

Sinema ve Fotoğraf: Türk Sinemasında Fotoğrafın Tematik Kullanımları

Cinema and Photography: Thematic Uses of Photography in The Turkish Cinema

Murat ŞAHİN

Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi
 id <https://orcid.org/0000-0001-7533-8602> murat.sahin2@omu.edu.tr

Öz

Bu çalışmada, Türk sinemasında fotoğrafın tematik kullanımının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Literatür kısmında ilk olarak, sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki açıklanmıştır. Ardından, kuramcıların fotoğrafın anlamı üzerine yaptıkları tartışmalara değinilmiştir. Literatür kısmında son olarak, dünya sinemasında filmlerde fotoğrafın nasıl kullanıldığı örneklendirilmiş ve buna dair çalışmalara yer verilmiştir. Çalışmada nitel yöntem ve tematik içerik analizi kullanılmış, amaçlı örnekleme yoluyla üç film (*Sevmek Zamanı*, *Prences ve İz*) seçilmiştir. Analizde, Nekane Parejo'nun, Pedro Almodóvar'ın filmlerinde fotoğrafın nasıl kullanıldığını araştırdığı çalışmasında oluşturmuş olduğu temalardan yararlanılmıştır. Parejo çalışmasında; “tanımlama; geçmiş göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak”, “fotoğrafın metaforik kullanımı”, “anlatının tetikleyicisi ya da ilham kaynağı” ve “dondurulmuş görüntü ve yeniden yaratılmış fotoğraf” olmak üzere dört tematik kategori belirlemiştir. Çalışmada, örnekleme dâhil olan filmlerde fotoğrafın yer aldığı sahneler analiz birimi olarak belirlenmiş ve bu sahneler ilgili kategoriler ışığında analiz edilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre; örnekleme filmlerde fotoğraf, karakterler hakkında bilgi vermek ve anlatıyı geliştirmek için kullanılmıştır. Ayrıca fotoğrafın metafor olarak da kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: fotoğraf, sinema, film çalışmaları, Türk sineması

Abstract

This study aims to reveal the thematic use of photography in Turkish cinema. In the literature section, the relationship between cinema and photography is explained. Then, the theorists' discussions on the meaning of photography are mentioned. Finally, in the literature section, the way photography is used in films in world cinema is exemplified, and related studies are included. This study used qualitative methods and thematic content analysis, and three films (*Time to Love*, *Princess and Trace*) were selected through purposive sampling. The analysis utilized the themes developed by Nekane Parejo in her study investigating how photography was used in Pedro Almodóvar's films. In her study, Parejo identified four thematic categories: “identification; showing the past, presenting characters to the audience and making narrative discoveries”, “metaphorical use of photography”, “trigger or inspiration for narrative” and “frozen image and recreated photography.” In the study, scenes in which photography was included in the sample were determined as the unit of analysis and these scenes were analyzed in the light of the relevant categories. According to the results, photography was used in the sample films to give information about the characters and to enhance the narrative. It was also concluded that photography was also used as a metaphor.

Keywords: photography, cinema, film studies, Turkish cinema

Atıf / Cite as: Şahin, M. (2025). Sinema ve Fotoğraf: Türk Sinemasında Fotoğrafın Tematik Kullanımları. *KİLAD*, (25), 41-57.

Geliş Tarihi / Received: 03.01.2025 **Kabul Tarihi / Accepted:** 25.02.2025

Giriş

Sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki, iki sanatın da birbirini hem teknik hem de estetik bakımdan nasıl etkilediği konusuna kadar giden derin bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Her iki sanatın birbirine yönelik ilişkisi özellikle sinemanın ortaya çıkmasıyla yeni bir yön kazanmıştır. Sinemanın teknik temellerinin, durağan görüntülerin arka arkaya gelmesiyle hareket yanılması dayanması durumu, iki sanatın aslında ne kadar derin bir bağ içerisinde olduğunu anlamak için önemlidir. Edward Muybridge'in 19. yüzyılın sonlarında bir iddia üzerine giriştiği çalışmaları, sinema ve fotoğraf arasındaki bağlantının ortaya konulmasında gerçekleştirilen çalışmalardan ilkidir. Muybridge'in, koşan bir atın hareketlerini çok sayıda fotoğraf makinesiyle kayda alması, sinemanın temel işleyiş mekanizmasını ortaya koymuş ve hareketli görüntülerin kaydedilmesi fikrinin öncüsü olmuştur (Campany, 2008).

Bu bağlamda sinemasının doğasında fotoğrafın etkisinin ne kadar büyük olduğu anlaşılabilir. Teknik bakımdan sinema, fotoğrafın bir uzantısı olarak, durağan görüntüleri bir araya getirerek hareket yanılması yaratmakta ve izleyiciye farklı bir gerçeklik sunmaktadır. Sinemada kullanılan kare hızının zamanla değişmesi de bu ilişkinin evrimini yansıtmaktadır; ilk filmlerde saniyede 16 kare olarak kullanılan bu hız, yıllar içinde 24 kareye yükselmiş, bu da izleyicinin gözünde daha akıcı bir hareket algısı yaratmıştır.

Literatüre bakıldığında, sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi ele alan çok sayıda kuramcı bulunmaktadır. Bu kuramcılardan bazıları fotoğrafın doğasını ele almaktadırlar. Susan Sontag (2011) fotoğraf üzerine düşüncelerinde daha çok fotoğrafın, bir nesneyi ele geçirmenin ve dünyayı parçalara ayırarak anlamlandırmanın bir yolu olduğunu söylemektedir. John Berger (2015) ise fotoğrafın doğasına zaman teması üzerinden yaklaşmaktadır. Berger'e göre bir fotoğraf, gerçeğin farklı boyutlarını sunma ve görünenin ardındaki görünmeyen kısımlara göndermede bulunma potansiyeline sahiptir. Roland Barthes (1996) ise sinema ve fotoğraf ilişkisini doğrudan ele alan isimlerden birisidir. Barthes bu bağlantıya fotoğrafın zamanla olan ilişkisi üzerinden yaklaşmaktadır. Barthes'e göre fotoğraf, belirli bir anın izini taşımakta ve izleyiciye derinlemesine düşünme imkânı sunmaktadır. Bu bakımdan sinemada kullanılan durağan görüntüler, izleyicinin filmle olan derinlemesine bağlantısına ara vererek duraksama ve düşünme fırsatı vermektedir.

Bu bakımdan sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki sadece teknolojik ya da estetik bir temelde değil aynı zamanda derin bir anlam yaratımı üzerinden de ele alınma potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Sinema ve fotoğraf arasındaki bu çok katmanlı ilişkiyi gören yönetmenler sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren filmlerinde fotoğrafa yer vererek fotoğrafın çok katmanlı anlam yaratım potansiyelinden yararlanmışlardır. Aynı şekilde Türk sinemasında da fotoğrafın bu özelliğinden yararlanan filmlerin yapıldığı söylenebilir.

Sinema ve fotoğraf arasındaki bu ilişkiyi ele alan akademik çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalardan birisi de Nekane Parejo'nun (2020), Pedro Almodóvar'ın filmlerinde fotoğrafın nasıl kullanıldığını araştırdığı çalışmasıdır. Parejo çalışmasında; "tanımlama; geçmişi göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak", "fotoğrafın metaforik kullanımı", "anlatının tetikleyicisi ya da ilham kaynağı" ve "dondurulmuş görüntü ve yeniden yaratılmış fotoğraf" olmak üzere dört tematik kategori belirlemiştir.

Bu çalışmada, Türk sinemasında fotoğrafın tematik kullanımının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bunun için amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen üç film, Nekane Parejo'nun oluşturmuş olduğu kategoriler etrafında analiz edilmiştir.

1. Sinema ve Fotoğraf

Sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkinin başlangıcı Edward Muybridge'in deneysel çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Bir iddia üzerine başladığı çalışmasında Muybridge, koşan bir atın görüntülerini çok sayıda fotoğraf makinesi ile kayda almıştır. Bu çalışmanın önemi, durağan haldeki fotoğraf karelerinin art arda dizilerek bir aygıt ile oynatılarak hareket ediyor izlenimi vermesinden kaynaklanmaktadır. Böylece sinema ve fotoğraf arasındaki bağlantı ortaya konulmuştur (Campany, 2008). Sinemada hareket art arda dizilen fotoğrafların hızlı bir şekilde oynatılmasına dayanmaktadır. Bu durum, ilk filmlerde saniyede 16 kare fotoğrafken sonraki yıllarda saniyede 24 kare fotoğrafa dönüşmüştür. Bu bakımdan sinema ve fotoğraf ilişkisinin ortaya konulmasında başlangıç noktasının “fotoğrafi” anlamak olduğu söylenebilir.

Fotoğraf konusunda araştırma yapan isimlerin başında Susan Sontag, John Berger ve Roland Barthes gelmektedir. Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* (2011, s. 3) adlı eserinde fotoğraf çekmenin dünyaya ilişkin kesin tespitler olmaktan öte, gerçekliğin birer parçası olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, Sontag (2011, s. 5), bir şeyin fotoğrafını çekmenin o şeyi ele geçirmek olduğunu ve anlam katmanlarının yaratılmasına olanak tanıdığını eklemektedir.

John Berger (2015, s. 36-37) bir fotoğrafın asıl etkisinin zamanla ilgili yeni perspektifler yaratıyor olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Berger'e göre fotoğraf, görülenin ardındaki görülmeyeni ima ettiği ölçüde başarılıdır. Fotoğraf, gerçeklik içinden bir kesiti alarak onu soyutlamakta ve üzerine düşünme imkânı sağlamaktadır. Berger (2015, s. 38-39) için bir fotoğrafın başarısı, kayıt altına aldığı gerçekliğin bir parçasının ötesinde göstermediği başka şeyleri de çağrıştırmada yatmaktadır. Bu bakımdan bir fotoğrafın gerçeğin temsili olamayacağını ve gerçeğin çoklu parçasından sadece bir parça olduğunu bilmek gerekmektedir.

Roland Barthes (1996) ise *Camera Lucida* adlı eserinde fotoğrafın niteliğini ve onun zamanla olan ilişkisini ele almaktadır. Roland Barthes fotoğrafın, belirli bir anda olmuş bir yerin veya şeyin varoluşsal izini taşıdığını ifade etmektedir. Barthes bu bakımdan fotoğrafın güçlü imgeler olarak izleyiciyi düşündüren kaynaklar olduğunu söylemekte ve filmdeki durağan görüntülerin de izleyicide benzer bir duraklama ve dalgınlık etkisi yaratarak onları düşünmeye sevk ettiğini eklemektedir.

Barthes sinema ve fotoğraf ilişkisi konusuna doğrudan değinmektedir. Barthes'a göre, sinema hareketi ve şimdiki temsil ederken, fotoğraf hareketsizliği ve geçmişi temsil etmektedir. Sinema seyircisi, hızlı akan görüntülerin peşinden giderken, fotoğraf izleyicisi durup düşünme fırsatı bulmaktadır. Barthes'e göre sinema izleyicisi, film boyunca zamanın ikiye katlanması ve geçmişin şimdiki zamana dönüşmesiyle hareket etmektedir. Filmdeki görüntüler akarken, seyirci bu görüntüleri ekleme yapmadan tüketmektedir. Oysa fotoğrafa bakan kişi, gözlerini kapatarak veya durarak görüntüyü daha derinlemesine düşünme imkânı bulmaktadır. Bir film sahnesinde görülen bir fotoğraf, filmin akışını kesintiye uğratar ve izleyici üzerinde fotoğrafı düşünme etkisi bırakmaktadır. Barthes'e göre filmdeki bir fotoğraf filmin hikâyesini ileri taşır hem de zamanın akışını durdurmaktadır. Barthes'a göre, sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki, zamanın ve hareketin farklı biçimlerde deneyimlenmesini sağlamaktadır. Fotoğraf, sinemadaki illüzyonu kırmakta ve izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir (Bellour, 2007, s. 119-123).

Pascal Bonitzer de sinema ve fotoğraf ilişkisine değinmektedir. Bonitzer'e göre (2013, s. 12) filmde ekranın sunduğu gerçeklik, izleyici için tam bir tatmin aracı değil sadece onu etkileyebilen bir unsurdur. Sinemada görsel alanın yanında bir de kör alan mevcuttur (Bonitzer, 2011, s. 70). Sinemada kısmi görmeyi mümkün kılan unsurların kameranın bakış açısı, çerçeveleme ve kameranın konumu olduğunu ifade eden Bonitzer, sinemanın gerçekliğin ancak bir boyutunu yansıttığını eklemektedir. Bonitzer'e göre (2011, s. 84) görülen alanın dışında bir de kör alan mevcuttur. Sinema ve fotoğraf ilişkisi düşünüldüğünde filmde görülen bir

fotoğrafın, aslında gerçeğin bir boyutunu gösterdiği ancak bunun yanında bilinmeyen bir kör alanın potansiyel varlığını ima ettiği söylenebilir.

Film teorisinin teknolojik ve estetik kökenlerinin fotoğrafçılığa dayandığı, literatürde genel kabul görmektedir. Andre Bazin, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Edgar Morin ve Roland Barthes gibi teorisyenler, fotoğrafın doğasının sinema estetiğini belirlediğini savunmuşlardır (Penley, 2007, s. 114).

Andre Bazin'in "Fotoğrafik Görüntü Ontolojisi" (2011) adlı makalesi, sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkinin, sinema ve fotoğrafın doğasının ve her iki sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin ortaya konulmasında önemli bir çalışmadır. Bazin, fotoğraf ve sinemanın ontolojik bir yönünün olduğunu ifade etmekte ve her iki sanat dalını da diğerlerinden ayıran unsurun fiziksel gerçekliği olduğu gibi yakalayabilme kapasitesinin olduğu üzerinde durmaktadır. Fotoğrafın ve sinemanın gerçeğin bir izi olduğunu söyleyen Bazin, fotoğrafın, gerçeğin bir kopyası değil, onun bir tür dökümü olduğu üzerinde durmaktadır. Fotoğrafın, sanatçının yaratıcı müdahalesinden ziyade, objektifin önündeki gerçekliğin kaydedilmesiyle oluştuğunu ileri sürmektedir. Ona göre, fotoğraf ve sinema, zamanın ve mekânın bir parçası olan bir gerçekliği yakalayıp saklama işlevi görmektedir. Bu da fotoğraf ve sinemanın "ontolojik" olarak gerçeklikle bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Sinema ve fotoğraf konusunda literatürdeki bir diğer önemli isim ise Siegfried Kracauer'dur. Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (2015) adlı eserinde fotoğrafın merkezi bir konumda olduğunu ifade etmektedir. Kracauer'e göre film, fotoğraftan doğmuş ve özünde fotoğrafik bir doğaya sahiptir. Fotoğraf, doğayı aslına uygun şekilde yeniden ürettiği için filmin de bu gerçekçiliği benimsemesi gerektiğini savunmaktadır.

Christian Metz, "Fotoğraf ve Fetiş" adlı makalesinde Danimarkalı göstergebilimci Louis Hjelmslev'in fetiş ve fetişizm kavramlarından hareketle bu kavramların fotoğraf ve sinemada ne anlama gelebileceğini araştırmaktadır. Metz (2007, s. 124) fotoğrafın okuma ve anlamının özelleşmiş birimi olduğunu, sinemanın ise daha geniş ve karmaşık bir sözlük yapısına sahip olduğunu belirtmektedir. Fotoğrafın sabit bir zamansal boyutunun olmadığını ve izleyicinin bakışına bağlı olduğunu ifade eden Metz (2007, s. 125), sinemanın ise zamanlamasının film yapımcısı tarafından belirlendiğini eklemektedir. Metz'in (2007, s. 128) makalede değindiği bir başka konu ise fotoğrafın bir anı dondurarak onu bir fetiş haline sokmasıdır. Fotoğraf bu şekilde, bir uzay ve zaman parçasını kesip koruyarak, geçmişin mevcudiyetini mümkün kılmaktadır. Bu da, fetişin ortaya çıkmasını ve onu yeniden işlevsel hale getirmeyi sağlamaktadır. Metz ayrıca film ve fotoğraf arasındaki farklılıklara da değinmektedir. Bu farklılıklar teknik ve estetik yönlerden oluşmaktadır. Film, fotoğraftan farklı olarak hareket ve ses içermekte ve bu nedenle algısal açıdan daha karmaşık yapı barındırmaktadır. Film, ardışık birçok kareden oluşmakta ve bu kareler arasında geçişler yaparak bir anlatı oluşturmaktadır. Bu özellik, filmin fetiş olarak çalışmasını zorlaştırmaktadır; çünkü film, sürekli hareket eden ve değişen bir yapıya sahiptir.

Son olarak, makalede, fotoğraf ve filmdeki çerçeve dışı alanın önemi vurgulanmaktadır. Fotoğrafın çerçeve dışı alanı, tıpkı Bonitzer'in ifade ettiği gibi kör alanı, filmde farklı olarak görünmeyen ve hayal edilen bir boşluk hissi uyandırmaktadır. Bu, fotoğrafın eksikliği temsil etme ve bu eksiklik üzerinden bir fetiş yaratma yeteneğiyle bağlantılıdır. Fotoğrafın sabit ve sessiz yapısı, onu fetiş olarak çalışmaya daha uygun kılarken, filmin hareketli ve sesli yapısı, fetişizmi tetikleyen ancak kendisi bir fetiş olamayan bir araç olarak değerlendirilmektedir (Metz, 2007, s. 129-130).

Laura Mulvey (2006) sinemayı hareketin sanatı olarak ele alırken, fotoğrafın sinemadaki işlevinin zamanın durmasını sağlamak ve seyircide düşünsel bir an yaratmak olduğunu vurgulamaktadır. Filmlerde fotoğrafın varlığı, sinemanın sürekliliğini kesintiye

uğratarak, izleyiciyi fotoğrafın durağan doğasıyla yüzleşmeye zorlamaktadır (2006, s. 66). Philip Rosen, sinemanın zamanla kurduğu ilişkiyi tarihsel bağlamda ele alarak, sinema ile fotoğrafın zamansal doğasının nasıl farklılaştığını incelemektedir. Sinema, geçmişini yeniden oluştururken, fotoğraf o geçmişin sabit bir kaydını sunmaktadır. Rosen'a göre sinema, fotoğrafın belgesel gücünü ödünç alarak, geçmişini bir anlatı içinde yeniden yaratmaktadır (2001, s. 134-135).

Fotoğraf, hem yaşamın doğal kanıtı olarak hem de donmuş bir anın eseri olarak görülebilmektedir. Bu ikilik, fotoğrafın iki temel algılanış biçimini yansıtır: Fotoğraf ya geçmişin tamamlanmış, sabit bir anı olarak hayatı yakalar, ya da dış dünyadaki yaşamın akışını durdurarak hareketin taşlaşmış bir benzerini sunmaktadır (Catherine, 2007, s. 144).

Peter Wollen (2007, s. 108) ise makalesinde fotoğraf ve film arasındaki estetik ve zaman ilişkisini ele almaktadır. Fotoğraflar, zamanı durduran ve geçmişin parçalarını saklayan araçlar olarak görülürken, filmler sürekli hareket ve geçicilikle ilişkilendirilir. Fotoğraf, bir anı yakalayarak geçmişini saklarken, film ise olayları zaman çizgisinde aktaran bir süreç olarak tanımlanır.

Sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki, hareketin ve durağanlığın farklı algılanma biçimlerine dayanmaktadır. Fotoğraf, zamanın bir anını dondurarak geçmişini izini sunarken, sinema bu anları art arda dizerek hareketi yaratmaktadır. Bu ikili yapı, izleyicinin gerçeklikle kurduğu ilişkide belirleyici olmaktadır. Fotoğraf, izleyiciyi düşündürülen bir duraksama yaratırken, sinema izleyiciyi sürekli akan imgelerle sürüklemektedir. Fotoğrafın durağanlığı ve sinemanın hareketliliği arasındaki bu fark, her iki sanat dalının zaman ve gerçeklikle olan ilişkisini belirlemektedir.

2. Filmlerde Fotoğrafın Kullanımı

Sinema tarihinde fotoğraf, filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Filmlerde fotoğrafa farklı tematik anlamları karşılamak için yer verildiği görülmektedir. Samuel Beckett'in senaristliğini yaptığı tek film olan *Film*'de (Schneider, 1965), Buster Keaton, varoluşsal korkularıyla mücadele eden yalnız bir adamı oynar. Filmde ana karakteri canlandıran Keaton, algıların ötesinde kaybolmak ister ve bu durum filmin temasını oluşturmaktadır. Ana karakter bu amaçla evinde tüm izleri silmeye çalışır: güneş ışığını engeller, aynaları kapatır, fotoğrafları yok eder. Film, sinema algısının derin bir incelemesi olup, fotoğrafın bellek ve tarih olarak karmaşık statüsünü ele almaktadır (Company, 2008, s. 95). Fotoğrafın filmlerde kullanıldığı bir diğer örnek ise Roberto Rossellini'nin *Kötü İnsanları Öldürme Makinesi (La macchina ammazzacattivi, 1952)* filmidir. Bir fotoğrafçının insanların fotoğraflarını yeniden çekerek onları öldürebilmesi fikriyle hareket edilen filmde, hareketli ve durağan görüntüler aracılığıyla zaman ve ölümlülük üzerine bir meditasyon sunulmaktadır (Company, 2008, s. 96-98). Mulvey, Rossellini'nin bu filmde, sinemanın bellek, gerçeklik ve ölüm arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu ve durağan imgelerin anlatıyı nasıl dönüştürdüğünü ele almaktadır (2006, s. 107).

Roger Spottiswoode'un 1983 yapımı *Ateş Altında (Under Fire)* filmi, Nikaragua'daki iç savaş sırasında bir foto muhabirinin yaşadıklarını konu almaktadır. Benzer şekilde, Oliver Stone'un 1986 yapımı *Salvador* filmi, El Salvador'daki çalkantılı dönemde görev yapan bir gazetecinin deneyimlerini anlatmaktadır. Klasik sinema içinde fotoğrafın önemli bir anlatı aracı olduğu filmlerden biri de Alfred Hitchcock'un 1954 yapımı *Arka Pencere (Rear Window)* filmidir. Hikâyeye, bacağı kırıldığı için evinde mahsur kalan bir foto muhabirinin karşı apartmandaki komşularını gözetlemesiyle başlar ve giderek gerilimli bir hal alır (Uygun, 2007, s. 102-104).

Filmlerde fotoğrafın bir başka tematik kullanımı ise onların geçmişe dair izler taşıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda sinemada fotoğraf geçmişten gelen sessiz ve

uzlaşmaz nesnelere yer almaktadır. Bu tematik yapıda özellikle polis, adli tıp, haber ve aile albümü fotoğrafları filmlerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle kara film, polisiye film, melodram, ve tarihi film türünde fotoğrafın bu anlamı yaratmak için tercih edilmektedir. Örneğin, *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Scott, 1982) ve *Akil Defteri* (*Memento*, Nolan, 2000) gibi filmlerde fotoğraflar kanıt olarak önemli rol oynamaktadır. *Bir Saatlik Fotoğraf* (*One Hour Photo*, Romanek, 2002) ise pastoral aile fotoğraflarını merkezine almaktadır. *Karanlığın Gölgesi* (*Don't Look Now*, Roeg, 1973) filminde fotoğraf bu defa geleceğe dönük bir önsezinin kaynağını oluşturmaktadır. Yönetmen Nicolas Roeg, sinemayı bir zaman makinesi olarak tanımlamış ve filmlerini fotoğraflarla süslemiştir (Campany, 2008, s. 100-102).

Filmlerde fotoğrafın geçmiş ve şimdi arasında bir bağlantı şeklinde kullanıldığı bir diğer film de Wim Wenders'ın *Arzunun Kanatları* (*Wings of Desire*, Wenders, 1987) filmidir. Filmde iki melek, Berlin'deki insanların yaşamlarını onlara görünmeden izlemektedir. Büyük Staatsbibliothek'te yaşlı bir adam, yanında bir melek otururken, August Sander'ın portre fotoğraflarına bakar ve kendi tarihini düşünür. Sander'ın fotoğrafları, İkinci Dünya Savaşı'nın yarıda kestiği Alman vatandaşlarının yaşamlarını gösterir. Sander'ın fotoğrafları, genç nesil için dönemin kesin kaydı haline gelmiştir (Campany, 2008, s. 108). Fotoğrafın sinemadaki rolü ile ilgili önemli bir diğer örnek ise Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (*Blow-up*, Antonioni, 1966) filmi gösterilebilir. Bu filmde, fotoğraf, izleyiciyi anlatıya çeker ve hikâyenin derinliklerine inmesine olanak tanır. Fotoğraf, filmin zamansal akışını durdurur ve izleyiciyi hikâyenin merkezine yerleştirir (Bellour, 2007, s. 122).

Rosen'e göre, filmlerde yer verilen fotoğraf kareleri, geçmişin bir izi olmaktan öte, anlatıyı yönlendiren bir araç olarak kullanılmaktadır (2001, s. 134-135). Ayrıca Rosen, belgesel filmlerde yer verilen fotoğrafların tarihsel bellek oluşturmadaki rolünü vurgulamaktadır. Fotoğraflar, geçmişin sabit izleri olarak sunulsa da, filmlerde kullanıldıklarında yeni bir anlatı yaratma işlevi görmektedirler (2001, s. 232-234). Rosen, konuyla ilgili olarak *The Return of Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) filminde sinemanın fotoğrafın belgesel gücünü nasıl kullandığını ve geçmişi yeniden inşa etme işlevini örnek vermektedir (2001, s. 173).

Sinema tarihinde fotoğrafın filmlerde kullanımına ilişkin en ilginç örneklerden birisi Chris Marker'ın bilim kurgu filmi *La Jetée* (1962) olduğu söylenebilir. Film tek bir video kesit dışında tamamen hareketsiz görüntülerden oluşmaktadır. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağ kurulan *La Jetée* filminde, bellek, tarih, savaş, kimlik, kayıp, arzu ve imajın belirsizliği gibi temaları derinlemesine ele alınmaktadır. Film, belgesel fotoğraflar, arşiv görüntüleri ve sahnelenmiş çekimleri birleştirir. *La Jetée*, durağanlık ve momentum, bellek ve gelecek arasındaki gerilimi ifade etmek için fotoğrafların gücünü kullanır. Film, zamansız ve mekânsız bir arafta oynanır ve durağan görüntülerle canlandırılacak en uygun hikâyeyi sunar (Campany, 2008, s. 103-104). *La Jetée* gibi sadece fotoğraflarla oluşturulan bir diğer film ise Jean-Luc Godard'ın *Letter to Jane: An Investigation about a Still* (1972) filmidir (Campany, 2008, s. 105-107). Jean-Luc Godard, sinemanın geleneksel anlatı yapısını bozmak için durağan görüntülerden yararlanmıştır. Mulvey, Godard'ın filmlerinde zamanın dondurulması ve durağan karelerin kullanılmasıyla, izleyiciyi filmin gerçekliği üzerine düşünmeye zorladığını belirtmektedir. Jean-Luc Godard'ın *Letter to Jane* (1972) filmi, tek bir fotoğraf karesi üzerine yoğunlaşarak, sinemanın fotoğrafla kurduğu ideolojik ve anlatısal bağı sorgulamaktadır. Film, durağan bir görüntünün zaman içinde nasıl anlam kazandığını tartışırken, fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisini de problematize etmektedir (2006, s. 145).

Filmlerde fotoğraf, kimi zaman geçmişe açılan bir pencere, kimi zaman ise bir karakterin takıntısının veya saplantısının bir sembolü olarak işlev görmektedir. Mulvey (2006), Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminde Scottie'nin Madeleine'in portresine duyduğu

saplantının, fotoğrafın durağanlığı ile sinemanın hareketliliği arasındaki gerilimi nasıl açığa çıkardığını vurgulamaktadır (2006, s. 174).

Türk sinemasında da filmlerde fotoğrafın kullanımına dair örnekler bulunmaktadır. Bu filmlerden ilki Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmidir. Filmdeki fotoğraf, ana karakterin ilk görüşte aşık olduğu bir kadın portresidir. Erkek karakter kadını daha sonra görse de onun için aşk, surete aşık olmayla devam eder. Ana karakter için kadının portresi kadının kendisinden daha önemlidir. Suret fikrine, Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler* (2010) filminde de rastlanılmaktadır. Zaim filminde suret fikrine daha biçimsel olarak yaklaşmakta ve bunu fotoğrafın kendisiyle yapmaktadır. Kıbrıs'ın durumuyla ilgili ard arda gelen sahnelerin her biri fotoğraf kareleri olarak görünmekte ve sonrasında canlanmaktadır (Hepdinçler, 2013).

Fotoğrafın anlatının merkezinde yer aldığı bir diğer film ise Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yapımı *Uzak* filmidir. Bu film, taşradan İstanbul'a gelen bir genç ile kentte fotoğrafçılıkla uğraşan bir adamın hayatına odaklanmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik üslubu, fotoğraf sanatına olan yatkınlığının belirgin izlerini taşımaktadır. Yönetmenin sinema dili, fotoğrafın kompozisyon ve durağan anlatım özelliklerinden beslenmekte olup, bu iki sanat dalını birlikte icra etmesinin etkileri filmlerinde açıkça gözlemlenmektedir. Çoğunlukla amatör oyuncularla çalışan ve doğaçlama ile belgesel estetiğini benimseyen Ceylan, sinemasında fotoğraf sanatının belirleyici bir rol oynadığını ifade etmektedir. Özellikle belirli sahnelerde, seyirciyi adeta bir fotoğraf karesiyle baş başa bırakarak, fotoğrafın sinemaya kıyasla daha baskın bir anlatım aracı haline geldiği anlar yaratmaktadır (Sayıcı, 2016, s. 128). Ceylan, sinemayı fotoğrafa kıyasla hayatın derinliğini ve çok katmanlı yapısını yansıtabilen daha etkili bir sanat dalı olarak görmekte ve bu algısının, üzerinde etkili olan bazı yönetmenlerin sinema anlayışından beslendiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, kişisel sinema anlayışının şekillenmesinde Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Yasujirō Ozu, Andrey Tarkovski ve Abbas Kiarostami'nin etkili olduğunu ifade etmektedir (Akbulut, 2006, s. 20).

3. Yöntem

Bu çalışmada, Türk sinemasında fotoğrafın tematik kullanımının ortaya çıkarılması amaçlandığı için durum çalışması deseni kullanılmıştır. Durum çalışması, araştırmacının ortak temaları belirlemek amacıyla gözlem, görüşme ve doküman incelemesi gibi çeşitli veri toplama yöntemlerini kullanarak bir veya daha fazla spesifik durumu incelediği nitel bir araştırma desenidir. Durum çalışması, verileri sistematik bir şekilde toplar ve olayların doğal ortamlarında nasıl geliştiğini inceler (Creswell ve Poth, 2016).

Çalışmada örnekleme yöntemi olarak amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, “önceden belirlenen amaca uygun birimlerin seçilmesidir” (Neuman, 2014, s. 322). Çalışmada Türk sinemasında fotoğrafın tematik kullanımının ortaya çıkarılması için üç örnek film seçilmiştir.

Türk sinemasında fotoğra konusunun yer aldığı filmleri belirlemek için Türk sinema tarihi kitaplarının (Onaran, 1994, 1995; Özgüç, 2012) pdf versiyonlarından yararlanılmıştır. Kitapların pdf versiyonlarında “fotoğraf” kelimesiyle yapılan arama sonucunun iki noktada toplandığı görülmüştür. Bunlardan ilkinde, filmlerde ağırlıklı olarak fotoğrafçıların varlığından söz edilebilir. Bu filmlerin bazıları şunlardır; *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958), *Ahh Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1958), *Herhangi Bir Kadın* (Şerif Gören, 1981), *Afife Jale* (Şahin Kaygun, 1981), *Sahte Cennete Elveda* (Tevfik Başer, 1989) ve *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002). Çalışmanın amacı filmlerde fotoğrafın tematik kullanımını belirlemek olduğundan bu filmler örneklem dışında tutulmuştur. İkinci kategoride ise filmlerde anlatının odağında fotoğrafın kendisi olduğu görülmüştür. Bu filmler arasında ise *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Gizli*

Yüz (Ömer Kavur, 1991), *Melekler Evi* (Ömer Kavur, 2001), *Prenses* (Sinan Çetin, 1986) ve *İz* (Yeşim Ustaoglu, 1995) filmleri bulunmaktadır. Bu filmler arasından üç film (*Sevmek Zamanı*, *Prenses* ve *İz*) çalışmanın amacı doğrultusunda diğer iki filme göre daha çok veriye sahip olduğu düşünüldüğünden analiz edilecek filmler olarak belirlenmiştir. Bu filmlerde fotoğrafın tematik olarak nasıl kullanıldığını belirlemek için filmlerde fotoğrafın kullanıldığı sahneler analiz birimi olarak seçilmiştir. Ayrıca bu üç filmin örneklem olarak seçilmesinin bir diğer nedeni ise; çalışmadaki dört temanın karşılığının bu filmlerde bulunduğu öngörüsüdür.

Analizde, Nekane Parejo'nun (2020), Pedro Almodóvar'ın filmlerinde fotoğrafın nasıl kullanıldığını araştırdığı çalışmasında oluşturmuş olduğu temalar kullanılmıştır. Parejo çalışmasında; “tanımlama; geçmişi göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak”, “fotoğrafın metaforik kullanımı”, “anlatının tetikleyicisi ya da ilham kaynağı” ve “dondurulmuş görüntü ve yeniden yaratılmış fotoğraf” olmak üzere dört tematik kategori belirlemiştir.

Bu kategorilerin ilki, “*tanımlama; geçmişi göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak*” şeklindedir. Bunlar, izleyicinin hikâyenin inşasında ilerlemesini sağlayan kullanımlardır. Geçmişte geçen ve anıları yüzeye çıkarmaya ya da kahramanların hafızasını canlandırmaya yarayan görüntülerdir. Geçmiş göstermek – filmde hafıza kaybı yaşayan kişiye fotoğrafları göstermek, fotoğraf sayesinde geçmiş ve şimdi arasında bağlantı yakalamak, karakterleri izleyiciye sunmak – bunlar filmlerin başına yerleştirilen ve farklı formülleri benimseyen görüntülerdir. En yaygın olanları, kameranın bir fotoğraf karesine odaklanmasını ve diyalogun bu fotoğrafı betimlemesini içermesidir. Anlatıyla ilgili keşifler yapmak - Anlatının ilerlemesini sağlayan bir keşfe yol açan fotoğraflara gelince, bunlar iki olasılıkla ilgilidir: karakterlerden birinin kimliğinin keşfi ya da duygusal veya akrabalık ilişkileri.

Bu kategorilerin ikincisi, *fotoğrafın metaforik kullanımıdır*. Dubois, bunların gerekçelerini “fotoğrafın somut, maddi, elle tutulur” bir nesne olması olarak sıralamaktadır. Fotoğraf, dokunulabilir, alınabilir, çalınabilir, toplanabilir, kırılabilir, kucaklanabilir, yakılabilir. Bu anlamda gerçek bir fetiş-nesnedir ve bunun nedeni görüntünün kendisinin (temsilin) fiziksel desteğinden maddi olarak ayrılmaz olmasıdır (Dubois, 2001, s. 133).

Bu kategorilerin üçüncüsü, *fotoğrafın anlatının tetikleyicisi ya da ilham kaynağı* olarak kullanımıdır. Bir ya da daha fazla fotoğraf bazen filmsel anlatının tetikleyicisi olmaktadır. Genellikle bu görüntüler anlatının başına yerleştirilmekte ve çekimler fotoğrafik eylemi ortaya çıkarmakta ve yeniden yapılandırılmasını detaylandırmaktadır.

Bu kategorilerin dördüncüsü, *dondurulmuş görüntü ve yeniden yaratılmış fotoğraftır*. Bir yandan, gerçeğin hareketini (optik bir yanılısama yoluyla da olsa) aslına sadık kalarak yeniden ürettiği için mümkün olduğunca “gerçekçi” bir temsil üretmek, diğer yandan da “normal” görmenin ötesine geçen ve gözün hiç görmediği şeyleri görmemizi sağlayan “hayalden arındırıcı” bir temsil elde etmek (Dubois, 2000, s. 137).

Parejo çalışmasında Almodóvar'ın filmografisinde “fotoğrafik olan” kapsamında iki noktaya odaklanmaktadır; dondurulmuş görüntü ve yeniden yaratılmış fotoğraf. Görüntünün dondurulması, film yapımcısının bir görüntüyü sabitlemek için filmsel zamanı durdurmaya karar verdiği o anı ifade etmektedir. Bellour da Burgin'le aynı fikirde olarak bunun seyirci açısından faydalarına değinir: “Hareketsiz filmde (ya da kadrajda) fotoğrafın varlığı öne çıkar [...] tüm efektler üzerinde bir ayrıcalığı vardır, bu sayede film seyircisi, acelesi olan bu seyirci, aynı zamanda düşünceli bir seyirci haline gelir” (Bellour, 2009, s. 82). Yeniden oluşturulmuş hareketsiz görüntü, dondurulmuş görüntünün tam tersi bir durum ise bir fotoğrafa dayanan filmsel görüntülerdir.

Bu çalışmada nitel veri toplama tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Çalışmada veri analiz yöntemi olarak ise nitel içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmada elde edilen sonuçlar, Türk sinemasında filmlerde fotoğrafın tematik kullanımını içermekte ve böylece literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada yer alan alt sorular birincil amacın altında ve belirlenen temalar doğrultusunda şu şekilde sıralanabilir: Filmlerde fotoğraflar nasıl yer almaktadır? Filmlerde fotoğraflar hangi amaç doğrultusunda kullanılmaktadır? Filmlerde fotoğraf, metafor olarak hangi anlamlar için kullanılmaktadır?

4. Bulgular

4.1. Sevmek Zamanı

Sevmek Zamanı filminde tek bir fotoğraf bulunmasına rağmen bu fotoğrafın çalışmadaki analiz kategorilerinin her biri hakkında çözümlene ve yorum yapmayı mümkün kılacak anlam zenginliğine sahip olduğu söylenebilir.

Sevmek Zamanı'nda fotoğrafın ilk işlevi, kadın karakter Meral'in izleyiciye sunulması yani onun tanıtılmasıdır. Ayrıca Meral'in fotoğrafının sunulması, anlatının bu karakter üzerinden ilerleyeceği fikrini desteklemektedir.

Filmdeki ana karakterler Halil ve Meral'dir. Boyacı olan Halil, evlerini boyamış olduğu Meral'in duvarda asılı duran fotoğrafına aşık olur. Bir yıl boyunca her gün, boş olan bu eve gelerek fotoğrafa bakar. Meral ise zengin bir iş insanının kızıdır. Yine bir gün evde kimse yokken fotoğrafa bakan Halil, Meral'in ansızın eve gelmesiyle ona yakalanır. Meral, Halil'in kendisinin fotoğrafına aşık olduğunu anlar.

Şekil 1

Meral'in Fotoğrafı



Kaynak: *Sevmek Zamanı*, 1965, Metin Erksan

Halil, aşık olduğu şeyin Meral'in fotoğrafı olduğunu, Meral'den resim ve kendisi arasına girmemesini ister. Meral, aşık olduğu resmin kendisine ait olduğunu söyler. Ancak Halil, resmin Meral'in kendisi olmadığını, bu resmin kendi dünyasına ait olduğunu ekler. Gerçek hayatta belki Meral'in kendisine bakmayacakken resminin hoşca baktığını ifade eder. Filmde yer verilen fotoğraf, beden yokluğunu telafi eden bir aracı olarak film boyunca öne çıkmaktadır. Halil, Meral'in varlığından ziyade onun sabitlenmiş suretiyle ilgilenmektedir. Metz'in (2007) "Fotoğraf ve Fetiş" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, fotoğraf bir anı dondurarak onu fetişleştirir. Filmde Halil'in fotoğrafı, gerçekliğin yerine geçen bir fetiş nesnesi olarak kullanılmaktadır. Halil'in "gerçek hayatta belki Meral bana bakmazdı, ama fotoğraf hep iyi bakıyor" demesi, fotoğrafın değişmez ve sabit kalmasına duyduğu bağlılığı göstermektedir.

Halil'in Meral'in resmine aşık olması, resmi bir metafor haline getirir. Metz'in (2007) ifadesiyle fotoğraf, bir anı dondurarak onu bir fetiş haline getirmektedir. Halil surete aşık olur. Halil için Meral'in fotoğrafı bir fetiş nesnedir. Yine Metz'e göre sinema ise hareketi çağrıştırır

ve fetişin oluşmasını engeller. Resmin ona hep iyilikle, aşkla baktığını söyleyen Halil, nihayet “değişmezi” bulduğunu, eğer onu Meral’in kendisini sevecek olursa belki de onun hakkındaki düşüncelerinin son bulacağını ekler. Değişmez olan fotoğraftır, değişikliğe sebep olacak olan ise Meral’in kendisidir.

Bu fotoğraf Halil için Meral’in kendisi değildir, o, kendi zihninde Meral’e ilişkin düşüncelerin ve duyguların kaynağıdır. Sontag’ın (2011) ifadesiyle fotoğraf, bir nesneyi ele geçirebilir ve anlam katmanları oluşturabilir. Halil’in Meral’e ilişkin düşüncelerinin kaynağı bu fotoğraftır.

Ayrıca, *Sevmek Zamanı* filmi ile Antonioni’nin *Blow-up* (1966) filmindeki fotoğraf sahneleri fotoğrafın işlevi açısından karşıtlık içerdikleri söylenebilir. *Blow-up*’ta fotoğraf, gerçekliği sorgulayan ve manipüle eden bir unsur olarak hikâyeyi yönlendirirken, *Sevmek Zamanı*’nda fotoğraf tam tersine, gerçeğin yerine geçen, ona alternatif bir aşk nesnesi olarak işlev gördüğü ileri sürülebilir. Antonioni’nin filminde, fotoğrafın içeriği karakteri kuşkuya sürüklerken, Erksan’ın filminde fotoğraf kesin bir aşk objesi olarak kabul edilir ve değişmezliğiyle güven veren bir unsur haline gelir. Bu karşıtlık, fotoğrafın sinemada nasıl farklı anlamlar yüklenebileceğini göstermesi açısından önemlidir.

Fotoğraf sabit bir zamansal boyuta sahip değildir, izleyicinin bakışına bağlıdır. Sinemada ise zaman, yönetmen tarafından oluşturulur (Metz, 2007). Buna göre Halil’in fotoğrafta gördüğü şey, kendisine aittir. Bir başkası aynı fotoğrafta başka bir şey görebilir.

Fotoğraf, bazı filmlerde hikâyenin başlangıç noktası ya da önemli bir dönüm noktası olarak işlev görmektedir. Filmdeki fotoğraf film hikâyesini ileri taşımaktadır (Bellour, 2007). Halil’in Meral hakkındaki düşüncelerinin ve duygularının kaynağı bu fotoğraftır.

4.2. Prenses

Prenses filmi içeriğinde çok sayıda fotoğrafın kullanıldığı bir filmidir. Filmde, duvarlarda asılı duran fotoğraflar, film karesinin dondurularak oluşturulduğu fotoğraflar ve anlatıyı desteklemek için eski olayların gösterildiği fotoğraflar yer almaktadır. Bu da, filmdeki fotoğrafların, analiz kategorileri için zengin bir içerik olduğunu göstermektedir.

Film, 12 Eylül öncesinin çatışmalı ortamında geçmektedir. Filmin ana karakterleri fotoğrafçı Selim ile Mersin’den İstanbul’a üniversite eğitimi için gelen Nevres’tir. Nevres, İstanbul’a örgüt üyesi olan Tarık ile birlikte gelmiştir. Tarık ve Nevres toplumsal mücadeleye inanırken Selim apolitik bir bireydir.

Filmin açılış sekansında ayrılık sürecinde olan Selim ve eşi Sibel görünür. Sibel uyurken Selim eşiyle ve arkadaşlarıyla çekilmiş olan eski günleri anlatan duvarda asılı olan fotoğraflara bakmaktadır. Bu fotoğraflar çalışmanın ilk analiz kategorisi olan tanımlama; geçmişini göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak kategorisine uygun bilgiler sunmaktadır.

Selim, fotoğraflarda eşi Sibel ve arkadaşlarıyla mutlu gözükmektedir. Fotoğraflar Selim ve Sibel hakkında bilgiler vermekte ve anlatıyı desteklemektedir. Wollen’a göre (2007) fotoğraf, zamanı durduran ve geçmişin parçalarını saklayan bir araçtır. Bu bakımdan filmin başlangıcındaki fotoğraflar geçmişe ait mutlu günlerin birer kanıtı niteliğindedir.

Prenses filminde fotoğraf, yalnızca bir hatıra nesnesi olmanın ötesine geçerek anlatıyı biçimlendiren bir unsur haline gelmektedir. Film boyunca fotoğraflar, karakterlerin geçmişleriyle kurdukları bağları ve bu bağların zaman içinde nasıl değiştiğini yansıtan araçlar olarak kullanılmaktadır. Selim’in, duvardaki eski fotoğraflara bakarak geçmiş günlerini hatırlaması, fotoğrafın yalnızca bir bellek nesnesi olarak değil, aynı zamanda bir anlam

arayışına hizmet ettiğini göstermektedir. Fotoğraflar, Selim'in geçmişiyle bağını sürdürmesini sağlarken, Nevres'in yaşadığı ikilemleri ve karar anlarını pekiştiren görsel öğelere dönüştürmektedir.

Şekil 2

Selim ve Sibel



Kaynak: *Prenses*, 1986, Sinan Çetin

Fotoğraf, bazı filmlerde hikâyenin başlangıç noktası ya da önemli bir dönüm noktası olarak da işlev görmektedir. Bu kategoride, bununla ilgili içerikler analiz edilmektedir. Bellour'a göre (2007) filmdeki bir fotoğraf, filmin hikâyesini ileri taşımaktadır. *Prenses*'te filmin hikâyesini ileri taşıyan ve anlatıyı tetikleyen fotoğraflar özellikle filmin ikinci yarısında sıklıkla yer almaktadır. Eylem hazırlığındaki örgüt üyelerinin toplantılarının gösterildiği sahnelerden sonra eylemi yapıp yapmama tereddütü yaşayan Nevres'in durumunu anlatan ve izleyicinin bu olay üzerine düşünmesini sağlayan farklı fotoğraflara yer verilmektedir. Nevres için bir tarafta şiddet varken diğer tarafta aşık olduğu fotoğrafçı Selim vardır. Nevres'in bu durumu anlatmak için filmde, filmin akışı içinde durdurulan film kareleri ve farklı şiddet olaylarından alınan görüntüler vardır. Böylece yapacağı eylem ve geçmişte yaşanan eylemler arasında koşutluk oluşturulur.

Prenses'te Türk sinemasında örneğine fazla rastlanılmayan bir şekilde çok sayıda dondurulmuş görüntüye yer verilmektedir. Filmde ilk defa aşağıdaki karede buna rastlanılmaktadır. Karakterler, cansız mankenin bedenini dans ederek parçalara ayırırken bir taraftan da sokaklarda yaşanan olaylarına ve Maraş Olayları gibi daha önce yaşanmış olan şiddet olaylarından fotoğraf karelerine yer verilmektedir. Fotoğrafın bellekle olan ilişkisi, *Prenses* filminde önemli bir yere sahiptir. Film, fotoğrafları yalnızca geçmişi hatırlamak için kullanılan nesnelere değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif belleğin inşasında bir araç olarak ele almaktadır. Selim'in duvarında asılı olan eski fotoğraflar, onun geçmişte mutlu bir hayatı olduğunu gösterirken, film ilerledikçe bu geçmişin artık erişilemez olduğu vurgulanmaktadır.

Bu bağlamda, filmde yer alan fotoğraflar, 12 Eylül öncesinin çatışmalı atmosferini bellek üzerinden yorumlamaya olanak tanımaktadır. Nevres'in örgütsel mücadelesi ve Selim'in apolitik duruşu arasındaki gerilim, geçmiş olayların belgelenmesi yoluyla vurgulanmaktadır. Filmde yer alan gerçek fotoğraflar ve arşiv görüntüleri, kişisel bellek ile toplumsal hafızanın kesişim noktasında durur. Nevres'in yaşadığı ikilem, filmde kullanılan fotoğraflarla daha da derinleşir. Fotoğrafın, geçmişin izlerini taşıdığı ve onu yeniden canlandırdığı düşünüldüğünde, Nevres'in karar verme sürecinde geçmişte yaşanan olayların yankılarıyla baş başa kaldığı görülmektedir. Dondurulmuş kareler ve arşiv fotoğrafları, Nevres'in kişisel belleği ile toplumsal belleğin çatıştığı anları temsil eden görsel metaforlar haline gelmektedir.

Şekil 3

Selim ve Nevres



Kaynak: Prenseler, 1986, Sinan Çetin

Barthes'e göre (1996) fotoğraf, belli bir anın izini taşımakta ve derinlemesine düşünme imkanı sunmaktadır. Bellour'a göre (2007) ise sinema izleyicisi hızla akıp giden görüntüler peşinden koşup giderken fotoğraf izleyicisi ise durup düşünme imkanı bulmaktadır. Filmde de anlatının izine takılıp giden izleyiciye, bir anlığına da olsa aslında ne hakkında bir film izlediğini hatırlatmak ve olaylar hakkında düşünmesini sağlamak istenmektedir. Bu da dondurulan film kareleri ve Maraş Olayları ile Vietnam savaşından eklenen fotoğraf kareleriyle sağlanmaktadır.

4.3. İz

İz filmi, emekliliğine gün sayan komiser Kemal'in, bir intihar olayında yüzü parçalanmış kurbanın kim olduğunu başka bir ifadeyle bu yüzün kime ait olduğunu araştırmasını, bir "iz" bulma arayışını anlatır. Kemal bu sorunun cevabını bulmaya koyulurken olaylar ilerledikçe bir labirente girdiğini fark edecektir. Filmde Cezmi Kara'nın "kaybolan birinin peşinde kaybolacaksın, bul beni" sözleri kimi zaman bir kağıtta yazılı olarak görülür kimi zaman da Cezmi'nin sesinden bir üst ses olarak duyulur.

Filmde yer alan fotoğraflar farklı temalar etrafında kullanılmaktadır. İlk olarak film, kayıp bir yüzün kayıp olan fotoğrafı üzerine inşa edilmiştir. Bu bilinmezlik filmin evrenini sarmalamaktadır. Yine filmde yer verilen fotoğraflar, geçmiş hakkında bilgiler vermek ve karakterleri tanıtmak için kullanılmaktadır. Filmde yüzü çizili bir fotoğraf, metafor olarak komiser Kemal'in yaşadığı kimlik bunalımını ortaya koymaktadır.

Şekil 4

Cezmi, Fikret ve Makyeviç



Kaynak: İz, 1994, Yeşim Ustaoglu

Filmde yer alan fotoğraflar, çalışmanın ilk kategorisi olan “tanımlama; geçmişi göstermek, karakterleri izleyiciye sunmak ve anlatıyla ilgili keşifler yapmak” ile ilgili bolca veri içermektedir. Filmin açılışında intihar eden Cezmi Kara’nın evine giden ekipten komiser Kemal, evde fotoğraflarla karşılaşır. Duvarda asılı duran fotoğrafta, izleyicinin sonradan adlarını öğrendiği, yüzü çizili olan Cezmi, Fikret ve Makyeviç vardır. Başka bir fotoğrafta Makyeviç tek görülürken diğer bir fotoğrafta Fikret yer alır. Yine filmin ilerleyen sahnelerinde de, Cezmi’nin kim olduğunu arayan Kemal için bir “iz” niteliği taşıyan Cezmi ve Makyeviç’in kızı Sedef’in, fener kulesinin, Valentine dans salonunun fotoğrafları yer alır. Bunlar, hem Kemal hem de izleyici için karakterleri ve onların geçmişlerini tanımak için önemlidir.

Sontag’ın ifadesiyle (2011) fotoğraf, bir nesneyi ele geçirebilir ve anlam katmanları oluşturabilir. Benzer şekilde Berger de (2015) fotoğrafın, gerçeğin farklı boyutlarını sunduğunu ve görünenin ardındaki görünmeyen kısımlara göndermeler yaptığını ifade etmektedir. Filmde Cezmi’nin, kendi evinde hem de yüzü gözükmeyecek şekilde bir fotoğrafa neden yer verdiği ve Cezmi Kara’nın fotoğraftaki yüzünü kimin çizdiği gibi soruları akla getirmektedir.

Şekil 5

Cezmi’nin Görünmeyen Yüzü



Kaynak: İz, 1994, Yeşim Ustaoglu

Bonitzer (2011, s. 56) “her labirent yüze ilişkin bir endişe, bir muamma içerir” ifadesini kullanmaktadır. Yine aynı eserde Bonitzer (2011, s. 57) “labirent öyküleri de bizzat birer labirenttir, labirent yüzün silinmesi ve kaybolmasıyla başlar, yüz labirent olduğunda çıkış bulunur” demektedir. Filmde Cezmi’nin kayıp yüzüne dair “izler” bulmaya çalışan Kemal, bir labirente girmiştir. Kemal’in arayışı ilerledikçe labirent de katmanlaşır. Kayıp yüzün sahibinin fotoğrafı da kayıptır; hiç bir yerde yoktur. Kemal aslında kendinde kaybolmuştur, “yüz labirent olduğunda” Kemal çıkışı bulur. Film başladığı yere döner. Filmin açılışı Cezmi Kara’nın intihar ettiği sahnedeki silah sesiyle açılır filmin sonunda da bu defa Kemal, Cezmi’nin evine gider, biriyle karşılaşır, izleyici görmez. Kamera bina dışına çıkar ve silah sesi gelir. İçerde neler olduğunu izleyici bilemez.

Filmde fotoğrafın tematik olarak kullanıldığı bir başka yer de filmin anlatısını geliştiren onu ileri taşıyan konumudur. Filmde ana karakter tarafından rastlanılan her fotoğraf arayışı yolunda ona bir “iz” vermektedir. Barthes (1996) fotoğrafın, geçmişin bir izi olarak gerçekliği kaydettiğini ve aynı zamanda kayıp bir zamanı temsil ettiğini ifade etmektedir. İz filminde yüzü silinmiş fotoğraf, yalnızca fiziksel bir kaybı değil, karakterin kimlik ve hafıza düzeyinde silinmesini de simgelemektedir. Fotoğrafın belge niteliği, kayıp yüzün varlığıyla sorgulanırken, burada bir eksiklik ve belirsizlik üzerinden inşa edilmektedir. Böylece, fotoğrafın hem hafızayı canlandıran hem de onu muğlaklaştıran çelişkili doğası vurgulanmaktadır ve karakterin varoluşsal çıkmazı, silinmiş yüz metaforuyla derinleştirilir.

Şekil 6

Makyeviç



Kaynak: İz, 1994, Yeşim Ustaoglu

Bellour'a göre (2007) filmdeki bir fotoğraf, film hikâyesini ileri taşımaktadır. *İz*'de de ana karakter Kemal'in rastladığı her bir fotoğraf, anlatının ilerlemesine yardımcı olmaktadır. Kemal'in, Cezmi'nin evinde Cezmi, Makyeviç ve Fikret'in fotoğrafının bulunduğu çerçeveyi görmesiyle hikâyenin tarafları ortaya çıkmış olur. Yine aynı evde Cezmi'nin sürekli gittiği Bozcaada'daki Fener'in fotoğrafı da Kemal'in buraya gitmesine neden olur. Son olarak Makyeviç'in evindeki Cezmi ve Makyeviç'in kızları Sedef'in fotoğrafı, Kemal için hikâyeye dair bir başka bakış açısını aralar. Aynı şekilde Bozcaada'da Fenerdeki Fikret'in fotoğrafı da hikâyeyi ileri taşır.

İz filminde yüzü çizilmiş fotoğraf, yalnızca bir karakterin kaybını değil, aynı zamanda anlatının eksik ve çözümlenemeyen doğasını da vurgulanmaktadır. Bu fotoğraf, görünürde bir ipucu sunarken aslında gerçeği saklayan bir nesneye dönüşerek, izleyiciyi belirsizlik içinde bırakmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, Türk sinemasında filmlerde fotoğrafın tematik kullanımları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Teknolojik ve estetik açıdan birbirinden etkilenen ve ortak yönleri bulunan sinema ve fotoğraf sanatının, anlatı açısından hangi potansiyele sahip oldukları özellikle de fotoğrafın filmlerde anlam yaratmadaki kullanımlarına odaklanılmıştır.

Bunu ortaya koymak için, filmlerinde fotoğrafa sıkça yer veren Pedro Almodóvar'ın filmlerini inceleyen Nekane Parejo'nun, bu filmleri incelerken geliştirdiği dört kategoriden yararlanılmıştır. Türk sinemasında yapılan filmler arasından örneklem olarak belirlenen üç film (*Sevmek Zamanı*, *Prences* ve *İz*) Parejo'nun kategorileri etrafında tematik açıdan analiz etmiştir. Böylece, fotoğrafların film anlatısındaki rolü, estetik ve dramatik boyutu geliştirmedeki gücü açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmadaki bulgulara göre; filmlerde kullanılan fotoğraflar, Parejo'nun belirlediği kategoriler doğrultusunda kullanılmıştır. Bu kullanım hem anlatsal hem de metaforik yönüyle filme katkıda bulunmuştur. *Sevmek Zamanı* filminde fotoğraf, surete aşık olmanın örneği olarak metaforik bir yönü içermektedir. *Prences* filminde karakterlerin fotoğraflarına, filmin akışı içinde dondurulan karelere ve yaşanmış olaylardan alınan görüntülere yer verilmiştir. Bu fotoğraflar; anlatının ilerlemesini sağlayan, karakterlerin tereddütlerini ortaya koyan unsurlar olarak yer almaktadır. Dondurulmuş kareler ise akıp giden film içerisinde anlık da olsa izleyicinin olayı derinlemesine düşünmesine olanak sağlamaktadır. *İz* filminde ise fotoğraf, kayıp bir yüzün aranmasının merkezinde yer alarak, anlatıyı şekillendiren bir metafor haline gelmiştir. Kemal karakterinin, fotoğraftaki kayıp yüzü bulma çabası, izleyiciyi psikolojik bir labirentte dolaştırmış ve anlatının dramatik yapısına önemli katkılar sağlamıştır.

Bu bulgular, Türk sinemasında fotoğrafın anlatısal bir araç olarak kullanımının detaylı bir incelemeye tabi tutulması gerektiğini göstermektedir. Barthes, Metz ve Berger gibi teorisyenlerin görüşleriyle birlikte ele alındığında, fotoğrafın sinemadaki anlam yaratma potansiyeli daha da derinleştirilebilir.

Sonuç olarak, sinema ve fotoğrafın bir araya gelerek çok katmanlı bir anlatısal derinlik yaratma kapasitesine sahip olduğu, bu çalışmanın temel çıkarımlarından biridir. Bu durumun Türk sinemasında yapılmış olan örneklem filmlerde de ortaya çıktığı görülmüştür.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı: Tek Yazar (Murat ŞAHİN)

Etik Kurul Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek ve Teşekkür: Yazar, çalışmada finansal destek almadığını bildirmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını bildirmiştir.

Kaynaklar

- Antonioni, M. (Yönetmen). (1966). *Cinayeti Gördüm (Blow-up)* [Film]. Premiere Productions.
- Akbulut, H. (2006). *Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler*. Bağlam Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bellour, R. (2007). The pensive spectator. D. Company (Ed.), *The Cinematic* içinde (s. 119-123). Cambridge.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes: Foto cine video*. Ediciones Colihue.
- Berger, J. (2015). *Bir fotoğrafı anlamak* (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (İ. Yaşar, Çev.). Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve ses* (İ. Yaşar, Çev.). Metis Yayınları.
- Company, D. (2008). *Photography and cinema*. Reaktion Books.
- Catherine, D. (2007). Photography and cinema. D. Company (Ed.), *The Cinematic* içinde (s. 144-152). Cambridge.
- Creswell, J. ve Poth, C. (2016). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. SAGE Publications.
- Çetin, S. (Yönetmen). (1986). *Prences* [Film]. Ömür Film.
- Dubois, P. (2000). De una imagen, Del otro o de La influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea. *Exit: imagen y cultura*, 3, 130-145.
- Dubois, P. (2001). *Fotografía ve cine (Photography ve cinema)*. Ediciones and S.A.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Troya Film.
- Godard, J.-L. (Yönetmen). (1972). *Letter to Jane: An Investigation about a Still* [Film]. Criterion Collection.
- Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve durağanlık: Sinemada fotoğrafik temsil. G. Yaşartürk (Ed.), *Ve Sinema* içinde (s. 137-168). Doruk Yayınevi.
- Kavur, Ö. (Yönetmen). (1991). *Gizli Yüz* [Film]. Alfa Film.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Marker, C. (Yönetmen). (1962). *La Jetée* [Film]. Argos Films.
- Metz, C. (2007). Photography and fetish. D. Company (Ed.), *The Cinematic* içinde (s. 124-133). Cambridge.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books.
- Neuman, W. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri 1: Nitel ve nicel yaklaşımlar* (S. Özge, Çev.). Yayın Odası.
- Nolan, C. (Yönetmen). (2000). *Akıl Defteri (Memento)* [Film]. Summit Entertainment.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması Cilt 2*. Kitle Yayınları.

- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. Horizon International Yayınevi.
- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar (Photography in Pedro Almodóvar's cinema). *Discursos Fotográficos*, 16(29), 45-75. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Penley, C. (2007). The Imaginary of the photograph in film theory. D. Company (Ed.), *The Cinematic* içinde (s. 114-118). Cambridge.
- Roeg, N. (Yönetmen). (1973). *Karanlığın Gölgesi (Don't Look Now)* [Film]. Warner Bros.
- Romanek, M. (Yönetmen). (2002). *Bir Saatlik Fotoğraf (One Hour Photo)* [Film]. Catch 23 Entertainment.
- Rosen, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. University of Minnesota Press.
- Rossellini, R. (Yönetmen). (1952). *The Machine to Kill Bad People (La macchina ammazzacattivi)* [Film]. Tevere Film.
- Sayıcı, F. (2020). *Sinemada Yol ve Yolculuk*. Platanus Publishing.
- Schneider, A. (Yönetmen). (1965). *Film* [Film]. Grove Press.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Bıçak Sırtı (Blade Runner)* [Film]. Warner Bros.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (1995). *İz* [Film]. Ustaoğlu Film.
- Uygun, S. (2007). Sinemada Fotoğraf. *Fotoğraf Dergisi*. Sayı 74.
- Wenders, W. (Yönetmen). (1987). *Arzunun Kanatları (Wings of Desire)* [Film]. The Criterion Collection.
- Wollen, P. (2007). Fire and ice. D. Company (Ed.), *The Cinematic* içinde (s. 108-113). Cambridge.
- Zaim, D. (Yönetmen). (2010). *Gölgeler ve Suretler* [Film]. M3 Film.