

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**FOTOĞRAF VE SİNEMA İLİŞKİSİNİN NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASI BAĞLAMINDA ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kaan KÖSE

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Televizyon ve Sinema Programı

EKİM, 2020

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**FOTOĞRAF VE SİNEMA İLİŞKİSİNİN NURİ BİLGE CEYLAN
SİNEMASI BAĞLAMINDA ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Kaan KÖSE
(Y1712.380018)**

**Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Tez Danışmanı: Prof. Sefa ÇELİKSAP

EKİM, 2020

ONAY FORMU

ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘‘Fotoğraf ve Sinema İlişkisinin Nuri Bilge Ceylan Sineması Bağlamında Analizi’’ adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (13/10/2020)

Kaan KÖSE

ÖNSÖZ

Bu çalışmada beni görüş ve önerileriyle destekleyen danışman hocam Prof. Sefa ÇELİKSAP'a, engin bilgileriyle çalışmaya çok değerli katkılar sunan, lisans mezunu olduğum Eskişehir Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon bölümünden hocalarım Prof. Dr. Levend KILIÇ ve Doç. Dr. Hakan SAVAŞ'a ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ekim 2020

Kaan KÖSE

FOTOĞRAF VE SİNEMA İLİŞKİSİNİN NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI BAĞLAMINDA ANALİZİ

ÖZET

Geçmişten bugüne tüm sanat dalları birbirleri ile yoğun bir etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşim sinema ve fotoğraf için de geçerlidir ancak sinema ile fotoğrafın geleneksel sanatlardan farklı olarak teknolojik birer ürün olmaları, aralarındaki ilişkinin de diğer sanat dallarına göre daha farklı olmasına sebep olmuştur. Mekanik bir yapıya sahip olan bu iki sanat alanından sinema hareketli görüntüleri kaydederken fotoğraf durağan görüntüleri kaydeder. Bu önemli farklılık, zaman ilerledikçe fotoğraf ve sinemanın anlatım dilleri arasında da önemli farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur. Diğer yandan teknolojik birer buluş olan bu iki sanat dalı arasında benzer teknolojileri kullanmaları sebebi ile bir yakınlık da söz konusudur. Bu durum fotoğraf ve sinemanın, aynı anda hem çok yakın hem de çok farklı olabilme potansiyeline sahip olduğunu gösterir.

Bu çalışmada fotoğraf ile sinema arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenmiş, Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraf ve filmleri ile bu durum örneklendirilmiştir. Nitel araştırma kapsamında olan bu çalışmada, yöntem olarak görüntü analizi ve derinlemesine mülakat yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmaya konu olan fotoğraf ve sinema, tarihsel gelişim süreçlerine paralel olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda giriş bölümünden hemen sonraki bölümde görüntü üretiminin oluşum ve gelişimine yer verilmiştir. Burada fotoğrafın bulunuşuna giden yol ile fotoğraf icat edildikten sonraki gelişimi, ardından ise teknolojik bir makine olan ve bir süre sonra çoğaltılabilir özellik kazanan fotoğraf ile sanatın ilişkisi incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; öncelikle hareketin oluşumu ve hareketi oluşturmaya yönelik çalışmalar yapan kişiler ile buluşları anlatılmıştır. Bu bölümün sonraki kısımlarında ise devrimin keşfinden sonraki gelişim süreci anlatılmış; sinemanın keşfi ve yapılan ilk çalışmalar ile sinemayı salt hareket olmaktan çıkarıp,

onu bir anlatım aracına dönüştürerek sanatın alanına dahil eden kişiler ve çalışmalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde; durağan ve hareketli görüntü incelenmiş; fotoğraf ve sinema arasındaki benzerlikler ile farklılıklara değinilmiştir. Bu doğrultuda iki örnek incelenmiştir.

Çalışmanın sonraki bölümünde sinemada stil arayışları incelenmiş; auteur iki yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan ve Theodoros Angelopoulos'un sinemaya yaklaşımları karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ise; sanat hayatına fotoğraf ile başlayan ve daha sonra film yönetmenliğine de atılan Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafları ile filmleri arasındaki ilişki araştırılmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 ile 2018 yılları arasında çektiği; Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinden alınan görüntüler ile çektiği fotoğraflar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Devinim, Durağanlık, Nuri Bilge Ceylan, Sanat Sineması, Auteur Yönetmen.

ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF NURİ BİLGE CEYLAN

ABSTRACT

All art branches have been in intensive interaction with each other from past to present. There is also an interaction between cinema and photography; however, since cinema and photography are technological products unlike traditional art branches, the relationship between them is different than other art branches. Photography, which is one of the art branches having mechanical structure, records still images, while cinema records moving images. This important difference also caused different discourses used by cinema and photography as the time progressed. On the other hand, there is a similarity between these two art branches, which are technological inventions, because they utilize similar technologies. It also shows that photography and cinema have a potential to be both similar and different at the same time.

In this study, similarities and differences between photography and cinema have been scrutinized, and the photographs and the films of Nuri Bilge Ceylan have been chosen for an analysis. In this study, which could be regarded as a qualitative research, image analysis and in-depth interviews have been used as methods.

Photography and cinema, which are subjects of this study, have been tackled in parallel with their historical development progresses. In this regard, formation and development of image generation were included after introduction section. In this part, the process leading to photography's invention and its development as well as the relationship between photograph, which is a technological machine and became reproducible after a while, and art have been analyzed.

In the third chapter of the study, movement's formation and the scholars working on the movement's formation and their inventions have been discussed. In the later parts of this chapter, the process after movement's invention as well as cinema's invention and the first studies conducted, the scholars and their works

having transformed cinema from a mere movement into a means of expression and by doing so included cinema in the field of art have been tackled.

In the fourth chapter, still and moving images have been examined, and the similarities and differences between photograph and cinema have been discussed. Two examples have been reviewed in this regard.

In the latter part of the chapter, styles in cinema have been analyzed, and the approaches of two auteur directors, Nuri Bilge Ceylan and Theodoros Angelopoulos, to cinema have been compared.

In the last chapter of the study, the relationship between the photographs and the films of Nuri Bilge Ceylan, who started his art career with photography and later became a film director, has been investigated. Images and the photographs taken from Nuri Bilge Ceylan's films shot between 1995- 2018 "Cocoon", "The Small Town", "Clouds of May", "Distant", "Climates", "Three Monkeys", "Once Upon a Time in Anatolia", "Winter Sleep", and "The Wild Pear Tree" have been comparatively analyzed.

Key words: Mobility, Stillness, Nuri Bilge Ceylan, Art Cinema, Auteur Director.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ONUR SÖZÜ	v
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv
I. GİRİŞ	1
A. Çalışmanın Konusu.....	2
B. Çalışmanın Amacı ve Önemi.....	3
C. Çalışmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları.....	4
II. GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ	5
A. Fotoğraf Öncesi	5
1. Fotoğrafın İcadına Giden Yol: Camera Obscura	7
B. Resim ve Fotoğrafın Etkileşimi	14
C. Fotoğraf ve Sanat	20
D. Çoğaltılabilen Sanat.....	25
E. Fotoğrafın Toplum ve Birey Üzerindeki Etkisi	28
III. HAREKETİN TARİHİ	35
A. Devininim Anlatım Biçimi	42
1. Lumiere Kardeşler	42
2. Georges Melies	44

3. Edwin S. Porter	46
4. David W. Griffith	46
IV. DURAĞANLIK VE DEVİNİM	49
A. Untitled Film Stills	56
B. La Jetee	57
V. SİNEMADA STİL ARAYIŞLARI.....	59
A. Sinemanın Yavaş Hali	59
B. Auteur Kuramı	62
C. Yeni Türk Sinemasında Bir Auteur: Nuri Bilge Ceylan.....	64
D. Auteur Sinemada İki Farklı Yaklaşım: Nuri Bilge Ceylan ve Theodoros Angelopoulos	67
VI. FOTOĞRAF VE SİNEMA İLİŞKİSİ: NURİ BİLGE CEYLAN.....	71
A. Koza	76
B. Kasaba.....	79
C. Mayıs Sıkıntısı	81
D. Uzak	84
E. İklimler.....	86
F. Üç Maymun	88
G. Bir Zamanlar Anadolu'da	91
H. Kış Uykusu	93
İ. Ahlat Ağacı	96
VILSONUÇ.....	99
VIII. KAYNAKÇA	101
ÖZGEÇMİŞ.....	105

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Chauvet Mağarası'ndaki çizimler. Mağara 2014 yılında Unesco Kültürel Miras listesine alınmıştır.	5
Şekil 2. Camera Obscura. Kutunun dışındaki görüntü ışık sayesinde iç kısımda ters bir görüntü oluşturmaktadır.	7
Şekil 3. Le Gras'ta Pencereden Görünüm. 1827. Nicephore Niepce'in bu helyografisi ilk fotoğraf olarak kabul edilir.	9
Şekil 4. Louis Jacques Mande Daguerre. Tapınak Bulvarından Görünüm.	10
Şekil 5. Aydınlık Kutu.	13
Şekil 6. Fransa, Paris. Henri Cartier Bresson Place de l'Europe. Saint Lazare Station. 1932.	27
Şekil 7. Kevin Carter'ın Pulitzer Ödülü kazandığı fotoğraf.	29
Şekil 8. Jacob Auguste Riis. 1889 yılında çekilen bu fotoğrafta bir atölyede yetişkinlerle beraber bir çocuğun da çalıştığı görülüyor.	31
Şekil 9. Thaumatrope.	36
Şekil 10. Fenakistiskop.	36
Şekil 11. Zoetrop.	37
Şekil 12. Praksinoskop.	37
Şekil 13. Büyülü Fener.	38
Şekil 14. Marey'in icat ettiği fotoğraf tüfeği.	39
Şekil 15. Eadweard Muybridge. At deneyi.	40
Şekil 16. Kinetoskop.	41
Şekil 17. Sinematograf.	43

Şekil 18. Georges Melies, Aya Yolculuk.....	45
Şekil 19. Untitled Film Stills no:13.....	57
Şekil 20. La Jetee'den alınan bu görsel bir fotoğraftır. Ancak kameranın tilt hareketine benzer şekilde dikey ekseninde aşağıdan yukarı bir hareket ile fotoğrafa devinim kazandırılmıştır.	58
Şekil 21. Nuri Bilge Ceylan. Girl with a black shirt, 1987.	75
Şekil 22. Nuri Bilge Ceylan'ın Babamın Dünyası adlı sergisinden bir fotoğraf. Rough Sea, 2007.	78
Şekil 23. Nuri Bilge Ceylan, Koza, 1995.....	79
Şekil 24. Nuri Bilge Ceylan, Kasaba, 1997.....	80
Şekil 25. Nuri Bilge Ceylan. For my Father. The Road Home, Yenice, Çanakkale, 2006.....	81
Şekil 26. Nuri Bilge Ceylan. Mayıs Sıkıntısı. 1999.....	83
Şekil 27. Nuri Bilge Ceylan. Midafternoon, 2006.	83
Şekil 28. Nuri Bilge Ceylan, Uzak, 2002.....	85
Şekil 29. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye. Golden Horn in Winter, İstanbul, 2006.....	86
Şekil 30. Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop Türkiye, Children Riding Bicycles, Midyat, 2004.	88
Şekil 31. Nuri Bilge Ceylan, İklimler, 2006.	88
Şekil 32. Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun, 2008.	89
Şekil 33. Nuri Bilge Ceylan. Early Photographs. Füsun.....	90
Şekil 34. Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011.	92
Şekil 35. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye.	93
Şekil 36. Nuri Bilge Ceylan. Curved Street in Winter, İstanbul, 2004.	95
Şekil 37. Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu, 2014.	96
Şekil 38. Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı, 2018.....	97
Şekil 39. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye.	98

I. GİRİŞ

İnsanoğlu teknik gelişmeler ile paralel olarak eski çağlardan beri kendini ifade edebilmek için çeşitli yöntemlerin peşinden gitmiştir. Bu ifade ediliş biçiminin ilk yüzeyleri mağaralar olmuştur. Bu nedenle sanatsal üretimin başladığı ilk yerler mağaralardır. İnsanlık tarihi kadar eski olan sanat, insanlara özgü bir etkinlik olduğu için yaşayış biçimine göre farklılıklar gösterir. Ancak tüm sanatsal etkinlikler geçmişten bu yana yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu etkileşim sanatsal disiplinlerin gelişimini ve değişimini sağlamıştır. Geleneksel ve modern sanat ayrımı olmaksızın tüm sanatsal etkinlikler birbirleri ile etkileşim halinde olsa da makineleşme döneminin ürünü olan fotoğraf ve sinema arasındaki ilişki geleneksel sanatlardan farklıdır.

Sanayi Devrimi ile makineleşme süreci başlayınca, yeni ifade biçimleri de teknolojiden yararlanmaya başlamıştır. Mekanik bir alet olan fotoğraf makinesi teknolojinin sanat alanındaki ilk yansımasıdır. Teknik olarak fotoğraftan doğan sinema ise makineleşme sürecinin bir diğer ifade aracıdır.

Sinema ve fotoğraf makinesinin teknik açıdan birbirine çok benzemesi bu iki sanatı diğerlerinden ayıran önemli bir faktördür. Bu açıdan bakıldığında bu iki sanat dalı iç içe geçebilecek potansiyele sahiptir. Ancak fotoğrafın durağanlığın, sinemanın ise devinimin temsilcisi olması aralarında önemli farklılıkların olmasına da sebep olmuştur.

Fotoğraf doğduğu ilk yıllarda benzerliği nedeniyle resimden fazlasıyla etkilenmiştir. Bazı ressamalar ise resimlerini yaparken fotoğraftan yardımcı bir araç olarak yararlanmıştır. Fotoğrafın ayrı bir etkinlik değil de sadece resme yardımcı olabilecek bir araç olarak görölmesinin en önemli sebebi mekanik bir alet olmasından kaynaklanmaktadır.

İlk yıllarını bu koşullar altında geçiren fotoğrafın zamanla farklı yönleri anlaşılmaya başlanmış ve hatta portre gibi çok güçlü olduğu konularda resmin yerini dahi almıştır. Fotoğraf ve resim arasındaki bu ilişkinin bir benzerinin

fotoğraf ve sinema arasında olduğunu söylemek mümkündür. İkisi de ‘‘Camera Obscura’’ üzerine kurulduğu için ilk sinemacılar hareketli olması dışında fotoğraftan çok farklı olmayan ürünler ortaya çıkartmışlardır. Sinematograf’ın mucidi Lumiere Kardeşler sinemanın olanakları üzerine bir çalışma yapmamış sadece gündelik olayları kayda almakla yetinmişlerdir. Sinemanın anlamını keşfeden kişiler ise bir yandan sinema makinesini geliştirirken bir yandan da sinemanın anlamına dair çalışmalar yapmıştır. George Melies, Edwin S. Porter, David Griffith gibi kişiler ile başlayan bu anlam arayışı sinemanın yeni bir anlatım dili olmasına giden yolu açmıştır.

Yeni süreçte fotoğraf durağanlığın, sinema ise devinimin temsilcisi olarak görülmüş, çalışmalar genel olarak bu doğrultuda ilerlemiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada yeni bir dönüm noktası olmuştur. Savaşın getirdiği yıkımın etkisiyle Klasik Anlatı Sineması ile insanları ‘‘hayal alemine’’ sokan sinemacıların yerine sinemanın gerçeği anlatması fikri ortaya atılmıştır. İtalya’da Yeni Gerçekçilik ve Fransa’da Yeni Dalga gibi akımların ortaya çıkmasıyla sonuçlanan bu süreçte sinemacılar sokağa çıkararak halkın ‘‘gerçek’’ sorunlarını anlatan filmler çekmeye başlamışlardır.

Türkiye’de 1960-1965 yılları arası ilk denemelerinin görüldüğü ‘‘Toplumsal Gerçekçilik Hareketi’’ asıl yükselişini 1990’ların sonlarına doğru yapmıştır. Yeni Dönem Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemin Türkiye’deki en önemli temsilcilerinden biri Nuri Bilge Ceylan’dır. Sinemada gerçeğin peşine düşen Nuri Bilge Ceylan sanat hayatına fotoğraf ile başlamıştır. Devinim ve durağanlık denildiğinde akla gelebilecek ilk isimlerden olan Ceylan’ın ilk filmleri tamamen fotoğraf etkisindeyken ilerleyen dönemlerde sinematografik öğeler de görülmeye başlamıştır. Ancak bu durum Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğrafları ile filmleri arasındaki bağın kopmasına sebep olmamıştır. Ceylan’ın film ve fotoğrafları arasındaki estetik bağ ile görme biçimleri her zaman paralellik göstermektedir.

A. Çalışmanın Konusu

Fotoğraf ve sinema teknik ve estetik açıdan yakın özelliklere sahip olan; benzer teknolojik yapıya sahip elemanların kullanıldığı ve fiziksel anlamda ışık kaynaklarına ihtiyaç duyulan iki sanat dalıdır. Ancak bu benzer özelliklere rağmen; fotoğrafın durağan, sinemanın ise devingen yapıda olması farklılık

yaratır. Bu özellikleri ile fotoğraf ve sinema, birbirlerine hem uzak hem de yakın olabilme potansiyeline sahiptir. Çalışmada fotoğraf ile sinema arasındaki benzerlik ve farklılıklar teknik ve estetik açıdan incelenirken örnek olarak temeli fotoğraf sanatına dayanan auteur yönetmen Nuri Bilge Ceylan ve sineması incelenecektir.

B. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı; fotoğraf ve sinemanın durağan ve devinim özellikleriyle ne kadar farklı, aynı temelden çıkmış; benzer makine ve optik elemanlara sahip olmaları neticesinde ise ne kadar yakın, geçişken potansiyelleri olduğunu göstermektir. Bunun için önce fotoğraf sonra da sinemanın oluşum ve gelişim süreçlerine değinilmiş, ardından iki sanat karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Hareket ve durağanlık arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi açısından yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 1995-2018 arasında çektiği filmler olan: Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmleri incelenmiştir. Auteur Sinemada İki Farklı Yaklaşım: Nuri Bilge Ceylan ve Theodoros Angelopoulos adlı bölümde ise sinemaları fotoğrafa yakın duran iki yönetmen arasındaki organik benzerliklerin yanında farklılıkların da olabileceğine değinilmiştir.

Yapısal olarak aynı temelden çıkan fotoğraf ve sinema birer mekanik görüntü kaydetme cihazlarıdır. Zamanla ikisi de birer anlatım diline dönüşen bu iki sanattan fotoğraf görüntüyü durağan olarak kaydederken sinema ise hareketli olarak kaydeder. Bu çok önemli fark teknik ve anlatım olanakları açısından farklılaşmalara sebep olmuştur. Bunun yanı sıra fotoğraf, çekim tekniklerine bağlı olarak bir hareket illüzyonu yaratabilir. Sinema ise aynı illüzyona hareketi yavaşlatarak sahip olabilir; plan sekanslar ile zamanda genişleme sağlanarak filmde hareketler minimuma indirgenir.

Sinema ve fotoğraf ile ilgili ayrı ayrı birçok çalışma olmasına karşın, sinema ve fotoğrafı devinim ve durağanlık açısından inceleyen yeterince çalışma yoktur. Bu nedenle çalışmanın bundan sonraki çalışmalara yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın amaçları doğrultusunda çözüm aradığı sorular şunlardır:

1. Devinim ve durağanlık arasında nasıl bir ilişki vardır? Devinim ile durağanlık arasında bir geçişkenlik olabilir mi ve eğer var ise bu geçişkenliğin sınırları nelerdir?

2. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda hem devinim hem durağanlığın izlerine aynı anda rastlamak mümkün müdür?

3. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmleri ile sonraki dönem filmleri arasındaki farklılıklar nelerdir? Fotoğrafçı Nuri Bilge Ceylan ile Yönetmen Nuri Bilge Ceylan arasında bir farktan söz edilebilir mi?

C. Çalışmanın Yöntemi ve Sınırlılıkları

Nitel araştırma kapsamında olan çalışmada görüntü analizi ve derinlemesine mülakat yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda uzman akademisyen ve fotoğrafçılarla görüşülmüştür. Bunun yanı sıra 1995 ve 2018 yılları arasındaki tüm Nuri Bilge Ceylan filmleri ile Ceylan'ın ''Erken Dönem Fotoğraflar'', ''Babam İçin'' ve ''Sinemaskop Türkiye'' çalışmalarından fotoğraflar incelenmiş ve Nuri Bilge Ceylan örneğinden yola çıkılarak fotoğraf ve sinema arasındaki ilişki araştırılmıştır.

Bununla birlikte literatür taraması tekniği ile yerli ve yabancı kaynaklar incelenmiştir. Kullanılan veri toplama araçları; kitaplar, görüşme ve süreli yayımlar (gazete, dergi) şeklindedir.

II. GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ

A. Fotoğraf Öncesi

Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabına Jean Cocteau'nun "Onsuz edilemeyen bir şeydir şiir, ama neden onsuz edilemez bir bilsem." sözü ile başlar.¹ Burada şiir yerine sanat kelimesi de kullanılabilir. İnsanın ilk çağlardan beri kendini ifade edebilmek için sanatı kullanması sanata ihtiyaç duyduğunu, onsuz edemediğini gösterir. Buna karşın sanatın ne tanımı kesin bir şekilde yapılabilmıştır ne de sanatın işlevinin ne olduğuna dair fikir birliğine varılabilmıştır. Kesin olan şey sanatın tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğudur.

İnsanlar varoluşlarından bugüne kendilerini çeşitli biçimlerde ifade etmişlerdir. Günümüzden binlerce yıl öncesine kadar uzanan mağara sanatı bu ifade ediş biçimlerinin bilinen ilk örneklerini oluşturmaktadır.



Şekil 1. Chauvet Mağarası'ndaki çizimler. Mağara 2014 yılında Unesco Kültürel Miras listesine alınmıştır.

¹ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınları, 2010, s.9.

Bu mağara çizimlerini dünyanın birçok farklı yerinde görebilmek mümkündür. İspanya'da Altamira Mağarası, Fransa'da Chauvet ve Lascaux Mağaraları, Arjantin'de Eller Mağarası, Bulgaristan'da Magura Mağarası, Hindistan'da Bhimbetka Mağarası, Sahra Çölü'nde Acacus Dağları ve Brezilya'da Serra da Capivara Milli Parkı içerisindeki kayalarda bulunan çizimler mağara sanatının en önemlileri arasında yer almaktadır.

Tarih boyunca duygu ve düşüncelerini ifade etmek için çeşitli araçlar kullanan insan, fotoğraf ile birlikte ilk kez bir makine ile tanışmıştır. Geleneksel sanatların aksine fotoğrafın teknolojik bir ürün olması uzun süren tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bunun sebebi geleneksel sanatlarda değişmez kural olarak görülen el ürünü olma zorunluluğunun yerini fotoğraf ile birlikte bir aygıt ile sürdürmek istemesidir. Fotoğrafta el doğrudan yaratıcı konumunda değildir. Bunun yanı sıra fotoğraf doğuşundan kısa bir süre sonra çoğaltılabilir olma özelliğini kazanmıştır. Böylece sanat için çok önemli olarak görülen bir başka özellik olan "biriciklik" kuralı da fotoğrafın çoğaltılabilir olması ile tartışılmaya başlanmıştır. Resim, heykel, mimari gibi tüm geleneksel sanatlarda yaratıcı konumda insan eli bulunduğu için bir eserin tekrarlanması mümkün değildir. Ancak çoğaltılabilir olma özelliğini kazandıktan sonra, mekanik bir alet olan fotoğraf aynı üründen sınırsız kopya üretme olanağına kavuşmuştur. Bu iki nedenle sanatın ayarlarıyla ciddi bir şekilde oynasa da fotoğraf da aslında bir resmetme tekniğidir. Sadece resmetme biçimi değişmiştir. Nasıl ki insanlar duygularını mağara duvarlarına çizerek, kazıyarak bir takım şekiller yapıp anlatmaya çalışmış ise sonraki dönemlerde de bunun yerini resim, heykel, fotoğraf gibi etkinlikler almıştır.

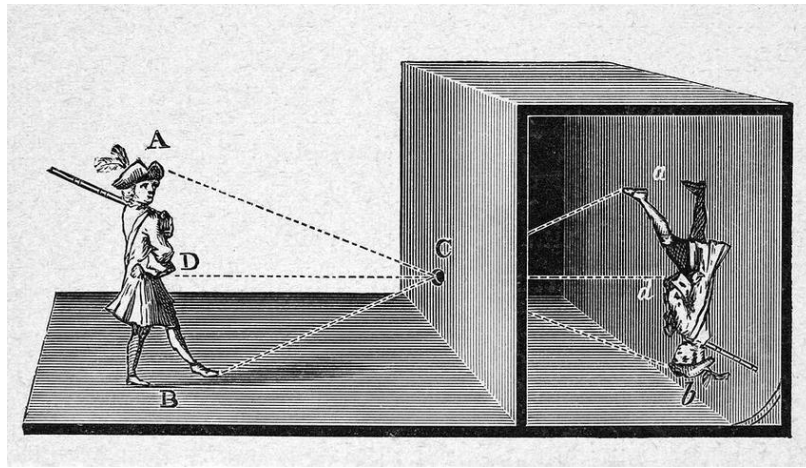
Fotoğraf insanın gördüğünü kaydetme, ölümsüzleştirme arzusunun sonucudur. Ancak fotoğrafın ortaya çıkmasında düşünsel faktörlerin yanında bilimsel ve teknolojik gelişmeler de rol oynamıştır. Bunların en önemlilerinden olan kimyasal süreçler fotoğrafın icadının bir parçasıdır. Çünkü fotoğraf kimyasal süreçler ile ortaya çıkarılır ve sabitlenir. Johann Heinrich Schulze, Carl Wilhelm Scheele, William Lewis ve Jean Senebier gibi bilim adamları gümüş nitrat veya gümüş klorürün ışığa duyarlılığı ile ilgili önemli araştırmalar yapmışlardır. Ancak

gümüş tuzlarını sabitlemeyi başaramamış olsalar da bu deneyler fotoğrafın icadına giden yolu açması açısından çok değerlidir.²

Fotoğrafın en temel gereksinimi ışıktır. Işık aynı zamanda fotoğrafın bulunuşuna giden yolda temel taşlardan biri olmuştur. Şöyle ki: Güneş ışınlarının göl gibi alanlarda oluşturduğu çeşitli yansımalar ya da bir yüzey üzerindeki gölgeler insanın dikkatini çekmiştir. Örneğin bir ağacın sudaki yansıması ya da gölgesi insan için ilgi çekicidir. Nesnelerin üzerine düşen ışık yoluyla ortaya çıkan yansıma ve gölgeleri kalıcı değildir. Işık gittiğinde nesnelerin suretleri de kaybolur. Peki ışığı kullanarak bu görüntüyü sabitlemek mümkün olamaz mı? İşte insanoğlu bunun peşine düşmüştür. Camera Obscura – Işığı toplayan aygıt- bu yolda atılan en önemli adımdır.

1. Fotoğrafın İcadına Giden Yol: Camera Obscura

Camera Obscura dört tarafı ışık geçirmeyecek şekilde kapalı olan, sadece ön tarafındaki iğne deliği kadar bir boşluktan ışık alan bir kutudur. İğne deliğinin dışındaki nesneler, delikten giren ışık ile deliğin karşı köşesine ters bir şekilde yansıma oluşturmaktadır. Bu kutu yapısı itibari ile çok basit olsa da dışarıdaki görüntünün ışık yardımıyla içeride yansımasının oluştuğunun keşfedilmesi açısından önemlidir.



Şekil 2. Camera Obscura. Kutunun dışındaki görüntü ışık sayesinde iç kısımda ters bir görüntü oluşturmaktadır.

² Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı**, çev: Ali Bertay, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004, ss.15-16.

İlk Camera Obscura ilkel olduğu için içerisindeki görüntünün oluşmasına hiçbir şekilde müdahale edilememiştir. Örneğin güneş ışığı çok güçlü ise içeride oluşan görüntü daha keskin olur. Deliğin boyutu ile kutunun boyutu da görüntü kalitesine etki eder. Delik ve kutu ne kadar küçük ise görüntü o kadar net olacaktır. Kutunun küçük olmasının görüntü kalitesini artırmasının sebebi ışığın kutunun arka yüzeyine gidene kadar alacağı yolun mesafesinin kısılmasıdır. Mesafe uzadıkça ışık gücünü kaybedeceği için görüntünün keskinliği azalır.

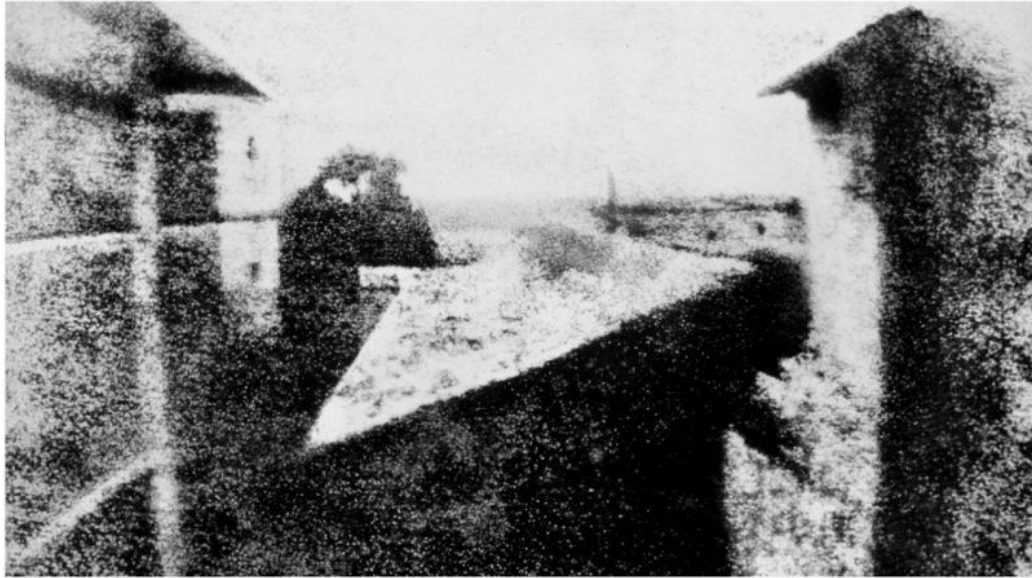
Camera Obscura'dan ilk kez bahseden kişi Aristoteles'tir. Çinli filozof Mo Ti ise günümüzdeki bilgilere paralel olarak karanlık kutudan giren ışığın ters görüntü oluşturduğundan bahsetmiştir. X. Yüzyılda ise İbnü'l Heysem Camera Obscura'nın çalışma prensibini tam anlamıyla doğru açıklayan kişidir. Karanlık bir odaya iğne deliği büyüklüğünde bir delik açıldığında delikten yansıyan görüntü duvarın karşısına ters bir şekilde düşmektedir.

Basit gibi görünen ama aslında çok önemli bir buluş olan Camera Obscura'ya XVI. Yüzyılda mercek eklenmesi buluşu çok farklı bir konuma getirmiştir. "İtalyan doğa bilgini Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) Doğa Büyüsü (1558; Magia Naturalis, 4 kitap: 2. Basım, 20 kitap, 1589) adlı ünlü eserinde karanlık kutuyu merceklerle birlikte ilk kez detaylı bir şekilde yazmıştır. Delik yerine bir dışbükey mercek konulduğunda görüntünün çok daha net ve keskin olacağını, sokakta yürüyen insanların, renklerin, giysilerin ve her şeyin gerçeğine yakın görüneceğini, Della Porta açık bir şekilde kaleme almıştır. Eğer resim yapamıyorsanız, bu aracın verdiği görüntünün konturlarını kalemle çizin ve daha sonra da boyayın diyen Della Porta, karanlık kutunun yüzey üzerinde sağladığı görüntüye yeni yollar açmıştır."³ Mercek eklemesi sayesinde çok daha net ve keskin görüntüler veren Camera Obscura artık ressamlar tarafından sık kullanılan bir alet konumuna gelmeye başlamıştır. Camera Obscura'nın kalıcı olmasa da yüzey üzerinde dünyanın bir izini oluşturması fotoğraf makinesinin icadına giden yolun temel taşını oluşturmaktadır.

Karanlık kutudaki görüntüyü sabitlemeyi başaran Niepce fotoğrafın mucidi olarak anılır. Niepce'in helyografi adını verdiği yöntemi sadece negatiftir. Negatif olduğu için ışığa çıkarınca görüntünün yok olduğu bu yöntem ışığın

³ Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara, Dost Kitabevi, 2012, s.57.

durumuna göre gelişen sadece açık ve koyu alanlardan oluşmaktadır. Çalışmalarına devam eden Niepce daha sonra pozitif görüntüyü elde etmeyi başarmıştır. 1827 yılında evinin penceresinden çektiği Pencereden Görünüm, Le Gras, helyografisi tarihte bilinen ilk fotoğraf olarak kabul edilir. Niepce Le Gras'da yahuda bitümin maddesini kullanmıştır. Bu maddenin duyarlılığının az olması nedeniyle ilk helyografi denemesinin pozlama süresi yaklaşık sekiz saat sürmüştür. Pozlamanın bu kadar uzun sürmesi nedeniyle gölgeler birbirine karışmıştır. Sabit nesnelere dışındaki hiçbir şeyi net olarak çekmenin mümkün olmadığı bu deneme ağırlıklı olarak siyah ve beyazdan oluşmaktadır. Keskinlik ve netlik çok sınırlıdır. Daha önce mercekle eklenmesiyle önemli bir gelişme sağlayan karanlık kutuya Niepce diyafram sistemi ile çok önemli bir ekleme daha yapmıştır. Eklediği diyafram sayesinde karanlık kutuya girecek ışık miktarı kontrol edilebilir olmuştur. İlk Camera Obscura ile fotoğrafa giden yolda atılan önemli adım, Niepce'in Camera Obscura'daki görüntüyü yüzey üzerinde sabitleyerek kalıcı olmasını sağlamasıyla bir adım daha ileri taşınmıştır.



Şekil 3. Le Gras'ta Pencereden Görünüm. 1827. Nicephore Niepce'in bu helyografisi ilk fotoğraf olarak kabul edilir.

Ailesinin serveti ve çevresi sayesinde her türlü ortama girebilme şansına sahip olan Niepce 1827 yılında karanlık kutu ve Diaroma gösterileri yapan Daguerre ile tanışmıştır. Paris'teki Diaroma gösterilerinden çok etkilenen Niepce 1829 yılında Daguerre ile birlikte çalışmak için 10 yıllık bir anlaşma imzalamıştır. Ancak fotoğrafın mucidi Niepce, Daguerre ile anlaşmasından 4 yıl

sonra 1933 yılında vefat etmiştir. Louis Jacques Monde Daguerre, Nicephore Niepce'in vefatından sonra oğlu Isidore Niepce ile anlaşmayı devam ettirse de çalışmalarına bireysel olarak devam etmiştir.

Daguerre 1837 yılında helyografiye göre pozlama süresinin çok daha az olduğu ve çok daha kaliteli görüntü üretebilen buluşuna Daguerreotype adını vermiştir. Daguerre'in dagerreyotip yöntemiyle çektiği "Tapınak Bulvarından Görünüm" adlı eser Niepce'in "Pencereden Görünüm"ünden çok daha başarılıdır. Bu çalışmada siyah ve beyazlar dışında gri tonlar da seçilebilir. Ayrıca daha net ve keskindir. Ancak pozlama süresinin düşmesine rağmen yine de yeterli olmadığı için Tapınak Bulvarından Görünüm'de bulvar tamamen boşmuş ve giden gelen otomobil ve yaya yokmuş gibi görünür. Buna rağmen fotoğrafta bir istisna olarak ayakkabı boyacısı ve ayakkabısını boyatan kişi görülebilmektedir. Bu ikili tarihte bir fotoğrafta yer alan ilk insan görüntüsü olarak kayıtlara geçmiştir. Fotoğrafta başka canlı hiçbir şey görünmezken sadece bu ikilinin görünmesi ise Daguerre'in bilinçli bir şekilde onlara sabit durmalarını rica etmiş olabileceği tartışmalarını beraberinde getirir de bu ikilinin bir fotoğrafta görünen ilk insanlar olmaları dikkate değerdir.



Şekil 4. Louis Jacques Mande Daguerre. Tapınak Bulvarından Görünüm.

Daguerreyotip'in olumlu yönlerine rağmen kopya imkânı vermemesi, pozlama süresinin hala çok uzun olması ve banyo işlemlerinin fotoğrafın çekildiği yerde yapılması zorunluluğu nedeniyle laboratuvarların çekim için

gidilen her yere taşınması zorunluluğu gibi birçok olumsuz yanı da vardır. Ancak fotoğrafın yavaş yavaş tanınmaya başladığı bu süreçte gelişmeler hızlanmaya başlamıştır. Fotoğrafla ilgili ilk ilerlemeler optik alanında olmuştur. 1839 yılı sonlarında Baron Seguier, Daguerre'in makinesinden boyut ve hacim olarak daha küçük bir makine yapmayı başarmıştır.⁴ Makinenin küçülmesi fiyatların da hızla düşmesini sağlamıştır. Ayrıca poz süresinde de çok ciddi düşüşler yaşanmış, artık dakikalar yerine saniyeler telaffuz edilebilir olmuştur.⁵

Daguerre, yönteminin daha başarılı olmasının yanı sıra fotoğrafa bakış açısı olarak da Niepce'den ayrılır. Diaroma yöneticisi olan Daguerre başarılı bir iş adamıdır. Reklam konularındaki tecrübesi sayesinde adını nasıl duyuracağını bilen Daguerre icadının tanıtıldığı reklamın üzerine kendi adını da yazdırarak dikkatleri çekmeyi başarmıştır.⁶ Niepce daha çok buluşu üzerine kafa yorarken, mesleki deneyiminin de getirdikleri ile Daguerre tanıtım konusunda ön plana çıkmıştır. Bunun yanı sıra Arago gibi bilime ve sanata önem veren ve sözü geçen birinin katkısı da Daguerre için önemli bir şanstır.

Daguerre'in buluşu Dagerroyotip 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi üyesi François Arago sayesinde Fransız hükümeti tarafından satın alınmıştır. Arago'nun fotoğrafa bu kadar önem vererek devletin sahiplenmesini sağlaması sürpriz değildir. Her alanda şiddetli bir özgürlük savunucusu olan Arago, bir gazetenin yazdığına göre mecliste de gericiliğe karşı biri olarak kabineye muhalif duruşuyla dikkat çekmiştir.⁷ Görüldüğü gibi Arago bilim ve sanata verdiği değer ile sıradan politikacılardan farklı bir portre çizmektedir. Fotoğrafın ne kadar önemli olabileceğini öngören Arago devlet tarafından sahip çıkılmasını önererek fotoğrafın daha da gelişmesini ve yayılmasını sağlamıştır.

Arago fotoğrafın önemini anlatmak üzere Paris Bilimler Akademisi'ne geldiğinde onun açıklamalarını dinlemek üzere birçok yerli ve yabancı bilim insanı hazır bulunmuştur. İleri görüşlülüğü ile tanınan Arago akademide fotoğrafın arkeolojiye ve astronomiye yapacağı katkıları anlatmıştır. Arkeolojik anıtların kısa sürede fotoğraflanacağını ve resme göre inanılmaz bir zaman

⁴ Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, çev: Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s.30.

⁵ Freund, a.g.e., s.31.

⁶ Freund, a.g.e., s.27.

⁷ Freund, a.g.e., s.24.

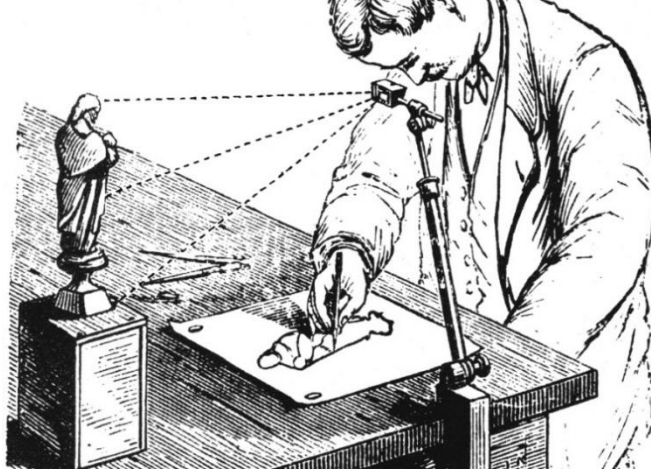
kazanımı olacağından bahsetmiştir. Ayrıca gezegenin fotoğraflarının çekilmesinin birçok bilinmeyi aydınlatılabileceğinden de bahsetmiştir. Açıklamaların yankısı Fransa dışına kadar çıkmıştır. Sonuç olarak buluş hükümet tarafından satın alınmış ve bu buluş için Daguerre'e ömür boyu yılda altı bin frank, Niepce'in oğlu Isidore Niepce'e ise dört bin frank verilmesi kararlaştırılmıştır.

Devletin buluşu satın alıp halka açması o zaman için normal bir durumdur. Gisele Freund'a göre yeni bir buluş ortaya çıktığında tekelleşmenin önüne geçmek için girişimcilerin buluşu işletmesi devlet tarafından serbest hale getirilirdi.⁸ Walter Benjamin ise Fotoğrafın Kısa Tarihi adlı kitabında Fransız hükümetinin fotoğrafa el koyduğunu söyler. Çünkü o dönemde gelişmiş bir patent yasasından söz etmek mümkün değildir. Bu nedenle buluşun yaratıcıları, devletin buluşlarına el koymasına göz yummak zorunda kalır.⁹ Görüldüğü üzere burada birbirine tamamen zıt iki görüş vardır. Gisele Freund devletin buluşu satın alma amacını buluşun serbest bırakılması ve belirli çevrelerden kurtularak daha demokratik bir yapıya kavuşması olarak görürken, Walter Benjamin ise patent yasasının olmaması sayesinde devletin bu durumu kullanarak buluşa el koyması olarak görmüştür.

Niepce ve Daguerre'in çalışmaları sayesinde görüntü yüzey üzerinde kalıcı hale getirilmiş ancak çoğaltılamamıştır. Çok önemli ama çok da büyük tartışmalara yol açacak çoğaltılabilir görüntüyü keşfeden kişi ise Fox Talbot olmuştur. Çalışmalarıyla ödüller almış olan bilim adamı Fox Talbot, Niepce ve Daguerre ile birlikte fotoğrafın oluşum ve gelişim sürecine önemli katkılar yapan bir diğer kişidir. Eşi ile balayı için İtalya'daki Como Gölü'ne giden Talbot gördüğü manzaraları Aydınlık Kutu, Camera Lucida, aracılığıyla resmetmiştir.

⁸ Freund, a.g.e., sf.28.

⁹ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s.5.



Şekil 5. Aydınlık Kutu.

Camera Lucida içten yansıtmalı bir prizmaya sahiptir. Prizmanın önünde duran cismin merceğe yansıyan görüntüsüne bakarak hatları tam olarak çizilebilir. Ancak bir resim Camera Lucida yardımıyla yapılsa dahi yine de başarılı bir resim çizebilmek için yeterli değildir. Talbot'un ise çizim konusunda pek yeteneği yoktur. Bu durum onu cisimleri görmekten öte kaydeden bir cihaz yapılabilir mi düşüncesine itmiştir.

Niepce ve Daguerre ile aynı dönemlerde görüntüyü sabitleme çalışmaları yapan Talbot, Niepce ve Daguerre'den farklı olarak yüzey olarak kâğıdı kullanmıştır. Kâğıdı önce soydum klorür (tuz) sonra da gümüş nitrata sokarak ışığa duyarlı bir yüzey haline getiren Talbot kâğıt üzerine yaprak, dantel, tül gibi yarı saydam cisimler koyarak negatif silüetler elde etmiş ve buna "Fotojenik Çizim" adını vermiştir. Fotojenik Çizimler'de herhangi bir araç kullanmayan Talbot görüntüyü kaydetmek için karanlık kutuyu da kullanmıştır. Daguerreyotip doğrudan pozitif bir görüntü veriyordu ve bu görüntü kopyalanamıyordu, yani tekti. Talbot ise Kalotip (Calotype) adını verdiği yöntem ile negatiften birden fazla pozitif görüntü elde edebilmiştir. Bu yöntemde ışığa duyarlı hale getirilen kâğıt karanlık kutu aracılığıyla pozlanarak negatif bir görüntü elde edilir. Bir negatiftin elde edilmesinden sonra aynı negatiften birden fazla pozitif elde edilmesi yani çoğaltılabilmesi Kalotip'in kısa sürede yaygınlaşmasını sağlamıştır. Talbot'un Kalotip yöntemi günümüzde kullanılan fotoğrafçılığın başlangıcıdır.

B. Resim ve Fotoğrafın Etkileşimi

Victor I. Stoichita'nın *Gölgenin Kısa Tarihi* adlı kitabına göre; Plinius *Naturalis Historia* adlı eserinde resim sanatının doğuşu ile ilgili bilinenlerin çok sınırlı olduğunu söylemiştir. Resmin doğuşu kesin olarak bilinmese de Stoichita'ya göre "resim ilk kez insanoğlu gölgeleri çizgileriyle sınırladığı zaman doğmuştur ve buna göre batılı resim sanatının negatiften doğduğunu söylemek tartışma götürmez bir gerçektir."¹⁰

Tüm sanat dalları birbiri ile sürekli bir etkileşim halindedir. Ancak fotoğraf ve resim arasında daha özel bir ilişki vardır. İlk izlenim olarak birbirlerine çokça benzeyen fotoğraf ve resim birbirlerini etkilemiş ve değiştirmiştir. Fotoğraf ve resim arasındaki benzerliğin altından gerçekte ise çok farklı iki karakter çıkar.

İlk bakışta birbirine benzeyen bu iki sanattan resim fotoğrafa göre çok daha eski bir geçmişe sahiptir. Dolayısıyla fotoğraf ortaya çıktığı ilk yıllarda resme fazlaca öykünmüştür. Fotoğrafın icadının ilk yıllarında, aslında başka bir şey olabileceğinin anlaşılabilmesi sebebiyle birçok ressam, fotoğrafı sadece daha iyi resimler yapabilmek için yardımcı olarak kullanmışlardır. Burada ressamların fotoğrafa olan ilgisi iki alanın birbirine ne kadar yakın görüldüğünün göstergesidir. Zamanla keşfedilmeye başlayacak olan fotoğraf ile resim arasındaki en önemli farklılıklardan biri fotoğrafın kanıt değeri taşımasıdır. Bir resmin başarılı ya da başarısız olunmasına bakılmaksızın bir kanıt değerinden bahsedilemez. Çünkü tamamıyla insanın öznel çabasının bir ürünüdür. Fotoğrafta da fotoğrafçının istekleri, bakış açısı gibi faktörler fotoğrafı etkiler, ancak fotoğraf çekildiği anda orada o gerçekliğin dondurulması söz konusudur. Walter Benjamin *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı kitabında bir aileye mülk olarak kalan portre resminin kime ait olduğunun, aile fertleri tarafından nadiren de olsa merak edilebileceğini, ancak birkaç kuşak sonra bu merakın tamamen ortadan kalkacağını söyler.¹¹ Dolayısıyla o portre resmi herhangi bir insan portresi olmaktan öteye gidemez. Fotoğrafta ise farklı bir durum söz konusudur. Bu durumu Walter Benjamin şöyle açıklıyor: "Fotoğrafta karşımıza çıkan yabancı ve yeni bir şeydir: Rahat ve ayartıcı bir utançla yere bakan Newhoven'lı balıkçı

¹⁰ Victor I. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, çev. Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, s.7.

¹¹ Benjamin, a.g.e., s.9.

kadımdan geriye, salt fotoğrafçı Hill'in sanatına tanıklık eden bir şey kalmaz bize; bunun dışında o, suskun kalınamayan, o zamanlar yaşamış bir kişinin ismini çağırın ve şu ana değin bile hala gerçek olup, tümüyle kendini sanata teslim etmeyen bir şey kalır''¹²

Susan Sontag Fotoğraf Üzerine adlı kitabında fotoğrafın gerçekliğine dair şu düşünceleri dile getiriyor: ''Bir kişi ya da olay hakkında yazıya aktarılan şeyler, resimler ve çizimler gibi elle işlenmiş görsel ifadelerde görüldüğü üzere samimi birer yorumdur. Fakat fotoğraflanmış görüntülerin dünyayla ilgili tespitler olmaktan ziyade, dünyanın parçaları, fotoğrafa aktarılmış görüntüler, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri olduğu bellidir artık.'' Bu nedenle fotoğraf gerçekliğe dair bir iz'dir. Resim ise fotoğrafa ne kadar benzerse benzesin öznel olmaktan öteye gidemez.¹³

Fotoğrafın gerçeği yakalamaya en uygun sanat olması ona ciddi bir sorumluluk yüklese de bu durumun sanatsal açıdan bir önemi yoktur. Çünkü gerçekçilik fotoğrafın doğasında olan bir şeydir, herhangi bir yaratım sürecinin sonucu değildir. Fotoğrafçının yetkin olması fotoğrafın daha gerçekçi olmasını sağlamaz. Gerçekçilik konusu insan ile ilgili değil, makine ile ilgilidir. Fotoğraf makinesi hiçbir bilgi birikimine sahip olunmadan dahi deklanşöre basıldığında, inandırıcı, kanıt yerine geçebilecek görüntüler üretir. Bu nedenle fotoğrafı bir çarpıtma aracı olarak kullanmak resme kıyasla daha büyük sonuçlara sebep olur. Çünkü fotoğraf nasıl yapısı gereği gerçeğe yakın ise resim de aynı şekilde kişisel bir deneyimdir. Bu nedenle Susan Sontag'ın dediği gibi; sahte bir resim örneğin portresi yapılan kişiye değil de başka birine ait olduğu belirtilen resim sadece sanat tarihini çarpıtırken, fotoğrafın düzmece olması tümüyle gerçekliği çarpıtır.¹⁴

Fotoğraf mekanik bir yanı da olması neticesinde, diğer sanatlarla kıyaslandığında gerçeğe daha yakın olabilme özelliğine sahiptir. Gerçeğin yansıması olma durumu diğer sanatlar için geçerli değildir. Örneğin bir kişinin portresi yapıldığında bu tamamen bir ressamın eseri olacağı için bir inandırıcılık beklenmez. Ressam kuşkusuz ki o resme kendinden bir şeyler katacaktır. Bu

¹² Benjamin, a.g.e., s.9.

¹³ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011, s.3.

¹⁴ Sontag, a.g.e., s.104.

nedenle bir kişinin portresinin aslından farklı olması bir çarpıtma değil yorum olarak görülmelidir. Ancak fotoğrafın görülenden farklı bir sonuç çıkarması gerçeğin çarpıtıldığı anlamına gelir. Çünkü fotoğraf bir makine aracılığıyla çekilir. Zaten bu özelliği nedeniyle fotoğraf, belge amaçlı da kullanılabilir.

Fotoğraf ve resmin buluştuğu sürrealizm, romantizm gibi ortak alanlar vardır. Ancak belgesel bir resimden söz edilemez çünkü resim belge değeri taşıyamaz. Bu gerçeğin izi olma durumu fotoğrafa inandırıcılık gibi bir misyon yükler. Ancak bu durum fotoğrafın, fotoğrafçının etkisi olmaksızın gerçeği yansıttığı gibi düşünceleri beraberinde getirir ve bu da fotoğrafın sanatsal açıdan tartışılmasına yol açar. Tuvalin boyutları göz ardı edildiğinde resmin sınırını ressam belirler, ancak fotoğrafın sınırını fotoğrafçı belirler demek yanlış olacaktır. Başka bir deyişle bir fotoğrafçının maruz kaldığı sınırlılıklar bir ressama göre daha fazladır. Fotoğrafçı kendi dokunuşunu fotoğrafa yansıtabilir, zorlukları aşabilir, farklı çözümler üretebilir ancak bunları hayata geçirirken onu sınırlandıran bir makine vardır. Fotoğrafçının özgürlüğü makinenin verdiği imkanları aşamaz. Her makinenin ve objektifin belirli özellikleri vardır ve bu özellikler fotoğrafçıyı çekim açısından sınırlar. Örneğin geniş açı bir fotoğraf çekmek için geniş açılı bir objektif kullanmak, hızlı bir objeyi tamamen sabit çekebilmek için yüksek perde hızlarına imkân tanıyan bir makineye sahip olmak gibi zorunluluklar vardır.

Ressam çıplak gözle gördüğünü tuvale aktarırken fotoğrafçı ile konu arasında bir optik vardır. Bu resim ile fotoğraf arasındaki keskin farklardan biridir. Göz ile konu arasında bir optik elemanın girmesi bir takım kısıtlamaları beraberinde getirir. Kullanılan optiğin özelliğine bağlı olarak nesnenin formunda bazı bozulmalar meydana gelir. Örneğin çok geniş açı bir objektifle bir insan portresi çekildiğinde yüz olduğundan geniş görünür. Dar açı bir objektifle bir insan yüzü çekildiğinde ise yüz daha dar ve zayıf görünür. Farklı odak uzaklıklı objektifler nesnelerin arasındaki mesafelerin olduğundan daha uzak ya da yakın görünmesine sebep olur. Örneğin iki tane arka arkaya çapraz olarak yerleştirilmiş binaların hepsi, kadrage girecek şekilde geniş odaklı bir objektif ile çekilirse iki bina arasındaki fark gerçekte olduğundan daha fazla görünür. Bunun yanı sıra dar açılı bir objektif ile örneğin 105mm ile aynı fotoğraf çekilirse iki bina neredeyse üst üste binmiş kadar yakın görünür. Bu da bir çeşit manipülasyondur ve gerçeğe

doğrudan bir müdahale olmasa dahi orada bulunan gerçekliğin olduğundan daha farklı görünmesine sebep olur.

Fotoğraf gerçeğe en yakın sanat olduğu için peşin hükümlere sebebiyet verir. Örneğin bir kişinin fotoğrafına bakarak onun giyim tarzı, ruh hali, ekonomik durumu gibi birçok önyargıya varılabilir. Yani fotoğraf insanları yönlendirerek peşin yargılara sebebiyet verebilir.

Bir fotoğrafın nesnesi her zaman fotoğrafçısının önündedir. İlgi fotoğrafçıdan çok fotoğrafın nesnesine yöneliktir. Ancak söz konusu bir resim olduğunda ressamın resmi üzerinde tam bir yetkinliği bulunmaktadır. Yani resimde ressam ön plandayken, fotoğrafta ön planda olan fotoğrafçı değil fotoğrafın kendisidir.¹⁵ Çünkü fotoğraf belge değeri taşır. Bu nedenle örneğin etkileyici bir manzara fotoğrafı görüldüğünde akla “bu fotoğrafı kim çekti” sorusundan çok “burası neresi” sorusunun gelmesi olasıdır. Güzel bir manzara resmi görüldüğünde ise o manzaranın nereye ait olduğundan çok, hangi ressama ait olduğu sorusunun akla gelmesi daha muhtemeldir. Çünkü resim belge değeri taşımaz. Bu nedenle resmin ait olduğu yerden çok o resmi yapan ressam düşünülür. O manzara resmi ressamın zihninden ibaret olabilir. Bu nedenle fotoğrafı çekilen şey fotoğrafçıyı aşarken, resmi yapılan şeyin sınırı ressamdır. Fotoğrafçının dokunuşu ise o mekandan kadrajına aldığı bir bölüm ile kendini belli edebilir. Fotoğrafın çekildiği yere gidildiğinde, fotoğrafta görülenden biraz daha farklı bir şey ile karşılaşma olasılığı vardır çünkü fotoğrafçı fotoğrafı kendi bakış açısına göre çekmiştir. Bu nedenle aynı mekandan onlarca farklı fotoğraf çıkabilir. Yine de fotoğrafçının kadrajı dışında başka bir gerçeklik daha olabileceksede bu, fotoğrafçının çektiği fotoğrafı yalanlayamaz. O fotoğrafın konusu, fotoğrafın çekildiği an orada var olmuştur.

Resmin bir illüzyon olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ressamın ürünü olan resim “miş gibi” duygusu yaratır. Bir portre resminde görülen kişi gerçekmiş gibi algılsa da bir portre resmi ressamın duygularından bağımsız olarak algılanamaz. Buna göre resim bir yanılsama sanatıdır. Mekanik bir alet olan fotoğraf ve sinemanın ürünleri gerçekliği yakalamada çok daha başarılıdır. Ressam tam bir gerçek tutkunu olsa dahi mutlaka resminde kişisel izler

¹⁵ Kılıç, a.g.e., s.116.

barındıracaktır.¹⁶ Daha önce bahsedildiği üzere ressamın yapmak istedikleri, gördüklerine baskın çıkabilir. Gördüğünü istediği şekilde değiştirebilir, istediğini ekleyip çıkarabilir. Fotoğrafta ekleme sadece olandan ibarettir. Gerçekte karşılığı olmayan bir şeyin fotoğrafta da karşılığı yoktur. Resimde ise portreden manzaraya kadar resmi yapılan konu farketmeksizin ressamın hislerini yansıtması çok doğaldır. Ancak fotoğraf objektifin türü, yüzeyin iki boyutlu olması gibi gerçekliği bozacak dinamiklere sahip olmasına karşın diğer sanatlarla kıyaslandığında görülen gerçekliğe en yakın sanattır. Fotoğrafın kanıt niteliği taşıması, insanlara inandırıcılık aşılması bu yüzdendir. Bu açıdan fotoğrafın geleneksel sanatlardan daha objektif bir bakış açısına sahip olduğu kesindir.

Fotoğrafın icadının ilk zamanlarında henüz imkanları tam olarak bilinmiyordu. Resme benzeyen ama resimden daha gerçekçi görünen fotoğrafın tam olarak ne olduğu henüz keşfedilememişti. Kadraj, bakış açısı ve konularının da benzerliği sebebiyle fotoğraf üzerine düşünceler, özellikle icat edildiği ilk yıllarda hep resim üzerinden yapılmıştır. Fotoğraf resmin gölgesinden kurtulana kadar çok sancılı bir süreç yaşamıştır.¹⁷ Henüz fotoğraf çok yeni iken imkanları, sınırları bilinmiyorken fotoğraf ile karşılaşan ilk insanların bu şekilde düşünmesi oldukça normaldir. Tüm sanat dalları benzer bir gelişim göstermiştir. Bir sanat dalı keşfedildiği gibi tüm zenginliğini sunamaz. Sürekli keşfedilmeye devam eder ve yeni keşiflerle zenginleşir ve olgunlaşır. Bu sinemada da böyle olmuştur. İlk sinema filmleri günlük yaşamı aktarmak için çekilmiş, sinematografik birçok öğeden yoksun filmledir. Sinema ve diğer sanatlarda da olduğu gibi fotoğraf da benzer şekilde bir gelişim göstermiştir. İlk dagerreyotip'i gören Paul Delaroche 'bugünden itibaren resim sanatı ölmüştür' şeklinde bir görüş belirtmiştir. Paul Delaroche'un bu sözü fotoğrafın ilk yıllarını açıklayıcı niteliği sebebiyle önemlidir ve aslında fotoğrafın farklı bir şey olabileceğinin henüz anlaşılamadığının göstergesidir. Bu görüş fotoğrafı sadece resmin daha 'gerçekçi olanı' şeklinde görmekten ibarettir. Ancak sonraki yıllarda da görüldüğü üzere resim ölmemiştir ve ölmesi de mümkün değildir. Denebilir ki resim sanatı değil ama zaanatı ölmüştür. Resim güçlü yanlarını görerek yaşayışını sürdürmüştür.

¹⁶ Caner Aydemir, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2013, s.37.

¹⁷ Roland Barthes, **Camera Lucida**, çev: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın,2014, s.44.

Fotoğrafın resimden daha gerçekçi olması, zamanla gerçekçilik ihtiyacının fotoğrafa kaymasına sebep olmuştur. Çünkü daha gerçekçi bir sanat karşısında resmin gerçekçilikte ısrar etmesi onu zamanla taklit konumuna düşürebilirdi. Böylece resim sembolik anlatıma dönerek kendine daha kalıcı ve özgün bir yer edinmiştir. Yani fotoğraf resmi, resim de fotoğrafı önemli derecede etkilemiştir. İki sanat dalı da kendilerinin daha güçlü olduğu yönleri keşfe girmiş ve bu yönde ilerlemeye devam etmiştir.

Resim, heykel gibi geleneksel sanatlarda el başroldeki yaratıcıdır. Ancak eserleri el ile oluştururken yaratımı sağlayan zihin gibi diğer faktörler biraz göz ardı edilir. Halbuki tüm sanatlarda geçerli olan bir şey vardır; o da sanatsal üretimin birçok his ve uzvun birleşiminden oluşmasıdır. Buradaki fark yaratım sürecini oluşturan etmenlerin sanatsal süreçte farklı ağırlıkta olmasıdır. John Russell ‘‘Mekanizmalar emekten tasarruf ettiren aletlerdir’’ der.¹⁸ Yani el emeğini üretimin ön koşulu olarak görür. El emeği olmayan bir üründe emeğin yetersiz olduğunu söyleyen John Russell aslında makineleşmenin karşısında olduğunu belirtir. John Russell el emeğini ön plana koysa da aslında yaratım sürecinde çeşitli etmenleri ön plana çıkarmak yerine, yaratımı oluşturan etmenlerin uyumuna ve ortaya çıkan ürüne bakmak gerekir. El emeğini ön koşul olarak öne sürmeyen László Moholy-Nagy ise şöyle demiştir: ‘‘Sanatçılar... mekanikleşmenin sanatı taşlaşmaya götüreceği konusundaki evrensel korkuyu paylaşırlar. Yapım unsurlarının açığa çıkarılmasının zihnin yapay bir şekilde uyarılmasının ya da mekanik aletlerin kullanılmasının tüm yaratıcı çabaları kısırlaştıracağından korkarlar. Bu korku asılsızdır, çünkü yaratmanın tüm unsurlarının bilinçli çağrışımı daima bir olanaksızlık olarak kalmaya zorunludur.’’¹⁹

Kişisel dokunuş zihinde başlar. Yaratım sürecinin başlangıcı ve merkezi zihindir. Zihindeki bir tasarımın aktarılmasında el emeği olma zorunluluğu yoktur. El, zihnin tasarladığını yapma görevi üstlenen bir aracı konumundadır ve bu aracı değişebilir. Önemli olan fikrin olduğu yerdir. Bu fikir oluşturulurken mekanik aletler de el gibi bir öneme sahip olabilir. Makine yaratıcılığı bozacak

¹⁸ Mary Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, çev: Kubilay Koş ve Ayşenaz Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.43.

¹⁹ Price, a.g.e., s.43.

bir unsur değildir, aksine zihindeki fikri açığa çıkartmada tıpkı el gibi yardımcı olan bir araç olabilir. Dikkat edilmesi gereken unsur biçimdir, biçimin özgünlüğüdür. Ancak makine yaratıcılığı bozmasa da geleneksel sanatlardan birçok farklılığa sahip olduğu da açıktır. Fotoğraf makinesi resmin aksine gerçek yerine geçen görüntüler ürettiği için optiğin önünde ne olduğuna dair sorular sorulmalıdır. Yani kadraja giren konu daha önceden düzenlenmiş mi yoksa olduğu gibi mi çekilmiş. Çekilen görüntü, ardında başka anlamlar barındırabilir mi yoksa sadece görünenden mi ibarettir gibi sorular fotoğraf açısından önem taşır.²⁰ Resimde ise makinenin önündeki neydi sorusunun yerine zihinde tasarlanan neydi sorusu sorulabilir. Resim var olanın düzenlenmesi olabileceği gibi tamamen zihnin bir tasarımı da olabilir.

C. Fotoğraf ve Sanat

Her sanat alanının yaratım süreci kendi iç dinamikleri doğrultusunda farklılık gösterse de sanatın tüm sanat dallarını kapsayan değişmez kuralları da vardır. Bunların en önemlileri sanatın biricik olması ve el ürünü olması zorunluluğudur. Bu sebepler nedeniyle hem fotoğraf hem de sinemanın sanat alanına kabulü kolay olmamıştır. Aynı aygıt üzerine inşa edilen bu iki alanın el ürünü ve çoğaltılabilir olma esasına aykırı olmaları sanatsal tartışmalar açısından benzer sorgulamalara maruz kalmalarına sebep olmuştur. Fotoğraf ve sinemanın sanat ile olan ilişkisi bu iki alanın birbirleriyle olan ilişkilerini anlamak açısından da önemli olacaktır. Camera Obscura temelleri üzerine inşa edilen aygıtlardan ilki olan fotoğrafın sanatla olan ilişkisi zorlu bir süreci ifade eder. Temelleri aynı olduğu için fotoğraf ile ilgili sanatsal tartışmaların birçoğu sinema için de geçerlidir.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı, fotoğrafın icadından sonra uzun süre tartışılmıştır. Bu sorgulamanın sebeplerinden biri fotoğrafın resme benzetilmesi ve dolayısıyla onun taklidi olmaktan öteye gidemeyeceği düşüncesidir. Çağın hakim görüşü olan bir şeyin sanat olması için el becerisine dayanmasının zorunlu olduğu görüşü fotoğrafın doğasına aykırıdır.

²⁰ Price, a.g.e., s.101.

Tartışmanın bir diğer sebebi ise yine el-makine ürünü karşılaştırması paralelinde devam ederek fotoğrafın bir makine yardımıyla oluşturulduğu ve bu nedenle sanat olamayacağı düşüncesidir. Fotoğrafın ilk yıllarında, sanatsal bir ürün ortaya çıkarmak için, el olmazsa olmaz olarak görülmüştür. Ancak önce fotoğraf sonra da sinema sancılı bir süreç sonunda kendini sanat alanında kabul ettirerek aynı zamanda yaratım sürecinin doğrudan el ile yapılmak zorunda olmadığını kabul ettirmiştir. Sanatın olmazsa olmazı yaratıcılıktır. Zihinsel sürece el müdahil olmadan da yaratıcılık harekete geçirilebilir. Fotoğraf da ilk dönemlerinde resme öykünmüştür ancak iki sanat alanının resmetme tekniği çok farklıdır çünkü fotoğraf makinesi mekanik bir aygıttır. Ressam çıplak gözle gördüğünü resmederken fotoğrafta resmetme görevini bir makine üstlenir.²¹ Burada fotoğraf, sanata tamamen yeni bir şey getirmektedir. Fotoğraf ile bir sanat eseri o zamana kadar denenmemiş bir şekilde oluşturulmuştur. Göz ile nesne arasına bir aygıtın girmesi geleneksel sanatta görülmeyen bir durumdur. Fotoğrafta, resim, heykel ve mimarideki gibi nesne ile göz doğrudan iletişim kuramaz, araya bir optik girer.

Fotoğraf, bir makine aracılığıyla oluşturulduğu için uzun yıllar estetik açıdan değerlendirilmemiştir. Fotoğrafın ilk dönemine ait görüşlerin çoğunluğu, onun teknik-mekanik bir süreç olduğuna yöneliktir. Hem fizik, kimya gibi bilimsel gelişmelerin hem de Sanayi Devrimi ile gelen makineleşmenin, yani teknolojinin ürünü olan fotoğraf makinesi, bu özel durumları nedeniyle geleneksel sanatlar ile önemli farklar içerir. Bu nedenle fotoğrafın sanat mı yoksa yalnızca teknik süreçlerin bir ürünü mü olduğu ile ilgili tartışmalar yaşanmıştır. Fotoğraf için “yeni bir arayıştır” demek doğru olacaktır. “Taine’in şu sözleri yeni bir estetik anlayışın temelini oluşturmaktadır: “Nesneleri, oldukları halleriyle yeniden üretmek istiyorum, ben olmasaydım da olacakları halleriyle.”²² Gördüklerini yeniden üretme arzusundan bahseden Taine, bu sözleriyle yeni bir oluşumun habercisi olmuştur. 19. Yüzyılda yaşayan Fransız filozof Hippolyte Taine sanat olaylarının doğuşu için çeşitli sebeplerin olması gerektiğini söylemiştir. Örneğin Sanayi Devrimi ve fizik, kimya alanındaki gelişmeler

²¹ Tekin Ertuğ, **Işıklı Resmedenler**, İstanbul, Alter Yayınevi, 2015, ss.222,223.

²² Freund, a.g.e., s.68.

fotoğrafın icadına zemin hazırlamış, insanların yeniden üretmek, zamanı durdurmak gibi arzuları da artık fotoğrafın bulunacağını habercisi olmuştur.

Geleneksel sanatlardan farklı olması sebebiyle ve o ana dek sanatın alışık olmadığı özelliklere sahip olması sebebiyle fotoğraf sanat olamayacağı düşüncesinin de ötesinde, bazı çevrelerce sanata düşman olan, sanatı bitirebilecek bir unsur olarak görülmüştür. Dönemin fotoğrafa şiddetle karşı çıkan kişileri arasında yer alan Boudelaire fotoğrafa anti sanat yakıştırmasını layık görmüştür. Fotoğrafı ancak yeteneksiz ressamların başvuracağı bir alan olarak gören Baudelaire aynı zamanda fotoğrafın sanat olamayacağı gibi sanatta bozulmalara da yol açacağını belirtir. Baudelaire'e göre fotoğraf resmin düşmanıdır ve onun, itibarlı bir sanat olan resmin itibarını zedelemeye çalışmaktan başka bir amacı yoktur.²³

Baudelaire gibi Susan Sontag da fotoğrafın sanat olmadığını düşünenlerdendir. Sontag'a göre resimdeki amatör ve profesyonel arasındaki keskin sınır fotoğraf için geçerli değildir. Sıradan insanlar da Stieglitz ya da Evans gibi fotoğraf çekebilirler.²⁴ Bir resme bakarak yetkin bir elden çıkıp çıkmadığı hemen farkedilebilir çünkü resim belirli bir uzmanlık gerektirir. Resimde sadece hayal gücü yeterli değildir. Tuval ve fırçayı doğru kullanmayı, boyaların özelliklerini, perspektif gibi unsurları ve daha birçok şeyi öğrenmek gerekir. Yani resim, hayal gücünün yanında belirli alanlarda yetkin olmayı da gerektirir. Sontag burada fotoğraf için profesyonel, amatör gibi ayrımların yapılamayacağından bahsetmek istemiştir. Sontag'a göre herkes Evans ya da Stieglitz olabilir. Ancak hayal gücünün yüksek olması bir Dali ya da Picasso olmak için yeterli değildir. Susan Sontag aslında burada Evans ve Stieglitz'i küçümsemiyor ve onların iyi fotoğraflar çektiğini kabul ediyor olsa da sıradan kişilerin de Stieglitz ve Evans gibi fotoğraflar çekebileceğini söylemesi fotoğrafı oluşturan en önemli etmenin makine olduğunu düşündüğü şeklinde açıklanabilir. Ancak fotoğrafçının arka plana atılması, fotoğrafın makine tarafından çekildiğinin söylenmesi, aynı ekipman kullanılarak çekilen tüm fotoğrafların benzer olacağını kabul etmek anlamına gelir. Gerçekte ise durum böyle değildir.

²³ Sontag, a.g.e., s.173.

²⁴ Sontag, a.g.e., s.158.

Aynı model fotoğraf makinesi ve objektif olsa ve hatta aynı yerde olursa dahi, farklı fotoğrafçılar tarafından farklı fotoğraflar çekilecektir. Bu durum da fotoğrafın sadece bir makinenin ürünü değil, fotoğrafçının yaratım gücünün de bir sonucu olduğunu en basit kanıtıdır. Her fotoğrafçının bir dünya görüşü vardır ve fotoğraflarını bu doğrultuda çeker. Örneğin gelişmekte olan bazı yerlerde gecekondular ile modern yapılar iç içe geçmiş olabilir. Gecekonduların bulunduğu bölgelerde yeşil alanlar daha çok korunmuşken, modern yapıların olduğu alanlar genel itibariyle yeşilliğin az bulunduğu varsayımı ile yaklaşılsa; burada çekim yapmak isteyen fotoğrafçının bir karar vermesi gerekir. Fotoğrafçı gecekondular ve modern yapı ayrımını mı göstermek istiyor yoksa yeşil alan ile ağaçların kesildiği alanlara mı dikkat çekmek istiyor. Gökdelenler modern şehir olgusunu göstermek amacıyla da kullanılabilir, doğayı tahrip eden yapılar olarak da gösterilebilir. Burada seçim tamamen fotoğrafçındır. Bu basit örnek, fotoğrafçının konuya yaklaşımının çıkacak sonucu ne kadar etki edebildiğinin kanıtıdır.

Alfred Stieglitz bir ressam eşi olmasına rağmen, Baudelaire ve Susan Sontag'ın aksi yönde düşünerek, fotoğrafı diğer sanatların yanında yeni bir sanat alanı olarak görmüştür.²⁵ Stieglitz dahil olduğu Kamera Kulübü'nden – Camera Club- fotoğrafın sanat olduğunu kabul etmeyen kişiler nedeniyle ayrılmış ve Camera Work dergisini çıkarmaya başlamıştır. Burada yazdığı makaleler ve açtığı sergiler ile fotoğrafın sanat olarak gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Dergide tüm dünyada çekilen sanat fotoğrafları yayınlanmış ve bu sayede dergi bir süre sonra sanat fotoğrafçılığının uğrak noktası olmuştur. Stieglitz fotoğrafı resim yapabilmek için kullanılan bir araç ya da doğanın doğrudan kaydedilmesi değil, yaratıcı çekimlerin yapılabileceği bir alan olarak görmüştür. Bu nedenle Stieglitz'in yolu piktoriyalizm ile kesişmiştir. Ancak piktoriyalizm'de geçişler yumuşaktır, keskinlik ve netlik azdır. Bu nedenle piktoriyalizm için resimsel, resme benzeyen fotoğraf denilebilir. Stieglitz piktoriyalizme yaratıcı fotoğraf alanına yakın olduğu için ilgi gösterse de piktoriyalizm resimsel fotoğraflar ortaya çıkarır. Bu nedenle piktoriyalizm ile fotoğrafın kendi dilini oluşturması

²⁵ Juliet Hacking, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, çev. Abbas Bozkurt, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015, s.8.

olanaksızdır. Buna karşın Stieglitz Camera Work dergisinde yaptığı çalışmalar ile fotoğrafa önemli katkılar yapmıştır.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasının yanında kesin olan gerçek her fotoğrafın bir sanatsal üretim olamayacağıdır.²⁶ Fotoğraf sanatın ortamına girebilen ama her haliyle de sanat olmayan bir şeydir. Bir fotoğrafın sanatsal özellikler taşıması için teknik olarak kusursuz olması yeterli değildir. Dahası teknik açıdan kusursuz olması bir fotoğrafın sanat olması için olmazsa olmaz bir kural değildir. Otuzlu yıllarda fotoğrafları değerlendirebilmek için bazı ölçütler ortaya konmuştur. Bunlar; Kusursuz ışıklandırma, düzenleme yeteneği, konunun açık seçikliği, netlik ve baskı kalitesidir.²⁷ Başarılı bir fotoğrafı sadece teknik mükemmellikte gören bu görüş yerini zamanla fotoğrafçının kişisel dokunuşlarının da fotoğraf oluşumunda etkili olabileceği şeklinde sorgulamalara bırakmıştır. Reklam fotoğrafları teknik açıdan kusursuz olan ya da kusursuz olması amaçlanan fotoğraflardır. Bu tarz fotoğrafların doğal etkilerden uzak ve her koşulda kontrol altında olması istendiği için genel olarak stüdyo ortamında çekilir. Işık ve diğer koşulların fotoğrafçının kontrolünde olduğu teknik açıdan kusursuz olan, olması hedeflenen reklam fotoğrafları sanatın alanında dahil edilemeyecek fotoğraflardandır. Bunun sebebi reklam fotoğraflarının olandan farklı bir şey söylememesidir. Bir hamburger fotoğrafı sadece bir hamburger fotoğrafıdır, fazlası değildir. Bu fotoğrafın amacı kendi güzelliğini çoğu zaman abartarak sunmak ve bu sayede ekonomik bir kazanım elde edilmesini sağlamaktır. Reklam fotoğrafları, onlara bakıldığında izleyiciye farklı duygular hissettirmezler.

Bir sanat eseri çokanlamlı olmalıdır. Fotoğrafı sanatın alanına dahil eden en önemli unsurlardan biri çokanlamlılıktır. Her fotoğraf çokanlamlı değildir, dolayısıyla her fotoğraf sanat değildir. Bir fotoğrafın çokanlamlı olması nasıl çekildiği kadar nasıl görüldüğüyle de ilgilidir. Çokanlamlılık özelliğini taşıyan bir fotoğraftan, farklı bireyler kendi yaşantıları doğrultusunda farklı anlamlar çıkarabilir. Yani aynı fotoğraf farklı kişilerde farklı duyguları açığa çıkarır. Bunu sağlayan kişi fotoğrafçıdır. Bir fotoğraf bir kişi için özel bir anlam ifade

²⁶ Gültekin Çizgen, **Fotoğraf Yazıları**, İstanbul, İfsak Yayınları, sf.31.

²⁷ İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2010, s.9,10.

etmiyorken diğeri için önemli çağrışımlara sebep olabilir. Yine de benzetmek ile bizzat o olmak aynı şey değildir. Dolayısıyla doğrudan kişinin hayatını yansıtan, ona geçmişini hatırlatan fotoğraflardan çok daha fazla etkilenilmektedir. Roland Barthes Camera Lucida adlı kitabında bu konuyu Kış Bahçesi fotoğrafı üzerinden anlatır. Kış Bahçesi adlı fotoğrafın Roland Barthes için özel bir anlamı vardır ancak bu özel anlam sadece Barthes için geçerlidir. Diğer insanlar için ise baktığı herhangi bir fotoğraftan daha öte bir anlam taşımayacaktır. Bu nedenle diğer insanlar bu fotoğraf ile ancak studium açısından bir ilişki kurabilir.²⁸ Studium bir fotoğrafın göstergebilim açısından okunmasıdır. Herkes kişisel yaşantısı doğrultusunda fotoğraftan öznel bir mesaj çıkarabilir ancak bu öznel mesaj özel bir anlam içermez. Yani fotoğrafla bir bağ kurulabilir. Yaşamın bir kısmı özdeşleştirilebilir ancak “benzeri olma” durumu onun bizzat kendisi olmanın yerini alamaz.

Roland Barthes kitabında punctum ve studium’dan bahseder. İkisi de bir fotoğrafta aynı anda yer alabilir, fakat farklı şeyleri temsil eder. Studium genel ve herkes için geçerli olabilecek bir şeydir. İzleyici fotoğrafı analiz eder ve ondan bir anlam çıkarır. Hemen her fotoğrafta bir studium bulunur. Punctum ise kişiseldir. O fotoğrafın verdiği mesaj yalnız bir kişi için geçerlidir. Örneğin birinci dünya savaşına ait fotoğraflara bakıldığında herkes bu fotoğraflardan savaşa dair genel bir mesaj alabilir, onu anlamlandırabilir. Ancak bu savaşta ailesi vefat eden birinin aynı fotoğraflardan alacağı duygu yalnız onun için geçerlidir. Roland Barthes bunu punctum kavramıyla açıklamaktadır. Studium kişiden kişiye göre değişebilir çünkü fotoğrafı analiz edip anlamlandırma sürecidir. Punctum ise sadece kişiye özeldir. Barthes’in Kış Bahçesi fotoğrafına baktığında hissettiği “yara” diğer insanlar için asla geçerli olamaz.

D. Çoğaltılabilen Sanat

Walter Benjamin; “ Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı. Sanat eserinin bu biricik varlığını belirleyen şey, onun var olduğu zaman dilimi boyunca tabi

²⁸ Barthes, a.g.e., s.90.

kaldığı tarihtir.”²⁹ demiştir. Bu görüşe göre; çoğaltma, eseri kendi mekan ve uzamından ayırır. Eserin özgünlüğünü sağlayan şeylerden biri o mekanda ve zamanda oluşturulmuş olmasıdır. Ancak yeniden üretilen sanat eserinin ait olduğu mekan ve uzam ile bir bağı kalmamıştır. Örneğin Henri Cartier Bresson’un 1932 yılında çektiği *Behind the Gare St. Lazare, Saint-Lazare Garı Arkası*, isimli fotoğrafı sanatçının en ünlü fotoğraflarından biridir. Bu fotoğraf ait olduğu zaman ve mekan ile bir bütündür ve yeniden üretildiğinde fotoğrafın zaman ve uzam algısı bozulur. Yani fotoğrafın o zamana ve mekana ait olma özelliği yok olur. Bu durum aynı zamanda eserin biricikliğine zarar verir. Çünkü fotoğrafçı o gün, o saatte, o yerde hangi duygular ile bu fotoğrafı çekmişti, fotoğrafı çekerken ne düşünüyordu, bir gün sonra aynı yere gitse aynı fotoğrafı birebir aynı düşünceler ile çekebilir miydi gibi önemli soruları sormak gerekir.

Fotoğrafın çoğaltılması mekanik bir durumdan ibarettir. Bir fotoğrafın çoğaltılması fotoğraf makinesinin kadrajındaki görüntünün yinelenmesi anlamına gelmez. Bir fotoğraf binlerce kere de çoğaltılsa o olay bir kere olmuştur.³⁰ Bu nedenle fotoğrafın kopyalanması o an orada, orada olmuş olma durumunu bozar. Bakıldığında kanıt değeri taşıdığını düşünülen fotoğraf, yeniden üretiminde artık mekan ve olay ile bağını koparmıştır. O an orada olmamış, laboratuvar ortamında oluşturulmuştur. Ancak ulaşılabilirliği artırdığı için günümüzde fotoğrafı çoğaltma isteği ağır basmaktadır.³¹

²⁹ Benjamin, a.g.e., s.48.

³⁰ Barthes, a.g.e, s.16.

³¹ Kılıç, **Görüntü Estetiği**, s.3.



Şekil 6. Fransa, Paris. Henri Cartier Bresson Place de l'Europe. Saint Lazare Station. 1932.

Matbaa ile başlayan çoğaltmanın temel amacı o ürünü yaygınlaştırmaktır. Yani bir eserin daha fazla insana ulaşmasını sağlamak ilk amaçtır. Çoğaltma sanata fotoğraf ile girmiştir. Geleneksel sanatların hiçbirinde çoğaltmaya yer yoktur. O dönemin egemen görüşü bir eserin sanat eseri sayılabilmesinin koşullarından birinin biricik olmasıdır. Çoğaltma ise eserin biricikliğini bozan bir unsur olarak görülür. Dolayısıyla fotoğrafın sanat olarak kabul görmesi hiç kolay olmamıştır. Keşfedildikten kısa süre sonra çoğaltılabilir hale gelen fotoğrafı sanat eseri olarak kabul etmek, sanatın bazı kurallarından vazgeçmek, yıkmak anlamına gelmektedir. Çoğaltma ile gelen biricik, tek olma özelliğinin sona ermesi sanatın o zaman kadarki tek olma özelliğine meydan okumaktır. Bir eser çoğaltıldığında artık o, sanatçının ürettiği biricik eser olmaktan çıkar ve o eserin bir kopyası konumuna gelir.

Sanatta biriciklik sorununa yol açmasını bir kenara bırakıldığında ise çoğaltmanın keşfi dünyayı değiştirebilecek kadar önemlidir. Her şeyden önce çoğaltma sanatı demokratikleştirmiştir. Sanatın genele yayılmasını sağlamıştır. O güne kadar sanatı kendilerine ait olarak gören burjuva sınıfı artık onu halk kitleleri ile paylaşmak zorunda kalmıştır. Önceleri sadece belirli bir ekonomik

güce sahip sınıfa hizmet eden sanat, çoğaltma sonrası çok sayıda izleyici için ulaşılabilir olmuştur. O zamana kadar kendi hayatı, kendi çevresi ve ulaşabildikleri ile sınırlı olan insan, çoğaltma ile birlikte kendisinden çok uzaklardaki insanların yaşayışına tanık olabilme fırsatına sahip olmuştur. Bu, dünyayı küçülten ve insanları birbirine yaklaştıran önemli bir durumdur.

Fotoğrafın çoğaltılmasından bir süre sonra artık orijinal boyutu da değişmeye başlamıştır. Eser orijinal boyutundan çok daha farklı boyutlarda çoğaltılarak dağıtılabılır hale gelmiştir. Boyutun değişmesi de eserin orijinalliğini bozacak bir etmen olsa da sanat eseri bunu farklı şekillerde aşmaya çalışmıştır. Kitabın matbaada çoğaltılmaya başlandığı ilk yıllarda orijinal eserin bozulacağı endişesi bir süre sonra dikkatin kitabın içeriğine verilmesiyle yok olmuştur. Aynı şey fotoğraf için de geçerlidir. Sanat belirli bir süre sonra, eserin çoğaltılmasının asıl olanı bozduğu şeklinde yaklaşmak yerine eserin salt içeriğine bakarak bu sorunu aşmaya çalışmıştır.

E. Fotoğrafın Toplum ve Birey Üzerindeki Etkisi

Fotoğrafın insanlığa en önemli katkılarından biri empati duygusunu geliştirmesidir. Birinin mutluluğunu ya da acısını okumak ya da duymak ile yakından görmek aynı şey değildir. Örneğin bir gazete haberinde Afrika'da insanların zor şartlar altında yaşadığı haberi tek başına çok bir şey ifade etmez. Ancak bu haberin bir fotoğraf ile birlikte kullanılması haberin inandırıcılığını artırır ve bu da insanlarda empati duygusunu harekete geçirir. Fotoğrafçı Kevin Carter'ın Sudan'da çektiği ve Pulitzer ödülü aldığı akbaba ile bir çocuğun olduğu fotoğraf The New York Times'da yayımlandıktan sonra büyük bir ses getirmiştir ve Sudan'a çok ciddi boyutlarda yardım yapılmasını sağlamıştır. Ancak bu fotoğraf örneğin bir gazetede fotoğrafsız olarak anlatılsaydı bu denli bir etkiye sahip olması mümkün olamazdı. Çünkü fotoğraf kanıt niteliği taşır ve bu niteliği sayesinde empati duygusunu harekete geçirir.



Şekil 7. Kevin Carter'ın Pulitzer Ödülü kazandığı fotoğraf.

Fotoğraf insanın, insandan haberdar olmasını sağlar. Bir fotoğraf sayesinde orada bulunmadan da bilgi sahibi olma şansı yakalanır. Dünya'nın insanın sahip olduğu kısıtlı alandan ibaret olmadığını farkına varılır. İnsanın insandan haberdar olma durumu sadece birinin, diğerinin sevincine veya acısına ortak olması ile sınırlı değildir. Diğer insanların nasıl bir yerde yaşadığına, nasıl giyindiğine, hangi şartlar altında hayatını sürdürdüğüne fotoğraf sayesinde tanıklık edilir. Yani kısacası fotoğraf bir durumu hikâye olmaktan çıkarıp, onun gerçek bir olgu olarak algılanmasını sağlar.

Fotoğraf belge olabilme özelliğiyle resimden keskin bir şekilde ayrılır. Ressam tamamen kendi duygu ve düşüncelerini tuvale aktarırken fotoğrafçı bir makine ile çalışır. Ancak makinenin doğası gereği bir duygusu olmasa da onu yönlendiren kişi belirli bir ideolojiye sahiptir ve bu nedenle tarafsız olması düşünülemez. Dolayısıyla fotoğraf makinesi ile çekilen fotoğraflar kanıt değeri taşır ancak fotoğrafçının duygusuz biri olmadığı unutulmamalıdır. Fotoğraflar kanıt değeri taşısa da onu çeken kişi bir insandır. Fotoğrafta gördüğümüz şey orada, o anda var olmuştur ancak fotoğraf sadece kadrajda görülenlere göre değerlendirilebilir. Kadrajın dışını görebilme imkanı olsaydı fotoğrafa yüklenen anlam da değişebilirdi. Bu nedenle fotoğrafın belge değeri taşıdığı doğru olsa da ona şüpheyle yaklaşmakta bir sakınca yoktur.

Sezer Tansuğ Herkes İçin Sanat adlı kitabında görmenin önemini şu sözlerle ifade etmiştir: ‘‘İnsanda görme yetisi, algılamada çok önemli bir rol oynar. Bu yüzden görsel iletişim, sözlü iletişimden daha üst düzeyde görülüp gösterilir.’’³² Görüntünün yazıdan daha etkileyici ve akılda kalıcı olması sebebiyle belgesel fotoğrafçılık toplumsal sorunları çözmede oldukça etkilidir. Dünyanın belirli bölgelerindeki insanların yaşadığı sorunlara diğerlerinin tanıklık etmesini sağlamak o problemin çözümü için çok önemlidir. Belgesel fotoğraf dünyanın herhangi bir yerinde olup bitene tanıklık edilmesini sağlar ve bu şekilde kamuoyu oluşturarak sorunun çözümünde aktif bir rol oynar. Toplumsal değişimi sağlayacak belgesel fotoğraflar sayesinde toplum değişim için harekete geçirilmiş ve olumsuz birçok durumun düzeltilmesi sağlanmıştır.

Belgesel fotoğrafçılığın ilk örneklerini veren isimlerden biri olan Jacob August Riis (1849-1914) ‘‘ Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor’’ isimli bir çalışma yapmıştır. 1890’larda Amerika’da tam anlamıyla bir ekonomik buhran yaşanmıştır. Beslenme ve barınma gibi temel ihtiyaçlara dahi ulaşabilen insan sayısı azdır. O yıllarda Amerikan haklının önemli bir kısmının göçmen olduğu unutulmamalıdır. Danimarka’da doğan Jacob Auguste Riis de Amerika’ya göç edenler arasındadır. Amerika’da birkaç yıl işsiz kalan Riis göçmenlerin yaşadıkları zorlukları bizzat yaşamış ve diğerlerinin yaşadığı zorluklara da tanık olmuştur. Birkaç yıl sonra New York Tribune’de gazeteci olarak çalışmaya başlayan Riis bir süre çeşitli yazılar kaleme almış ancak daha sonra yazıların yeterli olmadığını düşünerek fotoğraf çekmeye başlamıştır. Bu sayede göçmenlerin sorunlarını fotoğraf çekerek gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Göçmenlerin yaşam koşullarını gözler önüne serdiği çekimlerden oluşan ‘‘Diğer Yarı Nasıl Yaşar’’- How to Other Half Lives - isimli çalışmasını Kent Sağlık Örgütüne gönderir. Fotoğraflardan çok etkilenen Kent Sağlık Örgütü yoksulların yoğun olduğu mahallelerde yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelik çalışmalar başlatır. Böylece Riis bu çalışmasıyla sosyal reformların yapılmasında etkin rol oynamış olur. Gisele Freund, Riis’in bu çalışmasıyla fotoğrafın ilk kez toplumsal eleştiri amacıyla kullanıldığını belirtir. Bu çalışmasından sonra toplumsal belge niteliğinde fotoğraflar çekmeye devam eden Riis ‘‘Fakirlerin Çocukları’’ -The

³² Sezer Tansuğ, **Herkes İçin Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s.76.

Children of Poor - isimli bir kitap yayınlamakla benzer şekilde ilerlemeye devam eder. Reformlarla sonuçlanacak belge fotoğraflar çeken bir diğerk kişi sosyolog Lewis Wickes Hine'dir. Ellis adasında göçmenleri fotoğraflayan Hine, 1908 yılında ise Çocuk işçiler Ulusal Komitesi fotoğrafçısı olarak çocukların çalışma koşullarını ve yaşadıkları yerleri fotoğraflamıştır. Hine'in göçmenlerin durumunu ve çalışma şartlarını gösterdiği bu fotoğraflar sayesinde Amerika Birleşik Devletleri çocuk işçi yasasında düzenleme yapmıştır.



Şekil 8. Jacob Auguste Riis. 1889 yılında çekilen bu fotoğrafta bir atölyede yetişkinlerle beraber bir çocuğun da çalıştığı görülüyor.

Belge özelliğiyle insanların yaşamına dokunan, olumsuz şartlarda yaşayan insanların yaşam koşullarını iyileştirebilecek güce sahip olan fotoğrafın her zaman tarafsız olduğu söylenemez. Bunu Gisele Freund şu şekilde açıklamıştır: "Fotoğraf, toplumdaki egemen sınıfların ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamaya, toplumsal yaşantının olaylarını onlar gibi yorumlamaya en yetkin araç. Çünkü fotoğraf birebir doğaya bağlı olsa da sahte bir nesnelliğe sahiptir. Tarafsız olduğu sanılan merceğe, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir; çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir. Başka bir deyişle fotoğrafın önemi;

sadece bir yaratım olmasından değil, bundan daha önemlisi, düşüncelerimizi yönetmek ve davranışlarımızı düzenlemek amacıyla başvurulacak en etkili yöntem olmasından kaynaklanır.³³ Yani fotoğrafın toplumsal sorunlara ışık tutabilen bir araç olmasının yanında, sadece belirli çevrelere hizmet etmek amacıyla kullanılması da mümkündür. Belgesel fotoğrafta önemli olan, gerçekliğin herhangi bir müdahale olmadan olduğu gibi aktarılmasıdır.

Ressamlar da resimlerinde toplumsal sorunlar, felaketler, savaşlar gibi konuları işleyebilir ve bu ressamların da amacı insanın yaşadığı dramı anlatmaktır. Ancak amaç aynı olsa dahi fotoğraf ile resim arasında önemli farklar vardır. Susan Sontag'a göre: "İspanya'daki Fransız askerlerinin hunharca işledikleri cinayetlerin tam resmedildiği gibi olmaması Savaşın Felaketleri'ni değerden düşürmez. Goya'nın resimlerindeki manzaralar bir sentezdir. Resimler, gerçekte bir senteze benzer, bir şeyler yaşandığı görüşünü yansıtırlar. Oysa, tek bir fotoğrafın ya da film karesinin iddiası, kameranın görüş açısının önünde meydana gelen şeyi tam olarak göstermektir."³⁴ Bu nedenle fotoğraf olanı olduğu gibi yansıtmalıdır. Resim sadece bir duyguyu uyandırırken fotoğrafın doğrudan kanıt olarak görülmesinin sebebi olanı yorum katmadan göstermesidir.

Fotoğraf makinesinde görülen, gerçekten de orada var olmuştur ancak fotoğrafçı bu gerçekliği manipüle etme ya da düzenleme olanağına sahiptir. Geleneksel fotoğrafçılıkta fotoğrafçı kadrajda görüneni değiştiremese de kadrajdaki şeyleri düzenleyebilir. İlk savaş fotoğrafçısı olarak anılan Roger Fenton Britanya Hükümeti tarafından Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere bölgeye gönderilmiştir. Ancak amaç savaşın gerçek yüzünü tüm açıklığıyla göstermek değildir. Hükümet Roger Fenton'u savaşa karşı yükselen olumsuz sesleri azaltmak amacıyla bölgeye göndermiştir. Fenton askerleri çatışma anında çekmemiştir. Ayrıca bakanlığın isteğiyle Fenton savaşta ölü ve yaralıları da çekmemiştir. Savaşın sebep olacağı olumsuzlukların tamamen saklandığı ve savaşı sıradan bir şey gibi gösteren fotoğraflar çekilmiştir.³⁵ Amaç savaşın acımasız yüzünü göstermek değil, askerleri cephe gerisindeyken çekerek daha sıradan basit bir şey oluyormuş izlenimi yaratmaktır. Böylece savaşa karşı

³³ Freund, a.g.e., s.9.

³⁴ Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, sf.46

³⁵ Sontag, a.g.e., sf.49.

tepkilerin azalması ve daha olumlu bir ortam oluşturulması hedeflenmiştir. Yani Fenton'un çektiği fotoğraflar bir mizansenden ibarettir.

İnsanların yaşadığı acıların fotoğraflarını çekmek, onların bu acısına son vermek ve sonradan başka insanların benzer acılar yaşamalarının önüne geçmek için önemlidir. Ancak bu tarz görselleri yayımlamanın belli bir dozajı olmalıdır. Aksi durumda, normalde büyük tepkilere sebep olabilecek görüntüler bir süre sonra sıradanlaşır ve insanlar artık o görüntülere tepkisiz kalır. Susan Sontag ise ürpertici, vahşet görüntülerinin bir cazibesi olduğunu söyleyerek olaya farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Aynı şekilde Edmund Burke de bu tarz görüntülerin insanlara belirli bir haz verdiği ve bunun gelip geçici bir duygu olmadığı şeklinde bir görüş belirtmiştir.³⁶

Olayın üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra felakete dair fotoğrafların sergilenmesi oldukça normal bir durumdur. Bu fotoğraflar müze ve benzeri yerlerde sürekli ya da geçici olarak sergilenerek insanların yaşadıkları coğrafyada ya da dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşmiş olan acılara şahit olması ve bilinçlenmesi sağlanır. Bilinçlenme durumu daha sonra yaşanabilecek potansiyel acıların önüne geçebilmek için önemlidir. Ancak insanın kendi coğrafyasından uzakta gerçekleşmiş bir acı ile bağ kurması güç bir durumdur. Bunun yanı sıra uzaktaki bir acıya tanık olmak kişide geçici bir acıma duygusu bırakırken bir yandan da "benim başıma gelmedi" şeklinde bir rahatlama duygusunu da beraberinde getirmektedir.³⁷

³⁶ Sontag, a.g.e., sf.97.

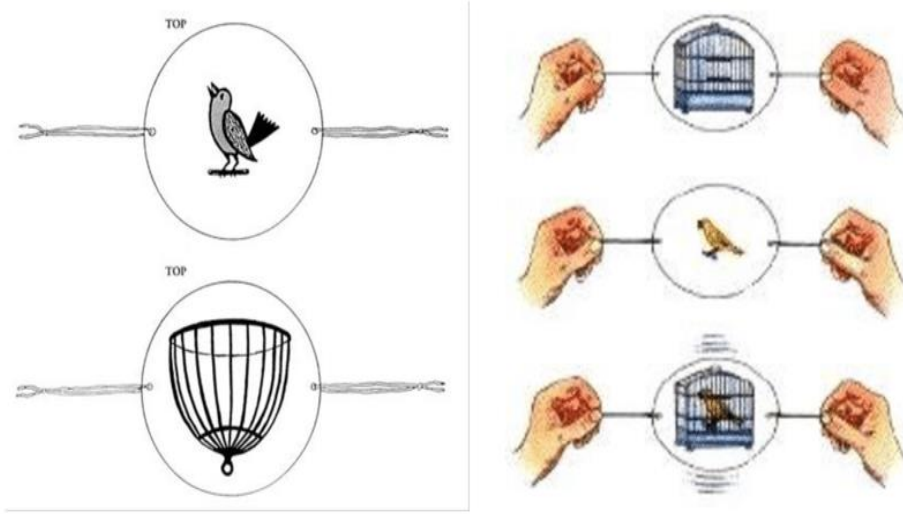
³⁷ Sontag, a.g.e., sf.99.

III.HAREKETİN TARİHİ

19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi ile başlayan makineleşme kendini sanat alanında ilk olarak fotoğraf ile göstermiştir. Fotoğraf ile insan etkisi tamamen ortadan kalkmamış olsa da geleneksel sanatlarda yaratıcı konumda bulunan el yerini makineye bırakmıştır. Mekanik bir aletin sanat alanına girme uğraşı uzun yıllar şiddetli tartışmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu tartışmalar makine ile hareketli görüntüler üreten sinemanın icadı ile de devam etmiştir. Sinema ile birlikte makine ve sanat bu sefer hareketli görüntüde buluşmuştur.

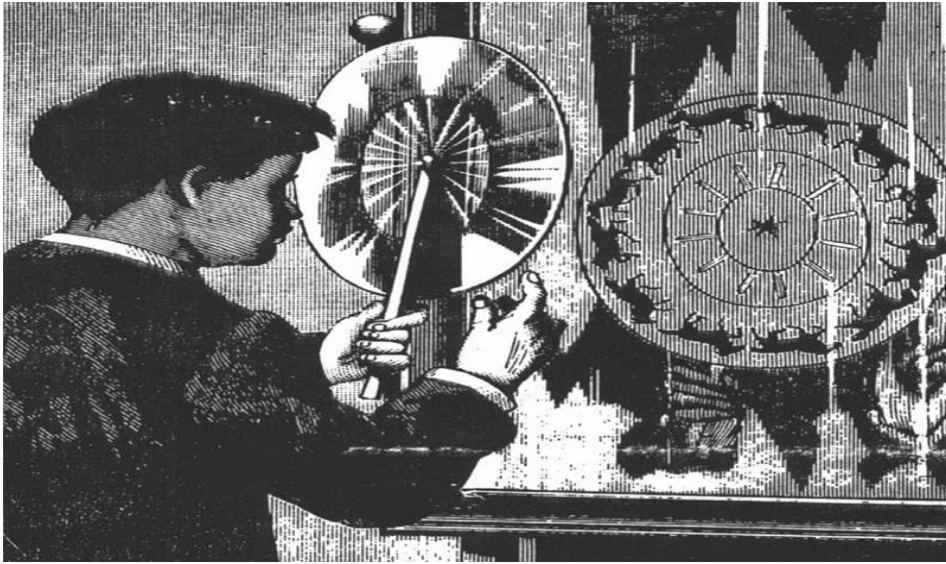
İkisi de benzer bir yapıya sahip olduğu için fotoğraf makinesi için sinemanın atasıdır demek doğru olsa da sinema ile fotoğraf arasında önemli farklılıklar da vardır. Bu farklılıkların en önemlisi fotoğrafın durağan, sinemanın ise hareketli olmasıdır. Ancak sinemadaki hareket bir yanılsamadan ibarettir. Sinema makinesi ile saniyede belirli bir sayıda kare çekilip art arda oynatıldığında gözdeki bir kusur sebebiyle bu görüntü hareketli olarak algılanır. Buna da Ağ Tabaka İzlenimi adı verilir. Ağ Tabaka İzlenimi göze düşen bir görüntünün hemen kaybolmayıp saniyenin 10/1'i kadar kalması durumudur. Bir sonraki görüntüye maruz kalındığında önceki görüntünün izi sonrakini tamamlar ve bu şekilde belirli bir aralık ve hız ile art arda gösterilen görüntüler hareketli olarak algılanır. Gözün bu kusuru keşfedildikten sonra çeşitli aletler yapılmıştır. İlk aletler daha çok eğlence amaçlıdır ve çizimlerin hareketlendirilmesi üzerine kuruludur.

Thaumatrope bu anlamda icat edilen ilk aygıttır. John Ayrton Paris tarafından 1824 yılında icat edilen Thaumatrope çok basit bir aygıt olsa da görme kusuru üzerine yapıldığı için önemlidir. Thaumatrope iki yüzünde farklı görseller ve iki yanında uzanan ipler olan bir diskdir. Sarmal haline getirilen ipler hızla çekildiğinde disk döner ve diskin iki yüzündeki görseller iç içe geçmiş yanılsaması oluşturur.



Şekil 9. Thaumatrope.

1832 yılında icat edilen Fenakistiskop ise ilk animasyon aygıtlarından biri olarak kabul edilir. Göz yanılsamasını esas alan Fenakistiskop'ta bir mil üzerinde dönen tekerleğe aşamalı olarak hareket ediyor izlenimi verecek resimler yan yana yerleştirilir. Örneğin sabit duran ve elinde balon olan bir insan resmi düşünülecek olursa balon her resimde aşamalı olarak biraz daha yukarıya çizilir. Her resmin arası boşluk bırakmak amacıyla kesilir. Ardından bir mil üzerinde olan bir aynaya tutulan disk çevrilir ve aralıklardan bakılarak izlenir. Bu şekilde resimler hareket ediyormuş izlenimi verir. Bu özelliğiyle fenakistiskop animasyona giden yolun başlangıcıdır.



Şekil 10. Fenakistiskop.

Durağan cisimleri hareketli gösterme yanılsaması üzerine kurulan bir diğ er icat olan Zoetrope 1834 yılında William George Horner tarafından icat edilmiştir. Fenakistiskop'a benzeyen Zoetrop'ta belirli aralıkların bırakıldığı bir silindirin içine hareket izlenimi verecek şekilde çizilen resimler konulur. Döndürülen silindire aralıklardan bakıldığında resimler hareketli gibi görünür.



Şekil 11. Zoetrop.

1877 yılında Charles Emile Reynaud tarafından icat edilen Praksinoskop ise silindire yerleştirilen cisimlerin aynalara yansiyarak hareket izlenimi vermesi prensibine dayanmaktadır.



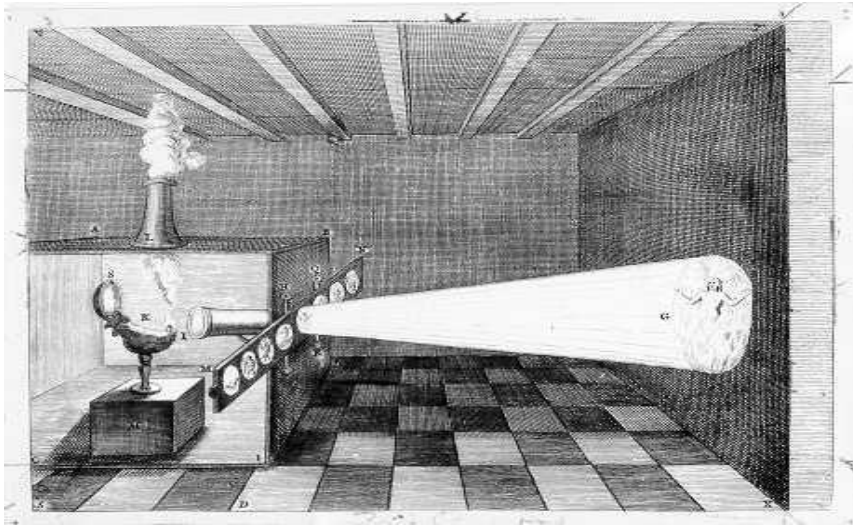
Şekil 12. Praksinoskop.

Felsefi oyuncaklar da denilen Thaumatrope, Fenakistiskop, Strobiskop, Zoetrop, Praksinoskop gibi icatların önemi hareket algısı oluşturmaya yönelik

çalışmalar olmalarından gelir. Hareket algısı denilmesinin sebebi; aslında bir hareket olmaması, felsefi oyuncakların durağan görüntüleri hareketli gibi gösteren bir yanılsama olmasından ileri gelir. Görüntüyü hareketlendirme hayali ile yapılan bu aletler önemli olsa da sinema makinesinin işlevini yerine getirecek yapıda değildir.

Teknik olarak sinemadan çok farklı olmalarına rağmen yüzey üzerinde hareket oluşturma arzusu kendini farklı şekillerde göstermiştir. Sinemanın icadına giden yolda görüntüyü hareketlendirmeye yönelik birçok buluş icat edilmiştir. Tarihin ilk projeksiyon cihazı olan Büyülü Fener bunlardan biridir. Büyülü Fener cam üzerine boyanmış resimlerin gaz lambası ve mercek aracılığıyla duvar ya da perde gibi bir yüzeye yansıtılmasına olanak sağlamıştır. Resimler art arda sıralı bir şekilde yansıtılarak hareket izlenimi elde edilmiştir. Büyülü Fener'in yansıttığı görüntüyü tek bir kişinin değil de bir topluluğun izleyebilmesi kitle eğlencelerine giden yolun başlangıcı olması açısından önemlidir.³⁸

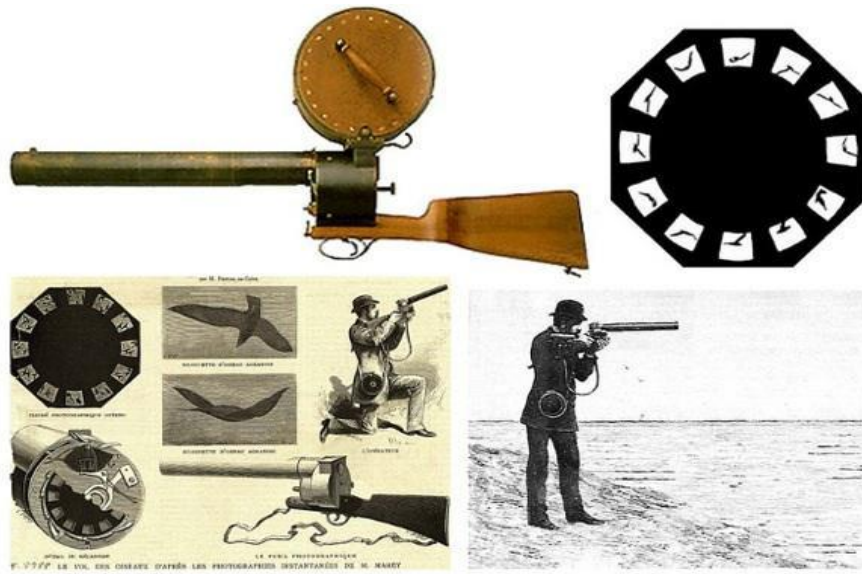
İnsanların görüntüyü aynı mekan ve zamanda izlemesi daha sonraları sinemada daha ileri boyuta taşınacaktır. Büyülü Fener'in patentini 1870 yılında Henry R. Heyl almış olsa da bu tarihten çok önce 1671 yılında Cizvit Athanasius Kircher "Ars Magna Lucis et Umbrae" adlı eserde bu aygıttan ilk kez bahseden kişi olmuştur.



Şekil 13. Büyülü Fener.

³⁸ David Parkinson, **Sinemayı Değiştiren 100 Fikir**, çev: Yeşim Burul, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2015, sf.8.

Hareketli görüntünün oluşturulması konusunda daha önemli çalışmalara bakıldığında Muybridge ve Marey öne çıkmaktadır. 1882 yılında Etienne-Jules Marey tarafından icat edilen Fotoğraf Tüfeği saniyede art arda 12 fotoğraf çekebilmektedir. Marey Fotoğraf Tüfeği'ni Muybridge'in at deneyinden esinlenerek yapmıştır. Muybridge'in 12 adet fotoğraf makinesiyle çektiği 12 ayrı görüntüyü Marey tek bir makine ile ve 12 görüntü de aynı plaka üzerinde olabilecek şekilde yapmıştır. Fotoğraf Tüfeği'nin saniyede 12 fotoğraf çekebilmesi çeşitli hayvan türlerinin hareketlerinin gözlemlenebilmesine de olanak sağlamıştır.



Şekil 14. Marey'in icat ettiği fotoğraf tüfeği.

Marey bu deneylerini Fransa'da sürdürürken California'da ise benzer deneyleri Eadweard Muybridge yapmıştır. Muybridge'in hareket üzerine deneylerinden biri bir iddia sonucu ortaya çıkmıştır. California Valisi Lland Stanford, Dr. John D. Isaas ile dörtlüye koşan bir atın tüm ayaklarının aynı anda yerden kesilip kesilmediğine dair iddiaya girmiştir. Bu deneyi gerçekleştirmek için ise Muybridge görevlendirilmiştir. 1873 yılında yapılan bu deneyde Muybridge atın hareketini kaydetmek için koşu yolunun kenarına belirli aralıklarla 12 adet fotoğraf makinesi yerleştirmiştir. Her makinenin otomatik olarak açılıp kapanabilmesi için makinelerin önünden ip gerilmiştir. Makinelerin önünden geçerken atın ipleri koparması sayesinde tam o anda fotoğrafın çekilebilmesi sağlanmıştır. Muybridge her makinenin başına birer fotoğrafçı yerleştirmiş ve onların aynı zamanda hareket etmesi için düdük kullanmıştır.

Fotoğrafçılar Muybridge'in düdüğünü duyduğunda makinelere aynı anda cam yerleştirmek zorundadır. Nemli kolodyon plakları kuruyunca özelliğini yitirdiği için plakları aynı anda yerleştirmek önemlidir. Muybridge ikinci düdüğü ise atların aynı anda serbest bırakılması için kullanmıştır.³⁹ Serbest bırakılan atlar makinelerin önünden geçerken gerilen ipi koparmış ve fotoğrafları çekilmiştir. Bu deney sonucunda atın tüm ayaklarının da yerden kesildiği bir an olduğu kanıtlanmış ve dolayısıyla iddiayı Stanford kazanmıştır. Muybridge'in bu deneyi hareketin geleceği açısından çok önemlidir.



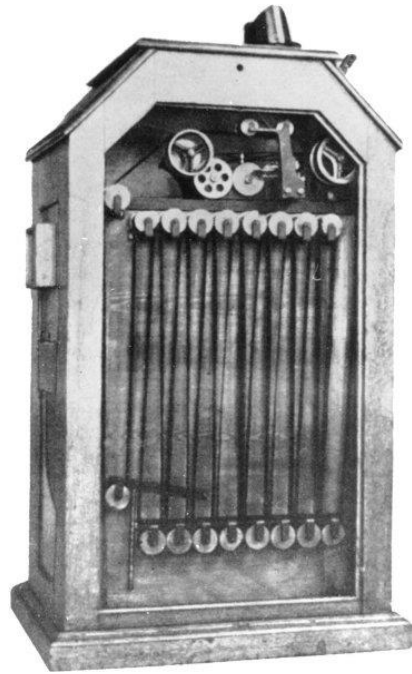
Şekil 15. Eadweard Muybridge. At deneyi.

Thomas Alva Edison hareketli görüntünün icadına giden yolda önemli buluşlara imza atan bir diğer kişidir. Öncelikle 1877 yılında gramofonu keşfederek sesi kaydetme ve çoğaltma olanağı yakalayan Edison hareketi kaydetme üzerine de çalışmalar yapmıştır. Edison'un hareketli görüntü üzerine düşünceleri şöyledir: "1887 yılında, bende, gramofonun kulak için yaptığını göz için yapabilecek bir aygıtı tasarlamak ve bu şekilde hareketli görüntü ve sesin bir kaynaşmasını aynı anda kaydetmek düşüncesi oluştu."⁴⁰ Çalışmalarını yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson ile yapan Edison 1890 yılında hareketli görüntüyü kaydetmeye yarayan Kinetograf'ı 1891 yılında ise hareketli görüntüyü

³⁹ Zahir Güvemli, **Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1960, s.7.

⁴⁰ Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, s.198.

göstermek için kullanılan Kinetoskop'u keşfetti. Kinetoskop, Kinetograf ile çekilen görüntüleri görmeye yarıyordu ancak görüntüleri yansıtma özelliğinden yoksundu. Bu nedenle görüntüleri aynı anda sadece bir kişi izleyebiliyordu. Aslında daha önce grup izlemelerine olanak veren aletler yapılmıştı ancak Edison bunun daha kârlı olacağını düşünmüştür. Sinema makinesinin mucidi olan Lumiere kardeşlerin bu buluş için araştırmalarını yaparken Kinetograf'tan da yararlanması aslında Edison'un sinema makinesini yapmaya çok yaklaştığını gösterir.



Şekil 16. Kinetoskop

Hareket üzerine yapılan bu çalışmalardan ve felsefi oyuncaklardan farklı bir yerde dursa da hareketin tarihi dendiğinde üzerinde durulması gereken diğer bir konu Gölge Oyunu'dur. Gölge oyunu bir ışık kaynağının önündeki perdeye çeşitli figürlerin gölgelerinin yansıtılmasıdır. Birçok ülkede farklı şekillerde kullanılan gölge oyunu Türkiye'de ise Hacivat ve Karagöz olarak yerini almıştır. Gölge oyununa Avrupa, Afrika, Orta Doğu, Balkanlar gibi birçok yerde rastlamak mümkündür fakat Asya'daki örnekler bu ülkelerden çok daha önce görülmüştür. Yani Gölge Oyunu'nun çıkış noktası Asya'dır.⁴¹ Gölge Oyunu sinemanın bulunuşuna doğrudan etki eden bir etkinlik değildir. Ancak C. W. Ceram'ın da

⁴¹ Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s.13.

belirttiği gibi; ‘‘Gölge eğlencelerinin doğrudan teknik bağlantısı olmamasına rağmen, sinemayla benzerlikleri çok açıktır; bir perdeye düşürülen iki boyutlu hareketli görüntüleri kullanması ve geniş konu dağarcığıyla kendi kültürel öncülerinden ziyade sinemaya yakındır.’’⁴² Geçmişten bugüne gelen hareketlendirme düşünün bir parçası olması açısından Gölge Oyunu dikkate değerdir. Figürlerin ışık yardımıyla perdede çıkan gölgeleri uçucudur. Ancak uçucu da olsa figürün hareketlendirilmesi önemlidir.

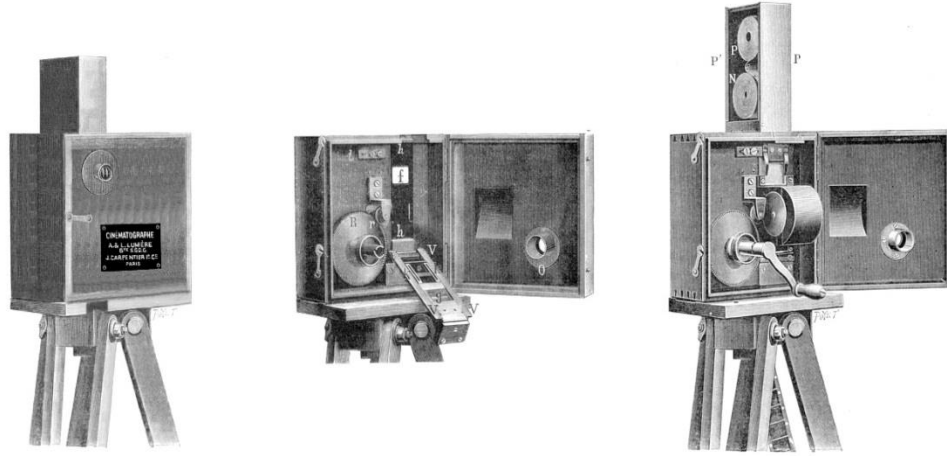
A. Devininin Anlatım Biçimi

1. Lumiere Kardeşler

Fransa’da fotoğraf levhaları üreten Lumiere kardeşlerin babası Antoine Lumiere 1894 yılında Paris’te Edison’un Kinetoskop’unu gördükten sonra Fransa’ya döndüğünde oğullarına bu aygıtı anlatmış ve onları bu aygıtı geliştirmeleri yönünde teşvik etmiştir. Bunun üzerine yetenekli bir araştırmacı olan Auguste Lumiere ve Louis Jean Lumiere çalışmalara başlamıştır. Lumiere kardeşlerin bu çalışması hem kamera hem de gösterim aletinin bir arada olmasına yöneliktir. ‘‘1870’lerde California’da çalışan Eadweard Muybridge ile Fransa’da bulunan Etienne Jules Marey hareketin fotografik kayıtlarını elde etme üzerine deneylere başlamıştır. Emile Reynaud’un Praxinoscope’u (1877) görüntüleri başarıyla perdeye yansıtabilen ilk pratik aygıttı. 1899’da George Eastman kamera için geliştirdiği rulo fotoğraf filmi için patent başvurusunda bulundu ve sinematografinin son ögesi de tamamlandı. 1895’te bütün bu öğeler bir araya getirişmiş ve filmler ortaya çıkmıştı.’’⁴³ 1895 yılında Lumiere kardeşler daha sonra uzun yıllar standart haline gelecek olan saniyede 16 kare prensibiyle çalışan Sinematograf’ı geliştirdiler.

⁴² C. W. Ceram, **Sinemanın Arkeolojisi**, çev: Hasan Aydın, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, s.10.

⁴³ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2013, s.74.



Şekil 17. Sinematograf.

Lumiere kardeşler Sinematograf ile ilk filmlerini kendi fabrikalarında çekmişlerdir. Fabrikadan çıkan işçilerin dağılışını gösterdikleri bu filme Lumiere Fabrikalarından Çıkış ismini vermişlerdir. Lumiere kardeşlerin halka açık ilk gösterimleri ise 28 Aralık 1895 yılında Paris'te Grand Cafe'de yapılmıştır. Burada birden fazla film gösterilmiştir ancak en dikkat çekici olan Trenin Ciotat Garına Varışı adlı filmidir. Filmde kamera sabittir ve trenin gara girişi ile yolcuların inişi gösterilir.

Sinema ilk yıllarında henüz hikâye anlatmayı keşfedememiş olmasına rağmen gerçeği yakalama çabasıyla ilgi çekmiştir. Edison'un Kinetoskop'u ile başlayan büyük ilgi Lumiere kardeşlerin Sinematograf'ının topluca izlemeye olanak vermesiyle daha da büyümüştür. Lumiere kardeşler Sinematograf'ın icadından sonra birçok film çekip gösteri yapmışlardır. Filmlerde kamerayı sabit olarak kullanan Lumiere kardeşler genel olarak gündelik olayları doğal akışı içerisinde çekmiştir. Sadece 1985 yılında çektikleri "Bahçıvanı Sulamak" adlı filmde bir düzenleme yapmışlardır. Bu filmde çimleri sulayan bahçıvanın hortumuna bir çocuk bastığı için su gelmez. Bunun üzerine bahçıvan suyun neden gelmediğini incelemek için hortumun içine baktığı sırada çocuk ayağını hortumdan çeker ve bahçıvan ıslanır. Doğal bir akışın olmadığı ve yönlendirme bir oyunculuğun sergilendiği bu film ilk komedi filmi olarak nitelendirilebilir.

Lumiere kardeşler Sinematograf'ı keşfetmelerine rağmen sinemanın potansiyelinin tam olarak farkına varamamıştır. Sinemada bir gelecek görmemişler ve sinemanın kendine özgü bir dil oluşturarak insanın duygu ve

düşüncelerini anlatabileceği yeni bir sanat ortamına dönüşebileceğini öngörememişlerdir.

2. Georges Melies

Yirminci yüzyıla gelindiğinde sinemaya olan ilgi neticesinde salon ve seyirci sayısının artmasına karşın sinema henüz olanaklarını tam olarak keşfedememiştir. Edison, Pathe ve Lumiere kardeşler gibi eserleri izlenen kişi ve kuruluşlar olsa da bu durum çok uzun sürmemiştir. İlk başlarda kendi hayatlarından birer yansıma görmeleri insanlara farklı gelerek ilgi çekmiştir ancak zamanla buna alışan kitleler bir süre sonra farklı şeyler istemiştir. Sinema bu isteğe öykü anlatarak cevap verecektir.⁴⁴ Sinemanın mucidi olan Lumiere kardeşler bu isteğe cevap verememiştir. Fotoğrafçılık kökenli olmaları sinemaya da fotoğraf gibi bakmalarına sebep olmuştur. Bu nedenle çektikleri filmler belgesel tarzda, günlük hayatı olduğu gibi yansıtan filmler olmaktan öteye gidememiştir. Bu isteğe cevap vererek sinemanın olanaklarını keşfedecek kişi ise 1895 yılında Grand Cafe'deki Lumiere kardeşlerin film programını izleyen Georges Melies olacaktır. Film gösteriminden çok etkilenen Melies, Lumiere kardeşlerin Sinematograf'ını satın almak istemiş ancak reddedilmiştir. Reddedilme nedeni bazı kaynaklarda Lumiere'lerin sinemada gelecek görmemeleri, bazı kaynaklarda ise oluşturdukları tekeli kaybetmek istememeleri şeklindedir. Melies bunun üzerine İngiltere'de RW Paul'un kendi yapımı olan kamerayı satın alarak film çekimlerine adım atmıştır.

Fotoğrafçılık kökeninden gelen Lumiere kardeşlerin aksine Georges Melies resim, heykel, tiyatro ve en önemlisi illüzyon ile ilgilenen birisidir. Melies'in illüzyon gösterileri yapmasının sinemanın olanaklarının farkına varmasında etkili olduğu söylenebilir. Çünkü Melies olanı olduğu gibi göstermek yerine farklı neler yapabilirim diye düşünmüştür. Yine de Melies'in de ilk birkaç filmi belgesel tarzda ve dışarıda gördüklerinin filmini çekmekten ibarettir. Melies için asıl dönüm noktası kullandığı film kamerasındaki bir aksaklık sayesinde olmuştur. Melies'in kamerasının filmi çekim esnasında tutukluk yapar. Bunun üzerine görüntüleri kontrol eden Melies kameranın takıldığı kısımlarda yayaların bir anda

⁴⁴ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, İstanbul, Deki Yayınları,2014, s.54.

ortadan kaybolduğunu, kesik kesik ilerlediğini, otobüs ve cenaze arabası görüntüsünün iç içe geçtiğini farkeder. İşte kameradaki bu tutukluk Melies'in geçiş efektlerini keşfetmesini sağlar. Zaten Lumiere kardeşler gibi gerçeği olduğu gibi gösterme eğilimi olmayan Melies, bu hata sayesinde sinema ile neler yapabileceğini keşfetmiştir ve ilk birkaç filminde çektiği gerçek olayları bırakıp gerçeküstü şeyleri yansıtmaya çalışmıştır.



Şekil 18. Georges Melies, Aya Yolculuk.

Melies'in 1902 yılında çektiği Aya Yolculuk adı film bu tarzda çektiği en ünlü filmidir. Bilim adamlarının aya yaptığı yolculuğun anlatıldığı bu film ilk bilim kurgu filmi olarak nitelendirilmektedir.

Lumiere kardeşlerin Bahçıvanı Sulamak adlı filmlerinde bir oyunculuk olsa da senaryo, dekor, sahne gibi sinemasal olanaklardan yararlandıkları söylenemez. Melies'in ise sinemanın kendine özgü anlatım dilini kullanmaya çalıştığı görülür. Mizansen keşfeden ve film diliyle bir öykü anlatılabileceğini gösteren kişi George Melies'tir. Yani George Melies sinemayı sanatın alanına sokan ilk kişidir. Ancak yine de tam olarak tiyatronun etkisinden kurtulduğu söylenemez. Siegfried Kracauer Film Teorisi adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar: "Teknik düzlemde tiyatrodan farklı olsalar da Melies'in filmlerinin sahiden sinematik konuları bünyelerine dahil edip tiyatronun kapsamını aştıkları söylenemez. Melies'in o kadar yaratıcı olmasına rağmen kamerasını hareket ettirmeyi neden hiç aklından

geçirmediğini de açıklar bu.⁴⁵ Melies de aynı Lumiere kardeşler gibi kamerayı sadece sabit olarak kullanmıştır.

3. Edwin S. Porter

Edison'un teknisyenlerinden biri olan Edwin S. Porter sinema diline katkı sağlayan yönetmenlerden biridir. Porter'ın çektiği Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı adlı filmde ilk kez paralel kurgu kullanılmıştır. Paralel kurgu aynı anda olan ancak farklı yerlerde gerçekleşen iki olayı aralarında kesme yaparak aktarmaktır. Filmde itfaiyecilerin bir evdeki anne ve çocuğu kurtarmaları anlatılır. İtfaiyeciler farklı bir mekanda, anne ve çocuk farklı bir mekandadır. Bu iki mekan arasında kesmeler yapılarak aralarında bir ilişki kurulur ve öykü bu şekilde anlatılır. Porter burada kurguyu filmin devamlılığını sağlamak için kullanmıştır.

Porter'ın bir diğer önemli filmi olan Büyük Tren Soygunu adlı film ise ilk Western örneği sayılmaktadır. Lumiere kardeşler ve Melies'ten farklı olarak Porter bu filmde hareketli kamera kullanımına başvurmuştur.

4. David W. Griffith

Lumiere kardeşler sinematografi keşfetmelerine karşın, sinemada sadece fotoğrafa özgü özellikleri kullanmıştır. Diğer yandan Melies sinemanın yapabileceklerine dair önemli keşiflerine rağmen tiyatrunun etkisinden çıkamamıştır. Porter'ın ise kamerayı hareketli olarak kullanması ve paralel kurgu sayesinde filmi tek çekim ile değil de parçalardan oluşturması gibi gelişmeler film dilini oluşturmaya yönelik önemli adımlardır. Ancak film dilini tam manasıyla kavrayabilen kişi David W. Griffith'dir. David W. Griffith Edwin Porter ile birlikte Edison'un şirketinde çalışmıştır. Porter'ın bazı filmlerinde oyunculuk da yapan Griffith film yapımına dair öğrendiği ilk şeyleri Porter'a borçludur. Griffith, Porter'ın paralel kurgusunun yanı sıra yakın çekim ve kamerayı kaydırmayı da kullanmıştır. Porter'dan en önemli farklarından biri, bir sinema filminin seyirci ile bağ kurması gerektiğini düşünerek bu bağlamda

⁴⁵ Siegfried Kracauer, **Film Teorisi**, çev: Özge Çelik, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2015, sf.114.

filmler çekmiş olmasıdır. Çekim öncesi prova yaptıran ilk kişi de Griffith olmuştur.⁴⁶

Kamerayı sadece olanı göstermek için değil bir anlatım aracı olarak kullanan Griffith, farklı çekim ölçeklerini bir düzen içerisinde kullanmıştır. Griffith önce genel çekim ile tanıtımı yapar, ardından bel çekime geçer ve son olarak da yakın çekime geçerek asıl oyuncuyu tek olarak gösterir. Bu şekilde farklı ölçekler arasında geçiş yapan Griffith hem istediği şeye dikkat çekmiş olur hem de seyircinin filmin içine daha çok girmesini sağlar. Çekim ölçeklerini Griffith'ten önce kullanan yönetmenler de vardır. Örneğin Lumiere kardeşler genel ve orta yakın çekim ölçeğini sırasıyla kullanmıştır. Aynı şekilde Porter da Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı adlı filminde yakın çekim ölçeklerini kullanmıştır. Ancak bu yönetmenler çekim ölçeklerini kullanırken belli bir kural takip etmemiştir. Griffith ise çekim ölçeklerini kullanırken belli kuralları takip ederek çekimlerine bir süreklilik ve mantık kazandırmıştır.⁴⁷ Yani çekim ölçeklerini daha önce kullanan yönetmenler olsa da bunu bir anlatım aracı olarak kullanan ilk kişi David Griffith'dir. Kamerayı hareketli olarak kullanan Griffith ayrıca kaydırma ve çevrinme gibi kamera hareketlerinden de yararlanmıştı.

Griffith çekim ölçeği, kaydırma, çevrinme gibi tüm kamera hareketlerini bir anlatım ögesi olarak, anlatımı desteklemek amacıyla kullanmıştır. Griffith'in film diline kattıklarıyla sinema daha da güçlü bir anlatım aracına dönüşmüştür.

⁴⁶ Brian J. Robb, **Sessiz Sinema**, çev: Eser Ulun, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2013, ss.53,54.

⁴⁷ Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, s.224.

IV. DURAĞANLIK VE DEVİNİM

Doğaları gereği birçok benzer özelliğe sahip olan sinema ile fotoğraf, yine doğaları gereği birçok farklı özelliği de barındırmaktadır. Eadweard Muybridge'in yaptığı ve önceki sayfalarda detayı anlatılan at deneyi fotoğraf ve sinema arasındaki ilişkinin başlangıç noktalarından biridir. Tamamen iddia üzerine yapılan bu deney ile art arda çekilen fotoğraflarda atın dört ayağının da havada olduğu bir anın olduğunun tespit edilmesi Muybridge'in fotoğraftan hareket çıkabileceği düşüncesine sahip olmasını sağlamıştır. Muybridge daha sonra hayvan ve insanlar üzerine yaptığı belirli aralıklarla çekilen fotoğraflar ile hareketi gözlemlemeye devam etmiştir. Muybridge'in hareket üzerine araştırmalarıyla tek tek fotoğrafları art arda sıralayarak bir aygıt ile bunları çevirmesi ve hareket ediyormuş izlenimi yaratması sinemanın habercilerindedir. Bugüne kadar ağırlıklı olarak fotoğrafın oluşumu, pozlama, çoğaltma gibi gelişmelerin yanına, bu çalışmayla birlikte fotoğrafa benzeyen ancak aynı zamanda fotoğraftan başka bir şey olan sinemanın temelleri atılmıştır.⁴⁸

‘Fotoğraf toplamak, dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları ve ekranları aydınlatır, onlara yansıyan ışıkları titreştirir ve sonra da kaybolup giderler; oysa durağan fotoğraflarda rastladığımız görüntü, aynı zamanda oldukça hafif, ucuza üretilen ve kolayca taşınıp biriktirilerek saklanabilen bir nesnedir.’⁴⁹ Filmlerin hızlıca akıp gitmesi görüntüler üzerine durup düşünülmesini engeller. Henüz bir olay idrak edilememişken üzerine bir görüntü daha biner. Fotoğrafların ise her biri sunduğu konu üzerine durup düşünülebilmesi ve yeterince sindirilebilmesi için gerekli zamanı sunar. Buradaki zamanın sınırı insandır. Fotoğraflar uçucu değil, kalıcıdır. Bu nedenle fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmektir. Bunun yanında her ne kadar devinim özelliğiyle fotoğraftan ayrılrsa da, durağana yaklaşabilen filmler de vardır. Bu filmler de

⁴⁸ Gül Yaşartürk, **Ve Sinema**, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2013, s.137.

⁴⁹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, sf.2.

fotoğrafta olduğu gibi izleyiciye zaman tanır. Devinim, durağan fotoğraf karelerinin sıralanmasıyla oluştuğuna göre durağana yaklaşabilir.

Öte yandan hayat fotoğraf gibi durağan değildir. Sürekli bir devinim içerisindedir. Bu özelliğiyle hayat bir filme daha çok benzer. Hayatın koşturmacası içerisindeyken atlanan, görülemeyen detaylar ile filmde kaçırılanlar birbirine benzer. Bu açıdan bakıldığında filmler hayatın birer yansımaları iken, fotoğraflar atlanılan detaylardır. Sinema tüm sanatların bir arada olabileceği bir alandır. Yani edebiyat, resim, tiyatro, mimari, fotoğraf gibi farklı sanat dalları aynı anda bir filmde buluşabilir.

İcat edildikleri ilk yıllarda, fotoğraf anı donduran bir makine, sinema ise salt görüntü kaydeden bir aygıt konumundadır. Ancak zamanla birer anlatım diline dönüşen bu iki alandan sinema zamansal, fotoğraf ise uzamsaldır. Sinema belirli bir zaman içerisinde gerçekleşir. Sadece görüntü boyutu olan fotoğrafta ise zaman kavramı belirsizdir. Sinemada bir süreç vardır, fotoğrafta ise bir an vardır. Fotoğraf bir anın kaydedilmesi olduğu için devinimin sürekliliğinin esas olduğu bir hayatta görülemeyecek ya da kaçırılan detayları sunmayı başarır.

Sinema bir devinim, fotoğraf ise durağanlıktır. Ancak bazen sinema durağana yaklaşabilir. Bunu plan-sekans denilen kesintisiz yapılan çekimler ile başarır. Örneğin bir kişinin yolun başından sonuna kadar olan yürüyüşünün kesilmeden verilmesi sinemasal zamanı gerçek zamana yaklaştırır. Bir insan yolun başından sonuna kadar ne kadar sürede ve ne şekilde yürüyorsa baştan sona kesme yapmadan gösterilir. Bu durum devinimi azaltır, filmi fotoğrafa yaklaştırır. Andy Warhol'un gerçek zamanlı olarak çektiği ve altı saat süren "Uyku" adlı filmi bir sinemada durağanlık denemesidir. Sinemada plan-sekanslar, sınırlı kamera hareketi, az plan kullanımı gibi etmenler ile durağanlığa yaklaşılabılır. Sinema devinimin kendisidir dolayısıyla devinim tamamen ortadan kalkmaz ancak bu tarz kullanımlar ile durağanlığa yaklaşmış olur. Theodoros Angelopoulos, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Bela Tarr, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmlerinde bu şekilde örnekler görülebilir.

Sinema kurgusaldır, fotoğraf ise gerçeğin bir yansımasıdır. Sinemada oyunculuk mutlaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde sinemanın gerçekliği olduğu

gibi vermesi gerektiği fikri benimsenmiştir. Bu nedenle stüdyo yerine sokaklar, ünlü oyuncular yerine amatör oyuncular kullanılmıştır. Filmlerin konusu toplumsal yaşamdan, halkın sorunlarından seçilmiştir. Ancak Yeni Gerçekçi filmler dahi gerçekliği göstermeye çalışan birer kurgudan ibarettir. Örneğin Vittorio De Sica'nın Bisiklet Hırsızları filminde amatör oyuncular, doğal ışık ve dış mekan kullanımı bu filmin kurgu olmadığını göstermez. Amatör oyuncular gerçekçiliği artırmak için kullanılmıştır ancak bu, orada bir oyunculuk sergilendiği gerçeğini değiştirmez. Yani kurgu sinemanın doğasında vardır. Fotoğraf ise anın kaydedilmesi olduğundan oyunculuk için pek elverişli değildir. Kısacası fotoğraf kanıt olma yönü ile sinemadan ayrılır. Örneğin bir cinayet fotoğrafına bakmak ile cinayet konulu bir film izlemek farklı birer deneyim olacaktır. Cinayet fotoğrafına bakıldığında yaşanan şok etkisi, film izlendiğinde yaşanmaz çünkü izleyici filmin bir kurgudan ibaret olduğunun farkındadır. Fotoğrafın kanıt özelliğini sinemada kullanan yönetmenler bu şekilde kurmaca dünyada gerçekçi bir etki yakalarlar.⁵⁰ Antonioni'nin Blow Up adlı filminde fotoğrafın bu özelliğini kullanmıştır. Gerçeklik insan algısından ibaret değildir. İnsanın dışında nesnel bir gerçeklik söz konusudur. Dolayısıyla görülmemiş olması onun olmadığı anlamına gelmez. Gerçeklik insandan bağımsız olarak varlığını sürdürür. Blow Up filminde fotoğrafçı parktaki bir çiftin fotoğrafını çekerken arkadaki bir başka gerçekliği kaçırmıştır. Ardından stüdyosunda fotoğrafları büyütünce arkadaki bir başka olaya, cinayete tesadüfen tanık olmuştur. Bu tesadüf olmasaydı cinayete hiçbir zaman tanık olmayacaktı ancak tanık olmaması orada o olayın olup olmadığı üzerine herhangi bir etkiye sahip değildir.

Fotoğraf bir filmin doğrudan konusu olarak kullanılabilirdiği gibi nesne olarak da kullanılabilir. Örneğin bir kişinin gençlik fotoğrafı, bir kadının eşiyle olan fotoğrafı vb. kullanımlarla fotoğrafa atfedilen kanıt olma özelliği ile filmin inandırıcılığını artırması amaçlanır. Ayrıca fotoğrafın bir kare ile çok şey anlatabilme özelliği de filmlerde kullanılır. Örneğin filmde ailesinden uzakta yaşadığı bilinen bir karakterin, masasına koyduğu kalabalık aile fotoğrafına bakarak ailesine özlem duyduğu ve yalnızlık yaşadığı gibi anlamlar çıkarabilir.

⁵⁰ Fırat Yücel, 'Fotoğraf Sinema ve Gerçek', **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, İstanbul, Sayı:11, Mayıs 2000, s.40.

Metz fotoğrafın sessizliğinin tersi yönde, sinemanın konuşkan olduğunu söyler.⁵¹ Bazı yönetmenler dikkat çekmek veya rahatsız etmek amacıyla konuşmaya olan eğilimi tersi şekilde kullanabilirler. Sinemada konuşmaya alışan seyirci sessizlik ile karşı karşıya kalınca bunun sebebini sorgulamaya başlar. John Krasinski'nin yönetmenliğini yaptığı A Quiet Place bu konuda iyi bir örnektir. Film uzun bir süre sessizliğini koruyarak seyircide şok etkisi yaratmış ardından konuşkan sinema özelliklerine geri dönmüştür.

Yapısal olarak film kamerası ile fotoğraf makinesi benzer yapıdadır. Fotoğrafın durağan görüntülerinin art arda belirli bir hızda oynatılmasıyla hareketli bir görüntünün elde edildiği sinema, anlatım biçimi ve olanakları ile fotoğraftan ayrılır.

Sinema, hareketi durağan görüntüler şeklinde tek tek kaydeder. Başlangıçta 16 daha sonra ise saniyede 24 kare olarak standartlaşan çekimler art arda gösterildiğinde gözün bir kusuru nedeniyle hareketli olarak algılanır.

Resmetme tekniği açısından fotoğraf ile sinema arasında bir fark yoktur. Fotoğraf makinesi de film kamerası da karanlık kutu temeli üzerine inşa edilmiştir. Ayrıca her ikisi de benzer optik elemanları kullanır. Aralarındaki fark ise sinemada durağan görüntülerin saniyede belirli bir sayıda art arda kaydedilmesidir.⁵² İki makinenin de aynı mantıkla çalışması fotoğrafa getirilen eleştirilerin çoğunun sinema için de geçerli olacağı anlamına gelir. Geleneksel sanat eserlerindeki yaratıcı süreci doğrudan üstlenen 'el' fotoğraf gibi sinemada da yönlendiren konumuna geçmiştir. Filmi makine çeker, makineyi ise el yönlendirir. Yaratım sürecinde göz ile nesne arasına bir makine girse de aslanan zihinsel süreçlerdir. Film makinesi bu süreçte bir aracı konumundadır.

Fotoğraftaki optik sistemin sinemada da olması optik bakışın getirdiklerinin sinema için de geçerli olacağı anlamına gelir. Yani film makinesi kullanılan optik malzemeye göre dışarıdaki gerçekliği çarpıtabilir. İzleyeni istediği şekilde yönlendirebilir. Örneğin kullanılan objektifin özelliğine göre bir nesneyi daha geniş ya da dar gösterebilir. Bu fiziksel gerçekliği toptan değiştirmemekle birlikte belirli bir oranda çarpıtılabileceği anlamına gelir.

⁵¹Yaşartürk, a.g.e., s.138.

⁵² Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, s.262.

Sinema fotoğrafa göre daha kolektif bir yapıdadır ve daha karmaşık bir sürece sahiptir. Fotoğrafın tüm sürecini bir kişi yönetebilir ancak sinema yönetmen, sanat yönetmeni, yapımcı, kurgu operatörü, senarist, makyöz gibi farklı uzmanlıkları bir araya getiren bir sanat alanıdır.

Teknik benzerliklerine rağmen henüz ilk yıllarında dahi aralarında farklılıklar olan sinema ve fotoğrafın yapabildikleri keşfedildikçe aralarındaki farklılıklar giderek artmıştır. Sinemanın ses boyutuna sahip olması bu önemli farklılıklardan birini oluşturur. 6 Ekim 1927 yılında Alan Crosland tarafından çekilen ‘‘The Jazz Singer’’ görüntü ve seslerin birlikte kaydedildiği ilk film olma özelliğini taşır. Aslında 1927 yılından önceki filmler de tamamen sessiz değildir. Sesin doğrudan sinemaya eklenmesinden önce, sahnede filmlerin görüntüsüne eşlik eden çeşitli ses ve müzikler yapılmıştır. Hatta sahnede kabalalık bir orkestra grubu dahi filmlere eşlik etmiştir. Ses boyutu denildiğinde akla sadece müzik ve efektler gelmemelidir. Karakterlerin sesi de ses boyutuna dahildir. Sessiz sinemanın ilk döneminde zaman geçişi ile yer değişimini göstermek ve karakter hakkında bilgi vermek için ara yazılar kullanılmıştır. İlerleyen dönemlerde ise ara yazılar oyuncunun söylediklerini göstermeye başlamıştır.⁵³ Bu duruma bakarak Sinemada sesin öneminin o dönemlerde kavranmaya başladığı görülmektedir. Ancak bunların hepsinde ses ile görüntü ayrı kaydedilmiştir. The Jazz Singer’den itibaren ise sinema tam anlamıyla ses boyutuna kavuşmuştur. Görüntü tek başına da güçlü bir anlatım aracıdır ancak sesin görüntüye eklenmesi sinemanın çok daha güçlü bir anlatım olanağına kavuşmasını sağlamıştır. İnsan, hayatında ses ve görüntüye aynı anda maruz kaldığı için sinemaya sesin gelmesi gerçekçiliği artıran bir etmen olmuştur.

Filmde insanların konuşması ve ortam sesleri filmin gerçekçiliğini artırmakla birlikte, filmin anlatmak istediğini de çoğu zaman kolaylaştırır. Müzik ise daha çok filmin içinde bulunduğu ruh halini yansıtır. Bu şekliyle müzik izleyiciyi yönlendiren bir öğe olarak kullanılır. Örneğin film karakterinin ses olmadan puslu bir yolda ilerlemesi seyirciyi tedirgin edebilir ancak bu kasvetli ortama tedirgin edici bir müzik de eklendiğinde anlam daha da güçlenir. Seyirci birazdan bir şey olacak düşüncesine kapılır. Ortamın tedirgin ediciliğine rağmen,

⁵³ Nijat Özön, **Sinemanın El Kitabı**, İstanbul, Elif Kitabevi, 1964, ss.32,33.

sahneye beklenenin aksine sakin, rahatlatıcı bir müzik eklendiğinde ise pus sıradan bir doğa olayı olarak algılanabilir, ortamın tedirgin eden havası azalır. Oysaki görüntü aynıdır. Görüntünün aynı olmasına rağmen sesin mesajı bu kadar etkilemesi ne kadar önemli bir anlatım aracı olabileceğini gösterir. Yani ses izleyiciyi yönlendirme açısından önemli bir yere sahiptir. Ses, hareketli görüntüye sunduğu bu manevra alanlarıyla, sinemanın durağan görüntüye göre daha fazla anlatım olanağına sahip olmasını sağlamıştır.

Roland Barthes pozun fotoğrafın temelini oluşturduğunu söylemiştir. Fotoğraf gerçek bir şeyin belirli bir süre hareketsiz kalmasıdır. Bu sürenin uzun ya da kısa olmasının bir önemi yoktur. Orada var olan bir gerçekliğin bir anının kaydedilmesi söz konusudur. Sinemada ise durağan görüntülerin yerine hareketin alması fotoğrafın noema'sını bozar. Roland Barthes'a göre "fotoğrafta bir şey küçük deliğin önünde poz vermiş ve orada sonsuza dek kalmıştır; oysa sinemada o şey aynı deliğin önünden geçmiştir: burada poz, sürekli bir görüntüler dizgesiyle süpürülür ve yadsınır.⁵⁴ Bu nedenle temeli aynı olsa da sinema farklı bir alandır.

Sinema devinim içerisindeki hayata yakın olduğu için ilgi çekmiştir. Lumiere'lerin filmleri ilk zamanlar bu şekilde çok ilgi görse de yeni bir şeyler sunmadığı için ilgi zamanla azalmıştır. Önce içinde yaşanan hayata uygun olarak çekilen, örneğin doğrusal zamana uygun şekilde ilerleyen sinema filmleri varken bir süre sonra doğrusal hareketin yönünü bozmaya yönelik denemeler yapılmıştır. Christopher Nolan'ın "Memento" adlı filmi doğrusal olmayan kurgusuyla bu tarz filmlere iyi bir örnektir.

Fotoğraf gerçeğin yansıması olsa da her fotoğraf kanıt değeri taşımaz. Kanıt değeri taşıyan fotoğrafların yanında kurgusal fotoğraflar da vardır ve kurgusal fotoğraflar sinema filmleri ile benzerlik gösterir. Sinema çekimi öncesi yapılan senaryo, oyuncu seçimi, dekor, ışık düzenlemesi, oyuncunun makyaj ve kostüm hazırlıkları ile çekim yapılacak mekanın belirlenmesi gibi ön çalışmalar bu tarz fotoğraflar için de geçerlidir.⁵⁵ Bu fotoğraflarda da önceden hazırlanmış çekim

⁵⁴ Barthes, a.g.e., sf.95

⁵⁵ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.52.

senaryosuna uygun oyuncular bulunur. Oyuncunun konseptte uygun makyaj ve kostümü hazırlanır. Yine konseptte uygun bir ışıklandırma yapılır. Kısacası bu tarz fotoğraflar kanıt olmaktan uzaktır. Ancak fotoğraftaki kurgu ile sinemadaki kurgu tamamen aynı şeyler değildir. Fotoğrafta her ne şekilde olursa olsun o an oradaki gerçekliğin dondurulması söz konusudur. “İster kurulu (kurgulanmış, önceden tasarlanmış) ister buluntu (dış gerçekliğin belgesi olarak, ‘objet trouve’ – bulunmuş nesne – gibi ama tabi ki ondan farklı) olsun, fotoğraf dış gerçekliğin dondurulmuş bir anıdır, dolayısıyla dış zamana gönderme yapar. Sinema ise, dış gerçekliğin öğelerini kullanmasına karşın, illaki ona ve dış zamana gönderme yapmayan, ancak kendi iç zamanına gönderme yapan, devingen bir süreçtir.”⁵⁶

Sinema ile fotoğrafın buluştuğu bir başka alan portredir. Fotoğraftaki portre ile tamamen aynı özelliklere sahip olduğu söylenemezse de sinemadaki yakın çekimler ile portre arasında bir benzerlik vardır. Bir portre fotoğrafına bakarak o kişi hakkında çeşitli varsayımlar elde edilebilir. Sinemada da yakın çekim kullanarak kadrajdaki kişinin iç dünyasına ait bilgi verilmesi amaçlanır. Yani yakın çekim sayesinde kadrajdaki nesne hakkında daha detaylı bilgi verilmesi amaçlanır. Tabiki bu bazen ‘sağ gösterip sol vurmak’ için de yapılır. Seyirciye öyleymiş gibi gösterilir ancak daha sonra beklenenden farklı bir durum olduğu ortaya çıkabilir. Ingmar Bergman ‘Persona’ adlı filminde uzun ve yakın çekimlere sıkça başvurmuştur. Filmde, Elizabeth Vogler bir piyes esnasında aniden susar, yapılan tetkiklerde konuşamamasına sebep olabilecek bir bulguya rastlanmaz. Bergman bu noktadan sonra sıkça kullandığı yakın çekimler ile Vogler’in iç dünyasına dair tahminler yürütülmesine olanak tanır.

Bir fotoğraf durağan olması nedeniyle verdiği anlamı doğrudan fotoğrafın içinde taşır. Yani tüm anlam tek bir kadraja sığar. Elbette bu durum fotoğrafın tek bir anlam taşıdığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Çokanlamlılık sanatsal özellikler içeren bir fotoğrafın ayırt edici özelliklerinden biridir. Seyirci kendi zihinsel süreçleri doğrultusunda bu kadrajdan farklı anlamlara ulaşacaktır. Sinema ise devingen bir yapıya sahip olduğu için bir süreç ifade eder ve bu süreç sadece durağan kareler ile oluşturulamaz. Ayrıca bir fotoğrafı anlamlandırmada

⁵⁶ Nermin Saatçioğlu, ‘Cinayeti Görmek’, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 11, Mayıs 2000, s.32.

kadraj tercihi çok önemlidir. Ancak sinemada anlam kardajın yanında senaryo, karakterler ve müzik gibi birçok etmenin bir araya gelmesi ile oluşturulur.⁵⁷

Sanat insanların ihtiyaçları doğrultusunda geliştiği ve değiştiği için yeniliğe karşı koymaz. Bu nedenle fotoğraf ve sinema temel özellikleri aynı kalmakla birlikte sürekli olarak yeni bir arayışın peşindedir. Hareketli görüntü denemeleri artık sinema dışında da görülebilmektedir. Yeni medya ile birlikte artık devinimi her alanda görmek mümkün hale gelmiştir. Teknolojinin olanaklarıyla oluşturulan, fotoğrafın durağanlığını sinemanın devinimi ile bir arada vermeyi amaçlayan Sinemagraf bu açıdan dikkate değer bir çalışmadır. Sinemagraf'da kısaca hareketli olarak çekilen bir görüntünün bir bölümü bilgisayar programları yardımıyla durağan hale getirilmekte, Geriye kalan bölüm ise aynı şekilde hareketli olarak bırakılmaktadır. Böylece örneğin yoldan geçen bir araba, bir fotoğrafımsı gibi hareketsiz görünürken arabanın hemen üzerindeki yaprak ve kuşlar hareketli bir şekilde görülür. Burada sinemanın durağana yaklaşması ya da Cindy Sherman'ın Untitled Film Stills çalışmasında olduğu gibi hareket izlenimi, yanılması dışında bir şey vardır. Durağanlık ve devinim ilişkisini sorgulayan ve her ikisinin de aynı kadrajda görülebildiği bu tarz çalışmalar üzerinde dikkatle durulması gereken çalışmalardır.

A. Untitled Film Stills

Devinim durağana yaklaşabildiği gibi durağanın devinime yaklaşması da mümkündür. Cindy Sherman'ın siyah beyaz olarak çektiği ve yetmiş fotoğraftan oluşan "Untitled Film Stills" adlı çalışması bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biridir. 1977-1980 yılları arasında gerçekleştirilen bu projede, fotoğrafların tamamında kamera karşısında olan Sherman hiçbir fotoğrafta kendi karakteri ile yer almamıştır. Dolayısıyla bu fotoğraflar birer Cindy Sherman portreleri değildir. Sherman her fotoğrafta ayrı peruk ve makyaj kullanarak 1950 ve 60'ların Hollywood, Film Noir, B filmi gibi türlerin klişe karakterlerini anımsatmaktadır.⁵⁸ Ancak görüntülerin yaratıcısı Sherman'dır. Doğrudan hiçbir filmde bir karakteri canlandırmamıştır. Fotoğraftaki karakterlerin duygularının

⁵⁷ Saatçioğlu, a.g.m., s.29,30.

⁵⁸ https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-80/, Erişim Tarihi: 14.8.2019.

hemen açığa çıkmasından kaçınan Sherman belirsiz yüz ifadeleri kullanarak yorumu izleyiciye bırakmıştır.

Cindy Sherman projedeki tüm fotoğraflarda kadraj dışına bakmaktadır. Bu şekilde bakış yönü ile dışarıyı işaret ederek, kadraj dışında bir şey oluyor izlenimi yaratan Sherman fotoğrafa harekete özgü bir anlam yüklemiştir. İzleyici kadraj dışında ne olduğunu merak etmektedir ve tıpkı sinemada olduğu gibi bir sonraki sahnede kameranın bakış yönüne çevrilerek orada ne olduğunu göstereceği yanılısamasına kapılacaktır.



Şekil 19. Untitled Film Stills no:13.

B. La Jetee

Başlangıcından itibaren fotoğraf ve sinema arasında var olan farklılıklar sinemaya kurgu, ses gibi unsurların eklenmesiyle daha da artmıştır. Ancak ikisi arasındaki en temel fark hareket ve durağanlıktır. La Jetee tam olarak hareket ve durağanlık arasında kalmıştır. Chris Marker'ın 1962 yılında çektiği La Jetee için film yerine fotoroman demek daha doğru olacaktır. Bilim kurgu tarzında olan La Jete'nin konusu tam olarak şöyledir: Üçüncü dünya savaşı sona ermiş, dünyanın

büyük bir kısmı ciddi bir yıkıma uğramıştır. Geriye kalan insanlar ise yeraltında yaşamaya başlamıştır, Yeraltında çeşitli deneyler yapan insanlar zaman yolculuğu ile geçmişe dönüp ırklarını kurtarmak istemektedir.

Fotoğraf ve film arasında bir yerde duran La Jetee, film ile fotoğraf arasındaki geçişken yapı ile benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaktadır. Chris Marker fotoğrafı filme yaklaştırarak, filme adeta fotoğraf muamelesi yapmıştır. Fotoğrafa hareket, filme de durağanlık yükleyen Chris Marker bu iki alanın olmazsa olmazı olarak görülen kuralların sorgulamasını sağlamıştır. Cindy Sherman'ın Untitled Film Stills adlı çalışmasındaki hareket algısı, bakış yönü, çekim açısı vb. unsurlar ile sağlanan bir yanılsamadır. Bir dış ses tarafından ve fotoğraflar üzerinden anlatılan La Jetee'de ise fotoğraflar sadece durağan kareler olarak gösterilmemiştir. Fotoğraflar üzerinde yaklaşma ve yatay dikey eksende hareketler -pan ve tilt- yapılarak bazı sinemasal özellikler fotoğrafa aktarılmıştır.



Şekil 20. La Jetee'den alınan bu görsel bir fotoğraftır. Ancak kameranın tilt hareketine benzer şekilde dikey eksende aşağıdan yukarı bir hareket ile fotoğrafa devinim kazandırılmıştır.

V.SİNEMADA STİL ARAYIŞLARI

A. Sinemanın Yavaş Hali

Günlük hayatta sayısız imgeye maruz kalınan bir çağda sinema hareketli imgeler ile düşündürür. Bazı imgeler kalıplaşmış görüntülere işaret ederken bazı imgelerin ise zihinle ilişkisi daha sübjektif olmaktadır. Klasik anlatıya sahip filmler ilk sınıfa girer ve sunduğu imgeler kalıplaşmış bir takım görüntüleri çağrıştırır. Sanat sinemasına dahil edilen filmlerde ise imgeler sübjektif çağrışımlar yapar. Burada imge ile birey arasındaki öznel ilişki sonucu farklı çağrışımlar ortaya çıkmaktadır. Bu tarz filmlerin açıklanması için Gilles Deleuze zaman-imge kavramını ileri sürmüştür.

Sinema üzerine düşünce üreten filozoflar sinemayı açıklarken başka alanlardan yararlanmışlardır. Deleuze ise bizzat sinemaya özgü kavramlar geliştirmiştir. Hareket- imge ve zaman-imge kavramları Deleuze'un bu doğrultuda oluşturduğu kavramlardır. Deleuze göre sinema düşünceyi hareket- imge ve zaman-imge kavramları aracılığıyla üretir. Klasik anlatı sinemasının yoğun olduğu 2. Dünya savaşı öncesi dönem hareket-imge ile açıklanır. Zaman-imge ise 2. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan popüler sinemanın karşısında duran sinemayı açıklamak için kullanılmıştır.

“Deleuze hareket imge sinemasını eleştirir. Çünkü hareket imge, başlangıcından beri tarihsel ve zorunlu olarak savaşın örgütlemesine, propagandaya, sıradan faşizme bağlı kalmıştır.”⁵⁹

Hareket imge sinemasında doğrusal zaman kullanılır. Bu doğrusal zaman içerisinde klasik neden sonuç ilişkilerine yer verilir ve imgeler anlamı bu şekilde üretir. “Durum ile karakter arasındaki bağı ise Deleuze'un deyimiyle “duyu motor bağı” belirlemektedir. Bu bakımdan kronolojik gelişimin film anlatısındaki

⁵⁹ Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005, s.41.

rolü önemlidir; böylece anlık kesintiler (örneğin flashback kullanımı) eylem ve olayların genel ve baskın akışına dahil edilir. Deleuze bu şekilde duyu motor bağlardan kurtulan imgeyi zaman-imge olarak adlandırır.”⁶⁰ Bu sinemada zaman bağımsızlığını ilan etmiştir.

Artık var olmak için harekete gereksinim duymaz. Hareketin ve hikâyenin ötesinde bir zaman vardır artık ve bu ölü bir zamandır. Bu ölü zamanı seyirci kendi doldurmaktadır. Ölü zamanlar ile henüz gerçekleşmemiş olan düşünülür. Filme dair fikirler filmin dışına taşmıştır. Zaman-imge ile açıklanabilecek 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa Sineması’nda İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı öne çıkmaktadır. Yeni Gerçekçilik ile sinema yalnızca seyirlik bir eğlence olmanın dışında sokağa çıkmış ve toplumsal yaşamı, işsiz, evsiz zor durumdaki halkın gerçek sorunları ile ilgilenmiştir.

Hareket-imge sinemasının karşılığı küresel alanda Hollywood Sineması iken Türkiye’de ise Yeşilçam Sineması’dır. Giriş, gelişme, sonuç şeklinde bir olay örgüsüne sahip bu filmlerde birbirinden kesin sınırlarla ayrılan iyi-kötü karakterler arasında bir çatışma yaşanır. Bu çatışma tepe noktasına çıkarılır ve ardından hikâye kuşkuya yer bırakmayacak şekilde çözüme kavuşturulur. Temeli Aristoteles dramaturjisine dayanan klasik anlatı sinemasının temel amacı bir gerçeklik izlenimi yaratarak izleyicinin olaya, duruma inanmasını sağlamaktır. Neden- sonuç ilişkisi ile doğrusal olarak ilerleyen bu anlatı karşısında izleyici olayın gerçekten olduğu izlenimine kapılır ve karakterlerle özdeşim kurar. Klasik Anlatı Sineması aslında gerçeğe tutkun değildir. Amacı gerçeğin bir yanılması yaratmaktır. Bu sinemanın karşısında duran Yeni Gerçekçilik Akımı Türkiye’de doğrudan bir karşılık bulmamış olsa da zaman zaman bu tarz denemeler yapılmıştır.

1960’lı yıllarda etkinliğini sürdüren Yeşilçam sinemasına olan ilgi 70’lerin ortalarından itibaren azalmaya başlamıştır. Bunun önemli sebeplerinden biri 1968 yılında televizyon yayınlarının başlamasıyla seyircilerin salondan uzaklaşmasıdır. Kârı azalan Yeşilçam sineması karşısında yapımcılar yeni arayışlara girerek erotik filmlere yatırım yapmaya başlamıştır. 27 Mayıs 1960 yılındaki darbe ve

⁶⁰ Bülent, Graeme, Craig, **Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü**, çev: Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.19.

1961 yılındaki yeni anayasa sinemada yeni olanakların gelişmesini sağlamıştır. Alim Şerif Onaran Türk Sineması Cilt 1’de bu durumu şu şekilde dile getirmiştir: “1960 Devrim Harekâtını izleyecek 1961 yılında çıkarılan Yeni Anayasa uğrunda her ne kadar Türkiye İşçi Partisi'nin bu Anayasaya aykırı gördüğü sansürün kaldırılması Üzerine Anayasa Mahkemesinde açtığı dava, "Anayasa'nın sinemayı da, 'Basın özgürdür: sansür edilemez' hükmüne benzer bir hükümlerle korumadığı dolayısıyla aykırılığın söz konusu olamayacağı" hakkında üyelerin büyük çoğunluğuyla ileri sürdüğü görüş sonunda reddedilmişse de: bu özgürlükçü Anayasa'nın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmış bulunuyordu”⁶¹ Bu ortam sinemada karşılığını “Toplumsal Gerçekçi” filmler ile bulacaktır. Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” filmi ile başlayan toplumsal gerçekçi filmler klasik anlatı yapısına sahip filmlere alternatif olarak; göç, grev gecekondulaşma gibi konuları işlemiştir. Böylece Yeşilçam’ın gerçekçilik yanısamasının yanına halkın gerçek sorunlarını anlatan filmler de eklenmiştir.

1960-65 yılları arasını kapsayan Toplumsal Gerçekçi Hareket, bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin açıldığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Bu dönemi Yeşilçam’dan tamamen ayırlamasa da klasik anlatı yapısından belirli oranda ayrılabilen bir dönem olarak adlandırmak doğru olacaktır.

Türk Sineması’nın krizde olduğu 90’lı yıllar genç yönetmenlere bir fırsat sağlamıştır. Onların öncülüğünde 90’lı yılların ortalarından itibaren başlayan “Yeni Türk Sineması” dönemi, yeni bir ivme yakalanmasını sağlamıştır. Esas artışını 2000’li yıllarda yapan bu sinema artan seyirci sayıları ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu dönem popüler filmler de devam etmekle birlikte nitelikli Türk filmleri önemli festivallerden büyük ödüller de dahil olmak üzere birçok ödül almayı başarmıştır.

Nuri Bilge Ceylan Uzak(2002) ile Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü, Fatih Akın Duvara Karşı (2004) ile 54. Berlin Film Festivali Altın Ayı Ödülü, Özer Kızıltan Takva (2006) ile 57. Berlin Film Festivali FIPRESCI Ödülü, Fatih Akın Yaşamın Kıyısında (2007) ile 60. Cannes Film Festivali’nde En İyi Senaryo Ödülü, Nuri Bilge Ceylan Üç Maymun (2008) ile Cannes Film Festivali En İyi

⁶¹ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Cilt 1, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, s.103.

Yönetmen Ödülü, Semih Kaplanoğlu Bal (2010) ile 60. Berlin Film Festivali Altın Ayı Ödülü, Nuri Bilge Ceylan Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filmi ile Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü, Nuri Bilge Ceylan Kış Uykusu (2014) ile Cannes Film Festivali'nde en büyük ödül olan Altın Palmiye ve Tolga Karaçelik Kelebekler (2018) ile 32. Sundance Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nü almıştır.

B. Auteur Kuramı

1895 yılında Lumiere kardeşlerin ilk film gösterimiyle başlayan sinemanın serüveni doğumundan bu yana teknik ve estetik açıdan birçok gelişme yaşamıştır. Başlangıçta teknik ağırlıklı ilerleyen bu gelişmeler sonucunda, sinema sadece mekanik açıdan gelişim göstermiştir. Ancak tekniğin belirli bir seviyeye ulaşmasıyla sinemanın estetiğine yönelik kaygılar da oluşmaya başlamıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişim gösteren bu estetik kaygılar sayesinde sinema, bir kayıt cihazından anlatım dili olmaya doğru önemli bir adım atmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar sinema, insanları günlük sorunlarından uzaklaştırmak, hoş vakit geçirmek gibi amaçlara hizmet eden bir eğlence aracı olarak görülmekten öteye gidememiştir. Savaşın yol açtığı yıkım sonrası ise Hollywood sinemasının başı çektiği hayal ürünü, klasik anlatı filmlerine tepki olarak modern bir anlatı gelişmeye başlamıştır. Bu doğrultudaki en önemli gelişmelerden biri "Yeni Gerçekçilik" akımı olmuştur. Yeni Gerçekçilik Akımı ile birlikte stüdyo, yapay ışık, profesyonel oyuncu gibi gerçekliği bozduğu düşünülen her şey reddedilmiştir. Artık sokağa çıkan yönetmenler, doğal ortamlarda, amatör oyuncularla, halkın gerçek sorunlarına yönelik filmler yapmaya başlamıştır.

Andre Bazin'in editör ve kurucusu olduğu "Cahiers du Cinema" -Sinema Defterleri- dergisinin yazarları öncülüğünde doğan "Yeni Dalga" akımı modern anlatının Fransa'daki karşılığıdır. Cahiers du Cinema etrafında toplanıp sinemanın sorunlarını tartışan bu grupta Bazin dışında Jean Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol gibi hem yazar olan hem de yönetmenlik yapan kişiler vardır.

Auteur kuramı ilk olarak Cahiers du Cinema etrafında toplanan eleştirmenler tarafından kullanılmıştır. Ancak bu eleştirmenlerin gevşek dokusu kuramın kesin sınırlarla belirlenmesine engel olmuştur. Bu nedenle kuram, çok farklı şekilde anlaşılmalara sebebiyet vermiştir. Kurama dair farklı çevreler tarafından farklı yorumlamalar yapılmıştır.

Andre Bazin öncülüğündeki Cahiers du Cinema eleştirmenleri yönetmenin yaratıcılığını savunmuştur. Hollywood sinemasının isteğe göre yapılan filmlerine karşı yönetmenin filme kendine özgün tarzını yansıtması gerektiğini savunmuşlardır. Yönetmenlik de yapan bu eleştirmenlere göre filmin tüm aşamalarında yönetmenin mutlak denetimi olmalıdır. Andrew Sarris Film Culture dergisindeki "Notes on the Auteur Theory in 1962" adlı çalışmasıyla teoriyi Amerika'ya taşıyan kişi olmuştur. Bu makalede Sarris'in auteur sayılabilmek ölçütlerine göre bir yönetmen; teknik yeterliliğe sahip olmalı, özgün bir kişiliği olmalı ve içsel anlam taşımalıdır.⁶² Peter Wollen ise Auteur teoride yapısalcı bir yaklaşım benimsemiştir. Wollen'a göre auteur kuram, filmi asıl sahibinin yönetmen olduğu düşüncesiyle sınırlandırılmaz. Kuram daha önce görülmemiş yönetmen ve filmleri ortaya çıkararak onları yapısalcı bir yaklaşımla incelemektedir. Böylece filmlerin ilk bakışta görülmeyen derin anlamları ortaya çıkarılmaktadır.⁶³

Bireysel birer sanat olan edebiyat, fotoğraf gibi alanların aksine sinema kolektif bir sanattır. Bir sinema filmi yönetmen, görüntü yönetmeni, senarist, oyuncular, kurgu ve ışık operatörleri gibi kalabalık bir ekip sonucunda ortaya çıkarılmaktadır. Bu nedenle yönetmen, film üzerinde en etkili kişi olsa da tam bir denetime sahip olamaz.⁶⁴

Kuramın, yönetmeni auteur ya da daha önceden var olan bir metni sahneye koyan anlamındaki metteur en scene olarak ayırmaktan çok gizli kalmış filmleri bulup yapısal açıdan incelemesi önemlidir.

⁶² Robert Stam, **Sinema Teorisine Giriş**, çev: Selda Salman ve Çiğdem Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.100.

⁶³ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2014, s.69.

⁶⁴ Wollen, a.g.e., s.98.

C. Yeni Türk Sinemasında Bir Auteur: Nuri Bilge Ceylan

Yeni Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye de dahil birçok ödül alan Nuri Bilge Ceylan 26 Ocak 1959 yılında İstanbul'da doğmuştur. İdealist bir Ziraat Mühendisi olan babası Emin Ceylan'ın tayinini istemesi sonucu Çanakkale'nin Yenice ilçesine taşınmalarıyla Nuri Bilge Ceylan'ın kasaba ile ilk tanışması gerçekleşmiştir. Ceylan'a göre sınırları keskin bir şekilde çizilmiş değer yargılarının olduğu Yenice, klasik bir kasaba görünümündedir. Bu nedenle idealist babası ile Yenice arasındaki fark zamanla ortaya çıktıkça idealler yerini hayal kırıklıklarına bırakmıştır.⁶⁵ 8 yıl Yenice'de kalan Ceylan ideal ile gerçek yaşam arasındaki farkı ilk kez burada görmüştür. Ablası liseye geçtiğinde Yenice'de lise olmadığı için tekrar İstanbul'a dönen Nuri Bilge Ceylan, sadece 2 yıl yaşadığı İstanbul'a tekrar dönmüş ve şehirle gerçek tanışması gerçekleşmiştir. Ceylan'ın filmlerinde kasaba ve kente dair ince detayları bu kadar başarılı yakalayabilmesinin sebebi her iki tarafı da iyi tanimasından ileri gelmektedir.

Hayatının sonraki süreci ağırlıklı olarak İstanbul'da devam eden Ceylan Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünde okurken yaz tatillerinde tatil süresi ile kısıtlı olacak şekilde çeşitli seyahatler yapmıştır. Mezun olduktan sonra ise geri dönme zorunluluğu kalmadığı için İngiltere'ye giderek garsonluk yapmaya başlamıştır. Burada hayatın anlamına dair sorgulamalar yapan Ceylan, aradığı cevabı bulamayarak doğuya gitmeye karar vermiş ve Hindistan Nepal'de yeni bir anlam arayışına girmiştir. "Yaşamıma yön verebilecek önemli bir düşünceye varmak, hayatımı ciddi, derin, anlamlı yapacak birtakım ilkeler bulmak istiyordum"⁶⁶ diyen Ceylan aradığını burada da bulamayınca Türkiye'ye dönmeye karar vermiştir. Türkiye'ye döndükten sonra askerliğini yapan Ceylan reklam fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlamıştır. Aklında sinema olan Ceylan bir yandan da bunun için uğraşmış; Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümüne girmiş ancak iki yıl sonra bırakmıştır. Yine de Ceylan bu iki yılın ona sinema filmi çekmek için cesaret verdiğini söylemiştir.

⁶⁵ Güldal Kızıldemir, "Kasabalı Anlam Avcısı", **Radikal Gazetesi**, 21 Aralık 1997'den aktaran Mehmet Eryılmaz, **Söyleşiler**, İstanbul, Norgunk Yayınları s. 19.

⁶⁶ Emel Erden, "Olmayan Şehre Yolculuk", **Vizyon Dergisi**, Ocak 2003'den aktaran Mehmet Eryılmaz, **Söyleşiler**, Nuri Bilge Ceylan, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2016, s.59.

1990'ların ortalarından itibaren Türk sinemasına yeni bir soluk getiren yönetmenler arasında olan Nuri Bilge Ceylan "yavaş" filmlerin yönetmenidir. Klasik Anlatı filmlerindeki gibi büyük aksiyonların olmadığı bu yavaş sinemada gündelik yaşamın sıradanlıkları içerisindeki insanların iç dünyası anlatılır.

Nuri Bilge Ceylan filmleri klasik anlatının olağanüstü olaylarını bir yana bırakarak günlük yaşantının sıradan detaylarına odaklanmıştır. Vicdan, suçluluk, utanç ve umutsuzluk gibi duygular Ceylan'ın filmlerinde değişmeyen temalardır. Bu duygular her filmde derinlemesine sorgulanır. Bazen filmdeki karakter utanç duyar, bazen ise seyirci karakter yerine utanç duyar. Bu durum düşüncenin hikâye dışına taşıdığına işaret eder. Örneğin Uzak'ta Mahmut, Yusuf'u saatlerce kapıda bekletmekten utanmaz ancak seyirci onun yerine utanır.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde mutluluk ulaşılması mümkün olmayan bir yerdedir; orada bir yerde... Karakterler mutsuzdur ancak mutluluğu kovalamak gibi bir amaçları da yoktur. Bu nedenle yazgılarını yaşamayı tercih ederler. Ceylan'ın aidiyet duygusunu irdeleyen filmlerinde kahraman hiçbir yere ait hissedemez. Mutluluk kasabada olan için kentte, kentte olan için kasabada bulunabilecek bir şeydir. Ancak karakterler bu arayışla yola çıktıklarında umdukları şeyin orada da olmadığını anlarlar. Bu nedenle hayal kırıklığının sinemasıdır bu. Uzak'ta kurtuluşu şehirde arayan Yusuf aradığı şeyi bulamayınca geri döner. "Yersiz yurtsuzluğun, arada kalmışlığın, askıda kalma ve belirlenmemişliğin arafının sinemasıdır bu, 'ne/ne de'nin sineması.'" ⁶⁷ Karakterler sürekli bir yolculuk halindedir. Umuda yolculuktur bu fakat yolculuk bittiğinde aranan şeyin orada olmadığı anlaşılır. İnsanın içindeki yolculuk ise bitmez. Sürekli bir arayış ve beraberinde kaybediş durumu hakimdir. Ceylan filmlerinin karakterleri yalnızdır. Ancak iletişim kurma uğraşında da değildirler. İletişimsizlik bir modern insan sorunu olarak gösterilmekten çok tüm zamanların yazgısı olarak görülür. Nuri Bilge Ceylan Üç Maymun filmi ile ilgili bir söyleşisinde bunu şöyle açıklıyor: "Filmde iletişimsizlik meselesini anlatmaya çalıştığım söylenemez. Bunu bir kader gibi hayatın kabullenilmesi gereken acı bir gerçeği olarak görme eğilimim daha fazla. Gerçek bir iletişim, zayıflıklarımız üzerinden kurulabilir ancak. Oysa toplum içindeki edimlerimiz zaaflarımızı

⁶⁷ Bülent vd., s.14.

gizlemeye çalışma stratejisine dayanıyor’’⁶⁸ Üç Maymun söyleşisinde söylenen bu sözler Ceylan’ın tüm filmleri için geçerlidir.

Nuri Bilge Ceylan gerçekliğe ulaşmak için değişmez kuralları olan bir yönetmen değildir. Önemli olan insan doğasını gerçekçi bir şekilde sorgulamaktır, bu sorgulamanın yapılış biçiminin pek önemi yoktur. Bu doğrultuda bazen amatör oyunculara yer verilirken yeri gelir en ünlü oyuncularla çalışılır. Bazen doğal mekanlar kullanılırken bazen ise stüdyoya girilir. Kurgu aşamasında çeşitli değişiklikler yapılır. Ancak tüm bunlar gerçekliği daha iyi sunabilmek adına yapılır.

Ceylan filmlerinde her şey karakterlerin ruhunun izini sürmeye hizmet eder. Bu iz arama uğraşında hikâye ön planda olmamalıdır. Örneğin David Lynch filmleri seyircinin konuyu anlamasını zorlaştıracak şekilde zaman ve mekân oynamalarına başvurur. Bu şekilde seyirci hikâyeyi bir bulmaca gibi çözmeye çalışır. Ceylan filmleri ise minimalisttir. Hikâye bir insanın gerçek hayatında yaşadıkları kadar sade olmalıdır. Bu sinemada seyirci hikâyeyi anlamak için değil karakterin iç dünyasını anlamak için uğraş verir. Her seyirci kendi dünyası doğrultusunda bu karakterlerin izini öznel bir sürece bağlı olarak sürer. Ceylan’ın filmlerinde görünen dünya basit ancak iç dünya karmaşıktır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerindeki karakterlerin bir başka özelliği iyi veya kötü şeklinde keskin bir şekilde ayrılmamış olmalarıdır. Her insanın içinde iyi ve kötü yanlar vardır bu nedenle bir kişi tamamen iyi ya da kötü olarak gösterilemez.

Nuri Bilge Ceylan filmleriyle modern anlatının ilkelerine bağlı gibi görünse de hemen her filminde farklı bir şey deneyerek izleyiciyi şaşırtmayı başarmıştır. Sinemada kural takıntısı olmadığını belli eden Ceylan’ın bu özelliği filmlerinin dönemlere ayrılarak incelenmesini gerektirir. İlk dönem filmlerinde senaryo, doğal mekân kullanımı, az diyalog, amatör oyuncu seçimi gibi tercihleriyle Yeni Gerçekçilik Akımı’na çok yakın görünen Ceylan’ın filmlerinde dönem ilerledikçe farklılıklar gözlenmiştir. Buna karşın tüm filmlerinde değiştirmedığı kurallar da vardır. Ceylan, filmlerindeki uzun ve kesintisiz çekimler, sabit kamera kullanımı, anlamı seyirciye bırakan ölü zamanlar ve karakterlerin iç dünyalarını incelemesi

⁶⁸ Esin Küçüktepepınar, “Ödül Kaz Dağları İle Geldi”, **Sabah Gazetesi**, 27.05.2008.

gibi modern anlatı öğelerini taşıması nedeniyle auteur yönetmenler arasında yer almaktadır.⁶⁹

D. Auteur Sinemada İki Farklı Yaklaşım: Nuri Bilge Ceylan ve Theodoros Angelopoulos

Modernizmin iki temsilcisi Theodoros Angelopoulos ve Nuri Bilge Ceylan birbirlerine birçok açıdan benzer özellikler sergilemektedir. Bu benzerliğin bir sebebi benimsedikleri sinema anlayışının çok yakın olması iken bir diğer sebebi de doğdukları ülkeler olan Türkiye ve Yunanistan'ın sosyo-kültürel iklim açısından benzer olmasıdır.

1935 yılında Yunanistan'da doğan Angelopoulos İkinci Dünya Savaşı, Almanya ve İtalya'nın işgali, darbe, iç karışıklıklar gibi birçok olaya tanıklık etmiştir. Film serüveni üç döneme ayrılan Angelopoulos ilk döneminde yaşadığı olaylar neticesinde tarihsel ve siyasal filmler çekmiştir. 36 Günleri, Kumpanya ve Avcılar adlı filmleri bu tarzda çekilmiş, gerçekleri göstererek bir şeylerin değişmesine yardımcı olabilme umudu ile çekilen filmlerdir. Brecht etkisiyle çekilen bu epik filmler zamanla Angelopoulos'un siyasete olan inancının azalmasıyla değişme eğilimi göstermiştir. Filmlerinde işçi sınıfının mücadelesini ele alan Ken Loach ile aynı anda sinemaya başlayan Angelopoulos, Ken Loach'ın inancını devam ettirmesine rağmen, kendisinin siyasetin dönüştürücü gücüne olan inancını yitirdiğini söylemiştir.

Angelopoulos tarih ve siyasetten uzaklaşarak çektiği Kitara'ya Yolculuk, Arıcı ve Puslu Manzaralar üçlemesine sessizlik üçlemesi adını vermiştir. Varoluşçuluğa daha çok yaklaştığı üçüncü dönem filmleri olan Leyleğin Geciken Adımı, Ulis'in Bakışı ve Sonsuzluk ve Bir Gün üçlemesinde ise sınırlar ve göç gibi sorunlar işlenmiştir. Angelopoulos'un Nuri Bilge Ceylan filmlerine en çok yaklaştığı dönem üçüncü dönem filmleridir. Nuri Bilge Ceylan Sineması için de dönemlerden bahsedilebilir ancak bu dönemler onun daha çok sinemaya yaklaşımıyla alakalıdır. Örneğin ilk dönem Nuri Bilge Ceylan filmleri tamamen fotoğrafın etkisindedir. Senaryo ya yoktur ya da çok kısıtlıdır, diyaloglar çok

⁶⁹ Hasan Akbulut, a.g.e., s.56.

azdır. Dönem ilerledikçe ise Nuri Bilge Ceylan daha sinemasal filmler çekmeye başlamış; senaryoya verilen ağırlık artmış, zaman zaman Kış Uykusu gibi diyalogların çok yoğun olduğu filmler de çekmiştir. Ancak Ceylan'ın tüm filmlerinin değişmez özelliği yapmak istediği tek şeyin insan doğasını sorgulamak olmasıdır. Ceylan'ın etkilendiği yönetmenlerden olan Tarkovski'ye göre "sanat insanın kendine ve çevresine varoluşunun sebebini gösterme amacı taşımalıdır."⁷⁰ Bu varoluşun peşinden gitme arzusu Ceylan'ın senaryo ve diyalogun hiç olmadığı ilk filmi Koza'da da, senaryoya bire bir bağlı kaldığı Kış Uykusu'nda da ön plandadır. Bu açıdan Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmleri varoluşsal sorunlarla ilgilenirken Angelopoulos son dönem filmlerinde insana yönelmeye başlamıştır. Ancak bu noktada da iki yönetmen arasında değinilmesi gereken çok önemli bir fark vardır. Angelopoulos özellikle ilk dönem filmlerinde tarihsel bir bakışla birlikte toplumsal sorunlara eğilirken Nuri Bilge Ceylan sinemasında toplumcu bakış açısı her zaman arka planda kalmıştır. Tamamen bireysel olan Ceylan sineması bireyin sorunlarını etik ile ilişkisi açısından ele almaktadır.

Angelopoulos filmlerinde Akdeniz ülkesi Yunanistan'ın güneşi yerine puslu manzaralar, kara bulutlar ve sis hakimdir çünkü onun sineması hüznün sinemasıdır. Ancak bu kasvetli atmosfere rağmen, Angelopoulos filmleri içerisinde bir umut da taşır. Bu umut kimi zaman bir düğün sahnesiyle kimi zaman bir çocukla tasvir edilir. Her ölümün yanında bir de yeniden doğuş vardır. Bu nedenle Angelopoulos hiç tanımadıkları babalarını aramak üzere yola çıkan iki kardeşin hikâyesinin anlatıldığı Puslu Manzaralar filminde iki kardeşi önce sisin içerisinde kaybetmeyi planladığını ancak sonra bundan vazgeçtiğini belirtir. Kasvetli atmosfer Nuri Bilge Ceylan filmleri için de geçerlidir ancak Ceylan filmlerinde Angelopoulos'un aksine umuda neredeyse hiç yer yoktur. Çocukluğu kırsalda geçmesine rağmen Ceylan filmlerinde kırsal, nostaljide kalan bir çocuksu umut yerine arada kalmışlığın simgesi olarak gösterilir.

Modern sinemasının bir getirisi olarak hem Angelopoulos hem de Nuri Bilge Ceylan genel olarak yıldız sisteminden uzakta konumlanır. Bununla

⁷⁰ Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010, s.45.

birlikte, bu durum her iki yönetmen için de olmazsa olmaz bir kural değildir. Hem Nuri Bilge Ceylan hem de Angelopoulos'un çalıştığı ünlü oyuncular vardır. Angelopoulos Ulis'in Bakışı'nda Harvey Keitel ile Nuri Bilge Ceylan ise Kış Uykusu'nda Haluk Bilginer ve Demet Akbağ ile çalışmıştır. Bu durum bir anlayış değişikliğinin sonucu değil, senaryonun getirdiği bir zorunluluktur. Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu'nda Haluk Bilginer ve Demet Akbağ ile çalışmasının sebebini senaryoya birebir bağlı kalmak istemesi ve senaryodaki uzun diyalogları kusursuz olarak yerine getirebilecek profesyonellikte oyunculara ihtiyaç duyması olarak açıklamıştır.⁷¹

Plan-sekanslar iki yönetmenin bir diğer kesişme noktasıdır. Angelopoulos'un ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde senaryolarda farklı yönelimler görülür, bakış açısı değişir ancak plan-sekans kullanımını değişmez. Yavaş sinemanın bir getirisi olarak plan-sekanslar film zamanını gerçek zamana yaklaştırır, ölü zamanlar doğurur ve bu şekilde izleyiciye düşünecek vakit kalır. Modern sinemada senaryolar klasik anlatı sineması gibi kesin yargılar içermez dolayısıyla bu tarz filmler izleyicinin kendi iç dünyası ile film arasında bir ilişki kurarak öznel anlamlar çıkarmasına olanak verir.

Angelopoulos ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde ölü zamanlar sayesinde izleyici filmi zihninde devam ettirir ya da bir sonuca bağlar. Angelopoulos'a göre planlar tıpkı insanlar gibi nefes alan canlı birer nesneye benzer. Yani hikâyenin bozulmaması için planların da bozulmaması gerekir. Bu nedenle Angelopoulos planlarını mümkün olduğunca az keserek filmin yaşamasını sağlar. Böylece hikâyede ölü zamanlar oluşur ve izleyici ile film arasında kişisel bir etkileşim olur. Nuri Bilge Ceylan da kullandığı plan sekanslar ile ölü zamanlar oluşturur. Böylece izleyici fotoğraf ile girdiği etkileşime benzer bir deneyimi filmde yakalama şansı bulur.

Sinemada müzik kullanımına yaklaşımdan da iki yönetmen arasında önemli bir fark vardır. Angelopoulos için müziğin önemi her filmde giderek artarken Nuri Bilge Ceylan müzik kullanımına karşı olmamasına rağmen anlamı

⁷¹ Melis Zararsız Pirlanti, "Cannes'da Nuri Bilge Ceylan ile Konuştuk", Beyazperde, 2014'ten aktaran, Mehmet Eryılmaz, Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2016, ss.240,241.

oluştururken müzikten yararlanmamayı tercih eder. Mayıs Sıkıntısı ile ilgili bir röportajında Ceylan müziği duyguyu artırmak amacıyla değil yabancılaştırıcı bir etki olması için kullandığını belirtmiştir.⁷² İlk dönemlerinde fon müziği reddettiğini söyleyen Angelopoulos sineması, Kitara'ya Yolculuk ile birlikte yeni bir döneme girmiştir. Sinemada Krzysztof Kieslowski ve Zbigniew Preisner örneği gibi önemli yönetmen ve müzisyen ortaklıkları vardır. Kitara'ya Yolculuk filmi Eleni Karaindrou ile Angelopoulos arasında bu şekilde büyük bir ortaklığın başlangıcı olmuştur. Angelopoulos ve Eleni Karaindrou bir araya geldiklerinde Angelopoulos senaryoyu tam olarak anlatmadan sadece hikâyeden bahseder. Bu sırada Eleni tüm konuşmaları kaydeder ve ardından evinde ilk müzik çalışmalarını başlatır. İkili tekrar buluşmalar ile müziği şekillendirir ve nihayete kavuşturur.⁷³ Eleni Karaindrou film müziğine yaklaşımını şu sözlerle dile getirmiştir: “Kameranın hareketleri ile ilişkim, her zaman senaryo ile ilişkimden daha önemli olmuştur. Tabii ki müzik öykünün bir alt başlığıdır ve film müziği, elbette filmin öyküsünü kavramalıdır. Ancak bir filmin anlamı her zaman senaryoyla sınırlı değildir. Görüntü ve müzik, sözlerle her zaman kolaylıkla ifade edilemeyecek olanın bir bileşeni olmalıdır. Bazen senaryoya baktığınızda hiçbir şey göremeyebilirsiniz. Harold Pinter’ın dediği gibi, asıl anlam söylenmeyendedir. Müzikle yapmaya çalıştığım filmin tüm bileşenlerinin- senaryo, mekân, oyuncular, montaj- etkilediği öyküye bir yankı yaratmak, onların seslerine ses vermektir.”⁷⁴

⁷² Yücel Göktürk, Sungu Çapan, “Böbrek Denince”, **Roll Dergisi**, Sayı:38, Ocak 2000, s.46.

⁷³ Dan Fainaru, **Theo Angelopoulos**, çev: Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s.163.

⁷⁴ Selda Tan Özdemir, “**Karaindrou’nun Mitolojik Film Müzikleri**”,
<https://www.izdiham.com/selda-tan-ozdemir-karaindrou-nun-mitolojik-film-muzikleri>, Erişim Tarihi: 12.11.2019.

VI. FOTOĞRAF VE SİNEMA İLİŞKİSİ: NURİ BİLGE CEYLAN

Fotoğraf ve sinema icat edildikleri ilk dönemlerden bu yana her zaman sıkı bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu ilişkinin iki sanat dalındaki gelişmeler neticesinde azalıp çoğaldığı dönemler olsa da, ikili arasındaki bağ hiçbir zaman tam olarak kopmamıştır. Dünya’da birçok yönetmen sinemadan önce fotoğrafçılık yapmış, fotoğraftan edindiği görme biçimlerini sinemaya aktarmıştır. Stanley Kubrick, David Lynch, Abbas Kiarostami gibi yönetmenler buna örnek olarak verilebilir. Türkiye’de fotoğrafçılıktan yönetmenliğe geçiş yapan yönetmenler dendiğinde ise akla ilk gelen isimlerden biri Nuri Bilge Ceylan’dır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri ile fotoğrafları arasında görsel ve anlamsal açıdan bir yakınlık vardır. Fotoğraf kanıt yerine geçer, sinema ise neyi ne şekilde anlatırsa anlatsın temelinde kurgu olmasıyla fotoğraftan ayrılır. Ancak nasıl ki Cindy Sherman ‘‘Untitled Film Stills’’ adlı çalışmasında durağan görüntünün hareketli görüntüye yaklaşmasının örneğini vermişse, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler de sinemayı gerçek hayata yaklaştırabilir. Ceylan Ahlat Ağacı’nın kamera arkasında oyuncu Bennu Yıldırımlar ile bir diyalogunda ‘‘senin görevin seyirciye duyguyu geçirmek değil, seyircinin görevi o duyguyu almak’’ demiştir. Bu cümle Ceylan’ın oyunculuğa bakış açısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Nuri Bilge Ceylan burada oyuncusunun gerçekmiş gibi rol yapmasını değil rol yapmamasını istemektedir. Bunun sebebi sinemanın kurmacadan uzaklaşmasını sağlamaktır. Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan Sineması’nda abartılı oyunculuklara yer yoktur. İnsanlar günlük yaşamında nasıl davranıyorsa sinemada da bu olmalıdır. Ancak kurgu üzerine kurulu sinemada bunu tamamen sağlamak mümkün değildir. Fotoğraf ile sinema arasındaki önemli farklardan biri budur. Fotoğraf kanıt yerine geçtiğini göre, sinema gerçeğe yaklaştığı ölçüde fotoğrafa yakın olur. Buradan hareketle çalışmanın bu bölümünde öncelikle Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğraf ve sinemaya genel bir bakışı anlatılacak, ardından ise Ceylan’ın filmleri hakkında genel bilgiler ile fotoğraf ve filmleri arasındaki benzerlikler gösterilecektir.

Nuri Bilge Ceylan, fotoğraf ile 15 yaşında hediye edilen karanlık oda süreçlerinin anlatıldığı bir kitap sayesinde tanışmıştır. Fotoğraf ve sinema arasında devinim ve durağanlık önemli bir fark gibi dursa da sinemadaki devinimin de durağan görüntülerin hareketlendirilmesi şeklinde sağlandığı unutulmamalıdır. Yani sinema içerisinde her zaman bir fotoğraf potansiyeli taşır. Sinemayı fotoğrafa yaklaştırmak ya da ondan uzaklaştırmak ise tamamen yönetmenin tercihidir. Deleuze'un açıkladığı hareket-imge temelindeki filmler fotoğraftan olabildiğince uzaklaşırken, zaman-imge temelindeki filmler fotoğrafa yakın durmuştur. Sinema ile fotoğraf arasındaki en temel fark sinemanın hareketli görüntüler kaydetmesi olduğu için, sinemanın fotoğrafa yaklaşması temel olarak hareketi olabildiğince azaltarak mümkün olabilir. Sinema bunu plan sekanslar aracılığıyla yapar. Bunun için kamera sabit kalır, her türlü hareket kısıtlanır. Kamera çekim yaparken kesme yapılmaz ya da çok az yapılır. Böylelikle zamanda boşluk oluşturularak izleyiciye fotoğrafın sağladığı "düşünme zamanı" bırakılır. Bu ölü zamanlarda izleyici nasıl ki fotoğraf karşısında durup düşünebiliyorsa sinema ile de bu şekilde bir etkileşime girer. İzleyici imge yağmuruna tutulmaz ve kendi imgesini kendi yaratır.

Ceylan'ın hem fotoğraflarında hem filmlerinde ortak noktalardan biri doğayı kullanım şeklidir. Ceylan doğayı bir dekor, arka plan, olarak kullanmaktan çok bir anlatım aracı olarak kullanır. Doğa ile insan ilişkisine tüm filmlerinde vurgu yapan Nuri Bilge Ceylan, plan sekanslar şeklinde verilen doğa-insan ilişkisi ile senaryoya katkısı olmayan ölü zamanları oluşturur. Ölü zamanın senaryoya katkısı yoktur, amaç izleyiciye düşünebileceği zamanı tanımaktır. Senaryonun dayatmasından arındırılmış bu "saf sinema" seyirciye düşünebilmesi için imkan verir. Bu saf sinemada senaryo bir anlam barındırmaz. Anlamı seyirci kendi bulur. Bu yalınlık Ceylan'ın hem fotoğraflarında hem de filmlerinde görülebilir. Zaten Ceylan'ın sinemasını şekillendiren de fotoğraf çektiği dönem edindiği görme biçimidir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, bilgiyi ileten senaryodan çok doğadır. Bu sayede onun filmleri fotoğrafa yaklaşır. Hem film hem de fotoğraflarındaki geniş açı kullanımı insanın doğa karşısındaki çaresizliğini ve gelip geçiciliğini gösterir. Ceylan'ın fotoğrafları çektiği filmlerden alınmış birer kesit gibidir, ya da bir başka deyişle filmleri, fotoğraflarının hareketlendirilmiş hali gibi görünür. Bunun

sebebi görme biçiminin aynı olmasıdır. Sanat hayatına fotoğraf ile başlayan ve genç yaşlarından beri fotoğraf çeken Ceylan'ın zamanla oluşan görme biçimi filmlerine de yansımıştır. Bu nedenle film ile fotoğrafları arasındaki kompozisyon, kadraj benzerlikleri dikkat çekicidir.

Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiği yönetmenlerden olan Bergman'ın 'Sessizlik' filmi ile ilgili görüşü şöyledir: 'Sessizlik siyah beyaz ve görüntüleri benim fotoğraf yaparken çektiğim görüntülere çok benziyor gibi geldi. Sessizlik belki de benim hayatımda zamanlama olarak belli bir yere denk geldi. Ailemde ve çevremde tanık olduğum kendi içimde yakaladığım ama kimselerle konuşmadığım konuşmaya cüret edilmeyen birtakım yasak bölgelere değiniyordu. İlk kez sanatın o güne kadar hiç hissetmediğim bir kudreti olabileceğini gösterdi. Yepyeni bir dünyanın kapısını araladı.'⁷⁵

Sessizlik' filmindeki belirsizlik ve iletişimsizlik Ceylan'ın tüm filmlerinde değiştirilemez kural gibidir. Filmleri kasabada geçer, şehirde geçer, bazen hiç diyalog yoktur bazen ise film teatral bir havaya bürünür ancak tüm filmlerinde iletişimin imkansızlığı gösterilir. Ceylan bunu insanlığın bir yazgısı olarak görür.

Sinema ve fotoğrafın farklı ortamlar olmalarına karşın filmde alınan bir kesit ile fotoğrafın aynı mesajı verebilecek kadar yakınlaşabileceği görülmektedir. Dolayısıyla izleyici fotoğrafa da baksa filmi de izlese aklında birbirine yakın imgeler canlanabilecektir. Bunun yanında sinemanın devinim avantajı sayesinde daha fazla anlatım olanağına sahip olduğu da bir gerçektir. Ayrıca Ceylan'a göre sinema fotoğraftan daha derin anlamları barındırabilecek bir sanattır. Sinema daha edebi bir sanattır, bu nedenle hayal edileni yapabilme gücü daha fazladır.⁷⁶

Görme duyusu kuşkusuz ki eğitilebilecek bir şeydir. Görmek ile bakmak arasındaki fark görme duyusunun eğitimiyle daha da açılır. Fotoğraf daha iyi görebilmeyi, farklı görme biçimleri kazanılmasını sağlar. Nuri Bilge Ceylan'ın uzun süre boyunca fotoğraf sayesinde bakış açısını eğitmesi kuşkusuz ki onun sinemasına önemli katkı sağlamıştır. Ceylan ilerleyen filmlerinde görüntü yönetmenleriyle çalışmaya başlamış olsa da görüntüyü tamamen onlara

⁷⁵ Yücel Göktürk, Sungu Çapan, 'Böbrek Denince', **Roll Dergisi**, Sayı:38, Ocak 2000, s.46.

⁷⁶ Kızıldemir, a.g.m., s.19.

bırakmaya karşıdır. Çünkü çerçeveleme biçimi de bir yönetmenin önemli ayırt edici özelliklerinden biridir ve Ceylan görüntüyü tümüyle görüntü yönetmenine bırakırsa, o değiştiği zaman çerçeveleme de değişeceğini ve bu nedenle filmin başka birinin filmiymiş gibi görüneceğini düşünmektedir. Bu nedenle bir yönetmenin fotoğraf ile gözünü eğitmesi ve bir çerçeveleme tarzı kazanması önemlidir. Yönetmenin kameraman ve diğer set çalışanları yönetebilmesi için çerçeve, objektif özellikleri, kameranın konumu ve ışık gibi konularda tam bir yetkinliğe sahip olması gerekliliktir.⁷⁷

Altyazı dergisi ile 2003 yılında yapılan bir söyleşisinde erken dönem fotoğraf çalışmalarının daha deneysel olmasına karşın sinemada gerçekçi bir eğilim göstermesi ile ilgili bir soru üzerine Ceylan şunları dile getiriyor: “Doğru, fotoğrafta gerçekçi fotoğrafa pek eğilim duymuyordum. Sinemada ise böyle oldu. Bu fotoğraf zamanında gerçekçiliği sevmediğim anlamına gelmez ama o zamanın modalının etkisinde kalmış olabilirim. Ama sinemaya beni yönelten şey, benim için önemli olduğunu hissettiğim, ama sinema dünyasının konvansiyonelliği içinde çok da rastlanmadığını ve önemsenmediğini zannettiğim belli bir gerçekliği ifade etme arzusundan kaynaklandı.”⁷⁸

Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri gibi çektiği fotoğraflar da dönemlere ayrılabilir. Röportajda bahsedilen kurgusal fotoğraflar Ceylan’ın erken dönem çektiği fotoğraflara denk düşmektedir. 1982-1989 arasında çekilen bu fotoğraflar geleneksel fotoğrafçılıktan oldukça farklı bir karakter sergilemektedir.

⁷⁷ Erden, a.g.m., s.59.

⁷⁸ Enis, Köspeten vd., “Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum”, **Altyazı Dergisi**, Şubat 2003, ss.40,43.



Şekil 21. Nuri Bilge Ceylan. Girl with a black shirt, 1987.

Ceylan'ın erken dönem fotoğraflarından olan ‘girl with a black shirt’ adlı fotoğrafı ilk bakışta fotoğraftan çok resme benzemektedir. Karakalem çizimi andıran bu fotoğrafta çok yoğun bir kontrast kullanılması dikkat çekmektedir. Arka plan ve modelin kıyafeti tamamen siyah iken yüzün beyaz olması ilginin yüze kaymasını sağlamaktadır. Yüzün izleyiciye göre sağ tarafının çok aydınlık olması, oldukça yakından yoğun bir ışık kaynağının kullanıldığı izlenimini vermektedir. Yoğun beyaz modelin yüz hatlarının belli olmamasına sebep olmuş, bu da yüz ifadesine donuk bir hava vermiştir. Modelin tekinsiz bakışı kontrast ile birleştiğinde, fotoğrafa tedirgin edici, kasvetli bir hava vermiştir. Bu kasvetli ortam Nuri Bilge Ceylan'ın erken dönem fotoğraflarının tümünde vardır. Model kullanılan fotoğraflarda ise ilgi her zaman modelin üzerine çekilmek istenmiştir. Bu durum Nuri Bilge Ceylan'ın gerçeklikten uzak görüldüğü dönemde dahi ilgi alanının insan olduğunu gösterir.

Nuri Bilge Ceylan fotoğraftaki erken döneminin aksine, sinemada ilk günden itibaren gerçekliğin peşine düşmüştür. Ancak Ceylan kurguya kesinlikle karşı değil, aksine kurguyu sinemanın en önemli aşamalarından biri olarak görmektedir. Kurgu aşamasında yaptığı değişikliklerle ilgili soru üzerine Ceylan: ‘‘Soyut bir yöntem kullanarak da belli bir gerçekliğe ulaşabilirsiniz. Gerçekçilik,

doğalcı olmak, ya da dogma kuralları gibi zorlama yasalar getirmek değildir’’⁷⁹ demiştir. Bu düşüncesine bakarak benzer olması beklenen İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden neden bu kadar farklı olduğu anlaşılmaktadır Ceylan’ın. Ona göre gerçekliğe ulaşmak için değişmez kurallar koymaya gerek yoktur. Gerçeklik için sadece amatör oyuncular oynatmak, sokaklara çıkmak ya da doğal ışık kullanmak şart değildir. Sinema zaten gerçekliğe ulaşma amacı olsa da bir kurgu sanatıdır. Her şeyden önce kurgu, gerçekçi de olsa sinemaya bir müdahaledir. Oyuncular amatör de olsa ve hatta filmde gerçek mesleklerini dahi icra etseler orada rol yaparlar. Bu nedenle sinema ile gerçekçiliğe ulaşmaya çalışırken belirli takıntılara gerek yoktur. Kamera ve objektif gibi elemanlar zaten yapısı gereği gerçekliği başlı başına bozar. Mayıs Sıkıntısı’ndaki gibi renklerde soluklaştırma yapmak, Kış Uykusu’nda olduğu gibi stüdyo ve yapay ışık kullanmak ulaşılmak istenen gerçekliğe engel değildir. Önemli olan insan doğasını olabildiğince gerçekçi bir gözlemlerle sunabilmektir.

A. Koza

Nuri Bilge Ceylan filmografisinin ilk filmi olan 1995 yılında çektiği Koza siyah beyaz 18 dakikalık bir kısa filmidir. İlk filmi olması sebebiyle Ceylan bu filmde güvenli hissettiği fotoğrafın alanından çıkmamıştır. Ceylan’ın “eylemden ziyade süreye olay örgüsü ve anlatıdan ziyade imgelerin (doğal manzaralara, rüzgarda sallanan yeşilliklere, durgun sulara ve akarsulara, her bir çizginin yaşamdaki bir anı temsil ettiği sıradan insanların bitkin yüzlerine dair imgelerin) dingin güzelliğine imtiyaz tanınması, ayrıca fonda Barok müzik kullanıp doğal sesleri ön plana çıkarması ister istemez akla büyük Rus yönetmen Andrey Tarkovski’yi getirir.’’⁸⁰ Hiç diyalogun olmadığı filmde sadece doğaya ait kuş sesi, su sesi gibi sesler duyulur. Doğanın kasvetli sunumu ve diyalogun olmayışı ile bu film sessiz bir yas gibidir. Doğanın görünümü pastoral değil Tarkovski vari bir kasvetle sunulmuştur. Filmin girişinde ise yakın plan gösterilen iki karakter Bergman’ın Persona’sını akla getirir. Nuri Bilge Ceylan, Bergman’a bir saygı duruşu olarak nitelendirilebilecek bu giriş çekimi dışında filmografisi boyunca

⁷⁹ Köstepen vd., a.g.m., ss.40,43.

⁸⁰ Bülent vd., a.g.e., s.54.

yakın plandan olabildiğince uzak durmuştur. Ceylan'ın genel olarak geniş açı kullanma sebebi karakterlerle ve hikâye ile belirli bir mesafeyi koruma arzusundan gelir. Bu minimalist sinemada anlamı seyirci kendi çıkaracağından karaktere belirli bir mesafede durmak gerekir. Yakın plan çekimler, ekranı tamamen doldurarak izleyiciyi görüntülenen hakkında düşünmeye zorlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın anne ve babası ile bir çocuk olmak üzere toplam üç amatör oyuncunun rol aldığı bu filmde karakterler hakkında kesin bilgiler verilmekten kaçınılırken çocuk karakterin kim olduğu tamamen muğlaktır.

Ceylan ilk filmini sessiz çekerek daha şimdiden diyalogların onun sinemasında önemli olmayacağını, diyalog olsa da gerçekliğin muğlak kalacağını haber verir. Onun sinemasında anlamı diyaloglar değil seyirci ile imge arasındaki öznel ilişki oluşturacaktır. Kısa film olmasına rağmen bu film Ceylan'ın tarzını büyük oranda yansıtır: Doğanın sesleri, kısıtlı diyalog -ki bu filmde hiç diyalog yoktur-, plan-sekans, sabit kamera.

Yapımı bir yıl kadar süren ve senaryosu olmayan Koza'ya dair Ceylan şunları dile getirir: "El yordamıyla sezgilerimle algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum. Diyalog yoktu. Kendimi fırlatır gibi başladım o filmi çekmeye. Koza ortaya çıktı. Neye benzediği konusunda hiçbir fikrim yoktu. Çünkü daha önce seyrettiğim filmlere benzemiyordu."⁸¹

Türk Dil Kurumu'na göre koza "İçinde tohum veya krizalit bulunan korunak, kozalak" anlamına gelmektedir. Kozada "Büyümesini tamamlayan tırtıl, yetişkin aşamasına geçiş sürecinde ağdan bir koruma tabakası oluşturur ve vücutsal gelişmeleri bu tabakanın içinde tamamlanır. Tırtılın girdiği bu aşama başkalaşım sürecinin başarılı bir şekilde gerçekleşmesi için oldukça kritik bir dönemdir."⁸² Yani erişkin olmadan kozadan ayrılmak imkansızdır. Koza yırtıldıktan sonra ise artık gitme zamanı gelmiştir. Kozayı bir metafor olarak kullanan Nuri Bilge Ceylan koza üzerinden insan yazgısını anlatmak istemiştir. Ceylan'ın sonraki filmlerinde de görüleceği üzere her karakter kozasından çıkıp mutluluğu başka yerlerde arar ancak dönüp dolaşıp geleceği yer güvensiz de olsa yine kozası olur.

⁸¹ Kızıldemir, a.g.m., s.19.

⁸² <https://www.turkcebilgi.com/koza> , Erişim Tarihi: 10.02.2020.

Nuri Bilge Ceylan'ın 2017 yılında sergilenen Babamın Dünyası -The World of My Father- isimli babasının fotoğraflarından oluşan sergi ile yine babasının oyuncu olduğu Koza filmi arasında birçok görsel yakınlık vardır.



Şekil 22. Nuri Bilge Ceylan'ın Babamın Dünyası adlı sergisinden bir fotoğraf. Rough Sea, 2007.

Bu fotoğraf filminden alınmış bir sahne gibi görünse de Ceylan'ın Babamın Dünyası sergisindeki fotoğraflardan biridir. Denizin uçsuz bucaksızlığı ile yalnız bir insanın buluşması gibi kadrjlara Nuri Bilge Ceylan, Angelopoulos gibi yönetmenlerin hemen her filminde denk gelmek mümkündür. Çünkü bu kadrjlama verilmek istenen tüm anlamı bir arada sunabilecek bir güce sahiptir. Ceylan bu fotoğrafta babasını arkadan çekmek yerine profilden çekerek daha güçlü bir kontrast oluşmasını sağlamıştır. Fotoğrafta yağmur nedeniyle iyice koyu görünen yüzey ile denizin maviliği bir zıtlık oluşturmuştur. Ayrıca kara parçasının koyuluğu ile gökyüzündeki koyuluk ve beyazlık da birer kontrast oluşturur. Modelin boyundan aşağısının seçilemeyecek kadar karanlık oluşu ile saçlarının beyazı da fotoğraftaki bir diğer kontrastı oluşturmuştur. Fotoğraftaki bu yoğun kontrast sayesinde, arka plandaki manzara ilgi çekici olmasına rağmen ikinci plana düşmüş ve ilginin tamamen modelin yüzüne odaklanılması sağlanmıştır. Denizin dalgası ile gökyüzünün durumu şiddetli bir fırtınanın yaklaştığını göstermektedir. Modelin yüzüne bakıldığında aynı fırtınanın onun iç dünyası için de geçerli olabileceğini düşündürmektedir. Dolayısıyla doğa ile insan birbirine paralel mesajlar vererek anlamın daha güçlü olmasını sağlamıştır.



Şekil 23. Nuri Bilge Ceylan, Koza, 1995.

Hem fotoğrafa hem filmde alınan görüntüye bakıldığında ikisinin de aynı sergiye ait bir fotoğraf veya aynı filmde bir kare olduğu düşünülebilir. Bunun sebebi her ikisinde de karakter olarak Nuri Bilge Ceylan'ın babasının olmasından çok her iki görüntünün de benzer şeyleri anımsatmasından kaynaklanmaktadır. İzleyiciler ilgili fotoğraf ve film görsellerine bakarak farklı şeyler düşünebilir ancak her iki görüntüde de hakim olan yoğun bir kasvet havası birbirine benzer duyguları açığa çıkaracaktır. Bu sebeple izleyici yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğunu düşünür.

B. Kasaba

Bir taşra kasabasında yaşayan aile bireyleri arasındaki iletişimsizliği işleyen Kasaba Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olma özelliğini taşır. Koza'dan farklı olarak bir senaryoya sahip olan bu filmde Ceylan, ablası Emine Ceylan'ın "Mısır Tarlaları" öyküsünden esinlenmiş ancak senaryoya tam olarak bağlı kalmamıştır. Kasaba'nın orijinal senaryosuna bakıldığında film ile arasında birçok farklılık olduğu görülmektedir. Filmde dört mevsimin de kullanılması ve mevsimler arası geçişler dikkat çekicidir. Görsel açıdan Tarkovski gibi yönetmenlerden etkilendiği görülen Ceylan, öyküsel açıdan ise çok beğendiği ve sık sık sözünü ettiği Çehov'dan etkilenmiştir.

İlk filmde olduğu gibi bu filmde de asistanı Sadık İncesu ile birlikte iki kişilik bir ekiple çalışan Nuri Bilge Ceylan için ideal ekip sayısı beş kişi olmalıdır. Dışa dökük bir karakter olmayan ve birçok filmde bunun izlerini gördüğümüz Ceylan için sinemanın en zorlayıcı yanı kalabalık ekiplerdir ki o da bundan olabildiğince kaçınmaktadır. Bu açıdan edebiyat ve fotoğraf gibi bireysel sanatlara olan sevgisini dile getiren Ceylan fotoğrafı bir kaçış olarak kullanmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan bu filmde aidiyet sorgulaması yapar ancak tüm filmlerinde olacağı gibi bu filmde de buna bir cevap bulunamaz. Yarı otobiyografik olan bu filmde aidiyet sorununun cevabı da kişiseldir; Ceylan genç yaşlarda gittiği Londra ve Hindistan'da umduğunu bulamayarak ülkesine dönmüştür. Bu kendini bir yere ait hissedememe; nerede bulunuyorsa başka bir yerde mutlu olacakmış gibi hissetme duygusu tüm Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yerini alır.



Şekil 24. Nuri Bilge Ceylan, Kasaba, 1997.

Kasaba filminden alınan bu karede kırsal kesim tüm çıplaklığıyla gösterilmiştir. Yollar bozuk, tarlaları ayıran çitler düzensiz ve kırık... Görseldeki kişi çantasını arkasına takmış kırsaldan kaçıp kurtulmak istiyor gibi görünmektedir. Yanında çok eşya olmaması sıfırdan yeni bir hayata başlamak istediğini düşündürür. Tüm bu cümlelerin film izlendiğinde gerçek bir duygu olduğu anlaşılır ancak film izlenmeden sadece bu görsele bakıldığında da benzer duygular hissedilebilir. Bu klasik bir kaçış hikâyesinin fotoğrafı...



Şekil 25. Nuri Bilge Ceylan. For my Father. The Road Home, Yenice, Çanakkale, 2006

Fotoğraf isminden anlaşılacağı gibi eve giderken çekilmiş. Ancak fotoğrafın havası yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu izlenimini verir. Modelin iki yanındaki doğal alanlar çok koyu, aynı şekilde gökyüzü de çok bulutlu ve karanlık. Fotoğrafta yoğun bir kontrast var; gökyüzünün beyazı doğanın karanlığıyla birleşerek iç karartıcı bir atmosfer oluşturuyor. Bu nedenle izleyici bir şeylerin ters gittiğini düşünüyor. Model evine gidiyor olsa da bu durumdan memnun olmayabilir. Belki de başka bir yere taşınmak, yeni bir hayata başlamak istiyor olabilir. Ya da bulunduğu yeri sevmemesinin sebebi kendini yalnız hissetmesidir. Filmde alınan görselde de fotoğrafta da karakterlerin tek başına olduğu görülmektedir. Bu durum insanlar arasındaki iletişimsizliğe bir gönderme olarak görülebilir. Belki de yalnızlık kişinin kendi tercihidir. İki görselin de odak noktasında belirsizlik, karar verememe durumu söz konusuymuş gibi bir his vardır.

C. Mayıs Sıkıntısı

İlk dönem filmlerindeki otobiyografik öğeleri bu filmde de devam ettiren Nuri Bilge Ceylan, filmde babasının hikâyesini anlatmaktadır. Ceylan'ın gerçek yaşamda bir idealist olarak tanımladığı babası filmde de idealist bir portre çizer; Emin yetiştirdiği ağaçlara orman idaresinin el koymasını engellemeye çalışan biri

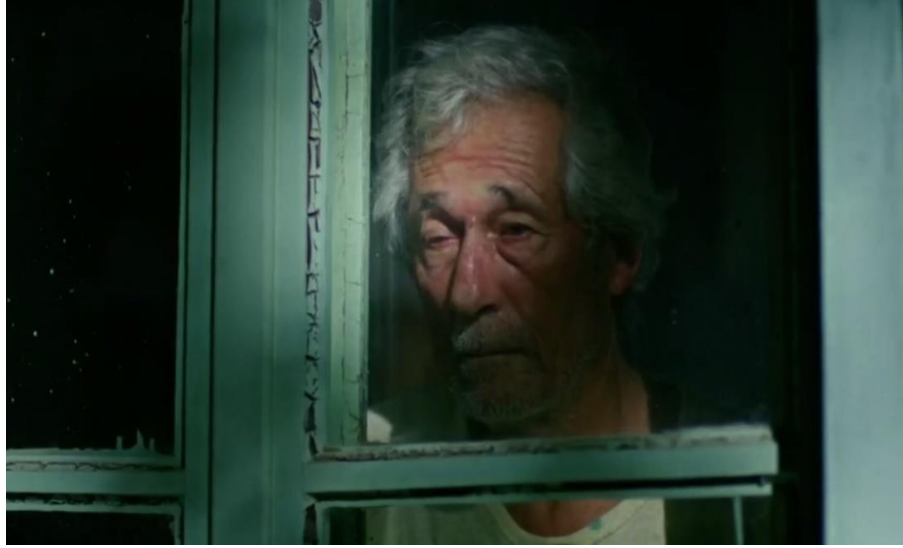
olarak yer almaktadır. Emin'in oğlu olan yönetmen Muzaffer ise filmde Nuri Bilge Ceylan'ın alter- egosu olarak yer alır. Nuri Bilge Ceylan filmde babasını Emin karakteri ile canlandırırken kendisini de Muzaffer karakteri ile yansıtmıştır. Öykülerin çoğunun gerçek olduğu filmde Saffet, Mehmet Emin Toprak'ın hayatından çıkarılırken çocuk rolü de Ahmet Uluçay'ın anlattığı bir hikâyeden aktarılmıştır.⁸³

Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerini takip ederek doğanın sesleri ile bir anlam dünyası yaratıldığı bu filmde diyaloglar yine çok kısıtlıdır. İlk iki filmdeki siyah beyaz tercihindan sonra bu filmde ilk kez renkli çekim yapan Ceylan renkleri olduğu gibi kullanmayarak bir stüdyoda soldurmuştur. Mayıs Sıkıntısı'ndaki bir diğer farklılık ise Ceylan'ın satın aldığı sesli çekebilen kamera sayesinde bu filmi sesli çekebilmesidir. Kasaba filmi sessiz çekilmiş, sonradan dublaj yapılmıştır.

Çehov'un Nuri Bilge Ceylan'ın hayatında çok ayrı bir yeri vardır. Ceylan bu filmi doğrudan Çehov'a adanmış; filmin sonuna Çehov anısına yazısını eklemiştir. Ancak Çehov etkisi sadece bu filmle sınırlı değildir. Ceylan tüm filmlerinde hatta çektiği her sahnede Çehov'dan izler olduğunu söyler ve ekler: "Bir şey yaşayıp da onun hikâyesini Çehov'da bulamayacağınız durum neredeyse yok gibidir. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor bunun da farkındayım. Bir sahne yazarım, sonra bir bakarım 'bu Çehov'un şey hikâyesi, ondan esinlendim galiba' derim. Mayıs Sıkıntısı'nı Çehov'a adamak biraz borç gibi göründü..."⁸⁴ Koza'yı hisleriyle, senaryosuz çeken Nuri Bilge Ceylan, Kasaba'yı ise yarım bir senaryo ile çekmiştir. İlk dönem filmlerinde senaryoya her zaman bağlı kalmayı çok tercih etmese de Ceylan, Mayıs Sıkıntısı'nın çekimlerine senaryoyu bitirdikten sonra başlamıştır.

⁸³ Göktürk, a.g.m., s.46.

⁸⁴ Göktürk, a.g.m., s.46.



Şekil 26. Nuri Bilge Ceylan. Mayıs Sıkıntısı. 1999.

Fotoğrafta Mehmet Emin Ceylan korunaklı bölgesinden yani evinden dışarıya bakarak düşünelere dalmıştır. Film izlendiğinde, bu kişinin yorgun ve oldukça yaş almış olmasına rağmen ne kadar idealist biri olduğu anlaşılmaktadır. Ancak film izlemeden sadece Emin karakterinin yüzüne bakarak da birçok çıkarım yapmak mümkündür. Işık tamamen karakterin yüzünde olduğu için odak noktası yüzdür. Karakterin yaşı ilerlemiş ve çok yorgun görünmektedir. Yüzünde hem kararlılık hem de endişe vardır. Pencerelere bakıldığında bu evin eski müstakil bir kasaba evi olması muhtemeldir.



Şekil 27. Nuri Bilge Ceylan. Midafteemnoon, 2006.

Şekil 27'deki fotoğraf 2006 yılında çekilmiştir. Mayıs Sıkıntısı ise 1999 yılı yapımıdır. Aradaki 7 yıllık fark bir görme disiplini edindikten sonra onun değişmesinin ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Filmden alınan kesit ile Babam İçin adlı sergiden alınan fotoğraf kadraj açısından neredeyse aynı görünmektedir. Birinin sağ cepheden diğerinin sol cepheden alınması dışında neredeyse iki görsel arasında hiç fark yoktur. Modelin kadrajda yerleştirildiği yer ve kapladığı alan neredeyse aynıdır. Kadraj tercihi dışında fotoğraftaki odak noktası olan karakterin bakışı da benzer şeyleri anımsatmaktadır. Buradan Nuri Bilge Ceylan'ın hem fotoğraflarında hem filmlerinde anlatmak istediği şeylerin ne kadar yakın olduğu anlaşılmaktadır.

D. Uzak

Nuri Bilge Ceylan en otobiyografik filmi⁸⁵ olarak adlandırdığı Uzak'ta fotoğrafçı Mahmut ile kuzeni Yusuf'un dünyasını anlatır. Mahmut iyi bir fotoğrafçı olma hayaliyle şehre göçmüş ancak umduğunu bulamayarak bir seramik fabrikasında fotoğrafçı olarak geçimini sürdürmek zorunda kalmıştır. Mahmut'un kuzeni Yusuf ise limanda bir iş hayaliyle bir süre yaşamak üzere Mahmut'un yanına gelir. Ancak Ceylan filmlerinin alamet-i farikası olarak aradığını bulamaz ve en nihayetinde "Kasaba'sına" geri döner. Mahmut şehre artık yerleşmiş gibi görünse de esasen o da tutunamayanlardandır. İdeallerine kavuşamadığı için insanlardan uzaklaşmış ve eve kapanmıştır. Buna rağmen geri dönmeyen Mahmut memnun olmadığı şeyleri düzeltmek için uğraş vermez, tam bir atalet halindedir. O yazgısına teslim olmuştur. Bunun sebebini Nuri Bilge Ceylan şöyle açıklıyor: "İnsanın idealize ettiği hayatla, fikirlerle kendi yaşadığı hayat arasında her zaman bir uçurum vardır. Ve bu uçurum insana acı verir. Sinema bu noktada gündeme gelir. Sanatla ilişki falan. Ben asla böylesinin gerekli olduğunu savunmuyorum. Ama içimde yakaladığım bir duygu bu. Elimde olmadan sürüklendiğim bir şey."⁸⁶

Filmde taşra ile şehir arasındaki fark ve benzerlikler Yusuf ve Mahmut üzerinden gösterilir. Örneğin; Mahmut jazz müzik çalınan bir kafede otururken

⁸⁵ Ayşe Teker, "Sinemanın Etkileme Gücü Azaldı", **Mega Movie**, Aralık 2002, s.36.

⁸⁶ Seyyid N. Erkal, Kozadan Kasabaya Bir Bilge, **Zaman Gazetesi**, 26.11.1997.

Yusuf arabeski tercih eder. Mahmut Tarkovski'yi sever, Stalker izler. Filmden hoşlanmayan Yusuf ise odasına gider. Ancak Yusuf odasına gittiğinde Mahmut porno film açar. İki karakter birbirine bir hayli "Uzak" gibi görünse de Mahmut aslında "miş gibi" yaşamaktadır. Aslında Mahmut ve Yusuf'un ortak özellikleri olmasına karşın Mahmut bunu çevresinden gizlemektedir. Dışarıya gösterilmek istenenle Mahmut'un içinde yaşadıkları arasında uçurum vardır.

İlk iki filminde iki kişilik bir ekiple çalışan bir Ceylan, bu filmde ideal sayı olarak düşündüğü beş kişi ile çalışmıştır. Zuhal Gencer, Nazan Kesal gibi profesyonel oyuncuların olduğu bu filmde başrol için yine amatör oyuncular oynatılmıştır.

Ceylan'ın yavaş sinemasının özelliklerinin görüldüğü bu filmde diyalog olsa da oldukça kısıtlıdır. Yine hareketsiz bir kamera, sabit ve uzun planlar tercih edilmiştir. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'ndan farklı olarak bu sefer büyük bir şehre gelmesine rağmen kuş, kedi gibi doğanın seslerinden yararlanan Ceylan bu sefer şehre özgü olarak algılanan trafik sesi vapur sesi gibi öğeleri de filme ekleyerek şehir ile taşra arasındaki karşıtlığı ses boyutuyla da gösterir.⁸⁷



Şekil 28. Nuri Bilge Ceylan, Uzak, 2002.

Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yılında çektiği Uzak filmi ile 2006 yılında çektiği "Golden Horn in Winter" -Haliç'te Kış- adlı fotoğraf arasında hem kompozisyon hem de anlam düzeyinde bir yakınlık vardır. Fotoğrafın sahip

⁸⁷ Akbulut, a.g.e., s.32.

olduğu kasvetli havayı tüm Ceylan filmlerinde görmek mümkündür. Hem fotoğraf hem de film milyonlarca insanın yaşadığı İstanbul'da geçmektedir. Ancak buna rağmen karakterlerin yalnız olduğu görülmektedir. Kalabalık bir şehirde olsalar da insanlar birbirine "Uzak"tır. Bu bilinçli bir Nuri Bilge Ceylan tercihidir. Filmde Mahmut ile Yusuf akraba olmalarına rağmen ilişki kuramazlar. Yusuf İstanbul serüveninde sokakta, restoranda, iş ararken, evde, kısacası bulunduğu her yerde yalnızdır ve nihayetinde aradığı şeyin İstanbul'da olmadığını anlayarak geri dönmüştür.

Her iki görselde de kar atmosferin daha boğucu hissedilmesine sebep olmuştur. Yine her iki görselin de geniş açı olarak çekilmesi, doğanın gücünü, insanın ise gelip geçiciliğini temsil etmektedir.



Şekil 29. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye. Golden Horn in Winter, İstanbul, 2006.

E. İklimler

Taşra- kent ikilemi Nuri Bilge Ceylan filmlerinin sadece görünen yüzüdür. Örneğin Uzak'ta Yusuf'un Mahmut'a fotoğraf işlerinde yardımcı karşılığında aldığı para beklediğinden çok daha fazladır. Yusuf'un hayali de kente göç ederek daha iyi bir yaşam sürmektir ancak daha iyi bir yaşam sadece ekonomik olanakların artmasıyla mümkün değildir. Ceylan filmlerinde taşradaki karakterler kente, taşra sıkışmışlığından kurtulmak ve ekonomik olarak düzleşme çıkmak olarak bakarlar. Ancak kente göç ettiklerinde kurtuluşun sadece maddi olanakların artmasıyla gerçekleşmeyeceğini anlarlar. Çünkü temel gereksinimlerini karşılayan insan artık başka arayışların peşine düşer. Bu arayış varoluşa dairdir. Kendine ve dünyaya dair sorgulamalar yapar insan. İklimler tam olarak bu düzleşme gerçekleşen bir filmidir.

Filmde İsa doçentlik tezini tamamlamaya çalışan bir akademisyen, Bahar ise sanat yönetmenidir. Uzak'taki kentli kasabalı ayrımı yerini bu filmde iki kentlinin iletişimsizliğine bırakmıştır. Film boyunca ekonomik bir kaygı ile karşılaşılmaz. İklimler etik ve ahlak kavramlarını sorgulayan nihilist bir filmidir.

İsa ve Bahar gittikleri Kaş tatilinde akşam İsa'nın bir arkadaşına oturmaya giderler. Burada Bahar'ın İsa ve arkadaşının konuşmasına hiç katılmayışı bir süre sonra İsa'yı rahatsız eder ve ikili arasında tatsızlık yaşanır. Bunun üzerine Bahar İsa'ya "merak etme bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir" der. Edmund Burke'nin açıkladığı ürpertici görüntüler karşısında insanların duyduğu geçici olmayan haz durumu burada da söz konusudur. Bahar'da bir tarafın mutsuzluğunun diğer tarafta kıyaslama ve rahatlamaya sebep olacağı düşüncesi hakimdir.

İsa'nın arkadaşında yaşanan tatsızlıktan sonraki sahnede çift bir plajda görülür. Bahar denizin tam bitiş yerinde otururken İsa birkaç metre geride oturmaktadır. Bu sırada denizde, sağdan sola doğru giden bir yelkenli görülür ve hemen ardından İsa Bahar'a ayrılmak istediğini söyler. Takip eden sahnede ise ekranın bu sefer solundan sağına doğru giden ufak tekne görülür. Ayrı yönlere giden yelkenli ve tekne İsa ve Bahar'ın iletişimsizliğinin simgeleştirilmesidir.

Filmin önemli bir kısmında Bahar "oyunbozan" İsa ise arabulucu gibi gösterilir. Ancak İsa Bahar'dan ayrıldıktan sonra kitapçada rastladığı ve uzun süredir görmediği bir arkadaşymış gibi konuştuğu Serap'ın evine giderek onunla sevişir. Bu noktadan itibaren İsa'nın da masum olmadığı anlaşılır. İsa bir süre sonra Bahar'la tekrar barışmak için onun yanına gittiğinde ise Bahar'ın sorusu olayı daha da netleştirir. Bahar İsa'ya ayrıldıktan sonra Serap'la görüşüp görüşmediğini sorar. Buradan İsa ile Serap'ın ilişkilerinin oldukça eski olduğu anlaşılır. Seyircinin karakterlere yaklaşımı film boyunca değişir. Kimin ne kadar iyi ya da kötü olduğu anlaşılamaz. Çünkü insan ne tamamen iyi ne de tamamen kötüdür.



Şekil 30. Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop Türkiye, Children Riding Bicycles, Midyat, 2004.

Fotoğrafta bisikletli bir çocuk görünmektedir. Arkada başka bir bisikletli çocuğun daha olması ikisinin arkadaş olduğunu izlenimini vermektedir. Ancak iki çocuk yan yana değil ayrı ayrı çekilmek istenmiştir. Ceylan'ın yaklaşımına bakarak bu tercihin bilinçli olarak yapıldığı söylenebilir.

Filmden alınan görüntü ise İsa'nın Bahar'la barışmak için gittiği Ağrı'daki sahnelerden biridir. İsa barışmak için dizi çekimi nedeniyle Ağrı'da olan Bahar'ın yanına gider. İkili bir kafede oturup konuşur. Buluşma sonrasına ait olan şekil 31'de İsa Ağrı'da tek başına görüntülenmektedir.



Şekil 31. Nuri Bilge Ceylan, İklimler, 2006.

F. Üç Maymun

Her filminde değiştiğini ve yenilendiğini gösteren Nuri Bilge Ceylan, bu filmde ilk kez kurmaca dünyaya giriş yapmıştır. Önceki filmlerdeki Ceylan'ın kendisi, ailesi ve çevresinden esintiler bu filmde yerini tamamen kurmaca bir

dünyaya bırakır. Ancak bu onu gerçeklikten uzaklaştığını göstermez. Üç Maymun gerçekliğe farklı bir açıdan yaklaşır. Konu herhangi bir kişinin biyografisi olabilecek kadar gerçekçi, karakterler diğer Ceylan filmlerindeki gibi sıradan... Filmde farklı olan şey ise Ceylan'ın gerçekliği gerçeküstü öğeler kullanarak anlatmaya çalışmasıdır. Film bu gerçeküstü havayı mekanların boğucu sunumuyla birlikte, karakterlerin gördüğü halüsinasyon ve tedirgin edici ses efektleri gibi öğelerle sağlar.

Üç Maymun'da eski Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki pastoral hava yerini psikolojik gerilim filmlerini çağrıştıran bir atmosfere bırakmıştır. Ceylan bunu destekler bir şekilde insan ilişkileri arasındaki karmaşanın yanında doğanın çok yalın kaldığını düşünür.⁸⁸

Önceki filmlerde hüznü çağrıştıran, anlam arayışını destekleyen klasik müzik kullanımı Üç Maymun'da terkedilmiştir. Müziğin çok az olduğu filmde kapı gıcirtısı, rüzgarın tedirgin edici sesi gibi kullanımlara çok sık başvurulmuştur. Tüm bu öğeler toplandığında bu film diğerlerinden oldukça farklı bir yere oturmaktadır.



Şekil 32. Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun, 2008.

Nuri Bilge Ceylan'ın senaryosunu Ebru Ceylan ve Ercan Kesal ile yazdığı Üç Maymun karmaşık yapısıyla dikkat çeker. Filmin temposu önceki Ceylan

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=dpoZ-7pMvoM>, Erişim Tarihi: 13.10.2019.

filmleri gibi ağırdır. Plan sekanslar, sabit kamera kullanımları yoğundur ancak tempo ağır olsa dahi filmin sahip olduğu psikolojik gerilim havası seyircinin sık sık ‘‘bir şey olacak’’ hissine kapılmasına sebep olur. Bu nedenle önceki filmleri fotoğrafa yaklaştıran ölü zamanlar bu filmde daha az hissedilir. Seyirci düşünce vakti bulmakta zorlanır. Ayrıca hikâyenin başının ve sonunun daha belirgin olması bu filmi melodrama yaklaştırır.

Tüm bunlara rağmen amacı gerçeği yakalamak olsa da, filmde kullanılan bazı görüntüler Nuri Bilge Ceylan’ın erken dönemde çektiği gerçeküstü fotoğrafları anımsatır.



Şekil 33. Nuri Bilge Ceylan. Early Photographs. Füsun.

Üç Maymun, Uzak ve İklimler’den sonra Cannes Film Festivali’ne seçilen üçüncü Nuri Bilge Ceylan filmidir. Festivalde Clint Eastwood’un Changeling, Steven Soderbergh’in Che, Wim Wenders’in The Palermo Shooting gibi önemli filmleriyle yarışan Nuri Bilge Ceylan’ın Üç Maymun filmi en iyi yönetmen ödülünü almayı başarmıştır.

G. Bir Zamanlar Anadolu'da

Nuri Bilge Ceylan'ın senaryosunu Ebru Ceylan ve Ercan Kesal ile yazdığı Bir Zamanlar Anadolu'da önce bir suç ardından da bir suçluluk filmi olarak ön plana çıkar. Hikâye sahip olduğu serim, düğüm, çatışma, doruk ve olayın çözüme kavuşması gibi unsurların daha belirgin olması açısından Üç Maymun ile birlikte klasik anlatı sinemasına en yakın görünen Nuri Bilge Ceylan filmidir. Hikâyenin işlediği suç unsurları klasik anlatıya yakın iken suçluluk unsuru ile klasik anlatıdan uzaklaşmayı başarır. Zanlı ile öldürdüğü kişinin cesedinin bulunması ve en sonunda otopsi yapılarak nihayete erdirilmesi klasik anlatıya yakın durmaktadır. Doktor Cemal, Komiser Naci, Savcı Nusret ve Şoför Arap Ali'nin hikâyeleri ise Nuri Bilge Ceylan'ın insan hikâyelerine daha yakındır. Bu hikâyeler yan hikâye gibi görünse de aslında asıl konuyu bu küçük hayatların yaşadıkları oluşturur. Savcı Nusret'in yaşadığı suçluluk duygusu Ceylan sinemasının özeti.

Karmaşık senaryosuyla Üç Maymun'u anımsatan Bir Zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan'ın en kalabalık oyuncu kadrosuna sahip filmidir. Ayrıca film çok konuşkan olmasıyla ve birçok yıldız oyuncuyu buluşturmasıyla diğer Ceylan filmlerinden ayrılır. Filmde doğrudan bir başrol oyuncusu belirlemek zordur. Muhammet Uzuner'in canlandığı Doktor Cemal, Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı Komiser Naci ve Savcı Nusret rolündeki Taner Birsnel ön planda iken, Ahmet Mümtaz Taylan'ın canlandığı Arap Ali ve Fırat Tanış'ın canlandığı zanlı Kenan karakterleri de hikâye açısından büyük öneme sahiptir. Ayrıca Fırat Tanış bu rol için Nuri Bilge Ceylan'ın çalışmak istediği tek oyuncudur. Diğer tüm karakterler için farklı oyuncularla deneme çekimi yapılmıştır.

Kullanılan gündelik diyaloglar filmi gerçek hayata yaklaştırır. Filmin ilk sahnelerinden birinde Komiser Naci ile Polis İzzet arasında manda yoğurdunun kokup kokmadığı üzerine bir tartışma açılır. Sohbeta dahil olan kişiler arasında Şoför Arap Ali ve Doktor Cemal de vardır. Bu önemsiz konunun tam ortasında ise Zanlı Kenan vardır. Esasında arabada bulunan herkesin odak noktasında Kemal'in öldürdüğü kişinin cesedinin bulunması vardır. Sohbet devam ederken

bir süre sonra kamera Zanlı Kenan'a yaklaşmaya başlar. Kamera yaklaştıkça zanlının rahatsız edici bakışları asıl konunun ne olduğunu işaret eder.

Benzer bir durum filmin sonundaki cesedin otopsi sahnesinde görülür. Otopsiyi gerçekleştiren teknisyenin doktorla olan sohbeti, otopsiyi bu kadar sıradanlaştırması izleyiciyi şaşırtır. İnsanlar için çok zor görünen durumlar, insanın alışma özelliği sayesinde bir süre sonra sıradanlaşır. Ceset neredeyse hiç gösterilmemesine rağmen seyirci otopsi sırasında çıkan seslerden büyük rahatsızlık duyar. Ancak teknisyen için bu durum çok sıradan bir olaydır. Bu onun mesleğidir ve artık duruma alışmıştır.

Filmde sıradan olayların ardından çıkan büyük sorunlar Nuri Bilge Ceylan'ın hayatının her alanında büyük etkisi olduğunu söylediği Çehov'u hatırlatır. Filme Çehov'dan doğrudan ya da dolaylı olarak birçok hikâye uyarlanmıştır.



Şekil 34. Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011.

Bir Zamanlar Anadolu'da Ceylan'ın ilk dönem filmlerinden birçok açıdan farklı olmasına karşın görsel estetik öğeler açısından ilk dönemin izinden gider. Bunun sebebi Ceylan'ın fotoğraftan edindiği kadraj bilgisini sinemaya taşımış olmasıdır. Nuri Bilge Ceylan'ın her bir kadrajındaki özen fotoğrafçılık geçmişinin bir getirisidir. Ceylan gibi yönetmenliğe başlamadan önce fotoğrafçılık yapan, sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden olan Stanley

Kubrick'in şu sözü fotoğrafa verdiği önemi gösterir: "Eğer fotoğrafçı olmasaydım, filmlerimde çok temel bir eksiklik olurdu: Fotoğraf."⁸⁹



Şekil 35. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye.

Sinemada anlamı yaratan unsurlardan biri görsel tasarımıdır. Nuri Bilge Ceylan fotoğraf pratiklerini sinemada da aynı şekilde kullandığı için fotoğraf ve filmleri birbirine benzer. Bu nedenle biri hareketi, diğeri durağanlığı temsil ettiği halde Ceylan'ın fotoğraf ve filmleri arasında bir anlamsal bağ kurulabilir. Şekil 35 Sinemaskop Türkiye sergisinden alınmıştır, şekil 34 ise Bir Zamanlar Anadolu'da filminden bir görseldir. İki görsele bakıldığında, bunların aynı sergiye ait fotoğraflar ya da aynı filminden alınan görüntüler olduğu düşünülebilir. İzleyici her iki görselden de benzer anlamlar çıkarabilir. Bu durum fotoğraf ve sinemanın birbirine yakın anlamlar üretebileceğini gösterir.

H. Kış Uykusu

Uzak ile önemli bir eşiği geçen Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu ile Cannes Film Festivali'nin büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanmayı başarmıştır. Filmin öyküsü kısaca emekli olduktan sonra İstanbul'dan Kapadokya'ya taşınan Aydın, eşi Nihal ve kız kardeşi Necla üzerinden anlatılmaktadır. Kapadokya'da Othello Otel'in sahibi olan Aydın eski bir tiyatrocudur ve Türk Tiyatrosunun Tarihi adlı kitabı yazmak için çalışmalar yapmaktadır. Aynı zamanda da yerel bir

⁸⁹ <http://www.sanatatak.com/view/fotografci-kubrick>, Erişim Tarihi: 03.05.2020.

gazetede yazılar yazmaktadır. Aydın'ın eşi Nihal onunla anlaşamadığı halde gücü nedeniyle ayrılamaz. Necla ise gücün ortağı bir karakter olarak zamanla Aydın'a sert eleştiriler yöneltmeye başlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın şu ana kadar ki en çok konuşan filmi olma özelliğini taşıyan Kış Uykusu, karşılıklı, uzun edebi diyaloglarıyla tiyatro ve sinema karışımı gibi durmaktadır. Filmde, Ceylan'ın hayatını en çok etkileyen kişilerden olan; Mayıs Sıkıntısı'nın adandığı Çehov'un ''Karım'' ve ''İyi insanlar'' adlı öykülerinden kesitler vardır.

Nuri Bilge Ceylan'ın yavaş sineması ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasında benzer ve farklı özellikler bulunmaktadır. İlk bakışta birbirine çok benzer gibi görünseler de Yeni Gerçekçilik genel halkın sorunlarını incelerken Nuri Bilge Ceylan filmleri bireye odaklanır. Ceylan içlerinden tek tek sevdiği filmler olsa da Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga'yı pek sevmediğini söylemektedir. Çünkü bu akımlar belirli kurallara bağlı, ana hatları önceden belirlenmiş bir şekilde ilerlemektedir. Ceylan'ın gerçekçiliğe yaklaşımı Yeni Gerçekçilik'ten farklıdır.⁹⁰ Yeni Gerçekçiliğin gerçekliğe ulaşmak için izlediği yol ve belirlediği kuralları ona göre gereksizdir. Yeni Gerçekçilik denildiğinde ilk akla gelenler stüdyolara karşı bir yaklaşım ile sokağa inilmesi, halkın sorunlarının irdelenmesi ve amatör oyuncularla çalışılması şeklinde belirtilebilir. Aslında ilk dönem Ceylan filmlerine bakıldığında neredeyse tamamı amatör oyunculardan kurulu bir kadro ile doğal ortamlarda çekim yapıldığı görülmektedir. Ancak Ceylan bu kuralları gereksiz bulduğu için her yeni filmde belirli kuralları yıkar. Kış Uykusu bu konuda en keskin tercihlerin yapıldığı filmi olarak öne çıkmaktadır. Uzak, Bir Zamanlar Anadolu'da gibi filmlerinde de profesyonel oyuncu denemeleri olsa da Kış Uykusu'nda tercih edilen Haluk Bilginer ile Demet Akbağ tercihleri bu konuda zirve noktadır. Başrollerde iki çok ünlü oyuncuya ilk kez bu filmde rol verilmiştir. Bunun sebebi bu filmin teatral bir film olması ve diyalogların çok önemli olmasına bağlayan Ceylan, repliklere bire bir sadık kalınması gerektiği için bu filmde çok üst seviye profesyonel oyunculara ihtiyacı olduğunu belirtmiştir.

⁹⁰ Mithat Alam, **İnsan Denen Muamma**, Mithat Alam Film Merkezi, 06 Ekim 2011.

Yeni Gerçekçilik'ten farklı olarak Kış Uykusu'nun bazı sahneleri stüdyolarda yapay ışık ortamında çekilmiştir. Böylelikle bu film ile doğal ortam ve amatör oyuncu gibi iki önemli kural yıkılmıştır. Nuri Bilge Ceylan da bu filmin bazı çekimlerini stüdyoda yapmasının kendi sinema serüveni açısından önemli bir farklılık olduğunu belirtmektedir. Ceylan stüdyo sayesinde ışık ve diğer estetik ayarlamalar çok daha kolay yapılabildiği için, bu şekilde filme daha iyi odaklanabildiğini söylemiştir. Bunlara ek olarak Ceylan kişisel sinemasına dair şu açıklamayı yapar: "Eskiden filmler gerçek mekanlarda, fazla ışık kullanmadan çekilmeli gibi aslında filmin gerçekçiliği ile hiç ilgisi olmayan yöntemleri biraz fazla şişiriyordum galiba. Artık bunlara hiç önem vermiyorum. Filmin sahiciliği meselesi hiç oralarda yatmıyormuş meğer. Sonuçta sinema bir yığın yapay birleşeni bir araya getirerek sahici bir durum yaratabilme mevzusu imiş meğer."⁹¹Söylediklerine bakarak Ceylan'ın her filminde değiştiği ve yeni şeyler denemekten kaçınmadığı anlaşılmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan senaryo olmadan çektiği ilk filmi Koza'dan çok yoğun diyalogların olduğu ve ona birebir sadık kalınması gereken repliklerin olduğu Kış Uykusu'na kadar birçok farklı şey denemiş olsa da değişmeyen tek şey hikâyenin kişinin iç dünyasını aralamak amacıyla olmasıdır.



Şekil 36. Nuri Bilge Ceylan. Curved Street in Winter, İstanbul, 2004.

Nuri Bilge Ceylan'ın Sinemaskop Türkiye sergisindeki fotoğraflarından biri olan Curved Street in Winter ile Kış Uykusu filminden alınan görüntü arasında

⁹¹ Cansu Çamlıbel, "Twitter Başkalarını Suçlama Arenasına Dönüştü", **Hürriyet Gazetesi**, 19.05.2014.

ilk bakışta kar dışında çok benzerlik görülme de bu iki görsel, yalnızlığın farklı sunumları olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde görülen tek kişiye karşı fotoğrafta birçok kişi vardır ancak fotoğrafa dikkatli bakıldığında insanların yalnız olduğu ve aralarında da ciddi bir mesafe olduğu göze çarpmaktadır.



Şekil 37. Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu, 2014.

Fotoğraf komşuluk ilişkilerinin görece daha iyi olabileceği düşünülen eski bir İstanbul semtinde çekildiği izlenimini vermektedir. Ancak buna rağmen insanlar birbirine uzaktır. Bu durum Kış Uykusu filminde, kendi otellerinde kalan Aydın ve Nihal çifti ile Aydın'ın kardeşi olan Necla'nın aralarında kapanması imkânsız görünen mesafeye benzemektedir. Hem fotoğraftaki insanların hem de filmde alınan görseldeki karakterin üzerinde koyu renkli palto olması onları doğanın içerisinde ufak, sıradan birer lekeler olarak göstermiştir. Fotoğrafın geniş açı ve tepeden çekilmesi insanları küçük ve güçsüz olarak göstermiştir. Filmdeki görselde ise yine karakter uçsuz bucaksız doğanın içinde ufak bir detay olarak görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın iletişimsizliği bir insan yazgısı olarak görmesi hem fotoğrafa hem de filmde alınan görsele yansımıştır.

I. Ahlat Ağacı

Çanakkale'nin Çan ilçesinde çekilen Ahlat Ağacı, içerdiği yoğun diyaloglar ile Kış Uykusu'nu hatırlatır. Ceylan'ın son dönem filmlerinde senaryoya verdiği ağırlığa bu filmin de dahil olduğunu söylemek mümkündür. Film hikâyede

ağırlığın görsel öğelerde olduğu, az konuşan ilk dönem filmlerinin aksine, daha zengin ve konuşkan bir senaryoya sahiptir.

Film sınıf öğretmeni mezunu olan ancak iş bulamayan Sinan karakteri üzerinden ilerler. İdealist bir genç olan Sinan'ın hayali yazdığı kitabı bastırmaktır. Kitabın basımı için gereken maddi desteği alabilme umuduyla gittiği iki yerden de aradığını bulamayan Sinan sonunda kendi biriktirdiği parası ve bir miktar borç ile kitabını bastırır. Ancak Sinan'ın kitabını babası dışında kimse okumaz. Mezun olduktan sonra geri dönmek zorunda kaldığı Çan ilçesinde sıkışmışlığı yaşayan Sinan film boyunca hiç kimseyle anlaşamaz.

Nuri Bilge Ceylan'ın insan doğasını anlama çabası bu filmde de devam eder. İnsanın varoluş sancılarının yanında sosyal statülerin bireysel ilişkiler üzerinde etkisi eleştirilir. Bu açıdan film Bir Zamanlar Anadolu'da filmi hatırlatır. Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filmde jandarma komutanı askerlere emir verebilirken savcı karşısında emir alan konumdadır. Komiser Naci cinayeti çözümlmek için büyük uğraş verirken son noktayı Savcı Nusret'in koymasından rahatsız olur. Ahlat Ağacı'nda ise Sinan ile çevik kuvvet arkadaşı arasında geçen diyaloglar benzer bir durumu işaret eder. Sinan'ın arkadaşı insanlara biber gazı sıkmasını, insanları تنها bir yerde yakaladıklarında ise dövdüklerini anlatarak bu şekilde stresini attığını söyler. Sinan buna cevap olarak bunun hayatın teorisi olduğunu, herkesin stresini bir başkasından aldığını belirtir.



Şekil 38. Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı, 2018.

Filmde alınan Şekil 38’de Sinan’ın an gibi kck bir ilçede olmasına rağmen yalnız olduğu görülür. Kck ilçeler insan ilişkilerinin daha sıcak olduğu yerler olarak bilinse de günün sonunda tüm insanlar yalnızlığını yaşar. Şekil 39 ise Türkiye’nin en kalabalık Őehri İstanbul’a aittir ancak mesafeler her iki Şekilde de aynıdır. Şekil 38 filmden bir görüntü, Şekil 39 ise Sinemaskop Türkiye sergisinden bir fotoğraftır. Bu iki görüntünün çekim ölçekleri farklıdır, biri sinema filmine aitken diğerisi bir fotoğraftır ancak hissedilen duygu benzerdir: İnsanın yazđısı yalnızlık...



Şekil 39. Nuri Bilge Ceylan. Sinemaskop Türkiye.

VII. SONUÇ

İlkel çağlardaki ilk buluşlardan, modern dönemlerde icat edilen teknolojik ürünlere kadar her buluş insanoğlunun öğrenme merakının bir sonucudur. Bu buluşların her biri, bulunduğu dönemin ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda gerçekleşmiştir. Dolayısıyla her buluş dönemi için büyük önem ifade eder. Endüstri döneminin en etkili buluşları söz konusu olduğunda ise fotoğraf başı çekmektedir. Fotoğraf icat edildiği ilk yıllarda resmin gölgesinde kalsa da zamanla olanakları keşfedilmiş ve en nihayetinde sanatın değişmez denem kurallarını değiştirerek bir sanat alanı olarak kabul edilebilecek güce ulaşmıştır. Temelleri aynı olduğu için fotoğraf ile aynı evrelerden geçen bir diğer sanat alanı ise sinemadır.

Bu çalışmanın konusu, teknolojinin olanaklarını kullanan ve aynı temel üzerine inşa edilen iki sanat alanı olan fotoğraf ve sinema arasındaki durağanlık ve devinim ilişkisi üzerinedir. Bu bağlamda önce durağan görüntülerin, ardından ise hareketli görüntülerin peşinden giden, ülkemizin önemli yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın yapıtları da durağanlık ve devinim perspektifinden incelenmektedir.

Sanatın tüm disiplinleri birbiri ile ilişki içerisindedir. Fotoğraf üretim açısından bakıldığında, benzer yanlarından dolayı resim sanatı ile, aynı temel üzerine inşa edilmiş olmaları nedeni ile de sinema ile daha özel bir ilişkiye sahiptir. Fotoğraf ve sinema arasındaki organik ilişki, iki alanın birbirlerine yakın ürünler ortaya çıkarabileceği anlamına gelir. Sinemanın hareketli fotoğrafın durağan olması ise, iki sanat dalı arasındaki en önemli farktır. Tüm bunlar değerlendirildiğinde; fotoğraf ve sinemanın birbirine ne kadar yakın ya da uzak olacağını sanatçının yaklaşımı belirler. Bu açıdan bakıldığında; örneğin Christopher Nolan, Quentin Tarantino, David Lynch, David Fincher gibi yönetmenlerin filmleri fotoğrafın uzağında konumlanırken, Andrey Tarkovski, Akira Kurosawa, Theodoros Angelopoulos, Bela Tarr, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin sinemaya bakış açısı fotoğraf ile sinemayı birbirine yaklaştırır.

Araştırma sonucunda; Türkiye'nin en önemli yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 – 2018 yılları arasında çektiği: Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı,

Uzak, İkimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmleri incelendiğinde, Nuri Bilge Ceylan sinemasının zaman içerisinde çeşitli değişiklikler geçirdiği görülür. Örneğin Ceylan'ın ilk dönem filmleri olan; Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'ta yoğun fotografik etkiler görülürken, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı gibi son dönem filmlerinde sinematografik öğelerin daha belirgin oluşu göze çarpar. Buna karşın Nuri Bilge Ceylan'ın görme biçimi; kadraj tercihi, kamera açıları, çekim ölçekleri gibi unsurlar tüm filmlerinde benzer bir karakteristik yapıda karşımıza çıkar. Örneğin Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olan 1995 yapımı Kasaba adlı eserinde kullandığı plan-sekans, çekim ölçeği tercihi gibi unsurlar, 2018 yapımı olan Ahlat Ağacı filminde de korunmuştur. Bu durum sanat hayatına fotoğraf ile başlayıp ardından yönetmenlik de yapmaya başlayan Ceylan'ın fotoğraf sayesinde edindiği görme biçiminin değişmediğini gösterir. Buradan hareketle Ceylan'ın fotoğrafçı yanının, sineması üzerinde çok etkili olduğunu söylemek mümkündür.

VIII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİSEL, N. (2014). **Sessiz Sinema**, İstanbul, Deki Yayınları.

AKBULUT, H. (2005). **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

AND, M. (1977). **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AYDEMİR, C. (2013). **Fotoğraf Neyi Anlatır**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

BAJAC, Q. (2004). **Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

BARTHES, R. (2014). **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 6. Baskı.

BENJAMIN, W. (2011). **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2. Baskı.

CERAM, C. W. (2007). **Sinemanın Arkeolojisi**, Çev. Hasan Aydın, İstanbul, Agora Kitaplığı.

ÇİZGEN, G. (1988). **Fotoğraf Yazıları**, İstanbul, İfsak Yayınları.

DERMAN, İ. (2010). **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2. Baskı.

DİKEN, B., GILLOCH, G., HAMMOND, C. (2018), **Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Hayal Gücü**, Çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul, Metis Yayınları.

ERTUĞ, T. (2015). **Işıkla Resmedenler**, Ankara, Alter Yayıncılık.

ERYILMAZ, M. (2016). **Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık,

- FAINARU, D. (2006). **Theo Angelopoulos**, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- FISCHER, E. (2010). **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınları.
- FREUND G. (2016). **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- GÜVEMLİ, Z. (1960). **Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması**, İstanbul, Varlık Yayınevi.
- HACKING, J. (2015). **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- KILIÇ, L. (2000). **Görüntü Estetiği**, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- KILIÇ, L. (2012). **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara, Dost Kitabevi, 2. Baskı.
- KRACAUER, S. (2015). **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Metis Yayıncılık.
- MONACO, J. (2013). **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 14. Baskı.
- ONARAN, A. Ş. (1994). **Türk Sineması (Cilt 1)**, Ankara, Kitle Yayınları.
- ÖZÖN, N. (1964). **Sinemanın El Kitabı**, İstanbul, Elif Kitabevi, 1964.
- PARKINSON, D. (2015). **Sinemayı Değiştiren 100 Fikir**, Çev. Yeşim Burul, İstanbul, Literatür Yayıncılık.
- PRICE, M. (2014). **Fotoğraf: Çerçevelediği Gizem**, Çev. Kubilay Koş ve Ayşenaz Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ROBB, J. B. (2013). **Sessiz Sinema**, Çev. Eser Ulun, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- SONTAG, S. (2004). **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- SONTAG, S. (2011). **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2. Baskı.

- STAM, R. (2014). **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- STOICHITA, I. V. (2006). **Gölgenin Kısa Tarihi**, Çev. Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi.
- TANSUĞ, S. (1982). **Herkes İçin Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi.
- TARKOVSKI, A. (2010). **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- TOPÇUOĞLU, N. (2000). **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- WOLLEN, P. (2014). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayıncılık.
- YAŞARTÜRK, G. (2013). **Ve Sinema**, İstanbul, Doruk Yayıncılık.

MAKALELER

- ALAM, M. (2011). ‘‘İnsan Denen Muamma’’, **Mithat Alam Film Merkezi**.
- ÇAMLİBEL, C. (2014). ‘‘Twitter Başkalarını Suçlama Arenasına Dönüştü’’, **Hürriyet Gazetesi**.
- ERDEN, E. (2008). ‘‘Olmayan Şehre Yolculuk’’, **Vizyon Dergisi**.
- ERKAL, S. N. (1997). ‘‘Kozadan Kasabaya Bir Bilge’’, **Zaman Gazetesi**.
- GÖKTÜRK, Y., ÇAPAN, S. (2000). ‘‘Böbrek Denince’’, **Roll Dergisi**, sayı 38, s.46.
- KIZILDEMİR, G. (1997). ‘‘Kasabalı Anlam Avcısı’’, **Radikal Gazetesi**.
- KÖSPETEN, E., YÜCEL, F., OKUR, Y., TÜRK, İ. (2003). ‘‘Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum’’, **Altyazı Dergisi**, sayı 15, ss.40-43.
- KÜÇÜKTEPEPINAR, E. (2008). ‘‘Ödül Kaz Dağları ile Geldi’’, **Sabah Gazetesi**.
- SAATÇIOĞLU, N. (2000). ‘‘Cinayeti Görmek’’, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, sayı 11, ss.32.
- TEKER, A. (2002). ‘‘Sinemanın Etkileme Gücü Azaldı’’, **Mega Movie**, sayı 80, s.36-38.

YÜCEL, F. (2000). ‘‘Fotoğraf Sinema ve Gerçek’’, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, sayı 11, ss.40-45.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

ÖZDEMİR, S. T. ‘‘Karaindrou’nun Mitolojik Film Müzikleri’’, <https://www.izdiham.com/selda-tan-ozdemir-karaindrou-nun-mitolojik-film-muzikleri/>, (Erişim Tarihi: 15.05.2019)

URL-1 ‘‘Untitled Film Stills’’, https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-80/. (Erişim Tarihi: 25.08.2019)

URL-2 <https://www.youtube.com/watch?v=dpoZ-7pMvoM>, (Erişim Tarihi: 13.10.2019)

URL-3 <https://www.turkcebilgi.com/koza> , (Erişim Tarihi: 10.02.2020)

URL-4 <http://www.sanatatak.com/view/fotografci-kubrick>, (Erişim Tarihi: 03.05.2020)

ÖNERİLEN KAYNAKLAR:

BALAZS, B. (2013). **Görünen İnsan**, Çev. Oya Kasap, İstanbul, Say Yayınları.

BERGER, J. (2014). **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayıncılık, 20. Baskı.

CEYLAN, N. B. (2012). **Üç Maymun**, İstanbul, Doğan Kitap.

CEYLAN, N. B. (2019). **Bir Zamanlar Anadolu’da**, Doğan Kitap.

CORRIGAN, T. (2008). **Film Eleştirisi**, Çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları.

ROTHA, P. ve GRIFFITH, R. (2001). **Sinema Yazıları**, Çev. Ayzer Ovatman, İzdüşüm Yayınları.

SAVAŞ, H. (2013). **Sinema ve Varoluşçuluk**, Sözcükler Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Kaan KÖSE

Doğum Tarihi ve Yeri: 12.08.1986 / Bursa

E-posta: kosekaan034@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Yüksek Lisans:** 2020, İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Televizyon ve Sinema Programı.
- **Lisans:** 2012, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

MESLEKİ DENEYİM:

Sürpriz Perisi

Kamera Operatörü / Fotoğrafçı

Foiegras Dijital Reklam Ajansı

Kamera Operatörü

Minoto.com

Fotoğrafçı

Türkiye Otomobil Sporları Federasyonu

Lisanslı Gözetmen

