

SİNEMATOGRAFİK KURGU BAĞLAMINDA FOTO-SEKANS OLGUSU

Tuna UYSAL

Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, tuna.uysal@msgsu.edu.tr, 0000-0002-6247-0089

Uysal, Tuna. "Sinematografik Kurgu Bağlamında Foto-Sekans Olgusu". idil, 104 (2023 Nisan): s. 466-482. doi: 10.7816/idil-12-104-04

ÖZ

Fotoğraf ve sinematografinin uzun süreli ilişkisi sadece biçimsel ve teknik bir altyapıya dayanmamaktadır. Her ikisinin sahip olduğu öz nitelikler sayesinde, ilerleyen süreç içerisinde hem sanatın kuramsal gelişiminin etkisiyle hem de çağdaş anlatım biçimlerinin ortaya çıkması ve disiplinlerin iç içe kaynaşmasıyla, birbirleri ile alışveriş halinde olmuşlardır. Optik ve kimyasal yol ile başlayan bu ortaklık daha sonrasında hikâye anlatımı seviyesinde bir kesişim kümesi oluşturmuş, ardından bu hikâyeyi belirli bir dizge halinde anlatma çabası kurgu meselesini gündeme getirmiştir. Kurgu, sadece sinematografik anlatımın bir unsuru değildir. Kurgu, sanat tarihinde birçok farklı ifade biçiminin anlatısını aktarmasında vazgeçilmez bir araçtır. Art arda gelen olayların, bir anlam bütünü oluşturacak şekilde dizilmesi, hem aktarılacak istenen öyküyü rafine eder hem de aktarmak istediğimiz düşüncüyü açık ve anlaşılır bir hale getirme özelliği vardır. Sinema alanındaki kurgu mantığı ile fotoğraf alanındaki kurgu mantığı birbirinden farklıdır. Sinemada farklı çekilmiş parçaların bir araya getirilmesi şeklinde tanımlanabilecek olgu, fotoğrafta ise sahneyi düzenlemek anlamına gelmektedir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bazı durumlarda, fotoğraf sanatı tarihinde de sinematografiye daha çok yaklaşarak onun biçimsel ve kuramsal öz niteliklerinden faydalanarak anlatısına yeni bir bakış açısı katmak isteyen sanatçılar da önemli bir yer tutar. Sinemanın tanımladığı anlamda kurguyu ele alan sanatçılar, bir seri fotoğrafı anlamlı bir bütün halinde sunma çabasında "foto-sekans" olarak adlandırılan biçimsel üslubu eserlerine taşırlar. Bu üslup fotoğrafın sinema ile optik ve kimyasal ilişkisinin de ötesinde, kurgu anlamında bir ilişki kurmasını sağlar. Art arda gelen durağan fotoğrafların, yeni bir anlam oluşturacak şekilde düzenlenmesi ile ortaya çıkan bu üslup, sadece biçimsel değil aynı zamanda kuramsal açıdan sinematografik kurgudan derin biçimde etkilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinematografi, kurgu, foto-sekans, fotoğraf, çağdaş sanat

Makale Bilgisi:

Geliş: 6 Aralık 2022

Düzeltilme: 20 Ocak 2023

Kabul: 2 Şubat 2023

Giriş

Kurgu kavramı birçok farklı sanat disiplininde farklı şekillerde kendini gösterir. Temel kaynağı, arka arkaya gelen ve bir olayın farklı anlarını, anlatıcının aktarmak istediği ana fikre hizmet edecek ve anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir dizi halinde sunan hikâyeden alır. Kurgu aynı zamanda, fikir ya da tecrübe aktarımının kendiliğinden olan veya kendiliğinden olmayan -insan eliyle belirli bir plan çerçevesinde oluşturulmuş- olaylar zincirini anlamlı bir bütün meydana getirecek şekilde tekrar düzenleme eylemidir.

Kurgu, insanoğlunun tecrübe ya da fikir aktarımını, anlaşılabilirlik ya da belirli bir etki bırakabilecek yetiye sahip bir anlatı ortaya çıkarmak ihtiyacından kaynaklanır. Anlatının birbirinden farklı parçaları, bütünlüklü bir biçimde aktarılırken, alımlayan karşılaştığı bu yeni tecrübeye kendi yorumunu katarak "öğrenme" ve/veya "zevk alma" ediminde bulunur.

Tarih boyunca, çeşitli ihtiyaçlardan ve teknik imkanların gelişmesinden kaynaklı olarak, hikâye anlatıcılığı da form değiştirmiştir. Örneğin, dilden dile dolaşan halk hikayeleri, efsaneler, zamanla kâğıda dökülmüş, kayıt altına alınmış, sonrasında matbaanın ortaya çıkmasıyla daha geniş kitleler tarafından okunur olmuştur. Benzer şekilde mağara duvarlarına doğa olaylarından ya da çevredeki vahşi hayvanlardan kendilerini korumaya çalışırken, hikayelerini resim yolu ile anlatmaya çalışan insanlık, sonrasında eğitici amaçlı kutsal yapıların ve sarayların duvarlarına eserlerini yapmış, sonrasında ise gelişen teknik ve ortaya çıkan ihtiyaçlar dolayısıyla taşınabilir ve el değiştirebilir olmuştur.

Günümüzde gelinen noktada ise, anlatı sadece izleyicinin esere tanık olabileceği müze, galeri veya sinema salonu gibi kamuya açık alanlarda sergilenmekle kalmamış, internet aracılığı ile izleyenin evinde bulunan kişisel bilgisayarlara kadar girmiştir. Ancak tüm bunlar olurken, yani her ne kadar teknoloji veya anlatım biçiminde gelişmeler olsun, anlatının temellerinde yatan "tasarım" ve "kurgu" öğeleri neredeyse sanat tarihinin başlangıcından bugüne yok olmamış sadece zamanın ilerlemesi ile biçim değiştirmiştir.

Plastik Sanatlar veya yazın alanında olsun, bir anlatı oluşturmak, kişisel tecrübelerimizi ve bunlardan yola çıkarak edindiğimiz fikirleri izleyiciye aktarma, hatta yeri geldiğinde onu eğitme amacı gütmektedir. Toplumsal belleğin oluşmasında yol gösterici bir niteliğe sahip olan öykü anlatımı, anlatanın tecrübelerini, fikirlerini ve hatta psikolojik düzlemde tüm bunlara dayalı olarak gelişen düşlerini, korkularını ve iç dünyasını paylaşmasının bir yolu olmuştur.

1. Anlatı

Anlatı, daha önce bahsedildiği üzere, insanlığın kendi varlığını yeryüzünde sağlıklı bir biçimde devam ettirebilmesi adına kurduğu, kendi doğal ve sosyal çevresi ile kurduğu iletişimden ortaya çıkan entellüktüel bir sistemdir. İnsan, içinde var olduğu ortamda edindiği tecrübelerle dayanarak, daha önce yaptığı hataları tekrar etmez ya da bir sonraki davranış biçimi hakkında bir öngörü sahibi olur. Diğer yandan sadece bununla da kalmaz; aynı zamanda duvar resimlerinden heykellere, sözlü anlatımdan basılı kitaplara ve bu çalışmada ele alınacağı üzere, imkanların elverdiği ölçüde fotoğraf veya sinema yardımı ile, kendinden sonra gelecek olan nesile bilgi, fikir ve tecrübelerini aktarmaya çalışmıştır; "...sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmiş dili, hareketli ya da durağan imgeleri, jestleri ve tüm bu muhteviyatın düzenli bir sıralamasını içerir. Söylemde, söylencede, fablada, masalda, uzun öyküde, destanda, öyküde, trajedide, güldürüde, pandomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. (...) Anlatı her zaman her yerde tüm toplumlarda vardır; anlatının tarihi insanlığın tarihiyle başlar." (Barthes, 2005: 101)

Anlatının temeli, kişisel tecrübelerin aktarımı esasına dayalıdır. Dolayısıyla bu durum, belirli bir dizge halinde aktarılması gerekliliğini doğurur. Aktaranın, olayları yaşadığı andaki zihinsel durumu veya tüm bunları kaydettiği andaki üslubu veya daha sonrasında yine tüm bunları değerlendirirken izlediği yol, alımlayanın bir karmaşa çerisinde kalarak, asıl aktarılacak istenen bilgiyi doğru anlayamamasına yol açabilmektedir. Öyle ki; belge tutmak amacı ile değil, çevresindeki yaşamı ve cereyan eden olayları, parçalı olarak kaydeden ve daha sonra birleştiren bir sanatçının anlatısı, zaman zaman izleyici için anlaşılması oldukça güç bir hal alabilir; *"İletişim, göstergeler (işaretiler, imler) aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan bir başka kişi ya da gruba, bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların kısaca anlamın iletilmesidir. İletişimin oluşabilmesi için; Gönderici, kanal, mesaj, alıcı zincirinin gerçekleşmesi söz konusudur... Bu davranışlar bireysel olmaktan çıkıp bir sözleşmeye (konvansiyon'a) dönüşmeye başladığında dilin varlığı ortaya çıkar. Dilin oluşabilmesi için en az iki kişinin bunu paylaşması ve iletişim kurması gerekir."* (Fırat, 1998: 4-5)

Bir anlatıda meydana gelen olaylar hiçbir zaman anlatıcının yaşadığı kadar detaylı, karmaşık ve anakronik olmak durumunda değildir. Hatta, aktaranın -hikâyeye her ne kadar kendi yorumunu eklemiş olsa da- anlatının tamamında böyle bir üslubu benimsememiş olması, izleyicinin ana fikri daha kolay anlamasına yardımcı olur.

Dolayısıyla, bir anlatı oluşturulurken, hikâyenin en can alıcı noktaları ne kadar bir dizi halinde, anlamlı ve bütünlüklü bir fikir oluşturacak şekilde düzenlenirse, izleyenin aktarılacak istenen bilgiye ulaşması o kadar kolay ve sağlıklı olur. Bu fikirden yola çıkarak söylenebilir ki; kurgunun ortaya çıkmasında anlatı ne kadar etkiliyse, anlatının açık ve net biçimde aktarılabilmesinin en sağlıklı yolu da kurgu olmuştur.

Aynı şekilde fotoğraf ve sinemanın gelişimi de insanlığın sosyal, siyasal ve ekonomik seviyede geldiği noktada ortaya çıkan ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde gelişim göstermiştir. İlk ortaya çıktıkları anda basit şekilde olağan hayatın kaydı için kullanılan bu cihazlar sonrasında bilgi aktarma konusundaki yeteneklerinden dolayı iletişim aygıtı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bilgi aktarımı, diğer sanat dallarında uzun süredir ele alındığı biçim dolayısıyla, belgesel ya da kurgusal olsa da bir hikâye anlatımına dayandığından dolayı, kurguya dayalı bir anlatı biçimi öncelikle bir "tasarım" sürecini gerektirir. Tasarlama; *"Sanatsal değer taşıyan bir ürün ortaya koymak amacıyla yapılan, fakat, ürünün gerçekleştirme aşamasını içermeyen çalışmaların tümü."* (Sözen-Tanyeli, 2011: 231) olarak tanımlanmıştır. Sanatın tüm disiplinlerinde "tasarlama süreci" mevcuttur. Tasarım ise; *"Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan ürünlerin tümü."* (Sözen-Tanyeli, 2011: 231) şeklinde ifade edilmiştir. Kurgusal fotoğrafta ise tasarlama süreci eserin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Tasarlama sürecinden sonra oluşturulan kurgu üç şekilde ele alınabilir; *"Çerçeveyi kurgulamak, konuyu kurgulamak ve çekim sonrası kurgu. Fotoğraf sanatı kurguyu fikir aşamasından ortaya çıkana dek bünyesinde barındıran bir disiplindir. Fotoğraf çekmek başlı başına bir kurgulama eylemidir. Kurgulamadaki amaç ise anlatımı kuvvetlendirmek ve ana konuyu diğer yardımcı nesneleri de kullanarak daha güçlü hale getirmektir. Portre fotoğrafında çevredeki diğer nesneler fotoğraf sanatçısının kontrolü dahilinde yardımcı eleman rolünü üstlenecektir."* (Tercan, 2008: 25)

Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere; bu çalışmada, eser içeriğinin sanatçı tarafından oluşturulduğu "kurgusal" yapıtların ele alınacağını bu noktada belirtmek gereklidir. Her ne kadar, kompozisyon, bakış açısı, yükseklik, objektif seçimi, pozlandırma vb. gibi temel fotoğrafik öğelerin seçimi, "çerçeve kurgulama" kapsamına girse de, belgesel fotoğraf alanında üretilen yapıtları farklı bir bağlamda incelemek daha yerinde olacaktır. Dolayısıyla bu çalışmada sinematografik kurguya biçimsel benzerliğiyle yakınlık gösteren *"foto-sekans"* çalışmalarına yer verilecektir. Bu noktada önce kısaca "fotoğraf sanatında kurgu" olgusunu incelemek yerinde olacaktır.

2. Fotoğraf Sanatında Kurgu

Kurgusal fotoğraf, bir anlatıya sahip ve tasarım aşaması gerektiren bir türün genel adıdır. Tasarımdan uygulamaya, eserin her detayına fotoğrafçı karar verir. Anlattığı hikâyeye göre sanatçı, sahne, mekan, oyuncu, makyaj, kostüm, aydınlatma, çekim formatı, kompozisyon vb. gibi fotoğrafik değerlere karar verir ve yapıtını oluşturur. Yapım sonrasında uygulayacağı manipülasyon ve en son sunum biçimine de, yapıtın tasarımı aşamasında, sanatçı karar verir.

Fotoğrafta kurgu, bu teknolojinin var olduğu tarihten bu yana farklı şekillerde sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Keşfin ilk yıllarında bilim adamları, kaşifler vb. gibi teknik meselelerle fotoğrafı ele alan uygulamacılar, onun bir kopyalama aracı yaftasını yemesine yol açmıştır. Charles Baudelaire, fotoğraf makinasını daktiloya veya matbaaya benzetmiş sadece üretilen eserlerin kopyalanması veya çoğaltılmasına yarayan bir aygıt olarak kalması gerekliliğini savunmuştur (Batur, 2002: 26). Ancak sanatçıların fotoğrafik alanda eser üretmesi, onun sanatsal alanda kendini göstermesini, aynı zamanda sosyal bir olgu olduğunu ve iletişimsel güce sahip olduğunu kanıtlamasını sağlamıştır. Dönemin eleştirmenleri tarafından kopyacılıkla yaftalansa da, yaratıcı sanatçıların elinde yeni bir anlatım aracı ve yeni bir biçimsel anlayış ortaya koymuştur.

Kurgu Fotoğraf ise, fotoğrafın bir sanatsal üretim aracı olarak kullanılma fikrini ortaya attığı için fotoğraf tarihi için oldukça önemli bir yer tutar. Piktoryalist dönem sanatçıları, edebiyat, tiyatro, tarih ya da mitoloji gibi farklı disiplinlerden referanslarla bir alegori kurmaya çalışırken, aynı zamanda resimsel bir etki ile fotoğrafı sanat alanına taşıma gayreti içinde olmuşlardır.



Resim 1. Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857

Modernist dönemde ise fotoğrafın gerçeklikle olan bağı kuvvetlidir. Bu dönemde yapılan yayınlar ve onun etkisinde kalan akımlarla ortaya, sadece fotoğraf makinesinin kabiliyetlerine özgü üretim yapan sanatçılar ve doğrudan gerçekliğe yaklaşan bir fotoğraf anlayışı çıkmıştır. Bu durum, erken dönem fotoğrafta konuşulduğundan daha çok gerçeklik meselesinin üzerinde durulmasına yol açmıştır. Diğer yandan Avangard sanat, sanatsal üretimin hızlı biçimde kabuk değiştirmesine imkân tanırken aynı zamanda önemli ölçüde fotoğrafı sanat alanının içerisine çekmeyi başarmıştır. Bu dönemde fotoğraf yine kendine özgü kimliği ile sanat alanında arayışlara girmiş ya da mevcut arayışlara yanıt olmuştur.

Dünya Savaşları sonrası yaşanan toplumsal travmaların etkisiyle ortaya çıkan, kavramsal sanat, soyut sanat gibi sanatsal yaklaşımlarda ise, diğer disiplinler gibi fotoğraf sanatı da yeni bir dil arayışına girer. Özellikle postmodern dönemde fotoğraf sanatı, piktoryalizmde olduğu gibi, gerçekliği bir anlatı etrafında toplayıp yorumlayarak aktarma üslubunu tercih eden kurgusal fotoğrafa yeniden yönelir. Gerçekliği aktarmak yerine onun yeniden inşası peşinde koşar. Kendi teknik, plastik, biçimsel ve kuramsal özelliklerinden kaynaklanarak, izleyenin önyargı ile kabul ettiği “gerçeklik” olgusu sorgulandığı gibi, postmodern kurgunun referans olarak aldığı diğer kitle iletişim araçlarının yaratmış olduğu yeni dillerin kodlamaları üzerinden sorgulama yapmak peşindedir. Bunun için, erken dönemlerde kullanılan tarih, mitoloji ve edebiyat gibi referanslara, popüler kültürün sahip olduğu, sinema, basın, televizyon gibi, kitle iletişimine yönelik kültürel alanların referanslarını da anlatıya katar.



Resim 2. Paul Strand, Wall Street, 1915

3. Sinemada Kurgu Olgusu ve Öykü Anlatıcılığı Çerçevesinde İş Bölümünün Gelişimi

Sinemanın ilk yıllarında yapım ekibi veya çekim ekibi gibi çok elemanlı bir ekibin, kolektif çalışmasından bahsedilemezdi. Çünkü kameraman fotoğrafçı gibi – ki o yıllarda tüm kameramanlar eski birer fotoğrafçıydılar – kamerasını yükleniyor ve ekip olmaksızın çekimini yapılabiliyordu. Yapılan, sadece hareketli ve canlı fotoğraflar çekmekti. En azından Lumière kardeşlerin 1895'te Grand Cafe'de gösterimini yaptıkları ilk filmler böyle idi. Daha sonra içinde mizansen bulunan, bir yapım ve çekim ekibi gerektiren filmler Meliés tarafından çekildi. Yönetmen,

1896'da çektiği "Une Partie des Cartes" (İşkambil Partisi, 1896) adlı filminde olduğu gibi, birçok filminde kamera önünde oyuncu olarak bulunmuştu. Dolayısıyla bu filmlerden kameramanın ayrı olarak görev aldığı ilk filmler olarak bahsedebiliriz. Ancak yine de görevlerin ve işlevlerin kesin bir şekilde bölümlere ayrıldığı bir ekipten bahsedemeyiz.



Resim 3. George Meliés, İşkambil Partisi, 1896

Bunun yanı sıra hem Lumiere kardeşlerin hem de Meliés 'in o tarihlerde filmin öyküsü ile değil daha çok plastik yanıyla, yani sadece görüntünün kalitesiyle uğraştıklarını söyleyebiliriz. Görüntü, her iki öncü sinemacıda birinci plandaydı ve film fotoğrafa tiyatrodan daha yakındı; "...Film tarihçileri ve kuramcıları sinematograf aşamasından sinema aşamasına geçilmesini sağlayan en önemli unsurlardan birinin kameranın 'özgürleştirilmesi' ya da "hareketlenmesi" olduğu konusunda görüş birliği içerisindeyler. Başlangıçtaki sinematograf aletinin sabit bir yerde durması, bakış açısının ise George Sadoul'un (1) ünlü deyişiyle 'seyircinin bakış açısı olması' gerekiyordu. Bu bakış açısı 'tabloyu' andıran bir görüntüden diğerine hemen hiç değişmezken aynı görüntü içinde asla değişime uğramamaktaydı. Kamera tarafından sınırları belirlenen filmsel mekân bir tiyatro sahnesinin taklidine benzeyen 'sabit bir mekândır' (2). Bu mekânın dışına çıkılabilmesi için kameranın yer değiştirmeyi öğrenmesi ve sinemanın da André Malraux'nun (3) deyişiyle basit bir yeniden üretim aracı olmaktan kurtularak bir dışavurum aracına dönüşmesi gerekmişti." (Metz, 2012: 83)

Başlangıç dönemlerindeki sinemada kameraman filmin herşeyi idi. Ama aynı zamanda kameraman olmakta oldukça zor ve zahmetli bir işti. Çünkü kameraman çekim yapacağı kamerayı çekim platosuna kendi taşıyor, onu kurar, çekim esnasında film sayısını, netliği ve kadrajı takip ederdi. Işıklandırmayı da o tasarlar ve kurar, çekim sonrası ise filmin yıkama, kurgulama ve baskı işlemlerini tek başına hallederdi. Kameramanlar, tüm bu işlemleri tek başına yapması sonucunda karşılaştıkları birtakım problemlere buldukları çözümler sonucu keşfettikleri hilelerle, sinemanın görsel açıdan gelişimine büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Örneğin az önce ele aldığımız Méliés, dışarda yaptığı bir çekim esnasında kamerasının tutukluk yapması nedeniyle 'Gözden Yitme' efektini keşfetmiştir. Bu efekt, bir saniye önce varolan figürün, kameranın obtüratörünün yaptığı tutukluk sırasında yerini değiştirmesi sonucu bir saniye sonraki karede bulunduğu yerde gözükmemesi yolu ile olmuştur. Bunun gibi, üst üste pozlamada iki farklı görüntüyü aynı pelikül üzerine düşürme, çoklu pozlamada lensi örtüp aynı pelikül üzerinde farklı yerlere görüntüler düşürme, maket kullanımı ve oranlama ile büyüklük izlenimi verme, karartma yoluyla varolan görüntüyü silerek veya belli belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlama, üstüste bindirme ile bir nesnenin başka nesneye dönüşmesini sağlama Meliés'in bulunduğu başlıca efektlerden birkaçıdır. Meliés filmleri, sadece rastlantı veya tasarım sonucu elde ettiği efektlere değil, aynı zamanda bu tecrübeler sayesinde edindiği ölçüde kurabildiği dramaturjik bir anlatım yapısına sahiptir.

Görüntü ile ilgili gelişmeler ile aynı zamanda ilerleyen görüntü dışı gelişmeler sonucunda film, her bir ayrı öğesini başka bir uzmanın gerçekleştirdiği kalabalık bir ekip işi haline geldi. Görüntü yönetmenleri de, sinematografide meydana gelen, görüntü teknolojisinin içinde veya dışında kalan gelişmelere ayak uydurarak, tüm bunların yanı sıra, kendine özgü ve farklı anlatım tarzlarını geliştirerek, görüntüleme işini daha ileri götürmeye çabaladılar. Görüntü teknolojisi dışında meydana gelen gelişmeler olarak dikkate alınan, ses, senaryo, makyaj, kostüm vb. gibi, filmin görüntüsüne doğrudan veya dolaylı olarak etki eden filmin önemli öğeleriydi. Tüm bu öğeler sinematografinin gelişimine az ya da çok katkıda bulunmuşlardır.

Bu ve benzeri rastlantıları, keşifleri, hileleri kullanıp, bunları geliştiren, formüle eden ve sinema dilinin öğesi haline getiren kameramanlar, bu buluşlarıyla, malzemesi görüntü olan bu sanatın gelişimine büyük katkıda bulunmuşlardır. Ancak tüm bu buluşlarla Meliés tarafından başlatılan ilerleme sonucu, sinemanın ilk sinemasal

üretimlerinde, Lumiere kardeşlerin yaptığı gibi, sadece, akıp giden hayatı, devinimi, olduğu gibi kaydetme anlayışı hızla terkedildi. Sonuç olarak, sinema dilinin grameri genişlemeye başladı.

Kurgunun gelişimi sinema tarihinde farklı aşamalar göstermiştir. Bu durumu belirleyen ana etmen, hikâye anlatıcısının konusunu ele alma biçimine göre değişir; öncelikle sinemada görüntü gelir. Yani anlatılan hikâye görsel dilin gücüne ve kabiliyetine dayanır. Öncelikle ilk sinemacılar, gündelik hayatı resmetmeye çalışmış, daha sonrasında ise bir hikâyenin sahnelenmesiyle ilgili kaygılar doğmuş, dolayısıyla hikâyenin gücünü görsellerin düzenlenmesi yolu ile elde etmişlerdir. İlerleyen zamanlarda renk, ses veya hareketli kamera gibi olanaklarla, hikâyenin anlatım biçimine yeni özellikler yeni destekler aramaya başlanmış, bu yolda kurgu kendini geliştirmiş ancak sinemanın odağından kopmamıştır. Erken dönem sinema sanatında gözlemlendiği üzere, önce -gündelik olayların kaydında- bir olay sabit bir kameranın görüşü ile, kesintisiz tek seferde alınmışken (tiyatro etkisi), sonrasında bir olay örgüsü içeren, senaryoya bağlı sinema örneklerinde, bu durumun aksine sahnenin düzenlenişi, meydana gelen eylemin her bir detayını ayrı ayrı gösteren çekimlerle, parça parça anlatmış, yani sinemada 'kurgu' meselesi devreye girmiştir. Ayrıca, kamera hareket kazanmış, tek tek çekilen bu parçaları farklı görüş noktalarından, bazen genel çekim ile, bazen de yakın çekim ile elde etmeye çalışmıştır.

Senaryoda, nasıl anlatılmak istenen hikâyenin detayları seçilerek veriliyorsa, aynı şekilde hikâyeyi görselleştiren görüntülerin de belirli bir düzen içerisinde verilmesi gerekmektedir. Senaryonun ardından gelen kurgu, yönetmene tekrar bir seçme ve düzenleme fırsatı verir. Bir sahnede izleyiciye aktarılmak istenen düşüncenin ya da olayın, bir bütün halinde olabilmesi için, o sahneyi meydana getiren birçok farklı detayın, belirli bir düzen içinde olması gerekir. Sonuç itibarıyla, yönetmenin düşüncesini aktarmak için, elindeki görüntüleri belirli bir düzende aktarması gerektiği gibi, bazen de bu detayların bir kısmından vazgeçmesi, yani kurgu sırasında filmin dışında bırakması gerekir. Bu seçim ve eleme süreci, bir hikâye anlatımında olduğu gibi, sonuç yapıta bir anlam, bütünlük, tempo ve atmosfer kazandırır. Kurgu sırasında yönetmen gerçek yaşamın kaosu içerisinde bulunduğu düzeni aktarırken, gereksiz gördüğü ayrıntıları eleyip aktarmak istediği duygu ve düşünce etrafında, kendisine anlamlı gelen diğer ayrıntılar üzerinde yoğunlaşabilir; *"...Bir sahnenin seçilmiş parçalardan kurulduğu durumlarda, parçaların birbirlerini pürüzsüz ve doğal bir yolda izlemesi, böylece izleyicinin hiç bir kesiklik ya da tutarsızlık duygusuna kapılmaması önemlidir; teknik dille anlatmak gerekirse, bir çekim ile ondan sonraki arasında etkili bir süreklilik sağlamak gereklidir."* (Uysal, 2012: 48)

Bir film, aynı yazınsal bir anlatı gibi, giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluşur. Bir dizi neden-sonuç ilişkisini en rafine biçimde anlatmaya çalışan film, içerisinde barındırdığı gereksiz detaylarla anlatımın akıcılığını ve sürekliliğini bozar. Ana eylem, 'sahneler' ve 'sekanslar' adı verilen ikinci derece eylemler ile işlenip genişletildiğinde, 'olay örgüsü' adı verilen yapıyı kurmak için, aynı neden-sonuç ilişkisini oluşturacak şekilde birbirine bağlanmalıdırlar.

Bu noktada kurgu olgusu üzerinden en önemli keşifleri yapan ve farklı sinematografik anlatım tarzlarına sahip iki ekolden bahsetmek yerinde olacaktır. Basit anlamda ele aldığımız bu kurgunun bu temel ilkeleri ilk olarak Amerikan ve Rus sinemasında ele alınmıştır. Bu eksende ilk örnekleri ortaya koyan Howard Wark Griffith'ten örnekler verilecek ve daha sonrasında gelişim aşamasında nasıl soyut bir anlatım biçimi halini alarak kendine has bir estetik ile duygu ve düşüncesini aktardığı Pudovkin ve Eisenstein örnekleri ile alınacaktır. Bilindiği üzere, Meliés'in hayalgücü ile senaryo anlatımına geçen sinema, kurgunun gelişmesi ile, sinemanın erken dönemlerindeki sabit kamera anlayışını yavaş yavaş terk etmeye başlamış, nadiren de olsa omuz kamerası kullanmış veya art arda gelen küçük parçalar halinde hikayesini aktarmaya yönelmiştir. Ancak Griffith'in modern anlamda biçimsel bir avantaj olarak kullanacağı kurgu yöntemleri ile sinema yeni bir çağa girmiştir.

"Bir Ulus'un Doğuşu" filminde Amerikalı yönetmen D.W. Griffith'in bir dönem görüntü yönetmenliğini yapan Billy Bitzer, sessiz sinema döneminde çok kullanılan "İris" yöntemini keşfetmiştir. Bunu objektif içine kaçan ışıkları önlemek için geliştirdiği biraz büyükçe bir "Parasoley" yardımı ile bulmuştur. Bu parasoley rastlantı sonucu kadrage girmiş fakat Bitzer'in yoğun çabaları sonucu "çerçeve içinde çerçeve" adı altında, bir dönem sinemacıların çokça kullandığı bir görsel dil malzemesi olarak sinema literatürüne girmiştir. Bu olay görüntü yönetmeninin problemler karşısında ürettikleri çözümlerle tekniği ilerletmesine iyi bir örnektir. Devinimli kamera ile pek çok öyküyü sinema diline özgü biçimde anlatmak mümkün olacaktı. Aynı zamanda modern anlamda bir filmin tüm özelliklerine sahip ilk uzun metrajlı filmlerden birini ortaya koyan yönetmen, sinematografik dil ile karmaşık bir hikâye örgüsünün anlatılabileceğine dair ilk örnekleri ortaya koyuyordu. Öncelikle plastik niteliklerine dayalı olarak, optik tabanlı bir sanat olan sinema, oluşturduğu nitelikli görüntüleri, anlamlı bir bütün halinde duran bir hikâye anlatabilmek için ilk defa kurgu meselesinin yardımına başvuruyor ve ilk uzun metrajlı filmin ortaya çıkmasına imkân tanıyordu; *"...David Griffith 'Bir Ulusun Doğuşu' ve 'Hoşgörüsüzlük' filmlerini yapmıştı. O zamanlar Griffith, diğer yönetmenlere nazaran sahneleri daha doğru, daha doğal parçalara ayırarak*

filmlerini parçalar halinde çekmeyi, daha sonra da bir bütün içerisinde toplamayı başarabilmişti." (Sokolov, 2007: xii)



Resim 4. David W. Griffith, *Bir Ulus'un Doğuşu*, 1915

Griffith, bu deneyimlerinin sonucunda temel film kurgulama ilkelerini ortaya koymuştur. Sinema izleyiciyi, sahnelediği hikâyeye ne kadar yaklaştırır ne kadar onu içine katarsa anlatımı o kadar güçlü olmuştur. Dolayısıyla genel ve konunun tümünü gören bir yaklaşımdan, hikâyeyi parçalarına ayıran ve detayları ön plana çıkaran bir anlatımı tercih etmiştir. Bütün bu eylemler sırasıyla senaryo, çekim ve en sonunda bu parçalanmış bütünü tekrar, yeni bir anlam oluşturacak şekilde birleştirme yani 'kurgu' deneyimi şeklinde sıralanır. Griffith bu parçalama sayesinde, sahneleri oluşturan en küçük birimleri, düzenleme, atma, yerini değiştirme, ayrıntıya girebilme, detaylandırma veya sadeleştirme, hikâyenin temposunu ayarlama ve atmosferini belirleme ve hepsiyle beraber görsel anlatımda hareketin özgürlük kazanmasına imkân sağlamıştır. Sahneler arasındaki dramatik ilişkiyi vurgulamak için, bitişiklik ve eşzamanlılık ilkelerini kullandığı gibi, bir sahne bitmeden öteki sahneye geçiş sağlayarak kendinden önceki sinemacılardan da ayrılmıştır.

Griffith'in sinemaya olan katkıları, senaryonun yanı sıra kamera ve kurgu yolu ile soyut kavramları anlatabilmesindedir. Öyküye bağlı düşünce gelişimini sadece tekil görüntü ile yapması oldukça zordur, ancak kurgu yardımı ile çekimler arasında ilişki kurarak yarattığı zihinsel durum, bu soyut, kelimeler veya görüntülerle kurulamayacak olan anlatımı mümkün kılmıştır; *"...İlke olarak kamera iki ayrı şekilde 'hareket' kazanabilirdi. İlki alıcının hareketlendirilmesi ki, en basit varsayım buydu; diğeri kurgu yani değişik açılar ve eksenlerden hareketle (imge büyüklüğündeki değişiklikler yani kademelendirme) çekilen aynı sahneye ait planların önce bölünmesi ve daha sonra da belli bir düzene göre uç uca yapılandırılmasıyla. Bu ikinci yöntem bir anlamda daha dolaylı bir yoldan geçerek birinciyle aynı sonuca ulaşmaktadır, çünkü kamera genel kural olarak çekim sırasında hareket halinde değildir, kameranın 'hareketlendirilmesi' değişik noktalara konularak art arda yapılan çekimlerle mümkün olmaktadır. 1900-1915 yıllarını kapsayan sinema tarihi bize çok çarpıcı bir gözlem sunmaktadır; buna göre dolaylı yöntem birinciden çok daha önemli bir rol oynarken, kurgu ve onun zorunlu sonucu olan dekupaj kameranın özgürleşmesine kamera hareketlerinden çok daha önemli katkılarda bulunmuşlardır. Kaydırma ve panoramikler küçümsenmemekle birlikte işin özünde başka şeyler vardı. Aralarında kimileri çok yerinde ve güzel bir şekilde kullanılsalar bile Griffith'in filmlerinde pek fazla kamera hareketi yoktur."* (Metz, 2012: 83-84)

Sinemanın, modern anlamda temel yapıtaşlarını oluşturan bir diğer önemli temsilci ise Rus sinemasıdır. Bu noktada Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein'ı incelememiz gerekir. Pudovkin, sinema olarak ortada yer alır. Hem Griffith'le ortaklıklar taşır hem de ondan ayrılır ve Eisenstein'ı hazırlar. Eisenstein ise, Rus sinemasının tepe noktasında bulunur; sinema artık öykünün değil, kavramların, düşüncelerin taşıyıcısı olacaktır. Rus sinema endüstrisinin coşku dolu genç teknisyenleri, bu yeni sanatın kuramsal incelemesine ve özellikle Griffith'in filmlerine -her yerde gösterilmekte idi- büyük ilgi göstermişlerdir; *"...Çıkış noktaları göz önüne alındığında, Griffith ile Sovyetler arasında pek fark görülmez; onlar da primitiflerin sinemasını 'kaydedilmiş tiyatro' olarak kabul eder, sanattan saymazlar, onların ilgisiz, çekingen, olayları uzaktan izleyen gözlemcisine sempati ile bakmazlar. Gerçekte olduğu biçimi ile yansıtılan olayda sanat aramak boşuna bir çabadır. Bu olsa olsa mekanik bir kayıttır. İsterse yetkin bir oyuncunun ustaca düzenlenmiş bir stüdyo dekoru içindeki oyunu filme alınmak istensin, eğer bu oyun (hareketli, bir olay oluşturan ya da durağan, bir ruhsal durumu anlatan, farketmez) olduğu gibi aktarılabaksa, alıcıya en uygun nokta saptanıp, kesiksiz, bir kerede alınacak ilk uzun metraj örneğini yaratırken, sonucu sanat olarak nitelemek güçtür. 'Ancak eğer sinemadan, olayı kalıplama, biçimlendirme*

amaçları ile, ona bir tutum belirtmek üzere, yararlanılabilirse...' elde edilecek ürün sanat diye kabul edilebilir." (Uysal, 2012: 67)



Resim 5. Sergey Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925

Daha çok sinema üzerine kuramsal çalışmaları, araştırmaları ve deneyleri ile ön plana çıkan Devlet Sinema Enstitüsü Öğretim Üyelerinden Lev Kuleşov, her sanat dalının elinde farklı malzemeler olduğunu ve bunları biraraya getirerek bir anlam ortaya çıkardığını savunur. Yönetmenin malzemesi ise film parçalarıdır. Ona göre yönetmenin işi film çekildikten sonra bu parçaları anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde biraraya getirme aşamasında başlıyordu. Film parçalarının birleştirilme yöntemi ile kelimeler veya görüntülerle ortaya konmayan zihinsel ve soyut bir anlam süreci devreye giriyordu. Amerikan sinemasından farklı olarak Rus sineması kurgu ile ilgili şu gerçekliğin farkına varmıştı; kurgu yalnızca parçalara bölünmüş sahneleri daha sonra birleştirerek yeni ve daha gerçekçi bir anlam yaratabilmekte değil, aynı zamanda bu çekimler arasında hareket, form, zaman veya düşünce vb. nitelikler çerçevesinde bir ilişki kurabilmektedir; "...Aynı biçimde 'Lev Kuleşov deneysel filmlerinde, başka başka kadınların ellerini, ayaklarını, gözlerini, başlarını filme alarak hareket eden bir kadın meydana getirmeyi dener. Kurgunun sonucu olarak tek bir kişinin hareketleri izlenimi uyandı.' Başka bir kez de, Pudovkin'in kendisi aşağıda anlattığı bir deneyde Kuleşov'a asistanlık yaptı 'Kuleşov'la ilginç bir deney yaptık. Bir iki filmden ünlü Sovyet oyuncusu Mosjugin'in birçok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiçbir duyguyu açığa vurmeyen omuz çekimlerini seçtik. Hepsi birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçaları ile birlikte üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde Mosjugin'in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjugin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjugin'in yüzü, içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirmi, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına bakışındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kıza seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk." (Özön, 1966: 104)



Resim 6. "Kuleşov Deneyi" örneği, 1919

Pudovkin bu deneyimin sonucunda şöyle bir kaniya varır: Bir sahnedeki çekimlerin sırasını değiştirmek, sahnenin anlamını değiştirmek için yeterlidir. Pudovkin için görüntüler arasındaki bu ilişki sorunu ile öylesine belirleyicidir ki, tek tek görüntülerin kendi başlarına hiçbir önem taşımadıkları düşüncesini benimser. "...Benim

savıma göre, belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş bile olsa, bir ölü nesne'dir... Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelerle birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak sunulursa filmsel yaşama kavuşur." (Pudovkin, 1966:107)

Bu örnek görüldüğü üzere, öyküyü taşıyan kurgu yapılarından farklı bir yapı ve birleşimde olmakla beraber, öyküden bütünü bütününe ayrılmamıştır, ancak öykü içindeki belirli bir noktayı vurgulamak ve izleyiciyi psikolojik olarak yönlendirmek amacındadır. Yönetmen, öyküye müdahale etmekte, tavrını, düşüncelerini, yorumunu farklı kurgu yapıları, birleşimleri ile belirtmektedir. Sinemanın bu düşünsel boyutu düşünce çağrışımı yolu ile algılanır. Dağınık gibi görünen öğeler birleşir, anlamlı bir bütün oluşturur ve bir düşünceye varır veya onu çağırıştırır. Ulaşılan, soyut bir düşünce, bir kavramdır. Dolayısıyla, görüntülerden açığa çıkan doğrudan bir anlamdan çok görüntülerin etkileşimi, birleşimi ile ortaya çıkan, dolaylı, soyut bir anlamdan bahsedebiliriz. Griffith ile Eisenstein'ı ayıran, kurgunun bu soyutlamacı niteliği ve onun öyküleme yanında edindiği yeni işlevlerden kaynaklanmaktadır. Griffith'in yapıtları ile Eisenstein'ın yapıtları arasında var olan ayrımlar, ilk olarak dünya görüşü olgusunu ortaya koyar. Griffith romantik, idealist iken, Rus yönetmenler zamanlarının en ileri düşüncelerine sahip toplumsal gerçekçilerdi. Dinamik, çözümleyici ve daha az gelenekseldiler. İkinci olarak, Griffith'in ilkelerini benimsediler, ancak onları geliştirip mantıksal sonuçlarına kadar götürdüler. Onları, bilinçli, amaca yönelik, cesurca ve özgürce kullandılar. Griffith dramatisasyon ve sahnelerin ilişkisini düşünürken, Eisenstein, düşünce ve örtük anlamlar ifade etmek amacı ile çekimler arasındaki ilişkiyi çok daha fazla düşünmek eğilimindeydi. Griffith, kurguyu dramatik öykünün canlı sunumu için çok güçlü bir yardımcı saymışken, Sovyetler için kurgu bunun ötesinde, sinemadaki yaratıcı eylemin tam özü, ideal olarak senaryo aşamasında çoktan tamamlanan bir çözümleme işlemi olmuştur. Burada 'kurgu' olgusunun temel dinamikleriyle ilgili bir gerçeği çözmüşlerdir; *"Bir çekimi ötekiyle birleştirerek, ayrı ayrı çekimlerin hiçbirinde bulunmayan ve ayrıca, yalnızca onların toplamından daha fazla birşey olan üçüncü birşey yaratmak olanaklıdır."* (Uysal, 2012: 80)

Sinema ve fotoğraf alanında kurgu meselesini, temel olarak kurgunun sanat alanında ne ifade ettiğine açıklamalar getirdikten sonra, bu çalışmanın temelini oluşturan ve bu olgunun temel yapıtaşları ile üretilen "foto-sekans" eserlerin tanımlamasına ve örneklerine bakmak yerinde olacaktır.

4. Foto-Sekans Olgusu ve Örnekleri

Foto-Sekans (Photo-Sequence) kurgusal fotoğrafın alt dallarından biri olarak bugün çağdaş sanatın anlatı biçimlerinden biri olarak sıklıkla anılmaktadır. Biçimsel olarak, sanatçı anlatısını tasarlarırken, bir olayın farklı aşamalarını, eserin plastik unsurları birbirinden farklı olmayacak şekilde, ardı ardına dizerek sunduğu bir yöntemdir. Fotoğraflar bir anın birbirini takip eden parçaları olarak tasarlandığından dolayı, zaman ve mekân değişiklik göstermez, ayrıca fotoğrafın plastik unsurları, ışık, renk, kompozisyon vb. öğeler de birbirine uyum gösterir şekildedir. Popüler ve istisnai durumlarda sanatsal olarak anılabilecek bir biçim olan çizgi romana benzerlik göstermektedir.

Bu biçimsel yaklaşım, çizgi roman ve fotoğrafın sanatsal anlamda bir ilişki halinde olduğu sinematografik anlatıma da yakınlık gösterir. Eserlerde kullanılan biçimsel çözümleme, didaktik bir anlatıma sahip olmasa da çağdaş sanatın birçok örneğinde de olduğu gibi, bir edebi bir anlatım biçimini içermektedir. Bu alanda verilen örneklerde zaman zaman eser adında, zaman zaman ise eserin farklı sekanslarını açıklayan cümlelerle, yapıt desteklenir.

Foto-sekans türünde üretilen eserlerin birbirini takip eden farklı sahneleri içermesi, izleyiciye farklı şekillerde sunulabilir. Sinematografik anlatıya benzerlik gösteren biçimde çizgi-romana benzer bir plastik anlatım biçimi yaygındır. Ancak Rönesans döneminde olduğu gibi "diptych" (ikili) ve "triptych" (üçlü) sunum biçimlerine de rastlanır. Eserin sunumu biçimsel açıdan, aynı baskının üzerinde birbirini takip eden farklı anlar veya farklı çerçevelerde bulunan ve birbirini takip eden anları içeren sekanslar şeklinde kurgulanabilir. Yan yana gelen bu görüntüler, ele alınan hikâyeyi ve referansları tamamlayacak bir görsel vurgu oluşturacak şekilde tasarlanır. Ele alınan hikâyede anlatılmak istenen düşünce, kullanılan referanslar ve biçimsel yaklaşım aracılığı ile oluşturulan metaforik anlatım yöntemi ile izleyiciye taşınır.

Film kurgusunda, arka arkaya gelen görüntüler birbirlerinin anlamlarını değiştirme eğilimine sahiptirler. Dolayısıyla art arda gelen bu iki imaj, kendi içerdikleri anlamlara bakılmaksızın üçüncü yeni bir anlam oluşturur. Sinematografide erken dönemlerden günümüze kadar uygulanan bu Teknik "Kuleşov Efeği" olarak adlandırılır. Bu durumun sadece sinemaya özgü olmadığını düşünen Sokolov onu şöyle yorumlar; *"Fakat olayın, konunun veya hareketin art arda ve mantıksal bir kurguyla anlatımının da sadece sinemanın kendine özgü bir özelliği olmadığı sonucunu çıkarmak zor olmasa gerektir. Bu daha çok edebiyat sanatının bir niteliğidir. Sergey Eisenstein, Aleksandr Puşkin'in yapıtlarını analiz ettiği sırada bu savı doğrulamıştır."* (Sokolov, 2007: xiii)

Bu çalışmada incelenen eserlerin sinematik kurgu esas alınarak değerlendirileceğini ve bu yöntemin Kuleşov Etkisi çerçevesinde ele alınacağını belirtmekte fayda vardır. Dolayısıyla, bu biçimsel yöntemi daha iyi kavramak için fotoğraf tarihinde yer alan örnekleri incelemek yerinde olacaktır.

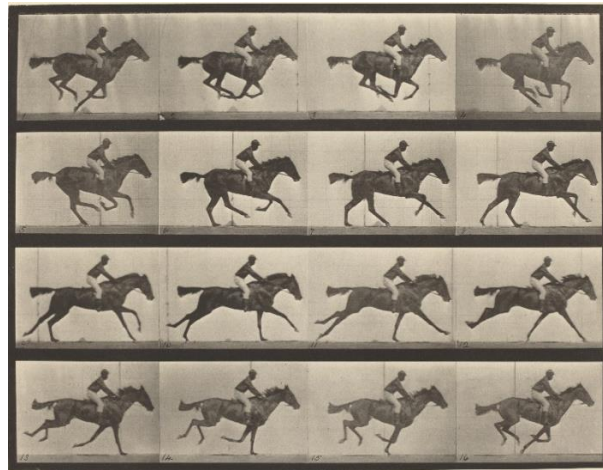
5. Eadward Muybridge

Eadward Muybridge, ortaya koyduğu eserler açısından foto-sekans anlatımı ile doğrudan bir bağlantıya sahip olmasa da bu biçimsel anlatım yönteminin gelişimine dolaylı yoldan katkıda bulunması açısından ve önemlisi kendisinden sonra gelen sanatçılara hem sinematografik hem de fotoğrafik bakımdan yol göstermesi açısından, bu çalışmanın ele aldığı örneklerden biri olmuştur.

Bahsi geçtiği üzere Muybridge esasında mekanik açıdan sinematografinin atası sayılabileceğinden dolayı öncelikle onun bu alanda yaptığı çalışmaları ele almak gerekmektedir. Önceleri, Birleşik Devletler hesabına çalışan bir fotoğrafçı olan Muybridge, daha sonra California Valisi Leland Stanford'un "Occident" isimli atının gerçekçi bir şekilde resmedilmesi konusunda almış olduğu iş sırasında, atın literatürde "tırs" olarak adlandırılan yürüyüşü fotoğraflamaya çalışmıştır. Ancak döneminde kimyasal ve optik imkanları sanatçıya çok fazla tolerans tanımamaktadır. Diyafram açıklığı sınırlı lensler ve duyarlılığı düşük kimyasallar atın hareket esnasında fotoğraflanmasının önünde bir engel oluşturmaktadır.

Muybridge karşılaştığı bu problemler karşısında geliştirdiği "obtüratör" mekanizması ile sadece bu duruma bir çözüm bulmakla kalmamış aynı zamanda yeni bir ifade biçiminin kapılarını aralamıştır. Daha sonra Lumière kardeşler tarafından sinematograf icat edilene kadar, birbiri ardına gelen görüntülerin sanatsal anlatıma katkısı konusunda ilk deneyimi bu şekilde ortaya koymuştur.

Birbiri ardına gelen hareketlerin farklı safhalarını betimleyen görüntüler, daha sonra hızla izlenmeye başlandığında, ortaya çıkan görüntünün beyinde hareket algısı yarattığının farkına varıldı. Bu görüntüler, sadece seri halde hareket eden bir atın ardı sıra gelen görüntüleri değil, aynı zamanda atın farklı hareket evrelerini, detaylı ve doğru biçimde ortaya koyan imajlardı. Bu durum, bir hareketin doğasını detaylı ve parça parça inceleme fırsatı verirken aynı zamanda sanatçıların aklına ardı sıra gelen ilişkili görüntülerin hareketli veya durağan bir hikâye anlatabileceği düşüncesini getiriyordu; "*Hareket halindeki bir nesnenin fotoğrafı çekildiğinde, o fotoğraf, nesnenin hareket durumunun bir sürecini gösterir. Bu nedenle, bir nesnenin hareketini başlangıcından sonuna kadar yüzey üzerinden ortaya koymak için, yani süreklilik içinde bir hareket olarak algılanmasını sağlamak için, bu hareket sürecinin belli durumlarının fotoğrafını çekmek yeterli olacaktır. Görmenin sürekliliği kuralına göre, görme sistemimiz, bir hareket sürecinin belli durumlarından oluşan durağan resimleri belli aralıklarla ardı ardına gördüğünde yanlısıma olarak hareket olgusu yaratabilir.*" (Kılıç, 2008: 193)



Resim 7. Eadward Muybridge, Animal Locomotion/Plate 626, 1887

Daha önce bahsedildiği üzere, Muybridge'in çalışmaları hiçbir zaman tam olarak foto-sekans çalışmaları için üretilmiş eser grubu içerisinde değerlendirilmedi. Ancak devam eden yıllarda ilham kaynağı olduğu diğer sanatçılar haricinde kendisinin de karşılaştığı bu sonuçlar, onu hareketin doğasını, düz bir biçimde de olsa anlatmaya yönelik çalışmalar yapmaya doğru sürükledi. Hayatının çalışması olan "Animal Locomotion" (Hayvanların Hareketi) çok basit ve kısa süreli hareketlerin doğasını incelemek için oluşturulmuş bir eser olsa da hareketin kurgu çerçevesinde bir hikaye anlatabileceğinin temellerini atıyordu; "1884-1885 yılları arasında

kusursuzlaştırdığı yöntemleriyle otuzbinden fazla fotoğraf çeken Muybridge, 1887 yılında 781 adet ayrı hareket fotoğrafından oluşan onbir ciltlik kitabını "Animal Locomotion" (Hayvanların Hareketi) adı altında yayınladı. Erkek ve kadın çıplak modellerinin çeşitli hareketlerinin oluşturduğu bu kitapta, Ayrıca hayvanat bahçesinden alınmış bazı hayvanların da fotoğrafları vardı. Hareket eden canlılar genellikle belli zaman aralıklarında, karşıdan, yandan ve arkadan fotoğraflanıyordu. Böylece aynı hareketin aynı zamanda farklı açılardan nasıl görüldüğü de araştırılmış oluyordu. Günümüzde bile bu resimler bize ilginç gelir ve aynı yoğunlukta daha iyisi de yapılmamıştır." (Topçuoğlu, 1992: 41)

6. Fred Holland Day

1864 Boston doğumlu Day, edebiyat ve fotoğraf alanındaki faaliyetleri ile tanınmış bir sanatçıdır. Fotoğrafın güzel sanatlar disiplinlerinden biri olarak kabul edilmesi için uğraşan Day, Piktoryalist dönemin önde gelen sanatçılarından. Kışkırtıcı ve avangard olarak nitelendirilen kompozisyonlarında, fotoğrafları kurgu da olsa mükemmeliyet için manipülasyon yapmaz, fotoğrafı olduğu gibi kendi öz nitelikleri ile sanat alanına kabul ettirmek niyetindedir. Bu yolla ele aldığı hikayelerinde, edebiyat alanından gelen yetenekleri ve birikimi ile de işlerini destekler.

Bu çalışmada, sanatçının foto-sekans üslubunda değerlendirilebilecek bir çalışması olan "Day Seven Last Words of Christ" (İsa'nın Son Yedi Kelimesi-1898) isimli çalışması ele alınacaktır. "Passion of Christ" (İsa'nın Çilesi) başlığı altında değerlendirilebilecek olan, sanatçıya ait 250 adet çalışmadan bir tanesi olan bu eser, Day'in kendi otoportrelerinden oluşan bir foto-sekans çalışmasıdır. Sanatçı bu pozu vermek için kilo kaybetmiş, saç ve sakalını uzatmıştır. Bu durum aynı bir tiyatro veya bir film oyuncusunun rolüne hazırlanırken kondisyon tutmasına benzemektedir; "İsa'nın Çarmih'taki betimlemelerinin, tiyatrodaki Passion (Tutku) oyunları gibi, sanat tarihinde uzun ve zengin bir geleneği bulunuyordu." (Tercan, 2008: 61)



Resim 8. Fred Holland Day, İsa'nın Son Yedi Kelimesi, 1898

Eserde yan yana gelen yedi adet Hz. İsa betimlemesi onun çarmıha gerilişinden ölümüne kadar geçen zamandaki son yedi kelimesi sırasındaki mimiklerini ve bunların birbirleri ile olan ilişkisinden ortaya çıkan hikâyeyi betimler; "Baba, onları bağışla, çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar. Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın. Anne işte oğlun! İşte annen! Susadım! Tamamlandı! Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum." (Kaynak: Wikipedia İnternet Sitesi) şeklinde yedi adet kısa cümleden oluşan bu mesaj, Hz. İsa'nın ölümü esnasındaki son yedi sözü olarak incilde geçmektedir.

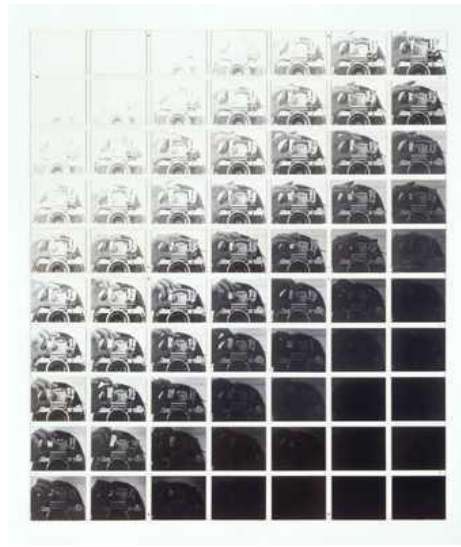
Bu esere bakıldığında, öncelikle bu tasvir üslubu bir süreci anlattığından dolayı, bu olayı betimlemek için kurgulanacak bir tek fotoğraftan daha kuvvetli olduğu görülür. Her bir fotoğraf bir öncesi ya da bir sonrası ile temas halindedir. Hz. İsa'nın çilesi sanatçının bu tablo için girdiği kondisyondan ve çekim anındaki mimiklerinden oldukça kolay biçimde anlaşılmaktadır. Ama en önemlisi bu yedi cümleyi birbirinden ayrı tasvir edecek tek bir fotoğraftansa, neredeyse kısa bir metni aydınlatan ve birbiriyle iletişim halindeki yedi adet fotoğraf olarak, Hz. İsa'nın çilesini tasvir eder biçimde, izleyenin karşısına güçlü bir anlatımla çıkar. (Kaynak: Met Museum İnternet Sitesi)

7. John Hilliard

Kavramsal sanatın yükselişi ile bu alanda eser veren sanatçılar arasında ünlenmiş olan fotoğrafçı John Hillard, bu çalışmanın ilk iki örnek sanatçısına göre daha yeni ve aslında foto-sekans üslubunu günümüz şartlarına daha yakın kullanan bir sanatçı olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, öncelikle fotoğrafın kendi öz nitelikleri ve kullanım şartlarından ortaya çıkan okuma biçimlerinden faydalanarak sahnelerini tasarlar. Daha sonrasında ise Kuleşov efektine benzer biçimde sunumunu hazırlayan sanatçı, cümlelerle anlatısını destekler.

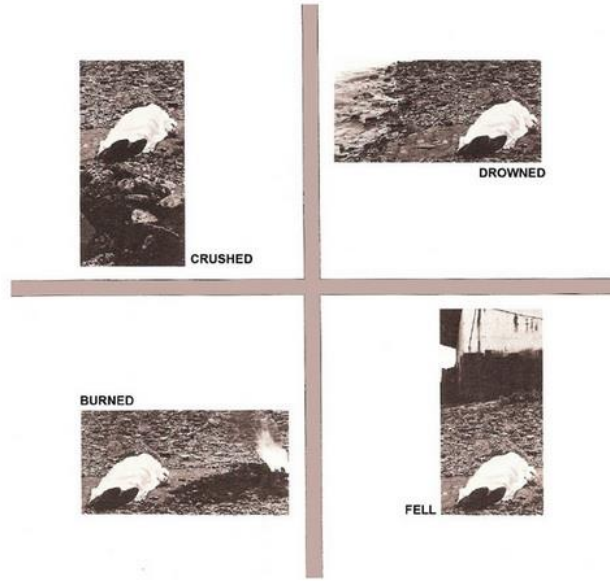
Bu çalışmada sanatçının üslubuna yönelik iki adet nitelikli çalışmasına yer verilecektir. İlki olan "Sixty Seconds of Light" (Işık altmış Saniyesi-1970) isimli çalışmada, fotoğrafın teknik süreçleri ile bu süreçlerin seçimi sonucunda fotoğrafın anlatısının nasıl değiştiği konusunda seyirciyi sorgulamaya çekmeye çalışmıştır. Art arda gelen fotoğraflar, farklı enstantane ve diyafram değerlerinde düzenlenmiş ve sanatçının karar sürecinin tasviri

olmuştur. Bu değişkenliğin sonuç görüntüye yansımaları ile anlatıda meydana gelen farklılıklar, eserin seyircisini imge üretiminin rasyonallitesi ve tarafsızlığı yönünde sorgulamaya sevk eder; "1960'lı ve 70'li yıllarda Kavramsal bir sanatçı olarak ünlenen ve günümüzde de hala fotoğraflar üreten John Hilliard (d.1945), daha çok 1970-1971 yıllarında 'ışık', 'zaman', 'pozlandırma', 'hız' vb. fotoğrafik görüntüyü oluşturan temel kavramlar üzerine yapmış olduğu çalışmalarıyla tanınmıştır. Hillard bu işlerinde, çoğunlukla fotoğraf makinesinin kapasitesi, fotoğraf üretiminin teknik düzenekleri, kimyasal süreçleri, daha doğrusu fotoğrafın bizzat kendisi üzerinde durmuştur ve fotoğrafın fonksiyonel kullanımları üzerinden görüntü üretiminin anlamlarını irdelemiştir. Hilliard'a göre fotoğraf, zaman ve ışığın bir kombinasyonudur (Copans ve Neumann, 2005). 1970 yılında gerçekleştirdiği ve analog fotoğrafın önemli araçlarından birisi olan karanlık oda saatini ele aldığı "Işığın Altmış Saniyesi" (Sixty Seconds of Light) başlıklı çalışmasında Hilliard, fotoğrafçının fotoğrafik görüntüyü oluştururken ne tür bir pozlandırma yapması gerektiğine nasıl karar verdiğini sorgulamıştır. Bu karara ilişkin fotoğraf makinesine enstantene ve diyafram ayarlarıyla girilecek olan birbirinden çok farklı pozlandırma değerleri, birçok farklı sonuç ortaya çıkaracaktır. Bu anlamda görüntüde pozlandırmayla birlikte oluşacak olası birçok farklı anlam, fotoğrafçının vereceği karara bağlanmıştır. Hillard'ın pozlandırma ve banyo süresinin doğru belirlemede yardımcı bir araç olan karanlık odadaki saati konu olarak seçmesinin sebebi de bu olmuştur." (Gökten, 2014: 123-124)



Resim 9. John Hilliard, Işığın Altmış Saniyesi, 1970

İkincisi olan "Cause of Death" (Ölüm Sebebi- 1974) isimli çalışmada ise, üzere çarşafla kapatılmış olan cansız bir insan bedeninin, bakış açısı ve kompozisyon ile değişen dört farklı olası ölüm sebebini tasvir bir anlatı görülür. "Çarpma, Boğulma, Yanma, Düşme" (Crushed, Drowned, Burned, Fell) başlıkları ile fotoğrafları sunan Hillard, cesedin içinde bulunduğu ortamda yapılan dört farklı bakış açısı/kadraj/kompozisyon ile, farklı ölüm sebeplerini tasvir eden, dört farklı fotoğraf elde etmiştir. Cesedin tasvirinde fotoğrafik değerler değiştirildikçe, ölüm sebebi de değişmektedir. İlk fotoğraftaki kadrage bakıldığında, çarpma sonucu ölmüş bir insan görülür. Sağ taraftaki ikinci fotoğraftaki su birikintisi, ölüm nedeninin boğulma olduğu şeklinde yorumlanır. Sol alttaki görüntüde ise, insan bedeninin ateşin yanında olmasından dolayı aklı yanma gelir. Sağ aşağı tarafta kadrage içine giren bina, ölümün düşme ile meydana geldiği yorumuna yol açar. Metin desteği anlatıya destek olur. Eserin başlığı ve destekmetni, izleyenin yorumlarını yönlendirir. Buradaki amaç kriminal bir vakanın detaylarını göstermek değil, daha ziyade kurgu/sekans/metin ile fotoğrafa bakış açısının değişmesi sonucunda izleyenin yorumunda meydana gelen farklılıklardır. (Hecking, 2015: 415)



Resim 10. John Hilliard, Ölüm Sebebi, 1974

8. Duane Michals

Foto-sekans üslubu ile eser üreten bir diğer sanatçı ise Duane Michals'dır. Gerçeküstücülerden derinden etkilenen sanatçı, eserlerini kurgularken rüya sekanslarından ve sembolik anlatımdan beslenir. İşlerinde yazı desteğini bolca kullanan sanatçı, hiçbir zaman tekil eser ile düşüncelerini aktaramayacağını ifade eder. Yazı ile anlatıyı, fotoğrafın öz nitelikleri ile de gerçeküstünü işlerinde çok nitelikli biçimde harmanlamıştır; *“İşleri, parçalar halindedir ve fantastiktir. Bu işlerin kökleri, açıkça film mantığına dayanır.”* (Tercan, 2008: 81)



Resim 11. Duane Michals, Chance Meeting, 1970

Michals'ın sinematografik kurguyu hatırlatan işlerinde fotoğraflar, aynı hikâyenin birbirini izleyen sekanslarıdır. Michals'ın gerçeküstü hikayeleri hiçbir zaman sonlanmaz, hep bir kısır döngü içerisindedir. Sanatçı, sıklıkla yazı desteğine başvurur, bu durum da anlatı açısından eserlerin sinematografiye benzerliğini artırır; *“Hayal gücüne inanırım. Eserde göremediğim şeylerin, görebildiğim şeylere göre daha çok anlamı vardır... Her şey fotoğrafın konusudur, fakat özellikle hayatımızdaki zor şeyler, korkularımız, çocukluk travmalarımız, itkilerimiz, kabuslarımız. Görülemeyen şeyler, en dikkate değer olanlarıdır.”* (Michals, 1983: 232-235)



Resim 12. Duane Michals, Bir Piramit İnşa Ettim, 1978

9. Sam Taylor Wood

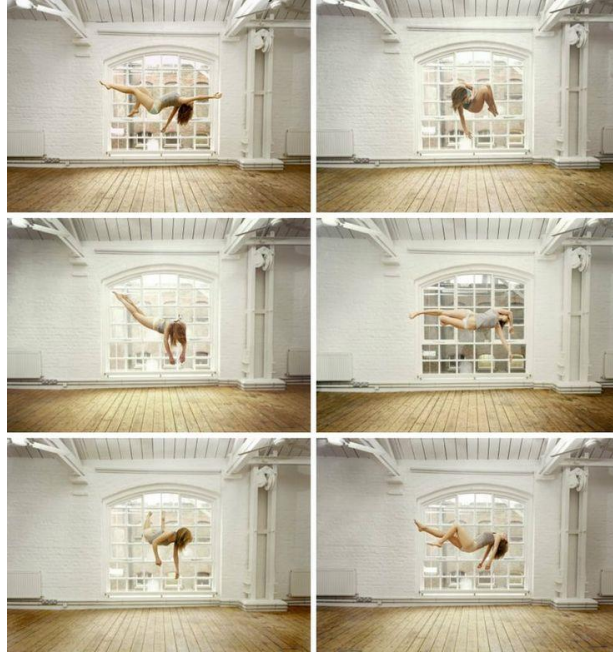
Sam Taylor-Wood, bu çalışmada yer verilmiş ve foto-sekans üslubu ile eser üreten sanatçılar arasında günümüze en yakın olan sanatçılardandır. Dolayısıyla çağdaş sanat ve postmodern dönem anlatının referanslar havuzundan oldukça sık faydalanan sanatçı, eserlerinde sıklıkla bu sekanslı anlatım biçimine yer vermektedir.

Burada ele alacağımız ilk çalışması “Soliloquy” (Monolog-1998), sekanslı anlatımda kendine özgü ve nitelikli bir biçimselliğe sahiptir. Diğer örneklerde ele alındığı gibi art arda gelen fotoğraflarla değil, bir ana fotoğraf ve onu açıklayan seri fotoğraflar şeklinde tasarlanan eser, sinematografik bir anlatıyı andırır biçimdedir. Teatral anlatımıyla dikkat çeken yapıt, Rönesans döneminin “*Poliptik*” (Çoklu Panel) biçimini de hatırlattığı için aynı zamanda resimseldir. Aynı zamanda “Soliloquy I” isimli eser, konusunu Henry Wallis'in ölmekte olan bir şair'i resmettiği “The Death of Chatterton” (1865) isimli tablosundan alır. (Cotton, 2009, 53-54)



Resim 13. Sam Taylor Wood, Soliloquoy I, 1998

Bu seride, genel olarak eserin üstünde yer alan imajlar, hikâyenin baş karakterinin meçhul sonunu anlatan tasvirlerdir. Altta yer alan ve birbirini takip eden imajlar ise hem hikâyenin hem de baş kahramanın açıklamasıdır. Eserin üst kısmında yalnız ve kırılğan biçimde yer alan ana karakterler, alt tarafta onları sonuca götüren hikâye ile izleyene açıklamada bulunmaktadır.



Resim 14. Sam Taylor Wood, *Suspended*, 2005

Sanatçının bir diğer serisi ise “Suspended” (Asılı Kalmak-2004) kendi otoportrelerinden oluşan bir çalışmadır. Bu seride, kendisini kapalı bir mekânın içerisinde havada asılı kalmış bir şekilde tasvir eder. Bu sırada yan yana gelen fotoğraflar sanki figürün havada dans ediyormuş ya da bir astronot gibi havada süzülüyormuşçasına hareket ettiği algısını yaratmaktadır. Sanatçı burada bir ip yardımı ile havada kalır. Bu görüntüleri ve bütünü yaratmasındaki amaç ise, sanatçının kendi stüdyosunda ürettiği eserler yerine kendisini bir sanat objesi haline getirmesi ve kendi karakteri, yaşamı ve hayatının evrelerini temsil eden hareketlerle, sinematografik bir hassasiyette, samimi bir kişisel dışavurum ortaya koyma peşinde olmasıdır. (Bright, 2006: 30-31)

Sonuç

Nesneler tüm sanat disiplinlerinde tek başlarına bir düzenleme içinde bulunmazken daha basit evrensel anlamlara sahiptirler. Dolayısıyla objeler, mekanlar ve figürler, bir sanat eserinin içinde yer aldıklarında, kendi ifade ettikleri anlamın üstünde farklı bir anlam kazanırlar ki burada mevcut evrensel anlamlarını yitirmeye başlarlar. Bir görüşe göre, bu evrensellik problemi anlatılanların farklı anlaşılmasından kaynaklanan bir şey değildir, sadece anlatılanın eksik, yanlış ya da ters anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Bu farklılıklar doğru bir düzenleme ile anlaşılır hale gelir ki bu noktada kurgu ortaya çıkar. Kurgu, karmaşık bir yapı olarak görülse de eserin sahip olduğu entelektüel seviye ve bilgi akışı arttıkça, görüntünün dili karmaşık hale geldikçe, izleyicinin eseri daha kolay anlamasına da imkân tanır.

Görsel sanatlarda imaj hiçbir zaman eserin tamamı olamaz. Eserin içindeki öğeler, görünen ya da görünmeyen, bu yapının anlamlı bir bütün halinde bir arada durmasını sağlar. Kurgu bunlardan en önemlisidir. Biçimsel anlatım her şeyin üstünde olsa da eserin üretildiği disiplinin sahip olduğu dil hepsinin üzerindedir. Sanat eseri, özellikle post modern dönemde, birbirinden farklı öğelerin toplamından meydana gelir. İmaj ise bu toplamın bir öğesidir. Bu yönden sanat eserini konuşma dili olarak kabul edenler olduğu gibi görsel imla kuralları sistemi olarak kabul edenler de vardır. Konuşma dili olarak kabul edenler çoğunlukla bunun için kurguyu örnek gösterirler. Çünkü aynı konuşma dilinde olduğu şekilde, çerçeve içindeki imler ve çekim parçaları da sözcüklerin cümleleri oluştururken bir araya geldikleri gibi, bir araya gelip eseri oluştururlar.

Sanat eserini, anlamlı bir bütünlük içinde tamamlayabilmek için, cümle kurarken yaptığımız gibi, anlamlı bir bütün haline gelecek şekilde kurgulamalıyız. Sanat eserini oluşturan disipline ait plastik öğeleri, cümlelerin öğeleri olarak düşünersek, kurgu bu öğeleri anlamlı bir şekilde bir araya getiren imla ve dilbilgisi kuralları olarak karşımıza çıkar. Bu gramerin iyi bir biçimde anlaşılabilmesi ve kullanılabilmesi için, özellikle çağdaş sanatta, güncel sanatta ve postmodern dönemde ortaya çıkan referans kullanımını, kurgu ve kurgusal olanın tarihçesini, kuramsal altyapısını ve gelişen teknolojiler çerçevesinde tüm bunların nasıl bir evrim geçirdiğini yeni çağda anlatmanın gerekliliği, bu çalışmanın temel yapıtaşlarını oluşturmuştur.

Kaynaklar

- Barthes, Roland. Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş. Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul, 2005.
- Fırat, Kâmil. Dil Bağlamında Fotoğraf. Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ, SBE., İstanbul, 1998.
- Sözen, M., Tanyeli, U. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.
- Tercan, Seçkin. Fotoğrafta Kurgusal Portre. Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ, SBE., İstanbul, 2008.
- Batur, Enis. Modernizmin Serüveni. YKY, İstanbul, 2000.
- Metz, Christian. Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. Çev: Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2012.
- Uysal, Ömer Saydam. Sinema Estetiğine Giriş. İkinci Adam Yayınları, İstanbul, 2012.
- Pudovkin V.I. Sinemanın Temel İlkeleri. Çev: Nijat ÖZÖN, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.
- Sokolov, Aleksey G. Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu. Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.
- Kılıç, Levend. Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Dost yayınları, Ankara, 2008.
- Topçuoğlu Nazif. İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani? Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Gökten, Çağatay. Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, SBE, Kocaeli, 2014.
- Hecking, Juliet (Ed). Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Hayalperest, İstanbul, 2015.
- Michals, Duane. Theory of Photography. Verlag Schirmer/Mosel, Munich, 1983.
- Cotton, Charlotte. The Photograph as Contemporary Art, Thames and Hudson, London, 2009.
- Bright, Susan. Art Photography Now. Thames and Hudson, London, 2006.

İnternet Kaynakları

https://tr.wikipedia.org/wiki/İsa%27nın_çarmıhtaki_yedi_özdeyişi#:~:text=Luka%2023%3A43%3B%20Sana%20doğrusunu,Tanrım%2C%20beni%20neden%20terk%20ettin%3F

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269295>

PHOTO-SEQUENCE IN THE CONTEXT OF CINEMATOGRAPHIC EDITING

Tuna UYSAL

ABSTRACT

The long-term relationship between photography and cinematography is not only based on a formal and technical infrastructure. Thanks to the characteristics they both have, they have been in exchange with each other, both with the effect of the theoretical development of art and with the emergence of contemporary expression forms and the fusion of disciplines. This partnership, which started with the optical and chemical path, later formed an intersection cluster at the level of storytelling, and then the effort to tell this story in a certain sequence brought up the issue of fiction. Editing is not just an element of cinematographic narration. Fiction is an indispensable tool in conveying the narrative of many different forms of expression in art history. Arranging the successive events in a way that creates a whole of meaning not only refines the story to be conveyed, but also makes the thought we want to convey clear and understandable. The logic of editing in the field of cinema and the logic of editing in the field of photography are different from each other. The phenomenon, which can be defined as bringing together the pieces shot differently in cinema, means arranging the scene in photography. However, as mentioned before, in some cases, artists who want to add a new perspective to their narratives by taking advantage of its formal and theoretical qualities by approaching cinematography, also occupy an important place in the history of photography. Artists, who deal with editing in the sense defined by cinema, bring the formal style called "photo-sequence" into their works to present a series of photographs as a meaningful whole. This style allows photography to establish a relationship in terms of fiction, beyond its optical and chemical relationship with cinema. This style, which emerged with the arrangement of successive still photographs to create a new meaning, was deeply influenced by cinematographic editing, not only formally but also theoretically.

Keywords: Cinematography, Editing, Photo-Sequence, Photography, Contemporary Art