

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ DENEYSEL SİNEMADA FOTOĞRAF KURGUSU

Hazırlayan
Ece KINACI

Danışman
Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.. / .. / ..

Ece KINACI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../ tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Fotoğraf Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ece Kınacı'nın **“Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu”** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan ana sanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

ÇAĞDAŞ DENEYSEL SİNEMADA FOTOĞRAF KURGUSU

“Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu” isimli yüksek lisans tez çalışmasında fotoğraf sanatının deneysel sinema alanında kurgu teknikleriyle nasıl kullanılabileceği üzerine bir inceleme yapılmıştır. Ülkemizde deneysel sinema adına yapılan çalışmaların ve sinemada fotoğraf kullanımı uygulamalarının azlığı sebebiyle bu alanda bir çalışma gerçekleştirmek ve fotoğraf sanatıyla deneysel sinemayı ortak bir paydada bir araya getirebilmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çeşitli fotoğrafların kurgusal anlamda farklı tekniklerle yer aldığı “Seabird” ve “Rüyamda Ölü Gördüm” isimli iki adet deneysel kısa film çekilmiş ve bu filmler üzerinden fotoğraf sanatı için yeni bir kullanım alanı yaratılmaya çalışılmıştır. Filmlerin çekim tarzı ve senaryolarıyla birlikte deneysel olarak kategorize edilmesini sağlayan diğer bir önemli unsuru fotoğrafların kurgu teknikleriyle yeniden sunulması olmuştur. Çalışmada öncelikle deneysel sinemayı daha iyi kavrayabilmek adına farklı ülkelerin deneysel sinemanın tarihi irdelenerek önde gelen sanatçılarından örnekler verilmiştir. Ardından fotoğrafın sinema sanatında kullanımı konusunu kapsamında ülkemizdeki fotoğraf kökenli sinemacılar, fotoğraf temalı filmler ve fotoğraf makinesiyle çekilen filmler işlenmiştir. En son kısımda ise, sinemada kullanılan güncel görsel efekt teknikleri fotoğrafla ilişkilendirilerek, tez kapsamında üretilen deneysel filmlerdeki örnek uygulamaları gösterilmiştir. Seabird filminde tek bir bölümde ritmik kurgu tekniğiyle kısa sürede çok sayıda fotoğraf kurgulanarak farklı bir anlatım dili yaratılıp fotoğrafların filme olan etkisi arttırılmaya çalışılmıştır. Rüyamda Ölü Gördüm filminde ise çoğu sahnede, fotoğraf üzerine çeşitli görsel efekt teknikleri uygulanıp fotoğrafların hareketli hale getirilmesiyle film sahneleri yaratılmaya çalışılmıştır. Teknik, içerik ve estetik açıdan filmlerin çözümlemeleri yapılarak fotoğrafların kurgu ve görsel efektler sayesinde yeni bir formla sunularak filmlerde kullanılabileceği uygulamalı olarak görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Deneysel Sinema, Fotoğraf, Kurgu, Görsel Efekt.

ABSTRACT

EDITING OF PHOTO IN CONTEMPORARY EXPERIMENTAL CINEMA

A review has been made on how photography art can be used with editing techniques in the field of experimental cinema in the master thesis titled "Editing of Photo in Contemporary Experimental Cinema". It is aimed to carry out a study in this field and to combine photo art and experimental cinema in a common denominator due to the scarcity of studies on behalf of experimental cinema and the use of photography in cinema in our country. For this purpose, two experimental short films named "Seabird" and "I Saw Dead In My Dream" in which various photographs were used with different techniques were shot and a new use for photography art was tried to be created through these films. Another important element that allowed the films to be categorized experimentally with their shooting style and scenarios was the re-presentation of the photographs with editing techniques. In the study, first of all, the examples of the leading artists are given after examining the history of experimental cinema of different countries in order to better understand the experimental cinema. Then, within the scope of the use of photography in the art of cinema, photography-based filmmakers, photo-themed films and films shot with photo cameras were processed. In the last part, current visual effects techniques used in cinema are associated with photography and sample applications in experimental films produced within the scope of the thesis are shown. In the Seabird movie, in a single episode, many photographs were edited in a short time with the rhythmic editing technique and a different narrative language was created and the effect of the photographs on the film was increased. In "I Saw Dead In My Dream", movie scenes were tried to be created by applying various visual effects techniques on the photo and making the photos moving. Films are analyzed in terms of technic, content and aesthetics and that shows us that thanks to editing and visual effects photos can be presented in a new form and it can be seen that it can be used in films.

Keywords: Experimental Cinema, Photo, Editing, Visual Effects.

ÖNSÖZ

Deneysel sinema, kesin yargılarla açıklanmamakla birlikte, diğer türlerin ötesinde yeni anlatım biçimlerini, özgün teknikleri bünyesinde barındırarak yeni kapılar açmayı hedefleyen, konuları farklı açılarla ele almaya olanak sağlayan bir tür olarak tanımlanabilir. Deneysel sinema, özelliği gereği diğer sanat dallarıyla birlikte işlenebilir niteliktedir. Bu tez çalışmasında, fotoğraf sanatı ile deneysel sinemayı ortak bir paydada birleştirebilmek amacıyla, fotoğrafın yenilikçi kurgu teknikleriyle deneysel sinema alanında nasıl yer alabileceği üzerine bir uygulama yapılarak iki adet deneysel kısa film oluşturulmuştur.

Ülkemizde sinemada fotoğraf kullanımı konusundaki uygulamaların azlığının yanı sıra deneysel sinema literatüründeki yetersiz kaynaklar ve deneysel eser üretiminin diğer türlere oranla oldukça aşağılarda kalması dikkat çekmektedir. Sektörde yönetmenlik yapan biri olarak bu duruma kayıtsız kalmayıp, çalışma hayatında öğrendiğim yenilikçi teknikleri akademik çalışmalarla birleştirme isteğim olmuştur. Dolayısıyla bu çalışma hem fotoğraf alanında yeni bir kullanım alanı yaratılması açısından hem de deneysel sinema alanında eser üretimi ve literatüre kaynak olarak katkı sağlaması açısından benim için büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma aynı zamanda kendinden sonra gelecek çalışmalar için incelenip sorgulanabilecek, gelişmeye, değişmeye ve araştırılmaya açık bir konu niteliğindedir.

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren danışman hocam sayın Doç. Dr. A. Beyhan Özdemir'e ve yüksek lisans eğitimim boyunca destek olan tüm Fotoğraf Bölümü hocalarıma çok teşekkür eder ve saygılarımı sunarım. Hayatımın her alanında olduğu gibi yüksek lisans döneminde de her zaman yanımda olduklarını hissettiren, en büyük şansım olan değerli aileme sonsuz teşekkür ederim.

Ece Kınacı

İzmir, 2020

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	x
TABLO LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DENEYSEL SİNEMANIN TARİHİ

1.1. Sinemada Deneysellik.....	4
1.2. İlk Filmlerden DeneySEL Sinemaya.....	5
1.3. Ülkelerin DeneySEL Sineması.....	10
1.3.1. Almanya’da DeneySEL Sinema	11
1.3.1.1. Federal Almanya.....	14
1.3.2. Fransa’da DeneySEL Sinema.....	15
1.3.2.1. İlk Evre.....	15
1.3.2.2. İkinci Evre.....	16
1.3.2.3. Üçüncü Evre (Paris Okulu)	18
1.3.3. Rusya’da DeneySEL Sinema.....	22
1.3.4. Amerika’da DeneySEL Sinema.....	25
1.3.4.1. Underground Sinema.....	29

1.3.5. İngiltere’de Deneysel Sinema.....	34
1.3.6. Türkiye’de Deneysel Sinema.....	35

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA FOTOĞRAF KULLANIMI

2.1. Türk Sinemasında Fotoğraf Kökenli Yönetmenler	47
2.1.1. İlk Dönem (1895-1938)	47
2.1.1.1. Vafiadis - Diradaur.....	47
2.1.1.2. Promio - Bertrand.....	48
2.1.1.3. Weinberg - Fuat Uzkınay	49
2.1.1.4. Sedat Simavi - Ahmet Fehim Efendi - Kemal Film	51
2.1.1.5. Burhan Felek	52
2.1.1.6. Kenan Erginsoy	53
2.1.2. İkinci Dönem (1938-2020)	54
2.1.2.1. İlhan Arakon	54
2.1.2.2. Gani Turanlı	56
2.1.2.3. Sinan Çetin	58
2.1.2.4. Orhan Oğuz	59
2.1.2.5. Şahin Kaygun	61
2.1.2.6. Nuri Bilge Ceylan	64
2.1.2.7. Cemil Ağacıkoğlu	68
2.1.2.8. Murathan Özbek	69
2.1.2.9. Coşkun Aral	71
2.2. Türk Sinemasında Fotoğraf ve Fotoğrafçıların Yer Aldığı Filmler.....	73
2.3. Dünya Sinemasında Fotoğraf ve Fotoğrafçıların Yer Aldığı Filmler.....	76
2.3.1. Kurmaca Filmler.....	77

2.3.2. Belgesel Filmler.....	85
2.4. Fotoğraf Makinesiyle Çekilen Filmler.....	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAFIN ÇAĞDAŞ DENEYSEL SİNEMADA YENİDEN SUNULARAK KURGULANMASI

3.1. Sinemada Yeni Gerçeklik ve Yeniden Sunum Araçları.....	97
3.1.1. Kurgu.....	99
3.1.2. Görsel Efekt.....	103
3.2. Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu Üzerine Uygulamalar.....	109
3.2.1. “Seabird” Filminde Kurgu Ögesi Olarak Fotoğraf Kullanımı.....	111
3.2.1.1. Filmin Künyesi.....	111
3.2.1.2. Sinopsis.....	112
3.2.1.3. Projenin Oluşumu ve Çekim Süreci.....	112
3.2.1.4. Kurgu.....	114
3.2.1.5. Seabird Filminin Katıldığı Festivaller ve Ödüller.....	128
3.2.2. “Rüyamda Ölü Gördüm” Filminde Görsel Efekt Ögesi Olarak Fotoğraf Kullanımı	129
3.2.2.1. Filmin Künyesi.....	130
3.2.2.2. Sinopsis.....	130
3.2.2.3. Projenin Oluşumu ve Çekim Süreci.....	130
3.2.2.4. Kurgu / Görsel Efekt.....	134
3.2.2.5. Rüyamda Ölü Gördüm Filminin Katıldığı Festivaller ve Ödüller	147
SONUÇ.....	148
KAYNAKÇA.....	151
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Auguste ve Louis Lumiere.....	5
Fotoğraf 2. Lumière Cinématographe.....	6
Fotoğraf 3. Haliç'in Panoraması, 1896.....	7
Fotoğraf 4. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1920.....	12
Fotoğraf 5. Abel Gance, La Roue (Tekerlek), 1923.....	17
Fotoğraf 6. Luis Bunuel, Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou), 1929.....	19
Fotoğraf 7. Dziga Vertov, Kameralı Adam, 1929.....	24
Fotoğraf 8. Maya Deren.....	27
Fotoğraf 9. Andy Warhol, Sleep, 1963.....	32
Fotoğraf 10. McLaren, Komşular, 1952.....	34
Fotoğraf 11. Alp Zeki Heper, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri.....	36
Fotoğraf 12. Abdullah Birader'lere Ait Bir Fotoğraf.....	46
Fotoğraf 13. Sigmund Weinberg.....	49
Fotoğraf 14. İzmir Mezarlıkbaşı Mahallesi, Lale Sineması, 1929.....	50
Fotoğraf 15. Burhan Felek'in Arıburnu Cephesinde Çektiği Bir Fotoğraf, Gelibolu.....	52
Fotoğraf 16. Nasrettin Hoca Düğünde Filminden Bir Kare.....	53
Fotoğraf 17. Die Tote Wacht (Koruyan Ölü) Filminden Bir Kare.....	54
Fotoğraf 18. İlhan Arakon'un Çektiği Şahinler Diyarı Filminden Kareler.....	55
Fotoğraf 19. Gani Turanlı'nın Görüntü Yönetmenliğini Yaptığı Ah Güzel İstanbul Filminden Bir Kare.....	57
Fotoğraf 20. Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği Logo.....	58
Fotoğraf 21. Propaganda Filminden Bir Kare.....	59
Fotoğraf 22. Hayde Bre Filminden Bir Kare.....	60
Fotoğraf 23. Şahin Kaygun'un Çektiği Bir Fotoğraf.....	61
Fotoğraf 24. Şahin Kaygun'un Çektiği Dolunay Filmi Afişi.....	63
Fotoğraf 25. N..B.Ceylan'ın Çektiği Bir Fotoğraf, Motorcycle Boy In Urfa, 2004.....	65
Fotoğraf 26. N.B.Ceylan'ın Çektiği Bir Fotoğraf, Two Sisters, Dogubeyazit, 2004.....	65
Fotoğraf 27. Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu Filminden Bir Kare.....	67

Fotoğraf 28. Cemil Ağacıkoğlu'nun Çektiği Bir Fotoğraf.....	68
Fotoğraf 29. Cemil Ağacıkoğlu'nun Tarla Filminden Bir Kare.....	69
Fotoğraf 30. Murathan Özbek'in Çektiği Bir Fotoğraf, 2014.....	70
Fotoğraf 31. Murathan Özbek'in Bitmiş Aşklar Müzesi Filminden Bir Kare, 2017.....	70
Fotoğraf 32. Coşkun Aral'ın Kaçırılan Uçaktaki Korsanlar Fotoğrafı, 1980.....	71
Fotoğraf 33. Coşkun Aral'ın Kuzey Kore'de Çektiği Belgeselinden Bir Kare, 2018.....	72
Fotoğraf 34. Metin Erksan, "Sevmek Zamanı" Filminden Bir Kare.....	73
Fotoğraf 35. Blow Up Filminden Bir Kare.....	77
Fotoğraf 36. City of God Filminden Bir Kare.....	82
Fotoğraf 37. Manufactured Landscapes Filminden Bir Kare.....	87
Fotoğraf 38. Vivian Maier'in Kendisini Çektiği Bir Fotoğraf.....	89
Fotoğraf 39. Nesimi Yetik, Toz Ruhu Filminden Bir Kare.....	93
Fotoğraf 40. Game of Thrones Vfx.....	104
Fotoğraf 41. The Matrix Vfx.....	106
Fotoğraf 42. Life of Pi Vfx.....	107
Fotoğraf 43. Seabird Film Afişi. Tasarım Ece Kınacı.....	111
Fotoğraf 44. Seabird Filminden Sahne.....	115
Fotoğraf 45. Seabird Filminden Sahne.....	115
Fotoğraf 46. Seabird Filminden Sahne.....	116
Fotoğraf 47. Seabird Filminden Sahne.....	116
Fotoğraf 48. Seabird Filminden Sahne.....	117
Fotoğraf 49. Seabird Filminden Sahne.....	117
Fotoğraf 50. Seabird Filminden Sahne.....	118
Fotoğraf 51. Seabird Filminden Sahne.....	118
Fotoğraf 52. Seabird Filminden Sahne.....	119
Fotoğraf 53. Seabird Filminden Sahne.....	119
Fotoğraf 54. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	120
Fotoğraf 55. Seabird Filminde Kullanılan Ece Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	121
Fotoğraf 56. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	123

Fotoğraf 57. Seabird Filminde Kullanılan Ece Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	124
Fotoğraf 58. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	125
Fotoğraf 59. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar.....	126
Fotoğraf 60. Roger Ballen Fotoğrafları, 1993-1998.....	127
Fotoğraf 61. Rüyamda Ölü Gördüm Film Afişi, Tasarım Ece Kınacı.....	129
Fotoğraf 62. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	134
Fotoğraf 63. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	135
Fotoğraf 64. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	136
Fotoğraf 65. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	136
Fotoğraf 66. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	137
Fotoğraf 67. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	138
Fotoğraf 68. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	138
Fotoğraf 69. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	139
Fotoğraf 70. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne.....	140
Fotoğraf 71. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması.....	141
Fotoğraf 72. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması.....	142
Fotoğraf 73. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması.....	143
Fotoğraf 74. Rüyamda Ölü Gördüm Filminde Vfx Çalışması Öncesi ve Sonrası.....	144
Fotoğraf 75. Rüyamda Ölü Gördüm Filminde Vfx Çalışması Öncesi ve Sonrası.....	145
Fotoğraf 76. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Vfx Çalışması.....	146
Fotoğraf 77. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Vfx Çalışması.....	146

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Fotoğraf Temalı Kurmaca Filmler.....	84
Tablo 2. Fotoğraf Temalı Belgesel Filmler.....	90
Tablo 3. Seabird Film Künyesi.....	111
Tablo 4. Rüyamda Ölü Gördüm Film Künyesi.....	130

GİRİŞ

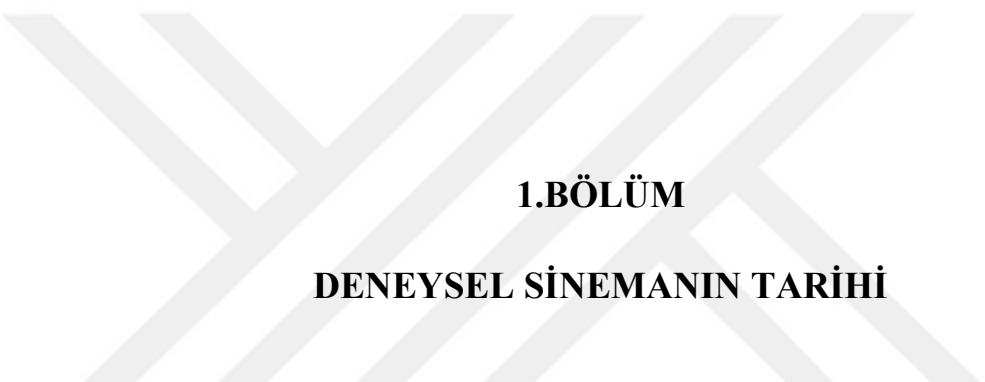
Bir sanat dalı olarak sinema; tiyatro, müzik, edebiyat, resim ve fotoğraf sanatlarına göre çok daha yeni olan ve içinde diğer sanat dallarının izlerini taşıyabilen, tümünün birleşimi halinde olan bir alandır. Sinema kendi içinde türlerine ve konularına göre sınıflara ayrılır. Konunun işlenme şekli, aktarım yöntemi, filmografik öğelerin kullanımlarındaki farklılık gibi durumlar filmleri sınıflandırmada temel alınarak sinema türleri ortaya çıkmış olur. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da türler arasında keskin çizgiler yoktur. Dolayısıyla bir film taşıdığı bazı özelliklerle bir tür başlığı altında değerlendirilebileceği gibi farklı bir türdeki özellikleri de bünyesinde barındırabilir. Deneysel sinema ise tüm bu türlerin ötesinde sinemanın estetik ve teknik açıdan özelliklerini ve çizgilerini araştıran, yeni anlatım biçimleri ve teknikler deneyen filmleri kapsar. Çoğu sinemacı tarafından “tanım kabul etmez” olarak görülen deneysel sinema; o ana kadar kullanılmamış konuları, denenmemiş düşünceleri, ilginç ve değişik tekniklerle ele alarak yapılan ve sinema sanatçılarına yeni ufuklar açmayı, farklı açılarla ele almayı hedefleyen film türü olarak tanımlanabilir. Ayrıca deneysel filmler “avant-garde”, “öncü”, “bağımsız”, “underground”, “yeraltı sineması” gibi sıfatlarla da tanımlanabilmektedir.

Diğer ülkelerin aksine Türkiye’de deneysel sinema alanında yapılmış köklü çalışmalar bulunmamaktadır. Birkaç film, az miktardaki basılı yayın ve sayılı akademik kaynaklar dışında deneysel sinema adına çalışma yapabilmek için diğer ülkelerin deneysel sinemasını incelemek gerekmektedir. Ülkemizde deneysel sinema çalışmaları alanındaki boşluğa katkı sağlayabilmek üzere bu tez çalışması planlanmıştır. Türkiye’deki deneysel film üretimine katkı sağlamak ve deneysel sinema alanına bir kaynak daha oluşturabilmek amacıyla tez kapsamında konuya uygun olarak iki adet deneysel film üretiminin gerçekleştirilmesi ve bu deneysel filmlerde fotoğrafın kurgu ve görsel efektler yardımıyla formunun değiştirilip yeniden sunulması planlanmıştır. Diğer araştırmalardan farklı olarak deneysel sinema ile fotoğraf sanatı ortak paydada bir araya getirilerek fotoğrafın sinemada kurgu yöntemleriyle kullanımına yönelik yenilikçi bir yol izlenmiştir. Dolayısıyla çalışma deneysel sinemanın bir incelemesi olmasının yanında asıl olarak fotoğraf sanatının çağdaş deneysel sinemada nasıl kullanılabileceğine dair

yenilikçi bir çalışma olması açısından önem taşımaktadır. Ülkemizde daha önce bu konuya yönelik bir çalışma olmamasından dolayı konunun karşı savı bulunmayıp alanında bir özgünlüğe sahiptir. Aynı zamanda kendinden sonra gelecek çalışmalar için incelenip sorgulanabilecek, gelişmeye, değişmeye ve araştırılmaya açık bir konu niteliğindedir.

Tez çalışmasının genelden özele giden bir yol izlenerek üç bölüme ayrılması planlanmıştır. Teze öncelikle deneysel sinema tarihi incelemesiyle başlanması doğru olacaktır. “Her yenilik getirmiş film deneysel filmidir” (Kaliç,1992:12) görüşü temel alınarak deneysel sinema araştırması yapmak için tarihteki çekilen ilk filmlerden başlamak gerekir. Bu bağlamda ilk bölümde deneysel sinemayı daha iyi algılayabilmek adına deneysel sinemanın tüm tarihsel süreci ele alınarak, önde gelen ülkelerin en iyi deneysel film yönetmenleri ve filmleri üzerinden detaylı bir inceleme yapılacaktır. İkinci bölümde, fotoğraf sanatının çağdaş deneysel sinemada kullanımı konusuna zemin hazırlaması açısından, fotoğrafın sinemada kullanıldığı ilk zamanlardan günümüze kadar ki süreci ele alınacaktır. Bu bağlamda fotoğrafçı olan sinemacılar, fotoğraf olgusunun yer aldığı bazı örnek filmler ve sinema kamerası yerine fotoğraf kamerasıyla çekilen filmler üzerinden bir araştırma gerçekleştirilecektir.

Üçüncü ve son bölümde ise Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu başlıklı tezin kapsamına uygun olarak çekilen, günümüzdeki deneysel sinema örneklerinden olan “Seabird” ve “Rüyamda Ölü Gördüm” isimli filmler değerlendirilecektir. Söz konusu filmlerde fotoğraf sanatı, kurgu ögesi ve görsel efekt ögesi olarak yeniden sunulduğundan dolayı bölüme kurgu ve görsel efekt kavramlarının açıklamalarıyla başlanacaktır. Seabird isimli deneysel filmde kullanılacak olan çok sayıda fotoğraf, yapısı bozulmadan, çok kısa bir süre içinde art arda ritmik bir şekilde kurgulanarak ekrana gelecek şekilde sunulacaktır. Bu kurgu tekniği sayesinde hem fotoğrafların filme vereceği etki artırılmaya çalışılacak hem de fotoğrafların izleyende yeni anlamlar kazanmasına vesile olacaktır. Rüyamda Ölü Gördüm isimli deneysel filmde ise, fotoğrafların üzerinde çeşitli görsel efekt uygulamaları yapılarak fotoğraftan birkaç saniyelik film sahnesi elde edilmeye çalışılacaktır. Bu görsel efekt tekniği sayesinde de fotoğraflar biçim değiştirip yeniden sunulurken alternatif bir kullanım alanı yaratılmaya çalışılacaktır.



1.BÖLÜM

DENEYSEL SİNEMANIN TARİHİ

1. BÖLÜM

DENEYSEL SİNEMANIN TARİHİ

1.1. Sinemada Deneysellik

Konuya “Deneyssel nedir?” sorusu ile başlamak en doğrusu olacaktır. “Deneyssel” kelimesi sözlük anlamı olarak “deneye başvurularak yapılan, deneyle olan, akıl yürütme yoluyla değil bizzat deney yaparak kazanılmış bilgi” anlamına gelir. (<https://sozluk.gov.tr/>, E.T.24.05.2020). Deneyssel kelimesinin anlamından yola çıkarak sinema sanatının yenilikçi ve geleceğe dönük türü olarak tabir edebileceğimiz deneyssel sinemanın köşeleri kesin yargılarla belirlenmiş bir tanımını yoktur. Bununla birlikte Nijat Özön, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü kitabında deneyssel sinemayı “Sinemada, alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi. Sinemacının yeni görüşleri, kavramları, anlatımları, biçimleri yarattığı, yeni uygulamabilmeleri yaşama geçirdiği ya da bu alandaki eski denemeleri genişlettiği, yenilediği film” (Özön, 2000: 193-194) şeklinde betimler.

Kitleleri etkileme olgusu tarafından bakıldığında tüm sanat dalları içinde belki de en güçlü araç sinemadır. Çok boyutlu bir sanat alanı olan sinemanın bir türü olan deneyssel film kavramının tanımı her uğraşan kişi için öznel olmakla birlikte oldukça geniş ve kapsamlıdır. Sanat kavramını açıklamak için yapılan tanımları deneyssel sinema için de yapmak mümkündür. Sinema, deneysselliği her zaman beraberinde getirmiştir. Sinemadaki deneysselliği, o ana kadar işlenmemiş konuları, kullanılmamış tekniklerle uygulayıp yeni yollar keşfetmeyi sağlayan bir tür olarak ele alınır. Bu bağlamda tarihte yapılmış olan ilk filmde, sanat akımlarının başlamasına vesile olan filmlerden ve sinema sanatına herhangi bir yenilik getirmiş olan her filmde, her deneyim ve arayıştan deneyssel film olarak bahsedilmesi mümkündür. Dışavurumcu Alman Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi sinema akımları birbirinden farklı yenilikler getirdikleri ve bu yenilikleri anlatım aracı olarak geliştirdikleri için de aslında ilk çıkış filmleri olarak deneysseldir. Deneyssel sinema ile ilgilenen sanatçılar, materyalin özgür bir şekilde kullanılması ve sunulması ile ilgili yeni olan tüm düşüncelere değer vererek,

amaçlarına uygun her yolu izleyerek, gelenekselleşmiş kalıplardan kurtulup kendi yorumlarıyla üretim yapmış ve ulaşılan her tüketici de kendinden yola çıkarak tüketmiştir. Bu bilgilerin ışığında deneysel sinemanın, sinemanın kendisiyle birlikte doğduğunu ve ona öncülük ettiğini söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla ilk deneysel sinema sanatçılarına baktığımız zaman aslında tarihteki ilk sinemacılara da bakmış oluruz.

1.2. İlk Filmlerden Deneysel Sinemaya

Sinema, bir filmin üstüne belirlenmiş görsellerin ışık yardımıyla bir perdeye peş peşe yansıtılarak hareketli görüntüler elde edilmesiyle oluşan bir sanat dalıdır. Sinemanın özünde olan aslında bir teknik yanılısamadır. Beyin, gözün ağtabakası üstüne düşen görüntüyü, görüntü kaybolursa bile kısa bir süreliğine algılamayı devam ettirir. Dolayısıyla ağtabakaya düşen peş peşe gelen görüntüler hareketli olarak algılanır. Bu sebeple sinema perdesinde saniyede yirmi dört kare yansıtılan film kareleri kesintisiz bir hareket halinde izlenebilir. 1 Kasım 1895 tarihinde Berlin’de resimleri artarda gösteren bir aygıtla Max ve Emil Sklandowsky kardeşler kendi filmlerini göstermişlerdir ancak çoğu sinema tarihçisi bu aygıtı gerçek bir projeksiyon makinesi olarak görmediği için Sklandowsky kardeşlerin bu deneyimi sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmez.



Fotoğraf 1. Auguste ve Louis Lumiere

Sinemanın doğuşu, 28 Aralık 1895 tarihinde Louis Lumière ve Auguste Lumière isimli kardeşlerin “Sinematograf (Cinématographe)” ismini verdikleri aygıtlarıyla birlikte yaptıkları gösteri ile tarihe geçmiştir. Paris Capucines Bulvarı’ndaki Grand Café isimli mekânın salonunda yaptıkları bu gösteri yirmi dakika sürmüş ve gösteriyi otuz üç kişi izlemiştir. Bu gösteride elli saniyelik kısa film olan “L’Arrivée d’un Train en Gare de La Ciotat (Trenin La Ciotat Garına Gelişi)” başta olmak üzere “La Sortie des Usines Lumière à Lyon (Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler)”, “L’Arroseur Arrosé (Sulayan Bahçıvan)”, “Partie d’écarte (Kâğıt Oyunu)”, “Repas de bébé (Bebğin Kavgası)”, “Bassin des Tuileries (Tuileries Havuzu)” ve “La Mer (Deniz)” isimli filmler de o gün izleyiciye sunulan on adet filmden bazılarıdır. Ayrıca bu ilk halk gösteriminde Trenin La Ciotat Garına Gelişi filmi salonda gösterilirken izleyicilerin şok olup üzerlerine dumanı tütterek gelen bir treni görmenin verdiği panikle salonu terk etmeye çalıştıkları da tarihe geçmiştir. Bu panik göz önüne alınırsa filmin seyirci üzerinde oluşturduğu etkinin o zamanlardan itibaren başladığı söylenebilir.



Fotoğraf 2. Lumière Cinématographe

Lumière Kardeşlerin bu başarısındaki en temel sebep olarak babaları Antoine Lumière'in fotoğrafçılığa olan ilgisi gösterilebilir. Thomas Edison'un ilk film görüntüleme makinelerinden biri olan "Kinetoskop" icadını Antoine Lumière'in almasından sonra Lumière Kardeşler Kinetoskop'un deliğinden izlenilen görseli büyütüp, bir perde üzerinden yansıtmının yollarını arayarak "Cinematographè (Sinematograf)" aygıtını buldular ve sinema tarihi başlamış oldu. Lumière Kardeşlerin Sinematograf'ın başarısıyla Edison'un Kinetoskop'u saf dışı kalmıştır.

Sinematograf icadının seyirci üzerindeki başarısının ardından ilginin oldukça büyümesinden dolayı Lumière Kardeşler yaptıkları işi daha da geliştirebilmek adına çalışmalar yaparak çektikleri görüntülerin altına fon olarak müzik eklemeyi keşfetmişlerdir. Bu keşifleri de başarıyla karşılandıktan kısa bir süre sonra Lumière Kardeşler Sinematograf'ın üretimine başlayıp, icadı kullanacak operatörler de yetiştirerek dünyaya açılmış ve Sinematograf icadını dünyanın her bir köşesine ulaştırmaya çalışmışlardır.



Fotoğraf 3. Haliç'in Panoraması, 1896

1896 yılında Lumière Kardeşler'in operatörlerinden biri olan Promio, Türkiye'ye gelerek İzmir ve İstanbul başta olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu sınırlarındaki bazı şehirlerde filmler çekmiş ve sinemayı tanıtmıştır. İstanbul'da "Haliç Panoraması", "Boğaziçi Kıyıların Panoraması" ve "Türk Piyadesinin Geçit Töreni" olmak üzere üç adet filme imza atılmıştır.

Lumière Kardeşler'in dünyaya açılıp operatörleri sayesinde bine yakın film çekip yayınlaması o dönem için yeni bir iletişim imkânı sağlamış ve farklı ülkelere, farklı coğrafyalara gidemeyen insanlar için farklı bir deneyim niteliği kazanmıştır. Dolayısıyla Lumière Kardeşler hem dünya tarihi hem de sinema tarihi açısından bir ilke imza atarak kendilerinden sonra gerçekleşecek olan birçok yenilik için de öncü olmuşlardır.

Zamanla sinema daha geniş kitlelere hitap ettikçe başka üreticiler de var olmaya başlamıştır. Sinemayla uğraşan bu yeni kişiler farklı arayışlara gidip, senaryo kavramının ilk adımlarını atarak filmlerde dekor, kostüm, oyuncu, karakter ve mekân gibi öğeleri kullanmaya başlamışlardır. Lumière Kardeşler'in ise filmleri daha çok dünyanın dört bir tarafından çekilmiş belge niteliği taşıyan senaryosuz ve yönetmensiz filmler olduğu için senaryolu filmler kadar ilgi çekmemiştir. 1903 yılına gelindiğinde Lumière Kardeşler sinemanın bu seyirlik yönünü tahmin edemeyip, gelişen yeni şartlara ayak uyduramamışlardır.

Lumière Kardeşler'in ilk gösterimlerini yaptıkları salonda George Méliès de bulunuyordu. Fransız asıllı bir sihirbaz olan George Méliès sinemayla ilgilenmeye başlayıp, sinemayı yaratıcılık açısından bir biçim yaratarak kullanıp, filmlerinde icatlarıyla görsel efekti kullanan ilk kişi olarak tarihe geçmiştir. 1861-1938 yılları arasında yaşayan Méliès'e göre ilk filmlerdeki eksiklik bir hikâyenin anlatımıydı. Bu sebepten yola çıkarak Méliès biraz kurmaca, illüzyon ve biraz da fotoğraf hileleri kullanarak yeni anlatım yolları aramış, kendi içinde bir anlatısı olan filmler üretmiştir. Paris Opera Meydanı'nda gerçekleştirdiği bir çekim sırasında kamerasının tutukluk yapması üzerine tesadüf eseri gözden kaybolma tekniğini bulmuş ve bu illüzyon gibi film hilesi ile sinemada yeni bir tarz geliştirmiştir. 1897 tarihine kadar yetmiş sekiz film çeken Méliès aynı yıl sinemanın gelişmesinde büyük katkılardan birisi olan Avrupa'nın ilk film

stüdyosunu kurarak bu sayıya elli üç film daha eklemiştir. 1902 yılında J.Verne uyarlaması olan “A Trip to the Moon (Aya Yolculuk)” isimli sessiz bir bilim kurgu filmi çekerek sinema tarihine fantastik sinemanın ilk örneklerinden olarak adını yazdırmıştır. Bu filmle birlikte o dönemin sineması için bir dönüm noktası niteliğinde birçok yenilik keşfedilmiştir. Senaryo ve mizansen başta olmak üzere ışık, dekor, fon, oyunculuk gibi öğeler ilk defa kullanılmıştır. Bunlar gibi sinema için birçok deneysel girişimi bulunan Méliès’in sayısız katkılarında bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz; ilk defa stop-motion tekniğinin kullanılması, gözden yitirme, maket kullanma, üst üste bindirme, görüntülerin karartılıp açılması gibi. Méliès’in filmlerinin her anında baştan sona kendi ilgilenmiş, yazmış, yönetmiş, kamerayı kullanmış, dekorlar yapmıştır. Dolayısıyla onun filmleri başarılı ticari filmler olduğu kadar aynı zamanda döneminin özgün sanat ürünleridir.

Méliès’in tekniğin sınırlarını genişleterek yarattığı dönüm noktalarından sonra Edwin S.Porter’ın 1903 yılında çektiği “The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu)” filmi, içeriğinde hikaye barındıran ilk filmlerden biri olarak kabul edilir. Film on dakika sürer ve toplamda on dört sahnedir. Filmde soyguncuların bir treni gasp edip soymalarını, kaçmalarını ve en sonunda yakalanmalarını sanatsal bir şekilde aktarır. David Griffith ilk dönem sinemanın ilerlemesinde yaptığı deneysel yaklaşımlarla büyük katkıları olan bir diğer isimdir. Kamera hareketlerini ve sinemadaki çekim ölçeklerini keşfederek sinemaya kazandırmıştır.

Lumière Kardeşler ve George Méliès başta olmak üzere sinemanın gelişmesinde öncü olan ilk sinemacılar birbirinden farklı bakış açıları, icatları, yaratıcılıkları ile ele alındığında döneme yenilik getirdikleri için deneysel sıfatıyla tanımlanabilirler. Özellikle Méliès deneysel sinemanın vaftiz babası olarak görülür. Fransız film kuramcısı Jean Mitry, Prof.Dr. Oğuz Adanır ile yaptığı bir söyleşide şu sözlerini aktarır: “...ben sinemaya yeni bir şeyler getirmiş olan her filmin -öykülü bile olsa- deneysel film olduğunu düşünüyorum. Örneğin Potemkin Zırhlısı deneysel bir film. Bütün büyük filmler birer deneysel film. Gance’nin Napolyon’u, Tekerlek’i, Méliès’in filmlerinin her biri birer deneysel film...” (Adanır, 2007: 56). Aynı zamanda Louis Feuillade, Emile Cohl, Roberto Rossellini, Jean Cocteau gibi filmciler de çalışmalarlarıyla o dönem

sinemasına yenilikler getirmişlerdir. Bu ilk sinemacılar ortaya koydukları deneysel girişimleri ile sadece sinema tarihinin değil deneysel sinemanın da öncüsü olmuşlardır.

1.3. Ülkelerin Deneysel Sineması

Deneysel filmler tanım kabul etmez bir niteliktedir ve her deneysel sinemayla uğraşan sanatçı filmlerini kendi vizyonu, sanat birikimi ve tekniğiyle özgün bir şekilde üretmeye çalışır. Ülkemizde deneysel sinema adına yapılan araştırmalarda önemli bir yere sahip olan ve her deneysel sinema sanatçısı başlı başına bir akımdır diyen Sabri Kalıç deneysel sinemayı “Her yenilik getirmiş film, bir deneysel filmidir” (Kalıç,1992:12) şeklinde tanımlar. David Bordwell ve Kristin Thompson ise şu şekilde aktarır:

“Ana akım ya da egemen sinemanın aksine, bazı yönetmenler bir filmin neyi, nasıl göstereceğini belirleyen Ortodoks kavramlara meydan okuyan filmler çekmektedir. Bu yönetmenler stüdyo sisteminden bağımsız olarak çalışmakta ve filmlerini çoğunlukla tek başlarına çekmektedirler. Bu sinemacıların filmlerini sınıflandırmak kolay değildir; fakat bununla beraber genellikle deneysel ya da Avantgarde olarak adlandırılırlar” (Bordwell, Thompson, 2009:355).

Bağımsız (Independent), Yeraltı (Underground) ve Öncü (Avant-garde) gibi sinema terimleri deneysel sinema çatısı altında kullanılmaktadır ancak bu terimler bir bütün olarak deneysel sinemanın tanımını karşılamamaktadır. Yeraltı (Underground) Film terimi sadece Amerikan deneysel sinemasını karşılayan bir türdür. Renan’ın aktardığına göre Yeraltı Film terimi ilk olarak sinema eleştirmeni Manny Farber tarafından 1930-1940 yılları arasındaki Amerika’daki filmler için kullanılmıştır (Renan, 1967:17-18). Singleton’a göre ise Yeraltı filmleri 1950-1970’li yıllar arasındaki az sayıdaki özel bir kitleye hitap eden, içerik olarak deneysel ve başkaldıran filmleri kapsar (Singleton,2004:95). Genellikle bağımlılıklar, ırk çatışmaları, eşcinsellik gibi konuların işlendiği Yeraltı sinemasında biçimsel olarak yeni teknikler denenmeye çalışılmıştır. Yeraltı kelimesinin iyi bir izlenim bırakmadığını düşünen Amerikalı bazı film yapımcıları ise bu tarzdaki filmler için Bağımsız (Independent) Film terimini kullanmayı tercih eder aynı zamanda yapımcılara bağlı olmadan düşük bütçelerle üretilen filmleri de kapsamaktadır. Öncü (Avant-garde) Film terimi ise 1920-1930’lu yıllardaki Fransız

deneysel sinemasını temsil eder. Abisel, Avant-garde kavramını belirlenmiş kuralların dışına çıkıldığı, ticari ve sıradan olmayan deneysel bir sanat yaklaşımı olarak ifade eder (Abisel, 1989:152).

Sinemadaki deneysellik filmlerde bazen teknik olarak bazense içerik olarak kendini göstermektedir. Örneğin, Tony Conrad'ın 1966 yılında çektiği Flicker (Kırpışma) isimli filmini teknik olarak sadece siyah-beyaz film karelerinden oluşur ve bu kareler ardı ardına kırk beş dakika boyunca gösterilir. Bu göz yoran filmi izleyen her on beş kişiden birinin fotojenik epilepsiye tutulduğunu söylenmektedir (Kaliç, 1992:14). İçerik olarak verilebilecek en iyi örneklerden biri ise Andy Warhol'un 1963 yılında çektiği Uyku (Sleep) filmidir. Filmde sadece aralıksız uyuyan bir adamın altı saatlik görüntüsü vardır. Filmin yapım aşamasında ise onar dakikalık kısa bölümlerden oluşmuş görüntülerin kurguda ardı ardına koyulması yatar.

Birbirini takip eden yıllarda yapılan icatlar ve yenilikçi fikirlerle deneysel sinema kavramı gelişerek kendi içinde akımlar, ekoller yaratarak kendi kendini inşa etmeye devam etmiştir. Deneysel sinemanın bu yolculuğunu, sanatsal olarak zenginliğini arttırıp yükselmesini dünyadaki deneysel sinema ekollerine bakarak incelemek gerekir.

1.3.1. Almanya'da Deneysel Sinema

Deneysel olarak değerlendirilebilecek ilk film çalışmaları Almanya'da gerçekleşmiştir. Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Hans Richter, Walter Ruttmann gibi yönetmenleri Alman deneysel sinema sanatçılarının önde gelenlerindendir.

Filmlerde duygusal öğelerin, bireyin içsel durumlarının dışavurumu gerçekleşerek o dönemin klasik sinema anlatısına farklı bir boyut getirmişlerdir. Alman deneysel sinemasında dışavurumculuk ön plana çıkmaktadır. Buna en güzel örnek olarak 1919 yılında Robert Wiene'in yönettiği Dr.Caligari'nin Muayenehanesi filmi verilebilir.



Fotoğraf 4. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1920

Film sadece Alman sinemasının değil tüm dünya sinemasında etkili olan dışavurumcu bir başyapıt olmasıyla birlikte Caligarizm adı verilen bir sinema terimi bile türetilmiştir. Filmde Almanların yaşadıkları toplumsal sorunlar karabasan şeklinde yansıtılmış, işlenen esrarengiz seri cinayet olayının etrafında örülmüştür. Deneysel olarak değerlendirilebilecek dönemin diğer dışavurumcu filmleri arasında Fredrich Wilhelm Murnau'nun yönettiği Nosferatu (1921), Fritz Lang'ın yönettiği Dr.Mabuse (1922) ve Metropolis (1927) isimli filmler öne çıkmaktadır (Gürkan, 2015:52).

Fritz Lang'ın 1927 yılında yönettiği Metropolis filmi, o günlerden günümüze kadar devam eden bir bilim kurgu başyapıtlarından biridir. Filmde insanlar yeraltında makinelerle birlikte yaşayanlar ve üstte konforlu bir yaşam süren yönetici sınıfında olan insanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Aşk faktörü sebebiyle sınıflar uzlaştırılmaya

çalışılmıştır. Yarattığı özgün atmosferle kendinden sonra gelen bilim kurgu filmlerine de öncülük etmiştir.

Alman deneysel sineması sanatçılarından Viking Eggeling, *Diagonalsymphonien* (Çapraz Senfoni, 1921), *Parallel* (Paralel, 1924) ve *Horizontal* (Yatay, 1924) filmleri ile resimdeki ritm olarak adlandırdığı soyutluğu yansıtmıştır.

Sanat hayatına deneysel resim ile başlayıp sonrasında deneysel sinema ile ilgilenen Oskar Fischinger 1930'lu yıllarda özgün bir yöntem geliştirerek direkt olarak pelikülü boyayıp renkli film çalışmaları yapmıştır. *Komposition in Blau* (Mavi Kompozisyon, 1935), *Allegretto* (1936) ve *Motion Painting No.1* (Hareket Resmi No.1, 1949) isimli filmleri örnek olarak sayılabilir.

Filmlerinde genel olarak soyut geometrik cisimlerin müzikle beraber hareketini kullanan Hans Richter deneysel bir sinemacı olmasının yanında aynı zamanda dadaisttir. *Vormittagsspek* (Kahvaltıdan Önce Hayaletler) isimli bir dadacı güldürüdür. Richter'in bazı filmleri de Nazi rejimi tarafından yasaklanıp, film kopyaları yakılarak yok edilmiştir. Daha sonra Amerika'ya giderek deneysel çalışmalarına orada devam etmiş *Dreams That Money Can Buy* (Ulaşılabilecek Hayaller, 1944) ve *8x8* (1957) filmlerini çekmiştir.

Asıl mesleği mimarlık olan Walter Ruttmann deneysel sinema ile ününü ritmik kurgunun çok iyi bir uygulaması olarak kabul edilen *Berlin Die Symphonie einer Grosstadt* (Berlin Bir Büyük Şehrin Senfonisi, 1927) filmiyle yakalamıştır. Bu filmle birlikte dünyadaki diğer büyük şehirler için de birer şehir senfonisi yapılmasına öncülük etmiştir. Ruttmann 1929 yılında çektiği *Wochenende* (Haftasonu) isimli filminde hiç görüntü kullanmadan sadece ses kurgulayarak deneysel sinema alanında adından söz ettirmiştir. Deneysel öğeler içeren son filmi *Melodie der Welt* (Dünyanın Ezgisi) filminden sonra Ruttmann, II.Dünya Savaşı sırasında Naziler için propaganda filmleri yaparak yaşamını sürdürmek zorunda kalmış ve 1941'de doğu cephesinde film çekerken bir kaza kurşunuyla yaşamı son bulmuştur.

1.3.1.1.Federal Almanya

Günümüzde de deneysel sinema faaliyetlerinin sürebildiği en önemli ülke olarak Almanya gösterilebilir. Alman deneysel sinemasının kendine özgü özellikleri bulunur. Diğer ülkelerdeki deneysel filmlerden farklı olarak Alman deneysel filmleri bir öykü anlatır ve filmlerinde her türden, her şeyden biraz bulunur. İlk kurulduğu yıllardan itibaren Berlin Uluslararası Film Festivali'nin bünyesinde yer alan Internationales Forum des Jungen Films (Uluslararası Yeni Filmler Forumu) deneysel sinemacılar adına önemli bir konumda olmuştur. Ayrıca Oberhausen Kısa Film Festivali, Mannheim Film Haftası, Osnabrück'deki Deneysel Film Atölyesi, Münih Film Okulu ve Müzesi, Berlin'deki Arsenal Sineması, Hamburg'taki Metropolis Sineması ve Frankfurt, Hannover, Stuttgart ve Freiburg gibi sinemalar ve etkinlikler de deneysel sinemacıların kendilerini gösterebildikleri alanlar olmuşlardır.

Deneysel sinemanın önemli sanatçılarından biri olan Werner Nekes, Hamburg Film-Yapıcılar Kooperatifi'nin kurucularından biridir. 1965'te ilk filmi olan Tom Doyle ve Eva Hesse'yi çekmiştir. Diğer önemli filmleri; Vis-a-vis (Yüz Yüze, 1968), T-WOMEN (İki Kadın, 1972), Little Night (Küçük Gece, 1979), Was Geschah Wirklich Zwischen den Bildern (Sinemadan Önce Sinema, 1986) filmleri sayılabilir. 70'li yıllarda sinema profesörlüğüne başlamıştır. Hem kendi filmlerini yaparak hem diğer yönetmenlerin filmlerini göstermekte ve konferans gezileri yapmaktadır. 1989'da Türkiye'ye de gelip birkaç üniversitede film gösterip söyleşiler yapmıştır.

Tom Tykwer'in 1998 yılında çektiği Lolo Rennt (Koş Lola Koş) filmi senaryo ve olay örgüsünün işlenişi açısından deneysellik taşır. Filmde Manni ve Lola isimli birbirini seven çiftin hayatlarından 20 dakikalık bir kesiti seksen dakikada anlatılır. Aynı olay üç kez tekrarlanarak filmde kullanılır.

1945 Düsseldorf doğumlu olan Wim Wenders fotoğraf kökenli bir yönetmendir. Fotoğraf çalışmalarında ıssız yerleşim alanlarını kullanarak yalnızlık ve özgürlük sorgulamaları yapar. 2011 yapımı Wim Wenders'ın yönettiği Pina isimli filmde koreograf ve sanat yönetmeni olan Alman Dans Tiyatrosu öncüsü Pina Bausch anlatılmıştır. Film

hem belgesel hem de bir dans gösterisi kıvamındadır ancak net bir şekilde bir tür altında değerlendirmek güç olduğu ve yeniliklere sahip olduğu için film deneysel bir yapıdadır.

1.3.2. Fransa’da Deneysel Sinema

George Méliès ile temelleri güçlü bir şekilde atılan Fransa’nın deneysel sineması zaman içinde köklü üretim yerlerinden biri olarak sinema tarihinde hep önemli bir yerde olmuştur. Fransa, sinemanın doğduğu yer olmasının yanı sıra o yıllarda Paris etrafındaki aktif sanat etkinlikleri nedeniyle birçok yeni deneysel sinema tekniğinin de doğduğu yer olarak görülür. Dadaizm ve gerçeküstücülük akımları sonrasında ortaya çıkan eserler deneysel sinemanın avangartları olarak görülerek Fransız deneysel sinemasının oluşumunda temel olmuştur. Avangart sinema anlayışının amacı, var olan kökleşmiş sinema algısını yok etmektir. Bunun nedeni ise sinemayı sınırlandıran yapıdan kurtararak özgürleştirmektir, bir özgürlük hareketidir.

Fransa’da deneysel sinema tarihi incelenirken Jacques Brunius’un sınıflandırmasıyla üçe ayrılarak ele alınır (Renan,1967:61).

1.3.2.1 İlk Evre

Yüksek dozda sanatsallık içeren ve temelde ticari sinema olarak değerlendirebileceğimiz Fransa deneysel sinemasının ilk evresinde “1920-1930 yılları arası adından en sık söz edilen yönetmenlerden biri, Louis Delluc olmuştur” (Biryıldız,2002:132-133). Yönetmen, kuramcı, yazar, eleştirmen ve saygın bir sinemacı olan Delluc Fransa’daki ilk sinema kulüplerinin kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. 1920 yılından itibaren yaptığı ve genelde eşi Eve Francis’i başrolde oynattığı deneysel filmlerden bazıları Fieyre (Ateş,1922), La Femme de Nulle Part (Hiçbir Yerin Kadını, 1922) ve L’Inondation (Su Baskını,1924) filmleridir. Bu dönemin sanat anlayışında empresyonist izlenimler vardır ve sanat gerçeği değil, deneyimleri, duyguları aktarıyordu. Ayrıca ilk kez Daguerre tarafından kullanılan fotojeni (photogénie) kavramını 1918’de yeniden kullanarak sinematik bir işlev kazandırmıştır. “Sinema sanatının, sıradan nesneleri şiirsellikle ortaya koyabileceğini göstermiş, bunun için de fotojeni (photogénie) kavramını kullanmıştır” (Abisel, 1989:146). Film karesini resmedilen nesneden ayırt

etmeye yarayan nitelik anlamına gelen fotojeni kavramıyla özdeşleşen Delluc'e göre bu resmetme, seyirciye yönetmenin vizyonu ile yeni bir bakış sunarak, nesneye farklı bir anlam veriyordu. Film karesini oluşturan bütün nesnelere anlam vermeyi ve filmin temelini yönetmenin bakışı ve öyküleri yerine duyguların oluşturduğu bir sanat anlayışı haline getirdi.

1.3.2.2 İkinci Evre

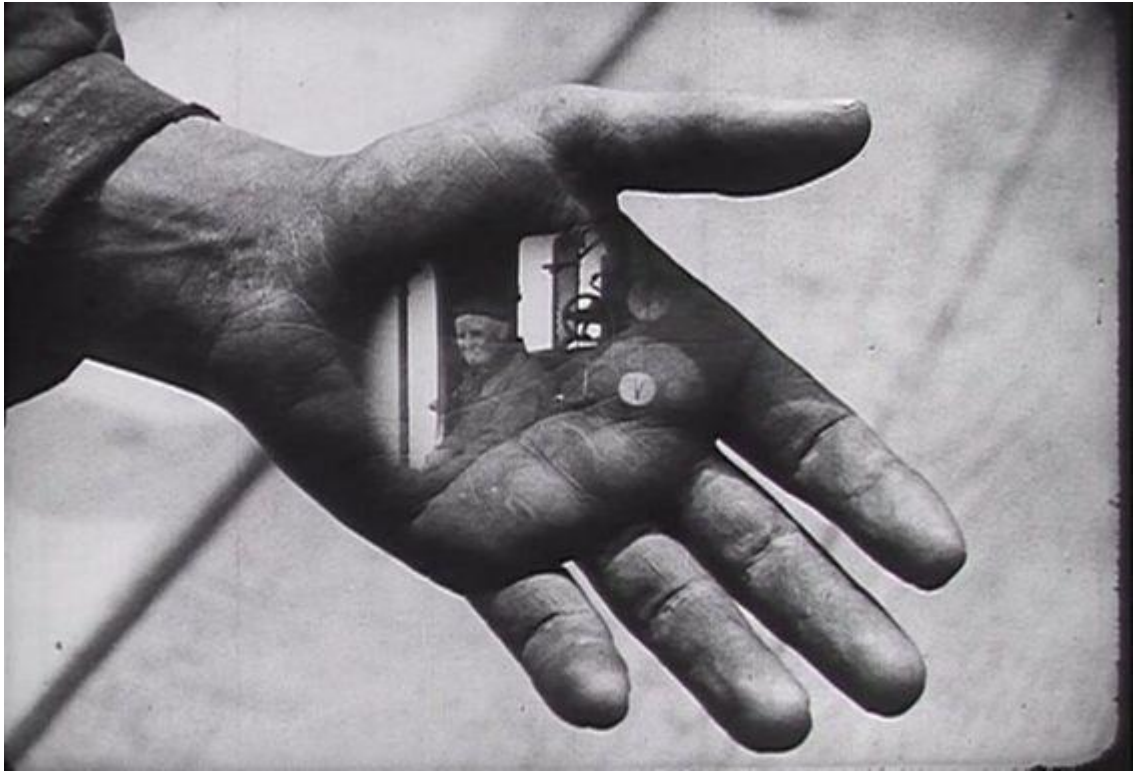
Fransız deneysel sinemasının ikinci evresinde Germaine Dulac, L'Herbier, Jean Epstein, Claude Autant-Lara, Jean Renoir, Abel Gance, Dimitri Kirsanov gibi önde genel deneysel sanatçılar ele alınmıştır.

Döneminin en radikal feministlerinden biri olan Fransız kadın yönetmen Germaine Dulac, 1923 yılında çektiği *La Souriante Madame Beudet* (Gülümseyen Bayan Beudet) isimli filmde kocasıyla birlikte küçük bir yerleşkede yaşayan bir kadının erotik düşlerini anlatmış filmdeki gündelik yaşamı da yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketlerle göstererek deneysel bir yöntem kullanmıştır. Dulac, *La Coquille et le Clergyman* (Deniz Kabuğu ve Din Adamı, 1928) filminde ise bir din adamının bilinçaltıyla olan erotik, baskıcı çatışmasını gerçeküstücü bir dille aktarmıştır. Filmde ortadan ikiye ayrılan kafalar, yanağı balon gibi şişen kadınlar, rahibin cübbesinin kuyruk gibi uzayıp gitmesi gibi filmin düş benzeri atmosferi başta Bunuel olmak üzere birçok sinema sanatçısını etkilemiştir (Abisel, 1989:154-155).

Sinemayı düşlerin, fantazilerin yorumlanması sanatı olarak gören Jean Epstein, *La Belle Nivernaise* (Güzel Niverne'li Kız, 1924), *Le Glace a Trois Faces* (Üç Yüzlü Ayna, 1927) ve *La Chute de la Maison Usher* (Usher'ların Evinin Çöküşü, 1928) isimlerinde deneysel filmler üreterek kendinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir. Epstein, sinema hakkındaki düşüncelerini ise şu sözlerle anlatır: “Yaşam düzgün bir biçimde yan yana dizilmiş irili ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Öyküler asla olmamışlardır. Var olan, yalnızca başı ve sonu belirsiz durumlardır” (Turhanlı, 1989:16).

Döneminin en önemli yönetmenlerinden biri ve aynı zamanda ünlü ressam Auguste Renoir'ın oğlu olan Jean Renoir, deneysel sinemacılar tarafından Fransız Avangart akımının en önemli eserlerinden kabul edilen bir masalın dışavurumcu bir yorumu olan *La Petite Marchande d'Alumettes* (Kibritçi Kız, 1928) ve *Charleston* (1926) filmlerine imza atmıştır. *Charleston* filminde eşini çıplak olarak kameraya alması ve erotik dans sahneleri nedeniyle hem deneysel sinemacılar tarafından cesur bulunup takdir edilirken hem de başka bir kitle tarafından protesto boyutunda eleştirilmiştir.

Fransız deneysel sinemasının her yönden en önemli sanatçısı olarak görülen ise Abel Gance'dir. Gance, *La Folie du Docteur Tube* (Doktor Tüp'ün Çılgınlığı, 1915) filmi ile deneysel sinemacı olarak tarihe adını yazdırmıştır. Filmlerinde lens distorsiyonlarının kullanımı, uzun sekanslar ve yakın çekimleriyle kendine has bir deneysel sinema dili oluşturmuştur. *J'accuse* (Suçluyorum, 1919) filmi günümüzde bile en iyi savaş karşıtı filmlerden biri olarak kabul edilir. Filmde kullanılan hızlı kurgu anlayışının, kendinden sonra gelecek en iyi kurgu kuramcılarında Eisenstein, Pudovkin ve Dovçenko'yu etkilediği bilinmektedir (Katz, 1982:463).



Fotoğraf 5. Abel Gance, *La Roue* (Tekerlek), 1923

Gance, hem sessiz sinemanın hem de Fransız deneysel sinemasının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen bir makinistin duygusal hikayesini anlattığı La Roue (Tekerlek,1923) isimli filmi ile tüm dünyada sinema severler ve sanatçılar tarafından oldukça takdir edildi. Dönemin deneysel sinemacılarından Dulac bu film ile ilgili “filmle birlikte, nihayet hareketin sanatının anlaşıldığı ve görüntülere dayalı muhteşem bir senfonik şiire ulaşılabileceğinin ortaya çıktığı” (Abisel,1989:160) sözlerini söylerken Jean Cocteau ise “Nasıl ki resim Picasso’dan önce ve sonra diye ikiye ayrılırsa, sinemada da Tekerlek’ten önce ve sonra diye ikiye ayrılır” (Katz,1982:463) demiştir. Ayrıca Gance, aynı perde üzerinden üç ayrı görüntü sunarak, filmlerinde ışık-gölgelerle bir anlatım dili yakalayarak, seri kamera hareketleri ve doğaçlama çekim tekniğini kullanarak deneysel sinema için birçok yeniliği keşfetmiştir.

1.3.2.3 Üçüncü Evre (Paris Okulu)

Paris Okulu olarak adlandırılan Fransız avangardının üçüncü evresi kişisel sanat filminin tüm özelliklerini içeren her yönüyle tam olan bir deneysel sinema akımıdır. Kaliç, Paris Okulu evresini de kendi içinde iki gruba ayırır; ilk grupta hem ticari hem de deneysel sinema alanında çalışan Rene Clair ve Luis Bunuel vardır. İkinci grupta ise ticari kaygıları olmadan deneysel eserler üreten ve ressam asıllı sanatçılar olan Fernand Leger, Man Ray, Marcel Duchamp, Henri Chomette, Jean Gremillon ve Jean Vigo gibi deneysel sanatçılar yer alır (Kaliç,1992:37). Bu başlık altında sayılabilecek diğer sinemacılardan bazıları ise şunlardır: Alberto Cavalcanti, Eugene Deslaw, Francis Brugiere, George Lacombe, Erno Metzner ve Kenneth McPherson.

Sinema tarihi için büyük önem arz eden ve yaratıcı yönetmenlerden biri olan Luis Bunuel daha önce hiç denenmemiş ve hiç benzeri olmayan Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği,1929) isminde on altı dakikalık bir film ortaya çıkardı ve alışlagelmiş görüntüleri, gerçeküstücü anlatımıyla bir başyapıt olarak sinema tarihine adını baş köşeye yazdırdı. Bunuel’e göre filmin bu kadar beğenilmesinin sebebi filmin skandala yatkın olan yapısıydı. Gerçeküstücü yazar Antonin Artaud ise film hakkında düşüncelerini şu şekilde aktarır: “bu film...bir anatomi masasında bir şemsiyeyle, bir dikiş makinasının karşılaşmaları denli güzel!” (Llyod,1984:127). Filmin en can alıcı sahnelerinden ve

günümüzde bile hala etkisini sürdüren sahnelerinden biri, ayın önünden geçen ince bulut ile bir kadının gözünün jilet ile kesildiği anların paralel kurgulandığı sahnelerdir.



Fotoğraf 6. Luis Bunuel, Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou), 1929

Filmin senaryosunu Salvador Dali ile yazan Bunuel, Dali ile karşılaşmasını şu sözlerle anlatır:

“Birkaç günlüğüne davetli olduğum Figueras’ta Dali’yi görmeye gittiğimde kısa bir süre önce Ay’ı kesen ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran bir usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana, bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve şöyle dedi: Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?” (Bunuel,1986:129)

İki dâhinin rüyalarından oluşup şekillenen bu eserde izleyicinin filmin isminde geçen Endülüs ve köpek gibi kelimeler hakkında bir mesaj ya da içerik beklemesi seyircinin farkında olmadan sürrealizmle tanışmasına neden olmuştur (Akbulut, 2012: 97-101). Bunuel’in bir diğer olay yaratan filmi ise L’Age d’Or (Altın Çağ,1930) isimli kutsallaştırılan değer yargılarına karşı sert eleştiriler içeren filmidir. Film dönemin

toplumu tarafından o kadar tepki çekti ki filmin yapımcısı olan Charles de Noailles üye olduğu soylular kulübünden atıldı hatta yapımcının annesi oğlunun aforoz edilmemesi için Papa'dan özür dilemek zorunda kaldı. Filmin gösterildiği bazı salonların bombalı saldırıya uğrayıp yağmalanmasının üzerine film 1980 yılına kadar yasaklandı (Bunuel, 1986 :147).

Dönemin bir diğer deneysel sinemacılarından biri olan Fernand Leger'in ilk filmi hareket ve ritim arasındaki bağlantıyı ve uyumu tutturmak konusunda kendinden sonraki birçok esere ilham kaynağı olan *Le Ballet Mecanique* (Mekanik Bale, 1924) filmidir. Film esprili ve neşeli bir havayla makine ile insanı birbirine bağlayan olgunun sinematik yolla on dört dakikalık bir ifade ediliş denemesidir. Film hakkında Renan “görüntülerin ve nesnelerin olağandışı bir kurgusuydu. Filmde tencereler, tavalar ve merdivenlerden tırmanan şişman bir kadının yinelenip duran görüntüsü öylesine kurgulanmıştı ki ortaya mekanik ritimlerin görsel bir dansı çıkmıştı” (Renan,1967:66) sözlerini aktarır.

Popülerliğini deneysel fotoğrafçı olarak, kamera kullanılmadan doğrudan doğruya duyarlı kâğıt üstüne konan nesnelerin üzerlerine ışık verilerek dış hatlarının belirlenmesine dayanan bir tür fotoğraf olan Rayogram'la yaratan Man Ray, New York Dada hareketinin kurucusudur. Daha sonraları ise gerçeküstücülüğe kaymıştır. Fotoğrafları ile aynı tekniğe sahip olan ilk filmi *Le Retour a la Raison* (Akla Dönüş, 1923) filmidir. Baskça'da “beni rahat bırak” anlamına gelen Man Ray'in diğer filmi *Emak Bakia* (1924) ise dönen nesnelerin pelikül üzerine bıraktıkları ışıklı yansımalarından oluşmuştur. On yedi dakikalık film Ray'in en ünlü ve son soyut filmidir (Kaliç,1992:43).

Jean Vigo, deneysel öğeleri oldukça fazla olan *A Propos de Nice* (Nice Üzerine Bir Film,1929) isimli belgeseli ile kendi dönemi için oldukça farklı bir sanatçı olmuştur. Filmin kameramanın Dziga Vertov'un kardeşi Boris Kaufman'ın olmasıyla filmde önemli ölçüde Vertov etkisi görülmektedir (Katz,1982:1196). Vigo'nun *Zero de Conduite* (Hal ve Gidiş: Sıfır) filmi bir anlamda sinemada otobiyografik film türünün ilk örneği sayılmıştır. Ayrıca “Bergman'dan Fellini'ye Allen'dan Malle'e birçok yönetmenin sonradan kendi filmlerini çekmelerine, bir anlamda, öncülük eden bu film, bir takım aşırı sağcıların ihbarı sonucu sansür kurulunca incelemeye alındı ve Fransız düşmanı

bulunarak gösterimi 1945 yılına dek engellendi” (Kaliç,1992:45). Vigo’nun bir diğer filmi olan ve teknede kaptan, tayfa ve taşralı bir kızın hikayesinin anlatıldığı L’Atalante için İbrahim Altınsay “sinemanın belki de ilk yol filmi olan bu filmde insanın doğasında var olan duyguların, tutkuların, gerilimlerin, gizemlerin ve şiddetin bir yolculuğa dönüştürüldüğünü” söylüyor (Altınsay,1990:11).

Robert Bresson görsel olarak alışlagelmiş mizansenlerden ve standartlaşmış kamera açılarından uzak durarak farklı yaklaşımlar getirdiği ve farklı hikâye anlatıcılığını denediği 1959 yapımı Pickpocket filmi dönemin deneysel öğeler taşıyan filmlerindendir.

Fransız sineması denilince ilk akla gelen yönetmenlerden biri olan Jean-Luc Godard, Fransız Yeni Dalga akımının başını çektiği gibi dünya sineması için de en önemli yönetmenlerden olarak tarihe geçmiştir. À Bout de Souffle (Serseri Aşıklar) isimli filmini 1960 yılında çeken Godard, gelenekselleşmiş film dili kalıplarını yıkarak dönemi için büyük bir etki yaratmıştır. Yeni oluşturduğu bu tarz girişimiyle deneysel bir söylem gerçekleştirmiştir.

Fransız sinemasının en önemli kadın yönetmenlerinden Agnes Varda aynı zamanda Fransız Yeni Dalga akımının tek kadın yönetmenidir ve yaklaşımları deneysellik taşır. École des Beaux-Arts’ta sanat tarihi ve fotoğraf eğitimi alan Varda, hayatı boyunca fotoğraflarında ve filmlerinde gerçekçi belgesel tarzını, feminizm kavramını ve sosyal eleştiriyi işledi. Aktif bir feminist olan Varda eserlerinde deneysel tarzını hep canlı tuttu. 1950’li dönemin sineması için Varda’nın fark yaratmasının nedenlerinden biri de filmlerinde profesyonel olmayan oyuncularla çalışmasıdır. Fotoğraf temelli geçmişi nedeniyle “still image” denilen durağan görsellik Varda’nın filmlerinin ana öğelerinden birisi olmuştur. 1961’de çektiği Cléo de 5 à 7 (5’ten 7’ye Cléo) isimli filmde ölümcül bir hastalığa yakalanmış Paris’li bir pop yıldızının iki saatini anlatarak zamanın hızlılığı ile hissedilen zaman arasındaki farklar üzerinden yeni söylemler geliştirmiştir. La Pointe Courte, Sans toit ni loi ve Les Glaneurs et la glaneuse (Toplayıcılar) diğer önemli filmleri olarak sayılabilir (Artful Living,2017, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kult-film-yonetmenlerinin-fotograf-maceralari-1-i-10764>).

Alejandro Jodorowsky eşi benzeri olmayan filmlere imza atan, sürrealist ve deneysel sinemacılardan biridir. Sanatta şiddetin olmazsa olmaz olduğunu savunan Jodorowsky bu düşünce yapısını tüm filmlerinde işlemiştir. Aynı zamanda fotoğraf sanatçısı, aktör, besteci, çizgi roman yazarı, psikoterapist ve prodüktör olan bu çok yönlü yönetmenin deneysel öğeler taşıyan en önemli filmlerinin başında El Topo (1970), The Holy Mountain (1973), Santa Sangre (1989), La Danza de la Realidad (2013) ve Endless Poetry (2016) isimli filmleri gelir.

Farklı vizyonu ile benzeri görülmemiş işlere imza atan, filmleri Kara Film, Snuff Film veya deneysel film olarak adlandırılan, sınırları zorlayan ve rahatsız edici olarak tanımlanan görüntüleriyle Fransız sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri de kuşkusuz Gaspar Noe'dir. Noe, filmlerinde dördüncü duvar olgusunu yıkarak seyirciyi de filmin içerisinde hissettirmeyi amaçlar ve filmlerinin şiddete yönelimli insanları sakinleştiren bir tarafı olduğunu savunur. Filmlerinde nihilizm ve Avangart izler deneysel sahneleriyle oldukça hissedilir. Climax (2018), Irreversible (2002), Enter the Void (2009), Lux Aeterna (2019), Love (2015) en çok ses getiren ve bol ödüllü filmleridir. Noe, kendi sanat anlayışını IMDb'de yer alan şu sözlerle belirtir:

“Her şeyden sanat yapabilirsiniz. Bir mumdan veya bir kayıt cihazından sanat filmi yaratabilirsiniz. Süt içen bir kedi ile bir sanat eseri yaratabilirsiniz. Sınır yok. Farklı bir açıdan çekilen veya türetilen herhangi bir şey artistik veya deneysel olarak görülebilir.”
(<https://m.imdb.com/name/nm0637615/quotes>).

1.3.3. Rusya’da Deneysel Sinema

Rusya’da sinemanın Ekim Devrimi’nden sonra üretimi durmuş ve diğer sanat dallarıyla birlikte devrimin himayesi altına girmiştir. Bu dönem için deneysel olarak ele alınan sanatçılar; Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Yakov Protozanov, Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg’dir.

Daha on sekiz yaşındayken ilk filmini yöneten ve ilk kuramsal yazılarını yazıp yayınlayan Lev Kuleshov, Kurguyu filmin en temel ögesi olarak görmüştür. Devrim olduğu dönemde Kızıl Ordu’da yaptığı görev sayesinde birçok belgesel film çekmiş ve

daha sonra bu çekilen görüntüleri farklı deneysel bir yolla kurgulayarak kendine has “Kuleshov Efektı” denilen yöntemi geliştirmiştir. Kuleshov efekti; aynı yüz ifadesine sahip oyuncunun farklı çekimlerle kurgulanmasıyla izleyicide farklı izlenimlere yol açtığını saptayan deneydir. Öğrencileri olan Eisenstein ve Pudovkin de Kuleshov’un bu görüşünü kendi tarzları haline getirerek geliştirmişlerdir. Kuleshov’un çekilmiş görüntülerle kurgu yoluyla yeniden bir anlam yaratması kendinden sonra gelecek deneysel sinemacıları etkileyen en önemli yönüdür. Bruce Connor gibi deneysel film sanatçıları bu yöntemi kullanarak derleme film türüne de katkıda bulunmuştur. Neobychainiye Priklucheniya Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov (Bay Batı’nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri, 1924) ve Luch Sferti (Ölüm Işığı, 1925) isimli filmler Kuleshov’un çektiği diğer filmlerdir.

1896 ile 1954 yılları arasında yaşayan ve Rus deneysel sinemasının en önemli sanatçılarından biri olan Dziga Vertov (asıl adı Denis Arkadievich Kaufman) kameraya çok önem vererek eserlerini üretmiştir. 1919 yılında ilk derleme filmi olan Devrimin Yıl Dönümü’nü çekmiş ve bu filmi dönemin ajitasyon trenleri ve gemilerinde propaganda amaçlı gösterilmiştir (Abisel,1989:222). Ajitasyon trenleriyle farklı şehirleri gezen Vertov çektiği görüntülerle deneyler yaparak özgün bir kuram ortaya koymuştur. Vertov, 1919’da yayınladığı ünlü bildiriyle Sine-göz kuramını yaratmış ve bildiride şu sözleri söylemiştir:

“Ben göz’üm. Ben mekanik bir göz’üm. Ben, bir makine olarak, size benzerlerini yalnızca benim görebileceğim bir dünyayı gösteriyorum. Ben, bugün ve sonsuza dek, insanoğlunun sahip olduğu her türlü durgunluk ve tutukluktan uzağım... Ben, bir alet olarak, hareketlerin kaosunda dilediğim gibi manevra yapabilir ve en karmaşık olasılıkları bile birbiri ardına kaydedebilirim... Benim yolum dünyanın, daha taze bir algılanmasının yaratımına doğrudur. Böylece; sizce bilinmeyen bir dünyayı, size yeni olan bir biçimde açıyorum...(Kaliç,1992:50).

Vertov, döneminin en güçlü filmi olan Chelovek’s Kinoapparaton (Kameralı Adam, 1929) filmini çekmiş ve bir anlamda amacı doğaçlama ve kamera kullanımıyla gerçeği ortaya çıkarmak olan film yapım tarzı Cinéma Vérité (Gerçek Sinema) akımına

öncülük etmiştir. Deneysel sinemanın klasiklerinden kabul edilen Kameralı Adam filmi, Moskova'nın bir gün boyunca ki görüntülerinden oluşur. Film bir şehri görüntülemekten çok, sinema ve gerçek arasındaki sınırları sorgulaması olarak incelenebilir.



Fotoğraf 7. Dziga Vertov, Kameralı Adam, 1929

Filmde Sine-göz kuramında ele aldığı kameranın gücü olgusunu ispatlarcasına ayırık perde, hızlı çekim, yavaş çekim, çoklu gösterim gibi birçok teknik ve yöntem denemiş ayrıca sinemada ses konusunda sesin istenildiği gibi kurgulanabileceğini savunan çeşitli çalışmalar yürütmüştür.

Kameralı Adam filminin kurgusu seyircide hikâyenin nasıl oluştuğuna dair soru işaretleri oluşturur. Vertov filmin içerisinde kendisini kurgu yaparken gösterir ve film biçim olarak titizlikle kurgulanmıştır. Kameramanı ise seyircinin izlediği sahneyi çekerken, aynı filmi başka bir sinema salonunda perde de oynatırken göstererek, filmde zamansal ve mekânsal farklılıklar yaratmış ve izleyicinin filme aktif katılımı sağlanmıştır (Coşkun,2009:65-66). Gerçekte farklı yerlerde bulunan mekanlar kurguda üst üste bindirilerek tek bir mekanmış gibi gösterildiği bu titiz kurguyla yaratılan filmsel gerçeklik sanat alanında filmin başarısını arttırmıştır (Teksoy,2005:137). Vertov'un denediği her şey kendinden sonraki birçok deneysel sinemacı tarafından kullanıldı. Vertov'un kamerayı omuza alıp sokağa çıkması ve yaşamı olduğu gibi göstermesi deneysel

sinemacıların benimsediği bir düşünce olmuş hatta 60'lı 70'li yıllarda bu tarzda televizyon filmleri bile çekilmiştir. 1941 yılında çektiği Citizen Kane (Yurttaş Kane) filmi Vertov'un "anamlı konuşan fotoğrafların filmi" olarak sinema tarihine geçmiştir.

1.3.4. Amerika'da Deneysel Sinema

1927 yılı Amerika'da deneysel sinemanın başlangıcı olarak gösterilir. O dönemde Fransa, Rusya ve Almanya'dan gelen Mumyalar, Son Gülüş, Perde Arkası, İtalyan Hasır Şapka, Dünyayı Sarsan On Gün, Doktor Caligari, Kameralı Adam gibi Avrupa filmleriyle tanışan Amerikan sineması yeni bir döneme, yeni bir sanat dünyasına girmiş oldu. Sabri Kalıç'e göre Amerikalı entelektüellerin 'yabancı işgali' olarak adlandırdığı bu dönem Amerikan filmcileri için bir bilinçlenme niteliğindedir. Entelektüeller o döneme kadar pek yanaşmadıkları film sanatı hakkında film dergileri, kitaplar, makaleler yayınlamaya başladılar. Sinema sektöründeki film kulüpleri, sinemalar bu Avrupa deneysel sinemasının gösterimini yapıp ilgi gördükçe, Amerikan filmciler de benzer eserler üretmeye başladılar (Kalıç,1992:54).

Ülkede deneysel sinemanın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen film Charles Sheeler ve Paul Strand'ın çektiği Mannhatta (1924) filmidir. Mannhatta filmi New York kentinin özelliklerini yansıtmaktadır. Paul Fejos'un yönettiği film The Last Moment (Son An, 1927) ilk bağımsız film olarak görülür (Renan,1967:75). Filmde boğulmak üzere olan bir adamın tüm yaşamını anımsadığı son dakikalarını anlatır. Bu görüntüleri hızlı kurgu, çoklu görüntüleme gibi teknikleri kullanarak aktarmıştır. Bu dönemde yapılan Amerikan deneysel filmlerinin Alman dışavurumcu sinemasının özelliklerini taşıdığını ilk Amerikalı film eleştirmeni Gilbert Seldes şu sözleriyle aktarır "doğalcılık içinde, yıldız oyuncu kullanmadan, Caligari'den fazlaca etkilenmiş olarak ve kamera ve oynatıcı dışında hiçbir şeye bel bağlamadan kendi sistematik dünyalarını yaratmaya çalışıyorlar" (Seldes,1929).

Robert Florey'in yönettiği büyük bir yıldız olma hayalleriyle Hollywood'a gelen Bay Jones'ın hikayesinin anlatıldığı The Life and Death of 9413 - A Hollywood Extra (9413 - Bir Hollywood Figüranının Yaşamı ve Ölümün, 1928) isimli deneysel film ise dönemi için bir diğer önemli film olmakla birlikte bir evin mutfağında tamamen amatörce

ve yüz dolar gibi bütçeyle çekilmiştir fakat çok büyük ilgi görmüş, dağıtıcı firma tarafından satın alınmış, yedi yüz sinemada birden gösterilmiş ve oldukça kar getirmiştir. Bu filmle birlikte Amerikalı sinemacılar, düşük bütçeli de filmler yapılabileceğini ve önemli olanın yaratıcılık ve ellerinde olan imkanları iyi bir şekilde kullanmak olduğunu anlamışlardır.

Rus sinemacılarından Eisenstein, Pudovkin ve Vertov'un Amerikan deneysel sinemasına etkileri en çok kurgu alanında olmuştur. Etkilenen ilk filmlerden biri Charles Vidor'un yönettiği lanetli bir adamı anlatan Spy (Casus, 1931-32) filmi olmuştur. Filmde geriye dönüş (flash back) tekniğinden ziyade ileri gidiş (flash forward) tekniğini kullanmıştır. Ayrıca Amerikalılar Vertov'un Sine-göz kuramından da etkilenmiş ve birçok kent senfonileri çekmişlerdir. Bunlardan, John Hoffman'ın Prelude to Spring (Bahara Prelüd), Herman Weinberg'in A City Symphony (Bir Şehir Senfonisi), Jay Leyda'nın A Bronx Morning (Bir Bronx Sabahı), Irwing Browning'in City of Contrasts (Çelişkiler Şehri) filmleri sayılabilir.

Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte Amerikan deneysel sinemacılar pek uyum sağlayamadılar ve çoğu bu gelişmeye karşı çıktılar. Sesli döneme uyum sağlayanların başında Watson-Webber ikilisi gelir. Tevrat öyküsünü bilinçaltı ve eşcinsellik bazlarında yorumladıkları Lot in Sodom (Lut Sodom'da, 1933-34) filminde Louis Segel tarafından özel olarak bestelenen müziği kullanmışlardır (Kaliç, 1992:60).

İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika deneysel sineması durakladı ancak savaş bitince tekrar üretime geçildi. Savaş sonrası Amerikan deneysel sinemasının canlanmasındaki en önemli etken; Modern Sanat Müzesi Film Arşivi'nde bulunan filmlerin ülkenin dört bir tarafına dağıtılması ve izleyiciye sunulması olmuştur. Diğer bir etken ise savaş sırasında çekilen propaganda filmleri olmuştur. İnsanlar ilk kez savaş boyunca eğlenceli filmlerden ziyade ideolojik, eğitici, belgesel gibi birçok türden filmle tanışmışlardır. Ayrıca meslek olarak da birçok kişi bu filmlerin setlerinde çalışıp film üretimine katkıda bulunmuşlardır. Frank Stauffacher, Richard Foster ve Paul Ballard gibi deneysel sinemacılarının da ülkede film gösterimleri, paneller, seminerler düzenlemesi de Amerika için yeni bir deneysel sinema dönemi niteliğindedir.

Amerikan deneysel sinemasının en önemli sanatçılarından biri 1917 – 1961 yılları arasında yaşayan Maya Deren’dir. Jackson, çağdaş Amerika deneysel sinemasının gerçek anlamda başlangıcının Maya Deren ile olduğunu savunur. Deren’in bireysel ve bağımsız olarak yürüttüğü, zaman ve mekân kavramlarını sorguladığı deneysel çalışmaları, daha sonraki yıllarda gelişecek olan Alternatif Sinema, Underground Sinema, Bağımsız Sinema veya Amerikan Yeni Sineması gibi farklı adlarla temsil edilen deneysel sinema hareketine de zemin hazırlamıştır. 1943 yılında eşi Alexander Hammid ile *Meshes of the Afternoon* (Öğleden Sonranın Ağları) isimli ilk filmini çeken Maya Deren, filmde gerçeküstücü bir karabasanı ele alıyordu (Jackson,2002:22).



Fotoğraf 8. Maya Deren

Filmde kendisinin canlandığı bir kadın karakter evde korkutucu şeyler görür, kaçmak ister ancak gittiği her yerde bir bıçak belirir ve kadının kendini öldürmesiyle film biter. Bu deneysel çalışmada nesneler gerçeküstücü bir şekilde kurgulanıp huzursuz edici bir müzik eşliğinde tamamlanmıştır. Kadının kendini tekrar eden rüyasının anlatıldığı

filmde bilinçaltı, rüya gerçek ilişkisi gibi konuları bakımından birçok filme de ilham kaynağı olmuştur.

Maya Deren'in kendisinin rol aldığı diğer filmi de *At Land* (Karada,1944) filmidir. Bu filmde de denizden çıkan bir kadını canlandıran Deren filmi psiko-dram olarak çekmiştir. İnsanların içinde biraz yaşayan kadın dünyayı beğenmez ve suya geri dönerek film biter. Sinema tarihçileri tarafından dans filmlerinin bulucusu kabul edilen Deren, filmlerinde dans ögesini temel alır ve sine-dans türünde *A Study in Coreography for the Camera* (Kamera İçin Kareografik Bir Çalışma,1945), *Ritual in Transfigured Time* (Değiştirilmiş Zamanda Ritüel,1946) ve *Meditation on Violence* (Şiddet Üzerine Yoğunlaşma,1948) filmlerini üretir. Amerikan deneysel sinemasının ilk auteur yönetmeni olarak kabul edilen ve ticari sinemanın tamamen dışında kalan Deren kendi sinema dili hakkında “Filmleri kameralar yapmaz; insanlar yapar. Filmlerinizi daha fazla ekipman ve daha çok personelle değil, daha fazla yaratıcılıkla yapın. Ekipmanınızın en önemli bölümü kendinizsiniz; hareket eden vücudunuz, geniş hayal gücünüz ve onları kullanmadaki özgürlüğünüz” (Deren,1965) sözlerini söylemiştir.

Çocukluğu Hollywood’da geçen Amerikan deneysel sinemacılarından Kenneth Anger, *Who Has Been Rocking My Dream Boat?* (Hayal Gemimi Kim Sallıyor?) isimli filmini 1941 yılında henüz dokuz yaşlarındayken çekmiştir. Anger filmlerinde sinematik yeniliklerden çok içerikle ilgili yenilikler yapmıştır ve tabu sayılan konuları filmlerinde işlemiştir. *Escape Episode* (Kaçış Sahnesi, 1946) ilk önemli filmidir. Deneysel sinemanın kült filmlerinden biri olarak kabul edilen Anger’in bir diğer filmi de başroldeki eşcinseli kendisinin canlandığı *Fireworks* (Havai Fişekler, 1947) filmidir. Filmde bir eşcinselin denizciler tarafından taciz edildiği bir fantazisi anlatılır. Anger filmi üç günde ve çalıntı ekipmanlarla gerçekleştirmiştir. Anger’in Ford Sanatsal Destek Ödülü alan ve sonradan ismini KKK-Kustom Kar Kommandos olarak değiştirdiği *Scorpio Rising* (Akrebin Yükselişi, 1964) filmi Renan tarafından “bir şiddet portresi, bir kara mizah denemesi, motosikletli okültistler üzerine bir belgesel ve müthiş bir ölüm arzusu” (Renan,1967:109) olarak değerlendirilmiştir. Turhanlı ise filmi “Brooklyn’li bir motosikletliler çetesinin belgesel benzeri görüntüleriyle başlıyor, ancak hemen sonra, çığırdan çıkmış bir Halloween’e dönüşüyordu. Hız, haz ve ölüm el ele tutuşarak hem ilahi okunmaktadır hem

de lanet. Filmdeki homo-erotik fanteziler izleyiciyi güçlü bir elektrik akımı gibi çarpmaktadır” sözleriyle betimler (Turhanlı,1989:67).

1.3.4.1.Underground Sinema

Amerikan deneyselinin yani Underground sinema 1950’li yıllardan başlayarak 1970’li yıllara kadar sürmüş 70’li yıllardan sonra düşüşe geçmiştir. Dönemin sinema sanatçıları olarak Stan Brakhage, Robert Breer, Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Jack Smith, Stan VanDerBeek, Andy Warhol örnek gösterilebilir. Bu dönem Underground filmlerin ortak özellikleri şu şekilde sıralanabilir;

- Süre konusunda hiçbir sınırlama olmayan bu filmler genellikle 8 mm veya 16 mm’lik filmler olmuşlardır. Robert Breer’in A Miracle (Bir Mucize, 1954) filmi 14 saniye iken Andy Warhol’un Empire (1964) filmi ise 480 dakikadır.
- Yönetmenler filmlerinde kendilerini ve yakın çevrelerinden birilerini çekmişlerdir. Bu portre filmlerinin en öne çıkanı Brakhage’nin kızını çektiği Şarkılar filmidir.
- Filmlerdeki protesto, cinsellik ve büyü olguları çok sıklıkla işlenir. Nükleer savaşı protesto eden VanDerBeek’in Ölümün Soluğu (1963) filmi protest film örneklerinden biridir. Cinsellik konusunda diğer akımlardan farklı olarak Markopoulos veya Smith gibi eşcinsel underground sanatçılar eserlerinde kendi eşcinselliklerini açıkça işlemişlerdir. VanDerBeek’in filmlerinde oldukça fazla nesnelerin yok olma, tekrar ortaya çıkma ve yer değiştirme gibi olağandışı durumlar kullanması da büyü olgusuna örnek gösterilebilir.
- Filmler resmi değildir, belirli bir başlangıç olmadan başlayabilir ve aynı şekilde beklenmedik bir yerde bitebilir.
- Kurgu alışlagelmişten farklıdır. Aralara kısa süreli tek karelik görüntüler sıkıştırabilir. Aynı kareye birçok görüntü yerleştirilebilir.
- Filmler ‘film’ kavramı üzerinde sorgular niteliktedir.
- Filmler neredeyse hepsi yeni bir şey deneme amacındadır. Ana akım sinemanın kullanmadığı her çeşit yaratıcılık, teknik öğeleri bu filmlerde kullanılabilir (Kaliç,1992:80).

“Film yapmak için hiçbir alete ihtiyacın yok” (Brakhage,2003:5) diyerek kendi sinema anlayışını açıklamış olan Stan Brakhage, ilk filmi olan Interim (Vekil) filmini 1953 yılında çekti. Sanat anlayışını öne çıkarttığı ilk filmi ise Desistfilm (Vazgeçişin Filmi, 1954) filmidir. Kurgunun ve ışık kullanımının çok iyi olduğu Anticipation of the Night (Geceden Beklenenler,1958) filminden sonra, neredeyse dünyanın her yerinde gösterilen ve büyük ilgi gören Amerikan Underground sinemasının en önemli filmlerinden biri olan Dog Star Man (Köpek Yıldızı Adamı, 1959-64) filmini çekti ve 1960’lı yıllarda dünyaca ünlü bir deneysel sinemacı haline geldi. Filmde Brakhage kendisi oynuyordu, senaryo gereği bir ormana gidip bir ağacı kesiyordu. Bu aksiyonu birbirinden farklı açılarla insan hücrelerinden, vücudundan, dünyadan ve evrenden görüntülerde çeşitlendirmiştir. Brakhage’nin önem verdiği ilk şeyin içerik olmasına rağmen teknik anlamda da deneysel sinema adına birçok yenilik yapmıştır. Sinematografik görüntüde kesin gerçeklik özellikle bir 20.yüzyıl batı illüzyonudur şeklinde konuşan Brakhage, 1990’lı yıllarda fotoğraf sanatıyla ilgilenmeye başladıktan sonra fotoğraflanmış film serileri ortaya çıkardı ve pelikül üzerine kazıma yaparak, boya kullanarak filmlerini üretmeye devam etti. Toplamda 380’e yakın filmi olduğu bilinir.

Animasyon filmleriyle bilinen Underground dönemin en kendine özgü yönetmenlerinden biri olan Robert Breer, çektiği kısa ve ucuz filmlerle sinemanın az bütçeyle de gerçekleştirilebileceğini göstermiştir. İlk filmi olan Phase I (Aşama I) 1953’te çekti ardından II, III ve IV (1954) filmleri izledi. Birbiriyle alakalı olmayan 240 kareden oluşan Images by Images I (Kare Kare I) filmini 1954 yılında çekti ve film sadece on saniyeydi. Underground teriminin çıkmasından önce çalışmalarına başlayan ve dolayısıyla kendini Underground sinema yönetmeni olarak görmeyen, hiçbir akımdan etkilenmediğini belirten Yunan asıllı yönetmen Gregory Markopoulos filmlerinde de genellikle Yunan mitolojisinden yola çıkarak erkek eşcinselliğini işlemiştir. Eşcinselliğe adadığı üçlemenin ilk filmi 1947’de yaptığı Psyche filmidir, diğerleri ise Platon’un dostluk üzerine yazdığı konuşmalardan uyarlanan Lysis (1948) ve Charmides (1948) filmleridir. Amerikan deneysel sinemasında kuramcı olarak öne çıkan Jonas Mekas aynı zamanda Film Culture (Film Kültürü) dergisinin yöneticisi olarak da tanınmaktadır. Grand Street (Büyük Cadde, 1953), Silent Journey (Sessiz Yolculuk, 1955), Guns of the Trees

(Ağaçların Silahları, 1960) ve The Brig (Kodes, 1964) filmlerini çekmiştir. Gösterildiği her yerde olay yaratan ve New York'ta yasaklanan tek deneysel film olan Flaming Creatures (Alevlenen Yaratıklar, 1962-64) filminin yaratıcısı ise Jack Smith'tir. Dünyaca ünlü olan bu deneysel film için Smith birkaç kez tutuklanmıştır. Susan Sontag bu film için "travestiliğin şiiri" nitelendirmesini yapar (Kaliç,1992:85). Filmdeki oyuncuların kimin erkek kimin kadın olduğunun anlaşılması pek mümkün değildir. Örneğin tabuttan çıkarak vampire dönüşen bir kadın, birdenbire erkeğe dönüşebilmektedir. Bir buluşçu ve illüzyonist olarak tanınan Stan VanDerBeek genellikle animasyon çalışmaları yürütmüştür. Teknik olarak filmleri tersten oynatma, bulanık çekme, geriye veya ileriye doğru atlatma gibi teknikler kullanmıştır. What Who How (Ne Kim Nasıl, 1955) ilk deneysel filmidir. Savaş karşıtı bir film olan Breathdeath (Ölümün Soluğu, 1963) ve çok perdeli gösterim sorunları üzerine çektiği Blacks and Whites, Days and Nights (Siyahlar-Beyazlar, Günler-Geceler,1960), Snapshots of the City (Kentten Görünümler, 1961), Snow Show (Kar Gösterisi, 1965) diğer önemli filmleridir.

Tüm dünyada kabul gören en ünlü ve en çok tanınan deneysel film yönetmeni olan Andy Warhol, 1928'de Rhode Island'da dünyaya geldi. Pop Art'ın klasikleri olan 'Campbell Çorba Kutuları' ile büyük bir üne kavuştu. 1963 yılında Tarzan and Jane Regained...Sort of (Tarzan ve Jane Yeniden Kazanıldı...Gibi) filmini çekti. Kullandığı teknikler ve tarzların farklılıkları baz alınarak Warhol'un sinema hayatı dört döneme ayrılarak incelenir.

İlk dönem filmlerinde zaman kavramına kendine has bir yorum getirdiği için filmlerinde hareket ögesi yoktur. Filmde temel olarak bir ilerleme olmaz ve Warhol'a göre vurgulanmak istenen yaşamın durağanlığı, sıkıcılığı ve anlamsızlık duygusudur. Örnek olarak Sleep (Uygu, 1963) filmi gösterilebilir. Bu hareketsiz dönemin diğer önemli filmleri şunlardır: Eat (Ye, 1963), Kiss (Öpücük, 1964), Empire (1964), The Thirteen Most Beatiful Women (Dünyanın En Güzel On Üç Kadını, 1964), The Thirteen Most Beatiful Boy (Dünyanın En Güzel On Üç Oğlanı, 1964) ve Harlot (Sürtük, 1965).



Fotoğraf 9. Andy Warhol, Sleep, 1963

Warhol'un sesli olan ikinci dönemi Drunk (Sarhoş, 1965) filmiyle başlar. Screen Test No.1 (Perde Sınavı No.1, 1965), Vinyl (1965), Suicide (İntihar, 1965) ve Kitchen (Mutfak, 1965) filmleriyle devam eder. Üçüncü dönem filmlerinde yazım ve yönetimleri çoğunlukla Chuck Wein'in üstlendiği filmleri Beauty No.2 (Güzellik No.2, 1965), Prison (Cezaevi, 1965) ve My Hustler (Adamım, 1965)'dir. Camp (Kamp, 1965) filmiyle Warhol'un dördüncü dönemi başlar. Bu dönem çoklu perde kullanılması açısından özgündür. Bu döneminin diğer filmleri Whips (Kampçılar, 1966), Faces (Yüzler, 1966), The Bed (Yatak, 1966) ve The Chelsea Girls (Chelsea'li Kızlar, 1966) filmleridir. Warhol'un her zaman ressam kişiliği ön planda olmuştur ve filmleri bu kişiliğini geçecek seviyede olmamış, bir hobi olarak kalmıştır. Warhol, kurgu yaparken oluşan hataları düzeltmeye karşıdır. Hatalı bir kamera kullanımı veya yanlış söylenen bir diyalog onun için düzeltilecek bir hata değildir. Warhol sanata bakış açısını şöyle açıklar:

“(...) Çoğu insan detaylar biraz farklı olunca hep aynı şeyleri seyretmeye bayılıyor. Bense tam tersiyim: Eğer bir gece önce seyrettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzerini değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi, o kadar boş hissedersin” (Antmen,2008:166).

Diğer Amerikan Underground sanatçıları olarak sıralanabilecek olanlar ise şunlardır: Jordan Belson’un Raga (1959), Bruce Connor’un Kozmik Işın (1961), Tony Conrad’ın Kırpışma (1966), Ken Jacobs’un Ölüme Takılan Yıldız (1957), Alfred Leslie’nin Kopar Benim Papatyamı (1958) ve John Cassavetes’in Gölgeler (1957) filmleri sayılabilir.

Fotoğraf sanatıyla yakından ilgilenen David Lynch fotografik sanat anlayışını filmlerine yansıtarak, sürreal ve deneysel filmleriyle günümüz Amerikan deneysel sineması için örnek gösterilen bir yönetmendir. 1946 yılı doğumlu olan Lynch’in çalışmalarında bozulup, çürümüş nesneler, anormal karakterler, kısık tondaki gürültü sesleri, karanlık dünyalar öne çıkmaktadır. Lynch’in ikinci kısa filmi olan ve alfabeyle kâbusu harmanlayan filmi The Alphabet (1968) filmi deneysel bir filmidir. Bu deneysel girişimiyle günümüzün rüya ve kâbus sahnelerinin ustası olması yolunda ilk adımı atmıştır. 1970’te çektiği The Grandmother isimli filmi de deneyseldir. Hollywood’un nadir deneysel yönetmenlerinden olan Lynch’in deneysel filmlerine Eraserhead (1971), The Elephant Man (1980), Mulholland Drive (2001), Lost Highway (1997), Twin Peaks ve Blue Velvet (1986) filmlerini örnek vermek mümkündür.

Aynı zamanda fotoğraf sanatçısı olan Stanley Kubrick, deneysel çalışmalarıyla yaptığı eşsiz tekniklerle sinema tarihini etkilemiş ve dünyanın en iyi yönetmenlerinden sayılmıştır. Sinemanın detaycı dâhisi olarak anılan Kubrick, fotoğraf sanatına babasının ona hediye olarak verdiği fotoğraf makinesiyle başlamıştır. Neredeyse her türe ait başarılı eserler olan toplamda on altı adet filmiyle sinema tarihine geçen Kubrick, fotoğraf sanatından aldığı doku, oran, orantı, perspektif, çizgi gibi dinamikleri her filminde ince bir şekilde işlemiştir.

Gerçeküstücü ve deneysel tarzıyla kimileri tarafından rahatsız edici bulunan filmlerin yönetmeni Darren Aronofsky 1969 yılı New York doğumludur. İlk filmi Pi’yi

1997’de çeken Aronofsky’nin bu çok başarılar elde eden filmi internette indirilebilecek ilk film olma özelliğini de taşımaktadır. Deneysel öğeleri çoğunlukta olan en çok ses getiren 2000 yılında çektiği filmi Requiem for a Dream (Bir Rüya İçin Ağıt) filmidir. The Fountain (2006), Black Swan (2010) filmleriyle de birçok başarı elde etmiştir. 2017’de çektiği çok ses getiren filmi Mother! filminde de fazlasıyla deneysel tatlar bulmak mümkündür.

1.3.5. İngiltere’de Deneysel Sinema

İngiltere deneysel sinemasının en önemli iki yönetmeni olarak Len Bye ve Norman McLaren gösterilir. Tekniğiyle kendinden sonra gelen diğer deneysel sinemacıya öncü olan Len Bye’nin 1921’de film şeridinden başka bir film malzemesi almaya parası yetmediği için deneysel film çalışmalarına film şeridi üzerine kazımlar yaparak başlamıştır ve 1928’de ilk filmi olan Tsulava’yı çekmiştir. Diğer filmleri ise; Colour Box (Renk Kutusu, 1935), Kaleidoscope (1935), Birth of a Robot (Bir Robot’un Doğuşu, 1936), Rainbow Dance (Gökkuşağı Dansı, 1936) ve Musical Poster (Müzikal Poster, 1940) olarak sayılabilir.



Fotoğraf 10. McLaren, Komşular, 1952

Dünya sinemasının en yaratıcı deneysel sanatçılarından biri olarak kabul edilen McLaren 19 yaşındayken ilk filmi olan Seven Till Five (Beşten Yediye, 1933) filmini çekmiştir. 21 yaşında ise ilk animasyon filmi olan Camera Makes Whopee (Kamera

Dalgasını Geçiyor, 1935) filmi yapmıştır. Kılıç'e göre McLaren tarihin en şanslı sinemacılarından biridir. Çünkü II. Dünya Savaşı sırasında Kanada'ya göç eden McLaren Kanada Film Komisyonu'nda çalışmış ve filmleri ulusal bir kuruluş tarafından finanse edilmiştir. Dolayısıyla yaratıcılığını istediği gibi ortaya koyabildiği filmler yapmıştır (Kılıç,1992:89). McLaren filmlerinde genel olarak Pixilation (Yürütme), Animation (Canlandırma) ve Cut-Out Paper (Kesme-Kâğıt) olmak üzere üç temel teknik kullanır. Pixilation tekniği canlandırma sinemasının ilkelerine dayanır. McLaren filmlerinde canlandırılanlar gerçek insan ve gerçek nesnelerdir. Bu tekniğine örnek olarak 1952 yılında Oscar ödülünü kazanan Neighbours (Komşular, 1952) filmi gösterilebilir. Animation tekniğinde film şeridi üzerine boyalarla çizim yapmıştır ve örnek olarak Dost (Benekler, 1940), Loops (Halkalar, 1940) filmleri gösterilebilir. Cut-Out Paper tekniğinde ise nesneler 4x6 boyutunda daktilo kağıdına, lay-out film şeridi üzerine çizilir. Bu teknikle yaptığı filmlere örnek olarak ise Poulette Grise (Gri Dişi Piliç, 1947), Rythmetic (Ritmetik, 1956) filmleri gösterilebilir. Filmleri dünya televizyonlarında gösterilen hatta birkaç filmi Türkiye'de TRT kanalında da gösterilen McLaren kendi sanat anlayışını Kılıç'in ODTÜ Sinema Kulübü'nün bir toplu gösteri için hazırladıkları broşür üzerinden aktardıklarına göre "Filmlerimi yaparken onları izleyecek insanları düşünürüm. Bana zaman ayırmış olan insanların filmlerimden birini izlerken bir an için bile sıkılacaklarını hissedersen, bu benim için korkunç bir şey olur. Sinemacı, izleyicisini aynı zamanda eğlendirmek zorundadır" şeklinde ifade eder (Kılıç,1992:90).

1.3.6. Türkiye'de Deneyisel Sinema

Türk Sinema tarihine bakıldığında zaman deneyisel sinema ile ilgili, birkaç istisna dışında köklü çalışma var olmamıştır. Okan Toker bir makalesinde Türkiye'deki deneyisel sinema hakkında şu sözleri söylemiştir "Türkiye'de bugüne kadar deneyisel sinemaya dair bir şeyler yapılmışsa bunun arkasında iki kişi vardır; Metin Erksan ve Alp Zeki Heper" (Toker,1999:87).

1939 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Alp Zeki Heper, ilk deneysel sinemacımız olarak kabul edilir. Galatasaray Lisesi’nde eğitim gördükten sonra İsviçre’de Lausanne Sinematek’te çalışmış ve Paris’te sinema eğitimi almıştır. Sonrasında Türkiye’ye dönerek 60’lı yıllarda sinema sektöründe çalışmaya başlamıştır.



Fotoğraf 11. Alp Zeki Heper, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri

Heper, Türk Sinema Tarihinin bilinen ilk deneysel filmi olan Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmini 1966 yılında çekmiştir. Film soyut ve psikolojik etkilerin hâkim olduğu cinsel bunalımlar üzerine kuruludur. Film o yıllarda sinema dünyasını kasıp kavuran Film

Komisyon Kontrol Kurulu tarafından "müstehcen" bulunmuş ve tümüyle reddedilmiştir. Bu ret kararı, filmin gösterimine vurulan bir darbe olmuş, Heper ticari bir darboğaza sürüklenmiştir (Toker,1999:89).

“Soluk Gece’de aşkla, yani özgürlükle; baskıyla, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalışmışım. Sevginin ve tutkunun, işkenceyi ve baskıyı yok etmesini dilemişim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmışım özgürlüğü... Müstehcenlikle suçlandım...” (Heper, Yeni Ortam Gazetesi,1974)

Heper filminin reddedilmesinin ardından ekonomik olarak da zora düşer ve tüm olanaklarını zorlayarak başka filmler de çeker. Dolmuş Şoförü (1967) filminde başrol olarak Fatma Girik ve İzzet Günay’ı oynatır ancak film gişede batır. Daha sonra başrolünü Cüneyt Arkın’ın oynadığı Eşkiya Halil/Haydut (1968) filmini çeker ve film bir başarı getirir. Ardından doğu-batı kültür çatışmasını anlattığı son filmi olan Kara Battal’ın Acısı filmini 1968’de çeker. Heper o dönemin koşullarına pek ayak uyduramaz ve sinemadan çekilir.

Bir diğer sinema sanatçımız olan 1 Ocak 1929’da Çanakkale’de dünyaya gelen Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi’nde Sanat Tarihi bölümünde eğitim aldıktan sonra sinema yazarlığı yapmış ardından da Binnaz (1950) filminin senaryosunu yazarak sinema sektörüne giriş yapmıştır. Erksan’ın filmleri deneysel filmler değildir ancak filmlerinde deneysel eğilimli birçok öge bulunur. 1952 yılında ilk filmi olan Karanlık Dünya/Aşık Veyssel’in Hayatı filmini çekti ve komisyon tarafından film yasaklandı. Böylece Türkiye’de gösterimi tamamen yasaklanan ilk Türk filmi oldu. “Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımını başlatan ve yönlendiren” (Bilim ve Sanat Dergisi,1990:27) Gecelerin Ötesi (1960) filmini çekti. Erksan, en önemli filmlerinden biri olan, mülkiyet kavramına getirdiği bakış açısıyla öncü olan ve sinema çevrelerinde de sansür sorununun ilk kez ciddi bir bakışla ele alınmasına sebep olan Yılanların Öcü filmini 1962 yılında çekti. Erksan, 1964 yılında çektiği Susuz Yaz filmiyle de mülkiyet kavramına ‘su’ açısından yaklaşmış ancak yine sansürle karşılaşmıştır. Sansür kurulu filmin yurt içinde ve yurt dışında gösterimini yasaklamış ancak Erksan 1964’te kendi olanaklarıyla filmi Berlin Film Festivali’ne götürerek büyük ödül olan Altın Ayı’yı kazanmıştır. Suçlular

Aramızda (1964), Sevmek Zamanı (1965) ve Kuyu (1968) gibi filmlerinin ardından 1976 yılında TRT için çektiği kısa filmlerle Türk sinemasında daha önce görülmemiş deneySELLİKLERİN PEŞİNDE olmuştur. Müthiş Bir Tren, Sazlık, Bir İntihar, Hanende Melek ve Geçmiş Zaman Elbiseleri filmlerinde senaryo, tekniğin kullanımı, biçim konularında özgünlük, duygusal yoğunluk hakimdir. Kaliç, bu kısa filmler hakkında “hiçbir filmiyle olmasa bile, TRT için çektiği bu kısa filmlerle, özellikle de Müthiş Bir Tren filmiyle, Erksan, bence, deneysel eğilimli bir yönetmen olduğunu açıkça göstermektedir” şeklinde bahseder (Kaliç,1992:104). Metin Erksan’ın deneysel öğeler içeren bir başka filmi de Hamlet’i kadın olarak yorumlayarak dünyadaki tüm Hamlet filmleri içerisinde özgün bir yerde olan Kadın Hamlet (1976) filmidir.

1966 doğumlu olan Sabri Kaliç deneysel sinema üzerine çalışmaları olan bir diğer yönetmenimizdir. Yurtiçi ve yurtdışında ilgi gören deneysel filmleri 1995 yılında dünyaca ünlü American Canyon Cinema koleksiyonuna kabul edilmiştir (<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/sabrikalic.html>). Ayrıca deneysel sinema üzerine çıkarttığı yayınları Türkiye’deki deneysel sinema tarihi için az bulunan kaynaklardandır. Deneysel filmlerinden bazıları; Not the Longest Film (1987), A Fassbinder Lie (1987), Sabri Kaliç: C.V. (2000), Gece Yarısı Hikayeleri (2000).

Türk film yönetmenlerinden ve yazarlarından olan Tan Tolga Demirci, 1974 yılında İstanbul’da dünyaya geldi. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon bölümünden Korku Sinemasının Psikanalizi isimli teziyle 1996 yılında mezun oldu. Demirci’nin tezi aynı isimle 2006 yılında Es Yayınları tarafından kitap olarak basıldı. Günümüzde Kadir Has Üniversitesi’nde deneysel film üzerine dersler veren Demirci, on iki kısa film ve bir uzun metraj film çekti. Türkiye’de fazla örneği bulunmayan korku-gerilim türlerinde filmler üreten Demirci’nin eserlerinde deneySELLİK ve sürrealizm oldukça hissedilir. Filmleri şu şekilde sıralanabilir; Anna (1999), Trenler Mi Terkedilmiştir Yoksa İstasyonlar Mı? (2000), Salt Lake (2001), Parg’a Ne Dersin (2002), Erses Apt. No:8 (2003), Kendiliğinden Öyküler (2003), Alfabetik Düşler (2003), Klecks (2004), Hayatımın Özeti (2005), Gomeda (2007), Felix Und Scorpion (2007) ve Entrechats (2011). Filmleri ulusal ve uluslararası yarışmalarda ve festivallerde ülkemizi temsil etmiş ve ödüller almıştır. Demirci’nin 2007 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi

olan Gomeda, korku ve fantastik türünde olan bir sinema filmidir. Gomeda, Ürgüp'teki bir dağın ismidir. Filmde, Kapadokya'ya tatile giden beş kişinin başından geçenler anlatılır. Film gişede 46 bin 768 kişi tarafından izlenmiştir (<https://boxofficeturkiye.com/film/gomeda-2007037>). 2014 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide sinema hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir;

“...giderek sinemadan uzaklaşmama en önemli neden, yaşamın cevherindeki gerçek ile filmsel gerçeklik arasındaki kaçınılmaz kopukluk oldu. Nasıl ki yüksek çözünürlüklü bir medyayı daha düşük çözünürlüklü bir başka medyaya aktarırken görüntü ya da ses kalitesinde belli oranlar dahilinde bir düşme ile karşılaşıyorsanız, bilinçdışı yansıma dediğiniz o şeyi de filmeleştirirken benzer bir düşüş ve gerçeklik kaybıyla karşılaşıyorsunuz. Tam da bu yüzden ikisi de nesnel gerçekliğin dışında dahi olsa, rüyadaki kendilik ile filmde yaratılan karakter arasında uzlaşmaz bir algı uçurumu var...”
(<https://anfaengerwriter.blogspot.com/2014/08/surrealist-yonetmen-tan-tolga-demirci.html>).

1965 doğumlu olan yönetmen Ümit Ünal'ın 2002'de çektiği Dokuz isimli filmi yönetmenin ilk filmi olmasının yanında sürükleyici bir deneysel tarza sahiptir. Bir ölümün ardından mahallenin sorguya alınması ve karakterlerin sorgu odasındaki performanslarının aktarıldığı kendine has bir üslubu olan bir deneysel Türk filmidir.

2007 yılında Emre Akay ve Hasan Yalaz'ın yönetmenliğinde çekilen Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi isimli film, deneysel bir tarzla başlayıp gerilimle devam eden bir hikâyeye sahiptir. Tuğra Kaftancıoğlu'nun kendine ait özgün tavırlarıyla dikkat çeken deneysel film bir el kamerasıyla çekilmesi sebebiyle de farklı bir tat oluşturmuştur.

Günümüzde yaptıkları çalışmalar direkt olarak deneysel sinemanın özelliklerini göstermese de deneysel sinemanın tanımı bakımından; sinema dilleriyle, ideolojileriyle, estetik değerleriyle, toplumsal sorunların üzerinde duruşlarıyla, sınırları zorlayarak yeni anlatım dilleri geliştirmeleriyle, özgün bir şekilde bağımsız oluşlarıyla Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Ezel Akay, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Handan İpekçi gibi sinema sanatçılarımız deneysel film çalışmaları yapan yönetmenler arasında örnek gösterilebilir (Sualp,Kanbur,Algan,2008:29). Deneysel olarak değerlendirilebilecek Türk

filmleri şu şekilde sıralanabilir; Beyoğlu'nun Arka Yakası (Şerif Gören, 1987), Dönersen Islık Çal (Orhan Oğuz, 1992), Gece Melek ve Bizim Çocuklar (Atıf Yılmaz, 1993), Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997), Gemide (Serdar Akar, 1999), Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1999), Kara Kentin Çocukları (Orhan Oğuz, 1999), Bornova Bornova (İnan Temelkuran, 2009), Teslimiyet (Emre Yalın, 2010), Köpek (Esen Işık, 2015). (Kara, 2020, <https://www.evrensel.net/yazi/85939/yeralti-sinemasi-ve-uctakiler-otekiler>).

Ülkemizdeki deneysel film üretimi en çok kısa film alanında meydana gelmektedir. Endüstriyeleşen sinema sektörü, gişe kaygıları, maddi olanaksızlıklar, arz talep dengesi gibi birçok durumdan dolayı deneysel film üreticileri hayal ettikleri gibi film üretimlerini gerçekleştirememektedir. Büyük maliyetlerle çekilen filmler gişede yeteri kadar seyirciye ulaşamayınca dar boğaza sürüklenmektedir. Özellikle deneysel filmler için yeteri kadar bir seyirci kitlesi bulmak oldukça zordur. Bunun gibi sebeplerden dolayı ülkemizdeki deneysel film üretimleri genellikle kısa film olarak kendini göstermektedir. Kısa filmler de sektörleşmediği için kendilerini gösterme alanı olarak film festivallerini kullanmaktadır. Her yıl ülkenin dört bir tarafında düzenlenen film festivallerinde deneysel kategorisi açılarak deneysel film üreticilerine kendilerini göstermeleri ve seyirciye ulaşabilme imkânı sunulmaktadır. Ülkemizdeki deneysel kısa film alanında eserler veren önde kısa film yönetmenlerinden bazıları; Tahir Ün, Burak Doğan, Ece Kınacı, Onur Doğan, Sadık Demiröz, Cemre Yılmaz, Özgür Özcan, Oğuzhan Kaya, Hüseyin Mert Enverdi, Eytan Meyir İpeker, Umut Subaşı, Arif Akdenizli, Gülten Ağrıtmış, Bilgi Diren Güneş, Abdi Cangı, Veysel Çelik, Levent Çetin, Barış Alp, Serdar Yılmaz, Ozan Adam, Dilara Şahin, Ozan Özdilek, Erdem Arslan, Zahid Çetinkaya. (<http://www.kameraarkasi.org/>). Ayrıca ülkemizde ilk olarak 2018 yılında düzenlenen ve hala devam eden İstanbul Uluslararası Deneysel Film Festivali, bu alana yönelik ilk ve tek festival olması açısından önemi büyüktür. Festivalde deneysel sinemanın usta isimlerinden, genç yeteneklere kadar farklı alanlara yer verilmektedir.

Bu bölümde sinemadaki deneysellik kavramını daha iyi kavrayabilmek adına deneysel sinema tarihi, deneysel sinema üretiminde önde gelen ülkeler ve sanatçıları ele alınarak örneklerle irdelenmiştir. Belirli kalıplarla tanımlanması zor olan deneysel sinema çeşitli görüşlerle açıklanmış, herhangi bir bağlamda yenilik oluşturan her filmin aslında

birer deneysel film olarak incelenebileceği görülmüştür. Dolayısıyla ilk sinema gösterimi olan Lumiere Kardeşlerin 1895 yılındaki gösteriminden itibaren günümüze kadar ki olan dönem incelenmiş ve deneysel sinema türünün dünya çapında gelişim gösterip yeniliklere yol açtığı görülmüştür. Her deneysel sinemacının kendi bilgi birikimi ve anlayış biçimi doğrultusunda özgün ürünler ortaya koyduğu ve deneysel sinemada her sanatçının başlı başına bir akım olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Alman deneysel sinemasında özellikle Robert Wiene ve Fritz Lang'ın filmleriyle ülkedeki deneysel eser üretiminin zeminini hazırlandığı ve dışavurumcu sanat akımına katkı sağlandığı görülmüştür.

Sinemanın doğduğu yer Fransa'daki deneysel sinema hareketleri, kalıplaşmış sinema algısını değiştirmeyi ve sinemayı özgürleştirmeyi hedefleyen Avangart sanatçılar etrafında şekillenmiştir. Özellikle George Melies, Louis Delluc, Abel Gance ve Luis Bunuel'in Fransız deneysel sinemasında önde gelip, sinematik işlevli fotojeni, hızlı kurgu, lens distorsiyonu, seri kamera hareketleri ve doğaçlama çekim gibi yeni teknikleri geliştirdikleri görülerek, Dadaizm, Gerçeküstücülük, İzlenimcilik, Fransız Yeni Dalga gibi sanat akımlarına da yön verdikleri saptanmıştır.

Rusya'daki deneysel sinema hareketinde özellikle Lev Kuleshov ve Dziga Vertov'un önde geldiği ve yarattıkları Kuleshov Efekt, Cinema Verite akımı, Sine-göz kuramı ve birçok yeni teknikle birlikte filmdeki en önemli unsurun kurgu olduğunun altı çizilmiş ve kendilerinden sonra gelecek olan sinemacıları vizyon olarak etkiledikleri anlaşılmıştır.

Amerikan deneysel sinemasının ise Fransa, Rusya ve Almanya'daki deneysel eserlerden etkilendiği ve benzer eserler üretmeye başladıkları ve Underground olarak isimlendirilip eserler ürettikleri görülmüştür. Maya Deren, Stan Brakhage, Robert Breer ve Andy Warhol'un Amerikan deneysel sinemasında önemli rol oynadıkları belirlenerek yeni teknikler geliştirdikleri ve "film" kavramı üzerinde sorgular nitelikte filmler üretmeleri görülmüştür. İngiltere deneysel sinemasında Len Bye ve Norman McLaren isimli yönetmenlerin etkili olduğu belirlenmiştir.

Türkiye deneysel sinemasında ise Alp Zeki Heper, Sabri Kalıç ve Tan Tolga Demirci'nin önde geldiği saptanmıştır. Ayrıca deneysel sanatçılar olmasa da deneysel sinemanın tanımı bakımından yaptıkları yenilikçi ve özgün duruşlarıyla Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Ezel Akay, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Handan İpekçi örnek gösterilmiştir ve deneysel sinema türünde eserler üreten kısa film yönetmenleri araştırılarak yer verilmiştir. Türkiye'de geçmişten günümüze deneysel sinema alanında eser üretiminin diğer ülkelere kıyasla çok daha az olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca günümüzde deneysel sinema alanındaki faaliyetlerin ve imkanların en fazla olduğu ülke olarak Almanya'nın önde geldiği sonucuna varılmıştır.

Çağdaş deneysel sinemada fotoğrafın nasıl kurgulanabileceğini daha sağlam temelli uygulayabilmek ve günümüze kadar ki fotoğrafın sinemada sunumunu inceleyebilmek adına ve Türkiye'de sinema alanındaki fotoğraf kullanımının ele alınmasının önemli olduğuna kanaat getirilmiştir. Bu bağlamda ülkemizdeki ilk örneklerden günümüze kadar ki olan süreçle beraber fotoğraf kökenli sinemacılar ve fotoğraf temalı örnek filmlerin işlenmesi uygun görülmüştür.



2.BÖLÜM

SİNEMADA FOTOĞRAF KULLANIMI

2. BÖLÜM

SİNEMADA FOTOĞRAF KULLANIMI

Farklı dönemlerde, uzun yıllar boyunca yapılan araştırmaların, bilgi birikimlerinin bir araya gelmesi sonucu icat edilen fotoğrafın çalışma sistemi Latin dilinde “karanlık oda” anlamına gelen Camera Obscura’ya dayanır. İlk olarak bir el yazması eser ortaya koyan bilim adamı İbn al-Haytham, Camera Obscura ile ilk kez ilgilenendir. Bugünkü fotoğraf için öncü bir çalışmadır. Camera Obscura, öncelikle güneş hareketlerini incelemek için astronomi alanında kullanıldıktan sonra 1521’de Leonardo Da Vinci öğrencilerinden Cesone Cesarino tarafından ve 1545’te Hollandalı matematikçi-bilim adamı Rainer Frisius tarafından yazılmıştır. Bu eserler fizikçi Girolamo Cardano’nun çift taraflı dışbükey mercekleri kullanıma sokması karanlık odanın kullanımını geliştirmiştir. Camera Obscura 17.yüzyılda taşınabilir boyutlara küçülmüştür ve ressamlar çok kullanmıştır. Giovanni Antonio Canal (1697-1768) ile İsviçreli Jean Etienne Liotard (1702-1798) Camera Obscura’yı kullanarak “gerçeklerin ressamı” olarak tanınmışlardır. Camera Obscura üzerinde yapılan birçok optik çalışmalar, fotoğraf icadına giden önemli basamaklar olsa da asıl iş, foto kimyasal yöntemlerle görüntü elde etmeye çalışan ancak negatif görüntüleri pozitif görüntüye dönüştüremeyen Nicephore Niepce (1765-1833) olmuştur. Niepce, ışıktaki sertleşen kimyasallar üzerine çalışmalar yürütmüş ve 1826’da heliograf (güneş yazısı) adını verdiği teknikle Kardinal d’Amboise’in portresini oluşturmuştur. Yine 1826’da kendi evinin çalışma odasının penceresinden fotoğraf tarihinin bilinen ilk eserini ortaya çıkarmıştır. Louis-Mande Daguerre (1787-1851) Paris’te Niepce ile tanışıp birlikte çalışmaya başlamış ve 14 Aralık 1829’da 16 maddelik bir anlaşma imzalayarak ortak olmuşlardır. Ortaklıkları, Niepce 1833 yılında öldüğünde sonlanmış oldu. Daguerre 14 Haziran 1839’da kendi buluşu olan dagereotip yöntemini Fransız hükümetine satarak tüm dünyaya tanıtmıştır.

Fotoğrafın icadı yani Daguerreotype’in bulunuşu Osmanlı Devleti’nde de duyulmuş ve Takvim-i Vekayi gazetesinin 186. sayısında duyurulmuştur;

“...Fransalı Daguerre adlı marifetli bir kişi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını kullanarak, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acaip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır. Öyle ki; cismin görüntüsü, ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu ekleinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içeride resmolunur, içeri yansıyan resmin bir satıh üzerinde tutulması için bazı kimyasallar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu kimyasal karışımı yapmayı başarmıştır. Bakır levhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan hemen sonra karanlık kutuya konulur, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zaptedildiği düşünölecek olursa, bunun ne kıymetli bir icat olduğu anlaşılır. Ne gariptir ki, Daguerre’in bu kefi sırasında Talbot isimli bir İngiliz de kendi diyarında güneş ışığını böyle kullanmıştır. Böyle ise de Daguerre’in resim çekmesi daha önce gerçeklemiştir” (Takvim-i Vekayi Gazetesi, 1839).

Bu konudaki ulaşılan en eski belge olan Takvim-i Vekayi gazetesi günümüzde Süleymaniye Kütöphanesi’nde bulunmaktadır. Bu kütöphanede bulunan bir başka kaynak ise Ceride-i Havadis gazetesidir. Ceride-i Havadis gazetesinin 47.sayısında Daguerre’in fotoğrafçılık tekniği üzerine yazdığı bir yazının Osmanlıa evirisi şu şekilde yer almıştır;

“Alat-ı hendesiyeye ihtiyaç messetmeksizin ve tatih ü taksim ile vakit geçirilmeksizin bir mahallin resm-i mücessemmini almak için Avrupada Dager dedikleri bir zat bir alat icad edip Dagerin basması manasına Dageryotip tesmiye etmiş ve mukaddema kitabı dahi İstanbul’a gelmiş ve terceme edilmiş olmağla bilenlerin mağlumudur.” (Ceride-i Havadis Gazetesi, 1841).

Ceride-i Havadis gazetesinde çıkan başka bir yazıya göre Daguerre’in öğrencisi olduğu düşünölen Mösyö Kompa, İstanbul’a gelerek Beyoğlu’nda Daguerreotype’ı gösterip öğretmeye başlamıştır. Dolayısıyla İstanbul halkının bu yeni icatla tanışması ilk kez Mösyö Kompa ile olmuştur (Atay, 2002:518-523).

O dönemlerde Osmanlı Devleti birçok sanatçı için ilgi odağı olmuş ve gelen sanatçılar dönemin yaşantısını, kültürünü belgelemişlerdir. Bu sanatçılardan birkaç tanesi olarak Gerard de Nerval, Gustave Flanbert, Edmondo de Amicis ve Maxime du Camp sayılabilir. Özellikle Revue de Paris'te yazı işleri müdürü olan Maxime du Camp Filistin, Mısır, Suriye ve Lübnan'ın yanında İzmir ve İstanbul'u ziyaret ederek gördüğü yaşantının fotoğraflarını çekmiş ve bu seyahatini anılarıyla birlikte yayınlamıştır. Dolayısıyla bu yayın fotoğraflarla desteklenmiş ilk gezi röportajı olarak tarihe geçmesinin yanında aynı zamanda ülkenin o dönemki ciddi ve sistematik bir şekilde çekilen ilk fotografik görüntüleri olarak da önem taşır (Atay, 2002:518-523).



Fotoğraf 12. Abdullah Birader'lere Ait Bir Fotoğraf

İstanbul'da profesyonel anlamda ilk fotoğrafhaneyi Rabach adında bir kimyager 1856 yılında açmıştır daha sonra fotoğrafhanesini o zamanki yardımcıları olan Abdullah Biraderler'e 1858 yılında bırakarak Almanya'ya döner. Öncelikle Pera'da artan fotoğrafhaneler, bir süre sonra İstanbul'un diğer semtlerinde de çoğalarak Anadolu'ya da açılmışlardır. Osmanlı Devleti'nin ilk fotoğrafçıları arasında Abdullah Ferres, Basile Kargopoulo, Gülmez Biraderler, Papazyan Biraderler, Pascal-Sebah, Sebah-Joailer, Vafiadis, Apollon, Nicolaides, Nikolai Andriomenos, Bogos Tarkulyan (Foto Phebus) yer alır. Ayrıca 1909 yılında İstanbul Bab-ı Ali'de Resne fotoğrafhanesini açan Rahmizade Bahattin Bey fotoğrafhaneye açan ilk Müslüman Türk Fotoğrafçı unvanını almıştır (Atay, 2002:518-523).

2.1. Türk Sinemasında Fotoğraf Kökenli Yönetmenler

2.1.1. İlk Dönem (1895 – 1938)

2.1.1.1. Vafiadis - Diradaur

Lumiere Kardeşlerin Sinematograf (Cinématographe) icadı tüm dünyada ilgi görmüş ve çoğu kişi başvuru yaparak bu aygıta sahip olmak istediklerini iletir. Lumiere Kardeşlere bu konuda başvuruda bulunanlar arasında İstanbul Sirkeci'de fotoğrafçılık yapan Theodore Vafiadis ile Bahçekapı'da fotoğraf malzeme ve aksesuarları ticareti ile ilgilenen tüccar Diradaur olur (Sadoul,1948:413). 30 Eylül 1895 yılında Sinematograf aygıtının başvurusunu yapan Diradaur aynı zamanda yazdığı makalesiyle Sinematograf aygıtını Türkiye'de tanıtan ilk kişi olur. Başvurusunu cevapsız bırakmayan Lumiere Kardeşler, 7 Ekim 1895'te yazdıkları bir mektupla gösterdiği ilgiden ve aygıt ile ilgili makalesinden dolayı Diradaur'a teşekkür edip, övgüyle bahsederler (Rittaud-Hutinet,1995). Fakat Sinematograf aygıtının henüz seri imalatı yapılmadığından dolayı Vafiadis ve Diradaur'un istekleri yerine getirilemez (Özön,1962:15). Yaşamı hakkında kısıtlı bilgiye sahip olunan Diradaur'un Bahçekapı numara 8'de fotoğraf makineleri ve malzemeleri satan bir toptancı olması ve fotoğraf çekimiyle uğraşıp, sinematograf icadıyla birlikte sinemaya da geçiş yapması onu Türkiye tarihindeki ilk fotoğrafçı olan sinemacılarından biri yapmıştır. Theodore Vafiadis de sinemaya ilk ilgi duyanlardan biri

olmuştur ancak daha sonrasında olayın üstüne düşmeyerek fotoğraf alanında çalışmalarına devam etmiştir.

2.1.1.2. Promio - Bertrand

1896'da Türkiye'ye gelen Lumiere'in operatörlerinden Alexandre Promio Türkiye'de ilk film çeken kişidir. İstanbul'da Haliç kıyıları, Galata Köprüsü ve Eminönü tarafındaki deniz hamamlarını görüntüler. Promio, Türkiye'de gerçekleştirdiği kısıtlı olanaklar içindeki bu çekimleri sırasındaki izlenimlerini şu şekilde aktarır:

“Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda, kameramı çok büyük güçlüklerle bu ülkeye sokabildiğimden başka anlatacak bir şey yok. Bu sıralarda, Abdülhamit Türkiye'sinde, manivelası olan her bir aygıt kuşkulu bir nesne sayılıyordu. Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız büyükelçisini işe karıştırmak, sonra da birkaç memurun avucuna sanki yanlışlıkla konulmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmak gerekti. Böylelikle İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve başka yörelerde çalışabildim” (Lapieere,1956).

1897'de Lumiere Kardeşler içinde Alexandre Promio'nun Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde çektiği filmlerin de yer aldığı bir katalog yayınlar. Bu filmlerden bazıları; Defile de L'infanterie Turque (Türk Piyadesinin Geçit Töreni), Artilleire Turque (Türk Topçusu), Panorama de la Corne d'or (Haliç Panoraması), Panorama des rives du Bosphre (Boğaziçi Kıyılarının Panoraması) olarak sıralanabilir. Daha sonraki yıllarda Felix Mesguich, Francis Doublier, Andre Perringot ve Charles Moisson gibi operatörler de Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da çekimler yapmış ve Lumiere Kardeşler'in 1897 yılında yayınladığı ikinci katalogda yer almıştır.

Fransız olan Bertrand, 1896 yılında Osmanlı saraylarına sinematografi getirip II.Abdülhamit döneminde ilk sinema gösterilerini düzenleyen kişi olmuştur. Sinemanın halk tarafından tanınması ise 1897 yılında Fransız bir şirket olan Pathe ile mümkün olmuştur. Pathe'in kurucusu Charles Pathe Chronophotographie adında yeni bir sinema aygıtı geliştirerek yabancı ülkelerde temsilcilikler kurmaya başlamış ve 1897 yıllarında Sigmund Weinberg'in başında bulunduğu bir temsilciliği Türkiye'de kurmuştur (Künüçen, 2002:524-532).

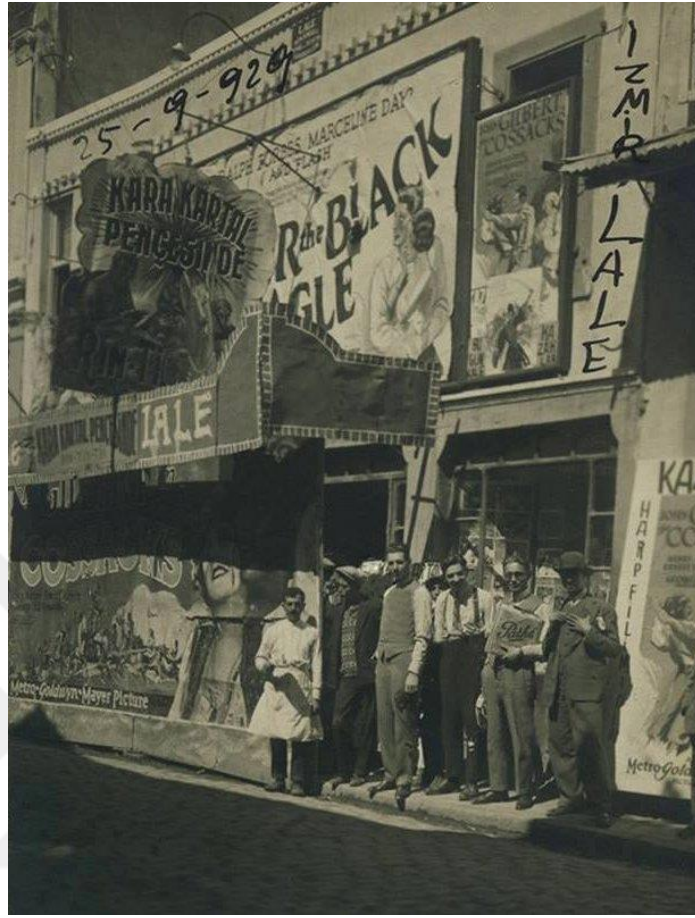
2.1.1.3. Weinberg – Fuat Uzkınay

Polonya asıllı olan Sigmund Weinberg Grand Rue de Pera'nın (Cadde-i Kebir, bugünkü adıyla İstiklal Caddesi) Tünel'e yakın yerinde açtığı ilk dükkanında Türkiye'de ilk fotoğraf makinesi, fonograf başta olmak üzere birçok yeni icadı getirip satışını yapmıştır. Sinematograf icadından sonra sinema alanında çalışmalar yapan Weinberg, 1896 yılında Sponeck birahanesinde halka açık gösteri yapan ilk kişi olmuştur. Bu ilk gösterisinin ardından başka mekanlarda da gösteriyi tekrarlayarak sinemanın Türkiye'de yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.



Fotoğraf 13. Sigmund Weinberg

Sonraki yıllarda Pathe firmasının temsilciliğini alan Weinberg “1908’de Türkiye’nin ilk sinema salonu olan Tepebaşı’ndaki Pathe sinemasını (sonraları Eski Anfi, Asri ve Ses adını almıştır) açıp işletmeciliğini üstlenmiştir.



Fotoğraf 14. İzmir Lale Sineması, Mezarlıkbaşı Mahallesi, 1929

Sonraki yıllarda ise İstiklal Caddesi’ndeki Sine Palas’ı açmıştır.” (Evren,1995). Sonrasında Taksim’de “Majik” sineması, Sirkeci’de Kemal ve Şakir (Seden) kardeşler Fuat Uzkınay’la birlikte “Ali Efendi” sineması ve Demirkapı’da da “Kemal Bey” sineması açılır. Türkler tarafından işletilen ilk sinema salonu 1914’te “Milli Sinema” ismiyle tarihe geçmiştir. İzmir’de ise 1909 yılında Kordonboyu’nda açılan ilk sinema Pathe Kardeşler ya da Kramer Sineması olarak geçer. Ardından özellikle Güzelyalı ve Karşıyaka taraflarında “Asri Sinema”, “Ankara Sineması”, “Lale Sineması”, “Milli Sinema”, “Elhamra Sineması”, “Tayyare” sinemaları açılmıştır (Künüçen, 2002:524-532).

Wienberg, Türkiye’de yönetmen, senarist, yapımcı olarak film üretimlerindeki önemli isimlerden biri olmuştur (Gökmen,1991:242-243). Sinema tarihimiz için bazı ilk

örnekler önem taşımaktadır. Bunlardan bir tanesi ilk konulu film denemesidir. İlk deneme Weinberg tarafından 1916'da çekilmeye başlanan “Leblebici Horhor” filmidir ancak film başrol oyuncularından birinin ölmesiyle yarım kalmıştır. Ardından yine aynı yılda “Himmet Ağa'nın İzdivacı” adlı Moliere'in oyunundan uyarlama olan film çekilir ancak oyuncuların askere çağrılmasıyla yine film çekimi yarım kalır.

Enver Paşa tarafından kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde (MOSD) görev yapan Romanya uyruklu Weinberg, 1916 yılında Osmanlı'nın Romanya'ya savaş ilan etmesi üzerine görevinden uzaklaştırılır ve yerine Fuat Uzkınay atanır. O dönemlerde genel olarak resmi kurumlar için çekilen filmler olduğu bilinmekle beraber, ilk film olarak kabul edilen film Fuat Uzkınay 'a ait “Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı” filmidir. Dolayısıyla ilk Müslüman Türk sinemacısı olarak Fuat Uzkınay tarihe geçer (Künüçen, 2002:524-532).

2.1.1.4. Sedat Simavi – Ahmet Fehim Efendi – Kemal Film

Sinema tarihimizdeki çekilen ilk filmler oldukça önem taşımaktadır. Bunlardan biri olan 1917 yılı yapımı Sedat Simavi'nin yönetmenliğini üstlendiği “Pençe” filmi Türkiye’de seyirci önüne çıkan ilk konulu film olarak geçer. Simavi'nin aynı yılda yaptığı Casus isimli film de ilk konulu filmler arasındadır. 1896 yılında doğan Simavi yönetmenliğinin yanında gazeteci, yazar ve karikatürist olarak anılır. Aynı zamanda Hürriyet Gazetesinin de kurucusudur. İlk tiyatro oyuncularından Ahmet Fehim Efendi'nin yönetmenliğini üstlendiği “Mürebbiye” isimli film tarihimizde sansüre uğrayan ilk film olarak geçtiği belirtilir. Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan uyarlanan Ahmet Fehim Efendi ve Fazlı Necip'in 1919'da çektiği “Binnaz” isimli film ise ilk başarılı film olarak geçer. Kurtuluş Savaşı'yla ilgili olarak çekilen en önemli filmlerden biri ise 1922'de yapımına başlanan “İstiklal” filmidir. 1919'da Türkiye'nin ilk özel film şirketini Kemal ve Şakir Seden kardeşler kurar ve 1922'de “Kemal Film” isminde bir stüdyo da kurmuşlardır. Seden kardeşler Türkiye'deki ikinci Türk sinema salonunu da açmışlardır. Kemal Film ile 150'den fazla eserin yapımını üstlenmişlerdir. İlk özel yapımevinin kurulmasıyla sinema alanından çalışmalar da artmıştır (Künüçen, 2002:524-532).

2.1.1.5. Burhan Felek

11 Mayıs 1889'da İstanbul'da doğan ve 1982'de ölen Burhan Felek ilk Türk kameraman ve ilk basın fotoğrafçılarından. Aslen hukuk fakültesi mezunudur ve sinema alanında da önemli çalışmalar yapmıştır. Türkiye'de özgür basın anlayışının önemli savunucularından biri olan Felek, "basın alanındaki ilk örgütlenme olan Basın Birliği'nin kurucuları arasında yer aldı ,1949-1952 ve 1959-1982 yılları arasında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin başkanlığını yaptı. Gazetecilik mesleğine katkılarından ve hizmetlerinden dolayı kendisine Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından Şeyh-ül Muharririn (En kıdemli gazeteci) unvanı verildi" (Akgül,2002:45).



Fotoğraf 15. Burhan Felek'in Arıburnu Cephesinde Çektiği Bir Fotoğraf, Gelibolu, 1915

Felek, Çanakkale Savaşı sonrası çektiği fotoğraflar ve röportajlarla fotoğrafçılık alanındaki ilk ve en önemli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Gençlik yıllarında mahallesine açılan sinemayla birlikte sinemaya olan ilgisi başlayan Felek, bir nevi simültane çeviri yaparak izleyenlere yardımcı olması açısından filmlerdeki yazıları yüksek sesle

Türkçe'ye çevirmiştir. Felek, yönetmeninin Burhaneddin Tepsi'nin olduğu Alemdar Mustafa Paşa (Alemdar Vak'ası Yahut Sultan Selim-i Salist-1918) isimli filmde kameramanlık yapmıştır. Ayrıca kurgusunu da kendisi yaptığı Sultan Abdülhamid'in cenaze merasimini çekmekle de görevlendirilmiştir.



Fotoğraf 16. Nasrettin Hoca Düğünde Filminden Bir Kare

Sinema alanında 1940 yılında Muhsin Ertuğrul'un Ferdi Tayfur ile yönettiği Nasreddin Hoca Düğünde filminde hem kameraman hem de senarist olarak çalışmıştır. Ayrıca 1952'de ilk gösterimini yapan Edi ile Būdū ve Edi ile Būdū Tiyatrocu filmlerinde senarist olarak yer almıştır.

2.1.1.6. Kenan Erginsoy

1903-1967 yılları arasında yaşayan Kenan Erginsoy fotoğrafçı olarak başladığı mesleğine kameraman olarak devam etmiştir. 1914'te Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde çalışmaya başlamıştır. Sinemaya olan ilgisi Almanya'dayken de devam etmiştir. 1917'de

Münih'te ortaklarıyla birlikte Transorient Film adında bir şirket kurar ancak şirketin ömrü tek bir film olur.



Fotoğraf 17. Die Tote Wacht (Koruyan Ölü) Filminden Bir Kare

Çektikleri ilk ve tek film olan Die Tote Wacht (Koruyan Ölü) filminde kötü yola düşen bir genç kız ile onu kurtaran ölü kardeşinin gerçeküstücü hikayesi anlatılır ve Erginsoy bu filmde kameramanlık yapmıştır. Erginsoy Almanya dönüşünde Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin yürüttüğü belgesel filmlerde ve Alemdar Mustafa Paşa (1918), Sonsuz Acı (1947), Karacaoğlan (1955) gibi filmlerde kameramanlık yapmış, Cumhuriyetin ilanından sonra da Cumhuriyet Halk Partisi'nin film işlerini üstlenerek 1951'de Mehmetçik Kore'de isminde bir belgesel çekmiştir (Gökmen,1991:242).

2.1.2. İkinci Dönem (1938-2020)

2.1.2.1. İlhan Arakon

1916-2006 yılları arasında yaşayan ve Türk sinemasının önde gelen görüntü yönetmenlerinden olan İlhan Arakon'un fotoğrafa başlaması Abidin Dino ile çalışmaya başladıktan sonra Ayasofya çalışmalarını fotoğraflayarak olmuştur. Ayrıca arkadaşları Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik ve İhsan Erkalıç'la birlikte Eminönü Halkevinde Türkiye'nin ilk fotoğraf sergisini açan Arakon, 1941 yıllarında Abidin Dino,

Turgut Uyar, Selim Turan, Avni Arbaş, Mümtaz Yener ve Nuri İyem'in yer aldığı Yeniler Grubu'na katılıp sergilerde fotoğraflarıyla yer almıştır. Döneminde en iyi görüntü yönetmenlerinden biri olan Arakon, sinemaya 1947 yılında başlamıştır ve hayatının sonuna dek Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümünde dersler de vermiştir. Sinema ve fotoğraf arasındaki fark ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

“Fotoğraf analitik bir sanat zamanın (anın), mekânın analizini yapıyorsunuz. Sinema tam tersi. Birisi sentetik, diğeri analatik bir sanat. Bu düşünce içinde birbiriyle kafamın içinde çalıştılar. 1950’lerden sonra anladım ki, kafamın içinde çalışma biçimi sinemaya dönüşmüş” (Ak,2001:238-239).



Fotoğraf 18. İlhan Arakon'un Çektiği Şahinler Diyarı Filminden Kareler

Türkiye'ye ilk zoom objektif getirip kullanan kişiler arasında olan Arakon, ilk renkli Türk belgesel filmi ve ilk konulu Türk filminin çekimlerinin yanı sıra ilk sinemaskop film çekimini de yapmıştır. İlk renkli Türk belgeseli olan “Bir Şehrin Hikayesi- Ali İpar-1952”, “Eski Evler-Eski Ustalar”, “Dünya Durdukça” ve ilk renkli Türk filmi “Salgın-Ali İpar,1954” filminin de görüntü yönetmenliğini yapmıştır. 1955 yılında çektiği Garipler Adası tek yönetmenlik denemesidir. Bunların dışında 1971 yılına kadar görüntü yönetmenliği yaptığı bazı filmler de şunlardır: Seven Ne Yapmaz (Şadan Kâmil,1947), Ayşe'nin Duası (Vedat Örfi Bengü,1949), Yurda Dönüş (Nedim Otyam,1952), Gün Doğarken (Murat Arıburnu,1955), Büyük Sır (Talat Artamel,1956), Pusu (Sırrı Gültekin,1957), Zümrüt (Ömer Lütfi Akad,1959), Kadın Asla Unutmaz (Orhan Aksoy,1968), Vahşi Çiçek (Ömer Lütfi Akad,1971), Yarın Ağlayacağım (Orhan Aksoy,1971). 100'den fazla uzun metrajlı film, 400'ün üzerinde kısa film ve belgeselde çalışmalarıyla yer alan Arakon, 50 yıldan fazla Türk sinemasına katkıda bulunmuş ve 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi tarafından Onursal Profesörlük unvanına layık görülmüştür. Aynı zamanda kardeşi Aydın Arakon da kendisi gibi yönetmendir. Kardeşi Aydın Arakon da birçok filmde senaristlik ve yönetmenlik yapmış, özellikle Fosforlu Cevriye filmiyle ünlenmiştir.

2.1.2.2. Gani Turanlı

Fotoğrafçılıktan sinemaya geçen ve Türk sinemasında önde gelen görüntü yönetmenlerinden biri olan Gani Turanlı 1926-2005 yılları arasında yaşamıştır. 1950'li yıllarda sinemaya set fotoğrafçılığı yaparak başlayan Turanlı, sonrasında kamera asistanı olup 1960 yılında yönetmenliğini Muharrem Gürses'in üstlendiği “Ve Allah Aptalları Yarattı” filminde görüntü yönetmenliği yapmıştır.

Çalıştığı filmlere estetik açıdan fark katan Turanlı, Yılmaz Güney'in “Bir Çirkin Adam”, “Acı”, “Seyit Han”, “Umutsuzlar”, “Baba”, “Zavallılar” filmlerinde ve Lütfi Akad'ın “Gökçeçek”, “Yaralı Kurt”, “Gelin”, “Düğün”, “Diyet” ve TRT için çektiği TV filmlerinde görüntü yönetmenliği yapmıştır.



Fotoğraf 19. Gani Turanlı'nın Görüntü Yönetmenliğini Yaptığı Ah Güzel İstanbul Filminden Bir Kare

Çalıştığı diğer filmlerden bazıları şu şekildedir; Arzu (Muharrem Gürses,1961), Ak Merdiveni (Ülkü Erakalın,1962), Sahte Nikah (Metin Erksan,1962), Genç Kızlar (Nevzat Pesen,1963), Zoraki Milyoner (Orhan Elmas,1963), Ağaçlar Ayakta Ölür (Memduh Ün,1964), Canım Sana Feda (Halit Refi,1965), Hep O Şarkı (Atıf Yılmaz,1965), Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz,1966), Kafkas Kartalı (Yılmaz Atadeniz,1968), Köroğlu (Atıf Yılmaz,1968), İnsanlar Yaşadıkça (Memduh Ün,1969), Seninle Ölmek İstiyorum (Ö.L.Akad,1969), Kerem ile Aslı (Orhan Elmas,1971), Rüzgar Murat (Temel Gürsu), Alın Yazısı (Orhan Aksoy), Murat ile Nazlı (Memduh Ün), Ağrı Dağı Efsanesi (Memduh Ün,1975), Yürek Yarası (Orhan Elmas,1982). Turanlı, 100'e yakın filmde çalışmış ve Antalya Altın Portakal ve Adana Altın Koza Film Festivalleri başta olmak üzere İstanbul Film Festivali ve SİYAD ödüllerinden de ödüller almıştır.

2.1.2.3. Sinan Çetin

Sanat hayatına fotoğraf ile başlayan 1953 doğumlu yapımcı yönetmen Sinan Çetin, Hacettepe Üniversitesi'nde sanat tarihi ve eczacılık okurken grafik tasarım, resim ve karikatür çizimleriyle de uğraşmış ve fotoğrafçılık yaparak hayatını devam ettirmiştir. Kurduğu ilk platosunun ismi Genç Fotografik olmuştur.



Fotoğraf 20. Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği Logo

1976 yılında ise Ankara'da Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği'ni kurarak derneğin ilk başkanlığını üstlenir. Ses, Bravo, Erkekçe gibi dergiler için fotoğraflar ve şarkıcılara plak kapaklarının fotoğraflarını çekmiştir.

Çetin, Atıf Yılmaz ile tanışarak sinemayı tanır ve Zeki Ökten'in yönetmenliğini üstlendiği Hanzo filminde reji asistanlığı yaparak sinema sektörüne giriş yapmıştır. İlk yönetmenlik deneyimini 1977 tarihinde Baskın ve Halı Türküsü belgeselleriyle yapmış ve 1980 senesinde de ilk uzun metrajlı filmi olan Bir Günün Hikayesi'ni çekmiştir. Bu film hem filmde oynayan Nur Sürer'e 1982'de düzenlenen Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü getirmiş hem de bazı sahneleri sansüre uğramıştır.

Çetin, 14 Numara filmiyle 1985'te düzenlenen Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, Çirkinler de Sever filmiyle de yine Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film ödülüne layık görülür. 1993'te çektiği ve o güne kadar belirlenmiş en yüksek

gişe hasılatına ulaşan Berlin in Berlin filmi, başrolü Hülya Avşar’a Moskova Uluslararası Film Festivali’nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü getirmiştir. 1995 yılında ise “Bay E” isminde farklı ve deneysel bir film çeker. Daha sonraları kurduğu Plato Film ile sektörde birçok işlere imza atarak başarılar elde eden Çetin, Plato Meslek Yüksekokulu’nu da kurarak birçok öğrenci yetiştirmiştir.



Fotoğraf 21. Propaganda Filminden Bir Kare, 1999

Yapımcı veya yönetmen olarak görev aldığı diğer sinema ve televizyon yapımları Propaganda (1999), Komser Şekspir (2000), Film Gibi (1999), Amerikan Traşı (2007), Plajda (2008), Kağıt (2010), Ay Lav Yu (2009), Avrupa Yakası (2004-2009), Komedi Dükkanı (2010), Okul (2003), Pardon (2004), Çanakkale Çocukları (2012), Propaganda 2 (2015) olarak sayılabilen Çetin günümüzde de sektördeki çalışmalarına devam etmektedir (<https://www.biyografi.info/kisi/sinan-cetin>).

2.1.2.4. Orhan Oğuz

Yönetmen, yapımcı, senarist Orhan Oğuz da çocuk yaşlarda fotoğrafa ilgi duyarak sanatla ilgilenmeye başlayan sanatçılarımızdandır. 1948 yılı Kırklareli doğumludur.

Fotoğrafa olan ilgisiyle sanat hayatı başlayan Oğuz, birçok fotoğraf sergileri açmıştır ve set fotoğrafçılığı yapmıştır. Henüz on altı yaşındayken başladığı kamera asistanlığı göreviyle sinema hayatına da başlamış oldu. Sektörde yönetmenlik ve yapımcılık görevlerinin yanında kameraman, görüntü yönetmeni, oyuncu gibi görevlerde de yer almıştır.



Fotoğraf 22. Hayde Bre Filminden Bir Kare, 2010

Üçüncü Göz (1988), Dönersen Işık Çal (1992), Manisa Tarzanı (1994), Büyü (2004), Aura (2006), Sarıkamış Beyaz Hüzün (2008), Hayde Bre (2010) ve Eksi Bir (2017) filmlerinde yönetmenlik yapan Oğuz, ulusal ve uluslararası birçok başarıya imza atmıştır. 20.Antalya Film Şenliği, 2.Ankara Film Şenliği, 8.Altın Koza Kültür ve Sanat Şenliği, 5.Ankara Film Festivali başta olmak üzere En İyi Görüntü Yönetmeni ödülü, 38.Mannheim Uluslararası Film Festivali, Bari Film Festivali, 1.Ankara Film Şenliği, 15.Montpellier Film Festivali, Shanghai Film Festivali ve 31.Antalya Film Şenliği başta olmak üzere En İyi Film ödüllerine layık görülmüştür. Ayrıca 1989 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde Her Şeye Rağmen filmiyle Gençlik Ödülü ve 2020'de düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde Orhan Kemal Emek Ödülü'nün sahibi

olmuştur. Azap Yolu (2006), Arka Sokaklar (2006-2018), Berivan (2002), Üzgünüm Leyla (2000), İkinci Bahar (1998), Neşeli Günler (1997) ve Süper Baba (1993) Orhan Oğuz'un yönetmenlik yaptığı televizyon dizilerinden bazılarıdır (<https://www.biyografya.com/biyografi/20917>).

2.1.2.5. Şahin Kaygun

Fotoğraf sanatı geleneğinden gelen Şahin Kaygun (1951-1992) fotoğrafları ve sinema filmleriyle getirdiği farklı bakış açılarıyla döneminde öncü bir sanatçı olmuştur. Eserlerini kendine has üslubuyla yeni yöntemleri kullanarak üretmesi, kurallara bağlı kalmayıp, alışılmışın dışında kalan çalışması, dışavurumcu olması deneysel bir sanatçı olma unvanını da getirmiştir. 1980'ler döneminde sinema ile ilgilendiği için o dönemin sosyolojik siyasi koşulları da sinema eserlerine yansımıştır.

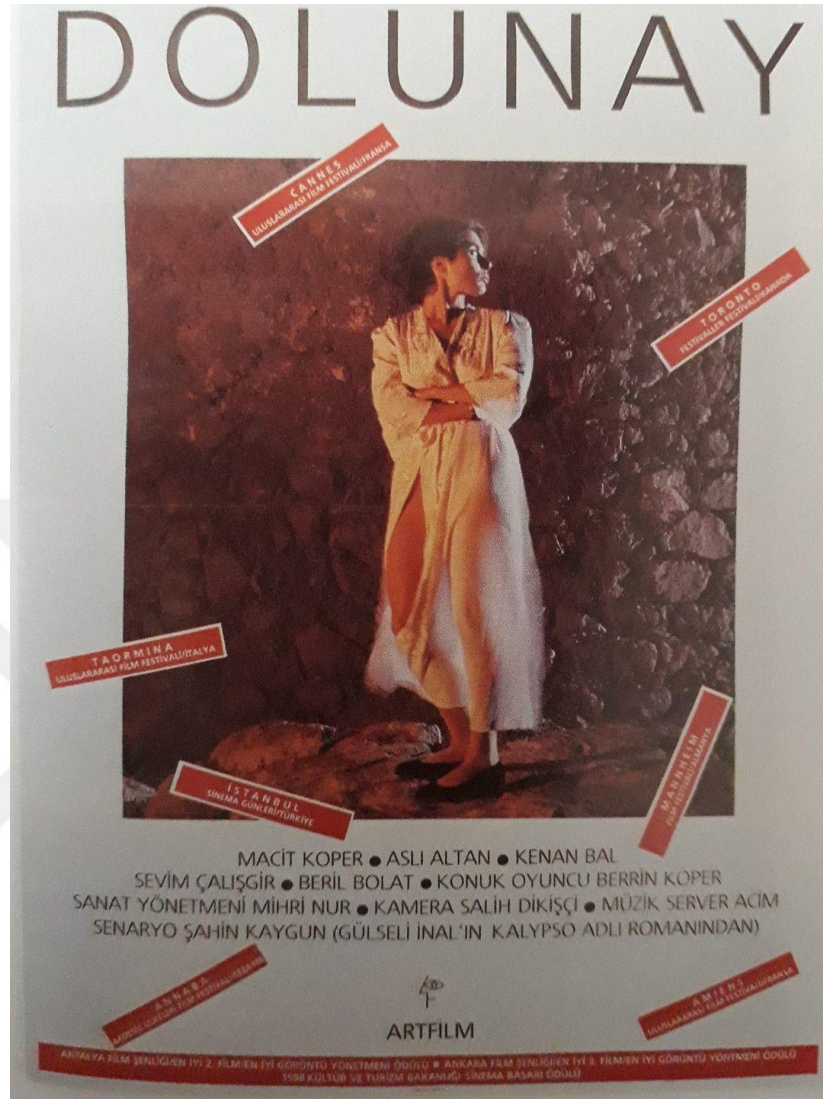


Fotoğraf 23. Şahin Kaygun'un Çektiği Bir Fotoğraf

Avangart çalışmalarıyla genç Türk fotoğraf sanatçıları arasında ilk sırayı alanlardan olan çok yönlü sanatçı Kaygun, uzun süre fotoğrafçılıkla ilgilenmiş eserleri Almanya, İsveç, Amerika, Avusturya, İngiltere, Japonya gibi birçok ülkede yer almıştır. Türkiye'deki ilk polaroid fotoğraf sergisini açarak uluslararası Polaroid Koleksiyonu'nda

yer almıştır. Türk fotoğrafında fotoğrafın bireysel bir dışavurum aracı olduğunu ilk dile getirenlerden olan Kaygun, fotomontaj tekniği ve karanlık oda dönüştürme yöntemlerini de kullanmasıyla zengin bir anlatım dili yaratmıştır (Sezer, Demircan, 2016:44). Müdahaleler uygulayarak eserlerine kendi yorumunu, farklı vizyonunu katan sanatçı fotoğrafı “çekmediğini” fotoğrafı “yaptığını” belirtmiştir (Özdemir,1996:139). Kaygun’un sinemayla ilk buluşması 1985’te Atıf Yılmaz’ın yönetmenliği yaptığı *Dul Bir Kadın* filminde sanat yönetmenliği yaparak gerçekleşmiştir. Filmdeki fotoğraflara ve o fotoğrafların düzenlemelerine katkıda bulunmuştur. Ardından Atıf Yılmaz’ın *Adı Vasfiye*, *Ahh Belinda* ve *Ömer Kavur*’un *Anayurt Oteli* filmlerinde de sanat yönetmenliği yapmıştır. Kaygun, 1987 yılında *Afife Jale* ve 1988 yılında *Dolunay* filmleriyle fotoğraf izlerini sinemayla birleştirerek sinema yönetmenliğine geçiş yapmıştır. Senaryosunu Nezihe Araz’ın yazdığı Kaygun’un *Afife Jale* filmi aslında Nezihe Araz’ın tiyatro oyunu çalışmasıdır. Araz yaptığı bu araştırmaların bir filme dönüşmesi konusunda Selim İleri ile anlaşarak senaryoyu geliştirmişlerdir ve filmin yönetmenliğini üstlenmesi için de Şahin Kaygun ile görüşmüşlerdir. Kaygun, fotoğrafçılık temelinde kazandığı bilgi ve deneyimleri filme aktararak alışılmışın dışında bir estetik biçimiyle *Afife Jale*’nin trajik yaşamını her yönüyle aktarmıştır.

Günseli İnal’ın *Kalipso* romanından senaryolaştırılarak çekilen Kaygun’un ikinci filmi *Dolunay*’da ise varoluşçu yaklaşımla bir aşk üçgeni anlatılır. Atilla Dorsay *Dolunay* filmi üzerinden Şahin Kaygun hakkında “Günseli İnal’ın *Kalipso* adlı romanının Freud’çu öğelerini görselleştirmeyi sinemamız için oldukça değişik türde bir film ortaya çıkarmayı başarmış” şeklinde bahsetmiştir (Dorsay,1989). Kapalı bir alanda kişinin iç dünyasıyla olan sorunları, melankolisiyle birlikte 1980 döneminin güzel bir temsili olan *Dolunay* filmi başta 1988’de düzenlenen Cannes Film Festivali *Semaine de la Critique* seçkisi olmak üzere uluslararası birçok film festivallerinde gösterilmiştir. Ayrıca 1988 Ankara Film Şenliği ve 1988 Antalya Film Şenliği’nde En İyi Film ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini almıştır.



Fotoğraf 24. Şahin Kaygun'un Çektiği Dolunay Filmi Afışı

Film eleştirmeni Alain Bellet Dolunay filmi için “Egzotizm ve iyi duygularla yüklü folklorik Türkiye, sahneyi terk ediyor” sözlerini söyleyerek Kaygun’un varoluşsal sorunları çok iyi bir şekilde işlediğini belirtir (www.istanbulmodern.org/tr/sinema/sahin-kaygun-filmleri). Kaygun’un filmlerinde fotoğraf temelinden gelen deneyimlerinden oluşan biçimci bir estetik kaygısı olmuştur. Fotoğrafın tek kareden oluşan sabit görüntüsünü sinemada sürekli bir hareketliliğe dönüştürmüş, ışık kullanımı, karakterlerle eşleşen fon görüntüleri, kadrajlardaki simetrik oranlama gibi özellikler Kaygun’un sinematografisini belirlemiş ve fotoğrafın belirli kalıplarını yıkarak yaratıcı deneysel etkiler peşinde olmuştur. Fotoğraf kareleriyle anlatmak istediği duyguları daha farklı,

canlı ve hoş olarak nasıl anlatabileceğini düşünürken yolu sinemayla kesişen Kaygun, A.Beyhan Özdemir ile 1991 yılında yaptığı bir röportajda sinemaya olan yaklaşımını şu sözlerle aktarır:

“Fotoğrafla sinemanın ilişkisi kaçınılmaz bir şey. Yani grafik ağırlıklı fotoğrafçılıkla uğraşırken bir taraftan da sinemayla ilgilenmek durumundaydım. Bu biraz uzunca bir süre aldı ama sonunda sinemada fiilen çalışmaya başladım. Hem fotoğraf çalışmalarımı hem film çalışmalarımı ikisini de bir arada sürdürüyorum. İkisinden de vazgeçmeye niyetim yok. Zaman zaman grafik çalışmalar da yaptığım oluyor ama bunları çok özel durumlarda ancak yapabiliyorum. Yani fotoğrafçılıkla sinema ne kadar birbirine yakınsa ben de o yakınlıktan yararlanarak mümkün olduğu kadar ikisini bir arada götürmeye çalışıyorum.”

“Ben fotoğraflarımda nasıl ki grafik, resim, fotoğraf hepsini bir arada kullanıyorum, bu sanatları birleştirerek yeni bir tavırla ortaya çıkmaya çalışıyorum, sinemanın yapısında zaten bunun tümü var. Yani tiyatro, edebiyat, resim, müzik, fotoğraf var. Onun ötesinde hareket, konuşma, konuşma biçimi var. Sizin göstermek istediğiniz bir çerçevenin içinden göstermek istediğiniz şeyi, sizin seçtiğiniz bir çerçevenin içinden gösterme olanağınız var. Bunu hareketli gösterme ya da dilediğiniz gibi gösterme olanağınız var. Sinemanın bu çekiciliğine kapılmamak mümkün değil.” (Özdemir, 1996:149-150).

2.1.2.6. Nuri Bilge Ceylan

1959 yılı İstanbul doğumlu olan Nuri Bilge Ceylan Türk sinemasının en özgün bağımsız yönetmenlerinden ve sinemanın temelini fotoğraf olarak gören ekole Türkiye’den verilebilecek en uygun isimdir. 1994 yılından itibaren daha çok sinema çalışmaları yapmasına rağmen fotoğraf alanında çalışmalarına günümüzde de devam eden Ceylan, fotoğraf vizyonunu sinema filmlerine aktaran ve her iki disiplini de birbirine harmanlayan en önde gelen yönetmenlerimizden biridir. Ceylan, fotoğraflarında fotomontaj sayesinde kurgusal teknikleri de kullanmış deneysel fotoğrafları da vardır.



Fotoğraf 25. N.B.Ceylan'ın Çektiği Bir Fotoğraf, Motorcycle Boy In Urfa, 2004

Türk fotoğrafı için Ceylan'ın 1982-1989 yılları arasındaki fotoğraf çalışmaları önemli bir yere sahiptir. Siyah beyaz baskılarında tonlama, solarizasyon ve fotomontaj tekniklerini kullanması, sade kompozisyonlu fotoğraflarında ilişki, yalnızlık, özgürlük gibi duyguları işlemesiyle Ceylan'ın bu sanat dili birçok fotoğraf sanatçısına ilham vermiştir (Sezer, Demircan, 2016:47).



Fotoğraf 26. N.B.Ceylan'ın Çektiği Bir Fotoğraf, Two Sisters, Dogubeyazit, 2004

Ceylan, fotoğraf ve sinemanın iç içe geçtiği, fotoğrafın tek ve durağan karelerinden bir dil yaratmayı amaçlayarak bir film ortaya çıkarmak ister. Koza isimindeki ilk kısa filmi 1995 yılında 48.Cannes Film Festivali'nde gösterildi. İlk uzun metrajlı filmi olan Kasaba'yı 1997'de çeken Ceylan, bu filmde insan ilişkilerini yalın ve durağan bir fotografik dille işlemiştir. Ceylan'ın ilk filmlerinde çok başarılı bir fotoğraf geçmişinin olması ve bu birikimini olduğu gibi filmlerine aktarması görülür. Hatta bu fotografik bir

görsellikle filmlerini yapması konusunda, filmlerinin sinema duygusunu yeteri kadar hissettirmedeği şeklinde eleştirildiği de olmuştur. Nermin Saatçioğlu Kasaba filmi hakkında, filmin bir fotoğrafçının sinema adına bir denemesi hatta sinemanın olanaklarını kullanarak üretilen fotoğraf adına gerçekleştirilmiş bir deneysel çalışma olduğunu ifade etmiştir (Saatçioğlu,2000:29-30). Ceylan'ın Berlin Film Festivali'nde Türkiye'yi temsil eden Mayıs Sıkıntısı filmi ile de Çehov'a adanmış pastoral-gerçek-kurmaca karışımı hikayesiyle bir aileyi anlatır. Bu filmiyle de kalıpların dışına çıkarak içten, sade ve özgün bir şekilde deneysel tatlar içeren bir eser ortaya koymuş oldu. Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı isimli durağan yapısıyla sinematografik görsellikten çok fotografik görsellikler içeren filmlerinden sonra Ceylan'ın bir diğer uzun metrajı Uzak filminde ise, fotoğrafçı kimliğinin izlerini daha somut bir şekilde görürüz. Filmin ağır bir dili vardır ve kaygılı bir fotoğrafçı ile iş arayan akrabasının birlikte yaşamasından kaynaklanan sorunları anlatır. Fotoğraf ve fotoğraf sanatçısı vurgulanmadan sadece meslek olarak altı çizilen filmde, Ceylan'ın fotoğraf vizyonunun bir yansıması olan nesne-kişi ve alan derinliği fazla görüntüler kullanarak hikâyenin içeriği ve görüntüleri bir bütün haline getirip Türk sinemasının en görkemli görüntülerini içeren bir sinema eseri ortaya koymuştur. 2003 – 2014 yılları arasında Türkiye'nin çeşitli yerlerinde çektiği sinema etkilerini fazlasıyla yansıtan 97 panoramik fotoğraflarını Sinemaskop Türkiye (Turkey Cinemascope) adını verdiği fotoğraf kitabında toplamıştır. 2006'da çektiği İklimler filmi ve 2008'de çektiği Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandığı Üç Maymun filminden sonra Nuri Bilge Ceylan'ın ikinci dönem sinemasının başladığını söyleyebiliriz. Bu dönemler tamamen teknik kullanım olarak ayrılır, ilk dönem diyebileceğimiz filmler daha az sayıda ekiple gerilla usulü yöntemlerle minimalist bir şekilde çekilen filmler olarak ele alabiliriz.

Ceylan 2011 yılında Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle Türkiye sineması açısından baş yapıt sayılan bir esere imza atmış ve 64.Cannes Film Festivali'nde Jüri büyük Ödülü'nü almıştır. Film, senaryo yazımında yer alan aynı zamanda filmdeki muhtar karakterini canlandıran Ercan Kesal'ın zamanında doktorluk görevi için gittiği Kırıkkale'nin Keskin kasabasındaki başından geçen hikayelerin kurgusuyla oluşturulmuştur.

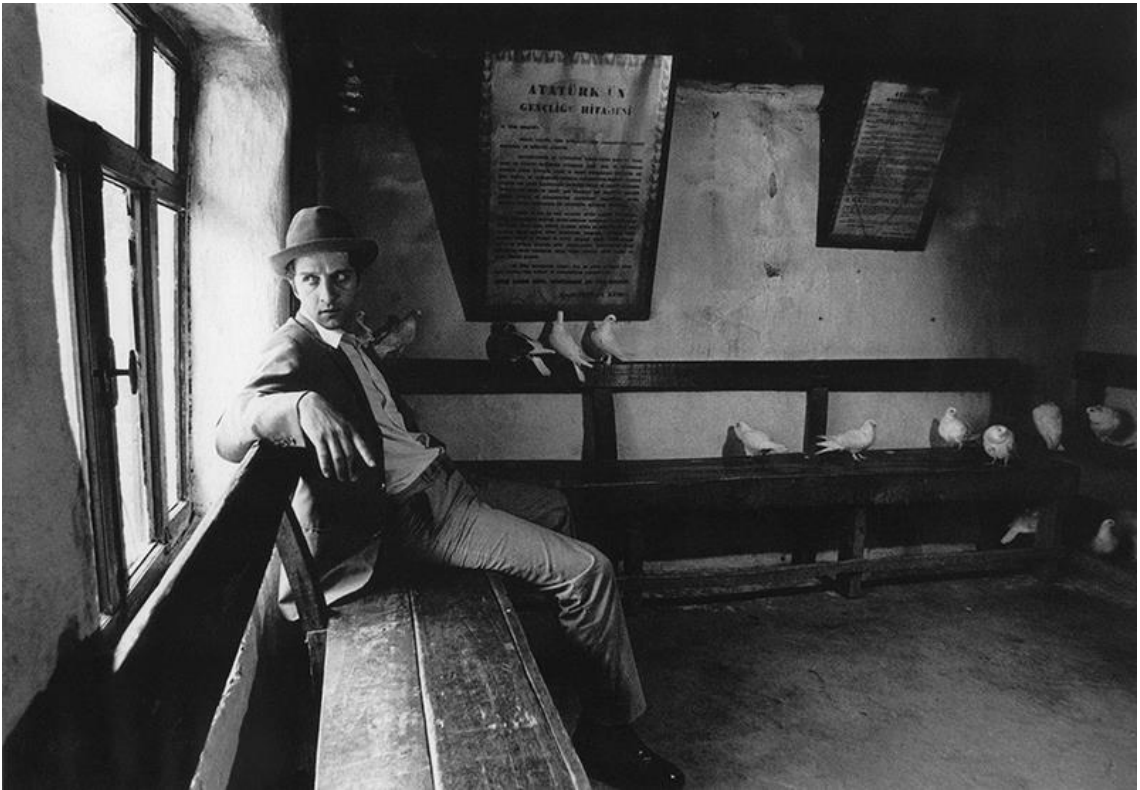


Fotoğraf 27. Nuri Bilge Ceylan, “Kış Uykusu” Filminden Bir Kare

Bir Zamanlar Anadolu filmle birlikte kent, taşra ikilemine değindiği ve bireyin iç dünyasındaki çatışmaları işlediği büyük prodüksiyonlu, oyuncuların iyi performanslarını içeren, öyküsel metinsel anlatımın baskın geldiği edebi tatta filmler üretmiştir. Sadelik, durağanlık, her şeyin hayatta olduğu gibi yansıtılması filmlerinin öne çıkan özelliklerindendir. Ceylan’ın 2014 yılında çektiği Kış Uykusu filmi 67.Cannes Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü’nü aldığı filmidir. Bu filmle birlikte Türkiye Sineması Altın Palmiye kazanan ikinci filme sahip olmuştur. İletişimsizlik, ikiyezlülük, bencillik, sıkışmışlık ve vicdan meselesi gibi durumları vurgulayan filmde taşraya çekilen entelektüel bir burjuva karakterin ailesi ve kiracılarıyla olan ilişkisi üzerinden kent taşra çatışmasını ve sosyal sınıf farklılıklarını aktarır. Çehov’un etkilenen filmde metnin anlatım gücü baskındır. Bu filmde Ceylan’ın fotografik anlatımdan daha çok metinsel anlatıma geçişinin simgesi niteliğindedir. 2018’de çekilen Ahlat Ağacı filmi ise 71.Cannes Film Festivali’nde yine ülkemizi temsil eden başarılı filmlerdendir. Ceylan’ın filmlerinde genel olarak birbirini tamamlayan bir öge olarak, taşradan kaçmak isteyen karakterin, kaçtıktan sonra vazgeçip tekrar geri dönmesiyle yaşadığı çatışmalar vardır. Bu filmde de üniversiteyi bitirip memleketine geri dönen ve kitap çıkarmak isteyen karakterin ve taşradaki diğer karakterlerin kendi iç çatışmalarına yoğun diyaloglarla yer verilir.

2.1.2.7. Cemil Ağacıkoğlu

1959 yılı doğumlu Cemil Ağacıkoğlu da fotoğraf temelli sinema sanatçılarımızdandır. 1990 yılından itibaren fotoğrafçılıkla ilgilenen Ağacıkoğlu, yurtiçi ve yurtdışında birçok ödüle sahiptir. 1995 yılında Uluslararası Fotoğraf Federasyonu (FIAP) tarafından Artiste Fiap (AFIAP) unvanı ve ardından Excellence Fiap (EFIAP) unvanı verildi.



Fotoğraf 28. Cemil Ağacıkoğlu'nun Çektiği Bir Fotoğraf

Fotoğraf alanında aldığı ödüllerden bazıları olarak şu ödülleri sıralayabiliriz; Photographic Art Federasyonu Yarışması Altın Madalya, Avusturya Super Circuit Yarışması Onur Ödülü, FIAP İtalya Siyah Beyaz Fotoğraf Bienalinde dünya üçüncülüğü, 2003 yılında FIAP 23.Uluslararası Trofeo Gipuzkao İkincilik Ödüllerini almıştır.

İlk kısa filmi olan I am İvan filmini 2005 yılında, İp filmini 2006 yılında, It Was White filmini 2007 yılında ve Polis isimli kısa filmini 2008 yılında çekmiştir. 2010'da ilk

uzun metrajlı olan Eylül filmini çekmiş 18.Altın Koza başta olmak üzere birçok ödül kazanmış ardından 2012’de Özür Dilerim filmini yönetmiştir.



Fotoğraf 29. Cemil Ağacıkoğlu’nun Tarla Filminden Bir Kare

2015 yılında çektiği Tarla isimli filmi ile de başarılar elde etmiştir. Sanat hayatına fotoğrafla başlayıp sinemayla devam eden Ağacıkoğlu, sanat anlayışını bir düşüncüyü, derdi karşı tarafa anlatmak ihtiyacı olduğunu ve ilk önce fotoğrafı sonra sinemayı bu amaç uğrunda bir araç olarak kullandığını aktarır (<https://www.filmloverss.com/filmloverss-cemil-agacikoglu-roportaji/>).

2.1.2.8. Murathan Özbek

Fotoğraf temelli olan günümüz sinema sanatçılarından bir diğeri olarak Murathan Özbek gösterilebilir. 1983 doğumlu olan fotoğraf sanatçısı 2009 yılından itibaren fotoğraf çekmeye başlamıştır. Özellikle kurgu fotoğrafçılığıyla ön planda olan Özbek, ilham olarak sinema sanatını benimsemiştir ve birçok ulusal ve uluslararası ödülleri, başarıları olmuştur.



Fotoğraf 30. Murathan Özbek'in Çektiği Bir Fotoğraf, 2014

Sektörde yönetmen ve fotoğrafçı olarak çalışan Özbek'in Bitmiş Aşklar Müzesi (2017) isimli filminde, fotoğraf temelli olmasının ve sinematografisinde fotografik öğeleri yansıtmasının izleri görülmektedir.



Fotoğraf 31. Murathan Özbek'in Bitmiş Aşklar Müzesi Filminden Bir Kare, 2017

Bitmiş Aşklar Müzesi filminde, insanların biten ilişkilerinden kalan eşyaların sergilendiği bir müzede çalışmaya başlayan karakterin hikayesi deneysel denebilecek bir

tarzla seyirciye aktarılmıştır. Murathan Özbek, Murat Emir Eren’e verdiği röportajda şu sözleri söylemiştir; “iyi fotoğraf iyi sinemanın unsurlarından sadece biri. Fotoğraf tek başına bir bütündür ama sinemada her fotoğraf bütünün sadece bir parçası. Filmdeki metaforik anlatımlar, mekân ve karakter seçimleri, onların kendi içindeki bağları fotoğraf dilinden faydalanmış durumda” (<https://www.xoxodigital.com/post/10973/murathan-ozbek>). Özbek’in diğer kısa filmleri de Fani (2008), İkinci El (2008), Dansın Sonu (2009) filmleridir.

2.1.2.9. Coşkun Aral

Türkiye’nin en önemli uluslararası savaş fotoğrafçısı, gazeteci, gezgin, macera insanı ve belgesel film yapımcısı olan Coşkun Aral, 1 Mayıs 1956 yılı Siirt doğumludur. 1974 yılında basın fotoğrafçılığına Günaydın ve Gün isimli gazetelerde başlayarak 1976 yılında Ekonomi ve Politika isimli gazetelerde devam etmiştir. 1977 yılındaki 1 Mayıs olaylarında çektiği fotoğraflarla dünya çapında ses getirerek, fotoğrafları Time, Newsweek gibi dergilerde yer almıştır. Sipa Ajansı’nın Türkiye muhabirliğini yaparak kısa sürede uluslararası platformlarda da yer alıp, fotoğrafları L’Express gibi prestijli dergilerin kapaklarında yayınlanmıştır.



Fotoğraf 32. Coşkun Aral’ın Kaçırılan Uçaktaki Korsanlar Fotoğrafı, 1980

Aral'ın Dünya basınında fotoğraflarıyla oldukça yer bulan şahit olduğu önemli olaylardan biri de 14 Ekim 1980 tarihinde kaçırılan bir uçakta hava korsanlarıyla bir röportaj gerçekleştirmesidir. Böyle bir röportajın ilk kez olması ve durumu başarılı bir şekilde fotoğraflarıyla yansıtması Aral'a Türkiye'den ve birçok ülkeden ödüller getirmiştir.



Fotoğraf 33. Coşkun Aral'ın Kuzey Kore'de Çektiği Belgeselinden Bir Kare

1977'den itibaren dünyanın neredeyse her yerini gezen, insanların yaşam mücadelesini, kültürlerini anlatan, Uzakdoğu, Afganistan, İran, Irak, Lübnan, Çad ve İrlanda'daki savaşları fotoğraflayan Aral, Haberci isimli programı ile de yapımcılık ve yönetmenlik yapmıştır. Türkiye'nin ilk bilgi ve belge kanalı olan, Hot Bird TV ödüllü, İZ Tv'nin kurucuları arasında yer almıştır. Geçmişten günümüze birçok fotoğraf, sergi, kitap, Tv programı çalışmaları bulunan sanatçı, bağımsız ve kurumsal belgeseller yapmasının yanında 2018 yılından beri de Coşkun Aral Anlatıyor isimli kanalıyla Youtube üzerinden de yayın yapmaktadır. Filmografisi oldukça geniş olan Aral'ın belgesel çalışmalarından bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz; Haberci (190 bölüm belgesel dizisi), Savaşın Tankları (4 bölüm belgesel dizisi), Abidin Dino Portresi, Pamir'den

Van’a Özgürlüğün Nal Sesleri, Anadolu Aslanı: Kangal, Ülke Rehberi (52 bölüm), Dünya Güncesi (Belgesel dizisi), Efsane İstanbul, Sınır Tanımayan Arılar, Bu Dünya Böyle Dünya Ara Güler Belgeseli ve Adı Çocuk Kendi Büyük Bir Tiyatro (Yaşar Holding sponsorluğunda pınar Çocuk Tiyatrosu için hazırlanan Ve İZ Tv’de yayınlanan yapım) (<http://haberci.com/coskun-aral/>). Ayrıca Aral, Habitat TV adında yeni bir televizyon kanalı da kurarak yayın hayatına devam etmektedir.

2.2. Türk Sinemasında Fotoğraf ve Fotoğrafçıların Yer Aldığı Filmler

Sinemada fotoğraf olgusu farklı işlevlerde ve boyutlarda kullanılmıştır. Kimi filmlerde fotoğraf ya da fotoğrafçı temanın odağında yer alırken kimi filmlerde ise dolaylı olarak kullanılmıştır. Türkiye sinemasında geçmişten bugüne temasında fotoğraf veya fotoğrafçı mesleğini işleyen bazı filmler kronolojik sırada ve açıklamalı olarak şu şekilde sıralanabilir:

Öncelikle, 1965 yılı yapımı Metin Erksan yönetmenliğinde çekilen Sevmek Zamanı isimli film Türk sinemasında fotoğrafın işlevsel bir şekilde kullanımına en iyi örnek olan filmlerden biridir. Filmin senaryosu Kemal Demirel’le birlikte yazılmıştır.



Fotoğraf 34. Metin Erksan, “Sevmek Zamanı” Filminden Bir Kare

Filmin varoluşu ve teması tamamen fotoğraf üzerinedir. Başrolün tesadüfen bir kadın fotoğrafını görüp o fotoğraftaki kadına âşık olması filmin konusunu oluşturur. Fotoğrafın karşısında aslı ile sureti arasındaki paradoks filmin temelini yaratır. Boyacılık yaparak geçimini sağlayan Halil karakteri çalışmaya gittiği evdeki duvarda asılı olan kadın fotoğrafına âşık olur. Sonradan fotoğraftaki kadının gerçek halini gören Halil'in kadının kendisine değil, yalnızca fotoğrafına âşık olduğunu fark edilir. Fotoğraf anlamlı ve farklı yorumlara açık bir şekilde ilk kez bu sinema filminde kullanılmıştır. Film çekildiği dönemde yenilikçi vizyonu, alışılmışın dışında atmosferiyle farklı bulunup gösterime girememiştir ancak zamanla izleyenlerin filmin değerini fark etmesiyle Türkiye sinemasının kült filmleri arasında yerini almıştır.

1968 yılında Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini üstlendiği İstanbul Tatili filmi, iki seyyar fotoğrafçının İstanbul'a gelen bir prensesle karşılaşmasıyla birlikte yaşadıkları olaylar anlatılır. William Wyler'in Roman Holiday filminden bizim sinemamıza uyarlanmıştır. Fotoğraf ve fotoğrafçının filmin içinde işlevsel bir şekilde ilk kez kullanıldığı bir film olmuştur ancak fotoğraf ve fotoğrafçının ana temada yer almasına rağmen fotoğraf sanatı ve sanatçı vurgulanmamış sadece olayların ilerleyişinde bir tamamlayıcı görev üstlenmiştir.

1991 yılında Ömer Kavur'un çektiği Gizli Yüz filminde bir fotoğrafçının çektiği sıradan fotoğrafların arasından gizemli bir kadının arayışı aktarılıyor. Kadının aramaya çalıştığı ve bulduğu yüz bir saat tamircisine ait çıkar. Odağında bir fotoğrafçı, fotoğraflar ve seçilmiş olan tek bir fotoğraf yer alan filmde fotoğraflardaki insanların yüzleri üzerinden bir arayış mistik, soyut, gerçeküstü simgelerle dolu bir şekilde anlatılıyor. Fotoğraf Gizli Yüz filminde hem temanın odağında hem de kullanılışı ve izleyene algılatılışı anlamında soyut bir nesne olarak var ediliyor. Senaryosunu Orhan Pamuk'un yazdığı film Kara Kitap'taki Karlı Gecenin Aşk Hikayeleri bölümündeki bir hikâyeden yola çıkılarak yapılmıştır. Başrollerini Zuhal Olcay, Fikret Kuşkan, Sevda Ferdağ, Savaş Yurttaş ve Rutkay Aziz'in paylaştığı film, 1991 yılında Montreal Yeni Sinema Festivali'nde En İyi Film Ödülü ve Antalya Film Festivali'nde En İyi Film ve En İyi Senaryo ödülleri almıştır.

1994 yılında Yeşim Ustaoglu tarafından çekilen ve senaryosunu Tayfun Pirselimoglu'nun yazdığı gerilim türündeki İz filminin odağında tek bir fotoğraf yer alıyor. O tek fotoğraf filmin akışını, temasını, gizemini belirliyor. Bilinmeyen ve çözülmesi gereken bir arayışın soyut bir belgesi niteliğindedir. Film, bir komiserin esrarengiz bir ölümü araştırma hikayesini anlatır. Pavyonda çalışan bir müzisyen evinde ölü bulunur ve kimliği tespit edilemez. Komiser olayı araştırmaya başlar ve çeşitli ipuçları bulur, cinayet olduğundan şüphelenir ve giderek olaylar karmaşıklaşır. Film, Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Yılın En İyi Türk Film Ödülü'nün sahibi olmuştur.

2002 yılında Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğinin yanında filmde yapımcı, senarist, görüntü yönetmeni ve kurgu alanlarında da çalıştığı filmi Uzak, başrolünde bir fotoğrafçının yer aldığı filmidir. Uzak ülkelere giden gemilerde miço olma hayali uğruna yaşadığı kasabadan İstanbul'a gelen Yusuf isimli karakter kalacak yer olarak İstanbul'daki akrabası reklam fotoğrafçısı Mahmut'un evine gelir. Yusuf karakteri idealleri uğruna her şeyi yaparken fotoğrafçı Mahmut ise ideallerini yitirmiş ve bulunduğu durumdan hiç hoşlanmamaktadır ancak kurtulmak için en ufak bir adımı bile atmamaktadır. Filmde Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraf geçmişi oldukça hissedilir. Zaten görüntü yönetmenliğini de üstlenen Ceylan'ın kareleri o güne kadar alışlagelmiş hareketli sahnelerden değildir. Her sahne kendi başına ayrı bir fotoğraf olabilecek niteliktedir. Kadrajlar fotoğrafik bir mizansene göre ayarlanarak kamera hareket etmeden sadece oyuncular kadrja girip çıkarak sahneler tamamlanır. Dolayısıyla filmin estetik durağanlığı, karakterlerin iç dünyasındaki sıkıntılar ve hem yönetmenin hem de karakterin fotoğrafçı olması filmi bütünleyen unsurlardır. Film 56.Cannes Film Festivali Büyük Ödül ve En İyi Erkek Oyuncu ödülü başta olmak üzere birçok film festivalinden En İyi Film ödülleri toplamıştır.

2016 yılında Mehmet Can Mertoğlu tarafından yönetmenliği yapılan Albüm isimli film, senaryosunda fotoğrafın rol aldığı filmlerden biridir. Murat Kılıç ve Şebnem Bozoklu'nun başrolü paylaştığı filmde, Antalya'da hayatlarını sürdüren 10 yıllık evli bir çiftin çocuk sahibi olmak isteyip de olamamasıyla birlikte yaşadıkları anlatılır. Çift bir bebek evlat edinmek ister ancak bebeğin evlatlık olduğunu kimsenin bilmesini istemezler. Evlatlık bebeği kendi çocuklarıymış gibi göstermek için beraber kurgusal bir fotoğraf

albümü hazırlama çabasındadırlar. Kadın sanki hamileymiş gibi, doğum yapıyormuş gibi mizansenler yaratılarak fotoğrafları çekilerek sahte bir fotoğraf albümü hazırlarlar. Fotoğrafların insanları inandırmadaki en büyük güç olduğuna inanırlar. Trajikomik bir orta sınıf eleştirisi olan filmin ilk gösterimi 2016 yılında 69.Cannes Film Festivali'nde gerçekleşmiş ve Yılın En Yenilikçi Yönetmeni ödülünü almıştır.

Ülkemizdeki en önemli fotoğrafçılardan biri olan Ara Güler'i konu alan ve yönetmenliğini savaş fotoğrafçısı, gazeteci Coşkun Aral'ın yaptığı belgesel ise Bu Dünya Böyle Dünya isimli belgeseldir. Belgesel ismini Ara Güler ile Coşkun Aral'ın 1986 yılında ortak açtıkları sergiden alır. 1986 ve 2018 yılları arasında çekimleri yapılan belgeselde Ara Güler'in fotoğrafları, anıları ve kendi dünyası birinci ağızdan aktarılır. Kendisini fotoğraf sanatçısından ziyade foto muhabiri olarak tanımlayan Ara Güler, Alfred Hitchcock, Picasso, Salvador Dali, Winston Churchill ve Bertrand Russel başta olmak üzere birçok ünlü ismi fotoğraflamış ve Ekim 2018'de vefat etmiştir. 2019 yılında Tahran Nabshi Kültür Merkezi'nde belgeselin ilk gösterimi yapılmıştır ve Coşkun Aral'ın YouTube hesabı üzerinden yayımlanmıştır. Ancak belgesel, Ara Güler'e ait tüm eserlerinin hak sahibi olan Doğuş Grubu tarafından gelen telif haklarının ihlalini beyan eden bir yazılı ihtarname sonrasında Coşkun Aral tarafından yayından kaldırılmıştır.

Yönetmenliğini Profesör Savaş Arslan'ın yaptığı 2020 yılı yapımı 88 dakikalık Bir Sigmund Weinberg Belge-meseli isimli belgesel filmde, Sultan II.Abdülhamid ve Sultan V.Mehmed Reşad'ın resmi fotoğrafçısı ve sinemacısı olan Türkiye'deki sinemanın öncülerinden Sigmund Weinberg'in hayatına ve çalışmalarına odaklanılır. Aynı zamanda 20.yüzyıl dönemindeki İstanbul'un sosyal yaşamına, İstanbul'da ilk sinema salonunun açılmasına, fotoğraf makinesinden gramafona, otomobilden dönemin diğer teknolojik yeniliklerine kadar birçok değişiklik de belgesel aracılığıyla izleyenlere yansıtılır (https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/bir-sigmund-weinberg-belge-meseli_2512.html).

2.3. Dünya Sinemasında Fotoğraf ve Fotoğrafçıların Yer Aldığı Filmler

Görsellik bağlamında fotoğraf ve sinema birbirlerine oldukça yakındırlar. Stanley Kubrick, Henri Cartier-Bresson, Raymond Depardon, Jerry Schatzberg, Wim Wenders

gibi yönetmenlerin fotoğrafla ilgilenip sonradan zaman içerisinde fotoğraftan sinemaya geçtikleri bilinmektedir. Dünya sinemasında fotoğraf ve fotoğrafçıların yer aldığı filmler olarak senaryosunda fotoğrafa veya fotoğrafçı karakterlere başrol verilmiş olan bazı filmlerden söz edilecektir. Verilecek filmlerin bazılarındaki ortak özellik, tezin üçüncü bölümünde daha detaylı değinilecek olan, fotoğraf ve sinemadaki gerçeklik ilişkisi üzerindeki filmler olmalarıdır. Bu ve diğer tarzdaki fotoğraf temasını işleyen bazı önemli uzun metrajlı filmler Kurmaca Filmler ve Belgesel Filmler başlığı altında açıklanacaktır.

2.3.1. Kurmaca Filmler

Sinemada fotoğraf denilince akla gelen ilk filmlerden biri 1966 yılı yapımı Michelangelo Antonioni'nin *Blow Up* isimli filmidir. Türkçeye “Büyüdükçe” başlığı ile çevrilen Julio Cortazar'ın kısa bir öyküsünden oluşturulan senaryosunun yazarları Toni Guerra ve Edward Bond'dur. Ülkemizdeki gösterim ismi “Cinayeti Gördüm” olan filmde bir fotoğrafçının meçhul bir cinayetle olan bağlantısı anlatılır.



Fotoğraf 35. *Blow Up* Filminden Bir Kare

Filmdeki ana karakter Thomas, 1960'lı yılların ünlü fotoğrafçısı David Bailey'in kariyerini temel alarak oluşturulmuştur. Ana karakter Thomas 1960 yıllarının Londra'sında ünlü ve zengin bir fotoğrafçıdır. Bir gün parkta çektiği bir fotoğraftan sonra

işler karışır çünkü o fotoğrafları ısrarla almak isteyen bir kadınla karşılaşır. Daha sonra o fotoğraflara yakından baktığında aslında bir cinayeti fotoğrafladığını görür. Zaten Blow Up ismi de İngilizcede fotoğraf büyütme işlemine verilen bir isimdir. Thomas olay yerine giderek cesedi bulur ama fotoğraf makinası yanında yoktur. Film bu şekilde Thomas'ın cinayeti kanıtlama çabalarıyla devam eder. Filmde olanlar net bir şekilde verilmez dolayısıyla seyirci filmdeki gerçeği net bir şekilde öğrenemez.

Filmde anlatılmak istenilen aslında gerçeklik ve o gerçekliğin nasıl algılandığıyla ilgilidir. Bir cinayeti görüp fotoğraflarını çeken bir fotoğrafçının çektiklerinin ve çekim kayıtlarının yok edildiğini düşünmesiyle yaşadığı gerçeklik sorgusudur. Fotoğrafçı, çektiği fotoğrafların, filmlerin ve gördüğü cesedin yok olmasıyla kendi içinde derin bir ikilem yaşar. Blow Up, temelinde fotoğrafçının bir cinayeti fotoğraflamış olduğunu mu yoksa onu kendi zihninde kurgulamış olduğunu düşündürmesi nedeniyle; fotoğraf ve gerçeklik konusu üzerinden yola çıkan ve belirsizliği işleyen bir filmidir. Ayrıca filmde kadının görüntünün merkezinde ve konunun nesnesi olması sebebiyle fotoğraf sanatındaki kimlik konularının da arka planda işlendiği bir film olarak da ele alabiliriz. Film başta Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü, BAFTA ödüllerinde ve Altın Küre'de En İyi Film ve Akademi Ödüllerinde En İyi Yönetmen ve En İyi Senaryo olmak üzere dönemin birçok festivalinden ödüller almıştır.

Fotoğrafı merkez alan diğer önemli filmlerden biri de 1954 yılında Alfred Hitchcock'un yönettiği Arka Pencere olarak çevrilen Rear Window filmidir. Sinema tarihinin en başarılı gerilim ve suç türü yapımlarından biri olarak kültleşen filmde popüler bir kurumda çalışan Jeff isimli profesyonel bir fotoğrafçının hayatı aktarılır. Jeff yaptığı fotoğraf çekimi sırasında sakatlanarak tekerlekli sandalye kullanmaya mecbur kalır ve karşı apartmanında bulunan daireleri kamerasıyla izleyerek günlerini geçirir. Jeff'in gözetlediği karşı dairede ters giden bir şeyler olduğunu ve cinayet işlendiğine tanıklık etmesi konu alınır.

1960 yılı yapımı Peeping Tom isimli sinema tarihinde önemli yeri olan filmin yönetmenliğini Michael Powell yapmıştır. Ait olduğu döneme göre oldukça farklı bir yerde olan filmde teknik, kurgu ve tarz açısından kendinden sonra gelecek olan gerilim

ve psikolojik türlerdeki filmler için öncü olmuştur. Filmdeki karakter Mark Lewis, bilim adamı olan babasının insanın sinir sistemi üzerinde korkunun etkisini araştırdığı deneylere maruz kalan bir karakterdir ve bu deneyler sonucu bir takım psikolojik travmalar yaşamaktadır. İçeride kapanık, yalnız ve cinsel duygularını baskılamaya çalışan bir yapıdadır. Kadınların fotoğraflarını çekmektedir ancak zamanla genç kadınları öldüren bir seri katile dönüşmüştür. Öldürürken de aynı zamanda onların yüzlerindeki korkulu ifadelerini kamerayla kaydetmektedir. Fotoğraf ve fotoğraf makinası bu filmde bir cinayet unsuru olarak kullanılmıştır. Tüm bu farklılıklar o dönem çok iyi bir başarı olmasına rağmen seyirci tarafından kabul edilmesi çok zor olgular olmuş ve yönetmenin kariyeri bu filmle bitmiştir.

Fotoğraf ögesinin kullanıldığı filmlerden biri de 1983 yılı yapımı olan fotoğrafın tarihsel olaylardaki rolüne vurgu yapabilecek nitelikte olan *Under The Fire* (Ateş Altında) filmidir. Yönetmenliğini Roger Spottiswoode üstlenmiştir. Film, 1979'da Nikaragua'da Başkan Somoza rejimine karşı olarak Sandinistaların başlattığı isyan çerçevesinde yaşanan olaylar, gizli ajanlar, devlet ilişkileri anlatılır. Filmde bu olayları takip edebilmek için dünyanın dört bir tarafından gelen gazeteciler yer alır. Amerikalı savaş fotoğrafçısı Russel Price'ın (Nick Nolte) isteği gerilla liderinin fotoğrafını çekmektir ki bu fotoğraf fotoğrafçılık kariyeri için çok önemlidir. Ancak gerilla liderinin cansız bedeniyle karşılaşır ve orada gerillalar tarafında liderin hala yaşıyormuş gibi fotoğraflanması teklifiyle karşılaşır. Ve gazeteci fotoğrafçı lideri gerçekten yaşıyormuş gibi fotoğraflar. Bu kurgulanmış fotoğraf el ilanları haline getirilerek halka dağıtılır ve halk fotoğrafa inanır. Öte yandan filmde gerçeklik olgusu öldürülen bir gazetecinin görüntülerinin yayılmasıyla gerçeğin olduğu gibi yansıtılması işlenmektedir. Dolayısıyla kurgulanmış fotoğrafın gerçek gibi sunulması ve çekilen bir fotoğrafın medya tarafından tamamen gerçeği yansıtarak kullanılması konularıyla film, fotoğraf ve gerçeklik olgularını ve fotoğrafın gücünü işlemektedir. Film; bir fotoğraf gerçeği kanıtlar mı? ve olmayan gerçekler varmış gibi gösterilerek tarihsel süreç belirlenebilir mi? sorgularını yaptırır. Filmde fotoğraf ve fotoğrafın toplum üzerindeki gücü 1979 Nikaragua Devriminin gerçekleştirilmesinde çok büyük bir rol oynamıştır. Dolayısıyla fotoğraf toplumsal bağlamda da yeni bir gerçeklik oluşturabilmektedir.

Yönetmenliğini ve senaryosunu Sandra Goldbacher'in yürüttüğü 1998 yılı yapımı The Governess filmi ülkemizde “Özgür Ruh” ismi ile bilinmektedir. The Governess filminin öyküsü 19.yüzyıl İngiltere'sinde geçer. Filmde oyunculuğu özgürlüğün simgesi olarak gördüğünden dolayı oyuncu olma hayali olan Yahudi bir genç kızın iş bulabilmek için kimliğini değiştirerek bir evde dadı olarak işe başlar. Girdiği evdeki Bay Cavendish'e âşık olan kız ile Cavendish arasında kısa zamanda bir ilişki başlar. Bay Cavendish'in üzerinde yaptığı araştırmalardan biri de karanlık kutu yani Camera Obscura ile pozlanan görüntülerin kâğıt üzerinde sabitlemeye çalışmaktır ancak uygun kimyasallar kullanamadığı için başarısız olmaktadır. Bir gün şans eseri sabitlemenin yolunu bulurlar. İlişkilerinin tutkusuyla fotoğraf tutkusu birleşir ancak zamanla gerçekliğin yitirilmesiyle işler yolunda gitmez ve ana karakter o evden ayrılarak Londra'da bir fotoğrafhane açarak yaşamını bir fotoğrafçı olarak devam ettirir. Filmde alt metin olarak ata erkil bir toplumda kadının başarı yolunda ilerleyişi ve varoluşu feminist bir açıdan ve fotoğraf sanatı kullanılarak verilir. Ayrıca dini kimlik ayrımcılığı, kültürel farklılık konularının da işlendiğini belirtmekte fayda vardır. Filmdeki erkek karakterin gerçeği saptırarak kadın karakteri egale etmeye çalışması ve bu gerçeklik saptırmasını fotoğraf yoluyla yapması hususunda filmde bir gerçeklik ve kurmaca karşıtlığı verilmiştir. Filmin genel olarak atmosferi de sinematografik olarak fotoğraf estetiğine çok yakındır. Filmin fotoğrafın icat edildiği dönemi ele alan öyküsüne uygun olarak, çoğu sahnede kameranın konumlandırılması ve seçilen çekim açılarıyla filmin fotoğrafik bir estetiğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

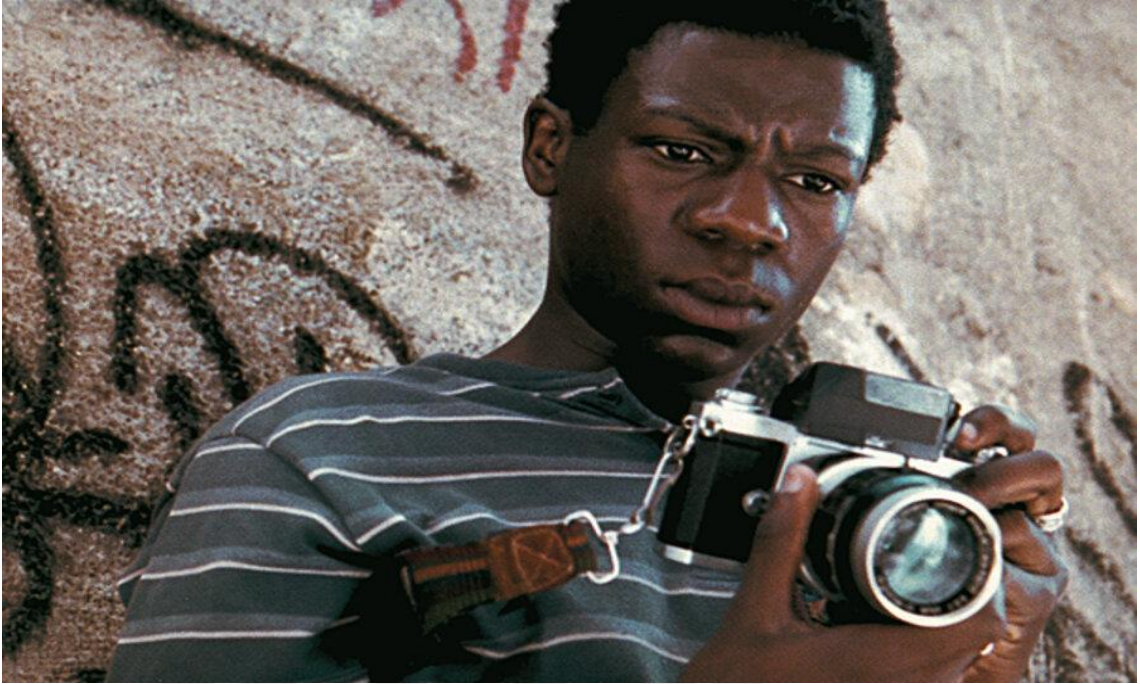
1998'de çekilen High Art isimli filmin yönetmenliğini ve senaristliğini Lisa Cholodenko üstlenmiştir. Kanada–Amerika bağımsız filmde Lucy isimli ünlü bir fotoğrafçıyla, bir sanat dergisinde çalışan Sidney arasındaki ilişki anlatılır. Sidney'in Lucy'nin çok iyi bir fotoğrafçı olduğunu keşfetmesi ve çalıştığı dergiye onu tanıtmayı sonrasında ikili birlikte çalışmaya başlar ve iki kadının aralarında hayatlarını değiştirecek bir bağ oluşur. Filmin fotoğraf ve fotoğrafçı temalı olmasının yanı sıra eşcinselliğin işlendiği Queer Cinema akımının ilk örnek filmlerinden sayılması açısından da dikkate değerdir.

2000 yılı yapımı yönetmenliğini Elie Chouraqui'nin yaptığı Umut Çiçekleri – Harrison's Flowers filminde bir fotoğrafçı karakter ele alınmaktadır. Karakter Harrison Lloyd, Pulitzer ödüllü bir fotoğrafçı ve aynı zamanda savaş muhabiridir. Çok sevdiği mesleğini bırakmadan önce son iş olarak Yugoslavya'ya iç savaşın en yoğun olduğu dönemde gitmek durumunda kalır. Ancak Harrison'un çekimler yaptığı yerde patlama gerçekleşir bunun üzerinde Harrison'un aynı şekilde gazeteci ve fotoğrafçı olan eşi Sarah kocasının cesedini bulmak üzere Yugoslavya'ya gelir. Kadrosunda ünlü oyuncuların yer aldığı film Isabel Ellsen'in romanından bir uyarlamadır.

Christopher Nolan tarafından yazılıp yönetilen 2000 yapımı Memento filmi psikolojik gerilim türünde sinema tarihinde önemli bir yerdedir ki IMDb'de tüm zamanların en iyi filmleri arasında yerini korumaktadır. Filmde ana karakter Leonard Shelby'nin karısını tecavüz edip öldüren katili bulmaya çalışması anlatılmıştır. Ancak Leonard'ın tedavisi olmayan bir hastalığı vardır ve hafıza kaybı yaşamaktadır ve karısının öldürülmesinden sonra yeni olan hiçbir olayı hatırlamamaktadır. Bu durum için kendine çözüm olarak yazdığı notları ve fotoğrafları kullanmaktadır. Bir nevi karakterin elindeki fotoğraflar film boyunca hikâyeye katkı sağlayan ana unsurlardan biridir. Filmin özellikle doğrusal olmayan kurgusu oldukça beğeni toplamış ve izleyiciyi hafıza sorunu yaşayan karakterin yerine koyarak yaşadıklarını hissetmesi sağlanmıştır.

Yönetmenliğini Mark Romanek'in yaptığı 2002 yılı yapımı Baskı – One Hour Photo filminde başrolü Robin Williams canlandırır. Yirmi yıldır bir markette fotoğraf tabeden Seymour isimli karakter işini çok ciddiye almaktadır. Karakterin en çok imrendiği şey ise yıllardır fotoğraflarını tabettiği Yorkin ailesinin mutluluğudur. Ailenin fotoğraflarıyla ilgilenmenin yanında artık onları gözetlemeye de başlayan Seymour aileye takıntılı bir şekilde bağlanır ve onların da fotoğraflardaki kadar mutlu olmadıklarını anlamasıyla hikâye devam eder.

Fotoğraf temasındaki filmlerden biri de ülkemizde Tanrı Kent olarak gösterilen 2002 yılı yapımı City of God filmidir. Yönetmenliğini Fernando Meirelles ve Katia Lund'un üstlendiği filmde Brezilya sokaklarındaki yaşamlar aktarılır. Filmde Rocket ve Küçük Ze adlarında Tanrıkent'te yaşayan iki genç ele alınır.



Fotoğraf 36. City Of God Filminden Bir Kare

Küçük Ze karakteri oldukça suça yatkın, zeki ve acımasız bir gençtir. Rocket karakterinin tek hayali ise fotoğrafçı olmaktır ancak herhangi bir fotoğraf makinası alacak parası bulunmamaktadır. İlerleyen zamanlarda Küçük Ze çete savaşlarının olduğu bir kaos içinde uyuşturucu ticaretinin kontrolünü elinde tutar bir hale gelir. Rocket ise bir fotoğraf makinası alabilmiştir ve makinasını bu kaos ortamını fotoğraflamak için kullanır.

Yönetmenliğini Steven Shainberg'in yaptığı ve başrollerini Nicole Kidman ile Robert Downey Jr.'ın paylaştığı 2006 yapımı Tutku – Fur:An Imaginary Portrait of Diane Arbus isimli film ünlü fotoğrafçı Diane Arbus'un yaşantısından yola çıkılarak yapılmış bir filmidir. İçinde birçok başarılı fotoğrafik kareyi barındırır. Hikâye 1958 yıllarındaki New York'ta geçer. Diane 14 yaşında o zamanlar fotoğraf öğrencisi olan Allan Arbus ile tanışır ve Diane'ye fotoğraf öğretir ardından evlenirler. Çift moda fotoğrafçılığı üzerinde çalışır, Allan Vogue dergisinin kapaklarını fotoğraflayan bir sanatçıdır. Diane bir gün aşırı kıllanmaya hastalığı yaşayan komşu Lionel ile tanışır. Lionel kendi gibi toplumdan dışlanmış kişilerle yaşamaktadır. Diane öğrendiği fotoğrafçılık yetkilerini bu kişilerin fotoğraflarını çekerek geliştirir ve kısa sürede Diane Lionel'e âşık olur ve evliliğindeki sorunlar da gündeme gelerek hikâye devam eder. 1971'de intihar eden ve kimi kesimlerce

hüznün ve ucubelerin fotoğrafçısı olarak anılan başarılı fotoğrafçı Diane Arbus intiharından sonra Venedik Bienali'nde sergilenen ilk Amerikalı fotoğrafçı ünvanını almıştır.

Tom Dicillo'nun yazıp yönettiği *Delirious* filmi 2006 yılı yapımı bir dram komedi filmidir. New York'taki evsiz bir çöplüden ünlülerin fotoğrafçısı Les Galantine'nin asistanlığına kadar ilerleyen Toby Grace'nin hikayesi anlatılır. Ancak Toby'nin bir ünlüye âşık olmasıyla araları bozulur. Hikayesinde fotoğrafçının yer aldığı bu film birçok ülkede özellikle San Sebastian Film Festivali En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen ödüllerinin almasının yanı sıra ülkemizde de 26.İstanbul Film Festivali'nde gösterilmiş ve Jüri Özel Ödülü'ne layık görülmüştür.

2008 yapımı yönetmenliğini Jan Troell'in yaptığı *Ölümsüz Anlar – Everlasting Moments* filminde İsveç'in 1900'lü yılları ele alınır. Savaş vardır ve halk yoksulluk içindedir. Sosyalist hareketlerin yeni yeni kendini göstermeye başladığı dönemde işçi sınıfından bir ailenin yaşantısı aktarılır. Filmin ana karakteri Maria'nın karşılaştığı zorluklar karşısındaki tek dayanağı fotoğraf çekmektir. Maria fotoğraf makinasını bir piyangodan kazanmıştır ve bu güzel fotoğraf makinası sayesinde dünyayı yeniden keşfetme şansını bulmuştur ve filmdeki kızı için de ilham kaynağı olmuştur. Maria'nın fotoğraf çekmesinin arka planında kadın olarak karşılaştıkları zorbalıklara, halkın yaşadığı ekonomik ve politik sıkıntılara yer verilmiştir.

2008'de yönetmenliğini Wim Wenders'ın yaptığı *Palermo'da Yüzleşme – Palermo Shooting* filminde ünlü bir fotoğrafçının hikayesi işlenir. Hikâye boyunca fotoğrafçının çöküntüde olan ruhani durumları ve Düsseldorf şehrinden ayrılıp Palermo şehrine gitmesiyle orada kendi kendine içsel olarak yüzleşmesi aktarılır. Tüm bu anlarda fotoğrafçıyla fotoğraf makinası hep iç içedir. Film sinematografisi olarak oldukça fotografik öğeler içermekte ve bir fotoğrafçının hikayesi olduğunu kullanılan karelerle tatmin edici bir şekilde sunulmaktadır.

2010 yılında çekimleri tamamlanan *The Bang Bang Club* filminin yönetmenliğini Steven Silver yürütmüştür. Filmde dört savaş fotoğrafçısının gerçek hikayeleri aktarılır. O fotoğrafçılar; Joao Silva (Neels Van Jaarsveld), Ken Oosterbroek (Frank Rautenbach),

Greg Marinovich (Ryan Phillippe) ve Kevin Carter (Taylor Kitsch)'dir. Filmde Güney Afrika'ya 1990'lı yılların başında hayatlarını tehlikeye atarak giden bu dört fotoğrafçının karşılaştıkları şiddet, kaos, vahşet ve ırk ayrımcılıklarının gerçek yüzünü tüm dünyaya gösterme çabaları anlatılır. Bu dört fotoğrafçıdan biri olan Kevin Carter, Pulitzer ödülü dahil birçok ödül alan meşhur akbaba ve kız fotoğrafın sahibidir ve o fotoğrafı çektikten sonra intihar etmiştir.

Fotoğraf veya fotoğrafçılık temalı diğer örnek kurmaca filmler şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 1. Fotoğraf Temalı Kurmaca Filmler

Kurmaca Film Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
Funny Face	Stanley Donen	1957
Barry Lyndon	Stanley Kubrick	1975
Days of Heaven	Terrence Malick	1978
Amator	Krzysztof Kieslowski	1979
Apocalypse Now	Francis Ford Coppola	1979
The Year of Living Dangerously	Peter Weir	1982
Salvador	Oliver Stone	1986
Eyes of Laura Mars	Irvin Kershner	1986
Proof	Jocelyn Moorhouse	1991
Baraka	Ron Fricke	1992
Looking Back at You	Andrew Snell	1993
Smoke	Wayne Wang, Paul Auster	1995

The Bridges of Madison County	Clint Eastwood	1995
Photographing Fairies	Nick Willing	1997
Pecker	John Waters	1998
Gentleman's Relish	Douglas Mackinnon	2001
Femme Fatale	Brian De Palma	2002
Impassioned Eye	Henri Cartier-Bresson	2003
Shutter	Masayuki Ochiai	2004
Closer	Mike Nichols	2004
Hard Candy Lolipop	David Slade	2005
Tada, Kimi Wo Aishiteru	Takehiko Shinjo	2006
Blood Trail	Richard Parry	2008
Triage	Danis Tanovic	2009
Castaway on the Moon	Lee Hey-Jun	2009
Home	Yann Arthus-Bertrand	2009
Life Through a Lens	Annie Leibovitz	2011
The Secret Life of Walter Mitty	Ben Stiller	2013

2.3.2. Belgesel Filmler

Sinema tarihimizde uzun metrajlı filmlerin yanında fotoğraf veya fotoğrafçıların yer aldığı önemli belgesel filmler de vardır. Bu belgesel filmlere örnek olarak Dariusz

Jablonski'nin 1998 yılında çektiği Foto Amator isimli belgesel filmi verebiliriz. Filmde Yahudi nüfusunun yaşamlarını ve Nazi döneminde kurulmuş Jewodz Gettosundaki Nazi görevlilerini gösterir. Hırslı bir ofis çalışanı ve aynı zamanda çok hevesli bir fotoğrafçı olan muhasebeci karakteri belgeselde gettodaki yaşantıyı, yaşam koşullarını ve oradaki çocukları çok mutlularmışçasına fotoğraflamaktadır. Amacı gettodaki her şeyin yolunda olduğunu göstermektedir ama aslında olan gerçek öyle değildir. O dönemde aynı şekilde o gettoda yaşayan Yahudi bir doktor olan Dr. Arnold Mostowicz oradaki her şeye tanıklık etmektedir. Doktorluğu bırakarak gazeteciliğe yönelen doktor oradaki gerçeği olduğu gibi aktarmayı, gettoda yaşayan Polonyalı Yahudilerin acılarını gösterebilmeyi amaçlar. Belgesel bu iki karakterin yaptıklarının ve hatırlarının birleştirilerek anlatılmasıyla ilerler. Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de fotoğraf ve gerçeklik konusu ele alınarak, fotoğrafın gerçeği değiştirmedeki gücünün bir göstergesi olmuştur.

2001 yapımı War Photographer belgesel, savaşlarda bulunan savaş fotoğrafçıların gerçekçi mücadelesini konu alır. Yönetmenliğini Christian Frei'nin yaptığı belgesel özellikle başarılı savaş fotoğrafçısı James Natchwey'e odaklanarak, Natchwey'in fotoğraf makinasına yerleştirilen bir küçük kamera ile belgeselin görüntüleri oluşturulur. Dolayısıyla sanatçının çektiği tüm fotoğrafların çekim anı bir kamerayla kaydedilmiş olur. Belgeselin bu oldukça gerçekçi ve etkileyici atmosferi 2002 yılında En İyi Belgesel Oscarı'nı almasını da sağlamıştır.

2002 yılı yapımı National Geographic'in yürüttüğü Search For The Afghan Girl isimli belgesel de temasında meşhur bir fotoğrafı merkez bir belgesel sinema filmidir. Belgeselin konusunu oluşturan o meşhur fotoğraf Afghan Girl (Afgan Kızı) başlığı ile 1985 yılında National Geographic dergisinin Haziran sayısında kapak fotoğrafı olmuştur. Bu kapak fotoğrafını ise 1984 yılında Steve McCurry Pakistan'daki bir mülteci kampında çekmiştir. Fotoğraf çekildiğinde henüz on üç yaşında bir öğrenci olan Şarbat Gula isimli Afgan kızın yeşil gözleriyle ve keskin bir ifadeyle verdiği fotoğraf pozu Afgan savaşındaki mültecilerin bir simgesi haline gelir. Fotoğraf geniş kitlelere ulaşarak en çok bilinen fotoğraf unvanını almıştır. Fotoğrafın çekildiği o günden itibaren uzun süre Gula'ya ulaşılamaz. Hem Steve McCurry hem de National Geographic ekipleri Gula'yı bulmak için Afganistan'a gider ve ücra bir bölgede ona ulaşırlar. Hayatı boyunca o

fotoğraf karesinden başka fotoğrafı çekilmeyen Gula o günü oldukça iyi hatırlar. 2002 yılının National Geographic Nisan sayısında Gula'nın hikayesi yayınlanır ve bu belgesel de mart ayında gösterim yapar. Meşhur bir portre fotoğrafının ve o fotoğrafta yer alan kişiyi bulma hikayesi ve yaşananlar bu belgeselin konusunu oluşturur.

2004 yapımı Kalküta'nın Çocukları-Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids filmi de fotoğraf ve fotoğrafçı temalı belgesellerden biridir. Yönetmenliğini Zana Briski ve Ross Kauffman'ın yaptığı bu Kızılderi – Amerikan belgeselde, belgesel fotoğrafçısı Zana Briski'nin iki yıl boyunca yaşadığı Kalküta'daki genelevde çalışanları fotoğraflama hikayesini ele alır. Her yaşta kadının yaşadığı Kalküta'daki genelevlerin olduğu mahallede, aynı zamanda birçok çocuk da yaşar. Briski, genelevde çalışan kadınları fotoğraflarken onların çocuklarını da yakın ilişkiler kurarak fotoğraflar. Hatta onların hayatlarında değişimler yaratma arzusuyla o çocuklara fotoğraf makinası vererek fotoğraf çekmeyi de öğretir. Dolayısıyla belgesel Kalküta, genelevler, kadınlar, illegal işler konularının yanı sıra o ortamda büyümek zorunda kalan çocukların dünyaya olan bakışlarını ve umutlarını izleyiciye yansıtır. Fuhuşu, yoksulluğu çocukların çektiği görüntülerle anlatır. En İyi Belgesel Film Oscar Ödülü ve Sundance İzleyici Ödülü başta olmak üzere gösterildiği festivallerden bol ödül toplayan bir belgesel eserdir.



Fotoğraf 37. Manufactured Landscapes Filminden Bir Kare

2006 yılında yönetmenliğini Jennifer Baichwal'ın üstlendiği *Manufactured Landscapes* isimli belgeselde fotoğraf sanatçısı Edward Burtnysky ve çalışmalarına odaklanılır. Burtnysky'nin 16 mm ile kaydettiği görüntüler Antroposen Çağı olarak adlandırılan içinde yaşadığımız çağdaki insan etkilerini, endüstrileşmenin dünyada yarattığı izleri oldukça gerçekçi ve çarpıcı bir biçimde yansıtır. Belgesel içinde taş ocaklar, büyük fabrikalar, madenler, barajlar gibi birçok sanayi devrimi ürününün etkilerini fotoğraf kareleriyle veriyor. Sanatçının fotoğrafları ve bu belgesel film izleyenlerde dünya, çevre ve yaşama bilinci hakkında düşünmeye itiyor.

Hem fotoğraf tarihinde hem de sinema tarihinde önemli ilklerde yer alan sanatçı Edward James Muggreidge hakkında yapılan 2010 yapımı *The Weird World of Muybridge* filmi de fotoğrafçı ve fotoğraf temalı belgesellerin başında gelir. Belgeselde dört nala koşan bir atın dört ayağının da yerden kesilip kesilmediğini fotoğraflarla göstermeye çalışan Muybridge'in sinema sanatına ilk adımları atması ve kendinden sonrakilere ilham veren hikayesi anlatılır. Aynı zamanda belgeselde Muybridge'in cinayet sabıkasını ve dönemin hukuk sistemine dair açıklamalar içeriyor.

2012 yapımı Jacqui Morris ve David Morris'in yönetmenliğini yaptığı McCullin isimli belgesel filmde başarılı foto muhabiri ve savaş fotoğrafçısı olan Don McCullin'in hayatı ve çalışmalarına odaklanılır. Tanıklık ettiği savaşlarla tarihe ışık tutan ve birçok foto muhabire ilham kaynağı olan McCullin, 1964'te Kıbrıs'ta çektiği kocası ölen bir Türk kadını fotoğrafıyla oldukça ses getirmiş ve World Press Photo ödülünün sahibi olmuştur. BAFTA Ödüllerine de aday gösterilen 90 dakikalık bu belgeselde McCullin'in yaşantısı, çalışmaları gibi konular yanında aynı zamanda gazeteciliğin ahlaki boyutu, değişen medya gibi birçok konuya da değiniliyor.

2012 yapımı yönetmenliğini Ben Shapiro'nun yaptığı Gregory Crewdson: *Brief Encounters* filmi 21.yüzyılın önemli fotoğrafçılarından Gregory Crewdson'un eserlerine odaklanır. Crewdson'un fotoğrafları çok iyi bir mizansenle hazırlanmış sinema karelerini andırır. Fotoğraflarındaki her detay, karakterler, pozlar, ışıklar bir film setini andırırcasına ekip işiyle hazırlanır. Dolayısıyla yarattığı bu sürreal ve aynı zamanda gerçekçi sinematografik dünya ile Crewdson oldukça başarılı kurmaca fotoğraflara imza atar.

Özellikle ressam Edward Hopper ve yönetmen Alfred Hitchcock başta olmak üzere sinema alanından birçok yönetmenden etkilendiği belirten Crewdson, fotoğraftaki geleneksel tarz ile modern sanat arasındaki bağı kurarak eserlerini üretir. Prömiyerini Southwest Film Festivali'nde gerçekleştiren belgesel, fotoğraf üretimi açısından ilham kaynağı olan bir eserdir.

2013 yapımı olan Vivian Maier'in Peşinde-Finding Vivian Maier isimli belgesel film, ölümünden sonra tesadüfen keşfedilen fotoğrafçı Vivian Maier'i ve onun fotoğraflarını konu alır. Maier, 1950 ile 1990 yılları arasında Chicago'da yaşarken geçimini dadılık yaparak sağlar ve aynı zamanda Rolleiflex fotoğraf makinasıyla sokaklarda gezerek gündelik yaşamı fotoğraflar. Ancak Maier bu fotoğrafları yayınlamaz ve odasındaki kolilerde negatifleri saklar. Sonraki yıllarda John Maloof, tarih ödevi için eski fotoğrafçıları araştırırken bir açık arttırmadan içi fotoğraf negatifleriyle dolu bir koli satın alır. Fotoğrafların güzelliğini fark eden Maloof, Maier'i tanıtmak için işe koyulur.



Fotoğraf 38. Vivian Maier'in Kendisini Çektiği Bir Fotoğraf

Belgesel film, bu süreci Maloof'un gözünden seyirciye sunar ve tutkulu bir amatör sokak fotoğrafçısı olan Vivian Maier'i ve onun gizemli fotoğraflarını birlikte keşfedilir. Belgesel, Oscar Ödülleri, BAFTA gibi prestijli festivallerde takdirle karşılanmıştır.

Bu türdeki belgesel filmlere önemli bir örnek olarak 2014 yılında çekilen Toprağın Tuzu-The Salt Of Earth belgesel filmi verilebilir. Belgeselin yönetmenliği Wim Wenders ve Juliano Ribeiro Salgado yürütmüştür. Belgesel Brezilyalı ünlü sosyal belgesel fotoğraf sanatçısı kâşif Sebastiao Salgado'nun bir biyografisi niteliğindedir. Göç, açlık, ülkeler arası sorunlar gibi ciddi durumlara tanık olup fotoğraflayan Salgado bu belgeselde de başta Vrangeli Adası, Panatanal Bölgesi ve Batı Papua gibi henüz insan eli değmediğinden zarar görmemiş toprakların, vahşi habitatın keşfine çıkıp o yerleri fotoğraflar. Salgado bu seyahate oğlu Juliano ile çıkacakken ünlü yönetmen Wim Wenders'ın da aralarına katılmasını ister. Wenders da bu seyahati bir belgesel haline getirmek ister ve ortaya bir fotoğraf sanatçısının mesleki çalışmasının yanında ailesiyle olan ilişkilerini de yansıtan bir belgesel çıkar. Belgesel aynı zamanda Salgado'dan bir fotoğraf eğitimi niteliğindedir. Belgesel, Oscar Ödülleri, Cannes Film Festivali başta olmak üzere birçok festivalde gösterilip ödüller almıştır.

Fotoğraf veya fotoğrafçılık temalı diğer örnek belgesel filmler şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 2. Fotoğraf Temalı Belgesel Filmler

Belgesel Film Adı	Yönetmen	Yapım Yılı
Edward Weston: The Photographer	Willard Van Dyke	1948
Strand: Under the Dark Cloth	John Walker	1989
W. Eugene Smith: Photography Made Difficult	Gene Lasko	1989
Helmut Newton: Frames from the Edge	Adrian Maben	1989

Pictures from a Revolution	Richard P. Rogers, Alfred Guzzetti, Susan Meiselas	1992
Blood Ties: The Life and Work of Sally Mann	Steven Cantor, Peter Spirer	1994
Richard Avedon: Darkness and Light	Helen Whitney	1995
Henri Cartier-Bresson “Pen, Brush and Camera”	Patricia Wheatley	1998
Photographer Man Ray	Jean-Paul Fargier	1998
Alfred Stieglitz: The Eloquent Eye	Perry Miller Adato	1999
Half Past Autumn – The Life and Works of Gordon Parks	Craig Rice	2000
Robert Doisneau, Tout Simplement	Patrick Jeudy	2001
Robert Capa: In Love and War	Anne Makepeace	2003
Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye	Heinz Büttler	2003
Born Into Brothels: Calcutta’s Red Light Kids	Zana Briski, Ross Kauffman	2004
William Eggleston in the Real World	Michael Almereyda	2005
Tierney Gearon: The Mother Project	Peter Sutherland, Jack Youngelson	2006
The Genius of Photography	Tim Kirby	2007
Visual Acustics	Eric Bricker	2008

Annie Leibovitz: Life Through a Lens	Barbara Leibovitz	2008
Guest of Cindy Sherman	Paul H-O, Tom Donahue	2009
Dark Light: The Art of Blind Photographers	Neil Leifer	2009
Frames from the edge: Helmut Newton	Adrian Maben	2009
Smash His Camera	Leon Gast	2010
Duffy: The Man Who Shot the 60s	Linda Brusasco	2010
The Many Lives of William Klein	Richard Bright	2012

2.4. Fotoğraf Makinesiyle Çekilen Filmler

Gelişen teknoloji fotoğraf makineleri üzerinde de kendini göstermiş ve çoğu fotoğraf makinesine video çekme özelliği eklenmiştir. Endüstriyelleşen sinemada, sinema kameralarının yüksek bütçelerinden dolayı farklı çözüm yolları aramaya başlayan özellikle bağımsız film yapımcıları için video çekebilen fotoğraf kameraları iyi bir alternatif olmuştur. Fotoğraf makinesi üreticilerinin biçim ve çalışma prensibi aynı bırakılarak dijitalleştirerek ürettikleri DSLR (Digital Single-Lens Reflex Camera) fotoğraf makineleri, yani SLR fotoğraf makinelerinin sayısal hali, sinema alanında film üretimini oldukça kolaylaştırmış ve film çeken amatör bir kitleyi de oluşturmuştur. Kesintisiz uzun süre Full HD,4K ve günümüzdeki yeni teknolojiyle 6K–8K çekim yapabilen, görüntülerde alan derinliği sağlayan ve uygun lenslerle sinematik görüntüyü yaratan ve özellikle sinema kameralarına göre oldukça ucuz olan bu fotoğraf kameraları ilk defa 2008 yılının ağustos ayında Nikon markası tarafından D90 modelinin HD video çekim özelliği ile gündeme gelmiştir. Bir ay sonrasında ise Canon markası Full Frame sensörü ile 5D Mark II isimli fotoğraf makinesini tanıtmış ve sektörde kullanılmaya başlanmıştır. Kısa bir zamanda yüksek bütçeli Hollywood filmlerinde de ikinci kamera olarak da olsa bu kameralar kendilerine yer bulmuştur. Canon markasının bu modeli günümüzdeki birçok kamera için de bir başlangıç olmuş, Arri, Alexa, Red, Sony, Black

Magic, FujiFilm, Olympus, Panasonic gibi yeni nesil dijital film kameraları üretilmeye başlanmıştır ve günden güne teknolojiler gelişmektedir. 2012 yılında Canon 4K çözünürlüğünde video çekimi yapabilen EOS-1D C modelini çıkarmış daha sonra 2016 yılında Nikon D500, Canon EOS 5D Mark IV modelleri de 4K çözünürlüğünde video çekimi yapabilen fotoğraf makineleri olarak piyasaya çıkmıştır. Cevher DSLR video teknolojisi hakkında “DSLR kameraların diğer amatör video kameralardan üstün yanları vardı. -Özellikle görüntüdeki alan derinliği.- Hem amatör bir çekim havası yaratırken bir yandan da DSLR makinelerin sağladığı ucuz ama görsellik açısından güçlü tarafının filmin estetiğine de yarar sağlayacağını düşündüm” sözlerini aktarır (Cevher, 2016:311).

Dünya sinemasında DSLR kullanılarak tamamı veya bir bölümü çekilmiş filmlere örnek olarak; Siyah Kuğu (2010, Canon 5D Mark II), Like Crazy (2011, Canon Eos 7D), Tiny Furniture (2010, Canon Eos 7D), Whiplash (2014, Canon Eos 7D), Limitless (2011, Canon 5D Mark II) ve The Avengers (2012, Canon 5D Mark II) filmleri sayılabilir. Ayrıca Güney Koreli ünlü yönetmen Kim Ki-duk; Amen (2011), Arirang (2011), Pieta (2012) ve Moebius (2013) isimli filmlerini Canon Eos 5D Mark II ile çekmiştir. Ayrıca çok geniş kitlelere hitap eden House dizisi ve 24 isimli dizi de Canon 5D Mark II’yi kullanan yapımlardır. Fenomen dizilerden Dexter’da da Nikon D800’den yararlanılmıştır.



Fotoğraf 39. Nesimi Yetik, Toz Ruhu Filminden Bir Kare, 2014

2014 yılında fotoğraf makinesiyle çekilen bol ödüllü Toz Ruhü filminin yönetmeni Nesimi Yetik, 2016 yılında Gazete Duvar'dan Soner Sert ile yaptığı röportajda bağımsız sinema üretimi ile ilgili olarak şu sözleri söylemiştir:

“Bağımsız sinemada daha yeraltına inip, gerilla yapım yöntemleriyle, sinema destekleme fonlarına ve piyasaya ihtiyaç duyacak biçimde bir yöntem geliştirir kendine ve oradan bambaşka bir dil doğabilir. Bir tavsiye olarak umutsuzluğa kapılmamak gerektiğini düşünüyorum. Gerekirse bir fotoğraf makinesiyle de -ki biz de Toz Ruhü'nu bir fotoğraf makinesiyle çektik- film çekilebileceğini unutmasın genç sinemacılar” (<https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/11/05/80483>).

Ülkemizdeki DSLR kullanılmış filmlere örnek verecek olursak; Eray Dinç'in Monolog (2012, Canon Eos 7D) filmi, Tolga Örnek'in Kaybedenler Kulübü (2011, Canon 5D Mark II) filmi, Kenan Korkmaz'ın Lüks Otel (2011) filmi, Cemil Ağacıkoğlu'nun Eylül (2011) filmi, Reis Çelik'in Lal Gece (2012) filmi, Osman Evre Tolga'nın Htr2b Dönüşüm (2012) filmi, Nesimi Yetik'in Toz Ruhü (2014) filmi ve Selim Evci'nin Rüzgarlar (2012) filmi örnek gösterilebilir. Kerem Topuz'un Film (2011) isimli filminin tamamı DSLR fotoğraf makinesi ile çekilmiş ve 8.Atlanta Underground Film Festivali'nde En İyi Yabancı Film ödülüne layık görülerek uluslararası başarılar elde etmiştir. Ayrıca 2010 yılında televizyonda yayınlanan Behzat Ç isimli popüler dizi de Canon 5D Mark III fotoğraf makinesi kullanılarak çekilmiştir. Aynı şekilde 2011 yapımı Serdar Akar'ın yönettiği Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm isimli uzun metrajlı film de DSLR ile çekilmiştir.

MILC (Mirrorless Interchangeable Lens Camera) yani aynasız fotoğraf makineleri 2010 yılından beri video çekebilen fotoğraf makineleri olarak sektörde kendine yer edinmiştir. Özellikle Sony, Panasonic, Olympus, Fujifilm, Samsung ve Blackmagic gibi markalar aynasız fotoğraf makinesi üretiminde yer almış ardından Canon, Nikon gibi DSLR fotoğraf makineleri üreten markalar da aynasız fotoğraf makineleri üretmeye devam etmişlerdir. Aynasız fotoğraf makineleri, bünyelerinde optik malzemeden oluşan bir ayna-bakaç sistemi içermemeleri nedeniyle DSLR fotoğraf makinelerine göre oldukça hafif ve küçük kalmaktadırlar. Aynasız fotoğraf makineleriyle

çekilen filmlere örnek olarak dünya sinemasından şu filmler sıralanabilir; Superhero Me (2013), Upstream Color (2013), 2 Guns (2013), The Apostate: Call of the Revenant (2015), Premaya Nam (2014), The Brothers Grimsby (2016), Tú y yo (2014), Super Power Beat Down (2012), The Box (2016), Prázdnó (2016), Best F(r)iends (2017) ve Paranın Kokusu (2017).

DSLR fotoğraf makineleri sunduğu birçok avantajla temel ekipmanlar haline gelerek özellikle bağımsız film yapımcıları için, sinema standartlarına uyacak bir şekilde kendi filmlerini çekip üretme imkânı yaratmış ve sinemanın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır.

Sinemada fotoğraf kullanımı başlıklı bu bölümde; fotoğrafın çağdaş deneysel sinemada kullanımına temel oluşturması ve fotoğrafın nasıl ve hangi yöntemlerle sunulduğunun belirlenmesi açısından geçmişten günümüze sinemada fotoğrafın kullanımı örneklerle açıklanarak fotoğraf sanatının sinemayla her zaman iç içe olduğu ve farklı temalarla, farklı yöntemlerle izleyicilere sunulduğu görülmüştür. Bu bağlamda özellikle Türkiye’yi sinemayla ilk tanıştıranların aslında fotoğraf kökenli gayrimüslimler olduğu görülmüştür. Fotoğraf temelli sanatçıların sinemada yönetmen, senarist, yapımcı, görüntü yönetmeni, kameraman gibi unvanlarla yer aldığı, bir kısmının fotoğraf sanatıyla halen daha ilgilendiği görülürken diğer bir kısmının artık fotoğraf çalışmaları yürütmediği tespit edilmiştir. Öte yandan ülkemizdeki fotoğraf kökenli yönetmenlerin filmlerinde fotoğraf sanatından gelen temellerini belirgin bir şekilde yansıttıkları ve dünya çapında önemli festivallerde başarılarla imza atarak, adlarını sinema tarihine geçirdikleri görülmüştür. Türkiye ve dünya sinemasında fotoğraf ve fotoğrafçı temalı filmlerden önde gelen örnekler incelenerek; belgesel filmlerde özellikle fotoğraf sanatçılarına ve savaş fotoğrafçılarına yer verildiği, kurmaca filmlerde ise daha çok fotoğrafın bir obje, bir hedef ya da karakter için duygusal bir öğe olarak kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca sinema filmi çekimlerinde pahalı sinema kameralarının yerine video özelliği bulunan fotoğraf makinelerinin kullanılabilirliği konusu araştırılarak fotoğraf makineleriyle de kaliteli sinema filmlerinin çekilebileceği sonucuna örnek başarılı ve ödüllü filmlerle varılmıştır. Bu bölümle birlikte fotoğrafın çağdaş deneysel sinemada özgün bir yöntemle nasıl kullanılması gerektiğiyle ilgili fikir sahibi olunmuştur.

3.BÖLÜM

FOTOĞRAFİN ÇAĞDAŞ DENEYSEL SİNEMADA YENİDEN SUNULARAK KURGULANMASI

3. BÖLÜM

FOTOĞRAFIN ÇAĞDAŞ DENEYSEL SİNEMADA YENİDEN SUNULARAK KURGULANMASI

3.1. Sinemada Yeni Gerçeklik ve Sunum Araçları

Diğer sanat dallarına kıyasla yeni bir oluşum olarak ele alınan, yirminci yüzyılın ilk yarısında popülerleşen bir sanat dalı olan sinema, toplum için bir ifade ve iletişim aracı olarak görülmektedir. İletişim aracı olarak sinema, teknoloji ile doğrudan ilişkili olarak paralel bir şekilde günden güne gelişmektedir. Görüntüleri üretme araçlarının çeşitlenmesi, gelişen bilgisayar teknolojileri, kurgu, dijital manipülasyon programları ve filmleri üretme konusundaki hayal gücünün genişlemesi ile sinemanın salt gerçeklik ile olan bağı zayıflamış ve sinemada gerçeklik olgusu sorgulanır olmuştur.

Sinemanın gerçekliği tarih boyunca kuramcılar tarafından farklı şekillerde sorgulanmıştır. Sinemanın gerçekliğini iki farklı bakış açısı olarak ele almak gerekirse biçime önem veren Sergei Eisenstein ve gerçekçiliğe önem veren Andre Bazin'in görüşlerini incelemek gerekir. Eisenstein'a göre biçim ve gerçeklik arasında organik bir bağ vardır ve bir film yapıtında yönetmenin seyirciyi yönlendirebilecek öğeleri kullanabilmesini savunur. Film gerçekle bağını koparıp, kurgu ile kendine yeni bir gerçeklik yaratmalıdır. Kurgu, sinema sanatında anlam yaratmanın temel aracıdır ve izleyiciyi coşturan, uyaran ve filme kapılmayı sağlayan bir güçtür. Eisenstein'a göre, kurgu anlam yaratmadır (Özön,1984:24). Çekilmiş olan görüntüler tek başlarına bir anlam ifade ederken, diğer görüntülerle bir araya getirilerek bir üst anlam oluşturup kendi anlamlarından daha farklı anlamlar ifade etmektedir.

Bazin'in düşünceleri ise Eisenstein'dan farklıdır ve onun düşüncelerini kabul edilemez görür. Ona göre sinema en gerçek sanat olmalıdır ve film içinde kurgu en az hissedilecek öge olmalıdır, efektler neredeyse hiç kullanılmamalıdır. Sinema ve fotoğrafta gerçek dünyanın birebir yansımaları olması gerektiğini savunur. "Eisenstein filmin gerçekle bağını koparır sonra montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre

montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar” (Büker,1996:18). Bazin’e göre sinemadaki gerçek anlam görüntüde değil, izleyicinin zihniyle bağlantılı olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir (Bazin, 2000:35). Bazin’in sinema kuramında ifade ettiği gibi, filmdeki gerçeklik bulanık olsa da asıl önemli olan anlatılmak istenilenin, özün tüm öğeleriyle bir bütünlük sağlayarak aktarılmasıdır. Aynı zamanda sinema düş ile gerçek arasında bağ kurarak kendi yeni gerçekliğini oluştura da bilir.

Sinema hakkında, saniyede belli kare fotoğrafın ardı ardına oynatılmasıyla elde edilmiş bir illüzyondur ve fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşamaktadır (Kracauer,2015:105) diyen sinema kuramcısı Siegfried Kracauer ise Eisenstein ve Bazin’in düşüncelerinin sentezi olan bir konumdadır. Ona göre filmin gerçekliği belli bir çerçevede fiziksel olarak gerçekliği de yansıtmalıdır dolayısıyla Kracauer hem montaja hem de gerçekliğe çok önem vererek her ikisinin de doğru bir dengeye bağlı olduğunu ve birbirini tamamladığını belirtir.

Post modern çağın sinemasına en yakın düşünce olarak Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı ele alınabilir. Baudrillard’a göre günümüz evrenini simülasyonlar belirler ve gerçeklerin birer kopya olduğunu iddia eder. Simülasyonun kendisi artık bir gerçeklik olduğu için gerçeklik olgusu artık simüle değildir ve sanat bundan en çok etkilenenlerdendir. Ona göre, iletişim araçları bir simülasyon evreni yarattığından dolayı aktarılanlar ile gerçek arasındaki farklar fark edilemez bir boyuttadır.

Gerçek artık işlevsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modeller yayan, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek yani hipergerçektir... bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun bırakılmış, kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir hipergerçekten söz edebiliriz (Baudrillard,2016:15).

Jean Baudrillard, simülasyonu dijital dünyada son teknoloji ürünleriyle, bilgisayar yazılımlarıyla yapay şekilde oluşturulan bir olgu olarak tanımlar. Dolayısıyla sinemada kullanılan görsel efektler de dijital dünyada bir simülasyon evreni yaratarak izleyenlerin o evrene dahil olmasını sağlayan sinematik araçlardır.

Sistem içerisinde simülasyonlar bir araç olarak kullanılarak gerçek dışı olayların gerçekmiş gibi yaşanmasını ya da algılanmasını sağlamaktadır. Simülasyon içindeki gerçek gibi algılatılmak istenen görüntüler ise simülakrlardır (Pudovkin,2005:6). Bu bağlamda sinema alanındaki görsel efektler simülakrlar ve simülasyonlardır.

Sinemanın temeli sayılan fotoğraf, görüntülenen o zamanın, o an'ın bir karesinin dondurularak kaydedilmesidir. Sinema ise sınırları belli bir zaman aralığında bulunan hareketli görüntüler bütünü olmasıyla, aslında sinemada görüntü gerçekteki görüntü değil sadece teknik olarak tekrar üretilen imgelerdir. Dolayısıyla bir filmdeki mekanlar, oyuncular, sesler, müzikler gibi sinemanın dilini oluşturan öğeler kurgulanan dünyada yeni yaratılan gerçekliğin yansımalarıdır. Bu yeni gerçekliği yaratmada filmdeki tüm öğeleri birleştirip, harmanlayarak sunan kurgunun ve görsel efektlerin yeri çok önemlidir.

3.1.1. Kurgu

Dijital sinemaya geçişteki ilk basamaklar kurgu aşamasıyla olmuştur. Önceden film şeritlerinin makas ve bant kullanılarak kesilip biçilerek kurgulanmasının ardından günümüzde tamamen kurgu dijital ortama geçmiştir.

Filmin zamanında ve uzamında atlamaları sağlayan kurgu, farklı yerlerde ve farklı zaman dilimlerinde olan çekimlerin birbirine bağlanmasını sağlar. Anamlı bir bütün oluşturmak için filmin öğelerinin bir araya getirilip uygun bir şekilde harmanlanıp biçimlendirilmesi işlemi olan kurguda amaç sadece bir bütün haline getirmek de değil, aynı zamanda filmin izleyeceği yolu da belirlemektedir. Teknik olarak değişim yaratan kurgu, filmin çekimleri öncesi Pre-Production denilen kısımda senaryo ile birlikte olası bir şekilde planlanır, Production kısmında kurguya uygun çekimler yapılır ve çekimler bittikten sonra Post-Production denilen son kısımda ise çekilen tüm görüntüler, sesler eşleştirilerek senaryoya en uygun olacak şekilde belirli bir ritimde kurgulanır. Çoğu

sinemacının da asıl önem verdikleri, bir filmi film yapan kısım olarak gördükleri aşama da kurgudur.

Kurgunun doğuşu, deneysel sinema tarihinde değinildiği gibi, ilk sinemacılardan Méliès'in bir tesadüfı sonucu ile keşfedilir. Méliès yaptığı bir çekim sırasında kamerası aniden durur ve sonra kendi kendine çalışıp görüntü kaydeder. Görüntüleri inceleyen Méliès'in bir kadının aniden bir erkeğe ve bir otobüsün de cenaze arabasına dönüştüğünü fark etmesiyle sinemada devrim yaşanmasına ön ayak olacak kurgu bulunmuş olur. İlk defa kurgu kelimesini Vestnik Kinematografi (Sinema Haberleri) dergisindeki Sinemada Sanatçının Görevleri isimli makalesiyle Lev Kuleşov kullanmış fakat Eisenstein, Pudovkin ve o dönemdeki diğer Rus sinemacıların uygulamalarıyla özel bir anlam kazanmıştır (Dmytryk ve Dmytryk,2007:266).

İçinde beklenmeyen ve şaşırtan bir tarzla ilerleyen çarpıcı bir kurgu hem filmi başka bir boyuta taşır hem de izleyicinin filme olan ilgisini artırır. Kurgu ile izleyicinin ilgisini ve algısını etkileme konusunda sinema tarihinden birçok örnek verilebilir. İçerdiği yeniliklerle döneminde fark yaratıkları için deneysel sinema içinde değerlendirilen filmlerden örnek verecek olursak; ilk olarak Sovyetler Birliği yapımı siyah beyaz ve sessiz olarak çekilmiş Potemkin Zırhlısı (The Battleship Potemkin/Bronyenosyets Potyomkin) filmini verebiliriz. 1925 tarihinde kurgunun öncülerinden Sergei Eisenstein tarafından yönetilen sinema tarihi için bir başyapıt sayılan Potemkin Zırhlısı filminde kurgunun sinema için ne kadar önemli olduğu günümüzde bile görülmektedir. 1905 yılında geçen filmde, Rus savaş gemisi Potemkin'de zorlu iş şartlarına karşı isyan çıkartmaları sonucu gemiyi ele geçiren subayların yaşadıkları epik bir sinema diliyle aktarılmaktadır. Film aslında Sovyetler Birliği tarafından bir ısmarlanan bir propaganda filmi olarak geçer ancak yönetmen Sergei Eisenstein'ın kullandığı sinema dili ve kurgu tekniği ile dönemi için çığır açan bir film olmuştur. Filmde kurgunun incelikle işlenmesi sonucu oluşan kısa kareler, etkileyici içerikler ve yakın plan çekimlerle izleyiciyi kendine çekmeyi ve adından oldukça söz ettirmeyi başarmıştır. Özellikle filmin meşhur sahnelerinden olan Odessa Merdivenleri'nde çekilen sahneler kurgu ile zamansal bir değişime uğramıştır. Üç farklı aslan heykeliyle çekim yapılarak sanki bir aslanın kurgu yoluyla can bulup ayağa kalkıp kükrediği illüzyonu yaratılmıştır.

Bir diğerkurgunun deneysel yöntemlerle denendiğı filmlerden örnek olarak 1960 yapımı Hitchcock'un yönettiğı Psycho (Sapık) filmi verilebilir. Meşhur olan duşta bıçaklanma sahnesinde bıçağın karaktere değdiği gösterilmez ancak görüntüler öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki karakterin gerçekten bıçaklandığı izlenimi verilmiştir. Kurgu diline oldukça hâkim olan Hitchcock, bu bıçaklanma sahnesinin çekimi için kırk farklı çekim kullanarak cinayet izlenimini bir sanat eseri edasıyla yaratmıştır.

Kurgu, kuramsal ve teknik olarak kendi içinde dallara ayrılabilceğı gibi filmin dili ve yönetmenin bakış açısına göre çok farklı durumlarda da kullanılabilir. Tüm çeşitlerini başlık altında ele alırsak genel kurgu çeşitleri Devinim Bakımından Kurgu, Anlatım Bakımından Kurgu, Uyuşum Bakımından Kurgu ve Sayı Bakımından Kurgu olmak üzere ayrılarak incelenir (Onaran,2012:100).

Devinim bakımından kurgu, filmdeki iki plan arasında geçiş yapılırken ufak da olsa bir atlama veya sıçrama duygusu ortaya çıkar dolayısıyla filmde kullanılan her kesmenin veya çatışmanın yarattığı bir devinim vardır. Ayrıca genellikle film hilelerinde kullanılan bir diğerkurgu ise ilk çekimdeki olayın diğerkçekimdeki durumu yaratma devinimidir. Örneğin, ilk çekimde bir okun atıldığını görüp, diğerkçekimde o okun birine saplanmış olarak görmemiz bir devinimin gerçekleşmesidir.

Anlatım bakımından kurguda, filmde anlatılan konunun anlatım tarzına, konunun geçtiğı zamana, olayların birbirini izlemesine kurgu sayesinde biçim verilmesidir. Düz anlatım, ileriye atlayış, geri dönüş, zamandaş gelişim ve koşut gelişim anlatım bakımından kurgunun kendi içindeki çeşitleri olarak sıralanabilir. Filmin anlatım dilini oluşturmak, sıradanlığı gidermek, seyirciyi filme çekmek için katkıda bulunan kurgu çeşitleridir. Filmlerde genellikle en çok düz anlatım kullanılır. Düz anlatımda giriş, gelişme, düğümlleme, çözüm bölümleri sırasıyla işlenir. Polisiye, serüven, aksiyon, kovboy, tarihsel gibi filmlerde genellikle bu düz anlatım kurgusu vardır.

Uyuşum bakımından kurgu çeşidi çekilen iki benzer planın arasındaki birlik ve bütünlüğün sağlanmasıdır. Uyumlu olması planlanan çekimlerde yaşanabilecek uyumsuzluk durumlarında oluşan boşluğu doldurabilmek için köprü olacak çekimleri

kurgulamak bu türün altında değerlendirilir. Uyuşuma etki eden faktörlerden özellikle devinim, uzam, yön, bakış, çekim ölçeği, ışık, odak uzunluğu sayılabilir.

Sayı bakımından kurgu ise, çekimlerin sayısı ile ortaya çıkan bir durum olduğundan dolayı uzunluk bakımından kurgu ile ilişkilidir. Filmde uzun çekimler kullanılırsa çekim sayısı azdır, aynı şekilde kısa çekimler kullanılırsa da çekim sayısı o denli fazladır. Çekimlerin miktarı çekilecek filmin türüne ve yönetmenin tarzına göre çeşitlenir. Dramlarda genellikle uzun planlar kullanılırken, aksiyon filmlerinde oldukça kısa planlar kullanılmaktadır (Onaran,2012:120).

Bu başlıkların alt dalları olarak verilebilecek kurgu çeşitleri ise şunlardır: Hızlı Kurgu (Fast Cutting), Yavaş Kurgu (Slow Cutting), Derleme Kurgu, Kesintisiz Kurgu, Çapraz veya Almaşık Kurgu (Cross Cutting), Anlıksal Kurgu (Intellectual Montage), Bağlantılı Kurgu (Relational Editing), Benzetmeli Kurgu (Editing by Analogy), Bireşimci Kurgu (Synthetic Editing), Çözümleyici Kurgu (Analytic Editing), Devingen Kurgu (Dynamic Cutting), Durgun Kurgu (Static Cutting), Elektronik Kurgu (Electronic Editing), Girişik Kurgu (Non-Linear Editing), Görsel – İşitsel Kurgu (Audio – Visual Montage).

Eisenstein’a göre diyalektik kurgu çeşitleri şu şekilde sıralanabilir; Çarpıcı Kurgu, Çağrışım Kurgu, Ölçümlü Kurgu, Dizemsel (Ritmik) Kurgu, Titremsel (Tonal) Kurgu, Üst Titremsel (Overtonal) Kurgu, Anlıksal Kurgu.

Kurgudaki geçiş yöntemleri ise; Kesme, Zincirleme, Bindirme, Kararma – Açılma, Silinme şeklinde sıralanabilir (Kaya, 2011).

Georges Méliès, kurguyu fark etmesiyle bir ilk olmasının yanında aynı zamanda da bir filmde özel efekt kullanan ilk kişilerden biridir. 1902 yılında Aya Yolculuk isimli filminde o dönem için oldukça ilgi çekici olan ışık gölge oyunları, arka plan mat boyama, hareketli dekorlar gibi özel efektler kullanarak izleyenleri perdedeki o efektlere inanmalarını sağlamıştır. İzleyenleri inandırmadaki bu başarısında Méliès’in meslek olarak sihirbazlık yapmasının da katkısı olmuştur (Geoffrey,2003:37). O zamanlardan

beri kullanılan özel efektler, dijitalleşmeyle birlikte gelen görsel efektlerin de öncüsü olmuştur.

3.1.2. Görsel Efekt

Görsel efektler günümüz film sektörünün ve reklam filmlerinin çok önemli bir unsurudur. İzleyenleri filmin dünyasına daha fazla sokabilmek, etkileyici görüntüler oluşturabilmek, kaza veya patlama sahneleri gibi maliyeti fazlasıyla yüksek olan sahneleri bilgisayar ortamında yaratmak gibi çeşitli amaçlarla görsel efekt kullanımı oldukça fazladır ve genellikle aksiyonlu ve gerilimli filmlerin çoğu sahneleri bu şekilde bilgisayar ortamında hazırlanmaktadır. Hayal gücünün ötesinde görseller oluşturmaya yarayan bu efektler, gelişen teknolojiyle paralel olarak günden güne daha da ileriye giderek sinema sanatını dijital ortama taşımıştır ve bu dijital ortamda yapılabilecekler sınırsızdır. Zizek, görsel efektleri “sınırlarımız, hayallerimiz kadar mesafelidir. Görsel efekt, anlatım içerisinde gözle görülemeyen dünyalardan hariç atomun parçalanmasını, kara deliklerin oluşmasını ve hatta kıyameti bile görebilmemizi sağlayabilmektedir” (Zizek,2009:35) şeklinde tanımlar. Bir diğer deyişle VFX (Visual effects) olarak da sektörde adlandırılan görsel efekt, gerçek mekanlarda ve oyuncularla çekimi imkânsız, zor veya maliyetli olan olayları, dijital ortamda gelişmiş bilgisayar programları aracılığıyla yaratıp filme yerleştirip izleyicide gerçeklik yanılsaması oluşturmaktır.

Görsel efekt bilgisayar ortamında sayısal kodlar ile üretimi sağlanarak çeşitlendirilmiş ve bulunduğu kompozisyona anlam yüklemiş sayısal veri olarak da adlandırılmaktadır (Patel, Mayur,2009:45). Filmin kurgu aşaması bittikten sonra veya eş zamanlı olarak görsel efekt kısmına geçilir. Çekimi bitmiş projenin içine görsel efektler yardımıyla nesneler eklenip çıkartılabilir veya istenilen şekilde değiştirilebilir. Bu şekilde bilgisayar programları yardımıyla üretilen görüntülere Bilgisayarla Tasarlanmış İmgelem yani CGI (Computer Generated Imagery) adı verilmektedir. Günümüz teknolojisinin geldiği son noktada ise sanal gerçeklik vardır. Bu uygulamaları günümüzde iyice benimseyen yönetmenler, çok daha yaratıcı film dili oluşturabilmektedirler (Parsa ve Akçora,2016:10-11).

Maya, Adobe After Effect, Foundry Nuke, Blackmagic Fusion gibi programlarla görsel efekt işlemleri gerçekleştirilmektedir.



Fotoğraf 40. Game of Thrones Vfx

Görsel efekt (Visual Effects/VFX) daha yeni bir terimdir ve bir zamanlar kullanılan fotografik özel efekt (Special Photographic Effects) terimi yerine kullanılmaya başlanmıştır. Özel efekt (Special Effects) sektöründe “fiziksel efekt” olarak veya kısaltması olan “SFX” olarak kullanılabilir. Fiziksel olarak gerçek dünyada tasarlanan ve

kontrol edilen efektlerin tümüdür. Optik SFX, Mekanik SFX, Minyatür SFX, Makyaj SFX, Patlayıcı SFX, Robotik veya Animatronic SFX olarak kendi içinde ayrılmaktadır.

Görsel Efekt ve Özel Efekt birbiri ile karıştırılabilmektedir ancak temelden farklılıkları vardır. VFX bilgisayar teknolojisi temellidir, güçlü donanıma sahip uygun yazılımlar kullanılarak tasarımlar yapılır. SFX ise bilgisayara ihtiyaç duymadan fiziki materyallerle hazırlanıp tasarlanan, şekillendirilen dijital olmayan teknik tasarımlardır. Her ikisi de sektörde ayrı ayrı kullanılabileceği gibi hem SFX kullanıp hem de VFX ile ek tasarımlar yapıp bir bütün haline getirilmesi işlemi (composite) de yapılabilmektedir.

Georges Méliès'in filmlerdeki özel efekt kullanımında bir devir başlattığı bilinmekle beraber Yurdigül'e göre sinema tarihindeki ilk özel efekt 1895 yılında çekilen *The Execution of Mary Queen of Scots* isimli filmde kraliçe Mary Queen'in idam edilme sahnesinde kullanılmıştır (Yurdigül,2011:107). Filmdeki idam sahnesinde giyotinin ineceği sırada çekim durdurulur, oyuncular ve kamera hareket etmeden durur ve idam edilecek kraliçeyi canlandıran oyuncu yerine bir kuklası konularak sahnenin çekimine kalındığı yerden devam edilir. Böylelikle filmde bir yanılsama yaratılmıştır. Bu filmde ilk defa kullanılan tekniğe de Substitution Shoot (yerine koyma efekti) adı verilir (Keil, Whissel,2016:23).

Sinemada görsel efektler ilk olarak 1977 yılında George Lucas tarafından çekilen *Star Wars* filminde kullanılmıştır. İlerleyen zamanlarda bilgisayar teknolojileri geliştikçe sinemada kullanılan kurgu, manipülasyon teknikleri de gelişmiş ve filmde yer alan bazı sahneler dijital olarak tasarlanmaya başlanmıştır. Özellikle CGI (Computer Generated Imagery) (Bilgisayarla Tasarlanmış İmgelem), Maya, Soft Image XSI teknolojileri ile bilgisayar üzerinden filmlerdeki istenmeyen görseller silinebilmiş veya istenilen görseller eklenebilmiş hatta oyuncular olası efektlerle birlikte devinim halinde oynamışlardır.

Jurassic Park filmlerindeki dinazorlar, Batman filmlerindeki Gotham şehri, Matrix filminde oluşturulan sanal dünya, Lord of The Rings filmindeki Gollum karakteri, Game of Thrones dizisindeki ejderhalar gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz filmler için sahneler üretilmiştir.



Fotoğraf 41. The Matrix Vfx

Her efekt tasarım aşamasında fotoğrafiktir. Efektler, frame bazlı ilerlerler ve filmin görsel dilini belirleyen fotoğrafik tasarımlardır. Başlı başına bir illüzyon tasarımı olan ve imkansızı gerçekleştirebilmenin en büyük yöntemlerinden olan görsel efektlerin yapım sürecinden önce üretim, sonra da birleştirme aşamaları gelir. Bu aşamaları başlık olarak; Üretim, Karakter Tasarımı, Modelleme, Rig (İskelet) Sistemi, Materyal Seçimi ve Uygulaması, Doku (Texture) Kavramı ve Doku Kaplaması, Işık Sistemleri ve Uygulaması, Animasyon İşlemi, Keyframe (Anahtar Kare) Hesaplaması, Simülasyonlar, İki Boyutlu Canlandırma, Birleştirme (Compositing) (Maskeleye, Chroma Key (Mavi-

Yeşil Perde), Motion Tracking, Flow Motion, Dijital Mattepainting, Color Correction – Color Grading, Render) olarak sıralayabiliriz (Uçar,2019).

Tezin amacı doğrultusunda sıralanan görsel efekt aşamalarından Birleştirme (Compositing) başlığının alt dallarından olan Mavi-Yeşil Perde (Chroma Key) tekniği kullanımı ve Renk Düzenleme (Color Correction – Color Grading) aşamalarına değinmek gerekir.



Fotoğraf 42. Life of Pi Vfx

Chroma Key (Mavi-Yeşil Perde) tekniği, genellikle önünde çekimi yapılan kişilerin veya nesnelerin bulunan, mavi veya yeşil renkte olan ve eşit bir şekilde aydınlatılan bir arka plana istenilen görselin kurguda bindirilmesi temeline dayanan bir tekniktir. Bu teknik için Green Screen, Greenboz, Bluebox, CSO (Color Separation Overlay) gibi terimler de kullanılabilmektedir. Chroma Key tekniğinde ilk aşama yeşil veya mavi renkte olan arka plan ile istenilen sahneler çekilmesiyle başlar. Daha sonra çekimler bitince veya eş zamanlı (real-time) olarak başlayan post-produksiyon aşamasıyla dijital ortamda çeşitli kurgu veya görsel efekt programları üzerinden mavi veya yeşil olan arka plan anahtar renk olarak key'lemek denilen işlemle seçilip silinir. Silinen kısma ise istenilen görsel yerleştirilerek sonuca ulaşılır. Diğer renklerinde kullanılabileceği gibi arka planda genellikle mavi veya yeşil renk kullanılmasının amacı insan ten rengine en uzak ve en az kullanılan renk olmalarından kaynaklanır. Dolayısıyla key'lenecek kişi veya nesnelerin bu renk tonlarını üzerinde bulundurmaması gerekir aksi takdirde ortaya çıkacak görüntüde bozukluk oluşacaktır. Chroma Key, 1930 yılında Blue Screen Colour Separation Process (Mavi Perde Renk Ayırma İşlemi) olarak negatif filmler üzerinde uygulanmaya başlanmış daha sonra sinema tarihinde ilk defa ise 1940 yılında Lawrence W. Butler tarafından yapılan efektlerle Bağdat Hırsız (The Thief of Bagdad) filminde kullanılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda günümüzde mavi veya yeşil perde işlemini fotoğrafçılar da kullanmaktadır. Perdenin önünde çekmek istediğini konumlandırarak, arka fonu silip istediği görseli yerleştirebilmektedir.

Filmlerde post-produksiyon aşamasında gerçekleştirilen renk düzenleme işlemi filmdeki bütünlüğü sağlamak ve etkiyi arttırmak amacıyla büyük önem taşımaktadır. Sinemanın siyah beyaz dönemden çıkıp renkli olan yeni bir döneme girmesiyle filmlerdeki renk dengesizliği sorun olmaya başlamıştır. Önceden doğru renkleri ortaya koyabilmek için kamera filtreleri ya da film banyolarındaki kimyasallar kullanılıyordu ancak günümüzde bu işlem dijital ortama taşınmış haldedir. Film kurgusu tamamlandıktan sonra çeşitli bilgisayar programlarıyla Kelvin seviyeleri, Gain dengesi gibi temel renk düzenleme işlemi yapılmaktadır. Ayrıca renkleri Color Correction (Renk Düzeltme) diye tanımlanan aşamada doğru bir dengeye getirilen film, isteğe bağlı olarak kendi sinema diline uygun bir şekilde Color Grading (Renk Sınıflandırma) aşamasına

geçebilir. Sinematografinin en önemli öğelerinden olan Color Grading, filmlerdeki dile, atmosfere, duygulara, hislere, psikolojiye uygun bir şekilde renklendirme işlemi olarak tanımlanabilir. Filmin çekimleri yapılmadan önce film yapımcıları tarafından filmin Color Grading kısmı tasarlanıp ve mekanlar, sahne dekorları, giysiler gibi öğeler belirlenen o renk skalasına göre planlanabilmektedir. Renklerin psikolojideki etkilerini iyi bilen bir Colorist filmin genel temasına ve duygusuna uygun atmosfer oluşturabilmektedir. Örneğin, beyaz tonlar temizlik-masumiyet, siyah tonlar güç-kötülük-keder, kırmızı tonlar aşk-kan-heyecan gibi duyguları yansıtabilmektedir. Dolayısıyla film ile içselleşen bu renk dili, seyirciyi filmin içine alabilmek, beğendirmek ve bir duygu oluşturabilmek açısından oldukça önemlidir (Kardaş,2016). DaVinci Resolve, Red Giant Magic Bullet Colorista, Adobe Premiere Pro (Lumetri), Final Cut Pro X (Color Board), FilmConvert gibi programlar en çok kullanılan renk programlarından bazılarıdır.

3.2. Çağdaş Deneysel Sinemada Fotoğraf Kurgusu Üzerine Uygulamalar

Deneysel filmlerde karakteristik olan bazı uygulamalar vardır; hikâye belli bir zaman ve mantık sırasına göre ilerlemeyebilir. Görüntüyle senkron olmayan sesler, boğuk veya yüksek sesler, alışılmışın dışında oyunculuklar, net olmayan veya çok parlak veya aşırı soluk görüntüler, farklı en boy oranı (aspect ratio) gibi teknik olarak farklı olağan dışı özellikler deneysel filmlerde bulunabilir. Filmin kurgusu izleyene saçma gelebilir. Olması gereken kurgu sıralamasına göre gitmeyebilir. Filmin farklı sekansları farklı sıralamalarla verilerek daha sonra izleyicinin bir bütün oluşturması beklenebilir. Akla gelen veya gelmeyen her türlü konu işlenebilir. Gelenekleri umursamaz, belirli kalıplara sığmaz, belli başlı kuralları yoktur ve sansürü reddeder. Genelde izleyicinin tepkisini dener. İsteyerek veya istemeyerek izleyenleri şaşırtabilir, şoke edebilir hatta rahatsızlık bile verebilir.

Deneysel sinema yönetmenlerinin en tipik özelliği her birinin ana akım sinemadan bağımsız oluşudur. Gişeye yönelik film yapmamışlardır. Zira deneysel film öyküleme çizgileri eksik ve çok sayıda soyutlama tekniği kullanır. Belli bir noktaya odaklandığı görülmemiştir. Burada amaç filme izleyiciyi daha aktif şekilde dahil etmek, düşünsel bir

ilişki yaratmak olmuştur. Bu anlamda çoğu deneysel ya da Avangart film, sinemanın bizzat kendisine daha izlenimci ve şiirsel bakar niteliktedir. Bu durum deneysel sinemayı bir anlamda janr haline getirirse de çoğu noktada belirsizlik, anlaşılmazlık ve karmaşa üzerine kurulu bir janr olmaktan öteye geçmeyen bir durumda bıraktığı görülmektedir.

Her deneysel sinemacı kendi bilgi birikimi ve anlayış biçimi doğrultusunda özgün ürünler ortaya koymakta ve deneysel sinemada her sanatçı başlı başına bir akım olarak ele alınmaktadır.

En başından itibaren deneysel sinemayı özgün ve özgür bir alan olarak ele alan bu tez çalışmasında çağdaş deneysel sinemada fotoğrafın kullanımı konusuyla ilgili başka filmleri irdeleyerek bir sonuca ulaşmaktan ziyade, tez çıktısı olarak fotoğraf sanatının kullanıldığı iki özgün deneysel filmin üretilmesine karar verilmiştir. Dolayısıyla çalışma, hem Türkiye’deki çağdaş deneysel sinema alanına katılacak yeni eserler olarak hem de fotoğraf sanatının yeni bir kullanım alanına katkı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümü mezunu, sektörde çalışan ve kısa kurmaca-belgesel film alanlarında eserler üreten bir kısa film yönetmeni olarak belirlenen tez konusuna uygun eser üretmenin ve bu eserlerin yapımını üstlenmenin en verimli yöntem olduğu düşünülmüştür.

Tez kapsamında yapılan araştırmalarla fotoğrafın farklı bir biçimde filmde nasıl işlenebileceği üzerine düşünülerek filmlerin post prodüksiyon aşamalarında yeni yöntemler denenebileceğine karar verilmiştir. Bu yeni yöntemler olarak fotoğrafın kurgu ögesi olarak ve görsel efekt ögesi olarak form değiştirip farklı bir gerçeklik yaratılarak yeniden sunulması belirlenmiştir. Filmlerin fikir, senaryo, çekim ve post prodüksiyon aşamaları hiçbir ekip veya yardımcı kullanılmaksızın sadece tarafımca hazırlanmıştır. Ekipsiz çalışmanın boşluğunu kapatacak yöntemlerin geliştirilmesi de deneysel sinema filmi üretimine dahil edilmiştir. Filmler bir fotoğraf makinesiyle 1080p çözünürlükte çekilmiştir. Filmlerde kullanılan fotoğraflar da Seabird filminde kullanılan bazı fotoğrafların babam Erdal Kınacı’ya ait olmasının yanında, tarafımca bu tez çalışmasına özel ve filmlerin temasına uygun şekilde çekilmiştir.

3.2.1. “Seabird” Filminde Kurgu Ögesi Olarak Fotoğraf Kullanımı



Fotoğraf 43. Seabird Film Afişi. Tasarım Ece Kınacı

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Tablo 3. Seabird Film Künyesi

SEABIRD			
Süre	04:22	Yıl	2017
Yönetmen	Ece Kınacı	Yapımcı	Erdal Kınacı
Görüntü Yönetmeni	Ece Kınacı	Oyuncu	Nermin Cantürk
Kurgu	Ece Kınacı	Color	Ece Kınacı

3.2.1.2.Sinopsis

Toplumsal gerçekler, acımasız entrikalardan beslenen beşeri ilişkiler, bir uyum içerisinde anlatılabilir mi? Film "Hepimiz birsek, bir taneysek, arada kalmış kimlikler, benlikler, bilinçler nedir?" sorusunu soruyor. “En iyisini yapmak” ile “isteneni yapmak” arasında, seçim yapmaya çalışırken “hiçbir şey yapmamak” ile sonuçlanan duygu durumu anlatmaya çalışıyor. Çoğuz, farklıyız, benzersiz ve özensiziz ama varız. İnancımız, seksüel tercihimiz, dilimiz, ırkımız, rengimiz, vücut ölçülerimiz, özrümüz, özürsüzlüğümüz... Neyimiz varsa, her neyimiz farklıysa, ne oluyorsa, ne olacaksa... Aynıyız.

3.2.1.3. Projenin Oluşumu ve Çekim Süreci

Toplumsal olaylara duyarlı olan sinema, toplumun kültürünü, ideolojik yapısını üretim süreçlerini en iyi aktaran sanat dallarından biridir ve bulunduğu dönemin toplumsal yapısından bağımsız olarak ele alınamaz. Dolayısıyla 2011 yılından itibaren başlayan Arap Baharı, Orta Doğu’ya ve Kuzey Afrika’ya yayılan siyasi krizler rejim değişikliklerini ve iç savaşları tetiklemiş, bundan en çok etkilenen ülkelerden biri de Suriye olmuştur. Suriye’deki bu siyasi krizler ve çıkan iç savaşlar sonucu tarihteki en büyük ölçüdeki göç hareketlerinden biri meydana gelerek milyonlarca Suriye vatandaşı ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. Bu göç hareketinden en çok etkilenen ülkelerin başında ise Türkiye yer almıştır. Milyonlarca göçmenin Türkiye’ye sığınmasının ardından ülkede olumlu ve olumsuz birçok etkinin yaşanması, toplumsal olaylardan beslenen sinema için de aktarılacak yeni bir konu konumuna gelmiştir. Dolayısıyla film yönetmenleri bu temayı işleyerek Orta Doğu’daki savaşı, göçü ve göçün etkileri hakkında eserler üretme imkânı bulmuştur. Ağırlaşan göçmen politikaları, Avrupa’nın kapalı sınırları, bu kapılarda bekleyen kimliksizlerin artmasıyla gitgide daha da kötüleşen ve tehlikeli hale gelen kaçışlar beraberinde birçok öyküyü de barındırmıştır. Tez çalışması kapsamında tasarlanan 2017 yılı yapımı “Seabird” isimli film de yakın tarihimizdeki bu göç ile birlikte oluşan sosyal sorunlar, insani durumlar üzerine deneysel bir çalışma olarak hazırlanmıştır. Göçmenlik, etnik kimlikler, kimlik manifestosu, cinsiyet, yerleşik hayat, ana vatan, yeni ülke, ev sahipliği, kurbanlaştırma, reddetme, arada kalmışlık hissi, ırkçılık

ve birlikte yaşamanın getirdiği korku konuları sembolleştirilerek sorgulanıp, dramatik yönleri ve psikolojik yansımalarıyla filmde işlenmiştir. Filmin mesajı olarak ise insanca, vicdanlı yaşamanın önemi ve herkesin temel paydada eşit olduğu gerçeği vurgulanmak istenmiştir.

Göçmenlik teması bağlamında filmde, vatanını terk etmek zorunda kalmış bir göçmenin zorlu koşullarla başka bir ülkeye varması, onu fark eden bir ev sahibinin göçmene kucak açıp ve onu bulunduğu zorlu durumdan insani içgüdülerle kurtarması ve ev sahibinin zamanla çeşitli sebeplerin etkisi altında kalarak göçmenden uzaklaşıp onu tekrar kaderine bırakmasının karanlık hikayesi çeşitli metaforlar, semboller ve yenilikçi kurgu yöntemi kullanılarak diyalogsuz ve deneysel bir şekilde işlenmiştir.

Filmde oyuncu olarak bir kadın karakter ve bir cansız manken kullanılmıştır. Mutlak bir hareket halinde olan göçmen güçsüz birey bir cansız manken ile sembolleştirilmiştir. Göçmeni kabul edip, özellikle çevre ve medya gibi dış etkenlerin ve kendi bilinçaltının dayatmasıyla yaptığı ev sahipliğinden vazgeçerek göçmeni reddeden bir kesim ise yüzü görünmeyen bir köylü kadın karakteri üzerinden sembolleştirilerek kullanılır. Cansız mankenin çaresizlikten umuda ve umuttan tekrar çaresizliğe doğru uzanan bir yolculuğu vardır. Köylü kadın karakterinin ise öğretilmiş iyi niyetlilikten gitgide düşmanlığa dönüşen bir tutumu vardır. Ayrıca filmin ilerleyişinde önemli bir rolü olan küçük bir televizyon ve bir köpek de kullanılmıştır. Televizyon, medyanın popüler kültürü kullanarak oluşturduğu illüzyonun ve gerçekleri olduğu gibi göstermeyen basının bir eleştirisi olarak kullanılmış ve ev sahipliği yapan köylü kadın karakterinin film içindeki fikrinin değişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Köylü kadının evinde bulunan ve her aşamada kadının yanında olan köpek karakteri ise köylü kadının vicdanı olarak sembolize edilmiştir. Köpek köylü kadını izleyen, yanlış yönlerini içsel olarak kendince uyaran ancak bir televizyon kadar etkili olamayan duygusal bir konumdadır.

Filme karanlık bir distopya atmosferi hakimdir. Şiddetli gök gürültüleri ve fırtına sesleri tüm film boyunca sürer. Mekân olarak Mersin'in Anamur ilçesine bağlı baraj yapılıncı sular altında kalan bir köy tercih edilmiştir. Çoğu yerleşim yerlerinin, evlerin, ağaçların sular altında kalması sinematografik açıdan farklı doğal bir manzara

oluşturmuştur. Dolayısıyla film için bir set kurulmaya gerek duyulmadan bu köyün kendi doğal atmosferinden yararlanılmıştır. Ev sahipliği yapacak olan köylü kadının yaşadığı ev olarak yarısına kadar suya batmış olan bir ev tercih edilip boğulmuşluk, sıkışmışlık hissi ve yaşanan baskıların ağırlığının bir göstergesi olarak verilmeye çalışılmıştır.

Film, senaryo aşamasının bitmesinden itibaren yaklaşık üç gün içinde çekilmiştir. Bağımsız ve deneysel sinemacı çizgisine bağlı kalınarak, çekimin her aşamasıyla (mekân, ulaşım, kostüm, ışık, ses, kamera vb.) yönetmen olarak bizzat kendim ilgilenmiş, herhangi bir ekip olmadan ve maddi destek olmadan, yok denecek kadar az bir düşük bütçe ile çekilmiştir. Çekimler profesyonel sinema ekipmanlarından ziyade, fotoğrafın sinemada kullanımı konusu bağlamında Canon Eos 5D Mark II isimli bir fotoğraf makinesiyle 1080p video kaydı alınarak gerçekleştirilmiş ve ses kayıt cihazı olarak Rode isimli mikrofon kullanılmıştır. Filmin senaryosu gereği köylü kadının bilinçaltı sahneleriyle metafor oluşturması için bazı görseller planlanmıştır ve bu görselleri en etkileyici şekilde vermenin yolu olarak ve çalışmanın amacına uygunluğu açısından fotoğraf kullanılmasına karar verilmiştir. Kullanılacak olan fotoğraflar da yine çekimlerde kullanılan Canon Eos 5D Mark II isimli fotoğraf makinesiyle çekilmiş ayrıca bazı fotoğraflar da temaya uygunluğu açısından fotoğraf sanatçısı Erdal Kınacı'nın fotoğraflarından izin alınarak kullanılmıştır. Fotoğraflar filmde bir senaryo ve kurgu unsuru olarak yer almıştır ve kendi başlarına anlamları olduğu gibi diğer fotoğraflarla birlikte farklı anlamlara gelecek şekilde kurgulanmaya çalışılmıştır. Filmin kurgu aşaması toplamda iki hafta sürmüştür.

3.2.1.4. Kurgu

Filmin genel olarak distopik bir atmosferde olması ve deneysel bir çalışma olması açısından klasik kurgu tekniklerinden uzak durulmuş ve daha yaratıcı daha yenilikçi bir yol izlenmeye çalışılmıştır. Bunun için bazen uzun planlar bazense çok kısa planlar kullanılıp devinim, teknik ve anlatım bakımından türler harmanlanarak bir melez kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla filmin ritmi kendi içinde oldukça değişken bir yapıda olmuştur. Yalın ve doğal bir anlatımdan kaçınılmış, metaforlar ve bilinçaltı öğelerini içeren karmaşık ve farklı bir tarz yaratılmak istenmiştir.



Fotoğraf 44. Seabird Filminden Sahne

Film, fırtına eşliğindeki şiddetli bir gök gürültüsü ve yıldırım düşmesiyle başlar. Yıldırım denizin açıklarındaki bir gemiye düşer ve gemi karaya vurur, geminin ismi ise filme adını veren Seabird'tür. Buradaki yıldırım düşüp karaya vuran gemi yanlış siyasi politikalar, kötüye giden ekonomik durumlar sebebiyle iç savaş yaşayan ve neticesinde göç veren ülkeleri sembolize etmektedir.



Fotoğraf 45. Seabird Filminden Sahne

Fırtına dindikten sonra sahile bir cansız manken vurur. Cansız mankenin sahneleri gerçek bir kadın bedeniyle hızlı bir şekilde çapraz kurgu tekniğiyle kurgulanarak, mankenin aslında bir göçmen birey olduğu algılatılır.



Fotoğraf 46. Seabird Filminden Sahne

Kıyıya vuran cansız mankeni, göçmenlere karşı tutumun canlı bir simgesi haline getirilmiş kadın karakter zorlanarak sudan çıkarır ve evine kadar taşır. İyi durumda olmayan bir ülkenin metaforu olarak kullanılan su altında kalmış köy görüntüleri ekrana gelir.

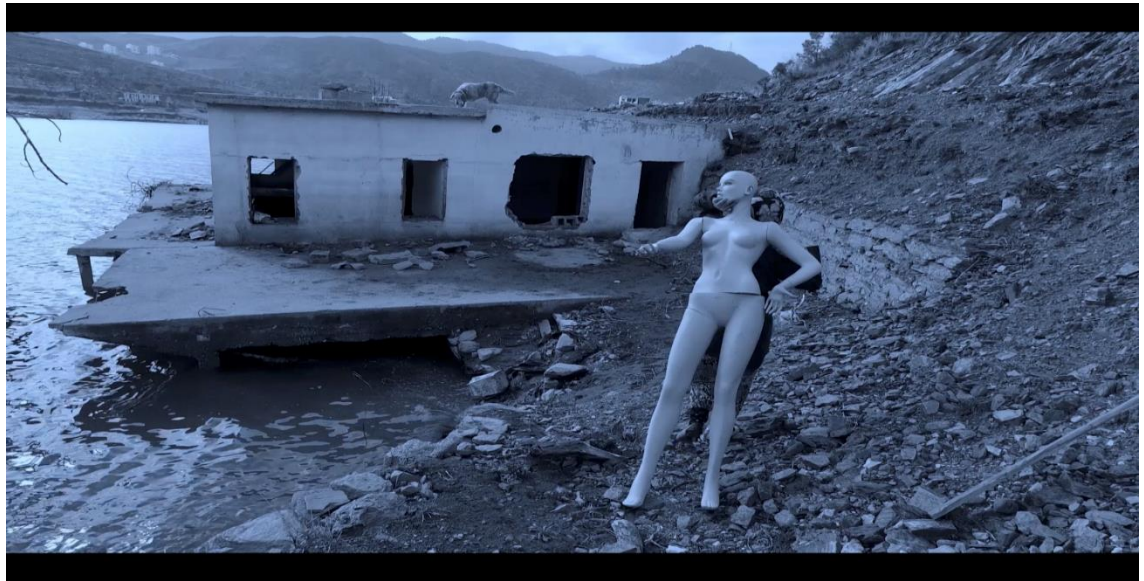


Fotoğraf 47. Seabird Filminden Sahne

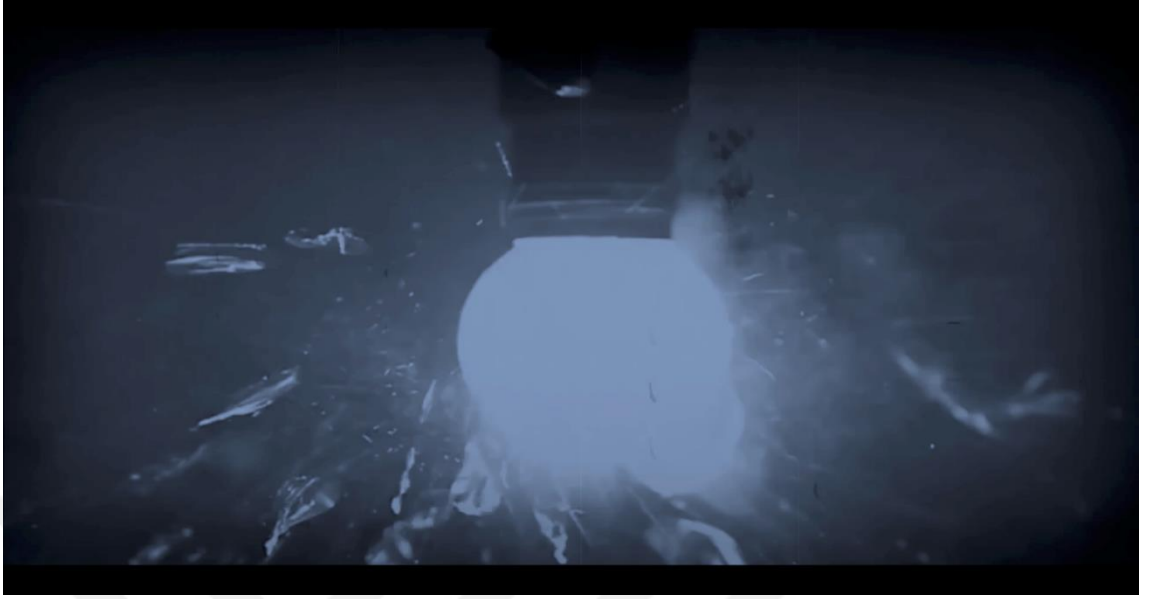


Fotoğraf 48. Seabird Filminden Sahne

Köylü kadının evi de yarıya kadar suya batmış ve kırık dökük bir haldedir. Kadının vicdanının simgesi olan köpeği de evde onları beklemektedir. Köylü kadın evindeki küçük eski televizyonunu açar ve kanallar arasında dolaşmaya başlar. Bir kanalda şiddet ve katliam dolu savaş görüntüleri gösterirken hemen ardındaki kanalda ise popüler kültürün yansımalarından olan moda, stil temalı eğlence programları ve tüketime yönelik reklamlar gösterilmektedir. Şiddet, savaş ve eğlence kültürü hızlı bir kurguyla harmanlanıp genel bir medya eleştiri haline dönüştürülür.



Fotoğraf 49. Seabird Filminden Sahne



Fotoğraf 50. Seabird Filminden Sahne

Filmin ses efektleriyle birlikte ritmi ve gerginliği arttırılmaya başlanır. Artan gerilime televizyon, bardak, ampul gibi nesnelerin yere düşüp kırılmasıyla devam ettirilir. Bu kırılma köylü kadın karakterin kendi içinde de bir çatışmadır ve onun da bir kırılma noktası niteliğindedir.



Fotoğraf 51. Seabird Filminden Sahne



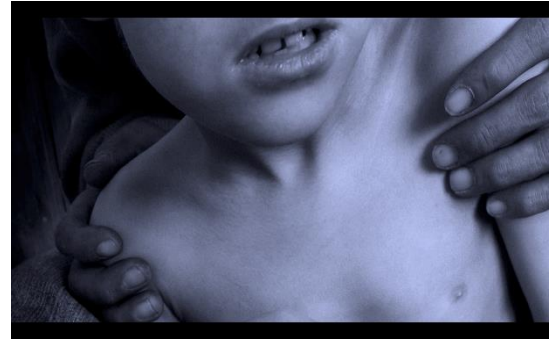
Fotoğraf 52. Seabird Filminden Sahne

Kadın karakter yaşadığı baskıya ve düşüncelerine hâkim olamaz, yaptığı iyilikten vazgeçerek cansız mankeni tekrar suya bırakarak ondan kurtulmaya çalışır ve ölüme terk eder. Cansız manken için kaçınılmaz son gelmiş olur ve tekrar sıfır noktasına dönmek zorunda kalır. Cansız mankenin bu kabul görmeyen, dışlanan çaresiz hayatı gözler önünde ölüme doğru gitmektedir.

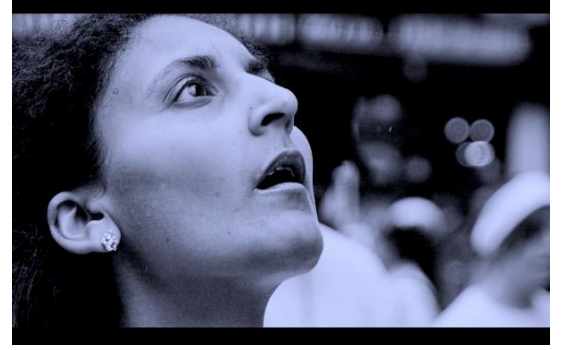


Fotoğraf 53. Seabird Filminden Sahne

Film, yan karakter olan köpeğin sahneleriyle son bulur. Kadın karakterin cansız mankeni ölümüne terk etmesiyle, köpek de vicdanı temsilen kadını ve evi terk eder. Vicdanın son bulduğunun da göstergesidir. Tam bu noktada ise yaşam ve ölüm metaforları üzerinden hazırlanan fotoğrafların kurgusu başlar. Fotoğraflarda doğumdan, ölüm döşeğinde olanlardan, ceset fotoğraflarına kadar bir hayat döngüsü hızlı, ritmik ve etkileyici bir şekilde kurgulanır. Ardı ardına hızlı bir şekilde kurgulanan benzer temalı bu fotoğraflarla izleyiciye dilimiz, dinimiz, ırkımız, cinsiyetimiz gibi tüm farklılıklarımızla aslında sadece eşit canlılar olduğumuz ve hepimiz aynıyız mesajı aktarılmaya çalışılır.



Fotoğraf 54. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar



Fotoğraf 55. Seabird Filminde Kullanılan Ece Kınacı'ya Ait Fotoğraflar

Fotoğraf 54'te gruplanan filmde kullanılan fotoğraflarda insanların kendine has farklılıkları çeşitli uzuvlarla sembolleştirilerek tezat yaratılmaya çalışılmıştır. Kiminin eli yaşamışlıklardan dolayı buruşmuş, kiminin eli ise ağır çalışmaktan dolayı nasır ve kir tutmuştur. Kimisi doğuştan bakıma muhtaçken kimisi de doğduğu andan itibaren istismara maruz kalmıştır. Aynı şekilde genç ve özgür olarak aktarılmaya çalışılan bir kadın bedeniyle, ileri yaşından dolayı hareket özgürlüğü kısıtlanan bir kadın figürü art arda yansıtılmıştır.

Fotoğraf 55'teki fotoğraflarda ise, birbirlerine anlaşmazlık yaşayan canlıların bir aradaki yaşamına odaklanılmıştır. Bu gruptaki fotoğraflarda; iletişim problemi yaşamaktan dolayı ilişkileri kötüye giden birbirine sırtını dönmüş bir çift, hayatları boyunca birbirleriyle ortak paydada buluşup anlaşılamayan iki kız kardeş, birbirlerine düşman oldukları empoze edilen en bilindik canlılardan kedi ile köpek ve kendi mutsuzluğundan dolayı kızına da mutlu bir hayat veremeyen bir anne ile çocuğu görürüz.





Fotoğraf 56. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar

Fotoğraf 56'da görüldüğü üzere birbirinden farklı insanların kendi hayat akışları içinde çekilen yakın plan portleri filmde kullanılmış olup, bu portlerle çeşitli ruh durumlarını yansıtmak amaçlanmıştır.





Fotoğraf 57. Seabird Filminde Kullanılan Ece Kınacı'ya Ait Fotoğraflar

Fotoğraf 57'de gruplanan fotoğraflarda art arda gösterilince duygu olarak insani ilişkilerden kaynaklanan anlaşmazlıkları hissettirmesi amaçlanan portreler kullanılmıştır. Bu portrelerde yine benzer şekilde anlaşılmayan kardeşler, karşılıksız sevgiler, bir türlü geçinemeyen baba oğullar ve anne kızları ele alınmıştır.





Fotoğraf 58. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar

Fotoğraf 58'de filmde artan ritme ve gerilime uygun olarak farklı insanların çok yakın plan gözlerinin yer aldığı fotoğraflara yer verilmiştir. Gözlerdeki yorgunluk, yaşanmışlık, keder ve üzüntü his olarak verilmesi amaçlanarak, fotoğraflardaki insanlar direkt olarak kamera objektifine bakarak poz vermişlerdir. Ayrıca bu durumun filmde kullanılmasıyla filmi izleyenlerle fotoğraftaki kişilerin karşılıklı göz teması kurarak duygu aktarımı sağlanması da amaçlanmıştır. Fotoğrafla film izleyicisinin arasındaki bu ilişkiyi filmin ses ve efektleri de desteklemiştir.

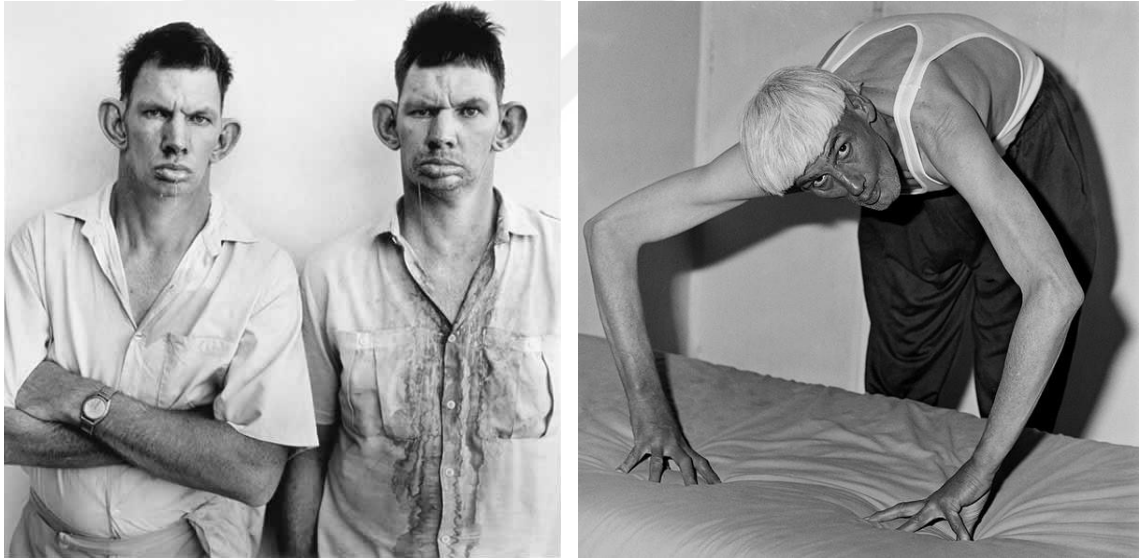
Filmde fotoğraf kullanılan kısımdaki giderek artan gerilimin en sona ulaştığı bölümde ise Fotoğraf 59'da yer alan rahatsız edici olarak tabi edebileceğimiz fotoğraflara yer verilmiştir. Bu fotoğraflarda kontrolünü kaybeden, çılgın atan, acı çeken, işkenceye maruz kalan, ölüm döşğinde olan ve ölü olan bir erkek ile çocuk bedeni görürüz. Bu fotoğrafların gösterildiği saniyeler filmografik gerilimin en üst seviyede olduğu zamandır. Ses, ışık ve kurgu geçişleriyle atmosfer desteklenmiş ve etki artırılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 59. Seabird Filminde Kullanılan Erdal Kınacı'ya Ait Fotoğraflar

Filmin 03:05 ve 03:33 saniyeleri arasında toplamda kırk altı siyah beyaz renk efekti üstüne hafif soğuk mavi renk tonu verilmiş fotoğraf çok ritmik bir şekilde kurgulanmıştır. Fotoğraflar canlıların yüzlerinden yaşamın izlerini gösteren, ötekileştirilenleri yansıtan ve hayatı sorgulamaya yönelik fotoğraflar olmasına özen gösterilmiştir.

Kullanılan fotoğrafların çoğu sadece bu proje için üretilmiş olmakla birlikte projeden önce yayınlanan fotoğraflardan da oluşur. Daha önce yayınlanan fotoğraflar Erdal Kınacı'ya aittir ve kendisinin izniyle filmde fotoğrafları kullanılmıştır. 1966 yılında Malatya'da doğan ve asıl mesleği doktorluk olan Erdal Kınacı, üniversite yıllarından itibaren fotoğraf sanatıyla ilgilenmiştir. Son dönem fotoğraflarında çoğunlukla kurgusal bir hikâye anlatımı yaratmaya çalışan Kınacı aynı zamanda video-art alanında da çalışmalar yapmaktadır.



Fotoğraf 60. Roger Ballen Fotoğrafları, 1993-1998.

Fotoğrafların genel atmosferinde Roger Ballen'in tarzı hissedilebilir niteliktedir. 1950 New York doğumlu olan ve Güney Afrika'da yaşayan Roger Ballen, belgesel fotoğrafçılık başta olmak üzere film, video, enstalasyon, tiyatro, heykel, resim ve çizim ortamlarını bütünleştiren bir sanat anlayışına sahiptir. Ballen'in sanat eserlerinde dünyanın pek bilinmeyen noktalarındaki insanlar, hayvanlar, nesneler ve çocuksu çizimler yer alır. Sanatçının fotoğraflarında kendisinin "Ballenesk" olarak adlandırdığı

kendine has kurgusal, kaotik, ötekileştirilenlerin varoluşsal psikodramlarını yansıttığı bir estetik tarzı vardır. Genellikle eserleri rahatsız edici bir deneyim sunar ve izleyenlerdeki bastırılmış hissiyatları kırmayı hedefler. Bu filmde kullanılan fotoğraflarda tarz olarak Roger Ballen’ın özellikle “Outland” ve “Platteland” serisindeki fotoğraflarından ilham alındığı söylenebilir.

Filmin genelinde birçok kurgu türünden izler bulabilmekle birlikte özellikle fotoğrafların kullanıldığı sahnelerde vurucu kurgu, tematik kurgu, bilinçaltısal kurgu, ritmik kurgu ve görsel – işitsel kurgu tekniklerinden yararlanılmıştır. Çok kısa sayılabilecek bir sürede bu kadar çok fotoğrafın ses efektleriyle bir uyum içinde kullanılarak yeniden sunulması hem fotoğrafların hem de filmin etkileyiciliğini arttırmıştır. Seabird filminde fotoğrafın bir film ve kurgu ögesi olarak direkt bir biçimde kullanılması ve senaryoya yön vermesi hem tezin araştırma konusuna katkı olması açısından hem de Türk deneysel sinemasında özellikle deneysel kısa film alanına yönelik bir yenilik olması açısından önemli görülmüştür. Ayrıca böyle bir konuyu bu tarz deneysel yöntemlerle ve fotoğraflarla filme aktararak her izleyende farklı anlamlar çağrıştırılmış, herkes kendi hayatlarından bir parça bulup yorumlama imkânı bulmuşlardır. Dolayısıyla film kendi özgünlüğünü de beraberinde getirmiştir.

3.2.1.5. Seabird Filminin Katıldığı Festivaller ve Ödüller

- 3.Marmaris Uluslararası Kısa Film Festivali, Deneysel Dalı, Birincilik Ödülü (2017)
- 9.Rotary Kısa Film Festivali, Deneysel Dalı, Birincilik Ödülü (2017)
- AFSAD Kısa Film Yarışması, Kurmaca ve Deneysel Dalı, Finalist (2017)
- Sacalacalaca Interdimensional Horror&Sci-Fi Festival, Finalist (2017)
- 41.Uşak Kanatlı Denizatı Film Festivali, Kısa Film Yarışması, Gösterim (2017)
- Videoart.Ist Screening Program Selection (2017)
- Fake Flesh Film Festival, Official Selection (2017)
- 14.Akbank Kısa Film Festivali, Perspektif Bölümü, Gösterim Seçkisi (2018)
- 19.İzmir Kısa Film Festivali, Panorama Bölümü, Gösterim Seçkisi (2018)
- Inshort Film Festival, Official Selection (2018)
- Sinepark Kısa Film Festivali, Gösterim Seçkisi (2019)

3.2.2.“Rüyamda Ölü Gördüm” Filminde Görsel Efekt Olarak Fotoğraf Kullanımı



Fotoğraf 61. Rüyamda Ölü Gördüm Film Afışı, Tasarım Ece Kınacı

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Tablo 4. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Künyesi

RÜYAMDA ÖLÜ GÖRDÜM			
Film Süresi	04:00	Yapım Yılı	2018
Yönetmen	Ece Kınacı	Yapımcı	Erdal Kınacı
Görüntü Yönetmeni	Ece Kınacı	Oyuncu	Nermin Cantürk
Ses	Ayşe Yalçın	Kurgu/Color	Ece Kınacı

3.2.2.2. Sinopsis

Şiddet ve acının seyirlik bir malzemeye dönüştüğü, robotlaşan, sömürülen, tüketim nesnesi haline gelen bu yaşadığımız yüzyılda; kendini uyanık sananların, yalandan örülmüş bir fanus içinde hep üç maymunu oynayarak yaşayanların hikayesi bu.

3.2.2.3. Projenin Oluşumu ve Çekim Süreci

İçinden geçtiğimiz çağda her konudaki şiddetin dozunun artması veya bu şiddetlerin özellikle medya aracılığıyla daha görünür olmasıyla toplumun şiddete karşı duyarlılığı artmakla birlikte, şiddeti görmezden gelme durumunun da artması söz konusu olmuştur. Bu durumun sanata yansımaları da kaçınılmazdır. Şiddetin sinemadaki en ünlü anlatıcılarından bağımsız, deneysel ve sürrealist yönetmen Alejandro Jodorowsky, insanların şiddet dolu bir dünyada yaşadıkları için filmlerde şiddet görmek istemediklerini söyler ve şu şekilde devam eder; “Sanat şiddettir, yaşadığımız en yalın gerçekliktir bu. Sanat şiddet ister, şiddet olmazsa sanat da olmaz. Hepimiz dünyadaki şiddetin her gün gösterildiği o televizyon ekranlarının tam ortasındayız. Bunu algılamayanlar körlerdir” (<https://www.filmloverss.com/alejandro-jodorowsky-sinemasinda-vahset-izleri/>, E.T.05.06.2020). Şiddeti yaratan veya şiddetin yaşandığı kavram kitledir dolayısıyla şiddetin etkilerinden biri de kitle psikolojisi olabilmektedir. Rüyamda Ölü Gördüm filminin teması şiddetle birlikte şu kavramları da sorgular niteliktedir; toplum, toplum bilinci, etik değerler, değer yargıları, baskılar, kaçışlar,

mecburiyetten susmalar ve özgürlük. Filmde, kitleler içinde kalmış tek bir bireye odaklanarak, insanların kitleler halindeki yaşayışlarının bilinçli kişiliklerini etkilemesi, giderek otomat bir duruma geçmeleri, odaklanılan birey üzerinden genel kitle kavramı eleştirilmek istenir. Bunu yapabilmek için öncelikle kitle psikolojisi kavramı araştırılmıştır. İnsanların kitle içine girmeden ki davranışları ile kitle içine girdikten sonraki davranışları arasında oldukça fark olduğunu dile getiren ve kitleyi bireyin bilinçli kişiliğini yok ederek tamamen bilinçsiz bir birey haline getirdiğini iddia eden Le Bon düşüncelerini “Kitle bireye dayanılmaz bir güç verir ve bu durum bastırılan davranışların ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Dolayısıyla kitlesel bir eylemde kibar bir hanımefendinin küfür kıyamet haykırması, karıncayı incitmeyen bir beyefendinin elini kana bulaması mümkündür” (Le Bon,1997:25) şeklinde ifade eder. Freud ise kitle psikolojisini şu sözleriyle aktarır; “kitleler asla gerçeğin peşinde koşmamıştır. Kitleler yanılsamalar isterler. Gerçek olmayanı gerçeklerin üstünde tutarlar; gerçekten çok gerçek olmayanın etkisinde kalırlar ve ayırım yapamazlar. Bu zayıflıklardan güç doğar” (Freud, 2016:144). Bu görüşlerin ışığında, özellikle Freud’un çalışmalarını temel alarak, filmde eleştirilmek istenen konuya en uygun şekilde, sinematografik bir rüya tasarlanması amaçlanmıştır. Rüyaların biyolojik içeriğinin, işleyişinin tümüyle anlaşılmamış olması ve yorumlara açık olması da deneysel bir eser üretmek için ideal özelliklerden biri olarak görülmüştür. Freud’a göre rüyalar, insanların etik değerler sonucu kendini bazı konularda frenlemesi ve toplumsal baskılar sonucu bastırdıkları düşünce ya da duyguların bir nevi dışavurumudur. Yani kısaca, bilinçdışının ön plana çıkması olarak da değerlendirilebilir. Bastırılmış dürtüler bastırılmakla ortadan kalkmamakta ve bu arzularla farklı yollardan karşılaşmaktadır. Filmlerde de görülen bu psikanaliz ve Freud’dan yoğun izler taşıyan anlatım biçimi, mantıksal anlatımdan tamamen kaçınır, belli ve net bir hikâyeye dayanmamaktadır. Planlar arasında mantık bağı yoktur ve belli bir duygu (şok olma) ve izlenim yaratmakla yetinilmiştir. Rüyamda Ölü Gördüm filminde de bu tarzda bir yaratım aşaması oluşturulmuştur. Filmde kitle içinde yok olmuş bir kadın karakterin, empoze edilen hayatının ve etrafında olanların gerçek tarafını fark etme hikayesinin anlatılması amaçlanmıştır. Filmde geçen rüyada ölü görmek kavramı, karakterin o güne dek süregelen hayatını sembolize etmesi gibi rüyadan uyanınca ölmesi ise, tüm gerçekliğin farkına varıp aydınlanmasını ancak her şey için çok geç kalmasını sembolize eder. Bu

deneysel bir tasarım olan rüya filminde, bir önceki film Seabird'ten farklı olarak, seslendirilerek bir metin hazırlanmıştır. Metin, filmde olan biten her şeyi direkt olarak izleyiciye sunmayan, hafif ironik bir tavırla düşünmeye iten bir nitelikte olmalıydı. Metni seslendirecek kişi ise görmüş, geçirmiş, yaşadıklarının izleri sesine işlemiş, hayatta hep bir şeylere geç kalmış, tutunamamış, yorgun ve kırgın bir tondaki kadın sesi olarak hayal edilmiştir. Biraz da şans eseri yakın çevrede bulunan diş hekimi Ayşe Yalçın'ın sesi aranılan tonda olunca teklif götürülmüştür. Yalçın, sinema alanında hiç deneyimi olmaması ve ilk defa seslendirme yapacak olmasına rağmen teklifi geri çevirmemiştir. Profesyonel bir ses stüdyosunda kayıt yapılmadan ve profesyonel bir ekipman kullanılmadan, Yalçın'ın evinin en sessiz köşesine gidilerek Canon Eos 5D Mark II isimli fotoğraf makinesine direkt entegre olan Rode isimli mikrofon ile, birkaç kez prova yapılarak ses kaydı gerçekleştirilmiştir. Yalçın filmin ana karakterini seslendirmiştir. Ses kaydı sırasında film için yazılmış şu metin seslendirilmiştir;

“Öyle bir rüyadan uyandım ki gerçek olduğuna yemin edebilirdim, sonra gerçek oldu zaten. Rüveyı uyurken beynimizin ürettiğı görüntülerden ibaret sanırdım, nereden bilebilirdim gördüğümün başıma geleceğini. Rüyada ölü görmek dudakları morarmış, soğuk bir insan görmek zannederdim. Ölü görmek, diri görmektir rüya tabirine palavra der, yaşayıp giderdim. Bir gün rüyamda ölü gördüm, uyanınca öldüm... Oysa kendimi uyanık sanırdım. Çevremdeki yaşananların eksik veya yanlış olması zoruma giderdi de ses çıkarmazdım. Kimseye güvenmezdim. Fikrimi söylerken bile ince eleyip sık dokurdum. Geçen bayramla bu bayram arasında yüzde on beş azalmış ölümler diyen haber spikeri duyarsızlığıyla bakardım öyle. Şimdi o spikerin okuduğı resmi rakamlardan biri oluverdim. Rüyamda ölü gördüm, uyanınca öldüm...”

Filmde görüntülere eşlik edecek olan bu seslendirme tamamlandıktan sonra metne ve filmin temasına uygun kısa sahneler çekilmeye başlanmıştır. Çekilen görüntüler, genelde filmlerde kullanılan birbirinin tekrarı olan sahnelerden ziyade daha çok derleme denilebilecek görüntülerden oluşmuş, filmin metin ve kurgusunun etkisiyle bambaşka anlamlar ve olayları çağrıştıracak nitelikte olmuştur. Örneğin, ölümün sembolü olarak yolculuk tasvir edildiğinden filmde de yol sahneleri kullanılması gibi dolaylı ve çağrışımlı anlatımlar yaratılmaya çalışılmıştır.

Film duygu durumu olarak bir endişeler üzerine kurulmuştur. İçinde bulunduğumuz çağdaki ruhsal olarak sıkışmışlığı, geleceğe dönük olan endişeleri en iyi şekilde anlatabilmek için tek bir karakter kullanıp, karakterin kendisine dönüklüğünü, yalnızlığını, iletişimsizliğini ve tüm bu duygu durumlarından kurtulmak isterken hayatının çoktan geçip gitmesi üzerinden anlatılmıştır. Filmde biraz da öfke duygusu var demek mümkündür. Karakter, etrafında yaratılan bir yalan çemberine, tek düzeliğe ve adaletsizliğe öfkeli bir şekilde kendi kişiliğini arama mücadelesindedir. Dolayısıyla filmin atmosferi de Seabird filmine benzer bir şekilde, bu endişe ve öfke duygularını yansıtan bir şekilde tasarlanmıştır. Film ilk başta karanlık ve umutsuz bir dünyayı yansıtıyor gibi görünse de aslında izleyenlerin kendilerini sorgulaması, hayatlarını gözden geçirmesi, metaforları anlamlandırmaya çalışarak çok geç olmadan mücadele ederek, farkındalığa ulaşmaları amaçlanmıştır.

Rüyamda Ölü Gördüm filmi, hiçbir maddi destek alınmadan bütçesiz bir şekilde çekilmiştir. Seslendirmeye, prodüksiyona harcama yapılmamış, imece usulü ile yönetmen olarak şahsımın çabalarıyla ilerleme sağlanmıştır. Çekim mekânı olarak Mersin'in Anamur ilçesi kullanılmıştır. Çekimlerde yönetmen kendi elindeki Canon Eos 5D Mark II isimli fotoğraf makinesini ve 4K çekebilme özelliği olan Samsung Nx1 isimli fotoğraf makinesini kullanmıştır. Haricen bir ışık veya başka bir ekipman kullanılmamış sadece seslendirme ve ses efektlerinin kaydı için makinelerin üzerine takılıp direkt videonun üzerine kayıt yapabilen Rode Videomic Pro isimli shotgun mikrofon kullanılmıştır. Filmin anlamını karşılayacak şekilde görüntülerin toplanması yaklaşık yedi ay, seslendirme bir gün, kurgu ve görsel efekt aşaması ise toplam bir ay sürmüştür. Filmde bazı düşünülen sahnelerin çekimi gerçekleştirilemediği için görsel efekt kullanma yoluna gidilmiştir. Bunun için filmde kullanılan bazı sahneler, çekilmiş bir fotoğrafın görsel efektler sonucu video haline gelmesiyle elde edilmiştir. Söz konusu olan fotoğraflar yeşil kullanılarak çekilmiş ve kurgu aşamasında görsel efekt programları aracılığıyla fotoğraflardaki yeşil kısımlara hareketli görseller eklenerek fotoğrafın bir videoya dönüştürülmesi sağlanmıştır. Türkiye'deki deneysel kısa film eserleri için bir yenilik olarak ele alınan bu teknik aynı zamanda tezin araştırma amacı olan fotoğrafın çağdaş deneysel sinemada kullanılması alanına uygun bir şekilde geliştirilmiştir.

3.2.2.4. Kurgu / Görsel Efekt

Rüyamda Ölü Gördüm filmini kurgusal olarak bir sıraya dizmenin en iyi yolunun bir rüya mizanseninin yaratılması olarak görülüp, bir uykunun evrelerine göre kurgulanmıştır. Rüya ifade etmek istediği düşünce ve duyguyu ona uygun gördüğü bir formatta yaratır. Yani düşünsel içerik rüyanın şeklini belirler. Dolayısıyla filmin şekli yani kurgusunu belirleyen de rüya olmuştur.

Biyolojik olarak uykunun ilk evresi; yalnızca birkaç dakika sürmekte ve bu süre içinde teta dalgaları gözlemlenmektedir. Göz hareketleri yavaşlamakta, kaslar gevşemekte, kan basıncı düşmekte ve kişi uykuya dalmaktadır. 2. ve 3. evrelerde yavaş, geniş ve ritmik dalgalar gözlemlenir, solunum yavaşlar, vücut ısısı düşer. REM Dönemi; kişinin göz kapağının altından gözleri sürekli titrer, nabız ve kan basıncı yükselir, soluk alıp verme hızlanır, beyin dalgaları uyanırken yaydığı dalgalarla benzerlik gösterir ve görülen çoğu rüya REM dönemi rüyaları olmaktadır. Filmin işleyişi de serim, düğüm, çözüm bölümleri bu sıralamayla olmuştur. Filmin doruk noktası (climax) rüyanın REM dönemi olmuştur.



Fotoğraf 62. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Filmde rüya evreleri ve senaryo birleştirilmeye çalışılmıştır. Film bulutların ilerleyişi havanın kapanışı ve bir kadının yatakta uzanışıyla başlar ve tüm film boyunca altta devam edecek olan gerilim yaratan bir fon sesi de artarak devam eder.



Fotoğraf 63. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Kadın karakter uykuya dalar. Rüyalarda ölümün temsili yola çıkmak olduğundan kadının rüyasındaki yolculuk da başlar. Bu rüya yolculuğunda kadını görülmez, sadece onun gözünden sahneler izlenir ve onun sesinden dinlenir.

Yol, karanlık fırtınalı bir günde, terkedilmiş bir köyü sular içerisinde bırakan bir gölün kenarından ilerler. Yolun sonu yoktur. Yol gölün içinde kaybolur. Gölün suyu karanlıktır ve kadını o karanlık suya girip ilerlerken görürüz. O gölün temsil ettiği; kişinin bilinçaltıdır. Kadın kendi bilinçaltına kendi zihninin derinliklerine girmiş olur ve en temeline inerek kendi çocukluğunu görür, çocukluğu da kendi gibi suyun derinliklerine doğru ilerler.

Metafor olarak çocuğun gökyüzü yoktur, kolonlar inşa edilmiştir. Dolayısıyla o çocuk oradan yükselmez ve yolu çoktan belirlenmiş haldedir. Gidecek tek yön bırakılmış o da eninde sonunda onu boğacak olan o suyun derinlikleridir.



Fotoğraf 64. Rüya da Ölü Gördüm Filminden Sahne

Artık kadının rüyasının ilk evreleri biter ve REM dönemi başlar. Kadın bütün hayatı boyunca karşılaştığı tüm kötülükleri, tüm aşağılanmaları, tüm mutsuzlukları, çaresizlikleri, adaletsizlikleri, kavgaları, çırpınışları, acıları ona bunları hissettirecek sahnelerle bir bir görünür.



Fotoğraf 65. Rüya da Ölü Gördüm Filminden Sahne



Fotoğraf 66. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Onu en çok etkileyen ise zihninin derinliklerinde gördüğü göl kenarında vasıfsız bir kitle tarafından ölü bulunan bir ceset olur. Kimsenin o cesedi kurtarmak için yardım etmediğini, sadece uzaktan izlediklerini fark eder. Yerde yatan o cesedin kadının kendi cesedinin olup olmadığı sorgulanır. Yoksa her şeyi uzaktan sessizce izlemekle yetinen o koca kitleden herhangi biri midir sorusu sorulur. Karakter işte o zaman anlar; bunca yıldır hiçbir şeye sesini çıkarmamasının görmezden gelmesinin bedelini, aslında başkaları tarafından belirlenmiş senaryo vari bir hayat içinde yaşadığını, robotlaştığını, sömürüldüğünü, hiç değer verilmediğini. Bunlara tahammül edemez tüm bu acı gerçeklerden kaçmak için çırpınır ama kendini o karanlık içinde yılanların ve ölü balıkların bulunduğu gölün içerisinde boğulmuş hisseder.



Fotoğraf 67. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Yardıma her gün aynı sabahın erken saatlerinde çalan o rahatsız edici alarmı yetiştir. Artık o kâbusun bittiğini gerçek hayata döndüğünü, her şeyi unutabileceğini zannederek bir anlık rahatlar.



Fotoğraf 68. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Yıllardır her gün yaptığı günlük sıkıcı rutinlerini hızlı bir şekilde tekrar eder. Bir an önce kafasını toplayıp kendine gelmeli ve yıllardır her gün gidip bir kademe bile yükselmediği işine saat sekizde varması gerekir.



Fotoğraf 69. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Aceleyle arabasına biner ve son sürat yola koyulur. Hava rüyasındaki gibi karanlık, puslu, yağmurlu ve fırtınalıdır. Güneş daha tam doğmamıştır. Kadın hala rüyasının etkisinden çıkabilmiş değildir, çok dalgın ve düşüncelidir. Bu hayattan memnun olmayarak yaşamamış hissetmektedir. Her şeyi değiştirmek ister sıfırdan, en baştan yaratmak ister kendini. Ta ki araba virajı dönene kadar. Kadın arabanın kontrolünü kaybeder ve kafasındaki tüm düşünceleriyle birlikte uçurum kenarından aşağıya taklalar atarak yuvarlanarak büyük bir kaza geçirir. Hayatını değiştirmeyi düşünürken, aslında her şey için ne kadar da geç kaldığını kendi ölümüne saniyeler kala fark eder.

O rüyalar hayatının gerçeği, gördüğü ölü boşa geçirdiği zamanı ve o rüyadan uyanması aslında her şeyi fark etmesi anlamına gelir. Gerçekten ölmesi ise hayatına dönülmez bir noktadan geç kalmasını temsil eder. Tüm bu sırada karakterin kendi sesi durumunu açıklar; “rüyamda ölü gördüm uyanınca öldüm...”



Fotoğraf 70. Rüyamda Ölü Gördüm Filminden Sahne

Filmin ilerleyişi ve genel kurgusunun yanında filmde öne çıkan en önemli özellik olarak görsel efekt kullanımı görülmüştür. Filmin birçok sahnesi görsel efektler sayesinde oluşmuş ve her bir efekt için fotoğraf kullanılmıştır. Sinemada görsel efekt yapımında başvurulan en önemli tekniklerden biri olan yeşil kullanımı filmdeki bazı sahnelerin etkisini arttırmak amacıyla kullanılmıştır. Belirlenen bazı sahnelerin gerçek hayatta hayal edildiği gibi çekiminin gerçekleştirilememesi üzerine sahneyi oluşturacak fotoğraflar yeşil ile çekilmiş, ardından bilgisayar programları üzerinden görsel efekt uygulayarak istenilen sahneler elde edilmiştir. Dolayısıyla gidilemeyen mekanlar, oluşturulamayan atmosferler ve çekimi yapılmayan anları sıfırdan var ederek aslında gerçekmiş hissi verilmeye çalışılmıştır. Bazı sahnelerde ise yeşil kullanılmadan çekilmiş fotoğraflara, istenilen öğeler montajlanarak yeni fotoğraflar elde edilmiştir. Hazırlanan bu fotoğraflara da görsel efekt programlarından hareket efekti vererek fotoğraflar video haline getirilmiştir. Yine bazı fotoğraflara da hiçbir öge eklenmeden sadece hareket verilerek filmin içindeki sahneler oluşturulmuştur. Tüm efekt işlemlerinden sonra ise oluşturulan bu hareketli görsellere ve filmin geri kalanındaki sahnelere bütünlük oluşturulması açısından renk programları aracılığıyla renklendirme işlemi yapılmıştır. Filmin

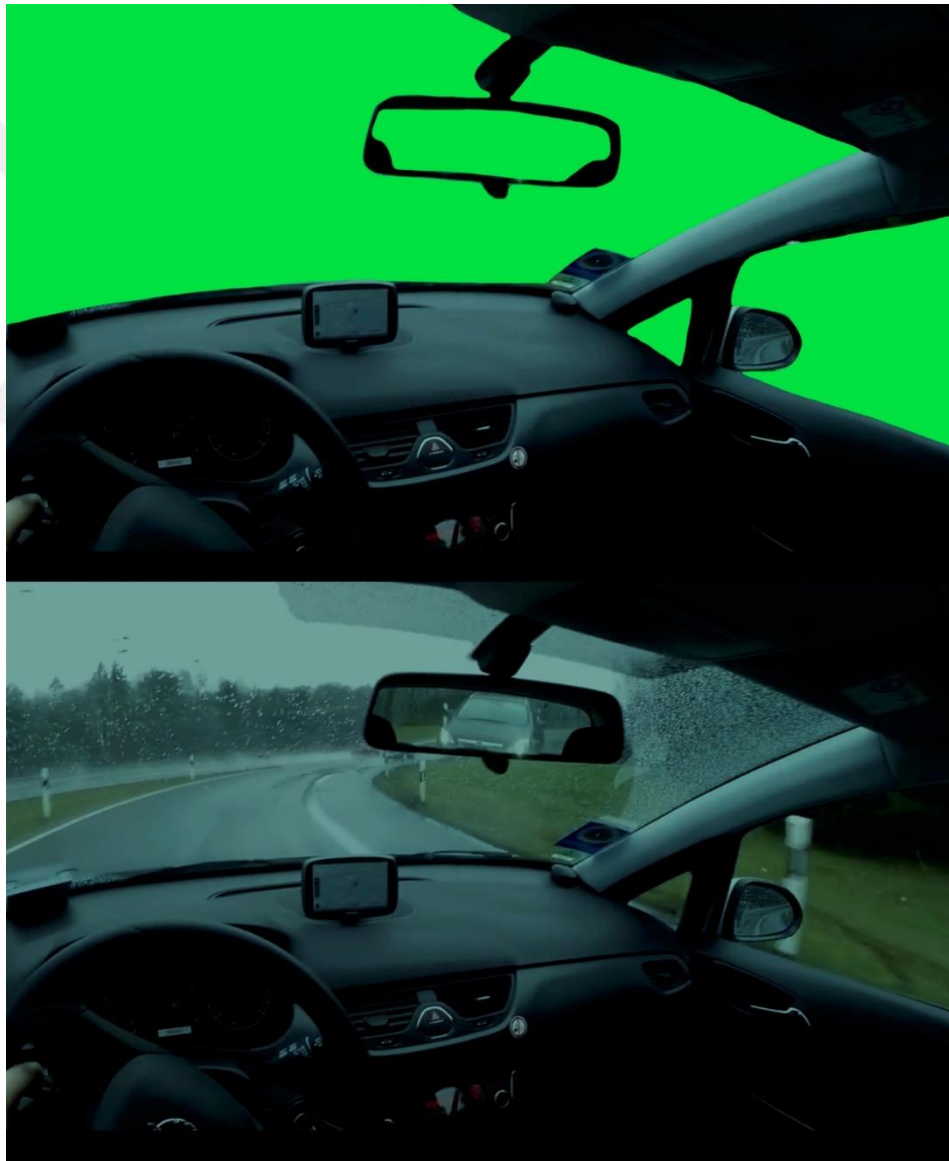
genelindeki tüm görseller hızlı bir ritimde kurgulandığı için görsel efektler çok göze batmaması ve seyri bozmaması amaçlanmıştır.



Fotoğraf 71. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması

Filmin açılış sahnesi olan bu sahnede, denize kıyısı olan bir kalenin time-lapse tekniği ile gün ışığından gün batımına doğru olan çekimiyle havanın kararması ve fırtına bulutlarının ilerleyişi gösterilmek istenmiştir. Dolayısıyla istenilen bu time-lapse'i çekebilmek için normal şartlarda çekilecek konumda kameranın saatlerce kımıldamadan durup aralıksız kayıt yapması gerekmektedir. Bu yöntemi uygulamak yerine istenilen

kadraj ayarlanıp, lens üzerinde gökyüzüne gelen kısma yeşil yerleştirip tek kare fotoğraf çekilmiştir. Adobe After Effects isimli programla yeşil olan yerler tekrar boyanarak üzerinden geçilip boşluklar doldurulmuş ardından yine aynı programla yeşil olan kısma daha önce çekilmiş bir gökyüzü time-lapse videosu montajlanmıştır. Efekt ince ayarlarla fotoğrafa yedirilmeye çalışılmış ve videoda hareket bütünlüğü olması açısından Keyframe, Puppet Pin Tool ve Motion Tracking gibi teknikler kullanılarak genel hareketlendirme yapılmıştır. Ardından DaVinci Resolve isimli renk programıyla montajlanan videoların renkleri birbirine eşitlenmiştir.



Fotoğraf 72. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması



Fotoğraf 73. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Chroma Key/Vfx Çalışması

Araç içerisinde geçen bu sahnelerde yine yeşil kullanarak fotoğraflanmış ve istenilen yol sahnesi Adobe After Effect'te yeşil yerler boyanarak üzerinden geçilip boşluklar doldurulmuş ardından yine aynı programla yeşil olan kısma daha önce çekilmiş yolda seyir halinde olan bir araç videosu montajlanmıştır. Kale sahnesinden farklı olarak araba sahnelerine internette ücretsiz bir şekilde ulaşılabilir ve indirilebilecek yağmur efektli filtre de eklenmiştir. Yağmur filtresinin ve arabanın renk tonlarının tutması için görseller renklendirme işleminden geçilmiştir. Efekt ince ayarlarla fotoğrafa yedirilmeye çalışılmış ve videoda hareket bütünlüğü olması açısından Keyframe, Puppet Pin Tool ve Motion

Tracking gibi teknikler kullanılarak genel hareketlendirme yapılmıştır. Ardından DaVinci Resolve isimli renk programıyla montajlanan araç videosunun far ışıkları arttırılmış daha sarımsı bir renk haline getirilmiştir. Efektler bittikten sonra montajlanan tüm videoların renkleri birbirine eşitlenmiştir.



Fotoğraf 74. Rüyamda Ölü Gördüm Filminde Vfx Çalışması Öncesi ve Sonrası



Fotoğraf 75. Rüyamda Ölü Gördüm Filminde Vfx Çalışması Öncesi ve Sonrası

Gösterilen fotoğraflardaki kullanılan efektler ise yeşil kullanılmadan hazırlanmıştır. Filme ölüm olgusu açısından anlam katması için tasarlanan bu sahneler gerçek hayatta denk gelip videosunun çekilemediğinden dolayı daha önce çekilmiş cansız hayvan fotoğrafları kullanılmıştır. Bu cansız hayvan fotoğraflarını filmin atmosferine uyum sağlamak amacıyla Adobe Photoshop programı ile hayvanların etrafındakiler silinerek yalın halleriyle bir katman olarak bırakılmıştır. Daha sonra yakın planda çekilmiş düz bir deniz fotoğrafı alt katman olarak belirlenerek üzerine ikinci bir katman olarak kirli bir görüntü yaratacak kuru otlar ve dallar eklenmiştir. En son katman olarak

da hayvan görüntüleri üzerine montajlanmıştır. Adobe After Effects programında görseli hareketlendirmeye yarayan Keyframe, Puppet Pin Tool ve Motion Tracking işlemlerinden geçirilerek katmanlar birleştirilmiştir. Dolayısıyla temelde birbirinden ayrı üç katmanlı fotoğraf kullanarak bir hareketli görsel elde edilmiştir. Yine en son aşamada DaVinci Resolve yardımıyla bütünlük sağlayacak bir ışık ve renk düzenlemesi yapılmıştır.



Fotoğraf 76. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Vfx Çalışması



Fotoğraf 77. Rüyamda Ölü Gördüm Filmi Vfx Çalışması

Filmden verilen bu sahnelerde ise görsel efekt olarak sadece fotoğrafların hareketlendirilmesi kullanılmıştır. Kadın uyurken o açıdan fotoğraflanmış ardından DaVinci Resolve programında key framelemler kullanılarak sağdan sola doğru hareket verilmiş ve sanki film kamerasıyla yana kaydırma (pan) işlemi yapılıyor imajı verilmiştir. Benzer şekildeki suyun altından GoPro isimli aksiyon kamerası sayesinde fotoğraflanmış görüntüye DaVinci Resolve programında yakınlaştırma (zoom in) yapılarak hareketli bir görüntü elde edilmiştir.

3.2.2.5. Rüyamda Ölü Gördüm Filminin Katıldığı Festivaller ve Ödüller

- 4.Marmaris Kısa Film Festivali, Deneyisel Dalı, Birincilik Ödülü (2018)
- Kızkalesi Film Festivali, Deneyisel Dalı, Birincilik Ödülü (2018)
- 2.AFSAD Kısa Film Yarışması, Deneyisel Dalı, Jüri Özel Ödülü (2018)
- 11.Rotary Kısa Film Festivali, Deneyisel Dalı, Birincilik Ödülü (2019)
- 25.İFSAK Kısa Film Festivali, Deneyisel Dalı, İkincilik Ödülü (2019)
- 1.Directed By Women Kısa Film Festivali, Jüri Özel Ödülü (2019)
- 72.Cannes Film Festival, Short Film Corner, Selection (2019)
- 41.Clermont Ferrand Short Film Festival, Film Market, Selection (2019)
- Seattle Turkish Short Film Festival, Selection (2019)
- IMAGO Award, Short Film Category, Finalist (2019)
- 19.İzmir Kısa Film Festivali, Panorama Bölümü, Gösterim Seçkisi (2018)
- 2.Bingöl Uluslararası Kısa Film Festivali, Finalist (2018)
- 1.Erzincan Uluslararası Kısa Film Festivali, Finalist (2019)
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Gösterim Seçkisi (2019)
- The Lift-Off Sessions, Official Selection (2019)
- Bentlehem Student Film Festival, Finalist (2020)
- 23.Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Gösterim Seçkisi (2020)

SONUÇ

Konusunu, çağdaş deneysel sinema türünde fotoğrafın kurgusal olarak kullanımının oluşturduğu yüksek lisans tez çalışmasında, deneysel sinemanın tarihi geçmişten günümüze irdelenmiş, Türkiye’den ve dünyadan örneklerle fotoğraf kökenli sinemacılar ve temaları fotoğrafçı veya fotoğraf sanatıyla örülen filmler incelenmiş ve çağdaş deneysel sinema türünde fotoğrafın kurgusal yöntemlerle nasıl kullanılabileceğine dair özgün araştırmalar yapılarak “Seabird” ve “Rüyamda Ölü Gördüm” isimlerinde iki adet örnek deneysel kısa film çalışması yürütülmüştür.

Yapılan tez çalışmasında öncelikli olarak deneysel sinema tarihi ülkeler ve o ülkelerdeki sanatçıların eserleri bazında incelenerek deneysellik kavramına yönelik yapılan farklı yaklaşımlar aktarılmıştır. Yeni anlatım biçimleri, teknik ve yöntemler deneyerek farklı sanatsal alanları yarattığı düşünülen deneysel sinemanın, tanımlama olarak herhangi bir sınırlandırılmayı kabul edemeyecek kadar özgür bir alan olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda kendi alanında yeniliğe yol açan her filmin deneysel film olarak görüldüğü belirlenerek, tarihteki ilk filmler ile sanat akımlarının başlamasına vesile olan filmlerin de birer deneysel film olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tarihte deneysel olarak adlandırılacak ilk çalışmaların gerçekleştiği Almanya, üretilen eserlerin dışavurumcu sanat akımına katkı sağladığı ve günümüzde de yaptıkları festival ve organizasyonlar sayesinde deneysel sinema faaliyetlerinin en fazla gerçekleştiği ülke konumundadır. Sinemanın doğduğu yer olan Fransa’daki deneysel çalışmaların sinemayı özgürleştirmeyi hedefleyen Avangart sanatçıları etrafında şekillenerek, lens distorsiyonu, hızlı kurgu, doğaçlama, seri kamera hareketleri gibi yeni teknikleri buldukları ve Fransız Yeni Dalga başta olmak üzere Dadaizm, Gerçeküstücülük ve İzlenimcilik gibi sanat akımlarına yön verdikleri tespit edilmiştir. Rusya, deneysel sinema hareketinde Sine-göz Kuramı, Kuleshov Efekt ve Cinema Verite akımı başta olmak üzere, kurgu üzerinde yeniliğe yol açtığı düşünülen çalışmalara imza atarlarken Amerika’daki deneysel çalışmaların ise başlarda diğer ülkelere esinlenerek oluşturulduğu sonraları Underground olarak isimlendirilerek film kavramı üzerine sorgular nitelikte film ürettikleri saptanmıştır. Türkiye’de ise diğer ülkelere kıyasla deneysel sinema üzerindeki çalışmaların hem

akademik hem de uygulamalı alan olarak oldukça az olduğu ve üretilenlerin de genellikle kısa film alanında olduğu anlaşılmaktadır.

Geçmişten günümüze fotoğrafın sinemada kullanımı incelenerek fotoğraf sanatının sinemayla her zaman iç içe olduğu ve birçok tema ve yöntemle izleyicilere sunulduğu görülmektedir. Türkiye'nin sinemayla ilk olarak fotoğraf kökenli gayrimüslimler öncülüğüyle tanıştığı ve sonrasında birçok fotoğraf kökenli sinemacıların sektörde yapımcı, yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, kameraman gibi mesleklerle yer aldığı belirlenmiştir. Özellikle fotoğraf kökenli yönetmenlerin filmlerinde fotoğraf sanatından gelen tarzlarını belirgin bir biçimde yansıtarak dünya çapında başarılar elde ettikleri, fotografik olarak görüntü kalitesini arttırdıkları ve hala fotoğraf çalışmalarını sürdürdükleri tespit edilmesinin yanında bazılarının da fotoğraf alanında herhangi bir güncel çalışma yapmadıkları gözlemlenmiştir. Türkiye ve dünya sinemasında fotoğraf ve fotoğrafçı temalı filmlerden önde gelen örnekler incelendiğinde ise özellikle belgesel filmlerde tema olarak fotoğraf sanatçılarının hayatlarına ve savaş fotoğrafçılarının yaşantılarına yer verildiği, kurmaca filmlerde ise daha çok fotoğrafın bir nesne, bir amaç ya da karakter için duygusal bir basamak olarak kullanıldığı saptanmıştır. Fotoğraf kullanımı bir başka açıdan da ele alınarak sinema kameraları yerine video özelliği bulunan fotoğraf makineleriyle çekilen filmler incelenmiş ve pahalı sinema kameralarına kıyasla daha ulaşılabilir olan fotoğraf makineleriyle de başarılı filmler çekilebileceği sonucuna aldıkları ödüllerle varılmıştır.

Çalışmada fotoğraf sanatı ile çağdaş deneysel sinema ortak bir paydada iki farklı kurgu yöntemiyle bir araya getirilerek sinemada fotoğraf kullanımının uygulamalı olarak gösterildiği Seabird ve Rüyamda Ölü Gördüm isimlerinde iki adet deneysel kısa film çekilmiştir. Kurgu ve görsel efekt teknikleri yenilikçi bir yaklaşımla kullanılarak, çekilen fotoğraflar formu değişen bir biçimde yeni halleriyle filmlerde yer almıştır. Fotoğrafın bir kurgu ögesi olarak işlevi değiştirilerek filmde kullanılması Seabird isimli filmle uygulamalı bir şekilde verilmiştir. Film projesi için çekilen fotoğraflar, filmin belirli bir aralığında kullanılan müziğin ritmine uygun, hızlı bir şekilde ekrana gelecek şekilde ve direkt fotoğraf haliyle sunularak kurgulanmıştır. Bu kurgu tekniği sayesinde fotoğrafların verdiği etki arttırılarak izleyenlerde yeni anlamlar kazanmasına olanak sağlayan

kurgusuyla farklı bir anlatım dili yaratıldığı görülmüştür. Rüyamda Ölü Gördüm isimli filmde kullanılan fotoğraflarda ise Adobe After Effect gibi bilgisayar programları aracılığıyla Chroma Key gibi görsel efekt uygulamaları denenerek manipülasyon yapılan fotoğraflar, birkaç saniyelik videolar haline getirilmiştir. Dolayısıyla fotoğrafın ilk haliyle son hali arasında biçimsel olarak oldukça büyük farklılıklar oluşturulup, yeni bir forma dönüştürülen fotoğraflara filmde yer verilerek alternatif bir kullanım alanı yaratılmasına olanak tanınmıştır.

Filmlerde fotoğraflar üzerinde işlenen tekniklerin yenilikçi bir şekilde kullanılması, özgün bir sinema dili yaratmasının yanında filmlere deneysel özelliği de kazandırıp, deneysel sinemaya katkıda bulunmayı da sağlamıştır. Dolayısıyla fotoğraf sanatının çağdaş deneysel sinemada nasıl kullanılabileceği hakkındaki soruya iki farklı yenilikçi yöntem bulunarak cevap getirilmeye çalışılmıştır. Bu filmler 2017-2020 yılları arasında ulusal ve uluslararası film festivallerine katılım hakkı kazanarak, ödüller alıp başarılar elde etmiştir. Çalışmada fotografik görüntünün veya fotografik kurgunun deneysel sinema dilini oluşturan en önemli öznelerinden biri olduğuna vurgu yapılarak, her deneysel sinemacının kendi bilgi birikimi ve anlayış biçimi doğrultusunda özgün ürünler ortaya koyduğu ve deneysel sinemada her sanatçının başlı başına bir akım olduğu sonucuna uygulamalı olarak ulaşılmıştır. Özellikle genç kuşağın dijital teknoloji olanaklarını kullanarak, fotografik kurgusu ön planda olan bir deneysel bir sinema yapıtı aracılığıyla da fikirleriyle, yaşadıkları döneme iz bırakabileceklerini söylemek mümkün olmuştur.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

- Atay, Simber (2002). Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı, Türkler Ansiklopedisi, C. 15, İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları, s. 518-523.

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün. (1989). Sessiz Sinema, Ankara: Ankara Üniversitesi Basın ve Yayın Yüksekokulu Yayınları
- ADANIR, Oğuz (2007). İşitsel Görsel Anlam Üretimi, İstanbul: Artı 1 Kitapevi.
- AK, Seyit Ali (2001). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.238-239.
- AKBULUT, Durmuş (2012). Belgesel ve Deneysel Sinema, İstanbul: Etik Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2016). Simulakrlar ve Simulasyon. (Oğuz Adanır Çev.). İstanbul: Doğubatı Yayınları.
- BAZİN, Andre (2000). Sinema Nedir?. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, s.35
- BİRYILDIZ, Esra (2002). Sinemada Akımlar, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2009). Film Sanatı: Bir Giriş, Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev.), İstanbul: De Ki Yayınları, s.355
- BUNUEL, Luis (1986). Son Nefesim, (Çev.İlkay Kurdak), İstanbul: Afa Yayınları
- BÜKER, Seçil (1996). Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler İstanbul: İletişim Sanatları
- BRAKHAGE, Stan (2003). Manuel Pour Prendre et Donner Les Films, Christian Lebrat (çev.), Paris: Éditions Paris Expérimental, s.5.
- COŞKUN, Esin (2009). Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara: Phoenix Yayınevi.

- DMYTRYK, Edward. DMYTRYK, Jean Porter (2007). Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu. Çev: İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları
- EVREN, Burçak (1995). Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg, İstanbul: Milliyet Yayınları
- FREUD, Sigmund (2016). Cinsiyet Üzerine. İstanbul: Siyah Beyaz Yayınevi
- GEOFFREY, Nowell (2003). Dünya Sinema Tarihi. (Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GÖKMEN, Mustafa (1991). Eski İstanbul Sinemaları, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, s.242-243.
- GÜRKAN, Hasan (2015). Karşı Sinema, İstanbul: ES Yayınları
- JACKSON, Renata (2002). The Modernist Poetics and Experimental Film Practice of Maya Deren (1917-1961), New York: The Edwin Mellen Press.
- KALİÇ, Sabri. (1992). Deneyisel Sinemanın Kısa Tarihi, İstanbul: Hil Yayın
- KATZ, Ephraim (1982). The International Film Encyclopedia, London: McMillan Press Ltd.
- KEIL, Charlie. WHISSEL, Kristen (2016). "Editing and special/visual effects". New Jersey: Rutgers University Pres, New Brunswick.
- KRACAUER, Siegfried (2015). Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu (Özge Çelik, Çev). İstanbul: Metis Yayıncılık
- KÜNÜÇEN, Hale; KÜNÜÇEN, A.Şükrü (2002). Sinemanın Türkiye'ye Girişi ve İlk Yılları, Türkler Ansiklopedisi, C. 15, İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları, s.524-532.
- LE BON, Gustave (1997). Kitleler Psikolojisi. (Çev.) Tolga Sağlam. İstanbul: Timaş Yayınları.
- LLOYD, Ann (1984). Movies of the Silence Years, London: Orbis Publishing Ltd.
- ONARAN, Alim Şerif (2012). Sinemaya Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı
- ONARAN, Alim Şerif (1994). Türk Sineması(1.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları
- ÖZÖN, Nijat (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.193-194.

- ÖZÖN, Nijat (1962). Türk Sineması Tarihi; Düünden Bugüne: 1986-1960, İstanbul: Artist yayınları, s.15-17.
- ÖZÖN, Nijat (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- PLUMMER, S. (2015). Post-produksiyon Fotoğrafçılığı. Fotoğrafın Tüm Öyküsü. Ed. Juliet Hacking. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- RENAN, Sheldon (1967). An Introduction to the American Underground Film, U.S.A.: E.P. DuttonandCo. Inc.
- RITTAUD – HUTINET, Jacques (1995). Letters: Auguste and Louis Lumiere. Paris: Faber and Faber
- SADOUL, Georges (1948). Histoire Generale du Cinema: L’Invention du Cinema: 1897-1932, Paris: Les editions Denoel, İkinci Basım, s.413.
- SHORE, Robert (2014). Post-Photography: The Artist with a Camera. London: Laurence King Publishing
- SINGLETON, Ralph (2004). Amerika Sinema Terimler Sözlüğü. Selçuk Taylaner (çev.), İstanbul: Es Yayınları
- SUALP, Akbal. KANBUR, Ayla. ALGAN, Necla (2008). Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- ŞENTÜRK, Rıdvan. CEVHER, Emrah (2016). Dijital Sinema: Kuramdan Tekniğe, İstanbul: İnsanart Yayınları.
- TEKSOY, Rekin (2005). Sinema Tarihi, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- TOPÇUOĞLU, Nazif. (2000). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- TURHANLI, Halil (1989). ...Ve Sinema, No.6, İstanbul: Hil Yayınları
- WARHOL, Andy (2008). “Açıklamalar (1963-87)”, Ahu Antmen (drl.), Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar içinde (165-168), İstanbul: Sel Yayıncılık, s.166.
- ZIZEK, Slavoj (2009). Matrix, Ya da Sapkınlığın İki Yüzü. (Çev: Encore). İstanbul: Encore Yayınları.

Makaleler

- AKGÜL, L. Hilal (2002). Atatürk Araştırma Dergisi, Cilt: XVII, Mart, s.45
- ALTINSAY, İbrahim (1990) Taptaze bir klasik: L'Atalante, Güneş Gazetesi
- DEREN, Maya (1965). Amateur Versus Professional Film Culture, No.39, Winter
- DORSAY, Atilla (1989). Dolunay, Cumhuriyet Gazetesi
- ÖZDEMİR, A.Beyhan, (1997). Sesini Arayan Görüntüler: Şahin Kaygun, Fotoğraf Dergisi, Sayı 12, Nisan Mayıs 98-101
- ÖZEL SAĞLAMTİMUR, Zuhâl (2016). Post Fotoğrafçılık:Fotoğrafik Gerçekliğin Sınırlarının Aşılması, İletişimde “Post” Yazılar, Ed.Aylin Göztaş, Konya:Literatürk, S. 658-659
- PARSA, Alev. AKÇORA, Elçin (2016). “Dijital Sinemada Yeni Anlatım Formları: Görsel Efektler”. 1. Uluslararası Görsel Sanatlar ve Estetik Sempozyumu, pp: 219-240.
- PATEL, Mayur. (2009). The Digital Visual Effects Studio: The Artists and Their Work Revealed. (pdf)
- SAATÇIOĞLU, Nermin (2000), Cinayeti Görmek, Geniş Açı, Mayıs-Haziran, Sayı 11, s.29-30.
- SELDES, Gilbert (1929). New Republic Dergisi, Mart Sayısı
- SEZER, Işık. DEMİRCAN, Özlem (2016). Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk Deneysel/Kurgu Fotoğraf, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 15, s.44
- TOKER, Okan. (1999), Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper. Dergipark Sanat Dergisi Sayı 1.
- TÜLÜCE, Ahmet (2013). Sinemada Fotoğraf: Fotoğrafa Odaklanan Üç Filmin İncelenmesi. S:8-18
- YURDİGÜL, Yusuf - ZİNDEREN, İ.Etem (2011). Atatürk İletişim Dergisi Sayı2/ Temmuz. Sinemada Özel Efekt - S.101,124

Yayınlar

- Bilim ve Sanat Dergisi (1990). Sayı 99, Ankara, sf.27
- Ceride-i Havadis Gazetesi, 47.sayı, 15 Ağustos 1841

- Takvim-i Vekayi Gazetesi, 186.sayı, 28 Ekim 1839

Tezler

- KAYA, Musa (2011). Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Fotoğraf ve Video Programı, dan. Prof.Dr. Sabri Özaydın, İstanbul.
- ÖZDEMİR, A.Beyhan (1996). Fotoğrafik Dil ve Yetisinin Evrimi Bağlamında “Müdahale” Sorunsalı, Doktora Tezi, dan. Prof.Dr. Mutlu Parkan, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Ana Sanat Dalı, İzmir.
- UÇAR, Cem (2019). Türk Sinemasında Dijital Görsel Efekt Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İletişim Tasarım Bölümü, İstanbul.
- YILDIRIM, Nevzat (2015). Şahin Kaygun’un 1980’li yıllar Türk Fotoğrafına Getirdiği Yeni Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, dan.Ozan Bilgisiren, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <http://genclikcephesi.blogspot.com>[05.05.2020].
- <https://sozluk.gov.tr/> [24.05.2020].
- <http://www.cezmikardas.com/blog/2016/4/17/color-correction-color-grading-nedir> [31.05.2020].
- <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/ecekinaci.html> [04.06.2020].
- <https://www.filmloverss.com/alejandro-jodorowsky-sinemasinda-vahset-izleri/> [05.06.2020].
- https://www.boredpanda.com/before-and-after-visual-effects-movies-tv/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic [11.06.2020].
- <https://www.xoxodigital.com/post/10973/murathan-ozbek> [08.12.2020].
- <https://www.filmloverss.com/filmloverss-cemil-agacikoglu-roportaji/> [08.12.2020].
- <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/sabrikalic.html> [08.12.2020].

- <https://boxofficeturkiye.com/film/gomeda-2007037> [08.12.2020].
- <https://anfaengerwriter.blogspot.com/2014/08/surrealist-yonetmen-tan-tolga-demirci.html> [08.12.2020].
- <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kult-film-yonetmenlerinin-fotograf-maceralari-1-i-10764> [17.06.2020].
- <https://www.evrensel.net/yazi/85939/yeralti-sineması-ve-uctakiler-otekiler> [17.06.2020].
- https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/sahin-kaygun-filmleri_1518.html [10.12.2020].
- <https://www.biyografi.info/kisi/sinan-cetin> [11.12.2020].
- <https://www.biyografya.com/biyografi/20917> [11.12.2020].
- <http://haberci.com/coskun-aral/> [18.12.2020].
- https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/bir-sigmund-weinberg-belge-meseli_2512.html [18.12.2020].
- <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/11/05/80483> [20.12.2020].
- <https://m.imdb.com/name/nm0637615/quotes> [20.12.2020].

Görsel Kaynaklar

- Fotoğraf 1. <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-lumiere-brothers-pioneers-of-cinema-and-colour-photography/> [24.05.2020].
- Fotoğraf 2. <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-lumiere-brothers-pioneers-of-cinema-and-colour-photography/> [24.05.2020].
- Fotoğraf 3. <https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/sinema-tarihine-isik-tutan-isimler-lumiere-kardesler-399284.html> [24.05.2020].
- Fotoğraf 4. <https://www.imdb.com/title/tt0010323/> [31.05.2020].
- Fotoğraf 5. <https://igormocanu.files.wordpress.com/2013/02/11-b-la-roue.png> [31.05.2020].
- Fotoğraf 6. <https://tr.wikipedia.org/wiki/> [31.05.2020].
- Fotoğraf 7. <https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Kamerali-Adam/1240/215> [04.06.2020].

- Fotoğraf 8. https://tr.wikipedia.org/wiki/Maya_Deren [04.06.2020].
- Fotoğraf 9. <https://www.imdb.com/title/tt0187513/> [04.06.2020].
- Fotoğraf 10. https://www.nfb.ca/film/neighbours_voisins/ [11.06.2020].
- Fotoğraf 11. <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6975/soluk-gecenin-ask-hikayeleri> [08.11.2020].
- Fotoğraf 12. <https://oggito.com/icerikler/abdullah-biraderlerin-hikayesi-unutulmamali/> [11.06.2020].
- Fotoğraf 13. <https://www.istanbulmodern.org/tr/sinema/gecmis-programlar/bir-sigmund-weinberg-belge-meseli> [11.06.2020].
- Fotoğraf 14. <https://manifold.press/sinema-fenerleri> [15.11.2020].
- Fotoğraf 15. http://www.geliboluyuanlamak.com/816_karargah-umumi-fotografcisi-burhan-felek-ve-canakkale-mustafa-onur-yurdal.html [15.11.2020].
- Fotoğraf 16. <http://www.sinematurk.com/film/5143-nasreddin-hoca-dugunde> [15.11.2020].
- Fotoğraf 17. <http://eski.sinematurk.com/film/2968-koruyan-olu/> [08.12.2020].
- Fotoğraf 18. <https://www.yesilcamevi.com/index.php?topic=29988.0> [08.12.2020].
- Fotoğraf 19. <https://blog.sinematv.com.tr/atif-yilmazin-ah-guzel-istanbul-filmi-restore-edildi/> [08.12.2020].
- Fotoğraf 20. <https://tfsf.org.tr/tr/uye-dernek/portal/afsad> [15.11.2020].
- Fotoğraf 21. <https://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2157/propaganda> [08.12.2020].
- Fotoğraf 22. <http://sinematurk.com/film/38112-hayde-bre> [11.12.2020].
- Fotoğraf 23. <http://www.fotograf.net/Artist/sahinkaygun/index.html> [15.12.2020].
- Fotoğraf 24. <https://www.beinconnect.com.tr/film/dolunay-v5> [11.12.2020].
- Fotoğraf 25. <https://www.nuribilgeceylan.com/photography/> [15.12.2020].
- Fotoğraf 26. <https://www.nuribilgeceylan.com/photography/> [11.12.2020].
- Fotoğraf 27. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-218023/fotolar/> [11.12.2020].

- Fotoğraf 28. <http://www.ca.com.tr/photography/detay/bir-gunde-1997.html> [11.12.2020].
- Fotoğraf 29. <http://www.ca.com.tr/movies/detay/tarla.html> [11.12.2020].
- Fotoğraf 30. <https://www.murathanobek.com/exhibitions> [08.12.2020].
- Fotoğraf 31. <https://www.murathanobek.com/film> [08.12.2020].
- Fotoğraf 32. <http://haberci.com/> [08.12.2020].
- Fotoğraf 33. <http://haberci.com/2018/11/03/kuzey-kore-coskun-aral-anlatiyor/> [08.12.2020].
- Fotoğraf 34. <https://www.bagimsizsinema.com/sevmek-zamani.html> [15.11.2020].
- Fotoğraf 35. <https://8dsanat.com/blow-up-incelemesi-antonioni-sinema-film/> [15.11.2020].
- Fotoğraf 36. <https://www.imdb.com/title/tt0317248/> [10.10.2020].
- Fotoğraf 37. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/films/> [05.10.2020].
- Fotoğraf 38. <http://www.vivianmaier.com/film-finding-vivian-maier/> [08.10.2020].
- Fotoğraf 39. <http://www.beyazperde.com/filmler/film-231008/fotolar/> [18.11.2020].
- Fotoğraf 40. <https://discover.therookies.co/2020/04/05/what-is-cgi-computer-generated-imagery-how-does-it-work/> [07.11.2020].
- Fotoğraf 41. <https://sproutvideo.com/blog/nine-special-effects-that-make-your-video-truly-stand-out.html> [03.10.2020].
- Fotoğraf 42. <https://justsomething.co/cinema-visual-effects-mind-blowing/> [03.10.2020].
- Fotoğraf 60. <https://www.rogerballen.com/> [08.12.2020].

