

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**SİNEMA VE RESİM SANATLARI ARASINDAKİ GÖRSEL
VE ANLATIMSAL İLİŞKİLERİN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan
ABDULVAHHAB AYHAN**

**Danışman
Doç. NURDAN GÖKÇE**

Yüksek Lisans Tezi

**Aralık 2011
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**SİNEMA VE RESİM SANATLARI ARASINDAKİ GÖRSEL
VE ANLATIMSAL İLİŞKİLERİN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan
ABDULVAHHAB AYHAN**

**Danışman
Doç. NURDAN GÖKÇE**

**Aralık 2011
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

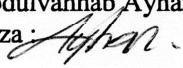
Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Tez Hazırlayan

Abdulvahhab AYHAN

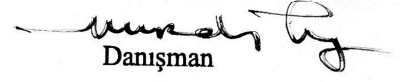
Danışman

Doç. Nurhan GÖKÇE

Abdulvahhab Ayhan
İmza: 

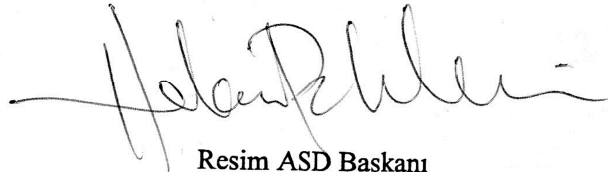
Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Abdulvahhab AYHAN



Danışman

Doç. Nurdan GÖKÇE



Resim ASD Başkanı

Doç. Hakan PEHLİVAN

Doç. Nurdan GÖKÇE danışmanlığında Abdulvahhab AYHAN tarafından hazırlanan “Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

25 / 11 / 2011

JÜRİ:

Danışman: Doç Nurdan GÖKÇE

Üye: Doç. Kaan CANDURAN

Üye: Doç. Rahim MEHMEDOV

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 12.12.2011 tarih ve 2011/51 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

12 / 12 / 2011

Doç. Kaan CANDURAN
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Güzel Sanatlar Resim lisans mezunu olarak geldiğim Resim Anasanat Dalı'nda her şeyden önce Anabilim Dalı'na adaptasyonumda, çalışmalarımın yönlendirilmesinde, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeme katkıda bulunan danışman hocam sayın Doç. Nurdan GÖKÇE'ye, yüksek lisans tezimin yazım hatalarını düzeltmedeki yardımlarından dolayı İmge Kitabevi Yayınları editörü Sayın Mehmet ÖRDEKÇİ'ye, lisans ve yüksek lisans öğrenimimin ders aşamasında derslerime ve çalışmalarımın devam edebilmem için gösterdiğim gayretlere maddi ve manevi desteğini esirgemeyen ağabeyim Erdal AYHAN'a, sürekli birçok fedakârlıklar gösterip beni destekleyerek her an yanımda olan ve bana hep güvenen annem ve babama teşekkür ederim.

Abdulvahhab Ayhan
Kayseri, Kasım 2011

SİNEMA VE RESİM SANATLARI ARASINDAKİ GÖRSEL VE ANLATIMSAL İLİŞKİLERİN İNCELENMESİ

Abdulvahhab AYHAN

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2011

Danışman: Doç. Nurdan GÖKÇE

KISA ÖZET

Görüntüler yoluyla anlatılanlara anlam verilmesine resim sanatı ile başlanmış, günümüzde ise fotoğraf ve sinematografik görüntü teknolojisi buna eklenmiştir. Sinema, görsel olarak resim sanatından yararlanarak ekran alanı içerisinde derinlik, genişlik, mekân, kompozisyon ve kurgulanmış mekân içinde hikâyeler anlatma yönünde ilerlemesini film teorisyenlerine borçludur. Tüm sanatların bileşimi sayılabilecek olan sinemanın plastik değeri, görüntü yerleştirmede resimle derin bir benzeşme göstermesiyle, usta yönetmenlerce çoğu kez usta ressamların tablolarının referans alınmasıyla ve resim kökenli yönetmenlerin resimsel yeteneklerini filme katmasıyla daha da artmıştır.

Bu çalışmada, sinema ve resim sanatları arasındaki görsel benzerlikler ile resim kökenli yönetmenlerin filmleri, aynı zamanda referans alınan ünlü ressamların tablolarının kullanıldığı filmlerle hareketli görüntülerin resimsel boyutu ve resim sanatının sinema sanatına katkıları, etkileri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sergei Paradjanov, Peter Greenaway, sinema ve resim, yakın plan, ışık-gölge.

**THE ANALYSIS OF VISUAL AND NARRATIVE FEATURES BETWEEN
PAINTING AND CINEMA**

Abdulvahhab AYHAN

Erciyes University, Institute of Fine Arts

Master Thesis, June 2011

Consultant: Assoc. Prof. Nurdan Gökçe

ABSTRACT

Attribution of meaning to the narration via images has started with the art of painting. Today the technology of photograph and cinematographic image have also been added to the narration process. Cinema tells stories by using the dimension of screen, depth, breadth, location, composition and constructed composition. It owes its success in storytelling to the film theorists. Cinema is regarded as the compound of all arts and its plastic value has risen thanks to its resemblance to painting in locating the images, leading directors retrieving old masters' works as a reference and contribution of pictorial skills belonging to directors who are former painters.

This study will analyse visual similarities between cinema and painting, films shot by directors who are former painters. At the same time, films in which the paintings of famous painters have been retrieved as reference and pictorial dimension of videos will be analysed in the scope of this study. Moreover, the contributions of painting to the cinema will be in the scope of the current study.

Keywords: Sergei Paradjanov, Peter Greenaway, cinema and painting, close shot, light & shade

İÇİNDEKİLER

SİNEMA VE RESİM SANATLARI ARASINDAKİ GÖRSEL VE ANLATIMSAL İLİŞKİLERİN İNCELENMESİ

	Sayfa
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZ.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	xiii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

SİNEMA RESİM İLİŞKİSİ VE GÖRSEL ETKİLER

1.1. Hareket İmgesi ve Resim	19
1.2. Görsel Etkiler ve Plan	23
1.2.1. Yakın Plan	25
1.2.2. Uzak-Geniş Plan	37

2. BÖLÜM:

SİNEMANIN RESİMSSEL ESTETİĞİ VE KURGU

2.1. Renk ve Estetik İlişkisi	40
--	-----------

2.2. Sinema ve Resimde Kurgu.....	45
2.3. Görüntü	49
2.4. Kompozisyon	52
2.5. Işık-Gölge.....	54
2.6. Çerçeve ve Çerçeveleme	59

3. BÖLÜM:

SİNEMA VE RESMİN ANLATIMSAL DİLİ

3.1. Geleneksel Anlatım Dili	67
3.2. Sinema ve Resim Sanatçısının Özgün Anlatımsal Dili	68

4. BÖLÜM:

YÖNETMEN ve RESSAM

4.1. Andrei Tarkovsky	72
4.2. Sergei Paradjanov	76
4.3. Peter Greenaway.....	78
4.4. David Lynch	83
4.5. Film Karelerine Referans Tablolar.....	86

SONUÇ.....	97
KAYNAKLAR.....	102
ÖZGEÇMİŞ.....	110

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Robin Rhode, Horse, 2002. Resim.

Resim 2 : Porter, The Life of an American Fireman, 1903, Film.

Resim 3: Caravaggio, David with the Head of Goliath, sol resim: 1607, sağ resim: 1599, Tablo.

Resim 4: Theodore Gericault, Study of Truncated Limbs, 1818, Tablo.

Resim 5 : Courbet, A Origem do Mundo 1866, Tablo.

Resim 6: Şükran Moral, İşte Suçlu, 2009, Fotoğraf.

Resim 7: Jenny Saville, Matrix, 1999. Tablo

Resim 8: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, New York 21, 1961, Tablo.

Resim 9: David Lynch, Eraserhead, ABD, 1977, Film.

Resim 10: Gustave Courbet, The Desperate Man, 1843-1845. Tablo.

Resim 11: Zvyagintsev, The Return, 2003, Film.

Resim 12: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, Tablo.

Resim 13: Cézanne, Victoire Dağı, 1904, Tablo.

Resim 14: Sol: A. Zvyagintsev, The Return, 2003, film. Sağ: Mantegna, Ölü İsa, 1500, Tablo.

Resim 15: Caravaggio, Emmaus'ta Son Akşam Yemeği, 1601. Tablo.

Resim 16: Jan Vermeer, The Loveletter, 1670, Tablo.

Resim 17: Pieter Brueghel, Hunters in the Snow. 1565. Tablo.

Resim 18: Tarkovski "Kurban" filmi setinde. 1986. Fotoğraf

Resim 19: Bunuel, Viridiana, 1961, Film.

Resim 20: Sol, Andy Guérif, Cène. 2007. Film. Sağ, Buoninsegna, La Cène, 1301-1308. Tablo

Resim 21: Sol, Vermeer, The Concert, 1665-1666. Tablo. Sağ, Greenaway, A Zed & Two Noughts. 1986. Film.

Resim 22: David Lynch, Six Figures Getting Sick. 1966. Film.

Resim 23: David Lynch, Change the Fucking Channel, 1990. Tablo.

Resim 24: David Lynch, The Grandmother, 1970. Film.

- Resim 25: Sol: Greenaway, A Zed & Two Noughts. 1986. Film Sağ: J. Vermeer, The Allegory of Painting. 1665-67. Tablo.
- Resim 26: Sol: Gérôme, The Great Bath. 1885. Tablo. Sağ: Ferzan Özpetek, Harem Suare. 1999. Film.
- Resim 27: Sol: Gérôme, The Great Bath. 1885. Tablo. Sağ: Ferzan Özpetek, Harem Suare. 1999. Film.
- Resim 28: Gérôme, Pool in a Harem, 1876. Tablo.
- Resim 29: Sol: Fuselin, The Nightmare, tablo. Sağ: Russell, Gothic, Film.
- Resim 30: James Whale, Frankenstein, 1931. Film.
- Resim 31: Edward Hopper, Nighthawks. 1942, Film.
- Resim 32: Dario Argento, Deep Red. 1975, Film.
- Resim 33: David Slade, Hard Candy. 2005, Film.
- Resim 34: Sol, Chardin, Yaban Tavşanı. 1728, Tablo. Sağ, Wood, A Little Death. 2002. DVD, Video.
- Resim 35: Stanley Kubrick, Barry Lyndon, 1975, Film.
- Resim 36: Jean-Honore Fragonard, Music Lesson, 1769, Tablo.
- Resim 37: Stanley Kubrick, Barry Lyndon, 1975. Film.
- Resim 38: William Hogarth, The Strode Family, 1745. Tablo.
- Resim 39: Stanley Kubrick, Barry Lyndon, 1975. Film.
- Resim 40: Georges de La Tour, Nativity, 1642-1644. Tablo.

SİNEMA VE RESİM SANATLARI ARASINDAKİ GÖRSEL VE ANLATIMSAL İLİŞKİLERİN İNCELENMESİ

GİRİŞ

Sinema ve resim ilişkileri konusunda araştırma yapacak veya sinemadan faydalanacak olan araştırmacıyı zevkli zamanlar ve bir o kadar zorluklar beklemektedir. Sinema ve resim sanatları arasında teknik ve görsel karşılaştırma yapmak için bir kaç filmi kaynak göstermek yetersiz olduğu gibi, film tarihini tamamen incelemek de uzun yıllar alabilir. Resim sanatının tarihine baktığımızda binlerce yıldır yerleştirme (kompozisyon), renk, ışık-gölge, perspektif gibi sorunlarla uğraşmış ve günümüze kadar gelmiştir. Resim sanatının geçmişinin bir anda yok olduğunu düşünsek, sinema sanatı resim sanatının uğraşp çözdüğü sorunlarla uğraşacaktı, diye düşünebiliriz. Çünkü sinema, figürün, nesnenin, ışığın, gölgenin kompozisyon (çerçeve) içine nasıl yerleştirileceği gibi sorunlara, kendisi daha tarih sahnesine çıkmamışken bu sorunları yaşamış olan resim sanatının yardımıyla ve elbet bu çözümleri kendi yapısına uyarlayarak çözüm bulur.

Karmaşık bir süreci olan sinemanın ilk adımlarından başlayacak olursak, birbirine zıt prensipler, üsluplar bulunduğunu ve yönetmenlerin, film teorisyenlerinin bireysel üsluplarını filmlerde kullandığını görürüz. Sinema sanatının varlığı ne kadar yeni olsa da çeşitli kuramlar ortaya atılmış ve bu kuramlarda resim sanatının hem görüntüsü, hem de sanatın biriciklik özelliği gözetilmiştir.

Sinemaya başlamadan önce soyut dışavurumcu resimler yapan ressam ve çağımızın önemli yönetmenlerinden David Lynch'in fantastik ambiyans içinde sürrealist imgeler kullandığı, resimleri ile benzeşen filmlerinin ilgi çekici olduğu söylenebilir. Ayrıca

Andrei Tarkovsky, Derek Jarman, Jean Renoir, Krzysztof Kieślowski, Lars von Trier, Luis Bunuel, Michelangelo Antonioni, Peter Greenaway, Sergei Eisenstein, Sergei Paradjanov, Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin filmleri incelendiğinde de resimsel kompozisyonlar görülmektedir. Ressamlıktan gelip sinema ile uğraşan Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Andrei Tarkovsky, Peter Greenaway, David Lynch, Julian Schnabel, Kim Ki-Duk, Sergei Paradjanov gibi pek çok yönetmen kendine has üslupları ile farklı işlerin yanı sıra ele aldıkları konu ve fikirler ilgi çekici olup, resim sanatındaki yaratıcılıklarını, yetenek ve görsel zenginliklerini (renk, ışık, kompozisyon, v.b.) bir teknoloji ürünü olan sinemanın geniş olanaklarını kullanarak ekranlarda adeta tablo edasıyla sunarak sinema sanatını resim sanatı ile ilişkilendirmeye yönelmişlerdir. Sinema ekranını kullanarak bilinçli sıralanmış alegorik resimsel görüntüleri sunarken aynı zamanda resim sanat tarihinin köklü olan sanat zenginliğinden de yararlanarak olağanüstü etkili görüntülerle kendilerini ifade etmektedirler.

Bu çalışma, sinemadaki görsel özelliklerin kendinden önce var olan resim sanatının temel prensipleri olan kompozisyon, perspektif, ışık-gölge, mekân ve bunların ustalıklı yerleştirilmesi, çerçevenmesinden ne kadar etkilendiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Farklı tarihsel koşullarda üretilen her iki sanat da kendine has yaratıcı gücünü kullanarak göstergesel işlevlerini ön plana çıkarma yönünde girişim gösterirler. Bu bağlamda sinema görüntüsünün kendine özgü resimsel estetik hissi yaratması resim sanatı ile benzeştiği, ayrıştığı noktalarla ve karşılıklı etkileşimlerle resim sanatı ile ne kadar ilişki içinde olduğu ilk bölümden son bölüme kadar ele alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde resim sanatı tarihi, sinema kuramcıları ve teorisyenleri ile ilgili bilgilere yer verilerek sinema-resim ilişkisi ve görsel sanatlarda hareket imgesi, plan, plan çeşitleri ve bu planların etkileri incelenmiştir. Bu amaçla resim sanatından başlayarak, yeni bir buluş olan sinemada ressam kökenli film teorisyenlerinin görüntüsel olarak sinemaya olan etkileri anlatılmıştır. Görüntü, resim sanatında önemli olduğu kadar sinema sanatında da ciddi bir önem kazanmıştır. Çünkü insanoğlunda doğal bir eğilim olan görüntü oluşturma, resim yapma eylemi, insanlık tarihinin başlangıcıyla var olmuş bir uğraş ve ihtiyaçtır. İlk insanların önceleri doğada karşı

koyamadıkları birtakım güçlerden korunmak, onları kendinden uzaklaştırmak amacıyla başvurdukları iletişim kodu olan resim daha sonraları, yerleşik düzen ve uygarlaşma ile birlikte, bir sanata dönüşmeye başlamıştır. Resim sanatının doğuşundan bu yana insanoğlu, gözleriyle algıladığı dünyanın görüntüsünü (hareketli ve hareketsiz) resim ve heykelle yakalamaya çalışmıştır. 15. yüzyılda optik olarak yansıtılan görüntülerin bilimsel perspektifi getirmesi ile sonraki yüzyıllarda gerçekliğin ilk dönemleri olarak yorumlanmıştır. Sanatçıların yakaladıkları bu görüntüler, yaşadığımız dünya hakkındaki görüşlerimizi ve bilgiye ulaşmamızı sağlamıştır. Zaman içinde gelişen teknik ve teknoloji sayesinde elde edilen görüntülerle birlikte gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmıştır. Doğru gerçeklik dünyanın somut bir şekilde ifade eden fotoğraf görüntüleri ile resim sanatının görüntüleri bir birinden ayrılmaya başlamıştır. Çünkü fotoğraf gerçeğin benzerini o denli iyi yarattı ki ressamın eserlerinde izlenimci estetiğin oluşmasına neden oldu. Bazin'e göre ressamın yetenekli olması ve görüntüyü çok iyi benzetmesi fotoğrafın verdiği gerçeklikle bir değildi. İlk kez nesne ile benzerinin arasında insan eli değil, mekanik bir müdahale vardı. İnsan elinin işin içine girmesi görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara yol açmakta ve öznel görüş açısı söz konusu olmaktaydı. Fotoğraf görüntüsü, hiçbir resmin ya da ressamın veremeyeceği bir gerçeklik yanılması yaratır. Tek tek görüntülerin birbirini izleyişi, değişimi ve birleşimi sonucu anlık hareketli görüntüleri oluşturan sinema ise her iki görsel sanattan ayrılarak ve her iki sanatı da içinde barındırarak yeni bir sanat bilimi oluşturmuştur. Bazin'e göre Niepce ile Lumiere bu sanat bilimini kullanarak resim sanatını gerçeklik tutkusundan kurtarmıştır.

İlk film gösteriminin 1895 yılında yapıldığı göz önünde bulundurulursa, sinemanın kendisinden önce var olan birçok sanata göre kısa bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Kültürel ve ulusal geleneklerinin yanında birçok analiz gerektiren sanat tarihinin görselleri incelendiğinde, canlı varlıkların çizimine (resme) hareket verme arzusunun kökenleri Kuzey İspanya'daki Altamira Mağarasının duvar resimlerine dayanır. Çünkü mağara duvarlarına resim çizen ilkel insanların çalışmaları hep hareket kaygısı, bir tarafa yönelme eğilimi olduğu gözlenebilen iki boyutlu resimlerdir. İletişim amaçlı çizilen bu resimlerin sinemayı ortaya çıkarma düşüncesi taşıdığını söylemek ne kadar

yanlışsa, o resimlerin sinemanın icadına giden yolda önemli bir aşama olduğunu söylemek o kadar doğrudur. Mağara duvarlarına çizilmiş bu naif resimlerin yönsemesi (herhangi bir yöne hareket eder gibi görünmesi, onların böyle gösterilmek istenmesi), hareket yaratma, anlatımı hareketle sağlama amacıyla çizildiklerini ortaya koyduğu gibi, fotoğrafın bulunuşuna uzanan bir serüven ve sonrasında sinemayı getirdiğini söyleyebiliriz. Resim, tiyatro, sinema, fotoğraf, heykel gibi görsel sanatların anlatımlarını ifade etmek için kullandıkları temel malzeme “görüntü” olduğu gibi çağımızda bu görüntülere bazen sesler de (müzik, diyalog) eklenmektedir. Sinema sanatının ana temeli, belirli bir kavramı en iyi biçimde anlatabilmek için görüntü parçalarını kullanmaktır. Sinema, icadından bugüne hep farklı malzemeye ve ekipmana gereksinim duymuştur. Teknolojik gelişmenin sağladığı sonsuz olanaklar sayesinde görüntünün ışık yoluyla saptanıp kaydedilmesi sonucunda hareketin ve hızın perdeye yansması esasına dayanan sinemanın ilk formu resimdir. Kamera aracılığı ile elde edilen resim, hareketli görüntüye dönüşürken formu da değişir ve sinema ortaya çıkar.

Çalışmanın ikinci bölümünde resim ile sinemayı gerçekleştiren ve sanatsal olarak sistemli bir şekilde sunulmasına olanak sağlayan kurgu ve sinemanın resimsel estetiği ele alınmıştır. Her görüntü içerisinde sanatçının kurgusunu barındırdığı gibi günümüzde anlatacaklarını söz, müzik, tiyatro, edebiyat ve hareketli-hareketsiz görüntülerle anlatan sinema başlangıcından bu yana görsel yoldan dizilenmesini, kurgulanmasını resim sanatının yapım tekniklerinden yararlanarak yapı gelmiştir. Sinema ekranının kurgusu içerisindeki kompozisyon düzeni, çerçeveselenmesi, figür ve nesnelerin yerleştirilmesi ve görüntünün (film karesi) plastik değerini arttıran perspektif, ışık-gölge, renk gibi öğelerin temeli, aslında resim sanatının binlerce yıllık yapım teknikleridir. Sinema, çerçeve düzenlemesi, ışık-gölge, yerleştirme ve perspektifi oluşturan diğer öğeler itibariyle çoğu kez resim sanatının temel ilkelerine sırtını dayar.

Yedinci sanat olan sinema, resim, mimarlık, edebiyat, tiyatro, müzik, dans gibi sanatlardan beslenerek kendi estetik yapısını ve kurgusunu oluşturmuştur. Kurgu ve görselliğin yanında diğer sanatları da içinde barındırarak S. Eisenstein’in de dediği gibi resim ile tiyatronun ya da müzik ile heykelin, mimari ile dansın, manzara ile insanın ya

da optik görüntü ile sözün eksiksiz birleşimidir ve bu da sinemayı olağanüstü etkili bir sanat biçimi haline getirmiştir.

Sinema sanatı, kendinden önce yaygınlık kazanmış ve gelişmiş diğer plastik sanatlar ile karşılaştırıldığında çok yeni bir sanat dalıdır. Plastik ve performans sanatları gibi sanat dallarına dayalı, büyük teknik ve ekip becerisi gerektiren karmaşık bir sanattır. İlk ortaya çıktığı dönemlerde henüz sanat olarak adlandırılmamıştı. Fransız Lumiere Kardeşlerin çektiği “Tren İstasyonu” temalı belgesel türü film, 1895’te Grand Cafe’de seyirciye sunulmuştur. Sihirbaz kardeşler yapacakları gösterinin ‘sihirbazlık’ gösterisi olmadığını söyleseler de kimse onlara inanmamıştır. Fakat kameranın yanılmalı biçimlenmesi, büyü ve doğaüstü bir hal alarak “sanat” kavramı içerisinde illüzyon sanatı da kullanılarak görsellik olarak gelişme göstermiştir.

Üçüncü bölümde ele alınan anlatımsal dil her iki sanat için de önemlidir. Çünkü resim sanatında olduğu gibi sinema sanatında da öyküsel yapı, düşsel öğeler, din, ahlak, kültür ve dönemin ideolojik ve politik yanlarını gerçeğe uygun bir şekilde ele almıştır.

Dördüncü bölümde resimsel görüntülere önem veren yönetmenler ele alınmıştır. Film de resim de teknik çalışma ve yetenek sonucu elde edilen yapıtlardır. Yönetmenlerin bakış açıları, kamera hareketleri, kullandığı renk ve ışık bir filmin öyküsünü belirlediği gibi, bir ressamın da bakış açısı, kullanmış olduğu fırça tekniği ve renkler resmin anlamını belirler. Her ikisinin de gerçeğe yaklaşımındaki çabalarının başında kullanılan temel malzeme, “görüntü”dür. Resim sanatında olduğu gibi sinemada da eseri oluştururken en temel amaç izleyiciyi etkilemektir. Yönetmen, mesajını en etkili bir biçimde görüntüler aracılığı ile kendi üslubunu kullanarak gerçekleştirmeye çalışır. Resim sanatında olduğu gibi sinema sanatçısını da kişisel üslubu ile ele almaya ve yapıtlarındaki üslubunu ressamlık yasalarına göre incelemeye yöneliriz.

Sinema karesi içerisine dâhil olan mekânın plastik değerini zenginleştiren yönetmenin yaratıcılıkla kullanmış olduğu renk değerleri, ton, ışık, gölge, perspektif, kamera açısı, imgesel ifade yeteneği ve yönetmenin bakış açısı ile alakalıdır. Çağdaşlık niteliğine

sahip olan yönetmen, görüntü teknolojisinin tüm olanaklarından yararlanarak sinema ekranında gerçekleştirdiği resimsel kompozisyonla ifade etmek istediği şeyi göze ulaştırmayı amaçlayarak, kendi üslup ve becerisi ile bunu gerçekleştirir.

Son olarak, dördüncü bölüm içerisinde film karelerine referans olmuş ünlü ressamların tabloları ele alınmıştır. Birçok yönetmen ünlü ressamların tablolarını filmsel görüntü şeklinde yeniden canlandırarak tabloya, döneme veya ressama göndermede bulunmuş, bununla ya filmin plastik değerini artırmayı amaçlamış ya da farklı bir fikirde ele alarak tabloyu kullanmıştır. Berger, sanat yapıtlarının yeniden canlandırılabilmelerinden dolayı, kuramsal ya da kavramsal olarak herkes tarafından kullanılabilceğini ama sanatın o biricik, eksilmeyen üstünlüğünü ve hiçbir şeyin değişmediğini vurgulamaktadır. Bazı yönetmenler ele aldıkları tabloların benzerini filmsel görüntüde gerçekleştirmeye çalışırken, kimi yönetmenler de tablodan sadece bir bölümü almıştır. Referans alınan tabloların filmsel görüntülerinin anlamları, algılanışı, tablodaki izlenimden farklıdır. Resimsel kompozisyonun ekranda birkaç saniye durması ve ardından gelen yeni görüntü (plan, kompozisyon) bir önceki görüntünün anlamında değişiklikler yaratabilmektedir. Resim sanatında her tablo kendi içinde değerlendirilirken film ise bütün olarak ele alınmaktadır. Bir filmin yüzden fazla plandan oluştuğunu düşünürsek, anlatılmak istenilen şey bütünün içinde gizlidir.

1. BÖLÜM:

1. SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE GÖRSEL ETKİLER

Mağara resimlerinden günümüze kadar insanoğlunun resim yaparak kendini ifade etme tutkusu en temel olgulardan biri olarak bizi karşılar. İnsanoğlunun temellerini, kültürel yaşamlarını, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için resim sanatını bir araç olarak kullanmasının yanı sıra, ruhsal ve teknik krizin sonucunda fotoğrafı ve daha sonra kamerayı keşfetmesi sanat için yeni araçlar olmuştur.

Yüzyıllar boyunca sanat akımları birbirinden etkilenererek kendi dönemleri içerisinde farklı üsluplar ve farklı fikirlerle gelişim göstermiştir. İlk insanların mağara duvarlarına yansıttığı büyüsel ritüellerle başlayan ve ilk resim sanatı olarak kabul edilen bizon resimleri günümüze kadar biçim ve anlatım olarak her dönem değişim göstermiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde teknolojinin icadı olan fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı ile resim sanatı için yeni teoriler ortaya atılmıştır.

“Hemen sonra resim sanatı iki önemli dala ayrılma eğilimi içine girmiştir. Bunların birincisi estetik kaygılarla ruhsal gerçekliğin modele yansıtılması; diğeri ise dış dünyanın psikolojik açıdan tekrar edilmesidir. Bu durum parça parça kendini tüm plastik sanatlarda göstermeye başlamıştır. Bunun yanında perspektif sadece biçim sorunlarını çözebildiği, hareket sorunlarını ise çözemediği için araştırmalar fiziğin dördüncü boyutu olan hareketlilik üzerine yoğunluk kazanmıştır” (Bazin, 2000:10).

Diğer sanat dallarında (resim, heykel, mimari, fotoğraf vb.) modernizm gelişirken, sinema klasik diline yeni yeni kavuşuyor, sanat olup olmadığı henüz tartışmalara yeni konu ediliyor; kendi olanaklarını geliştirmeye, sınırlarını ve nasıl olması gerektiğini sorgulamaya yeni yeni başlıyordu. Sinema sanatını resim sanatı ile inceleyebilmek için önce sinemanın gelişimini incelemek gerekir.

Tarihsel değişim sürecinde “sinema” tekniğin doğurduğu yeni bir sanatsal yaratımdır. Andre Bazin, sinema sanatının kökenini incelemek için plastik sanatlara bakmamız gerektiğini ve plastik sanatların kökeni hakkında yapılacak bir analizde ise resim ve heykeli bulacağımızı belirtir.

Fotoğraf makinesinin temeli kabul edilen Camera Obscura'nın tarihinin gerçekten nereye kadar gittiği tam olarak bilinmediği gibi, onun mucitliğini bir kişiyeye mal etmek de doğru değildir. Rönesans ressamları perspektif kuramlarının uygulanmasında başarılıydılar. Perspektif kuramlarında, çizimlerinde başarılı ve önemli eserler vermiş Rönesans'ın önemli sanatçılarında Leonardo da Vinci'nin de Camera Obscura çizimleri ve onunla ilgili yazıları bulunmaktadır; karanlık odadaki ufak bir deliğin dış dünyadaki görünümünü aksettirdiğini göstermiştir. İleride bulunacak olan fotoğraf, Camera Obscura'yı temel araç olarak kullanacaktır. Ama çok daha önce ressamlar tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kullanılmıştır. Dönemin sanatçıları tarafından kullanılan Camera Obscura hareket sorunlarını çözmek için henüz yeni bir buluştu.

“17. yüzyılla birlikte Camera Obscura ressamlar tarafından yaygın bir biçimde kullanılmaya başlandı. Jan Vermeer (1632–1675), Antonio Canaletto (1697–1768), Carel Fabritius (1622–1654), resimlerinde Camera Obscura'dan yararlanmışlardır” (Tüfekçi, 1999:13).

Camera Obscura'ya benzeyen aletlerle görüntülerin belirli bir hızla arka arkaya gösterilmesiyle de hareketli resim elde edilmişti. Uzun yıllar görüntünün kaydedilmesi ve bu işe en elverişli malzemenin bulunması için yapılan çalışmalar sonucu hareketli görüntü elde etme ve yeniden üretme arayışları içerisinde olan sinema, başlangıçta bir panayır eğlencesi olarak değerlendiriliyordu. Sinematograf teknolojisine gelene kadar hareketli resim elde etme düşüncesi ile tasarlanmış “phenakistoscope, stoboscope, zoetrope, thaumatrop, praxinoscope, kinetograph ve kinetoscope” gibi araçlar icat edilmiştir (Abisel, 1989:34). Sinema tarihine baktığımızda sinemanın teknik temeli 1830'lu yıllara kadar gider. 1832'de yapılan “phenakistoscope” (fenakistoskop) ve 1834'de gerçekleştirilen “zoetrope” gibi optik aletlerle hareketli görüntüler

oluşturulmuştur. Edward Muybridge, 1877’de yan yana eşit ve kısa aralarla dizdiği fotoğraf makineleri ile koşan atların hareket halindeki görüntülerini çekmiş ve bu hareketsiz fotoğrafları dönen bir disk içine yerleştirerek hareketli bir görüntü yaratmayı başarmıştır.

Resim ve fotoğraf tabanlı görüntü sergileme çabaları bilimsel-teknolojik yapıyla da beslenerek Lumiere Kardeşler tarafından geliştirilen “sinematograf” cihazı aracılığı ile ilk filme kadar geldi ve “sessiz sinema” dediğimiz süreç başladı. P. Wollen ise kitabında şu şekilde ele almıştır:

“Gerçekten de sinemanın karışık ve katışık kökenleri göz önünde bulundurulacak olursa bunun başka türlü olması şaşırtıcı olurdu. Sinema yalnızca teknik açıdan gelişim gösterip, büyülü kutu, Daguerreotype, phenakistoscope ve benzeri araçların gelişimiyle ortaya çıkmadı. (Bu sinemanın gerçeklik açısından tarihidir.) Sinema aynı zamanda çizgi romanlardan, Vahşi Batı gösterilerinden, otomatlardan, ucuz romanlardan, gezginci tiyatro temsillerinden, büyüden ortaya çıktı” (Wollen, 2008:138).

“Büyülü Fener” adını alan sinema, başlangıçta deney ya da basit eğlence türü olarak görülse de kısa sürede artan ilgi karşısında eğlence aracına dönüşerek 20. yüzyılın başlarında önemli bir ticaret ve sanayi dalı durumuna geldi. Geniş salonlarda kitlelere sessiz bir şekilde hitap etmeye başladı. 1896-1897’de hızla yayılan ve çok sayıda seyirci çeken sinema, film yapmanın önemli bir kazanç yolu haline gelmesiyle önceleri ticari bir amaca hizmet ederken, zamanla bir sanat oldu. Tabii ki ticari amaçta rol alanlar sinema kuramcıları ya da sanatçılar değil, eğitimsiz küçük girişimcilerdi. Perdeye yansıyan günlük yaşamlar, gelenekler, törenler, olay ve haberler seyirci tarafından ilgiyle karşılanıyordu. Ancak bu filmlerin kitleler üzerindeki etkisi, yarattığı coşku ve dolayısıyla parlak dönemi zamanla sona ermişti. Seyircinin ilgisini tazeleyecek yeniliklere, öykü anlatımına, hayal gücüne ve kuramcılara ihtiyaç vardı. Bonitzer, sinema başlangıcından –belki daha öncesinden- beri teorilerle beslendiğini; sinemada en büyük buluşları gerçekleştirenler aynı zamanda teorisyendi demektedir (Bonitzer, 2006:15).

“Sonunda filmciliği kurtaran, öykü anlatmanın ve kuramcının sinemaya girmesi oldu. Hayal gücünü de işe katarak olayları yeniden düzenleyen, daha ötesi kendi kurmacalarını hikâyeye etmek isteyen ‘yönetmen’ler doğdu” (Abisel, 1989:51).

1861 yılında dünyaya gelen Marie-Georges-Jean Méliès kendi kurmacalarını hikâyeye etmek isteyen yönetmenlerden ilki olarak bilinir. 1884 yılında gittiği Londra’da önce illüzyonistliğe ilgi duymuş, kısa zamanda da sinema işine gönül vermişti. Birçok sanat alanıyla ilgilenen Méliès, karikatürist, tiyatro yapımcısı, tiyatro oyuncusu, sahne ressamı ve aynı zamanda profesyonel bir illüzyonistti. Önceleri Lumiere kardeşlerin yaptıklarına benzeyen filmler çeken Méliès, daha sonra kendi stüdyosunda hazırladığı dekor, kostüm, aksesuarların yanı sıra, tiyatro oyuncularına verdiği rollerle de denemelere girişti ve yeni çekim yöntemlerini tasarlanmış dekorlar içinde gerçekleştirdi. Ressamlığı ona, bu yeni buluş olan “hareketli resim” küçük alan içinde derinlik, genişlik, mekân, kompozisyon duygusu yaratma ve kurgulanmış mekânlar içinde hikâyeler anlatmada yardımcı oldu (Abisel, 1989:54).

Film ve resim görsel, algısal ve sunusal olduğu için bir birinin içine sızmaması, birbirini etkilememesi imkânsızdır. Filmin sabit resim çerçevelerini değil de hareketli görüntüleri süreklilik içerisinde ifade etmesi, teknolojinin imkânlarıyla sağladığı kendine özgü bir durumdur. Resimlerde görsel imgelerin bulunduğu ve sistematik bir düzlem içinde belli kurallara bağlı olduğu kadar sinema da kendini estetik sunabilmesi için resim sanatının kompozisyonundan, ışığından, planından ve kurgusundan yararlanır. Kendi imgelem gücünü ve resim sanatından aldığı estetik anlayışı ile teknolojik özelliklerini işin içine katarak görsel olarak yeniden üretir. Fransız yönetmen Godard, sinemanın kendine özgü resimsel olanaklarını, kamera ve kamera hareketlerini sistemli bir şekilde kullanarak, barok ve romantik dönem tablolarına benzer kompozisyon ve modelleri, kadrajda hareket eden tablolar şeklinde sıralar. Kadrajdaki objelerin, oyuncuların, durağan ya da hareketli görüntülerin hareket evrelerine göre değişen ışık ve kullanılan renkler resim sanatındaki benzerlikleri de göstermektedir.

“Sözleşisi Godard’ın *Passion*’unda, kısmen canlı tablolar olarak yeniden kurulan romantik ya da barok tablolar, kameranın ya da bizzat modellerin (yerlerinde durmayan, titreyen ya da

zorunlu hareketsizliklerine isyan eden modellerin) şiddetli hareketlerini tarafından sarsılırlar, yarılırlar, parçalanırlar. Sanki filmde sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir” (Bonitzer, 2006:131).

İlk dönemlerde senaryo ihtiyacı duymayan sinema, senaryo sıkıntısını edebiyattan beslenerek gidermeye çalışmıştır. Bu durum, mağara resimleri ile benzerlik taşıdığını göstermektedir. Mağara insanı herhangi bir yazılı belgeye/kitaba bağlı kalmaksızın duvara çizdiği resimler ile Fransız Lumiere Kardeşlerin ilk dönem filmlerinin olayları yansıtmaya benzerliklerini görüyoruz. Zamanla resim sanatının yazılı belgelerden yararlanmaya başladığı ve sinemanın da bunu kısa sürede kullanmaya başladığı bilinmektedir. Böylece film, başlangıcı, gelişme kısmı ve sonu olan, kahramanların ya da haydutların başı çektiği, yeri ve zamanı tanımlı bir öykü anlatmaya başlamıştır. Yönetmenlerin birçok roman, öykü ve tiyatro yapıtlarını sinemaya uyarlaması gibi, resim sanatı da Rönesans ve Maniyerist dönemde ikonografik programcıların düzenlemiş oldukları mitoloji ve İncil konularından beslenmiştir. Bunun yanı sıra kopyalama, alıntılama, esinlenme resim sanatında yer aldığı gibi, sinemacılar tarafından da kullanılmıştır.

“Bir zamanlar Rönesans döneminde ve Maniyerist dönemde, resimlerin çoğu önce mitoloji ve İncil konusunda uzman bir ikonografik programcı tarafından düşünülüp tasarlanır, ardından ressam tarafından resmedilirdi. Bu ‘programların’ bazıları günümüze ulaşmıştır. Örneğin Caprarola’daki muhteşem Farnese Sarayı üç hümanist uzmanın, Annibale Caro, Onofrio Panvinio ve Fulvio Orsini’nin tasarladıkları bir programa göre bezenmiştir” (Wollen, 2008:95).

Yönetmen Fritz Lang’ın ilk filmi olan ve Thea von Harbou’nun Norbert Jacques’in romanından uyarlanarak senaryosunu yazdığı 1922 tarihli “Kumarbaz Dr. Mabuse”, Alman Dışavurumcu akımına örnek gösterilen bir film olmuştur. Maurice Renard’ın romanından yola çıkarak, “Orlac Hende” filmini 1924 tarihinde bitiren Robert Wiene de roman yapıtlarını sinemaya uyarlamıştır. Buna benzer örnekler hem sinemanın ilk dönemlerinde, hem de günümüzde yönetmenlerce tekrarlanmaktadır.

Film sanatının temellerinden biri olan kurgunun, filme özgü anlatım tekniğinin mucidi olarak kabul edilen Amerikalı sinemacı Edwin Stanton Porter bir tüccarın oğlu olarak 1869 yılında dünyaya geldi. 1869 yılında Edison'un yanında çalışmaya başladı. Zaman ve mekân sınırlarından kurtulmada büyük katkısı olan Porter, sinema estetiği açısından önemli adımlardan birini attı. Méliès gibi, tiyatronun kaynaklarından ve kurallarından yararlanarak ve Lumiere'ler gibi konularının bir kısmını güncel olaylar arasından seçerek filmlerinde fantastik bir dünya yerine, kurmaca ama gerçekçi bir dünya yarattı ve doğalcı bir yaklaşım sergiledi. Onun gerçek olayları kurgu yardımıyla dramatize etme çabaları, sinemanın alanını genişletti.

“İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü resim sanatı, benzeştiği, ayrıştığı noktalarla ve karşılıklı etkileşimlerle sinema sanatıyla çok yakın ilişki içindedir. En temel ayrışma noktası, devingenlik-durağanlıktır. Resim sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde devingenlik içerir. Sinema sanatı ise pelikül üzerine ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin ardardalığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden dolayı devingendir. Sinemanın kurgudan başka sahip olduğu diğer devingen güçler; kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları olarak özetlenebilecek 'sinemasal anlatımın temel öğeleri' dir.”
(Karakaya, 2005:140)

Lumiere'ler, Méliès, Porter, çekim ve kurgunun teknik yanlarını geliştirirken, resim sanatındaki kompozisyondan, tiyatrodan ve diğer görsel metinlerden de yararlanarak sinema ve diğer sanatlar arasındaki bağlantıları gerçekleştirmişlerdir. Peter Wollen'in sinema için söylediğine bakacak olursak:

“Sinema yalnızca yeni bir sanat dalı değil, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanattır. Sinema sanatları arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en can alıcı biçimde ortaya koyar” (Wollen, 2009:8-9).

Sanat tarihinin geçmişine dönüp bakıldığında, elde edilen bulgular, eserler göz önüne alındığında, her bir gelişmenin ya da geçiş evresinin sancılı bir merasimle karşılanmış olduğunu görürüz. Muhafazakâr yaklaşım her dönemde varlığını göstermiştir.

Çağımızda yaşanan teknolojik gelişmelerin sanat kavramını bir kaosun içine düşürdüğü, bazı düşünür ve sanat tarihçilerine göreyse sanatın teknolojinin gelişmesiyle ortadan kalktığı iddia edilirken; diğer yandan yine teknolojik gelişmelerle (fotoğraf makinesi, kamera, bilgisayar) edebiyat, sanat tarihi, dilbilim, göstergebilim, psikanaliz, resim sanatının tarihsel kaynağı ve farklı kültürel bireşimlerin beraber kullanılması sonucu yeni bir anlam ve dil oluşturma çabalarının sanat anlayışını değiştirmeye zorladığı görülmektedir. Nasıl ki fotoğrafın ortaya çıkışı yeni sanat akımlarını doğurdu, empresyonistleri yeni biçim, perspektif ve ışık arayışlarına yönlendirdiyse; fotoğraf sanayi çağının göz bebeği ve popüler kitle sanatlarından en önemlisi olduysa, sonrasında sinema da popüler kültürün, çağdaş sanatın göz bebeği oldu.

“... Öyle ya da böyle, sinema herşeyden önce görüntü olduğu için, resmin karşılaştığı sorunlarla o da karşılaşır; bu sorunların sinematografik çözümlerinin yirminci yüzyıl resmini etkilemeden kalmış olması ise mümkün değildir. Piktoryalist sinemacıların ve sinemasever ressamların eserlerinde, zaman zaman, resmin ve sinemanın birbirine gönderme yaptığı bilinir. Ama dolaysızca görülmesi daha zor olan şudur: Görüntü içinde görüntü ya da paradoksal olarak travelling gibi etkiler iki sanatı da benzer biçimde ilgilendirebilir ve iki sanattaki kullanımlarının tahliliyle aydınlatılabilir” (Bonitzer, 2006:112).

Kendisini Leonardo da Vinci ile karşılaştırmaktan hoşlanan ve Rus sinemasında devrim yaratan bir sahne tasarımcısı ve sahne ressamı olan Eisenstein, idealist sinemanın temel ilkelerini ortaya koyarken, filmlerinde avangart bir anlayış ile Konstrüktivizm ve Barok resim sanatının abartı ve deformasyon gibi temel ifade biçimlerini kullanmıştır.

“Eisenstein gördüğümüz gibi film yönetmenlerinin yanı sıra şairleri, resamları ve mimarları kapsayan genel bir hareketin parçasıydı” (Wollen, 2008:13-65).

Tekniğin doğurduğu yeni sanatsal yaratım olan sinemayı, çağımızın bir sanat disiplini olarak inceleyebilmek için önce sinemanın gelişimini incelemek gerekir. Modern sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilen ressam Paul Cézanne empresyonizm ile kübizm arasında bir köprü oluşturarak, kendi doğru perspektifini yaratarak, nesnelere biçim ve rengi ile oynayarak resim sanatının dengeleri üzerinde bulunduğu çözümler

yaşadığı dönemde yeterince anlaşılmamış olsa da, 20. yüzyıl sanatçıları büyük ölçüde etkiledi. Cézanne'dan gelen bu gelenek yeni kuşak kübistleri ve soyut sanatçıları etkilediği gibi görüntünün sanatı olan sinemada da açıkça görürüz ki, kübizm ile sinema arasında benzeşik yönler vardır. Paris'te 20 Şubat 1909'da yayınlanan "*Le Figaro*" gazetesinin baş sayfasında, İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti'nin kaleme aldığı manifesto "Fütürizm Bildirisi" dünyaya duyurulmuştur. Bu akım sadece İtalya ile sınırlı kalmayıp, Avrupa'nın yanı sıra Rusya ve Amerika'da edebiyat, resim, heykel, müzik, mimarlık ve daha sonraları fotoğraf ve sinema dallarında etkisini göstermiştir. Fütürist sanatçılara göre 19. yüzyıla kadar resim ve diğer sanatlar tam anlamıyla sessiz bir sanattır. Fütüristler, Antikçağ'ın, Ortaçağ'ın, Rönesans'ın, 15. ve 16. yüzyılın ressamlarını eleştirmişler, empresyonistlerin girişimlerini, ortaya attıkları fikirleri yersiz bulmuşlardır. Gelenek, üslup, estetik, oran, gibi klasik biçimleri reddetmişlerdir. Yeni biçim, yeni çizgi, yeni profil, yeni fikir ve hacimlerden yeni bir uyum oluşturmuşlardır. Sanat alanında yeni yollar açtıklarını ileri sürdükleri çalışmalarında; mekânda değil, zaman içindeki hareketi, hızı, neşeyi, fantastik karnavalları, müzikholleri, makineleri resmetmişlerdir. Konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçen ve hız kavramı üzerinde duran gelecekçi (fütürist) sanatçıların sanatı değişik ve deneysel nitelikte olup, çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar üstün tutulmuştur. Gelecekçi ressamların çalışmalarında fotoğrafın ya da sinemanın etkisi olmalıdır. Resim sanatındaki bu gelecekçi eğilim doğrudan doğruya olmasa da bir nevi esin kaynağı olmuştur. Sinema, fotoğraf ve resim sanatları arasındaki belirgin estetik yaklaşım ifadenin bazı çağdaş biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır. Plastik değeri olan bu etkilenmeler mantıksal bir benzerlik içinde gerçekleşmektedir. Aslında ilk "Gelecekçi Bildiri" yaklaşık 30 yıllık bir geçmişi olan sinema isimli yeni bir sanatı reddeder. Sadece sinema değil, diğer yeni sanat dalı olan fotoğraf sanatına da yer verilmemiştir.

1913 sonuna kadar her ne kadar fotoğraf ve sinema gelecekçi düşünürler ve sanatçılar tarafından önemsenmese de, Papini, Prezzolini, Canudo ve özellikle Ginna ve Corra gibi dönemin diğer yönetmenleri ve sanatçıları teorik ve pratik alanda sinema üzerine

çalışmalarını sürdürmekteydiler. Gelecekçi sinema sanatçıları, filmlerini her ne kadar Gelecekçi akım çerçevesinde yapmış olsalar da pek başarılı olamamışlardır. Marinetti sinema sanatına olan bakışını değiştirip, Ginna'ya gelecekçi topluluğun yaşamları ve gelecekçi düşünce hakkında bilgi verecek bir film projesi sunar. Deneysel çalışmaların yaygınlaşmasıyla 1908-1909'da Ginna ve Corra tuval üzerine boya sürer gibi film şeridi üzerinde boya yaparak "sine-resim" adını alan çalışmalar ve arayışlar içerisine girerler. Marinetti sinema sanatını kabul edip 1915'teki bildirisinde sinemaya geniş yer vermiştir. Alim Şerif Onaran'ın "Sessiz Sinema Tarihi" kitabı da gelecekçi sinema bildirilerine yer vermiştir:

"Ortam, içinde bulunan kişinin ruh halini yansıtmalıdır. Sinemayı, yaşamın gerçeklerini basit bir yeniden sunumcusu olmaktan kurtaralım, onu da resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve edebiyat gibi bir sanat haline sokalım. Biz yeni bir sanat yaratmaya çalışıyoruz. Bizimle doğacak bu çoktandışavurumcu sanat, bütün sanatların bir kaynaşması olacak." (Onaran, 1994, s.161)

Belli bir sanat akımına/türüne özgü nitelikleri belirleyen sınırlamalar alışkanlıkların getirisi ya da sanatçının bireysel düşüncelerinden kaynaklanan bağlılıklardır. Bu sınırlılıklar daha çok önyargı diye adlandırılması gereken alışkanlıklar ve tutuculuktur. "Zamanda resim" yapmaya çalışan Dadaist sinemacılar ve ressam sinemacılar öyküden, içerikten, fotoğrafik ve belgesel unsurlardan arındırarak film yapmayı denediler. Sanattaki geleneksel anlatıma ve alışlagelmiş estetik değerlere karşı çıkan Rene Clair Dadaist fotomontajla 1924 yılında ender bir örnek olan *Entr'acte* (Perde Arası) filmini gerçekleştirdi. Sinema ve tiyatro için duvar resimleri ve tasarımlar üreten ressam Fernand Léger 1924 yılında soyut anlatım ve geometrik düzenlemelerden yararlanarak *Le Ballet Mécanique* (Mekanik Bale) adlı kurumsal bir film üzerine çalıştı.

"Dadacı sinemaya ilgi, Amerika ve Avrupa'daki deneysel film yapımcılarının etkisiyle 1945'te başlamış ve film teorisi alanındaki son gelişmelerle hızlanmıştır. Dadaist filmlerin ortak olan bazı yönleri vardır. Seyircinin alıştığı anlatımı kırmalarıyla, gerçeği göstermeye olan inançlarıyla ve filmdeki karakterlerle özleşme istekleriyle, dadaizm sinemada kendini gösterir." (Derman; Günaydın; İnam; Onaran, 1997:55)

20. yüzyılın sanat akımı olan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) neredeyse tüm görsel ve görsel-işitsel sanatlarda etkili olmuştur. Ekspresyonizm, üsluplaşma, çarpıtılma, biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması ve duygusal açıdan melankolik, gizemli güçlerle doldurulmuş doğa ve karanlık etkilerle yoğrulmuş insan görünümüleriyle bir akım oluşturmuştur. Yalnızlık, şiddet, korku, nefret, kıskançlık, ölüm, karanlık gibi etkilerin bozulmuş şekillerle, çizgilerle, tüpten çıktığı gibi kullanılan abartılı renkler, deforme olmuş düzlem ve kütle aracılığı ile duyguların dışa vurmasıdır. Bu, 20. yüzyılın yeni sanat anlayışına yol göstericiydi. Doğanın ve nesnelerin olduğu gibi temsili yerine sanatçıların duygularını ve iç dünyasını ön plana çıkaran bu sanat akımı, savaşın neden olduğu dehşeti ile burjuva sanatına başkaldıran bir çılgınlıkla ve diğer toplumsal sorunları abartılı şekilde kullanılışı sadece resim sanatında değişim yaratmamıştır. Kullandığı gerçek-dışı absürt sahne dekorlarının yanında sahneye uyumlu kendine has dramatik bir tarzı da barındıran tiyatroya da ekspresyonizm taşınmıştır. Sinema da kendine has yolu aramak yerine yenilikçi olan Alman tiyatrosunun yeniliklerini ve davranışlarını benimsemiştir.

Öznel ve bireysel konuları ele alan dışavurumcu film sanatçınının iç dünyasını ön plana çıkarır. Film sanatı alanında da, çok zaman Alman Dışavurumculuğu adı ile anılmaktadır. Almanya'nın savaş sonrası döneminin yenilmiş, yıkık, umutsuz yapısına ait grotesk konuların deforme olmuş dekor ve ışık düzeni ile karanlık, kaba bir şekilde beyazperdeye yansımasıdır. 1925 yıllarında biten bu dışavurumcu karanlık akım Amerikan "Kara Film"inin en önemli esin kaynağı olmuştur. Deforme olmuş yapısıyla dışavurumcu sinemanın en önemli film örnekleri Robert Weine tarafından yönetilen *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi/Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) ve Fritz Lang tarafından yönetilen *Metropolis* (1927) adlı filmlerdir. Dışavurumcu yapım tekniği Vang Gogh'un ve Edward Munch'un çalışmalarından etkilenecek görüntü (kompozisyon, ışık, plan, kurgu vb.) ve konu olarak gelişme göstermiştir. Friedrich Wilhelm Murnau'nun filmlerine baktığımızda ise, resimdeki dışavurumculuk akımı çok az etki etmiş, gerçekliği bozmadan görüntü kompozisyonlarına önem vererek kompozisyonlarını resimsel olarak ortaya koyar.

Resim sanatının yaşamış olduğu sorunlar, değişimler, etkiler, gelişimler kendinden önceki akımların etkisi ya da kendinden sonra gelişen teknolojinin sınırlarını zorlaması resim sanatında etkili olduğu gibi, kendinden sonra yeni bir buluş olan sinema da ister istemez bu sorunlarla ve kendi içinde değişimlere, diğer sanatlardan etkilenmesine engel olamayacaktır. Modernizmle eşzamanlı olarak hareketlenmeye başlayan ve kendi nesnel gerçekliğinin sancılarını yaşayan sinema, yeni biçim ve düşüncelerin oluşumunu (özellikle devrime hizmet eden konstrüktivizm, sembolizm, fütürizm, sürrealizm, ekspresyonizm, kübizm ve soyut sanat gibi resim akımlarının sinema üzerindeki plastik-anlatımsal etkisini) olağanüstü bir gerçeklik modeli üzerinden dışavurmuştur. Bu sanatsal oluşum süreci sinema sanatında etkili olmuş ve sinemaya altın çağını yaşatan en önemli unsurlar olmuştur. Sinema genç bir sanat dalı olduğu için kendinden önceki sanat dallarından etkilenmiş; fakat etkilenme tek taraflı olmayıp sinema da edebiyat, tiyatro, dans, müzik, resim gibi diğer sanatlar üzerinde etkili olarak bu ilişkiler ve etkiler sanatlarda yeni akımlar yaratmıştır: Almanların “ekspresyonizm”i, Sovyetlerin “kurgusal-şiiresel sinema”sı, Luis Bunuel ve Salvador Dali ikilisinin avangard filmi “Bir Endülüs Köpeği”, sinemada sürrealizm akımını başlatmış ve etkileri günümüze kadar devam etmiştir.

Kendinden önceki sanatları etkilerken onlardan etkilenen sinema, resim sanatının geçirmiş olduğu değişim sürecinden geçmiştir: Gelecekçi Sinema, Dadacılık, Gerçeküstücülük, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, gibi resim sanatının değişim gösterdiği akımlardan sinema sanatı da etkilenmiş ve bu aşamaları yaşamıştır. Doğal olan bu değişim, sadece sinema ve resim alanında olmamıştır. Her şey değişime, gelişime ve gerilemeye açıktır. Montaigne “Denemeler” kitabında “Değişen Dil ve İnsan” bölümünde dil için şunları söyler:

“Bizim dilimizin bugüne kadarki sürekli değişimlerine bakılınca, elli yıl sonra şimdiki halinde kalacağını kim umabilir? Her gün elimizden kayıp gidiyor, benim yaşadığım yıllar içinde yarı yarıya değişti. Şimdi artık olgunlaştı diyoruz; her çağ kendi dili için öyle der” (Montaigne, 1999:203).

Sinema ile resim sanatları arasında benzerlik bulunduğu kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Resim sanatında hareket ve zaman durağanken, sinemada görüntüler hareketli ve zamanın sınırları alabildiğince akıcıdır. Film bütünselliği içerisinde zaman akışının yol açtığı ritim sinema doğasında bulunan diğer temalarla filmin iskeletini oluşturur.

“Yeniden diğer sanatlara dönersek sinemayla aralarındaki en temel fark şudur: Sinemada uzayın ve zamanın sınırları alabildiğince akıcıdır, plastik sanatlarda ve sahne sanatlarında uzay durgun ve değişmezdir, bir amaca yönelik değildir. Örneğin yakın çekim hiçbir zaman çerçevesinden kesilip çıkarılmış bir resim değildir. Resmin yalnızca bir bölümüdür. Bu nedenle barok resimde, resme hareketli bir nitelik kazandıran repousoir figürlere benzer ve filmin uzaysal yapısına bu tür bir yön ve amaç kazandırır” (Karakaya, 2005: 136-137).

Sinema ile resim sanatlarını birbirinden ayıran en temel farklılıklar hareketlilik ve filmin varlığını oluşturan plan içerisindeki zaman olgusudur. “Görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir (Tarkovski, 2008:105).”

“Bununla birlikte, sinemada zaman ve uzay birbirleriyle kesin ilinti içindedir. Birbirini izleyen anlara belirli bir serbestlik ögesi girer. Zaman sürekliliğini ve yönünü yitirirken yakın çekimlerde hareketsizleştirilebilir. Ya da gelecek zamana ilişkin görüntülerle ileri alınabilir. Birlikte ve aynı anda oluşan görüntüler yoluyla birbiri ardından gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznelidir” (Karakaya, 2005:137).

Resim sanatı drama konusunu işlerken bize sadece bir karesini durağan bir dramı anlatabilirken, sinema bu süreci zamanın evrelerini kullanarak ve hareketli görüntüleri resmetmesiyle sağlar. Bir çekim sürecinde olağanüstü bir ustalıkla yönlendirilen kameranın yardımıyla zaman akışını ve insan mutluluğunun huzursuzluğa geçişini, heybetli bir sükûnet içindeki bir doğanın anlık değişimlerini fark edilir bir şekilde yansıtır. Drama sanatçısı, zamanın evrelerini yinelemek konusunda sınırlıdır. Bu özellik filmde en yoğun estetik etkileri uyandırmak için çoğu kez başvurulan önemli bir kaynaktır. Yönetmen yararlandığı eserin konusuna bağlıdır; ama oyundaki hareketleri

görmek istediği gibi şekillendirerek, görüntüler üzerinde doğaçlama yapabilir. Sinemada bir zaman parçasını, sözgelimi zamanın en küçük birimi olan ‘an’ı kesip olaya geçmiş zamana ait bir görüntüyü sokabilmenin (insert) teknik olarak mümkün olması, gerilimi arttırmaya olanak sağlar (Karakaya, 2005:136-137).

Resimsel bir anlatı sinemada gerek usta resim sanatçıların eserlerini referans olarak gerekse kendi kuralsal imgeleri ile kurgulanıp gösterime sunulduğunda, anlatılarının benzer olmasına karşın anlamların algılanmasında belirli farklılıklar oluşması doğaldır. Görüntü ile anlam arasındaki bu bağımlı ilişkiyle bir yönetmen izleyiciye iletmek istediği duygu ve düşünceleri filmsel anlatısının içine kolayca yerleştirebilir. Bunun doğal sonucu olarak da bir filmdeki resimsel kompozisyonun ya da referans alınan bir tablonun taşıdığı anlam, izlendiği yere, zamana ve kişiye göre değişim gösterdiği gibi, paragrafta da söylenildiği üzere algılanmasında da farklılıklar oluşturur. Sinemanın kendine özgü yaratma teknikleri, anlatım dili ve yayınlanma ortamı vardır. En önemli ögesi devinimdir, anlatacağını kamera aracılığıyla kaydederek sinema perdesinde anlatır, uyandıracığı etkileri ekranı kullanarak sağlar.

1.1. Hareket İmgesi ve Resim

Görüntü sanatlarında hareket eden imge ilk kez sinema sanatıyla gerçekleşmiş ve yeni bir yapı kazanmıştır. Resim ve fotoğraf sanatlarında durağan imge hareketi zihnin kendisinde gerçekleştiriyordu. Sinemada ise imge teknik anlamda otomatikleşmiş ve sanatsal bir öze kavuşarak hareket imgesi bağımsızlık kazanmıştır. Hareket eden imge hareketliliğini bazen kendisi sağlarken, durağan bir imgeye hareketlilik kazandırmak da mümkündür; çekim, kadraj, kesme, plan-sekans ve kameranın hareketliliği ile durağan olana hareketlilik kazandırılabilir. Kamera devinim halinde olduğu zaman durağan bir objenin etrafında dolaştırıldığında ve buna ek olarak kadraj, kurgu, plan-sekans ve çekim teknikleri gibi elemanlardan yararlandığında durağan olan bir objeye hareketlilik yanılması verilebilir.

Hareketi anlamlandıran ve görüntüyü çerçeveye estetik bir biçimde alan kadrajdır. Kadraj sayesinde durağan ya da hareketli imgeye sanatsal bir ifade kazandırılır. Buna göre kadraj, durağan ya da hareketli bir imgenin, bir düzenin parçalarını seçme sanatıdır. Kadraj tarafından belirlenen görüntü aynı zamanda izleyiciye verilen/sunulan ve çekimle de belirlenen görüntülerin tümüdür. Burada hareket, bütünü değişimini ya da bir değişimin bir parçasını, bir yönünü ve bir aşamasını belirler, yani hareket hem parçalar arasındaki ilişki hem de filmdeki bütünü değişimidir. Çünkü sinema ekranı tamamen bir hareketlilik halindedir. Resim sanatlarında ise hareket izleyicinin zihninde gerçekleşir ve bu hareketliliğin bütünü izleyicide saklıdır.

Resim aslında sinema ve fotoğraf sanatına yardımcı olmanın yanında onunla rekabet eden bir yöntem de oluşturmuştur. Sanatçılar yeni tekniklerden etkilenerek harekete geçmiş ve sinemadaki hareketliliğe karşılık arayışlara girmişlerdir. Fütüristlerin çok önem verdikleri hareket ve zamanın yakalanması, bir yüzün ya da bir insan vücudunun değişik açılardan görülerek bir kompozisyon içerisinde resmedilmesi sinemadaki kameranın hareketi, kadraj ve sekans ile benzerlik taşır. Fütüristler bir kompozisyon içerisinde formu elemanlara, planlara ayırır ve görüş açılarını çoğaltarak mekân ve zamanda kayıtlı hareket algısını vermeye çalışırlar. Resim sanatının geçmişi, diğer görsel sanatlara ilişkin tüm sanat disiplinlerinin gelişim dizgesini ortaya koyan bir profil sergiler. Yeni yöntemler ve öneriler geliştirerek bugünün sanatının; fotoğraf, video, performans, sinema ve enstalasyon gibi sanatların öncülüğünü üstlenmiştir.

Modernizm öncesi ve sonrası sanatçı yapıtlarında hareket, düşünceleriyle eş zamanlı olarak tuval içerisinde durağan figürlerin hareketli bir duruş pozisyonu biçiminde ortaya çıkmaktadır. Modernizmle tuval içerisindeki hareketlilik farklı bir olguda şekil değiştirmiş, kompozisyonun bütününde dolaşan hareket fütürizmde farklı duyuları yansıtmaya çabalamıştır. Asetat üzerine yapılmış ilk çizgi canlandırmalar ve sinema canlandırma tekniklerinde kullanılan çizim yöntemleri resim eğitime dayalı olup bir nevi resmin hareket halini göstermektedirler. Teknolojik malzemelerle bir araya getirilen çizimler fotoğraflanarak stop-motion tekniği ile çizimlere hareketlilik kazandırılarak öykü anlatımını gerçekleştirir ya da çizimlere anlam yüklenerek sanatçı

anlatmak istediği düşünceleri vurgulayabilir. Christian Metz'e göre (Metz, 1980, s.402), iyi ya da kötü, özgün ya da değil, ticari ya da kişisel, bütün filmlerin tek bir ortak noktası vardır, o da bir öykü anlatıyor olmalarıdır.

Hareket, resim sanatında zamanı yansıtmamanın vazgeçilmez ögesidir. Uzak, hareket ve zaman, resim sanatının üç sacayağıdır. Zaman ve hareket birbiriyle ilişkili olduğu gibi, tuval ya da başka bir zemin üzerinde hareketin açığa vurulması, çağlara anlayışlara ve kullanılan tekniğe göre değişmektedir (Kılıç, s.73). Çağımız sanatçısı Robin Rhode'unun yapıtlarındaki hareketlilik teknoloji ürünleriyle birlikte ve kullandığı yöntemle şaşırtıcı bir doğallık sergilerken bir anlamda Joseph Nicéphore'un ilk fotoğraflarına ve Muybridge'in hareket analizlerine, fütürist sanatın hareketi görüntüleme tutkularına kadar giden bir izlenim vermektedir.



Resim 1: Robin Rhode, Horse.

Fotoğraf, desen, heykel, video ve performans sanatı ile yoğun bir şekilde çalışan Güney Afrikalı sanatçı Robin Rhode'un beyaz tebeşir, kömür ve diğer çizim gereçleri ile yere, gerçek kırık-dökük bir beton kaldırma, bakımsız veya tuğla duvarlar üzerine çizdiği desenler, çizim ve beden hareketleri ile birleştirerek desenin durağan yapısıyla etkileşime girerek hareketlilik ve anlam kazandırır. Desenlerindeki her bir hareket, en ince detaylarına kadar dikkatlice planlanıp, fotoğraf makinesi kullanılarak kare kare fotoğraflanır ve birbiri ardına yan yana konularak sekans hâlinde sergilenir.

Robin Rhode kullanmış olduğu basit materyaller aracılığıyla çizimlerinin üzerinde değişiklikler yaparak her değişimden sonra görüntüyü video ya da fotoğraf kullanarak belgeler. Aynı yüzeyde yer alan çizim üzerinde biri birini ardı ardına takip eden çizimlerin zaman zaman tamamı görünürken zaman zaman da yarı silinmiş görünür. Bu da desende oluşan hareketliliği gösterir. "Horse" (Resim 1) adlı çalışmasında çizimlerle kurduğu bedensel bir ilişki sonucu desende değişimler olmaktadır. Bedenlerdeki hareketlilik beyaz tebeşir ile çizdiği at bedenler aracılığı ile silinmekte ve Rhode bir zaman sonra yeni çizgiler eklemektedir. Her çizimin kendine özgü bir hareketi vardır, bu nedenle her çizgi yeni bir hareket demektir. Hemen peş peşe çizilmiş bile olsa desende yeni bir hareketlilik ve nesnel zaman farklılaşır. Tebeşirle yere çizdiği bir çizimden diğer çizime bakış açısı ve hareketin değiştiğini, bununla beraber her hareketin kesintisiz ya da belirli sürelerde kaydedilmesi için fotoğraf makinesini devreye sokar. Dolayısıyla Rhode'un kullanmış olduğu araçların çeşitliği, sanatçının bu araçlara yakın olması ve onlar üzerindeki hâkimiyetiyle, hareketliliğin yapısal ve işlevsel niteliklerini ortaya koymaktadır.

Her ne kadar, resim temelde durağan ise de, özellikle son yüzyılın başından beri, gelişen teknolojinin imkânlarıyla, yeni olanaklarla, farklı malzemelerle tanışır ve diğer sanatlarla sürekli etkileşim halinde olarak günümüze kadar bu çeşitlilik artan bir ivmeyle sürer. Sinema öğelerinin de resim sanatında yer alması kaçınılmaz ve yadırganamaz bir duruma dönüşerek farklı bir hareketlilik kazanır. Resim sanatının ya da sinemanın asıl problemi ne kullandığı değil, o malzemelerin, ifade edilmek istenilen duygu ve fikir doğrultusunda nasıl kullanıldığıdır. Çünkü sanatçının gördüğü ve yansıttığı

her imgede bir görme biçimi yatar. Sinema ve resim sanatları arasında var olan diğer bir ilişki de, imgeyi sunma tarzında bulunur. İster hareketli, isterse durağan olsun, imge başlangıçta ekranda ya da tuvalde bulunmayan şeylerin zihinde canlandırmak amacıyla yapılmasıdır.

Resimde de sinemada da hareket çeşitlidir. Resmin hareketsiz, sinema görüntüsünün hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz. Sinema da kendi tarzında ya da gerektiğinde hareketsiz görüntüyü kullanır, resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi. Tuvali ya da ekranı kat eden farklı niteliklerde ve boyutlarda kendine has hareketlilikler vardır. Sinema çerçevesinde görüntüde göremediğimiz objenin diğer bölümlerini, zaman-mekân ve kameranın hareketi aracılığıyla devamını izleyen görüntülerde görebiliriz. Resim sanatın da ise; Kübizm akımında (Braque, Picasso) bu durum tuval çerçevesinde resmedilebilmiştir. Tuvalde çerçeve dışına doğru yürümekte olan bir kişi ya da masada devrilmek üzere olan bir nesnenin anı resmedilebilir, ancak bu durum zaman ve hareketin bir anı olmasından öteye gidemez. Bu bakımda barok resimde, resme bir çeşit hareketli bir nitelik kazandıran repoussoir, izleyicinin gözlerini kompozisyona dikmesini ve filmin uzaysal yapısına yakın bir hareketlilik sağlar. Ancak, nesneye ya da figüre ait olmaktan çok seyircinin gözüne ait olan hareketle “action-painting”i gerçekleştiren irade dışı bir hareketlilik durumudur.

1.2. Görsel Etkiler ve Plan

Godard ve Eisenstein gibi dönemin sinemacı ve teorisyenleri, plan kavramından yola çıkarak, film ve resim arasında bir ilişki kurarlar. Film, hareketliliğinden dolayı, resim değildir. Plan da resim değildir. Fakat sadece kamera ve oyuncu da yoktur; ikisi arasında bir bütün olarak düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilen plan vardır. Planın görsel olarak bir plastik değeri vardır. Plan bir resmin, fotoğrafın ve filmin temel unsurudur. Çerçeveleme yapıldığı anda belli bir alanın ve bir planın sınırları çizilmiş olur. (Bonitzer, 2006:130)

Mağara resimleri döneminden başlayarak günümüze kadar geçen süre içerisinde çizilen canlı, cansız doğanın ve 19. - 20. yüzyılların buluşu olan fotoğraf ve kamera ile kaydedilen her görüntünün bir planı, bir çerçevesi belirlenmiştir. Gerçekliği görme duyusuyla algılayan insanoğlu, tarih boyunca gördüklerini, yaşadıklarını başkalarına aktarmak için görüntülerin, olayların, kişilerin kopyasını görsel araçlar kullanarak ölümsüzleştirmiştir. Resim ve sinema sanatı görsellik bakımından benzer ve farklı yönleri sahiptir. Ressam tuval üzerine gerçek dünyadaki bir obje, manzara, insan resmi veya olayları aktarırken kendi temel kuralları çerçevesinde resmettiği gibi bir yönetmen de aynı şekilde kamera ekranına bakarak film üzerine aktarır. Sinemada, film üzerine aktarılan görsel, sanatsal öğelerin, nesne veya doğanın zaman ve mekân boyutu olduğu gibi, resim sanatı da kendi yöntem ve tekniklerini kullanarak tuval üzerine aktardığı zaman ve mekân boyutunu, ışığın tuvaldeki nesnelere ilişkisini ustalıklı işlerken bu boyutları algılamamıza yardımcı olur. Empresyonist ressamın dış dünyaya ait olan ve zaman içindeki ışık, renk tepkilerinin yakalanan anlık görüntülerdeki zaman ve mekân olgusu sinemadaki kadar kavranılabilir.

“Özgür dünya”nın insanoğluna sunduğu, hemen göze çarpan şey görsel imgelerdir (Berger, 2003:131). Çağımızda insan hayatı, gözle gördüğü görüntülerin etkisi altındadır. Çünkü görüntüler; içinde yaşadığımız dünya hakkındaki düşüncelerimizi, görüşlerimizi, düşlerimizi, hayallerimizi ve rüyalarımızı büyük ölçüde etkilemektedir. İçinde yaşadığımız çevrede geçen olaylar, kişilerin yaşamları ve görsel sanatlar: resim, tiyatro, fotoğraf, sinema, televizyon ve son olarak da hayatımızın önemli bir parçası olan internet aracılığıyla hayatımıza giren görüntüler; yaşadığımız dünya hakkındaki görüşlerimizi büyük ölçüde belirlemektedir. “Görme sözcüklerden önce gelmiştir” diyen John Berger, “Görme Biçimleri” kitabında imgeler için şunları söyler: “Bu imgelerin bize seslenip durmasına öylesine alışmışızdır ki, üzerimizde yaptıkları etkinin tümüne pek dikkat etmeyiz” (Berger, 2003:130).

Ressam ve yönetmen izleyicisine görüntüler aracılığı ile ulaşır. Plastik sanat dallarında, özellikle resim, tiyatro, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlar; var olduğu süre boyunca edinmiş oldukları görsel deneyimler ile kendilerini izleyen insanlara dünya hakkındaki

görüşleri, bilgileri ve görüntüleri etkili bir şekilde aktarmada önemli bir rol oynamaktadır. Mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar resim sanatları olsun yeniden sunum araçları olsun, olgu ve nesnelere insanın gerçekte algıladığına en yakın biçimde taklit etmeye ve insanları etkilemeye çalışmışlardır. Zaman içinde kullanılan araçlar, teknikler ve teknolojik gelişmelerle elde edilen görüntüler, insanın ilgisini yönlendirme, heyecanlandırma ya da gerçek hayatta gördüğü şekle daha da yaklaşarak kendi dünyasını görüntülerle yeniden görmesini sağlar.

1.2.1. Yakın Plan

Yakın plan, izleyicilerin ilgisini yönlendirme, duyguları heyecanlandırma ya da küçük nesnelere yakın planda daha etkili göstererek görsel sanatlardaki görsel etki gücünü artırmaktır. Edwin S. Porter'in ilk önemli filmi, altı dakika uzunluğundaki *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903) hem kurguya dayanan, hem de sinemanın sıklıkla başvurduğu yakın planın ilk kez kullanıldığı bir filmidir. (Resim 2) (Teksoy, 2005:67). Kurgusu ve konusuyla birçok yönetmene ve ressamı ilham kaynağı olan tüm zamanların en iyi filmleri sıralamasında her zaman yukarılarda yerini bulan Eisenstein'in 'Potemkin Zırhlısı' (1925) sinemada kurgu devrimini gerçekleştirerek birçok ilki başarmış ve yakın plan yoğun bir şekilde kullanarak her duyguyu (acı, korku, nefret, sevinç) anlatmayı başarmıştır (DVD). Zamanla etkisi anlaşılınca sinemada modern çağın gücü ve sinemanın ruhu olarak adlandırılmıştır. Yakın plan, Eisenstein için bir kendiliktir. Bedeni ve ruhu hem kendinden hem de toplu plandaki yüz filin gerçekçi uzayından çıkararak "vecdi" bir işarettir. Eisenstein'in da söylediği gibi: "Ama sinemada perspektif yasaları öyle bir işler ki, yakın planda çekilen bir hamam böceği, ekranda, toplu planda çekilen yüz filden yüz kat daha korkutucu görünür" (Bonitzer, 2006:27).

Birçok ressam ve yönetmen sanatçı geçmişten günümüze yapıtlarında ölüm, şiddet, korku, sevinç gibi konuları işlemişlerdir. Görsel ve görsel-işitsel sanat dalları kendine özgü olan doğaları nedeniyle diğer sanat dallarına oranla daha karmaşıktır ve daha fazla

enformasyon taşır. Resim tarihinde ölüm, aşk, sevgi ve korkunun işlendiği eserler dinsel ve mitolojiktir. En çok karşılaştığımız konusu ise, İsa'nın ölümüdür. Ölüm soğuktur ve ölümün soğukluğunu, çaresizliğini en iyi ifade eden sanatçılardan biri Mantegna'dır. Mantegna'nın yakın planda çerçevenin geneline resmettiği "Ölü İsa"nın bu kadar etkili olmasının nedenlerinden biri yakın planın etkisidir. Genellikle dini temada dramatik ölüm konularını işleyen Caravaggio'nun "David ve Goliath" konulu resimlerinin tasviri karanlık, kan, korku, ölüm ve dehşet içerir. David ve Goliath'ta kötülüğün rengi olan siyah zemin üzerine renkler ve Caravaggio'nun bilindik ışığı ortaya çıkar. Genelde David arka planda Goliath'ın kafası David'in ellerinde yakın planda olup adeta tablodan çıkacakmış hissi vardır. Bu kompozisyonlar yakın planın etkisi ile daha ürkütücü görünmektedir (Resim: 3).



Resim 2 : Porter, The Life of an American Fireman.

"Medusa'nın Sali" isimli tablosuyla tanınan Fransız ressam Théodore Géricault'nun resimlerine baktığımızda karanlık ve belirsiz bir arka plan üzerine çizilen ve yakın plandaki kol-bacak çizimlerinin yarattığı etkiler en az David Lynch filmlerinde karanlık, müphem mekânlar içerisinde yakın planda çekilmiş nesnelere kadar vurgulayıcıdır.

Sanatın binlerce yıllık tarihi, insan eğilimlerinin çeşitliliğini özümsemiş ve bu eğilimlerden beslenen bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan sanat, şiddeti, korkuyu, güzelliği, çirkinliği gibi kendi araçları ve yöntemleri ile yorumlayarak en etkileyici bir şekilde ortaya koymayı amaçlar.



Resim 3: Caravaggio, David with the Head of Goliath, sol resim:1607, sağ resim:1599

Her sanat dalı, bu ister resim olsun, fotoğraf olsun, ister sinema olsun hepsi kendisine özgü imge ve simgelerle, şiddeti, korkuyu, güzelliği, çirkinliği, kötülüğü seyir haline getirir. Bununla birlikte sessiz ve hareketsiz olan resim de yakın planı kullanmıştır. Bunun örnekleri Géricault'un eserlerinde de açıkça görülür. Paris'te ölüm cezasına çarptırılan kadın ve erkek cesetleri idam edildikten sonra yine Bicetre'ye anatomiciler tarafından incelenmek üzere gönderiliyordu. Géricault, cellât ve anatomicilerin işlerini bitirip çöpe attıkları ceset kalıntılarını hastaneden alarak atölyesine götürürdü. Géricault bunları hastane çöplüklerinde ayrıştırıyor ve teşhirden çıkan bu darmadağınık yoksul ve mazlum ürkütücü insan vücutlarını koku dayanılmaz hale gelinceye kadar atölyesinde tutuyordu. İnsan cesetlerinin parçalarının kesitlerini bir arada resmeden Géricault, tuvalde sadece kesik kol, bacak resimlerini yakın planda kendi yöntemleri ile çizerek fetişizme elverişli nesnelere dönüştürüyordu.



Resim 4: Theodore Gericault - Study of Truncated Limbs

Fransız ressam Gustave Courbet'in "L'Origine du Monde" (Origin of the World) çalışmasına baktığımızda beyaz kumaşa vücudunun yarısını dolamış vulva bölgesini tuvalin merkezine yani yakın plana aldığını görürüz. Courbet, arka planda vücudun diğer parçalarını bırakmış, karın çıplak, göğüsler hafif örtülü ve sol bacağı yayılmış, yüzü görünmeyen gizemli bir kadının genital bölgesini yakın planda resmetmiştir. Kadının ahlaki bütünlüğünü korumak için, yüzünü gizlediğini düşünmek doğru olabilir. (Resim: 5). Benzer olarak "Video, video enstalasyon ve performans" sanatçısı Şükran Moral'in "Suçlu Vajina" fotoğraf çalışmasına baktığımızda Courbet'in "L'Origine du Monde" eserini anımsattığını görürüz. Moral da kim olduğunu bilmediğimiz, yüzü saklı bir kadının kanlı vulva bölgesini vurgulayan ve yakın plan etkisi yaşatan, belki de Courbet'in eserinden etkilendiğini düşündüren bu çalışmasının sadece izleyicileri değil kendisini de etkilediğini şu şekilde açıklamaktadır (Resim: 6): "Nasıl çektiğimi bilmiyorum. Sergilenecek ebatlarda basılmış halini gördüğümde sendeledim. Sonuç beklediğimden de çarpıcı olmuş (Moral, 2009)."



Resim 5 : Courbet, A Origem do Mundo.

Courbet ve Moral'ın benzerlik taşıyan bu eserleri bize yakın planın etkisini göstermektedir. Courbet, bir çerçeve içinde kol ve başı görünmeyen çıplak bir vücudu alanın dışında tutmuş, bacaklarının alt kısmını vurgulayarak kadının genital bölgesini yakın planın gücünü kullanarak etkili bir erotizm işine dönüştürmüştür. Moral ise, yakın planı kullanarak erotik değil, daha çok korkutucu göstermek için kullanmıştır. Moral'ın kullanmış olduğu bu görüntü için söylediklerine bakacak olursak görüntünün erotik olmadığını, daha çok tiksindirdiğini vurgulamıştır.

“Yatar durumda bacaklarını ayırmış bir kadının vajinasını görüyoruz. Siyah kıllarının üzerinde ve yerdeki beyaz çarşafıta kıpkırmızı kandamları var. Görüntü kesinlikle erotik değil. Bir kadının cinsel organı nasıl bu kadar yalın ve gerçekten bu kadar erotizmden, tahrikarlıktan uzak olabilir (Moral, 2009)!”



Resim 6: Şükran Moral, İşte Suçlu.

Geleneksel resim anlayışına farklı bir yorum getiren Lucian Freud'un bir öğrencisi olan Jenny Saville'inin çalışmalarında bedene yoğunlaştığını ve beden renk ve ton değerlerini yakın planda ele aldığını görürüz. Saville insan ve hayvan etine dair bilimsel detaylar üzerinde araştırmalar yapmış ve çalışmaları üzerinde adeta bir cerrah gibi çalışmıştır. Hastalık geçirmiş, zarar görmüş, plastik cerrahiyle cinsiyet değiştirmiş bedenleri konu edinerek ve gözlemlerini fotoğrafla belgeleyerek, resimlerini büyük boyutlu tuvallere yakın planda resmetmektedir (Yörüker, 2005, s. 34-35). Fotoğraf makinesi kullanan Saville, teknolojinin beden üzerinde gerçekleştirdiği değişimi, modern çağın ruhu olan yakın planı kullanarak daha da etkili hale getirmiştir. Çeşitli deri hastalıklarını, çürükleri, şiddet ve işkence kaynaklı darp izlerini ve bedensel hasarları boya ve yakın plandaki geniş fırça vuruşlarıyla yansıtmaya etmeye çalışmıştır.

Saville'nin resimlerini bu kadar etkili kılan ve diğer ressamlardan ayıran özellikleri; insan bedenini dokunsal, çığ, tiksindirici yanlarını; cinsiyet değiştirmiş bedenleri, kimlik kazanamamış cinsiyetleri konu edinerek etkili bir kompozisyonda geniş fırça darbeleriyle büyük boyutlarda, orantısız göstermesidir. "Matrix" adlı resminde, cinsiyet

değiştirmiş bir erkeği kolunda dövmesi, yapay göğüs silikon ve yakın plana aldığı cinsel organı ile resmetmiştir. Saville cinsiyet üzerin yoğunlaşarak cinsel organları çok büyük ölçüde abartılı ya da yakından kesilmiş olarak görüntülemiş, akıl ve görselde yakın çekimlerin oluşturduğu karşıtlıklardan yararlanmıştır. Fotoğraf, çizim, boya ve düşüncelerini eylem içine koyan sanatçı, insan bedeninin duyarlı bölgelerini beden ötesine taşıyarak, çalışmalarıyla insanı ürküten, tiksindiren ya da libidal haz uyandıran görüntüler oluşturmaktadır.



Resim 7: Jenny Saville, *Matrix*.

Çağdaş teknolojik malzemeler kullanılarak seyirci üzerinde fizyolojik etkinin yanı sıra psikolojik etkiler de yaratan “Optik Sanat” yapıtları isteyerek ya da istek dışı olsun kişi ve kişiler üzerinde fiziksel bilinçlenme yaratmaktadır. Tek renk ile dümdüz boyanmış ya da bazen doku kullanılarak şiddet/eylem gibi etkileri artırılmış tuvallere boydan boya derin bıçak izleri bırakarak izleyiciyi etkileyen Lucio Fontana’nın yapıtlarını da yakın plan etkisi olarak inceleyebiliriz. Yapıtlarında tuvalin genelini kapsayan etkileyici tuval yırtıkları neredeyse çerçevenin genelini kapsamaktadır. İzleyici renkten daha çok yırtıkla ilgilenmektedir. Basit görünen ama etkileyici olan tuvaldeki yırtıklar, düzen içine alınarak ön plana çıkartılmıştır (Resim: 8).

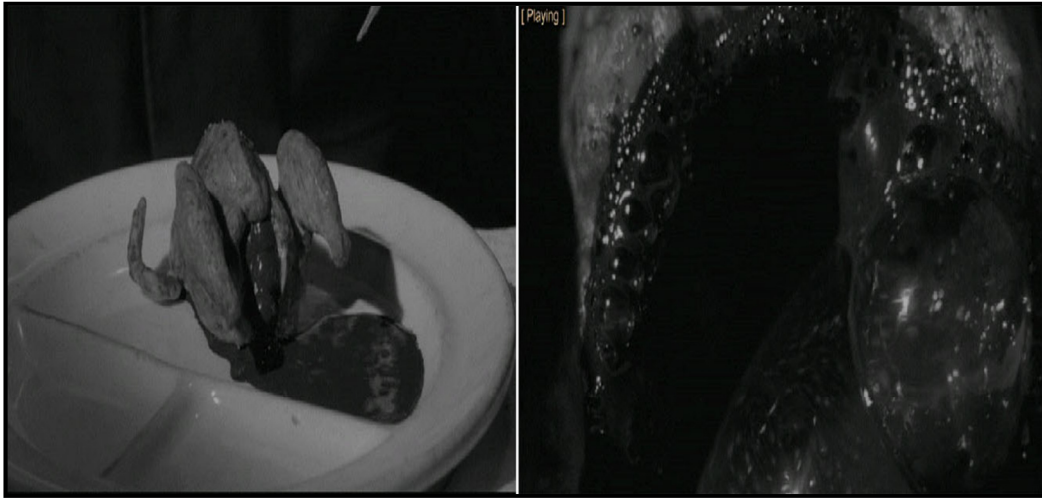
“Lucio Fontana (1899-1968) çağdaş teknolojik malzemelerle gerçekleştirdiği yerleştirmelerin yanı sıra, tuvali bırakmayanlardan biriydi örneğin. Tuvali bırakmıyordu ama, yaptığıının ‘yeni’ görünmesini de istiyordu. Bu, hem hapisanede kalıp hem özgür olmayı istemek gibi bir şeydi. Hay aksi, ne yapmalıydı? Tamam, resimde sadeliği seviyordu ve en sade resim de bir tek renkle dümdüz boyanmış tuval demektir; ama şu işe bakın, Son Resim adlı üçlemesiyle onu da Rodçenko yapmıştı yıllar önce. Saf Sarı, Saf Kırmızı ve Saf Mavi’den oluşan bu tuvalerin üzerinde, ne tapılacak ne de kesip parçalanacak bir imge vardı. Bomboş, ıssız bir mekândan ibaretti artık tuval. İmgesi alınmış bir tuval ne yapacaktı? Zorunlu olarak imgeleşecekti elbet. İmge sadece ve sadece tuvalin kendisiydi artık. Tamam, kesilecek şey buydu işte! Öyle yaptı Fontana, tuvalde yarıklar açtı. Sonuçta, tuval ölmedi ama ölümcül bir yara almış oldu.” (Yılmaz, 2007)



Resim 8: Lucio Fontana, Concetto Spaziale

Korku ve gerilim filmlerinde iyi bir senaryo olmasa da, klasik ve klişe bir senaryo olsa da, yakın planın yoğunlaştırılmış modülasyonları sayesinde izleyicide yoğun duygusal katılım, heyecan, korku, iticilik, baştan çıkarma ve dehşete düşürme gibi en yüksek duygu yoğunluğu yaratılabilir. Filmlerde cinayet sahnelerinden bazılarında, daha önce pek alışık olmadığımız bir şekilde en ince detayına kadar yakın planda kameranın

çekimlerini gözümüze sokması, sahnenin akılda kalıcı ve ürkütücü bir hal almasına neden olur. Resim çerçevesinde olsun, sinema ekranında olsun, her ikisinde de çekim ya da resmetme ölçekleri, ekranın/çerçevenin izleyicinin bakış açısını vurgulayan önemli araçlardan birisidir. Sinemada korku, heyecan, baştan çıkarma ya da şiddet içeriğini vurgulayan durumlar genellikle yakın plan çekimlerle verilir. Özellikle şiddet ve korku araçları olan kılıçlar, baltalar, bıçaklar, silahlar, boş mermi kovanları, kan, irin v.b. izleyicinin dikkatini çekmek amacıyla yönlendirilen nesnelere ve yakın plan çekimleri sinemada önemlidir. Yakın plan çekimlerinin ne derece etkili olduğunu yukarıda ilk paragrafta Eisenstein'ın yakın planda çekilen hamam böceği ile ilgili söylediği söz açıklamaktadır.



Resim 9 : David Lynch, Eraserhead

Yakın plan çekimlerinde izleyici etkilemek ya da konuyu daha gerçekçi kılmak için şiddet ve korku araçları izleyicinin gözlerine sokulurcasına verilir. Bu tarz yakın ya da çok yakın plan çekimlere sadece korku sinemasında değil, psikolojik, dram, polisiye tarzı filmlerde de rastlanır. İnsanı yabancı, tuhaf bir dünyanın içine sokan David Lynch'in ilk uzun metrajlı filmi "Eraserhead" (DVD) kurgu ve yakın plan çekimleri ile psikolojik ve fantastik bir ambiyans içinde sürrealist imgelerle süslenerek izleyiciyi etkilemektedir. Filmin başkahramanı Henry Spencer'ın bilinçaltına doğru yola çıkan bu

filmde, akşam yemeği sahnesinde, Henry'nin gözünde her şey değişir. Tabağına parçalanması için konulan kızarmış piliç hareketlenerek acı içerisinde adet görür. Lynch bu sahneyi yakın plan çekimlerle izleyicinin gözüne sokulurcasına ekranda belirli bir süre bekletir. Henry'nin tabağındaki piliçten gelen kan ve irine tuhaf bir şekilde boğazından garip, korkutucu sesler çıkaran yaşlı deli kadının ürkütücü sesleri eşlik eder. Lynch bu kadarıyla da yetinmez, izleyiciyi daha da tiksindirmek ya da etkilemek için piliçten çıkan irin bölgesini yakın çekime alır (Resim: 9).

Yakın plan, resim sanatlarında ve teknolojinin ürünü olan fotoğraf ve sinema sanatlarında yukarıda görüldüğü gibi korku, heyecan, acı, şiddet, iticilik, baştan çıkarma ve dehşete düşürme gibi psikolojik etkilerle izleyicide yoğun duygusal katılımı gerçekleştirir. Yakın çekimler, duyguyu yoğun bir şekilde vermesi ve daha çok yoğunlaşma gerektirmesi nedeniyle bazı detayları daha iyi vurgulamak amacıyla ayrıca çekilir. Sinema yakın, uzak planları kullanarak görüntülere anlam ve duygu kazandırır. Bu planlar korku, heyecan, şiddet, acı gibi etkilerin yanı sıra dramatik etki yaratmak için de kullanılmaktadır. "Sadece görsel etkilerin oluşturulması anlamında değil, aynı zamanda dramatik etki yaratmak anlamında kullanılacak yakın çekim yüz görüntüleriyle beraber, sinemada artık her türlü görüntü üretilebilir olmuştur (Fordham, 2003, s. 94)." Çünkü nesnelere ölçülerini büyüttüğü için önemini yüceltir ve insanların psikolojik durumlarına yaklaşarak dramatik vurgu sağlar.

Sinema planları, değişik çekim değerlerini kurgusal bir şekilde ayırıp birbirine eklemeye başlamasıyla sahip olduğu zenginliğin farkına varmıştır. Kamera çerçevesine alınan plan, uzak açılardan yakın açılara ya da Godard'ın elle yapmış olduğu video çizikleri ve biçimsizleştirici kakmalar gibi farklı görme düzeni kurma girişimleri bulabiliriz. Bir çekimin ya da yapılacak bir resmin nasıl olması gerektiği konusunda elde edilmek istenilen görüntünün biçim-içeriği/anlamı önemli olduğu kadar, çerçeve içerisine nasıl dizilmesi gerektiği ressam ve yönetmen için önemlidir. Çünkü görüntü, anlamını içinde taşıdığı kadar, ustaca dizilenmiş kurgusu da bu değeri artırır.

Sinemanın çekim ölçekleri olan uzak - orta - yakın planlar temel olarak sinemasal anlatımı belirgin biçimde ifade etmeye yarayan değişik boyutlardaki görüntüler dizisi olmasının yanında, ustalıklı bir geçiş ve kurgu sayesinde dramatik etki yaratabilecek devinimler bilinçli bir şekilde kullanılarak izleyicilerin duyguları yönlendirebiliyor. Bunlardan özellikle yakın çekimler, bir sinema sanatçısının elindeki en güçlü anlatım gereçlerinden biridir. Yakın planlar sayesinde izleyiciye psikolojik göndermelerde bulunur; bilinçaltına etki ederek baştan çıkarıcı, heyecandırıcı, endişe verici gibi farklı duygular sağlanabilir ve insanın iç dünyasının, duygu ve düşüncelerini açığa vurulmasında yardımcı olur (Mascelli, 2002:204).

Courbet'in "A Origem do Mundo" eserinin günümüzde de erotizm etkisi yarattığı söylenmektedir. Tabii resmin durağanlığı izleyici üzerinde sabit bir duygu yaratırken sinema devingenliği ve ekrana gelen görüntü sayesinde izleyici üzerinde farklı duygular yaratma gücün sahiptir; üzüntü neşeye, neşe acıya dönüşebilir. Daha çok psikolojik durumların anlatımında kullanılan yakın çekimlerin, izleyicinin odak noktasını belirleyerek, kişinin yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine ve iç dünyasına da yöneltilmekte ve bu durum resim sanatında da görülmektedir.

Resim sanatında yakın planın vermiş olduğu dramatik etkiyi Gustave Courbet'in "The Desperate Man" eserine baktığımızda gözlerimizin ilk karşılaştığı yakın bir yüzün resmedilişiyle görebiliriz. Arka plan kasıtlı olarak belirsiz bırakılmış, yüz ve özellikle vahşice bakan genişlemiş gözlerine yoğunlaştırılmış bir odak noktası haline getirerek güçlü duygu izlenimi yaratmıştır. Sinema sanatında da birçok yönetmenin insan yüzünü yakın plana alarak dramatik etkiyi daha güçlü hale getirmeye çalışmıştır.

"Yakın çekimler dramatik vurgu sağlar, öykünün önemli noktalarına dikkatleri çeker, bağlantılı devinimi görüntüler, temel devinim konusunda yorum getirir, görünmeyi büyütür, geçiş sağlar, konunun yalınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir. Yakın çekimler etkilemek için yapılmalıdır. Bir yakın çekimi kullanmanın nedeni ne kadar güçlü ise, o yakın çekim de öykü anlatımının gerçekten de etkili olmasına katkı sağlayacaktır" (Mascelli, 2002:204)!



Resim 10: Courbet, The Desperate Man.

Bir sinema filminde ya da bir ressamın eserine konu olacak hikâyenin uygun bir kompozisyon içerisinde kesintisiz, tutarlı ve mantıklı görsel akışla verilmesi çok önemlidir. Çünkü bir eserin plastik değerini veren, gerçekliğini anlaşılır kılan, anlatım öğelerinin tutarlı ve mantıklı kullanımudur. Sinema görüntülerinin hareketliliği sayesinde kendisinden önce gelen görüntü ile kendinden sonra gelen görüntü arasında farklı çekim ölçekleri kullanılabilir.

Yakın çekimi yapılacak bir görüntünün genel-orta planda da ele alınması olanağına sahip olması ve seyirciye gösterilen farklı açılar sinemasal anlamda sağlanan kesintisiz kurgunun mantığı ve filmin organik yapısını oluştururken görsel şölen de yaratmaktadır. Bir yönetmen diyalog kullanmadan da vermek istediği mesajı görüntülerle verme olanağına sahiptir. Dmytryk'in (1995: 50) ifadesiyle; "...filmler, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin, tavırların ve hareketin etkin kullanımıyla mesajlarını verirler." Bir insanın yalnızca gözleri, ağzı veya burnu çekilerek belirli bir nesneye vurgulama yapılır. Yakın planın sahip olduğu güç ustalıkla kullanıldığında, bir bölgede, bir alanda ya da bedende ustalıkla kullanıldığında insan bilincinde, bedeninde, ruhunda çeşitli etkiler

oluşturabilmektedir. Belirsiz ya da belirli olan vücut parçalarını teknolojinin imkânlarını kullanarak büyütüp, bir yüz, el, cinsel organ, bıçak, silah, ya da sadece bir göz; konuyu en iyi anlatacak herhangi bir şey ile izleyicilere farklı duygular yaşatılabilir.

1.2.2. Uzak-Geniş Plan

Geniş plan sinemanın ilk çıkışıyla günümüze kadar kullanılan bir açıdır. Bir resmin estetik yapısının en küçük birimi nasıl ki plan ise; bir filmin plastik değerini arttıran da aynı şekilde görüntünün planıdır. Manzaraları, büyük mekânları, kalabalık yerleri ya da konu ile alakalı geniş alanları tanıtmak için kullanılan bir açıdır. Geniş planlarda birçok nesnenin bulunması ve bunların estetik bir şekilde kurgulanması yetenek ister. “Genel plan” tanımıyla sıkça kullanılan bu açı, her yeni sahnenin girişinde ya da çıkışında kullanılmaktadır.



Resim 11: Zvyagintsev, The Return.

Uzak açılı kompozisyonlarda kullanılan repoussoir, geniş plan kompozisyonlarda diğer nesnelere ile mesafe yanılması artıran bir yöntemdir. Geniş planda izleyicinin

gözlerini vurgulamak istediği “şey”e yoğunlaştırmak için ekranın/tablonun solunda, sağında ya da her iki tarafında ön plana çıkan nesnelerin kullanılması sinemada da görölmektedir. Birçok yönetmen geniş planları kurgularken resim sanatından yararlanmış ve benzer yöntemleri kullanmıştır. Örnek verecek olursak Andrei Zvyagintsev’in “The Return” (2003) filminde Rokoko dönemi geniş kompozisyon anlayışıyla karşılarız (Resim: 11).

Resim sanatı tarihine baktığımızda Natüralizm ve Rokoko dönemlerinde doğa ve insan geniş kompozisyonlarda işlenilmiştir. Sinemada ise neredeyse her filmde kullanılan geniş açı ve estetik kompozisyon anlayışı resim sanatından gelmektedir.

2. BÖLÜM

2. SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ VE KURGU

Aslında görüntü genelde sembollerden, alegorilerden, ses ve retorikten ibarettir. Resim, müzik, şiir, oyunculuk, edebiyat gibi pek çok yakın sanat türlerinin kamera imkânlarının kullanılmasıyla, birbirleriyle kaynaşmalarını canlandırmakla ortaya filmsel görüntü çıkmaktadır. Estetik kaygılarla yeni uygulama tarzlarına imkân veren sinemada sanatsal bir görüntüyle sanatçının kendisini ifade etmesi mümkündür. Gözlemlenen görüntü ister resim olsun ister sinema olsun en belirsiz karesinden en sonuncusuna dek var olan ve onu belirleyen en önemli şey içerisinde barındırdığı ve özü olan gözlemdir. Filmsel yaratıcılık, doğası gereği canlı, değişken ve sürekli hareket halinde olan dünyayı, zamanı hareketli resimlerle film ekranında sunabilmektir. Bu sunuşun daha estetik bir şekilde olabilmesini resim sanatlarının çerçeve içerisindeki estetik anlayışının kullanmasında yatar.

Sinemanın estetik yapısında birçok düzenlenim bulunur. Kamera aracılığı ile kaydedilen mekân, müzik, dans, tiyatro, edebiyat ve resim sanatının kompozisyonunu, ritmi oluşturan “zaman” düzenlenimi ile beraber kullanılmasıyla kendi estetik yapısını oluşturmuştur.

“Resimsel estetiğin, sinemadaki bir başka boyutu olan ‘atmosfer yaratma’ya ilişkin iyi bir örneği yine Welles’in “Yurttaş Kane” filminden verebiliriz; Welles, bu filmde sinemanın o güne dek kullandığı tüm anlatım yöntemlerini kullanarak yepyeni bir bileşime gitmektedir. Geriye dönüşler, Kane’in öyküsünün birkaç kişinin ağzından anlatılması, iç çekimlerde kullandığı alt açıyla sürekli tavanı da göstererek yarattığı kapalı hacim duygusu, asansörleri kullanarak yaptığı aşağı/yukarı kaydırmalar, ışık kullanımında gölge oyunları ve kontrpuanlar, kendi portresi önünde nutuk verme sahnesinde çevrimmelerle, insan kalabalığını kullanışıyla

doruga ulaşan çerçeveleme olgunluğu bu filmin ve Welles'in resimsel estetiği kurmadaki ustalığını ve sinema ile varılabilecek görsel estetiğin sınırlarını anlamayı kolaylaştırır" (Karakaya, 2005:139).

Sinema, hareketli ya da durağan görüntülerdeki resimsel kompozisyonunu kendine özgü sanatsal bir anlayışla sağlamıştır. Welles, "Yurttaş Kane" filminde kullanılan devasa mekânlar ve bu mekânlar içinde yer alan antik objelerin kullanımını ve bir yönetmenin katledebileceği bu mekânların sinematografik kullanımındaki ustalık, sinema görüntüsü ile yaratılan hacim duygusu, duvarların ve tabanın çerçeve içindeki resimsel kompozisyonunu, sinemanın sahip olduğu görüntüsel estetikliğin gücünü gösterdiğini vurgulamıştır.

Sinema ve resim, çerçeve farklılıklarına karşın, her ikisi de estetik kurallar içinde, kendi olanaklarını da kullanarak sanatsal görüntü üretme çabasıyla, fikirleri ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Bir fikir sanatsal görüntü ile ifade edilecekse bu ancak daha köklü olan resim sanat tarihinin gücünü kullanarak başarılabilir. Sanatsal görüntüler oluşturma yolları, doğanın resimsel bir anlayışla, salt gözlemlenmesiyle keşfedilir. "Zaten gözlem ne kadar iyi yapılırsa o kadar benzersiz olur. Ayrıca, ne kadar benzersiz olursa, görüntüye o kadar yaklaşır" (Tarkovski, 2008:92).

2.1. Renk ve Estetik İlişkisi

Üzerine ışık düşen bütün varlıkların kendine has renkleri meydana çıkar. Çünkü rengin tabiattaki kaynağı ışıktır, yani güneştir. Işığın çevremizdeki cisimlere çarparak yansımaları sonucu gözümüzde bıraktığı etki sonucu renk algılanır. "Günümüze kadar devam eden süreç içinde, renk olgusu ve renksel algılama sürekli olarak insanların ilgisini çekmiştir" (Sözen, 2003:13).

"Renk, tabii veya suni ışıktan meydana gelmektedir. Işığın kuvveti ne kadar fazla ise, rengin kuvveti de o kadar parlak ve sağlamdır. Karanlıkta renkleri ayırmak imkânsızdır. Çünkü ışık olmayan yerde renk de mevcut değildir. Güneşten gelen ışınlar, ayrı hızlarla titreşerek, değişik

dalgalar meydana gelir. Rengin zihinde uyandırdığı hisler, ışığın değişik dalga boylarının tesirinden başka bir şey değildir” (Bigalı, 1984: 260).

Plastik sanatlarda renk kullanımının tarihi İ.Ö. 60 000-40 000 yılları arasında yapılmış mağara resimlerinden günümüze kadar uzanır. İlkel mağara ressamalarının resimlerini estetik kaygılarla yapmadıkları genel olarak kabul görmüş bir görüştür. Mağara duvarlarına yapılmış resimlerin kendi gündelik gerçeklerinin dışında bir nedenden dolayı yaptıkları söylenemez. İ.Ö. 30 000-10 000 yılları arasında ise resimlerde renk özellikleri görülür. Kırmızı, kahverengi, sarı renklerin kullanıldığı bu çizimlerde renk ile beraber gerçekçiliği artırabilmek için kabartılı yüzeyler, gölge ve az da olsa hacim etkisi oluşturulmuştur. Tansuğ mağara resimlerinde kullanılan renkler için şunları söyler:

“Kaya duvarlarını resimleyen sanatçılar hayvansal yağlar, sözgeşi balık yağı ile karıştırılmış renkli topraklar kullanmışlar, bitki özsularından ve süttten de yararlanmışlardı. Resimlerin konturlarını (sınır çizgilerini) kazıyarak ya da başka yöntemlerle çiziyorlar ve boyayı ya elleriyle ya da bitkileri ezerek yaptıkları tamponlarla sürüyorlardı. Püskürtme yöntemiyle de boya kullandıkları, bunun için içi boya doldurulmuş kemik parçalarından yararlandıkları anlaşılıyor” (Tansuğ, 1999:21-22).

Mısır resim sanatına baktığımızda ise, doğal nesnelere (kökboyları) elde edilen renklerle belli kurallara bağlı olan resimler yapılmıştır. Duvar resimlerinde beyaz, kırmızı, sarı, yeşil, mavi, pembe renkleri kullanılmıştır. Mısır resminde renklerle kişilerin konumlarını belirlediklerini görürüz. Kadın figürlerinde beden ve yüz erkek figürlerinden daha açıktır.

“Ortaçağ Sanatı, Hıristiyan dinini konu alan resimlerde, vitraylarda ve mozaiklerde renk ile biçim soyut bir anlama kavuşmuş ve dini anlatan simgelere dönüşmüştür. Mısır Sanatında olduğu gibi Ortaçağ döneminde dine hizmet eden sanat, renk ve biçimde kurallara bağlı kalmıştır. “Doğanın sahip olduğu renklerin hiçbiri, var olduklarından bugüne değin değişmemiştir. Fakat insanın duyguları geliştikçe ona uygun olarak etrafını çevreleyen renklerden aldığı izlenimler ve dolayısıyla da etkilenmeler adım adım gelişmeler göstermiştir” (Saarinen, 1967:187).

İnsanın yaşam çevresi, renklerle biçimlenmekte, boyut kazanmakta ve böylece anlamlara bürünmektedir. Başka bir deyişle renk, çevrenin ayrılmaz ve onsuz olunmaz bir ögesi konumundadır (Sözen, 2003:8). Rengin insan yaşamında ve sanat yapıtlarının içindeki yeri çok önemli, dahası vazgeçilmezdir demek mümkündür. İster sinema olsun ister resim olsun, her iki sanat için de renk önemli bir unsurdur. Yumurta yerine yağ kullanarak boyaların kuruma süresini uzatarak ayrıntılar üzerinde uzun süre çalışabilen ve renk geçişlerini istenildiği gibi düzenleyen Jan van Eyck (1389 – 1441) yağlı boyayı resme kazandırmış oldu. Rönesansın diğer önemli sanatçıları Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giovanni Bellini, Tiziano gibi usta sanatçılar renkleri tabloda diğer renklerle ilişkilendirerek, resmin bütününde renk dengesini sağlayarak, renksel bütünlük, uyum, denge, renk ve kompozisyon ile dengeler oluşturarak renk kullanımında önemli yol katletmişlerdir. Turani, Caravaggio'nun “Evliya Mattheus” adını taşıyan eserindeki renk için ise şöyle demiştir:

“Anatomi ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların adeta optik bir saptanmasını göstermektedir. Böylece kutsal bir kişi, dünyevi görüntünün içine oturtuluyor, uhrevi olan dünyevileşiyor, renkler de lokal izlenimlere dayanıyor” (Turani, 1999:457).

Renk, çizgi, şekil ve tonların kullanışı sanatçının bireysel üslubu ile alakalı olduğu gibi, izleyicinin kafasında uzamın nasıl oluşacağını; örneğin çizgilerin yatay, dikey kullanışları, renk tonlarında değişmeler, kontrast kullanımı ile belirler. Ressamların yapmış oldukları resimlere baktığımızda, renklerin ağırlığı dışında ya koyu – açık özelliği ya da renksel özelliği göze çarpar. Renklerin nesnelere olan ilişkilerine dayanarak zihnimizde yarattığımız soyut ya da somut kavramlar üzerinde dururuz. Renk konusuna diğer yaklaşımlar da şöyle özetlenebilir:

“Peter Paul Rubens ise resimlerinde ışıklı ve gölgeli alanları renklendiriyor, ışıklı yerleri mat ve sıcak renklerle kalın bir boya tabakasıyla, gölgeli alanlarıysa saydam ve soğuk renklerle ince bir tabaka halinde sürerek ışıklı alanları adeta gerçek imgelermiş gibi tüm canlılığı ile zarif denilebilecek bir tarzda ifade ederken Rembrandt, boyayı çok daha kalın ve yoğun bir şekilde kullanarak kendine özgü bir boyama yöntemi geliştirmişti. Renk tabakalarını boya hamuru şeklide üst üste uygularken alttaki rengin yüzeyinden yararlanıyordu. Onun

resimlerindeki ışıklı alanlar ve renk pırıltıları daha önce hiç görülmemiş bir sıcaklık ve canlılıkta adeta yanarcasına parlıyor, renk yüzeyleri resim uzamında öne geliş arkaya gidişler ile resimdeki formların konumlanması inanılmaz bir gerçeklikle adeta imgenin gerçek maddesine dönüşüyordu” (Akkaya, 2007:14-15).

Bazı ressam ve yönetmenler çalışmalarında bir rengin hâkimiyetini ya da bir kaç rengin hâkimiyetine ağırlık vermişlerdir. Rembrandt'ın kahve renklerini kullanması, Van Gogh'un sarıyı kullanması ve Tarkovsky filmlerinin bölümlerinde kullandığı sepya tonları ve siyah-beyaz çekimlerle ışık – gölge oyunlarını kullanarak çerçevede yer alan renkleri her zaman etki altına alarak o renklere üstünlük sağlamıştır. Tek rengin hâkimiyeti yanı sıra uyumlu renkler kullanılarak aynı renkteki atmosfer içinde farklı bir renk ile bütünlüğe resimsel ifade kazandırılmasıdır.

“Plastik sanatların bir ögesi olan resimde renk esas bir unsurdur. Plastik sanatlarda renk, derinlik anlamı kazandırılarak kullanılır. Renklere, birbirleri ile karıştırılarak istenilen yere uyan bir değer - ton kazandırılır. Eğer renkler ara tonlu ise, o takdirde oylum duygusu uyandıran renk değerleri ortaya çıkar. Bir renk diğer renklerle uyuşmuyorsa bağırıcı etkiler uyuyorsa rahat etkiler uyandırır” (Turani, 1995:116).

Sinema ve resim sanatlarında bilinçli şekilde seçilip kullanılan renkler, tuvale ya da filme aktarılan öyküyü, düşüncüyü sembolik anlamda desteklemekte ona yeni katmanlar, anlamlar eklemekte ve renk kendine has gücünü kullanarak getirdikleriyle anlatım daha bir zenginleşmektedir. Sembolik olarak baktığımızda karanlık ve aydınlık gibi oluşumlar insanların ilgisini çekmiştir. David Lynch resimlerinde karanlık renklere sembolik anlamlar yüklemiştir. Akira Kurosawa “Kagemusha (1980)” adlı filminde Japonlara özgü olan kültürel renklere yaslanarak sembolik düzenlemeler içinde kullanma yoluna gitmiştir. Plastik sanatlarda rengin sembolik anlamlar taşımasının yanı sıra hem resim sanatında, hem de sinemada renkler duyguları da harekete geçirir. Örnek olarak Krzysztof Kieślowski'nin adlarını Fransız bayrağının renklerinden aldığı üçleme filmleri olan *Üç Renk: Beyaz*, *Üç Renk: Kırmızı* ve *Üç Renk: Mavi* filmlerine hem sembolik, hem de duygusal anlamlar yüklenmiştir.

“Renk; resim sanatının ikinci derecede tesirli bir plastik elemanı olarak, duyguları harekete geçirir. Nasıl ki çizgi; rengin yerini önceden belirten bir form elemanı ise, renk de; karışımlardan doğan armoni bilimiyle, sevgiyi ve çeşitli duyguları uyandırarak, heyecanlarımızı sembolize eder. Fakat tabiatın ressama tanıttığı ve onun kullandığı renkler, hiçbir zaman gök kuşağındaki gibi parlak ve saf değildir” (Bigalı, 1984:260).

Eserde yer alan ışık, renkler, hacimler, nesnelere arasındaki ilişkiler eseri yaratanın ortaya koyduğu kurallara göre şekillenirken, yapının içerisinde yer alan tüm öğeler sanatçının iç dünyasını yansıtmaktadır. Eserde yer alan renklerin uyumu, görüntü ve fikirlerin kaynaşması eser bittiğinde ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ressam, tuval ile olan işini bitirdikten sonra tuval üzerindeki renkleri değiştirmesi ya da tuval üzerindeki mavinin yeşile dönüşmesi imkânsız gibidir. Plastik sanatlarda uzay durgun ve değişmezdir. Sinemada uzayın ve zamanın sınırlarının akıcı olması buna imkân sağlar. Bela Balazs şöyle ifade etmektedir:

“ Bir ressam, kızarmış bir yüzü gösterebilir, ama sararmış bir yüzün kızarma sürecini gösteremez. Bunu da ancak sinema gösterebilir. Çünkü sinemanın güçlü bir anlatım aracı olabilmesinin temelinde onun devinim özelliği yatar. Sözgelimi Nikolay Ekk’in ilk renkli filminde, bir erkek bir kızı izlerken gösterilir. Kız korkmakta ve onu istemediğini belli edecek davranışlarda bulunmaktadır. Yönetmen kızın gözlerini yakın planda gösterir, kızın gözlerinin rengi duygularıyla birlikte değişmektedir” (Büker, 1996:48).

Renk, sanatçının kurmaca dünyasının içindeki oluşumların aktarımıyla sanat eserlerine yansımaktadır. Sinema ve resim sanatlarında renk kullanımı sanatçıların estetik anlayışıyla birbirine benzer şekilde yeniden kurulmaktadır. Amaç, sadece rengi vurgulamak olmayabilir, ama renk ve ışık etkileri izleyicide uyandırdığı duyumsal çekicilik sanatçı için önemli bir değerdir. Bir resim ya da sinema görüntüsünde dış dünyanın renklerini sanatçının gözleriyle görmek, eserin gizemini, gücünü anlatır ve renklerin ritminde taşan, coşan özgün ifadeyi yansıtır. Çünkü renkler ile imgelerin ürettiği görüntüler zorunlu ve bilinçli olarak, sınırları belirli bir çerçevede sanatçının bireysel algılama yönünü de vurgulamaktadır. Renk ve ışık, bireysel bilincin dışında bir varlığa sahip olması durumunda düşünceyi doğrudan göstermez. Dış

dünyanın renklerini düzenleyerek eserde kullanılması ya da farklı şekilde ifade edilerek düşüncenin anlaşılmasına yol açabilir. Bazen eserde yer alan karakterlerin düşüncelerini, duygularını, gösterebilir, ancak onların duygu ve düşüncelerini yansıtmaz, daha çok görüntüyü/eseri ortaya koyan sanatçının fikirlerini barındırır.

2.2. Sinema ve Resimde Kurgu

Resim ve sinema çerçevesi/ekranı, bulunduğu dönemden, olaylardan, edebi eserlerden, bireylerin ve toplumun psikolojisinden etkilenerek tuval bezinde ve ekranda kurgusal bir dünya yaratarak izleyiciyi bu dünyanın içine çekerler. Tablolar görsel yolla, çerçevede var olan renklerle, yaratılmış kurgularla izleyicinin zihninde imgesel bir canlandırma oluştururken, sinema zamansal görselliklerle ve işitsel algılarla yaratılmış bir yaşam dünyasına katılımı sağlar. Sinema ve resim, birbirinden farklı yapıları olmasına karşın, kurgusal nitelikleri ve içerdikleri anlatı teknikleri açısından benzerlik ve paralellikler sergilerler.

Resimde çerçevenin bütününe resmedilecek konu ustalıkla tasarlanır, resimde yer alacak bir nesne ya da bir figürün duruşu, bakışı, karakteri ve resimdeki kompozisyon, renk, ışık, denge, zıtlık gibi resmin temeli olan gerekli her şey en ince ayrıntısına kadar hesaplanarak kurgulanır. Sinema filmi de, hazırlanmış uygun senaryo, ressam tarafından çizilen story-board ve taslaklar, filmde kullanılacak renkler, ışıklar, kompozisyon ve modellerin kıyafetleri, kıyafet renkleri, mekâna uygunluğu, kameranın görüntüleri kaç dakika kaydedeceği, çekim hızı, kesme noktası, azami uzunluk gibi filmin yapım aşamasında gerekli olan her şey çözümlenerek resim yapımındaki gibi en iyi şekilde hesaplanarak kurgulanır.

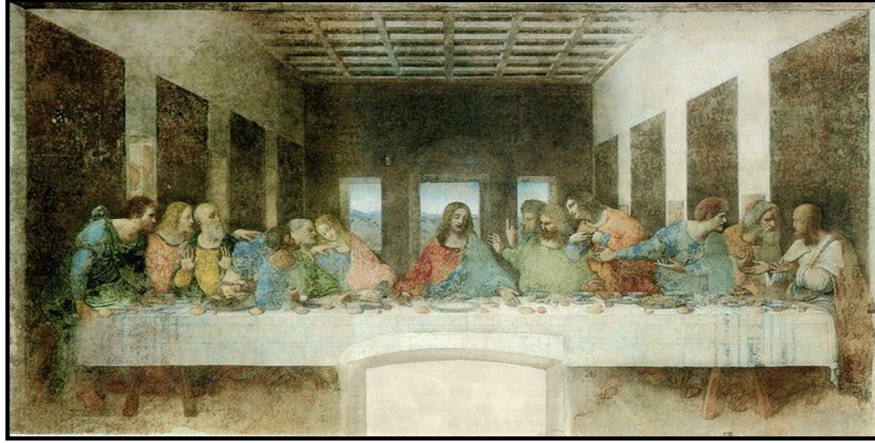
Birbirinden farklı iki rengi bir araya getirerek yeni bir renk elde etmek, resim çerçevesi içerisine renklerle doğanın taklit edilerek farklı nesnelere ve farklı mekânların iç içe kullanılması ile elde edilen yeni anlamların oluşması, farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlam yaratacak biçimde çerçeve içine eklenmesine “kurgu” denilebilir.

“Kurgunun solcularıysa bunun tam karşı ucunda yer alırlar: Bunlar film parçalarıyla oynarlarken kendilerini yıllarca etkisinden kurtaramadıkları bazı özellikleri bulmuşlardı. Bu özellik de şuydu: Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirilmeden doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli ve açık bir genellemeye hemen hemen kendiliğinden denecek yolda gitmeğe alışmışızdır” (Eisenstein, 1984: 57).

Tüm plastik sanatlarda kurgu, biçimsel oluşumların gerçekleştirilmesinde kendi aralarındaki yapısal bağıntıları oluşturmaları için bilinçle hesaplanarak seçilir. Resimde kurgu; çerçeve içerisindeki ışığın ve gölgenin kullanımı, renklerin, nesnelere, nesne konumlarının, çizgi niteliğinin, zıtlıkların, biçimbozumun uyumu; gerçek, duygusal, çocuksu, coşkulu, vahşi, fantastik, soyut-somut, içgüdüsel kavramlarının iç içe girmesi; zaman, mekân, konu ve çerçeve içerisine yerleştirme karşıtlığıyla yaratılır. Resim sanatında olduğu gibi sinema sanatında da benzer durumlar vardır. Sinemada çerçeveleme, kamera yüksekliği, çekim ölçeği, özel efekt, aydınlatma, renk, optik kurallar, ses, kompozisyon, plan gibi çeşitli öğelerle biçimbozumun uyumunu oluşturmak ve bir yandan biçimi oluştururken diğer yandan bu biçimlerle kurgu içeriğinde zenginlik oluşturur.

Sanat yapıtlarının ortak paydası kurgudur. Yaşamın her alanında ve öteki sanatlarda da kullanılan en önemli ilişkilerden bir tanesi kuşkusuz kurgu yapısıdır. Her sanat dalı kendi türüne özgü nitelikleri belirleyen ve bütünlüğünü sağlayan kurgu yöntemini kullanır.

Son Akşam Yemeği, Hıristiyan inancına göre, İsa'nın Romalı askerler tarafından tutuklanmadan bir gün önce havarilerle yediği son akşam yemeğini ifade eden ve Rönesans ressamlarınca çokça işlenen bir konu olmuştur. Bu eserlerin içinde en bilineni Leonardo da Vinci'nin yapmış olduğu resimdir.

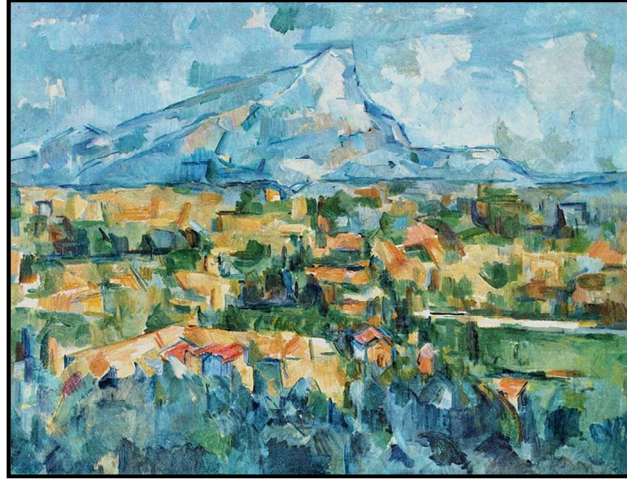


Resim 12: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği

Sinemada olduğu gibi resim sanatının kurgusu da büyük bir anakronizm sorununu içinde barındırır. “Son Akşam Yemeği” tablosuna bakıldığı zaman, yaşadığı tarih itibarı ile İsa Peygamber ve havarilerinin masada oturarak yemek yemeleri mümkün değildir. Masanın büyüklüğü, örtüsü, etrafına konulan sandalyeler ve bu düzenekte yemek yeme çok sonraki zamanlarda yerleşmiş bir gelenektir (Resim: 12).

Renk ve kurgu ustası olan Paul Cézanne, modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar ve etkisi nedeniyle çoğu zaman modern sanatın ve kübizmin babası olarak anılmıştır. Çünkü resmin yapı taşlarını yaşadığı çağın ruhuna uygulayıp, 20. yüzyılın başında doğayı kendi öznel kurgusuyla yeniden yorumlayarak resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Cézanne modern resmin kurgusunu yapılandırmıştır. Resimlerindeki kitleyi ve kurguyu geometrik bir düzenlemeyle gerçekleştirir. Baktığımız çalışmalarda göz tek bir alanı değil, resimdeki biçim ve öğeler bizi farkında olmadan tablonun genelinde dolaştırır. Resimlerindeki fırça darbeleri, çok katmanlı renkler, kompozisyonlar ritmik bir ardışıklıkla kurgulanmıştır. Cézanne, hem kompozisyonun geometrik kurgusu, hem yüzey-derinlik tekniği açısından getirdiği yeniliklerle resim tarihinde önemli bir yere sahiptir.



Resim 13: Cézanne, Victoire Dağı.

Üretilen ister film, ister resim, ister şiir olsun; aslında bir devinim olgusu üretilir. Resim gözlendiğinde ya da film izlendiğinde; öyküsel içerik yanında, ona bakanların dikkatini belli noktalara çeken ve devinim etkisi yaratan kurgusal yönsemeler olduğu görülür. Yaşamın her alanıyla ve öteki sanatlarla yakın ilişkisi bulunan sinemanın en önemli yönü, kuşkusuz kurgu yapısıdır. Eisenstein'ın makalelerinden oluşan eseri "Film Duyumu"nun "Sözcük ve Görüntü" adlı bölümünde sinemada kurgu sorununa değinir. Buna göre, kurgunun temel erek ve görevi her sanat ürününün temel erek ve görevidir:

"Bu temel erek ve görev de izleğin (temanın), gerecin, olay dizisinin (plotun), olgunun, devinimin filmin gerek ayrımında gerekse tümünde bağlantılı ve almaşık (nöbetleşe) olarak sergilenmesi gereğidir. Filmlerimizin görevi yalnızca mantıklı bir yolda bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir" (Eisenstein, 1984:278).

Kurgu bir rastlantı sonucu sinemaya girdi. Rastlantı şuydu: 1898'de Méliès'in yaşamında dönüm noktası sayılabilecek bir rastlantı oldu. Paris'in Opera Meydanı'nda (Place de l'Opéra) çekim yaptığı bir gün kamerası aniden arızalanıp duruvermişti. Bu sırada çerçevedeki yaşam akmaya devam etmiş, hareketler, eylemler yeni bir boyut

kazanmıştı. Méliès, görüntüleri izlerken bir kadının aniden bir erkeğe, bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü gördü. Böylece, ‘hareketli resmin büyülü kapasitesi’ bulunmuş oldu. Méliès, illüzyon numaralarına uygun düşen bu fırsattan yararlanmaya başladı. Kısa zamanda, bindirme, erime, hareketsiz görüntü, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış gibi teknikleri geliştirdi.

“Kurgu sırasında film, ikide bir çöküyor, bir türlü ayakta durmak istemiyor, gözlerimizin önünde dağılıp gidiyordu; hiçbir bütünlüğü, içsel bağı, tutarlılığı ve mantığı yoktu. Ama son bir umutsuz denemeye kalkıştığımız güzel bir gün, birden oltaya filmsel olarak bütünleşmiş bir görüntü birimi çıktı. Malzeme birden canlandı, filmin tek tek her bölümü karşılıklı ilişki içine girerek belirgin, organik bir sistem içinde birleşti. Odada bu son umutsuz çabama göz gezdirdiğimde birden filmin gözlerimin önünde şekillendiğini fark ettim. Uzun süre bu mucizeye inanamadım, ama filmin kesin kurgusu gerçekte tamamlanmıştı” (Tarkovski, 2008:103).

Kurgu, görüldüğü gibi, sinema ve resim sanatı için gerekli olup, izleyiciye sunulması için en iyi şekilde uygulanması gereklidir. Kurgulamalar bazen rastlantı sonucu kendi oluşumunu meydana getirebilir.

2.3. Görüntü

Görüntü; işte bizim, kör gözlerimizle bakmamıza izin verilen hakikatten bir izlenim...

A. Tarkovski

Görsel sanatlar eylemi, görüntülerle düşünmeyi ve görsel ifade biçimlerini kullanarak, yeni görüntüler sunmaktadır. Sinemada bütünselliği sağlamak; sağlıklı ve eksiksiz bir film ortaya koymak için elde edilen ilk olanak kuşkusuz senaryodur. Bir senaryonun tek başına başarılı olması görsel tasarım için yeterli değildir. Senaryodan başka etmenler, öğeler, araçlar ve özellikle görüntü yer alır. Çünkü görüntü, zaman ve mekânda dolaşmamızı sağlayan temel araçtır (Leppert, 2002:16). Sanatçılar tarafından işlenen

görüntüler, üretilmiş imgeler insan zihninde anlamlar oluşturmaktadır. Resim ve film görüntülerinin anlamını zenginleştiren imge ve simge, izleyiciyi filmin olay örgüsünü çözmede, tablodaki öğelerin kullanışı ve hangi anlamlara geldiğini edilgen konumdan etkin hale getirir. Film sahneleri ya da resim kompozisyonları ustalıklı işlendiğinde görüntünün etkileyciliği artar. Görsel sanatlar dilinin anlatımındaki öğeler, gerçeğe yaklaşım konusunda ve gerçeğe benzerlik ölçüleri ilk çağdan günümüze kadar tartışma konuları olmuş, etkisini çağımız sanatı olan sinemada da göstermiştir.

Yönetmen ve ressam ister sinema ister resim olsun resimsel görüntüleri kendilerine özgü psikolojik, sosyolojik, kültürel, şiirsel veya duygusal temaları ele alarak aktarır. İzleyici ise aktarılmışın plastik anlamına göre ne anlatılmak istendiğini, yansıtılan bu şeylerin gerçekten ne olduğunu anlar. Sanatçının çerçevesine ekleyeceği görüntüleri resimde ya da filmde yansıtacağı şeyleri ve yansıtma araçlarını seçişiyle de görüntülere yüklediği anlam ayırt edilebilir. Yansıtılan şeyler ve onların yansıtılışları arasında kurduğu plan ve bu planlar plastik ilişkide ortaya çıkar. Sinema ve resim, aktaracağı şeyin yanılması verir, onu hatırlatır ya da yansıttığı nesnelere yeni anlamlar yükler.

“Sadece kamera oyuncu yoktur; ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen plan vardır. Planın bir plastik değeri vardır; bu değer, kirli görüntülerin, çözülen planların dönemi olan altmışlarda ve yetmişlerde sanki ihmal edilmiştir ve bugün kliplerin, reklam filmlerinin “yeni görüntüler”in aşırı özen gösterilmiş, çizilmiş, en küçük ayrıntısına kadar inşa edilmiş o yaldızlı görüntüleri olarak bütün gücüyle geri dönmektedir. Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yakınlaştıran, planların yapılışıdır.” (Bonitzer, 2006:130)

Sinema kendine özgü bir disiplin içerisinde teknolojik imkânları kullanarak kurgusal ya da anlık görüntüleri, zamanı hapseder. Kameranın çevrinme hareketleri insan başının hareketlerine benzerken gördüğü görüntüleri kaydetmesi ve gerçeklik izlenimi yaratması insan gözüyle kıyaslanabilir. Ancak şu bir gerçek ki sinema, resim sanatının görsel estetikliğinden, kompozisyonundan beslenmiş ve Méliès, gibi resim eğitimi almış teorisyenlerin, yönetmenlerin renk, ışık – gölge, oran – orantı, perspektif gibi unsurlara hakim olmaları sinemaya katkı sağlamıştır. İlk yıllarda film olayı belirli bir mesafeden sabit kamerayla ve sabit bir çerçeve içinde tek çekimlerden oluşan

görüntülenmeye dayanan film, optik bakışın merkezi açısına uygun biçimde tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülüyordu. Kameranın sürekli sabit ve hareketsiz olması, sürekli genel çekim ölçeğinin kullanılması, yakın çekim gerektiği zaman diyaframın kapanması, oyuncuların çerçeve içine soldan girip sağdan çıkma tarzı yaygın bir anlayıştı. Optik bakışın merkezi açısına uygun biçimde görüntülenen film anlayışı 1903 yılında tiyatral anlayıştan biraz daha sıyrılarak gelişiyor. Edwin S. Porter'in "The Gay Shoe Clerk" (1903) ve George Albert Smith'in "Sick Kitten" (1903) filmleri sinema sanatının sahip olduğu diğer karakteristik özelliklerle çekilmiştir. Gelişmelere öncülük eden diğer bir usta da D. W. Griffith'dir. Flashback, fadein ve fade-out, analitik kurgu, yakın çekim yüzler-mimikler-jestler onun sinemaya kazandırdığı buluşlardır. Çağımızın usta yönetmenleri olarak adlandırılan Akira Kurosawa, Stanley Kubrick, Peter Greenaway, David Lynch gibi yönetmenler köklü bir birikime sahip resim sanatının avantajlarını kullanagelen film yapımcılarıdır.

Sinema ve resim sanatlarının kaidesi görüntüdür. Sözcüklerin tekrarı, telaffuzu mümkünken, görüntülerin tekrarını yakalamak ve bunu ister tuval üzerine ister kamera aracılığı ile kaydetmek imkânsızdır.

“ Sanatsal görüntü, daha önce de belirttiğimiz gibi kesinlikle tekil ve tekrarlanamaz bir fenomen, ama aynı zamanda söz konusu hayatla ilgili bir fenomen olduğu için, son derece sıradan da olabilen bir fenomendi” (Tarkovski, 2008:99)!

Görüntü kavramsal ve plastik olarak ele alındığında nasıl olması gerektiği sorgulanır ve anlatmak istediği 'şey'i aktaracak şekilde kurgulanır. Sinema, resim ve diğer bütün görsel sanatlarda görüntülerin ele alınışı sanatçının dünya algılayışının temelinde yatar. Aynı konuları ele almış ressamlar ya da yönetmenlerin eserlerine baktığımızda farklı dünya görüşleri, sanat ve estetik anlayışları, kendilerine özgü bazı genel güdülerini de içlerinde barındırarak bireysel eserlerini inşa ederler.

Görsel olarak sunulan bu görüntüler sanatçının hem ifade biçimi olacak aynı zamanda ne kadar bireysel ve tekil görüntü olduğunu sunacaktır. Çünkü her görüntü kendine

özgüdür. Bu bağlamda bir örnek verecek olursak Amerikalı yönetmen Richard Brooks'un 1958 yapımı olan ve Rus yazar Dostoyevski'nin 1880 yılında bitirdiği, son ve zirve romanı olan Karamazov Kardeşler kitabından uyarlanan "Karamazov Kardeşler" filmi farklı bir şekilde yönetmen Petr Zelenka tarafından "Karamazovi" (2008) filmi olarak tekrardan sahnelenmiştir. Böylece ortaya yeni bir geliştirim senaryosu çıkmıştır. Bu durumu resim sanatı açısından örneklemek hem kolay, hem de sayı açısından fazla olduğu için zordur. Hristiyanlık dini konulu resimler, Yunan mitlerini ve edebi eserlerden seçilen konuları ele alan dönemler ve sanatçılar oldukça fazladır.

2.4. Kompozisyon

Kompozisyon, resim, fotoğraf, sinema, gibi plastik sanatlarda estetik görüntü yaratma açısından görsel sanatlarda önemlidir. Çerçeve içerisinde yer alacak parçaları, nesnelere, ışığı, rengi, kurguyu en iyi şekilde estetik kurallarını taban alarak yerleştirmek anlamına gelir. Antikçağdan başlayarak sanat eserlerindeki ve özellikle resim ve mimarideki altın oran özellikleri günümüzde mekanik araçlarla elde ettiğimiz plastik sanatlara uygulanmaktadır. Resim sanatlarında herhangi bir formu nereye koymamız gerekeceğini düşünürken ya da herhangi bir doğruyu çizmekte tereddüde düştüğümüz zaman, bize yardımcı olan altın oran resim sanatında olduğu şekilde fotoğraf ve sinema sanatlarında da kolaylık ve sağlamlık sağlamıştır.

Resim, sinema ve fotoğrafta görsel değeri belirleyen ve izleyiciye sunulan görsellikteki ahenk, kompozisyondur. Kompozisyonu oluşturan bileşenler vardır. Bunlar: çizgiler (düz veya eğri), şekiller, renk, doku, form, boyut, alan (boşluk), perspektif ve yön gibi vazgeçilmez bileşenler görsel sanatlarda önemli olup düzenli ve dengeli bir bütün oluşturma işidir. Bu oluşumda rol alan gereklilikler çerçeve içine giren objelere nasıl bakacağımızı belirlerken, bazıları da izleyicinin bakışlarına ne göstereceğini ve izleyicide estetik bir tat bırakmasını sağlar. Güngör'ün (1994:10–11) ifade ettiği gibi:

“Sinema biçiminin temel malzemesi olarak kabul edilen görüntünün resimsel özelliklerinden gelen çizgi, şekil, ışık, gölge, ton, renk, leke, derinlik, ölçek, bakış açısı gibi değişkenlerine, zamana yayılan sinemanın devinimi ve görüntü teknolojisinden ödünç aldığı tüm optik, mekanik, kimyasal, elektronik değiştirme olanakları katılmakta ve bu değişkenleri sonsuz sayıda seçme ve düzenleme olanağı, gösterilen şeyin sonsuzca değiştirilebilmesine, dolayısıyla sinemada gösterilen şeyden çok, onu gösterme biçiminin önem kazanmasına neden olmaktadır.”



Resim 14 : sol: Zvyagintsev, The Return. sağ: Mantegna, Ölü İsa.

Her çerçevede kompozisyon harikası yaratan Rus yönetmen Andrei Zvyagintsev'in filmlerinde resim etkisini görmemek imkânsız gibidir. Rus sinemasının dram türünde çekilen en iyi filmleri arasında gösterilen 2003 yapımı The Return (Dönüş) filminde Andrea Mantegna'nın "Ölü İsa" kompozisyonuna rastlarsınız. Mantegna'nın İsa'sı, hafif çatık kaşlı. Özellikle el ve ayaklar, ölümü hissettiren duruşuyla, gevşekliğiyle insanı etkiliyor. Andrei Zvyagintsev'in filminde Vanya ve Andrei babasız büyümüş iki kardeştir. Bir akşam koşarak eve döndüklerinde bir sürpriz ile karşılaşılır. Yıllar sonra babaları dönmüştür. Yatak odasında uyuyan babalarını görmeye gittiklerinde yatakta gördükleri uyuyan baba sahnesinde Andrea Mantegna'nın "Ölü İsa" tablosu ile karşılaşırız. Baba yataktaki uyku pozisyonunda "Ölü İsa" kompozisyonunu canlandırmaktadır. Kafa yastıkta sola doğru yaslanmaktadır, eller gevşek ve duruşlar tablodaki gibidir. Sağ ayak düz iken, sol ayak sola doğru yatmaktadır (Resim: 14).

Birçok yönetmen resim sanatının sekiz bin yıllık uğraşı olan kompozisyonu film sanatında kullanmıştır. Peter Greenaway, Luis Bunuel, David Lynch, Johannes Vermeer, Stanley Kubrick, Pier Paolo Pasolini gibi yönetmenler, Ortaçağ, Rönesans, Barok, Gotik ve Modern sanatların usta sanatçılarından eserlerinden ve kompozisyonlarından faydalanmış, filmlerinin belli bir planında, görsel kompozisyonlarda ünlü bir sanatçının tablosunu bile bile taklit ettikleri olmuştur.

“Film karesi her ne kadar hareket eden bir resim olsa da, yine de iki boyutlu bir yüzey gibi düzenlenmektedir. Bu da kadraj içindeki kompozisyona tıpkı resim yüzeyindeki gibi dikkat edilmesi gerektiğini, filme ait dikdörtgenin belli noktalarına yerleştirilen objelerin öne çıkıp vurgulandığını, objelerin yerleştirme şeklinin film karesine ait örgü sisteminin monoton olup olmadığını belirlemektedir. Göz simetrik olan kompozisyonu sevmez; ahenkli bir düzen kurmak için alanı değişik büyüklükte alanlara, bölümlere ayırmak gerekmektedir” (Çağlarca, 1997:21).

İster resim çerçevesi olsun, ister film karesi, her çerçevenin bütününe kompozisyonunda, sanatçının harcadığı özen ve emeği ve bunun yanında bireysel estetik anlayışını ve kurgusunu görürüz. Resim sanatındaki kompozisyonun durağanlığını kıran kamera, ifade edeceği karedeki resimli kompozisyonu kameranın bulunduğu konumdaki kullanımı ile elde edebilir. Çünkü resimsel kompozisyonun kameranın hareketliliği ile bağlantılı olarak değiştiğini görürüz. Kameranın hareketliliği ile değişen kompozisyon, bir sonra gelen görüntü yeniden resimli kompozisyonunu düzenler. Kompozisyon ile bağlantılı olarak sahnenin niteliğine göre değişen diğer önemli şey ışıktır. Işığın bütünlüğü ve kullanımı film kompozisyonunda önemli bir yere sahiptir.

2.5. Işık-Gölge

Karanlık mekânları aydınlatmak için kullandığımız ışık; resim, film, fotoğraf ve benzeri plastik sanatlarda belki de sanat eserlerine anlam kazandıran en önemli faktör olarak karşımıza çıkar. Tüm görsel sanatların temeli olan ışık, parlaklık, kontrast, renk ısısı ve

beyaz dengesi gibi teknikler estetik nedenlerden dolayı önemlidir. İlk önce resim sanatında ortaya çıkmış olsa da, artık sinema ve fotoğraf için de vazgeçilmez unsurdur.

İlk çağlarda çizimler geometriksel ve yüzeysel iken Yunan ve Roma sanatında gelişen ışık-gölge Rönesans ve Barok döneminde doruğa ulaştı.

“Işık, resim sanatında çeşitli yansılama teknikleri kullanarak, betiler ve resmedilen alan üzerinde yaratılan aydınlık etkisidir. Rönesans döneminde ortaya çıkmış ve bu çağdan sonra Modern Sanata dek Avrupa resminin uğraştığı temel sorunlardan biri haline gelmiştir. Başka ülkelerde ve Rönesans öncesi tüm resimsel betiler homojen bir renk düzeniyle sunulur. Gerçek nesnelerin bir ışık kaynağı karşısında nasıl bir görünüm sundukları ve bunun nasıl resmedileceği, söz konusu sanat anlayışlarının konusu olmamıştır” (Sözen ve Tanyeli, 1986:108).



Resim 15 : Caravaggio, Emmaus'ta Son Akşam Yemeği

Yunan döneminde şekil ve bezeme bakımında sanat eseri olmak iddiasında bulunan vazolarda ışık-gölge oyunlarına önem verilmiştir. Ortaçağda, dini öğretileri yaymak için yapılan resimlerde ışık, gölgesizdir. Ancak Giotto ile yeni bir dönem başlar ve ışık-gölge kullanılmaya başlar. Rönesans döneminde Leonardo Da Vinci ışık üzerine tüm

ayrıntıları inceleyip, eserlerinde deniyordu. Raffaello'nun eserlerinde ışık pürüzsüz yüzeyler yaratmıştır. Caravaggio ışığı hem fantezist hem de natüralist yolda, çoğu zaman siyah fonda çok koyu gerçekleşen gölge-ışık tekniğini son derece özgün kullanmış bir sanatçıdır. Işığın yeniden keşfi olan Empresyonizmde resim, ışık ve renk duyularının belirlediği kontursuz bir bütün olarak ortaya konuyordu.



Resim 16: Jan Vermeer, The Loveletter.

Caravaggio güçlü ışık-gölge kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik bir açıdan ele alışıyla barok sanatının en özgün uygulayıcılarından biri olmuştur. Çalışmalarında kuvvetli ışık-gölge karşıtlığı, figürlerin yoğun ifadeler içerisinde oldukça dramatik bir etki kazandırmaktadır. Emmaus'ta Son Akşam Yemeği tablosunda yoğun ışık-gölge oyunu ile resme hareketlilik ve canlılık vermiştir. Hareketlerle verilen ifadelerin yoğunluğu, ışık kullanımı ile artırılmıştır: arka planın karanlık tutulması ve ışığın merkezi durumundaki figürlere ve masanın üzerine düşmesi ile ayrıntıları özenle betimlemiştir (Resim: 15). Johannes Vermeer için farklı bir ışık tekniği vardır. Yandan

ışık alan, penceresi hafif açık kapalı bir odadır. Vermeer'in kompozisyonlarında nesnelere yandan gelen ışıkla adeta yıkanmakta ve her şey hareket ve başkalaşma içinde erimektedir (Resim:16). Birçok fotoğrafçı ve yönetmen Vermeer'in kompozisyon ve ışık anlayışından esinlenmiştir. Türk yönetmen Hasan Semih Kaplanoğlu 'Bal' filmi için şunları söyler:

“Bütün filmlerimde, belli ressamlar vardır, referans aldığım, baktığım, ilgilendiğim. Bu filmde de Hollandalı Jan Vermeer beni hep esinleyen bir ressam, bu filmde de onun ışık anlayışını, mekânı kullanma biçimini ben de bu şekilde gerçekleştirmeye çalıştım. Filmin özünü de örtüşüyordu.” (Kaplanoğlu: 2010)

Işık-gölge bir kompozisyonda yer alan en önemli öğelerdendir. Işığı gölge ile düşünmek gerekir, her ışık kaynağı bir gölge yaratır. Bazı kompozisyonlarda ışığın yönü ve zemine düşen gölge sayesinde bize müthiş bir perspektif olanağı sağlar. Işık gölge eksikliği sükûnet, rahatlıkla birlikte monotonluk ve sanatçı tablonun herhangi bir yerine koyduğu ışıkla farklı manalar yaratır. Bir görüntü sanatı olan sinema teknik olarak ışığa dayalıdır. Sağlıklı bir görüntü oluşturmada ve görüntüde istenilen atmosfer yaratılmasında ışık önemli bir öğedir. İngiliz sinema yönetmeni ve ressam Peter Greenaway (Greenaway, 2009) şöyle der:

“Rembrandt Yaşasaydı Sinemacıydı. Önce ışık vardı; sonra ışık kaynağını yönlendirme becerisiyle sanat yol aldı. Rembrandt, Rubens ve Velazquez gibi ressamlar, yapay ışığı kullanan gerçek sanatçılardır. Işığı manipüle ederek doğal olanı değil, manayı vurgulamışlar. Rembrandt'ın dehası da ayna ve dönemin pahalı ışık kaynağı mum veya ucuz yağ kandillerini kullanarak müthiş perspektifler yaratmasıdır. Öyle ki, tablonun ışık oyunlarına derinlemesine baktığınızda hiçbir gerçekliği yoktur. Ama farklı kaynaktan gelen yapay ışıklarla ortadaki 36 ayrı kişinin farklı hikâyesini anlatan müthiş bir kompozisyon yaratma başarısına erişmiştir. Bir sinema filminin olması gerektiği dopdolu mizansenler oluşturmuş. Tek bir karede (tabloda) üstelik! Tabloda gürültüyü, enerjiyi, entrikayı görebilirsiniz. Yeter ki bakmayı bilelim.”

Akli bir düzenleme anlayışı ile düzenlenen görüntülerde ışıkla gölgenin ve açık-koyunun figür ya da nesnenin belli yerlerinde ustalıklarla vurgulanması eserde üç boyutlu

bir form kazandırırken izleyicide gerçekçi bir anlam oluşturmaktadır. Sinemada ışıklandırma ile önemli kişilere, mekân içerisindeki dekorun önemli parçalarına ya da bütününe izleyicinin dikkati çekilebilir. Rembrandt ya da Caravaggio gibi usta sanatçıların eserlerindeki gibi kişiler ya da diğer konular tam aydınlık gölgeli ya da siluet olarak da gösterilebilir.

“Resimlerde ve filmde karelerde, çerçeve içindeki kadın ve kadın çıplaklığına dikkat çekmek ve çerçeve içindeki diğer objelerden daha görünür kılınmak için ışıklandırma, kadın ve kadın çıplaklığına yönelik yapılmıştır. Hem resim sanatının hem de film görüntüsünün oluşumunun vazgeçilmezi olan ışık kullanımı, mekânın aydınlık ve karanlık görünümü, görselliğin en önemli öğelerindendir. Işık- gölge karışımı ve buna koşut olarak görüntü boyutu içinde “aydınlık-ışıklı” ve “karanlık-gölgeli” alanların oluşturulması biçimindeki aydınlatma ile konunun belli yerleri aydınlatılırken diğer yerler ise görece karanlıktır ve böylelikle görüntüye gerçekçi bir anlam kazandırılmaktadır” (Kılıç, 1994: 35-36).

Işık ve gölgenin tüm görsel sanatların temelidir ve ışık ile olan güçlü bağlantısı sayesinde kalıcı, yaratıcı ve farklı zenginlikler yaratmışlardır. Bir filmde biçim, renk, çizgi ve bunların içsel önemlerinin anlamını da değiştirmek için ışık önemli bir araç haline gelmiştir. 1920’lerin Alman Dışavurumcuları dramatik efektler için resim sanatından ışık ve gölge kullanma tekniğini yani “chiaroscuro” kodunu ödünç almışlardır (Monaco, 2001:187). Görüntü yönetmeni Rajiv Jain, Vermeer, Rembrandt gibi ressamlar özellikle bugün yaşıyor olsalardı, bu ressamlar muhteşem kameraman olmuş olacaklarına inanmakta ve resim ile sinema arasında bir ilişki kurmaya çalıştığında 17. yüzyılda yaşamış Hollandalı ustanın resimleri olmadan birçok filmin günümüzde başyapıtlardan sayılmasının mümkün olmadığını savunmaktadır (Katheria, 2010).

Işık ustalıklarla kullanıldığında birçok duygusal etki yaratabilir. Işığın görsel sanatlardaki önemi insan üzerinde olan büyük etkisidir. Bir film de ışığın açısı değiştiğinde hem aydınlatma etkisi hem de izleyicinin duygusunda değişim olur. Işığın resmin ya da filmin konusuna göre kullanılması, konunun hangi bölümünün aydınlanıp hangi bölümünün gölgede kalacağı önceden belirlenmekte ve kullanılmaktadır. Dışavurumcu

yönetmen Lang, “Metropolis” resim ve mimari özelliklerini işin içine katarak, devasa dekorlar ve ışık kullanımıyla farklı etkiler yarattı.

Dışavurumculuk akımında en önemli özellikler, kompozisyon içerisinde mekânların kullanımı ve ışık düzenlemeleridir. Işığı sert, yumuşak kullanarak rengin, şeklin, mekânın genel algısı üzerinde değişik etkiler yaparak, geometrik ya da bilindik şekil ve biçimler vurgulanır ya da mekân içerisindeki figürü öne çıkartarak etkili hale getirilir.

Görsel sanatlarda ışık kaynaklarının yeri, ışığın nerede geldiği, neden sert veya yumuşak olduğu konuda anlatılmak istenenle ilgilidir. Işığın seyirci üzerindeki psikolojik etkileri usta yönetmenlerce göz ardı edilmemektedir. İki boyutlu bir görüntüde üçüncü boyut etkisi, derinlik, sağlam ve çarpıcı bir görsel etki yaratabilen ışık, Rembrandt resimlerindeki vurgulanan alanların aydınlatılması, diğer bölgelerin yarı karanlık ya da tamamen karanlık bırakılması tekniği sinemada da kullanılmakta ve bu kullanım ile görüntüde derinlik etkisi yaratmaktadır.

2.6. Çerçeve ve Çerçeveleme

“‘Çerçevelemek’ (cadrer) bir boğa güreşi terimidir: ‘Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak.’” (Bonitzer, s.163) Çerçeveleme yalnızca görüntünün sınırlarını belirlemekle kalmaz, görüntünün içeriğini, anı ve hareketi de tanımlar. Resim çerçevesi sanatçı tarafından uygun görülen şekil olarak belirlenir; bu bazen bir kare, bir dikdörtgen ya da yuvarlak formatlarda belirtilir. Klasik resim sanatında çerçevenin önemli olduğu bilinmektedir. Barok anlayış, Rönesans'ın dengeli, ölçülü ve akılcı klasik duruşuna karşı coşkulu, hareketlidir ve bu hareketleri dondurulmuş bir film karesi olarak düşünebiliriz. Sinema da çerçevenin fiziksel boyutu ve filmi çevreleyen, görüntüsünü sınırlayan bir çerçevesi vardır. Çerçevenin dayattığı sınırlamalar, çerçeve formatları ve görüntünün yansıtıldığı perdenin ölçüleri gibi faktörleri vardır. Yönetmen bu faktörlere bağlı kalarak hareket ederken ressam dilediği zemini özgürce kullanabilir. Günümüzde sinemada çoğunlukla kullanılan 1.85:1

standart veya 1.2:35 oranı ya da 2.35:1 geniş perde orantılarıdır. Daha geniş formatta ise Süper 35, anamorfik ya da 70 mm çekimlerde kullanılmaktadır. Bir film çekilirken yönetmenin neredeyse verdiği ilk karar hangi çerçevenin kullanılacağı ile ilgilidir.

Bir plan oluşturulmadan film çekmek imkânsız gibi görünür. Çerçeveleme yapıldığı anda, bir alanın ve bir planın estetik kaygıları, kurgu uygulamaları belirlenerek sınırları belli olur. 12. ve 13. yüzyıllarda Japon resim sanatında görsel imgeli düz yazı anlatımlı çizimler gelişme göstermiştir. Enine açılan el rulolarına çizilen resimler bir olayı film şeridi gibi ele almaktadır. Japon film kompozisyonunda ve planında ise alanın kesimlenerek çerçevelenmesi Eisenstein'a göre Japon resim öğretim yöntemidir. Öğrenciler bir kare, bir çember, bir dikdörtgen yardımıyla bütün içerisinde birimleri bir düzenleme ile çerçeveleyip çıkarır.

Sinemacılar 1907'ye kadar kameranın önüne kurulan sahnedeki olayları çerçevelemede mekânsal özellikleri koruyarak tek tek çekimlerle ilgileniyorlardı. Sinematografik planların müdahalesi ile zamansal ilişkiler ya da öyküsel nedensellik yaratmıyorlardı. Çerçeve içerisinde daha çok insan vücudunun tamamını ve içerisinde bulunduğu mekânda, başın üzerindeki ve ayakların altındaki mekânı göstermek için kamerayı eylemden gerektiği kadar uzak tutarak çerçevesiyorlardı. Kurgulama, aydınlatma ve farklı perspektif arayışları pek yoktu. Perspektif, çoğunlukla bir tiyatronun önsirasının ortasında oturan bir izleyicinin perspektif açısıyla benzerlik gösterir. Eisenstein "Film Biçimi" kitabında Goethe'nin şu sözüne yer vermiştir: "Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz" (Eisenstein, 1985: 98).

Kendi estetik ve sanatsal özelliklerine göre hareket eden çağdaş sinema, çerçeve içerisinde yer alan resimsel görüntülerin ve sinema imgesinin ressamlık yönlerini çoğu kez sinema ressamlarına borçludur. Film ekranındaki görüntülerin seyirci tarafından özümlemesini zenginleştirerek, resimsel estetik olarak görüntülerin derinden nüfuz etmeye imkân sağlar. Tasviri sanatın plastik öneminin tedricen artmasının şahidi oluyoruz. Burada sinema imgesinin ressamlık, grafik ve visual yönlerinin ve öneminin

idrak edilmesi, filmin seyirci tarafından özümlemesini zenginleştirerek, onun idea-estetik manasına daha derinden nüfuz etmeye imkân sağlıyor. Seyyid Bayramov sinema ressamının film yapımında büyük rolü olduğunu söyler. Sinema ressamı için aşağıda söylediklerine bakacak olursak:

“Sinema ressamı herhangi bir yeni film üzerinde işlerken filme uygun yeni ifade-tasvir vasıtalarından istifade edebilmelidirler. Film yapımcı ressamdan sanatsal ressamlık ve renk tonlarının çözümünde ilave teknik usullerinin de hazırlanmasını talep eder. Sinema ressamı elinde olan bütün vasıtalarından istifade ederek onları yeni bir yorumda tatbik etmeyi becermeli, hatta gerekirse ihtiracı (muhit), daha doğrusu hâlâ belli olmayan imkânların bile ilk kaşifçisi ve meydana getireni olmalıdır" (Bayramov, 2000: 73-74).

"Yedi Samuray", "Rashomon", "Ran", "Düşler", "Kagemusha" gibi filmlerin yönetmeni ve Japonya'nın dünyadaki en önemli kültür ve sanat elçilerinden biri olmuş, dünya sinemasının "İmparator" lâkaplı Japon yönetmen ve ressamı Akira Kurosawa'nın filmlerinin her bir sahnesinde, resim sanatına olan ilgisinin etkilerini yoğun bir şekilde görürüz. Her bir planı ayrı bir tablo estetiğine sahip, renklerin, mekânların ve karakterlerin yerli yerinde olduğu ve bunları sahne sahne betimleyen yönetmenin filmlerinin her karesinden, ortaya bir sanat yapıtı koyma amacı güttüğü gözlenebilir. Kurosawa için çerçeve iç düzenlemeleri, iç kurgusu, kompozisyon düzeni önemlidir. Bir ressamın çerçevesindeki renkler, nesnelere, ışığın estetik görüntüsü, zıtlıklar, denge ve kompozisyon yaratma çabaları ile bunları çerçeve içerisine yerleştirme çabaları aynı şekilde Kurosawa'nın filmlerinde görülür. Gerekli olan kamera açısı, çerçevesi, kullandığı parlak renklerle tabloyu andıran karelerle sinema tekniğinde ressam yönünün etkisini gösterir. Kurosawa filmlerin çerçevesi için çizmiş olduğu "story-boardlar" için şöyle diyor:

"Story-board'ları çizerken bir sürü şey düşünüyorum. Yerin çerçevesi, kişilerin psikolojisi ve duyguları, hareketleri, bu hareketleri yakalamak için gereken kamera açısı, ışık, kostümler ve aksesuarlar. Tüm bunların özelliklerini düşünmezsem, görüntüyü çizemem. Hatta story-board'ları bunları düşünebilmek için çiziyorum desem, daha doğru olacak. Bu şekilde, bir filmdeki her sahnenin görüntüsünü saptıyor, verimli kılıyor ve kavriyorum. Ancak o anda gerçek anlamda film çekimine giriyorum." (Kurosawa, 2009)

Resim ve fotoğraf sanatçısı kullandığı malzemeden dolayı yapıtının çerçeve boyutu büyüklüğünde özgürdür ve dilediği büyüklükte çerçevesinin ölçülerini kullanır, istediğinde kare, dikdörtgen, yuvarlak, yatay-dikey büyüklükte kullanmakta ve istediği yerde sergilemekte özgürdür. Film yönetmenininse sinema salonlarında kullanılan standart beyaz perde boyutlarını dikkate alarak, ona göre çalışmak durumunda olduğu bilinmektedir. Yönetmen de çerçevesini bir tuval gibi kullanır. Çerçeve içindeki görüntü düzenlenirken biçim, çizgi, renk, vurgu ve zıtlık, çerçevedeki önemli değerlerdir.

3. BÖLÜM

3. SİNEMA VE RESMİN ANLATIMSAL DİLİ

İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü olan resim sanatı, çağımızın sinema sanatı ile hem görüntüsel olarak hem de anlatımsal olarak karşılıklı etkileşimler göstermiştir. Resim sanatı ressamın kullandığı tuval ya da tuval yerine geçebilecek herhangi bir zemini kullanarak üzerine kalem, fırça, boya ya da parmaklarını kullanarak oluşturduğu renksel estetikliği ile devingenlik-durağanlık olan görüntülerle insan zihninde kendini anlamlandırır. Sinema sanatı ise kamera aracılığı ile kayıt edilmiş sayısız resmin ard ardalığı, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim araçlarını kullanarak resimleri kurguyla birleştirmesi sonucu sinema anlatımsal dilini oluşturur.

Her sanat alanında olduğu gibi, sanatçının duruşu, edindiği toplumsal yaşantı deneyimlerinin kendinde bıraktığı izlerin, biçimsel olarak dışavurumu şeklinde eserlerine yansımaktadır. Bir sinema yönetmeninin drama tekniğinin olanaklarından yararlanarak ya da içinde bulunduğu toplumun gündelik hayatı içerisinde karşılaştığı olaylara eleştirel, mizahi senaryolar yazarak bunları ekip birliği ile film ekranında canlandırması gibi, resim sanatçısı da, tuval ya da tuval yerine geçebilecek herhangi bir malzemeyi kullanarak biçim üzerinde oynamalar, şekiller, biçim bozmalar, gönderme ve yergilerle yüklü ironi imgeler, simgeler kullanarak yapıtlarını anlatımcı, hicivli bir eleştiri aracına dönüştürür. Yönetmen ve ressam bunu yaparken bir birey olarak kendi varlığını, konumunu, düşüncesini ve hayat felsefesini de ortaya koymuş olur.

Resim sanatında olduğu gibi, teknolojinin ürünü olan sinemada da gelenek ve görenekler, günlük yaşam, etnik tipler, kıyafetler, din gibi kültürü oluşturan diğer unsurlara yer verilir.

Sinema diğer sanat dallarına göre yeni bir sanat olmasına rağmen, teorisyenlerin, eleştirmenlerin üzerinde en çok tartıştığı sanat dalı ya da iletişim aracı olmuştur. Görsel olarak algıladığımız sinema ile ilgili ortaya atılan teorilerin amacı, film görüntüsünün ne olduğu sorusuna cevap bulmak olmuştur. Çünkü görsel dil, sinemanın ve diğer görsel sanatların ana dilidir. Görsel algılama resim sanatında olduğu gibi sinemada da evrensel olan sanatın organik bir parçasıdır. Özellikle işlevsellik ve yöntem bağlamında kullanmış olduğu diyalog ve ses sanatı, insanlarla iletişim kurmak bağlamında daha avantajlı bir hal almıştır. Görsel algılamada resim ve sinema sanatı birbirinden uzaklaşmamış, aksine günümüzde birbirlerini bütünleyen, etkileyen ve karşılıklı olarak birbirinin imkânlarından yararlanan, etkilenen alanlara dönüşmüştür

Resim sanatının uzun bir geçmişi olması ve sahip olduğu zengin anlatımsal dili sinemaya göre daha ileridedir. Çünkü sinema henüz içinde bulunduğu sorunları çözememiş ve her geçen gün çözülmesi gereken yeni sorunlarla karşılaşmaktadır. Resim sanatının ise, insanoğlunun yaşam içerisinde karşılaştığı sorunların neredeyse tamamını ele aldığını düşünebiliriz. Savaş, yıkım, şiddet, kan, barış, sevinç, ağıt, din, baskı, ölüm, doğum, tanrı, şeytan, çocuk, genç, yaşlı ve bireyin, toplumun, devletin, dünyanın sorunları, insanoğlunun yaşamış olduğu her şey resim sanatına konu olmuştur. Görsel sanatlarda anlatının bazen bir kişiyi veya ruhsal durumu, bazen de bir toplumu, kültürü, inancı, düşünceyi ele aldığında, bu konular diyalog olarak ya da görsel olarak öznelere üzerinden işlenir. Çünkü resim sanatında, sinemada veya edebiyatta bir görüntü/resim incelenmek üzere bir nesne olarak ele alınırsa, o zaman, görüntüyü ve metni sunan (ressam/yönetmen/yazar), öyküyü, düşünceyi anlatan (anlatıcı), bu kurguda dünyada yaşayan (karakter) ve sunulan görüntüyü seyreden/okuyan bir öznenin varlığı gerekmektedir (Branigan, 1984. s.1). Köklü bir birikime sahip resim sanatından yararlanma avantajını kullana gelen sinema ve diğer görsel sanatlar kültürün ya da global dünyanın ürünü olarak niyetini açıkça ortaya koymak ister. İzleyicinin ya da muhatabın çabucak anlamasına olanak verirken, bir süreç içerisinde kavranabilen üstü örtülü göndermelerde de bulunabilir.

Sanat tarihi, sanatın ve sanatçıların her dönemde farklı anlatım dili sergilediğine tanıklık etmiştir. İlkçağ, Yunan, Roma, Ortaçağ, Rönesans ve modernizmle beraber gelişen teknoloji ve sanatta farklı fikirlerin ortaya atılmasıyla anlatım dilinin yaşadığı değişiklikler tarihsel süreçteki örneklerde de görülebilmektedir. İlkçağ insanın doğayı keşfi ve mağara duvarlarına çizdikleri naif dışavurumu, Mısır sanatında stilize edilen formlar ve Roma, Yunan antikitesinin forma bağlılığı, Ortaçağ sanatının tinle ilişki içerisinde sanatçıların ikon ile uğraşmaları, Rönesans'ın sanat duyarlılığı ile bilimsel keşiflerini birleştirmesi, sanat tarihsel süreçteki genel anlatımsal dilini özetlemektedir.

Sanat tarihi incelendiğinde genel resim özelliklerinin bazı dönem daha katı ve somut bir anlatıma sahip olduğu görülebilmektedir. Katı kurallara sahip dönemler ya da İlkçağ mağara resimleri incelendiğinde sanatçıların bireysel algı ve bakış açısı, sanat yapıtının bireysel özgün anlatım tavrını yansıttığı da görülmektedir. Bireysel anlatım ve bakış açısı, sanat yapıtının bireysel özgün tavrını yansıtmaktadır. Sanat yapıtında sanatçıların bireysel anlatım farklılığının yanı sıra içeriksel ve biçimsel ayrıntılarda da farklılık gözlenmektedir. Ortaçağ'dan Modern sanata kadar olan plastik anlatım çeşitlerine bakıldığında, soyut ya da somut genel anlatım dilinin yine ardıl bir süreçte birbirini izlediğini ve sanatçıların özgün artistik ifade arayışları görülebilmektedir.

Genel olarak görsel sanatlar, temelde görsel algılamalarda göstergeleri birer araç olarak kullanırlar. Dolayısıyla bu göstergelerin, edindikleri amaç doğrultusunda değişken sembolik imgelere dönüşebilme olanağı ve potansiyeli vardır. Resim sanatı bunu bir kompozisyon ile anlatırken, sinema izleyiciye sınırsız görüntü sunar. Görüntü yüzeyindeki birtakım görüntülerin, nesnelerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sembolik imgeler anlatılmak isteneni daha iyi ortaya koyabileceğimizin ipuçlarını vermektedir.

S. Karakaya görsel sanatlar için bir makalesinde şöyle der:

“Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı ‘görsel olarak algılaması’ yatar. Resim, grafik, sinema vd. araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer ‘im’e

dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur.” (Karakaya, 2005: 135)

Resim sanatı anlatım olarak çizimi (boya, fırça, tuval, duvar, yer, kaldırım, bez, kağıt, cam; renk, ışık, kompozisyon, perspektif; kurgu, model, mekân ve türevlerini) kullanırken, sinemasal anlatıcının işitsel ve hareketli görüntü olmak üzere iki temel yapıyı kullanması ve bu başlıklar altında yer alan ses, müzik, diyalog, renk, ışık, dekor, mekân, kurgu, efekt, oyuncular, kamera açıları gibi bir çok parçanın bir araya gelmesiyle anlatım araçlarının bütünleşmesinde oluşmaktadır. Resim, iki boyutlu bir yüzeyde icra edilen görsel sanatların, tek bir bakış açısından ve üçboyutluluk izlenimi yaratarak, dış dünyayı gözün gördüğüne en yakın bir biçimde taklit ederek, kendine özgü kurgusunu ve anlatım biçimini oluşturmaktadır. Sinema da buna benzer şekilde, kamera aracılığı ile dış dünyanın görüntüsünü ışık aracılığı ile kaydeder ve farklı ifade kodları, kipleri kullanarak farklı duyum bölgelerine yayın yapan, öteki sanatları birleştiren ve içeren bir anlatım aracıdır. İmgeyi yaratan kişi ressam veya yönetmen olsun, kullandıkları anlatım araçları ne olursa olsun, her iki sanatçıda yaptıkları iş kendi bakış açılarını yansıtırlar.

Sinema ve resim sanatlarının anlatım kavramı arasındaki ilişkiler üstünde durulduğunda, bir anlatım biçimi olarak hem resimsel, hem de sinematografik öykünün var olabilmesi için; dış dünyanın: zaman, mekân (doğa), kişinin varlığı bir zorunluluktur. Çünkü bunlardan uzak bir film veya resim hemen hemen yok gibidir. İster film olsun, isterse resim olsun, içeriğin bu unsurlardan herhangi birine sahip olmaması düşünülemez. Sinema anlatısı, destansı ve geniş zaman içermektedir. Resim durağan, belirli bir uzama bağlı kalarak bir görüntü ile kendini ifade ederken, sinema ise uzama bağlı kalmadan, geriye, yana sıçramalara izin vererek, daha geniş olanaklarla, en temel özelliği olan hareketin aracılığıyla zaman içinde bir öykü anlatmak, dönüşümler ve gerilimler yaratmak olanaklıdır. Anlatım olarak da sinemayı öteki görüntü sanatlarından ayıran temel özellikler; değişik zaman ve mekân parçalarını yansıtan, nesnelere ve insanlar görüntüde gerçekteki biçimleriyle belirlediği için, gerçeklik

izlenimini güçlendirmesi, filmin mekânın her yerinde ve zaman içinde dolaşması, plansekansları ard arda birleştirebilmesi ve öyküleme olanakları sağlamasıdır.

3.1. Geleneksel Anlatım Dili

Geleneksel anlatım dilinde bir olay örgüsüne, bir öyküye dayalı kahramanların başından geçen olayları belli bir kompozisyon çerçevesinde izleyicide hoşlanma duygusu yaratan bir anlatıdır. Edebiyatta bu geleneksel dili kullanan Tolstoy, “Sanat Nedir” kitabında sanat için; “insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onlara aktarmasıdır...” demiştir. Buradan da anlaşıldığı gibi Antik Yunan’dan beri var olarak Tolstoy’a ve günümüze kadar gelmiş bir anlatı türü olduğunu görüyoruz.

Rönesans döneminin birçok ikonografik resim örneği geleneksel anlatıma güzel örnektir. Bu dönem resimlerinde anlatılan öyküler, hiç bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde, bitmiş, anlatılmak istenilen anlatılmış olarak sunulurlar. Geleneksel anlatı dili mağara resim döneminden Rönesans’a kadar varlığını sürdürdüğü gibi, modern çağda da kullanılmıştır. Sinemada, özellikle Hollywood’un 1930-1940’lı yıllarındaki klasik anlatımı da bu tür bir çerçevede işlenilmiştir.

Resim, fotoğraf gibi görüntü sanatlarından farklı olarak sinemanın kendine özgü yöntemlerle anlatım dilini oluşturmuş, izleyicilerin kafasında kurulmasında ve anlatılanların hareketli görüntü ile olması ayrıcalığı bütün bir resim oluşturur. Hareket aracılığı ile zaman içinde öykü anlatmak, dönüşümler ve gerilimler yaratmak olanaklıdır. İzleyicinin bir şey eklemesine gerek yoktur. Resim gibi görsel sanatlarda ise belirsiz uzam, daha çok izleyicinin düş gücüne hitap eden bir unsura dönüşür. Kolaylıkla tanımlanabilir geleneksel anlatım dilinde sanatçı nesnelere tıpkı düşlerde olduğu gibi, farklı bir kurguyla bir araya getirilerek izleyicisine tuvalde geçen olayı ve zamanı belirli bir çerçevede anlatmaktadır. Sinemada nesnelere ve insanlar görüntüde dış

dünyadaki gerçeklik biçimiyle belirlediği için, gerçeklik izlenimini en güçlü biçimde vermekte ve ses kullanımıyla bu gerçeklik izleyicide olayın daha anlaşılır olmasını sağlamaktadır.

Sinema, geleneksel anlatımda daha çok hikâye kullanarak, klasik anlatı geleneğini sürdürdüğünü görüyoruz. Bu durum, gerilim doğrultusunda ele alındığında farklı bir biçime büründüğü izlenimi yaratmaktadır. Nasıl ki fotoğrafın icadı ile beraber resim sanatı geleneksel görevinin birçoğunu fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa, romanın geleneksel işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisinin araçları, özellikle sinema devralmıştır (Adorno, 2004:40). 20. yüzyılı belirleyen sinema, kurgusuyla, ses teknolojiye ve kullandığı hareketli görüntüyle romanın geleneksel anlatı işlevini üstlenmiştir. Görüntü olarak resim sanatından beslenen sinemanın, anlatıyı da romandan alarak kendi geleneksel anlatı dilini kurduğunu söylemek ne kadar doğru olabilir? Edebiyattan aldığı kurgu mantığı çerçevesinde kelimeleri görüntülü aktararak, gerçekliği bölme, parçalama işlemi içinde oluş düşüncesiyle, dikte edilen klasik anlatı dilini sürdürmekte ve bir yandan da seyircinin imgelemine oluşturan, zihinsel işlerliği kazandıran ve kendine has yöntemleri kullanarak filmler ortaya çıkarmaktadır.

3.2. Sinema ve Resim Sanatçısının Özgün Anlatımsal Dili

Sanatçının bireysel üslupsal farklılıklarıyla varlığı İlkçağ'dan günümüze kadar devam etmiş, devam da edecektir. Sanat tarihine bakıldığında, dönemin özellik ve niteliklerinin, çağın, yörenin, geleneksel, etnik, ekonomik, siyasal, ideolojik yapıların sanatı ve sanatçıyı etkileyebileceği görülmekte ama özgün artistik ifade arayışlarının da önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Resim ya da sinema, doğrudan ya da dolaylı yoldan toplumsal ve bireysel etkilerle şekillenmekte ve sanatçının bireysel üslubu ile değer kazanmaktadır. Sanatçının kullanmış olduğu özgün anlatımsal dil, bireysel kimlik ve üslup farklılığını ortaya koymanın dışında, toplumun içeriksel etkilerini de sergilemektedir. Çünkü toplum ve

sanatçı ilişkisinde, genel üslup ayrıntıları ile ilişkilendirilerek, dönemsel, ulusal, yerel ve bireysel üslup ayrımları yapılmaktadır. Örneğin Picasso'nun 1901-1904 arasındaki ilk dönem yapıtlarında sıradan insanlar, sirk palyaçoları, akrobatlar, kent yaşamı gibi konular ilgisini çekiyordu. Picasso'nun bu dönemine "Mavi Dönem" denilmektedir. 1907'den sonra kübist tablolar yapmaya başladığı ve daha sonra klasizme döndüğü bilinmektedir. Bu durum ve değişim sadece bağımsız sanatçıda değil; ulusun, ırkın, okulun, ekolün sanatçısı bile, yapıtında dönemsel farklılıkları ortaya koyabilmektedir.

Her bireyin ya da çağın kendisine göre bir algılama anlayışı olduğu ve farklılıklar gösterdiği doğrudur. Ancak değişmeyen bir başka nokta vardır ki, o da yoğun bir estetik heyecanı ve yaratıcı-soyutlamacı zekânın gerekliliğidir. İster resim ister sinema için olsun görsel ve anlatı farklılıkları ırk ve milletlere göre ne şekilde farklılıklar gösterdiği sanat teorisyenlerince araştırılan konulardan biri olmuştur.

İnsanların görsel ediniminde soyut ya da somut olsun bütün görsel varlıklar, olay ve olgular zihinsel bir süreçten geçirildikten sonra bilgi/anlam değeri kazanır. Plastik sanatları anlama eğilimi ve insanoğlunun algı sürecinde, dışsal etkenlerin nasıl ve ne şekilde fark edilip bilinç alanına alındığı ve anlamlandırıldığı konusu da ayrı bir faktör olarak karşımıza çıkar. Burada algılama ve kişinin görsel algı psikolojisi ile yaşamış olduğu deneyimler devreye girmektedir. İnsanlar yaşadıkları görsel algı deneyimlerine anlam yükleme eğilimine girerler.

Teknolojik gelişmelerin yeni sanat alanları oluşturması ve çağdaş yaşamdaki değişimlerin sanatı ve sanatçıyı etkilemenin dışında köklü değişikliklere de yol açmıştır. Günümüzde gelişimi devam eden teknoloji ilk ortaya çıktığında nasıl ki ressamın özgünlük ve yaratıcılık arayışlarında yeni keşifler ortaya çıkarmaya zorlamış ise, aynı şekilde gelişen teknoloji yönetmenler üzerinde de etkili olmuştur. Bu durum sanatçıların bireysel ifadesinde birden fazla biçimsel anlatımı ve değişimi sergilemektedir.

Kamera icat edilmeden önce, ressamlar doğadaki gerçekliği, zaman ve mekân içindeki hareketlilikleri, durağanlıkları değişik biçimlerde algıladıkları şekilde yakalamaya ve

sahip oldukları estetik anlayışla kendilerini ifade etmeye çalıştılar. Gerçeğin hareketini, zamanın mekândaki kalıplaşmış biçiminin bir anını yakalamanın ve estetize edilmiş bir gerçeklik olarak sunmanın ötesine geçmeyi mümkün kılmayan durağan görüntüler oluşturmaktadırlar. Işık, renk ve biçimler vasıtasıyla algıya resmin olanaklarını kullanarak ancak mekânsal bir hareketlilik hayalinin ötesine gitmeyen bir durağanlık sunulabiliyordu. Gerçekte var olmayan bu yanılsama tabloda varmışçasına oluşan gerçekliğe yakın resimsel bir görüntülemenin kendisidir. Sanatçı eserlerinde yer alan renk, biçim ve ışık unsurlarının arasındaki nispetleri değişik tarzlarda kullanarak, doğadaki gerçekliği farklı üslupta sunması gözüün dünyayı algılayışından ve sanatçının görsel algı psikolojisi ile yaşamış olduğu deneyimlerin yansımasıdır. Dünyayı algılayış farklılıklarının sanat eserlerine yansıması sadece resim sanatlarında değil, sinemada da geçerli bir durumdur. Her sanatçı kendi kişiliğini, yaşamış olduğu deneyimlerini ve bireysel yanlarını aktarırlar.

4. BÖLÜM

4. YÖNETMEN ve RESSAM

Ressam ya da yönetmen görüntünün neyi içerip, neyi içermeyeceği konusunda kendi görüşünü besler. Ve her sanatçı kendi üslubuyla hareket ederek yapıtlarına anlam katmasıyla sanatın kavramsal çerçevesini ve amacını genişletir. Resimde, sinemada bir sanatçının kişiliği söz konusudur. Sinemada sanatsal eser yaratıcı ve teknik ekibinin iş birliği ile meydana gelmesi söz konusu olsa bile incelenmesi gereken kişilik yönetmendir. Çünkü film yapımında merkezde yönetmen gösterilir. Nasıl ki ressam resim elementlerini birleştirmede ve tablo üzerinde sağladığı yaratıcılığını ortaya koyuyor ise yönetmen de filmin elementlerinin birleşmesi, uyumu ve yaratıcılığını ortaya koymak için adeta bir ressam gibi çalışır. Ressam ve yönetmen olan David Lynch bir söyleşisinde “Atölyede yalnız çalışmakla kalabalık bir grubu yönetmek arasında ne fark var?” (Lynch, 2003) sorusuna: “...ikisinde de yöntem aynı: Ne olursa olsun fikirlere sadık kalmak gerek. İki de fikirlerin çevrimi, aktarımıdır...” diyerek, hem yönetmenlik, hem de ressamlık yönünün ve yönteminin benzer olduğunu vurgulamıştır.

“Yönetmen sinemasının özelliği nedir? Bir anlamda bunu, zamanın şekillendirilmesi olarak tanımlamak mümkündür. Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa, sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş hayati olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak, geride yalnızca yapacağı filmin bir ögesi, sanatsal bütünün değiştirilemez bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır.” (Tarkovski, 2008:50)

Japon ressam ve yönetmen Akira Kurosawa'nın resimlerine baktığımızda filmleri ile benzerlik taşımaktadır. Bu da öneki paragrafta olduğu gibi sanatçı kendi fikirlerini hem resim sanatına hem de sinema sanatına aktardığı ve ikisi arasında benzerlik sağladığını

görüyoruz. Akira Kurosawa'nın filmlerini sinematografik özellikleri bakımından incelediğimizde resim sanatçısında olduğu gibi genel temayı destekleyen ve tüm film boyunca devam eden çerçeve seçimleri olduğunu görüyoruz. Karakterleri doğaya sağladığı uyum ile çerçeveleyen Kurosawa'nın genel plan seçimi ve resimsel kompozisyonları tüm filme yayılıyor. Önemli anları vurgulamada Andrei Tarkovski'de olduğu gibi yakın planlara başvuran yönetmen, ayrıca ressam olmasının etkisi ile tüm doğa manzaralarında pastel renklerin hâkim olduğu olağanüstü güzel kompozisyonlar ve filmlerin neredeyse genelinde yağlı boya tabloları andıran resimsel görüntüler oluşturmuştur.

Resim ve film arasında benzerlik olduğu gibi, yönetmen ve ressam arasında da bu benzerlikler görülmektedir. Her iki farklı alanın sanatçıları da ortaya koydukları eserlerde izleyicilere değişik anlam iletme derdindedir. Ressam ve yönetmen o eseri yaparken neleri düşünmüş, neleri bilinçaltında hangi süreçlerde yaşamış, bir fail olarak yaşadığı süreçleri ne ölçüde eserlerine aktarabilmiştir? Bu eser yapıldığı dönemin şartlarına göre mi ele alınmalı? Esere bakanlar hangi dünyanın içine dalmakta ve nasıl etkilerle karşılaşmaktadır? Acaba gördükleri, izledikleri resim/film onlara ne anlatmaktadır ve nasıl anlamlar oluşturmaktadır? Bu ve benzeri sorular her iki farklı alanın sanatçıları ve eserleri için kullanılabilir.

4.1. Andrei Tarkovsky

Andrei Tarkovsky, 4 Nisan 1932'de Ivanono'nun Volga nehri boyundaki Zavraje kasabasında, Sovyet'lerin ünlü şairlerinden Arseni Aleksandroviç Tarkovsky'nin oğlu olarak doğdu.

Andrei, hayatının büyük bir kısmını Moskova'da geçirmiştir. Zamanın çoğunu babası ile birlikte Bach dinleyerek, dinsel resimlere dair kitapları karıştırarak, babasının şiirlerini ezberleyerek geçirir. VGİK Sovyet Film Okulu'na girmeden önce müzik okulunda, sonra resim sanatı okulunda okur ve Arapça eğitimi alır. VGİK'te

öğrencilerin bireysel yeteneklerini geliştirme yolunda teşvik eden entelektüel Mikhail Romm'un öğrencisi olur. Böylece sanatsal yaşamı çocukluğu ile başlamış olur.

Tarkovsky, otobiyografik göndermeleri hemen her filminde kullanarak bütüne ulaşmayı denemiştir. "Ayna" tümüyle kişisel yaşamına tuttuğu bir aynada gördüklerini yansıtan otobiyografik bir yapımdır. Kendi hayatında yaşadığı olayların etkisinde yaptığı ve filmde babasının şiirleriyle öyküye etkili bir lirizm katarak, şiirin yarattığı büyü ile öykünün görsel olarak etkili olmasını sağlayan resim sanatını kullanması özel bir derinlik sağlamıştır.

Tarkovsky hayatı boyunca ilgisini eksik etmediği resim ve müzik sanatıyla saf güzelliğin gerçekliğini filmlerinde yoğun şekilde göstermiştir. Resim ve sinema arasında sağlam bir bağlantı kurarak görsel kompozisyon için önemli bir yer teşkil ettiği bilgisini ve resim sanatının sinema için önemli bir araç olduğunu gösteriyor. Resim ve müziğe olan hayranlığı, özellikle Pieter Brueghel (Bruegel), Alman Romantikleri ve Leonardo da Vinci'den etkilenişleri, ilk uzun filmi İvan'ın Çocukluğu'ndan başlayarak diğer filmlerine de yansımıştır. Yönetmenin, Brueghel ve Leonardo Vinci'nin yanı sıra, Albrecht Dürer, Johannes Vermeer gibi Avrupalı Ressamlardan ve Johann Sebastian Bach, Giuseppe Verdi gibi müzisyenlerle filmlerin anlamlarını derinleştirmiştir.



Resim 17 : Brueghel, Hunters in the Snow.

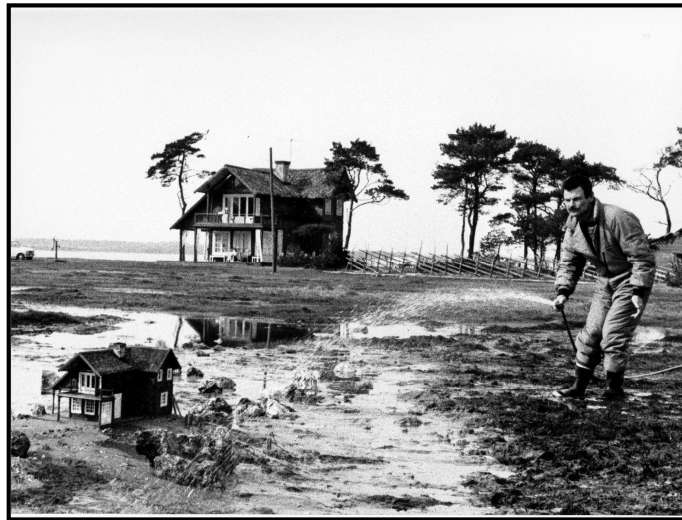
Tarkovsky'nin ilk uzun metrajlı filmi olan İvan'ın Çocukluğu, savaşın gerçekliğinin düşle, hayalin kâbusla iç içe geçmişliğinin etkileri altında derin, dindar bir estetik duyarlılığın sembolizmle düşsel-gerçekçi kurgularla resimsel bir görüntüye sahiptir. Tarkovsky, İvan'ın rüyalarını kullanarak, çoğu Hıristiyan inancının temellerine dayanan, dini hikâyelerden, İncil'den ve usta ressamların dini temalı resimlerden alınmış semboller ve imgelerin karmaşık bir düzenleme ile tamamen mistik bir eser meydana getirmiştir.

Tarkovsky'nin Avrupalı ressamlardan etkilenmesi ve bu etkinin filmlerine yansımaya diğer filmlerinde olduğu gibi son filmi olan Kurban filminde de rastlarız. "Solaris" filminde Pieter Brueghel'in "Hunters in the Snow" yansıttığı bu eseri "Ayna" filminde sinemasal çerçevede kullanır. Ayna filminde karlarla kaplı bir tepeye doğru yürüyen bir çocuk görülür, çocuk tepeye ulaştığında bu sahne, arkasındaki görüntüyle birlikte bize Brueghel'in tablosunu hatırlatır.

Kurban, Andrei Tarkovsky'nin İsveç'te Ingmar Bergman'ın ekibi ile tamamladığı son filmidir. Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de resim sanatına ağırlık vermiştir. Film, Hıristiyan sanatının en gözde temalarından biri olan Leonardo Da Vinci'nin ünlü "Adoration of The Magi" tablosu ile başlar. Leonardo da Vinci'nin Milano'ya gittiği için yarım bıraktığı bu tablo, Hıristiyan sanatının değer verdiği temalarından biridir. "Müneccim Kralların Tapınması" tablosu filmin jeneriği üzerine akar. Film seyretmeye başlar başlamaz, uzun bir süre tabloyu seyrederken Bach'ın müziğini dinleriz. Film tablodaki gibi, bir yandan yıkılan dünya ve yenisini inşasını ağır kamera kullanımı ile sınırlı olan mekânları ve anlatım diyaloglarını tablomsu çerçeve ile kare kare gösterir.

Tarkovsky, genelde "mistik" bir yönetmen olarak bilinir. Ve dünya sinemasında, filmleri, tutumu, sanatçı tavrı farklı bir yerde durur. Sinema anlayışı genel-geçer sinema anlayışlarının tümüyle dışındadır. O, filmlerinde, cinsel sömürüye, ticarî yaklaşımlara ve ucuzculuğa prim vermez.

Renk, bir ressam için ne kadar önemli ise Tarkovsky içinde önemli anlatım araçlarından biridir. *Stalker*, *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde zaman ve mekân değişikliklerine bakıldığında çoğunlukla gündoğumu ve günbatımı saatlerinde yapılır. Gün doğumu ve gün batımı fotoğraf sanatçılarının en çok kullandığı zamanlardır. Çünkü bu vakitlerin özel renk kalitesinden ve ışığından yararlanır. Tarkovsky, bu vakitleri kullanmasındaki amaç bu saatlerdeki renk ve ışık-gölgeden yararlanmasıdır. Yağmur sonrası renklerin daha canlı olduğu bilinmektedir. “*Kurban*” filminde renkler daha koyu görünmeleri için kadrajda yer alan mekânlara, yerlere ve ağaçlara su dökülür (Resim: 18).



Resim 18: Tarkovski “*Kurban*” filmi setinde.

Tarkovsky için ritim önemlidir. Filmlerdeki ağır çekimlerle ilerlemesine rağmen her karede görsel çekiciliği sağlayan, duygu ritimleri, mekânın değişmesi ile değişen ışık; kıvıldağan, uçuşan perdeler, açılan kapılar, masadaki bir buharın ağır ağır kaybolması gibi hareketsiz bir mekân içinde hareket kaynaklarıyla oluşturduğu zıtlık ile daha çok anlam kazanan ritimle karşılaşırız.

4.2. Sergei Paradjanov

Ressam, müzisyen ve film yapımcısı olan Sergei Paradjanov, Gürcü bir ailenin oğlu olarak 1924 yılında Tiflis'te doğar. Sanat hayatına Moldavya'da başlayarak Sovyet sinemasında kendine özgü, farklı yapıtları ile dikkat çekmiştir. Ressam, müzisyen ve film yapımcısı olan Paradjanov, hayatı boyunca sürekli tacizle karşılaştığı için dönemin Sovyet yetkililerinden geniş baskı görmüştür. 1974 yılında, döviz kaçakçılığı, eşcinsel eğilim, yasadışı sanat eseri ticareti gibi çeşitli “suçlardan” dolayı mahkeme önüne çıkarılarak Rusya'da 3 yıl boyunca hapis yatmıştır. (Paradjanov, 2011)

Klasik anlatı düzlemine sahip olmayan bir kurgu tekniğiyle ve görsel imgelerle çalışan Paradjanov, 1967'de Erivan'dan gelen bir teklif üzerine, 19. yüzyılda yaşayan ressam Hakop Hovnatanyan'ın bir belgeselini çeker. On dakika süren bu film, izleyiciyi şaşırtan yeni sorgulamalara yönelten sanatçı, bazen bir resim bazen bir müzik bazen de seramik görüntüleri ile sanattaki görsel zenginliklerle ressamın sayısızca tablosunun genel halini göstermeyip ayrıntılarına odaklanmıştır. Sanatçı, resimsel kadrajı kullanarak, Gürcistan'ın tarihini, folklorunu ve bu kültüre has özel yaşamını, hislerini, sanatındaki üslup anlayışı ile aktarmaktadır. Farklı bir kurgu ile düzlem yaratan Paradjanov bu filmle resim, seramik, müzik gibi farklı anlardaki sanat çalışmalarına değinerek bir sonraki filmi olan “Narın Rengi” üzerine ipuçları verir.

Sanatsal yapıda her zaman yaratıcıdaki özgünlük, özgürlük, kişiselliği ve yaratıcı düşüncesi söz konusudur. Yönetmen, “Narın Rengi (1968)” filminde resim sanatına, müziğe, dansa, olan ilgisini ve sevgisini film çerçevesinde belirgin bir şekilde farklılıklarını hissettirmiştir. “Narın Rengi”, ünlü Ermeni ozanı, müzisyeni Sayat Nova üzerine bir filmidir. Ancak filmin girişinde belirtildiği gibi: “Bu filmin, bir ozanın gerçek hayat hikâyesini anlatma gibi bir kaygısı yoktur. Daha doğrusu yönetmen, geleneksel Ortaçağ'ın gezgini olan ünlü Ermeni ozanının yaşamış olduğu çileyi, çektiği cefayı ve ruhlarının derinlerindeki endişelerden esinlenerek, ozanın iç dünyasını sembolik ve imgesel olarak tekrar canlandırmıştır” (Paradjanov, 1968). Sayat Nova'nın yaşam hikâyesini anlatma niyeti taşımayan bir film olup, ozanın yaşamından daha çok

iç dünyasını sembolik ve imgesel olarak ele almıştır. Her sanatçı, hatta sanatla uğraşan sıradan bir kişi, anlam, görüntü, tiplere ve buna benzer kavramların neyi içerip, neyi içermediği konusunda kendi görüşünü besler. Yönetmen, kendi hayal gücüne yaslanıp, Sayat Nova'nın yaşamındaki dönüm noktalarını kendine özgün bir anlatım dili çerçevesinde sekiz başlığa bölerek narratif düzlemden uzak ve resimsel bir kompozisyon çerçevesinde sembollere yer vererek, testi, ibrik, halı, kına, yün gibi doğal ve kültürel malzemeleri kullanarak, kültürler arası karışımı niteleyen kendine has usulünü ve üslubunu işlemiştir (Paradjanov, 2009). Filmde yer yer Türkçe kullanmasını da kültürler arası bir yaşantının ifadesi olarak görülmesi, aynı topraklar üzerinde, aynı yaşamsal ifadelerin kullanılmasıyla oluşmuş kültürel benzerliklerin bütününi göstermeyi başarmıştır. Bu çalışma hem bir destan hem de bir tablo edasıyla işlenmiştir. Koyunların kurban edilip sonrasında beyaz kumaşa akıtılan nar suyundan oluşan Ermenistan sınırlarının görüntüsünü yansıtan şeklin elde edildiği sahneler bulunmaktadır. Filmde resim ile sinema arasında oluşan estetik bir dil kullanılmıştır. Sanatçı bir nevi algılarla oynamaktadır. Sanatçının filmlerinde kullanmış olduğu bu farklı üslup, ifade ve özgünlüğü ile öne çıkışının yanı sıra sembollerin ve görsel imgelerin oluşumundaki etkisini resimsel bir estetikle ifade etmesi dikkatleri cezpt etmektedir.

Resim, fotoğraf ve sinemanın en büyük sınırlamalarından biri üç boyutlu cisimlerin, tuval, film veya fotoğraf kâğıdı gibi iki boyutlu bir araç ile gösterilmesidir. Paradjanov, genel itibari ile sabit kamera açıları kullanmıştır. Hareketli kamera çekimlerine pek yer vermemiştir. Bu nedenle Narın Rengi filminde perspektif hemen hemen hiç yoktur. Sabit kamera sayesinde resim etkisini arttırmıştır. Bütün bunlar, bir filmle değil de, Bizans stili fresklerle ya da minyatürlerle karşı karşıyaymışız hissi verir. Figürler genelde ya sabit duran kameraya dönüktür, ya da yan durmaktadırlar. Bu durum, minyatür etkisine, kukla ve mim etkisi ekler.

4.3. Peter Greenaway

Peter Greenaway, ressam, yönetmen, yazar, ve küratör mesleklerini üstlenen çağdaş bir sanatçıdır. 5 Nisan 1942 yılında İngiltere Nevport'un Galler kentinde doğdu. Çocuk yaşta ressam olmayı kafasına koydu ve Walthamstow Güzel Sanatlar Okulu'na resim eğitimi alabilmek için kayıt yaptırdı, 4 yıl resim eğitimi alarak sanat hayatına başlamış oldu. 1960'ların sonlarına doğru dünyaya tuhaf bir açıdan bakarak kısa film çekimlerine başladı. 1965 yılında Central Office of Information da film editörlüğü yapmaya başladı ve resim yeteneğine film de eklenince 1970'lere kadar belgesel ve kısa film çekimleri yaparak sinemaya sanatsal yön vermek için çok farklı yol denemeleri peşinde koşan, sinemayı genç yaşta keşfeden çağımız sinemacısı olmuştur. Greenaway'in ilk uzun metrajlı filmi "The Falls" (1980) filmidir.

Teknolojinin gelişmesi ile sanat dünyasının iç içe girmesi durdurulamaz. Aldığı resim eğitiminin ona sağladığı görsel imgelerle sanat tarihinden yararlanarak ve teknolojik imkânları kullanarak sinema ve resim sanatını bir arada yürüten Peter Greenaway, filmlerine resimsel özellikler katarak bir dizi görsel zenginlik sağlamıştır. Greenaway'in ekranı ilk karesinden daha çok her karenin bir resim gibi algılanması gerekir. Filmlerine görsel sanat noktasında bakıldığında filmlerinde renkler, modeller, ışık, mekân gibi temaların kullanışı görsel sanatlar için hem resim hem de sinema açısından değerlidir.

Greenaway filmlerini imge ve görüntülerle doldurarak sıra dışı eserleriyle dikkat çekmiştir. Rönesans, barok, kübizm ve sembolizm gibi resim sanatı akımlarından etkilenerek, sinema sanatına resim sanat tarihi kuramlarını ve resim sanatına yaptığı göndermelerle hazırlamış olduğu filmlerini sembolik anlamlarla dolu hareketli tablo hüviyetine sokuyor. Greenaway için asıl sorun resim sanatı değil, sinemadır. Yüzyıl içinde resim sanatının hızlı değişim sürecinde olduğu ve bu göstermiş olduğu gelişimler, sinema sanatında olmamıştır. "Greenaway, yüz yılda sinemanın resim sanatının gösterdiği gelişmelerin çok gerisinde kaldığını söyledi." (Greenaway, 1997:27)

Resim ve sinema sanatı arasındaki organik bağı en güçlü şekilde ifade eden ve klasik film anlayışından uzak resimsel özellikler taşıyan bir dizi görsel zenginlik sunan, yüksek seviyede stilize film, kara komedi ve sürrealizmiyle harmanlayarak sunan yönetmenlerden biri kuşkusuz Peter Greenaway'dir. Klasik sinema anlayışının dışına çıkarak edebiyat uyarlamalarından uzak resim sanatı, dilbilim, göstergebilim, etnografya ve felsefe teorilerinden etkilenecek filmleri, bellek, sürekli huşu, çarpıcı, kışkırtıcı erotizm, sürrealizm, duygusal gerginlik ve görülmemiş zeminleri görsellik aracılığı ile imgeler. Görsel imgelerle oluşturduğu metaforlarla, günümüz teknoloji bilgilerinin yararına ve teknolojinin imkânlarını zorlayarak göstergebilim çalışmalarının sinemaya uyarlanması ilk örneklerini verir.

Filmlerinde gizli bir mesaj içeren diğer sanat eserleri ile tarihi kaynakları karşılaştırmalar ve ağırlıklı olarak çok sayıda bilgi vurgulayarak sahip olunan alışkanlıkları yıkmaya çalışan post-modern sanatçı Greenaway, filmlerinde alışlagelmiş anlatımları bir yana bırakarak beyaz perdenin sınırlarını zorluyor. Filmlerini kendi formülleri üzerine stilize ederek sürrealizmiyle harmanlanması dikkat çeker. *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (The Cook the Thief His Wife & Her Lover ,1989) yapıtı, filmde daha çok hareketli bir tablo gibidir. Bir perdenin açılmasıyla başlayıp, aynı perdenin kapanmasıyla bitiyor. Kompozisyon anlayışı ile Avrupa resim geleneğini tablodan söküp film olarak sunmaktadır. Film ekranını teknolojinin imkânlarını kullanarak istediği şekilde yorumlayarak kullanmıştır. En ufak bir objeyi, nesnelere ve figürlerin düzeni ekran içine alındığında resimsel bir kompozisyon ile ve yine resimsel renklerle figürde, nesnelere belli etki noktalarını izleyiciye hissettirir. Arka planda Frans Hals'ın "The Banquet Of The Officers Of The St. George Militia Company" tablosu ve Greenaway'in kurmuş olduğu resimsel kompozisyonunda kameranın sağdan sola veya soldan sağa tarayan ağır hareketler oldukça dikkat çekici bir sunum sergiliyor. Çekimler için kurulan beş seti birer tablo gibi düşünüp her set için ayrı renkler ve renklere yüklediği anlamlarla bir ifade aracı olarak kullanması ekranda adeta sergilenmiş tabloları sunmaktadır. Filmdeki renk skalasında yer alan tüm tonların kullanıldığı, neredeyse her planda yeni bir rengin çerçeveye hakim olduğu, muazzam kompozisyon tasarımları ve gösterişli mekân imajları adeta Avrupa resim sanatına bir

göndermedir. Bu filmi tablolar halinde düzenlerken “Son Akşam Yemeği” geleneğini de ihmal etmemiştir. Luis Bunuel'in din/katoliklik karşıtlığı üzerine kurulu olan, Vatikan tarafından dine küfür olarak yorumlanmıştır. Bunuel'in 16 sene boyunca yasaklı filmi *Viridiana*'da (1961), siyah-beyaz çekimle Leonardo da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği”ne atıfta bulunduğu sahneyi Peter Greenaway *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* filminde farklı bir şekilde görsel ve kavramsal olarak kendi yorumuyla gösterir.



Resim 19 : Bunuel, *Viridiana*.

Andy Guérif, Duccio di Buoninsegna'nın başyapıtı “La Cène” (Son Yemek) işini ele alarak, tek bir çekimden oluşan “Cène” (2007) isimli kısa film de yeniden canlandırmaktadır. Durağan bir kamera önünde on üç işçinin tablodaki figürleri canlandırması ve gerçek zamanda çekilip, Peter Greenaway'ın çalışmalarından farklı olarak tek kompozisyondan oluşmuş, alanı sürekli sorgulayan sinematik bir görüntü oluşturmuştur. Tablonun geneli dikkate alınarak resimdeki renk, kompozisyon, perspektif gibi öğeler dikkate alınmıştır. Greenaway referans aldığı tablolara yeni anlamlar ve sinema sanatının sonsuz olanaklarını da işin içine katarak resim, edebiyat, yazı, müzik ve sinemasal görüntüyü ile birlikte sinemanın dilini geliştirmek ve yeni bir düzende bir araya getirme çabası içerisindedir.



Resim 20: Sol, Andy Guérif, Cène. Sağ, Buoninsegna, La Cène.

Tuval Bedenler (The Pillow Book, 1996) filmde, resmin (yani kaligrafinin) yanı sıra onu tamamlayan diğer bir öge de edebiyattır (DVD). Greenaway, Shakespeare, “Fırtına/The Tempest” oyunundan yola çıkarak 1991 yılında yapmış olduğu “Prospero’nun Kitapları” isimli filmde ise, resim, grafik, edebiyat sanatlarının ilişkilerinden yola çıkarak imgeleri metin boyutuna ulaştırmıştır. Filmde yer alan sözcükler el yazısı ile resimlerde ince bir ritim ve ahenk sağlayarak daktilo yazısını kaligrafi şeklinde perde üstüne düşürür. Böylelikle biçimde stilizasyon ve renk uyumlarıyla görüntü üzerinde çelişkiler oluşturur. Greenaway bu şekilde nesnelere görüntüleri, düşünceleri üst üste bindirerek sinematografik bir resim sergisi hazırlar.

“Onun sinemasında karakterler psikolojik birer gerçeklikten ziyade başka şeye hizmet eden kuklalar gibidir. Zaten kendisi de sinemanın bir psikolojik gerçeklik olmasının çok ötesinde yer aldığını ısrarla belirtir. Filmlerinin büyük bir çoğunluğu olaylardan değil düşüncelerden meydana gelmiştir.” (Tunalı, 2002:23)

Greenaway, gereksinim duyduğu sinema araçlarını ve teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak yeni fikir, yeni temalar ve resim sanatından esinlenmelerle resimsel filmler yöneterek standartlaşmış ve kitlesel üretim modeli yapısına sahip olmayan yapıtlara imza atmıştır.

“Greenaway, amacının kullandığı aracın sınırlarını aşarak ve dijital teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak resimsel bir film yönetmek olduğunu belirtmektedir. “Prospero’nun Kitapları” bilgisayar animasyonlu ve yüksek video teknolojisi kullanılarak oldukça canlı bir hale getirilmiştir. Mekânlar ve kişiler sanat tarihi referanslıdır. Michelangelo, Boticelli, Bernini, Leonardo da Vinci, Velazquez, Raphael, Poussin, Giorgione, Mantegna... gibi ünlü ressamların ya da pek bilinmeyen ressamların John White gibi resimlerinden figürleri ve mekânları kullanarak filmini gerçekleştirir. Greenway’in tüm filmlerinin yanında Prospero özellikle, mahzene benzeyen devasa bir mekânda geçen sanat tarihine bağlı postmodern bir film olarak tanımlanmaktadır.” (Tunalı, 2002:46)



Resim 21: Sol, Vermeer, The Concert. Sağ, Greenaway, A Zed & Two Noughts

Greenaway’ın esinlendiği diğer ressamlar 17. yüzyıl ressamlarıdır. 17. yüzyıl ressamlarından esinlenerek tablolarındaki renk, yerleştirme, ışık ve gölgeyi film tekniklerinde kullanmıştır. Özellikle Vermeer’den esinlenerek “A Zed And Two Noughts” filminde tablolarını referans olarak kullanmıştır. Vermeer’in resimlerinde insan, nesne yerleştirmeleri ve mekândaki paralel hatların düz şekilde çerçevelenmesi gibi oluşumlar filmde dikkat çeker. Nesnelere Vermeer’in tablolarında olduğu gibi Greenaway’da adeta natüremort etkisi yaratmıştır. Işık kullanımı ile ünlü olan sanatçının

tabloların birçoğuna atıfta bulunarak hem tablolardaki renkleri, hem de ışığı film boyunca duyarlı bir şekilde kullanmıştır. Sinemaya özgü olan çeşitli aydınlatma tekniklerini kullanarak Vermeer'in ışık tekniğini ve eserlerine üçüncü bir boyut kazandırarak zaman ve hareketli resimlerle filmini gerçekleştirmiştir.

Greenaway'ın kullanmış olduğu teknikler çoğunlukla ressamların kompozisyonlarıyla yorumlanması ayrı bir katman eklemekte ve film ekranındaki görüntülerde simetri, perspektif, renk, koyu ve açıklık hem resim sanatıyla bağdaşırken, hem de kendi içinde geliştirilen temalar ve fikirlerle açıklanmaktadır. Bununla birlikte kendine özgü tavrı, üretimi, tasarımı, ustaca düzenlenmiş kompozisyonların kullanımının yanında filmlerinde yer alan öyküler de genelde görüntüye hizmet eden bir yan öğedir.

4.4. David Lynch

İnsana dair insan için gerekli olan psikolojik tahlilleri, fantastik bir ambiyans içinde sürrealist imgelerle süsleyip, her "anı", insanın bilinç "altına" doğru yola çıkaran gerçek "üstü"cü, hayalperest, bağımsız ve kendi yüzyılının ender yönetmenlerinden... Filmlerinde ve resimlerinde karanlık, bozulmuş ve çürümüş şeylerle dolu mekânlar; bozulmuş karakterler, polarize edilmiş bir dünya kullanan ABD'li yönetmen David Lynch, sinema ve resim sanatını iç içe kullanmıştır. "...Neden-sonuç ilişkisine dayalı tutarlı anlatıları ortaya koymaktan çok, görsel ve işitsel efektleri çoğu zaman huzursuz, tekinsiz ya da hayrete düşürücü belli bir ruh hali, etki, atmosfer ya da çağrışım yaratacak biçimde" (Tasker, 2007:287) imgelemeye dayalı olarak görünen yüzün hemen ardında saklı olanı görsel olarak izleyiciye aktarır.

"Gizemi ve bilinmeyeni severim; neler olup bittiğini bilemediğim için karanlık ortamları da... Dış görünüşün altında bir şeyler saklı olduğu fikrinden hoşlanıyorum ve sanırım insanlar bilmedikleri bir şeyi veya daha önce hiç bulunmadıkları bir yeri seyretmeyi seviyorlar."
(<http://www.artane.org/tr/david-lynch/>)



Resim 22: Lynch, *Six Figures Getting Sick*.

Lynch, sinemanın izleyiciyi özgürleştireceğine inanan ve izleyiciyi özgürleştirmek isteyen bir yönetmendir. İzleyici ile film arasına girmez. Onun yaptığı, özdeşleşmeyi kırmak ve izleyici ile eserini baş başa bırakarak, izleyiciyi yönlendirmekten uzaklaşarak, onlara filmi dışardan izleme fırsatı tanımaktır. Bu nedenden dolayı filmlerindeki karakterlerin, mekânların savunmasını yapmadığı gibi onları sempatik kişiler olarak da resmetmediğini görürüz (Chion, 1995:45). Lynch burada kavramsal mesajlarını iletmede göstegeleri kullandığını ve Sol LeWitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" makalesine baktığımızda kavramsal sanatçı olduğunu anlamaktayız. Sol LeWitt'e göre: "sanatçının sunduğu kavramın izleyici tarafından anlaşılıp anlaşılmaması hiç önemli değildir. Zaten izleyicinin işi algılayabilmesi için bir yol bulmak, sanatçının elinde ve kontrolünde değildir" (LeWitt, 2005:59).

Sinemacılığa geçişi, resimlerini canlandırma, bir dünya kurma ve bu dünyayı hareket ve sesle donatma arzusundan kaynaklanmış... (Tasker, 2007:288) Öğrencilik yıllarında okul bahçesinde resim yaptığı sırada, resimlerin hareket ettiğini görmüş ve hemen ardından film yarışması için ilk kısa filmi olan *Six Figures Getting Sick* (1966) filmi yapmaya başlamıştır (Resim: 22). Filmlerinde karanlık romantizmi, estetik bilincine, resim ve sinemasal biçimine Avrupa gerçeküstücülüğü, gotik, film noir ve melodramı iç

içe kullanarak Freudyen duygularda eklenerek görsel ya da işitsel imgelerle romantik bir hava kazandırmaktadır.

“Bir gün resmimdeki figürlerin hareket etmeye başladığını gördüm. Aynı anda resimden gelen rüzgârın sesini de duydum. Bu beni film ile çalışmaya yöneltti, ilk başta yaptığım 'hareket eden resimler' çekmekti. Sonra sinemaya âşık oldum.” (Lynch, 2010)



Resim 23: Lynch, Change the Fucking Channel.

Ressam ve yönetmen olan David Lynch, resim ile sinema yapımı arasında hiç bir fark görmediğini söyler:

“Resim yaparken olan tek başlıktan kargaşanın, müdahalelerin olduğu film setinde çalışmaya geçiş, büyük bir adım atmayı gerektiriyor. Etrafta insanların varlığına alışmak zaman alıyor, ama aslında her ikisinde de yöntem aynı: Ne olursa olsun fikirlere sadık kalmak gerek. İkisi de fikirlerin çevrimi, aktarımıdır...” (Lynch, 2010)



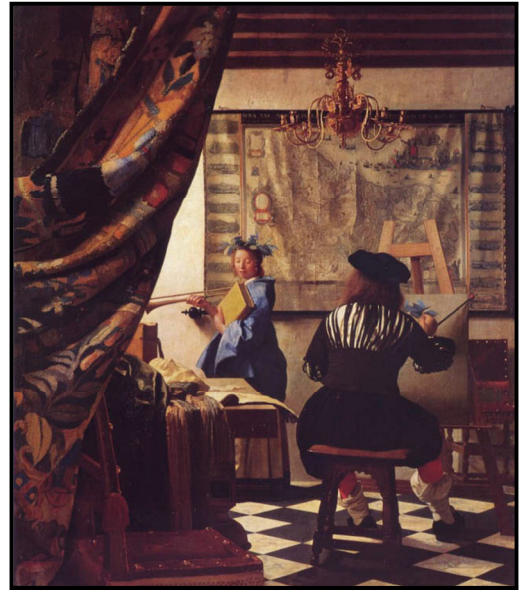
Resim 24: Lynch, The Grandmother.

Lynch, modern çağın ilgi çekici yönetmenlerinden ve ressamlarından biridir. İster film olsun, ister resim, her iki sanat dalında da kendi tarzını oluşturmuş çağdaş bir sanatçıdır. Resim ve film karelerinde Lynch'in benzer tarzı kullandığı görülmektedir. Almış olduğu resim eğitimi sinema sanatına da bariz bir şekilde yansımıştır. Yanmış ya da atılmış garip nesnelere, irin, ölü böcekler, zift ve bilinmeyen birçok nesneyi film karelerinde ki plan ve kurguda sanki elle oluşturulmuş resimleri gibi dizayn etmektedir (Resim: 23-24).

4.5. Film Karelerine Referans Tablolar

Yönetmenler ele aldıkları konuları daha da zenginleştirmek için usta ressamların eserlerinden yararlanmışlardır. Bazı yönetmenler referans aldıkları tabloları ellerinden geldikçe birebir filmsel görüntüsünü gerçekleştirmeye çalışmıştır. Referans olan tablolar hiç bir zaman gerçeğin tam karşılığı olamaz. Film kamerasının çerçevesine resmedilmiş usta ressamların kompozisyonlarının gerçek olma özelliği taşıması imkânsızdır. Yönetmen için ya da izleyici için yeni bir görüntü olma özelliğini ve yönetmenin yüklemiş olduğu anlam ve yeni bir bakış açısından öteye gitmemektedir. “Zaman geri

getirilemez, derler. Bir bakıma doğrudur, geçmiş geri getirilemez.” (Tarkovsky:2008, s.45) Tarkovsky'nin bu sözünden yola çıkarak, sadece zaman ve geçmiş değil, resmedilmiş bir görüntü/kompozisyon içerisindeki öğelerin: renk, fırça vuruşlarının bıraktığı izler, resimde yer alan kişiler ve resim içerisindeki en küçük zerrinin tekrarının yapılması en az geçmiş zamanın geri getirilmesi kadar imkânsızdır. Bu durumda referans alınan tabloların içindeki nesnelere, figürler, renk ve ışık gibi öğelerin yeniden düzenlenmesi ve yeni bir kompozisyon yaratılarak uzamsal hareketsizlik içinde olan görüntüler zamansal ve uzamsal bütünselliğe dönüşmektedir. Bir yönetmen için bazen konu olabilirken, bazen de usta ressamın titizlikle gerçekleştirdiği eserlerinin kompozisyonundan, renk ve ışığından yararlanmaktadır.

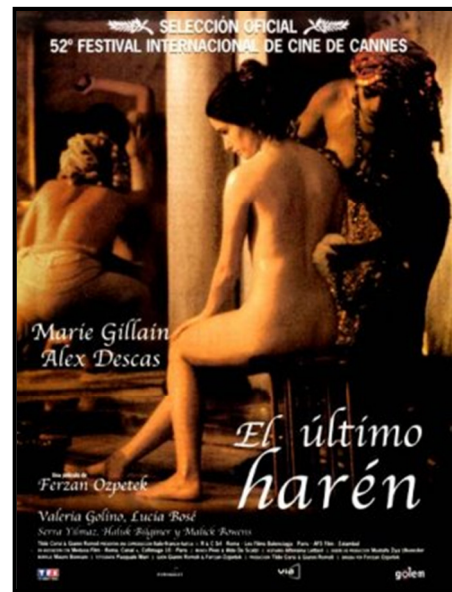
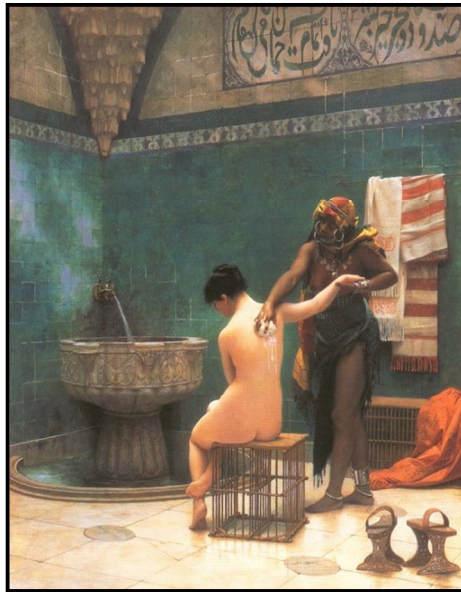


Resim 25 : Sol: Greenaway, A Zed and Two Noughts. Sağ: The Allegory of Painting

Sinemanın resim sanatından beslendiğini ressam kökenli yönetmenlerin ya da ressam kökenli olmayan yönetmenlerin titizlikle ve bilinçli bir şekilde alegorik şekilde dizinlenmiş filmlerine bakıldığında usta ressamların eserlerindeki estetik haz görülmektedir. Peter Greenaway'ın “A Zed & Two Noughts” filminin filmsel

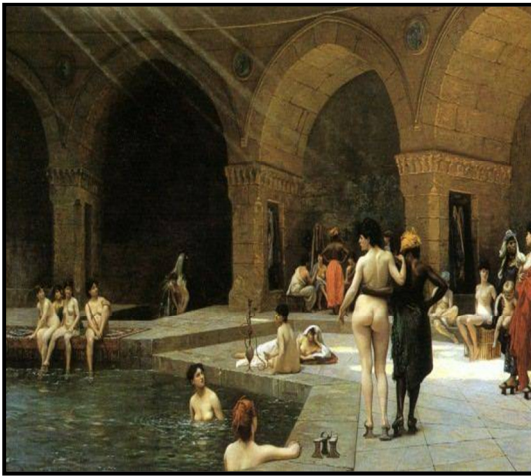
görüntülerini ele aldığımızda Vermeer'in ustalıklı kurgulanmış kompozisyonlarıyla karşılaşırız. Aşağıda yer alan görüntüleri karşılaştığımızda Greenaway neredeyse tablonun birebir görüntüsünü elde etmeyi amaçlamış gibi ve Vermeer resimlerinin kompozisyonlarındaki ruh hallerini oluşturma çabasını dondurulmuş zamanı hareket haline getirmiştir. (Resim: 25)

Oryantalist ressam Jean-Léon Gérôme'nin 19. yüzyılda resmettiği "Harem Havuzu" (The Great Bath) ve "Banyo" (The Bath) isimli eserleri Türk yönetmen Ferzan Özpetek'in "Harem Suare" filmine referans olmuş tablolarıdır. Özpetek, 19. yüzyılın oryantalist ressamlarının tablolarını titizlikle inceleyerek resmettikleri konular ne ise "Harem Suare" filminde de resimlerdeki kompozisyonlara bağlı kalarak benzer ölçüde görüntülemeye çalışmıştır. Resmedilmiş hamam, saray haremleri, zenci hizmetçi kadınlar, cariyeler, çıplak kadınlar gibi oryantalist temalar neredeyse filmin her karesinde bulunmaktadır. Gérôme'nin resmi hem konu, hem de film için afiş niteliği taşımıştır (Resim: 26).

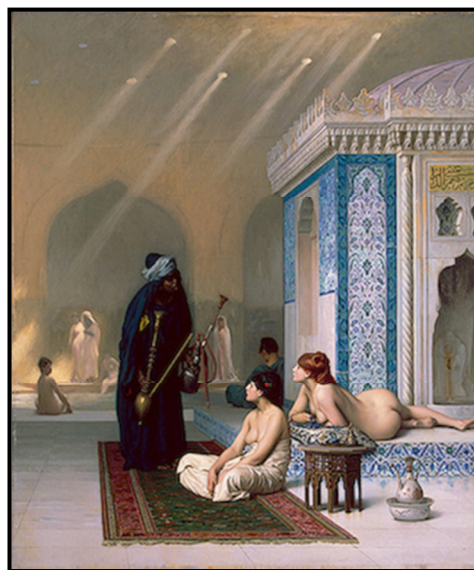


Resim 26: Sol: Gérôme, The Great Bath. Sağ: Özpetek, Harem Suare

Özpetek, Gérôme'nin hamam konulu eserlerindeki figürlerin duruşlarını da dikkate alarak çerçeve içerisine almıştır. Olayların görüntülerini oluşturarak referans aldığı sayısızca tabloları aynı mekân içerisinde iç içe kullanmıştır. Tablolardaki kompozisyonun yanı sıra, nesnelere, renklerle, şekillerle de betimlediğini görürüz.

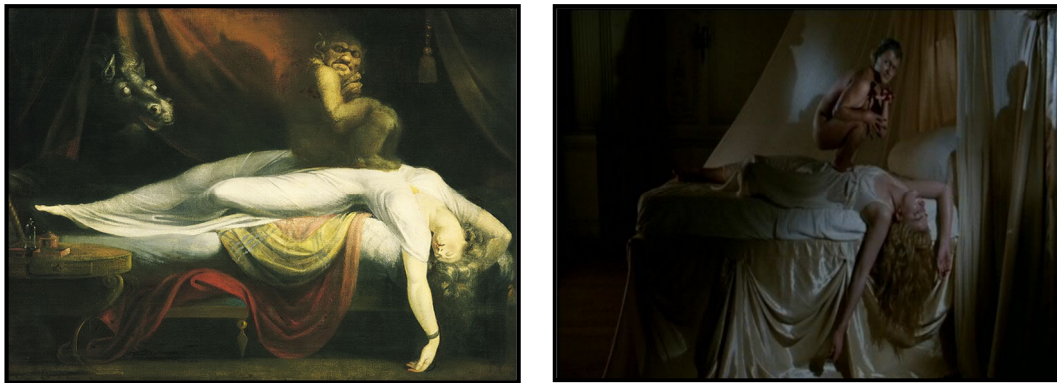


Resim 27: Sol: Gérôme, The Great Bath. Sağ: Özpetek, Harem Suare.



Resim 28 : Gérôme, Pool in a Harem.

Eserlerinde Grotesk Sanatı barındıran Romantik akımın öncülerinden Henri Fuselin'in aşağıda yer alan kült rüya resmi Kâbus (The Nightmare) bir kadın ile bir tür yaratığı resmetmiştir. Resimde karanlık, korku ve cinselliğin yoğunluğu Ken Russell'in "Gothic" (1986) filminin konusu ile benzerlik taşımaktadır. Film ve tabloda figür, yaratık, yatak, bakış açısı, mekân içerisinde kullanılan çarşaf ve renkler birbiri ile tamamen benzerlik içerisindedir. Yönetmenin tabloyu dikkatlice incelediği bariz belli olmaktadır. (Resim:29). Benzer olarak James Whale'nin 1931 yapımı olan "Frankenstein" filminde de benzer sahne ve figürün duruşuna rastlanmaktadır (Resim:27).



Resim 29: Sol: Fuselin, The Nightmare. Sağ: Russell, Gothic.



Resim 30: James Whale, Frankenstein

New York'lu ressam ve grafikçi Edward Hopper'ın eserlerinden birçok yönetmenin esinlendiğini, etkilendiğini görürüz. Hopper'ın resmettiği yalnızlık, yalnızlık, yabancılaşma, huzursuzluk, boşluk, dinginlik; şehir, otel lobisi, tren, bar, restoran, oda gibi çalışmalarında film sahneleri ile pek çok benzerlikten bahsedilebilir. Filmlerdeki, oyuncularındaki ve mekânlardaki sessiz sahneler gibi, Hopper'ın resimlerindeki atmosfer, ışık ve karakterler de sinemasal bir mekânın içinde gibidir. Hopper, en bilinen eserlerinden biri olan "Nighthawks"da çalışmasında kullanmış olduğu kompozisyon ve yapay ışık bir film karesi gibidir. Birçok yönetmen Hopper'ın eserlerindeki renk ve ışığın dramatik kullanımından etkilenmiş ve eserlerindeki sinemavari geniş kompozisyonlar filmlerine ilham kaynağı olmuştur.



Resim 31: Edward Hopper, Nighthawks.

Gerçeküstücü film yönetmeni Dario Argento'nun 1976 yapımı "Deep Red" filmine baktığımızda Hopper'ın "Nighthawks" çalışmasının dekorunu, kompozisyonunu ve kullanılan yapay ışığı görürüz. Ridley Scott "Blade Runner"ın filmi için "Nighthawks"ı incelemiştir. Tablo ve film arasındaki ilişkiyi kurabilmek ve filme, resmin havasını ve görüntüsünü verebilmek için yapım ekibine sürekli resmin bir kopyasını göstermiştir.



Resim 32: Dario Argento, Deep Red.



Resim 33: David Slade, Hard Candy.

David Slade'nin yönettiği "Hard Candy" filminin incelediğimizde Hopper'in çalışmalarında kullanmış olduğu renk, ışık filmin bütününde görülmektedir. Filmde geçen Cafe'nin ismi "Nighthawks" olması ve filmdeki kızın "Nighthawks" tablosundaki bayan gibi kırmızı kıyafet giymesi tesadüf değildir. Cafe'nin iç mekân renkleri ve oyuncular tablo ile kurulan bir benzerliktir. Yönetmen tablodaki gibi geniş planların, kompozisyonların aksine yakın çekim kullanmıştır. Film boyunca bir kaç sahnede geniş planlara yer verilmiş, filmin genelinde kullanılan renk ve yapay ışık ise Hopper'in eserleriyle benzerlik içindedir.

Resim, heykel, fotoğraf, video ve sinema sanatını iç içe kullanan güncel sanatçı Sam Taylor-Wood'un (1976) filmlerinde ve videolarında Rokoko dönemi resimler görülebilir. Film ve video çalışmaları kullanım alanından çıkarak, resimsel ve anıtsal bozuma uğrattığı imgelerle birleşerek filmi bir ara form ya da melez form olarak önermektedir (Albayrak, 2009:41)

“Küçük Bir Ölüm / A Little Death” (2002) adlı video çalışması, Rokoko döneminin natürmortlardaki zenginlik göstergeleri belgeselci ve av natürmortlarında usta olarak bilinen Jean Simeon Chardin'in (1699-1779) çağdaş bir melezi olarak durmaktadır” (Albayrak, 2009:34)



Resim 34: Sol, Chardin, Yaban Tavşanı. Sağ, Wood, A Little Death.

Son olarak Stanley Kubrick'in yapay ışık kullanmak istemediği, sadece mum ışıklarıyla aydınlatılan sahneleri çekebilmek için ışığa aşırı duyarlı Carly Zeiss 50mm f/0.70 lens kullanarak çektiği “Barry Lyndon” (1975) filmine baktığımızda usta ressamların eserlerindeki hassasiyet görülmektedir. Kullandığı objektif sabit odak uzaklığına sahip olduğu için, kamera sabitlenerek ve kompozisyon içerisindeki hareketler durağanlaştırılarak uzun planlar çekilmiştir. Yönetmenlerin hareketli görüntüde kullandığı birçok temel yöntem vardır; bunlardan birisi çizime (story-board) dayalı

olarak görüntü oluşturma, bir diğeri de canlı hareket kaynaklarını film karesinde resimsel biçimde temsil etme yöntemidir. Kubrick, “Barry Lyndon” filmi için daha önce var olan görsel ve metinsel kaynakları malzeme olarak kullandığı görülebilir. Önemli tarihsel olayları hem anlatımsal, hem de görsel olarak anlatabilmek için edebi eserlerden çok dönemin ressamlarına ait çalışmaları temel almıştır. Çünkü tarihi dönemin kültürel atmosferini oluşturabilmek için yazılı kaynaklar değil, daha çok o döneme ait belli bir işlev görmek için inşa edilen resim, heykel, gravür gibi eserler incelenerek dönemin kültürü daha iyi yansıtılabilir. Görsel imgeler dönemde var olan ve kullanılan nesnelerin (elbise, mutfak malzemesi, kullanılan araç-gereçler, vs.) şeklini, rengini, boyutunu yazılı kaynaklardan daha iyi bir şekilde açıklar. “Altamira ya da Lascaux mağara resimlerinin tanıklığı olmasa, tarihöncesi Avrupa hakkında yazmak gerçekten çok güç olabilirdi, eski Mısır tarihi ise mezar resimlerinin tanıklığı olmasaydı, şimdikiyle kıyaslanamayacak ölçüde fakir olurdu.”(Burke, 2003:9)

Kubrick’in filmi incelendiğinde naturalist ressam William Hogarth, rokoko ressamlarından Jean-Honore Fragonard ve ışığın efendisi olarak bilinen Georges de La Tour gibi usta sanatçıların tablolarını referans almıştır. İç mekânda kullandığı mum ışığıyla farklı bir aydınlatma tekniği kullanan Kubrick, zengin dekor, kusursuz kostümler, koyu renk ve resimsel kompozisyon düzenlemelerinde bir ressam gibi çalışmıştır.



Resim 35 : Kubrick, Barry Lyndon.



Resim 36: Fragonard, Music Lesson.



Resim 37: Kubrick, Barry Lyndon.



Resim 38: Hogarth, The Strode Family.



Resim 39: Kubrick, Barry Lyndon.



Resim 40: La Tour, Nativity.

SONUÇ

Sonuç olarak, sinema ve resim sanatları arasında zorunlu bir ilişki vardır. Çağımızın bazı yönetmenlerinin filmlerini göz önünde bulundurduğumuzda bu yönetmenlerin resim sanatının kompozisyonundan ve plastik değerinden yararlandığını ve bazı resim tekniklerinin kullanımını göz önünde bulundurarak sinema görüntülerine estetiklik kazandırıldığı görülmektedir. Ancak resim sanatının binlerce yıllık görüntü geçmişi sunulmaktadır. Birçok resim tekniği, bilinçli olarak sinemada, sinemanın görüntüleri de resimde kullanılmaktadır. Bazı yönetmenler özellikle usta ressamın eserlerini baz alıp, filmsel görüntü şeklinde yeniden canlandırarak tabloya, döneme, ressama veya sinema diline göndermelerde bulunmuştur. Fütürist ressamın çalışmalarında fotoğrafın ya da sinemanın etkisi olduğu, doğrudan doğruya olmasa da sinemanın fütürizme esin kaynağı olduğu da görülmüştür. Ressam ve yönetmen olan Akira Kurosawa, Peter Greenaway, Stanley Kubrick ve David Lynch gibi sanatçıların yaratıcılığında da yeni yeni eğilimler ve sanatsal prensiplerin meydana geldiğini görebiliriz. Postmodern dönemde sinema-edebiyat, resim-sinema, fotoğraf-resim gibi farklı disiplinlerin iç içe geçmeleri ve birbirlerinden etkilenmeleri daha çok göstergelerarasılık kavramıyla incelendiği ve sanatçıların bunu kullandığı görülmektedir.

Resim eğitimi almış yönetmenlerin filmlerinde renklere bakıldığında kullanılan renklerin film ile bütünlük kazandığını ve bununla da içeriğinin daha parlak, daha imgesel ifade edildiği ve renklerin bir ressam gibi kullanıldığı görülmektedir. Ressam yönetmenler filmlerdeki renk geçişlerini konu ve nesneye bağlı kalarak her karede bütünlük içinde iç içe kullanarak geliştirmişler ve renklerin etkilerinden yararlanarak anlam yaratmışlar. “Sinemayı da hep binlerce yıllık resim geleneğinin devamı olarak düşünmüşümdür.” (Star Gazetesi: 19.04. 2009) Bu sözleri söyleyen Peter Greenaway “*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı*” filminde resimsel öğeler ile filmine estetik bir unsur kazandırırken, film şeridi paletindeki renkler diyebileceğimiz öyküde kullandığı dengeli renkleri bir ressam gibi tasarlayarak, rengin güçlü anlatım öğesi nesnelere ve konuya

anlam kazandırmıştır. Filme yerleştirdiği öğelerin kasıtlı olması ve belirli bir ifade ediliş biçimiyle kullandığı iç mekânlarda yer alan karakterlerin mekân değiştirmesinde gerçekleşen renk değişiklikleri anlatının olay örgüsünü birbirine bağlayan yönetmen resimsel bir film sunmuştur. Peter Greenaway'ın bu filminde resimsel estetik olması kuşkusuz ressamlığının birikimleri yatmaktadır. Resim sanatını film sanatı ile buluşturması filmlerde estetik yapıyı doruğa çıkarır. Andy Warhol'un filmlerine baktığımızda ise; yeniden üretilen mekanik üretim süreci ürünlerini anlamsız bir tekrarla belirsizleştirilen bir parodi olarak sunar. Bu sunumu resimsel ya da filmsel görüntü estetiğinden uzak, her hangi bir yere kurulmuş kamerayla anlatmak istediği üzerine yoğunlaşmıştır.

Resim ile sinema sanatını bir arada kullanan ressam kökenli Andrei Tarkovsky, Peter Greenaway, Akira Kurosawa, David Lynch, Sergei Paradjanov gibi yönetmenlerin filmlerinde bu etkiyi görmemek imkânsızdır. Çünkü sinema ile resim sanatları arasındaki farklılıkların yanı sıra benzerlikler üzerinde durduğumuzda, resim sanatının bütünselliği içerisinde var olan elemanlar ve yöntemler sinema sanatında da görülmektedir. Resim sanatını baz alarak film yapan yönetmenler, tüm farklılık ve benzeşmelerle birlikte, resim sanatından beslenerek ve yaratıcılarının etkisiyle kendilerine özgü resimsel estetiğe sahip filmler yapmışlardır.

Ressamlıktan sinema yönetmenliğine gelmiş ya da resim sanatı eğitimi almış bir yönetmen film eserini gerçekleştirme sürecinde kullandığı yöntemler bir ressamın tuval üzerindeki renk dramaturjisi gibidir. Yönetmen kendi işinde sinema sanatının dinamik tabiatını dikkate alarak renk, kompozisyon, ışık-ton gibi resimsel estetik kazandıran elementleri dikkate alarak en uygun şekilde kullanır. Bunun için yönetmenin resim sanatları bilgisinden yoksun olmaması gerekir. Her yönetmenin en az üç yıl eğitim görmesi gerektiğini söyleyen Peter Greenaway sözlerine şöyle devam eder: “Medya okulları sanat okullarıyla ilişkilendirilmeli ve film yapmak isteyenler ne kadar kötü olurlarsa olsunlar birer ressam olmalı. Mikelanj olmalarını beklemiyoruz ama en azından kullandıkları dili öğrenmelerini istiyorum.” (Greenaway, 2009)

Sonuç olarak sinema ekranında resimsel estetik kazandırmak ve renklerin sinematografik anlatıma olan etkileri sanatsal olarak önemlidir. Yönetmen sahne tasarımını ve plan içerisinde bulunan kompozisyonu, rengi bir ressam gibi kullanarak yeni anlamlar yükler. Resim sanatının sinema dili üzerindeki önemi kuşkusuz ressam kökenli yönetmenlerin ustaca kurguladıkları filmlerden anlaşılmaktadır. Fakat sinema, resim sanatından farklı olarak, şu anda burada olanı, anı sürekli şekilde izleyip yakalar. Figür, mekân, dekor, kostüm, renk, ışık, kompozisyon gibi öğelerin kullanışı da yönetmenin bakışını yansıtan, kendine özgü bir üslupla çerçeveye yerleştirilmektedir. İnceleme konusu olan filmler ile resim sanatı üzerinde yapılan karşılaştırmalarda yukarıdaki ilişkileri doğrular biçimde açık, belirgin ve olabildiğince de yalın bir şekilde görülmektedir. Usta ressamlarca yapılmış olan tabloların yeniden canlandırılması, tabloların içindeki figürler, mekân, renk, ışık, kontrast ve kompozisyon vb öğeler dikkate alınarak adeta bir ressam gibi ele alınmıştır. Tablolar sinemaya tam anlamıyla uyarlamasa da, biçimleri; sadece göze hoş görüneni değil, anlatımsal ve sanatsal olarak da kullanılmaktadır.

Andre Bazin, sinemanın şiire, resme, tiyatroya açıkça karşıt olduğunu ve gittikçe romana yaklaştığını söylemektedir. (Bazin, 2000:205) Bu söyleminden de anlaşıldığı gibi bir kesim ya da çoğunluktaki yönetmenlerin görüntüye önem vermediği anlaşılmaktadır. Her şeyden önce geçmişte ve günümüzde sinema nedir ve nerede olduğunu iyice görmek gerekir. Çağımız yönetmenlerini bu konuda eleştiren Peter Greenaway da benzer görüşte olup ancak daha çok görüntüye önem verdiğini anlıyoruz; “...Sinema görsel olarak sonsuz olanaklara sahip ama bunu hoyratça kullanıyoruz. Senaristler kendilerine başka bir iş bulsun! Çünkü sinemada izlediğimiz filmler sözün görüntülenmesinden başka bir şey değil. Edebiyat sinemada değil, kitapçada satılır!” (Greenaway, 2009) diyerek yönetmenlerin diyalog sanatı ile edebiyata yoğunlaşmalarının sinemayı gerçek anlamından uzaklaştırdığını, görsel olarak sonsuz olanaklara sahip ve ifade aracı olarak yapabildikleri neredeyse sınırsız olan sinemanın bu zenginliklerini kullanmadıklarını vurgulayarak, resim sanatı ile sinema arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Fakat gerçekte sinema “sanat”ı bu çelişmeyle beslenir, sahip olduğu olanakların tümünü en iyi şekilde kullanır. Üzerine senkronize olarak kaydedilmiş, diyalogları olmayan sessiz sinema tarihine baktığımızda ilk dönemler

edebiyattan yararlanmadığını görürüz, 1920'lerin sonlarında sessiz sinemanın bitimiyle edebi eserlerin yönetmenlerce kullanılması artmıştır. Hikâyeleri, düşleri, fantezileri edebiyatın ağında tutup sinema sanatında kullanmak bir nevi yeniden canlandırmadır. Kuşkusuz sinema sanatçısının kendi kendisine soracağı, sorgulayacağı sorunlar vardır. Elinde aldığı bir senaryo filme alınmaya değer mi, bu öykü yönetmenin dünyasına ne kadar yakın? Edebi olarak var olan bir öykünün film olarak yeniden canlandırılması ne kadar doğrudur? Hangi felsefeyi, hangi dünya görüşünü, hangi ideolojiyi öğretecek, yaymaya çalışacaktır yönetmen? Eisenstein'ın "Potemkin" filmi sinemayı altüst etmişse de, bu yalnızca siyasal mesajı, devrim propaganda filmi ya da gerçek dekorlar kullanması değildir. Bunun nedeni Eisenstein'ın bu filmde montaj yeteneklerini test etmesi, zamanın en büyük kurgu kuramcısı olması; günümüzde de kurgusundan yararlanması ve dönemin görüntü yönetmeni Eduard Tissé ile çalışması, resimsel estetik bilim taşımasıydı.

Sinema ve resim sanatı alışılmışın dışında gelenekleri takmayan, yenilikler deneyen bir yapıya sahiptir. Resim ve sinema arasındaki etkileşim iki sanatı da dönüştürmeye devam edecektir. Sinemanın varoluşuyla resim sanatı etkileşim haline girmiştir. Resim açısından bu etkileşim, yapısal dönüşümleri ve günümüzde de yeni anlatı tekniklerini ortaya çıkarmaya müsaittir.

Görüntü sanatları diğer tüm sanatlardan daha evrenseldir demek yanlış olmaz. Fransa yapımı bir film Türkiye'de gösterime girdiğinde filmde kullanılan dili anlayabilmek için ya alt yazılı olarak ya da Türkçe seslendirme yapılarak gösterime girer. Bu da filmdeki diyalogların ve içerdiği anlamın değişmesine neden olmaktadır. Alt yazılı filmleri izleyen izleyicinin gözleri görüntüden çok filmin altında geçen alt yazıdadır. Alt yazı ile ilgili akılda kalan soru ise, filmde kullanılan dilin izleyicinin anladığı dile ne kadar doğru çevrildiğidir. Bunun için izleyici filmdeki görüntüleri kaçırmaktadır. İyi bir çeviri yapılması gerekir. Çünkü seslendirmesi yapılmış filmdeki kişi, seslendirme yapan kişi olmadığı gibi, oradan çıkan ses de görüntüdeki kişiye ait değildir. Hatalı bir diyalog ya da bir ses o anda o görüntünün anlamını bozabilir. Filmin omurgasını oluşturan görüntü yerine filmde geçen konuşmalar ya da alt yazılar izleyicinin görüntüden alacağı estetik haz, bu estetik yapı üzerine kurulu görsel göndermeler amacına ulaşamayacaktır. Sessiz

film mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahiptir.

Resim sanatında olduğu gibi, sinema da bir anlatım yoludur. Resim sanatı ilk çağdan günümüze kadar sürekli arayışlar içerisinde olması ve bunun günümüzde de devam etmesi doğal olduğu gibi, sinemada da bu durum mevcuttur. Ancak sinema çekimleri içerik, ışık, renk, düzenleniş, kurgu, perspektif ve ifade etmek istediği düşünce açısından elbette estetik olmalı, resim ya da fotoğraf olmadığı unutulmamalıdır. Sinema sanatı diğer sanat dallarını da içinde barındırarak sanat ortamında farklı kültürel göndermelerde de bulunmaktadır. Sinema sahip olduğu sınırsız yaratma tekniklerini kendine has anlatım dilini kullanarak hem geleneksel olan klasiklere referans, hem de günümüz sanatı disiplinlerarasılığın sanatta oluşturduğu yeni dili ve üst anlamları irdelemek için uygundur. Farklı disiplinlerden açıkça etkilenen ve onlardan yararlanan sinema, değişik göstergeler dizgelerini alıp kendi alanına uygulamaya açıktır. Her türden etkiye açık olan bu alanın göstergelerarasılık kavramından etkilenmesi de kaçınılmazdır. Günümüz filmleri incelendiğinde avangart ve sanat sineması ile yakınlık olduğunu söyleyebiliriz. Postmodern filmler popüler sinemayla, avangart sinemanın ve diğer sanatların birleşmesiyle sanat sinemasının melezleşmesinin ürünüdür. Gelişime ve değişime açık olan sanat dalları gelecekte kendilerini bekleyen bilinmezliklerle bir mücadele halindedir. Resim dalı ise belirsizliklerle yüklü dilinin çok uzağında sayılmaz. Avangart sinemanın ve resim sanatının sembolik, metaforlar, bilinmezlik, etkileşim, çağrışımlarla ve sanat tarihi geçmişiyle yüklü olması, gelecekte nasıl bir şekil alacağını belirleyemez.

Nitekim resimsel estetikliğin varlığıyla tanımlanan filmlerin taşıdığı özellik her filmde yer almayabilir. Sonuçta tüm bu nedenlerden dolayı herhangi bir filmde çok resimsel nitelikler taşıyan filmlerden bahsetmek daha doğru görünmektedir.

KAYNAKLAR

Kitaplar

Adorno, Theodor. (2004). Edebiyat Yazıları, (çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

Abisel, Nilgün. (1989). Sessiz Sinema. Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları.

Bazin, Andre. (2000). Sinema Nedir, (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Bazin, Andre. (1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları, (Çev: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınları.

Berger, John. (1986). Görme Biçimleri, (Çev: Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter (1993) Pasajlar (Çev:Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bigalı, Şeref. (1984). Resim Sanatı. Ankara: Şafak Matbaası.

Bonitzer, Pascal. (2006). Kör Alan ve Dekadrajlar, (Çev. İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.

Branigan, Edward. (1984) Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. New York: Mouton Publishers.

Burke, Peter. (2003) Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları, (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Büker, Seçil (1996) Sinemada Anlam Yaratma. Ankara: İmge Yayınevi.

Colette Estin ve Helene Laporte. (2005) Yunan ve Roma Mitolojisi, (Çev. Musa Eran). Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları.

Chion, Michel (1995). David Lynch. London: British Film Institute.

Çağlarca Saadettin. (1997) Altın Oran. İstanbul: İnkılab Kitapevi.

Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran (derleyenler). (1997) Sinema Akımları. MEDIATION: Ankara: Med-Campus Proje # A126 Yayınları.

Dmytryk, Edward. Porter, Jean. (1995). Sinemada Oyunculuk, İstanbul: AFA Sinema Yayınları.

Eco, Umberto. (2006). Güzelliğin Tarihi, (Çev: Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ,

Eisenstein, S. M. (1985). Film Biçimi, (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.

Eisenstein, S. M. (1984). Film Duyumu, (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.

Erinç, M. Sıtkı (2009). Sanat Sosyolojisine Giriş. Ankara: Ütopya Yayınları.

Güngör, A. Şefik. (1994). Sinemada Görüntü Yönetmeni. Ankara: Kitle Yayınları.

Kılıç, L. (1994). Görüntü Estetiği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leppert, Richard. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü –İmgelerin Toplumsal İşlevi, (Çev: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lotman, Pierre. (1999). Sinema Estetiğinin Sorunları, (Çev. Oğuz Özügül). Ankara: Öteki Yayınları.

Lynton, Norbert. (1980). Modern Sanatın Öyküsü, (Çev. Çevat Çapan ve Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Mascelli, Joseph V. (2002). Sinemanın 5 Temel Ögesi, (Çev. Hakan Gür). Ankara: İmge Kitapevi.

Metz, Christian. (1980). The Fiction Film and its Spectator: A Metaphychological Study in Apparatus, New York, Tanam Press

Monaco, James. (2001). Bir Film Nasıl Okunur, (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Montaigne. (1999). Denemeler, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: Cem Yayınevi.

Onaran, A. Şerif. (1994). Sessiz Sinema Tarihi. Ankara: Kitle Yayınları.

Parramon, José M. (1997). Resimde Renk ve Uygulanışı, (Çev. Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Kabacalı, A., Özçelik, T., Berkman, B. (1991). Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Milliyet.

Saarinen, Eliel. (1967). Form Arama'sı, (Çev. M. Gökdoğan). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Sena, Cemil. (1972). Estetik. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. (1986). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, Sezer. (1993). *Sanatın Görsel Dili*. Ankara: Remzi Kitapevi Yayınları.

Tansuğ, Sezer. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tarkovski Andrei. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev: Füsün Ant). İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovski, Andrei. (1994). *Zaman Zaman İçinde* (Çev: Seda Kervanoğlu). İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovski, Andrei. (1998). *Kurban* (Çev: Tuba Tarcan Çandar). İstanbul: Döneme Yayınları.

Taşer, Suat. (1967). *Sahneye Koyma Sanatı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Teksoy, Rekin. (2000). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Turani, Adnan. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (1995). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wollen, Peter. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Tez

Albayrak, Ahmet. (2009) Sam Taylor Wood'un Yapıtlarındaki İkon Video Olgusu ve Disiplenlerarasılık. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Say. 27, Y. 1 (33-42)

Tüfekçi, Tunç. (1999). Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf İlişkisi. profesörlük tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, yayınlanmamış profesörlük tezi, İstanbul.

Gürbüz, Cem. (2008). Gustav Klimt Resminde Kadın Figürü. Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir.

Akkaya, Cahit. (2007). Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk. Danışman: Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Karakaya, Dr. Serdar. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi ISSN:1304-0278, C.3 (134-141), <http://www.e-sosder.com>,

Tunalı, Dilek. (2002). Sinema-Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway'in İki Filmi - Tuval Bedenler ve Prospero'nun Kitapları, Sinemasal, Sayı: 6, Ortak Kitap 6, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

Dergiler

Arapoğlu, Fırat. Feminist Anlatılar: Şükran Moral'da Kimlik ve Farklılık, Art-İst Actual, Sayfa 42-45 Nisan 2010

Bayramow, Seyyad. Azerbaycan Sinema Sanatında Tasviri Sanatın Yeri ve Önemi, A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, sayı: 15, Erzurum, 2000.

Edgü, Ferit. "19. Yüzyıl Çıplaklığı". Milliyet Sanat Dergisi, Sayı.266, 27 Subat 1978.

Edgü, Ferit. “Çıplaklığın Sanat Akımları Boyunca Ugradığı Değişiklikler” Milliyet Sanat Dergisi, sayı, 260, 27 Şubat 1978.

Edgü, Edgü. “Barok Sanatında Çıplak” Milliyet Sanat Dergisi Sayı:265, 1978.

Fordham, J. “Neo Realis” Cinefex, Ekim, no.95, USA, s. 84-127 Ekim 2003

Yörüker, Seda. (2005) “Jenny Savill’in Beden Teorisi”. Genç Sanat. Sayı: 130, Temmuz/Ağustos 2005.

Gazeteler

Moral, Ş. “Aile İçi Şiddeti Sapına Kadar Yaşadım, Ne Dayaklar Yedim” Hürriyet Gazetesi, 29 Mart 2009.

Greenaway, P. “Sinemayı Sinemacılar Öldürdü”, Sabah Gazetesi, 13 Nisan 2009.

Greenaway, P. “Festivalin Ençok İlgi Gören Konuğu” Milliyet, 13 Nisan 1997.

Greenaway, P. “Yüzüklerin Efendisi ve Harry Potter Film Değil Çizgi Roman” Star Gazetesi, 19 Nisan 2009.

Kurosawa, A. “Kurosawa’nın Desenleri ve Mekteb-i Sultan’nin Ressamları” Yeni Şafak Gazetesi, 15 Şubat 2009.

Lynch, D. “Şov Dünyasında Bir Ressam” Milliyet Gazetesi, 23 Mayıs 2010.

Web

Kaplanoğlu, S. Altın Ayı İçin “Bal” Yarışacak. Web Sayfası: www.haberler.com.
(Haber Yayın Tarihi: 18 Şubat 2010)

www.arm-cinema.am

Paradjanov, S. 9 Ocak Sergey Parajanov’un Doğum Günü. Web Sayfası: www.news.am
(Yayın Tarihi: 9 Ocak 2011)

Paradjanov, S. Sergei Paradjanov Sineması ve ‘Sayat Nova’. Web Sayfası: www.derindusunce.org. (Yayın Tarihi: 6 Ocak 2009)

<http://www.fortlaan17.com/greenaway/>

Yılmaz, M. Tuvalden Sahneye Fırıl原因an Şiddet. Web Sayfası: <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1501276>, (Yayın Tarihi: 15 Aralık 2007)

Moral, Ş. Şükran Moral ile Sanatı Üzerine Söyleşi. Web Sayfası: www.fotografya.gen.tr. Sayı: 22. (Yayın Tarihi: 10 Temmuz 2009)

<http://www.artane.org/tr/david-lynch/>

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Akşam_Yemeği_\(tablo\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Son_Akşam_Yemeği_(tablo)), (Yayın Tarihi: 27 Ağustos 2010)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks>, (Yayın Tarihi: 10 Ekim 2011)

Katheria, Vijendra, Analysis of the Cinematography, Colour, Film Noir, Painting and Light. Web Sayfası: <http://www.filmindustrynetwork.biz>, (Yayın Tarihi: 12 Ağustos 2010)

Filmler

Alatriste , G. (Yapımcı), Bunuel, Luis. (Yönetmen). (1961). Viridiana. (Film). İspanya-Meksika.

Blyoh, Y. (Yapımcı). Eisenstein, S.(Yönetmen). (1925) Potemkin Zırhlısı. Sovyetler Birliği

Corsi, T.; Konckier, R.; Ormières, J.; Gianni Romoli, G. (Yapımcı), Özpetek, F. (Yönetmen). (1999). Harem Suare (Film). İtalya-Fransa-Türkiye.

Ekelund, A.(Yapımcı). Lynch, D. (Yönetmen). (1977). Eraserheard (Film). ABD

Kasander, K. (Yapımcı), Greenaway, P. (Yönetmen). (1996) The Pillow Book (Film). Fransa, Hollanda, Lüksemburg.

Kasander, K. (Yapımcı), Greenaway, P. (Yönetmen). (1989) The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (Film). Fransa, Hollanda, İngiltere.

Lesnevsky, D. (Yapımcı), Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2004), The Return (Film). Rusya

Lynch, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (2002). The Short Films of David Lynch (Film). Amerika.

Paradjanov, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (1968) Narın Rengi (Sayat Nova). Rusya.

Waisberg, E. (Yapımcı), Tarkovski, A. (Yönetmen). (1975). Ayna(Film). Sovyetler.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Abdulvahhab AYHAN
Uyruğu : Türkiye
D. T. ve Yeri : 01.04.1985 Samsat/Adıyaman
M. Durumu : Bekâr
Telefon No : 0 506 567 01 81
E mail : a.vahhabayhan@hotmail.com
Yazışma Adresi:

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2011
Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2008
Lise	Ticaret Meslek Lisesi, Adıyaman	2002

YABANCI DİL

İngilizce

SERGİLER

2004-2005, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
2005-2006, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
2006-2007, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
2007-2008, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi

2008-2009, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi

2008-2009, İl Kültür Sergi Salonu Karma Öğrenci Sergii

2009-2010, Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Yüksek Lisans Yılsonu Öğrenci Sergisi

2011, Adıyaman Üniversitesi M. V. Koç Fuaye Alanı, Lukianos'un Anısına
Kişisel Fotoğraf Sergisi

ETKİNLİK

2006 Kültür-Sanat Eğitim Etkinliği Projesi, BULGARİSTAN / Kırçali