

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**2000'LER VE SONRASI AVRUPA FİLMLERİNDE FOTOĞRAFIN TEMATİK
OLARAK KULLANIM ALANLARI**

Hazırlayan
Burhanettin Berkay BOLKAN

Danışman
Doç. Dr. Sadık TUMAY

İzmir / 2019

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**2000'LER VE SONRASI AVRUPA FİMLERİNDE FOTOĞRAFIN TEMATİK
OLARAK KULLANIM ALANLARI**

Hazırlayan
Burhanettin Berkay BOLKAN

Danışman
Doç. Dr. Sadık TUMAY

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**2000’ler ve Sonrası Avrupa Filmlerinde Fotoğrafın Tematik Olarak Kullanım Alanları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



26/06/2019

Burhanettin Berkay BOLKAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Burhanettin Berkay Bolkan**'nın **2000'ler ve Sonrası Avrupa Filmlerinde Fotoğrafın Tematik Olarak Kullanım Alanları** 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 anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Sinema günümüzde en büyük içerik ve anlam üreticilerinden biri haline gelmiştir. Bu durum sinemanın ortaya çıkış tarihi düşünüldüğünde çok hızlı bir süreç olarak ilerlemiştir. Fotoğraf her zaman sinemayı desteklemiştir. Üretilen bu anlamlar, uzun bir tarihsel süreç sonucu şuan ki halini almışlardır. Günümüzde fotoğrafın ve sinemanın ilişkisini daha iyi anlayabilmek içinde bu tarihi süreç bilinmelidir. Avrupa'nın karışık ve zengin tarihinden beslenerek günümüze gelen bu iki teknolojik aletin ve günümüzün yeni sanat üreticilerinin ilişkisi teknoloji iler beraber gelişerek devam etmiştir. Üretilen anlamlar anlatım dilinin git gide gelişmesi ile beraber zenginleşmiştir. Burada devreye tema girmektedir. Metafor ise onun en büyük yardımcısıdır. Metafor ve temaların günümüzdeki en büyük üreticisi konumunda olan sinema köklerinden asla kopmamıştır. Fotoğraf ile ilişkisi devam etmiştir. Avrupa sineması buna en iyi örnektir. Avrupa Sineması temaları ve metaforları diğer sinemalardan çok daha yoğun kullanmaktadır. Bu bağlamda sinemanın ve fotoğrafın temasal ilişkisini inceleyebilmek için günümüz Avrupa sineması detaylı bir şekilde incelenecektir. İnceleme yöntemi olarak Lackoff ve Johnson'ın metafor teorisi olan Kognitif Linguistik görüşü seçilmiştir. İncelenen filmler 2000'ler ve sonrası Avrupa sineması ait filmlerdir. Seçilen filmlerin içinde fotoğraf tema ve metafor olarak kullanılmıştır. Filmler sıra ile Palermo Shooting , Arakhi The Killing of a Japanese Photographer, İmpassioned Eye, The Decisive Moment , Uzak ve Photographtır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Fotoğraf, Tema, Metafor, Sinema Tarihi, Fotoğraf Tarihi, Tematik

ABSTRACT

Cinema is the biggest content and meaning producer nowadays. Think the first invention of cinema. The development of cinema is grow very fast. Photograph always support to cinema. The production of meaning and content find a real form in this historical process. If we look the photograph and cinema history, we must know this historical process. These two Technologic device feeding this historical source. Both of them developing with the technology same time and they are the new, biggest content producer in 21. Century. The produced meaning is develop to the narrative language. We find the theme at this moment. Metaphor is the biggest helper of theme. You can find easily lots of metaphor and theme in the art of cinema. The European cinema is the most well-known art of cinema producer the World. In this meaning if we want to search photograph and cinema theme and metaphor relationship. Because of the in this thesis we look the European cinema. Lackoff and Johnson Metaphor theory is the research method of this thesis. We are search and analyze in the rich photographic metaphoric content European Cinema After 2000's. These films are Palermo Shooting, Arakhi the Killing of a Japanese Photographer, Impassioned Eye, The Decisive Moment and Photograph.

Keywords: Cinema, Photograph, Theme, Metaphor, Cinema History, Photograph History, Thematic.

ÖNSÖZ

Sinema tarihini ve sanat olarak ele alınışını incelediğimizde karşımıza çok eski bir mazi ortaya çıkmaz. Sinema diğer sanatların aksine doğuşuna tanık olduğumuz ve diğer sanatlardan beslenerek ortaya çıkmış bir sanattır. İlk çıkış noktasını araştırdığımızda ise karşımıza onun babası olarak sayılabilecek fotoğraf çıkar. Fotoğraf ve ondan sonra sinemanın ortaya çıkışı insanların ilk çağlardan beri var olan bir arzusunu doyurma çabasının sonucudur. İnsanlık ilk çağlarından beri gördüğü şeyleri kaydetme ve başkalarına anlatma arzusu ile doğmuştur. Bu arzuyu en iyi karşılayan sanat dalı da sinemadır. Sinema bu gücü hem diğer sanatları içinde kapsamasından hem de birden çok duyumuza hitap etmesinden almaktadır. Hem bu kadar geniş kitlelere rahat ulaşabilen hem de bu kadar çok şey anlatabilen başka bir sanat dalı daha yoktur. Sinemanın fotoğraftan doğmuş, gelişmiş ama fotoğraftan asla kopmamıştır. İkisi de insanlardan aldıkları hikâyeleri benzer materyaller kullanarak, birbirine yakın bakış açıları ile ele alarak işlemişlerdir. Tezin amacı fotoğraf ve sinemanın geçmişten günümüze gelen ilişkisinin güncel durumunu incelemektir. Bu iki sanat dalının birbirleri içerisinde nasıl yeniden kullanıldığını saptamaktır. Fotoğraf gerçeğin kalıcı bir tanığı iken sinema anlatılmak istenilen konuyu birçok farklı anlamda kullanılmış ve kişileştirilmiştir. Bu temaların yaratım nedenleri ve nasıl işlendiği fotoğrafın hangi anlamlar kazandırılarak bize sunulduğunu ortaya çıkartmak bu tezde amaçlanmıştır. Bu sonuca ulaşabilmek için temayı daha alt birimi olarak sayılabilecek metaforları ele alarak inceleyeceğiz. Bu metaforlar insanların ilk zamanlarından günümüze kadar değişerek ve gelişerek gelmiştir ve değişmeye devam etmektedir. Sinema içindeki metaforları ele aldığımızdan dolayı kullandığımız yöntem olarak Lackoff ve Johnson'ın Kognitif linguistik görüşü olarak adlandırdıkları yöntem ve sınıflandırmadır. Bununla birlikte Lackoff ve Johnson, metaforları çok geniş bir çerçevede ele almalarına rağmen günümüz sineması kendi dili ve olanakları sayesinde onlarında sınıflandırmadığı görsel ve işitsel metaforlarda yaratmaktadır. Bunları ise ayrı bir başlıkta sinemasal metaforlar olarak inceleyeceğiz. Bu sayede fotoğraftan ortaya çıkan ve ondan sonra gelişerek ilerleyen bir sanatın, geçmişini nasıl kullandığını nasıl yeni anlamlar yarattığını daha iyi anlamış olacağız.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix

GİRİŞ	1
--------------	----------

1. BÖLÜM

AVRUPA SİNEMASI TARİHİ VE KÜLTÜRÜ

BÖLÜM 1. AVRUPA SİNEMASI TARİHİ VE KÜLTÜRÜ	4
1.1. Sinema Kültürünün Temelleri	7
1.1.1. Karanlık Oda (Camera Obscura)	14
1.1.2. Büyülü Fener (Lanterna Magica)	16
1.1.3. Thaumotrope	18
1.1.4. Zoetrope- Praxinoscope	20
1.1.5. Kinematoscope	22
1.2. Fotoğrafın Bulunuşu	24
1.2.1. Muybridge , Etienne Jules Marey ve Hareket	28
1.2.2. Thomas Alva Edison ve Hareketli Görüntü	32
1.3. Sinematograf	33
1.3.1. Georges Melies Öyküsel Sinema Doğuyor	37
1.3.2. Avrupa Sinemasında Ekoller	39
1.3.2.1. Panayır Sinemaları	40
1.3.2.2. Sinemada Arayış	42
1.3.2.2.1. Dışavurumculuk (Expressionism)	43
1.3.2.2.2. Yeni Gerçekçilik (Neo-Realismo)	46
1.3.2.2.3. Yeni Dalga (Nouvelle Vague)	47
1.3.2.2.4. Özgür SİNEMA (Free Cinema)	51
1.3.2.2.5. Genç Alman Sineması	52
1.3.2.2.6. Sesli Sinema Dönemi	53
1.3.3. Avrupa Sinema Kültürü ve Amerikan Sinema Kültürü	55

2. BÖLÜM

SİNEMA TEMA VE METAFOR

BÖLÜM 2. SİNEMA TEMA VE METAFOR	58
--	-----------

2.1. Sinema ve Tema İlişkisi	58
2.2. Sinemada Tema ve Metafor	62
2.2.1. Metafor ve Metaforik Anlam	64
2.2.1.1. Kanal Metaforu	72
2.2.1.2. Yönelim Metaforu	73
2.2.1.3. Ontolojik Metafor	73
2.3. Sinema ve Metafor	75
2.4. Fotoğrafın Sinemada Kullanımı	78

3. BÖLÜM

BİR METAFOR OLARAK SİNEMADA FOTOĞRAF

BÖLÜM 3. BİR METAFOR OLARAK SİNEMADA FOTOĞRAF	81
3.1. Dünya Sinemasında Metafor Kullanımı	81
3.1.1. Black Swan (2010)	83
3.1.2. The Witch	84
3.1.3. Sen Aydınlatırsın Geceyi	85
3.2. Tema ve Metaforun Sanallaştırılması	87
3.3. Avrupa Sinemasında Metafor Kullanımı	90
3.3.1. Palermo Shooting	93
3.3.1.1. Kanal Metaforları	95
3.3.1.2. Yönelim Metaforları	97
3.3.1.3. Ontolojik Metaforlar	100
3.3.1.4. Sinemasal Metaforlar	104
3.3.2. Arakhi The Kiling of a Japanese Photographer	107
3.3.2.1. Ontolojik Metaforlar	108
3.3.3. The Impassioned Eye	110
3.3.4. The Decisive Moment	111
3.3.4.1. Varlıksal Metaforlar	112
3.3.4.2. Ontolojik Metaforlar	113
3.3.4.3. Sinemasal Metaforlar	114
3.3.5. Fotoğraf	115
3.3.5.1. Ontolojik Metaforlar	116
3.3.6. Uzak	121

SONUÇ	126
--------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Rhinoceri, Chauvet Cave, France – over 30.000 yrs old (White 2003)	10
Şekil 2. Antik Çin Gölge Kuklaları	11
Şekil 3. Türk Gölge Kuklası Hacivat ve Karagöz	11
Şekil 4. Kamera Obscura	15
Şekil 5. Ars Magna Lucis et Umbrae 769 Büyülü Fener Tarifi	17
Şekil 6. Büyülü Fener Gösterisi Tasviri	18
Şekil 7. Thaumatrope	19
Şekil 8. Zeotrope	21
Şekil 9. Praxinoscopes (http://physics.kenyon.edu)	21
Şekil 10. David Cheshire, “The Book of Movie Photography”	23
Şekil 11. Çekilen İlk Fotoğraf	25
Şekil 12. View from the Window at Le Gras	27
Şekil 13. Muybridge Deneyi	30
Şekil 14. Silah Kamera	31
Şekil 15. Trenin Gara Gelişi	35
Şekil 16. Trlp to the Moon	38
Şekil 17. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi	46
Şekil 18. Le beau Serge (1958)	49
Şekil 19. Les quatre cents coups – The 400 Blows (1959)	50
Şekil 20. Seven	77
Şekil 21. Palermo Shooting 14,20	95
Şekil 22. Palermo Shooting 49,11	96
Şekil 23. Palermo Shooting 85,25	97
Şekil 24. Palermo Shooting 14,45	98
Şekil 25. Palermo Shooting 48,52	99
Şekil 26. Palermo Shooting 83,49	100
Şekil 27. Palermo Shooting 04,34	101
Şekil 28. Palermo Shooting 05,46	101
Şekil 29. Palermo Shooting 36,50	102

Şekil 30. Palermo Shooting 14,56	103
Şekil 31. Palermo Shooting 89,30	104
Şekil 32. Palermo Shooting 0,59	104
Şekil 33. Palermo Shooting 26,11	105
Şekil 34. Palermo Shooting 52,06	106
Şekil 35. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 0,34	108
Şekil 36. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 1,01	109
Şekil 37. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 1,09	109
Şekil 38. The Impassioned Eye 37,42	114
Şekil 39. Fotograf 01,07	116
Şekil 40. Fotograf 36,08	117
Şekil 41. Fotograf 36,50	118
Şekil 42. Fotograf 71,30	118
Şekil 43. Fotograf 99,49	119
Şekil 44. Uzak 01,47	122
Şekil 45. Uzak 09,17	123
Şekil 46. Uzak 01,03,05	123

GİRİŞ

Fotoğraf ve sinema birbirlerini teknolojik açıdan destekleyen iki teknolojik icattan zamanla birer sanat eserine dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm sürecinde çok farklı evrelerden geçerek kendi anlamlarını yaratmışlardır. İlk üretilen işlerden günümüze geçen süreye kadar ortaya çıkan işler arasında büyük bir uçurum vardır. Bunun en büyük sebebi ise teknoloji ve teknolojik olanakların çok hızlı gelişmesidir. Fotoğraf ve sinema sanat dalları arasında teknolojiye en bağımlı sanat d. Teknoloji geliştikçe anlam dili de gelişmeye devam etmiştir. Ortaya çıkan bu anlamlar ve yöntemler, anlatılan hikâyelere büyük bir anlatı çeşitliliği sağlamıştır. Kendi içinde yeni temalar ve metaforlar oluşturmuşlardır. Bu anlatıları inceleyebilmek için fotoğrafın ve sinemanın doğum yeri olan Avrupa Kıtasını da incelememiz gerekir.

Birinci bölümde Avrupa tarihinin ve isminin kökenlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Kaçınılmaz olarak da sinemanın öncüsü olan fotoğraf ve sinema tarihi de Avrupa tarihi ile birlikte incelenecektir. Bu iki aletin tarihi birbirine çok yakın ve bağlantılı ilerlemektedir. Fotoğrafın bulunmasından önce insanlar tarafından üretilen göz yanıltma aletlerinden başlayarak adım adım fotoğrafın icadına ve gelişmesine kadar gelinecektir. Oradan sinemanın ortaya çıkışı ile oluşan yeni bir alan ele alınacaktır. Sinema, icadından sonra hız kesmeden pek çok farklı kola bölünmüş ve farklı anlatımlara sahip olmuştur. Öyküsel sinemanın yaygınlaşması ile beraber ortaya çıkan bu durum gelişerek ülkelerin kendi kişisel özelliklerini yansıttıkları ekollere dönüşmüşlerdir. Bu ekoller bugün bile sinemayı etkilemeye devam etmektedirler. Modern sinemanın yapı taşları konumundadırlar.

İkinci bölümde ise fotoğraf ve sinema sayesinde üretilen bu anlamların nasıl üretildiğine hangi durumlardan faydalandığına bakacağız. Üretilen temalar bu anlamların kategorize edilmesinde ve seyirciye ulaşmasında en büyük yardımcı konumundadır. Bu yardımcının ne işe yaradığı ve nasıl oluştuğu incelenecektir. Eser bir bütündür. Bu eseri oluşturmak için bir fikir gerekir, bu fikirler temalardan oluşur. Temaları destekleyen en büyük yardımcı ise metaforlardır. Bundan dolayı tema ve

metaforu birbirinden ayrı düşünmek imkânsıza yakındır. Yine bu metaforun hangi işlevleri olduğu ve temaya nasıl yardım ettiği detaylı bir şekilde incelenecektir.

Üçüncü bölümde ise sinemanın çıkış noktası olan Avrupa'nın günümüzde fotoğrafı nasıl temasal ve metaforik anlamda kullandığı incelenecektir. Bu inceleme yönteminde Lackoff ve Johnson'ın güncel metaforik teorileri kullanılacaktır. Bu kategoriler ışığında temalar ve metaforlar kategorize edilecektir. Hangi amaçla ve hangi şekilde kullandıkları saptanacaktır. Bu işlem için Avrupa Sinemasının seçilmesinin büyük sebebi ise: Avrupa sinemasının günümüz sinema akımları arasında fikirsel sinemaya en çok önem veren sinema üreticilerinden olmasıdır. Temasal ve Metaforsal anlamlar rahatlıkla ve bolca Avrupa sinemasında kendine yer bulur. Bunun en büyük sebebi ise Avrupa sinemasının beslendiği tarih ve kültürel altyapıdadır. Aynı zamanda çok kültürlü karmaşık sosyal yapı da bunu desteklemektedir. Bu yüzden günümüze yakın olan Avrupa sinemasındaki fotoğrafsal metaforlar taşıyan filmler ele alınmıştır. Ancak bu sayede sinemanın doğuşuna imkân sağlayan fotoğrafın, Günümüzde sinema ile nasıl bir ilişki içerisinde olduğu saptanabilir.

Tez çalışması kapsamında, konuyla ilgili Türkçe ve yabancı kitap, makale, yayınlar ve sanat dergilerinden yararlanılmıştır. İnternet ortamı web sayfalarından faydalanılmıştır. Filmlerden kesitler kullanılmıştır. Buna bağlı olarak, tezin bütünlüğü açısından çalışmaların görsel belgeleri tez ile birlikte sunulmuştur.

1. BÖLÜM

AVRUPA SINEMASI TARİHİ VE KÜLTÜRÜ

BÖLÜM 1

AVRUPA SİNEMASI TARİHİ VE KÜLTÜRÜ

Avrupa Sineması doğal olarak Avrupa tarihini ve kültürünü irdelemeden anlaşılabilir. Bu anlamda önce kısaca Avrupa tarihi ile ilgili bazı değerlendirmelerde bulunmak gerekir. Gerek coğrafyası gerek çok kültürlü yapısı Avrupa'nın iliklerine kadar işlemiştir. Ortada herkesi kapsayan genel bir Avrupalı kavramı olsa da, kültürel çeşitlilik her zaman kendini korumuştur. Bu çok karmaşık ortamda sürtüşmeler her zaman olsa da bu durum sadece kimliklerin daha da güçlenmesi ile sonuçlanmıştır. Goth'lar, Alamanni'ler ki bu kavim daha sonradan Alman'larının ataları olarak sayılırlar. Sakson'lar, Vandal'lar, Vikingler ve isimleri sayılmayan diğer kavimler, daha genel adları ile Cermen Kavimleri Avrupa'nın her köşesine kendi kimliklerini katmışlardır. Hepsisi ortak bir savaş ve sömürme arzusuna sahip ama özelde kendi kimliklerini korumuş kavimlerdir. Ünlü tarihçi Cornelius Tacitus, Cermenleri için M.S 98'de yazdığı Germania isimli eserinde şunları söylemiştir.

“nec arare terram aut exspectare annum tam facile persuaseris quam vocare hostem et vulnera mereri. pigrum quin immo et iners videtur sudore adquirere quod possis sanguine parere” (Tacito, tarihsiz: 11).

“Onlara tarlaları sürüp, bir yıl bekleyip mahsul almaktansa, düşmana saldırarak alınan yara ile övünmek daha uygun gelir. Gerçekten başka birinin kanını dökerek kazanılabilecek bir şeyi çalışarak, alın teriyle elde etmeyi sıkıcı ve aptalca sayarlar” (Tacito, 2006: 45).

Bu eser yazıldıktan sonra yaklaşık on sekiz yüzyıl sonra Cermen Kavimlerinden biri kurdukları sömürge imparatorluğu üzerine güneş batmaması ile övünecektir. Kurulan Krallıklar ve sonrasında dönüştükleri imparatorluklar dünyayı etkilemişlerdir. Roma İmparatorluğu çöküşü ve sonrası ortaya çıkan yönetimler Rönesans'ın ortaya çıkışına tanık olmuştur. Daha sonraları sanayi devrimi sayesinde zenginleşen ve git gide büyüyen bir İmparatorluk sahneye çıkmıştır. “Her şeyden önce İngiltere, geçmişte birkaç yüzyıl boyunca “güneş batmayan imparatorluk” olarak

adlandırılmış ve emperyalist bir güç olarak dünyanın pek çok yerinde olumlu-olumsuz iz/etki bırakmış bir imparatorluk olmuştur.” (İnan, 2012: 1). Üzerinde güneş batmayan imparatorluk olan İngiltere sanayi devrimi ile büyük bir güç sahibi olmuş ve dünyaya büyük çaplı etki etmiştir. Koloniler kurmuş kendi kültürünü empoze etmiş ve geliştirmiştir. Buradan da anlaşıldığı gibi Avrupa her zaman kanın vahşetin ve büyük çaplı sosyo-kültürel olayların eksik olmadığı bir kıta olmuştur. Toplu katliamların, kitlesel salgınların ve sefaletin vurduğu bir kıtadır. Avrupa Kıtasının isminin kökenine baktığımız da bile karşımıza hazin bir hikâye çıkmaktadır Çağlar boyu pek çok farklı tanrıya ev sahipliği yapmış olan kıta ismini yine bir mitolojik öyküden almaktadır. İsmi kökeni Fenikelî bir kız olan Europa'nın öyküsüne dayanmaktadır. Mitolojik kaynaklara göre,

“Bilindiği gibi baş tanrı Zeus (Roma’da Jupiter) gönül serüvenlerini Olympos dışında da sürdürür ve eşi Hera’nın kıskanç gözlerinden kaçmak için kendini duruma göre uygun gördüğü biçimlere sokardı. Bir gün yeni bir serüven arayışı içinde ufukları tararken bakışları Tyre kıyılarında çiçek toplayan Europa’ya takıldı. Güzel Europa’nın çevresinde kendisine eşlik eden saraylı genç kızlar vardı. Zeus Olympos’un sisli tepeleri arasından süzülüp Anadolu’yu geçtikten sonra kızların yakınındaki bir ağaçlığa indi. Orada beyaz bir boğaya dönüştürdü kendini. Sıradan bir boğa değildi kuşkusuz; bembeyazdı, çok güzeldi. Çiçek toplamakla meşgul olan kızlara yaklaştığında hepsi bu güzel, uysal ve sevecen bakışlı boğaya hayran kaldı. Boğa hiçbirini ürkütmeden yavaşça ilerleyip ortalarına geldiğinde yüzükoyun uzanıverdi. Kızların kendisini okşamasına, boynuzlarına çiçek takmalarına izin verdi” (Erdemol, 2018: 103-104).

Zeus da kendini tanıtarak, korkmamasını, ona âşık olduğunu, Girit adasına götürüp saraylarda yaşatacağını söyledi. Girit’te Europa’nın Zeus’tan üç oğlu oldu. Minos, Radamantis ve Sarpedon. Doğu Akdeniz’in Lübnan sahilinde gün batımını seyredenler, güneşin battığı yerde Eurora’nın gittiği noktayı görebilirmiş. Avrupa’da ismini bu öyküden almış ve layıkıyla da taşımıştır.

Bununla beraber Avrupa sadece savaşlardan ve mitolojik öykülerden ibaret bir kıta değildir. Ticaret yollarının bitiş noktası son durağıdır. Rönesans ve

Reform gibi ani atlamaların kıtasıdır Avrupa. Buhar gücünün, Sanayi Devrimin ve Fransız ihtilalinin vatanıdır. Avrupa kıtası ve onun öyküsünü her incelediğimizde ele aldığımız kırılma noktalarının belki de en önemlisi Rönesans'tır. Bunun sebebi Avrupa'nın kendi kimliğini bulup ileriye doğru sıçramasının da ki ilk adımıdır. Sanatın ve bilimin özgürlüğünü ifade ettiği ve kendisini daha önce hiç olmadığı kadar geliştirdiği bir aydınlanma çağıdır.

“15. Yüzyıl sonlarına doğru Avrupa, Türklere karşı haçlı seferi düzenlemeye çalışan papaları, Habsburglar eline geçmiş olan imparatorluğu, feodal prenslerle çarpışan Fransa'sı, üniversitelerinde hâlâ hâkim bulunan skolastiği ile geçmiş yüzyılları hatırlatıyordu. Fakat bir, iki yüzyıl önceki Avrupa'ya nazaran çok farklı manzaralar da ortaya çıkmaktaydı. Din, bilim, sanat, siyaset alanında tamamıyla yeni gelişmeler olmuş ve bu etkenler zamanla üstün bir duruma gelmiştir. Böylece 15. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa milletlerinin hayatında derin değişikliğin açıkça görüldüğü bu tarihe erişilmiştir. Bu yeni eğilimler, günümüze kadar gittikçe kuvvetlenerek, Avrupa tarihinin esas gelişim çizgisini belirlemiştir. İşte bunun içindir ki, 15. yüzyıl sonlarını Avrupa tarihinde yeniçağın başlangıcı sayıyoruz.” (İnalçık, 2013: 3-4)

İnsanların kendi özgür irade ve vicdanlarını birinci sıraya koyarak mantığı devreye soktuğu bir çağın başlangıcıdır. Kilisenin ve baskıcı yönetimlerin zayıfladığı, sanatın ve bilimin beraber çalışarak ilerlemesidir Rönesans. Kendinden sonra gelen gelişmelere zemin oluşturmuş reformların, Fransız Devriminin ve sanayi devriminin köklerinin atıldığı ve gelişmeye başladığı bir çağdır. Bu devrimler sayesinde günümüze oluşturan toplum şekillenmiştir. İcat edilen teknolojiler daha sonraki büyük buluşlara yol göstermiştir. Sanayi Devrimi ve orada yaratılan buluşlar bunların en büyük kaynaklarından. Hem teknolojik olarak hem de toplumsal olarak geleceği etkilemiştir. Ortaya çıkan sınıfsal ayrımlar günümüzde hala varlığını korumakta ve büyük üreticilerin desteklediği bir sistem olarak varlığını sürdürmektedir. Bu kadar büyük ayrımların sinemayı etkilemediğini düşünmekte yanlış bir düşünce olur.

“Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür.

Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır.” (Engels - Marx, 1992: 70).

Egemen düşünce bütün sanat dallarında olduğu gibi sinemayı da etkilemiş ve etkileyeme devam etmektedir. Çekilen filmlerin hepsi yönetmenin bakış açısını yansıtacak şekilde çekilmektedir. Bu bakış açısı çok farklı olabileceği gibi basit anlamda Yöneten ya da yönetilen bakış açısı ile olmaktadır. Bu ve bunun gibi görüşler günümüz sinemasının temelini ve Sanayisini oluşturmuşlardır.

1.1. Sinema Kültürünün Temelleri

Ortaya çıktığı insanları etkilemeye başladığı ilk andan beri sinemanın macerası gelişerek devam etmektedir. Bu macera günümüzde pek çok ayrı dala ayrılmasına rağmen, sinemanın temelleri çokta eskiye dayanmamaktadır. Daha eski sanatların arasında bir bebek olarak adlandırabileceğimiz sinema kendi yapısı ve içeriği gereği en hızlı gelişen sanatlardan biri olmuştur.

“İnsanlığın sinema ile tanıştığı 20. Yüzyılın başından itibaren sinemayı anlama çabaları devam etmektedir. Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim’in da belirttiği gibi tarihte ilk defa bir sanat gelişirken biz oradaydık. Bütün diğer sanatlar insanlık kadar eskidir ve kökenleri insanlık kadar karanlıktır.” (Arnheim, 1997: 13).

Diğer sanatlarından çok daha yeni olan ve fotoğraf sanatından doğan sinemanın kendini kabul ettirmesi biraz zaman almıştır. Bir sanat olarak kendini kanıtlaması ve bir kültür oluşması sinema tarihinin çok çok daha yakın zamanlarına denk gelir. Başlarda sadece basit bir gözlem ya da eğlence aracı olarak görülmüştür. Kendi yaratıcıları bile sinemanın icat edilme sebebinin bu günkü hali olduğunu söyleyemezler.

“Sinema ise, bu anlamda diğer sanatlardan farklı olarak bir sanat dalı olarak müzik, resim, heykel vb. sanat dallarında olduğu gibi hazır bir kabulle ortaya çıkmamıştır. Hiç kimse müzik ya da resmin bir sanat dalı olarak görülüp

görülemeyeceğini tartışmamıştır; o zamana kadar hiçbir sanat dalından bir sanat dalı olarak rüştünü ispat etmesi beklenmezken, sinemayla uğraşanlar böyle bir tartışmaya girmek zorunda kalmıştır.” (Nuyan, 2011: 134).

İlk çıkışından beri sinema ya da o zaman ki ismi ile Sinematograf insanlar arasında tartışılan bir yere sahip olmuştur. İnsanlar ondan korkmuş, ondan büyülenmiş, bilimsel ve eğlencelik amaçları için kullanmışlardır. İlk sinema gösteriminde oynatılan Trenin gara gelişi filmi oynatılmıştır.“Bu gösterilerde, üstlerine doğru gelen treni görünce izleyicilerin sandalyelerin altına saklanmaya çalıştıkları söylenir.” (Meb, 2011: 21). Sinematograf sinemanın atası olarak gösterilse bile türünüm ilk öncüsü değildir. Daha öncesinde çeşitli optik illüzyonlardan faydalanan aletler üretilmiştir ve sinema denmese bile eğlendirmişlerdir. Bu aletler daha basit optik illüzyonlardan faydalanan eğlence araçları olmaktan öteye geçememişlerdir. Bu aletlerin yegâne amacı insan gözünü ve aklını yanıltmaktır. Bu yanılsamanın temeli de doğal hareketi yapay ve mekanik olan bir yolla taklit etmeleridir. Hareketi taklit etme arzusu, insanoğlu başını kaldırıp çevresini gözlemlemeye başladığı ilk andan itibaren insanın içinde büyümektedir. Sesli ya da yazılı anlatımın gücü yüzyıllardır kendini kanıtlamıştır ancak hiç biri görüntülü anlatımın gücüne erişememiştir. Sinemanın bu gücü duyu organlarımıza en çok veriyi gönderen sanat dalı olmasından kaynaklanmaktadır. Görüntüyü hareketli bir şekilde incelemek duran bir görüntüyü incelemekten çok daha fazla dikkat ister ve beyni çok daha fazla veri gönderir. Hareketli görüntünün yanına sesi de ekleyince diğer sanatların erişemediği bir anlatım gücüne kavuşur.

“Sinemanın kitleler üzerindeki etkileyici gözü diğer kitle iletişim araçlarıyla mukayese edilemeyecek kadar büyüktür. Gerçekten de sinema diğer kitle iletişim araçları olarak bilinen basın, radyo, tiyatro ve televizyona kıyasla geniş bir yayılma ve üstün bir temaşa gücüne sahiptir. Büyük şehirlerin en lüks salonlarından en ücra köylerin açık hava alanlarına kadar ulaşabilen bir halka yayılma gücü kültürel düzeyi en düşük kitlelere bile ulaşabilen özellikleri ile (Görsel ve işitsel) oluşmuş bir anlatım imkânı vardır .”(Çevirir-Yakışan, 1994: 131).

Bu da hareketin ve onu taklit eden görsel disiplinlerin diğer disiplinlerden daha etkili olmasını sağlamaktadır. Bu etki o kadar güçlüdür ki sinemaya gelmeden daha yüzyıllar önce insanoğlu hareketi taklit edip başka insanlara aktarmaya çalışmaktadırlar. “Sinemanın kökeninde yer alan görüntünün retinada iz bırakması olgusu, çok eskiden, muhtemelen 10. Yüzyılın sonundan beri biliniyordu.” (Betton, 1990: 5) 1875 yılında Kuzey İspanya’nın Altamira Mağarasında ve Fransa’nın Chauvet Mağarasında bazı mağara resimleri keşfedilmiştir. Bu resimler paleolitik dönemden günümüze kadar dayandığı saptanmış resimlerdir. Resimler genel olarak çevrelerindeki hayvan resimleridir. Ancak bu resimlerin diğer mağara resimlerinden bariz bir farkı vardır.

“Hayvanların kimi kez dört yerine sekiz ayaklı olarak çizilmiş olmalarıdır. Böylece hayvanın yerinde durmadığı, yürüdüğü, "hareket ettiği" belirtilmek istenmiştir. Bu resimler hem canlandırma sinemasının hem de çizgi romanın uygarlık tarihindeki ilk tohumu sayılabilir.” (Teksoy, 2005: 15).

Bu yapılan bilinçli bir tercihtir ve hayvanların hareketli bir şekilde gösterme amacı taşımaktadır. Resimleri yapanlara hayvanları sadece tasvir etmek yetmemiş onların hareketlerini de anlatma ihtiyacının sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu durum görüntüye hareketlilik hissi kazandırmıştır. Çizimlerin kendi anlatım dili vardır. Işık ve figürler bu anlatıda ana unsurlardır. Sinema ve bütün optik illüzyonlar gibi burada da ışığa ihtiyaç duyulmaktadır. Işık gözün ana ihtiyaç kaynağı ve optik olan her şeyin çıkış noktasıdır. Işığı kullanmasına göre optik illüzyonun hatları belirlenir. “Bu görüntülere baktığımda ve 10.000 yıl önce yapıldığını gördüğümde, çok güçlü bir 3d görüntüden 2 d görüntüye geçiş hissi var. İki boyutlu yüzeyde renklerle hayvanlar adeta nefes alıyormuş gibi. Sanki yıllar önce yapılmış bir animasyonun ana noktaları gibi.” (KATZ, 2010: 1). Bu iki mağaranın çizimlerini incelediğimizde, doğru anlatıma ulaşabilmek için çizildiği dönemin şartlarını yeniden yakalamamız gerekir. Resimler zamanında çevresini maksimum 2-3 metre aydınlatan meşale benzeri ışık kaynağı kullanılarak çizilmiştir. Buda demektir ki çizer bütün sahneleri 2-3 metre genişliğindeki bir perspektife göre ayarlamış ve çizmiştir. Çizilen resimler aralarındaki geçiş ışık ve gölge oyunları bu ışık kaynağına göre ayarlanmıştır. Optik illüzyonlarda ışık temel öğe ise bu

mağaranın illüzyonu da sadece doğru şartlarda ortaya çıkacaktır. Çizimlerin etkileyiciliği de bu noktada başlar. Biz de o dönemdeki insanlar ile birlikte anlatımın büyümesine kapılır hikâyeye ortak oluruz.



Şekil 1. Rhinoceri, Chauvet Cave, France – over 30.000 years old (White 2003)

Daha sonralarda gelişen illüzyon teknikleri ile beraber İÖ 6. yüzyıl da Japonya'da ve 11. Yüzyılda Çin'de, ince parşömenler, metal plakalar ve bir ışık kaynağı kullanan aletler görülmeye başlanmıştır. Işık kaynağı sayesinde duvarlara yansıtılan gölgeler ile bir anlatı oluşturulmuştur. Zamanla bu anlatım tarzı ülkemizde de Karagöz ve Hacivat oyunları ile karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 2. Antik Çin Gölge Kuklaları
<https://baltimorecitycollege.libguides.com/c.php?g=389595&p=2646527>



Şekil 3. Türk Gölge Kuklası Hacivat ve Karagöz
<https://ekstremlbilgi.com/sanat/karagoz-hacivat-oyunlarinin-baslica-tipleri/>

Avrupa coğrafyasına giriş yaptığımızda ise Platon ve mağara alegorisi karşımıza çıkar. Mağara alegorisi ilk defa Platonun Devlet adlı eserinin 7. Kitabında karşımıza çıkar. Platon o çağlarda daha sinemayı bilmeden günümüz sinemasına benzer bir yapıyı tarif etmiştir. Tarihte günümüz sinema tekniğinin basit bir şekilde de olsa ilk

kullanımı burada gerçekleşmiştir. Platon Devlet adlı eserinde mağara alegorisini şu şekilde tasvir etmiştir.

“Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyorlar ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parlıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyirciler ile arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne? Getiriyorum. Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. Garip bir sahne ve garip mahpuslar! Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?” (Platon, 2017: 231).

Platon’un Mağarasında hapis olan insanlar için gerçek sadece gölgelerden ve onların hareketlerinden ibarettir. Platon burada gerçekliğin doğasını inceleyerek açıklamaya çalışsa da, istemeden de olsa günümüz sinemasına çok benzer bir yapı oluşturmaktadır. Adeta izlemesi zorunlu olan bir sinema gibidir. Bu iki yapı arasındaki en büyük fark mağarada oturan insanların istem dışı bir şekilde o görüntülere maruz kalmalarıdır ve gerçekliğin farkında olmamalarıdır. O insanların gerçeği gölgelerdir. Sinemada ise gölge kendimizi bilerek esir ettiğimiz görüntülerdir. Aradaki farkı anlamak için “Öncelikle felsefenin, paradokslardan üretildiğini hatırlamak gerekiyor. Daha başka deyişle, felsefe, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen unsurlar arasındaki ilişki üzerine düşünmeye başladığında düşünce üretir. Sinema ve mağara arasındaki ilişki meselesine böyle baktığımızda öncelikle farklılıkları tespit etmek gerekir. Sinema salonuna giden, ya da herhangi bir başka mekânda sinema izleyen bir insan istediği an izlemeyi bırakabilir, sinema salonundan ayrılabilir ve Platon’un alegorisinin tersine, istediği an dışardaki “ışık” ile temas edebilir.” (Öztürk, 2016: 4).

İki örnekte de insanlar gerçek olmayan bir anlatıya kendilerini kaptırarak gerçekmişçesine tepkiler verirler. Heyecanlanır, korkar, üzülür ve sevinirler. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kendilerini hikâyenin akışına kaptırırlar ve büyülenirler. Bu hareketli imgenin esas gücüdür. Edebiyat ve ses gibi diğer sanat elemanlarını kendi içinde birleştirir ve daha güçlü bir şekilde görüntüler ile destekleyerek karşısındakine aktarır, onu bu yapay gerçekliğe inandırır. Kendimiz ile gördüğümüz arasında bir bağ kurmamızı sağlar

“Sinema işte bu noktada devreye girer. Paradoksal bir şekilde karanlık sinema salonunda izlenen gölgeler, Platon’un düşündüğünün tersine artık bizi esir eden imajlar değil, tam tersine Kracaeur’ün söylediği “gerçekliğin kurtuluşu” ve dolayısıyla da bizim kurtuluşumuz haline gelir. Platon, imajların bir yanılsama olduğunu düşünmüştü; ancak sinemadaki imajlar bir yanılsama olmak yerine, tam tersine yanılsama mekanizmalarını ortaya çıkaran ve gerçekliğin kopyası yerine kendi içinde gerçeklik haline gelen imajlar olurlar.” (Öztürk, 2016: 4-5).

Sinema kültürünün tarihi çok geriye dayanmasa bile bağlantılı olduğu tarih çok çok eskilere kadar gitmektedir. Bunun en büyük sebebi ise sinemanın resim, heykel gibi plastik sanatlarla, edebi sanatlarla organik bağlara sahip olmasıdır. Bu bağlar sayesinde beslendiği külliyat çok daha eskiye dayanmaktadır. Bu külliyat günümüz sinemasını ve onun kendine has anlatımını oluşturmuştur. Günümüz sinemasının estetiği Rönesans’tan, Reformdan, Sanayi Devriminden yaşanan bütün büyük olaylardan ve gelişmelerden etkilenecek oluşmuştur. Bu sayede günümüz de ki yedinci sanat olarak kabul görmüştür. Daha sonraları ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ise günümüz olanaklarını ve esnekliğini sinemaya sağlamıştır.

14.YY. ve Avrupa’ya doğru gelindiğinde karşımıza biraz daha mekanik ve optik illüzyona daha bağlı aletler karşımıza çıkar. Her ne kadar sinemanın atası Sinematograf olarak geçse de, daha öncesinde bu aletler, sinemanın hikâyesel yapısından daha uzak basit göz algısına dayanan ufak eğlenceler sunmaktaydı. Çoğunluğu basit mekanik hareketlere dayanıyorlardı. Tasarlanma şekilleri gereği basit

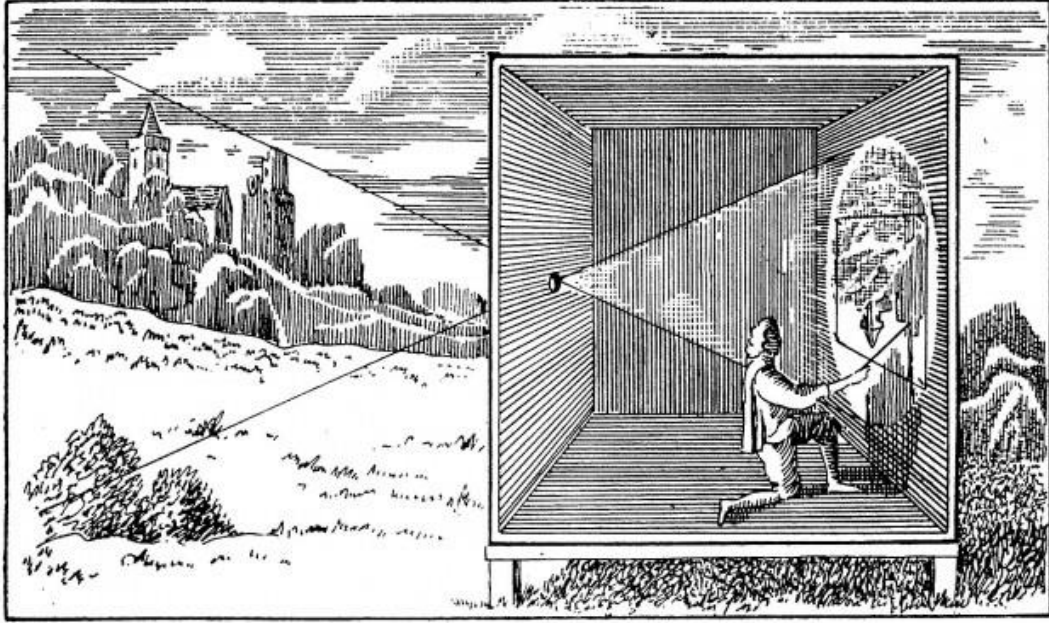
görüntüleri daha kısıtlı bir kitleye gösterebilme gücüne sahiplerdi bu yüzdende hiçbir zaman sinematograf kadar gelişme ve yayılma imkânı bulamamışlardır.

1.1.1. Karanlık Oda (Camera Obscura)

Basit bir anlatım ile ele alırsak, kapalı bir kutunun bir yüzüne acılan bir delik vasıtası ile kutunun içine bir görüntü yansıtılmasıdır. Günümüz fotoğraf makinelerinin çalışma prensibini kendine temel almıştır. Fotoğrafın ve fotoğraf makinesinin bulunuşunun ilk adımlarıdır. Kısaca geçmişini incelediğimiz de. Tarih boyunca farklı yer ve zamanlarda karşımıza çıkmış olup temel mantığı, kullanım şekli ve malzemeleri farklı olmuştur. Etimolojik olarak ele aldığımız da Camera Obscura, (Camera=Oda, Obscura= Karanlık) olarak Türkçeleştirilmiştir.

“MÖ 5. yüzyıl da Çinli filozof Mo Ti ışık veya objelerin hareket etmesi halinde, gölgenin hareket edebileceğini tespit eder. Mo Ti’den bir yüzyıl sonra Aristoteles güneş tutulmasını, ışığın küçük bir aralıktan geçerek bir zemin üzerinde hilal biçiminde görüntüyü gözlemler. 13. yüzyıl da matematikçi İbn Heysem (Alhazen) Camera Obscura aracılığı ile ışığın doğrusal nitelik kazandığını tespit eder. 14.yüzyıl da perspektif bulunmuş, resimde, mimaride gelişmeler kaydedilmiş ve en önemlisi bireyin ifade biçimi, bilim ve sanat çevrelerinde kabul görmeye başlamıştır. Yazar Francis Bacon, Camera Obscura üzerinde araştırmalar yapar ve bilgi olarak dile getirerek, bilim dünyasında önem kazanmasına katkı sağlar. Leonardo Da Vinci 1500’lü yıllarda Camera Obscura ile tasarladığı karanlık oda ile ilgili gözlemlerini ifade eder.”(Gök, 2016: 48).

İlk kez 1550 yılında Milano’lu Girolama bu karanlık kutunun önüne bir dış bükey mercek takarak, daha net bir görüntü elde edebileceğini göstermiştir. 1558 yılında Napoli Giavonni Battista Della PORTA (1535-1615) karanlık kutu üzerindeki çalışmalarını “Doğa Büyücüsü’ adlı kitabında detaylı olarak anlatır. 1568 yılında ise Venedikli Daniello Barbaro(1535-1570) ikinci bir dış bükey mercek ve bir diyafram kullanarak görüntünün daha da netleşmesini sağlamış oldu.”(Dizdaroğlu, 2012: 15). Bu sayede bildiğimiz fotoğraf makinesi ve sinemanın yolu açılmış olur.



Şekil 4. Kamera Obscura (<https://sinemaekol.com/kamera-ve-tarihcesi/>)

“Farklı yer zamanlarda çeşitli şekillerde karşımıza çıkan bu makinarya ismini ise Astronom Johannes Kepler verir. Kepler 1620’lerde taşınabilir bir Camera Obscura yapar. Görüntünün ters değil de doğru görünmesi için aygıtta ayna sistemi ekler. Çadır şeklinde bir Camera Obscura’da görüntünün bir masa üzerinde oluşmasını sağlar. Bundan Sonra değişik boy ve çeşitlerde Camera Obscuralar üretilmeye başlar.”(Quentin, 2004: 17).

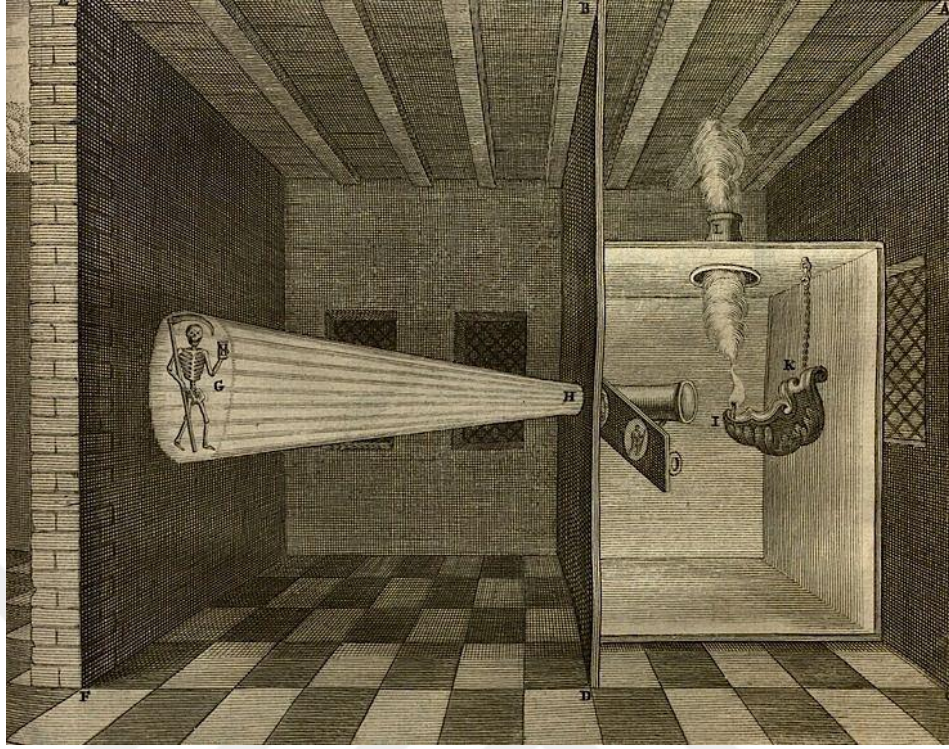
Camera Obscura ilk icat edilmesinden beri pek çok farklı alanda kullanılmıştır. Panayır gösterilerinde sıradan halka ve oradan Avrupa saraylarında soylulara şölen, av ve savaş sahnelerinin yeniden canlandırılmasında kullanılmıştır. “Rönesans ve daha sonrasında karanlık kutu bilimsel amaçlı çalışmalarda özellikle de astronomide yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Aynı dönemde bu aygıt ressamların da dikkatini çekmiştir. Leonardo da Vinci (1452-1519) bu aracın çizim yapmak için kullanılabileceğini belirten notlar kaleme almıştır.” (Turan, 2011: 30). Yapılan çalışmalar sonradan büyüülü fenerin çıkmasını sağlamıştır. Çok basit mantığa sahip olan Camera Obscura’nın birçok farklı kullanım alanı ve şekli vardır. Fotoğrafın en ilkel şekli olarak ele alabileceğimiz sistem

yüzyıllar boyunca farklı form şekil ve amaçlarda karşımıza çıkmaktadır. İcadı ile beraber resim sanatında da etkilerini göstermiştir. Kimileri resim yapmak için Camera Obscuradan faydalanarak görüntüyü sabitlemede yeni yollar denemişlerdir. “Gördüklerini yansıtmak isteyen ressamlar fotoğraf makinesi icat olmadan görüntüyü perspektifi doğru yansıtma amacıyla Camera Obscura’yı kullanmışlar ve gelişimini de bu sayede sağlamışlardır” (Çelebi, tarihsiz: 4). Günümüzde kullanılan fotoğraf makineleri ki onlar en ileri görüntü sabitleme yöntemi olarak bilinmektedir, ileri teknoloji ürünü Camera Obscuralardır. Fotoğraf sanatının ve onun açtığı yoldan ilerleyen sinemanın dayandığı ana temeldir.

1.1.2. Büyülü Fener (Lanterna magica)

17. Yüzyıl da sinema göstericisinin öncüsü olan, büyülü fenerin icadı ile topluluk gösterimleri bir anda hız kazanmıştır. Günümüz projektörlerinin temel prensibini kullanarak insanları o güne kadar şaşırmadıkları kadar şaşırtmıştı. Mantığı saydam bir nesne üzerine aktarılmış görüntülerin bir ışık aracı ile bir perdeye yansıtılmasına dayanmaktadır.

“Alman rahip ve araştırmacı Athanasius Kircher (1602-1680) ders verdiği Roma'daki Cizvit Kolejinde, cam üzerine yapılmış resimleri, mum ışığı ve mercekler aracılığıyla duvara yansıtan bir aletin tanıtımını yapar. 1645 yılında yayınladığı *Ars Magna Lucis et Umbrae* adlı kitabında da bu aleti ayrıntılı bir biçimde anlatır. Fransız rahip Claude François Milliet des Chales (1621-1678) de, cam üstüne yaptığı resimleri aynı yöntemle duvara yansıtarak izleyenleri şaşırtır” (Teksoy, 2005: 17).



Şekil 5. Ars Magna Lucis et Umbrae 769 Büyülü Fener Tarifi

Büyük gösterilerin ve panayrların başlıca aracı haline gelmiştir. Saydam yüzeyler üzerine çizilen korkunç resimler birçok insanı korkudan kaçarak salonu terk etmiştir. İnsanlar hem korkmuş hem de büyülü fenerin büyüsüne kapılmışlardır. Ünü arttıkça daha çok yerde gösteri yapma olanağı bulan büyülü fener o dönem hüküm sürmekte olan Osmanlı topraklarına da gelmiştir. O gösterilerden birinde olan Ahmet Midhat Efendi de bulunmuştur. Bu korkunç ve büyüleyici görüntülerinin etkisini 25 Recep 1299 yılında yayınlanan Mir-atı Âlem dergisindeki yazısında şöyle anlatmıştır.

“Et ve yağları çürümüş, bir insanın çenelerini sıkarak, kazık gibi dişlerini ve birer kemik deliğinden ibaret kalmış olan gözlerini size doğru dikmiş, değnek gibi kollarını ve kalem gibi parmaklarını size işaret için kaldırmış olduğu halde üzerinize doğru gelmesi hakikaten müthiştir. Siz yalnız olduğunuz halde böyle bir takarrürden korkmakta nasıl mazur olmazsınız ki? Diyelim elinizde bir silah olup da davranacak mesela kılıcınızı çekip bu kadit üzerinde sallayacak olsanız kılıç yalnızca havayı keser. Hiç hayal denilen şey ele avuca sığar mı?” (Cankara, 2015: 89).

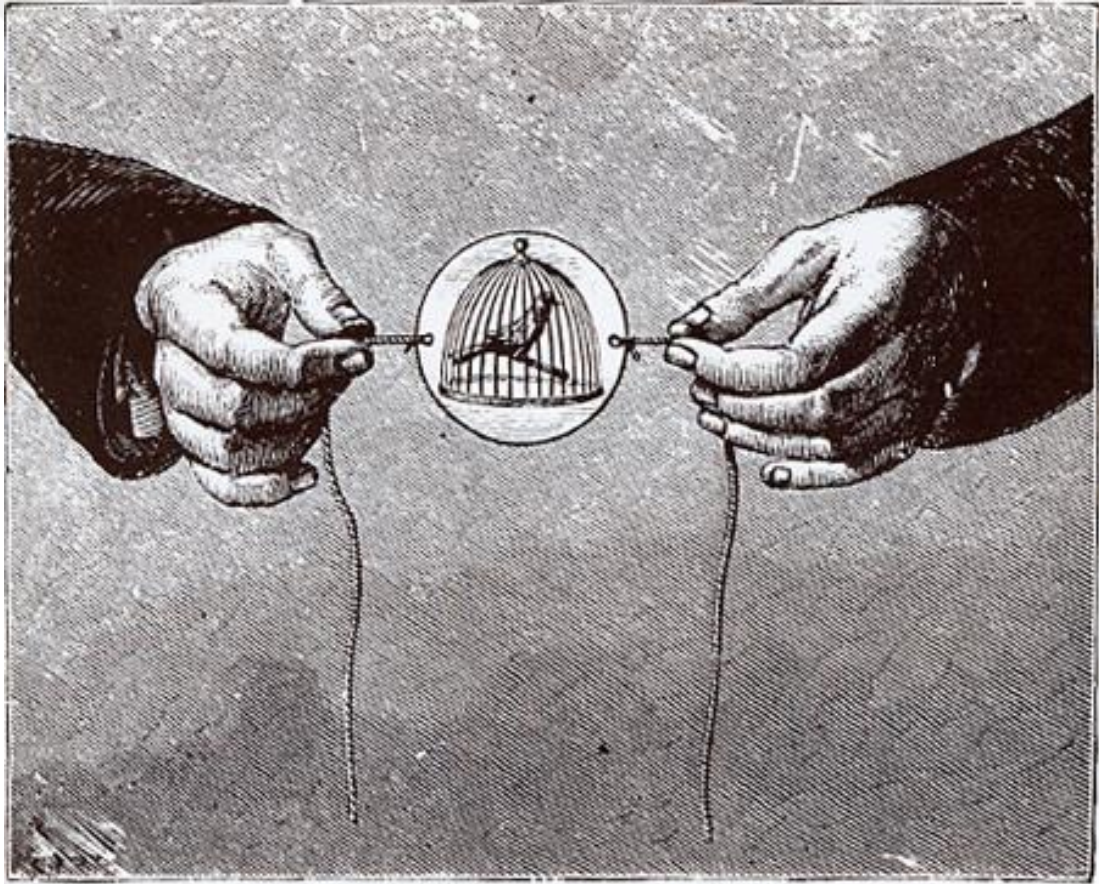


Şekil 6. Büyülü Fener Gösterisi Tasviri (Cankara, Murat (2015). Ahmet Midhat Efendi'nin Kaleminden Büyülü Fener, Toplumsal Tarih Dergisi, Yıl 2015 Kasım, Sayı 263, ss 88.)

1.1.3. Thaumotrope

İngiliz Doktor John Ayrton tarafından Paris'te 1825 yılında icat edilmiştir. Thaumotrope isminin Türkçe bir karşılığı yoktur. Etimolojik olarak incelemek gerekirse kökeni Antik $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ "harika" ve $\tau\rho\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ "topaç" şeklinde kabaca çevrilir.(IPFS THAUMOTROPE, 2016). Yunancaya dayanmaktadır. Antin Yunancada Ağ tabakası izlenimine dayanan basit bir mantığa sahiptir. Başlarda bir optik yanılsamayı tanıtmak üzere yaratılan bu alet, zamanla Viktorya dönemi Britanya'sında popüler bir oyuncak haline gelmiştir. Bir adet diske iki tane delik delinmesi ve bu deliklere de ipler geçirilmesi ile oluşturulmuştur. Diskin bir yüzüne boş bir kuş kafesi öbür yüzüne bir kuş resmi vardır. Disk el yardımı ile döndürülerek ipler sarmal haline getirilir. Birbirine sarılan iplerin çekilmesi ile disk dönmeye başlar ve disk iki yüzeyi hızlı bir şekilde insanın görüşünden geçer.“Basit bir şekilde birbirine yakın görüntülerin hızlı bir şekilde

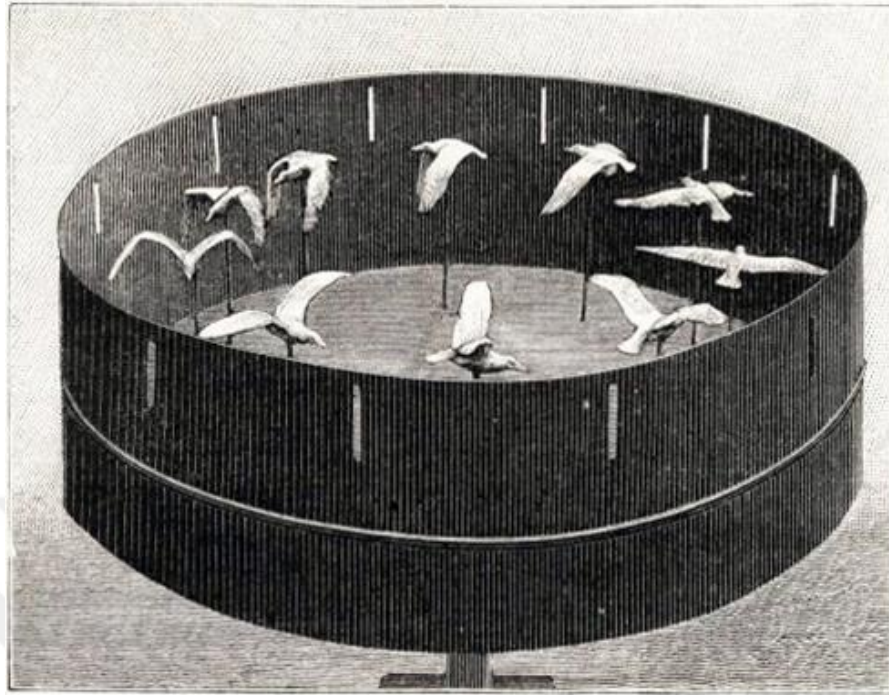
çevrilmesi ile yaratılan bulanıklık hissiyatından faydalanır. Ne kadar hızlı çevirirseniz görüntüler o kadar birbirine karışır. ” (Silver City Museum, 2014: 1). Göz yapısı gereği bu iki görseli tek bir görsel gibi görme ve algılama eğilimine sahiptir. Buda optik yanılsamayı yaratan temel etkidir. Ağ tabakası izlenimi burada devreye girer. Kuş ve kafes görüntüsü birbirinin içine geçerek sanki kuş kafesin içerisindeymiş gibi gözükür. Bu temel prensip günümüzde kullanılan video ve sinema teknolojisinin en basit temelidir. Günümüz de ki çizgi filmler, animasyonlar ve sinema filmleri de ağ tabası izlenimi üzerinden çalışmaktadırlar. Dönen bir disk yerine arka arkaya gelen ve hızlıca akan görüntüler kullanılmaktadır. Temelinde ikisi de aynı etkiden faydalanmaktadırlar.



Şekil 7. Thaumatrope (David Cheshire, “The Book of Movie Photography”, Alfred A. Knopf, New York: 1979, s.18)

1.1.4. Zoetrope- Praxinoscope

“Zoetrope ilk olarak Britanyalı William Horner tarafından 1834’te tanımlandı. Ancak 1860’lara kadar toplu üretimi ve pazarlaması yapılmadı.” (Enticknap, 2005: 7). “Zoetrop durağan resimleri deviniyormuş gibi gösteren bir aygıttır. Zoetrope terimi Yunanca ζωή (canlı, etkin) ve τροπή (dönüş) meydana gelmektedir. Zoetrope ile benzer bir çalışma prensibine sahip olan Praxinoscope ise 1877 yılında Emile Reynaud tarafından icat edilmiştir” (Greenslade, tarihsiz: 1). On iki karelik görüntülerden oluşan görüntüler gösteren basit bir animasyon aletidir. Lumiere kardeşlerin sinematografinin babası sayılabilecek bir alettir. İki alette Benzer prensipler ile çalışsalar da Praxinoscope içindeki aynalı düzenek sayesinde daha karmaşık bir alet olarak karşımıza çıkar. Hem Zoetrope hem de Praxinoscope bir çemberin içine yerleştirilen resimlerin çevrilmesi sonucu gözde bıraktıkları ağ tabakası izlenimini kullanmaktadırlar. Zoetrope görüntünün izlenmesi için halkaya açılan sıra sıra deliklerden faydalanır. Praxinoscope ise bunun için kendi içinde ki ayna düzeneğini kullanır.



Şekil 8. Zeotrope(David Cheshire, “The Book of Movie Photography”, Alfred A. Knopf, New York: 1979, s.19



Şekil 9. Praxinoscopes (<http://physics.kenyon.edu>)

1.1.5. Kinematoscope

Biraz daha gelişmiş bir mekaniğe sahip optik illüzyon aletidir. Thomas Edison tarafından 1892 yılında patenti alınmıştır. Yuvarlak tekerleğimsi bir yüzeye benzer görüntülerin art arda konulması ve tekerleğin çevrilmesi ile oluşturulmuştur. Tekerin içindeki görüntülerin değişmesi ile farklı görüntüleri izletebilme kabiliyeti vardır.

“Mekanizması sayesinde derinlik hissi oluşturmakta, bu oluşum için eş resimlerden (sağ ve sol gözün bakış açısı ile aynı cismin oluşturulması) faydalanmakta, eş resimlerin bir mil etrafında döndürülmesiyle film izlenimi yaratmaktadır.” (Standartsinema, 2015: 4-5). Yaratılan görüntüyü bir ekrana yansıtılarak değil bir büyüteç vasıtası ile bir deliğe bakarak izlenebiliyordu. Buda onu sadece tek bir kişinin izleyebildiği bir alet yapıyordu.



Şekil 10. David Cheshire, “The Book of Movie Photography”, Alfred A. Knopf, New York: 1979, s.18

Bu tarz aletlerin icadı ile ortaya çıkan bilgi ve teknolojik ilerleme kümülatif bir şekilde büyümeye devam etmiştir. Bu gelişim süreci fotoğrafın icadı ile beraber bambaşka evreye geçmiştir. Fotoğrafın icadından önce gelişen teknoloji görüntünün oynatılması ve gösterilmesini hedef alırken. Fotoğrafın icadı ile beraber görüntünün saptanması, yakalanması ve kaydedilmesi üzerine gelişen bir süreç başlamıştır. Bu süreç artık anın mekanik süreçleri ile ilgidir. Bu sayede anlık görüntünün yakalanma devri başlamış olur. Fotoğrafın gelmesi ile teknolojinin gidişatı yön değiştirdi ve ağırlık anın yakalanmasına verilmeye başlandı. Fotoğrafın devri başlamış oldu.

1.2. Fotoğrafın Bulunuşu

“Fotoğraf tek bir kişi tarafından icat edilmedi. Tek bir kişinin mükemmel bir ilham anında da ortaya çıkmadı. Ekonomik, politik ve sosyal koşulların, bilimsel ölçüt ve şanslı gözlemlerin yardımı ile birkaç zeki adam tarafından ortaya çıktı” (Frizot, 1998: 23).

İlk çağlardan beri insanoğlu yansımayı ve gördüğü şeyleri kaydetmenin bir yolunu aramışlardır. Düz yüzeyleri kazıyarak, boyayarak, çizerek ve yansımaları kullanarak gördüklerini kalıcı hale getirmeye çalışmışlardır. Bu çabalarının sonucu olarak ta fotoğraf icadına kadar giden uzun bir süreç ortaya çıkmıştır. Fotoğraf kelime anlamı olarak Yunan kökenli bir sözcüktür. “Anlamı Photo ışık ve graphy yazmak yani fotoğraf ışık ile yazmaktır. Işık ile yazı yazmak normal bir yazı yazmaktan çok daha farklı bir süreçtir. ” (Doble, 2013: 1). Işık ile yazı yazma insanoğlunun ilk anlarından beri içinde olan anı kaydetme, saklama ve başkalarına aktarma isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Fakat hızlı ve etkili bir yöntem bulunamamıştır. Ta ki bir Fransız fotoğrafı icat edene kadar. “Işığa Duyarlı bir yüzey üzerinde fotografik (optik yoluyla elde edilmiş) bir görüntü elde etmek ve onu sabitleyerek kalıcı kılmak Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) adlı bir Fransız’a aittir.” (Turan, 2015: 36). İlk olarak taş baskı tekniği ile ilgilenen Niepce bu tekniği geliştirmeye çalıştı fakat ortada bir sorun vardı. Taş baskı tekniğinde tekniğin başarısı tamamen çizen kişinin yeteneğine bağlıydı. Niepce ise iyi bir çizer değildi. Bu yüzden yeni yollar aramaya başladı. İki ana

hedefi vardı. Birincisi taşın üstüne çizim yeteneği gerektirmeden mümkün olduğunca gerçeğine yakın bir şekilde görüntüyü aktarabilmektir. İkincisi ise görüntüyü taş yerine kullanımı çok daha kolay ve hafif olan bir nesneye aktarabilmek. Bunun için ışığı kullanmayı deneyen Niepce metal alaşım plakalar üzerine gümüş tozları kullanarak çok sayıda deney yaptı.

“Nihayet 1826 Haziran ayında ilk kalıcı görüntüyü oluşturmayı başarır. Bu bir asfalt emülsiyonu olan karbon hidrojen birleşimini kurşun kalay alaşımından bir levhaya sürerek Kendi yaptığı alete koyar. 8 saat pozlanarak elde edilen görüntü evinin penceresinden görünen manzaradır. Böylece ilk kalıcı görüntü ortaya çıkmıştır. Niepce bu fotoğraf hakkında, 8 aralık 1827de İngiltere’deki Royal Society’ye bilgi vermiştir.” (Benjamin, 1995:)



Şekil 11. Çekilen İlk Fotoğraf (Joseph Nicéphore Niépce *View from the Window at Le Gras*, c. 1826 Harry Ransom Humanities Research Center The University of Texas at Austin)

Fotoğrafın icat edilmesi Niepce'ye yetmemiştir. Elindeki görüntüyü daha da iyi ve daha çabuk pozlamanın yollarını aradı. Niepce çalışmalarına devam ederken Fransız bir manzara ressamı olan Louis Jacques Mande Daguerre Camera Obscura'yı kullanarak Paris operasında sahne ressamı olmaya çalışmaktadır. Daha sonraları bu tekniği geliştirmeye çalışırken görüntünün kimyasal yollar ile saptanması ile ilgilenmiş ve Niepce'nin çalışmalarını duyarak ilgilenmeye başlamıştır. 1827'de Niepce ile tanışır ve bir anlaşma yaparak beraber çalışır ve 1833'te Niepce'nin ölümü ile bütün çalışmalar ve dokümanlar Daguerre'ye geçer.

“İki Yüzyıl öncesinde Daguerreotype sanatı insanların gözünde cadı işi olarak görülüyordu. Fakat bizim çağımızın olağan dışı keşifleri sayesinde; Bizler dehaların büyük çabaları sayesinde ortaya çıkmış keşifleri anlama ve takdir etme yetkinliğine sahibiz ve bizi hiçbir şey şaşırtamaz.” (Claudet, 1845: 49).

Çalışmalarının sonucunda 1835 te gümüş levha üzerindeki görüntüleri civa buharı ile sabitleyebildiğini keşfeder. Bundan iki yıl sonrada Sodyum Klorür elementi ile görüntü sabitleme tekniğini geliştirmeyi başarır. “Yönteme dagerrotipi (daguerreotypie), elde edilen fotoğraflara da dagerrotip (daguerreotype) adı verildi ve bu yenilik 19 Ağustos 1839 günü Fransız Bilimler Akademisinde tanıtıldı.” (Teksoy, 2005:21)

“Daguerre bu yöntemi açıklayan ‘Historique et Description des Procèdes et du Diaroma’ adlı Kitabını Eylül 1839’da yayımlar. Daguerre'nin ilk fotoğrafları natürmortlardan oluşmaktadır. Daha sonralarında Paris görüntüleri ve yakınlarının portrelerini çekmeye başlar.” (Dizdaroğlu, 2012: 19)



Şekil 12. View from the Window at Le Gras

(https://en.wikipedia.org/wiki/View_from_the_Window_at_Le_Gras) L.J.M Daguerre 1839,
Daguerreotype

“Daguerre bu işlemi beş aşamada tanımlamıştır. İlk aşama, Gümüş levhaların ayna parlaklığına gelene kadar ovularak parlatılması ve temizlenmesi su ve nitrik asit ile. İkinci aşama, Hazırlanmış levhanın altın bir renk alana kadar iodine ile pozlanması. Üçüncü aşama, Levhanın kameranın içine konulması ve pozlanması. Pozlama süresi günün hangi saatine olduğu ve aldığı ışığa göre değişiklik gösterir. Ortalama 20 ile 30 dk arası bir pozlama tavsiye edilir. Dördüncü aşama, Pozlamanın tamamlanması ve plakanın cıva kutusuna alınması. Beşinci aşama, Plakanın gerekli çözeltiler ile temizlenip görüntünü sabitlemesi genelde tuz veya sodyum thiosulfate kullanılır.” (Barger and White, 2000: 1-2)

Daguerreotype icat edilmesi ve tanıtılması ile beraber çok hızlı bir şekilde popülerliğe kavuştu. O dönemler de bir portreye sahip olmak sadece zengin kişilerin sahip olduğu ve resamlara büyük paralar karşılığı yaptırılan bir şeydi. Daguerreotype sayesinde orta halli kesimde portre yaptırma imkânına kavuştu. Buda Daguerrotype’ın

popülerliğine katkı sağladı. Pozlama sürelerinin uzunluğu yüzünden insanların sabit kalmalarına yardımcı olan aletler üretilmeye başlandı. Stüdyolar ardı ardına açılmaya başladı. Stüdyolar özellikle ışık alma olanağı fazla olan yerlerde ve ışığı en iyi alacak şekillerde kuruluyorlardı. Amaç pozlama süresini mümkün olduğunca kısaltmaktı. Bu gelişmeler son hızla ilerleyemeye devam etti. Farklı kişiler farklı yöntemler ile pozlama süreleri denediler. Daha sonralarında bu sinemanın bulunuşuna kadar giden bir yolun başlangıcı oldu. Fotoğrafın bulunması ile gerçekliğin belgelenmesinde bambaşka bir yöntem ortaya çıkmıştı. Bu yöntem çok fazla olanak sağlamasına rağmen ilk başlarda bazı problemleri aşması gerekiyordu. Çekilen fotoğrafların pozlama süreleri saatler ile ölçülüyordu. Bundan dolayı da genelde ilk çekilen fotoğraflar hareketsiz nesnelere ve manzara fotoğrafları olmuştur. Çekilen fotoğrafın pozlama süresi on dört saate yakın sürmüştür ve zamanla kısalarak günümüze kadar gelmiştir. Fotoğrafın etki alanı ilk zamanlarda tamamen teknik bir icat olarak bakılmış olsa bile. Sanattan, bilime ve oradan günlük hayata kadar pek çok yere sızmıştır. “Fransız Ressam Paul Delaroche (1797-1856) fotoğrafın ilan edildiğini duyunca ‘Artık resim sanatı ölmüştür der.’” (Erutku, 1999)

Fotoğraf hızlı bir şekilde gelişmeye devam etse de sinemaya evrilebilmesi için daha önünde çok yol vardı. Fotoğraf ve fotoğraf makinesi yaygınlaştıkça ve daha duyarlı yüzeyler bulunmuş fotoğrafın pozlama süresi giderek azalmaya başlamıştır. Daha sonralarında selüloit filmin de bulunması ile sinema ve hareketli görüntü için gereken bütün olanaklar sağlanmış oldu. Aynı tarihlerde İngiltere’de bir adam fotoğrafın daha hızlı çekilmesi üzerine deneyler yapıyordu. Bu adam Edward Muybridge’ten başkası değildi. Yaptığı deney ise ünlü atın ayağının yere değip değmediği deneğiydi.

1.2.1. Muybridge, Etienne Jules Marey ve Hareket

Fotoğrafın icadı ve yaygınlaşması beraber insanların ilgisi hareketsiz nesnelere hareketli nesnelere kaymaya başladı. Fotoğrafın doğası gereği sağladığı imkânları hareketli nesnelere incelenmesi için kullanmak istediler. Eadweard James Muybridge bu denemelerde başarıya ulaşan ilk kişidir. Muybridge 1830- 1904 yılları

arasında yaşamış İngiliz bir mucittir. 1850 yıllarında Amerika'ya göç eden Muybridge burada baskı işleri ile uğraştı. Karşısına çıkan Silas T. Selleck sayesinde Daguerrotype ile tanışan Mybridge'in fotoğraf kariyeri başlamış oldu. Başlarda manzara fotoğrafları çekerken sonraları, hayvanlar ile çalışmaya başladı. Anatomik fotoğraflar çeken Mybridge en son insanlar üzerinde çalışmalar yaptı ve 1970 yılında The Human Figure in Motion isimli bir kitapta çalışmalarını yayınladı. Amerika'ya gidip fotoğrafçılık yaptığı sıralar da Leland Stanford ile tanışan Eadward Muybridge daha sonraları dönemin bilim adamlarının akıllarında ki bir soruyu çözmek için ünlü deneyini yapmıştır. Bu soru atların dörtlüyle koşarken ayaklarının tamamen yerden kesilip kesilmediğiydi. O dönemde Kaliforniya Valisi olan ve yarış atları olan Leland Stanford ile bu soruya yanıt aramıştır.

“Fotoğraf ile olan tecrübeleri oldukça fazla olan Eadward Muybridge 1860'lı yıllardan itibaren Amerikan hükümeti adına yaptığı birçok işten sonra, 1869 yılında fotoğraf makineleri için mekanik olarak ilk “örtücü düzeneği icat etti. Fotoğraf makinesinin içine yerleştirdiği ve bugün “Obtüratör” veya “Perde” adıyla bildiğimiz bu düzenek yardımı ile 1870 yılının başlarında, dönemin Kaliforniya valisi Leland Stanford'un “Occident” isimli atını koşarken fotoğraflamıştır. Fotoğrafçı, kendisinin geliştirmiş olduğu bu örtücü düzeneği, hareketin sadece çok kısa bir anını daha keskin ve net biçimde görüntülemek için kullanmaya çalışırken, daha yaratıcı bir karaktere bürünmüş ve bir başka üretim biçiminin sanatın üretim alanına dahil olması yolunda ilk çalışmaları yapmıştır. Bu yeni üretim biçiminin adı “Sinematografidir” (Uysal, 2013, s.1).

Muybridge ilk olarak 12 fotoğraf makinesini yan yana dizmiş ve atların koşu yoluna ipler germiştir. Atlar koşup iplere değdikçe fotoğraf makineleri, fotoğraf çekerek atların ayağının tamamen yerden kesilip kesilmediğini kanıtlayacaklardı. İlk denemeleri başarısız oldu. Deneyden sonra aldatıldığını öğrenen Muybridge kendi karısını vurdu ve polisler tarafından tutuklandı. Kısa bir süre hapis yatan Eadward, daha sonradan yapılan duruşmada serbest bırakıldı ve hapisaneden salıverildi. Bunun nedeni ise o yıllarda namus cinayetinin suç sayılmamasıydı. Muybridge kendi namusunu temizlemişti.

1877'de Stanford'un yanına dönen Muybridge bu sefer deneyini tamamladı. İkinci denemesinde yirmi dört fotoğraf makinesi ile çekim yapan Muybridge yine istediği sonucu alamamıştı. Kamera sayısını kırka çıkarttı ve fotoğrafların birinde atın bütün ayaklarının yerden tamamen kesildiğini açık bir şekilde fotoğraflamayı başardı. Daha sonraları seri çekimlerine devam eden fotoğrafçı on iki fotoğraf makineli düzenekler ile insan ve hayvan anatomisini fotoğraflamış. İncelenmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Colt tabancasının mermi düzeneğine benzer bir düzenek ile geliştirdiği ve adına fotoğraf tabancası adını verdiği bir tür fotoğraf makinesi ile yaban kuşlarının fotoğraflanmasını sağlamış ve anatomik incelemelere katkıda bulunmuştur. Birçok çalışmasında sıra sıra oynatıldığında stop motion video örneği çıkan Eadward. Çektiği fotoğraflar ve kurduğu düzeneklerin içinde bizi en çok ilgilendireni ise kesinlikle yirmi dört makineli düzenektir. Günümüz video teknolojisinde bir saniyelik temel görüntü için en az yirmi dört kare kullanılmaktadır. Akıcılık bu şekilde sağlanmaktadır. Muybridge o dönemde bunu keşfederek videonun temel ilkesini bize sunan ilk kişi olmuştur. Yine aynı dönemde Thomas Alva Edison ile gramofonun ses için yaptığını fotoğraf için yapabilecek bir alet üretmek için fikir alışverişinde bulunmuşlardır.



Şekil 13. Muybridge Deneyi

(https://es.wikipedia.org/wiki/Persistencia_de_la_visi%C3%B3n)

“Aynı yıllarda Muybridge ile benzer çalışmalarda bulunan bir bilim adamı daha vardı. 19. Yüzyılda yaşamış olan Etienne-Jules Marey en tanınmış kardiyovasküler fizyolojistlerden biridir. İnsan bedenini fizyolojik olarak kaydetme, hareketli grafik metotlarında ve sinematografi üzerine çalışmalarda bulunmuştur.” (Silverman, 1996: 339) Uzun yıllar boyunca insan bedenini grafik kayıt yöntemleri ile inceleyen Marey bu araştırmaları sonucunda Muybridge’in araştırmaları karşısına çıkıyor. “ Etienne Jules Marey 1882’de Muybridge’nin çalışmalarından esinlenerek kuşların uçuşunu incelemek amacıyla, tüfeği andırıldığı için Kronofotoğraf (fotoğraf tüfeği) adını verdiği saniyede 12 fotoğraf çekebilen ve bu işlemi tek bir kamera ile yapabilen aygıtı geliştirdi. .” (Göktepe, 2015: 24) Çalışmalarına devam eden Marey aletin fotoğraf çekebilme kapasitesini arttırarak 100 fotoğraflık makineler icat etti. İlk olarak bu makinelerde kuşları çeken Marey daha sonraları insan Fizyolojisini izlemek için kendi aletini kullandı. İcat ettiği Kronofotoğraf günümüz sinema kamerasının en ilkel formu olarak tarihe geçmiş ve tarihteki hareketli görüntünün ilk örneklerinden olmuştur.



Şekil 14. Silah Kamera (<https://mentalmuseum.wordpress.com/2009/02/05/the-photographic-gun/>)

1.2.2. Thomas Alva Edison ve Hareketli Görüntü

1847-1931 yıllarında yaşamış olan Edison diğer birçok alandaki araştırmaları gibi hareketli görüntü ve onun yakalanması gibi konularda da araştırmalar yapmıştır. Sesin gramofona kaydedilip dinlenmesini görüntüye uygulamak isteyen Edison 1888 yılında tanıştığı Muybridge ile uzun süre bu konu üstünde kafa patlattı. Muybridge ile tanışmalarından bir yıl sonra ise tırnaklar ile hareket eden film kullanan bir aygıt icat ettiler. Bu alet pozlama işlemini ve filmin hareketini mekanik olarak kendi durdurup hareket ettirebiliyordu. Edison'un aletinin en büyük sıkıntısı alıcı ile göstericinin aynı aletler olmasıydı. Filmleri kayıt eden alete Kinetograf, görüntüyü izlemeye yarayan alete Kinetoscope adını verdiği aleti zamanla geliştirmeye devam etti. "Edison, filmleri kolektif bir deneyim değil de, daha çok kişisel bir alımlama olarak anlamış görünür. Edison, geniş grupların eğlenmesi için bir görüntünün yansıtılmasından çok kişiye özel izleme sisteminin üretimiyle ilgiliydi." (Monaco, 2000, s.224). Daha sonradan alete elektrikli bir motor ve daha büyük alıcı hazne ekleyen Edison bu filmde gösterilmek üzere filmler üretmeye başladı. Toplu üretime geçen Kinetoscope sayesinde Amerika'da büyük izleme salonları oluşturuldu. "Yalnızca film gösteren salonlar açıldı. Bu salonların bilet fiyatları çalışan kesimin kesesine uygundu. İlk ünlü salon 1902 yılında Los Angeles'te Thomas Tally'nin açtığı Electric Theatre oldu. Sinema salonlarına Store Show, Nickettes, Nicolets, Nickeldromes ve genellikle de Nickelodeon adı veriliyordu. Giriş bileti için ödenen beş sente, Amerikan argosunda "nickel" dendiği için, gösteri yerlerini adlandırmak için bu sözcük kullanılmıştı." (Teksoy, 2005: 72) Salonlarda arzın artması ile birlikte içerik üretme sıkıntısı da ortaya çıkmış oldu. 1 Şubat 1893 yılında yapımı biten Black Marie stüdyosu bu sorunun çözümü oldu. İsmi siyah boyalı tahta duvarlarından alan stüdyonun tavanı tamamen camdı. Güneşin acısına göre dönebilen bir sahnesi sayesinde tavandan gelen gün ışığının acısı kaçmadan kayıt yapılabiliyordu. Çekilen ilk film oradaki çalışanlardan biri olan Fred Ott'un Hapşırması idi. Filmde gerçekten de sadece bir adam hapşırmasından oluşuyordu. Stüdyoda filmler kayıt edildikçe dönemin birçok oyuncusu, ünlü sporcusu ve çalışanı gelip filmlerde rol almaya başladılar. Hatta ve hatta İskoç Kraliçesinin Marry'nin idamı filme alınmış ve büyük ses getirmiştir. Filmde Kraliçenin kafası kesildiği an durdurulmuş yerine konulan

bir mankenin başı kesilmiş ve öyle halka gösterilmiştir. Edison ve aleti her ne kadar zamanının en gelişmiş aletlerinden olsa da yine de sinemanın icadı demek doğru olmaz. Sinema tarihçileri Sinemanın babalarını Lumière kardeşler olarak gösterirler.

1.3. Sinematograf

“Sinema, Sinematograf (Cinematographe) kelimesinin kısaltılmış şekli olup, Yunanca hareket anlamına gelen « Ki nema » kelimesinden türemiştir.” (Gökmen, 1989: 13) 1895’te Fransız Lous Lumière Thomas Edison’un ürettiği Kinetoskoptan da ilham alarak ilk sinematografi icat etmiştir. Sinematografin Kinetoskop en büyük farkı hem gösterim hem de görüntü kaydetme işini tek bir makinede birleştirmeyi başaramış olmasıdır. Aynı zamanda fotoğrafların basımı yine bu kutunun içinde gerçekleşmektedir. Bu Kinetoskop’tan çok daha mobil, hızlı ve kullanımı daha kolay bir alet haline getiriyordu Sinematografi. Ayrıca Lumière Kardeşlerin makinesinin Edison’un makinesinden en büyük farkı oynatım hızında ortaya çıkıyordu. Edison saniyede kırk sekiz görüntü kullanarak görüntülerinin gerçekçiliğinden ödün veriyordu. Sinematograf ise gerçeğe daha yakın olması için saniyede on beş karelik bir görüntüleme hızı kullanmışlardır. Daha sonralarda bu görüntüleme sayısı on altıya, oradan on sekize ve sesin filmlere eklenmesi ile günümüz de de kullanılan yirmi dört kareye çıkmıştır. Saniyede yirmi dört kare sayesinde ses düzgün bir şekilde görüntünün üstüne yerleştire bilinmiştir. 35 kişilik bir seyirci kitlesi önünde ilk defa sinematografi sergilemiştir. Gösterim iki projektör ve bir adet kamera ile yapılmıştır. Aguste Lumiere kendi kardeşi için: “Kardeşim sinemayı tek bir gecede icat etti demiştir.” İlk gösteride yer alan filmler aşağıdaki gibidir.

1-Sortie de l'Usine Lumière a Lyon (Fabrikadan İşçilerin Çıkışı)

2-Querelle de Bebe (Bebegin Kavgası)

3- Bassin de Tuileries (Tuileries Havuzu)

4-L'arrivee d'un Train (Bir Trenin Gelişi)

5-Le Regiment (Alay)

6-Marechal-Ferrant (Nalbant)

7-Partie d'Ecarte (Kâğıt Oyunu)

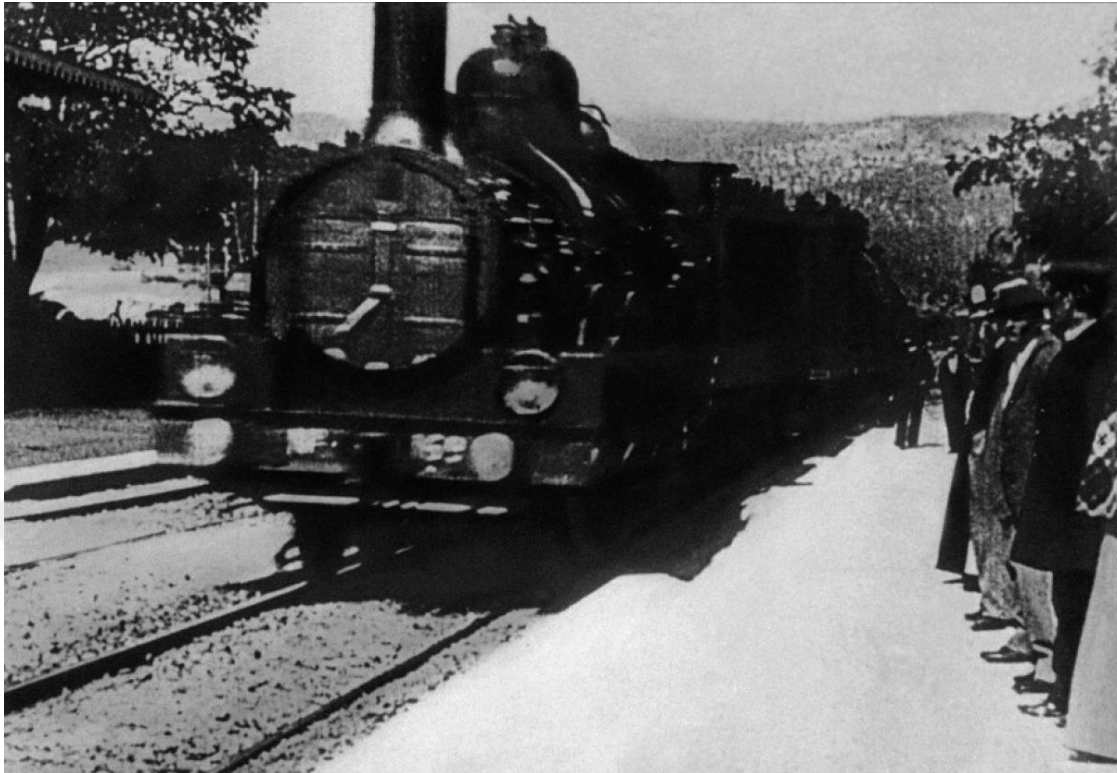
8-Mauvaises Herbes (Ayrık Otları)

9-Le mur (Duvar)

10-La mer (Deniz) .” (Teksoy, 2005: 31)

Bu listede belki de en çok etki yaratan film. Bir Trenin Gelişidir. İlk gösteriminde bütün bir salonu şaşkına çevirmiş ve salondan kaçarak uzaklaşmalarını sağlamıştır. Filmde basitçe bir gara gelen trenin görüntüsü filme alınmıştır. Ancak o döneme kadar fotoğraf dışında görüntünün anlatım gücüne maruz kalmamış insanlar için bu büyük bir şok olmuştur. Görüntü ile gerçeği ayırt edememişler treni gerçek sanarak canlarını kurtarmak için oradan oraya koşuşturmuşlardır.

“ O yıllarda Galatasaray Lisesi'nde öğrenci olan, daha sonraki yılların mizah yazarı Ercüment Ekrem Talu, Sponeck Birahanesinde sinematografla karşılaşmasını anılarında şöyle aktarır: "Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif. Peşinde takılı vagonlar duruyor. Rihtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbeti tutmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki... Tren kalktı, bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil. Lakin merak galip gelip beni iskemleye mihladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyrettikçe yüreğimiz ağızımıza geliyor. Bu film daha yaman. Onu önceden göstermiş olsalardı salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.” (Teksoy, 2005: 67)



Şekil 15. Trenin Gara Gelişi <https://www.youtube.com/watch?v=mF0xBDECDp4>

“Lumiere kardeşler 28 Aralık 1895’te yaptıkları ilk film gösteriminden sonra Lyondaki Lumiere fabrikasında hem projeksiyon cihazı hem kamera aygıtı olarak kullanılan sinematografin eğitimini verdikleri çalışanlarını çekimler yapmak ve sinemayı tanıtmak amacıyla dünyanın çeşitli bölgelerine gönderdiler. (Göktepe, 2015: 24) Bu kararın arkasında gösterimlerin başarısı ve halkın daha fazlasını istemesi yatıyordu. Bu operatörler Rusya’dan, Osmanlı’ya, Amerika’dan Avrupa’nın birçok köşesine kadar giderek bulabildikleri görüntüleri çekerek Lumière kardeşlere gönderiyorlardı. Bu yolculuklar sırasında Amerika’da sorunlar yaşayıp geri dönmek zorunda kalsalar da birçok görüntüyü çekmeyi başarmışlardır. Lumière Kardeşler filmlerinin ‘yaşamı yansıttığını söyler’. İlk olarak kendi çevrelerini daha sonrada ulaşabildikleri diğer ülkelerde ki yaşamları filme almayı tercih etmişlerdir. Bir nevi belgesel niteliği taşımaktadır. Tarihte ilk olarak sansür uygulamasına da bu özellikleri yüzünden Lumière kardeşler tabi tutulmuştur. Rus Çarı 2. Nikola'nın tahta çıkışı sırasında seyirciler arasında yaşanan bir kaza sonucu birçok ölüm olur. Lumière Kardeşler o sırada kayıttadır ve kaza anını da çekerler. Olay sonrasında polis zorla

filmleri kardeşlerden alarak tarihin ilk sansürünü de uygulamış olurlar. Lumière Kardeşler sinemanın atası ve öncüsüdür. Yaptıkları gösterimler ve kaydettikleri filmler sayesinde sinemanın yayılmasına ve gelişmesine ön ayak olmuşlardır. Fakat tarzları ve yaptıkları işler günümüz sinema anlayışının çok dışındadır. “August Lumière ‘ buluşum (sinematograf) bir süre bilimsel bir merak uğruna kullanılabilir. Bunun dışında hiçbir tecimsel değeri yoktur. Demiştir. Bu da başlı başına Lumière kardeşlerin bakış açısını özetlemektedir.” (Makal, 1996: 16) Öyküsel anlatımdan uzak anı belgelemek üzerine kurulu bir tarzdır bu. Sinemaya kendine has üslubunu ise Georges Melies verecektir. Öyküsel anlatımın sinemada ki babası, sinemaya kurgusal anlatımın gücünü katacak ve bugünkü sinemanın temellerini atacaktır. Lumière kardeşlerin dehasının ürünü olan sinema ikinci yüzyılına adımını attı. Bir hayal olarak başlayan sineme kendi dilini oluşturmaya ve olanaklarını geliştirerek gelişmeye devam etti. Oluşan anlatım dili 1920lere kadar sessiz sinema olarak hayatına devam etmiştir. Buda sinemanın görsel olarak bir şey başarması gerektiği anlamına gelmektedir. Bu durum sinema için avantaj hem de dezavantajdır. Dezavantajdır çünkü günümüzde sinemanın en büyük güçlerinden biri olan sesten ve sesin anlatıma kattıklarından yoksundur. Avantajdır çünkü sesin olmaması anlatımın tamamen görselliğe kaymasına neden olmuştur. Buda kendini yeni yeni keşfeden sinemanın daha hızlı öğrenmesine ve gelişmesine sebep olmuştur. Sessiz sinemanın bir başka avantajı da sinemanın tam ortaya çıkıp yayılma aşamasında kolayca her dilden millete sunulabilmesidir. Buda sinemaya evrensel bir özellik kazandırmıştır. “Sinema kuşkusuz sanatların en evrenseli. Sadece çeşitli ülke filmlerinin dünyayı kat ederek en ücra köşelere ulaşmasından ötürü değil, öncelikle tekniğinin gittikçe zenginleşen olanakları ve durmadan gelişen yaratıcı gücünün sinemaya evrensel çapta bir nitelik kazandırmasıdır bunun nedeni. Ne var ki, yüzyılımızın ilk yarısı bu olanaklardan yeterince faydalanmayıp, kısıntılarla yetinmiştir.” (Ayzenştayn, 1975: 7)

1.3.1. Georges Melies Öyküsel Sinema Doğuyor

Sinemanın öyküsel anlatımının babası ve yazar, yönetmen ve oyuncu. 1899 ve 1912 yılları arasında 400'den fazla film çekmiştir. Lumière Kardeşlerin aksine Georges Melies sinemaya yaklaşımında çok farklı bir tutum sergilemiştir. İlk başlarda, Lumière Kardeşlerin babasına giderek bir sinematograf almak istedi. "Seans biter bitmez tiyatromdaki gösterilerde kullanmak üzere Bay Lumierre'e makineyi bana satması için önerilerde bulundum. Benim için o zaman çok büyük bir rakam olan 10.000 Frank'a kadar para teklif ettim; ama kabul etmediler." (Acar, 2017: 85) 'İcat ettiğim şeyi satılığa çıkarmadım; fakat sizin için bu bir iflas olurdu. İlmî bir şey olarak bir müddet sinemadan istifade etmek mümkündür: Bunun dışında hiçbir ticari istikbal yoktur." (Duca, 1947: 17) Melies ise bu cümleyi 'Bu aygıt çok gizlidir, satmak istemiyorum, kendim işleteceğim delikanlı şeklinde yorumlamıştır.' Melies, Lumière'lerin aksine dışarıdaki olaylar ile ilgilenmiyordu. Onun kendisinin anlatacağı hikâyeleri ve sinemaya inancı vardı. İlk iş olarak bir stüdyo satın aldı ve onu kendi özel film üretim ve izleme merkezine çevirdi. Burada öyküsel sinemanın temellerini atmış oldu. " İlk başlarda bulduğu amatör oyuncular, dansçılar ve varyete oyuncularından faydalanan Melies bazı filmlerinde kendisi de oynamıştır" (Teksoy, 2005: 36)Çekimlerden birinde aktarıcının arızalanması sonucu durmuş ve çekim yarıda kalmıştır. Makine onarılıp tekrardan çalıştırıldığında görüntüdeki insanların birden yok olup yerine başka insanların ortaya çıktığı görülmüştür. İllüzyonist bir geçmişe sahip olan Melies bu hileyi çok sevmiş ve birçok filminde bu ve bunun gibi kamera hilelerini kullanmıştır. Filmlerinde bolca görsel efekt, dekor ve kamera hilesi bulunur. Bu sayede kendi kafasındaki gerçek hayatta çekemeyeceği öyküleri çekme fırsatı bulmuştur. Kendi yarattığı ve kurguladığı evrenlerde farklı hikâyeler anlatmıştır. İlk bilim kurgu filmlerinin örneklerini vermiştir. Bunlardan en bilinenlerinden biri ise Trip To The Moon'dur. Film de bir grup bilim adamının aya gitmek için bir top yapmaları ve kendilerini aya fırlatmaları anlatır. Aya ulaşan bu insanlar oradaki ay haklı ile anlaşamazlar ve dünyaya geri kaçarlar. On dört dakika olan bu filmde güncel sinemanın birçok güzel özelliğinin ilk yapı taşları görülmektedir. Kendine göre bir hikâyesi. Bu hikâyeye destekleyen bir görsel dili ve anlatımı vardır. Melies burada sinemayı fotoğrafın biraz daha gelişmiş bir hali olmaktan

çıkartmış. Kendi başına bir anlatım aracı olduğunu kanıtlamıştır. ‘Sinemada sözün hiçbir değeri yoktur, hareket her şey demektir. Diyerek sinemaya olan bakış açısını göstermiştir. Bizim incelediğimiz metaforik anlamlarda burada başlar. Metaforik anlam bir şeye farklı bir anlam yüklemektir. Bunun içinde öyküsel bir anlatım bir kurmaca gereklidir.



Şekil 16. Trip to the Moon (https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=_FrdVdKlxUk)

“O halde, bir eylemin taklidi, öyküsüdür (mythos). Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordüğümüz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum. ” (Aristoteles, 1987: 11)

Bu sayede bir eğlence aracından fazlası bir haber verme ve düşünce anlatma aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümün sonuçları şuanda bile karşımıza çıkmaktadır. Avrupa sineması dediğimizde karşımıza çıkan bir kıta sineması, coğrafi bir sinema değil kültürel ve fikirsel bir topluluğun ürettiği sinemadır. Ayzenshtayn'nın dediği gibi sinema sanatların en evrensellerindendir. Buda insana derdini anlatmanın en yaratıcı ve en geniş yollarının sinemayı kapsamamasını beraberinde getirir. Avrupa sineması gerek çok kültürü yapısı gerek ise farklı bakış açıları ile bu çeşitliliği sonuna kadar yansıtmaktadır. Sinemanın çıkışında üretilen belgesel niteliğinden günümüz sinemasına kadar sinema pek çok alana ayrılmıştır. Bu ayrılmada Avrupa ve Avrupa sineması her zaman daha anlatımsal, soyut ve sanatsal üretimlerin tarafında olmuştur. Karşısındaki Ekollerin en büyük üreticilerinden olan Hollywood her zaman daha seyirciyi eğlendirmeye yönelik kahramanların olduğu bir sinema tarzını seçerken. Avrupa sineması insanların günlük hayatlarından ve sorunlarından beslenmiş direk bir anlatımdan kaçınarak daha soyut lirik bir sinema dilini tercih etmiştir. Bu dilin ve ekollerin oluşmasında Avrupa toplumun başından geçen büyük olaylar ve tarihinde yatan alt yapı en önemli etkidir. Sanat insanlığın kendisinden beslenen bir oluşumdur. Avrupa Sineması da Avrupa'nın geçmişinden tamamen yararlanarak kendi kimliğini oluşturmuş ve sınırlarını çizmiştir. Bu sınırlar sayesinde Avrupa kendi kimliğinden yansımalar taşıyan sinema ekollerinin doğum yeri olmuştur.

1.3.2. Avrupa Sinemasında Ekoller

Sinema Avrupa'da büyük bir hızla yayılıp kendi dilini oluştururken, Avrupa'nın kendine karmaşık yapısından da etkilenmeden duramamıştır. George Melies ile kendine bir anlatım dili oluşturan sinema daha sonralarda arayışına devam etmiştir. Avrupa'da 1900'lu yıllara gelindiğinde sıkıntılar baş göstermeye başlamıştır. 1914 yılında Birince Dünya savaşı patlak verir. Bu durum pek çok Avrupa ülkesinde kendini bulma sancılarını çeken sinema için bir dönüm noktası oluşturur. Savaş ile beraber gelen buhran ülkelerin kendi karakteristik özellikleri ve geçmişlerinin bir karşımı ile beraber kendi anlatım dillerini, kendi sinema akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Savaşlar büyük olayları ve duyguları beraberinde getirir. Gelen duygular ve olaylar ise sinemada hala güncelliğini sürdüren temaları oluşturur. Günümüzde bile bu ülkeler

kendi ve sinemaları kendi isimleri ile anılıp kendi anlayışlarını geliştirmişlerdir. Bu gelişim Avrupa'daki panayır sinemalarından başlayarak kurulan stüdyolara ve bu stüdyolardan günümüz çağdaş Avrupa sinemasına kadar gelişerek devam etmiştir. Sinemanın sanata doğru evrilmesi ve kendi Avrupa kimliğini kazanmasının belli aşamaları olmuştur. Bunlar bazen ülkelerin özelinde bazense Avrupa'yı ve Dünyayı etkileyen küresel olayların sonucunda şekillenmiştir. Yapılan keşifler ve yaşanan olay insanları etkilemiş. Avrupa'da konusunu hayatın içinden alan sinemayı da kökten etkilemiş ve değiştirmiştir.

1.3.2.1. Panayır Sinemaları

İlk çekilen filmler açık havada çekilen ve günlük hayattan kareleri içeren görüntülerden ibaretti. Daha sonradan stüdyolar kurulmaya ,kapalı alanlarda da film çekimleri yapılmaya başlandı. İngiltere, Fransa, İtalya ve Amerika gibi bir çok ülkede sinema büyük bir popülerite kazanmaya başladı. Kurulan film stüdyolarından Pathe, daha sonradan büyüyerek Fransa'nın bir numaralı stüdyosu olacaktı. "1902 'den itibaren Londra, Moskova ve New York gibi büyük kentlerde şubeler açmaya başladı. Bunları Kiev, Budapeşte, Kalküta ve Singapur izledi. 1908'de Pathe Freres uluslararası bir imparatorluk olmuştu." (Abisel, 2003: 47)

İnsanlar sinemanın görüntüsünün basit büyüüne kapılarak akın etmeye başladılar. Bu başlarda tükenmeyecek gibi görünse de büyük şehirlerde ki halk Lumiere kardeşlerin sıradan filmlerinden sıkılmaya başlamıştı. Günlük hayattan konular artık onları cezbetmemeye başlamıştı.

"1903 yılına gelindiğinde Lumiere'lerin sinematografi yeni koşullara ayak uyduramamıştı. Çünkü sinema artık, gülünç ya da acıklı bir öykü anlatan konulu filmlere yönelmiş, dekor ve oyuncu kullanmaya başlamıştı. Oysa Lumiere'ler, ilkin kendi yaşadıkları ortamı, kendi ailelerinin yaşama biçimini filme almış, daha sonra da dünyanın değişik yörelerindeki yaşama biçimini, kimi kez de olayları belgelemekle yetinmişlerdi. Sinemanın seyirlik yönünü görmemişlerdi." (Teksoy, 2005: 33)

Bütün bu durum yetmezmiş gibi Fransa'da çıkan "Bazar de la Charite" yangını büyük şehirlerde ki halkı sinemadan komple uzaklaştırma noktasına getirmiştir. Bazar de la Charite, 1885 yılında Katolik Fransız Aristokratları tarafından yardım ve hayır amacıyla Paris'de kurulmuştur. 1897 yılında ki yangına kadar 13 yıllık bir organizasyon olarak varlığını sürdürmüştür.” (Bakar, Oral, Özgüç, 2011: 104) Ahşap ve kumaş ağırlıklı bir salon olan gösterim yerinde kullanılan gösterim aletlerinin de yanıcı maddeler ile çalışması sonucu çıkan dikkatsizlikte yangın ortaya çıkmıştır.

“Projeksiyon cihazının operatörü ifadesinde; gazı biten cihazın lambasının vidalarını söktüğünü, izleyenlerden birkaç dakika beklemelerini istediğini, tankın içine likidi boşalttığını, ancak eline ve giysilerine likit bulaştığını, o sırada ortam karanlık olduğu için yardımcısından ışık istediğini, bu isteğini bir kez daha tekrarladığını, yardımcısının masanın üzerindeki kibriti alarak yaktığını, iki saniyeden daha kısa bir süre içinde bir çatırtı duyduğunu ancak o an filmlerin alev aldığını belirtmiştir.” (Gosser, 1998: 70).

Halk korkarak sinema salonlarını boşaltmaya başlamıştır. Eskiden kapalı gişe oynanan bilet bulmanın bile çok zor olduğu gösterimler, mağazalarda hediye bilet olarak dağıtılmaya başlanmıştır. Büyük şehirlerde artık istedikleri karı elde edemeyen sinemacılar ise çareyi kırsal kesimleri gezmekte ve orada gösteriler yapmakta bulmuşlardır. Kırsal kesimde kurulan panayır ve sirklerdeki ilginç gösterilerin yanına sinema gösterileri de eklendi ve halk büyük ilgi gösterdi. “Büyük şehirde ki halkın aksine kırsal kesim sinemayı daha yeni keşfediyordu Charles Pathe ve Leon Gaumont adlı iki girişimci ortaya çıkardı. Bunlar, Lumiere Kardeşler'in bilimsel, Melies'nin şiirsel bakış açılarına halk sineması kavramını kattılar.” (Teksoy, 2005: 41)

Ne Lumiere kardeşler gibi günlük hayatı ne de Melies gibi şaşırtma sinemasını kullanan bu sinemacılar, halkın daha çok ilgisini çekecek konulara yöneldiler. Onlara göre romantik ilişkiler, kadın erkek ilişkileri ve entrikalar daha değerli konulardı. Filmlerinde bu konuları işlediler ve halk tarafından beklenmedik bir ilgiyle karşılaştılar. Başlarda kendi çektikleri filmlerin gösterimini yaptılar. Ancak sonradan bir stüdyo kurup filmlerini satmaya hatta kiralamaya başladı. Fransız sinema sanayiinin öncüsü

sayılan Charles Pathe (1863-1947) anılarında. "Sinemayı bulmadım ama bir sanayi kolu haline getirdim" der. Sinemanın yaygınlaşması ise beraber daha çok insan sinemaya ilgi duymaya başladı. Buda üretimi ve çeşitliliği arttırmıştır. Ülkeler kendi alt yapılarına göre kendi sinemalarını şekillendirmeye başladılar.

1.3.2.2. Sinemada Arayış

Avrupa coğrafyası geniş kültürel yapısı ve zengin tarihi ile sinemanın yanında birçok sanat şeklini kendi bünyesinde barındırır. Yunan ve Roma kültürünün devamı farklı kültürlerin ve toplulukların birleşim yeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde her ne kadar Avrupa topluluğu, Avrupa Sineması gibi kavramları toplu olarak ele alsak bile. Kendi içinde ayrımlara görüş farklılıklarına gitmiştir. Avrupa'nın sanat anlayışı da farklılaşmalar gitmiş, kendi içinde farklı yollar denemişlerdir. Bu denemeler sonucunda diğer bütün sanat dallarının ilk başlarda yaşadığı sorunlar sinemanın da başına gelmiştir. Sinemanın amacı nedir? Sinema bir sanat mıdır? Zamanında atası fotoğraf için sorulan sorular sinemada karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'nın ise bu soruya aynı kendi sosyolojik yapısı gibi birden çok yanıtı vardır. Lumiere Kardeşlerin başlattığı serüven. Şekil ve biçim değiştirerek farklı formlarda karşımıza çıkmıştır. Lumiere'ler Kardeşlerin belgesel tarzı sinema yapısı ve George Melies'in öyküsel anlatısının açtığı iki yolda yapılan işler gün geçtikçe bir doyuma ulaşmaya başlamıştı. Yaygınlaşan film stüdyoları ve gösterim imkânları sayesinde insanların gözünde sinemanın büyüleyiciliği azalmaya başlamıştı. Tam bu sıralarda "1895 - 1908 yılları arasında gerek Amerika'da, gerek Fransa'da sinema ilk deneyimlerini geçirip sanayileşmeye başladıktan sonra sadece sokaktaki adamın değil, aydın kitlelerin de ilgisini çekebilmek için, Film D'art kurulmuştur."(Onaran, 1986: 91-92). Film D'art hareketinin temelinde sinemaya para yatıran insanların sinemanın bir sanat dalı olarak anılması için tiyatroyu temel alması gerektiğini savunmaları yatar. Bu sayede sinemanın kalıcılığı sağlanabilir ve geleceğin tiyatrosu olarak gelişmeye devam edebilirdi. Bu görüşü savunan sinemacılar oyuncular ve yapımcılar bir yapım evi kurarak kendi tarzlarında filmler yapmaya başladılar. Sinemanın kendi kimliğini bulma sürecindeki bir başka basamak olarak tarihe geçti. " Film D'art Lafitte Kardeşler tarafından bir yapım evi olarak kuruldu (1907). Lafitte Kardeşler, Anatole France,

Edmond Rostand, Jules Lemaitre gibi dönemin ünlü yazarlarına senaryolar ısmarladı. Comedie-Française'in, MounetSully, Sarah Bernhardt gibi ünlü oyuncularıyla sözleşmeler imzaladı. Çekimler için, Paris dolaylarındaki Ncuilly'de bir stüdyo yaptırıldı. Yapımevinin ürettiği en önemli film L'Assassinat du duc De Guise (Guise Dükü'nün Öldürülmesi, 1908) oldu.” (Teksoy, 2005: 40)

Birinci Dünya savaşı ile beraber bütün ülkeler ile beraber sinema da tepe taklak oldu. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalım insanları yeni arayışlara itmiştir. Bastırılmış bunalmış ve korkmuş insanlar duygularını göstermek için sinemayı araç olarak kullanmaya başlamışlardır. Sinemada arayış ya da öncü sinema akımları dediğimiz akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlar farklı anlayış ve teknikler ile ortaya çıksalar da hepsi sinemaya farklı anlamlar ve bakış açıları katmışlardır. Güncel sinemanda kullanılan temalarının oluşmalarında öncülük etmişlerdir. Günümüz sinemasının altyapısının hazırlandığı dönemlerdir.

1.3.2.2.1. Dışavurumculuk (Expressionism)

“Dışavurumculuk yalnız bir sanat akımı ve bu akımın sanatçılara verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Germen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. ‘Ekspresyonizm sözünü, Herwath Walden “Der Strum” dergisinde 1911’de kullanmıştır. Modern sanat akımları, akademik-gerçekçilik ve ışık gölge biçimlemesine son verdi. Dışavurumculuk bir hayat anlayışı ve bir Dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanların iç dünyası ile ilgidir. ” (Turani, 2010: 576)

“Tam birinci dünya savaşının çıktığı sıralarda durum Avrupa için iyi gitmiyordu. Savaş Avrupa’nın tüm zenginliğini yutan bir canavar gibiydi. Bu savaşın yenik tarafında çıkan Almanya için ise işler daha zordu. 1.Dünya Savaşı sonrasında yenilen hemen her devlette demokratik anayasalar kabul edildi. Almanya’da da ancak bir iç savaşın sonucunda demokratik bir anayasa kabul edildi. 4 Kasım’da ateşkese doğru gidilirken Almanya’da devrim patlak verdi. Almanya’nın 1.Dünya Savaşı sonrasında imzaladığı Versailles Antlaşması Alman tehdidine bir son vermek için hazırlanmış ancak başarılı olamamıştır. Bu anlaşmanın ağır koşullarına tepki olarak

güçlenen militarizm ve saldırgan milliyetçilik; enflasyondan bunalmış, Almanya'nın parlak günlerinin özlemini çeken, anayasadan hoşnut olmayan halkı Hitler'in etrafında topladı. ” (Şen, tarihsiz: 5-6)

Almanya'nın yaşadığı bu otoriter ve baskıcı ortam sonucu Dışavurumculuk sanatta kendisini göstermeye başlamıştır. Sinemada kendisini göstermesi de çok uzun sürmemiştir. Dışavurumcu sinema. İlk olarak 1919-1924 yılları arasında daha sonrada sessiz sinemanın altın çağı olarak adlandırılan 1924-1927 yılları arasındaki sessiz sinema çağında ortaya çıkmıştır. Akımın en önemli özelliği gerçeklik ve gerçeklik algısını sinemanın olanak ve hilelerini kullanarak çarpıtması ve değiştirmesidir. Buda metaforik anlamda sinemanın en zengin öğelerinin ortaya konduğu filmlerden bazılarını bize sunmaktadır. Dışavurumculuğun ilk örneği Robert Wiene'nin Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Cabinet des Dr. Caligari) adlı eseridir. Dr. Caligari ile beraber ona benzer filmler üretilmeye başlandı. “ Alman sinemasının ilk sanatsal örnekleri olan bu filmler, Ekspresyonizm’le sonuçlanan akımı başlattı. Bu akımın sinema sanatında ortaya çıkışı 1919 yılında Dr. Caligari ile başlamıştır.” (Richard, 1999: 219-220) Filmlerde karakterler korkunç, canavarımsı, ruh hastaları, katiller ve kötü niyetli bilim adamlarından seçiliyordu. Dekorlar deforme edilmiş karanlık çarpıtılmış ve karanlıktır. Dışavurumculuk adeta savaştan hasar almış ve bunalmış Almanya'nın içindeki bastırılmış duyguları egzajere bir şekilde dışa vurmasıdır. Seyirci zamanla bu yeni tarza alışmış tarzın içindeki hastalıklı karakterleri ve yaratıklara bağlanmaya başlamışlardır. Mekânların karanlığından kendi istekleri ile korkmak ve boğulmak istemişlerdir. 1910'da izlenimcilik ve natüralizm 'e bir tepki olarak ortaya çıkan ve Dışavurumculuk adını alan bu öncü hareketin, o güne kadar bütün sanat dallarında (musiki, edebiyat, resim, mimarlık gibi) etkisi açık ve belirli idi. Savaş yenilgisini izleyen çalkantılı günlerde, Dışavurumculuk sanatın üretilen her kolunda kendini göstermeye başlamıştır.

“Yine o günlerde ressam Hermann Warm, Filmler canlı resim halini almalıdır diyordu. Dr. Caligari'nin Muayenehanesindeki anlayışın anahtarı bu cümlededir. Filmde her şey, perspektifi, ışıklandırmayı, şekilleri ve mimariyi parçalara ayıran bir dünya görüşüne sıkı sıkıya bağlıdır. Boyalı tuvalerin fantezisiyle uyumlu kılmak için

oyunculara korkunç giysiler giydirilmiş, aşırı makyaj yapılmış ve çoğunlukla oyuncular, uyumsuz pozlarla hareketsiz bırakılmışlardır.” (Onaran, 1986: 133-134)

Dışavurumculuğun kötümser ve karanlık tavrı ile beraber üretilen işlerde gerçekçilik gitgide azalan bir değer olmaya başlamıştır. Doğaüstü, metafizik kavramlar filmlerde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kendilerinden önceki filmlerde daha çok film ve kamera hileleri üzerine bir anlatı kurmaktansa daha çok sinematografiyi kullanarak bir anlatı kurmuşlardır.

“Bu filmler bir yandan kamera kullanımı, aydınlatma ve stilize dekorlarıyla dikkat çekerken, öte yandan da kaderi, ölümü, suçu ve benin derinliklerini ele alan temalarıyla izleyenleri etkilemekteydi. Dışavurumculuk bütün Almanya’yı etkisi altına almıştı. Dışavurumculuk akımı Berlin sokaklarında, ilanlarda tiyatrolarda ve mağazaların vitrinlerinde kendini gösteriyordu ” (Tepekıran, 2018:1)

Dışa vurumculuk etkisi ile yetişen yönetmenler daha sonradan Amerika’daki Film Noir tarzının da öncüleri olacaklardır. Yanlarında götürdükleri düşünce tarzı ve teknik bilgi sayesinde bu tarz gelişmiştir. Ortaya çıkan filmler ve onların yarattıkları temalar daha sonra ki yıllardaki filmleri de etkilemiştir. Anlatımda ki görseller üçüncü bölümde inceleyeceğimiz kanal ve ontolojik metafor oluşumlarına kaynak ve çıkış noktası sağlamışlardır. Sinema kültürünün oluşmasına yardımcı olmuşlardır.

Sinema ortaya çıktıktan sonra sadece Almanya’da yayılmamıştır. Bütün Avrupa ve Dünya’da etkilerini göstermiştir. Bu da Alman Dışavurumculuğunu tek olmaktan kurtarmıştır. Diğer ülkelerde sinemanın yaygınlaşıp gelişmesi iler beraber kendi anlatım dillerini oluşturmuştur. Bu diller zamanla akım olarak adlandırılacak olup kendilerine has özellik ve bakış açılarına sahiptirler.



Şekil 17. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (<https://www.youtube.com/watch?v=EUNExm8zVEA>)

1.3.2.2.2. Yeni Gerçekçilik (Neo-Realismo)

“İtalyan Yeni Gerçekçiliği en önemli sinema akımlarından bir tanesidir. Sanatın tüm formlarında görülen “gerçekçilik” akımının etkilerini taşır” (Önbayrak, 2008: 187). İkinci Dünya savaşından ağır darbeler alan ve Faşist yönetimler altında ezilen İtalya'nın sinemaya getirdiği bakış açısıdır. Genel olarak halkın yaşadığı sıkıntılı konuları ele almışlardır. İşsizlik, açlık, fuhuş, kimsesiz çocuklar gibi İtalya'da o sıralar baş gösteren toplumsal konuları ele almışlardır.

“Yeni Gerçekçilik, sinemadaki bütün gerçekçilik akımlarının, bu arada, en çok Fransız doğacılığı (naturalisme), Sovyet toplumcu sineması, İngiliz Belge-Film Okulu ve İtalyan edebiyatındaki verismo (gerçekçilik) akımının savaş sonrası İtalya'sının bütün toplumsal sorunlarına uygulanışından meydana gelmiştir. Faşist rejim altındaki kara günler, savaş, direnme hareketi, gecekondular, Güney (Mezzogiomo)'deki toprak sorunu bunlara dâhildir” (Onaran, 1986: 141)

“Bu konulara bir çözüm getirmek yerine salt ve bütün çıplaklığı ile göstermeyi seçmişlerdir. “Akımın en önemli temsilcileri, Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica'dır. De Sica'nın birçok filmine senaryo yazarı olarak katkıda bulunan Cesare Zavattini, akımın kuramcısı olarak öne çıktı. Yeni Gerçekçilik akımının önde gelen

filmlerini şöyle sıralayabiliriz; Roberto Rosselini Roma Açık Şehir. Vittorio De Sica; Bisiklet Hırsızları, Milano Mucizesi, Zor yıllar” (Yoca, 1995: 15)

Yeni Gerçekçilik akımında film yapan insanların ortak tek bir gayesi vardır. Doğal bir sinema anlayışı oluşturmak. Bunun yolu olarak stüdyolardan ve onların getirdiği yıldız kavramından olabildiğince uzaklaşmışlardır. Onlara göre sanat hayatın içinden gelmelidir. Hayatın özünü taşımaları ona olabildiğince yakın olmalıdır. Bu anlayış sonucunda yapay olan bütün öğeleri filmlerinden uzaklaştırmışlardır. Amatör oyuncular ile çalışmışlardır. Yapay ışıktan tamamen kaçarak güneş ışığına yönelmişlerdir. Set kavramı ve dekor kavramını tamamen reddederek doğal mekânlara yönelmişlerdir. Bunun sonucu olarak savaşın arkasında bıraktığı yıkılmış mekânlarda ve harap olmuş İtalya’yı filmlerine konu edinmişlerdir. Hayatın acı tarafını kameranın önüne getirmekten kaçınmamışlardır. Bunun sonucu olarak istediklerini doğallığı ararken kamera kullanımlarında ki kısıtlayıcı açılardan uzaklaşmış ve yeni kadrajlar denemişlerdir. Çalıştıkları oyuncuların doğal mimiklerine odaklanmış gerçekliği kovalamışlardır. Yaptıkları belgesel tarzı işler sayesinde sinemada estetik yerine gerçeğin gösterilmesini sağlamışlardır. Buda sinemaya yaptıkları en büyük katkılardandır. Filmlerde gerçeği öyküsel bir şekilde anlatabilmektir. Yaptıkları filmler hem belgesel hem de kurmaca sayılabileceğinden kurmaca belgesel olarak adlandırılabilirler. Yeni Gerçekçiler, kendilerini çevreleyen derin gerçeklikle ilişkili oldukları sürece, konu ya da tema kısıtlılığı çekmeyeceklerdir. Dolayısıyla düş gücünün ölü kalıplarını canlı olaylara uygulamaktan daha çok, canlı olayların bizzat kendisi ile ilgilenmekten başka bir şeye ihtiyaçları yoktur. Öyleyse Yeni Gerçekçi filmlerin dramatik yapısını ya da ‘kurmaca’ ile ilişkisini de bu canlı olaylar belirleyecektir: (Zavattini 1968: 381, 382)

1.3.2.2.3. Yeni Dalga (Nouvelle Vague)

“Bak oğlum, madem bu kadar çok şey biliyorsun, neden kendin oturup bir film çekmiyorsun? Kayınpederi Morgenstern’in bir tür meydan okuması, ünlü yönetmen François Truffaut’yu film yapmaya yönelmeseydi sanırım Yeni Dalga’nın diğer

yönetmenleri film yapmaya girişmeyecekler ve biz de dönemi sarsan filmlerden yoksun kalacaktık.” (Odabaş, 1994: 281)

İkinci Dünya savaşı öncesi Fransız Sinemasının bir başkaldırısı olarak ortaya çıkan bir akımdır. Fransız sinemasını ikiye bölmüştür. Dönemin ünlü isimleri olan Jean Renoir, Jacques Becker, Julien Duvivier ve Marcel Carné gibi sanatçılar savaş sonrasında eski ve bildikleri sinema anlayışlarını korurken. Bunlara bazı muhalif sesler çıkmaya başlamıştı. 1940’lı yılların başından beri ünlü Cahiers du Cinéma» dergisinde yazılar yazan: Alexandre Astruc, Alain Resnais, Louis Malle, François Truffaut gibi yazarlar yeni bir sinema anlayışıyla film yapmağa başladılar. Bu sinemacıların çabaları sonucunda Yeni Dalga akımı ortaya çıktı.

“Yeni Dalga’nın başlangıcı savaş sonrasında ilk yıllarına rastlar. Bu arada Alexandre Astruc, Sinemacının öbür herhangi bir sanatçı gibi bir filmin bütün önemli öğelerinin tek yapımcısı olması gerektiği yaratıcılar sineması (cinéma d’auteurs) ve sinemacının bir romancı rahatlığı ile çalışması icap ettiği «alıcı kalem» (Le caméraslylo) şeklindeki görüşleriyle, yetişen sinemacılar üstünde etkili olmuştur.” (Onaran, 1986: 147)

Yeni Dalgacıların fikirlerine göre tek ve en önemli yaratıcı Yönetmenin kendisidir. Konuları seçerken insanların iç dünyasında yaşadıklarını ele almışlardır. Bütçe olarak küçük ve profesyonel oyuncu ve figüranları kullanmayarak farklı bir tarz geliştirdiler. Olay kurgularındaki dramatik sıralamayı bozdular ve kendi yaratıcılıklarını ekleyerek farklı etkiler yakalamayı amaçladılar. “Yeni Dalganın en önemli özelliklerinden biride cinselliğe olan cesur bakış açısıdır. O zamana kadar yapılmayanı yaparak sinemadaki cinsel tabulara büyük bir darbe indirmiştir.” (Özön, 1985: 219) Yeni Dalganın tabuları yıkan bu tutumu sayesinde Avrupa Sinemasının günümüz de iyice oturmuş olan daha protest ve entelektüel tavır oluşmaya başlamış oldu. Karşısında ki Hollywood Sinemasını aksine yapılan işler daha bireysel daha soyut ve derin anlamları içeren işlerdir

Yeni Dalga hareketi tamamen bağımsız ortaya çıkmış bir harekettir. Belli bir grup yönetmen ya da kişiler toplanıp belli kararlar almamışlardır. Fransız sinemacıları

tarafından ortaya atılan bir direniş sinemasıdır. Kendinden önceki bütün sinema akımlarını reddederek kendi bağımsız anlayışlarını kendi canlarının istediği gibi oluşturmuşlardır. Filmleri yapan yönetmenler filmlerini Yeni Dalga akımına bağlı bir film çekiyorum diye çekmemiştir. Çekilen filmler sonradan bu akıma dâhil edilmiştir. Filmleri incelediğimizde serbest bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Beklenmeyen olduğu kurgunun düz bir doğrultuda ilerlemeden farklı yönlere saptığı bir sinema anlayışı hâkimdir. Yönetmenler çizgisellikten o kadar uzak durmaya çalışmışlardır ki filmlerde anlamsız sahneler birden bire hikâyenin içinden çıkabilirdi. Olması gerekenden daha uzun tutulan sahneler bu akım için normal şeylerdi. Yeni Dalga akımı filmlerinin yönetmenlerinin derdi halka film üretmek değildi. Onlar kişisel bir sinema yapıyorlardı. Bütün sinema akımlarını reddettiler ve sinemaya bireysel bir bakış açısı kazandırdılar.

Ele alınması gereken başlıca filmleri;

Le beau Serge (1958)



Şekil 18. Le beau Serge (1958) (<https://www.filmloverss.com/>)

Claude Chabrol tarafından 1958 yılında çekilen filmidir. Filmde ana karakter Pariste çocukluğunun geçtiği küçük kasabaya geri döner. Görsel olarak eksilerden hiçbir

şey değişmese de eskiden aradığı ve tanıdığı insanları bulamaz. Herkes fazlası ile değişmiştir. Eski arkadaşının ciddi alkol sorunları yüzünden ana karakterimiz Francois'in hayatı da karışıklığa sürüklenir.

Les quatre cents coups – The 400 Blows (1959)



Şekil 19. Les quatre cents coups – The 400 Blows (1959)
(<https://www.imdb.com/title/tt0053198/>)

François Truffaut'ın klasikleşmiş eserlerinden biri olan film okuldan kaçmak ve 400 darbe anlamına gelir. Film basit bir okuldan kaçma hikâyesi gibi başlar ve git gide karmaşıklaşır. Ödevini bitirmediği için okulu eken ana karakterimiz sokakta annesini ve tanımadığı başka bir erkeği görür. Ama bunu annesine söyleyemez. Ertesi gün okulda öğretmeni dün neden okuldan kaçtığını öğrenmek istediğinde ise annesinin

öldüğünü öğretmene söyler ve işler karışır. Büyükler bu sorunu çözmek için uğraşırken küçüklerin bambaşka hayalleri vardır.

1.3.2.2.4. Özgür Sinema (Free Cinema)

“1950’li yıllarda Fransa’da "yeni dalga" akımı gelişirken İngiltere’de de "Özgür Sinema" (ya da "gerçek sinema") çizgisi şekillenmeye başlar. Bu çizgi, kendilerini kabul ettiren genç sinemacılar sayesinde İngiliz sinemasına yeni bir soluk kazandıracaktır.” (Betton, 1990: 5)

Lindsay Anderson ve kurgucu Karel Reisz öncülüğünde İngiliz Film Enstitüsü’nün genç yönetmenleri tarafından başlatılmıştır. Tavrı olarak hayatı ve gündelik yaşam kendi halinde müdahale etmeden kaydetmeleridir. Özgür sinema için bir nevi belgesel sineması da diyebiliriz.

“Gerçekliği doğal akışı içinde saptayabilmek için, taşınabilir alıcılarla sokaklarda, işyerlerinde, eğlence yerlerinde, okullarda vb çekim yapılması, özellikle gençlerin dünyasının ele alınması gerektiğini savunuyorlardı. Bu hareket, endüstriden bağımsız filmler ürettiği ve her film yönetmenin topluma bakışını hiçbir baskı altında kalmadan yansıttığı için "özgür" bir sinemaydı. Yeni Gerçekçilik akımından etkilendiği görülen ve Yeni Dalga ile neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkan bu eğilim John Grierson’ın 1930’larda gündeme getirdiği belgesel anlayışını sürdürüyor, film üretiminin geleneksel kalıplarına karşı çıkarak filmde kurmacanın payının olabildiğince azaltılmasını öneriyordu.” (Teksoy, 2005: 505).

Genç yönetmenler İngilizlerin sıkıcı ve kuralcı toplum yapısını ve kemikleşmiş sınıf ayrımını kırmayı amaçlamışlardır. Ele aldıkları konuları insanların gündelik olarak gittikleri parklar, barlar, otobüs durakları ve diğer mekânlar olarak seçmişlerdir. Fransız Yeni Dalgasında olduğu gibi eski sinemaya ve topluma bir tür başkaldırı olmakla birlikte asla Fransız Yeni Dalgası kadar Protest ve etkili bir tavır sergilememişlerdir.

“İngiltere’de Yeni Dalga kavramı, tohumlarını atmış mıdır? Eğer atmadıysa bunun sebebi nedir? Aynı soru birçok kereler tekrarlanmıştır. Fransa’nın aksine,

İngiltere’de yaratıcı kişilerin kendilerini göstermeleri için pek fırsat çıkmamıştır. Bundan dolayı da İngiliz sinemasının yaratıcı bir potansiyele sahip olup olmadığı hususunu tartışma yersizdir. Fakat gerçek, kendilerine has bir sinemaları olduğudur.” (Onaran, 1986: 147)

Özgür sinemanın öncüleri olarak Lindsay Anderson’un *Ey Düşler Ülkesi*, Karel Reisz’in *Annem İzin Vermez* ve *Biz Lambeth Çocuklarıyız* isim filmler gösterilebilir. Lindsay Anderson ve ondan sonra gelen kişilerin çektikleri filmler sayesinde toplumsal bilinç eleştirilmiş. Gerçekler insanların fark edebilmesi için gözler önüne serilmiştir. Bu da sinemanın insanların hayatına etki etme potansiyelinin fark edilmeye başlanması demektir.

1.3.2.2.5. Genç Alman Sineması

“26 Şubat 1962’de Almanya Oberhausen’de düzenlenen kısa film şenliğine katılan genç sinemacıların başlattığı bir akımdır. Yirmiye aşkın genç sinemacının ‘Babalarımızın sineması öldü, yeni Alman sineması biziz!’ sloganı ile ortaya çıkarak bir manifesto imzalamaları sonucu duyurulmuştur. ” (Yoca, 1995: 17)

Amerikan sineması karşısında ezilen Alman sinemasının tamamen çöktüğünü bildirir.

“Oberhausen Manifestosu’nun temelde iki noktada karşı çıkışı vardı: her an geri dönme tehdidi barındıran faşizm tehlikesi/hayaleti ve Amerikan sinemasının ve televizyonun yarattığı “uyuşturucu” etki. Yıllar sonra Wim Wenders’in ifade ettiği gibi “*yeryüzünde görüntülerin ve dilin en ahlaksızca kullanıldığı*” Almanya’da sinemanın yeniden doğumu sancılı oldu .” (Cengiz, 2012: 1)

Amerikan sineması karşısında ezilen Alman sinemasının tamamen çöktüğünü bildirir. Acilen yeni bir anlayış ile küllerinden yeni bir Alman sinemasının yükseltilmesi gerektiğini savunurlar. Fikir anlayışları Yeni Dalga akımı ile ortak noktalar taşıyordu. Eski Alman sinemasının tamamen öldüğünü düşündüklerinden eskilerden hiçbir şey almamışlar yenilikler getirmeye çalışmışlardır. “Genç Alman Yönetmenlerin, düşünce

tarzları aşırı devrimci değildi. Konuları ve işleyiş tarzları çarpıcı bir yenilik göstermiyordu. Kuşağın yeniliği, aslında değişik sayılmayan bazı konu ve sorunları kişisel bir şeyler katarak sinemaya yeniden getirmelerinde yatar”(Yoca, 1995: 17). Kendi istekleri kadar yenilik getirememiş olsalar bile Alman sinemasının Dünyaya açılmasında ve tekrardan tanınmasında faydaları olmuştur.

Genel olarak bu ekoller farklı sinema anlatımlarının ortaya çıkmasına ve sinemanın tek bir tekerden kurtulmasına öncülük etmişlerdir. Sinemanın yayılmasına ve farklı kesimler tarafından tanınmasında önemli bir role sahiplerdir. Sinemanın ilk örnekleri gibi sadece bir hikâye anlatma amacı ya da bir gösteri amacından fazlasına sahip olarak insanlara bir mesaj verme, bir soruna parmak basma ya da sessiz bir çığığın başkaldırısı olarak görevlerini üstlenmişlerdir.

1.3.2.2.6. Sesli Sinema Dönemi

Sinema ortaya çıkan akımlar ile kendi anlatım dili ve estetik sorunlarını çözerken teknolojik tarafta da gelişmeler sürüyordu. Ses ve sinema düşünülenden çok daha eski bir birlikteliğe sahiptir. Lumielerin Kardeşlerin ve Melies'in filmleri sessiz filmlerdi. Filmlerin ses ile ilk buluşması gösterim yapılan salonlara getirilen piyano ve müzisyenlerin filmlere eşlik etmesi ile olmuştur. Gösterilen ilgi sonucu “Sabah ondan gece yarısına dek günde yirmi gösteri yapılır olmuştur. Bu ilgi karşısında, göstericinin çıkardığı sesi bastırmak amacıyla salona bir de piyano yerleştirilmiş, gösteriler müzik eşliğinde yapılmaya başlanmıştır.” (Teksoy, 2005: 32) Çalının bu müziği ufak ses efektleri eşlik ederdi ve seyirci bunlardan memnun kalırdı.

“Aslında sessiz filmler çok ender olarak tam bir sessizlik içinde gösteriliyordu; sinema gösterilerine müzik ya da değişik gürültülerin eşlik etmesi alışkanlık haline gelmişti. Frederick Talbot'nun 1912'de yazdığı gibi: "Ekranında koşan bir at varsa, yere vurulan bir ayakkabı sesi iştilirdi. Bir trenin gardan hareketi bir düdük sesi ve lokomotifin buhar salmasına benzer bir sesle vurgulanırdı. Dalgaların kumsala vurması iki şeyi birbirine sürterek elde edilen bir gürültüyle anlatılırdı.” (Betton, 1990: 5)

“1926 yılının 6 Ağustos tarihinde Warner Bros. Yapımevi'nin vitaphone yöntemiyle seslendirdiği Don Juan'ın New York'taki Warners Theatre'da düzenlenen bir galayla konuklara gösterilmesi sinema tarihinde yeni bir adım oldu. Sinemanın başlangıç yıllarından beri görüntüyle sesi birleştirmek gündeme gelmiş, bu doğrultuda yapılan çalışmalar 1920'lerde somut sonuçlar vermişti. ” (Teksoy, 2005: 211)

“Bugünkü plakçaların atası sayılan fonograf ile Edison’u sinema üzerinde çalışmalar yapmaya yönelten düşünce, fonografin çıkardığı seslere görüntülerin eşlik etmesini sağlamaktı, Plaklarla yapılan eşleme daha yüzyılımızın başında gerçekleştirilmişti. Leon Gaumont, 1900'deki Paris Dünya Sergisinde, zamanın ünlü tiyatro sanatçıları Sarah-Bernhardt, Co- queîin, Mounet-Suîly, vb.nin ünlü karakterlerini hem plağa hem filme almış, ikisi arasında elektriksel eşleme kurarak gösterimi gerçekleştirmişti. .” (Özön, 1985: 180)

Sesin sinemaya gelişi ile beraber ortaya sorunlar çıkarmıştır. Sesin gelişi ile bambaşka bir anlatım tarzı ve anlatım olanakları ortaya çıkmıştır. Sessiz sinemanın kendine has anlatım tarzının ve oturmuş bir geleneğinin üzerine ses insanlara çok farklı gelmeye başlamıştı. Fakat sesli sinema demek yeni yeni oturmuş olan sinema sektörünün de büyük bir darbe almasına neden olmuştur. İlk başta sesin kaydedilmesinde ortaya çıkan sorunlar sinemacıları fazlasıyla zorladı. Kameralar sesi temiz bir şekilde almaya elverişli değildir. Teknik olarak yeterli gelişme sağlanınca, yıllarca sessiz sinemada oynamış aktörlerin sesli sinemaya geçişi sancılı bir süreç olmuştur. Sessiz sinemaya göre sesli sinemanın yazılması gereken diyalogları kaydedilmesi gereken çok daha fazla ses vardır. İşin yıllarca sadece görüntü kısmına odaklanmış oyuncular da ses ve replikler ortaya çıkınca sorun yaşadılar.

“Oyuncu kadrosunu yenileyen Hollywood filmlerini pek çok ülkeye ihraç ediyordu. Sesli sinema ortaya birdenbire dil engelini çıkardı. Sessiz film, bir anlamda evrensel dil niteliği kazanarak her ülkenin izleyicisine seslenebiliyordu. Sesli sinemanın özellikle sözlü film çıkışıyla bu özellik ortadan kalktı. Amerikan sözlü filmleri hemen her ülkede izleyicinin tepkileriyle karşılandı. Hollywood’un buna karşı aldığı önlemlerden ilki, her sözlü filmin bir de kopyasını hazırlamak oldu. Ayrıca bazı yabancı oyuncular,

Hollywood'a getirilip kendi dillerinde çevrilen filmlerde rol aldılar. Bu sistem maliyetin aşırı fazla olması bu uygulamanın sonunu getirdi. .”(Meb, 2011: 30).

Daha sonralarında Alt yazı ve dublaj uygulamaları ortaya çıkana kadar Amerikan filmlerinin yerel versiyonlarını o ülkelerde çekme yoluna gitmiştir. Hollywood'un kazandığı bu güç daha sonralarda Avrupa sinemasının popülerliğinin ve gücünün kaybolmasına ve kendi içinde ki sanatsal yapıya iyice dönmesine neden olmuştur.

1.3.3. Avrupa Sinema Kültürü ve Amerikan Sinema Kültürü

Günümüz Çağdaş sinemasını incelediğimizde karşımıza iki ana akım film türü çıktığını görmekteyiz. Gişe filmleri ve sanat filmleri olarak ayrılan bu filmlerin iki büyük üretim merkezi vardır. Hollywood ve Avrupa bu iki ana akımı yöneten sinemayı yakından incelediğimizde toplumların geçmişlerinin yaratılan yaratımlar üzerinde ne kadar etkili olduğunu bir kere daha görürüz. Hollywood kendi yıldız sistemi ile daha çok gişe filmleri üzerine eğilirken, Avrupa sineması daha sanatsal ve bireysel konularda kişisel bir sinema anlayışına sahiptir. Amerikan sinemasının kökenleri kültürel ve ideolojik yapısı Avrupa sinemasının ve Avrupa toplumunun geçmişi ile kıyaslandığında daha yolun çok başında görünmektedir. Buda yaratılan üretimlerde daha basit kolay anlaşılır ve kolay tüketilebilir daha genele hitap eden eserler üretilmesi demektir. Bu günümüz popüler sinemasının doğmasına neden olmuştur. “Popüler kültür terimi, Oxford English Dictionary” de belirtildiği gibi, sıradan bir insan için tasarlanan ve ona uydurulan veya insanların geneline kabul edilen ya da onlar arasında yayılan ve insandan insana geçen biçiminde iki anlam içerebilmektedir.”(Karaduman, 2017: 8). Popüler ve pop kavramlarını incelediğimizde karşımıza çıkanda zaten budur. Daha kolay anlaşılır üretimi ve tüketimi içerisinde barındırdığı doğruluğu test edilmiş şablonlar sayesinde kanıtlanmış üretimler. Bir üretimin kolay anlaşılır ve belirli şablonlar çerçevesinde üretilmesi, o ürünün kalitesiz olduğunu göstermez. Sadece bizim konumuz olan metafor ve anlam konusunda daha fakir ve basit olduğunu gösterir. Bunun en temel sebebi popüler sözcüğünün içinde yatmaktadır. Herkes için üretilen herkes tarafından kabul edilmiş. Bunu sağlamanın en kolay yolu kişisellikten uzak

durarak genel kitleye hitap etmektedir. Hollywood sinemasının da asıl istediği aslında budur. Seçilen yıldızlar ve yaratılan hikâyeler herkesin hayranlık duyacağı siyahin çok siyah beyazın çok beyaz olduğu, bu sayede bütün karakterler gönül rahatlığı ile desteklenebilir herkes tarafından benimsenebilir olduğu bir tarzdır. Kurulan üretim sistemi stüdyolarındaki çalışma sistemleri ve koşulları hep bu yöndedir. Amerikan ideolojisinin getirdiği çabuk tüketim ideolojisi ve yıldız sistemi burada karşımıza çıkmaktadır. Andy Warhol'un dediği gibi. "Bir gün herkes 15 dakikalığına ünlü olacaktır" (Kenger, 2015: 1) Hollywood ve yarattığı yıldızlık sistemi de buna güzel bir örnektir. O yıldızlar eşsiz güzel ve ulaşılmaz gözüdür hayatları mükemmeldir ve yaratılmak istenilen kandırmacada budur. Üretimler öyküsü ile değil içinde barındırdığı yıldızlar ile dikkat çeker ve seyircisine ulaşır. Bunun tam zıttı konumunda duran sanat sineması ise dünyanın farklı yerlerinde örnekleri olsa da Avrupa ile özdeşleşmiştir.

"Sinema ilk gelişmelerini Avrupa'da göstermesine karşın yaşanan sosyal, ekonomik ve siyasi çalkantılar sonucunda bu alandaki üstünlüğünü ABD'ye kaptırmıştır. Bu durumu fark eden Avrupa ülkeleri Hollywood'a karşı çeşitli önlemler alma yoluna gitmişler ve ülkeler bazında uygulanan kotalarla Hollywood'un pazarın tekel olmasını önlemeye çalışmışlardır. Ancak uygulanan tüm kotalara ve yasal düzenlemelere rağmen sonuç alamamışlardır. Günümüzde Hollywood sinemasına karşı Avrupa Birliği çerçevesinde de çeşitli önlemler alınmakta ve Avrupa kültürünün ve yerel özelliklerin perdeye taşınması amaçlanmaktadır. Avrupa Birliği, sadece yasal düzenlemeler yoluyla değil kurulan fonlar ve yapılan festivaller yardımıyla da filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimlerine maddi destekler sağlamaktadır." (Orta, 2008: 161)

Hollywood sinemasındaki yönetmenlerin aksine Avrupa sineması ve bu sinemada içerisinde üretim yapan yönetmenler sorunsal sinemayı ele almış "Auter yönetmen" diye anılmışlar. Bu şekilde adlandırılmalarının altında Avrupalı yönetmenlerin daha kendi yaratıcı düşünce ve fikirlerine bağlı yazar yönetmenler olmalarıdır. Hollywood'un aksine tür filmleri çekmezler, üretimleri birbirine benzemez ve tekrar eden başarısı kanıtlanmış şablonlar kullanmazlar. Amerikan filmlerinde kullanılan daha kişisel ve psikolojik gelişime dayalı kahramanlardan yerine daha içe kapalı bir gelişim sergileyen kavramlar vardır. "Sinema yalnızca yeni bir sanat değil,

aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanattır.” (Wollen, 2004: 7). Ekranı getirilen semboller ya da olaylar sorunun anlatımına etkendir sorun açık bir şekilde ortaya koyulmaz ekranda seyirciye yansıtılan göstergeler ve konuşmalar ile aktarılmaya çalışır. Seyircinin konunun aslına vakıf olması için belirli bir alt yapıya ihtiyacı vardır ve düşünsel sürece girmesi gerekir. Bu Sanat sinemasının karakterinin temelini oluşturmaktadır. Verilmek istenen anlamlar kör göze parmak şeklinde değil geneline serpiştirilmiş ufak parçalar şeklinde sunulur ve onları yakalamak seyircinin dikkatine kalmıştır. Avrupa sinemasında anlatılan konular içerik bakımından genelde soyut ve kavramsaldır. Bu sebeple Avrupa sineması metafor bakımından zengin bir sinemadır ve bu tezde inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Tür filmleri gibi belirli basmakalıp sahneleri tekrar etmedikleri içinde sanat eseri olarak biricik ve tektirler. Yönetmenler filmler üzerinde tam kontrole sahiptirler. Bu durumda Avrupa sinemasında bir başa buyukluk ve endüstrileşememe durumu ortaya çıkarmıştır. Belki de bu Avrupa sinemasının hem en büyük artısı hem de en büyük eksisi olmuştur.

2. BÖLÜM

SİNEMA TEMA VE METAFOR

BÖLÜM 2.

SİNEMA TEMA VE METAFOR

2.1. Sinema ve Tema ilişkisi

Temanın anlam olarak tek bir anlamı olsa da ele alındığı esere göre farklı kullanım alanları gösterebilmektedir. Hikâyecinin sınırlarını çizen bir yol gösterici, işlevini betimleyen araç, eserin özünü anlatmak isteğini karşıya geçiren bir yol olarak tema karşımıza birçok özelliği ile çıkmaktadır. Fransızca *thème* veya *thème* "bir yazı veya müzik parçasının konusu" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Eski Yunanca *thēma* θέμα "ortaya konan şey", münazara konusu" sözcüğünden alıntıdır. "Yunanca "thema" - tez, irdelenen madde anlamına gelir. "Sanat yapıtında düşüncenin ifade edilme biçimidir." (Aslanyürek, 1998: 89) Tema sözcüğünün Türkçeye girmesini incelediğimizde ise Tdk'da "tem, tema: 1. Bir hikâyede, öğretici veya edebî bir eserde işlenen düşünce, görüş. 2. Herhangi bir sanat eserinde işlenen konu. 3. müzik, bir besteyi oluşturan temel motif" (Türk Dil Kurumu [TDK], 1988: 1447); olarak tanımlanmıştır. Öncelikle temayı incelemek istediğimizde temayı oluşturan düşüncüyü ele almamız ve anlamamız gerekir.

"Bir dramatik eserde düşünce, tema ve konu içerik kapsamında ele alınıp, biçim ile olan ilişkisi ise iç biçim düzeyinde olmaktadır. Düşünce, sanat yapıtının doğumunu oluşturan sanatsal bir düşüncedir. Tema bu sanatsal düşünceden çıkarılan ve onu özetleyen bir yargı tümcesi olup, konuya kılavuzluk yapar." (Gürbüz, 2001: 101).

Düşüncenin oluşturduğu fikir sanat eserini doğurur. Ortaya çıkan eser ise kendine bir tema bulur ve ana fikrini karşıya aktarır. Düşünce tema birbirine bağlı iki süreçtir.

"Dolayısıyla bir yapıtta tema bir düşünceden ortaya çıkacaktır. O düşünce sanatçıyı rahatsız eden (bu rahatsızlık düşüncenin karşıtından da doğabilir), ona inandığı, onu açıklamak, yaymak, insanlarla paylaşmak, onu ters yüz etmek istediği bir düşüncedir. Ancak böyle sağlam temelli bir düşünceden, sağlam bir tema ortaya

çıkabilir. Aksi halde, böyle ortaya konulan berrak bir düşünceden yoksun olarak belirlenen bir tema, gerek konuya ve gerekse onun dramatize edilmesine kılavuzluk edemez, zayıf ve etkisiz kalır.” (Gürbüz, 2001: 101).

Temanın Sinema ile ilişkisine geldiğimiz de ise ortaya diğer sanat ederlerinden çok daha farklı bir anlam ortaya çıkmaktadır. Sinema varoluşsal olarak bir şeyleri kaydetme ve anlatma amacı güder. İnsanlar rastgele bir şeyleri kaydetmeye başladıkça bilinçli bir hikâyeyi görüntüler ile anlatma arzusu duymaya başlamışlardır. Bu da anlatı sinemanın ortaya çıkışına neden olmuştur. Anlatı sinema ile ortaya konu ve tema dediğimiz bizi filmin içine çekip hikâyeyi anlamamıza fayda sağlayan kısımları ortaya çıkarmıştır. Sinemaya geldiğimizde ise tema dediğimizde karşımıza daha çok türler ve anlamların işleniş şekilleri olarak karşımıza çıkar. Üretilen işin hangi kategoriye ait olduğunu bulmamıza ve anlamamıza yardımcı olur.

Temanın ortaya çıkabilmesi için belli başlı filmlerde tekrar edilmesi gerekir. Bu tekrar zamanla belli kalıplar oluşturarak kendi sınırlarını belirler. Bu sınırlar üretilen işi rahat anlamamıza fayda sağlar ve kendi sınıflandırma sistemini oluşturur. İrdelenen tema zamanla bir süreç, bir tavır ya da belli özellikler kazanarak bilimsel nitelik kazanır. Kendi tekrarları içerisinde tarihin bir kayıt edicisi haline gelir. İzlediğimiz filmlerin hepsinde eski ya da yeni olsun temayı görür ve anlarız. Sinemanın ilk anlarından beri üretilen bütün filmler kendi içinde sınıflandırılabilir. Ortaya çıkan ve ikinci bölümde incelediğimiz ekolleri ele aldığımızda hepsinde genel bir savaş ve şiddet temasına sahip olduklarını görürüz. Bu tema kendi için de ufak değişiklikler gösterse bile genel hatları ile aynı kalmaktadır. Bu genel hatların çıkış noktaları aynıdır. İnsanların yaşadıkları Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonucunda ortaya çıkan şiddet ve savaş teması hala günümüzde aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Temalar sinemanın en temel taşı haline gelmektedir. Bu durumun en büyük örneği Dünya'daki iki büyük sinema üreticisinden biri olan Hollywood'un hala Avrupa tarihini tekrar tekrar beyaz perdeye aktarmalarında görülebilir. Kendi tarihleri o kadar önem görmezken Birinci ve İkinci Dünya savaşını anlatmaktadırlar. Savaş filmleri ve savaş teması asla bitmeyecektir. Bunun en büyük sebebi savaşların insan hayatını yıllar boyunca derinden etkilemesinden gelmektedir.

Savaş teması bir yana sinemanın kültleşmiş eserlerinde de temalar görülmektedir. Üretilen müzikal filmler adeta bir stereotype etkisi ile birbirine benzer çekim açıları, anlatım tarzları ve yöntemler ile çekilmiştir ve çekilmeye de devam edecektir. Bu durumun istisna örneği olarak Avrupa Sineması örnek gösterilebilir. Bunun en büyük sebebi Avrupa sineması ve Avrupalı yönetmenlerin bakış açılarında yatmaktadır. Klişelermiş şeyleri klişe bir şekilde anlatmak yerine aynı temaları kendi bakış açıların içerisinde yorumlayarak farklı bir dille anlatmaktadırlar. Bu becerinin kökeninde yüzyıllardır Avrupa süre gelen bir gelenek ve farklı sanatların doğum yeri olarak gelen bir birikim yatmaktadır. Bizimde bu tezde Avrupa Sinemasını ele almamızın en büyük sebebi bu farklı bakış açısında yatmaktadır.

Tema sinema içerisinde her zaman kendini yenileyen bir unsurdur. Bazı filmlerin klasikleşmiş temaları ve vazgeçilmez metaforları vardır. Western Filmleri buna güzel bir örnektir. Hepimizin aklına Western denilince aklımıza belli başlı özellikler ve görüntüler canlanmaktadır. Uçsuz bucaksız görünen manzaralar Western filmlerinin vazgeçilmez metaforlarından. Oluşturulan kahraman imajı iyi ve kötünün kavgası bu filmlerin genel sınırlarını çizen ve insanların filmde bekledikleri şeyleri belirleyen ana unsurdur. Buna rağmen Westernlerin içinde bile ayrımlar görülmektedir. Klasik Amerikan Westernleri ile İtalyan Westernleri arasında ki fark buna en büyük örnektir. Anlatılan konular birbirine benzer olsa bile detaylara inildiğinde farklar giderek artmaktadır.

Basit olarak incelediğimizde Amerikan Western filmlerinde kadınlar değerli ve güçlüdür. İtalyan Westernlerinde ise filmlerde neredeyse kendilerine yer bulamazlar. Erkek egemen bir anlayış hâkimdir. Kadın sadece basit zevkleri tatmin eden ya da kullanılmak için üzerinde güç kullanılan birey halindedir.

Amerikan filmlerinde karakterler iyi görünüşe sahip yakışıklı ve şık kıyafetlidir. Savaş anında bile bu yıldız hallerini bozmadan her türlü aksiyonun içerisine girip çıkabilirler. İtalyan filmlerinde ise karakterler çölün gereksinimlerine göre fiziksel hasar görmüş bir şekildedir. Yanmış bir ten kurumuş dudaklar ve toz kir içinde bir kıyafetler ile adeta korkunç ve çirkin görünmektedirler.

Amerikan Filmlerinde Kızılderililer ve Siyahiler kötülenmek için her zaman oradadır. Genel düşman büyük oranda onlardır. Barbar ve köle olarak lanse edilirler. İtalyan Westernlerinde ise Kızılderililer ve Siyahilere yer yoktur. Onlarda ana düşmen Gringolar yani Meksikalılardır.

Amerikan Westernlerinde iyi – kötü mücadelesine yer verilir ve bu durum şerif haydut gibi sembolik karakterler anlatımlar üzerinden gerçekleştirilir. Kana ve vahşete yer yoktur. İtalyan Westernlerinde ise anti kahramanların hüküm sürdüğü bir anlatım vardır. Kendi bozuk ahlak pusulasına göre yaşayan kahraman suç işleyebilir. Amerikan filmlerinde ki iyi-kötü ayrımı burada yoktur. Karakterler gridir. Şiddete, kana ve vahşete fazlası ise yer verilir.

Aynı tarz gözükken ve aynı temaya sahip olan iki film türünün farklılıkları filmin içindeki görsellik ve anlatım farklarına dayanmaktadır. Buda temanın tekrar etmesine rağmen nasıl hala güncel ve zengin kaldığının bir örneğidir. Alt anlamlar ve metaforlar sayesinde tema her seferinde kendisini izlenebilir kılar ve gelişir. Bütün filmlerde olan genel hatları çizen filmin en temel taşlarından biridir.

Ancak biz bu çalışmada temayı genel anlamından çıkararak daha özel bir anlamda kullanacağız. Bir işin ya da anlatılmak istenen düşüncüyü kendi anlamsal yapısından çıkararak farklı anlamlarda nasıl kullanıldığını, bu kullanımın temayı nasıl değiştirildiğini işleyeceğiz. Kendi öz anlamından çıkarak oluşturduğu yeni anlamlara hatta ve hatta metaforlara değinerek temanın yeniden nasıl oluşturulduğunu bulacağız. Anlatılmak istenen hikâyenin ana hatlarından çıkarılarak nasıl hikâyeyi anlatmak için bir araç haline dönüştürüldüğünü bu tezde inceleyeceğiz.

2.2. Sinemada Tema ve Metafor

Sinemada Tema ve metafor ilişkisini incelediğimiz de karşımıza birbirleri ile uyumlu çalışan iki araç çıkar.

“Geleneksel anlayışta metaforlar benzetme, istiare, metonimi ile birlikte anılır ve bir kelimenin yerine başkasını kullanma olarak bilinir. George Lakoff ve Mark

Johnson'a göre metaforlar düşünce ve dili şekillendiren, yapıya kavuşturan unsurlardır. Metaforların dilsel yönü ikinci plana itilir ve kavramsallığı öne çıkartılır. Kavramların niteliği olarak ele alınan metaforlar sadece sanatsal veya estetik kaygılarla değil belirli kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kullanılır. ” (Parin, 2017: 149).

Tema filmi istenilen doğrultuda tutarken kullanılan görsel metaforlar temanın güçlenmesine ve seyirciye daha iyi geçmesine yardım eder. Bir sinema filminde her zaman en önde anlatılan bir olay ya da hikâye vardır. Bu hikâyenin anlatım tarzı tekniği temanın birebir ilişkide olduğu etmenlerdir. Arka planda ise daha zor görülen seyircinin dikkatine ve alt yapısına bağlı anlamlar ses ve görüntü yolu ile izleyiciye verilebilir. Metaforlar anlatımı derinleştiren ve güzelleştiren gizli bilmeceler gibidir. Metafor kullanımı onu anlayan kişiye haz ve keyif verir. Anlatı ne kadar derin ve dolu olursa seyirciye aktarılan bilgi o kadar fazla olur.

“Metaforlar yaratıcıdır: çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesinde, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir: çünkü kelimenin tek başına taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler.” (Johnson- Lakoff, 2015: 10) Bu da filmi derinlemesine izleyen seyirciyi daha fazla mutlu eder. Eserin üretim düşüncesi ve anlatım tekniği temayı oluşturur. Tema eserin anlaşılmasına yardım eder. Metafor ise temayı zenginleştirir. Metaforun eseri inceleyene aktardıkları, kişinin kendi alt yapısı kadardır. Bu yüzden anlatımda ki genel hatları ve özel detayları ikiye ayırabiliriz. İlk kısım genel olarak herkesin anlaması ve olayın içine girmesi için oluşturulmuş basit düzeyde ki metaforlardır. Bu metaforların çoğu insanların onu anladığını bile fark etmeden kavradıkları ve özümstedikleri temalardır. Klişeler ana konuya yardımcı olan basit imalar bu metaforları oluşturmaktadır. İkinci olan ise daha ince ayrıntılar ile gizli köşelere serpiştirilmiş metaforlardır. Bu metaforlar herkes tarafından anlaşılması için değil, alt yapısı uygun olanların gözlerinden kaçmayacak imalardır.

2.2.1. Metafor ve Metaforik Anlam

“İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıklı olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim, ya söz ya da harmoni aracılığıyla, gerçekleştirilir.” (Aristoteles, 1987: 11).

İnsanoğlu varlığının ilk anlarından beri kendisi ve çevresinde ki doğa ile bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki ilk başlarda taklit yolu ile öğrenme (mimesis) olsa da, kendisini ifade etme biçimlerinin yerleşmesi ile beraber çevresini etkilemeye ve aynı zamanda anlam yüklemeye başlamıştır. Metafor kavramı insanoğlunun kendi zihnindeki ve yaşamında ki anlamları etrafına addetmesi ile ortaya çıkmıştır. Metafor, insanlığın ilk çağlarından günümüz dünyasına kadar her yerde yaşayan ve gelişen bir gerçekliktir.

“İnsanoğlunun betimlemelerinin ilk öncelleri primitif dönemden mağara, taş, kaya gibi doğanın yapısında bulunan, çeşitli organik nesnelere üzerinde, figüratif veya sembolik işaretlerin sahnelendiği tasvirler olarak ortaya çıktığı bilinir. Tasvirler, insanın doğa karşısındaki mücadelesini ve hayvan dünyasını büyülü bir biçimde aksettiren çalışmalarır. İlkçağlardan itibaren süre gelen insanoğlunun doğa karşısındaki varoluşunun kökeninde, benzetmelerin (Metafor) veya benzetmelerden yola çıkılarak farklı dönüşümlerden ilham almış olması gerektir.” (Berkli- Gültepe, 2016: 44).

Metafor din, edebiyat, sanat, tiyatro kısacası insanoğlunun etki ettiği her alanda karşımıza çıkmaktadır. Farklı farklı kültürlerde metaforik anlamlar karşımıza çıkmasına rağmen kavramın tanımlanması Antik Yunan döneminde olmuştur. Eski Mısır hiyeroglifleri, Asya’dan Çin takvimleri ve Hindistan Budizminden gelen hayvansal tanrılar metaforik anlatımlara örnek gösterilebilir. Kavramın tanımladığı Antik Yunan’a baktığımızda metafor, *metafora* kökünden gelmektedir. Meta:öte, aşırı ve pherin: taşımak, yüklenmek sözcüklerinden oluşmuş bir bileşik addır (Levine, 2005). Türk Dil

Kurumuna baktığımızda ise **metafor (isim) edebiyatta** Fransızca *métaphore* kökünden gelmiş olup edebiyat mecaz anlamına gelmektedir. Metafor kelimesinin kökenine baktığımızda ileri götürmek ve anlam yükleme eylemleri en iyi söz sanatlarındaki benzetmelerde kendine göstermektedir.

“Mecazları kullanmada usta olmak, en önemlisidir. Çünkü bu, başkasından öğrenilemediği gibi, doğal bir (yaratma) yetisinin ve dehanın işaretidir. İyi mecazlar bulmak demek, benzerlikler için keskin bir görüşe sahip olmak demektir de ondan.” (Aristoteles, 1987: 68).

Antik Yunan’da bu benzetmelerin bir tanıma kavuşması da bu benzetmeler sayesinde olmuştur. Retorik*(söz söyleme – hitabet sanatı) sanatının ve mecazların gelişimi ile paralel bir çizgide ilerlemektedir. Metafor, bir kavramı ya da anlatılmak istenen bir şeyin başka kaynaklar kullanılarak anlatılmaya çalışılmasıdır. Bu kaynakların kullanımının da benzerlik, karşılaştırılma ve yakınlaştırma gibi bağlamlarla ana konuya bağlanılır. Ancak yüklenilen mecazlarla anlatılmak istenen karşısın da ki kişinin imgesel bilgisi ve hayal gücüne bırakılmasıdır. Mecaz ve hayal gücü burada anahtar iki kelimedir. Yaratıcı faaliyet ortak zeminidir. Hayal gücünün aktarılacak istenen nesneye ya da duruma aktarılmasına olanak sağlar.

Ama, bir ozan çıkar da bütün şiiri bu gibi alışılmamış deyimlerle yazmak isterse, o zaman bu anlaşılması çok güç bir dil, bir bilmece dili olur. Ozan bu kez baştan aşağı mecazlarla yazarsa, bu da bir bilmece, yabancı sözcükler ile yazarsa, yine anlaşılmayan (barbarca) bir dilsel anlatım olur. (Aristoteles, 1987: 63).

Metaforun kontrolü onu kullanan kişideymiş gibi görünse de, aslında metafor kendi içinde canlı ve gelişen bir varlıktır. Bunun nedeni ise, metaforun sınırlarının onu anlamaya çalışan kişinin imgesel zenginliği ve hayal gücüne bağlı olmasıdır. Metaforu anlamak bir maceradır ve bu maceradan zihnimiz haz alır. Metafor bulmak ve anlamak

kişisel bir maceradır ve her birey için farklılık gösterebilir. Kişinin geçmişi, alt yapısı, hayal gücü, hatta küçükken ona anlatılan masallar bile ona, bu macerada yardımcı ya da köstek olmak için zihninin içinde beklemektedir. Neyin neye ne kadar benzetildiği ya da neyin neyi ne kadar çağrıştırıldığını, ne şekilde kullanıldığını çözmek zihinsel anlamda metaforu anlamaya çalışan kişiye ayrı bir pencere açar ve anlatımın sıradanlığından kurtulmasına yardım eder.

Metaforun belirgin olarak kullanıldığı yerleri incelememiz gerekirse, Metaforun tanımını ilk yapan Antik Yunan filozofu Aristoteles ve onun retoriklerinden başlamanız gerekir. Kavramın kullanımı ve tanımlanması açısından Aristoteles ve onun klasik görüşü belirleyici olsa da onların metafor kullanım alanı sadece dil biliminde ve retorik ile kısıtlı kalmıştır.

“Klasik yaklaşım metaforun düzyazının keyfini ve şiirin estetik değerini arttırdığını, ancak belirsizliğe ve yanlışlığa açık bir davetiye çıkardığından pür bilim ve felsefenin, dilin bu hilkat garibesi olarak görülen sihrinden kesinlikle kaçınması gerektiğini varsayar. Buna göre metafor olsa olsa dekoratif, süs amaçlı bir araçtır. Metafora dair Klasik yaklaşımın yanılgıları şu beş temel kabulünde yatar.

- 1- Metafor kelimelere has bir niteliktir ve dolayısıyla linguistik bir fenomendir.
- 2- Metafor bir takım sanatsal ve retorik amaçlarla kullanılır.
- 3- Metafor karşılaştırılan iki entite arasındaki benzerliğe dayanır.
- 4- Metafor kelimelerin iradi ve düşünülmüş kullanımudur ve dolayısıyla özel bir yetenek gerektirir.
- 5- Metafor onsuz da yapabileceğimiz bir konuşma figürüdür. Bu yüzden insani iletişimin ve gündelik düşünme ile akıl yürütmenin ayrılmaz unsuru değildir. ”
(Johnson - Lakoff, 2015: 11)

Aristoteles’in klasik metafor anlayışına göre, metaforu söz sanatları ile kısıtlayarak gerçek potansiyelinden uzaklaştırmaktadır. Halbuki çağdaş modern görüşte metafor kullanımı sanatın ve günlük hayatın her alanın da kendine yer bulmaktadır. Bunun bu şekilde olması ise son derece doğaldır çünkü metafor kullanabilen tek bilinen

canlı insanoğludur. Bu becerisi ona zihninin ve hayal gücünün bir armağanıdır. İnsanoğlu zihni ve hayal gücü sayesinde hayatını sürdürür ve gelişim gösterir.

Geçmişten günümüze yaratılan bütün kültürel ve dini öğeler metafor kavramından beslenir. Metaforun diğer kullanımlarına baktığımızda karşımıza en belirgin olarak Antik Yunan tiyatroları ve onların simgesi olan maskeler karşımıza çıkmaktadır. Bu tezde metaforun görsel kullanım alanlarına odaklanacağımızdan bu maskeler kavramın görsel kullanımları için iyi birer örnek olmaktadır.

“Antik Yunan Tiyatrosunda maske bir “yüz değeridir” (Jenkins,tarihsiz: 11) Yunan Kültürü ve Tiyatrosun tragedyaları ve komedilerinde maskeler karakterin bütünleyici onu tamamlayan bir parçası olmuştur. Bu tamamlayıcılık iki şekilde çalışmaktadır. İlki maskelerin insan yüzünden daha büyük ve keskin hatlı olmasından dolayı, insanı daha rahat görünür bir hale getirmesi, bu sayede tiyatrocinun işinin kolaylaşmasıdır. İkincisi ise tiyatrodaki oynanan role göre seçilen maskenin bazen bir insan duygusu bazen başka bir cinsiyet yeri geldiğindeyse başka bir ırk, cins ya da varlığı canlandırmada yardımcı olmasıdır. Tiyatrocu maskesini taktığında kendini o maske üzerinden olmadığı bir şeymiş gibi göstermekte ve metaforik bir anlatım yaratmaktadır. Burada metafor kullanımı dil anlatım ve retorikteki kadar üstü kapalı olmasa da, izleyen kişinin hayal gücünün devreye sokulması ile ortaya gerçekte olmayan bir anlam çıkarılmıştır. O dönemden günümüze kadar gelmiş olan en belirgin örnek ise neredeyse tiyatrosunun sembolü olan gülen ve surat asan maskelerdir. Böylesine görsel bir anlatımın bu kadar kalıplaşması ise metaforun doğru kullanıldığında ne kadar güçlü olduğunu gözler önüne sermektedir. “Bu durumun günümüz yansıması ise, hepimizin telefon ve bilgisayarlarımızda kullandığımız emojilerdir. Kelimelere dayalı bir sohbete kişilik katmanın en şahane yolu Emoji’dir. (Burge, tarihsiz:1)

“Batıda, temelleri felsefede atılan metafor kavramı; edebiyattan plastik sanatlara, dinden, siyasete biliminden sosyolojiye, işletmecilikten reklamcılığa kadar birçok alanı etkilemiştir.” (Şahan, 2014: III). Metaforu bizim konumuz bakımından en verimli üreticilerini din ve sanat olarak belirleyebilir. Bunun nedeni sanatın yüzyıllar boyunca insan doğa ve din üçlüsünden beslenmesidir. Sanat ise sinemanın ta kendisidir.

Bu iki üreticide yapısı gereği metaforlara bağımlıdır. Özellikle dinler ele alındığında tek tanrılı ve çok tanrılı dinler olarak ayrı ayrı incelememiz gerekir. Bütün dinlerin dogmatik doğaüstü yapısı metaforlara muhtaçtır. Görülemeyen, duyulamayan, ölçülemeyen kavramları insanlara anlatma ve inandırma gereksinimi duyan dinler sözlü ve görsel metaforlardan çokça yararlanmaktadır. Daha eski çok tanrılı dinlere baktığımızda ateş, şimşek, gibi doğa güçlerine metaforik anlamlar yüklenmiştir. Şamanizm geleneğinin de ise kullanılan maskelerde metaforik anlatım öğeleri görülmektedir. Hristiyanlıktaki dini ikonlar ve semboller, çıkarılan istavroz ve kutsama ayinleri bunlara örnektir. Bu çabaların hepsi inandıkları tanrılarının somut olmayan varlığını somutlaştırma ve inanç kazandırma çabalarıdır. Haç çıkarma anlamına gelen istavrozu ve Hristiyanlığın en büyük sembolü olan Haç sembolünü ele aldığımızda; İstavroz, kökü Yunancadan gelen ve haç anlamında kullanılan kelimedir. Hristiyanların elleriyle haç işareti yapmalarına da istavroz çıkartma denir. İstavroz; Baba, Oğul ve Kutsal Ruhu temsil etmektedir. Aynı şekilde dini yapılarda kullanılan ikonalarda metaforik anlamlar taşımaktadır. Kurulan ülkeler gerek kendi öz kültürleri olsun gerekse hayatlarında kabul ettikleri dinler olsun çokça metafor üretmeye meyillilerdir.

Doğuya yani İslami tarafa geldiğimizdeyse Kur'an-ı Kerim'deki anlatımları ve teşbihleri görürüz. İslami sanattaki minyatürler ile karşılaşmaktayız. Kur'an-ı Kerim'in kendisi metaforik bir anlatım benimsemiş olsa da klasik metafor anlayışından biraz daha uzak bir yapı sergilemektedir. İslami düşünce ve tasavvufta ebedi olanı görünmeyeni anlatma cabası ve ölümsüz aşkı bulma gayesi bunda büyük rol oynamaktadır. Batıdaki direk göndermelerden Doğuda daha çok Kalam ve Fıkıh ilimlerinde Kur'an-ı Kerim'in ve Peygamberin hareketlerinin sünnetlerinin yorumlanmasında metaforik anlatımların kullanıldığı görülmektedir. Bunlara birkaç örnek vermek gerekir ise:“ ‘yelice-İcemelu fî semmi-lhîyât’ deve iğnenin deliğinden geçmedikçe (7/40) Günahkârlara göklerin kapılarının açılmasındaki zorluğu gösteren pek etkili bir mecaz örneği. ‘vенеzа’nâ mâ fî sudûrihim min gîllin’ Onların kalplerindeki kini söküp alırsız (7/43)... Çıkarmak, sökmek fiilinin nesnesi maddi bir varlıktır. Bu âyette manevi bir yük olan kin duygusu yine maddi bir varlığa benzetilerek anlatılmıştır. ‘yursilu-rriyâha

buşran' rüzgârları müjdeleyici olarak gönderen (7/57)... Müjdeyi insan verebilir ancak, fakat âyette Rabimiz, rüzgârları da canlı bir varlık gibi, müjdeci kılmıştır. Aynı âyette 'bulutların su yüklenmesi' ve ihtiyaç olan yere sevk edilerek 'bulutlardaki su yükünün indirilmesi' anlatımları da yine birer metaforik anlatımdır." (Uzunyaylalı, 2015: 1).

Türk kültüründe de dile yerleşmiş yoğun metaforik anlatımlara yer verilmektedir. İnsanlar Türk Mitolojisinde kurt ve geyik gibi hayvanlara metaforik anlamlar yüklemişlerdir. Kurdukları devletleri attıkları bir okun düştüğü yer olarak seçmişlerdir. En bilinen halk eğlencelerimizden olan karagöz ve Hacivat metaforik anlamlar bakımından çokça içerik barındırır. Türk kültürü eski ve mitolojisi geniş bir tarihe sahiptir. Metaforlarda eski çağlardan beri sanat ve din üzerinden yayılımlarını sürdürmüşlerdir. Bebeklere söylenen ninniler bile birer metafor kaynağıdır.

"Ninnilerde dilek, sevgi, övgü, ayrılık, gurbet, vaat, yergi, şikâyet gibi insana özgü hemen her kavram ya da duygu konu edilebilmektedir. Böylesine geniş bir konu alanı bulunan ninnilerde kadının farklı dilsel kullanımlarına rastlamak mümkündür. Bu kullanımlar sözlü geleneğin edebî, estetik ve kültürel dilini yansıtır. Ninnilerde annenin dili kadına özgü ifadelerle doludur. Bunlar, onun toplumsal cinsiyet rolünü yansıtan metaforlarda (metaphor) ve benzetmelerde (simile) karşılık bulur. Anne, ait olduğu toplumun beğeni ile yergi ifadelerini, övgülerini, beklentilerini, dileklerini ve isteklerini, kısaca hayata ve kendine dair tüm algısını kendi diliyle biçimlendirerek anlatımına katar." (Çek, 2015: 720).

Metaforları yazının başında görsel ve dilsel olarak kabaca sınıflandırmış bile olsak bu yeterli bir sınıflandırma değildir. Kişisel olarak ele alındığında metaforlar insanın kişiliğini oluşturan bütün etmenlerden etkilenerek kişiye bireysel bir anlam ifade etmektedirler. Bu sebeple her metafor için bireysel bir macera demek yanlış olmaz ancak böyle bir sınıflandırmaya da girersek fazlasıyla öznel ve objektif olmaya bir yaklaşım sergilemiş olacağız. Bu yüzden *Metaphors We Live By* (Johnson - Lakoff, 1980) adlı eserde Lakoff ve Johnson'ın kullandığı sınıflandırma yöntemini kullanacağız. Bu yöntemde yani çağdaş metafor kullanımında savunulan esas nokta metaforun sadece dilin bir işlevi olmadığını. Günlük hayatımız da bize etki eden birçok

şeyin ve hayal gücümüzün metafor yaratmada etkin bir rol oynadığıdır. Günümüzde metaforların imgesel anlatımlardan fazlası ile yararlandığını savunmaktadır. Günlük hayatımızda sıkça kullandığımız sevmek, aşık olmak ve düşünmek gibi çok basit eylemlerimizin bile altında metaforik betimlemeler yattığını bizim bu güdümlerle hareket ederek bazı şeyleri anlamlandırıp kavradığımızı savunmaktadırlar. Kognitif linguistik görüş olarak savunulan bu görüş sayesinde metaforu günümüz kullanıma uygun ve geniş kapsamda inceleyebiliriz. Lakoff ve Johnson'un Kognitif Linguistik görüşüne göre:

“1- Metafor kelimelerin değil, kavramların niteliğindedir.

2-Metaforun fonksiyonu salt sanatsal veya estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır.

3- Metafor çoğunlukla benzerliğe dayanmaz.

4-Metafor özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük bir zihin faaliyeti gerektirmeksizin kullanılır.

5-Metafor linguistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insani düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.

Bu bakış açısından, metafor basitçe bir kelime veya linguistik bir ifadeler sorunu değil daha çok kavramlar, bir şeyi başka bir şeye göre düşünme sorunudur. ” (Johnson - Lakoff, 2015: 12)

Bu anlayışa göre metaforlar hayatın her alanında karşımıza çıkan bilinçli ve bilinçsiz olarak kullandığımız ve maruz kaldığımız düşüncelerdir. En belirginleri söz sanatlarında olsa bile metaforlar kullanılan dilin ötesine geçerek, insanların toplum yapısı, yaşayış biçimleri, geçmişleri ve eğitim sistemleri kadar birçok alanda kendine yer bulur. İnsanların yaptıkları her eylemde ister istemez metaforik anlamlar ortaya çıkarmaktadır. “ Gündelik kavram sistemimiz- kendileriyle düşündüğümüz ve eylemde bulunduğumuz terimler- temelde doğası gereği metaforiktir.” (Johnson- Lakoff, 2015: 27) Çoğu zaman insanlar metaforik anlamları gündelik hayatlarında bilinç dışı bir

doğallıkla kullandıkları için çoğu zaman onların orada olduğunu fark bile etmezler. Bundan dolayı metaforu gündelik yaşamdan çok uzak olduğunu düşünürler. Fakat metaforsuz bir iletişim düşünülemez. Yaratıcı olan her şeyin kökeni bir parçada olsa metaforlardan geçer. Yaratıcılık yeni bir şeyi yaratmak ya da bir yeni daha önce yapılmadığı bir şekilde yapmaktır. Metafor ise bir şeyi başka bir şekilde anlatmanın yeni anlam kazandırmanın en iyi yoludur. Günümüz insan uygarlığının temelinde iletişim yatmaktadır. İletişim karşılıklı fikirleri bir araya getirir. Bu durumda Tartışmayı ortaya çıkarır. Tartışma her ne kadar basit bir kavram gibi gözükse bile aslında kendi içinde metaforik anlamlar barındırmaktadır.

“Tartışma savaştır.

İddialarınız savunulamaz.

Argümanımdaki her zayıf fikre saldırdı.

Eleştirilerin doğrudan hedefi buldu.

Argümanını yerle bir ettim

Onunla asla bir tanışmada galip gelemedim.

Kabul etmiyor musun? O zaman, ateş!

Bu stratejiyi kullanırsan, o seni bitirecek.

Argümanlarımın hepsini tahrip etti. ”

” (Johnson - Lakoff, 2015: 28)

Görüldüğü üzere tartışma basit bir sözcük ve bir konuşma eylemi olsa da içinde yoğun fiziksel eylemin olduğu bir fikir ile beraber kullanılmaktadır. Savaşan karşısındakini yok etmek ve yenmek isteyen. Eylemsel cümleler kullanan ve karşısındakine saldıran bir tavır takınılmaktadır. Düşünsel ve iletişimsel bir eylemi anlatmak için kullandığımız kelimeler dilimizin içine yerleşmiş ve kalıplaşmıştır. Bu sayede metaforlar yazılı edebiyattan çıkarak günlük hayatımızın içine girmiş ve

konuşmalarımızın akışını belirler hala gelmiştir. Dünya evimizdir, işçiler fabrikaların çarklarıdır, zaman paradır gibi dilimize yerleşmiş pek çok kavramı rahatlıkla örnek gösterebiliriz. Kognitif linguistik bakış açısı bu söylemi destekleyen en doğru bakış açısıdır. Bu bakış açısına göre metafor türlerini kanal metaforu, yönelim metaforları ve ontolojik metaforlar olarak üç ana başlıkta ele almaktadırlar.

2.2.1.1. Kanal Metaforu

Aristoteles'in metafor anlayışının çağdaş düşünce ile uyarlanmış halleridir. Dilsel metaforlardır kullanılan kaynak ve hedef arasında anlamsal bir bağ kurulur. Kullanılan kavramın hangi amaçla kullanılacağı, kullanılacak olan ikinci kavram ile anlaşılabilir. Bu tarz metaforlar hedef ve kaynak kavram olmak üzere iki parçadan meydana gelirler. Kaynak kavram somut nesnelere ile ilgilenirken hedef bilgi ise daha çok soyut nesnelere ile ilgilenir.

“Metaforik bir kavramın tecrübemizin bir boyutunu gizleyebilme tarzının çok daha incelikli bir durumu Michal el Reddy'nin ‘kanal metafor’ diye adlandırdığı Őeyde görülebilir. Reddy dil hakkında dilimizin kabaca aşağıdaki kompleks/karmaşık metaforla yapıya kavuştuğunu gözlemler:

Düşünceler(yahut anlamlar) nesnelere dir.

Linguistik ifadeler taşıyıcıdır.

İletişim gönderidir/ göndermedir. ”

(Johnson - Lakoff, 2015: 36)

Nesnelere taşıyıcılar vasıtası ile gönderilir. Bu durumda insanların fikirleri, düşünceleri nesnelere dir. Sözcükler taşıyıcı araçlardır. İki insan arasında giden ve gönderen Şey ise iletişimdir. Bu metaforların oluşma sürecidir. Basit bir iletişim Őemasına büyük benzerlik gösterir. ‘Vakit nakittir, Enflasyon düşmanımızdır’ gibi sözcükler bunlara örnek verilebilir.

2.2.1.2. Yönelim Metaforu

Metaforlar ve anlamların mekânsal bir ilişki içerisinde olduğu metafor türleridir. Kanal metaforları gibi kullanılan ikinci sözcüğü yeni bir anlama kavuşturmadan var olan anlamı ile kullanmaktadır. Bu tarz metaforların çoğu uzay/zaman birimleri ile ilgidir. Kullanan kişinin deneyimlerine diğer metaforlardan daha bağımlıdır. Bunun nedeni yukarı-aşağı, ters-düz, ön-arka- hızlı-yavaş gibi deneyimlenebilir birimleri kullanmasından gelmektedir. Bu ölçütlerin deneyimlenebilir olması metaforu keyfi kullanımdan çıkararak daha nitelendirme amacıyla kullanılmasına neden olmuştur. Anlamları metaforu kullanan ya da metafora maruz kalan kişinin yaşayış stili, fiziksel özellikleri ve geçmiş bilgileri ışığında değişiklik gösterebilir. Bunun nedeni bu Yönelim metaforunda kullanılan sözcüklerin deneyimlenebilir olmasından gelmektedir. Her insan kendi öznel deneyimini yaşar ve buna göre yorumlar. Bunun gibi metaforik yönelimler keyfi değildir. “Sözün gelişi bazı kültürlerde gelecek önümüzde, oysa başka kültürlerde arkamızdadır.” (Johnson - Lakoff, 2015: 41) Yönelim metaforlarını örneklemek gerekirse:

Bilinçli olan yukarıda, bilinçsiz olan aşağıdadır.

Kontrol sahibi yukarıda, kontrol edilen aşağıdadır.

Mutlu olan pozitif, kederli olan negatiftir.

2.2.1.3. Ontolojik Metafor

Fiziksel yönelimlere ait metaforlar her ne kadar zengin bir alt metin sağlasa bile bir şeylere anlam yükleyebilmek için bir yönelimin içine girme zorunluluğu taşımaktadırlar. Burada karşımıza ontolojik metafor, entite ve töz devreye girer.

“Fiziksel nesnelere ve tözlere ilişkin tecrübemiz kavrayışımıza ilave bir temel-saf yönelimi aşan bir temel- sağlar tecrübelerimizi fiziksel nesnelere ve tözlere göre kavrayışımız bize tecrübemizin unsurlarını ayırt etme ve onları somut entiteler olarak

veya tek biçimli tözler olarak ele alma imkânı sağlar. Bire tecrübelerimizi entiteler ve tözler olarak tanımlayabilirsek, onlar hakkında konuşabilir, onları kategorize edebilir, gruplayabilir ve niceliklerini belirleyebiliriz- ve bu şekilde onlar hakkında düşünebiliriz.” (Johnson - Lakoff, 2015: 54)

Bu tür metaforlarda kullanılan metaforun ontolojik (varlıksal) durumu değişime uğramaktadır. Örneğin, Bu acıya dayanmak çok fazla sabır gerektirir cümlesinde, soyut ve sayılamayan bir kavram olan sabır, sayılabilen fiziksel bir varlık olarak tasavvur edilmiştir. ontolojik metaforla, insanların soyut veya manevi varlıklar hakkında konuşabilmeleri için adeta zorunlu bir nitelik taşır. Lakoff ve Johnson: “Ontolojik metaforlar tecrübelerimize rasyonel olarak ilgilenme teşebbüsü için elzemdir” demişlerdir. Ontolojik metaforlara örnek olarak:

“Zihin bir makinedir.

Gemi görüş alanımıza giriyor.

Enflasyon bizi köşeye sıkıştırıyor gibi örnekler verebiliriz.” (Johnson - Lakoff, 2015: 55-56)

Ontolojik metaforlar benzetme için kullandıkları entite ve tözlerin tüm özelliklerini kullanmak ya da taşımak zorunda değildirler. Örnek olarak zihin bir makinedir cümlesinde zihni çalışma prensibi olarak benzetilen bir alet vardır. Bu alet gerçekte bozulduğunda paramparça olabilirken ve parçaları değiştirebilirken, beyinin böyle bir özelliği yoktur. Yine de beyin bir makineye benzetilebilir ve beyin hastalandığında makine bozuldu denebilir. Ontolojik metaforlar kullanım alanı olarak en özgür metaforlardır. Diğer metaforlar gibi belirli dilsel kurallara ya da uzay/zaman ölçütlerine bağlı değildirler. Onların bağlı oldukları tek şey hayal gücü ve deneyimlerdir. Bundan dolayı sinemada inceleyeceğimiz metaforlar daha çok ontolojik kaynaklı olacaktır. Bunun sebebi ise sinemanın diğer bütün sanatları kapsayarak görsel, işitsel ve zihinsel bir sanat olmasıdır.

2.3. Sinema ve Metafor

Sinema varoluşu gereği metaforik bir sanattır. Sinemanın metaforlardan ayrı olması düşünülemez. Sinemanın ilk çağlarından beri üretilen görüntüye farklı bir anlam katmak her zaman insanoğlunu cezbetmiştir. Bu gaye metaforun kendi amacı ile birebir örtüşmektedir. Hikâye anlatıcılığının sinemaya gelmesi ile beraber sinemanın kendine has bir dili oluşmuş. Bu dil sayesinde anlatılmak istenen ana fikir ve hikâye belirli mizansenler ve görseller ile anlatılmaya başlanmıştır. Sinemanın bu kendine has tarzı onu diğer sanatlardan ayırarak farklı bir yere konmasını sağlamışlardır. Doğası gereği hem görsel hem işitsel hem de zihinsel olarak veri gönderen sinema kendinden önceki bütün sanat dallarını da kapsayarak 7. Sanat olmuştur. Sanatın yapılma amacı yaratıcılığı ortaya çıkarmak ve bir fikri üreterek karşıya aktarmaktır. Bu yeniden üretim süreci metaforlardan kopuk bir şekilde düşünülemez. Metafor doğası gereği bir anlam alır ve yeni bir anlam üretmek için kullanılır. Yaratıcılık ile doğrudan bağlıdır. Sanat eserinde anlatılmak istenilen fikrin ve üretimin karşıya daha doğru şekilde geçmesini sağlar. Metaforlar bu görevi günlük hayatta iletişimin olduğu her noktada insan ilişkilerden, konuşmalara kadar üstlenir. Sinemada ise durum biraz daha farklıdır. Metaforlar özellikle ontolojik metaforlar her zaman sözlü olarak aktarılmaz. Bazen arkadan duyulan bir ses bazen görüntüdeki minicik bir detay metaforun aktarılmasında yeterlidir. Sinemada metaforlar iki şekilde olarak planlanır. Bunlar metaforun özelliklerindeki benzer bir şekilde kişinin geçmiş deneyimlerine ve altyapısına bağlı olarak anlaşılabilir. Bunlardan ilk daha genel geçer metaforlar olarak adlandırabileceğimiz anlamın için ek bir bilgi gerektirmeyen günlük hayatta kullanılan metaforlar gibi basit ve herkesin anlayabileceği metaforlardır. Bu metaforları günlük hayatta ve günlük dilde ister istemez kullanırız. Sinema filminde de kendiliğinden ortaya çıkar. Metaforlar doğal akışlarında sinema filminden seyirciye geçer ve hayat bulurlar. İkinci tür metaforlar ise özellikle yerleştirilmiş ve ustalık isteyen metaforlardır. Bu metaforlar sinemada belirli bir izleyici kitlesinin bulması ve anlaması için yaratılıp filmin içine gizlice saklanmışlardır. Bazen ufak bir sembolün için de bazense bir konuşmanın ya da sesin içerisine gizlenmiş bir haldedir. Bu metaforları anlamak ustalık ve bilgi gerektirir. O bilgiye ve dikkate sahip kişiler bu metaforu anlamış olurlar bu

sayede Aristoteles'in klasik yönteminin özellikleri ile güncel yöntem olan Kognitif linguistik yönteminin özellikleri birbirine geçmiş olur ve metafor bir adım ileriye taşınmış olur. Aristoteles'in metaforundaki anlamak için çaba ve bilgi gerektiren özelliklerle usta işi metafor, güncel yöntemdeki gibi dilden ve retorikten uzaklaşarak hayatın içine girmiş bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda basit ve karmaşık metaforların birbiri ile uyumu ve öyküye ortak hizmet etme hali de hikâyenin anlatımına katkı sağlamaktadır. Fikir sanat eserini ortaya çıkartır. Ortaya çıkan fikrin bir teması, konusu olur. Bu tema anlatılmak istenilen hikâyenin hatlarını çizer. Hikâye anlatılırken kullanılan dil üslup ve görseller sayesinde metaforlar ortaya çıkar ve anlatımı zenginleştirir. Buda sinemayı günümüzde ki konumuna getiren ve sanat sinemasını değerli yapan şeydir.

Sinema ve metaforları tek bir film ile incelememiz gerekirse Seven (Fincher, 1995) filmi bu iş için biçilmiş kaptan olacaktır.



Şekil 20. Seven (<https://www.imdb.com/title/tt0114369/>)

Vizyon tarihi 1995 (2s 10dk)

Yönetmen David Fincher

Oyuncular: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow devamı

Tür Polisiye, Gerilim

Ülke ABD

Film iki dedektifin insanları öldüren bir seri katilin peşine düşmelerini anlatmaktadır. Katil Hristiyanlığa göre 7 ölümcül günahı işleyen insanları bularak onları vahşi bir şekilde öldürmektedir. 7 Büyük Günah ise: Kibir, açgözlülük, şehvet düşkünlüğü, kıskançlık, oburluk, yıkıcılık ve tembellik olarak sınıflandırılmıştır.

Film hem hikaye anlatımı hem de görsel özellikleri olarak bir çok gizli metaforik anlatım barındırmaktadır. Sürekli yağmur yağan ve kokuşmuş paslanmış küflü tonlarda bir şehirde geçer. Bu filmin günümüz şehirlerinin bozulmuşluğuna gönderme yapmaktadır. Karakterlerden biri deneyimli yaşlı ve ihtiyatlı iken diğeri genç ve agresiftir. Yaşlı olanın çocuk yerine bir köpeği evladı olarak görüp beslemesi ise ayrı bir metafordur. Katilin Hristiyanlığa göre suç işlemesi ve kendini bir ölüm meleği olarak görmesi bunların hepsi yıllardır Hristiyanlığın kalıplaşmış metaforlarından. Öldürdüğü her cinayette arkasında bazı ipuçları bırakan katilimiz kendi metaforik anlatımlarını oluşturmaktadır. Adeta cinayetler ile kendi portrelerini oluşturmakta sanat eserlerini herkese ibret olsun diye göstermektedir. David Fincher yapımı bu film metaforik anlatıma çok güzel örnekler taşımaktadır. Yönetmen zaten bu tarz anlatımları ile bilinmektedir.

2.4. Fotoğrafın Sinemada Kullanımı

Fotoğraf ve sinema doğası gereği ikisi de metaforik olgulardır. Fotoğraf icat edilmişinden günümüze kadar anı yakalama ve yakalanan an üzerinden yeniden bir anlam üretme amacı gütmüştür. Bu amaç doğrultusunda insanlar her ne kadar salt gerçekliği yakalamayı amaçlasalar da çekilen her poz bir parça öznel bakış açısı taşıdığından gerçeğin hafifte olsa çarpıtılmış ve yeniden üretilmiş bir halidir. Bu metaforun en temel amacı ile birebir aynıdır. Bir olguyu yeniden oluşturmak ve anlam yüklemek. Sinema

atası olan fotoğraftan bu özelliği devir almış hatta ve hatta bir adım öteye taşımıştır. Sinema sayesinde anlatılan görüntünün içeriği artmış. Kendi anlatı dilini oluşturmuş ve seyircisine aktarmıştır. İki icadın da başlangıcında gerçeğin birebir kaydedilmesi yatar, fakat sonradan ikisinde de insanlar kurmaca hikâyelerin ve kurmaca sahnelerin büyüüne kapılmışlardır. Gerçeği kendi istedikleri şekilde yeniden şekillendirmişlerdir. Günümüz sinemasına gelindiğinde ise ortaya karmaşık anlatım teknikleri, semboller ve anlamlar karşımıza çıkar. Bu metaforik görüntü ve anlamların en etkileyici olanı da fotoğrafın ve fotoğraf temasının sinema içerisinde kullanılmasıdır. Fotoğraftan türemiş bir icadın kendi çerçevesi içerisinde başka bir anlatı anlatan çerçeveyi kullanması ve buna farklı anlamlar yüklemesi şaşırtıcıdır. Sanki bir metafor içine başka bir metafor, anlatı içine başka bir anlatı gömülmesi gibi sinema fotoğrafı tekrar ve tekrar kullanmıştır. Fotoğrafın sinemadan asla kopmadığının en büyük göstergesi ise kadrajın ta kendisidir. Kadraj tanım olarak sinema perdesinin dörtkenarının kamera da olan hali denebilir. Sinematik evrenin içinde olması gerekenleri sınırlar ve ilgimizi nereye vereceğimizi bize gösterir. Ancak kadraj sinema ile beraber doğmamıştır.

“Kadraj (çerçeve) sinemadan çok daha önce resim ve fotoğraf sanatlarının kavramı olmuştur. Sinemada aşağı-yukarı bir yüz yıldır kullanılagelen çekim ve kadraj çerçeve kavramlarının tanımları ve sınırları üzerindeki tartışma henüz tamamlanmış değildir.” (Asiltürk, 2009: 97)

Resim ve fotoğraftan gelen kadraj sinemanın her bir karesinde tekrar ve tekrar yaratılmaktadır. İstenilen kadraj bazen fotoğrafik bir görüntüye sahip olabilirken bazen ise bundan olabildiğince uzaktır. Her ne şartla olursa olsun sinema perdesinde alınan her bir kadraj fotoğrafın metaforik olarak tekrardan işlenerek sinemaya dönüştürülmesidir. Bu tezde de incelenmiş olan Nuri Bilge Ceylan kadrajın önemini ve fotoğrafa benzerliğini gösteren en iyi örneklerdendir.

Bu tezde de İncelenmiş olan Metaforik anlamlar sinemada bazen basit metaforlar olarak karşımıza çıkıp anlamından çok fazla kopmasa da, bazı filmlerde fotoğrafın kendi anlamından tamamen koparıldığı görsel ve anlamsal olarak bambaşka görevler yüklendiği görülmektedir. Bu durumda sinemanın anlam ve metafor yaratma

gücünün en önemli örneklerindendir. Çünkü sadece sinemada hem görsel hem işitsel anlamlar aynı anda bu kadar farklı anlamlarda kullanılabilir.



3. BÖLÜM

BİR METAFOR OLARAK SİNEMADA FOTOĞRAF

BÖLÜM 3.

BİR METAFOR OLARAK SİNEMADA FOTOĞRAF

3.1. Dünya Sinemasında Metafor Kullanımı

Sinema günümüzde çok kültürlü bir yapıya sahip olup kendine uluslararası bir yer edinmiştir. “Bu durum sinemanın başlangıcından itibaren hem dünyayı bir bütün olarak kavramaya, keşfetmeye ve yönetmeye yönelik bakışın üreticisi ve aracı, hem de uluslararası düzeydeki ilk endüstrilerden biri olarak küresel bir iletişim aracı olmasından kaynaklanmaktadır.” (Kara, 2016: 603). Bu endüstrileşme süreci tabii ki de sinemanın kendi çıkarları sayesinde olmuştur. Sinemanın kitleleri etkileme gücü ortaya çıktıkça, dünyadaki büyük devletler sinemayı aktif olarak kullanmaya başlamışlardır. “Adorno, kapitalizmi meşrulaştırarak güçlendiren ve özneyi yanıltıcı yöntemleri ve içeriğiyle aksine ikna ederek nesneleşmesine yol açan kültür endüstrisinin 20. Yüzyılın başında “başlıca sektörünün sinema olduğunu savunmaktadır.” (Adorno, 2005: 100) Sinemanın günümüzde geldiği konum ve kazandığı bu güç ürettikleri aletin nerelere geleceğini hiç kestiremeyen Lumiere Kardeşler için çok şaşırtıcı bir durum olurdu. Sinema kendi üretim amacını aşarak küresel bir statüye ve güce kavuşmuştur. İlk dünyaya açıldığı yıllarda propaganda aracı olarak kullanılan sinemanın bu işlevi hala devam etse bile günümüzde daha üstü kapalı bir hale gelmiş ve yerine daha metaforik kavramlara bırakmıştır. Günümüzde bu durum anlatımın içine yerleştirilmiş ve bize doğal gelen ortak bir sinema anlayışına dönüşmüştür. Bu anlayış dünyanın küçülmesi ve uluslararası kavramların birbirlerine karışması ile ortaya çıkmıştır. Bu süreçlerin sonucunda üretilen işlerde de birçok kültürlülük durumu ortaya çıkmaktadır. Ülkelerin her ne kadar kendilerine has sinema anlayışları devam etse bile küresel pazar ve ona üretilen işler sayesinde ortak paydada buluşulmuştur. Metaforik anlamlarda bu çok kültürlü yapıya göre kendilerince şekil almışlar ve ortak paydalarda bulunmuşlardır. Belli kültürel farklılıklara göre filmlerde kullanılan sembol ve metaforlarda minik değişiklikler yapılsa da genel anlam ve kullanılan metaforlar ortak bir paydada buluşmaktadır. Bunun en büyük sebebi ise çok uluslu ve genişleyen dünyanın aslında iletişimsel anlamda giderek küçülmesinde yatmaktadır. İnsanlar için kendi kültürlerinin

yanında kitle iletişim aletleri tarafından gösterilen ve öğretilen dışarıdan gelen bir kültür akımı vardır. Günümüz de doğan çocuklar ailelerinden aldıkları kendi kültürleri ile beraber doğrudan farklı kültürlerin de içine dalmaktadırlar. Küçük yaştan çok farklı kültüre ve metaforik anlam ile yakından tanışmak, metaforik açıdan hem yararlı hem zararlı etkilere neden olmaktadır. Bilgiye kolay ulaşan ve özümseyen nesiller metafor üretme ve ustalık gerektiren metaforları anlamada çok daha başarılı olacaktır. Zararlı yönü ise aynı kültürel etkilere maruz kalacak nesillerin kültürel açıdan birbirine benzemesinden dolayı çeşitliliğin ve yaratıcılığın azalacak olmasıdır. Öyle ya da böyle metafor günümüzde en güçlü üreticisi olarak kendine kitle iletişim aletlerini teknolojisini ve sosyal medyayı seçmiştir. Bu gruptan en güçlü ve köklü olanı ise sinemadır. Dünya sinemasında metaforu incelerken Kognitif linguistik görüşünden yararlanacağız. Fakat bu görüş tek başına yeterli gelmemektedir. Bunun en büyük nedeni sinemanın metafor kavramını alarak farklı bir şekilde üretmesi ve bize göndermesidir. Kognitif linguistik görüşünün öne sürdüğü üç ana yol çoğu sinema filminde iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni görüşün metaforların ulaşım yollarına ve kullanımına göre şekillenmiş olmasıdır. Sinema yapısı gereği tek bir öğeyi kullanmayı reddeder. Sinema Ses, görüntü ve edebiyatın birleşmesi ile oluşmuş bir veri bombardımanıdır. Aynı anda hem sesli hem de görsel olarak uyarılırız. Bu durum metaforun bazen bir ses, bazen bir görsel ya da kullanılan bir sözcük sayesinde üretilmesine neden olacaktır. Filmlerin içerisindeki metaforları ararken ve incelerken bu durum asla unutulmamalıdır. Dünya sinemasında belirgin metafor örneklerini incelemek için aşağıdaki örneklerden faydalanabiliriz:

3.1.1. Black Swan (2010)



Vizyon tarihi **25 Şubat 2011** (1s 43dk)

Yönetmen Darren Aronofsky

Oyuncular: Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel

Tür Dram, Gerilim

Ülke ABD

Konusu

Hayatını baleye adanmış genç bir balerinin kendi içindeki farklı tarafları keşfetme çabasını anlatmaktadır. Natalie Portman bütün hayatı danstan ibaret olan bir balerindir. Beraber çalışmalar yaptığı grupta Kuğu Gölü Balesini sahnelemek için çalışmalara başlamışlardır ve baş balerin yeniden seçilecektir. Natalie Portman yani Nina karakter ve görünüş olarak beyaz kuğunun mükemmel bir temsili olsa da aranan yeni baş balerinin hem saflığı sembolize eden beyaz kuğu hem de şehveti ve zevki sembolize eden siyah kuğuyu aynı anda canlandırması beklenmektedir. Nina beyaz kuğu ile bütünleşmişken baledeki başka bir balerinde siyah kuğu ile özdeşleşmiş ve ikili

arasında garip bir rekabet ve arkadaşlık başlamıştır. Bu süreçte Nina kendi iç benliğini keşfedecek ve karakterinin bilinmeyen yönleri su yüzüne çıkacaktır.

Film başlı başına bir karakter çatışması üzerine kurulmuştur. Karakterler kuğular ile özdeşleştirilmiş ve kuğuların bazı özellikleri insanlara geçirilmeye çalışılmıştır. Bütün bunlar yönetmenin yaptığı bilinçli tercihlerdir. İlk sahnesinden itibaren bir kuğu olmaya çalışan Nina karşımıza metaforik göstergeler ile çıkar. Ruh hali daha dengeli ve safken beyaz bir kuğu olarak çıkar. Ancak karşısına çıkan olaylar sonucu ruh hali dengesizleşen Nina kaybettiği saflığı ile beraber giderek siyah kuğuya doğru dönüşümü bize parça parça görüntüler ve olaylar ile gösterilmiştir. Kişisel bir benlik çatışmasının insanı getirdiği durumlar kuğu hayvanını ana metafor olarak alarak bize anlatmıştır.

3.1.2. The Witch



Süre 1s 33dk

Yönetmen Robert Eggers

Oyuncular: Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie

Tür Korku

Ülke ABD, Kanada

Konusu

17 Yüzyıl İngiltere'sinde dini kurallara göre yaşayarak hayatlarını kırsal ve ıssız bir kesimin de sürdüren bir aile vardır. Beş çocuklu bu ailenin başına anlam vermedikleri olaylar gelmeye başlar. Kaybolan, çeşitli şeyler duyduğunu iddia eden ve garip davranmaya başlayan çocukları ile ailenin başına esrarengiz olaylar gelmektedir.

Filmde başlı başına işlenen din konusu içinde birçok metaforu barındıran bir oluşumdur. Bu filmde ve Hristiyan inancına göre tanrı bir çoban ve insanlar da onun koyunlarıdır.) “Tanrı koyunlarını korur ve güder. ” Bu cümleler Hristiyan inancının temelidir ve metaforik bir anlatım içermektedir. Dinin komplike ve metaforik yapısının yanında filmin içinde de küçük bir çocuk bir keçi ile eşleşmiş ve keçi ona ruhsal dönüşümünde yardım etmiştir. Keçi bir hayvan olmasının yanı sıra güncel kültürde de şeytan gibi birçok varlıkla eşleştirilen metaforik bir anlamdır.

3.1.3. Sen Aydınlatırsın Geceyi



Vizyon tarihi 1 Kasım 2013 (1s 47dk)

Yönetmen Onur Ünlü

Oyuncular: Ali Atay, Demet Evgar, Damla Sönmez

Tür Fantastik, Dram

Ülke Türkiye

Konusu

Cemal, Manisa'nın Akhisar kasabasında babasıyla yaşayan ve kendi berber dükkânlarında çalışan bir adamdır. Kendi halinde gibi görünen Cemal'in içine bir sıkıntı çöker, kendisi bile ne olduğunu bilemez... Öte yandan hemen hemen herkesin birbirini tanıdığı bu kasabada, gayet sıradan gibi görünen insanların olağanüstü güçleri vardır. Kimi zamanı durdurur, kimi duvarların ardını görür, kimi ölümsüz. Ama hiçbiri de süper kahraman değildir. Herkes her şeyi bilir ve normal hayatına devam eder.

Film Türk sinemasının uç ve ender görülen bir örneğidir. Anlatım tamamen gerçeklikten kopuk ve tamamen metaforiktir. İnsanların ruhsal sıkıntılarına göre özel güçlerinin olması ve bu güçlerin belli durumlarda kullanılmasının amacı, insanların kendi içinde sıkıştıkları durumdan bir kaçış aramalarının sonucudur. Bu film bunu bu insanlara insanüstü güçler vererek yapmıştır. Örnek olarak verilen bu filmler Ontolojik ve kanal metaforları olarak zengin örnekler içermektedirler.

Sinema hem anlatım dili olarak hem de kendi bir anlam metaforu olarak zengin anlamlar üretmektedir. Tür ve tema ayırmaksızın dünya sineması kendi içinde sağladığı evrensellik ile günümüz tema ve metafor üretiminin bir numaralı üreticisi pozisyonundadır. Bu üretimi de tek başına değil gelişen ve değişen teknoloji ile beraber sanal sistemler, sosyal medya ve gelişen teknolojik aletler ile beraber yapmaktadırlar. Üretilen temalarda git gide bu gelişen teknolojiye ve oluşturulan tekno-ekolojiye göre şekillenmektedir. Sinemanın, anlatımın ve tematik metaforların geleceği bu mecralardadır.

3.2. Tema ve Metaforun Sanallaştırılması

Karanlık çağlarda mağara resimlerinden başlayarak Antik Yunanda söz sanatı olarak kendine yer bulan, daha sonralarda ise din ve diğer sanatlara sıçrayan, oradan da fotoğrafa ve fotoğrafın mirasçısı olarak sinemaya geçen anlatının, temanın ve metaforun yolculuğu günümüzde de teknoloji ve sanal mecralarda devam etmektedir. Kullanıldığı yere göre kendini şekillendiren metaforlar anlatılmak istenen temayı oluşturur. Oluşturulan tema ise fikri ortaya çıkarır. Ortaya çıkan fikir ise sanat eserini oluşturur bu çağlardan beri değişmeden devam etmiştir. Yirmi Birinci Yüzyılda ise ortaya bambaşka bir gerçeklik ortaya çıkmıştır. Bu gerçeklik sanal ortamlarda internet ve teknolojik aletler üzerinden kendine bir dünya yaratmaktadır. Bu ekosisteme giren her birey kendi gerçekliğini ve avatarlarını oluşturarak katılmakta ve kendi gerçekliğini yeniden yapılandırmaktadır. Metaforlar artık hiç olmadığı kadar hızlı yayılıp değişime uğramaktadır. Bu dünyanın kendi dilini oluşturması da çok uzun sürmemiştir. En kısa sürede kendi diline sahip olan sanal mecralar kendi dillerini, kendi görsellerini ve kendi stillerini geliştirmişlerdir. Günümüzde artık üretilen bir içerik video, film ya da yazılı bir edebiyat ürünü üretilirken bu sanal mecranın her bir koluna ayrı ayrı görsel, ses ve içeriksel olarak yeniden düzenlenip gönderiliyor. Durumda ortaya serbest ve yayılımı aşırı hızlı bir üretici ortaya çıkartıyor. Eski çağlarda insanların hayatı çok uzun sürelerde değişime uğrarken, günümüzde teknoloji sayesinde her 10 yılda büyük değişimlere uğruyor. Değişim beraberinde gelen uyum süreci de git gide hızlanmaya başlıyor. 1980'lerde ortaya çıkan pop kültürü, videokasetler ve walkmen gibi teknolojik ürünler dünyamızı değiştirirken. 1990'lar da ise iyice hayatımıza giren bilgisayar teknolojisi ve internetin yaygınlaşması insan hayatını boydan boya değiştirmiştir. Günümüzde ise Sosyal Medya, Nesnelerin interneti ve yeni yeni ortaya çıkan sanal gerçeklik bütün hayatımızı etkilemektedir. Sinema ve fotoğrafta bu gelişmelerden bağımsız düşünülemez ve etkilenmemesi beklenemez. Fotoğraf ilk çağlardan beri gelişirken hem kendi teknolojisi git gide hızlanmış gelişmiş. Hem de görsel stili giderek değişmiştir. Anıları toplamanın en etkili yolu haline gelmiş. Yıllar sürerek oluşmuş ve kendine bir dayanak sağlamış fotoğraf teknikleri, kadrajlar giderek değişmiştir. Hızlı hareket eden bir çağa ayak uydurmuştur. Artık evde basılı fotoğraf saklayan ya da yeni

fotoğraflarını basılmış olarak isteyen insanların sayısı gitgide azalıyor. Artık fotoğraflar sadece bir anı kutusu olmaktan öteye geçmiş durumdadır. İnsanlar fotoğrafları anılarını saklamanın yanında kendi kimliklerini gösteren bir yer olarak göstermektedirler. Instagram, Facebook gibi sosyal medyalarda insanlar kendi kişiliklerini diğer insanlara kendi istedikleri gibi göstermek için kullanmaktadırlar. Sinema ise artık sadece sinema salonlarına sıkışan bir sanat olmaktan çıkmış. Evimizde ki bilgisayarlara, cebimizdeki telefonlara kadar üstünde ekran olan her teknolojik içine girmiş durumda. Teknolojik gelişmeler ile beraber bütün bu işlerin üretimi ve anlamlarının kazandırılma süreci de farklılaşmıştır. Filmler artık sinema filmleri, internet filmleri gibi kategorilere ayrılmaya başlanmıştır. Netflix gibi içerik üreticiler sayesinde üretim sayısı artmış kendi stilini oluşturmuştur. Sadece büyük üreticiler değil Youtube gibi herkesin kendini içerik üreticisi olarak getirebileceği ortamlar sayesinde her insan kendi içinde bir içerik ve metafor üreticisi haline gelmiştir. Üretilen içerikler kendi anlamlarını temalarını ve stillerini oluşturmaya başlamışlardır. Bunun en belirgin örneği ise Youtuber olarak adlandırılan Youtube içerik üreticileri ve Vine olarak adlandırılan altı saniyelik videolar ile anlattıkları hikayelerdir. Bu tarz içerikler kendi anlatı ve temalarını oluşturup bize kabul ettirmişlerdir. Tema, metafor ve üretim geçmişinde olmadığı kadar hızlı gelişmiş ve değişmiştir. Bu durum anlatının metaforun son halini aldığı anlamında gelmemektedir. Aksine son hızla gelişmeye devam etmekte ve hayatımızın her alanına nüfus etmektedir. Cep telefonlarımızdaki emojilerde, internette yarattığımız profil ve karakterlere kadar, oyunlarda büründüğümüz karakterlere üretilen her içeriğin bir teması ve metaforik alt yapısı vardır. Bu içerik günümüzde gitgide sanallığın metaforuna doğru ilerlemektedir. Sanallığın metaforu ya da sanal metaforlar hayatımızda eskiden hiç olmadığı kadar daha fazla yer kaplamaktadır. Kognitif Linguistik teorisinde de söylendiği gibi insanlar çoğu zaman metaforu bilinçli üretmez metafor bizim hayatımızın içerisinde dilimizin kendisindedir. Günümüzde ise sanallık bütün hayatımıza ilişkilerimize iletişimimize sanat anlayışımıza kadar sızmış ve kendine bir yer edinmiştir. Ortaya çıkan, insanların yarattığı metaforlar artık çoğu zaman insanların yerine daha tanınır ve bilinir hale gelmiştir. Sanal ortamda oluşturulmuş bir imaj, bir isim ya da bir ses bütün dünya da tanınır hale gelebilmektedir. Fakat onu yaratan kişi ise tamamen bu gizli kimliğin arkasında saklı halde hiç tanınmamaktadır. Bu durum

yönelim metaforlarına benzetilebilir. Yönelim metaforlarında anlam benzeyen ve benzetilen ile ortaya çıkar. Burada avatari, ürünü yaratan kişi kendinden bir şeyler katarak bir ürün oluşturur. Oluşan bu üretim kendi yaratıcısını tanımlar ancak ondan daha fazla tanınır hale gelir ve onu aşar. Aslında ona benzeyen ondan beslenen bir ifadeden başka bir şey değildir. 2000’li yılların başında olan teknoloji insan dünyasını ele geçirecek furyasının korkusu azalmaya başlasa da, insanlar giderek sanallaşmaya kendilerini teknolojiye entegre etmeye başlamışlardı. O dönemde bu algıyı oluşturan en büyük seri ise Matrix isimli film serisidir. Seride anlatılan alternatif gerçeklikte insanlar robotlara esir düşmüş. Onların canlı bataryaları olarak yaşarlarken kendilerini mutlu olacakları bir simülasyonun içerisine hapis etmişlerdir. Evet, bu durum şuanda mümkün olmasa da insanlar şimdiden ve istekli bir şekilde kendilerini sosyal medyaya ve teknolojiye bağlamaya gönüllü haldedir. Sanal dünya sınırsız ve her şeyi mümkün hale getirir. Buda insan için her zaman cezbedici olmuştur. Sanallık içinde üretilen gerçek bazen gerçekten daha gerçektir. Baudrillard simülasyon kuramında bu olayı şöyle anlatmıştır. ‘Burada bir taklit, sûret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir.’ (Baudrillard, 2011: 14). Günümüzde bu durum Matrix kadar vahim ve karanlık bir gelecek vaat etmese bile yine de insanlar her geçen gün daha çok teknolojinin yarattığı temalara anlamlara ve simülasyonlara bağımlı ve katılmaya istekli bir hale geliyor. Bu durumu desteklemek içinde anlam ve içerik üreticiler sürekli bir bilgi ve haber akışı ile insanların ilgilerini üzerlerinde tutmaya devam ediyorlar. Bu durumda doğal olarak konumuz olan sinemayı etkilemektedir. Yapılan işlerde metafor kullanımını çeşitlenmiş. Sadece filmi çıkartmakla yetinmeden, film üretim sürecindeki paylaşılan bilgiler, paylaşılan görüntüler fragman ile bütün bir konsept tema çalışması yapılmaya başlanmıştır. Bu süreç bir bütündür ve sanallığı getirililerindedir. Bu tez de zaman aralığı olarak 2000’ler sonrasının seçilmesindeki en büyük sebepte burada yatmaktadır. Teknolojik gelişmelerin hayatlarımıza adeta bodoslama bir şekilde girdiği bir zaman aralığıdır. Kendinden önceki zamanlara göre gelişimin, değişimin ve

adaptasyonun çok hızlı olduğu ve metaforun bu zamana kendini en hızlı adapte edilip üretilmeye başlandığı bir zamandır 2000'ler ve sonrası. Zaman geçtikçe yeni zamanın ve teknolojinin getirilerine göre de gelişmeye ve değişmeye devam edecektir.

3.3. Avrupa Sinemasında Metafor Kullanımı

Temanın ve metaforun Avrupa Sinemasında kullanımı da Dünya sinemasında olduğu gibi teknolojinin ve 21. Yüzyılın etkisi altında kalmıştır. Avrupa sanayileşmesi ve evrenselleşmesine rağmen her zaman o kendine has üslubunu korumayı başarmıştır. Bunun en büyük sebebi zaten köklü bir kültürel mirasa sahip olan Avrupa'nın en başından beri köklerine sahip çıkmasıdır. Bu sahip çıkış Dünya savaşından yenik çıkan Almanya'da ortaya çıkan Dışa vurumculuktan, İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçiliği kadar uzanır. Oberhausen Manifestosu'da da denildiği Amerikan sinemasının uyuşturucu etkisinden uzaklaşıp yeniden bir kültür inşa etmişlerdir. Bu temeller Avrupa'nın zaten var olan çok kültürlülüğü ve çok dilli yapısı da gelince iyice gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı Devleti zamanın da tekilleştirme politikası izleyerek tek bir millet anlayışı gütse bile Avrupa yapısı gereği çok ulusluluğunu korumuştur. Doğal olarak insanların yaşayış şekilleri ve başlarından geçen büyük olaylar fikirleri oluşturur. Oluşan fikirler bir araya gelerek gruplanır ve temaları oluşturur. Temalar ise bir anlatım içinde yan kollar açarak zenginleştirici bir etmen olan metaforları oluştururlar. Metaforu zenginleştiren şeyler ise çok kültürlülük, bilgi ve farklılıklardır. Metaforlar ne kadar zengin olursa temada o kadar derin ve kapsamlı olur. Günümüz sinema sektörünün tematik filmler üzerinden ilerlemesinin en büyük sebeplerin biride budur.

Bu çalışmada fotoğrafın tematik kullanım alanları incelenecektir. İnceleme parametreleri olarak metaforunda Kognitif Linguistik teorisi kullanılacak olup günümüz dünyasının ortaya çıkarmış olduğu yeni yaratıcı metaforları da inceleyeceğiz. Araştırılmış olan filmler şunlardır:

Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan -1999,2000)

The Tailor of the Panama (John Boorman – 2001)

War Photographer (Christian Frei- 2001)

Uzak (Nuri Bilge Ceylan - 2002)

Araki The Killing of Japanese Photographer (Anders Morgenthaler - 2003)

Impassioned Eye (Heinz Bütler – 2003)

Everlasting Moments (Jan Troell- 2008)

Palermo Shooting (Wim Wenders – 2008)

Photography (Irena Pavlaskova -2015)

Baraka (Stuart Hazeldine 2017)

Touch me not (Adina Pintilie- 2018)

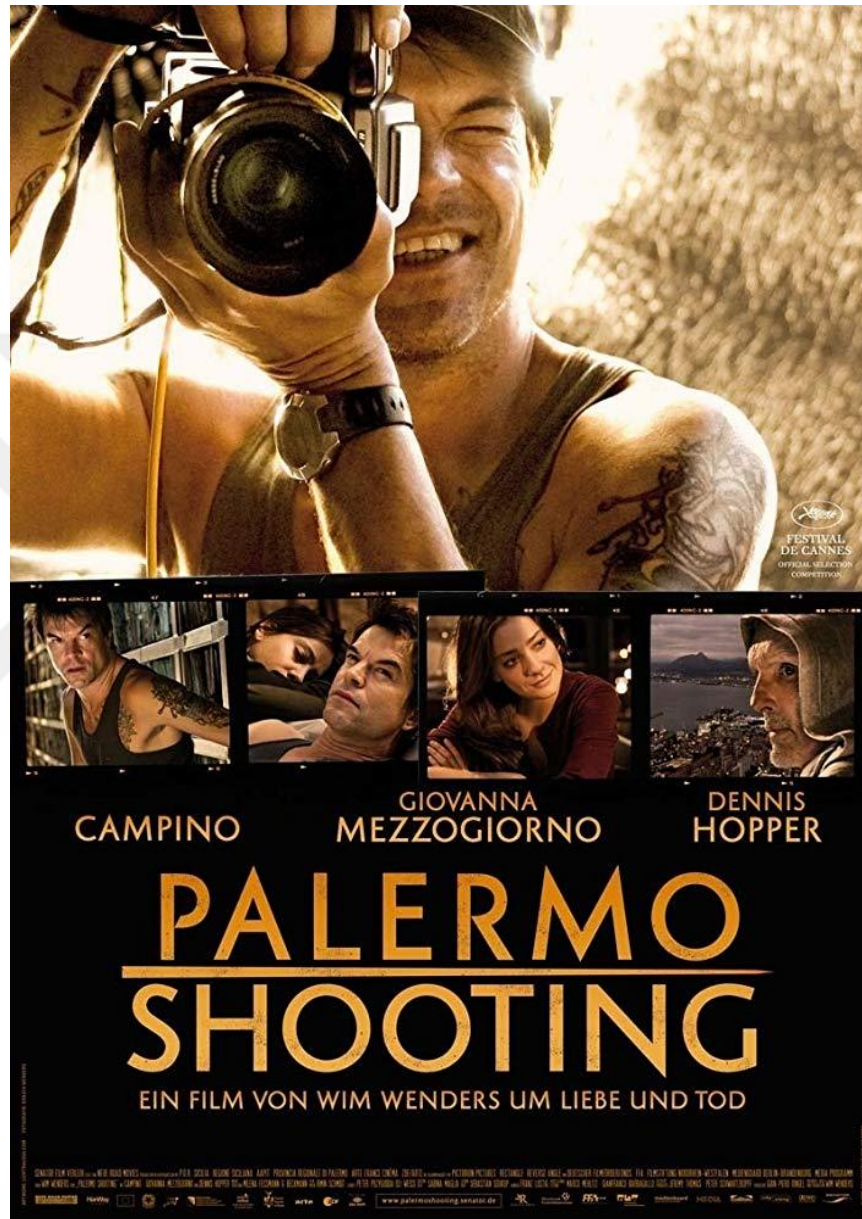
Filmler tema ve metafor anlamlarına göre incelenmiştir. Fotoğrafın bu filmlere tema ve metafor olarak anlamlar kattığı saptanmıştır. Bazı filmlerde bu içerik fazla bazılarında azdır. Ancak hepsinde içeriğe minikte olsa etki eden fotoğraf nesnesini ya da fotoğrafın felsefi yan anlamları bulmak mümkündür. Yaratılan tema ve metafor görsel bir içerik olabileceği gibi tamamen anlamsal düşünsel bir boyutta da kendine yer bulabilmektedir. Palermo Shooting (Wim Wenders – 2008) gibi eserlerde bu tema görsel ve estetik bir bakış açısı ile işlenerek anlatıma katkı sağlamıştır. Öbür taraftan Impassioned Eye (Heinz Bütler – 2003) gibi eserlerde olayın tamamen felsefi boyutu ele alınmıştır. Anlatılmak istenen karar anı aslında bütün filmlerde ki fotoğrafik tema ve metaforların temelini oluşturmaktadır. Fotoğraf doğru ana karar vermek üzerine kurulmuş bir sanattır. Sinema ise bu sanatın daha uzun ve komplike hale gelmiş versiyonudur. Fotoğrafta nasıl ki karar anı görüntüyü belirleyen ana unsur, Sinemada da kurguda atılan her bir kesim yeri ayrı bir karar anıdır. Bir filmin anlatımını ve hikayesini etkileyen en önemli iki etken kurgu ve görüntülerdir.

Bu tezde ele alınan filmler fotoğrafın tema içindeki yoğunluğu ve metaforik anlamda çeşitliği ve fazlalığına göre elemelerden geçmiştir. Seçilen filmler: Palermo Shooting, Araki The Killing of Japanese Photographer, The Impassioned Eye, The

Decisive Moment, Uzak ve Photography'dir. Bu filmler seçilirken ele alınan kıstas 2000'ler ve sonrası Avrupa sineması örnekleri olup, fotoğrafı tema ve metafor olarak yoğun bir şekilde kullanmalarıdır.



3.3.1. Palermo Shooting



Vizyon tarihi 29 Mayıs 2009 (2s 4dk)

Yönetmen Wim Wenders

Oyuncular: Campino, Giovanna Mezzogiorno, Dennis Hopper

Tür Dram

Ülke Almanya, İtalya, Fransa

Konusu

Film Dünyaca ünlü ve başarılı bir fotoğrafçı olan Fin Gilbert'in hayattan zevk alamama sorunu ile başlıyor. Her şeye sahip olup istediği kadınla beraber olabilmesine rağmen hayatında hep bir eksiklik hissedilen Fin'in hayatı gerçekleştirdiği bir moda çekimi sonrası eve giderken değişir. Yaşadığı kaza sonucu hayatındaki boşluğu doldurmak üzere Palermo'ya tatile gider. Bu tatil sırasında hayatındaki aşkı bulacak ve eskiden kalma bir hesaplaşmayı kapatacaktır.

Yönetmen Wim Wenders bu filmde ölümü yaşamı ve gerçekleri çok farklı bir bakış açısından yorumlamıştır. Temasal olarak fotoğraf ve ölüm temasının yoğun olarak işlenmektedir. Bu temalar işlenirken fotoğrafçılığı ve fotoğrafı bir metafor olarak kullanmıştır. Filmde başarılı olsa bile hayatından tatmin olmayan bir fotoğrafçının kendi kişisel yolculuğu konu alınıyor. Fotoğrafın amacı anı kaydetmek gerçeği yakalamak olsa bile filmdeki fotoğrafımız gerçeklikten kaçmak için fotoğrafı ve müziği kullanmaktadır. Fotoğrafa bakış açısı olarak ve kullanılan konular olarak gerçeği fotoğraf üzerinden idrak eden bir adam haline gelmiştir. Gerçek nedir? Gerçeğe ne kadar etki edebiliriz? Tarzı sorular ile Ölümün kendisini bile sorgulatan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölüm hayatımızda ne kadar önemli? Ölümü görmeden hayatımıza değer verebilir miyiz? Bu sorular filmde çokça sorulmakla beraber bu çatışma dijital ve analog fotoğraf arasındaki çekişmeye de benzetilerek seyirciye yansıtılmıştır.

Filmin içindeki metaforları 4 ayrı kategoride inceleyeceğiz. Bunlardan 3 tanesi Johnson ve Lakoff'un çözümlene tarzında olan kanal metaforu, yönelim metaforu ve ontolojik metaforlardır. Ayrıca filmde kategorize edilemeyen ancak bizim sinemasal metafor olarak adlandıracağımız, metaforlarda Dördüncü bir başlık olarak incelenecektir. Bu tarz metaforlar ontolojik metaforların içinde gibi görünse de sinemanın kendine has anlatım dili ve görselliğinden ortaya çıkmış ve kendine ayrı bir

yer kazanmıştır. Yönetmenin görsel ve işitsel tercihlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tarz metaforlar Johnson ve Lackoff tarafından betimlenmemişlerdir çünkü bu ikili metaforları bu yazıdaki gibi sinemasal olarak incelememişlerdir.

3.3.1.1. Kanal Metaforları

Fin üniversitede fotoğraf dersi vermektedir. Ders sırasında bir öğrencisinin fotoğraflarını topluluk önünde inceler. Öğrencisine Fotoğrafın üstünde biraz daha çalışmasını bu sayede gerçek bir fotoğraf olacağını söyler.



Şekil 21. Palermo Shooting 14,20

Gerçek bir fotoğraf nedir? Üstünde en çok uğraşılan mı yoksa bir manası olan mı? Fotoğraf fiziksel olarak her zaman ortada olan bir nesnedir. Sınırları ve tanımı bellidir. Ama gerçek ve fotoğraf yan yana bir araya gelince metaforik bir anlatım kazanmaktadır. Gerçek fotoğraf amacı doğrultusunda çekilmiş. Anlatılmak istenileni anlatan bir fotoğraftır. Burada fotoğrafın hangi ışıkta ya da kiminle çekildiğinin bir önemi yoktur. Önemli olan hikayeyi ne kadar karşı tarafa aktarabildiğidir. Bu doğrultuda gerçek bir fotoğraf olur. Gerçek fotoğrafı tanımlayarak yeni bir anlam kazanmasını sağlar. Metaforik olarak bize farklı bir anlam katar.

Fin Palermo'yu dolaşırken yaşlı bir kadınla karşılaşır onun da elinde fotoğraf makinesi vardır. Karakterimiz kadına fotoğrafçı olup olmadığını sorduğunda kadın ona “Evet fotoğraf çekiyorum. Palermo'yu çekiyorum. Yaşamı ve ölümü ama en çok da ölümü çekiyorum der. Palermo'da çok ölüm var onları onurlandırmak için fotoğraflarını çekiyorum” der.



Şekil 22. Palermo Shooting 49,11

Burada fotoğraf çekme eylemi basit bir eylemden alınarak soyut bir şeyi onurlandırma durumuna çevrilmiştir. Fotoğraf çekme durumuna bir amaç ve gaye yüklenmiştir. Sözlü sanatlarda kanal metaforları kendisinden sonra gelen ve sözcüğü niteleyen başka bir sözcük ile olur. Sinemada ise iş biraz daha farklı anlatım tarzlarına kaymaktadır. Sinemada ise bu metaforlar diyalogların içine serpiştirilmiş olarak bulunabilir. Bu sahnede de ölümü onurlanmak için ölümün fotoğrafını çeken kadın fotoğrafa kendi amacı dışında bir amaç yüklemiştir.

Fin hiç bilmediği bir mekânda ölümün karşısında durmaktadır. Ondan ne istediğini neden onu öldürmek istediğini sorar. Neden okla vurulduğunu merak eder. Ölüm ise çok basit bir soru ile cevap verir. İlk kim kimi vurdu?

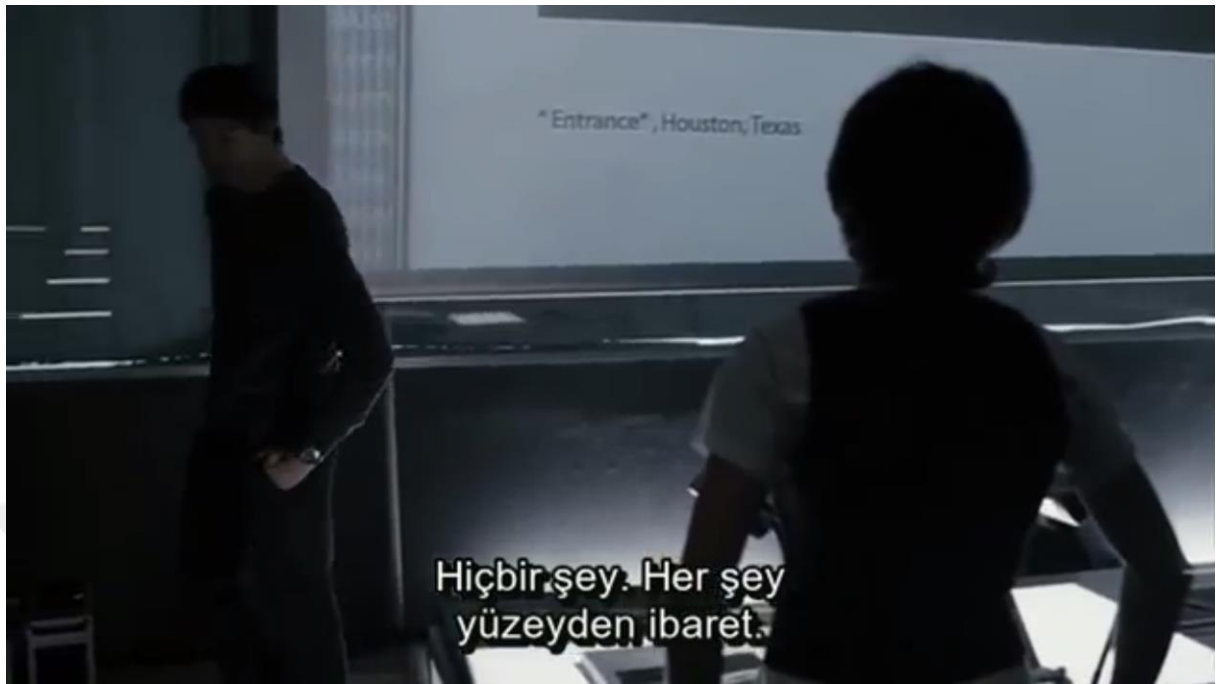


Şekil 23. Palermo Shooting 85,25

Fotoğraf makinesi ve silahlar ikisinde de tetik mekanizması olan aletlerdir. Ancak yarattıkları etki çok daha farklıdır. Bu iki tetiğin çekilmesi sonucu ortak olan şey ikisinde de bir tetik sesi çıkmasıdır. Sonuçlarında biri olarak birinde bir anı kaydetmeye yarayan bir süreç başlarken, diğesinde bir kurşun bir canlıyı öldürmek üzere yola çıkmaktadır. Burada ölüm fotoğrafı bir silaha benzetmiştir. İşlemin sonucu hiç önemsenmemeksiniz bu benzetmeyi yapmıştır. Kim vurdu sorusu ile fotoğraf makinesi saldırgan bir araç haline gelmiş ve bütün bu olayların başlangıç noktası haline gelmiştir.

3.3.1.2. Yönelim Metaforları

Fin üniversitede ders verdiği sırada bir öğrencisi ile fotoğraf konusunda ters düşer. Öğrencisi saldırgan bir şekilde Fin'in fotoğraflarının incelemek ister. Gösterdiği fotoğrafın derinliğini anlamını sorar. Fin ise fotoğrafın hiçbir derinliği olmadığını sadece yüzeyden ibaret olduğunu savunur.



Şekil 24. Palermo Shooting 14,45

Yönelim metaforları uzay ve zamanın kavramlarından ölçülebilir ifadelerden güçlerini alırlar. Burada fotoğrafın bir derinliğinin olması ya da bütün anlamın yüzeyinden ibaret olması tamamen metaforik bir anlatım içermektedir. Anlamalı ya derin bir fotoğraf ile anlamsız ve derinliksiz bir fotoğraf arasında fiziksel olarak hiçbir fark yoktur. Aralarındaki tek fark insanların zihinlerinde yükledikleri anlamsal farklılıklardır. Derin bir fotoğraf bir öyküyü anlatan ya da amacına hizmet eden bir fotoğraftır. Öğrencisi karakterimize karşı bunu savunurken, karakterimiz fotoğraf anlamının derinliğinde değil yüzeyinde olduğunu savunmaktadır. Burada bahsedilen fiziksel olarak birkaç kâğıt tabakası ve mürekkepten ibaret olan fotoğraftan bahsedilmemektedir. Bahsedilen şey fotoğrafın ilk akılda bıraktığı izlenimdir. Görünen ilk yüzüdür. Yüzey burada karşıda gördüğümüz ilk şeydir.

Fin Palermo'yu gezerken yaşlı bir kadın ile karşılaşır. Kadının elinde eski bir fotoğraf makinesi vardır. Kadın karakterimizin elindeki fotoğraf makinesini beğenir ve kendininkini gösterir. Kamera uzun yıllardır onunla birlikte.



Şekil 25. Palermo Shooting 48,52

Kadın ve Fin kendi fotoğraf makinelerini gösterip kaç yıldır. Onlarda olduklarını anlattıklarında 40 yıldır onunla olan bir dostmuş gibi betimliyor. Kırk yıldır diyerek yönelimsel olarak anlam yüklemektedir. Aynı zamanda bu sahnede işin içine ontolojik metaforlarda girmektedir. Bunun nedeni fotoğraf makinelerinden bahsederlerken onları kişileştirerek insan gibi bahsetmeleridir. Sanki yıllardır onlardan ayrılmayan bir dost gibi anlatırlar birbirlerine.

Fin ölüm ile hayat hakkında konuşmaktadır. Fotoğrafçılara sempati beslediğini söyleyen ölüm, kendi yaptığı işi fotoğrafçıların kine benzetmektedir. Ölüm bu ilişkinin hep ters tarafındadır. Bu yüzden negatif filmlere özel bir sevgisi vardır. Negatif filmleri hayata benzetir ama ışığın ters yönü olarak hayatın ters yönü olarak tanımlamaktadır.



Şekil 26. Palermo Shooting 83,49

Hayatını sürekli insanların bakış açısının tersinde yaşayan ölüm olayları bir film negatifine benzetmektedir. Burada benzetilen hayat iki şekilde anlam kazanmaktadır. Bir uzay zaman birimi olan negatife benzetilmiştir. Aynı zamanda da ismi negatif olan bir film parçasına denmiştir. İkisi de ismi doğanın bu ters yöndeki kuvvetinden almıştır. Metaforik anlam burada yatmaktadır.

3.3.1.3. Ontolojik Metaforlar

Fin Filmin en başından beri kameranın arkasından bakan kişi konumundadır. Bütün Hakikati bu fotoğraf makinesinden görmektedir. Gerçeği sadece fotoğraf makinesinden gördüğü gibi kabul etmektedir. Bu durum yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Fin kamerayı bakan ve kullanan konumundan izlenilen kişi konumuna gelmeye başlar. Bir rüya anında Fin bir kamera görür elini kameraya atar ve eli kameranın içinden geçer. Karşısında ölüm bekliyordur. Kameranın önüne geçer ve ölüme sarılır.



Şekil 27. Palermo Shooting 04,34



Şekil 28. Palermo Shooting 05,46



Şekil 29. Palermo Shooting 36,50

Genel olarak bütün bir film boyunca süren bir anlatı ve metafor burada karşımıza çıkıyor. Fin Film boyunca bakış açısını her zaman fotoğraf makinesinin kadrajında tutmaktadır. Gerçeği görmek için o fotoğraf makinesine ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda Fotoğraf makinesini karakterimizin en önemli duyu organı haline getirmektedir. Kameraya burada hem bir kişilik yüklenmektedir. Hem de karakterin duyu organı yerine geçmiştir. Filmin her kesiminde Fin'in korktuğunda ya da heyecanlandığında eline aldığı ilk şey fotoğraf makinesi olmaktadır. Buda fotoğraf makinesinin kişileştirilmesi ve benimsenmesi demektir.

Ders sırasında Fin bir öğrencisi ile fotoğraf çekmenin amacı hakkında tartışmaktadır. Öğrencisi en sonunda sinirlenerek fotoğrafın bir amacı olmaz ise fotoğraf çekmeninde bir anlamı olmaz der.



Şekil 30. Palermo Shooting 14,56

Fotoğraf bir amaç değil bir nesnedir. Ona anlam ve amaç yükleyen insanlardır. Burada Fin ile tartışan öğrenci fotoğraf çekmeye bir amaç yüklemiştir. Fotoğrafta soyut anlamlar aramaktadır. Buda fotoğrafı kendi doğal tabiatından daha farklı bir yere koymaktadır. Fotoğraf anı kaydetmektedir. Ancak bu anların altında bir anlam oluşturmamaktadır. Anlamı oluşturan insanlardır.

Filmin sonlarına doğru karakterimizin ölüm ile sohbeti sırasında ölüm, fotoğrafçıları sevdiğini ama aşırı kendilerini beğenmiş olduklarını söyler. Hayata değişik bakmayı sadece kendilerinin bildiğini sandıklarını ama durumun böyle olmadığını söyler. Ölüm hiçbir insanın göremeyeceği bir açıdan insanları adeta bir fotoğrafçı gibi kayıt altına almaktadır. Bu açı insanların ölüm anını ölüm nedeninin bakış açısından kaçmasıdır. Fin'le bütün karşılaşmalarını Fin'e eski bir kinematoscope benzeri alet üzerinden izletir.



Şekil 31. Palermo Shooting 89,30

Hayatın bir sinema karesi gibi gözlerimiz önünden akması bir çok insanın hakim olduğu bir sözcüktür. Ölüm denilince akıllara gelen metaforik bir benzetme ve artık yıllardır evrensel kültüre işlemiş kalıplaşmış bir metafordur.

3.3.1.4.Sinemasal Metaforlar



Şekil 32. Palermo Shooting 0,59

Bu tarz metaforlar film boyunca tekrar eden. Bize sesler, görseller yada film hileleri ile aktarılan metaforlardır. Bu filmde de görsel efektler ile desteklenerek karşımıza çıkan metaforlar bulunmaktadır. Film bir fotoğrafçının hikayesini izlediğimizden dolayı arka planda bulunan flaş ışıklar olması çok normal gelebilir. Ancak film en başından daha jeneriğinden itibaren bir fotoğraf makinesiymiş gibi aktarılıyor. Filmde izlenen her olay filmin bir karesi gibidir. Pozlar bittikçe filmde hikaye ilerlemektedir. Bu ilerleme hem filmdeki görsel tarzda, hem çekimlerde, hem de arka planda bulunan flaş ışıklarda bulunmaktadır. Filmdeki açılış sahnesi bir flaş patlaması ile başlar. Hikaye ölümün resminin çekilmesi için patlayan bir flaş ile son bulur. Ara sahnelerde ise gözükken her flaş anında patlayarak seyirciye bu ilerlemeyi aktarmış ve metaforik bir sinema dili oluşturmuştur.



Şekil 33. Palermo Shooting 26,11

Fin bir çayırılıkta borsacı bir çobanla konuşurken arka taraftan Palermo isimli bir gemi geçmektedir. Bunu gören Fin geminin resmini çekmek için yaklaşır. Kamerayı doğrultması ile beraber zaman farklılaşır. Gemi yavaş yavaş suda ilerlerken zaman, mekan ve renkler farklılaşır. Fin gemiyi ve arkasındaki manzarayı bütün mevsimleri ve

renkleri ile ardı ardına görür. Bu görsel şov karşısında fotoğraf çekmekten vazgeçer. Bu fotoğrafı çekmeden önce insanın zamanın yavaşlatılabileceğinden bahsetmişlerdir. Fin ise bir fotoğrafın ve zamanın bütün varyasyonları ardı ardına deneyimlemiştir.



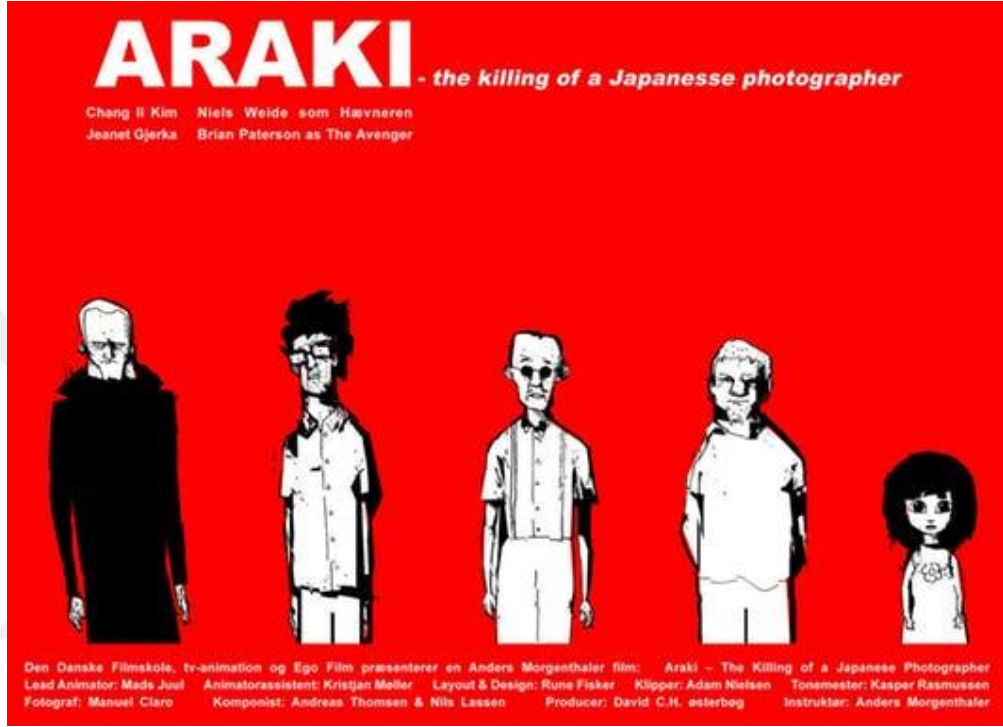
Şekil 34. Palermo Shooting 52,06

Fin filmin birçok sahnesinde elindeki 360 derece dönen kamera ile fotoğraflar çekmektedir. Bu fotoğraf makinesi hem ölümün resmini çektiği ilk fotoğraf makinesidir. Hem de çevredeki her şeyi kayıt eden bir makine. Bu durum Fin'in ölümle karşılaştığı sahnelerde tekrar tekrar bize yansıtılmaktadır. Fin ne zaman ölümün resmini çekmeye çalışsa onunla beraber bütün dünya da 360 derece dönerken bulmaktadır. Fin ne kadar yana kayarsa kaysın yine de ölümün yüzünü göremiyordur. Bu durumun aynısını seyirciye de yansıtılmaktadır. Fin'in duygusu ve ortamın gerginliği bu hareket ile seyirciye geçirilmektedir. Sadece basit bir kamera hareketini bir metaforik anlatıma çevirmektedir.

Filmde fotoğraf, fotoğrafçı ve fotoğraf makineleri birçok anlamda kullanılmaktadır. Genel olarak ölüm ve fotoğraf temalarının kullanıldığı filmde ölüm keşfedilmeyi bekleyen bir tehlike ve arkadaş. Fotoğraf makinesini ise Fin'in gerçeği görmek için kullandığı bir duyu organı ya da ruhandan bir parça olarak görüyor. Fin

kendini bu filmde fotoğraf makinesi ile birleştirmiştir. Fotoğraf onun bir parçası ve yoldaşdır.

3.3.2. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer



Vizyon tarihi 2002 (8dk)

Yönetmen Anders Morgenthaler

Screenplay Anders Morgenthaler

Tür Kısa Film Animasyon

Ülke Danimarka

Konusu

Nobuyoshi Araki isimli bir fotoğrafçıya yapılmaya çalışan bir suikast girişimini anlatan kısa bir animasyon filmidir. Araki Tokyo Lucky Hole isimli Tokyonun yetişkinlere yönelik özel eğlenceler sunun kısmını fotoğraflayan bir

fotoğrafçıdır. Fotoğraf tarzı olarak fazlası ile erotik hatta pornografik ve sapkın içerikleri seçmektedir. Filmde de bu fotoğrafçıya ve kitabına göndermeler yapılmaktadır. Suikastçimiz ölen kız kardeşinin küçük kızına bakmak zorunda kalan bir adamdır. Kız kardeşi Araki isimli bir fotoğrafçının elinde ölmüştür. Kız kardeşini fotoğraflarını çekerken bu olay olmuştur. Karakterimiz de Araki'ye suikast düzenlemeye çalışmaktadır.

3.3.2.1. Ontolojik Metaforlar



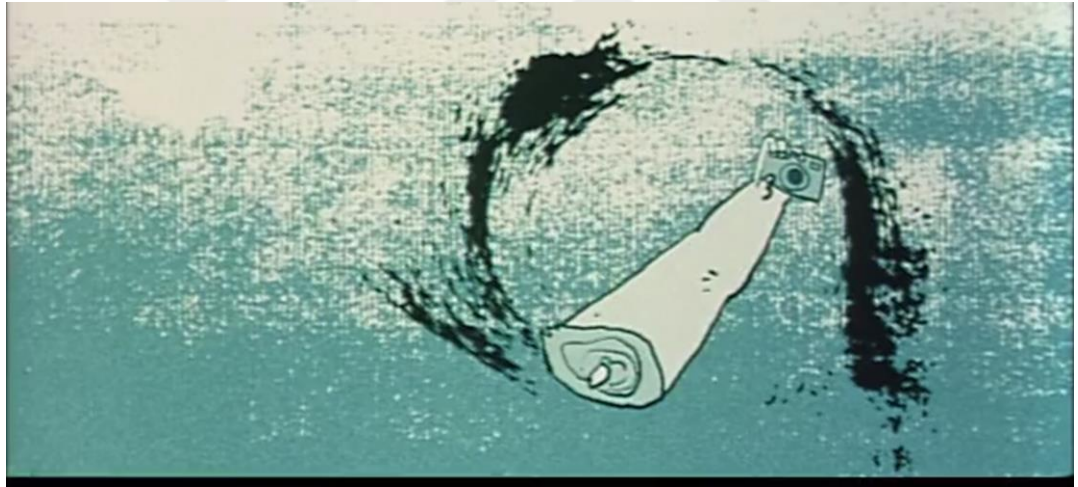
Şekil 35. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 0,34

Film tamamen zombileşmiş bir kitlenin yarı çıplak bir kadını sapkın bir şekilde fotoğraflamaları ile başlıyor. Bu tarz fotoğrafçımız olan Arakhi'nin fotoğraf tarzının birebir yansımasıdır. Bu karede birden çok anlam ve tema barındırmaktadır. Temasal olarak fotoğraf, sapkınlık ve güncel dünya düzeni ele alınabilir. Alt metinler olarak ise fotoğrafın yanı sıra kadının metalaşması ve insanların sapkınlıkları ele alınmaktadır. Film Araki'yi ağır bir şekilde eleştirmektedir. Bu karede de bu eleştiri metafor olarak verilmektedir. İnsanlar görmek yerine fotoğraflamayı seçmişlerdir. Hal ve hareketleri şuursuz bir şekilde mekaniktir. Karşılarındaki kadını nasıl aşağıladıklarını ya da metalaştırdıklarını düşünmemektedirler bile. Fotoğraf makineleri ise gerçek anlamından çıkmış. Yeni bir meta üretme amacı haline gelmiştir. Çekilen fotoğraflar herhangi bir anlam üretemeyecek şekilde boş ve anlamsızdır. Adeta seri üretim halini almıştır.

Fiziksel olarak kendi anlamından çıkmış ve bu boş sistemi besleyen bir içerik üreticisine dönüşmüştür.



Şekil 36. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 1,01



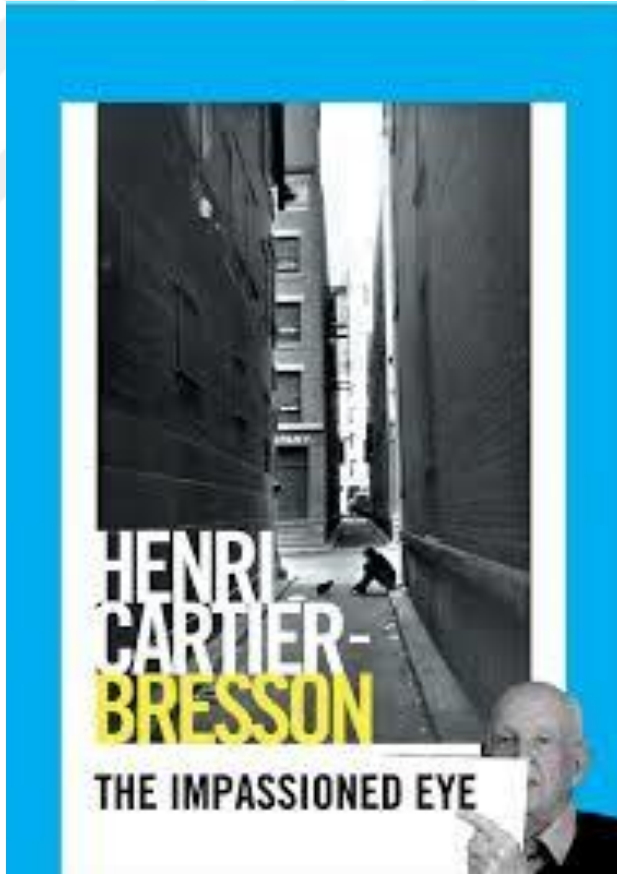
Şekil 37. Arakhi The Killing of a Japanese Photographer 1,09

Animasyonun devamında ise film şuarsuz bir şekilde fotoğraf çekenleri ağır bir şekilde cezalandırmaya başlıyor. Kardeşinin öcünü almak için gelen adam Araki'ye yapmak istediklerini, öfkesini bu adamlardan çıkartıyor. Ama intikamını da yine fotoğrafla ilgili olarak alıyor. Adamları öldürme şekli onları fotoğraf çekmelerini kesin olarak yok edecek şekilde yapıyor. Şuarsuzca fotoğraf makinesinden gözünü alamayan ve başka yere bakamayan adamın gözlerini yuvalarından söküyor. Seri olarak flaş patlatan bir başka adamın ise kollarını kopartıyor. İronik olan olay ise kopan kollar ve

çıkan gözlere rağmen adamlar hala fotoğraf çekmeye devam ediyor. Makineler asla durmuyor. Buda bu üretilen anlamların içeriklerin bağımlı edici bir yapısına yönelik bir anlatım ve cezalandırma şekli.

Bu animasyon filminde fotoğraf diğer bütün filmlerden daha farklı olarak bağımlılık yapıcı bir oluşumu besleyen kan damarları olarak gösteriliyor. Ön planda düşmanı olan bir fotoğrafçı olan Araki'ye olan öfkesi ve yaptıkları gösteriliyor. Fotoğraf ve onu kullananlar intikam alınması gereken bireyler. Bu bireylerden intikam alınmasının sebebi ise Araki. Fotoğraf makinesi ise Araki'nin silahı olarak karşımıza çıkıyor.

3.3.3. The Impassioned Eye



Vizyon tarihi 2003(72dk)

Yönetmen Heinz Bütler

Oyuncular Henri Cartier- Bresson, Alexander Brooks, Robert Delpire

Tür Kısa Film Biyografi

Ülke Almanya

Konusu

‘Fotoğraf çekmek; kişinin beynini, yüreğini ve gözünü objektif eksenine dizebilmesidir.’ Aslında bütün belgeselin konusu burada yatmaktadır. Ünlü bir fotoğrafçı olan Henri Cartier- Bresson’un eserlerinin kendisi ile beraber incelendiği ve bir fotoğrafın nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verilen bir belgeseldir.

3.3.4. The Decisive Moment



Vizyon tarihi **1973** (18dk)

Yönetmen Cornell Capa

Yazar Henri Cartier Bresson

Tür Kısa Film Biyografi

Konusu

Alanın da ünlü bir fotoğrafçı olan Henri Cartier Bresson'un kendin ağzından fotoğraflarını yorumladığı bir fotoğrafçılık dersi ve kısa belgesel filmidir.

Bu iki filmde ünlü bir fotoğrafçı olan Henri Cartier Bresson'nun hayatından kesitleri anlatmaktadır. İncelenen fotoğraflar ile beraber Bresson adeta bir fotoğrafçılık dersi vermekte ve bu işin nasıl yapılması gerektiğine dair ipuçları vermektedir. İki filmde de benzer metaforlar benzer sözcükler ile aynı kişi tarafından bize aktarılmaktadır. Bundan dolayı bu iki filmde ki metaforları tek bir çatı altında inceleyeceğiz.

3.3.4.1. Varlıksal Metaforlar

'Kamera bir silahtır der' Bresson. 'Hiçbir şeyi ispat edemezsiniz ama bir silahtır. Propaganda aracı değildir, ama hissettiklerinizi bağırmanın bir yoludur' demiştir. Kameranın gücünün etkisini anlatan metaforik bir anlatım tarzıdır. Silahlar yıllar boyu gücün ve üstün gelmenin sembolü olmuşlardır. Bu güç sonunda kötü olaylara yol açsa da saygı ve korku getirmektedir. Kamera adam öldüremediği ya da yaralayamadığı halde neden bir silah olarak yorumlanmıştır. Bunun en büyük sebebi doğru anda çekilen bir karenin birçok şeyi açığa çıkarma kanıtlama ya da değiştirme gücü vardır. Bu güç aynı silahlarınkine benzer. Elinde tuttuğun aletin insanlar üzerinde bir etkisi vardır. O an gördüklerinizi sizin bakış açınız ile sonsuza dek dondurur ve saklar.

'Resim bir Meditasyonsa, fotoğraf çekmek bir bıçak saplamadır.' Bu metaforik anlatım iki sanat türünün oluşturulma süreci ile alakalıdır. Resim çekmek bir süreçtir. Bu süreçte adım adım ilerlersin. Kendi başınasındır. Fotoğraf ise bir süreçten

çok anı yakalamak ile ilgili bir süreçtir. Doğru anda ve yerde ya varsındır ya da yoksundur. Doğru zamanda ya deklanşöre basarsın ya da basamazsın. Fotoğraf anlık bir Silah patlaması, bir bıçak saplanması gibidir. Yat bu işi yaparsın ya da yapamazsın. Bu metaforik anlatım fotoğrafa çok uygundur.

3.3.4.2. Ontolojik Metafor

‘Fotoğrafçının gözü hızlı ve daha hızlı olmak zorundadır’ der Bresson. Burada hızlı olması gereken şey fiziksel gözden çok daha fazlasıdır. Fotoğraf Göz, beyin ve kalp arasında yapılan bir eylemdir. Bu üçünün ortak çalışmasından göz, bakış ya da algı ortaya çıkar. Fotoğrafçının daha farklı bir göze sahip olması gerekir. Olaylara anlık bakarak istediği hikayeyi uygun bir kadraj ile ortaya çıkarması gerekir. Bu göz zamanla oluşan ve gelişen bir şeydir. Nasıl bir sanatçının çizgisi, renk kullanımı özel ise, fotoğrafçının da bakışı özeldir ve onun karakterinden özellikler taşır onu anlatır.

‘Fotoğraflar gizemli olabilir. Gizli ve derin bağlantılar ile insanları ve çevreleri birbirlerine bağlarlar’. Fotoğraf çekilen anı dondurur ve bir anlam yükler. Belki o anı gören ve kaydeden olmasa o an anlamlı olmayacaktır. Bu yüzden fiziksel olmasa da fotoğraf metaforik olarak belli anlamlar yaratık ve insanlar ile bağlantı kurar. Anlamlar yükler bu anlamlar fotoğrafçının bakışından gelmektedir. Onun kişiliği tarafından ortaya çıkartılmıştır. Fiziksel bir nesne olan fotoğrafa bu anlamlar yüklenmese bile fotoğrafa bakan kişi bunu görür ve o anlamları fark etmeye başlar. Bu görünmez bağlar orada ona ulaşır ve hikâyeyi anlatır.

‘Fotoğraf çekmek; kişinin beynini, yüreğini ve gözünü objektif eksenine dizebilmesidir.’ Belki de iki eserinde en önemli cümlesi ve metaforudur. Fotoğrafçılığı Bresson tarzı ile anlatan tek bir cümle. Karar anını hem beyin, hem yürek, hem de göz ile incelemeli ve karar vermelisiniz. Onları anca tek bir çizgide tek bir doğrultuda bir kareye aktarabilirseniz. Fotoğraf çekmek bir bütün olmak ve karar vermeyi gerektirir. Doğal olarak bu üç organ fiziksel olarak yan yana gelemeyecektir. Bize anlatılmak istenen görme, düşünme ve hissetme duyularımızın ortak çalışmasıdır.

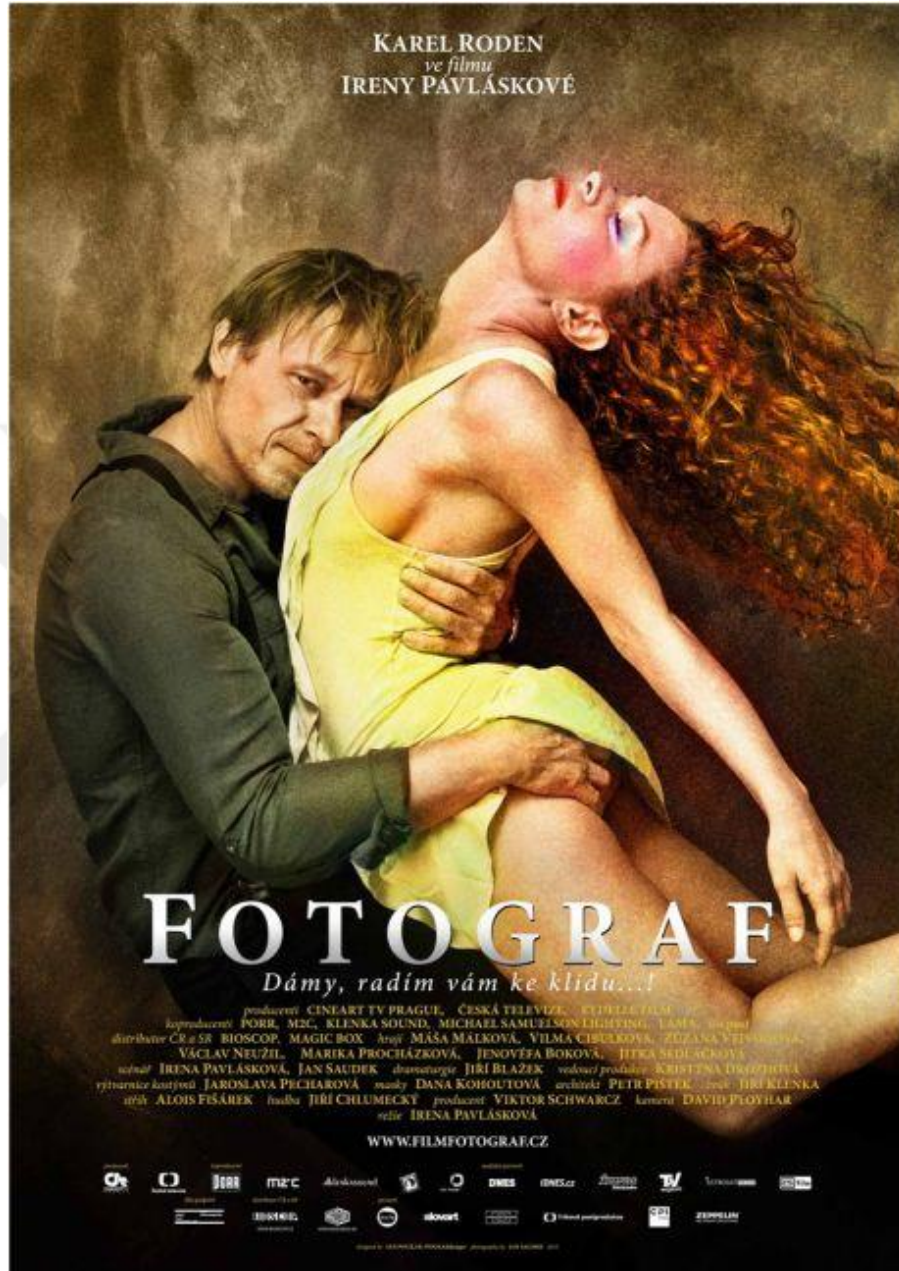
3.3.4.3. Sinemasal Metaforlar



Şekil 38. The Impassioned Eye 37,42

Eserler belgesel olmalarından dolayı sinemasal metaforlar olarak daha fakir kalmaktadırlar. Görselden çok salt fotoğrafların yalın etkileyciliğine ve sözlerin gücünde güvenmektedirler. Yine de fotoğrafların hareketli bir videoda sabit bir şekilde tam ekran olarak gösterimini sinemasal bir metafor olarak sayabiliriz. Bu sayede sadece görüntü ile izlediğimiz hareketli bir görüntüyü dondurarak sinemayı koca bir fotoğraf çerçevesine çevirmişlerdir. Normal şartlarda sinemada hareketsiz bir görüntüye bu kadar uzun süre baksan rahatsızlık duymamız gerekirken fotoğrafın olduğu şey fotoğrafın kendisi değil, yansıtılmış bir imajı olsa bile rahatsızlık duymadan izlemeye devam ediyoruz. Bu da fotoğrafın sinemada görsel bir metafor olarak kullanımına güzel bir örnektir. Fotoğrafi sinemasal bir bakış açısına çevirmek.

3.3.5. Fotoğraf



Vizyon tarihi 2015(2h13 min)

Yönetmen Irena Pavlaskova

Yazar Irena Pavlaskova

Tür Biyografi, Komedi, Drama-

Konusu

Dünyaca ünlü tanınmış Çek fotoğrafçı Jan Saudek'in hayatını ve ilham aldığı şeyleri anlatan bir biyografidir. Jan Pornografi ile sanatı birleştiren ve geçmişindeki sıkıntılar yüzünden bağlanma sorunları yaşayan bir fotoğrafçıdır. Bu iki tutkusunu birleştiren Jan Çektiği nü fotoğraflar ile dünya çapında tanınmaya başlayacaktır. Hayatına giren genç bir kadın ise onun hayatını alt üst edecektir.

3.3.5.1.Ontolojik Metaforlar



Şekil 39. Fotoğraf 01,07

Filmde karakterimiz geçmişi ile sorunları olan, pornografiye ve cinselliğe düşkün bir fotoğrafçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Film normal bir fotoğraf çekimi ile başlıyor gibi gözükse de flaşların patlaması ile birden insanlar çıplak bir halde ve deforme olmuş şekilde karşımıza çıkıyorlar. Bu fotoğrafçının aklında oluşan bir imge ama bize gerçekmişçesine gösteriliyor. Fotoğrafçının bakış açısı psikolojisi daha ilk kareden seyirciye aktarılmaktadır. Bu metaforik anlam bize doğrudan bir şekilde yansıtılmıştır.



Şekil 40. Fotograf 36,08

Hayatını kurlsız ve arzuları doğrultusunda yaşayan karakterimizin bu tavrı onun başına iş açmaya başlamıştır. Karsını başka bir kadınla aldatırken yakalanır. Tam her şey bitti dediği anda aslında karşısına yeni bir yol çıkmıştır. Çıkan bu yol onu fotoğrafçılık ile tanıştıracaktır. Fotoğrafçılık yapmadan önce bir ressam olan ama işleri satılmayan karakterimiz, aldattığı karısının abisi tarafından dayak yedikten sonra bütün çizimlerine önce dart atılıyor. Sonra pencereden aşağı fırlatılıyor. Hayattaki bütün emekleri çöpe dönüşen karakterimiz tam çöküş anın da bir çıkış yolu görüyor. Kamerayı odanın ortasına odadaki tek açıklık olan pencereye bakar halde kuruyor. Üstünü çıkardıktan sonra sırtı kameraya dönük önündeki pencereye bakar bir şekilde poz veriyor. Bu onun tarzının ilk tohumlarının atıldığı zamanlar. Burada anlatılmak istenen ise çekilen bu fotoğraf ile beraber yeni bir yola girildiği. Evin sıkışık ve kapalı halinden yani sorunlardan uzaklaşarak bir çıkışa ulaşıldığıdır. Karakter yeni bir evreye yeni bir patikaya sapmıştır.



Şekil 41. Fotograf 36,50

Daha sonraları yaptığı denemeler ile kendi erotik ve sıra dışı tarzını oluşturan karakterimiz giderek ün kazanmaya başlıyor. Burada izleyiciye gösterilmek istenen nokta ise karakterin bakış açısındaki bozukluk ve ters noktalar. Bu bozukluklar fotoğrafçıdan kameraya oradan da kamera aracılığı ile poz veren modele geçmektedir. Çekilen pozların tümü rahatsız ve eğri pozisyonlar içermektedir. Kadının bedeninin aldığı şekillerdeki yamukluklar ile fotoğrafçının çarpık görüşü birleştirilmiştir.



Şekil 42. Fotograf 71,30

Kendine güveni kadınlar konusunda her zaman tam olan bir karakter ana karakterimiz. Fakat iş kendi geçmişine ya da diğer erkekler ile iletişime geldiğimi tamamen güvensiz ve dağınık bir hale bürünüyor. Kendine özgüveni ise en çok fotoğrafta karşısına çıkıyor. Film boyunca kadınlar ile her zaman çok iyi olan karakterimiz. Model olarak kullandığı kadınları fiziksel olarak yönlendirmeyi onlar üstünde egemenlik kurmaktan hoşlanıyor. Fotoğraf makinesi ve çekimlerde bu dominantlığı kullanmak için bir araçtan başka bir şey değil. Çekimler sırasında modellerini öpen onlara dokunun ve onları okşayarak poz verdiren bir fotoğrafçı ile karşı karşıyayız. Bu fotoğrafçının en büyük aracında fotoğraf makinesi.



Şekil 43. Fotoğraf 99,49

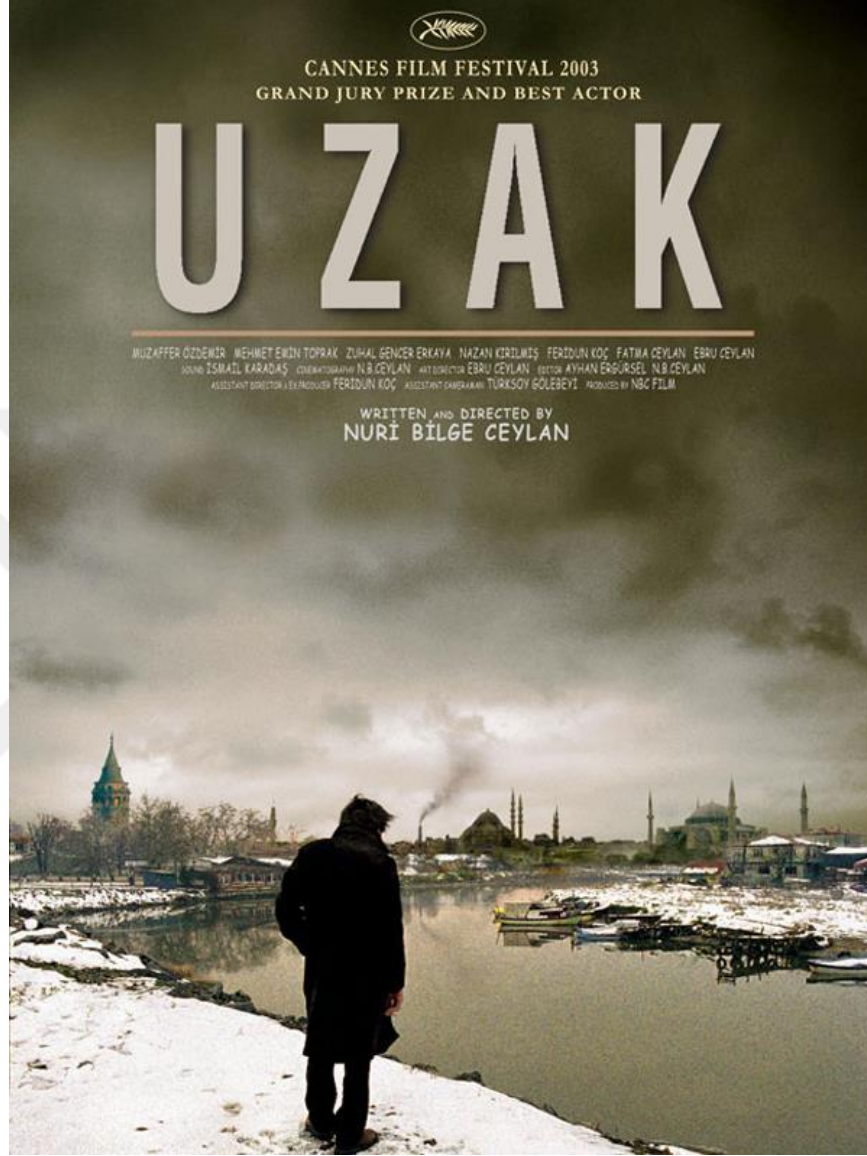
Kameranın arkasında adeta yırtıcı bir karaktere dönüşen fotoğrafçımız, kameralar ona döndüğünde tamamen rahatsız olup ortadan kaybolma oradan uzaklaşma eğilimi göstermektedir. Bu durum Filmde anlatılan geçmişine bir göndermedir. Geçmişinde farklı yerlerde itilip kakılarak hor görülen karakterimiz kontrolün tamamen kendinden olduğu kamera arkasını sevmekte ve orada kendini konforlu hissetmektedir. Fotoğraf makinesi bir güç nesnesidir. Bazense bir silahtır. Bundan dolayı karakterimiz gücün kendinde istemektedir.

Bu filmde kullanılan metaforlar daha çok ana karakterin dünyaya bakış açısını anlatmak üzere oluşturulmuş ontolojik metaforlardır. Tema olarak Fotoğraf ve pornografiyi ele alsa da aslında bir biyografi filmidir. Anlatım dili olarak sinemasal metaforlardan yararlanmak yerine daha çok ontolojik metaforlardan yararlanmıştır.

,



3.3.6.Uzak



Vizyon tarihi 29 Nisan 2005 (110 min)

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan

Yazar Nuri Bilge Ceylan

Tür Dram

Konusu

Yusuf kendi küçük kasabasından sıkılan ve daha büyük hayaller kuran bir insandır. Kaderinin bu küçük kasabada yatmadığına karar vererek İstanbul'a doğru bir yolculuğa çıkar. Hayali bir gemide miço olarak işe başlamaktır. İstanbul'da arkadaşı olan Mahmut'un yanına taşınır. Mahmut ise geleceğin güzel şeyler getireceğinden ve hayallerinin gerçekleşeceği umudunu zamanla kaybetmiş bir fotoğrafçıdır. Bu ikilinin ilişkisi ve hayallerine kavuşma çabası gözlerimizin önüne serilmektedir.

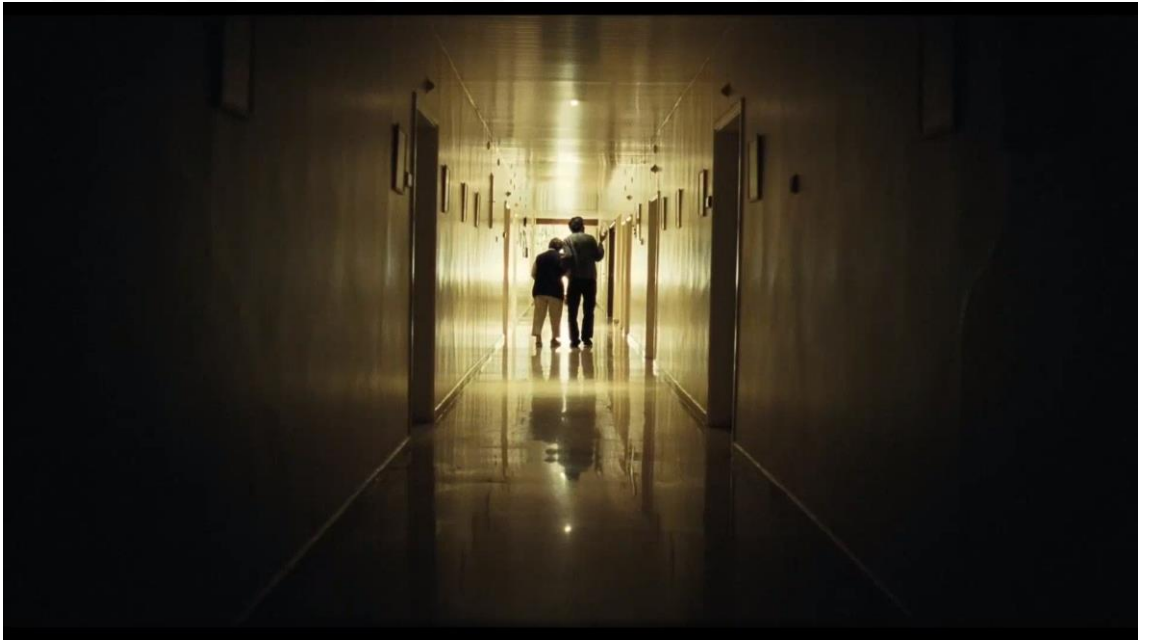
Nuri Bilge Ceylan için farklı ve özel bir yer ayırmamız gerekiyor. Bu durum hem Avrupa Sinemasında ülkemizden çıkan bir değer olarak bizi temsil etmesi bizden biri olması, hem de fotoğrafı bir görsel malzemedен çok bütün kadrarlarında adeta yaşayan bir fotoğrafmişçasına kullanarak seyircisine yansıtmasıdır. Bu durum yönetmenin bütün filmlerinde bulunmaktadır. Tema ve metaforik anlamda yönetmenin kendi anlatım tarzından ve kullandığı yalın sinematografik kullanımdan gelmektedir.



Şekil 44. Uzak 01,47



Şekil 45. Uzak 09,17



Şekil 46. Uzak 01,03,05

Uzak filminin sahnelerine baktığımızda adeta bir fotoğraf karesine bakıyoruz hisse yoğun bir şekilde seyirciye aktarılmaktadır. Bu Nuri Bilge Ceyla'nın sinemaya bakış açısı ve metaforu kullanım tarzıdır. İnsanın karmaşık içyapısını uzun ve durağan görüntüler ile klasik film anlatımlarına karşı çıkarak yapan bir yönetmendir. Hollywood ve güncel popüler sinema anlayışına tamamen zıt kendi iç dünyasını yansıtmaya amaçlı güden bir yönetmendir. Filmlerinde kullandığı metaforlar genellikle seyircinin kolaylıkla anlayabileceği metaforlardan değildir. İlgi dikkat ve bilgi birikimi isteyen metaforlar kullanmaktadır. Verdiği bir söyleşide bu durumu şöyle açıklamıştır.

“Benim filmlerim çok kolay filmler değildir. Biraz izleyiciden aktif olmasını talep eden filmler. Filmlerimi sevenlerde var sevmeyenlerde var. Doğal bir şey böyle bir risk her zaman insanları ikiye böler. Biraz normal alışkanlıkların dışında filmlerdir bunlar. Herkese hitap etmez demektir.” (Ntv, 2018: 10,15)

Metaforları anlatımında ustalıkla kullanan ve verdiği temaları özenle seçen bir yönetmendir. Bu özelliği mükemmeliyetçiliğe takıntısı sayesinde filmlerinde bütün alanlarda söz sahibi olmak ister. Kendi sözlerinden bu durumu şöyle anlatır:

“Oyunculuk sürekli yapmak istediğim bir şey değildi. O filme çok uygun olduğunu düşünüyordum ve denemek istiyordum o kadardı. Daha fazlasını düşünmüyordum. Ben kamera arkasında çok fazla elemanı kontrol etmek isteyen biriyim. Detaylara dikkat etmeye çalışan bir yönetmenim. Oynarken bu çok kolay olmuyor.” (Ntv, 2018: 11,44)

Bu durum onu tarz olarak Fransız Yeni Dalgasına ve Auther yönetmenlere yaklaştırmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 yapımı siyah-beyaz “*Kasaba*” bir ilk film. Ceylan, *NBC Film*'in sunduğu “*Kasaba*” filmini yönetmiş, senaryosunu yazmış ve kameramanlığını da üstlenmiş. Fransız “Yeni Dalga” akımının büyük yönetmenlerinden François Truffaut'nun hayallerini de gerçekleştirmiş. Truffaut, pek hayata geçiremeye de bir yönetmenin senaryoyu yazıp, kameramanlığını yapıp, bir de kurgusunu gerçekleştirdiğinde “yaratıcı yönetmen” olunacağını savunmuştu. Hatta yönetmen filminde oynamalıydı da. Ceylan şu ana kadarki sanat yaşamında hepsini beyazperdeye geçirdi. (Çilingir, 2015: 1)

Auther yönetmen tarzı ve Fransız Yeni Dalgasına olan yakınlığı Nuri Bilge Ceylanın bütün filmlerinde ve anlattığı temalarda karşımıza çıkmaktadır. Filmlerini üretim tarzındaki sadelik, oyuncu kadrosu olarak daha amatör oyuncular ile çalışması ve anlatım tarzında görsel efektler, sinema hileleri gibi imkânları kullanmak yerine tamamen görselin gücüne güvenmesi bunun en büyük örnekleri arasında. Filmlerinde ki zamanın ağırlaştırılması bizi görselin fotoğrafın gücüne maruz bırakması bunun en

büyük örneklerinden. Filmlerinde kullandığı bu tarz seçimler ise onun filmlerinde olan tema ve metaforları doğrudan etkilemektedir. Daha insancıl ve bireysel konular, bir fotoğraf karesiymişçesine izleyicisine aktarılıyor. Anlatımın içeriğindeki gizli anlamları anlaması için izleyicini aktif katılımı talep ediyor. Bu durum günümüz sinemasında giderek azalan bir anlatım tarzı. Nuri Bilge bu durumdan rahatsızlığını sık sık dile getiriyor. Ürettiği filmlerde ki temalar ve onların yarattığı anlamlar olarak işin daha felsefi kısmında kalmayı ve filmlerinde bir nevi hayatı, kendi hayatını anlatan yönetmen tüm Auther Yönetmenler gibi kendisini hemen belli etmektedir.



SONUÇ

Fotoğraf, sinema ve animasyon bütün sanat dalları arasında teknolojiye en bağımlı olan sanat dallarıdır. Teknoloji ile olan bu sıkı ilişkileri sayesinde sürekli yenilenen ve gelişen bir yapıya sahiptirler, güncellenirler. Fotoğraf, sinema ve animasyon sanat dalları teknolojik bu gelişimlerle beraber dışavurum yeteneklerini sürekli geliştirmektedirler. Fotoğraf sadece görsel bir kareyken, onun teknolojik gelişimi sinemanın doğuşuna yol açmıştır. Ortaya çıkardığı görsel anlatım şekli ve kümülatif bir veri deposu olma özelliği, fotoğrafı yıllardır form değiştirse de etkisini sürdürmesine sebebiyet vermiştir. Bu kadar veriyi içerisinde barındıran bir anlatının, temasal ve metaforsal alt katmanı olmadığını düşünmek büyük bir hata olur. Temalar eseri oluşturarak anlam sağlarken, metaforlar ise bu anlamları inşa edilmesine yardımcı olur ve eseri destekler, estetik anlamın gelişmesini sağlamıştır. Bu tezde gelişen sinemanın, fotoğrafı günümüz sinemasında nasıl tekrardan anlamlar kazandırarak kullandığı incelenmiştir. Ortaya çıkan veriler çerçevesinde Lackoff ve Johnson'un Kognitif Linguistik modelinin yetersiz kaldığını, bu boşluğu 'sinemasal metafor' ilişkisinin doldurabileceği tarafımızdan tespit edilmiştir. Fotoğraf, sinemanın gelişimi içerisinde bir metafor olarak kullanılmıştır. Kendi anlatı dilini ve metaforlarını oluşturmuş olan bir sinema ve fotoğraf ilişkisi gelişerek günümüze gelmiştir. Bu durumdan dolayı yeni bir metafor kategorisi üzerinde çalışma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda, bu kategorinin içerik ve görünüş olarak Sinemasal metafor olarak adlandırılabilmesi sonucuna varılmıştır ve sinemasal metafor başlığında ele alınarak incelenmiştir.

Fotoğraf basit olarak fiziksel, mekaniksel, sayısal ve kimyasal süreçlerin sonunda oluşmuş bir nesnedir. Buna anlam yükleyen ise anı seçen fotoğrafçıdır. Henri Carter Bresson'un da dediği gibi "***Fotoğraf çekmek; kişinin beynini, yüreğini ve gözünü objektif eksenine dizebilmesidir.***" Burada işin için duygular düşünceler ve metaforlar girmektedir. Kognitif Linguistik teoriye göre metaforlar varlıksal, yönelimsel ve onlolojik olarak üç ana başlıkta incelenmiştir. Bu üç ana kategoriye eklenen sinemasal metaforun, sinemanın kendi doğası gereği ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Sinemanın, 2000'ler ve sonrası Avrupa Sinemasında fotoğrafı metafor olarak

kullandığını görmekteyiz. Bu durum sinemanın modern anlatımına katkılar sağladığı gibi fotoğraf ifade biçiminin gelişimine de olanak sağlamıştır. Yani incelenen filmlere bakıldığında her iki dil yapısı içinde fotoğraf zenginleştirici bir metafor durumundadır. Bazı filmlerde bir insan ile bağdaştırılırken (Arakhi The Kiling of a Japanese Photographer - Anders Morgenthaler) , bir başka filmde bir silah olarak gücünü ortaya koymaktadır (Palermo Shooting Wim Wender). Fotoğraf gerçek anlamının dışına çıkarıldığında gerçeği gören yegâne göz haline gelmektedir. Çünkü fotoğraf onu çeken kişinin bakış açısına sahip olsa bile gördüğü her şeyi kaydeden bir dışavurum biçimidir. Bu durum fotoğrafın çok farklı anlamlarda kullanılmasına olanak sağlar. Fotoğraf, anlamsal olarak icat edildiği zamanlardan çok daha derin bir anlamsal yapıya sahiptir.

Bu anlam sinema ve teknoloji ile gelişmeye devam etmektedir. Günümüzde, sanal dünya giderek büyümeye devam etmektedir. Bu sanallık kendi başına bir metafor kavramı bile yaratmaktadır. Bu ilerleme sonucunda fotoğrafın sinema içindeki metaforik konumu, sinemanın sanallık içinde evirilerek yeni bir biçim ve içerik yapısına kavuşmasına sebebiyet vermiştir. Fotoğrafın sanal dünya karşısında güncellendiği günümüz sosyal medyasında yoğun olarak gözlemlenmektedir. Metafor olarak fotoğraf 2000'ler sonrası sinemasının bir olgusu olduğu kadar teknolojinin evirilmesi sonucunda sanal dünyalarında bir metaforu olarak değerlendirilebilecek kimliktedir. Fotoğrafın bu yapısı bu alanda da incelenmelidir. Daha hızlı ve herkesin bir meta üreticisi haline geldiği sanal kültür, istediğini anlama ve içeriğe çok çabuk ulaşabildiğimiz bir ortam olarak bütün sanat dallarını etkisi altına aldığı saptanmıştır. Bu gelişim teknoloji ile beraber ilerlemeye devam edecektir. Sözlü sanatların, resim sanatına devrettiği metaforik anlatımı fotoğraf devralmıştır. Fotoğraf günümüzde bunu sinemaya devretmiştir. Sineması ise devredilen bayrağı bir süre taşıdıktan sonra gelişen teknoloji ile beraber sanal dünyaya bırakacaktır. Üretilen ve tüketilen temalarda bu yeni üreticiye göre yavaş yavaş şekillenmeye ve gelişmeye şimdiden başlamıştır. Fotoğrafta kaybolmadan teknolojinin ve yeni üreticinin kurallarına uygun bir şekilde evrim geçirerek yaşamaya devam edecektir. Bu değişimin sürecidir ve kaçınılmazdır. 2000ler sonrası Avrupa sinemasında fotoğraf bir metafor olarak kullanılmıştır. Yeni metaforlar

üretmeye açık bir yapısı vardır. Bu ve bundan sonraki çalışmalarda incelenmesi gereken bir veridir. Metafor olarak fotoğraf gelişip değişmeye devam edecektir.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Milli Eğitim Bakanlığı (2011). Sinemanın Doğuşu 213GİM136, Ankara, MEB.

Türk Dil Kurumu. (1988). Türkçe Sözlük, Ankara: TTK Basımevi.

Kitaplar

ABİSEL, Nilgün (2003). Sessiz Sinema, İstanbul, Om Yayınevi.

ACAR, Adnan (2017). Sessiz Sinema Tarihi, İstanbul Doruk Yayınları.

Adorno, Theodor W. (2005). "Culture industry reconsidered" içinde The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture, London: Routledge

ARİSTOTELES,(1987).Poetika, çev, İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitap Evi Yayınları A.ş.

ARNHEIM, Rudolf (1997). Film Essays And Criticism (Wisconsin Studies in Film), University of Wisconsin Press.

ASLANYÜREK, Semir (1998). Senaryo Kuramı, İstanbul, Pan Yayıncılık.

AYZENŞTAYN, Sergey (1975) Bir Sinemacının Düşünceleri, çev.Azmi Arna, İstanbul, Yol Yayınevi.

BAJAC, Quentin (2004). Karanlık Odanın Sırları, çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kerdi Yayınları.

BARGER, M.Susan- WHITE, William B.(2000). The Daguerreotype, The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.

BAUDRILLARD, JEAN(2011). Simülakrlar ve Sümilasyon, .çev Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları

BENJAMIN, Walter (1995). Fotoğrafın Kısa Tarihi, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Methis Yayınları.

BETTON, Gerard (1990). Sinema Tarihi, çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları.

CLAUDET, Antoine(1845). The Progress and Present State of The Daguerreotype Art, Journal of The Franklin Institute.

DİZDAROĞLU, Tülin (2012). Alternatif Fotoğraf, İstanbul, Sokak Kitapları Yay.

DUCA, Lo (1947). Sinema Tarihi, çev. Nuri Sarıdoğan, İstanbul, Remzi Kitapevi.

ENGELS, Fredrich – MARX, Karl (1992). Alman İdeolojisi, çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları.

ENTICKNAP, Leo (2005). Moving Image Technology from Zoetrope to Digital, London-New York Wallflower Press.

ERUTKU, Bülent (1999). Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Baskı Teknikleri, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları.

FRIZOT, Michel (1998). The New History of Photography', Könemann. İtaly.

GÖKMEN, Mustafa (1989). Başlangıcından 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları, İstanbul, Denetim Ajans Basımevi,

İNALCIK, Halil (2013). Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyeti ile Özdeşleşme Süreci, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

JENKINS ,Ian, Face(tarihsiz) Value: The Mask in Greece and Rome.

JOHNSON, Mark – LAKOFF, George (1980). Metaphors We Live By, Chicago and London, The University of Chicago Press.

JOHNSON, Mark – LAKOFF, George (2015).Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil, çev Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthak Yayınları

MAKAL, Oğuz (1996). Fransız Sineması, Ankara Kitle Yayınları.

MONACA, James (2000). Bir Film Nasıl Okunur, çev Ertan Yılmaz, İstanbul,Oğlak Yayınları.

ONARAN, Alim Şerif (1986). Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitabevi .

ÖZÖN, Nijat (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, İstanbul, Hil Yayınevi.

PLATON (2017). Devlet Yedinci Kitap, çev. M.Ali Cimcoz -Sabahattin Eyüboğlu , İstanbul, İş Bankası Yayınları.

RİCHARD, Lionel (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, çev Gürsoy-Madra- Osmanbaş, İstanbul, Remzi Kitapevi A.Ş.

TACITO, Cayo Cornelio (Tarihsiz). La Germania, Universidad De Chile Facultad De Derecho.

TACITO, Cayo Cornelio (2006). La Germania, çev.Mine Hatapkapulu, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

TEKSOY, Rekin (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi - Birinci cilt, İstanbul Oğlak Yayınları.

TURAN,Ergün (2015). Fotoğraf Tarihi, Yayın no 2643, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

TURANİ, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitapevi A.ş.

WOLLEN, Peter (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayınları.

Makaleler

ASILTÜRK, Cengis (2009). Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekimi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 2009, Sayı 3(2), ss 97.

BAKAR, ORAL, ÖZGÜÇ, (2011). Bir Felaketin Anatomisi: Bazar De La Charite Yangını. Adli Tıp Bülteni, Yıl 2011, Sayı 16(3), ss 104.

BERKLİ, Yunus – GÜLTEPE, Gültepe.(2016) Sanat Metafor ve Dönüşüm, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Yıl 2016 Aralık, Sayı 30, ss 44.

CANKARA, Murat (2015). ‘Ahmet Midhat Efendi’nin Kaleminden Büyülü Fener, Toplumsal Tarih Dergisi, Yıl 2015 Kasım, Sayı 263, ss89.

ÇEK, Songül (2015). ‘Türk Halk Ninnilerinde Kadın Diline Ait Metaforlar Üzerine Bir Değerlendirme., Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Yıl 2015 , Sayı: 4/2 2015 ss 720.

ÇEVİRİR, YAKIŞAN(1994). ‘Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve İzleyici Profili Üzerine Bir Değerlendirme, Marmara İletişim Dergisi, Yıl 1994 Nisan, Sayı 6, ss131.

DOBLE, Rick (2013). A Brief History of Light & Photography, ResearchGate, Yıl 2013 Ocak, ss 1.

ERDEMOL, Haluk (2018). ‘Bir Resim bir Öykü Europeanın Kaçırılışı’ Bütün Dünya Dergisi, Yıl, 2018, Sayı Aralık /12, ss 103-104.

Gosser, M.H., The Bazar de la Charite fire: The reality, the aftermath, the telling, Film History, Yıl 1998 ,Sayı10, ss. 70 – 89.

GÖK, Kemal (2016). “Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler”, YILDIZ JOURNAL OF ART AND DESIGN, Yıl 2016, Sayı Volume: 3, Issue: 1,ss 45.

GÜRBÜZ, Özcan(2001). “Düşünce ile Tema ve Konu”, Kurgu Dergisi, Yıl 2001, Sayı 18,ss

İNAN, Süleyman (2012). “İngiliz Arşivlerinde Araştırma Yapma ve Çalışma”, Belgi Dergisi, Yıl Yaz 2012/II, Sayı 4, ss.483.

KARA, Erbek(2016). “Sinemanın Küresel Yolculuğu”, Global Media Journal TR Edition, Yıl 2016 Bahar, Sayı 6(12), ss 603.

KARADUMAN, Nedim(2017). “Popüler Kültürün Oluşmasında ve Aktarılmasında Sosyal Medyanın Rolü”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 2017/2, Sayı 7-27, ss 8.

LEVİNE M. Phoebe (2005). Metaphors and Images of Classrooms, Kappa Delta Pi Record, Yıl Yaz 2005, Sayı v41 n4, ss 172.

NUYAN,Elif (2011).‘Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A.Tarkovsky” Kaygı Dergisi, Yıl Bahar 2011, Sayı16, ss134.

ODABAŞ, Battal (1994) ‘Fransız Sinemasında Yeni Dalga”, Marmara İletişim Dergisi, Yıl 1994 Ocak, ,Sayı 5, ss 281.

ORTA, Nermin (2008). ‘Hollywood Sinemasına Karşı Avrupa Film Politikaları ve Geliştirilen Korumacı Tedbirler. ” Marmara İletişim Dergisi, Yıl 2008 Temmuz, ,Sayı 13, ss 161.

ÖNBAYRAK, Nilay Ulusoy (2008) ‘Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği” Marmara İletişim Dergisi, Yıl 2008, ss 187.

ÖZTÜRK, Serdar (2016).‘Gölgenin SineFilozofisi’, SineFilozofi Dergisi, Yıl 2016, Sayı, Vol/Cilt 1 No/sayı 2, ss4-5.

PARİN, Kamil (2017). Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil Kitap Tanıtımı, Söylem Filozofi Dergisi, Yıl 2, Sayı 3, ss 149.

SILVERMAN, Mark E.(1996) Etienne-Jules Marey: 19th Century Cardiovascular Physiologist and Inventor of Cinematography, Emory University School of Medicine, and Division of Cardiology Clin Cardiol Dergisi Yıl 1996, Sayı 19, ss 399

TURAN, Ergün (2011). Fotoğraf Dergisi, Yıl 2011Nisan-Mayıs, Sayı 96, ss 30.

UYSAL, Tuna,(2013)‘Popüler Kültür Bağlamında Fotoğraf ve Sinematografi İlişkisi’ Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Araştırma Görevlisi, Fotoğraf Bölümü Ana Sanat Dalı, İstanbul.

ZAVATTİNİ, Cesare. (1968). “Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler.” Çev. Nijat Özön Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Sinema Özel Sayısı. Yıl 1968-Ocak, ss 381-382

Basılmamış Kaynaklar

GÖKTEPE, Erdem (2015). Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye’de Animasyonun Gelişimi, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Zeliha Hepkon, T.C İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Sistemleri, İstanbul.

KAYHAN, Şahin (2014), Türk Şiirinde Metafor (1923-1960), Doktora Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. Özcan Aygün, T.C. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Türk Edebiyatı Bilim Dalı,Edirne.

ŞEN,Aygün (Tarihsiz). Dışavurumcu Alman Sinemasının Tarihsel ve Toplumsal Kökenleri, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Bölümü. İstanbul

YOCA, Berin(1995) Avrupa Sineması ve Eurimages Lisans Tezi,dan Prof. Dr. Oğuz Adanır, T.C Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü, İzmir.

İnternet Kaynakları

BURGE, Jeremy (tarihsiz) Dil Nedir, Dilin Doğuşu ve Gelişimi, Dilin iletişimdeki Yeri ve Dilin Günümüzdeki Hali, Digital Tercüme Blog, <https://www.dijitaltercume.com/blog/dil-nedir-dilin-dogusu-ve-gelisimi-dilin-iletisimdeki-yeri-ve-dilin-gunumuzdeki-hali/>

CAN, Cengiz(2012). Oberhausen: Beyazperdede Dolaşan Heyula, Fütüristika, <http://www.futuristika.org/oberhausen-beyazperdede-dolasan-heyula/> [12 .2012].

ÇİLİNGİR, Sadi (2015). Ustayla Yolculuk: Nuri Bilge Ceylan, https://sadibey.com/2015/04/15/ustayla-yolculuk-nuri-bilge-ceylan/#.XTQ_L-gzaUk

GREENSLADE, Thomas (1975). Optical Recreations- Praxinoscopes, [http://physics.kenyon.edu/EarlyApparatus/Optical Recreations/Praxinoscopes/Praxinoscopes.html](http://physics.kenyon.edu/EarlyApparatus/Optical%20Recreations/Praxinoscopes/Praxinoscopes.html)

TEPEKIRAN, Ömer (2018).Sinema Akımları 1: Dışa Vurumculuk (Ekspresyonizm), Cinerituel, <http://www.cinerituel.com/2018/07/sinema-akimlari-1-disavurumculuk-ekspresyonizm.html>

IPFS (2016). Thaumotrope, <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Thaumatrope.html>

KATZ, Sharon(2010). What Does Cave Art Have To Do With Animation. Animation World Network, <https://www.awn.com/blog/what-does-cave-art-have-to-do-with-animation> [11 Kasım 2010].

MUSEUM, Silver City, (2014) Victorian Games- The Thaumatrope, <http://www.silvercitymuseum.org/PDF/2nd-3rdPostVisitActivityAVictorian.pdf>

NTV, Benim Sanatım, (2018) Nuri Bilge Ceylan, https://www.youtube.com/watch?v=8z_dMCS680o

STANDARSİNEMA, (2015). Sinema Tarihi-
<https://standartsinema.wordpress.com/2015/08/11/sinema-tarihi/> [11 Ağustos 2015].

UZUNYAYLALI, Talat(2015). 258. Fikir/Araf, Kuranufku,
<https://kuranufku.com/2015/10/31/258-fikir-araf/> [31 Ekim 2015].



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Burhanettin Berkay BOLKAN

Doğum Yeri-Yılı: İstanbul, 16.08.1993

Yabancı Dil: İngilizce

2012/2016 Yılları arasında Yaşar Üniversitesi, Radyo- Televizyon ve Sinema Bölümünde Lisans eğitimini tamamladı. 2016 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalında yapmaya başladı. Bu süreçte çeşitli fotoğrafçılık ve video işleri yaparak kendini post-production ve kurgu alanında geliştirdi.