolan görüntülerin yarattığı kolaj estetiğinden çok Farocki'nin yazı tahtası, şema ve "operatif görüntü" kullanımını anımsatmaktadır. Farocki filmlerinde bu imajların gerçek anlamda incelenmesi için seyircinin görseli okuyup anlayacağı süre boyunca ekranda tutar ve zaman zaman bir anlatıcı bu görüntülerin ne anlama geldiğini açıklar. Ekranı kaplayan görüntüler bir sözcüğün tanımı, şemalar, teknik haritalar veya tıbbi amaçla çekilmiş görüntüler olabilir. Fakat Farocki form olarak anlatı sinemasından oldukça uzak filmler üretmekle birlikte filmlerinde herhangi bir avangart biçimsel yönelimi de reddeder. Brecht'in epik tiyatro için tanımladığı kurallara uyarak hiçbir sanatsal müdahalenin olmadığı didaktik, öğretici filmler üretmeyi hedefler (Holert, 2009). Porumboiu'nun incelenen üç filminde metin ya da ekranların yer aldığı *insertlerin*, Farocki'nin didaktik kullanımlarına benzer bir şekilde seyirciden analiz ve inceleme talep edecek şekilde ekrana geldiği söylenebilir. Bu çekimler karakterlerin bakış açılarını taklit edecek sınırlamalar içermediği için doğrudan seyircinin okumasına yönelik gibi görünür. Fakat Farocki'nin şema ve çizelgeleri açıkça bir fikri aktarmayı görev edinirken *Metabolism* ve *The Treasure*'da ekranlardaki teknik görüntü ve şemalar ekranda kaldıkları uzun süre ve çerçeve dışından yapılan açıklamalara rağmen takip

¹¹ Pantenburg (2009) bu kullanımın Roland Barthes'ın *Mythologies* (1957) kitabında kullandığı "operative language" (operatif dil) ifadesinde dayandığını belirtir.

edilemez ve anlaşılabilir niteliktedir. *Police, Adjective*'de ise Cristi'nin tahtaya yazılan vicdan tanımı öğretici ve objektif bilginin alanı olan yazı tahtasının öznel ve geçerliliği olmadığı vurgulanan bir tanımla doldurur. Bu kullanımlar söz konusu ortamların teknik ve öğretici bilginin alanı olma niteliklerinin altını oyarak inandırıcılık ve güvenilirliklerini sorgulanır hale getirir. Fakat *Metabolism* ve *The Treasure*'da endoskopi ve yer altı görüntüleme cihazı gereçlerinin yanlış bilgi veren güvenilir ortamlar olduğu ima edilmez, teknik bir amaç için üretilen görüntüler bağlamlarından koparıldıkları için yanıltıcı ya da faydasızdır ve tam olarak inandırıcılıkları dolayısıyla daha manipülatiflerdir.

İncelenen *insertler* dışında bu filmlerde yakın çekimler yoktur. Modern anlatı sinemasında en sık kullanılan araçlardan biri olan ve yer aldığı sahnenin önemini vurgulayan yakın çekimlerin nadiren bu anlarda kullanılması kaçınılmaz olarak bu çekimleri diğerlerinden ayırmakta ve bir çeşit parantez içine almaktadır. Sadece filmlerdeki tek yakın çekim anları olması değil, izole bir şekilde ekrana geliş biçimi ve karakterlerin dünyasıyla olan mesafeleri nedeniyle de bu *insertlerin* anlatının organik bir parçası değil de yapay bir şekilde eklenmiş gibi durmalarına neden olur. Hikaye dünyasına ait olduklarına dair bir şüphe olmasa da sanki açıklayıcı bir ara başlık ya da alıntıyı anımsatırlar. Taubeneck, "The Subversive Quotation as a Postmodernist Pattern" başlıklı makalesinde edebiyatta ve Max Ernst tablolarında görülen ve alıntılanan kaynağın altını oymayı amaçlayan postmodern kullanımından bahseder. "Sahte alıntı" (*pseudo-quotation*) olarak isimlendirdiği bu alıntılar ait oldukları bağlamdan koparılarak yeni bir çevre içine anlamının bozulması amaçlanarak yerleştirilmişlerdir. Taubeneck, bu alıntılarının bir tür banal kip içerisinde metnin parçası haline getirildiğini ve bu sebeple bu kullanımların modernist kolaj estetiğinden ayrıldığını belirtir.

Taubeneck ağırlıklı olarak edebiyat metinlerini merkeze aldığı makalede genel olarak Goethe ya da Cervantes'in metnlerinin çarpıtılarak farklı metinlerde ne şekilde kullanıldığını açıklar ve sinemaya dair herhangi bir örnek vermez. Sinemada da görsel veya metinsel düzeyde bu tip pastişlerden söz edilebilir fakat Porumboiu filmlerinde bir sahnenin görsel açıdan doğrudan başka bir filmde alıntılanması söz konusu değildir. Hikâye düzeyinde alıntılama daha çok polisiye filmde hiç silah patlamaması, define

hikayesinde kimsenin ihanet etmemesi, film yapımı üzerine bir film izlerken hiçbir film setinin ya da çekilen materyalden bir görüntünün olmaması gibi konvansiyonlara negatif bir gönderme şeklinde gerçekleşir. Fakat aynı makalede Taubeneck ressam Max Ernst'ün tablolarında da edebiyatta görülen bu kullanımlara benzer nitelikte alıntılardan söz eder. Taubeneck'in Max Ernst'ün *Day and Night* tablosuna dair yorumlarının Porumboiu'nun incelenen filmlerindeki *insert* örneklerine benzer bir kavramsal yaklaşımı içerdiği söylenebilir. Bu tabloda bir manzaranın bazı bölümleri farklı geometrik çerçeveler içinde gösterilir. Çerçeveler içinde kalan kısımlar gündüz ışığında, dışındaki kalan alanlar ise karanlıkta silüet şeklinde resmedilmiştir. Sürrealist ressamların sıkça bağlamdan kopuk farklı imgeleri dahil ettikleri resimlerinin aksine Taubeneck bu resimde tablonun kendisini alıntıladığına dikkat çeker ve anlamı tahrip edici (*subversive*) bir alıntılama biçimi olduğunu belirtir. Benzer şekilde, bu çalışmada incelenen farklı göstergesel sistemlere ait *insert*lerin hikaye dünyasına dahil olmalarına rağmen ekranı kaplayan yakın çekimler şeklinde filmin geri kalanından farklı bir çerçevenme şekli ile ekrana geldiklerini düşünerek filmin bir şekilde kendi içinde bir unsuru alıntıladığını söylenebilir. Porumboiu filmleri pastiş gibi postmodernitenin açıkça görünür olan tekniklerini doğrudan içermeseler de konvansiyonlara maruz kalmış izleyiciler tarafından geçmiş anlatılara yaslanan yeniden yorumlamalar oldukları görülebilir. Fakat bununla birlikte şaşırtıcı derecede organik ve yerel unsurları barındırlar.

Police, Adjective, Metabolism ve *The Treasure* Porumboiu'nun genel olarak diğer filmleri gibi sıradan hayatların ve gündelik olanın şaşırtıcı derece başarılı birer temsilini sunmakla birlikte bu filmlerin birer temsilden ibaret olduğunu da hatırlatır. Filmlerin özfarkındalıklı (*self-conscious*) ve özdüşünümsel yapıları anlatımın bölündüğü anlarda bile hikâye evreni dışına çıkmaz ve filmin temel önermesine odaklanmamızı sağlarlar. Porumboiu filmlerinde oyuncular kameraya bakıp konuşmaz ya da film setini görmeyiz. Filmler bunun yerine sinemanın seyircinin zihninde farklı görüntü ve sesleri birleştirerek devamlılığı olan bir hikayeyi yaratmasını sağlayan kuralların işleyişiyle ilgilenir. Bu filmlerde farkındalıklı bir şekilde kullanılan *insert*ler farklı bir çekim ölçeği ve kurguyla konvansiyonel birer bakış açısı çekimine dönüşebilecekken anlatımı güçlendiren ve filme derinlik kazandıran asli birer unsur olarak yer almaktadır.

Porumboiu sinemanın anlatımın sınırlarını ve imkanlarını araştırırken hikayesi olan ve tutarlı karakterlerin yer aldığı ilgi çekici bir hikaye anlatmayı fazlasıyla başarır. Günümüz sinema izleyicisinin farkında olmasa bile detaylı olarak gramerini bildiği bakış açısı çekimi gibi temel unsurları elementlerine ayırarak gösterir. Polisiye ya da define arama hikayesi izlerken hikaye örgüsünde neleri beklediğimizi hatırlatır ve daha önce izlediğimiz filmlere de yeni bir gözle bakmamızı sağlar. Böylece sinemada yenilikçi anlatım imkanlarının hala var olduğunu ve onları çok uzakta aramamamız gerektiğini hatırlatır.



KAYNAKÇA

- Avcıoğlu, A. *Romanya Yeni Dalgası'nın 5 Kilit Yönetmeni İyileri* [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <https://www.birgun.net/haber/romanya-yeni-dalgasi-nin-bes-kilit-yonetmeni-136056> (Siteye son erişim tarihi: 07/06/2020).
- Bardan, A. (2018) "Cinema as Digest, Cinema as Digesture: Corneliu Porumboiu's Metabolism and the Cinema of the Berlin School" in Fisher, J ve Abel, M. (eds.) *The Berlin School and Its Global Contexts: A Transnational Art Cinema*, Wayne State University Press, ss. 115-135.
- Batori, A. (2018). "The Cinema of Corneliu Porumboiu", *Space in Romanian and Hungarian Cinema*, Palgrave Macmillian, ss. 115-141.
- Bazin, André (2005). *What is Cinema?: Volume I*, Renoir J. Grey H (eds.) University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K., (2008). *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D. & Thompson, K., (2012). çev. (Onat, E , Yılmaz E.), *Film Sanatı*, Deki Yayınevi.
- Button, B. (2002). *Nonlinear Editing: Storytelling, Aesthetics, & Craft*, Kansas: CMP Books
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton de Gruyter.
- Cardullo R.J. (2016) 'The Big Wait: Corneliu Porumboiu's Police, Adjective', *Teaching Sound Film*. Rotterdam, Sense Publishers, pp. 323-332.
- Corrigan, T. & White P (2012) *The Film Experience An Introduction*, Bedford / St. Martin's
- Crittenden, R. (1996). *Film and Video Editing*, Routledge
- Darke, A. *What is B-Roll?* [çevrimiçi]. (Siteye son erişim tarihi: 08/04/2020). Siteye ulaşım adresi: <https://www.filmakingcentral.com/what-is-b-roll/>
- Dirks, T. *Film Terms Glossary* [çevrimiçi]. (Siteye son erişim tarihi: 08/04/2020). Siteye ulaşım adresi: <https://www.filmsite.org/filmterms12.html>

- Forrest, J. “ ‘Zodiac’ and the art of the insert shot” *Vimeo*, montaj Josh Forrest, 7 Haziran 2014, <https://vimeo.com/97593126>
- Gyenge, Z. (2020). ‘This is Not Magritte Corneliu Porumboiu’s Theory of Representation’, in Petho, A. (ed.) *Caught In-Between Intermediality in Contemporary Eastern European and Russian Cinema*, Edinburgh Studies in Film and Intermediality.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*, London: Routledge
- Hall, M. & Sakr, C. *Insert Shot* [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <http://shohawk.com/insert-shot/> (Siteye son erişim tarihi: 08/04/2020).
- Hazine, B. *Romanya Sineması’na Giriş: Rumen Yeni Dalgası’nun En İyileri* [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <http://www.sinematopya.com/2014/10/romanya-sinemasina-giris-rumen-yeni-dalgasinin-en-iyileri.html> (Siteye son erişim tarihi: 07/06/2020).
- Holert, T. (2009) “Tabular Images: on The Division of All Days (1970) and Something Self Explanatory (15x) (1971)” in Ehmann, A., Eshun, K. Row, R. (eds) *Harun Farocki, Against what? Against whom?* Koenig Books, ss. 75-92.
- Ieta, R. (2010). ‘The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions’, *Film Criticism*, Sayı 34, No. 2-3, ss. 22-36.
- Ionita, M. (2015). ‘Framed by Definitions. Corneliu Porumboiu and the Dismantling of Realism’, in Blankenship, J. & Nagl T. (Eds.) *European Visions: Small Cinemas in Transition*, Bielefeld: Transcript Verlag, ss. 173-186.
- Kaceanov, M. (2008) ‘On the New Romanian Cinema’ *P.O.V., No. 25*. [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: http://pov.imv.au.dk/Issue_25/section_3/artc6A.html. (Siteye son erişim tarihi: 10.05.2020)
- Kennicott, P. (2007). ‘Romanian Film’s Crystalline Lens’ *Washington Post*. Available at <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/11/06/AR2007110602500.html> (Siteye son erişim tarihi: 10.05.2020).
- Kroon, R. (2010) *A/V A to Z: An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms* E-kitap [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <https://icproxy.khas.edu.tr:4907/content/title/mcfav?tab=entries> (Siteye son erişim tarihi: 08/04/2020).
- Littman, S. (2014) ‘The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema’ [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to->

[the-past-in-contemporary-romanian-cinema/](#) (Siteye son erişim tarihi: 03.04.2020).

Metz, C. (1990). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University Of Chicago Press.

Nasta, D (2013). *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Columbia University Press.

Pantenburg, V. (2009) “Manual. Harun Farocki’s Instructional Work” in Ehmann, A., Eshun, K. Row, R. (eds) *Harun Farocki, Against what? Against whom?* Koenig Books, ss. 75-92.

Pethő, Á. ‘Between Absorption, Abstraction and Exhibition - Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg’ *Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Studies*, v.11, ss. 39–76.

Pop, D. (2010). ‘The Grammar of the New Romanian Cinema’, *Acta Universitatis Sapientiae, Film And Media Studies*, vol.3, ss. 19-40.

Pop, D. (2018). ‘This is Not a Film You Are Watching. Corneliu Porumboiu’s Non-Cinematic Stylistics and the Visceral-Conceptual Cinema’, *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory*, vol.2 ss. 111-132

Preda, C. (2010). ‘Looking At The Past Through An Artistic Lens: Art Of Memorialization’ *History Of Communism In Europe*, vol.1, ss. 135-153.

Rabiger, M. (2007) *Directing Film Techniques And Aesthetics*, Focal Press.

Reed, C. (2012) *Film Editing: Theory and Practice*, Mercury Learning and Information.

Robertson, J. (1983) *The Magic of Film Editing*, TAB Books.

Scott, A. (2008). ‘In Film Romanian New Wave Has Arrived’ [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <https://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html> (Siteye son erişim tarihi: 03.04.2020)

Stam, R. & Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S., (2005) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Routledge. [E-kitap]

Stob, J. (2017). ‘The Delinquency of the Script: Corneliu Porumboiu’s Police, Adjective (2009)’, *Film Criticism*, Volume 41/2) [çevrimiçi]. Siteye ulaşım adresi: <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.202> (Siteye son erişim tarihi: 07.05.2020)

Taubeneck, S. (1987) 'The Subversive Quotation as a Postmodernist Pattern', *Pacific Coast Philology*, Vol. 22, No. 1/2, ss. 88-97.

Thompson, K. (1977). 'The Concept of Cinematic Excess' *Cine-Tracts 2*, Vol.1, No.2.

Tutui, M. (2017). 'Romanian New Wave Drama: a New Genre?', *Revista Arta* No: 2. ss: 88-90.

Vacche, A. (1995) 'Jean-Luc Godard's "Pierrot le Fou": Cinema as Collage against Painting', *Literature/Film Quarterly*, Vol. 23, No. 1, ss. 39-54.

Filmler:

12:08 East of Bucharest, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Artificial Eye, 2006.

Contempt, Yönetmen: Jean-Luc Godard, Embassy Pictures, 1963.

Infinite Football, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Capricci Films, 2018.

La Chinoise, Yönetmen: Jean-Luc Godard, Athos Films, 1967.

La Nuit Américaine, Yönetmen: François Truffaut, Warner Bros., 1973.

Moonrise Kingdom Yönetmen: Wes Anderson, Focus Features, 2012.

Police, Adjective, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Artificial Eye, 2009

Raiders of the Lost Ark, Yönetmen, Steven Spielberg, Paramount Pictures, 1981.

Second Game, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Contre-Allée Distribution, 2014.

Strike, Yönetmen: Sergei M. Eisenstein. Films sans Frontières, 1925.

The Royal Tenenbaums, Yönetmen: Wes Anderson, Buena Vista Pictures, 2001.

The Treasure, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Filmartı, 2015.

The Whistlers, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, Filmartı, 2019.

When The Evening Falls on Bucharest or Metabolism, Yönetmen: Corneliu Porumboiu, The Cinema Guild, 2013.

Zodiac, Yönetmen: David Fincher, Paramount Pictures, 2007.

Resim:

Ernst, Max. (1941-1942) *Day and Night*, [tuval üzerine yağlı boya] evrimii ulaşım adresi: <https://www.menil.org/collection/objects/1610-day-and-night> (Siteye son erişim tarihi: 06.05.2020)

Magritte, Ren . (1929) *La Trahison des Images*, [tuval üzerine yağlı boya] evrimii ulaşım adresi: <https://collections.lacma.org/node/239578> (Siteye son erişim tarihi: 07.06.2020)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ahmet Kıran

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenim : Boğaziçi Üniversitesi Fizik Bölümü, 2008 - 2012

Kadir Has Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon
Bölümü, 2012 - 2017

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans
Programı, 2018 - 2020