

Bir Füzyon Denemesi: Fotoğraf ve Sinemasal İmgelerin Ortaklığında Farklı Bir Anlatı Modülasyonu

Handan Dayı

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
https://orcid.org/0000-0002-9465-4536
handandayi@gmail.com

Mustafa Fadıl Sözen

Antalya Belek Üni. Sanat ve Tasarım Fakültesi
https://orcid.org/0000-0003-0211-1620
sozen@akdeniz.edu.tr

Öz

Bu makalenin amacı, yönetmenliğini Abbas Kiyarüstemi'nin yaptığı, yeni bir anlatı modu taşıyan *24 Kare (24 Frames)* adlı eserin imge tasarımını estetik perspektiften irdelemektir. Kiyarüstemi'nin çektiği fotoğraflardan seçilmiş yirmi üç farklı görüntünün hareketli hâle getirilmesiyle oluşturulan deneysel nitelikli eser, kolaj yapısına benzer bir biçim ve biçime sahiptir. Eserde sinema ve fotoğraf gibi iki sanat formunun bileşimi üzerinden farklı bir anlatı inşa edilmiştir. Bileşim motivasyon olarak şu düşünceye dayanmaktadır: Statik görsel imgeler (tablo, fotoğraf, vb.) doğaları gereği zamana ait yalnızca bir "an"ı betimler; dinamik/akan imgelerin (film) zamanla olan ilişkisi ise kaçınılmaz olarak farklıdır; çünkü gösterilen "an"ın öncesini ve sonrasını açık ya da örtük biçimde yansıtır. Dolayısıyla ontolojileri farklı olan imge modlarının bileşimi epistemolojik olarak da farklı anlatı modülasyonu üretmektedir. Eserin sanatsal anlamdaki başarısında durağan görüntülerin kendi sınırlarının ötesine geçip esnek zamansal görüntülere büründürülme özgünlüğü yatmaktadır. Bu kendine özgü oluş, onun tanımlanmasına ve sınıflandırılmasına kolayca imkân vermez. Bütün bunlarla birlikte Kiyarüstemi'nin asıl başarısı eserin görünürdeki özgünlüğünde değil, sinemanın amacını ve seyirci kavramını sorgulamasında ve fotoğraf, resim, sinema, dijital animasyon ve hatta sanat arasındaki alışlagelmiş sınırlara meydan okumasında yatmaktadır. Makale betimsel içerik analizi üzerine kurulmuş ve şu şekilde yapılandırılmıştır: İlk olarak esere ait estetiğin daha iyi anlaşılabilmesi için Kiyarüstemi sinemasının sinematografik kodları ele alınıp değerlendirilmiştir. İkincil olarak konvansiyonel imge estetiği ve füzyon olgusuna değinilmiş, ardından asal sorunsal olarak ele alınan eser belirlenen beş soru üzerinden irdelenmiş ve son olarak da tüm argümanlar genel değerlendirme başlığı altında somut veriler haline dönüştürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kiyarüstemi, sinema, fotoğraf, imge tasarımı, füzyon, anlatı

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliř tarihi: 19.5.2024 ■ Makale kabul tarihi: 21.11.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (2) ■ güz/autumn: 122-150

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1486535



A Fusion Experiment: A Different Narrative Modulation Through the Interaction of Painting, Photography, and Cinematic Images

Handan Dayı

*Akdeniz University Faculty of Fine Arts
https://orcid.org/0000-0002-9465-4536
handandayi@gmail.com*

Mustafa Fadıl Sözen

*Antalya Belek Uni. Faculty of Arts and Desing
https://orcid.org/0000-0003-0211-1620
sozen@akdeniz.edu.tr*

Abstract

The aim of this article is to analyze the image design of *24 Frames*, directed by Abbas Kiarostami, from an aesthetic perspective. This work, which in 2018 was among the winners of the International Cinephile Society's award for best picture not released in 2017, has a novel narrative model and image design. The experimental work, created by animating twenty-three different images selected from paintings by painter Peter Bruegel and photographs taken by Kiarostami, has a form and style similar to collage. In the experimental work, a distinctive narrative is constructed through the combination of two art forms. The composition is motivated by the idea that static visual images (paintings, photographs, etc.), by their very nature, depict only a single moment in time, whereas dynamic/floating images (film) inevitably have a different relationship with time, because they reflect, explicitly or implicitly, the before and after of the projected moment. The combination of the two different image modes and their contrasting ontologies produces an epistemologically distinct narrative modulation. The artistic success of the work lies in its originality, transcending the limits of static images and transforming them into flexible temporal images. This uniqueness makes the work difficult to define and categorize. Nevertheless, Kiarostami's real success lies not in the apparent originality of the work, but in questioning the purpose of cinema and the concept of the audience, and in challenging the conventional boundaries between photography, painting, cinema, digital animation, and even art. The article is based on descriptive content analysis and is structured as follows: First, the cinematographic codes of Kiarostami's cinema are discussed and evaluated in order to better understand the aesthetics of the work. Second, conventional image aesthetics and the phenomenon of fusion are discussed. Third, the work, which is taken as the main problematic, is analyzed through five questions. Finally, in the general evaluation section, all arguments are transformed into concrete data.

Keywords: Kiarostami, cinema, photography, image design, fusion, narrative

■ ■ ■ ■ ■

Received: 19.5.2024 ■ Accepted: 21.11.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (2) ■ güz/autumn: 122-150

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1486535



*Sanatın görevi bizi günlük gerçekliğimizden çekip
çıkarmak, erişilmesi zor olan gizli bir gerçeğe,
maddi değil manevi bir düzeye getirmektir.*

Abbas Kiyarüstemi

Bu makalenin konusu, yönetmenliğini Abbas Kiyarüstemi'nin yaptığı *24 Kare* (*24 Frames*, 2017) adlı eserdir. Eser, Kiyarüstemi'nin 2016'daki ölümü üzerine oğlu Ahmad Kiyarüstemi tarafından tamamlanmıştır. *24 Kare* filminin, her biri 24 mikro öyküden (fragman) oluşan optik/selülozik tabanlı film teknolojisinin çekim ve gösteriminde bir saniyedeki çerçeve sayısı olan 24 sayısına gönderme yaptığı düşünülmektedir. Yönetmenin ana amacının, hareketin teknik olarak durağan görüntülerle art arda saniyede 24 kare (*frame*)¹ gösterilmesiyle oluşan hareket yanılması film alanında yeni bir anlatım aracı olarak kullanmak olduğu düşünülmektedir.

Eserin odak düşüncesi, hareketli imgelerin doğaları gereği sabit olanlardan daha ilginç ve bilgi yüklerinin daha fazla olduğu şeklindeki bir ön kabulü ele alıp bunun üzerine adeta düşünsel egzersiz yapma pratiğini içerir. Eserin bu yaklaşımı bir anlamda Cartier-Bresson'un "karar anı" mottosuna örtük bir karşı çıkışı da akla getirmektedir.² Filmi oluşturan durağan görüntüler (fotoğraf ve resim gibi), hareketli görüntülerin estetik ifade tarzının bir parçası olarak yeniden üretilmektedir. *24 Kare* filminde dijital teknolojinin getirdiği imkânlar kullanılarak fotoğrafik imgeye farklı bir zamansal anlatım kazandırılır.

•••

- 1 Bu çalışmada "*frame*" teriminin karşılığı olarak Türkçe akademik yazında çokça kullanılan "kare" sözcüğü kullanılacaktır. *Frame* terimi sözlükte, "çerçeve, çerçeve düzeltmek, çerçevelemek, resim, saydam resim çerçevesi, tek resimli geçiş" şeklinde açıklanmıştır (Özön 2000, 971).
- 2 Henri Cartier-Bresson tarafından kavramlaştırılan "karar anı" ikonik görüntülerin, günlük hayattaki dramatik anların samimi bir şekilde yakalanmasını içerir (Cartier-Bresson 2006).

Çalışmada birbiri yerine sıklıkla kullanılan imge ve görüntü terimleri şu şekilde açıklanabilir: Standart bir sanat sözlüğünde imge “gerçekliğin zihindeki yansıması; bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi olarak tanımlanır. İmge hem düşünsel alanda hem görsel alanda var olabilir” (Keser 2009, 173). Bu çalışmada imge terimi, salt bir görünümü içeren “görüntü” teriminin ötesine geçerek Bergson’un tanımı çerçevesinde, derinlikli anlam yükleri olan görüntüler bağlamında kullanılmıştır. Bergson’da imge, görünürlük düzlemiyle sınırlanmaz; o bir taban, bir ontolojik alandır. Algılanan ve algılanmayı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül bir varlıksal alan/temeldir (Deleuze 2014a). İmge, görülebilir olduğu kadar okunabilirdir de. Çerçevenin sadece işitsel değil, görsel bilgileri de kaydetmek gibi gizli bir işlevi vardır. Bir imgede çok az şey görüyor olmamızın nedeni onu nasıl okuyacağımızı bilmememiz, kötü bir şekilde değerlendirmemizdir (Deleuze 2014a, 26).

Film, Peter Bruegel’in, *Karda Avcılar* (1565) resmiyle başlar. Resmin durağan görüntüsü süreç içinde hareket etkisiyle seyirciyi zamansal bir sorgulamaya yönlendirir. Eserin açılış jeneriğinde Kiyarüstemi şöyle açıklamaktadır: “Ressamın bir sahnenin gerçekliğini ne ölçüde tasvir etmeyi amaçladığını her zaman merak etmişimdir. Ressamlar gerçekliğin yalnızca tek bir çerçevesini yakalarlar, ondan öncesini veya sonrasını resmin içine dâhil etmezler.” Bu eserde, öncelik ve sonralık ilişkisinde “an”ın neye tekabül edeceğine dair öznel yaklaşım, hareketsiz görüntünün görsel ve tematik olarak bağlantılı sekanslarla yeniden üretilmesiyle yaratılmıştır.

Filmin anlatısına figür ve hareket katmanları eklenmiş ve böylece farklı bir anlatı düzeyi elde edilmiştir. Çalışmada anlatı, öykü, öyküleme, söylem gibi bazı kavramları temel düzeyde açmak eseri anlamakta fayda sağlayabilir: Öykülemeyi, anlatının üretimi ya da anlatmak eylemi olarak tanımlarsak o zaman “Kim anlatıyor?” ve “Nasıl anlatıyor?” sorularını bulmak zorunda kalırız. Öykü olaylar dizisinin nesnel akışını içerirken söylem ise bu öykünün aktarım biçimi ve bağlamı üzerinden anlam yaratım edimi olarak düşünülebilir.

Filmin, parçalı öyküsünde özne olarak ağırlıkla hayvan ve bitkilere odaklanılmış; insan merkezli olmayan alışılmadık bir öykü örüntüsü kurulmuştur. Her bir kare/öykü, küçük ve sınırlı bir alanda, belirli bir zaman ve tempoda inşa edilerek kendine özgü dramatik akışı sergilemektedir. Alışlagelmiş öykü veya karakterlerin olmaması, filmin anlatımını ve çekiciliğini azaltmaz. Aksine manzaraların ağırlıklı olduğu diyalogların yerini

doğa sesleri ve melodilerin aldığı incelikle işlenmiş deneysel bu yapılanmada seyirciye “doğa-yapaylık”, “gerçeklik-kurgu” gibi karşıtlıklar üzerinden bir düşünme meditasyonu ve beraberinde de sinemaya dair farklı bakış açısının deneyimlenmesi sunulmaktadır.

Abbas Kiyarüstemi, tüm filmlerinde seyircisini uykulu bir sükûnete sürüklemekten asla korkmadığını söylemektedir. Bir röportajında şöyle der:

Yönetmenlerin seyircilerini rehin aldığı ve onları duygusal olarak kıskırttığı filmleri kesinlikle sevmiyorum [...] Sinemada izleyicisini uyutan filmleri tercih ediyorum [...] Bazı filmler beni sinemada uyuklattı ama aynı filmler gece uyanık kalmamı, sabah onları düşünerek uyanmamı ve yola devam etmemi sağladı. Haftalarca onları düşünüyorum. Bunlar benim sevdiğim türden filmler (Sims 2018).

Eserin analizinde görüntü, dil, ontoloji, epistemoloji ve anlatı mantığı açısından, hareketli ve durağan görüntüler arasındaki etkileşime (füzyona)³ dair deneysel yöntemleri ve bu yöntemlerin nasıl uygulandığını anlamak için şu soruların cevapları bulunmaya çalışılmıştır:

- a) Eser nasıl tanımlanmalı, film terimiyle tanımlanacaksa nasıl bir zemine oturtulmalı?
- b) Eserin ontolojik ve epistemolojik olarak konvansiyonel filminden farkı nedir?
- c) Tanımlanan bu eserin değerlendirme parametreleri neler olabilir?
- d) Füzyon nitelik eserin anlatı perspektifini nasıl oluşturmuştur?
- e) İleri sürülen argümanların örneklem olarak alınacak birkaç kare üzerinden somut verilerle desteklenmesi mümkün müdür?
- f) Bütün bunların bağlamında bu eser seyirci için nasıl bir alımlama sunmaktadır?

Bu çalışmanın analizinde betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte ele alınan metnin içeriği, bağlamı, nüansları ve altta yatan anlamları yorumlayıcı bir bileşen olarak ele alınıp değerlendirilir. Bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurulur ve gerekirse olgular arasında karşılaştırmalar yapılır (Yıldırım ve Şimşek 2008, 224). Bu da metnin bizzat kendisine daha fazla odaklanılarak yapılır. Betimsel analizin taşıdığı avantajlı yönler (metodolojik esneklik, pratik uyarlanabilir olma) ve dezavantajlı yönler (bağlamsal anlayış,

•••

3 Temelde fizik kimya gibi pozitif bilimlere ait olan bu terim makalede birbirinden farklı sanat alanlarının birleşimi bağlamında kullanılmıştır.

nedensellik kurmada zorluk, açık içeriğe odaklanma) gibi özellikler bu çalışmanın nesnesi olan *24 Kare*'de de karşımıza çıkmaktadır. Bu sınırlamalara rağmen çalışmada metin ve teknik bağıntısı dikkatli bir değerlendirme ile ele alınmış, potansiyel dezavantajlar gözetilerek yukarıdaki sorulara etkili şekilde uygulanmaya çalışılmış ve elde edilen bulgular olabildiğince doygun veriler sunacak biçimde yorumlanmıştır.

Eserin İpuçlarını Bulmak: Kiyarüstemi Sinemasın Estetik Kodları

Sadece yönetmen olarak değil sanatın farklı alanlarında eserler üreten sanatçının çok sayıda yayımlanmış şiir, illüstrasyon ve fotoğraf çalışmaları da vardır. Yönetmen üniversitede sanat eğitimi almış, sonrasında grafik tasarım alanında çocuk kitapları illüstratörü olarak çalışmış ve birçok ödüllü filme imza atmıştır (Cheshire 2018). Sanatçının çok yönlü estetik algısı bu filmde de kendini göstermektedir.

Yönetmenin 50 yıllık kariyeri boyunca filmlerini ortak payda altında toplamak istersek şu saptama yapılabilir: Filmler, kategorik olarak hem belgesel hem de kurmaca olarak sınıflandırılabilir gibi her ikisi de olmayabilir. Gerçek ile kurmaca arasındaki çizgileri bulanıklaştıran filmlerindeki temel izlek, algılanan hakikat ile nesnel gerçeklik kavramı arasındaki ilişkide yatmaktadır. Bu filmler kolaylıkla sıkıcı olarak nitelendirilen yaratılar şeklinde görülse de izleyicilerin sinemasal yapı/mecra hakkında düşünmelerini sağlama özelliğine sahiptirler (Ewing 2014, 28-46). Örneğin hibrit bir belgesel olan *Yakın Çekim (Close-Up, 1990)* filmi, gerçek ile kurmacanın bulanıklaştığı öz-düşünümsel meta-anlatıya dönüşmüştür (Scott 2018). *Beş (Five, 2004)* "Yasujiro Ozu'ya Adanmış Beş Uzun Çekim" başlığını taşır. Kiyarüstemi'nin hayran olduğu Japon yönetmen Yasujiro Ozu'ya ithaf edilmiş şiirsel bir anlatı olan bu film, bir anlamda Kiyarüstemi'nin sanatsal anlayışının rafine edilmiş örneği olma özelliği taşımaktadır. Her biri 15 ila 20 dakikalık zaman dilimlerine sahip olan bölümler, dijital kameranın sabit karesiyle düzenlenmemiş (sonuncusu hariç) tek çekimlerden oluşmaktadır. Kamera hareket etmez, eylem ve hareket film çerçevesinin statik görüntüsü içinde hapsolmektedir. Eş deyişle yönetmen, çekimlerin hiçbirine müdahale etmemiştir. Oyuncu olgusu yoktur, görülenler doğal seyrinde olanlardır ve kamera -sanki- bir gözlemcinin deneyimini sunar gibidir. Hem açıklanabilen hem de bütüncül bir yapıya sahip olmayan bu filmin oturduğu estetik düzlem deneyimlenmesi gereken bir anlatıdır. Dolayısıyla açık uçlu olan ve seyircisine birçok soru sordurtan bu anlatı, yönetmenin sanatsal ve estetik anlayış yolculuğu bağlamında anlam kazanmaktadır. Diğer film *Aslı Gibidir (Copie*

Conforme, 2010) hem öykü kurulumu hem de zaman ve mekân bağıntısının bilinçli olarak bozulduğu bir yapıya sahiptir. Bir halk masalı olan ve Hüsrev ile Şirin'in öyküsünü anlatan *Şirin* filminin (*Shirin*, 2008) ses dünyası ise görüntüden bağımsız olarak inşa edilmiştir. Film bu özelliğiyle meta anlatı örneği olarak sinema tarihindeki yerini alır.

Kiyarüstemi sineması her zaman merceğin sınırlarının ötesine işaret eder; olay örgüsü ve kompozisyon kullanımı, görünmez olanı vurgulamak için görüneni; yokluğa şekil vermek için ise varlığı kullanmaya yönelir.⁴ Sözelimi onun klasik anlatı tarzına daha yakın düşen *Arkadaşımın Evi Nerede?* (*Where Is the Friend's Home?*, 1987), *Zeytin Ağaçları Altında* (*Through the Olive Trees*, 1994) ya da *Kirazın Tadı* (*Taste of Cherry*, 1997) gibi filmlerinde bile bu özellikleri örtük şekilde görebilmek mümkündür.

Abbas Kiyarüstemi sineması üzerine sayısız denecek sayıda internet yazısı (akademik olmayan kişisel değerlendirme), tez çalışması, nitelikli dergi makalesi ve kitap bulunmaktadır. Örneğin Mehrnaz Saeed-Vafa ve Jonathan Rosenbaum tarafından yazılan *Abbas Kiarostami* (2018) adlı kitap onun genel filmografisini ele alırken Mathew Abbott tarafından yazılan *Introduction: Abbas Kiarostami and Film-Philosophy* (2018) adlı kitap ise çok genel çizgilerle Kiyarüstemi sinemasının estetik sınırlarını tartışmaya açar. *24 Kare* filmine yönelik olarak yapılan çok sayıda makalenin ortak paydası ise bu filmi Chris Marker'ın *La Jetée* (1962) adlı filmiyle ilişkilendirerek çözümleme yapmalarındır.

Sonuç olarak denilebilir ki onun görüntüye önyargısız yaklaşımı, sinemaya yönelik felsefi olasılıkları ortaya çıkarır. Bu da insan öyküleri anlatmada değil, insan olmanın öyküsünü çerçevelemenin yollarını bulma çabası yaratır (McKibbin 2003). Kiyarüstemi'nin *24 Kare*'yi yapma amacı spekülasyon bir çıkarsama olarak şöyle belirlenebilir: Zaman ve mekân ilişkisinin bilinçli olarak yeniden kurulması, anlatım ve anlam bağlamında günlük gerçekliğin dışına taşarak sanatın asıl var olma sorunsalını yeniden üretmesidir.

Konvansiyonel Estetik: Mekânsal Sanatlar,

Zamansal Sanatlar ve Dönüşüm

24 Kare'nin sinemasal estetikteki yerinin saptanmasında, mekânsal sanat (*spatial art*) ve zamansal sanat (*temporal art*) kesişimi, asal belirleyici etken

•••

4 M. Kimigari "The Frames That Unframe: Abbas Kiarostami's Method of Decreation in 24 Frames" (2022) başlıklı çalışmasında Kiyarüstemi'nin çerçeve estetiğini İran yerel kültür ve Şii inancındaki belirli kavramlara bağlayarak farklı bir bakış açısı sunuyor.

olarak ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf ve sinema aynı ontolojik varlıktan türeyen ve anlatı ve anlam üretimi bakımından farklı yapılara evrilen iki sanatsal varlık olarak iki ayrı epistemolojinin nesnelere olma konumundadırlar.

Mekânsal sanatlar resim, fotoğraf, kolaj, heykel, mimari gibi bir mekânın ya da yüzeyin kullanımına; zamansal sanatlar ise müzik, sinema gibi zamanın manipülasyonuna dayanan sanatlardır. Zamansal sanatlar, şeylerin değişmesinde ortaya çıkan zamanı manipüle eden sanatlar olarak da tanımlanabilir. Mekânsal bir sanat eserini deneyimlemede öncelik seyircinin kendisindedir. Seyircinin alımlamada yapacağı öznel sıralama eserin epistemolojik boyutunu etkilemez. Zamansal sanat eserini alımlamada ise seyircinin eserin düzenini değiştirmesi -eserin düzeni varlığıyla eş anlamlı olduğundan- epistemolojik boyutunu etkiler. Örneğin sinemasal anlatılarda olayların sıralanması özel bir anlam taşır; bir sahnede arabaya binmek üzere olan bir adam gösterildikten sonraki sahnede adamın evine girişi gösterilebilir; bu sıralama değişirse anlam da değişir. Burada estetik fark şöyle özetlenebilir: Zamansal eserler zamanla sınırlıdır, bir başlangıçları ve sonları vardır. Mekânsal eserler ise zaman bağından kopuk olarak var olmaktadır; mekân ile sınırlı olmalarına karşın mekânda başlangıçları ya da bitişleri yoktur, asla sonlanmazlar. Dolayısıyla mekânsal sanat olan fotoğrafı zamansal sanat yapısına dönüştürmenin ontolojik ve epistemolojik farklılık yaratacağı ve bunun da alımlama estetiğine yeni dinamikler getireceği açıktır.⁵

Fotoğraf ve sinemasal yapılar ele alındığında somut olarak şunlar söylenebilir: Fotoğraflar bütünsel ve neredeyse anında kavranabilir varlıklar olarak seyirci algısına sunulurken filmler için doğrusal ve zamansal olarak ardışık bir algısal süreç gerekmektedir. Sinema ve fotoğraf arasındaki ilişki ontolojik doğaları gereği ilk andan itibaren kurulmuştur. Hareketli/akan görüntü olarak sinema, durağan görüntü olan fotoğraftan daha ileri bir teknolojik adım olarak icat edilmiş ancak bu ortak paydaya rağmen, hareketli akan görüntü olarak sinema ile hareketsiz fotoğraf temsil, görsellik biçimleri

•••

5 Episteme boyutunda bir başka yönelim de her iki yapının sahip olduğu akıl yürütme metodudur. Mekânsal sanatlar tümevarım (*inductive*); zamansal sanatlar ise daha çok tümdengelim (*deductive*) metoduna yakın düşmektedir. Sözelimi fotoğrafın alımlanmasında tümevarımsal bir süreç işler; ayrıntılardan sonuca, özelden genele gidilir; doğru sonuca ulaşmak için birçok sezgisel düşüncenin kullanılması gerekir; çıkarsama bir anlamda "sıçramayla" oluşur. Zamansal sanatlarda ise geçerli olan tümdengelimli akıl yürütme genel durumlardan ayrıntılara doğrudur; özünde daha geniş bir tema, teori veya gerçekle başlanır; bilinmeyeni çıkarsamak için detaya inilir; temayı destekleyen belirli ipuçları verilerle desteklenerek sonuç oluşturulur. Örneğin bir film bu metodun getirdiği süreçle yorumlanır, alımlanır.

ve epistemolojik olarak farklı şekillerde gelişmiştir. Ancak son yıllarda durağan fotoğraf görüntülerinden GIF, sinemagraf⁶ vb. hareketli dijital hibrit görüntülerin de üretildiği bilinmektedir (Alexander 2011). Victor Burgin ise bu tarz imajlara fotofilmik imajlar adını vermekte ve fotofilmik imajların belli bir disiplinin bakış açısından değil genel olarak görsel kültür bağlamı açısından ele alınması gerektiğini açıklamaktadır (Burgin 2004, 21). Ancak bu tarz görseller, sinemanın akan görüntüleri gibi bir anlatı içermez ve sanatçının söylemine dayalı bir anlatı üzerine yaptığı kurguya dayanmazlar. Farklı görüntü türlerinin ontolojik-epistemolojik bağlantı noktasında, doğal özellikleriyle etkileşime girerek ortaya çıkan bu imgesel tür,⁷ yeni bir anlatı yapısı kurar. Çalışmada “füzyon imge” kavramıyla açıklanan bu durum konunun odak noktasını oluşturur. Bu çalışmada iki farklı imge ontolojisi üzerine kurulan bu yapıyı füzyon olgusuyla kavramlaştırmak ve füzyon olgusunun epistemolojik değerlendirilmesini tabloda somut biçimde görmek mümkündür. Bu tabloya göre fotoğraf açıkça statik görsel anlatı kategorisine girerken sinema dinamik görsel anlatı kategorisine girmektedir. Hareketli görüntüler ile sinemasal görüntüler bazı yönlerden birbirine çok benzese de hareketli görüntüler daha fazla *Static Visual Narrative* (SVN) karakteri içermektedir. Çünkü bunlar her ne kadar bir zaman süresine sahip olsalar da öykünün açığa çıkışı mekân boyutunda gerçekleşmekte, zaman boyutu ise daha çok izleyiciyi eslere daha uzun süre bakmaya teşvik eden estetik bir unsur olarak işlev görmektedir. Hareket verilmiş fotoğrafta SVN öykü hakkında derinlemesine bilgi edinmek için izleyicinin öykünün arka planına dair daha fazla bilgi sahibi olması gerekir, oysa görseller yalnızca gösterenleri verir ve durağan fotoğraf çalışmalarında olduğu gibi altyazıyla birlikte kullanıldığında daha net anlaşılır. Hareketli fotoğrafta *Dynamic Visual Narrative* (DVN) görsellerinin hareketleri vardır ancak izleyicilere hareketleri veya olay örgüsünü (bu durumda başlangıç ve bitiş) hayal etme özgürlüğü verilir.

Susanto ve diğerlerinin (2020) belirttiği gibi hareketli fotoğraflar, tıpkı hareketsiz fotoğraflar gibi, zaman boyutu aracılığıyla değil, seçilmiş anlar (Henry Cartier-Bresson’un karar anı) aracılığıyla sahneyi temsil eden bir anı yansıtır. İzleme hızı ve izleme sırasına ilişkin olarak, aynı hareketsiz fotoğrafta

•••

6 Sabit bir görüntünün tek karesindeki küçük ayrıntıların tekrarlanan hareketleriyle oluşan görüntüleme tekniği.

7 Ortaya çıkan bu görüntüleri artık ne sinematik imge ne de fotoğrafik imge olarak değerlendirebiliriz.

(SVN) olduğu gibi, hareketli fotoğrafta da izleyici, kısa ve tekrarlanan süre boyunca sonsuz bir döngü içerisinde izleme hızına ve izleme sırasına karar verebilir (Susanto vd. 2020, 5).

Görsel Anlatılar			
Ayrırt edici özellikler	Fotoğraf	Akan Görüntü (Hareket verilmiş fotoğraf)	Sinema
Öykünün gelişme şekli	Uzamda Açığa çıkar (SVN)	Uzamda Açığa çıkar (SVN)	Zaman uzaması /zamanın genleşmesi (DVN)
Görsele dıştan bakış	Görsel ortamın yüzeyine sabitlenir (SVN)	Görsel kısmen sabit kısmen değiştirilmiş (sinemasal görüntü) veya aynı mekânda hızlı bir şekilde art arda değiştirilmiştir (bumerang) ancak yalnızca (bir) 1 sahneden oluşmaktadır.	Görseller hızlı bir şekilde arka arkaya değiştirilir. Aynı alan (DVN)
Öyküye dair bilgi	SVN başkasının öyküye ilişkin ön bilgisi (SVN)	SVN başkasının öyküye ilişkin ön bilgisi (SVN)	İzleyicinin izlemeden önce öyküyü bilmesine gerek yoktur (DVN)
Görüntü ve İzleyici Etkileşimi	Görsel sabittir ancak izleyici (hayal gücü) hareketlidir (SVN)	Hem izleyici (hayal gücü) hem de görsel, sonsuz döngü içerisinde hareket etmektedir (ya da kısmen hareket etmektedir).	Görseller hareket ediyor ancak izleyici sabit bir konumda (DVN)
Görüntüleme Hızı	İzleyici izleme hızına (SVN) karar verebilir	Sonsuz döngüde sıkışıp kaldığı için izleyici izleme hızına (SVN) karar verebilir	İçerik oluşturucu tarafından önceden belirlenen izleme hızı (DVN)
Görüntüleme Sırası	İzleyici, izleme sırasını ve hızını (SVN) değiştirebilir	İzleyici, sonsuza kadar döngüde sıkışıp kaldığı için izleme sırasını ve izleme hızını (SVN) değiştirebilir.	İzleyicinin izleme sırası veya hızı (DVN) üzerinde kontrolü yoktur.
Derin düşünme	İzleyicinin bol miktarda düşünme süresi vardır. (SVN)	İzleyicinin derinlemesine düşünme süresi bol (SVN)	Düşünme süresi kısıtlı (DVN)
VN’de Hareket Algısı	Hareket, izleyicinin aktif katılımından kaynaklanır (SVN).	Hareket, çerçevenin kısmen (sinemasal görüntü) veya tamamen görselin hızlı değişmesi ama sonsuza kadar döngüde takılıp kalması.	Hareket, görsellerin hızlı değişiminden kaynaklanmaktadır (DVN)

Tablo 1: Fotoğraf, hareketli görüntüler ve sinemanın görsel anlatım yönü (Susanto vd. 2020).

Özetlenecek olunursa; statik görsel anlatılar (SVN) ağırlıklı olarak söylem üzerine kurulur ve burada öykü olgusu ikincil role sahiptir. Buna karşın dinamik görsel anlatılar (DVN) öykü ağırlıklı yapılanmalara sahiptir; burada bir öykü anlatımı ve o öyküye dair anlamın zamanla ortaya çıkacağı bir analogi temel alınır.

Fotoğrafik sözün sabit bir süresi yani zamansal boyutu yoktur; daha ziyade bakışın efendisi olan izleyiciye bağlıdır, oysa sinemasal sözün zamanlaması yönetmen tarafından önceden belirlenir. Böylece bir tarafta özgür bir yeniden yazma zamanı, diğer tarafta Peter Wollen'ın işaret ettiği gibi dayatılmış bir okuma zamanı vardır (Metz 2015, 14). Fotoğraf zorunlu olarak, yakalamaya çalıştığı sahnenin zaman ve mekân olarak kısaltılmış halidir; zamanda "an"ı yakalar ve üç boyutlu sahnenin iki boyutlu görünümünü oluşturur. Nesnelerin konfigürasyonu hakkındaki tüm bilgileri içermez. Bu nedenle sahnenin imgede belirgin olmayan yönleri yapay olarak yeniden yaratılmadan fotoğrafta hiçbir sahne bütünsel olarak bilgi veremez. Bu yönüyle fotoğraf, hareketi durdurarak zamansal gerçekliği/hareketi parçalara ayırabilen bir mecra iken sinema durağan görüntüleri alıp onları gerçekliğe benzeyen bir şeye dönüştürerek kendi varlığını ve epistemik boyutunu oluşturur. Fotoğrafçılığın temel paradoksu -onu bu kadar özel kılan şey- nesnelerin belirli bir anda nasıl görüldüğünü şaşırtıcı bir hassasiyetle gösterebilmesidir.

Sinemanın -özellikle anlatı sinemasının- bir "öncesi" ve "sonrası" boyutu vardır. Sinemanın hareket ve zamanla, fotoğrafın da durgunluk ve zamansızlıkla olan geleneksel ilişkisine meydan okuyan, giderek daha da melezleşen biçimlerin varlığı artmaktadır. Yukarıdaki tabloda aktarıldığı şekliyle fotoğraf ve sinemanın hareketle ilişkisinde teknolojik gelişmeler yeni tanımlamalar yapmamızı gerekli kılmaktadır. Streitberger ve Gelder (2010, 51-56) bu hibrit görüntüleri "filmik imajlar" adını vermektedir. Benzer şekilde, David Company, avangart sinema tarihinin sinemanın fotoğrafik durağanlığa yönelmesinin tarihi olduğunu, çağdaş sanat fotoğrafçılığının da sinemaya yöneldiğini iddia etmektedir (Trifonova 2015, 103).

Hareketli/akan görüntüde kritik olan şey, hareketsizliğin taşıdığı momentumun aşılmasıdır. Hareketli görüntü hareketsizlikle karşılaştığında momentumunun bir kısmından vazgeçmek zorunda kalır. Bu anlamda hareketsizlikle etkileşime giren hareketli görüntü, en can alıcı yönünü riske atar. Böylece onu epistemolojik olarak belirleyen sınırın eşğine gelmiş olur. Sanatsal yaratımlarda konunun bazı örneklerine rastlanılabilir: 1960'larda

Andy Warhol'un sinemayı anlatı ve hareketten uzaklaştırıp fotoğrafın dinginliğine yaklaştırdığı çalışma *Sleep*, (1964) farklı bir füzyon denemesidir. Uyuyan bir adamın konu edildiği beş buçuk saatlik bu film, geçen zamanın neredeyse saf bir ifadesidir ve donmuş bir kareyle son bulur (Campany 2008, 17). Bu estetiğe bir diğer örnek; Chris Marker'in *La Jetee* (1962) adlı kısa filmidir. Salt fotoğraflar üzerine ben-öyküsel anlatıcının üst ses olarak öyküyü kurduğu bir yapıya sahip film, durağan imgelerle anlatı şeklinde inşa edilmiştir. İkinci örnek, Robert Downey Sr'in *Chafed Elbows* (1966) adlı filmidir. İronik bir içeriğe sahip bu filmde hareketli görüntülerle durağan görüntüler bir arada kullanılarak biçim-içerik uyumunu sağlanmaya çalışılmıştır ancak film estetiği açısından ironi taşır. Üçüncü örnek ise Agnes Varda'nın *Salut Les Cubains* (1963) adlı belgesel türe yakın düşen filmidir. Küba'ya yapılan bir seyahat ve bu seyahatte çekilen fotoğraflar üzerine üst ses olarak üçüncü kişi anlatımlı olan filmde durağan görüntüler belgesel momentumunu kendine özgü biçimde yeniden kurar.

24 Kare filminin, görüntünün formları ve modları bağlamında diğer görüntü biçimleri arasındaki ilişkiyi düşünmenin yolunu açan bir yapılanmaya sahip olduğuna daha önce değinilmişti. Hareketin durdurulması veya yarı durdurulmasıyla farklı anlam yükleri, özgünlüğün taşıyıcısı olarak öne çıkar. Bilinçli kurulan görsel stratejide, hareket verilen durağan görüntülerin zihinde bir kez daha yeniden anlamlandırılması amaçlanır. Buradaki kaygı öncelikle estetikdir; sorunsal olan şey, durağan görüntülerin hareketli görüntülere dönüşmesinin onda nasıl bir rezonans yaratıp kendine özgü bir bağlantı noktası veya bağlayıcı yapı haline geldiğidir.

Durağan Görüntülerin Epistemolojisi

Resim sanatında estetik ifade, sanatçının formu bir şekilde kullanma konusunda aracılık rolünü gerektirir. Ancak fotoğraf ve sinemada bu durum insan müdahalesinin öznelliği aracılığıyla gerçekleşmez. Fotoğraf/sinema, doğanın kendisini doğrudan -nesnel olarak- açığa vurmasına izin verir (Rifkin 2011, 253). Fotoğrafın oluşturulma mekanizması, merceğin önüne yerleştirilen ışık değerlerinin fotokimyasal bir yüzeye otomatik olarak kaydedilmesi ve doğrudan izomorfik bir bağlantı aracılığıyla gerçeğe bağlanan görsel bir kayıt oluşturulmasıdır. Konvansiyonel fotoğraf, gerçekte doğrudan indeksel bir ilişki içinde varlığını sürdürür. Fotoğrafçı, sanatsal vizyonunu ifade etmek için objektifin önündeki nesnelere ve figürleri düzenler, buna karşın pozlama anı, insan kontrolünden kaçan mekanik bir süreçtir. Böylelikle izleyici, bir fotoğrafik görüntüye bakarken dünyada belirli bir zamanda var olan

unsurların doğrudan bir kopyasını izlediğinden emin olabilir. Örneğin bir tablo dış dünyaya benzeyebilir ancak doğası gereği ona doğrudan göstergesel iz yoluyla bağlı değildir.

Dolayısıyla fotoğrafik görüntünün müthiş kalitesi, insan elinden kopuşunun bir sonucudur ve ifade etme süreçleri fotoğrafçının niyetinin dışında var olan unsurlar tarafından belirlenir (Medeiros Margarida, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal 2015, 1). Sinema da fotoğrafın bu ontolojik gerçekçiliğine zamansal bir boyut katar. Bazin'in belirttiği gibi sinema kamerası yalnızca bir sahnenin şeklinin, dokusunun ve renklerinin doğrudan yakalanmasına değil, aynı zamanda nesnenin süresinin damgalanmasına da olanak tanır: "Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne, onu yöneten zaman ve mekân koşullarından kurtulmuştur. Bu açıdan bakıldığında sinema zaman içinde nesnelliktir. Şimdi, ilk kez, şeylerin imgesi, onların sürelerinin de imgesidir" (aktaran Slaymaker 2015). Benzer bir yaklaşımı Tarkovsky de öne sürer. *Mühürlenmiş Zaman* (1992) adlı kitabında filmsel görüntünün asal özelliğinin zaman olgusunda yattığını söyler. Yönetmene göre sinema görüntüsü, zamanın içinden geçen bir olgunun gözlemlenmesidir. "Zaman sinemanın temeli haline gelir" ifadesi kitabının ana temasını oluşturur.

Fotoğraf üzerine yapılan kuramsal çalışmalarda, özellikle Roland Barthes'ın *Camera Lucida* (1979), Andre Bazin'in "The Ontology of the Photographic Image" (1945/1961) ve Susan Sontag'ın *On Photography* (1978) eserlerinde, fotoğrafın ontolojisine ilişkin ortaya konulan ortak nokta fotoğrafın indeks niteliği, yani fotoğrafın her zaman kameraya bakan şeylerin varlığının bir tür tanıklığı olacağı fikridir. Sinema kuramcılarına göre ise indeks nitelik, hareketin yakalanması ve bunun yanılısama ile yeniden üretimi üzerine kurulmuştur. Bazin, fotoğraf ve sinemayı ayıran temel noktayı sinemanın bir dil, fotoğrafın ise uzay ve zaman ürünü olarak görülmesine bağlamaktadır (Medeiros Margarida, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal 2015). Eş deyişle filmsel hareketin yapı-sökümcü yönü, gerçek zamanlı sürenin hareketli görüntüsünün oluşmasını sağlar. "An"lar hafıza tarafından ayrık görüntülere bölünür ve sonra ayrıcalıklı statik görüntüler seri halinde sentezlenir veya yeniden yapılandırılır. Bu ise, sürenin görsel temsili üzerinden filmsel görüntünün aurasını oluşturur.⁸

•••

8 Laszlo Moholy-Nagy'in *Painting, Photography, Film* (1969) başlıklı kitabında temel bilgiler bulunmaktadır.

İmgeyi Anlamak: Deleuze'de Hareket İmge ve Zaman İmge

Gilles Deleuze, *Hareket-İmge* (2014a) ve *Zaman-İmge* (2014b) adlı kitaplarında sinemasal estetiğin özellikle imge, algı, eylem ve zamansallık alanlarına ilişkin derinlikli görüşler ileri sürer. Onun kavramsallaştırdığı anlamda sinema, izleyiciyi salt seyirci olarak değil, görüntüler arasındaki karmaşık etkileşimin aktif katılımcıları olarak da ilgilenmeye teşvik eder ve geleneksel öykü anlatımının sınırlarını yeniden düşünmeye çağırır. Sunulan görüşler sinemasal görüntünün dokusunda var olan duyguların, fikirlerin, deneyimlerin zengin ilintiler ağının entelektüel anlamda yeniden üretilmesini de getirir.

Deleuze'ün yaklaşımı sinematografik imgelerin epistemolojisini ele alma üzerine kurulmuştur. Sinemasal imge, zamanı ve uzamı kurup şekillendirir, dolayısıyla hem algıya hem de gerçekliğe farklı bir yaklaşım sunar. Deleuze, görüntülerin refleksif hale geldiği ve/veya yaygın uzay-zaman algısına meydan okuduğu durumda felsefi boyut kazandığını iddia etmektedir (Medeiros Margarida, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal 2015). Hareket-imgeler ile zaman-imgeler arasındaki kopukluk kesin değildir; zaman-imgeler düz anlamlı olmaktan ziyade yan-anlamlıdır ve nesnelere bir dizi çağrışım aşılır. Deleuze bunların politik imaları olabileceğini öne sürer (Chaudhuri ve Finn 2003, 38-57).

Zaman-imge adlı eserde sunulan şey dışsal, kronolojik zaman değildir. Bunun merkezinde, hareket-imge'nin doğasında olan çizgisel zaman sürekliliğinden bir kopuşu temsil eden "kristal-görüntü" kavramı anahtar kelime olarak öne çıkar. Kristal görüntü, modern film yapımcılarının serbest bıraktığı yeni bir zamansal olasılıklar alanını kapsar. Süreksiz düzenleme, ağır çekim ve geri dönüşler gibi teknikleri birleştirerek geleneksel anlatım kurallarından ayrılma işlevi içinde olan kullanımları içerir. Bir başka deyişle kristal görüntü, geçmiş, bugün ve geleceği çağrıştıran tek bir varlıkta birleştirerek doğrusal zamanı aşar. Kristal çerçeve sayesinde birden fazla anlam katmanı ve derin zamansal karmaşıklıklar tek bir görüntüde kristalleşir.

Deleuze'ün teorisinde hareket-imge ile zaman-imge arasındaki fark şudur: Duyusal-motor hareket-imgede iş başındadır ya da başka bir deyişle durum-eylemler asaldır. Zaman-imgede ise nedensel bağlantılar kopar ve böylece duyusal-motor uyarıcı ve tepki arasındaki bağlantı askıya alınır (Javid 2017, 81-99). Deleuze'e göre ölü doğa da bir zamandır, değişen her şeyi zaman olarak tanımlayabiliriz ama zamanın kendisi değişmez; ancak bir başka zamanda sonsuz kere değişebilir. Bu yönüyle sinematografik imge

fotoğrafla karşılaştırıldığında radikal biçimde birbirinden ayrılır (Deleuze 2014b, 28). Ana akım sinemanın uzun çekimi fotoğraflık bulursa da fotoğraf ile film arasında zamansal farklar vardır. Özel bir örnek, Japon yönetmen Yasujiro Ozu'dan verilebilir. O, filmlerini neredeyse statik konuların gerçek zamanlı çekimleriyle noktalar. Çimenlerin üzerindeki bir esinti, dalgalanan su, titreyen ağaçlar, boş bir yatak ya da sadece vazodaki nesnelere uzun görüntüler haline dönüştürür. Onun bazı sahneleri zaman-izge kavramının somut örnekleri gibidir (Campany 2008, 18).

Bir biçim ustası olan Kiyarüstemi'nin yarattığı imgeleri Deleuze'ün kastettiği konseptte atıf yaparak "zaman-izge" olarak ele alıp değerlendirmek mümkündür. Onun seyircisine sunduğu şey, imgelerin nasıl anlamlandırılacağına dair çoklu olasılıkların olduğunu görme ve daha fazla şey algılanabilmesi ve hissedebilmesinin potansiyel gücüdür (Mulvey 2006, 129). *24 Kare*'de bunu somut olarak görmek mümkündür. Görüntülerin çeşitli biçimleri ve bunların dönüştürücü gücü seyircinin sinema anlayışını genişletmekte, geleneksel anlatının sınırlarını aşarak görsel öykü anlatımının sınırsız olanaklarını somut olarak sunmaktadır.

Eserin İncelenmesi: *24 Kare*'de Anlatı Mimarisini Anlamak

Genel olarak anlatı olgusunun varlığı iki parametrenin ön koşuluna bağlıdır: ilki içeriğe, ikincisi ise konuyu anlatmak için kullanılan biçim ve biçime. Bu bağlamda *24 Kare* filminin anlatı boyutunu alımlayabilmek için beş bağımlı değişken göz önüne alınarak değerlendirmenin bunların ışığında yapılması gerekmektedir. Kiyarüstemi'nin *24 Kare* filminde kullandığı imgelerin anlatı mimarisinde uyguladığı bu değişkenler şunlardır:

- a) Gerçekliğe dair görüntüler (gerçek tablo, gerçek fotoğraf) ile yapay olarak üretilen görüntülerin [CGI (*Computer Generative Image*)] iç içe geçme niteliği
- b) Aynı anda hem kendi içine kapalı hem de tamamen açık olan görsel kompozisyonların birlikteliği
- c) Durağanlık ve hareket arasındaki (metaforik ve mitonomik boyutta) karşıtlık sorunsalı
- d) İmgelerin yarattığı görsel haz.

24 Kare filmi, durağan imgelere CGI ile hareket verilmesiyle oluşturulmuştur. Bilgisayar efektleriyle yaratılan hareketli imgeler doğayı taklit etmektedir. Dijitalleştirme sıklıkla belirgindir ve izleyicide görüntülerin manipüle edildiğine dair sürekli bir farkındalık yaratır. Böylece eserin odak

noktalarından biri olan kurgu ile gerçekliğin karşıtlığının neden olduğu diyalektik, farklı bir bağlamda, yapaylık ve doğallık kavramları arasında yeniden kurulur. Sinemada CGI teknolojisinin kullanılması sıradan bir uygulamadır; amaç gerçek/nesnel olarak yaratılması güç ya da pahalı olan görüntülerin filme eklenmesidir. Bu görüntülerin seyirci tarafından anlaşılmayacak şekilde yapılması asal olandır. Burada ise epistemolojik bir boyutun varlığı özel olarak öne çıkartılmaktadır; nesnellik askıya alınarak seyircide çağrışımsal (yan-anlam) boyutta anlam yükleri oluşturulması amaçlanmıştır.

Eserde durağan karelere hareket verilmesiyle sinematografik olanın altı çizilir, böylece bir mecra olarak sinematografik aygıtın ontolojisi yeniden düşünölmeye açılır. Durağan imgeler ontolojik olarak değışime uğratılmış, hareket yanılması üreten görsel olmanın ötesine geçirilmiştir.⁹

Eser ilk elde anlatsal olmayan bir yapı olarak tanımlanabilir. Ancak bu pek de doğru değildir. Eserin anlam boyutu kişinin kendi yorumuna açık olarak her seyircide yeniden üretilebilir. Eserin bu bağlamdaki en temel özelliğı görüntülerin ardışık sıralamaya göre farklı anlamlar taşıma potansiyelidir. Art arda yansıtılan bu kareler arasındaki çapraz geçişler, hareketlerin kaotik yapısı ve bunun sonucu olarak da anlam bulanıklığı eserin anlatım gücünü / farklılığını oluşturmaktadır.

Açılış jeneriğindeki metin¹⁰ göz önüne alındığında eserin hem sanatsal hem de metafizik bir sorgulamadan doğduğı söylenebilir: Fotoğraf çekilmeden önceki ve sonraki anlarda neler oluyor? Bir görüntüde hangi olmuş ve olacaklar gizlenmiş olabilir sorusu filmin anlatım-anlam boyutunun odak noktasını oluşturmaktadır. Yönetmen nihai bir ifade olmaktan çok uzak şekilde inşa ettiğı bu eserinde, onu bir açıklama olmaktan çıkarıp görüntülerden nasıl anlam çıkarıldığına dair bir örnek sunmaktadır.

Eser en temelde, karelerin görünen iç ile görünmeyen dış arasındaki akışını örtük şekilde vurgular. Bir matris biçimine dönüşen görüntüler görünenin ötesine geçerek ekran dışı alana yönelir. Soyut ve eliptik görüntüler

•••

9 Bu görsel ve çok-biçimli karmaşıklığın izleyici için yarattığı zorluk, sinemanın diğer teknolojik görüntü üretme formlarıyla (VR, AI, Hologram, vb.) bileşime girdiğı füzyon modellerinin başlı başına farklı anlatı modları kurulması anlamına gelmesi ve ayrı bir irdeleme alanı oluşturmasıdır.

10 Filmin açılış jeneriğine Kiyarüstemi şöyle bir metin koymuştur: “Sanatçının bir sahnenin gerçekliğini ne ölçüde tasvir etmeyi amaçladığını her zaman merak etmişimdir. Ressamlar gerçekliğin yalnızca tek bir çerçevesini yakalarlar, ondan öncesini veya sonrasını hiçbir şey yapmazlar.”

eşliğinde şiirsel bir anlatıyla inşa edilen kareler aynı amaca hizmet eder: gerçekliği ve onun arkasındaki bağlamı yeniden düşünmek ve sinemada yerleşik görüşleri ve alışılmış tür / anlatı şemalarını sorgulamak. Bu anlamıyla eser başlı başına eleştirel bir yapıyı somutlaştırır; çoğu zaman otonom uzay-zaman parçaları farklı karelerde yeniden ortaya çıkarak imgesel niteliklerinin farkına varılmasını sağlar. Kiyarüstemi burada çok daha karmaşık imgeler ve sesler ile bunların göndermeleri arasındaki ilişkiye dair yeni bir yaklaşım sunar. Sunulan şey, imgelerin etkileşimiyle oluşacak farklı anlatı yolları ve bu yolların farklı fenomenolojik deneyimleridir. Deneyim, fotoğraf ve sinemasal imgeleri belirtisel boyutu ile durgunluk ve hareket kavramları bağlamında yeniden üretmeyi sağlar.

Görüntülerde alan derinliği uygulaması görsel alanın bütünsel olarak mümkün olduğunca uzun süre odakta kalmasıyla önem kazanır. Kiyarüstemi'nin çerçeveleme mantığını yönlendiren şey, izleyiciye kesin bir yönelim noktası sunmayan belirsizliğin hâkim olduğu görüntüler dizisidir. Eş deyişle karelerin asal olarak neyle ilgili olduğu, ne tür bir anlam aktarmaya çalıştığı pek de açık değildir. Bu anlam ve şeylerin hakkında oluşuna dair eksiklik, imgelerdeki hiçbir şeyin sabit bir yönelim noktasına bağlanmamasından kaynaklanır. Eserdeki tüm kareleri birbirine bağlayan şey, durağan ve hareketli olan arasında oluşan gerilim duygusudur. Bu duygu tıpkı Deleuze'ün kristal zamanına işaret eder. Eylem ya da durumlar her karede farklı yoğunlaşma taşıdığı için düşündürücü olarak işlev görürler.

Esere film dili perspektifinden bakıldığında çekimlerin uzun, geniş bir kompozisyon ve aşırı alan derinliğiyle özenle çerçeveslendiği görülmektedir. Görüntülerin kompozisyonu derin katmanlı olup çekim ölçekleri tutarlı bir şekilde korunmuştur. Hız yavaştır ve anlatı, geleneksel bir olay örgüsü yerine analogiler ve tekrarlar (tematik, görsel, müzikal) aracılığıyla inşa edilmiştir. Yansıtılan mekânlar, -örtülü olarak- hayata dair unsurları birbirine bağlayan "şey" olmalarına karşın tarihten ve insan ilişkilerinden yoksun, gelip geçici bir zamansallığın işaretleriyle dolu soyut ve evrensel mekânlardır. Trajik bir tona sahiptirler, terk edilmişlik ve kırılma hissi yoğun biçimde duyumsatırlar.

Kısaca denilebilir ki her mod türü, kendi anlatım kurallarını ve geleneklerini, dolayısıyla da anlam üretimlerini bir epistemoloji olarak geliştirir. Bir füzyon denemesinde ise farklı modların teknik, mantık ve estetik içeren anlatı stratejisi yeniden oluşturulur. 24 *Kare*'de farklı modların uygulaması yukarıda belirtilen değişkenler üzerinden değerlendirildiğinde

anlatı bakımından doğrusaldan doğrusal olmayana, tek yönlü oluştan çok yönlü oluşa, bütünsel zaman ve mekân anlayışından parçalı zaman ve mekân anlayışına dönüşerek farklı bir anlatı modülasyonu kurar.

Anlatı/anlatım konusu şu şekilde özetlenebilir: Eser özellikle belirgin öykü(ler) anlatmaktan kaçınmaktadır. İmgelerde hareket unsurunun var olmasına rağmen perdedeki süre durmuş gibi bir izlenim yaratır. Eserin felsefi önermeler veya şiirlerden oluşan bir kolaja benzediğini söylemek de mümkündür. Her karenin kendi içinde bir estetik değeri vardır ama bu değer ile birlikte yaratıcısının hayal gücünden kaynaklanan sanatsal nesnelere arasındaki bağıntılar da ayrı anlam yükleri taşımaktadır. Dolayısıyla eser farklı bir alımlama deneyimi sunmaktadır.

Eserin Anlatı Estetiğini Yansıtan Birkaç Sahne Örneği

Eserin anlatısı ve estetiğine dair somut veriler için birkaç sahneyi ele alıp irdelemek ufuk açıcı olacaktır. 24 kare içinden beş kare örneklem olarak seçilmiştir. Bunlar evreni yeteri kadar yansıtmaya potansiyeline sahiptir. Örneklemin seçilme ölçütleri şunlardır:

- a) Başlangıç karesinin tipik bir örnek oluşu (eserde yer alan tek resim/ tablo olması, diğer örneklerin fotoğraf olması),
- b) 15. ve 24. karelerin insan figürü içermesi (Diğer kareler salt manzara görüntüsüdür. Bruegel'in resminde insan figürü vardır fakat farklı bir işlev içinde kullanılmıştır.),
- c) 3. ve 6. karelerin ise kalan on dokuz kareyle büyük ölçüde benzerlik taşıması.

Belirlenen karelerin irdelenmesine başlamadan önce tüm karelerin ortak paydası şu şekilde özetlenebilir: Görüntülerin çoğunda bariz bir merkez nokta oluşturulmuştur. Örneğin siyah-beyaz görüntüler, karlı bir kış alanının içine yerleştirilmiş bitki ve hayvanlar ile kompozite edilmiştir. Yönetmen görüntüleri düzleştirerek yatay dilimlerden oluşan bir yığına dönüştürmüştür. Tekrar eden hareketler vardır ve bunlar (bir kuşun kafasını kaldırması, bir atın toynaklarını kaldırması vb.) görüntüyü düzenli bir anlatı parçasına dönüştürmektedir (Dargis 2018). Hemen belirtmek gerekir ki bu kareler ağırlıklı olarak imge kavramının içerdiği boyutlar perspektifinden ele alınmıştır. Bazı kareler anlatım modu özellikleriyle bazıları da anlam yaratım modu özelliğiyle öne çıkmaktadır. Dolayısıyla ele alınan karenin ağırlık noktası neredeyse irdelemeler oraya vurgu yapacak şekilde oluşturulmuştur.

1. *Kare*: Eserin başlangıç görüntüsünü oluşturan bu karede yansıtılanlar daha sonraki görüntülerin nasıl yorumlanacağına dair belirgin ipuçları taşır. Peter Bruegel'in *Kardaki Avcılar* adlı tablosu önce ses olmaksızın sunulur, bir süre sonra rüzgâr ve karga sesleri duyulmaya başlar, birkaç saniye sonra da statik çekim canlanır ve köydeki bacaların birinden dumanların yükselmeye başladığı, bir köpeğin karda yürüdüğü, bir kuşun ağaca konduğu görülür. Tablodaki canlandırma, orijinal tabloya eklenen yeni hareket unsurlarıyla gelişir. Tabloda var olan çok küçük varlık ve nesnelere ise ikincil işlevler içinde kurgulanır.

Görsel bakımdan tablonun önemi, resme bakan kişinin onu nasıl izlemesi gerektiği konusunda yönlendirmeye sahip olmasıdır. Bakan kişinin gözünü uzaklara yönelten bir canlandırma oluşturulmuştur. Eseri oluşturan 23 fotoğraf görüntüsünde de benzer bir canlandırılmaya gidilmiştir. Örneğin inek sürüsü, bariz şekilde yağın kar, sis ve duman başlıca öğeler olarak öne çıkan unsurlardır. Eser boyunca bu öğeler birleştirilerek ve çeşitlendirilerek resimsel ve işitsel motiflerden oluşan bir matris haline getirilmektedir. Dolayısıyla da oluşturulan canlandırmayı takip etmek için seyirci sürekli aktif halde olmak zorundadır.

3. *Kare*: Doğadaki durağanlığın, tekrarın ve değişimin tek bir çekimde sunulması bu karenin seçilme nedenlerinden biridir. Kare, ön planda nefes alıyormuş gibi görünen devasa bir yumruyla açılır. Gel-git olgusu yansıtılırken arka planda inekler geçer ve nefes alan, asla kıvıldamayan bir kütleye çarpar. Bazı inekler sürüye devam etmeden önce duraklar ve bu kütleye bakar. Bunun ölmekte olan bir tür yaratık olup olmadığı belli değildir. Ancak sonunda bunun ne olduğu ve Kiyarüstemi'nin perspektifle nasıl oynadığı ortaya çıkar. Bu görselleştirmede evrenin dinamik ve sentetik yapısı gözler önüne serilir ve kurgu ile gerçek, doğal ile yapay, ölüm ile yaşama dair görsel dünya seyircinin algısına sunulur (Morgenstern 2018).

6. *Kare*: Bu kare, bir pencerenin kenarına tüneyen ve rüzgârda sallanan ağaca bakan bir karganın görüntüsünü içerir. Bir süre sonra başka bir karganın çıkıntının üzerine konduğu ve iki kuşun konuşmaya başladığı duyulur. Arya doruğa ulaştığında rüzgâr şiddetlenir ve ağaç çılgınca dalgalanmaya başlar, kargalardan birinin uçup gitmesine ve diğerinin kendi başına kalmasına neden olur. Görsel kompozisyon mükemmel bir şekilde çerçevelenmiş olmasına karşın kanat simetrisi doğru değildir. Bu bozukluk mükemmelliğin her zaman kusurla; düzenin kaosla, hazzın acıyla bir arada var olduğu metaforik düzlemdeki anlatımını yansıtır.

15. *Kare*: İnsan figürünün bulunduğu ilk kare olan görüntü tamamen hareketsiz olarak, sırtları dönük şekilde Eyfel Kulesi'ne bakan bir ailenin yansıtımı üzerinedir. Onlar hareketsiz kalırken günışığı değişir/kararır; ön planda elinde gitarı olan ve serenat yapmaya çalışan bir sokak çalgısı da dâhil olmak üzere çeşitli insanların gelip geçtiği görülür. İnsanlar tamamen hareketsizdir. Görsel kompozisyon, ön plan ve arka planda gösterilen ve gizlenenleri öne çıkartır. Bakış açısı ve perspektif aracılığıyla ekrandaki alan ile ekran dışındaki alan birleşir. Gerilimi yaratan bir başka unsur da figürlerin amaç odaklı düşünceli hareketsizliği ile çerçeveye girip çıkan sıradan yayalar arasındaki karşıtlıktır. Bu görsel tasarım, hareket ve dinginliğin aynı anda merkezde yer aldığı, garip şekilde ilgi çekici bir imgeye dönüşür.

24. *Kare*: Eserin son imgesini oluşturan bu kare, Kiyarüstemi'nin amaçladığı görsel/görüntüsel evrenin meta özelliklerini içinde barındırması bakımından son derece önemlidir. Kiyarüstemi bu kare ile değişen sinema teknolojileri dolayısıyla farklılaşan film yapım tekniklerine gönderme yapmış gibidir. Kare arkadan görülen bir kadın figürünün açık pencerenin yanındaki masada uyumasıyla açılır. Kadın yorgunluk nedeniyle şekerleme yapmaktadır. Masanın üzerinde bir bilgisayar monitörü vardır ve bundan William Wyler'ın *Hayatımızın En Güzel Yılları* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) adlı filmin son sahnesinden karelerin teker teker yavaşça aktığı görülmektedir. Kadın öne doğru eğilir ve bilgisayar ekranındaki görüntü de hareket etmeye başlar. Monitördeki görüntülerde oyuncuların ağızlarını birbirine yaklaştırıp öpüşükleri görülür. Görüntüler hızlı oynatıldığında hareket yanılmasını yaratan olgunun donmuş fotoğrafik görüntülerden başka bir şey olmadığı açığa çıkar.

Seçilen bu beş örnekten de görüleceği gibi filmde alımlanacak çok fazla dramatik boyut vardır. Bazı kareler büyüleyici ve rahatlatıcı; diğerleri olası bir tehlike nedeniyle gerginliği yansıtıcı şekildedir. Ses kuşağı da görsel dünya gibi bu bilinçle oluşturulmuştur. Hem *diegetic* hem de *non-diegetic* müzik ile görülen ve görülmeyen kaynaklardan gelen hayvan ve çevre seslerine kadar çerçevelerin ötesinde var olan bir dünyayı da çağrıştıracak önemli rollere sahiptir (Morgenstern 2018).

Burada son söz olarak Kiyarüstemi'nin tüm bu karelerde görüntünün üç boyutlu temsilini göz ardı ettiği, sinemasal zamansallığın sınırlarını yeniden tanımladığı, anlatisına ve seyircisine herhangi zamansal bir düzen empoze etmediği ve bu anlamda birçok farklı yüzü aynı anda inşa ettiği söylenebilir. Eserin değinilmesi gereken bir başka yönü de belirgin bir finale sahip

olmaması ve bunun seyircide yarattığı duyumsama boşluğudur. Birbiri ardına gelen kareler sanki sonsuza kadar devam edebilirmiş gibi bir duyumsama yaratmaktadır.

Genel Değerlendirme

Özgün sanatsal bir anlayışla atipik biçimde üretilen bu eserin ne olduğuna dair yaklaşımı odağına alan bu analizde, aşağıda başlıklar halinde verilmiş şu soruların yanıtları, makalenin genel sonucunu oluşturmaktadır:

Eser nasıl tanımlanmalı, "film" terimiyle tanımlanacaksa nasıl bir zemine oturtulmalı?

Özel dikkatle kurgulanmış, anlam boyutu örtük, kısa öyküler kolajı şeklinde olan bu esere ilk elden bakıldığında anlatısal olmayan görsel sanatların (*video-art* veya enstalasyon vb.) bir parçası gibi bir tanımlama yapılabilir. Sözelimi bunun bir enstalasyon olabileceği, herhangi bir ortamda herhangi bir sırayla gösterilebileceği yönünde görüşler öne sürülebilir.¹¹ Bunun çok da doğru yaklaşım olmadığını söylemek mümkündür. Eseri tipik bir film gibi tanımlamak ve ele alıp irdelemek de pek mümkün değildir çünkü belirgin bir öyküleme özelliğini yani karakterler ve görüntüler arasındaki nedensellik bağını üstünde taşımamaktadır. En temelde bu yaratı atipik bir varlıktır çünkü anlatı estetiği bakımından statik görsel anlatıların asal belirleyicisi olan söyleme dayanmaktadır. İmgeler hareketlendirilmiş olsa bile öykü olgusu ikincil plandadır.

Geriye deneysel film olma niteliği kalmaktadır. Deneysel veya avangart olarak tanımlanan sinema, geleneksel olmayan, alışılmış anlatıların dışına çıkan film yapım tarzıdır.¹² Sinemasal bir yaratıyı avangart veya deneysel yapan şeyin ne olduğuna dair kesin bir tanım olmasa da bu türlerle yaygın olarak ilişkilendirilen çeşitli özellik ve unsurlar tanımlamada yol göstericidir. Doğrusal olmayan öykü anlatımı, geleneksel olmayan dramatik düzenlemeler, görsel ve işitsel uygulama deneyleri, konvansiyonel tür sınırlarının bulanıklaşması, hatta yıkılması başlıca özellikler olarak

•••

11 Avangart kavramı ilk olarak Fransa'da sanatla ilgili olarak ortaya çıkmış ve Henri de Saint-Simon tarafından yaratılmıştır. 1920'lerde Man Ray, Marcel Duchamp ve Fernand Leger gibi sanatçılar bunu sinemaya tanıtmıştır.

12 Enstalasyon 1970'li yıllarda ünlenen Batılı çağdaş bir sanat tarzıdır. Enstalasyon sanatı, belirli bir ortam içinde kavramsal bir deneyim yaratan her türlü materyali bir başka deyişle ses, video, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni olanlardan natürel olanlara kadar tamamını kapsar (Keser 2009, 120).

söylenbilir. Dolayısıyla da bu eser için bir tanımlama yapılacaksa deneysel film terimi daha uygun düşmektedir. Nitelikli deneysel filmlerdeki amacın seyirciyi filmle daha aktif ve daha düşünce temelli bir ilişki içine yerleştirmek olduğuna bir kez daha değinmekte fayda vardır.

Yavaşlığa ve durağanlığa yapılan güçlü yönelim her zaman deneysel/avangart sinemanın karakteristik özelliğidir. Kiyarüstemi zamana dayalı bir mecra olarak sinema tekniklerini kullanarak fotoğrafik görüntünün içindeki sinemasal olanı açığa çıkarır. O, görüntüyü “yavaşlatarak” ve hatta hareketi tamamen ortadan kaldırarak fotoğrafı taklit eder. Burada füzyon özellik ortaya çıkar: Deneysel sinema fotoğrafı taklit ederken çağdaş fotoğraf sanatı da zamanı mekânsallaştırır ve böylece de sinemayı taklit eder (aktaran Trifonova 2015, 106).

Eserin ontolojik ve epistemolojik olarak konvansiyonel filmden farkı nedir?

Fotoğraf ile film arasındaki ilişkinin kavramsallaştırılmasında hâlâ süregelen bir karmaşıklık olduğuna daha önce değinilmişti. Ortak temele karşılık, farklı estetik modların varlığı sorunsal olarak varlığını sürdürmektedir. Eseri konvansiyonel açıdan bir sinema filminden farklı kılan noktada ontolojik ve epistemolojik bağlamda şunlar söylenebilir: Konvansiyonel sinemada gerçeğe yakın hareket kritik öneme sahiptir çünkü gerçekliği daha doğru bir şekilde yakalamak ve yansıtmak asal özelliktir. Seyirci böylece öyküyle daha kolay etkileşime girebilecektir. Oysa deneysel tabanlı filmler kendilerini bu ön koşuldan koparmak için özellikli ve belirgin şekilde farklı/yeni biçimlere başvurmaktadırlar.

Geleneksel sinema anlatısına sahip filmlerdeki görüntülerin epistemik işlevinin ne olduğu sorusuna şu yanıtlar verilebilir: Görüntüler, dünyaya ve insan kimliğine ilişkin seyirci inançlarını yeniden inşa etmede etkin rol oynamaktadırlar. Durağan ve akan görüntülerin her ikisi de insan anlayışını ve deneyimini güçlü bir şekilde etkilemesine karşın akan görüntüler ile farklılıklar vardır ve bu ontolojik temelden kaynaklanmaktadır. Durağan görüntünün sunduğu form ve yapılarla karşılaştırıldığında akan görüntüler, farklı dünya algısı geliştirip konuya, kimliğe, sosyal, politik ve ekonomik ilişkilere dair görüşleri değiştirebilme gücüne sahiptirler.

Kuramcı Peter Wollen, hareketin film için gerekli olmaması gibi hareketsiz fotoğrafların da kendi başlarına anlatı olmasalar da anlatının unsurları olarak kabul edilebileceğini savunur. Laura Mulvey, hareketli görüntüyü yavaşlatmanın ya da dondurmanın ona indeksel oluş kazandırdığını ve böylece görüntüyle daha fetişist bir ilişkiyi teşvik ettiğini hatırlatarak

hareketsiz ve hareketli arasındaki ortama özgü ayrımı da sorunsallaştırır (aktaran Trifonova 2015, 103).

Kiyarüstemi, fotoğrafın aşkın statüsünü ve zaman dışı oluşunu ön plana çıkartarak seyirciyi ontolojik gerçeğin kaybını araştırmaya çağırır. Bunu da yapısı bozulmuş bir anlatı modülasyonu içinde yapmaktadır. Eser, bağ dokusunu kaybetmiş hareketsiz çerçevelerin ilerleyişiyle fenomenolojik olarak zamansal akışla varoluşsal olarak kendini yeniden üretir. “Şimdi/an”, orijinal durağan anı değişen öğelerle yeniden biçimlendirir. Şimdi/an zamansal boyutuyla seyircilere statik bir şimdi ile değişen görünmez zamanın ve görünen zamanın birlikteliğini örgüler. Kiyarüstemi seyircisini yeni bir zaman algısının içine, yani Deleuze’ün zaman-imge yaklaşımında belirttiği bir uzay-zamanın eşliğine yerleştirir. Eser biçimsel ve estetik seçimler aracılığıyla sinemanın temel hareket odaklı doğasını alaşağı ederek özgürlük ve hareketle ilgili felsefi fikirler üzerine doğrudan bir anlatı niteliğini kazanır.

Tanımlanan bu eserin değerlendirme parametreleri neler olabilir?

Klasik sinemaya yönelik değerlendirme parametreleri arasında çok yaygın olarak kabul edilen görüş, bir filmde asıl önemli olanın öykü derinliği ve dramatik mimarinin ne denli güçlü olduğudur. Görseller ve ses kuşağı öğeleri bunlardan sonra gelen değerlerdir. Eser kendi görsel-işitsel dilinde meta düzeyde bilgi taşımaktadır. Her karenin kendi içinde bir estetik değeri vardır ama aynı zamanda yönetmenin hayata dair önerdikleri ile bağlantılar vardır. Bir karenin nasıl anlaşılacağı önce gelen ve onu takip eden karelerin gevşek bağlarla örülmesiyle inşa edilmiştir. Hareketli görüntüler kendi estetik düşünce süreçlerinin olasılıklarını bu örgüleme içinde barındırmaktadırlar.

Füzyon nitelik eserin anlatı perspektifini nasıl oluşturmuş?

Bu yapıdaki filmler temelde anlatı değildirler, baskın unsurları soyutlama veya lirizmdir. Öyleyse ana sorunsal şudur: Geleneksel filmsel yapı çeşitli dijital biçimlerle dönüştürüldüğünde ortaya çıkan nedir ve bu yeniden konumlandırmalar nasıl bir anlatı biçimi ve biçemi kurmaktadır?

Eserde inşa edilen anlatının niteliği eserin odağını oluşturan hem kendi kinetik değerine hem de onu çevreleyen statik görsellere dikkat çekme üzerine kurulu olan bir kavramsallaştırma üzerinedir. Yaşamın hareket ve özgürlükle ilişkilendirilmesi ana tema olarak öne çıkmaktadır. Merkezinde yer alan zamansallık unsuru eserin temel belirleyici öğesidir.

Karelerin içeriğinden yani öykü yansıtımından öte, önemli olan şey temsil ve gerçeklikle ilgili temel sorularla beraber imge yaratım konusundaki farklılıktır. Filmdeki açık anlam, son kare istisna tutulursa hiçbir zaman

metin düzeyine kolayca çıkartılamamaktadır çünkü görülenler seyircinin tam olarak görmeyi beklediği şeyler değildir ve çözümledikleri anlamlar da kolayca askıya alınabilir.

Anılara benzer şekilde oluşturulmuş, parçalanmış bir gerçeklikten oluşan eserdeki karelerin başlı başına birer “karar anı” görüntüsü olduğu söylenebilir. Birbirine bağlanan görüntülerin ardışıklığında, mekânsal ve zamansal kesintilere ve durağanlıklara rağmen kareler, hareket ve zaman geçişi yanılmamasını hep korur. Ancak yönetmen anlatıyı her biri belli bir uzunlukta tutulan bir dizi süreksiz görüntüye bölerek izleyiciye neyi nasıl algılayacağını da ipuçlarını verir. Burada artık anlatıya gerçeklik olarak bakılmayacağını bir metafor olarak değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Eser bu anlamda, sinemanın ontolojisi üzerinden gizli arka planı düşüncesini oluşturan anın momentumu olgusunu yeniden kurmaktadır.

Bütün bunların bağlamında bu yaratım seyirci için nasıl bir alımlama sunmaktadır?¹³

Seyirciye sorulacak olan “Bu film size ne düşündürüyor ya da ne hissettiriyor?” sorusunun yanıtları herkes için farklı olacaktır. Klasik film seyircisinin alışkın olduğu dinamik öykü ve karakterlerin yoksunluğu nedeniyle oldukça zorlanabileceği açıktır. Çünkü eser 114 dakikalık süresi içinde seyircilerin anlam arama gibi temel beklentilerini boşa çıkartan bir yapıya sahiptir.

Statik görsel anlatılarda tümevarımsal akıl yürütme üzerinden çıkarsamalar yapılır. Burada da seyirci izlediği anlatıyı tümevarımsal bir modla anlamlandırabilmektedir. Seyirci deneyimi ilginç şekilde ikili bir yapı üzerine kurulmuştur. Seyirciyi bekleyen ilk boyut bilinçle dizilmiş karelerin sunduğu soyut öyküler tarafından sürüklenmek, ikincisi ise filmi aynı anda izleyen farklı seyircilerin anlatıyı kendi zihninde kişisel düşünce ve çağrışımlarla yeniden kurabilme imkânıdır. Dolayısıyla da seyirciler, filmi sadece izleme boyutunu aşır düşünme ve algılama içeren bir deneyim olarak esere eklemelenebilmektedirler.

Son söz

Abbas Kiyarüstemi, resim, şiir, fotoğraf gibi çok farklı mecrada kendini ifade edebilmiş ender sanatçılardan biridir. Onun -tüm filmlerinde görülebildiği gibi- imge oluşturma süreci üzerine sürekli bir düşünme egzersizi yapıyor oluşunu bu çok yönlülüğüne bağlamak mümkündür.

•••

13 Burada sunulacak her argüman, spekülâtif olma özelliği göz ardı edilmeksizin değerlendirilmelidir.

Kiyarüstemi'nin her zamanses, görüntü ve metnin yeni kombinasyonlarını arayan bir yönetmen olarak çığır açan filmler yaptığı ve fotoğraf gibi sinemasal imgelerin de birer "an" dan ibaret olduğunu belirterek iki alanı da özgürce ilişkilendirdiği görülmektedir. Kendisi için bir sorunsal olan (jenerikte sunduğu) düşüncesi ile nasıl bir görsel dünya kurulabileceğini bu filmde göstermektedir. Bu örnek çalışmada, fotoğraf ve filmin kendi ontolojilerinin keşişme uygulamasında her mecranın belirtisel göndergesel kapsamını ele alarak durağan olanı sinematografik olana dönüştürmesiyle farklı bir anlatım mimarisi eşliğinde yeni bir görme biçimi yaratmıştır.

24 Kare filminin ana sinema akımının dışına taşan atipik yapısı nedeniyle, yaygın şekilde kullanılan diğer çözümleme yöntemleri (içerik analiz, sosyolojik analiz vb.) yerine betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Betimsel analizin metodolojik esnekliği ve pratik şekilde filme uyarlanabilir olmasından dolayı- nedensellik kurmadaki zorluğu ve bağlamsal ilişkiler kurma gibi dezavantajlı yönlerine rağmen- bu yöntemin uygun olduğu düşünülmüştür.

Eser, özgün yaklaşımıyla aktardıkları doğrultusunda ikonik bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Art arda gelen karelerle kurulan bu anlatıda asal özellik, karelerin ardışık uzay ve zaman aralıkları sunmadığı ve bu nedenle de temsil edilen nesnelere görünür hareketini yeniden üretmediğidir. İmgeler arasındaki ilişki bir bellek çağrışımının sonucudur. Bu belirsizlik, görüntülerin kendileri incelenerek çözülemez.

Manzara/mekân ağırlıklı görüntülerle inşa edilen eserde yansıtılan mekânlar gerçeklik ile şiirsellik arasında köprüler kurarak özel anlam alanları oluşturmaktadır. Seyircisinden eleştirel bir bakış açısı talep edilmekte, insan deneyimine ve paylaşılan değerlere dair yeni/farklı/derinlikli görüşler üretmesi beklenmektedir. Eş deyişle sinema estetiğinin geleceğini zenginleştirme potansiyeline sahip olarak deneysellik yapısı üzerine kurulan bu film, seyircisine meta düzeyde bir biliş kazandırmaktadır. Bütün filmlerinde kamera motivasyonu ve diğer görsel düzenlemeler belirgin biçimde onun imzasını taşır. Başta *Beş (Five)* olmak üzere 24 Kare filmi ticari anlatı sinemasının ötesine taşarak farklı bir sinema estetiği kurmanın örneğini sunar. Örnekleme olarak seçilen ve analizi yapılan sahneler somut olarak ele alındığında görüntüler sanki bir prizmadan geçen ışığın parçalanmış ama toplamda birleşik niteliğini taşıma özelliğine sahiptir.

Son söz olarak denilebilir ki; 24 Kare adlı bu çalışma iki farklı imge modelinin bileşimi üzerine multimodal düzeyde kurulan bir eserdir. Her

moddaki imge için ayrı ayrı geliştirilen estetik/epistemolojik kodların birleştirilmesi eserde anlatımı belirsizleştirme yerine onu açmakta, seyirciyi iki mod arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya ve bunun doğal uzantısı olarak da multimodal düzeyde üretilen “tamamlayıcı anlamı” yorumlamaya çağırmaktadır.

Kaynakça

- Abbott, Mathew. 2018. *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alexander, Iain. 2011. "NYC Photographer Jamie Beck Discusses The Cinemagraph." *Film Industry Network*, 8 Temmuz 2011. <https://filmindustry.network/nyc-photographer-jamie-beck-cinemagraph/12173>.
- Burgin, Victor. 2004. *The Remembered Film*. Londra: Reaktion Books.
- Company, David. 2008. *Photography and Cinema*. Londra: Reaktion Press.
- Cartier-Bresson, Henri. 2006. "Karar Anı." Çeviren İlker Maga. *Henri Cartier-Bresson Karar Anı* içinde, editör İlker Maga. İstanbul: YGS Yayınları.
- Chaudhuri, Shohini ve Howard Finn. 2003. "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema." *Screen* 44 (1): 38–57. <https://doi.org/10.1093/screen/44.1.38>.
- Cheshire, Godfrey. 2018. "24 Frames." 1 Şubat 2018. <https://www.rogerebert.com/reviews/24-frames-2018>.
- Dargis, Manohla. 2018. "Review: The Persistence of Abbas Kiarostami's Vision in '24 Frames'." *The New York Times*, 1 Şubat 2018. <https://www.nytimes.com/2018/02/01/movies/24-frames-review-abbas-kiarostami.html>.
- Deleuze, Gilles. 2014a. *Sinema 1- Hareket-İmge*. Çeviren Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. 2014b. *Sinema -II: Zaman-İmge*. Çevirenler Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ewing, James Blake. 2014. "Fiction Criticizing Reality: Abbas Kiarostami and the Cracked Windshield of Cinema." *CINEJ Cinema Journal* 3 (1): 28–46. <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.77>.
- Medeiros, Margarida, Teresa Mendes Flores, Joana Cunha Leal. 2015. "Introduction" *Photography and Cinema: 50 Years After Chris Marker's La Jetée* içinde, editörler Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal, 1-13. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Javid, Sareh. 2017. "Kiarostami's The Traveller: A Cinema of the Seer." *The SOAS Journal of Postgraduate Research* 10 (2016–2017): 81–99. <https://doi.org/10.25501/SOAS.0002468>.
- Keser, Nimet. 2009. *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kimiagari, Mehdi. 2022. "The Frames That Unframe: Abbas Kiarostami's Method of Decreation in 24 Frames." *Film Criticism* 46 (1). doi: <https://doi.org/10.3998/fc.2713>.

- McKibbin, Tony. 2003. "Sceptical Oscillations: Abbas Kiarostami and Film-Philosophy, by Matthew Abbott" *Senses of Cinema* 81, Eylül 2017. <https://www.sensesofcinema.com/2017/book-reviews/abbas-kiarostami-film-philosophy/>.
- Metz, Christian. 2015. "Photography and Fetish." *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée* içinde, editörler Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal, 14-24. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Morgenstern, Hans. 2018. "24 Frames (Abbas Kiarostami)." *International Cinephile Society*, 4 Mart 2018. <https://icsfilm.org/reviews/24-frames-abbas-kiarostami/>.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londra: Reaktion Books.
- Nagy, Laszlo Moholy. 1969. *Painting Photography Film*. Londra: Lund Humphries.
- Özön, Nijat. 2000. *Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Rifkin, Stephen J. 2011. "André Bazin's 'Ontology of the Photographic Image': Representation, Desire, and Presence." Doktora tezi, Carleton University.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz ve Jonathan Rosenbaum. 2018. *Abbas Kiarostami*. Illinois: University of Illinois Press.
- Scott, Tobias. 2018. "When A Still Life Isn't Entirely Still: '24 Frames'." *NPR*, 1 Şubat 2018. <https://www.npr.org/2018/02/01/581005890/when-a-still-life-isnt-entirely-still-24-frames>.
- Sims, David. 2018. "'24 Frames' Is a Fitting Elegy for Abbas Kiarostami." *The Atlantic*, 1 Şubat 2018. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/02/24-frames-abbas-kiarostami-review/551999/>.
- Slymaker, James. 2019. "Cinema Never Dies: Abbas Kiarostami's 24 Frames and The Ontology of the Digital Image." *Senses of Cinema*, Ekim 2019. <https://www.sensesofcinema.com/2019/feature-articles/cinema-never-dies-abbas-kiarostamis-24-frames-and-the-ontology-of-the-digital-image/>.
- Streitberger, Alexander ve Hilde van Gelder. 2010. "Photo-Filmic Images in Contemporary Visual Culture." *Philosophy of Photography*, 1 (1): 48-53. <https://doi.org/10.1386/pop.1.1.48/7>.
- Susanto, Eko, Yasraf Piliang ve Setiawan Sabana. 2020. "A New Discourse about Moving Photography as a Static Visual Narration." *Proceedings of the 1st Conference of Visual Art, Design, and Social Humanities by Faculty of Art and Design*. CONVASH. <https://doi.org/10.4108/eai.2-11-2019.2294887>.

Trifonova, Temenuga. 2015. "Cinematic Photography." *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée* içinde, editörler Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores ve Joana Cunha Leal, 103-121. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek. 2008. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Filmler

Downey, Robert Sr. 1966. *Chafed Elbows*. ABD: Goosedown Production.

Kiyarüstemi, Abbas. 1990. *Yakın Plan*. İran: Celluloid Dreams.

Kiyarüstemi, Abbas. 1997. *Kirazın Tadı*. İran: Artificial Eye.

Kiyarüstemi, Abbas. 2008. *Shirin*. İran: MK2.

Kiyarüstemi, Abbas. 2010. *Aslı Gibidir*. Fransa: MK2.

Kiyarüstemi, Abbas. 2017. *24 Kare*. İran, Fransa: CG Cinéma.

Kiyarüstemi, Abbas. *Arkadaşımın Evi Nerede?*. 1987. İran: Janus Films.

Kiyarüstemi, Abbas. *Zeytin Ağaçlarının Altında*. 1994. İran: Miramax.

Marker, Chris. *La Jetee*. 1962. Fransa: Argos Films.

Varda, Agnes. 1963. *Salut Les Cubains*. Fransa: MK2.

Warhol, Andy. *Sleep*. 1964. ABD: Andy Warhol.

Wyler, William. 1946. *Hayatımızın En Güzel Yılları*. ABD: The Samuel Goldwyn Company.