

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA FOTOĞRAF VE SİNEMA ARASINDAKİ
TEKNİK VE ESTETİK TEMA İLİŞKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ece YILDIRIM

İstanbul – 2010

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA FOTOĞRAF VE SİNEMA ARASINDAKİ
TEKNİK VE ESTETİK TEMA İLİŞKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ece YILDIRIM

**Tez Danışmanı
Prof.Dr.Güler ERTAN**

İstanbul – 2010

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 1)

01.06.2010

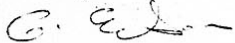
Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 261100320070008 no.lu öğrencisi Ece YILDIRIM'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "TÜRK SİNEMASINDA FOTOĞRAF VE SİNEMA ARASINDAKİ TEKNİK VE ESTETİK TEMA İLİŞKİLERİ " adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 10.05.2010 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince 45..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

A) Yüksek Lisans öğrencisi Ece YILDIRIM'ın tez savunmasında başarılı olduğu oybirliği ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof.Güler ERTAN
DANIŞMAN

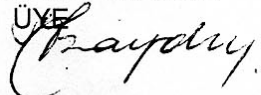


Doç.Dr.Ergün TURAN
YEDEK ÜYE

Prof. Barbaros GÜRSEL
ÜYE



Prof.Sabri ÖZAYDIN



Prof. Semir ASLANYÜREK
YEDEK ÜYE

MADDE 15. :

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



ÖNSÖZ

Kaynağını dinsel bir gelenekten ya da inanıştan alan suret yasağı, gerek durağan görüntülerden oluşan fotoğraf ve gerekse canlı görüntülerden oluşan sinemanın Müslüman ülkelerdeki tanımını zorlaştıran en önemli etken olmuştur. Günah, ayıp ya da yasak sözcüklerle ifade şeklini bulan bu engellemeye rağmen her iki sanat da icat edildiklerinden çok kısa süre bu topluluklarda ilgi görüp yaygınlaşma alanı bulmuşlardır. Fotoğrafta tabuyu yıkan Osmanlı anlayışı, sinemayı daha kolay benimsemiş ve her iki sanatın yaygınlaşıp kitlelere ulaşmasını çok kısa sürede mümkün kılmıştır.

Genelde fotoğraf-sinema ilişkilerini konu alan bu çalışmada, her iki sanatın toplumumuza girişi ayrıntılı bir şekilde irdelendiği gibi, bu sanatın öncülerine de yer verilmiştir. Sinema, icadından çok kısa bir süre sonra Türkiye’de tanınarak, yaygınlaşmasında fotoğrafçılardan büyük destek almış, hareketli görüntülerin ilk uygulayıcılarının büyük bir kısmı fotoğrafçılar olmuştur.

Bu çalışmanın kapsamında; her iki sanatın Türk toplumuna giriş serüveni, öncüleri ele alındığı gibi, fotoğraf kökenli sinemacılar, fotoğrafı ve fotoğrafçıyı konu alan önemli filmler de yer almaktadır. Sinemanın Türk toplumunda tanınıp yaygınlaşmasında büyük bir rol oynayan fotoğrafçıların bu sanata el atmaları bir rastlantı değil, aksine, kendi kadrolarını yaratamayan bir yeni sanatın, bir önceki benzer sanattan yararlanması olarak tanımlana bilir.

Bu çalışmamda bana desteklerini esirgemeyen, başta Sevgili hocam ve danışmanım Prof. Dr. Güler Ertan’a; araştırma aşamasında bana arşivlerini açan yazar ,sinema eleştirmeni ve ephemera derneği kurucusu Mehmet Burçak Evren’e; koleksiyoner Adnan Mamati’ye, ephemera derneği üyesi Emre Zakir Güven’e; çalışmam boyunca yanımda olan ve bana destek veren annem ve babama teşekkür ederim.

Ece Yıldırım
İstanbul - 2010

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iv
SUMMARY	vi
GİRİŞ	
1. FOTOĞRAFIN İCADI VE TÜRKİYE'YE GELİŞİ	2
2. SİNEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ	10
2.1. SİNEMANIN ÖNCÜLERİ	13
2.2. LUMIERE OPERATÖRLERİNİN TÜRKİYE'YE GELİŞİ	15
2.3. SİNEMANIN TÜRKİYE'DEKİ İLK MEKANI: SARAY	17
2.4. TÜRKİYE'DEKİ HALKA AÇIK İLK GÖSTERİ	19
3. 1895-1938 İLK DÖNEM FOTOĞRAFÇI OLAN SİNEMACILAR- SİNEMAYA İLGİ DUYAN FOTOĞRAFÇILAR 1895-1922	24
3.1. DIRADAUR	24
3.2. THEODORE VAFIADIS	25
3.3. SIGMUND WEINBERG	28
3.4. BURHAN FELEK	30
3.5. KENAN ERGİNSOY	37
4. 1938-2010 İKİNCİ DÖNEM FOTOĞRAFÇI OLAN SİNEMACILAR	38
4.1. İLHAN ARAKON	38
4.2. GANİ TURANLI	43

5. UZUN METRAJLI KONULU FİLM YAPAN FOTOĞRAF	
SANATÇILARI	49
5.1. ŞAHİN KAYGUN	49
5.2. NURİ BİLGE CEYLAN	55
6. TÜRK SİNEMASINDA FOTOĞRAF VE FOTOĞRAFÇILARIN YER	
ALDIĞI FİLMLER	63
6.1. ÜÇ ARKADAŞ	63
6.2. SEVMEK ZAMANI	68
6.3. AH GÜZEL İSTANBUL	74
6.4. İSTANBUL TATİLİ	79
6.5. GİZLİ YÜZ	83
6.6. İZ	90
6.7. UZAK	93
7. AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN KULLANIMI	98
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	108
ŞEKİL LİSTESİ	113
SÖZLÜK	115

ÖZET

Sinema ya da ilk tanımlamasıyla cinematographe, Lumiere Kardeşler'in 28 Aralık 1895 günü Paris'teki Grand Cafe'de halka açık yaptıkları gösteriden az sonra (1896'nın başlarında) Türkiye'de yankılamasını bulmuştur. Her ülkede olduğu gibi bu yeni sanatın ilk izleyicileri aristokratlar olmuş, bir bakıma sinema saraylardan halka doğru bir seyir izleyerek tanınma ve yaygınlaşma olanağını bulmuştur.

Sinemanın tanınmasından az sonra dünyanın her bir yanından olduğu gibi Türkiye'den de Lumiere Kardeşlere başvurularda bulunulmuş, yeni aygıtı sahip olarak bu tür gösterilerin yapılması istenmiştir. 3 Ekim 1895 ile 17 Şubat 1896 arasındaki zaman diliminde Lumiere kardeşlere bir gösteri aygıtını elde etmek için başvuranlardan biri de, Sirkeci'de fotoğrafçılık yapan ve ayrıca fotoğraf malzemeleri satan Theodora Vafiadis olmuştur. Ama ne yazık ki Vafiadis'in bu isteği elde mevcut aygıtın bulunmaması nedeniyle yerine getirelememiştir. Lumiere Kardeşler, Vafiadis'in isteğini, gösterici aygıtlarının seri imalatına başlamadıkları için yerine getirememişler ama bu başvurudan bir süre sonra tüm dünyaya gönderdikleri operatörlerinden Alexandre Promio'yu Türkiye'ye film çekmesi için göndermişlerdir. Promio'nun Türkiye'deki çalışmaları hem bir ilk olması açısından hem de sinema sanatı açısından önemli bir yönü olmuştur. Çünkü sinemadaki ikinci kaydırma tekniği Türkiye'de Haliç kıyılarında uygulanmıştır.

Türkiye'deki ilk halka açık sinema gösterisi ise 1896'yılının kesin olarak bilinmeyen bir ayında aslen bir Leh Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından Galatasaray dönemecindeki Sponeck Birahanesi'nde olmuştur.

Gerek Vafiadis Efendi'nin ve gerekse Sigmund Weinberg'in fotoğrafçı ve de fotoğrafla ilgili işlerle meşgul olması yeni icat cinematographe'e karşı fotoğrafçıların gösterdiği ilgiyi öne çıkarmaktadır.

Sigmund Weinberg Türkiye'de halka açık ilk gösteriyi gerçekleştirmesinin yanı sıra, 1908-1909'da ilk yerleşik sinema salonu olan Tepebaşı'ndaki Pathe'yi açarak işletmesini yapmış, sonuçsuz da olsa ilk konulu film çalışmalarını başlatmış. Fotoğrafçı kökenli olan Burhan Felek de sinemaya ilgi duyan ve bir süre kameramanlık yapan bir kişi olmuştur. Felek'in ilk çalışmaları arasında belgesel ağırlıklı filmler bulunmaktadır.

İlk dönemlerde fotoğrafçı kökenli kişilerin sinemaya aktif katılımları daha sonraki dönemlerde sinemanın kendi kadrolarını-sanatçılarını oluşturmasıyla azalmış, bir süre yalnızca foto direktörü- kameramanlık düzeyine inmiştir. Çok sonraki yıllarda ise Şahin Kaygun ve Nuri Bilge Ceylan'ın bu alana girip özgün yapıtlar ortaya koymasıyla bir kez daha fotoğrafçı-sinema ilişkilerine dikkati çekmiştir.

Fotoğrafı icra eden zanaatkar-sanatçı ile sinema ilişkisi giderek fotoğraf olgusunun da sinemaya taşımakta gecikmemiştir. Bir çok filmde fotoğraf temayı oluşturmuş, ya da fotoğraf üzerinden öyküler-durumlar anlatılmıştır. Örneğin Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" ve Ömer Kavur'un "Gizli Yüz" fotoğraf olgusunun sinemada okunma ve değerlendirilme yanını ortaya koyarken, Atıf Yılmaz'ın "Ah Güzel İstanbul" u sıradan bir kent fotoğrafçısının üzerine odaklanmıştır.

Bu çalışma; başlangıcından günümüze fotoğraf- fotoğrafçı ile sinemanın ilişkileri, yardımlaşması ve de etkilenmesini konu almış, bu konudaki tüm örnekler incelenerek bir sonuca değil, bir ilişkiye dikkati çekme amacı gütmüştür. Fotoğrafın sinemada kullanımı ve estetik yaklaşımlar ise, farklı bir çalışmanın konusu olduğundan bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

SUMMARY

Cinema or firstly named as “cinématographe”, echoed in Turkey at the beginning of 1896 right after Lumiere brothers’ public screening which took place in Grand Café in Paris on December 28, 1895. Like in every country, the first spectators of this art had been the nobles, somewhat; the art of cinema has followed a path starting from palaces to public which heavily gained its recognition and proliferation.

As it had occurred in all over the world, there had been many requests made to Lumiere Brothers. Turkey had also attempted to require the device in order to start screenings. Theodara Vafiadis , the photographer and the supplier in Sirkeci, was among the people who request the device for screening purpose between October 3, 1895 and February 17, 1896. However, his request was rejected at that time due to inexistency of the device. Lumiere Brothers, could not fulfill Vafiadis’s request as they had not initiated mass production of that particular device but after a while, they appointed their operators Alexandre Promio to shoot a film in Turkey. The works of Promio, had been the first and only feature in Turkey which led a crucial way for the art of cinema as well, because the second “travelling” technique was applied in Halic, Turkey.

The first public screening in Turkey had been held by a Polish Jewish, Sigmund Weinberg in an anonymous day in 1896 at the Sponeck Brewery which was located at the corner of Galatasaray.

The attention towards the new invention, the cinematographe, had been highlighted by both Vafiadis and Sigmund Weinberg who were affiliated with the photography.

Besides of being a pioneer to realize the first public screening in Turkey, Sigmund Weinberg also ran Pathe in Tepebasi, the first movie theater, between 1908 and 1909 and initiated the works for thematic films.

Burhan Felek was also interested in cinema and worked as a cameraman, who was a photographer as well. His early works were mainly categorized as documentaries.

Earlier, the active involvement of photographers to the art of cinema had been diminished due to the self-employment arisen within the cinema industry, the photographers only held such positions as the director of photography and cameraman. Later, the relation between photographer and cinema has been highlighted by Sahin Kaygun and Nuri Bilge Ceylan who put forward unique works of art in this genre.

The relationship between the craftsmanship and the importance of artists conveyed the notion of photography into the cinema. In many films, photography has been the main theme or the story telling has been issued through the existence of a photograph. For instance, “Sevmek Zamanı” and “Gizli Yuz” directed by Metin Erksan and Omer Kavur respectively, displayed the side of evaluation and interpretation of photography where Atıf Yılmaz, in his movie of “Ah Güzel İstanbul” concentrated on the city photography.

This study mainly encompasses the relationship between photography-photographer and the cinema from the beginning and its mutual influences, it aims to draw attention to the relationship not a result, derived from the certain cases that have been taken up in this content. The concepts as use of photography in cinema and aesthetic approaches were excluded from this study as they are the subject matters of a different study.

1. FOTOĞRAFIN İCADI VE TÜRKİYE'YE GELİŞİ

19. yüzyıl bir çok buluşların tarih sahnesine girdiği bir yüzyıl olarak tanımlanır. Fotoğraf ve sinema da bu yüzyılın günümüze kazandırdığı buluşlardan yalnızca ikisidir. Dış dünyaya ilişkin görüntülerin tespit edilip çoğaltılması ve giderek onların hareketlendirilmesi sürecini içeren bu iki buluş, günümüzde de etkisini azalmadan, giderek çoğaltarak sürdürmektedir.

Fotoğrafın bulunuşu, bir kişi ya da grubun belirli bir zaman birimi içinde çalışması sonucu değil, aksine temelleri asırlar öncesine giden bir çok kişinin çeşitli dönemlerde bu konu üzerine yaptığı araştırmaların bir sonucu, ya da tüm bilgilerin bir araya getirilmesi sonucu gerçekleşmiştir.

Fotoğraf kamerasının çalışma sistemi- yöntemi, çeşitli dönemlerde farklı amaçlar doğrultusunda kullanılan ve Latince'de 'karanlık oda' anlamına gelen camera obscura'ya dayanmaktadır. Camera obscura ile ilk kez 11. yüzyılda Arap asıllı bilim adamı İbn al-Haytham ilgilenmiş ve bu konuda el yazması bir eser ortaya koymuştur. Daha sonraki yıllarda Avrupalı bilim adamlarının da referans kitabı olan bu eser, bugün fotoğraf konusunda rastlanabilen öncü bir çalışma olmuştur.

Camera obscura ilk önceleri astronomi alanında, özellikle güneş lekelerini ve tutulmalarını incelemede kullanılmış, daha sonraki yıllarda uygulama alanı genişletilerek bu konu üzerinde farklı kuramsal eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu eserlerin ilki 1521 yılında Leonardo da Vinci'nin öğrencilerinden Cesare Cesarino tarafından diğeri ise 1545 yılında açıklayıcı çizimlerle birlikte Hollandalı matematikçi ve bilim adamı Rainer Frisius tarafından yazılmıştır.

Camera Obscura üzerine yazılan bu kuramsal eserlerle , fizikçilerin çalışmaları ve Milano’lu fizikçi Girolamo Cardano’nun çift taraflı dışbükey mercekleri kullanıma sokması, bu karanlık oda’nın kullanılma sahasını genişlettiği gibi daha pratik olmasını da sağlamıştır.

17. yüzyılda elde taşınabilir boyutlara indirgenen camera obscura, başta Johannes Kepler ve Athanasius Kircher olmak üzere bir çok bilim adamı tarafından arazide topografik ölçme çalışmalarında, 45 derecelik aynalar ilavesi ile de yatay ve bakış istikametinde görüntü elde edilmesinde kullanılmaya başlanmıştır. Camera obscura’dan yararlanan en geniş kesim ise ressamalar olmuştur. Venedik manzaralarıyla ünlenen İtalyan ressam Giovanni Antonio Canal (1697-1768) ile İsviçreli Jean Etienne Liotard (1702- 1798) camera obscura’yı yaygın bir biçimde kullanarak ‘gerçeklerin ressamı’ olarak tanınmışlardır.

Camera Obscura üzerinde yapılan optik çalışmalar sonunda elde edilen görüntülerin, taşıyıcı bir malzeme üzerinde, kalıcı olabilecek bir biçimde saptanma isteği de fotoğrafın bulunuşuna giden en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. Fizikçilerden sonra kimyacıların da bu konu üzerinde çalışma yapmaları, Nurenbergli anatomi profesörü Johann Schulze’un 1725 yılında, gümüş tuzlarının ışıktan etkilenecek renk değiştirip karardıklarını gözlemesi, fotoğrafın bulunuşunda önemli bir rol oynamıştır.

Asıl işi, litografi (taş baskı) alanında çalışma olan Nicéphore Niepce (1765-1833) bu alanda el becerisi olmadığı için daha pratik arayışlar içine girerek foto kimyasal yöntemlerle görüntü elde etmeye çalışmış, ancak tüm çalışmalarına rağmen elde ettiği negatif görüntüleri pozitif görüntüye dönüştürememiştir.

Niepce, ‘ışıkta kararan’ kimyasallardan sonra bir kez de ‘ışıkta sertleşen’ kimyasallar üzerine yoğunlaşmış ve bu çalışmalarının sonunda, 1826 yılında heliograf (güneş yazısı) adını verdiği teknikle Kardinal d’Amboise’in profilden saptadığı bir portesini ölümsüzleştirmiştir. Bunun yanında yine aynı yıl içinde, evinin çalışma odasının penceresinden kalay bir levha üzerine saptadığı, güvercinlikle bahçedeki ağaçlar görüntüsüyle de fotoğraf tarihinin bilinen ilk örneğini ortaya koymayı başarmıştır.

Çalışmalarını Niepce’den habersiz bir başka alanda yürüten Louis- Mande Daguerre(1787-1851) o yıllarda ‘Diorama’ olarak adlandırılan ‘Işıklı oyunlar tiyatrosu’ nu çalıştırmaktaydı. Daguerre, Paris’te optik alet satıcısı Charles Chevalier aracılığıyla Niepce ile tanıştıktan sonra bir süre birlikte çalışmaya başlamış, 14 Aralık 1829’da ise 16 maddelik bir anlaşmayı imzalayarak ortak olmuşlardır. Niepce 5 Mayıs 1833 tarihinde ölünce Daguerre çalışmalarını tek başına sürdürmek zoruna kalmıştır.

Daguerre uzun çalışmalar sonucu kendi adıyla anılan büyük buluşu dagereotip yöntemini 14 Haziran 1839’da Fransız hükümetine satarak bu buluşunu tüm dünyaya tanıtmayı başarmıştır.

Dagereotip yönteminin açıklanması ve çok kısa süre içinde tüm dünyada yankılanması kimilerince büyük bir buluş olarak tanımlanırken, ressamlar ve minyatürcüler tarafından ise, kendi varlıklarının-mesleklerinin tehlikeye girmesi nedeniyle büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Ancak, François Arago, Paris Bilimler Akademisi’nde yaptığı bir sunumla yeni icadın bilimsel araştırmalarda, özellikle de arkeoloji alanında büyük katkılar sağlayacağını söyleyerek, bu buluşun diğer olumlu yanlarını vurgulamıştır.

Fotoğrafın icadı tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de duyulmuş ve bu konuyla ilgili ilk haber, 28 Ekim 1839'da (10 Şaban 1255) yayınıni Türkçe, Arapça, Rumca ve Ermenice sürdüren dönemin saygın yayın organlarından biri olan Takvim-i Vekayi gazetesinde şöyle duyurulmuştur:

“Avrupa’da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberlerin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sıralarda bir adam düşüncelerini dikkatli bir noktada toplayıp kanallze etmiş ki, iş bir acaip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (satih) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifetli bir kişi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını kullanarak, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acaip sanatın oluşmasına gizli va açık olarak 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır.

Şöyle ki; cismin görüntüsü, ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu şeklinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içerde resmolunur, içeri yansıyan resmin bir satih üzerinde tutulması için bazı kimsayallar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu kimyasal karışımı yapmayı başarmıştır. Bakır levhhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan hemen sonra karanlık kutuya konulur, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saklanması gereken şeylerin böyle zaptedildiği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icat olduğu anlaşılır. Ne gariptir ki, Daguerre’in bu keşfi sırasında Talbot isimli bir İngiliz de kendi diyarında güneş ışığını böyle kullanmıştır. Böyle ise de, Daguerre’in resim çekmesi daha önce gerçekleşmiştir.”¹

¹ Takvim-i Vekayi Gazetesi, 28.10.1839.



Şekil 1- Louis-Jacques-Mandé Daguerre.

Takvim-i Vekayi'nin haberiyle fotoğrafın icadından haberdar olan Osmanlı Devleti, daha sonra bu yeni icada merak sarmış ve diğer gazeteler de bu icadın tanıtılmasında ve yaygınlaşmasında haberler yaparak bu merakı gidermeye çalışmıştır.

“Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümlleme ile vakit kaybetmeden bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa’da Daguerre dedikleri bir zat, bir alet icat edip Daguerre’in basması manasında Daguerreotype diye adlandırmıştır. Daha önce kitabının İstanbul’a gelip ve tercüme edilip basıldığı, ilgililer tarafından bilinmektedir.

Bu Daguerreotype’i icadeden Mösyö Daguerre, bu defa da fotografya, yani ışık yazması isimli bir aletle yapmaya başlamıştır. Çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tespit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise, bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise, adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seiliyormuş”²

Yeni icat fotoğrafın Osmanlı Devleti’nde tanınması ve yabancı uyruklular ile azınlıktan kimilerince uygulama alanına konulması, bir dizi tartışmaların oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Kimi tutucu çevreler insan suretinin ölmszleştirilmek istenmesinin günah olup yasaklanmasını istemişlerdir. şeyhülislamlık Dairesi tarafından yayınlanan Ceride-i İlmiye Gazetesi bu konuya şöyle değinmiştir:

“-...Zeyyid-i müsliminin insan vesair ziruh olan hayvan suretlerini alakllihal tasviri şer’an haram olur mu?

-Elcevap: Olur.

Bu surette suver-i mezkurenin hane vesair mevazıda itti hazı tahrimen mekruh olur mu?

-Elcevap: Olur.

-Bir Müslüman’ın insan veya hayvan resmini çizmesi veya çekmesi haram olur mu?

-Olur.

Böyle resimler yapılmış evlerin mülk edinilmesi de haram olur mu?

-Olur”³

² Ceride-i Havadis, 15 Ağustos 1841 (26 Cemazıyela hır 1256).

³ Ceride-i İlmiye Gazetesi, 1841.

Yeni icat fotoğraf, üzerine yapılan tüm tartışmalara rağmen, Osmanlı topraklarında çok kısa sürede benimsenmiş ve yaygınlaşma alanı bulmuştur. Özellikle Pera'da (Beyoğlu) yoğunlaşan fotoğrafhaneler, bir süre sonra da İstanbul'un diğer semtlerinden Anadolu'ya açılmışlardır. Osmanlı Devleti'nin ilk ve ünlü fotoğrafçıları arasında daha sonraları , sırasıyla, padişahın fotoğrafçısı ünvanını alan Abdullah Freres (Vichen, Hovsep, Kevork), Basile Kargopoulo, Gülmez Biraderler'in yanı sıra , Alman Kimyager Rabach, Pascal Sebah & Polycarpe Joaillier, Nikolai Andriomenos, Bogos Tarkulyan (Foto Phebus) öncü olmuşlardır. Tümü gayr-ı müslüm tebadan olan bu fotoğrafçılardan sonra Müslüman tebaa da fotoğrafa merak sarmış, Rahmizade Behattin Bey, Bab-ı Ali'de Resne fotoğrafhanesini açarak ilk Müslüman Türk fotoğrafçısı ünvanını kazanmıştır.



Şekil 2- Nikolia Andriomenos Foto Kartpostal.



Şekil 3- Abdullah Freres Foto Kartpostal.



Şekil 4- Photo Phebus Foto Kartpostal.

2. SİNEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ

Uzun bir süre kinetoscope üzerinde çalışan Fransız Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin; 13 Şubat 1895'te cinematographe'ın patentini alıp bunu, aynı yılın 22 Mart'ında da bilim adamlarına, 28 Aralık'ta, Paris'in Capucins Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin İndien salonunda halka sunmaları yeni icat sinemanın doğum tarihini oluşturmuştur.

Lumiere Kardeşler , sinema aygıtlarının bulunuşuna ve çalışmalarına en sonra katılmalarına karşılık. bu günkü anlamıyla sinemanın yaratıcıları ve mucitleri sayılır. Çünkü meydana getirdikleri aygıt, öncekilerden daha pratik, daha basit ve ayrıca da perdeye yansıttıkları görüntüler açısından da daha nitelikli olmuştur.

“Lumiere Kardeşlerin bu yeni icadı tüm dünyada büyük bir ilgi görür. Konuyla ilgilenen bir çok kişi Lumiere kardeşlere başvurarak yeni buluşla ilgili ayrıntılı bilgi ve cinematographe aygıtına sahip olmak istediklerini belirtir. 3 Ekim 1895 ile 17 Şubat 1896 günleri arasında Lumiere Kardeşlere bu konuda başvuruda bulunanlardan biri de İstanbul Sirkeci'de fotoğrafçılık yapan Theodore Vafiadis ile Bahçekapı'da fotoğraf malzeme ve aksesuarları ticareti ile ilgilenen Diradaur adında bir tüccar olur.”⁴

“Lumiere Kardeşlere yeni buluşla ilgili Türkiye'den ilk başvuru 30 Eylül 1895'de Diradour tarafından olur. Mektupla isteğini Lumiere Kardeşlere ileten Diradaur , ayrıca bir makale yazarak yeni icat cinematographe'ın Türkiye'de ilk tanıtıcısı olur.”⁵

⁴ Gorges Sadoul, **Histoire Generale du Cinema: L'Invention du Cinema: 1897-1932**, Paris, Les editions Denoel, 1948, İkinci Basım, s.413.

⁵Jacques Rittaud- Hutinet, **Auguste et Louis Lumiere 1890-1953**, Paris, 1995

“Diradaur’un isteğini yanıtı bırakmayan Lumiere Kardeşler, 7 Ekim 1895’te yazdıkları bir mektupta, hem bu yeni icada gösterdiği yakın ilgiden, hem de bu icada ilişkin makalesinden dolayı Diradaur’a teşekkür edip, ondan ‘Cinematographe’ı Türkiye’de ilk kez tanıtan kişi’ olarak övgüyle söz ederler.”⁶

“Ama gerek Vafiadis’in ve gerekse Diradaur’un bu istekleri , henüz bu yeni aygıtın seri imalatı yapılmadığından mümkün olmaz. Lumiere kardeşler 1895 Ekim’inden sonra mühendis Jules Carpentier ile bir anlaşma yaparak cinematographe’nin seri imalatına girerler ve Ocak 1896’da ancak kendi gereksinimlerini karşılayacak üç alete sahip olurlar.[...]

Lumiere Kardeşler yeni icatlarını daha geniş kitlelere ulaştırmak için bir yandan mühendis Jules Carpentier’e aygıtlarının seri imalatı için girişimde bulunurken , öbür yandan da bu aygıtları kullanabilecek operatörlerin (kameramanlar) yetiştirilmesi için çalışmalarla başlarlar. Bu operatör adaylarına, 1896 yılının başlarından itibaren Lyon’daki fotoğraf malzemeleri üreten bir fabrikada eğitim verilerek yeni aygıtı nasıl kullanacakları öğretilir. Eğitim süresince operatörlere ‘hiç kimseyi, hatta hükümdarları bile’ aygıtın yanına yaklaştırmaları, mesleğin sırrını yabancılara açmaları tembih edilir”⁷

Mühendis Carpentier kendisine ısmarlanan aygıtların ilk büyük partisini 1896 yılının ilk üç ayında Lumiere Kardeşler’e teslim edince, eğitim gören operatörler de cinematographe’ı hem tanıtmak hem de yeni filmler üretmek için dünyanın dört bir tarafında gönderilir. Bunlardan bir kaçının yolu da Türkiye’den geçer.

⁶ Jacques Rittaud- Hutinet, **Auguste et Louis Lumiere 1890-1953**, Paris, 1995.

⁷ Nijad Özen, **Türk Sineması Tarihi; Düünden Bugüne:1986-1960**, İstanbul, Artist Yayınları, 1962, s.15-17.

Théâtre de Kadikouy
au jardin de Zamba-Oglou

CINÉMATHEÂTRE
Pathé Frères de Paris

INSTALLATION ÉLECTRIQUE
Avec des Nouveaux tableaux inédits

Dernière représentation
Pour les fêtes du BAIRAM
Dimanche soir le 17/4 Octobre à 9 h.

Programme

I^{re} Partie

1. Biarritz pittoresque
2. Hospitalité corse
3. Les œufs merveilleux
4. La fiancée récalcitrante

II^{me} Partie

5. L'Armée française aux Grandes manœuvres de 1909
6. Chemin de la vie
7. Le miel
8. Le mariage de la cuisinière

III^{me} Partie

9. La première revue navale de la Flotte nationale ottomane passée par S. M. I. le Sultan MEHMED V. en date du 4 Juillet 1909
10. Le joueur
11. L'Épauventail
12. Le poisson et le pêcheur

فانی کوئندہ زامبا اوغلا تیاروسندہ
یکی ملالنه واسطہ سیلہ و الکتریق صیاسیلہ
(موسیقی و ایترغ ادارہ سندہ)

پاتھ فرک
جائی فوٹوگراف تیاروسک
(موسیقی و ایترغ ادارہ سندہ)

اشبو بیرام شریفک ایکنجی بازار کوئی آقشای یعنی
بازار ایرتسی کیجھسی ساعت ۳ دہ فوق العادہ لمعیات
یکی فورده لہر شمدی بہ قدر کورلمیان اکنجھسی رسمیلر
ارالہ اولنہ جقدیر.

۷ پروگرام کے

برنجی قسم

- ۱ — بیاریز شہرینک منظرہسی
- ۲ — جاماشرجی قادینک معاشقہسی
- ۳ — غریب رنگلی بیورطہلر
- ۴ — نشانلائق آرزو ایتمہان پر مادموآزل

ایکنجی قسم

- ۵ — فرانز عسکرلرینک ۱۹۰۹ دہ بیوک مائوراری
- ۶ — عمرینک تاریخی
- ۷ — بال نہ صورتہ حاضر لائیلور
- ۸ — تروتہ مالک اولان پر خدمتجی قادینک ازدواجی

اوچنجی قسم

- ۹ — عثمانی درتھاسنک برنجی رسم یکندہ
بشنجی سلطان محمد حضر تہرینک حاضر بولٹالری
- ۱۰ — اوپونجی پر آدمک حکایہسی
- ۱۱ — قیزی ازدواجہ و پرہک ایستہ میان پریدرک حکایہسی
- ۱۲ — بالقچینک تحف حاللری

IMP. LEVANT HERALD

Şekil 5- İlk Sinema Program İlanılarından bir örnek

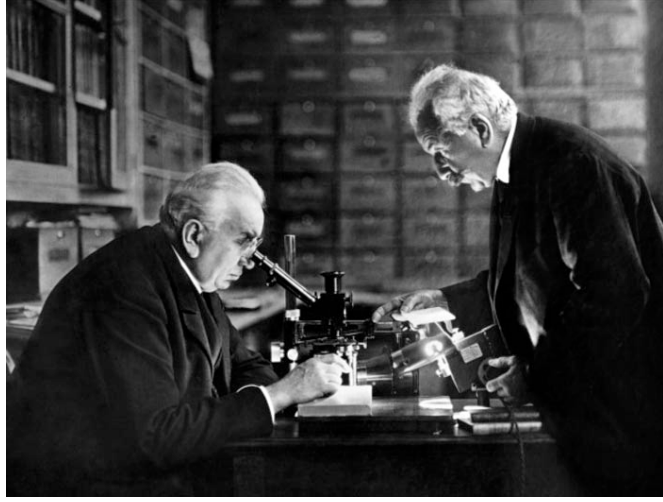
2.1. SİNEMANIN ÖNCÜLERİ

“Lumiere Kardeşlerin bugünkü anlamda cinematographe’ı icat etmeden önce de, bir bakıma sinemanın öncüleri ya da ataları sayılacak bir çok gösterinin Türkiye’de yapıldığı bilinmektedir. Bu gösterilerden ilki 1843 tarihinde Galatasaray Lisesi yakınlarında, üç ayaklı at numaraları da içeren çeşitli sirk gösterileri arasında bir de Microscope Solaire adlı bir buluşla birlikte hareketli görüntülerden oluşan Le Grand Diorama adını taşıyan bir yenilik de sunulur. Daha çok saydam fotoğraf görüntülerinin ard arda sunulmasından oluşan bu gösteriden sonra 1855’in Temmuz ayında Beyoğlu’nda (bugünkü Sahne sokağı ile Çiçek Pasajını kapsayan alanda) İtalyan operaları oynanan Naum Tiyatro’sunda Cosmorama adlı bir gösteri daha yapılır. Bu gösteri birincisinden daha çok cinematographe’a daha yakındır.”⁸

Bu gösteriyi, 1882 yılında Doublier adlı bir kişinin izdüşüm feneri (lanterna magic) ile tufandan önce dünya ve çevresini içeren bir yolculuğu anlatan 40 tabloluk bir başka gösterisi izlemiştir. Sinemanın atası sayılan bu gösterinin ilgi görmesi üzerine, bu tür gösterilere hız verilmiş, bir çok yeni icat İstanbul’un çeşitli yerlerinde halka sunulmaya başlanmıştır. 1885’te Louis Thierry adında biri ise, karpit lambasıyla Diaphanorama adlı bir aygıtla, güncel olayları içeren görüntülerle, tuhaf insanların yer aldığı bir başka gösteriyi İstanbullularla tanıştırmıştır. 1885’te Verdi Tiyatrosu’nda (daha sonraları Şark sineması olmuştur) oynak ışıkla tablolar, aynı yıl içinde daha öncede benzer bir gösteriyi yapan Louis Thierry, Diaphanorama gösterisini bu kez Fransız Tiyatrosu’nda sunmuştur.

⁸ Metin And, **Türkiye’de Sinema Arkeolojisi**, Yeni Dergi, 1974.

20 tablonun sunulduğu ikinci gösteride 9. Tablo Türkiye’nin eşmelerine ayrılmıştır. Tüm bu gösteriler, Lumiere’in cinematographe’inki denli nitelikli ve de hareketli olmamakla birlikte benzer tatlar içermeyi hedefleyen nc görüntüler –ya da sinemanın atası- olarak tanımlanabilir.



şekil 6- Lumiere Kardeşler

2.2. LUMIERE OPERATÖRLERİNİN TÜRKİYE'YE GELİŞİ

Dünyanın dört bir tarafına yayılan Lumiere'in operatörlerinden Alexandre Promio, 1896'nın sonlarında Türkiye'ye gelip, ilk kez bu coğrafyada film çeken kişi olur. Bu operatörün, daha sonraki yıllarda Fransa'da Marcel Lapiere tarafından kaleme alınan anılarında sözünü ettiği gibi bu çekim bir hayli güç koşullar içinde gerçekleştirilir. Her bir yeniliğe mesafeli yaklaşımı kendisine prensip edinen II. Abdülhamit döneminin kısıtlayıcı olanakları Promio'nun da bu ülkede serbestçe çalışmasını oldukça sınırlar. Promio anılarında Türkiye'deki çekim izlenimlerini şöyle anlatır:

“Türkiye'ye yaptığım geziye gelince, bu konuda, kameramı çok büyük güçlüklerle bu ülkeye sokabildiğimden başka anlatacak bir şey yok. Bu sıralarda, Abdülhamit Türkiye'sinde , manivelası olan her bir aygıt kuşkulu bir nesne sayılıyordu. Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız büyükelçisini işe karıştırmak, sonra da birkaç memurun avucuna sanki yanlışlıkla konulmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmak gerekti. Böylelikle İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs ve başka yörelerde çalışabildim.”⁹

Alexandre Promio'nun İstanbul'daki kısıtlı olanaklar içindeki çalışması bir hayli güç olmasına karşılık sinema sanatı –ve tarihi- açısından önem taşır. Promio 1896'da Venedik'te gondolun üzerine koyduğu kamerasıyla ilk kez gerçekleştirdiği kaydırma (travelling) uygulamasının ikincisini İstanbul'da, Haliç'te bir kayığın bir içine yerleştirdiği kamerasıyla bir kez daha yineler. Türkiye'de ilk kez gerçekleştirilen bu canlı ve hareketli görüntüler içinde Haliç kıyıları, Galata Köprüsü ve köprünün Eminönü kısmına yakın yerindeki deniz hamamı görüntüleri tüm ayrıntılarıyla saptanırken, aynı zamanda İstanbul'a

⁹ Marcel Lapiere, **Anthologie du Cinema**, Paris, 1956.

ilişkin ilk görüntüleri de tarihe emanet eder. Promio, İstanbul çekimlerinden sonra Mısır'a giderek aynı kaydırma hareketini bir kez de Nil üzerinde yineler.

Lumiere Kardeşler 1897'de ellerindeki filmlerin tümünü kapsayan bir katalog yayınladı. Katalogda Alexandre Promio'nun Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde çektiği bilinen filmlerin bir kısmı da yer alır. Bu filmler şunlardır:

- 1- Defile de L'infanterie Turque (Türk Piyadesinin Geçit Töreni)
- 2- Artilleire Turque (Türk Topçusu)
- 3- Panorama de la Corne d'or (Haliç Panoraması)
- 4- Panorama des rives du Bosphre (Boğaziçi Kıyılarının Panoraması)
- 5- Dames, une Place (Şam, Bir Alan)
- 6- Beyrouth, Souk abou el Nassar (Beyrut, Ebu el Nasır Çarşısı)
- 7- Jerusalem, Le Saint Sepulere (Kudüs)
- 8- Porte de Jaff (Yafa Limanı)

Promio'dan başka, Felix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Andre Perringot gibi Lumiere şirketine bağlı operatörler (kameramanlar) de çeşitli dönemlerde Rusya, İran ya da Hindistan'a gidip-gelirlerken Osmanlı İmparatorluğunun başkenti İstanbul'a da uğrayarak çekimler yapmışlardır. Bu operatörlerin çalışmalarından bir kısmının listesi de Lumiere şirketinin 1897 yılında yayınlanan ikinci film kataloğunda yer almıştır.

2.3. SİNEMANIN TÜRKİYE'DEKİ İLK MEKANI: SARAY

“Her yeni icatta olduğu gibi sinemanın da sahiplenip izlendiği ilk sınıf ve mekan, soylular ve saraylar olur. 1896 yılı içersinde; Londra’da ; İngiliz kraliyet ailesinden Dük Connaught, Viyana’da; İmparator Franz Josef I, Madrid’de; Kraliçe Marie- Amelia, Petersburg’da; Çariçe Aleksandra, Bükreş’te; Kral Karol I, Stockholm’de; Kral Oscar II, Belgrad’da; Aleksandr I, cinematographe’yi izleyen ilk soylular arasında bulunur. Ayrıca Rus Çarı Nikola II, 14 Mayıs 1996’da taç giyme törenin Lumiere’in operatörlerinin filme çekmesine izin verir.”¹⁰

Yeni icat cinematographe Avrupa saraylarından sonra Osmanlı sarayının da ilgisini çekmiş, sarayda çeşitli gösterileri yapmakla görevlendirilmiş olan Bertrand adlı Fransız ilk gösteriler düzenleyen kişi olmuştur. Abdülhamit II’nin kızlarından Ayşe Osmanoğlu anılarında saraydaki ilk gösterilerle ilgili şu bilgileri verir:

“İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa’ya gider, bir takım yeni şeyler öğrenip getirirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi.”¹¹

¹⁰ Maurice Bessy- Jean Louis Chardans, **Dictionnaire du Cinema et de la Television**, Paris, 1965.
Jay Leyda, **Kino A History of the Russian and Soviet Film**, London, 1960, s.10-14.

¹¹ Ayşe Osmanoğlu, **Babam Abdülhamit**, İstanbul, 1960, s.68.

Bertran'la saraya giren cinematographe çok geçmeden Pathe firmasıyla da toplumun diğer kesimlerine ulaşır. Pathe'in kurucusu Charles Pathe, Lumiere Kardeşlerin aksine sinemanın gelip geçici bir heves değil, aksine büyük bir iş geleceği olduğuna inandığından, tek kişilik gösteri olanağını sağlayan kinetoscope'dan vazgeçerek, cinematographe'ı ele geçirmeye girişir. Lumiere Kardeşlerin bu ortaklığa yanaşmaması sonucu başarısız olan Pathe, çareyi üzerinde uzun süredir çalıştığı chronophotographe'ı yeni koşullara uygun bir hale sokmakta bulur ve bu yeni aygıtı 1896'nın Nisan ayında piyasaya çıkarmayı başarır. Charles Pathe, Lumiere Kardeşlerle giriştiği rekabet sonucu yabancı ülkelerde temsilcilikler kurarak tüm piyasayı ele geçirme uğraşısına girer ve bir süre sonra da bu konuda ciddi başarılar elde eder.

Türkiye 1897 yılının başlarında, Pathe'nin temsilcilik kurduğu ülkelere biri olur. Pathe'nin Türkiye temsilciliğini ise aslen bir Leh Musevisi olan Sigmund Weinberg üstlenir.

2.4. TÜRKİYE’DEKİ HALKA AÇIK İLK GÖSTERİ

Sigmund Weinberg, Pathe şirketinin temsilciliğini aldıktan sonra, sinemayı halka tanıtmak için harekete geçer ve gösteri yapmak için hem semt hem de mekan arayışı içine girer ve sonunda her bir yeniliğe açık ve yabancılar tarafından “küçük Paris” olarak tanımlanan Pera’nın en işlek caddelerinden biri olan Grand Rue de Pera’da (sonradan Cadde-i Kebir adını alan günümüzün İstiklal Caddesi) Soponeck salonunu seçer.

Weinberg yapacağı gösteriyle ilgili olarak gazetelere ilan verir. Bu ilanlardan biri de dönemin saygın yayın organlarından biri olan Tehe Levant Herald’da yayınlanır.

“SPONECK SALONU

GALATASARAY KARŞISINDA

BİRİNCİ KAT

CANLI FOTOĞRAF, DOĞAL BÜYÜKLÜKTE

HAREKETLİ GÖSTERİM

TÜM PARİS’İ ÇEKEN ŞAHANE VE ŞAŞIRTICI GÖSTERİ

COSTANTİNOPLÉ’DA İLK GÖSTERİ

HER AKŞAM 5.30- 6.30, 8.30’da GÖSTERİ

PAZAR VE CUMA GÜNLERİ MATİNE”¹²

¹² **The Levant Herald**, 12 Aralık 1896.

Türkiye’de ilk sinema gösterisini izleyenlerden biri de ünlü yazar Ercüment Ekrem Talu olur. Talu, bu ilk gösteriye ilişkin anısını şöyle anlatır:

“ Çocuktum. Sekiz dokuz yaşlarında vardım. Tam senesini söyleyemeyeceğim ama galiba 1896-1897 sıralarındaydı. Bir cumartesi günü rahmetli ağabeyim Nejat’la beraber mektepten çıktık. Cihangir’deki evimize gidecektik. Nehari arkadaşlarımızdan biri yolumuzu kesti.

-Haberin var mı? Şuradaki Sponeck bugün sinematograf gösterecekmiş. Pek meraklı bir şey diyorlar. Yeni icat olunmuş. Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş. Ağabeyimle ben, çocuğu bizimle alay ediyor sandık. Fakat o bizimle gayet sami mi konuşuyordu. İlave etti.

-Saat dörtte başlayacakmış, ben gideceğim.

-Belki de geliriz.

Diyerek ondan ayrıldık. Öğleden sonra evden izin koparmak kolay oldu. Babamın keyfiyetten haberi varmış, bu yeni icadı gidip görmemizi teşvik bile etti. Kapıdan onar kuruş duhuliye vererek girdik. Erken davranmışız. En ön sırada yer bulduk, geçtik oturduk. Zaten çok kalabalık olmadı. Sıralar dolmadı bile. Nerede sinemalara şimdiki tehalük? O tarihte halk zevk ve sefaya daha mı az düşküdü? Yeniliklere karşı daha mı az meraklı idi? Yoksa Cuma, Cumartesi, Pazar demeyip tatil etmeden, dinlenme ihtiyacı duymadan boyuna çalışıp kazanmayı her şeye tercih ediyordu da ondan mı? Gündüze rastlayan eğlenceler ve hatta o devirde İstanbul’u sık sık ziyaret eden yabancı tiyatro, opera, operet, sirk kumpanyalarının matinelere ekseriyetle تنها olurdu. Karşımızda, bir buçuk metre karelik bir beyazperde duruyordu. Biz de buna bir mana veremedik bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilanlardan bir şey anlamıyorduk. Canlı fotoğraf... asrın harikası... Andaluzya’da Boğa Güreşi...Şimendiferle Seyahat...Bu ibareler içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu. Derken, ortalık birden bire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık, korktuk. Elim gayrı ihtiyari

ağabeyimin elini aradı. Buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı sarıldım. Arkamızdaki sıralardan ısıklıklar fışkırıyordu. Karanlığın vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı. O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu.

Sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekteydi. Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karaltının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından da gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir tren istasyonu, bacalarından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı insanlar gidip geliyor, aman ne gidiş ne geliş. Hepsi sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acaip ki...Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Tren perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil. Lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk gelip geçti, gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyrettikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu. Bütün bu temaşa yarım saat sürdü. Seans geceye kadar daha birkaç defa yenilenecekti. Çıktık, aklımız bir türlü ermiyordu. Mektepte bunun münakaşası haftalarca sürdü.

İstanbul halkı da ekseriyetle bu mevzu üzerine konuşuyordu. Kimi bu sihirli icadı gelip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe, istiğfar ediyor, ileri fikirliler ise, bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna seviniyordu.

İşte ilk sinema, sinematograf altında İstanbul'a böyle geldi, böyle başladı...”¹³

Ercüment Ekrem Talu'nun bu ilk gösteride sözünü ettiği filmler Lumiere Şirketi'ne ait “*L'arrivee d'un Train Gadre La Ciotat- Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi*” ve *Endülüs'te Boğa Güreşi*” dir. Tiyatro yazarı Metin And ise yaptığı bir araştırmada; bu ilk gösteride ayrıca, yatakta yatan birinin örümcek ile savaşı, bir ressamın önündeki sehpaye bir çırpıda bir adam resmi yapması ve resmi bitirdikten sonra halkı selamlayarak çıkışı, bir bahçe ve deniz kıyısından görünümeler sunulduğunu da belirtir.

Sponeck birahanesindeki yapılan bu ilk gösteriyi Grand Rue de Pera üzerinde yer alan Konkordiya Tiyatrosu'undaki ile (bugünkü Saint Antuan Kilisesi) Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'ndeki gösteriler takip eder. Ve böylece yeni icat sinema önce Beyoğlu'nda sonrasında ise İstanbul'un diğer semtlerinde özellikle Ramazan ayında geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarının (ortaoyunu, karagöz, meddah vs) yanında yer alarak yaygınlaşmaya başlar.

¹³ Ercüment Ekrem Talu, **Perde ve Sahne Mecmuası**, 15 Ekim 1943.

بک افغنه غلطه سراجی قارمونه اسپرک سالونه
استانبوله برنجی دغه اولهرق پارس وبتون اوروپاک مظهر قدیری
اولس اولان جاتلی فطوغراف لیلی هراختام اجرا اولتور.

SALLE SPONECK

Vis-à-vis de Galata Serai,

PREMIER ÉTAGE

PHOTOGRAPHIE VIVANTE

PROJECTIONS ANIMÉES

DE

GRANDEUR NATURELLE

**Spectacle merveilleux et saisissant,
qui a fait courir tout Paris.**

Visible pour la première fois à Constantinople

REPRESENTATION TOUS LES SOIRS

à 5 ¹/₂, 8 ¹/₂, 8 ¹/₂ et 9 ¹/₂.

Dimanches et Vendeables, matinées

Istanbul'da ilk sinema gösterisinin ilanı.

Şekil 7- İstanbul'da ilk sinema gösterim ilanı

3. 1895-1938 İLK DÖNEM FOTOĞRAFÇI OLAN SİNEMACILAR- SİNEMAYA İLGİ DUYAN FOTOĞRAFÇILAR (1895-1922)

3.1. DIRADAUR

Yaşamı hakkında pek fazla bilgiye sahip olmadığımız Diradaur, Osmanlı Devleti'nde yeni icat cinematographe ile ilgilenen ilk kişi olmuştur. Diradaur, Lumiere Kardeşlere, halka açık ilk gösterilerini yapmadan önce 30 Eylül 1895'te iki mektup yazarak üzerinde çalıştıkları cinematographe hakkında bilgi edinmek istediğini belirtmiştir. İlk mektubu yanıtızsız kalan Diradaur'un ikinci mektubuna Lumiere Kardeşler 7 Ekim 1895'te yanıt vererek ondan *“Türkiye’ye cinematographe’ı tanıtan adam:Diradaur”* olarak söz etmişlerdir.”¹⁴

*“Yaşamı hakkında oldukça kısıtlı bilgilere sahip olduğumuz Diradaur’un Bahçekapı numara 8 de fotoğraf makineleri ve malzemesi satan bir toptancı olduğu bilinmektedir. Fotoğraf çekimiyle de uğraşan Diradaur ayrıca bir dergide yeni icat cinematographe ile ilgili bir makale de yayınlamıştır.”*¹⁵

¹⁴ Jacques Rittaud-Hutinet, **Auguste et Louis Lumiere 1890-1953**, Paris, 1995.

¹⁵ Behzat Üsdiken, **Türkiye’ye Sinemayı Tanıtan Kim?**, Cumhuriyet, 29 Temmuz 1997.

3.2. THEODORE VAFIADIS

“İstanbul’un tanınmış fotoğrafçılarından biri olan Theodore Vafiadis, Osmanlı devletinde sinemaya ilk ilgi duyanlardan biri olmuştur. 28 Aralık 1895’te Paris’teki Grand Cafe’deki ilk gösterisinden kısa bir süre sonra (3 Ekim ile 1895 ile 17 Şubat 1896) Vafiadis Efendi de Lumiere Kardeşlere başvurarak cinematographe aygıtına sahip olmak istediğini belirtmiş, ancak o yıllarda diğer başvurular gibi onun isteği de aygıtların üretimine henüz başlanılmadığından yerine getirilememiştir.”¹⁶

Vafiadis Efendi yeni icada karşı ilk başvuruyu yapmasına karşılık bunun takipçisi olmamış, esas mesleği fotoğrafçılığa devam ederek bu alanda çalışmalarını sürdürmüştür.

Rum asıllı fotoğrafçı Theodore Vafiadis’in bir çok Osmanlı fotoğrafçısında olduğu gibi doğum ve ölüm tarihlerinin yanı sıra yaşamına ilişkin pek fazla bilgi bulunmamaktadır. “Çektiği fotoğraflarının arkasında yer alan tanıtım kartlarında, ilk stüdyosunu Sirkeci Gar’ının yanında Muradiye Caddesinde 1 numarada, ikincisini ise yine Sirkeci Gar’ı yanında Bahçekapı numara 8’de açtığı yazmaktadır. Kendisini “Şark Demiryolları Fotoğrafçısı” olarak tanımlayan Vafiadis Efendi, amblem olarak da buharlı tren resmini kullanmıştır.”¹⁷

¹⁶ George Sadoul, **Histoire Generale de Cinema: 1832-1897**, Paris, 1948. s.413

¹⁷ Bahattin Öztuncay, **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, Aygaz Yayınları, İstanbul, 2003, s.328-329.

Vafiadis Efendi Sirkeci meydanına bakan binada yer alan firmasında, matbaacılıkta kullanılan çinkograf kalıpların imalatını yapmaktadır. Bu yöntemle , fotoğraflardaki görüntüler, asit indirgemesiyle çinko levhalara aktarılıyor ve bu kalıplar özellikle kartpostal imalatında ve resimli dergilerde fotoğraf baskısı olarak kullanılıyordu. 25 Nisan 1904'te çinkografi sanatıyla ilgilendiğini belirtip bir ruhsatname almış olan Vafiadis Efendi daha sonraki yıllarda ticaret alanını genişletip, Agfa firmasına ait başta fotoğraf malzemeleri, kamera ve optik aletlerinin satışıyla, elektrik malzemeleri ve resim boyaları ithaliyle de uğraşmıştır.

Vafiadis Efendi'nin Sirkeci Garı'nın karşısındaki fotoğraf stüdyosu 1909 yılına dek faaliyet göstermiş, o tarihten sonra ise bilinmeyen nedenlerden ötürü kapanmıştır. Aynı ailden gelen Kostaki Vafiadis'in Bahçekapı Hamidiye Caddesi 2 numarada açtığı fotoğrafane ise 1905 ile 1922 yılları arasında faaliyet göstermiştir. Kostaki Vafiadis'in sinemayla ilgili olup olmadığı ise bilinmemektedir.

3.3. SIGMUND WEINBERG

Türk sinema tarihinde bir çok ilklere imza atarak öncülük yapmış olan Sigmund Weinberg, İstanbul'da çalışmalarını sürdüren Polonya asıllı bir Musevi'dir. Türkiye'ye ne zaman gelip ticarete başladığı bilinmemektedir. Weinberg'in Türkiye'ye ilk fotoğraf makinesi, fonograf başta olmak üzere bir çok yeni icadı getiren ve onun satışını yapan bir tüccar olduğu bilinmektedir.

*“Grand Rue de Pera'nın (Cadde-i Kebir, bugünkü adıyla İstiklal Caddesi) Tünel'e yakın yerinde açtığı ilk dükkanında hem fotoğraf malzemeleri satışını yapmış. Hem de Fransız Pathe film şirketinin temsilciliğinde bulunmuştur. Cinematographe'ın icadından sonra bu alanda çalışmalar yapan Weinberg, 1896 yılının başlarında Galatasaray dönemecindeki Sponeck birahanesinde halka açık ilk gösteriyi yapan kişi olmuştur. Weinberg bu ilk gösterisinin ardından Concordia Tiyatrosu (bugünkü Saint Antuan Kilisesi) benzer gösteriyi tekrarlayarak sinemanın yayılmasında öncü bir rol oynamıştır. Daha sonraki yıllarda Pathe firmasının temsilciliğini alan Weinberg 1908'de Türkiye'nin ilk sinema salonu olan Tepebaşı'ndaki Pathe sinemasını (sonraları Eski Anfi, Asri ve Ses adını almıştır) açıp işletmeciliğini üstlenmiştir. Daha sonra ise İstiklal Caddesi'ndeki Sine Palas'ı açmıştır.”*¹⁸

¹⁸ Burçak Evren, **Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995.

Weinberg, 1914'te Enver Paşa tarafından kurulan MOSD'un (Merkez Ordu Sinema Dairesi) başına getirilmiş ve uzun süre bu kurumun başında kalmıştır. Bu kurumda Weinberg'in yardımcılığını da ilk Türk sinemacılarından biri olarak kabul edilen Fuat Uzkınay yapmıştır.



Şekil 9- Fuat Uzkınay.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine yabancı uyruklulara getirilen kısıtlama sonucu MOSD'dan ayrılan Weinberg, tekrar eski işine (fotoğraf malzemesi satışına) dönmüştür.

“Weinberg ayrıca Türkiye’de yapımcı, senarist ve yönetmen olarak ilk konulu film yapımına girişen öncü bir kişi de olmuştur. Leblebici Horhor ve Himmet Ağa’nın İzdivacı adlı iki film çekimine başlamış; ancak, ilkinde 1. Dünya savaşı çıkıp oyuncularından büyük bir kısmının askere alınması, ikincisinde ise baş oyuncularından birinin ölmesi üzerine her ikisini de tamamlama olanağını bulamamıştır.”¹⁹

¹⁹ Mustafa Gökmen, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, 1989, s.242-243.

3.4. BURHAN FELEK (1889- 1982)

İlk Türk operatörlerinden (kameramanlarından) ve de ilk basın fotoğrafçılarından biri olan Burhan Felek, 11 Mayıs 1889'da İstanbul'da doğdu. Revza-i Terakki Okulu'nda (1902), Üsküdar Mülkiye İdadisi'nde okudu. 1907'de Mekteb-i Hukuk Şahane'ye (Hukuk Fakültesi) girdi. Üniversite yıllarında talebe cemiyetlerinden Talebe-i Hukuk Cemiyeti, İttihat ve Terakki Partisi'nin bir yan örgütü gibi çalışan ve üniversite gençliğini örgütleyen Mekatib-i Aliye Cemiyeti (Yüksek Okullar Kulübü) içinde faal görevler üstlendi. Meşrutiyetten sonraki yıllardaki Osmanlı Devleti'nde ilk öğrenci boykotlarının içinde yer alarak yüksek eğitimi sırasında siyasi sayılabilecek bazı önemli olayların içinde yer aldı. Gazeteci Hasan Fehmi'nin öldürülmesiyle ilgili düzenlenen mitingde katılanlar adına konuşma yaptı. Siyasi olaylardan her zaman uzak kalmaya özen gösterdiği halde bir çok kez siyasi otorite ile arası açılarak suçlanıp sorgulanmaktan kurtulamadı.



Şekil 10- Burhan Felek.

“Felek, gazetecilik yaşamına 1909’da, öğrencilik yıllarında amatör olarak İdman Dergisi’nde başladı. Ardından yalnızca futbolu içeren Futbol dergisini yayınladı. 1910 yılında Donanma Dergisi’ne geçerek profesyonel olarak gazetecilik yaşamına başladı. Spor Alemi dergisi’nde düzenli olarak spor üzerine yazılar yazmaya girişti. Bu dergilerin yanı sıra Tasvir-i Efkar, Vatan, Yeni Ses, Alemdar, Tettebbu gibi çeşitli yayın organlarında M.B.İdris, M.Burhanettin, Burhanettin adlarını kullanarak muhabir, yazar ve foto muhabiri olarak görev yaptı. 1925 yılından sonra da günlük köşe yazılarına başlayarak fıkra muhabirliğine geçerek özellikle Cumhuriyet ve sonrasında Milliyet gazetelerindeki gündelik yaşama ilişkin saptamaları, anıları, dilinin kıvraklığı ve mizahi göndermelerle süsleyerek bu alanda haklı bir üne sahip olarak geniş bir okur kitlesinin beğenisini kazandı. Bu alanda aralıksız 57 yıl üreten Felek ayrıca mizahi yazılarını da dönemin popüler mizah dergileri olan Tef, Akbaba, Kahkaha’da yayınladı.

Türkiye’de özgür basın anlayışının önemli savunucularından biri olan Felek, basın alanındaki ilk örgütlenme olan Basın Birliği’nin kurucuları arasında yer aldı ,1949-1952 ve 1959-1982 yılları arasında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti’nin başkanlığını yaptı. Gazetecilik mesleğine katkılarından ve hizmetlerinden dolayı kendisine Türkiye Gazeteciler Cemiyeti tarafından Şeyh-ül Muharririn (En kıdemli gazeteci) unvanı verildi.”²⁰

Spor alanında da bir çok başarılarla ve ilklere imza atan Burhan Felek 4 Kasım 1982 tarihinde ardında bir çok eser bırakarak aramızdan ayrılmıştır.

²⁰ L. Hilal Akgül, **Atatürk Araştırma Dergisi**, Cilt: XVII, Mart 2002, S.45.

BURHAN FELEK’İN FOTOĞRAFÇILIĞI

Burhan Felek gazetecilikte olduğu kadar fotoğraf ve sinema alanlarında da önemli çalışmalar yapmış ve Türk basın tarihinin ilk basın fotoğrafçılarından biri olmuştur.

Felek’in fotoğrafçılık alanındaki ilk ve en önemli çalışması Çanakkale Savaşı’nın sonrasında bu konuyla ilgili çektiğı fotoğraflar ve röportajlar olmuştur. Burhan Felek fotoğrafçı olarak Çanakkale’ye ilk kez 1915 yılında gitmiştir.

“Çanakkale’ye ilk kez 1915 yılının sonbaharında, askerliğim sırasında gittim. Gelibolu harp sahasına girdim ve aynı yıl Çanakkale harp sahasının düşmanlar tarafından tahliyesinden birkaç gün sonra pozisyonları, yani mevzileri, siperleri, ölüleri, düşmanın bıraktığı ganimetleri, yaptığı tahribatı görüp resmini çektim.Çanakkale’de benim gibi fotoğrafçı olan Kenan (Erginsoy) adlı bir arkadaşla birlikte çalıştık.”²¹

Burhan Felek, 1917’de yine askerliği sırasında Çanakkale’ye bir kez daha giderek fotoğraf alanında çalışmalar yapmıştır. Bu ikinci gidişinde daha çok savaş sırasında ölen düşman askerlerinin mezarlarını çekmiştir.

Burhan Felek’in Çanakkale’ye ikinci gidişi hükümet emriyle olur. Çünkü Papalık Osmanlı Hükümeti’ne başvurarak savaşta ölen askerlerinin mezarlıklarının tahrip edildiğinden söz eder ve buraya bir fotoğrafçı göndererek bu mezarlıkların durumunun tespit edilmesini teklif eder. Osmanlı Hükümeti Papalığın bu teklifine sıcak bakmayarak reddeder ve Burhan Felek’i bu iş için görevlendirir. Felek, Çanakkale’ye ikinci gidişindeki çalışmalardan şöyle söz eder:

²¹ Burçak Evren, **Cumhuriyetten Önce Türkiye’de Fotoğraf**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, c.3, s.791.

“Doğrusunu söylemek lazım gelirse Çanakkale’deki düşman mezarlıkları, bilhassa Seddülbahir köyünün Müslüman mezarlığının yanındaki sahada birkaç yüz dağınık mezardan ibaretti ve tahliyeden hemen sonda bunlardan bazılarının resimlerini çekmiştim. Birisi etrafı tahta parmaklıklarla çevrilmiş, başında gene doğramadan yapılmış tahta bir haç ve üzerinde ‘Şeref sahasında vatan uğrunda ölen General Canavul’ yazılıydı. Altında da doğum ve ölüm tarihleri. Başka belli başlı mezarlar görmemişim. Şurada burada istavrozlar vardı. Müslüman mezarlığının yanındaki bu istavrozların dağınık durumu beni endişelendiriyordu.” Ancak, geçen süre içinde mezarlıklar düzenlenmiştir: “Tarla tarla muntazam mezarlar. Üzerlerinde sahiplerinin isimlerini taşıyan haçlar dikiliydi. Doğrusunu isterseniz tafsilat sormadım. Ancak bütün bu mezarlıkların bizim tarafımızdan tanzim edilmiş olmasına şüphe yoktu. Birkaç poz yakın - uzak resimler aldım.”²²

Burhan Felek İstanbul’a dönüşünde beklenmedik bir durumla karşılaşarak göz altına alınır. Gerekçe olarak da ‘çektiği fotoğrafları yabancılara verir kuşkusu’ ileri sürülür.

²² Burçak Evren, **Cumhuriyetten Önce Türkiye’de Fotoğraf**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, c.3, s.791.

BURHAN FELEK’İN SİNEMACILIĞI

Burhan Felek, yazarlık, gazetecilik, ve spor alanındaki çalışmalarının yanı sıra sinema alanında da ilk ve önemli sayılabilecek çalışmalarda bulunmuştur. Felek’in sinemayla ilk ilgisi gençlik yıllarında mahallelerinde açılan bir sinemayla başlamıştır. Ekrem adındaki bir mühendisin açtığı sinemada Felek, o zamanlar sessiz olan filmlerin altında ya da aralarındaki yazıları prodüksiyon odasında yüksek sesle Türkçe’ye çevirerek izleyenlere yardımcı olmuştur. Burhan Felek anında yaptığı bu çevirilerin hangi tarihte olduğunu anımsamamaktadır. İlk sesli filmin 1930’larda Türkiye girdiği bilindiğinden bu çevirileri bu tarihten önceki yıllarda yaptığı anlaşılmaktadır.

Burhan Felek daha sonraki yıllarda Sedat Simavi’nin senaryosunu yazdığı dönemin tanınmış tiyatro adamlarından Burhaneddin Tephsi’nin yönettiği Alemdar Mustafa Paşa (Alemdar Vak’ası Yahut Sultan Selim-i Salist-1918) filminin kameramanlığını yapmıştır. Önceleri Kenan Erginsoy’un kameraman olarak çalıştığı film, bu kişinin işi yarım bırakması üzerine Felek’e teklif edilmiş, Felek’te ilk kez kameraman olarak bu filmde çalışmıştır. Felek , Milliyet Gazetesi’ndeki ‘Geçmiş Zaman Olur ki’ adını taşıyan köşesinde bu ilk kameramanlığından şöyle söz eder:

“O devirde Lutfü Simavi Bey, Sultan Reşat’ın başkatibiydi. Onun kuvvetiyle bütün mehter takımı ve Topkapı Sarayı filmin çevrilmesine tahsis edildi. Aktör Burhaneddin Bey, şöhreti kadar kuvvetli bir aktör olmadığından başka, hiç film çevirmediğinden akla gelmedik farsolar yapıyordu. Bir gün Alemdar Mustafa Paşa’nın ‘Rusçuk Yaranı’na İstanbul’a gidip padişahı zorbalarının elinden kurtaralım diye nutuk çekerken, elinde kılıcı havaya sallayıp duruyor, fakat ağzı kapalı oynuyordu.

Kendisine

- Burhaneddin Bey, ağzınız kapalı nutuk iradediyorsunuz , deyince, bana

-Film sesli mi? Diye sodu.

Ben de;

-Sesli değil ama, ağzınızın kapalı olduğu görülüyor. Kapalı ağızla nutuk çekilir mi? dedim.”²³

Felek buna benzer hataların yer aldığı filmi tamamladıktan sonra, Sultan Abdülhamid’in cenaze merasimini çekmekle görevlendirilmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nden edindiği Derby marka kamerayla cenaze merasimini baştan sona çekmiş aynı zamanda bu filmin montajını da bizzat kendisi yapmıştır.

Felek’in üçüncü sinema çalışması ise; Muhsin Ertuğrul’un 1940 yılında Ferdi Tayfur ile birlikte yönettiği “*Nasreddin Hoca Düğünde*” filmi olmuştur.

Felek bu filmde hem kameraman hem de senarist olarak görev üstlenmiş ama neticeden pek memnun olmamıştır:

²³ Burhan Felek, **Geçmiş zaman olur ki**, Milliyet Gazetesi .

“Filmle ilgili ilk fıkralardan bir-ikisi çekildikten sonra görmek üzere beni çağırđılar. Doğrusu beğenmedim. Bu sahneler, kahvede hocaya altın bozdurdukları ve alacaklının gelip para bozdurduğu fıkralardı. Beğenmedim. Çünkü sahne tamamiyle ölü ve hareketsiz olmaktan başka artistler de konuşacakları şeyleri ezberlemediklerinden hadise ile münasebet olmayacak sözler söylüyorlardı.”²⁴

Felek, sinema alanındaki bu üç öncü çalışmasından sonra sinemadan ayrılarak bir daha bu alanda çalışma yapmamıştır.

²⁴ Burhan Felek, **Cumhuriyet**, İkinci teşrin, 1943.

3.5. KENAN ERGİNSOY (1903- 1967)

Fotoğrafçı ve sonra kameraman olan Kenan Erginsoy sinemayla ilk kez 1917’de, Almanya’nın Münih kentinde Celal Esat Arseven’le tanıştıktan sonra ilgilenmeye başlamıştır.

“O yıllarda Münih’te eğitim gören Arseven; Kenan Bey (Erginsoy),Güzel Sanatlar Akademisi Münir Bey ve Nurettin Molla Bey ve Münih Konsolosu İsmail Hakkı Bey ile bir ortaklık kurarak Transorient Film adlı bir şirket kurarlar. Ama şirketin ömrü ancak tek filmlik olur. Çektikleri ilk ve tek film ise; yönetmenliğini Celal Esat Arseven’in, kameramanlığını ise Kenan Erginsoy’un yaptığı, bir prolog ile altı bölümden meydana gelen *Die Tote Wacht* (Koruyan Ölü) dür. Filmde; büyük kentin cazibesine kapılarak kötü yola düşen bir genç kızla, onu bu durumdan kurtaran ölü kardeşinin gerçeküstü motiflerle oluşmuş öyküsü anlatılır.

Erginsoy, Almanya dönüşünde bir süre *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*’nin çevirdiği belgesel filmlerde yine kameraman olarak görev almıştır. Burhan Felek; Kenan Erginsoy’un, Sedat Simavi’nin *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti* adına yönettiği *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) filmlerinde kameraman olarak çalıştığını iddia eder. Cumhuriyetin ilanından sonra *Halk Partisi*’nin sinemacılık işlerini üstlenen Erginsoy, 1951’de Kore’de “*Mehmetçik Kore’de*” adlı bir belgeseli de çekmiştir.”²⁵

“Kenan Erginsoy’un kameramanlık yaptığı filmler arasında Sedat Simavi’nin yönettiği *Alemdar Mustafa Paşa* (1918), *Sonsuz Acı* (1947) ve *Avni Dilligil*’in yönettiği *Karacaoğlan* (1955) filmleri bulunmaktadır.”²⁶

²⁵ Nijat Özön, *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1958.

²⁶ Mustafa Gökmen, *Türk Sinema Tarihi*, Kendi yayını, İstanbul, 1989.

4. 1938-2010 İKİNCİ DÖNEM FOTOĞRAFÇI OLAN SİNEMACILAR

4.1. İLHAN ARAKON (1916- 2006)

Türk sinemasının önde gelen görüntü yönetmenlerinden biri olan İlhan Arakon Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nün son sınıfından ayrıldıktan sonra resim sanatıyla ilgilenmeye başlayarak dayısı ressam Niyazi Ziya'nin etkisinde resimler yaparak sanat yaşamına atılmıştır. Altı yıllık amatörlük döneminden sonra ise Abidin Dino ile birlikte çalışma olanağını yakalamış onun Ayasofya çalışmalarını fotoğraflayarak fotoğraf sanatıyla ilgilenmiştir. 1941 yılında Avni Arbaş, Nuri İyem, Turgut Uyar, Selim Turan, Mümtaz Yener ve Abidin Dino'nun oluşturduğu Yeniler Grubu'na (1941-1952) katılarak grubun açtığı sergilere fotoğraf çalışmalarıyla eşlik etmiştir.

İlhan Arakon 1947 yılında ağabeyi Aydın Arakon'un teşvikiyle sinemaya görüntü yönetmeni olarak girmiş ve aralıksız 1971 yılına dek çalışarak bir çok filmin görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir. Döneminin en başta gelen görüntü yönetmenlerinden biri olan Arakon, sinemadan emekli olduktan sonra ölene dek Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde kesintisiz olarak 32 yıl lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik kademelerinde görüntü üzerine dersler vermiştir. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Senatosu kararıyla kendisine fahri profesörlük unvanı verilen Arakon 3 Şubat 2006 tarihinde ölmüştür.

Arakon uzun metrajlı filmlerinin yanı sıra başta ilk renkli Türk belgeseli olan, ve bir Türkün gözüyle İstanbul’u tanıtan ‘Bir Şehrin Hikayesi- Ali İpar- 1952’, ‘Eski Evler- Eski Ustalar’, ‘Dünya Durdukça’ adlı belgesellerin ise teknik danışmanlığını ve görüntü yönetmenliğini yapmıştır. Ayrıca Arakon ilk renkli Türk filmi olan ‘Salgın-Ali İpar, 1954’ filmin de görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir.

Arakon; fotoğrafla sinema arasındaki farkı şöyle anlatır:

*“Fotoğraf analitik bir sanat zamanın (anın), mekanın analizini yapıyorsunuz. Sinema tam tersi. Birisi sentetik, diğeri analatik bir sanat. Bu düşünce içinde birbiriyle kafamın içinde çalıştılar. 1950’lerden sonra anladım ki, kafamın içinde çalışma biçimi sinemaya dönüşmüş.”*²⁷

²⁷ Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.238-239.



Şekil 11- Salgın Film Afişi, Ali İpar ,1954

İlhan Arakon'un 1947 ile 1971 arası görüntü yönetmenliği yaptığı filmler şunlardır:

- 1947: Gençlik Günahı (Şadan Kamil),
- 1947: Seven Ne Yapmaz (Şadan Kamil)
- 1948: Dümbüllü Macera Peşinde (Şadan Kamil)
- 1948: Efe Aşkı (Şadan Kamil)
- 1949: Ayşenin Duası (Vedat Örfi Bengü)
- 1949: Çılgılık (Aydın Arakon)
- 1949: Dinmeyen Sızı (Sonsuz Izdırap) – (Şadan Kamil)
- 1949: Efsuncu Baba (Aydın Arakon)
- 1949: Uçuruma Doğru (Şadan Kamil)
- 1950: Bir Fırtına Gecesi (Vedat Örfi Bengü)
- 1951: İstanbul'un Fethi (Aydın Arakon)
- 1951: Vatan İçin (Aydın Arakon)
- 1952: Ankara Ekspresi (Aydın Arakon)
- 1952: Kanlı Çiftlik (Faruk Kenç) – (İlhan Arakon – Enver Burçkin)
- 1952: Kızıltuğ (Aydın Arakon)
- 1952: Yurda Dönüş (Nedim Otyam)
- 1954: Kaçak (Şadan Kamil)
- 1954: Salgın (Ali İpar)
- 1955: Garipler Adası (İlhan Arakon)
- 1955: Gün Doğarken (O. Murat Arıburnu)
- 1956: Büyük Sır (Talat Artamel)
- 1956: Kalbimin Şarkısı (Ö. L. Akad)
- 1957: Pusu (Sırrı Gültekin)
- 1959: Zümrüt (Ö. L. Akad)

- 1965: Hıçkırık (Orhan Aksoy)
- 1967: Kederli Günlerim (Orhan Aksoy)
- 1967: Samanyolu (Orhan Aksoy)
- 1968: Kadın Asla Unutmaz (Orhan Aksoy)
- 1968: Kezban (Orhan Aksoy) – (İlhan Arakon – Kriton Ilyadis)
- 1971: Ayşecik Bahar Çiçeği (Aram Gülyüz)
- 1971: Bütün Anneler Melektir (Orhan Aksoy)
- 1971: Kezban Paris'te (Orhan Aksoy)
- 1971: Severe Ayrılalım (Orhan Aksoy)
- 1971: Tamam mı Canım (Aram Gülyüz)
- 1971: Vahşi Çiçek (Ö. L. Akad)
- 1971: Yarın Ağlayacağım (Orhan Aksoy)

4.2. GANİ TURANLI (1926- 2005)

Türk sinemasının önde gelen görüntü yönetmenlerinden biri olan Gani Turanlı'da, İlhan Arakon gibi fotoğrafçılıktan sinemaya geçmiştir. Sinemaya geçmeden önce çeşitli işlerde çalışan Turanlı, 1950'lerde set fotoğrafçısı olarak sinemaya geçmiş, bir süre set fotoğrafçısı olarak çalıştıktan sonra ise And Filmin sahibi Nuri Demirağ'ın teşvikiyle kamera asistanı olmuş, 1960'da Muharrem Gürses'in yönettiği 'Ve Allah Aptalları Yarattı' filmiyle de görüntü yönetmeni olmuştur.



Şekil 12 - Gani Turanlı

Gani Turanlı özellikle Yılmaz Güney’le birlikte çalıştıkları ‘Bir Çirkin Adam’, ‘Acı’, ‘Ağıt’, ‘Seyit Han’, ‘Umutsuzlar’, ‘Baba’, ‘Zavallılar’ ile Lütü Akad’ın en verimli döneminde oluşturduğu ‘Gökçeçiçek’, ‘Yaralı Kurt’, ‘Gelin’, ‘Düğün’, ‘Diyet’ ve aynı yönetmenin TRT için çektiği TV filmlerinde görüntü yönetmenliği yaparak Türk sinemasının en önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Turanlı, Türk sinemasında ilk kez teleobjektifi “Umutsuzlar” ve yine ilk kez sinemaskop filmleri çeken kişi de olmuştur.

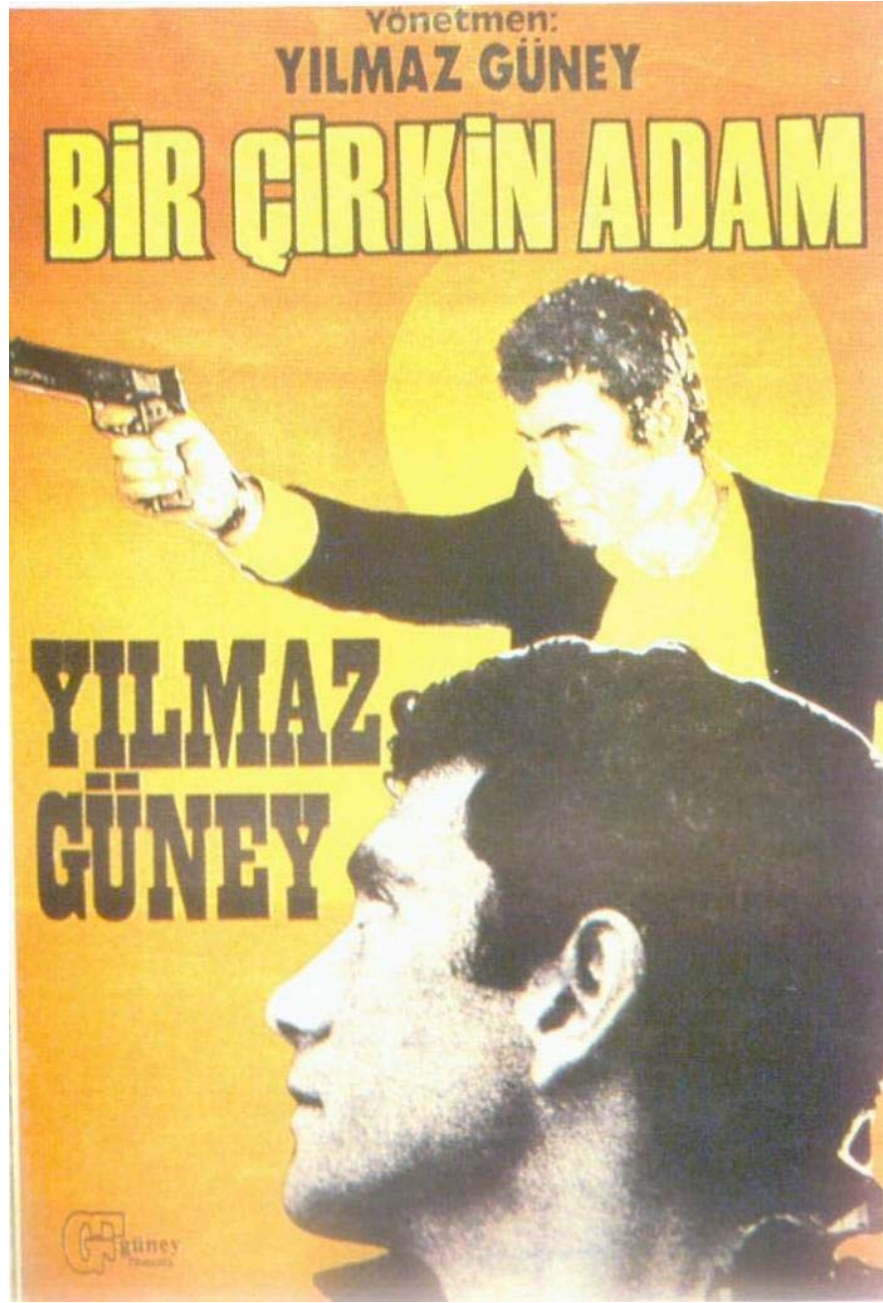
Ünlü görüntü yönetmeni Néstor Almendros , dilimize de çevrilen anılarının önsözünde şöyle der: “Görüntü yönetmenliği nedir, bir görüntü yönetmeni ne işe yarar? Her şeye ve hiçbir şeye. İş yalnızca kamerayı kullanmak olabilir. Ama kimi filmlerde, renklerin seçiminden, dekorlara, kostümlerin malzeme ve şeklinden ışıklandırmaya, her şeyi yüklenir. Ancak yönetmenle uyum içinde olmak şartıyla: Filmler sonuç olarak bizim değil, yönetmenlerindir”²⁸ Gani Turanlı’da bu genel çizgi içinde çalışmış, filmlerin estetik kalitesine çok şeyler katabilmiş bir görüntü yönetmeni olmuştur.

²⁸ Néstor Almendros, **Kamerahlı bir Adam**, İstanbul, Es yayınları, 2004.

- 1960: Ve Allah Aptalları Yarattı (Muharrem Gürses)
- 1961: Arzu (Muharrem Gürses)
- 1961: Dikenli Gül (Dr. Alyanak)
- 1961: Kolsuz Bebek (Üç Öykülü Film) – (Münir Hayri Egeli)
- 1961: Sepetçioğlu (İhsan Sedat)
- 1961: Sokaktan Gelen Kadın (Dr. Alyanak)
- 1961: Şeytanın Kılıcı (Nejat Saydam)
- 1962: Aşk Merdiveni (Ülkü Erakalın)
- 1962: Genç Osman (Yavuz Yalınkılıç)-(Gani Turanlı, Mengü Yeğin,
Nedim Akanlar-Rafet Şiriner)
- 1962: Sahte Nikah (Metin Erksan)
- 1962: Zorla Evlendik (Dr. Alyanak)
- 1963: Genç Kızlar (Nevzat Pesen)
- 1963: İki Kocalı Kadın (Ülkü Erakalın)
- 1963: Kamil Abi (Yavuz Yalınkılıç)
- 1963: Kızlar Büyüdü (Dr. Alyanak)
- 1963: Kötü Tohum (Nevzat Pesen)
- 1963: Rüzgarlı Tepe (Suha Doğan)
- 1963: Zoraki Milyoner (Orhan Elmas)
- 1964: Ağaçlar Ayakta Ölür (Memduh Ün)
- 1964: Aşk ve Kin (Turgut Demirağ)
- 1964: Çanakkale Aslanları (Turgut Demirağ – (Askeri resijör : Nusret Eraslan)
- 1964: Erkek Ali (Atıf Yılmaz)
- 1964: Hayat Kavgası (Tunç Başaran)
- 1964: Kara Memed (Tunç Başaran)
- 1965: 65 Hüsnü (Aram Gülyüz)
- 1965: Canım Sana Feda (Halit Refiğ) – (Gani Turanlı – Mustafa Yılmaz)

- 1965: Cumartesi Senin Pazar Benim (Aram Gülyüz)
- 1965: Hep O Şarkı (Atıf Yılmaz)
- 1965: Kocamın Nişanlısı (Turgut Demirağ)
- 1965: Korkunç İntikam (Nejat Saydam)
- 1965: Lafını Balla Kestim (Aram Gülyüz)
- 1965: Posta Güvercini (Nevzat Pesen)
- 1965: Yalancının Mumu (Sırrı Gültekin)
- 1965: Yıldız Tepe (Memduh Ün)
- 1966: Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz)
- 1966: Kadın Avcıları (Turgut Demirağ)
- 1966: Ölüm Tarlası (Atıf Yılmaz)
- 1966: Pembe Kadın (Atıf Yılmaz)
- 1966: Sevgilim Bir Artistti (Atıf Yılmaz)
- 1967: 501 Numaralı Hücre (Nusret Eraslan)
- 1967: Bir Dağ Masalı (Turgut Demirağ)
- 1967: Harun Reşidin Gözdesi (Atıf Yılmaz)
- 1967: Kozanoğlu (Atıf Yılmaz)
- 1968: Cemile (Atıf Yılmaz)
- 1968: Kafkas Kartalı (Yılmaz Atadeniz)
- 1968: Köroğlu (Atıf Yılmaz)
- 1968: Seyyit Han (Toprağın Gelini) – (Yılmaz Güney)
- 1968: Vahşi Bir Erkek Sevdim (Niyazi Mustafa)
- 1968: Yaseminin Tatlı Aşkı (Atıf Yılmaz)
- 1969: Ayrı Dünyalar (Turgut Demirağ)
- 1969: Bir Çirkin Adam (Yılmaz Güney)
- 1969: Fato (Feyzi Tuna)
- 1969: Günahını Ödeyen Adam (Ülkü Erakalın)

- 1969: İnsanlar Yaşadıkça (Memduh Ün)
- 1969: Seninle Ölmek İstiyorum (Ö. L. Akad)
- 1971: Acı (Yılmaz Güney)
- 1971: Ağıt (Yılmaz Güney)
- 1971: Baba (Yılmaz Güney)
- 1971: İbret (Yılmaz Güney)
- 1971: Kerem ile Aslı (Orhan Elmas)
- 1971: Rüzgar Murat (Temel Gürsu)
- 1971: Umutsuzlar (Yılmaz Güney)
- 1971: Vurguncular (Yılmaz Güney)
- 1972: Alın Yazısı (Orhan Aksoy)
- 1972: Gökçe Çiçek (Ö. L. Akad)
- 1972: Murat ile Nazlı (Memduh Ün)
- 1972: Yaralı Kurt (Ö. L. Akad)
- 1973: Düğün (Ö. L. Akad)
- 1973: Gelin (Ö. L. Akad)
- 1974: Diyet (Ö. L. Akad)
- 1974: Zavallılar(Yılmaz Güney , Atıf Yılmaz)(Gani Turanlı, Kenan Ormanlar)
- 1975: Ağrı Dağı Efsanesi (Memduh Ün)
- 1982: Yürek Yarası (Orhan Elmas)



Şekil 13 - Bir Çirkin Adam Film afişi, 1969.

5.UZUN METRAJLI-KONULU FİLM YAPAN FOTOĞRAF SANATÇILARI

5.1.ŞAHİN KAYGUN

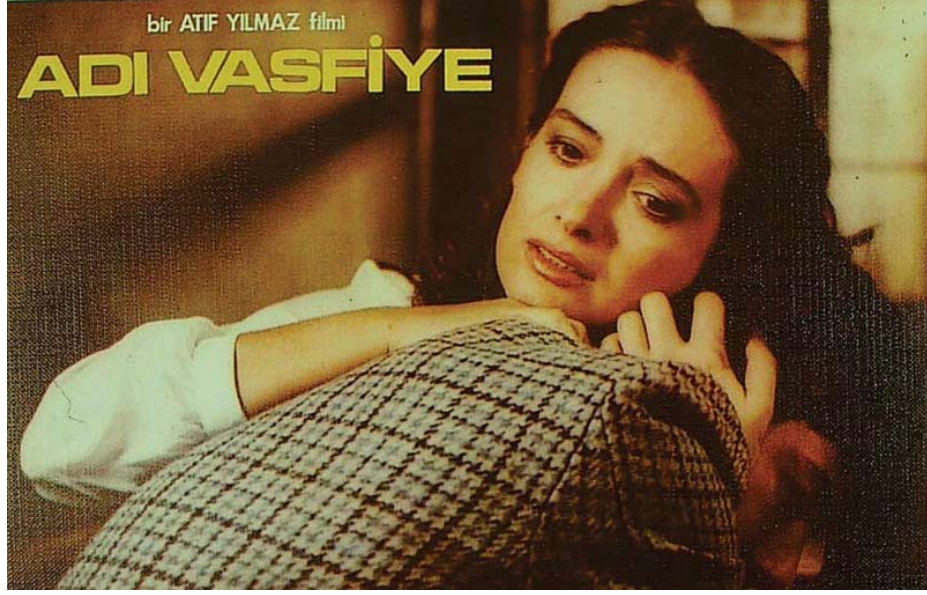
Uzun bir süre fotoğrafçılıkla ilgilenen ve bu alanda “*Genç Türk Fotoğraf Sanatçıları*” arasında ilk sırayı alarak avant garde çalışmalarıyla dikkati çeken Şahin Kaygun, 1987’de Afife Jale, 1988’de ise Dolunay filmleriyle sinema yönetmenliğine geçiş yaparak bu alanda da, fotoğraf deneyimlerini sinema diliyle örtüştürerek özgün çalışmalar ortaya koydu.



Şekil 14 - Şahin Kaygun.

1951’de Adana’da doğan Kaygun, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümü’nü bitirdikten sonra bir süre aynı okulda asistanlık yaptı. 1969’da fotoğraf sanatıyla ilgilenmeye başlayarak bu alanda kısa sürede, yenilikçi ve ayırksı çalışmalarıyla dikkati çekerek, “*Genç Türk fotoğraf sanatçıları*” arasında yerini aldı. Yapıtları Avusturya, Almanya, İsveç, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Japonya gibi ülkelerde sergilendi. Bir çok yapıtı çeşitli ülkelerin koleksiyonlarında ve müzelerinde yer aldı. 1977’de Antalya Uluslararası Sanat Şenliği’nde grafik dalında, 1984’te Ankara Sanat Kurumu fotoğraf yarışmasında ödüller kazandı. 1980’de Salzburg Uluslar arası Yaz Akademisi’ne katıldı. Yurt içinde açtığı bir çok sergide fotoğrafın yeni yüzünü ortaya koyacak anlayışları özgün ve özgür bir biçimde ortaya koydu. 1985’te Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Dul Bir Kadın* filminde sanat yönetmenliği yaparak sinemaya girdi.

Yine Atıf Yılmaz’ın ‘*Adı Vasfiye*’, ‘*Ahhhh Belinda*’ ve Ömer Kavur’un ‘*Anayurt Otel*i’ filmlerinde sanat yönetmenliği yaptı. 1987’de ilk Müslüman Türk kadın tiyatro oyuncusu olan Afife Jale’nin yaşamını anlatan filmiyle yönetmenliğe başladı. Ardından *Dolunay* filmini çekti. Sinemada deneyim kazanmaya başladığı bir sırada amansız bir hastalığa yakalanarak 1992’de yaşama veda etti.



Şekil 15 - Adı Vasfiye Filminden bir kare, 1985.

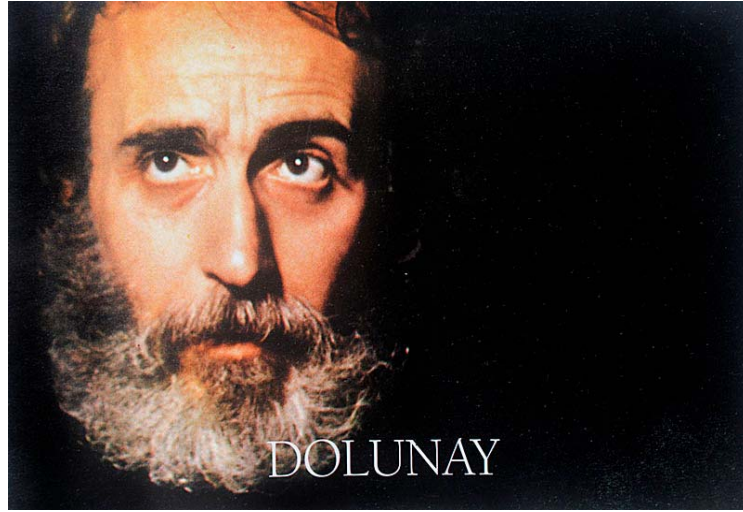
Şahin Kaygun, senaryosunu Nezihe Aras ile Selim İleri'nin yazdığı ilk filmi Afife Jale'de Türk tiyatrosu tarihinde yeterince araştırılmamış yitici ve talihsiz bir kadın olan Afife Jale'nin yaşamını anlattı. Film, Afife Jale'nin trajik yaşamının dönüm noktalarını gün ışığına çıkaran, onun acılarla donatılmış yaşamından kesintiler içeren bir film. Afife Jale'de yalnızca bir yazgının mutsuz ve oldukça karamsar öyküsü anlatılmıyor, bu öykünün ve yaşamın dönemiyle, ülkesiyle, toplumuyla ilişkilerini de çeşitli yanlarıyla ortaya koyarak bir bütün içinde irdeliyor. Şahin Kaygun bu öyküye, fotoğrafçılıktan edindiği bilgi, birikim ve deneyimleriyle renk, biçim dünyasını katarak zenginleştirmenin üstesinden geliyor. Film, bu alışılmışın dışına çıkan estetik kaygılarıyla 'biraz alafranga' gibi eleştiriler almış olsa da, sonuçta, son derece estetik, kendi temposunu kurmuş bir çalışma olarak ortaya çıkıyor.



Şekil 16 - Afife Jale Filminden bir kare, 1987.

Şahin Kaygun, Afife Jale'den sonra Günseli İnal'ın Kalipso romanından yola çıkarak senaryolaştırıp yönetmenliğini üstlendiği ikinci filmi Dolunay'da, Heybeliada'da bir evde, baştan beri iletişim kuramadığı anlaşılan, son zamanlarda ise büsbütün yabancılaşan bir karı-koca, özellikle geçmişiyle bugünü arasında gidip- gelen, anılarıyla yaşayan bir kadını anlatıyor. Amerika'dan gelen bir arkadaşlarının da aralarına katılmasıyla oluşan klasik aşk üçgeni içinde her birinin, hem çevreleri, hem de kendileriyle ödeşmeleri filmin odağını oluşturuyor.

“Şahin Kaygun tümüyle Batılı bir film yapma cüretini göstermiş. Birbirleriyle en az düzeyde konuşan, giderek hiç konuşmayan iletişimsiz kişiler, sanatsal referanslar, soyuta doğru kayması yeğlenmiş tipik melodram durumları, yalnız, soğuk, zihinsel bir yaklaşım, Server Acim’in bol viyolonsel ve Leyla Gencer’in bir Donizetti ariasını da içeren fon müziği... Diğer deyişle, özellikle Fransız sinemasının yapmayı sevdiği ve bildiği türden bir atmosfer filmi. Ama Kaygun, bu yabancı malzemeye egemen olmasını bilmiş. Afife Jale’de sezilen estetik dünyasını kurmuş, anlatımını tam bir bütünlüğe kavuşturmuş. Dekor ve mekanları da oyuncular kadar, müziği de görüntüler kadar filmin, anlatımının ayrılmaz birer parçası kılmayı bilmiş. Günseli inal’ın Kalipso adlı romanının Freud’cu öğelerini görselleştirmeyi sinemamız için oldukça değişik türde bir film ortaya çıkarmayı başarmış.”²⁹



Şekil 17- Dolunay Filminden Bir kare, Şahin Kaygun, 1987

²⁹ Atilla Dorsay, **Dolunay**, Cumhuriyet Gazetesi, 1989.

Kaygun, kendisinden daha sonra sinemaya geçiş yapan Nuri Bilge Ceylan’la birlikte fotoğraf alanında deneyim kazanarak sinemaya geçen ve bu alanda da başarılı çalışmalara imza atan ender sanatçılardan biri olmuştur. Filmlerinde, fotoğraf sanatından elde ettikleri deneyimlerden oluşan estetik kaygı ve bu kaygıdan oluşan biçimcilik ön plana çıkararak belirli bir özellik olmuştur. Her iki sanatçı da fotoğrafın tek kareden oluşan donuk görüntülerini, sinemada aynı estetik anlayış ve kaygılarla sürekli bir hareketliğe dönüştürmüşler, biçimciliği içerikle örtüştürerek işlevsel bir şekilde kullanmışlardır. Filmlerindeki ışık-gölge oyunlarıyla oluşturdukları atmosfer, kişilerin i dünyalarıyla örtüşen fon görüntüleri, lekeleme, kadrajlarda oluşturdukları geometrik oranlama ve özellikle ışık kullanımı ve farklı bakış açılarından oluşan değişik görüntülemeler, her iki sanatçının da belirgin özellikleri olmuştur.

5.2. NURİ BİLGE CEYLAN

Türk sinemasında 1994 yılından sonra ortaya çıkan ‘Bağımsızlar’ ya da ‘Post Yeşilçam Dönemi’nin en özgün yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, aynı zamanda fotoğraf sanatçılığından sinemaya geçen en önemli yönetmenlerden biri olmuştur. 1994’ten sonra çoğunlukla sinema ağırlıklı çalışmalar yapmasına karşılık, fotoğraf alanın da çalışmalarına ara vermeyen, her ikisini birlikte sürdüren Ceylan, Türk sinemasında fotoğraf deneyimi bilgi ve deneyimlerini sinemaya aktaran ve ona sinemada bir başka boyut kazandıran yönetmenlerin en önde gelenlerinden biri olmuştur.

1959’da, İstanbul’da doğan sanatçı, Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümünü bitirdikten sonra Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü’nde iki yıl sinema eğitimi gördü. 1995’te ilk kısa filmi Koza’yı çekti ve bu filmi 48. Cannes Film Festivali’nde gösterildi. 1997’de ilk uzun metrajlı filmi Kasaba’yı yaptı. Ardından yaptığı Mayıs Sıkıntısı filmiyle Berlin Film Festivali’nde Türkiye’yi temsil etti.



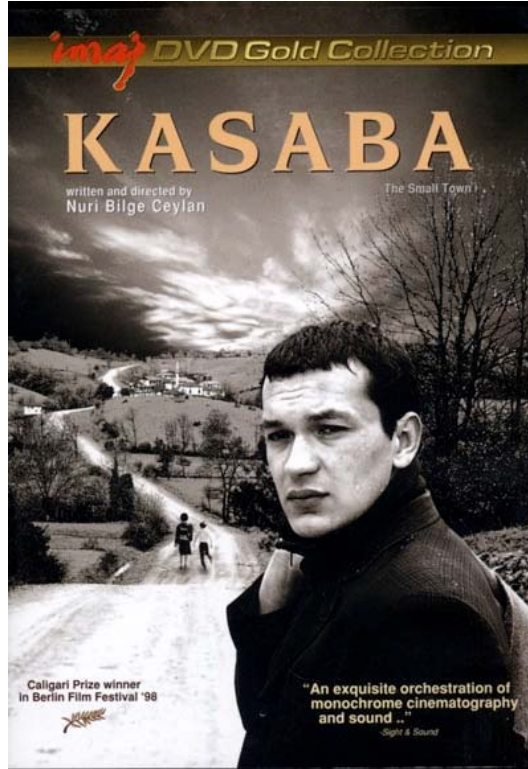
Şekil 18 - Nuri Bilge Ceylan

Ceylan'ın 'Kasaba' filmi fotoğraf ile sinemanın kesiştiği ama örtüşemediği bir film olarak öne çıkar. Ceylan tek ve durağan karelerden oluşturduğu görüntülerine bir dil yükleme işlevinin üstesinden pek gelemmez. Fotoğrafa yatkınlığı ve alışkanlığı, sinema dilini gereği gibi kullanma olanağını vermez. Yani fotoğrafın bildik yöntemlerini kullanarak sinema yapmak ister. Bu tavrı- yorumu kimi sinema yazarları tarafından da gözden kaçırılmayıp değerlendirilir:

“ Nuri Bilge Ceylan sinemaya atılmadan önce son derece başarılı bir fotoğrafçı olarak kendini kanıtlamıştı. Kasaba'nın ana sorunu da, yönetmenin bu fotoğrafçılık birikimini neredeyse olduğu gibi, sinemanın gereklerine uymaksızın filmine aktarmasından kaynaklanıyor. Filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafları olarak başlıyor, öyle sürüyor ve aynen bu şekilde bitiyor. Fotoğraflar o kadar güzel ki, insanın filme kötü diyesi gelmiyor. Filmde yer yer sinema duygusuna yaklaşıldığı görüyoruz, ama bütün bu çabalar sürüncemede kalıyor ve salonu terk ettiğimizde içimizde iyi bir film ya da hatta bir film izlemiş olmanın vereceği tatmin duygusunu bulmuyoruz. Peki ama neden? Fotoğrafın paradigmaları sinematik ifade biçimine yedirilmeden aynen alınca sinema ile fotoğraf arasında kan uyuşmazlığı oluyor da ondan. Çünkü fotoğrafın biçim-içerik anlayışı, sinemanın biçim-içerik anlayışından çok farklı. Fotoğrafta anlam, doğrudan doğruya fotoğraf karesinin içindeki kompozisyon, kadraj vs. gibi biçimsel öğelerin kendi içindeki ilişkilerden ve bunların dış dünyada, gerçek hayatta dondurduğu, billurlaştırdığı ana yönelik dolaysız göndermeden doğar. Oysa durağan fotoğraftan farklı olarak devingen bir süreç olan sinema filminin anlamı, belli bir karenin ya da karelerin kadraj veya kompozisyonundan çok- ortalama- iki saatlik bir süre içinde oluşan bütünüün öğelerinin -ki bu öğeler kadraj kadar olay örgüsü, müzik, karakterler vs olarak son derece heterojendir- aralarında oluşturduğu ilişkilerle belirlenir. Bir başka deyişle fotoğrafın biçimsel bütünü bir

kare iken anlam ve çerçeve içindeki ilişkilerle belirlenirken, sinemanın biçimsel bütünü zaman içinde yer alan bir süreçtir ve anlam da bu süreci oluşturan öğelerin ilişkilerinden doğar.

...Kasaba'daki hata, mimari, şiirsel, müziksel, matematiksel yapının göz ardı edilip fazlasıyla fotografik bir görseelliğe yaslanmış olmasıdır. Güzel fotoğraflar filmi bir yere kadar götürüyor, yer yer bir atmosfer de yaratıyor, ama filmde bir sinema duygusunu bir türlü oluşturmuyor.”³⁰



Şekil 19 – Kasaba, 1997.

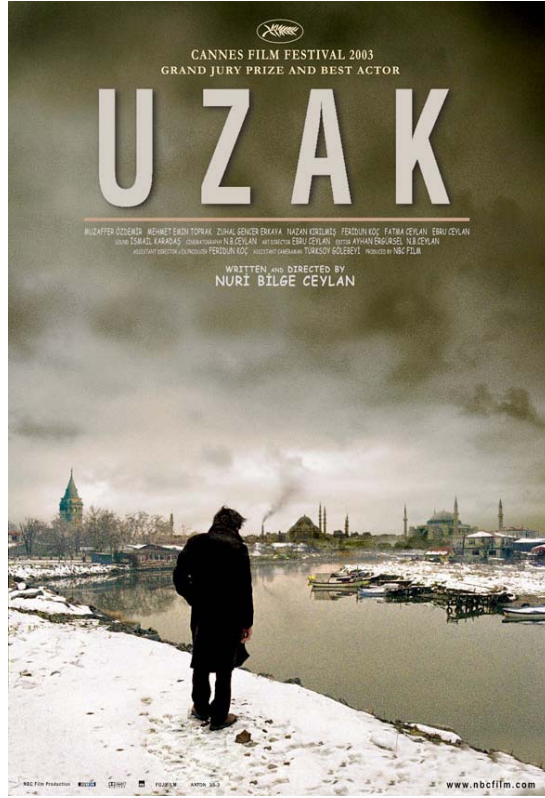
³⁰ Nermin Saatçioğlu, **Cinayeti Görmek**, Geniş Açı, Mayıs-Haziran 2000, Sayı 11, s.29-30.

Ceylan, ilk uzun metrajlı filmi Kasaba’da, titiz bir doğa gözlemiyle, insan ilişkilerini yaşamdaki gibi yalın bir şekilde işledi. Sinemasal bir anlatım-dilden çok , belgesel tatlar içeren , durağan ve özenli fotoğrafların arda arda sıralanmasının kimi zaman tekdüzeliğine düşen film, temasından-anlatımından çok doğallığı ile dikkatleri çeken bir çalışma oldu. Ceylan, Çehov’a adanmış, baştan sona pastorel senfoni çizgisinde gelişen , gerçeğe kurmacayı kaynaştırıp, film içinde film öyküsüyle örtüştürerek, çoğunlukla doğaçlamayı yeğleyen Mayıs Sıkıntısı’nda, İstanbul’da yaşayıp sevgili kasabasına para kazandıramayacağı belli olan bir film için gelen yönetmenle, yıllardır canı gibi baktığı sevgili ağaçlarını kadastro bürokrasisine kaptıracak olmanın sıkıntısını yaşayan babasının, hepimizinkine benzeyen annesinin, üniversite sınavlarında yine eli boş dönen akrabasının, ilkokul öğrencisi yeğenin, çekim asistanının sevgi dolu ilişkilerini anlattı.

“Ceylan, Mayıs Sıkıntısı’nda klişelerin dışına çıkıp, yaşamın ritmini şaşırtıcı bir doğallıkla yakaladı; lirik, içten, duru ve bütünüyle kişisel, özgün bir yapıt ortaya koymanın üstesinden geldi”³¹

Nuri Bilge Ceylan, ‘Uzak’ filminde kırsal kesimden kentte uzanarak, yaşamakta olduğu hayatla idealleri arasındaki mesafenin giderek büyümeekte olduğunu kaygı içinde duyumsayan bir fotoğrafçı ile yabancı ülkelere gidebilmek için köyünden kalkıp İstanbul’a gemilerde iş aramaya gelen genç bir akrabasının bu kentteki birlikteliğinden kaynaklanan sorunları görüntüledi.

³¹ Burçak Evren, **Türk Sinema Yönetmenler Sözlüğü**, İstanbul, 2006, s.86,



Şekil 20 – Uzak, 2002.

Uzak, ilk bakışta farklı bir estetik anlayışın, kusursuz bir görsellikle sarmalandığı bir film olarak öne çıkıyor. Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraf alanında yaptığı, farklı tonlamalarla etkinliği arttırılan, panoromik görüntü düzeyi Uzak'ta, bu kez sinemanın olanaklarıyla yineleniyor. Önde büyütülmüş nesne-kişiyile beliren, fonda gereği kadar alan derinliğine sahip görüntüler, ayrıksı bir kadrajlama- çerçeveleme tekniği ile donatılmış olarak aktarılıyor. Ama bu görselliğin baskınlığı hiçbir zaman içeriği, arka plana atmıyor, aksine içeriğiyle örtüşerek bir bütünlük ortaya koyuyor. Bu açıdan Uzak, çoğu sinema yazarının birleştiği bir görüşle, Türk sinemasının görsel olarak en görkemli görüntülerini içeren bir film oluyor.

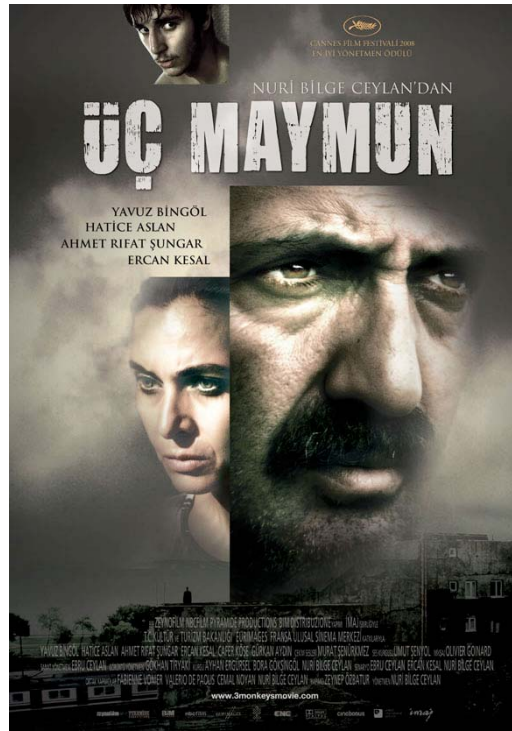
Kameranın yönetmen olarak arkasında, oyuncu olarak da önünde olduğu İklimler (2006) filminde Ceylan, karmaşık insan ruhunu, ayrılmanın eşiğindeki bir çift üzerinde irdeler. Film bir bakıma erkek-kadın ilişkileri odağında bunalımdaki bir çiftin yakın çekimidir. Orta yaşlardaki İsa, üniversitede profesör, genç sevgilisi Bahar ise televizyonda sanat yönetmenidir. Filmde olaylar üç mevsim boyunca gelişir, hava durumundaki değişimler , çiftin ilişkilerindeki değişik ruhsal durumlarını da simgesi olur. Yönetmen Ceylan kişilikleriyle onların ilişkisi arasında iklim yaratmanın üstesinden başarılı bir şekilde gelir.

“Nihilizmin alt metne yerleştiği filmde İsa, severken ve sevgisini ifade ederken bile ego engeline takılmaktadır. Her şey onun için vardır ve yine her şey anlamsızdır. Kendi dünyasını anlamsızlık örgüsüyle kuşattığı gibi etrafındaki insanları da buna inanmaya mecbur kılar. Aslında kendisi de bir anlamda yaşam biçimine körükörüne inanır ve ötesini düşünmez. İsa, tıpkı İshak Paşa Sarayı’nın önünde fotoğrafını çektiği taksiciyi bir figür olarak görmesi gibi, kendi hayatının görüntüsünde de sadece bir figürü oynar. Onun yaşamı, değişmemenin, kayıtsızlığın, esaretin, yalanın, ikiyüzlülüğün ve sahteliğin süregeldiği bir nitelik taşır. Buna rağmen bir yanıyla, vicdanıyla-Bahar’la- adını koyamadığı, kendisine bir türlü anlatamadığı bu hale ağlar. Yaşam oyununu, adsız ve anlık, mutluluk yahut mutsuzluk nöbetleriyle- iklimleriyle geçirir.”³²

Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun (2008) filminde ise filmografisiyle taban tabana zıt bir projeyi gerçekleştirir. Tema olarak film hem tanıdık, hem de farklıdır. Tanıdık olması melodramik öğeleri cömertçe içermesinden, farklılığı ise tüm bu öğeleri alışılmışın dışında tüm beklentileri dışlayan bir biçimde kullanmasından-anlatmasından kaynaklanır.

³² Ayşe Pay, **Yeni Kutsala Ödenen Bedel: İklimler**, Küre Yayınları, İstanbul, 2009.

Üç Maymun tanındık-bildik bir öyküyü anlatır gibidir: Patronun suçunu üstlenerek hapse giren bir şoför, onun yokluğundan yararlanarak karısını elde eden bildik bir patron, baba ve annenin fazlalığı ve kaybı arasında salınan bir çocuk. Olay örgüsü bu duymayan, görmeyen, konuşmayan aynı çatının altındaki üç kişinin birbirleriyle olan dolaylı-dolaysız ilişkileri çerçevesinde geliştirilip sonuçlandırılır.



Şekil 21 - Üç Maymun Film Afişi, 2008

Üç Maymun filminin bir diğer ilginçlik içeren yanı ise görüntüleme olgusu ile içeriğin koşut ve birbirini tamamlayıcı bir biçimde olmasından kaynaklanır. Kişilerin iç dünyasındaki fırtınalar, karamsarlıklar ve kuşkular, yaratılan atmosferle bir bütünlük içerir. Griliği siyahlığa dönüştüren ışıksız bir hava, gök gürültüsü ve de karmaşık bir karanlığın içindeki kesik, anlık ışıklar bireylerin iç ödeşmesindeki tüm ruh hallerini başarılı bir şekilde soyuttan somuta dönüştüren öğeler olur.

*“Monokrom palet ve film boyunca dört karakter dışında hiç kimseye odaklanmayan kamera bu tecridi derinleştirir. Evin, dolayısıyla ailenin dışarıdan maruz kaldığı saldırı dışında evin-ailenin içinden gelen sızıntı da kayda değer.”*³³

Filmin içerikle koşuk giden atmosferinde belli belirsiz karamsarlıklarla çevrelenmiş bir cehennem tasviri de anımsanır. Dış atmosferde yaratılan cehennem olgusu, giderek evin içiyle örtüşür ve benzer duyguyu ve görüntüyü kişilere dek indirger.

Italo Calvino, ‘Görünmez Kentler’ adlı yapıtında buna benzer bir betimleme yapar: “ *Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil., eğer cehennem varsa, burada, çoktan aramızda; her gün içinde yaşadığımız, birlikte, yan yana durarak yarattığımız cehennem. İki yolu var acı çekmemenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir; cehennemi kabullenmek ve onu görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli; sürekli bir eğitim ve dikkat istiyor; cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulunduğu anda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek*”³⁴

³³ Fuat Er, **Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf**, Küre Yayınları, İstanbul, 2009, s.65.

³⁴ Italo Calvino, **Görünmez Kentler, (çev: Işıl Saatçioğlu)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s:204.

6. TÜRK SİNEMASINDA FOTOĞRAF VE FOTOĞRAFÇILARIN YER ALDIĞI FİLMLER

6.1. ÜÇ ARKADAŞ

KÜNYESİ:

Yönetmen: Memduh Ün, Senaryo: Aydın Arakon, Metin Erksan,
Muammer Çubukçu, Memduh Ün, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz

Görüntü yönetmeni: Turgut Ören.

Oyuncular: Muhterem Nur, Fikret Hakan, Salih Tozan, Semih Sezerli, Faik
Coşkun, Mualla Süner, Selahattin Yazgan, Senih Orkan, Mehmet Ali Akpınar.

Yapım: Emin Film. **Yapım yılı:** 1958

KONUSU:

Büyük kentin sokaklarında kader kısmet diyip niyetçilik yapan Murat (Fikret Hakan), foto şipşakçı Artin (Salih Tozan) ve kundura boyacısı Mıstık (Semih Sezerli) yoksulluğun ve çaresizliğin bir araya getirdiği üç arkadaştır. Tüm yoksulluklarına rağmen yaşamının kendilerine sunduğu kadarıyla sevincini de yaşamaktan geri kalmazlar. Aç kalmayacak kadar kazançları, başını sokacakları, oldukça eskimiş ve zamana yenik düşmüş konak eskisi bir evleri vardır. Üç arkadaşın biri diğerinden pek farklı olmayan tek düze yaşamları bir rastlantı sonucu parkta gördükleri çengelli iğne satarak ayakta kalmaya çabalayan Gül'le (Muhterem Nur) birden bire değişir. Gül, gözleri görmemesine karşı büyük kentin acımasızlığı ve onca tuzakları içinde yaşama direnmenin yolunu kendince bulmuş gibidir. Ama nereye kadar? Gözlerinin görmemesinin yanı sıra, oldukça güzel ve genç olması da onu bir o kadar savunmamız yapar. Feleğin çemberinden geçmiş, iyi niyetli, merhametli üç arkadaş, sahipsizliğin içinde adeta kaybolmuş bu güzel

kadına sahip çıkıp onu evlerine konuk ederler. Gül davet edildiği yerin büyük bir konak, davet edenlerin ise varlıklı kişiler olduğuna inanır.

Üç arkadaş da Gül'ü yanıltmamak için ellerinden geleni yaparak kendilerine biçilen rolü oynamaya başlarlar. Gül'ün gelişiyile eskimiş ve yıpranmış konakta her bir şey değişip, yeni bir yaşam bulur. Gül'ün göremediği konağın tahta masası gazete kağıtlarıyla döşenmiş bir ziyafet sofrasına, yıpranmış eşyaları ile antikaya dönüşüverir. Yaşama olanağını hiçbir zaman yakalayamadıkları bir yaşam biçiminin önceden tasarlanıp yazılmamış oyunu bile onların mutluluk kaynağı olup, yoksulluklarını bir an için de olsa unutturur. Murat'ın tavşanıyla herkese dağıttığı kısmet bu kez ayağına gelmiştir. Ya da çektiği niyetlerden en güzeli onun olmuştur. Gül'ü sever ve onun gözlerinin açılması için her bir şeyi yapacağına söz verir. Ama nasıl? Yoksullukları ve çaresizlikleri merhamet duygularını beslemeye yetmez. Ama kararlıdırlar ve işin peşine düşerler. Karşılarına çıkan her kapı ameliyatla açılması istenen Gül'ün gözleri gibi yüzlerine ve umutlarına bir bir kapanır. Bir türlü umuda ve ışığa açılmaz. Sonunda Murat varlıklı bir adamdan zorla aldığı parayla Gül'ün dünyasını aydınlatıp, hapse girerek kendi dünyasını karartır. Artin ile Mıstık ameliyattan sonra yoksullukla kuşatılmış kendi gerçeklerini görmemesi için Gül'den uzaklaşıp kendi dünyalarına ve gerçeklerine dönerler. Zengin adam ise kendisinden alınan paranın hayırlı bir işte kullanıldığı gerçeğini öğrenince Murat'ı affedip onu hapisten kurtarır.

Murat özgürlüğüne kavuşmuştur ama Gül'ünü yitirmiştir. Bir süre onu arar durur. Oysaki Gül ünlü bir şarkıcı olmuştur. Bir gün Gül'ün şarkı söylediği yazlık gazinoya gidip onu duvar üstünde dinlerler. Gül programını bitirdikten sonra kendisini seven coşkulu bir kalabalığın arasından geçerken, yabancı olmadığı, tanıdığı, görmediği günlerde içine tarif edilmez sıcaklıkta ve içtenlikte huzur veren o sesi duyar. O sese yönelir ve karşısında üç kişiyi görür. Bilir ki; o ses ve yanındakiler onlar, kendisine görmeyi bağışlayan üç arkadaştır.

ÖDÜLLERİ:

1967-68 Sinema sezonunda Sayyit Han'la birlikte sinema eleştirmenleri tarafından en iyi film seçildi. Yedinci Sanat dergisinin tüm zamanların en iyi 10 filmi soruşturmasında en iyi on film arasına katıldı.



Şekil 22-Üç Arkadaş, 1958.

ÇÖZÜMLEME:

Charlie Chaplin'in 'City Lights-Şehir Işıkları' filmini anımsatan konusuna rağmen büyük kentteki sıradan, yoksul insanların dünyasından kesit veren film, büyük kentte yaşamak zorunda kalan küçük, kısıtlanmış ve çaresiz insanların dünyasına umut dolu bir bakışla eğilmesiyle dikkatleri çekerek dönemin en özgün filmleri arasına girdi. Melodram türünün bilinen öğelerini yinelemesine karşılık, düz ve yalın anlatımıyla Türk sinemasının 'şiirsel gerçekçiliği" nin ilk örneklerinden biri olarak tanımlandı. Üç Arkadaş ayrıca sinemamızın o dönemlerinde çok az rastlanan 'tıp'ten 'karaktere' geçişin de ilk sinyallerinin verildiği yapımlardan biri oldu.

Filmin fotoğraf ve fotoğrafçılıkla ilişkisi, üç arkadaştan biri olan Artin'in (Salih Tozan) mesleğinden gelmektedir. Artin, afişçi ve niyetçi olan diğer arkadaşlarıyla birlikte seyyar fotoğrafçılık yaparak yaşamını kazanır. Artin'in azınlıktan biri olarak bu mesleği yapması, Osmanlı da ilk fotoğrafçıların, bilinen nedenlerden ötürü tümüne yakınının gayri müslümlerden olma gerçeğine de bir gönderme olarak yorumlanabilir. Sinemamızda aynı mesleği yapan diğer seyyar fotoğrafçıların da azınlıktaki kişilere mal edilerek sunulması, bir rastlantı değil, onun ötesinde bu işin azınlıklarla örtüşmesinden gelen bir geleneğe bağlanabilir.

Üç Arkadaş filminde Artin Usta ile temsil edilen fotoğrafçı ve fotoğrafın filmin içeriği ile dolaylı ve dolaysız yoldan hiçbir ilişkisi yoktur. Öykünün akışını belirlemez ve bu akış içinde işlevsel bir yere sahip değildir. Yalnızca bir meslek olarak altı çizilir. Birkaç sahnede seyyar fotoğrafçıların kullandığı fon perdesinin yer alması, günümüzde artık iyiden iyiye yok olan bu mesleğin günümüze ulaşan belgesel bir yanı olmasının ötesinde bir anlam taşımaz. Ayrıca filmin içinde Artin ustanın mesleğini icra ettiği sahneler yok denecek kadar azdır. Filmde; fotoğraf ve fotoğrafçının konuyu belirlemediği, işlevsel bir şekilde kullanılmadığı, yalnızca bir meslek olarak yer aldığı söylenebilir.

Artin Usta'nın filmde, fotoğrafçılığı değil de bir başka mesleği icra etmesi, genel akış içinde hiçbir bir şeyi değiştirmez.



Şekil 23 - Üç Arkadaş, 1958.

6.2. SEVMEK ZAMANI

KÜNYESİ:

Yönetmen: Metin Erksan. Senaryo: Metin Erksan.

Görüntü yönetmeni: Mengü Yeğin. **Müzik:** Metin Bükey.

Oyuncular: Sema Özcan (Meral), Müşfik Kenter (Boyacı Halil), Süleyman Tekcan (Başar), Fadıl Garan. Yapım: Troya Film (Metin Erksan).

Yapım yılı: 1966.

KONUSU:

Boyacı Halil, ustasıyla birlikte Büyükkada'da, panjurları sıkı sıkı kapalı, oldukça görkemli bir köşke çalışmak üzere gelir. Yağmurlu bir gündür. Çalışma sırasında panjurları açan Halil'in gözleri duvarda asıllı genç bir kadının portresine takılır. Uzun bir süre portreye bakan Halil oldukça etkilenir ve giderek duvardaki bu surete aşık olur. Ama bu duygusunu hiç kimseye söyleyemez. Yağmurlu bir havada köşkün sahibi Meral tatile gelir. Meral, Halil'in aşık olduğu duvardaki resmin ta kendisidir.

Genç kadın önceleri Halil'in anlam veremediği tavırlarından korkar. Ama onunla konuştuğça, korkunun yerini anlam veremediği bir sıcaklık almaya başlar. Giderek o da Halil'e bir yakınlık duyar. Ama Halil, Meral'e değil, onun duvardaki suretine aşıktır. Meral'in duvardaki resimle kendi arasına girmesine izin vermez. Meral, Halil'e yaklaştıkça, Halil kaçır, bir bakıma duvardaki fotoğrafa sığınır. Durumu öğrenen Meral'in sevgilisi Başar böylesine garip bir ilişkiye karşı çıkar ve Halil'i arkadaşlarına dövdürtür. Bu olay Meral'i Halil'den uzaklaştırmaz aksine daha çok bağlar ve sevdiği adamdan kendisini babasından istemesini söyler. Halil'de Meral'i zengin babasından ister. Ama aralarındaki sınıf farkı bu isteğinin yerine getirilmesini engeller ve Meral, zengin bir kişi olan Başar ile

evlendirilir. Olayı gazete ilanından öğrenen Halil duvardaki fotoğrafı yerinden indirir, gelinlik giydirdiği bir mankenle birlikte bir kayığa binerek denize açılır. O sırada Meral kıyıda belirir ve denizin ortasında gördüğüne bir türlü inanamaz. Sonrasında Meral de kayığa biner ve yavaşça gelinlik giydirilmiş mankenle, çerçeveli fotoğrafı suların üzerine bırakır. Artık Halil’le baş başadır. Meral’in kaçtığını gören eşi Başar ise kıyıda dürbünlü tüfeği ile başka dünyaların içinde gezinen iki sevgiliye nişan alır ve tetiği çeker. Sonra da dizlerinin üzerine çökerek ağlamaya başlar. Artık kayık boştur, gelinlik giydirilmiş manken ise suların üzerinde kendince tarif edilmez bir yalnızlığı yaşar.



Şekil 24- Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1968.

ÇÖZÜMLEME:

Metin Erksan'ın yönettiği 'Sevmek Zamanı'; Türk sinemasında fotoğrafın işlevsel bir şekilde en iyi kullanılıp, felsefi boyutlar doğrultusunda yorumlandığı bir filmidir. Filmin varoluş nedeni ve teması tümüyle fotoğraf üzerine kurgulanıp yorumlanmıştır. Filmin kahramanının bir rastlantı sonucu görüp aşık olduğu bir kadın fotoğrafının karşısında 'aslı' ile 'sureti' arasındaki paradoksu filmin ana eksenini ve mesajını oluşturur.

Sevmek Zamanı'nın; kimi yazarlarca 'Güllühan ile Melikşah', "Elif ile Seydo" gibi klasik halk hikayelerinin konularıyla büyük benzerlik gösterdiği iddia edilir:

"Sevmek Zamanı'nın kara sevda hikayesi üç dört kişi arasında geçmesine rağmen Erksan, bunların psikolojik derinliklerini, bireysel özelliklerini araştırmak, göstermek gibi hiçbir işe yaramayacak çabalara girişmiyor. Bunun yerine bu kişilerin, kendisinin ve toplumumuzun kolektif vicdanından doğan belli bir duyusu ortaya koyuyor. Kara sevda duyusu, kişilerin yalnızca kendilerini ilgilendiren münasebetsiz davranışlarıyla değil, içlerinde yaşattıkları dünyanın ancak aynı duyguya ortak olanların sağlayabileceği unsurları veriyor. Böylelikle yağmurlu boş sokaklar, dalgalı ıssız sahiller, akisleri durgun gibi sularına varan yapraksız ağaçlar, ıslak pencerelerden yansıyan sisli şehrin hayalleri, kızın büyük fotoğrafı, gelinlik mankeni, bu insanca duyusu, insan davranışlarından arınmış ama daha etkili bir biçimde ortaya koyuyor. Bu da kolektif vicdanın eseri olan doğru sanatlarına has bir soyutlama; batının bireyci ve marazi soyutlaması değil.

Sevmek Zamanı, Osmanlı sanatlarını, saray müziğini, divan şiirini sevmeyenler için kolay kolay yenilir yutulur bir lokma değil. Filmı seyrederken Fuzulı'nın 'Leyla ile Mecnun' undan devamlı olarak şu mısralar aklıma geldi:

*Ya Rab! Belayı aşk ile kıl aşına beni,
Bir dem belayı aşktan kılma cüda beni
Az eyleme inayetini ehli derden;
Yani ki çok belalara kıl müptela beni.*

Bu sözler sadece Sevmek Zamanı'ndaki delikanlının tutkusunun geleneksel ifadesi değil. Bugünlerde melodram diye kötülediğimiz doğu çilekeşliğinin anahtarı, Erksan'ın mesleğine bağlılığındaki şiddetin, kendini bir işe adayan her birimizin iman gücünün kökleri tasavvufta bulunan kaynakları aynı zamanda...

Tabiatı belli bir duyuşaya uygun bir biçimde nakış gibi gibi işleyen fotoğraflarının yanında, oyuncularının minyatürlerdeki gibi değişmez yüz ifadeleri, gereksiz üçüncü boyuttan arınmış iki boyutlu çizilmiş kişilerıyla Sevmek Zamanı geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biri.”³⁵

Sevmek Zamanı filminin temasını da ve bu temanın bizlere ulaştırmak istediğı mesajının da odağında bir fotoğraf yer alır. Fotoğraf, öykünün hem görünen yüzünü, hem de, uzantıları tasavvufun derinliklerine dek inen ve aslı değil de 'suret' le soyutlanan yanını oluşturur. İzleyen 'aslı' ile 'sureti' arasındaki çelişkinin çözümleyici anahtarının , aslında suretin karşı konulmaz ve dayanılmaz gizinde olduğunu sezinler ama yorumlayamaz.

³⁵ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971



Şekil 25-Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1968.

Filmin, farklı okumalara açık yanının oluşturduğu bu giz ile sarmalanmış yanı aynı zamanda filmin düğümünün de çözüleceği yer alır.

*“Filmin farklı okumalarının bolluğu, onun nasıl katmanlı bir eser olduğunun kanıtı. Erksan’ın o dönem taraflarından biri olduğu ulusal sinemacılar ve Sinematekçiler arasındaki tartışma, Sevmek Zamanı’nın da sıklıkla bu odağa yerleşmesine sebep oldu. Tabii ki, bu suretle aşk temasının Doğu edebiyatıyla bağlantısı, Batı usulü aşk- Doğu usulü aşk arasında kurulan karşıtlık filmin bu açıdan değerlendirilmesinin diğer nedenlerinden”*³⁶

Sevmek Zamanı filmindeki ‘suret’ ile ‘aslı’ arasındaki ilişkiden kaynaklanan yorumun tasavvufla uzak yakın hiçbir ilişkisi olmadığı görüşü de ileri sürülmüştür:

*“Refiğ, filmin, Batı hümanizmasına değil de tasavvufi bir düşünceye dayandığını ve iç yapısındaki milliliği yüzünden ulusal şahaser sayılacağını, iddia ederken, herhalde, sadece filmin şerefini kurtarma çabası taşımıştır. Zira, tasavvuf, eşyanın şeklini, elle yapılma tasvirini değil, özünü, aslını hedef alan ve bütün varlıkları tek bir öz’e bağlayan bir duygu akımıdır ve Sevmek Zamanı ile zerre ilişkisi yoktur.”*³⁷

Sevmek Zamanı içeriği ve taşıdığı yorumuyla farklı değerlendirmelere hedef bir film olma özelliğini taşımasına rağmen, fotoğraf üzerine kurulu yapısı ve anlatımıyla sinemamızın ayırık filmlerinden biri olmuştur. Fotoğraf ilk kez en anlamlı ve farklı yorumlara açık bir şekilde bir sinema filminde kullanılmıştır.

³⁶ Erman Ata Uncu, **Radikal**, 22 Ekim 2007.

³⁷ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977, s.61.

6.3. AH GÜZEL İSTANBUL

KÜNYESİ:

Yönetmen: Atıf Yılmaz, Senaryo: Safa Önal **Görüntü yönetmeni:** Gani Turanlı, Müzik: Metin Bükey. **Oyuncular:** Sadri Alışık (Haşmet İbriktaroğlu), Ayla Algan (Ayşe), Diclehan Baban, Feridun Çölgeçen, Danyal Topatan, İhsan Yüce, Handan Adalı, Bilge Zobu, Muzaffer Yener, Güngör Denizaşan, Ayben Erkmek. **Yapım:** Be-Ya Film (Nusret İkbal). **Yapım yılı:** 1966



Şekil 26- Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966

KONUSU:

Sarayın ibrikçibaşı İbriktaroğlu sülalesinen gelen, dede paşa, baba hovarda, kendisi ise sokaklarda seyyar fotoğrafçı olan Haşmet İbriktaroğlu, güngörmüş, feleğin çemberinden geçmiş, babasının Beylerbeyi'ndeki yalısı başta olmak üzere, kalan mirası su gibi harcadıktan ve de madrabazlara yakayı kaptırdıktan sora işi kalenderliğe vurmuş bir kişidir. Paralar suyunu çekince varlıklı dostlarını da yitiren Haşmet (Sadri Alışık) günün birinde film yıldızı olmak için gelen genç ve de saf bir kızla tanışır. İzmir'den kaçıpda İstanbul'a gelen kızın tek arzusu, Artist dergisinin açtığı yarışmaya katılarak artist olmaktır. Ama o bile bunun pek kolay olmayacağını bilir. Daha İstanbul'a ayak basar basmaz Sirkeci'deki o biçim Medeniyet Otel'i'ne düşmüş, kendisine uzanan yardım ellerini ise büyük bir iyimserlik ve saflıkla kabul etmek zorunda kalmıştır.

Ayşe (Ayla Algan) vesikalık değil de sözüm ona artistik fotoğrafını çektirir Haşmet Babaya... Ne olduysa da bundan sonra olur. Kaldığı Medeniyet Otel'i'nde kendisine gerçekten yardım etmek için giden Haşmet ile basılıp büyük kentin ilk tuzağına düşer. Ama yine de akıllanmaz. Haşmet artist olmak isteyen bu saf kızı alıp, bir zamanlar yiyip bitirdiği yalının bitişiğindeki kulübeye götürür. Bir süre birlikte yaşarlar. Birbirlerinden hoşlanmaya başlarlar. Ama Ayşe'nin gözü hep yükseklerdedir. Bir gün talihin kendisine de güleceğine inanır. Ve o talih bir gün ona da gülümser. . Ünlü olmanın tadını çıkarmaya başlar. Haşmet'in kendisine gönülden yandığını göremez bile. Ayşe çok geçmeden büyük kentin sahne ışıklarıyla, pırıltılı dünyasının ardındaki karanlığı da görür gibi olur. Bu karanlıktan kendisini kurtaracak tek kişi ise seyyar fotoğrafçı Haşmet Baba'dır. Haşmet Baba da kendisinden yardım dileyen bu saf kıza kayıtsız kalmaz.

ÖDÜLLERİ:

1967’de San Remo’da düzenlenen Bordighera Güldürü Filmleri Şenliği’nde Gümüş Ağaç ödülünü kazandı.



Şekil 27-Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966

ÇÖZÜMLEME:

Senaryosunu Safa Önal'ın, yönetmenliğini Atıf Yılmaz Batubeki'nin yaptığı Ah Güzel İstanbul filminde, fotoğraf ve fotoğrafçılık konuyu belirleyen ve yönlendiren bir sanat-meslek dalı olarak ortaya çıkmaz. Yalnızca filmin başlarında bir yönlendiriş ve filmin kahramanlarının tanışma görevini üstlenir. Filmin gelişim ve sonuç bölümlerinde ise fotoğraf ve fotoğrafçılık mesleğinin içerikle –ya da konunun bütünlüğü ile- dolaylı ve dolaysız hiçbir işlevi yoktur.

Artist olmak için İzmir'den İstanbul'a gelen alt-kültür katmanındaki bir kızın ilk durağının, ya da başvuru yerinin fotoğrafçı olması pek yadırganmaz. Çünkü başvuru yapacağı yerlerin –artist ajanslarının – tek istedikleri şey onun bir fotoğrafıdır. Bu fotoğraf onun bir bakıma büyük kentte amaçlarına ulaşmak için elde edeceği tek kimlik, tek başvuru aracıdır. Stüdyo yerine bir sokak fotoğrafçısına gitme nedeni ise yalnızca parasızlık ve ikisinin arasındaki farkı bilmemesinden kaynaklanır.

Filmin kahramanı ve baş kişisi Haşmet Bey'in (Sadri Alışık) fotoğrafçılık mesleğini yapmasının da bir alt zemini, nedeni yoktur. İlk sahnelerdeki tanışma bölümü çıkarıldığında, Haşmet Bey'in fotoğrafçı değil de, her hangi bir meslek grubundan birisi olması halinde bile, filmin içeriğinde her hangi bir değişiklik olmaz. Buradaki fotoğraf ve fotoğrafçı, yalnızca işlevsiz bir yakıştırma olarak öne çıkar.

Tüm bunlara rağmen Haşmet Bey'in geçmişi, kişiliği ile sokak fotoğrafçılığı uyumlu bir örtüşme yapar. Varlıklı bir ailenin çocuğu iken, büyük kentin girdabına katılarak sorumsuz bir mirasyedi haline gelen, eğlence ya da benzeri hobilerden gereği kadar tad alan, yarınını düşünmekten çok gününü yaşayan, ama tüm yitirdiklerine rağmen hoşgörüsü, babacan tavırları ve gün görmüslüğü ile bir İstanbul çelebisi yanını da hala muhafaza eden Haşmet Bey için fotoğrafçılık denk düşen bir meslek dalı olmuştur. Çünkü o, 'İstanbul

Hatırası' yazan siyah fonun önüne geçen her bir kişinin bu büyük kentteki yazgısını okuyacak kadar deneyimli ve birikimlidir. Yalnızca ufak bir ücret karşılığında deklanşöre basmaz, aynı zamanda objektifine poz verenlerin nelere özlem duyduklarının da bir tercümanı olur. Bu filmde fotoğraf ve fotoğrafçı; poz vermek için kılıktan kılığa giren, temiz, saf ama düşleri yeteneklerinin çok önünde olan genç kızın değişim-dönüşüme uğrayan büyük kentteki yaşantısının da başlangıcını oluşturur.

Çekilen fotoğraf genç ama saf kızın geçmişini, fotoğrafçı ise geleceğini simgeler.

Ulusal Sinemanın fikir babası Halit Refiğ bu filmi şöyle değerlendirir: *“Ah Güzel İstanbul'da dünyası kaybolmuş eski Osmanlı efendisi ile yeni dünyanın karanlık yollarında kaybolan saf köylü kızı arasındaki ilişki, değişim halindeki bir toplum ve insanlarından görüntüler vermek için uygun bir çıkış noktasıydı. Fakat senaryodaki olaylar dizisi ne iki karakteri, ne de çevrelerini yeterince açıklayacak güçte olmadığı gibi, film ne dramatik yoğunluğu, ne de sinema değeri bakımından iyi niyetlerin çizgisine ulaşamıyordu.”*³⁸

³⁸ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, s:127.

6.4. İSTANBUL TATİLİ

KÜNYESİ:

Yönetmen: Türker İnanoğlu, Eser: William Wyler'ın 'Roma Tatili-1953' filminden **Senaryo:** Bülent Oran. **Görüntü yönetmeni:** Çetin Gürtop, **Oynayanlar:** Filiz Akın (Arap Prensesi), Kartal Tibet (Fotoğrafçı), Yılmaz Köksal (Fotoğrafçı), Hulusi Kentmen (El Haşım), Necip Tekçe, Feridun Çölgeçen, Hüseyin Baradan, Nevzat Okçugil, Necdet Tosun, Ali Seyhan, Hüseyin Zan **Yapım:** Erler Film (Türker İnanoğlu) **Yapım yılı:** 1968



Şekil 28- İstanbul Tatili, Kartal Tibet, Filiz Akın,1968

KONUSU:

‘İstanbul Tatili’ filminde, iki seyyar fotoğrafçının İstanbul’a babasıyla birlikte gelen bir Arap prensesiyle karşılaşmasından sonra başlarından geçen olay anlatılır. Filmde Audrey Hepburn’un rolünü Filiz Akın, foto muhabiri olan Gregory Peck’i ise Kartal Tibet canlandırır.

Gün boyu foto şipşakçılık yaparak turistlerin fotoğrafını çeken iki arkadaşın tek amacı; önemli bir olay yakalayıp gazete fotoğrafçısı olmaktır. Ama istedikleri bir olayı bir türlü yakalayamazlar. Gazetelere götürdükleri düzmece kavga fotoğrafları ise bir işe yaramaz.

Günün birinde İstanbul’a Arap dünyasının saygın kişilerinden biri olan El Haşim ile kızı (Filiz Akın) gelir. Saraya yerleştirilen konuklar çok sıkı bir koruma altına alınıp yanlarına hiç kimse yaklaştırılmaz. Protokolden sıkılan El Haşim’in haşarı kızı bir yolunu bulup saraydan su kamyonetine binerek kaçar ve kendi başına İstanbul’u keşfetmeye çıkar. Ama bu keşif uzun sürmez , yorgun düşerek büyük kentin içinde sıradan bir insan olur. Genç fotoğrafçı güç durumda bulunduğu genç kıza yardım eder ve onunla birlikte İstanbul’un tadını çıkarmaya başlar.

Fotoğrafçı birlikte gezdiği kadının bir prenses olduğunu bilmez ve giderek aralarında duygusal bir ilişki başlar. Yıllardır beklediği haber yanıbaşındadır ama o farkına varamaz. . Tüm gazetelerin peşine düştüğü prenses birden bire günün konusu olur. Ama genç fotoğrafçının başına konan talih kuşu, yine geldiği gibi uçar gider. Çünkü prensese duygusal bir yakınlık duyan genç fotoğrafçı, çektiği fotoğrafları kendisini üne ve farklı mesleğe taşıyacak olan gazeteye değil de, gerçek sahibine, yani prensese verir. .



Şekil 29 - İstanbul Tatili, Kartal Tibet, Filiz Akın, 1968.

ÇÖZÜMLEMESİ:

Türker İnanoğlu'nun 1968 yılında William Wyler'in 'Roman Holiday-Roma Tatili -1953' filminden sinemamıza uyarladığı 'İstanbul Tatili'; fotoğraf ve fotoğrafçının konunun içinde işlevsel ve belirleyici bir şekilde ilk kez kullanıldığı, ama melodramın bilinen kalıpları içinde yalnızca olay örgüsünün- öyküsünün strüğü olarak değerlendirildiği bir çalışma olmuştur.

Öykünün başlangıç, gelişim ve sonuçlandırılma evrelerinde fotoğraf ve fotoğrafçı hep ana ekseninde yer almasına karşılık, bu sanatın ve sanatçının altı çizilmemiş, yalnızca olayların gelişmesinde tanımlayıcı ve tamamlayıcı bir işlev üstlenmiştir.

Sokaklarda turistlerin fotoğrafını çekmekle yetinmeyip, önemli bir habere kaynaklık edecek olayların peşinde koşup, basın fotoğrafçısı olabilme özlemini ve umudunu taşıyan genç adam, bu amacına ulaşabilmek için her bir şeyi dener. Çünkü çekeceği önemli bir olayın fotoğrafıyla sınıf atlamanın üstesinden gelebileceği gibi, gereksinim duyduğu bir statüye de erişecektir. Bunun için haberlerin oluşmasını beklemez, o yapay bir şekilde haber oluşturmaya başlar. Ama nevar ki bu düzmece olaylardan edindiği röportajlar deneyimli gazete yöneticileri tarafından reddedilir. Sonunda beklediği şans bir gün kapısını çalar. Ünlü bir Arap şeyhinin haşarı ve sorumsuz kızının, her bir basın kuruluşunun alacağı ilginç fotoğraflarını çekerek istediği haberi yakalar. Ama kıza aşık olması, çektiği fotoğrafları yaşamını değiştirecek gazeteye verme yerine, gerçek sahibine vermesini kaçınılmaz kılar.

İstanbul Tatili filmi, bir dönemin basın fotoğrafçılığının koşullarını, haber fotoğrafının tartışılmaz önemini ve bu meslek grubunda çalışanların yöntemlerini basit ama doğru bir şekilde saptayarak verir. Özellikle filmin finalindeki fotoğrafların kaynağının yer değiştirmesi, bugün bile tartışılan basın ahlakı konusunda örnek alınacak bir davranış biçimi olacak şekilde işlenir. Fotoğraf ve fotoğrafçı bu filmde, yalnızca bir meslek kuruluşu, bir haber kaynağı olarak değil, onun da ötesinde basın ahlak kuralları çerçevesinde ele alınıp değerlendirilir. Fotoğrafın, sıradan bir yerli melodram içinde bu denli gerçekçi, doğru ve işlevsel bir şekilde belirlenmesi; filmin senaryosunun özgün değil de, ünlü bir yönetmenin çok bilinen bir filminden uyarlanmış olmasından kaynaklanır.

6.5.GİZLİ YÜZ

KÜNYESİ:

Yönetmen: Ömer Kavur. **Senaryo:** Orhan Pamuk. **Görüntü Yönetmeni:** Erdal Kahraman. **Müzik:** Cahit Berkay. **Oyuncular:** Fikret Kuşkan (Fotoğrafçı), Zühal Olcay (Kadın), Rutkay Aziz (Saatçi), Sevda Ferdağ (Fotoğrafçının annesi), Aslan Kaçar (Fotoğrafçının babası), Savaş Yurttaş (Kasaba saatçisi), Ayton Sert, Ali Uzun, İskender Sönmez, Celal Dayan, Ahmet Açı, Tuncay Akça, Süer İzat, Salih Kalyon, Şerife Yaman, Nurettin Şen, Zahide Şeker, Kemal İnci, Yaşar Kutbay. **Yapım:** Alfa Film. **Yapım yılı:** 1990



Şekil 30- Gizli Yüz, Ömer Kavur, 1990.

ÖDÜLLERİ:

1991’de, 20. Montreal Yeni Sinema Festivali’nde En İyi Film.

Bastia Akdeniz Film Şenliği’nde Eleştirmeler ve CICAÖ Ödülü.

1991’de, Antalya Film Şenliğinde en İyi Film, En iyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Özgün Müzik, En İyi Kurgu.

KONUSU:

Film, fotoğrafçı gencin konuşmasıyla başlar. Fotoğrafçı bir bakıma filmin temasını daha izlenmeden izleyene aktarır:

“Bana bir hikaye anlat diyorsunuz. Olur, size bir hikaye anlatayım., ama kalbimi açabilir miyim bilmem. Ne zaman bir hikaye anlat deseler ağaçları düşünürüm. Rüyamdaki ağaçları. Bir zamanlar bir hikaye anlatmıştı, kalbimi açmıştı. Ama yalnız ben değilim anlatan. Herkes bir hikaye anlatıyordu. Ama o zaman gençtim. Hayır, ben artık delikanlı değilim.

Delikanlılığım çok gerilerde, anlatacağım hikayenin başlangıcında kaldı. O zamanlar gençtim, ateşliydim, babama kafa tutmuştum. Aklım İstanbul’da okumaktaydı. Önce İstanbul, sonra okumakta. Babamın sözünü dinlemedim, ayrıldım. O da harçlığımı kesti. Bir akrabanın yardımıyla bu işi buldum. Pavyon fotoğrafçılığının bir meslek olacağı aklımın ucundan bile geçmezdi. Babamla en fazla altı ayda barışırız diye düşünüyordum. Hayır, altı ay sonra babam değil, esrarengiz bir adam aradı beni. Sonradan uşak olduğunu öğrendiğim bu adam, beni şehrin arka sokaklarında bir eve götürdü. Orada bir kadın, hoş ve güzel bir kadın, benden pavyonlarda, içki masalarında çektiğim fotoğrafları getirmemi istedi. Her sabah. Fotoğrafları neden istediğini söylemedi. Bu iş karşılığında iyi para teklif etmişti. Kabul ettim.

Bütün gece fotoğraf çektikten, resimleri banyo ettikten sonra, sabaha doğru küçük odamda azıcık kestirip, sonra yola koyuluyordum. Şehrin yeni uykudan uyandığı puslu sabahlarda çıplak kestane ağaçlarının altında yürürken kadının fotoğraflarda ne aradığını düşünürdüm.

İki yıla yakın sürdü bu. Her sabah tutkuyla elimdeki fotoğrafları kapıp, masasına oturup ve resmini çekmiş olduğum yüzlere uzun uzun bakardı. Hakkında tek bildiğim babasıyla çektiği bir çocukluk fotoğrafıydı... Yıllar sonra ne aradığını anlamıştım...”³⁹

Gizemli kadının isteği üzerine fotoğrafçı bir derviş misali yollara düşer. Daha doğrusu yolu nereye götürürse oraya gider. Yolun üstünde uğradığı her yerde, sürüklendiği her yerde arayışını sürdürür. Zamanın ve mekanın belirsiz olduğu bir yolculuk ve bir arayıştır bu.

Filmdeki gizemli kadının da gerçek bir yaşamı vardır. Küçük yaştan itibaren babasıyla yaşamıştır. Annesi yoktur. Babasının saklambaç oyunları gibi zaman zaman onu bırakıp gitmesi, sonra yine dönmesi, kızının her yaptığını iyi yapması için ısrarcı olması kızının kişiliğinde çok önemli etkiler yapmıştır. Babasının söylediği yüzlerdeki haritayı aramaktadır tutkuyla. Aradığı yüzü bulduğu saatçi ile birlikte, bir saat kulesinin olduğu kasabaya yerleşmiş insanların saatlerini kalplerine yakın tutarak öykülerini, umutlarını, rüyalarını dinlemiştir. Garipler kentindeki kasaba saatçisi kadının büyüüne ve arayışına katılmamıştır. Çünkü o gerçekçi bir adamdır.

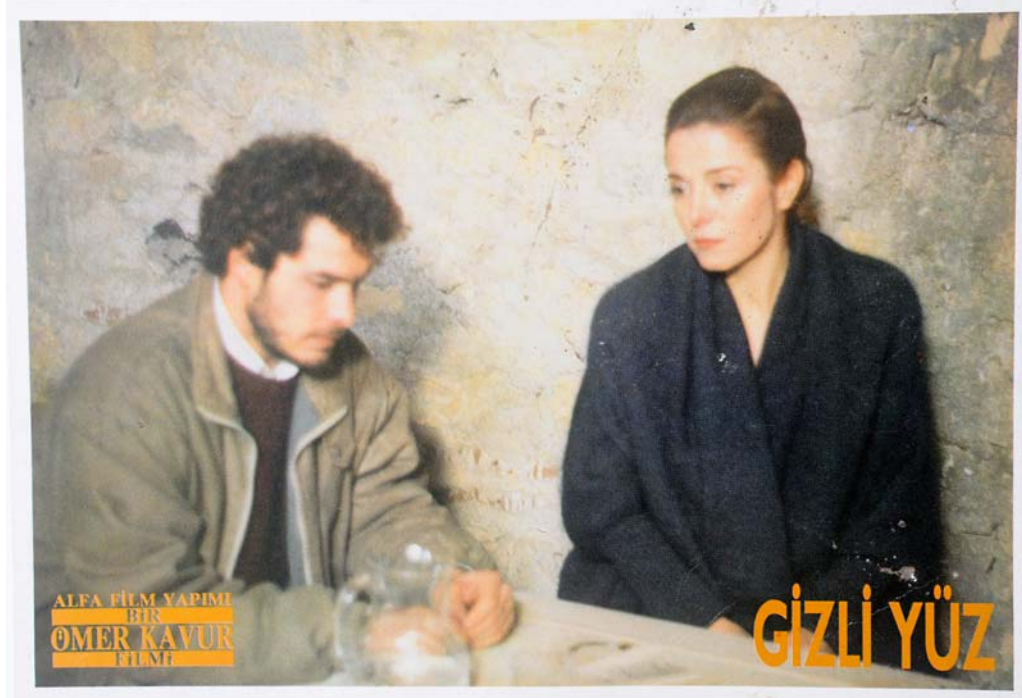
Zamansız ve mekansız bir ortamda herkes bir arayışın peşindedir. Tek rehberleri ise yalnızca yüzlerdir.

³⁹ Gizli Yüz filmi, Fikret Kuşkan’ın konuşması.

ÇÖZÜMLEMESİ:

Ömer Kavur 'Gizli Yüz'de, filmografisinin önceki filmlerinin tam tersi bir projeyi gerçekleştirerek, soyut, mistik, gerçeküstü, simgelerle yüklenmiş bir öyküyü anlatıyor. Öykünün odağında ise, bir fotoğrafçı, fotoğraflar ve onların arasından seçilmiş bir fotoğraf yer alıyor. Film bir bakıma 'haritası yüzlerde gizli' bir definenin arayışı olarak sunuluyor. Çünkü her anlamlı bir yüz, bir hikaye anlatır gerçeği, filmin gizemlerle örülmüş soyut evreninde, gerçeğin kendisiymiş gibi altı çizilerek vurgulanıyor. Ama gerçeğin her bir değişkenliği ve algılanışına da değinilmeden kaçınılmıyor.

Toy bir pavyon fotoğrafçısı, çektiği onlarca sıradan, kişiliklerini ele vermeyen anlamsız yüz, ve bunlar arasından gizemli bir kadının aradığı bir başka yüz. Ve bulunan yüzün peşinde gerçeküstü, bazen mistik, kimi zaman ise soyut beklentiler içinde bir yolculuk.



Şekil 31- Gizli Yüz, Fikret Kuşkan, Zuhall Olcay, 1990.

Bir fotoğrafın odağında başlayıp gelişen Gizli Yüz, neyi anlatıyor, hangi anlamlara yönelik, ne demek istiyor? Bunun yanıtını Atilla Dorsay şöyle veriyor: *“Doğu sanatlarında simgecilik ve soyutlama, Batı’dan çok daha önce vardı kuşkusuz. Nedenleri İslam’ın suret yasağı da olsa, İznik çinileri ve Topkapı sarayının kimi duvar fayansları, Picasso’dan yüzyıllar önce resimde soyut arayışların peşine düşmüşlerdi. Aynı şey tasavvufta, dini metinlerde, Mevlana’da veya Karacaoğlan vb. halk ozanlarında da yok mu?*

Gizli Yüz, bizce tüm bu kaynaklardan süzülüp gelen etkileri çağdaş bir temele oturtuyor. O temel de çağımızın önemli sorunlarından biri olan iletişim, daha doğrusu iletişimsizlik sorunudur.

...Bu saatler, yüzler ve rüyalar aleminde, iki kişilik bir mutluluk reçetesi yoktur. Bu yüzden finalde gizemli kadın kahramanın değişiyiyle (sen kentte savrulup duracaksın. Ben ise hep saatlerin ve yüzlerin peşinde gideceğim). Bu, modern bir Leyla ile Mecnun yorumudur. Çünkü kadın için artık aranan değil, arayışın kendisi önemlidir. O değil midir, piyango biletinin üzerinde gördüğü resme aşık olan adama (onu aramaya devam et. Önemli olan aramaktır) diyen.”⁴⁰

Gizli Yüz ‘haritası yüzlerde saklı’ bir yolculuğu gerçeküstü motiflerle kuşatarak anlatmasının dışında bir çok temayı da aynı anda, birbirine koşut işlemesiyle de dikkatleri çekiyor. Ömer Kavur filmindeki bu tema çeşitliliğini ise bir söyleşisinde şu şekilde değerlendiriyor:

⁴⁰ Atilla Dorsay, **“Doğu Gizeminden Süzülen”**, Cumhuriyet, 1990.

“ Ben Orhan Pamuk’un dünyasına sahip çıktım ve bu dünyaya inanarak sinemada yansıtmaya çalıştım. Ama sanıyorum, insanlar zaman zaman filmde olmayan şeyleri de aramaya çalışıyorlar. Bir takım sembollerden, motiflerden yola çıkarak başka anlamlar çıkarıyorlar. Film bir çok temayı iç içe işliyor; zenginliği de orada. Örneğin bir baba teması var ki, hem genç fotoğrafçı için, hem kadın için, hem de filmin en sonunda ağlayan küçük kız için geçerli. Bu bir tema. Ayrıca saatlerden kaynaklanan zaman teması var, yüzlerin ifade zenginliğini içeren bir anlamlı yüz teması var. Bunun dışında bir arayışın teması var, bir yalnızlık teması var. Bütün bu temaları bir mozaik gibi örmeye çalıştık. Aslında hikaye bence yalın bir hikaye. Neticede, sevdiği kadını arayan genç delikanlının hayatın gerçekleriyle karşı karşıya kalmasının hikayesi. Fakat süslemeleri insanın kafasını karıştırıyor olabilir.”⁴¹

Gizli Yüz’ün tümüne egemen olan mistik havası içinde bir bakıma zaman ve mekan sorunu yaşanıyor. Ya da Şükran Kuyucak Esen’in altını çizdiği gibi *“zaman belirsiz, mekan belirsiz. Her zaman da ve her mekanda olabilir yaşananlar. Bir tek İstanbul belli, ama o da şehirler şehri tanımlamasıyla, İstanbul’un büyüğü havasından da yararlanılarak soyutlaştırılıyor. Eyüp semtinden söz ediliyor. Gerçek yaşamda da Eyüp’te bir mistik hava var zaten.”⁴²*

⁴¹ Mehmet Basutçu, **“Ömer Kavur Gizli Yüz’ü Anlatıyor”**, Gösteri, Aralık 1991, Sayı 133, s.19-22.

⁴² Şükran Kuyucaklı Esen, **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2002, s.309.

Filmde fotoğraf ve fotoğrafçının ele alınışı da, gizemlerle örölmüş bir sis ardındaki buğulu ya da flu görünümünde-anlayışında oluyor. Fluluk, onca resmin arasından bulunan o anlamlı yüzün ele vermeyen gerçeğinde, gizemlilik ise; fotoğrafçının hedefiymiş gibi görünen, aslında hedefsiz , bir bakıma , ‘bulma, erişme ya da elde etme’ değil de, ‘arama eylemini’ sürdürme isteğinden kaynaklanıyor. Aranıda bulunan yüz ya da fotoğraflar burada bir amaç değil de, tam aksine arama eyleminin gerçekleşmesinin soyut bir nedeni, kalkış noktası oluyor. Fotoğrafçının filmde fotoğrafla ilgili tek eylemi ise –pavyon fotoğrafçısı olmasının dışında- gizemli kadının aradığı fotoğrafı ortaya çıkarması - çekmesi şeklinde beliriyor. Fotoğraf, Gizli Yüz’de hem temanın odağında, hem de kullanılışı ve izleyene algılatılışı anlamında, dışında ya da yalnızca gizemli-mistik öyküdeki arayışının kalkış noktası, soyut bir nesnesi oluyor.

6.6.İZ

KÜNYESİ:

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu. **Senaryo:** Tayfun Pirselimoglu. **Görüntü yönetmeni:** Uğur İçbak. **Müzik:** Aydın Esen. **Oyuncular:** Aytaç Arman, Nur Sürer, Derya Alabora, İsmet Ay, Meral Çetinkaya, Kutay Köktürk, Erdiñ Akbaşı, Tunca Yönder, Selçuk Uluergüven, Kemal İnci, Bülent Kayabaşı, Giovanni Scognamillo, Ara Güler, Sera Yılmaz. **Yapım:** Mine Film. **Yapım yılı:** 1993

KONUSU:

İZ’de, orta yaşlı, yalnız ve sorunlu polis memuru Kemal’in, intihar ettiğı varsayılan, yüzü tabanca kurşunuyla tamamen parçalanmış müzisyen Cezmi Kara’nın kişiliğindeki gizemi araması anlatılır.

Yakın tarihi sisler içersinde kaybolmuş bir ülke...Sırlarla dolu İstanbul’un garip sokaklarında dolaşan gölge... Yüzünü yok ederek intihar etmiş bir klarnetçinin bir fotoğrafını bulmak üzere tuhaf bir meraka kapılan komiser Kemal’in peşine düştüğü bir ölü. Ölünün izinde İstanbul’un hiç bilinmeyen mekanlarında karşısına çıkan sayıları iyice azalmış göçmenlerden, azınlıklardan tuhaf insanlar...Yüzlerin ardındaki sır ne? Cezmi Kara’nın hikayesi nasıl? Komiser Kemal’i İstanbul’un karanlık sokaklarından, ucuz pavyonlardan bir anda fenere kadar sürükleyen bu merakın ardında hangi acılar yatıyor? Adı konmamış güçlerin hüküm sürdüğü ülkede, sıradan gibi görünenlerin karanlık dehlizlerinde kimler saklanıyor? Hangi fotoğraf, bölünmüş kimliklerin sırrını ele verir? En tuhafı Komiser Kemal kim?

ÖDÜLÜ:

14. İstanbul Film Festivali’nde En İyi Film (1995)

ÇÖZÜMLEMESİ:

Yeşim Ustaoglu'nun, Tayfun Pirselimoglu'nun senaryosundan yola çıkarak yaptığı İz, ne bir fotoğrafçıyı, ne de fotoğraf sanatıyla ilgili bir sorunsalın üzerine gidiyor. Ama filmin odağında- tıpkı Ömer Kavur'un Gizli Yüz filminde olduğu gibi- bir fotoğraf yer alıyor. Tek karelik bir fotoğraf, filmin akışı- teması içinde bilinmezliklerle kuşatılmış belirsiz –hatta mekansız ve zamansız bir ortamda- tüm gizemlerin saklandığı ya da açığa çıkarılmak istenen nesnesi haline geliyor. Filme adını veren İz, bir bakıma tek karelik fotoğrafın kimliğinden çok, o kimliğin çağrıştırdığı soyut aramaların merkezi haline geliyor. *“Film, kendi içinde başlayıp biten spiral şekilleri, kısır veya değil döngüleri, Paul Auster'in romanlarını ve genelde post modern olan her bir şeyi sevenler...”*⁴³ diyor Atilla Dorsay.

İz filmini çağdaş Türk filmlerinden ayıran ve onu ayrıksı kılan yanı ise yarattığı atmosferden kaynaklanıyor. Mekan seçimi, ışık-gölge oyunlarının egemen olduğu ve filme farklı bir görsellik ekleyen sahneler, temada var olan gerilim ögesini pekiştiren post modern anlayışını da destekleyen, bir çeşit hareket halindeki durağanlığın izlenimlerini anımsatan fotoğraf kareleri olarak karşımıza çıkıyor.

İz filminin her fotoğrafla ilgisinden, hem de onun, fotoğrafı yalnızca taşıyıcı bir öge olarak kullanmasından kaynaklanılgisizliğinden söz edilebilir. Her iki yaklaşım da doğrudur. Bu filmde fotoğraf, filmin düğümü değil, izi sürülen bilinmezliklerin karanlıklarda kalan bilinmeyen ve çözülmesi gerekliliymiş gibi görünen bir anlayışın temsilcisi, simgesi ya da soyut bir belgesi oluyor.

⁴³ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.98.



Şekil 32- İz, Aytaç Arman, Nur Sürer, 1993

6.7.UZAK

KÜNYESİ:

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan. **Senaryo:** Nuri Bilge Ceylan. **Görüntü yönetmeni:** Nuri Bilge Ceylan. **Oyuncular:** Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer, Nazan Kırılmış, Ebru Yapıcı, Feridun Koç, Fatma Ceylan, **Yapım:** NBC Ajans (Nuri Bilge Ceylan). **Yapım yılı:** 2002

ÖDÜLLERİ:

2002’de; 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Film, en İyi Yönetmen (Nuri Bilge Ceylan), En İyi Senaryo (Nuri Bilge Ceylan), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak)
2002’de Orhan Murat Arıburnu Ödüllerinde “Yazgı” ve “9”la birlikte En İyi Film, En İyi Yönetmen (Nuri Bilge Ceylan), En İyi Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak).
2002’de 14. Ankara Film Festivali’nde En İyi Film, En İyi Yönetmen (Nuri Bilge Ceylan), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zuhal Gencer), En İyi Kurgu (Nuri Bilge Ceylan- Ayhan Ergürsel), En İyi Görüntü Yönetmeni (Nuri Bilge Ceylan),
2003’teki SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) seçiminde; En iyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni
2003’te; 10. ÇASOD (Çağdaş Oyuncular Derneği) seçiminde; En İyi Erkek Oyuncu (Mehmet Emin Toprak).
2003’teki; 56. Cannes Film Festivali’nde, Jüri Özel ödülü, En İyi Erkek Oyuncular (Mehmet Emin Toprak, Muzaffer Özdemir)
2003’te; 22. Uluslar arası İstanbul Film Festivali’nde, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Türk Filmi, Uluslar arası Altın Lale Yarışması’nda FİPRESCI Ödülü.
2002’de Manila Film Festivali’nde En İyi Film.



Şekil 33 - Uzak, 2002

KONUSU:

Mahmut (Muzaffer Özdemir) bir süre önce geldiği İstanbul'da çektiği fotoğraflarla, ekonomik konumunu düzelterek ün yapan bir fotoğrafçıdır. Küçük burjuvaların egemen olduğu bir çevre içindedir. Bu çevre Mahmut'u giderek bencilleştirir. Karısını da yaşamından dışlayan genç adam yapayalnız yaşamını sürdürür. Geçmişle hesaplaşan ve bu hesaplaşma sonucu yaratıcılığını kullanamayan Mahmut, uzaktan akrabası olan Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) gelip evine yerleşmesiyle tedirgin olur. Üniversite sınavlarında başarılı olamayıp İstanbul'a kapağı atan Yusuf'un amacı gemilerde iş bularak dünyaya açılmaktır. Boş zamanlarını kah iş arayarak, kah kadın-kız peşinde koşarak harcayan Yusuf'un düşleri gerçekleşemez.

Ayrıldığı karısı ve doğmadan ölen çocuğunun acısıyla yaşayan Mahmut, bu istenmeyen, zorunlu konuktan giderek sıkılır. Ve onu bir an önce evinden uzaklaştırmak için hırsızlıkla suçlayıp tedirgin eder. Yusuf her ne kadar bu ve buna benzer tavırlarla karşılaşp anlamamazlıktan gelirse de, istenmeyen bir konuk olduğu gerçeğini kabullenir.

ÇÖZÜMLEME:

Filmin yönetmeni Nuri Bilge Ceylan'ın "benim en otobiyografik filmim" dediği Uzak bir bakıma fotoğrafçı kökene sahip Ceylan'ın iç dünyasından kimi kesintiler de içeriyor. Yönetmen bu filmin arka planındaki duyguyu şöyle özetliyor: "Tutkusuz, renksiz ve tekdüze görünen hayatın sinemaya uyarlaması düşüncesi beni her zaman daha fazla heyecanlandırmıştır. Birbirine benzeyen günlerin hiçbir belirli iz bırakmadan geçip gittiği, insanda bazen yoğun bir anlamsızlık duygusu yaratan ve sanki belli bir yaştan sonra varlığını daha da hissettiren bir ruh halinin bir filme konu olabilmesi fikrini belli belirsiz bir şekilde uzun süredir içimde taşıyordum. Belki bu duyguya, kendisine katlanmayı mümkün kılacak bir anlam katabilmek ya da arada bir sempati bağı oluşturabilmek adına. Belki de bu benim en otobiyografik filmim."

Uzak'taki fotoğrafçı ile yönetmen Nuri Bilge Ceylan arasında bir benzerlik kurmak mümkün. Ceylan bu filmde kendini oynar gibi hissettiriyor bize. Kırsal kesimden büyük kente gelmesine karşın, kökenini yadsıyarak burjuvalaşan, sınıfının getirdiği değer ve değişimler sonucu, akrabası olan gençte geçmişini görüp onu kolaylıkla yadsıyan, bencilliği nedeniyle karısını, doğmadan ölen çocuğuyla birlikte yaşamından uzaklaştıran bir kişi olarak karşımıza çıkıyor fotoğrafçı.

Filmde, fotoğraf ve fotoğraf sanatçısı üzerine belirli bir gidiş olmuyor. Yalnızca bir meslek olarak altı çiziliyor. Fotoğrafçının sorunsalı ise, bu sanatla uğraşısıyla olan ödeşmesi, yaratı sancısı değil de, sınıf atlamanın kendisine kazandırıp-yitirdiği değerlerle olan iç ödeşmesinden kaynaklanıyor. Bu anlamda, fotoğrafçının, fotoğraf değil de, her hangi bir meslek grubundan birisine sahip olması halinde bile, temada her hangi bir değişiklik yapmayacağı gerçeğini de ortaya koyuyor.

Filmde; fotoğrafçının fotoğrafla ilgili olan tek sahnesi ise, akrabasıyla yaptığı bir gezi esnasında kırsal kesimin koşullarını anımsatan bir yerden geçerken fotoğraf çekme gereksinmesini duymasında oluyor. Ama sonradan fotoğraf çekmekten vaz geçiyor. Ya da fotoğraf makinesini alıp fotoğraf çekmeye üşeniyor. Akrabasının “ben yardım ederim” demesine rağmen bu isteğini gerçekleştirmiyor. Bunun tek nedeni ise; yalnızca beğenilen manzaranın fotoğrafının çekilip çekilmeyeceği değil, onun da ötesinde, fotoğrafçının kökenine dönüp dönmemeğe çelişkisinden kaynaklanıyor. Hem kökenine özlem duyuyor, hem de özlemini duyduğu görüntüden bir deklanşöre basma yakınlığında da olsa, kaçmak, kurtulmak istiyor.

Film bu kadarıyla da olsa, fotoğraf ve fotoğrafçı karakterinin varlığı ile, her ne kadar bu sanatın istenilen ve arzulanan yanlarını yansıtmamasına rağmen, Türk sinemasında yapılan diğer örneklerinden bir adım öne çıkıyor.



Şekil 34- Uzak, 2002

Uzak fotoğraf ve fotoğrafçı üzerine bir genelleme yapmamasına karşın, olağanüstü olarak tanımlanabilecek görüntülere sahip olmasıyla dikkatleri çekiyor. Görüntü yönetmenliğini de üstelen Nuri Bilge Ceylan, filmin kahramanından esirgediği fotoğraf olgusunu, adeta filmin her plan-sahnesinde şaşırtıcı bir görsellikle, tanımlanması zor bir estetikle vermenin üstesinden gelerek, biçim açısından benzeri olmayan bir görsel şölen ortaya koyuyor. Adeta panoromik İstanbul görüntüleri zenginliği içindeki film, kadraj, ışık, leke, tonlama ve renk çeşitliliğiyle fotoğraf sanatını sinemaya yaklaştıran özgün bir örnek oluyor.

7. AFİŞLERDE FOTOĞRAFIN KULLANIMI

Afişler sinema severleri sinema salonlarına davet eden davetiye gibidir. Sinema sanatını temsil ettikleri gibi ticari açıdanda sinema salonuna katkı sağlamaları gereklidir. Afişlerde görsellik çok önemlidir.

Sinemanın ilk keşfedildiği yıllarda tanıtım el ilanı şeklindeki afişler ile yapılıyordu. El ilanı şeklindeki afişlerden sonra illüstrasyon ve taş baskı sinema afişleri ilan duvarlarını süsledi.

Gelişen fotoğraf teknikleri ile birlikte super poze teknikle yapılmış afişler ve fotoğrafın ön planda olduğu afişler sinemalarda yerini almıştır.

Sinema afişleriyle ilgili birkaç örnek çalışma (‘İllüstrasyon’, ‘Taş Baskı’, ‘Super Poze’, ve ‘Fotoğraf’) bu başlık altında bulunmaktadır.



Şekil 35- İllüstrasyon Afiş, Vesikalı Yarım, 1968.



Şekil 36- İllüstrasyon Afiş, Ham Meyva, 1957.



Şekil 37- İllüstrasyon Afiş, Sevdiğim Sendin, 1955.



Şekil 38- Taş Baskı Afiş, Beyaz Atlı Adam, 1965.



Şekil 39- Super-Poze Fotoğraf Afiş, Komando Behçet, 1974.



Şekil 40- İllüstrasyon ve Fotoğraf Afiş, Susuz Yaz, 1963.



Şekil 41- Fotoğraf Afiş, Sev Kardeşim, 1972.

SONUÇ

Görüntünün saptanması yani fotoğrafın icadına giden yol ile, ağkat izlenimi, görüntünün çözümlenmesi bir bakıma sinemaya uzanan zincirleme çalışmaların kökeni M.Ö: 4. yüzyıla dek uzanır. Cebir Bin Hayyam'ın, ışığın gümüş nitrata etkisini bulması ve ondan asırlar sonra da olsa önce 1513'de Leonardo Da Vinci'nin, 1558 ise Giambattista Della Porta'nın karanlık kutuluları ve ona 1568'de mercek takarak geliştiren Danielo Barbaro'nun çalışmaları sinemaya giden yolun aralaması açısından büyük adımlar olmuştur. Aristoteles'in ağkat izlenimini keşfetmesi ve daha sonraki yıllarda Lucretius ile Batlamyus'un gözüün bu erdemi ya da kusurundan doğan olguyu geliştirmesi Newton'un kendi adıyla anılan tekeri bulmasına zemin hazırlamıştır.

1827'den sonra Dr. J.A Paris'in Thaumatraupe'yle başlayan durağan görüntülere hareket verme isteği, 1930'da Fraday'ın çarkını, 1932'de C. Wheatstone'un Steoreoskop'un, J. Plateau'nun ise Phenakistiscope'sinin buluşunu ve geliştirilmesini sağlamıştır.

Kısacası görüntünün saptanması ile (yani fotoğrafın icadı ile) ağkat izleniminden doğan görüntünün çözümlenmesi (yani sinemanın icadı) birbirine koşut olarak gelişme izlemiş ve her iki alandaki gelişme de birbirini tetikleyen itici güç olmuştur.

Sinemanın icadından sonra bu yeni sanatın çoğunlukla kendisine en yakın sanat dalları olan tiyatro ve fotoğraftan yararlanması da kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın temelinde fotoğrafın olması, bu alanda çalışanların birbirleriyle olan iletişimi-yardımlaşmayı da kaçınılmaz yapmıştır.

Suretin yasak, günah ya da ayıp sayıldığı İslam ülkelerinde de her iki icadın tanınması, ilgi görüp yaygınlaşması pek kolay olmamıştır. Osmanlı toplumunda fotoğrafta olduğu gibi sinema alanında da bu işin öncülüğünü gayri müslüm tebaadan kişilerin üstlenmesi bu yüzden dir.

Osmanlı toplumunda aslen bir Leh musevisi olan Sigmund Weinberg ile başlayan sinemanın serüveni daha sonraki yıllarda büyük çoğunluğu fotoğrafçı kökenli olan Müslüman tebaa ile sürdürülmüştür.

Sinema yalnızca fotoğraf alanındaki zenaatkarlardan, sanatçılardan yararlanmamış, aynı zamanda fotoğraf olgusunu da gelişim evrelerinin her birinde farklı işlev ve boyutlarda kullanmıştır. Kimi filmlerde fotoğraf ya da fotoğrafçı temanın odağında yer almış, kimilerinde ise dolaylı olarak kullanılmıştır. Bunların ötesinde sayıca az da olsa kimi fotoğraf sanatçıları (Şahin Kaygun, Nuri Bilge Ceylan vs.) alan değiştirerek sinemada bir çok özgün filme imza atmıştır.

Bu çalışma; fotoğraf-fotoğrafçı ile sinemanın arasındaki ilişkiyi, birey, meslek ve içerik açısından ele alıp işleme amacını gütmüştür. Tüm örneklemeler de bu anlayış doğrultusunda irdelenmiştir. Sinemada fotoğrafın estetiği ise, bir başka geniş ve ayrıntılı bir çalışmanın konusu olduğundan bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

KAYNAKÇA

AK, Seyit Ali, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı: 1923-1960, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.

BÖLÜK, Gülderen, İstanbul'un yüzleri serisi-2:İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul, 2009

CALVINO, Italo, Görünmez Kentler, (çev: Işıl Saatçioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

DORSAY, Atilla, Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

ESEN, Şükran Kuyucaklı, Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur, Alfa Yayınları, İstanbul, 2002

EVREN, Burçak, Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995.

EVREN, Burçak, Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü, 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, İstanbul, 2004.

EVREN, Burçak, Türk Sineması, 42.Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, İstanbul, 2003.

EVREN, Burçak, Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri, Korsan Yayınları, İstanbul, 1993.

EVREN, Burçak, Türk Sinema Sanatçıları Sözlüğü, Film-San Vakfı Yayını, İstanbul, 1983.

FİLMER, Cemil, Hatırlar, İstanbul, 1984.

GÖKMEN, Mustafa, Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları, Kendi yayını, İstanbul, 1989

GÖKMEN, Salih, Türk Sineması, Fetih Yayınları, İstanbul, 1973.

İNANOğLU, Türker, 5555 Afişle Türk Sineması, Trvak Kitapları, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004.

ONARAN, Alim şerif, Sessiz Sinema Tarihi, Kitle Yayınları, II Cilt, Ankara, 1994.

ZDENSES, Engin, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık: 1839-1919, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

ÖZGÜÇ, Agah, Türk Filmleri Sözlüğü:1914-1973, I.Cilt, SE-SAM (Türkiye Sinema Eser Sahipleri Meslek Birliği Yayını), İstanbul, 1998.

ZN, Nijat, Türk Sinema Tarihi: Dünden Bugüne:1896-1960, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1962.

ÖZÖN, Nijat, Sinema El Kitabı, Elif Yayınları, İstanbul, 1964.

ÖZÖN, Nijat, Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, II cilt . Kitle Yayınları, Ankara, 1995.

ÖZÖN, Nijat, Ansiklopedik Sinema Sözlüğü, Arkın Kitabevi, İstanbul, 1958.

ÖZTUNCAY, Bahattin, Dersaadet'in Fotoğrafçıları: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Fotoğraf; Öncüler, Stüdyolar, Sanatçılar, Aygaz Yayınları, İstanbul, 2003.

PAY, Ayşe (Hazırlayan) Nuri Bilge Ceylan, Küre Yayınları, İstanbul, 2009.

REFİĞ, Halit, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.

SCOGNAMILLO, Giovanni, Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul, 1973.

SCOGNAMILLO, Giovanni, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.

UÇAKAN, Mesut, Türk Sinemasında İdeoloji, Düşünce Yayınları, İstanbul, 1977.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- Şekil 24- <http://i38.tinypic.com/2ah5b14.jpg> (20.10.2009)
Şekil 21- <http://byserkantetik.files.wordpress.com/2009/07/21331.jpg> (26.10.2009)
Şekil 28- <http://img225.imageshack.us/i/istanbultatilipostertw9.jpg/> (7.11.2009)
Şekil 30- <http://beyazperde.mynet.com/images/film/2625-gizliyuz-p.jpg> (8.11.2009)
Şekil 32- <http://www.on5yirmi5.com/files/image//2010/02/10/37761.jpg>
(20.12.2009)
Şekil 1- http://astro-canada.ca/photos/a4306_daguerre1_g.jpg (24.01.2010)
Şekil 6-<http://sechtl-vosecek.ucw.cz/en/images/autochromy/big/lumieri-naceduli.jpg>
(26.01.2010)
Şekil 10- <http://www.kameraarkasi.org/kamera/kameramanlar/b/burhanfelek.jpg>
(26.01.2010)
Şekil 13- <http://img29.imageshack.us/img29/6654/177408950r.jpg> (03.02.2010)
Şekil 14- <http://www.fotografvakfi.org/images/haberler/kaygun.jpg> (05.02.2010)
Şekil 18- <http://www.semaverdergisi.com/files/nuri-bilge-ceylan.jpg> (11.02.2010)
Şekil 19- <http://i35.tinypic.com/2100dom.jpg> (06.03.2010)
Şekil 20- <http://i39.tinypic.com/255qh08.jpg> (06.03.2010)
Şekil 33- <http://www.bostonturkishfilmfestival.org/2005Festival/uzak.jpg>
(28.03.2010)
Şekil 34- <http://img2.blogcu.com/images/f/a/t/fatimazehramerinos/uzak.jpg>
(28.03.2010)

ADNAN MAMATİ KİŞİSEL ARŞİVİ

Şekil 2- Nikolia Andriomenos Foto Kartpostal.

Şekil 3- Abdullah Freres Foto Kartpostal.

Şekil 4- Photo Phebus Foto Kartpostal.

Şekil 8- Theodore Vafidias Foto Kartpostal.

BURÇAK EVREN KİŞİSEL ARŞİVİ

Şekil 9- Fuat Uzkınay

Şekil 11-Salgın Film Afişi, 1954.

Şekil 12- Gani Turanlı.

Şekil 17- Dolunay Filminden Bir Kare, 1987.

Şekil 29- İstanbul Tatili, kartal Tibet, Filiz Akın, 1968.

CELAL YILDIRIM KİŞİSEL ARŞİVİ

Şekil 5- İlk Sinema Program İlanlarından örnek.

Şekil 7- İstanbul'da İlk Sinema Gösterim İlanı.

Şekil 25- Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1968.

Şekil 31-Gizli Yüz, Fikret Kuşkan, Zuhal Olcay, 1990.

EMRE ZAKİR GÜVEN ARŞİVİ

Şekil 22-Üç Arkadaş , 1958.

Şekil 23- Üç Arkadaş, 1958.

Şekil 15- Adı Vasfiye Filminden bir Kare, 1985.

Şekil 16- Afife Jale Filminden Bir Kare, 1987.

Şekil 26- Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966.

Şekil 27- Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966.

ŞEKİL (FOTOĞRAF) LİSTESİ:

- Şekil 1- Louis-Jacques-Mande Daguerre.**
- Şekil 2- Nikolia Andriomenos Foto Kartpostal.**
- Şekil 3- Abdullah Freres Foto Kartpostal.**
- Şekil 4- Photo Phebus Foto Kartpostal.**
- Şekil 5- İlk Sinema Program İlanlarından bir Örnek.**
- Şekil 6- Lumiere Kardeşler.**
- Şekil 7- İstanbul'da İlk Sinema Gösterim İlanı.**
- Şekil 8- Theodore Vafiadis Foto Kartpostal**
- Şekil 9- Fuat Uzkınay.**
- Şekil 10- Burhan Felek.**
- Şekil 11- Salgın Film Afişi, 1954.**
- Şekil 12- Gani Turanlı**
- Şekil 13- Bir Çirkin Adam Film Afişi, 1969.**
- Şekil 14- Şahin Kaygun.**
- Şekil 15- Adı Vasfiye Filminden bir kare, 1985.**
- Şekil 16- Afife Jale Filminden bir kare, 1987.**
- Şekil 17- Dolunay Filminden bir kare, 1987.**
- Şekil 18- Nuri Bilge Ceylan.**
- Şekil 19- Kasaba, 1997.**
- Şekil 20- Uzak, 2002.**
- Şekil 21- Üç Maymun, 2008.**
- Şekil 22- Üç Arkadaş, 1958.**
- Şekil 23- Üç Arkadaş, 1958.**
- Şekil 24- Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1968.**
- Şekil 25- Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1968.**

- Şekil 26- Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966**
- Şekil 27- Ah Güzel İstanbul, Sadri Alışık, Ayla Algan, 1966**
- Şekil 28- İstanbul Tatili, Kartal Tibet, Filiz Akın, 1968.**
- Şekil 29- İstanbul Tatili, Kartal Tibet, Filiz Akın, 1968.**
- Şekil 30- Gizli Yüz, Ömer Kavur, 1990.**
- Şekil 31- Gizli Yüz, Fikret Kuşkan, Zuhâl Olcay, 1990.**
- Şekil 32- İz, Aytaç Arman, Nur Sürer, 1993.**
- Şekil 33- Uzak, 2002.**
- Şekil 34- Uzak, 2002.**
- Şekil 35- İllüstrasyon Afiş, Vesikalı Yarım, 1968.**
- Şekil 36- İllüstrasyon Afiş, ham Meyva, 1957.**
- Şekil 37- İllüstrasyon Afiş, Sevdiğim Sendin, 1955.**
- Şekil 38- Taş Baskı Afiş, beyaz Atlı Adam, 1965.**
- Şekil 39- Super-Poze Fotoğraf Afiş, Komando Behçet, 1974.**
- Şekil 40- İllüstrasyon ve Fotoğraf afiş, Susuz yaz, 1963.**
- Şekil 41- Fotoğraf Afiş, Sev Kardeşim, 1972.**

SÖZLÜK

Alafranga: Avrupa uygarlığını benimsemiş,

Avrupa eğitimiyle yetişmiş(kimse) s.51.

Ağkat İzlenimi: Gözün ağkatındaki görme noktasına düşen görüntülerin bunları oluşturan neden sona erdikten sonar da bir sure kalması özelliği. s.106.

Burjuva: Şehirlerde yaşayan, özel imtiyazlardan yararlanan şehirli. s.94.

Diorama: Işıklı oyunlar tiyatrosu. s.4.

Duhuliye: Giriş Ücreti. s.20.

Fenni: Yöntemine göre iş gören. s.5.

Heliograf: Güneş yazısı. s.4.

Heterojen: Ayrı Cinsten. s.56.

Humanizm: İnsancılık, insanları sevme ülküsü. s.73.

İntişar: Yayılma, dağılma. s.21.

İrad Etmek: Buyurmak. s.35.

İstiğfar: Estağfirullah, Tevbe. s.22.

İstavroz: Haç. s.33.

Kalender: Gösterişsiz, sade yaşamaktan yana olan, alçak gönüllü. s.75.

Litografi: Taş Baskı. s.3.

Lirik: Coşkun, ilhamla dolu.

Madrabaz: Hile yapan, hileci. s.75.

Manivela: Bir ucunun bağlı bulunduğu bir nokta çevresinde dönen kol, s.15.

Nehari: Yatısız, gündüzlü (Okul veya öğrenci). s.20.

Nihilizm: Gelenek ve göreneklere karşı tenkitçi tavır.

Bu tavrı benimseyen akım. s.60

Paradoks: Kökleşmiş inanışlara veya yaygın kanaatlere aykırı olarak ileri sürülen düşünce. s.70.

Panoromik: Yüksek bir yerden bakılınca göz önüne serilen geniş görünüş. s.97.

Pastorel: Kır hayatını ve törelerini anlatan. s.58.

Prolog: Ön deyiş. s.37.

Paradigma: Belirli bir döneme hakim olan düşünceler kümesidir. s.56.

Senfoni: Bir veya birden çok çalgı için yazılmış, değişik çalgıların yer almasıyla ve tınların çeşitliliği ile nitelenen orkestra eseri. s.58.

Soyut: Anlaşılması, kavranılması güç. s.86.

Satıl: Yüz, yüzey. s.5.

Şeyhulislam: Osmanlı İmparatorluğunda, kabinede sadrazamdan sonra yer alan ve din işlerine de din bakımından karışan veya yorum getiren üye. s.7.

Şimendifer: Demiryolu katarı, tren. s.20.

Tehalük: Can atma, çok isteme. s.20.

Temaşa: Oyun, temsil, tiyatro, piyes – Hoşlanarak bakma. s.21.

Tebaa: Uyruk. s.8.

Vehim: Kuruntu, Evham. s.21.