

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

LOVING VINCENT FİLMİ ÜZERİNDEN RESİM VE SİNEMA
İLİŞKİSİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: BEKLEYİŞ FİLMİ

BÜŞRA ÜÇLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

DOÇ.DR. ZEHRA YİĞİT

ANTALYA-2020



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin

Adı ve Soyadı

İmzası



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Büşra ÜÇLER tarafından hazırlanan Loving Vincent Filmi Üzerinden Resim ve Sinema İlişkini Yeniden Düşünmek: Bekleyiş Filmi başlıklı bu çalışma 22/06/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zehra Yiğit

Başkan

İmza

Doç. Dr. Kemal Tizgöl

Üye

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Perihan Taş Öz

Üye

İmza

Tez Konusu: Loving Vincent Filmi Üzerinden Resim ve Sinema İlişkini Yeniden Düşünmek: Bekleyiş Filmi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 22.06.2020

Mezuniyet Tarihi:

Dr. Öğr. Ü. Enver Güner

TEŐEKKÖR

Öncelikle bu yüksek lisans tez çalışmasının hazırlanmasında tüm bilgi, birikim ve tecrübesini benimle paylaşarak her türlü yardım ve fedakarlığı sağlayan çok değerli danışmanım Doç. Dr. Zehra YİĞİT' e sonsuz teşekkür ederim.

Araştırmam boyunca destekleri ve yardımları ile her zaman yanımda olan ailem özellikle de sevgili anneannem ve anneme teşekkürü borç bilirim.

Büşra ÜÇLER

Antalya,2020



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Büşra ÜÇLER
	Numarası	20165307019
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Dr. Zehra YİĞİT
Tezin Adı		Loving Vincent Filmi Üzerinden Resim ve Sinema İlişkisini Yeniden Düşünmek: Bekleyiş Filmi

ÖZ

Sinemanın en fazla etkilendiği sanat dalı olan resim sanatı; ışık, renk, senaryo ve kompozisyon gibi birçok noktada sinemaya referans olmuştur. Resim ve sinemanın ilişkisini açık bir şekilde gözler önüne seren Loving Vincent filminde kullanılan teknik, bu çalışma için gerçekleştirilen Bekleyiş isimli film projesine ilham kaynağı olmuş ve yine bu teknikten yola çıkılarak Umut filmine alternatif bir son oluşturma imkanı sorgulanmıştır. Çalışmada öncelikle resmin sinemaya etkisi genel hatlarıyla araştırılmış, sonrasında Loving Vincent filminin yapım aşamasına bakılmıştır. Ayrıca Türkiye’de 1970’lerde toplumcu gerçekçi sanatı temsil eden iki sanatçı olan ressam Nuri İyem ve yönetmen Yılmaz Güney’in eserlerinin disiplinlerarası bir bakış açısı ile araştırılması amaçlanmıştır. Nuri İyem’in Barış Özlemi tablosundaki insanlar ve Yılmaz Güney’in Umut filmindeki karakterlerin taşıdığı benzerlikten yola çıkılarak, bu iki sanatçının sanat anlayışları sosyolojik analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Bununla birlikte toplumcu gerçekçi sinema ve toplumcu gerçekçi resmin temsilcileri, Yılmaz Güney ve Nuri İyem referans alınmıştır. Görsel malzeme olarak sadece yağlı boya tabloların kullanıldığı Loving Vincent filmi, kullandığı teknik sayesinde sinema ve resim sanatını birleştirmekteki ustalığıyla sinemada yeni bir anlatım modelini geliştirmiştir. Tez çalışmasında bu

anlatım modeline odaklanılmış, Nuri İyem'in karakalem çizimleri yeniden biçimlendirilerek Bekleyiş isimli film projesi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Sinema, Loving Vincent, Nuri İyem, Yılmaz Güney





T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Büşra ÜÇLER
	Number	20165307019
	Department	Art and Design
	Advisor	Associate Professor. Zehra YİĞİT
Thesis Name		Rethinking the Relationship of Painting and Cinema Through the Loving Vincent Movie: Expectancy the Movie

ABSTRACT

Art of painting, which is the art branch where cinema is most affected; has been references to cinema at many points, such as light, color, screenplay and composition. The technique used in Loving Vincent, which clearly reveals the relationship between painting and cinema, inspired the film project Expectancy for this study, and again, based on this technique, the possibility of creating an alternative end to the film Hope has been questioned. In the study, the effect of the painting on cinema was investigated in general, and then the production phase of Loving Vincent was examined. In addition, it was aimed to investigate the works of painter Nuri İyem and director Yılmaz Güney, two artists representing socially realistic art in Turkey in the 1970s, through an interdisciplinary perspective. Based on the similarity of the people figures in Nuri İyem's Missing Peace painting and the characters in Yılmaz Güney's movie Hope, the art insights of these two artists are discussed through sociological analysis. Additionally, the reflections of the socially realistic cinema and the socialist realistic picture in Turkey were examined through the representations of the women in the movie Hope and the women paintings of Nuri İyem. The movie Loving Vincent, which uses only oil paintings as a visual material, has developed a new narrative model in cinema with its mastery of

combining cinema and painting art thanks to its technique. In the thesis study, this narrative model was focused on, Nuri İyem's charcoal drawings were reshaped and the film project Expectancy was realized.

Keywords: Painting, Cinema, Loving Vincent, Nuri İyem, Yilmaz Guney



İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu	ii
Teşekkür	iii
Öz	iv
Abstract.....	vi
İçindekiler.....	viii
Görseller Listesi	x
1.GİRİŞ	1
2.BÖLÜM: RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ	3
2.1.Resimlerin Sinemaya Aktarılması	5
2.2.Ünlü Ressamların Hayatlarını Anlatan Filmler	18
2.3.Resmin Filmi: Loving Vincent	23
2.3.1.Loving Vincent: Filmsel Anlatı	24
2.3.2.Loving Vincent: Teknik Özellikler	26
3.BÖLÜM: TÜRKİYE’DE TOPLUMCU GERÇEKÇİ SANAT.....	41
3.1.Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi Sinema	42
3.1.1.Yılmaz Güney Sineması	45
3.1.2.Toplumcu Gerçekçi Bir Film: Umut Filmi	48
3.1.2.1.Filmsel Analiz: Toplumcu Gerçekçi Film Örneği Olarak Umut ve Kadın	49
3.2.Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi Resim	53
3.2.1.Nuri İyem’in Toplumcu Gerçekçi Resimleri	55
3.2.2.Nuri İyem Tablolarında Kadın	60
4. BÖLÜM: BEKLEYİŞ FİLM PROJESİ	65
5.SONUÇ	74

KAYNAKÇA.....76



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu Tablosu.....	6
Görsel 2: Armitage, İnci'nin Doğuşu Filminden Sahne	6
Görsel 3: Terry Gilliam, Baron Munchausen'in Maceraları Filminden Sahne	6
Görsel 4: Robert Wiene, Dr. Caligari'nin Muayenesi Filminden Sahne	7
Görsel 5: Robert Wiene, Dr. Caligari'nin Muayenesi Filminden Sahne	7
Görsel 6: Fritz Lang, Metropolis Filminden Sahne	9
Görsel 7: Pieter Brueghel, Babil Kulesi Tablosu.....	9
Görsel 8: Clarence Brown, Anna Christie Filminden Sahne	10
Görsel 9: Edward Hopper, Otomat Tablosu	10
Görsel 10: Alfred Hitchcock, Sapık Filminden Sahne	11
Görsel 11: Edward Hopper, Demiryolu Evi Tablosu	11
Görsel 12: Otto Dix, Gazeteci Sylvia von Harden'ın Portresi Tablosu.....	12
Görsel 13: Bob Fosse, Kabare Filminden Sahne	12
Görsel 14: Derek Jarmen, Caravaggio Filminden Sahne.....	13
Görsel 15: Caravaggio, Meyve Sepetli Çocuk Tablosu.....	13
Görsel 16: Steven Spielberg, Amistad Filminden Sahne.....	14
Görsel 17: Goya, 3 Mayıs 1808 Tablosu	14
Görsel 18: Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü Tablosu	15
Görsel 19: Alexander Payne, Schmidt Hakkında Filminden Sahne	15
Görsel 20: Jacques Louis David, Alpleri Geçen Napolyon Tablosu	16
Görsel 21: Sofia Coppola, Marie Antoinette Filminden Sahne	16
Görsel 22: Artemisia Gentileschi, Susannah ve Yaşlılar Tablosu	17
Görsel 23: Alfred Hitchcock, Sapık Filminden Sahne	17
Görsel 24: Alexander Korda, Rembrandt Film Afişi.....	18
Görsel 25: Peter Greenaway, Rembrandt: İtham Ediyorum Film Afişi	19
Görsel 26: Rembrandt, Gece Bekçisi Tablosu.....	20
Görsel 27: Peter Webber, İnci Küpeli Kız Afişi	21
Görsel 28: Julie Taymor, Frida Film Afişi	21
Görsel 29: Frida Kahlo'nun Umut Olmadan Tablosu	22
Görsel 30: Frida Kahlo'nun Henry Ford Hastanesi Tablosu	22

Görsel 31: Loving Vincent Film Afışı.....	23
Görsel 32: Loving Vincent Filminden Sahne	27
Görsel 33: Loving Vincent Filminden Sahne	28
Görsel 34: Loving Vincent Filminden Sahne	28
Görsel 35: Loving Vincent Filminden Sahne	28
Görsel 36: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare	29
Görsel 37: Van Gogh'nun Gece Kahvesi Tablosu.....	29
Görsel 38: Loving Vincent Filminden Sahne	30
Görsel 39: Loving Vincent Filminden Sahne	30
Görsel 40: Loving Vincent Filminden Sahne	31
Görsel 41: Loving Vincent Filminden Sahne	31
Görsel 42: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması.....	31
Görsel 43: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması.....	32
Görsel 44: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması.....	32
Görsel 45: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması.....	32
Görsel 46: Van Gogh'un Armand Roulin' in Portresi Tablosu	33
Görsel 47: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare	33
Görsel 48: Van Gogh'un Beyazlı Kız Tablosu.....	34
Görsel 49: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare	34
Görsel 50: Loving Vincent Filminden Sahne	35
Görsel 51: Loving Vincent Filminden Sahne	35
Görsel 52: Loving Vincent Filminden Sahne	36
Görsel 53: Van Gogh'un Yıldızlı Gece Tablosu	36
Görsel 54: Van Gogh'un Cafe Terrace'da Gece Tablosu.....	37
Görsel 55: Van Gogh'un Bir Çift Eski Ayakkabı Tablosu.....	37
Görsel 56: Van Gogh'un Vazoda On İki Ayçiçeği Tablosu	38
Görsel 57: Van Gogh'un Yatak Odası Tablosu	38
Görsel 58: Van Gogh'un Postacı Joseph Roulin'in Portresi Tablosu.....	39
Görsel 59: Van Gogh'un Doktor Gachet'nin Portresi Tablosu	39
Görsel 60: Umut Film Afışı.....	48
Görsel 61: Nuri İyem, Otopotre.....	57
Görsel 62: Nuri İyem, Natürmort	57

Görsel 63: Nuri İyem, Evler	58
Görsel 64: Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri	59
Görsel 65: Nuri İyem Tarla Dönüşü Tablosu	59
Görsel 66: Nuri İyem Nalbant	60
Görsel 67: Nuri İyem Portre	61
Görsel 68:Nuri İyem Tablosu	61
Görsel 69: Nuri İyem Ağıt Yakan Kadınlar.....	62
Görsel 70: Nuri İyem Mor Gözlü Kadın.....	63
Görsel 71: Nuri İyem, Çıglık	63
Görsel 72: Bekleyiş Proje Çekiminden 1.Kare Fotoğraf	65
Görsel 73: Bekleyiş Proje Çekiminden 539.Kare Fotoğraf	66
Görsel 74: Bekleyiş Projesinin Çizim Aşaması.....	66
Görsel 75: Bekleyiş Projesinin Çekiminden Kare	67
Görsel 76: Bekleyiş Projesinden 1. Resim.....	68
Görsel 77: Bekleyiş Projesinden 539. Resim.....	68
Görsel 78: Yılmaz Güney, Umut Filminden Son Sahne.....	69
Görsel 79: Bekleyiş Projesinin Çizim Aşamaları	70
Görsel 80:Nuri İyem, Barış Özlemi	71
Görsel 81: Yılmaz Güney, Umut Film Afışı.....	71
Görsel 82: Barış Özlemi Tablosunda Yer Alan Güvercin	72
Görsel 83: Bekleyiş Projesine Eklenen Güvercin.....	72

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca bir iletiyi, bir duyguyu ya da bir düşünceyi aktarmanın ve onu ölümsüz kılmmanın en etkili biçimi sanat olmuştur. Resim sanatı, insanın hem duygu ve düşüncelerini aktarma hem de bunu kalıcı hale getirme çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Hayatta kalabilmek için avcılık yapmak zorunda olan insanın mağara duvarına resmini çizdiği hayvanlara bu yolla boyun eğdirebileceğini düşünmesi, görsel sanatların başlangıç olarak kabul edilebilir. Resim sanatıyla başlayan “zamanı ölümsüzleştirme” arzusu, teknolojik ilerlemeyle birlikte önce fotoğraf ile gerçeği kaydetme ardından da videonun belirli bir zamanı akışkan bir şekilde kaydedebilme yeteneği ile birlikte görsel sanatların ortaya çıkması ve gelişmesi için temel oluşturmuştur.

İnsan, kullanımı çok daha pratik olan yazının icadından önce resim ile anlatım yoluna gitmiştir. İnsanlık tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen yazının icadı, resim sanatının kalıcılığından esinlenme ile mümkün olmuştur. Mısır Hiyeroglifleriyle anlatılan hikayeler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yedinci sanat olarak adlandırılan ve kendisinden önce ortaya çıkmış sanat dallarıyla bir şekilde iç içe olan sinemanın da temel materyali tıpkı resim gibi görüntüdür. Sinemada kurgunun icadı ile mümkün olan hikaye anlatma ve anlam yaratmanın temelinde de resim sanatının temelinde yer alan duygu ve düşünceleri kalıcı bir şekilde aktarma güdüsü vardır. Resim sanatı tıpkı insanlık tarihi gibi sinemanın da tarihinin başlangıcına önyak olmuştur.

Bu çalışmanın temel amacı, Loving Vincent filmindeki teknikten yararlanarak, resim ve sinema arasındaki ilişkiyi toplumcu gerçekçi sanatçılar Nuri İyem ve Yılmaz Güney’in eserleri üzerinden incelemek ve Yılmaz Güney’in Umut filmine alternatif bir son hazırlayan bir proje ortaya çıkartmaktır. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde sosyolojik analiz yöntemi kullanılmış, son bölümde ise elde edilen bulgular ışığında resim ve sinemayı birleştiren bir dakikalık bir kısa film ortaya çıkartılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde birbiriyle oldukça ilintili olan sinema ve resim sanatının hangi açılardan benzerlik gösterdiği araştırılmıştır. Tamamı yağlı boya tablolarından oluşan Loving Vincent filmi, kullandığı teknik sayesinde “Resmin Film” olma özelliğine sahiptir. Filmin yapımcısı Sean Bobbitt ile internet üzerinden yapılan

röportaj neticesinde filmin yapım aşamasında kullanılan teknik ile ilgili bilgiler elde edilmiş ve bu bilgiler proje filminin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Bu bölümde bu filmin seçilmesinin sebebi resim ve sinemayı birleştirmedeki ustalığıdır. Anlatısını ressamın ölümünün sır perdesinin sorgulanması üzerine kuran film, ressam Van Gogh'un resimlerinde kullandığı renk paleti ve fırça kullanım stiline benzer şekilde görselleştirilmiş böylece filmi ressamın kendi gözünden görmemize olanak sağlamıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise resim ve sinemanın benzerlik gösterdiği noktalar Türkiye özelinde sınırlandırılmış, bu doğrultuda Toplumcu Gerçekçi akımdan etkilenen ressam Nuri İyem ve yönetmen Yılmaz Güney'in eserleri araştırılmıştır. Araştırmalar sonucunda İyem'in Barış Özlemi tablosundaki ve Yılmaz Güney'in Umut filmindeki karakter benzerliği saptanmış olup bu bölümde bu iki eser üzerinden resim ve sinema arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Nuri İyem'in resim tarzı ile Yılmaz Güney'in Umut filminin mizansen yaratımı baz alınarak oluşturulan projenin yapım aşamalarından bahsedilmiştir. İki ismin de toplumcu gerçekçi oluşu ve eserlerinde hikayesini anlatmayı tercih ettiği karakterlerin benzerliği incelenmiş, bunun neticesinde proje filmindeki karakterlerin görsel özellikleri ve mizansen yaratımı bu iki unsur üzerinden yaratılmıştır.

2. BÖLÜM: RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ

İnsanoğlunun gerçekliği yansıtma arzusu ilk önce resim sanatıyla ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın doğuşuna kadar geçen sürede uzun yıllar bu misyonu yüklenen resim sanatı, zaman, çaba ve zahmetlilik açısından çok daha pratik olan fotoğraf sanatına bu misyonu aktarmıştır. Resim sanatı fotoğrafı, fotoğraf sanatı ise sinemayı doğurmuştur. Andre Bazin'e (1995, s.78) göre film, "fotoğraflaştırılmış oyun"dur.

Resimlerin hareket ettirilebilmesi fikrinin sanatçıların zihninde yer etmeye başlaması üzerine devam eden arayışlar neticesinde Thomas Alva Edison ve William Dickson tarafından 1888 yılında kinetoskop isimli bir alet geliştirilir. Bu alet, 46 fotoğraf karesini çok kısa aralıklarla arka arkaya göstererek fotoğrafın hareketli olarak algılanmasını sağlar. Sinema tarihinin ilk filmi çekilen Lumiere kardeşler, 1895 yılında Paris'te ilk gösterimlerini yaptıklarında perdede yer alan trenin gara gelişi görüntüsünün insanlar üzerinde heyecan, şaşkınlık ve bir o kadar da panik uyandırmasına tanık olmuşlardır. Akan görüntünün izleyici üzerindeki etkisi öylesine güçlüdür ki insanlar perdede gördüğü görüntü ile gerçek arasındaki farkın ayrımını yapamamıştır. Fakat Lumiere kardeşler bu dönemde sinemayı henüz sanat olarak adlandırmaktan ziyade görüntüleri kaydetmeye olanak sağlayan teknik bir araç olarak görmüşlerdir. Hatta sinemayı geleceği olmayan bir icat olarak tanımlamışlardır (Teksoy, 2005, s.32). Bunun nedeni o dönem için sinemanın, sanatın özünde yer alan anlam yaratma çabasından yoksun olmasıdır.

Sinemanın sanat olarak görülmeye başlanması ise Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulesov gibi sinemacıların geliştirdikleri montaj teknikleri sayesinde sinemanın anlam yaratma yetisi kazanması ile mümkün olmuştur. Biçimci kuramcı Eisenstein'a göre, "Sinema sanatı her şeyden önce montaj demektir" (Lotman, 1999, s.77). Sinemayı hayatın kendisi olarak gören Vertov, "oyuncu, dekor ve görüntüleri hayatın içerisinden alıp, kurgu yöntemiyle anlam yaratma çabasına yöneltmiştir. Sanat olarak sinemanın ancak ve ancak hayatın kendisinden geleceğine inandığından filmi oluşturmak için gereken malzemeleri de hayatın kendisini belgeleyerek elde etmiştir" (Kepekçioğlu, 2018, s.17). Kulesov ise iki veya daha fazla görüntüyü peş peşe göstererek filmlerinde sinematografik anlam yaratma çabasıdadır. Kulesov'a göre, "sinema kanunlarını değil de, insan psikolojisinin ve bizi çevreleyen dünyanın

insan tarafından algılanmasının özgül niteliklerini ortaya çıkarmış bulunmaktadır” (Sokolov, 2006, s.44). Sinema kuramcıları arasında önem arz eden bu üç isim sinemanın emekleme dönemlerinde sinema dilinin oluşmasına katkıda bulunarak günümüz modern sinemasının temellerini atmıştır.

Gerçekliği aktarmada diğer sanatların önüne geçen sinema, kendine has tarzıyla diğer sanatları etkilemiş ve kendi ölçütlerini belirlemiştir. Sinemayı biçim açısından değerlendiren kuramcıların yanında, Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gibi kuramcılar sinemayı sanatsal bakış açısıyla değerlendirip, gerçeğin sinemasını yapmaya çalışmışlardır. Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalganın önünü açmış, auteur kavramını oluşturmuştur. Brecht Estetiği de gerçekçi sinema düşüncesini desteklemiş, böylece sinema kendisini bir sanat olarak kanıtlamıştır.

Sinemanın gerçekte olan ilişkisi ile resmin gerçekte olan ilişkisi arasında çeşitli yorumlar mevcuttur. Bazin’e göre ise “resim ve sinema arasındaki en önemli fark; işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır” (Bazin, 1995, s.20). Roy Armes; bu durumu sistematik hale getirerek sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini üç temel madde ile açıklamaktadır. Bunlar:

- i. ‘gerçeğin ortaya çıkarılması’,
- ii. ‘gerçeğin taklit edilmesi’ ve
- iii. ‘gerçeğin sorgulanması’ olarak sınıflandırmaktadır ve resim sanatının doğasına bakıldığında, bunda da aynı özelliklerin var olduğu görülmektedir” (Armes, 2011, s.10-11).

7. Sanat olarak adlandırılan sinemanın kendisinden önce ortaya çıkan resim, edebiyat, tiyatro, müzik, fotoğraf, mimari ile bağı her zaman güçlü olmuştur. Sinema, bu sanat dallarından biçim ve içerik anlamında etkilenmiştir. Sinema, edebi metinlerden ve tiyatrodan senaryo yazımında, resimden ise kompozisyon, ışık, renk noktasında yararlanır. Tüm bu sanat dallarını bünyesinde barındıran sinema resim ile olan ilişkisini de geçmişten günümüze değin korumayı başarır. Rönesans’tan önce resim sanatında ön plana çıkan dini imgeler ve kilise resimleri Rönesans’la birlikte yerini daha gerçekçi anlatımlara ve perspektif kullanımlarına bırakır. “Perspektifi mükemmel bir biçimde kaydedebilen teknolojik bir araç olan kamera sinemada Rönesans estetiğinin kusursuz biçimde yansıtılabilmesine olanak sağlar” (Gürkan, 2013, s.80-81). Resim ve sinemanın benzer yönlerinden biri de gerçekliğin

kaydedilmesi ve yorumlanması faaliyetlerine dayanmasıdır. Bunun yanı sıra her iki sanat da yaratıldıkları döneme ışık tutan belgeler niteliğinde yapıtlar üretir. Resim ile sinema, kompozisyon, çerçeveleme, ışığın kullanımı gibi birtakım unsurlar açısından benzerlik gösterir; fakat durağanlık ve devingenlik noktasında sanatın doğası gereği farklılaştığını söylemek mümkündür.

Sinema tarihi boyunca yapılmış olan filmlere bakıldığında sinemanın resim sanatından pek çok kez etkilendiği görülmektedir. Birçok yönetmen filmlerini biçim ve içerik açısından zenginleştirmek için resim sanatından yararlanır. Hatta bazı ressamlar sanat hayatlarına yönetmen olarak devam etmiş ve resimdeki sanat ve estetik anlayışlarını filmlerine aktarmışlardır. Bu etkilenmelerin resim ve sinema ilişkisi bağlamında sinemasal yansımalarını 3 noktada saptamak olasıdır. Bunlardan birincisi yönetmenlerin mizansen yaratımında ünlü ressamların tablolarından etkilenecek oluşturdukları film sahneleri, ikincisi ünlü ressamların hayatlarını konu edinen biyografik filmler ve üçüncü olarak da Loving Vincent filmi örneğinde olduğu gibi resmin filmidir.

2.1. Resimlerin Sinemaya Aktarılması

Sinema resim ilişkisi denildiğinde ilk olarak, ünlü ressamların tablolarının sinemada bazı sahne ya da sekanslara ilham kaynağı olması ya da birebir aktarılmasından bahsedilebilir. Pek çok yönetmenin, ressamların ünlü tablolarında kullandığı kostüm, makyaj, dekor, ışık gibi unsurlardan etkilendiği saptanmaktadır. Bu etkilenme dünya sineması içerisinde 20. yüzyılın başlarından bu zamana değin yapılmış olan filmlerde görülmektedir.

Ressam Sandro Botticelli'nin 1485- 1486 yıllarında yapmış olduğu The Birth of Venus (Venüs'ün Doğuşu) (bkz. Görsel.1) adlı tablosundan esinlenen yönetmen Frederick S. Armitage'nin 1901 yılında çektiği Birth of the Pearl (İnci'nin Doğuşu) (bkz. Görsel 2) adlı 1 dakikalık erotik kısa filmi buna örnek verilebilir. Filmde deniz kabuğu açılır ve bu kabuğun içinde yatar vaziyet duran ana karakter ayağa kalkar. Filmde Botticelli tablosundaki anlam olan bekaret, temizlik ve saflığa film aracılığı ile gönderme yapılmakta, kadın da bir inci tanesine benzetilmektedir.

Venüs'ün Doğuşu tablosunu mizansen yaratımında kullanan bir başka yönetmen de Terry Gilliam'dır. Yönetmen 1988 yapımı The Adventures of Baron

Munchausen (Baron Munchausen'in Maceraları) (bkz. Görsel.3) adlı dram-fantastik türündeki filminde orijinaline sadık bir şekilde kalarak tabloyu canlandırır.



Görsel.1: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu tablosu, 72. 2,78 m, Tempera, 1485-1486 (Sanata Başla, erişim Tarihi: 22.03.2020)



Görsel.2: Armitage, İnci'nin Doğuşu Filminden Sahne (Letterboxd, erişim tarihi: 25.05.2020)



Görsel.3: Terry Gilliam, Baron Munchausen'in Maceraları Filminden Sahne (Günün Filmi Baron Munchausen'in Maceraları, erişim tarihi: 22.03.2020)

1920'li yıllar Alman sinemasının en parlak dönemini yaşadığı yıllardır. Bu dönem içerisindeki yönetmenler dönemin ünlü ressam ve mimarlarıyla çalışmış, onların tarzlarından etkilenmiş ve sinematografilerini öğrendikleri bilgiler ışığında

etkin bir biçimde kullanmışlardır. Robert Wiene'nin yönettiği bu dönemin en önemli filmlerinden biri olan *The Cabinet of Dr. Caligari* (*Dr. Caligari'nin Muayenesi*) (bkz. Görsel.4-5) filmi kostüm, abartılı makyaj, dekor ve ışık kullanımı açısından ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımının temel özelliklerini yansıtmaktadır. Abisel'e göre, "çekimlerin çoğunlukla stüdyolarda yapılması, sanat yönetmenlerinin önemini artırmış, dışavurumculuk (ekspresyonizm) başta olmak üzere, kübizm ve öteki soyutlama biçimleri Alman filmlerinin görsel özelliklerini zenginleştirmişti" (Abisel, 2003, s.152). Alman sinemacılar için, kamera hayatın içinde olup bitenleri kaydetmeye yarayan teknolojik bir araç olmaktan ötedir. Onlar için kamera sanatsal yaratıcılıklarını kullanabilecekleri önemli bir ayardır.



Görsel.4: Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenesi* Filminden Sahne (Dışavurumcu Alman Sinemasından Bir Başyapıt: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.5: Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenesi* Filminden Sahne (Alman Sinemasından Seyredilmesi Gereken 10 Dışavurumcu Film, erişim tarihi: 22.03.2020)

1920'li yıllarda Alman sineması içerisinde yer alan bir başka film de Metropolis filmidir. Avusturya doğumlu Alman yönetmen Fritz Lang'ın 1927 yılında çektiği Metropolis filmi sinema tarihi içerisinde önemli bir yer tutar. Lang, Metropolis'te İncil'de yer alan hikayelerden yararlanmış bunun yanı sıra Maria adlı karakteri aracılığıyla Babil Kulesi'nin hikayesinden bahsetmiştir. Tevrat'ta bahsedilen, kavmi bir arada tutmak için göğe yükselen, Tanrı'ya ulaşmayı simgeleyen ve devasa bir mit olan bir kule inşa etme fikri Babil Kulesi imajını yansıtmaktadır (bkz. Görsel.6). Sanayi Devrimi'nin yarattığı makineleşme ve o dönemdeki mimari değişimden Almanya da nasibini almış, bu durum filme de yansımıştır. "Fritz Lang, kendi kafasında yarattığı dünyayı ve onun kuramsal yapı taşlarını anlatırken, daha çok görselliği seçmiştir" (Akbulut, 2012, s.88).

Metropolis'in mimarisine bakıldığında ressam Pieter Brueghel'in 1563 yılında yapmış olduğu The Tower of Babel (Babil Kulesi) (bkz. Görsel.7) adlı tablodaki yapı ile benzerlik göze çarpar. Ressam bu eserinde İncil ve Tevrat'taki mitlerden ve Roma mimarisinden esinlenerek gücü ve zenginliği simgeleyen bir bina resmetmiştir. Halk kulenin etrafındaki küçük evlerde sefilce yaşamaktadır, Metropolis filminde de benzer bir durum söz konusudur. Metropolis'teki kule, dinsel mitlere gönderme yapmasının yanı sıra, kapitalizmi dinsel öğelerle birleştirmiştir. Film, eller (işçi gücü) ve beyin (devlet) arasında arabuluculuk yapma görevini kalbin (sevgi, maneviyat) görevi olarak görür. Filmdeki kule imajı da bu üç öğeyi birleştirir ve asıl önemli olanın devletin devamlılığı olduğunu simgeler. Filmdeki kule imajı, Antik Mısır'daki Horus'un gözünü ve Foucault'nun iktidar metaforu olarak kullandığı Panoptikon kavramını, yani her şeyi gözetleyen ve kontrol altında tutan egemen gücü hatırlatır. Totaliter rejimlerde herkesin, her şeyin üstünde olan ve karar verme yetkisini tek başına elinde bulunduran güçlü devlet ve yönetim anlayışı görülür. Metropolis filmindeki iktidar da halkı totaliter bir şekilde yönetmektedir. Tüm şehri gözetleyen ve devletin varlığını halka sürekli olarak hatırlatan devasa kule, halkın davranışlarını korku ile dizginleyip düşüncelerine otosansür uygulamasını sağlamaktadır.



Görsel.6: Fritz Lang, Metropolis Filminden Sahne (Metropolis, 1927: gelecek o zaman!, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.7: Pieter Brueghel, Babil Kulesi Tablosu, 114.155cm, Ahşap üzerine yağlı boya, 1563 (Babil kulesi, erişim tarihi: 22.03.2020)

Clarence Brown, 1930 yılında çekmiş olduğu Anna Christie filminin bir sahnesinde (bkz. Görsel.8) ünlü ressam Edward Hopper'ın 1927 yılında yapmış olduğu Automat (Otomat) (bkz. Görsel.9) adlı tablosundan esinlenmiştir. Hopper, genellikle tablolarında bireysellik, yalnızlık, kendini topluma ait hissetmeme ve melankoli gibi konuları işler. Brown'ın Anna Christie filminde yer alan Anna karakteri de Babasını bulmak için akrabalarının evinden kaçan Anna, tıpkı Hopper tablolarındaki gibi yalnız ve melankoliktir. Anna'nın tek başına alkol aldığı sahnenin

mizansen yapısı Hopper'ın Otomat tablosuyla fazlasıyla benzerlik göstermektedir. 1920'lerin sonlarında ortaya çıkan bu iki eserdeki karakterler dönemin giyim tarzını yansıtmaktadır.



Görsel.8: Clarence Brown, Anna Christie Filminden Sahne (Anna Christie, erişim tarihi: 22.03.2020)



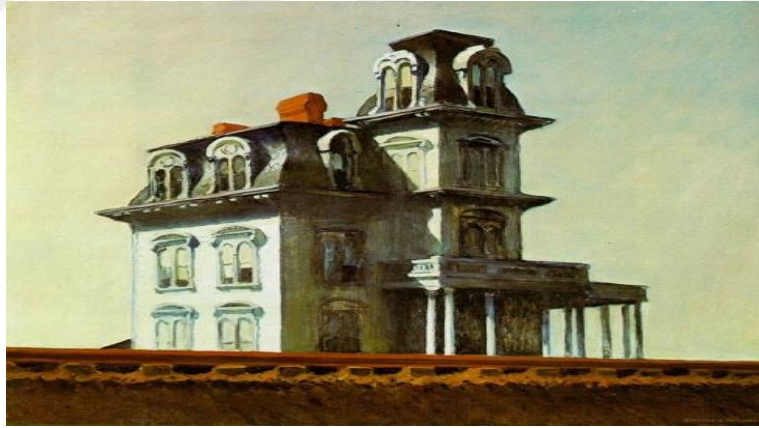
Görsel.9: Edward Hopper, Otomat Tablosu, 71.91 cm, Yağlı Boya, 1927 (Otomat (tablo), erişim tarihi: 22.03.2020)

Alfred Hitchcock, 1960 yılında çekmiş olduğu Psycho (Sapık) filminde yer alan Norman Bates adlı karakterin evini (bkz. Görsel.10) Edward Hopper'ın 1925 yılında yapmış olduğu House By The Railroad (Demiryolu Evi) (bkz. Görsel.11) tablosundan esinlenerek oluşturmuştur. Hopper resimleri gerçek dünyanın basit temsillerini yansıtsa da resimlerde genellikle yalnızlık, yabancılaşma, durgunluk ve gizem duygusu hakimdir. Tablolarındaki ışık kullanımı, ister doğal ister yapay olsun, eserin ruh halini yansıtmada merkezi bir konumdadır. Hitchcock'un Norman Bates

karakteri de durgun, toplumdun soyutlanmış halde yaşayan, yalnız ve gizemli bir karakterdir. Bununla birlikte filmdeki cinayetlerden sorumlu olan Norman'ın şizofreni hastası olduğu, filmin sonunda ortaya çıkar. Hitchcock, Norman'ın ruh halini yansıtabilmek için Hopper'ın tablosundaki ışık kullanımına benzer bir ışık kullanır.



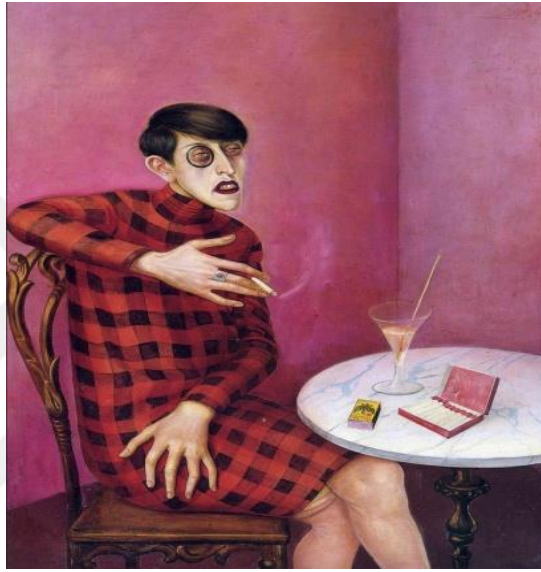
Görsel.10: Alfred Hitchcock, Sapık Filminden Sahne (Psycho neden zihne girer ?, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.11: Edward Hopper, Demiryolu Evi Tablosu, 61.74 cm, Yağlı Boya, 1925 (Edward Hopper-Demiryolu Evi, erişim tarihi: 22.03.2020)

Ressam Otto Dix'in 1926 yılında yaptığı Portrait of the Journalist Sylvia von Harden (Gazeteci Sylvia von Harden'ın Portresi) (bkz. Görsel.12) adlı tablodan esinlenen Bob Fasse 1972 yılında çektiği Cabaret (Kabare) adlı filmde bir sahnesini canlandırmıştır (bkz.Görsel.13). Bir kafe masasında elinde sigarası ve önünde kokteyliyle resmedilen Harden, giyim tarzı, oturuş şekli ve beden diliyle cinsiyet kalıplarını iç içe geçiren ve çizildiği dönemin özelliklerini yansıtan bir karakterdir.

Weimar Cumhuriyeti'nin son dönemleri ve Nazilerin iktidara gelmeden önceki yükselişini duygusal bir ilişkinin geri planında anlatan film, toplumsal sıkıntılardan bir kaçış olarak görülen kabare gösterisini anlatır. Tablodaki kırmızı tonlar, filmde kullanılan renklerin seçiminde etkili olmuştur. Filmde Dix'in tablosunun kullanılmasının nedeni ise, ressamın da filmin geçtiği 1931 Almanya'sında yaşaması ve bu tablonun dönemin atmosferine inatla yaşamı simgelemesinden kaynaklanmaktadır.



Görsel.12: Otto Dix, Gazeteci Sylvia von Harden'ın Portresi Tablosu, 1,21. 89 cm, Yağlı Boya, 1926 (Bir Otto Dix Tablosu: Gazeteci Sylvia Von Harden'in Portresi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.13: Bob Fasse, Kabare Filminden Sahne (Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması, erişim tarihi: 22.03.2020)

1986 yapımı Derek Jarmen imzalı Caravaggio (bkz. Görsel.14) filminde, 1593 yılında ressam Caravaggio tarafından yapılan Boy with a Basket of Fruit (Meyve Sepetli Çocuk) (bkz. Görsel.15) eseri isimli tablo aynen canlandırılmıştır.



Görsel.14: Derek Jarmen, Caravaggio Filminden Sahne (Derek Jarman'ın Caravaggio, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.15: Caravaggio, Meyve Sepetli Çocuk Tablosu, 70.67 cm, Yağlı Boya, 1593 – 1594 (Resim Biterken, erişim tarihi: 22.03.2020)

Resim yapıtlarının aynı şekilde canlandırıldığı bir başka film de 1997 yapımı Steven Spielberg imzalı Amistad (bkz. Görsel.16) filmidir. Filmde, Francisco Goya'nın 1814 yılında yapmış olduğu 3th May 1808 (3 Mayıs 1808) (bkz. Görsel.17) adlı tablosu aynen canlandırılır. Goya'nın bu tabloyu yaptığı dönemde İspanya kralı, orta sınıfın siyasal değişim talepleri neticesinde reform ve mutlak monarşi konusunda ikilem yaşamaktadır. Goya da 3 Mayıs 1808 tablosunu bu dönemde yaşanan acılara ithafen resmetmiştir. Fransız İhtilali'nin altında yatan birçok düşünceyi desteklemesine rağmen bu düşüncelerin halkına acı ve ölüm getirmesi, Goya'nın bu aydın düşüncelere inancını zayıflatmıştır. Amistad filminin konusu da, Goya'nın yaşadıklarına paraleldir. Film, 1839 yılında Afrikalı köleleri

taşıyan Amistad gemisinde bir kölenin zincirlerinden kurtulup diğer arkadaşlarını da kurtararak bir isyan başlatmasını anlatır. Talepleri özgürlük olsa da bu isyan birçok acı ve ölümü beraberinde getirmiştir. Bu isyan Fransız İhtilali gibi özgürlük ve eşitlik gerekçesiyle çıksa da, iki isyan da barbarca acıların yaşanmasına neden olmuştur. Amistad filminde Goya'nın tablosunun kullanılmasının nedeni, tematik olarak aynı sebepten doğması ve aynı şekilde sonuçlanmasıdır.



Görsel.16: Steven Spielberg, Amistad Filminden Sahne (Steven Spielberg, Duel'den Spies Köprüsü'ne kadar 29 filmde, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel 17: Goya, 3 Mayıs 1808 Tablosu, 2,68.3,47m, Yağlı Boya, 1814 (Madrid / Niçin Prado (2) – Goya ve Kara Tablolar, erişim tarihi: 22.03.2020)

Ünlü ressam Jacques Louis David'in 1793 yılında yapmış olduğu La mort de Marat (Marat'ın Ölümü) (bkz. Görsel.18) adlı tablosundan esinlenen yönetmen Alexander Payne 2002 yılında çekmiş olduğu About Schmidt (Schmidt Hakkında) (bkz. Görsel 19) filminin bir sahnesinde bu tabloyu canlandırmıştır. Her ne kadar tablodaki Marat'ın hikayesiyle filmdeki Schmidt'in hikayesi birbirinden bağımsız

olsa da, filmdeki banyo sahnesi ve Marat'ın banyodaki ölüm sahnesi birbirinin aynısıdır. Tablo ve filmdeki sahneye bakıldığında karakterlerin duruşu, buldukları yerin banyo olması, ellerinde bulundurdukları mektubu tutma şekilleri ve ışık kullanımını açısından benzerlik taşır.



Görsel.18: Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü Tablosu, 1,62.1,28m, Yağlı Boya, 1793 (Dosya:Jacques-Louis David - La Mort de Marat.jpg, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.19: Alexander Payne, Schmidt Hakkında Filminden Sahne (Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması, erişim tarihi: 22.03.2020)

Ünlü ressam Jacques Louis David'in sinemaya aktarılan tablosu yalnızca La mort de Marat değildir. David'in 1801 yılında yapmış olduğu Napoleon Crossing the Alps (Alpleri Geçen Napolyon) (bkz. Görsel.20) adlı tablosu da sinemaya birebir

aktarılan resimler arasındadır. Yönetmen Sofia Coppola 2006 yılında çekmiş olduğu Marie Antoinette (bkz. Görsel 21) adlı filmin bir sahnesinde bu tabloyu canlandırmıştır.



Görsel.20: Jacques Louis David, Alpleri Geçen Napolyon Tablosu, 2,6. 2,21m, Yağlı Boya, 1801 (Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.21: Sofia Coppola, Marie Antoinette Filminden Sahne (Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması, erişim tarihi: 22.03.2020)

Yönetmenler, tabloları mizansen kullanımının yanı sıra metaforik anlatım oluşturmak için de kullanmışlardır. Alfred Hitchcock'un Psycho (Sapık) filminde Norman Bates karakteri, Susannah and the Elders (Susannah ve Yaşlılar) (bkz.Görsel.22) tablosunun arkasından otele konaklamak için gelen Marion'u banyo yapmadan önce soyunurken gözetler. Tablo, iki yaşlı adamın banyo yapan bir kadına

tecavüz etmesini konu alır. Bu tablo ile filmdeki Norman-Marion sahnesi benzerlik gösterir (bkz. Görsel.23). “Norman, tıpkı yaşlılar gibi Marion’u gözetleme deliğinden gözetler. Kamera, tatmin duygusu sağlamak için Marion’un banyosunu izleyicilere gösterir. Norman’ın Marion’a olan şehveti–tıpkı yaşlılar tablosundaki “şehvetle sahip olma arzusu” gibi- ona tecavüz edip öldürme içgüdüsünü tetikler” (Pasin, 2016, s.54). Hitchcock, bu tabloyu göstererek seyircilere Marion’un başına geleceklere dair bir ipucu verir.



Görsel.22: Artemisia Gentileschi, Susannah ve Yaşlılar Tablosu, 1,7. 1,21 m, Yağlı Boya, 1610 (İyi ki doğdun Hitch!, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.23: Alfred Hitchcock, Sapık Filminden Sahne (İyi ki doğdun Hitch!, erişim tarihi: 22.03.2020)

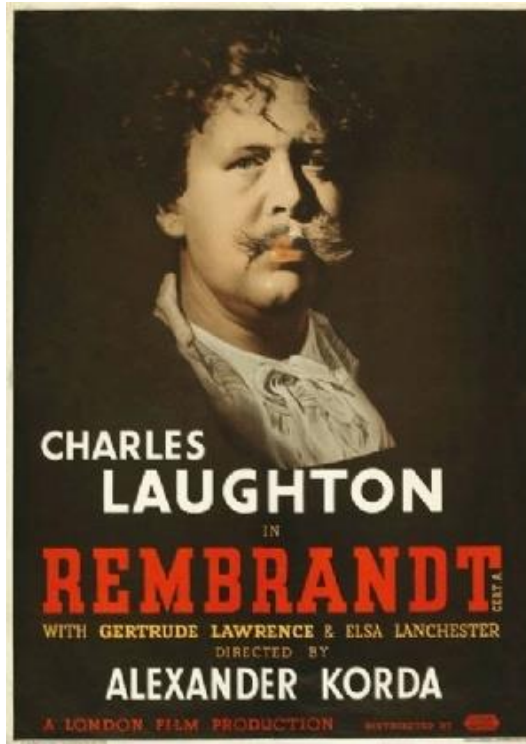
Tüm bu tablolara ve filmlere bakıldığında yönetmenler bu tabloları çeşitli şekillerde filmsel anlatıma dahil etmiş, anlamı tablolar üzerinden kurmuşlardır.

Örneğin bazı yönetmenler filmlerindeki mizansenini oluşturma aşamasında tabloların kompozisyonlarını baz alarak tablo-plan oluşturmuş bazı yönetmenler ise bu tabloları filmin senaryosuna direkt etki edecek şekilde kullanmışlardır. Bununla birlikte bazı filmlerde kullanılan sahneler, tablolara gönderme yaparak metaforik anlatımı güçlendirmiştir.

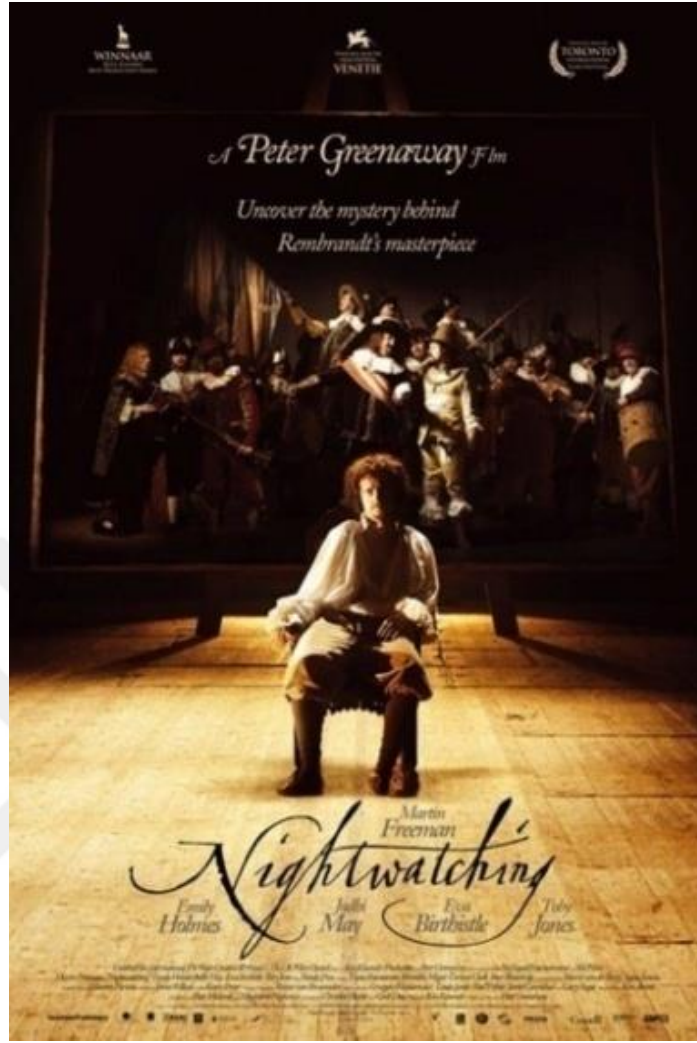
2.2.Ünlü Ressamların Hayatlarını Anlatan Filmler

Yönetmen Alexander Korda'nın 1936 yılında çektiği Rembrandt (bkz. Görsel.24) filmi 17. Yüzyılda yaşamış Hollandalı ressamın hayatını anlatan biyografik bir eserdir. 1642 yılının Amsterdam'ında geçen film, zengin ve başarılı bir hayat süren Rembrandt Van Rijn'in eşinin ölümüyle birlikte değişen hayatını konu alır.

Yönetmen Peter Greenaway, 2008 yılında çekmiş olduğu Rembrandt: J'accuse! (Rembrandt: İtham Ediyorum) (bkz. Görsel.25) adlı film biyografik olmaktan ziyade, ressamın The Night Watch (Gece Bekçisi) adlı tablosundan yola çıkarak, Rembrandt'ın tabloda gizlediğini düşündüğü cinayetin gizemini dijital teknoloji yardımıyla çözmeye çalışır.



Görsel.24: Alexander Korda, Rembrandt Film Afişi (Rembrandt, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.25: Peter Greenaway, Rembrandt: İtham Ediyorum Film Afişi (Rembrandt: İtham Ediyorum, erişim tarihi: 22.03.2020)

Rembrandt'ın Gece Bekçisi tablosu (bkz. Görsel.26) içerisinde birçok gizem barındıran esrarengiz bir tablodur. Varlıklı bir aileden gelen Rembrandt, bu tabloyu resmettikten sonra yeni sipariş alamaz, toplumsal itibarı azalır ve maddi sıkıntılar çeker. Bunun nedeni ise bu tablonun gerçek bir olayı, bir cinayeti resim yoluyla gözler önüne sermesidir. Geceleri bekçi olarak devriye gezen askerlerin komutanı, bir cinayete kurban gitmiştir. Askerlerin olayı büyütmemek için “eğitim kazası” olarak adlandırdıkları vaka, aslında bir cinayettir. Ayrıca bu tabloda Rembrandt'ın kullandığı tek kadın karakter, bir hayat kadını olan komşusu Kemp'in kızıdır. Gece geç saatte askerlerin arasında tek başına olan bu kadın, askeriye'nin yozlaşmış yüzüne işaret eder.



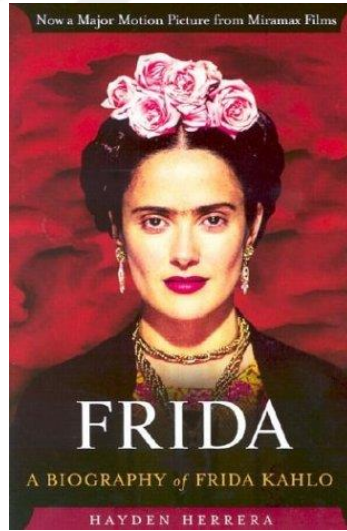
Görsel.26: Rembrandt, Gece Bekçisi Tablosu, 3,63.4,37 m, Yağlı Boya, 1642
(Rembrandt tablosu canlı restore edilecek, erişim tarihi: 22.03.2020)

Yönetmen Peter Webber, Flaman ressam Johannes Vermeer'in İnci Küpeli Kız tablosunu yaptığı dönemi anlattığı, tablo ile aynı ismi taşıyan Girl with a Pearl Earring (İnci Küpeli Kız) (bkz. Görsel.27) filmini 2003 yılında çeker. İngiltere yapımı bu film, 1665 yılında Hollanda'da geçmektedir. Filmin anlatısı Johannes Vermeer'in, on yedi yaşında evine hizmetçi olarak aldığı Griet'in, ressamın ünlü tablosuna ilham kaynağı olmasına dek uzanır. Johannes Vermeer Barok resim sanatı içerisinde yer alan bir ressamdır. Bu nedenle Barok resim sanatının kullandığı ışık, gölge ve renk kullanımının karakteristik özellikleri filme de hakimdir. Vermeer'in yaptığı resimlerle filmde yer alan atölye sahneleri, mizansen yaratımı açısından birbirine benzemektedir. Tablolarında genellikle beyaza yakın bir ışık kullanan Vermeer'in bu tarzı, yönetmenin filmdeki ışık kullanımına yansır.



Görsel.27: Peter Webber, İnci Küpeli Kız Afişi (Girl With A Pearl Earring - İnci Küpeli Kız, erişim tarihi: 22.03.2020)

Julie Taymor'ın yönetmenliğini yaptığı 2002 yapımı Frida (bkz. Görsel.28) filmi Meksikalı sürrealist ressam Frida Kahlo'nun hayatını konu alır. Filmde Frida'nın zorluklarla dolu olan hayat hikayesi ve tablolarının yaratım sürecinde yaşadığı acı, Őehvet, aŐk ve entrikanın sanatına nasıl yansdığı biyografik bir biÇimde ele alınır.



Görsel.28: Julie Taymor, Frida Film Afişi (Antoinettenin Film Günlüğü, erişim tarihi: 22.03.2020)

Frida Kahlo'nun tabloları hayatında yaşadığı trajik olaylardan kesitler sunar. Tüm hayatı boyunca sağlık sorunlarıyla uĐraŐan Kahlo, ilk olarak  ocuk felcine yakalanır, sonrasında da talihsiz bir trafik kazası geçirir ve bu kaza sonucunda yatağa bağımlı hale gelir (bkz. Görsel.29).

Kahlo'nun, geçirdiği trafik kazası sonucunda rahminde ve yumurtalıklarında oluşan hasar sebebiyle hamile kalma ya da doğum yapabilme ihtimali oldukça risklidir. “Sağlığı el vermediği için anne olamayan Frida, üreme-üretme tutkusunu ifade eden, kaybettiği bebekleri için duyduğu kederi dile getiren resimleri anne olma isteğini anlatır” (Çokatak, 2014, s.29) (bkz. Görsel.30).



Görsel.29: Frida Kahlo, Umut Olmadan Tablosu, 28.36 cm, Yağlı Boya, 1945 (Umut Olmadan 1945, erişim tarihi: 22.03.2020)



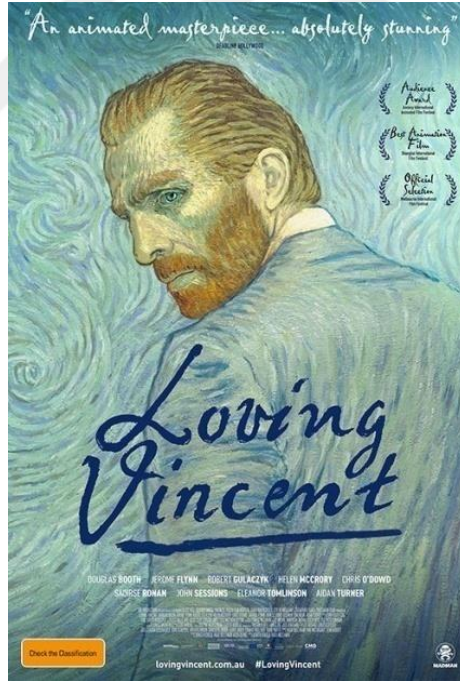
Görsel.30: Frida Kahlo, Henry Ford Hastanesi Tablosu, Yağlı Boya, 1932 (Frida Kahlo'nun Birbirinden Güzel 7 Eseri ve Hikayeleri, erişim tarihi: 22.03.2020)

Hayatı filmlere birçok kez konu olan ressamlardan bir diğeri de ekspresyonist (dışavurumcu) ressam Vincent Van Gogh'tur. Van Gogh'un bu kadar çok filme konu olması, yaşamının ve sanatının orijinalliğinden kaynaklanır. Doğayı kendi tarzında yeniden yorumlayan Van Gogh, “tutkulu anlatımıyla içselliği ile soyutlama ve doğayı yeniden inşa anlayışını başarılı bir biçimde resimlerinde yansıtmıştır” (Alparslan, 2018, s.212). Doğayı resmettiği tabloların yanı sıra portreler, eşyalar ve şehir manzaraları çizmiş, bunun yanında çetrefilli hayatında yaşadığı tüm duygulara tablolarında yer vermiştir. “Öldüğü güne kadar sürekli çalışan ressamın eserlerini inceleyen psikiyatristler ve psikologlar, Van Gogh'un tuvallerinde dışa vurduğu

duyguların şiddetten yaşam sevincine kadar her tür coşkulu duyguyu yansıttığını söylerler” (Erdoğan, 2017, s.41). 1948 yapımı Van Gogh, 1956 yapımı Lust for Life (Ölmeyen İnsanlar), 1990 yapımı Vincent & Theo ve Dreams (Rüyalar), 2018 yapımı Van Gogh: At Eternity's Gate (Sonsuzluğun Kapısında) adlı filmler Van Gogh’un hayatını anlatan önemli biyografik filmlerdir. Fakat 2017 yapımı Loving Vincent (Sevgilerle Vincent) filmi, kullandığı teknik sayesinde bu filmlerden farklı bir noktada değerlendirilmelidir. Diğer filmlerin aksine bu filmin görüntü materyali Van Gogh tarzında çizilmiş yağlı boya tablolar olduğundan, resim ve sinema sanatını çok daha başarılı bir şekilde birleştirip hem teknik hem de anlatsal açıdan yeni bir alan ortaya çıkartmıştır.

2.3. Resmin Filmi: Loving Vincent

Loving Vincent Künyesi:



Görsel.31: Loving Vincent Film Afişi (Okudum İzledim Gezdim, Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)

Yönetmen: Dorota Kobiela, Hugh Welchman

Oyuncular: Douglas Booth, Chris O'Dowd, Robert Gulaczyk, Saoirse Ronan

Senaryo: Dorota Kobiela, Hugh Welchman, Jack Danchel

Müzik: Clint Mansell

Görüntü Yönetmeni: Tristan Oliver, Lukasz Zal

Yapımcı: Sean M. Bobbitt, Ivan Mactaggart

Türü: Animasyon, Biyografi, Suç

Yapım Yılı: 2017

Süre: 94 dakika

Aldığı Ödüller: Avrupa Film Ödülleri 2017: Avrupa Film Ödülü, Altın Kartal Ödülleri, Rusya 2018: En İyi Yabancı Film, Polonya Film Ödülleri 2018: En İyi Kurgu, En iyi Prodüksiyon Dizaynı, Şangay Uluslararası Film Festivali 2017: En İyi Animasyon, Annecy Uluslararası Animasyon Film Festivali 2017: Seyirci Ödülü.

2.3.1. Loving Vincent: Filmsel Anlatı

Loving Vincent, Van Gogh'un kardeşi Theo'ya Van Gogh'un ölmeden önce yazdığı son mektubun yolculuğunu anlatırken, arka planda ise Van Gogh'un ölümünün esrarını polisiye bir titizlikle sorgular. Van Gogh'un postacısı Joseph Roulin'in oğlu Armand'a, Theo'ya ulaştırılması için verdiği mektupla birlikte Armand'ın yolculuğu başlar. Armand, başlarda babasının Van Gogh'un kasabadan gönderilmesiyle alakalı dilekçeye imza atmamasından dolayı ailesine karşı oluşan nefretten Van Gogh'u sorumlu tutar. Yolculuğa başladıktan sonra ise Van Gogh'u anlamaya başlar. Onun ölümünün arkasındaki sır perdesini aralamak için çabalar.

Armand, öncelikle Van Gogh'un boyacısı Pere Tanguy'dan, mektubun sahibi Theo'nun öldüğünü öğrenir. Konuşma sırasında Armand, Tanguy'a Van Gogh'un ölümünü sorduktan sonra Tanguy ona Van Gogh'un hikayesini anlatır. Tanguy ona mektubu geri götürmesini söylese de Van Gogh'un hikayesinden etkilenen Armand, yeni bir alıcı bulmak için bir yolculuğa çıkar.

Armand, mektubun yeni adresi olarak Van Gogh'un doktoru olan Doktor Gachet'i seçer; fakat doktoru göremez. Bunun üzerine Van Gogh'un kaldığı otele gider ve doktoru beklemeye başlar. Önce doktorun hizmetçisinin yaptığı "işleri karıştırmaması" uyarısı ve Van Gogh'un kaldığı otelde çalışan kızın söyledikleri,

Van Gogh'un şüpheli ölümünü araştırması için Armand'ı teşvik eder. Herkes onun intihar ettiğini söylerken, oteldeki kızın "O burada mutluydu" sözleri ve Van Gogh'un doktoruyla yakın olmadığını söylemesi, intihar konusunda çelişki yaratmaktadır. Kayıkçı, Van Gogh'un doktorun kızıyla yakınlığı sonrasında kendisini vurduğunu söyleyince Armand'ın şüpheleri daha da artar. Otelci kız, doktorun kızıyla Van Gogh'un görüşmesini yasaklaması sonrası tartışma yaşamasını anlatınca Armand, bu gizemi çözmek için doktorun kızıyla konuşmaya gider.

Doktorun kızı Van Gogh'la kendisinin değil babasının yakın olduğunu söyler. Armand olayı deşmeye çalıştığında ise onu evinden gönderir. Otelci kız, Van Gogh'un kardeşinden resim yapmak için sürekli para aldığını ve maddi olarak sıkıntıda olduğunu; fakat beklenmeyen bir şey olmadıkça intihar etmeyeceğini ve olayın bir yerinde doktorun kızının bir rolü olduğunu düşünmektedir. Patience Escalier'in Armand'a Van Gogh'un kendini tarlada vurması hikayesine tanık olmadığını, vurulduktan sonra eşyalarının ya da silahın ortada olmadığını söylemesi, Van Gogh'un intihar etmeyip cinayete kurban gitmiş olma ihtimalini desteklemektedir.

Van Gogh'un ölümünden bir gün önce ona sataşan çocuklardan birisinin başkasından bir silah alması, Armand'ın bu ihtimali de değerlendirmesine neden olur. Armand, Van Gogh'a yapılan haksızlıklara sinirlenip sarhoş olur ve başka sarhoşlarla kavga eder. Polis şefiyle yaptığı konuşma sonrası, otopsi raporunu yazmakta ısrar eden Doktor Mazery ile konuşmaya gider. Doktor Mazery, Van Gogh'un kendisini o şekilde vurmasının neredeyse imkansız olduğunu ve büyük ihtimalle vurulduğunu söyler.

Armand, en sonunda Doktor Gachet ile Van Gogh'un ölümünü konuşur. Doktor, Van Gogh'un kendisi ve ona maddi olarak destek olduğundan ekonomik sıkıntılar çeken kardeşinin geleceği hakkında büyük bir endişe duyduğunu anlatır. Van Gogh, doktorun sanat anlayışını kötüleyip onu sahtekarlıkla suçladıktan sonra doktor, tartışma sırasında ona söylememesi gereken bir şey söylediğini itiraf eder. Theo'nun üçüncü dereceden frengi olmasının ardından hastalık sürecinde yaşadığı maddi manevi sıkıntılarının suçlusunu olarak Van Gogh'u gösterir. Ona göre Van Gogh, kardeşini kurtarmak için kendini öldürmüştür. Ölüm döşesindeyken kimseyi

suçlamadığını, melankoliden dolayı içten içe ölmek istediğini ve “Belki herkes için daha iyi olur” diyerek bu isteği yinelediğini söyler.

Doktor, Theo'nun eşine vermek üzere mektubu teslim alır. Van Gogh'un yolculuğunun başlangıcında yazdığı bir mektubu da Armand'a yolculuğunda yardımcı olması için verir. Theo'nun eşi ise Armand'ın çabasından etkilenmiş ve ona Van Gogh'un bir başka mektubunu göndermiştir. Mektupta şöyle yazmaktadır:

“Bir ressamın hayatındaki zor şey, belki de ölüm değildir. Bana gelince, bu konuda bir fikrim olmadığını itiraf ediyorum. Ama yıldızlara bakmak beni hep hayallere daldırıyor. “Neden? “diye soruyorum kendime, gökteki ışıklar bizim için ulaşılmaz? Belki yıldızlara ulaşmak için ölmek gerekiyordur. Yaşlanıp huzur içinde ölmek, yıldızlara yürüyerek gitmek gibi olmalı. Şimdilik yatmaya gideceğim çünkü geç oldu. Sana iyi geceler ve bol şans diliyorum. Saygılarımla. Seni seven, Vincent.” (Loving Vincent Filminden Diyalog)

2.3.2.Loving Vincent: Teknik Özellikler

Loving Vincent, dünyanın ilk uzun metraj yağlıboya animasyon filmi olma özelliği açısından sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Filmin yönetmenliğini paylaşan Dorota Kobiela ve Hugh Welchman, 125 ressamın 2 yıl boyunca çalışarak oluşturduğu 65.000 tablodan yola çıkarak 94 dakikalık uzun metraj bir film ortaya çıkarmıştır. Çizilen tablolar, devamlılık esasına göre bir saniyeye 12 tablo düşecek şekilde arka arkaya sıralanarak sinematografik görüntü elde edilmiştir.

Filmin yönetmenleri, filme hazırlanma sürecinde biyografiler, akademik yazılar, denemeler ve kurgusal eserler olmak üzere Van Gogh hakkında toplamda 40 farklı yayın okumuştur. Kullanılacak resimleri seçmek için 4 yıl boyunca 6 farklı ülkede 19 müze ziyaret etmiş ve 400 Van Gogh resmi araştırmışlardır. Ayrıca Hollanda'da yer alan Van Gogh müzesinde Van Gogh'un hayatı ile ilgili belgeseli de izlemişlerdir.

Senaryo oluşturulurken Van Gogh'un hayat hikayesi, belli tabloları ve genellikle Hollanda'da yaşadığı dönem ile Paris'teki depresif zamanlarından yola çıkılarak birçok kısa hikaye yazılmıştır. İlk uzun hikaye ise Van Gogh'un hayatının son dönemlerinin anlatıldığı bir kurgu üzerine kuruludur. Van Gogh'un hayatının son dönemlerinde yapmış olduğu resimleri diğer dönemlerdeki eserlerine göre daha fazla beğenen yönetmen Kobiela, senaryosunun odağına ressamın bu dönemini

koymuştur. Filmin Arles, Auvers ve Paris'te geçmesinin sebebi ise Van Gogh'un ustalık dönemi eserlerinin bu şehirlerde yapılmasıdır.

Loving Vincent filmi, kullandığı tekniğin çok fazla zaman alması ve titizlik gerektirmesinden ötürü birçok zorlu süreçten geçmiştir. Öncelikle bir kısa film projesi olarak düşünülen Loving Vincent'in uzun metraj bir filme dönüşmesi fikri ile senaryosunun tekrardan ele alınma durumu yönetmenler için projenin en zor kısımlarından birini oluşturur. Projenin elbette en zor kısmı 103x60 cm boyutunda 65.000 kareyi teker teker elle boyayabileceğine inanan insanları bulabilmektir. Uzun bir çalışma sonucunda ortaya çıkan bu filmde, çizimleri en fazla zaman alan sahne, filmin başında yer alan yıldızlardan kafedeki dövüş sahnesine geçiş sahnesidir. Bu durumun sebebi, bu sahnenin birbirinden farklı dört tablonun birleşiminden oluşması ve bu tablolardan kamera hareketiyle sinemasal görüntü yaratılmaya çalışılmasıdır (bkz. Görsel. 32,33,34,35). Bu sahne başlangıcından ancak 18 ay sonra tam anlamıyla bitirilebilmiştir (Loving Vincent Basın Bülteni, 2017, s.22-28).



Görsel.32: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.4:13 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.33: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.4:17 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.34: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.4:25 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



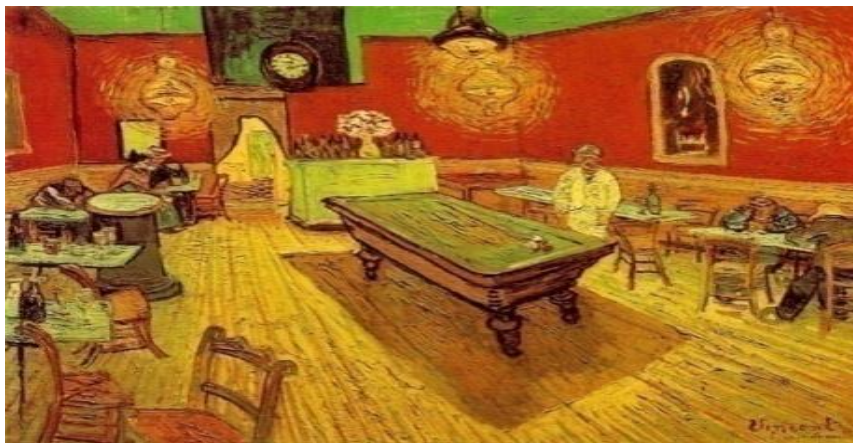
Görsel.35: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.4:36 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)

Loving Vincent, daha öncesinde yapılmış olan biyografik filmlerin aksine ressamın kendi resimlerinden ve kendi tekniğinden oluşturulan bir dil ile seyirciyle buluşur. Filmde yer alan öznel çekimler sayesinde yaşananlara Van Gogh'un kendi gözünden tanık olma şansı yakalanır. Van Gogh'un yapmış olduğu resimlere bakıldığında dairesel çizimler mevcuttur. Film, tablolardaki dairesel fırça darbeleri hareketlendirebilmesinden ötürü sanal gerçeklik noktasında üst seviyeye ulaşır.

Loving Vincent'ın film iskeletinin oluşturulabilmesi için ilk olarak stüdyoda yeşil perdenin önünde yer alan oyuncular ile sahnelerin akışı gerçekleştirilir (bkz. Görsel.36). Yeşil perdenin önünde çekilen ve 60 dakikaya yakın canlı aksiyon çekimi içeren bu akış yaklaşık dört hafta sürer. Filmde yer alan yeşil perde kaldırılarak yerine Van Gogh resimleri yerleştirilir (bkz. Görsel 37,38).



Görsel.36: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.37: Van Gogh, Gece Kahvesi Tablosu 72.92 cm, Yağlı Boya, 1888 (Vincent Willem van Gogh Gece Kahvesi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.38: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.5:56 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)

Filmdeki siyah beyaz sahneler için ise mat boyalar kullanılır. Filmde yer alan geçmişe dönüş sahnelerin siyah beyaz çekilmesinin sebebi, Van Gogh'un renk paletinin ve stiline 90 dakika boyunca filme hakim olmasının seyirciye fazla gelebileceği düşüncesinden kaynaklıdır. Filmde çok fazla geçmişe dönüş sahnesi mevcut olup, bu sahneler genellikle Van Gogh'un resim yapmadığı dönemi anlatır (bkz. Görsel 39,40,41). Bu nedenle var olmayan Van Gogh tablolarını bu sahnelerde kullanmaktansa, bu sahnelerin siyah beyaz çizimlerden oluşması tercih edilir. Bir diğer sebep ise Van Gogh'un hayatını araştırmak için yapılan çalışmalar sırasında çalışmaya yardımcı olan fotoğrafların siyah beyaz fotoğraflar olmasıdır. Tüm bu tablolar siyah beyaz yağlı boya tablolarıdır.



Görsel.39: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.28:08 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.40: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.19:44 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.41: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.19:44 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)

Ardından çekilen bu sahneler seçilen ressamlar tarafından tuvaler üzerinde yağlı boya tekniğiyle kare kare boyanır ve birleştirilir. Amaç, ressamın resimleri aracılığıyla kesintisiz bir hikaye oluşturmaktır. Bu tabloların yetmiş yedisinin referansı orijinal Van Gogh tabloları iken diğer tablolar, hikayenin akışına uygun olacak şekilde saat ve mevsim değişiklikleri yapılarak tekrar çizilir (bkz. Görsel.42,43,44,45).



Görsel.42: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.43: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.44: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.45: Loving Vincent Filmindeki Tabloların Yapım Aşaması (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)

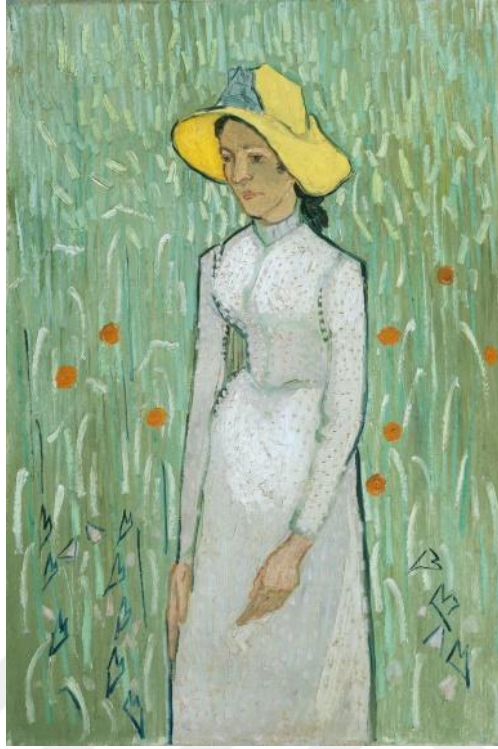
Filmdeki karakterler, Van Gogh'a yakın kişilerden seçilir. Filmde oynayacak oyuncular seçilirken, Van Gogh portrelerindeki insanların yüzleri referans olarak alınır ve bu portrelerdeki insanlara benzeyen oyuncularla çalışılmak istenir ve bu bağlamda bir liste oluşturulur (bkz. Görsel.46,47,48,49). Bu liste ekipteki cast yönetmenine verilir, cast yönetmeni listede yer alan oyuncularla görüşmeler gerçekleştirerek film ekibinde yer almak isteyen oyuncularla anlaşır.



Görsel.46: Van Gogh, Armand Roulin' in Portresi Tablosu,65.54 cm, Yağlı Boya, 1888
(Vincent van Gogh-Armand Roulin'in Portresi 1888, erişim tarihi: 05.03.2020)



Görsel.47: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare (Loving Vincent Resmi Sitesi,
erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.48: Van Gogh, Beyazlı Kız Tablosu, (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.49: Loving Vincent Filminin Çekimlerinden Kare (Loving Vincent Resmi Sitesi, erişim tarihi: 22.03.2020)

Filmde yer alan kostümler, kostüm departmanı tarafından önce dönemin kostümleri, sonra da Van Gogh portrelerindeki kişilerin kostümleri konusunda bir araştırma yapılarak seçilir (bkz. Görsel.50,51,52).



Görsel.50: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.57:11 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.51: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.59:04 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.52: Loving Vincent Filminden Sahne Dk.54:22 (Film modu Loving Vincent, erişim tarihi: 22.03.2020)

Van Gogh tablolarında genelde sarı ve mavi renkleri kullanılır, bu yüzden siyah beyaz sahneler dışında Loving Vincent filmine de bu renkler hakimdir. Filmdeki renk paleti Van Gogh'a ait olup, toplamda 130 adet Van Gogh tablosu filmde kullanılır. Van Gogh'un hayatı boyunca yapmış olduğu tabloların birebir kullanılmadığı sahnelerde ise temel renkler Van Gogh'un resimleri referans alınarak yaratılır (bkz. Görsel.53,54).



Görsel.53: Van Gogh, Yıldızlı Gece Tablosu, 73.92 cm, Yağlı Boya, 1889 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.214, erişim tarihi: 05.03.2020)

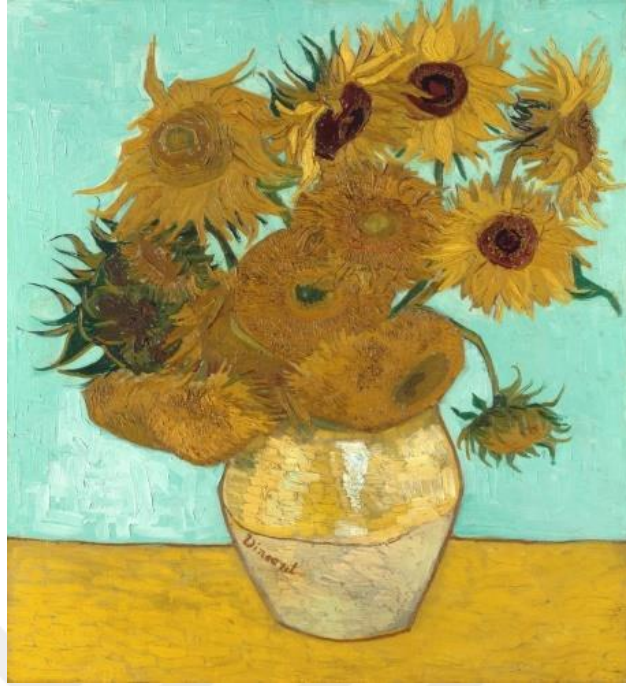


Görsel.54: Van Gogh, Cafe Terrace'da Gece Tablosu, 81.65 cm, Yağlı Boya, 1888 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.199, erişim tarihi: 05.03.2020)

Loving Vincent filminde hikayesi anlatılacak ressam olarak Vincent Van Gogh'un seçilmesinin önemli nedenlerinden biri, Van Gogh'un otobiyografik bir ressam olmasıdır. Van Gogh'un resmettiklerinin kendi günlük yaşantısından alınması, onu otobiyografik bir ressam yapar. Van Gogh tablolarında kendi yatak odası, kendi vazosu ve kendi ayakkabıları gibi kişisel eşyalarını resmeder (bkz. Görsel.55,56,57). Diğer ressamlar genellikle para karşılığı portre çizerken Van Gogh yaşamı boyunca hiç para karşılığında portre çizmez. Bu nedenle portre seçiminde yine kendi hayatında yer alan insanlardan yararlanır. Kardeşine yazdığı mektupları gönderen postacısı, kaldığı otelde çalışan genç kızı ve doktorunu da bu nedenle resimlerinde model olarak kullanır (bkz. Görsel.58,59) (S. Bobbitt ile kişisel iletişim, sean@breakthrufilms.pl, 31 Ekim 2019).



Görsel.55: Van Gogh, Bir Çift Eski Ayakkabı Tablosu, 75.83 cm, Yağlı Boya, 1888 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.167, erişim tarihi: 05.03.2020)



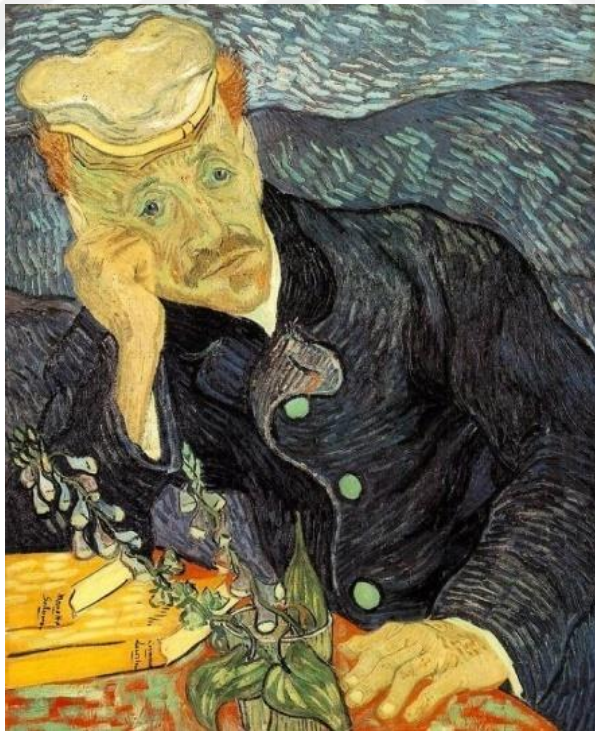
Görsel.56: Van Gogh, Vazoda On İki Ayçiçeği Tablosu, 91.72 cm, Yağlı Boya, 1888 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.204, erişim tarihi: 05.03.2020)



Görsel.57: Van Gogh, Yatak Odası Tablosu, 73.92 cm, Yağlı Boya, 1889 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.202, erişim tarihi: 05.03.2020)



Görsel.58: Van Gogh, Postacı Joseph Roulin'in Portresi Tablosu, 64.48 cm, Yağlı Boya, 1888 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.188, erişim tarihi: 05.03.2020)



Görsel.59: Van Gogh, Doktor Gachet'nin Portresi Tablosu, 68. 57cm, Yağlı Boya, 1890 (Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri adlı kitap, s.243, erişim tarihi: 05.03.2020)

Loving Vincent filminin yönetmeni Kobiela, sevdiği iki sanat olan resim ve sinemayı birleştirip, “boyanmış bir film” yapmak ister. Kendisi ile Van Gogh’un birçok ortak noktası olduğunu düşünür. Van Gogh 20’li yaşlarında depresyonla uğraşır, bu durumdan kaçışı ise 30’larında başladığı resim sanatında bulur. Hayatı boyunca depresyonla uğraştığını ve bu filmi yapma fikrini 30 yaşında hayal ettiğini söyleyen yönetmen, Van Gogh’un mektuplarının ve sanatının kendi hayatında yol gösterici olduğunu söyler. Ressam olarak Van Gogh’un seçilmesindeki bir başka sebep de trajik ve ilham verici bir hayatının olmasıdır. Bu nedenle Van Gogh film için ideal bir kişi olur (Loving Vincent Basın Bülteni, 2017, s.22-28).



3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE TOPLUMCU GERÇEKÇİ SANAT

Toplumcu gerçekçilik, Marksist estetiğin ikinci dönemi olan Stalin’in öncülüğünde Sovyetler Birliği Komünist partinin ilkelerine uyumlu olarak- Vissarion Belinski, Nikolay Çerneşevksi, Nikolay Dobrolyubov, Maksim Gorki, Karl Radek gibi yazarlar tarafından ortaya atılan bir akımdır. 1930’larda başlayan akım özellikle George Lucas ve Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ile de sistemleştirilerek kuram haline gelmiştir. Marx ve Engels, sanat eseri ve ekonomik yapının ortaklıklarını araştırarak gerçekçi sanatın temellerini atmıştır. Gerçekçi akımı Marksist estetik açısından iki döneme ayırmak mümkündür. “(...) birinci dönemde, henüz parti tarafından saptanmış kesin bir görüş yoktu (...) İkinci dönem ise, sanat anlayışının Sovyetler’de resmi bir nitelik kazanarak “toplumcu gerçekçilik” adını aldığı dönemdir” (Moran, 1999, s.42).

1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde temel ölçüleri belirlenen kuramın alt yapısında, sanatçının içinde bulunduğu toplumdan bağımsız düşünemeyeceği ve o toplumu etkileyen toplumsal-ekonomik olaylara ya da sorunlara kayıtsız kalamayacağı ve sanatın amacının halkın dertlerini dile getirmesinin gerekliliği dile getirilmiştir.

Türk edebiyatını 1930’lu yıllardan itibaren etkileyen anlayış, Türkiye’de de Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi sanatçının sanat karşısındaki duruşu ve toplumsal görevi üzerine odaklanmaktadır. Türkiye’de ise bu anlayışın edebiyatta daha çok toplumculuk olarak algılandığı görülmektedir. Türkiye’deki yazarların, halka dönük bu edebiyat anlayışını toplumculuk olarak yorumlayışlarının altında yatan nedenin; “Marksist düşüncenin toplumcu ve halkçı söylemiyle Cumhuriyet ideolojisinin aynı kavramlarla ilgili söylemlerinin birbirine yakınlığı” olduğu ifade edilmektedir (Kaçıroğlu, 2016, s. 28). İki bakış açısı -dönem içerisinde Marksist literatür henüz tam olarak bilinmemesi nedeniyle- farklılıklar taşımaktadır. Yaylagül’e göre (2004, s.249) bu fark; “Toplumsal Gerçeklik akımı Toplumcu Gerçeklikte olduğu gibi Marksizm’in evrenselci ilkelerine değil; Kemalizm’in milliyetçi ve halkçı yorumuna yaslanmasıdır.” Oktay’a göre (1993, s.98) “Dönemin toplumsal gerçekçi yazarlarının daha çok ırgat/kötü ağa şablonu üzerinden köyün ve kentin yoksulluğunu odak noktalarına alarak zengin/fakir karşıtlığını 1950’li yıllara kadar sürdürmüştür.”

50'li yıllardan itibaren Marshall yardımı ile ülkede yeni değişimlerin başladığı görülmektedir. Özellikle bu yıllarla birlikte Türkiye sanayileşme çabası içerisine girmekte ve Türk tarımında birtakım değişimler yaşanmaktadır. Makineleşme, işlenen toprakları artırırken, işgücü üzerinde de etkili olup kırsaldan kentlere doğru yaşanan iç göçleri de beraberinde getirmektedir. Göç olgusu; kentlerde meydana gelen gecekondulaşmada hızla artışa sebep olmaktadır. Bu yıllar aynı zamanda geleneksel değerlerin ve insan ilişkilerinin yerini maddi değerlere bıraktığı yıllar olarak görülmekte toplum içerisinde zengin ve yoksul arasındaki farkın büyüdüğü saptanmaktadır. Toplumdaki gelir dengesinin bozulması üzerine halkın içerisinde yaşanan bazı şiddet eylemlerinin yaşanması da kaçınılmaz olmakla birlikte ülkede birtakım kutuplaşmalar yaşanmaktadır. Bu kutuplaşmanın getirdiği yeni ortam aynı zamanda Türk sinemasının konu bazında başvurabileceği yeni bir ortamı da beraberinde getirmektedir. Bu dönemde sinema, kitlelere ulaşmada etkin bir yöntem olarak görülürken, Türk sinemasıyla ilişki içerisinde olan kişiler teorik birtakım çalışmalar ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar sinemada bazı akımların adının yeni yeni geçmesini sağlamaktadır.

3.1. Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi Sinema

Toplumcu gerçekçiliğin Rusya’da ortaya çıktığı ve sosyalist felsefeden beslendiği göz önüne alındığında, Türkiye’de toplumcu gerçekçi sinemanın da Marksist bakış açısından etkilendiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte 1944-1952 yılları arasında etkili olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının sinema aracılığıyla toplumsal gerçekçiliği yansıtmadaki başarısı, kuşkusuz ki Türk Toplumcu Gerçekçi Sineması’nı bir hayli etkilemiştir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortaya çıktığı yıllarda İtalya sosyal, politik ve ekonomik açıdan sıkıntılı bir dönemdedir. Süre gelen faşist yönetim anlayışı ve İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği buhran sonucunda bazı aydınlar uzun süren karmaşıklığın verdiği bıkkınlık nedeniyle farklı ülke ve kültürleri araştırma hevesi doğurmuş; bazı aydınları ise ülkedeki sosyal, politik ve ekonomik sorunların toplumsal yansımalarını incelemeye itmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Luchino Visconti, Vittorio De Sica ve Roberto Rossellini'nin önderliğinde sinema alanında önemli yapıtlar vermiş ve tematik olarak toplumdaki sosyal sıkıntılara eğilmiştir.

İşçilerin yaşadığı ekonomik ve sosyal sorunlar, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği problemler ve sınıflar arası adaletsizliğin sonucunda patlak veren direniş ve başkaldırı hali bu akımda başlıca göze çarpan konulardır.

Türkiye'de gerçekçilik tartışmaları, Abidin Dino'nun 1940 tarihli "Realizme Dair Notlar" yazısı ve bu yazıya verilen cevaplar sonucunda başlamıştır. Ali Rıza (R. Fuat) ve Haydar Seçkin'in Dino'nun yazısına verdiği tepkiler, karşılıklı cevapların verildiği bir realizm tartışmasına sebep olmuştur. Oktay'a göre (1986, s.473) bu tartışma "Lucas/Bloch/Brecht arasındaki tartışmaya bir gönderme yapmıyor ve belki de bu sorun hiç bilinmeksizin, oradaki doğrultuyu izliyor, diyalektik ve tarihsel maddecilik sorunu çerçevesinde düğümleniyor." Türkiye'de gerçekçilik akımı öncelikle edebiyat alanında kendisini göstermiş, Sabahattin Ali ve Sadri Ertem ile başlayan gerçekçi köy romanları, sonraları sosyalist etkiyle toplumcu gerçekçi edebiyata evrilmiştir.

Türkiye'de toplumcu gerçekçilik, 1960 darbesinin ardından oluşturulan yeni anayasa ile devlet yönetiminde bazı değişikliklerin olduğu yıllarda ortaya çıkmıştır. Akşin'e göre 1961 anayasası "sosyal devlet anlayışını, toplu sözleşme ve grev hakkını, çoğulcu anlayışı, Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumları" (1997, s.140) Türkiye'ye kazandırmış, bu durum demokratik yönetim konusunda olumlu gelişmelerin yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte 1960'lı yıllarda sinemanın desteklenmesiyle birlikte üretilen film sayısında artış gözlenmiş, bu durum sinemaya olan ilginin de artmasına neden olmuştur.

İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Fransız Yeni Dalga Sineması ve İran sineması başta olmak üzere birçok sanat akımını etkilemiş, Türkiye'de de bu akımdan etkilenen sinemacılar, gerçekçi filmler çekmeye yönelmişlerdir. 1960'lı yıllardan itibaren dünya edebiyatının klasikleri ideolojik ayırım yapılmaksızın Türkçeye çevrilmiştir. Bazı genç yönetmenler ulusal bir sinema dili oluşturmayı amaçlarken bir yandan da Batı sinemasının estetik kaygılarını göz önünde bulundurmaya çalışmış ve bu alanda önemli atılımlar yapmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda birçok sinema dergisi yayın hayatına geçirilmiştir. Bu dergilerden bazıları; Sinema 65, Yeni Sinema, Sine Film ve Si-Sa'dır. Daha öncesinde uluslararası bir platform içerisinde yer almayan Türk Sineması yine 60'lar ile birlikte uluslararası festivallerde boy

göstermeye başlamıştır. Şakir Eczacıbaşı, Onat Kutlar gibi kişilerin öncülüğünde 1965 yılında Sinematek Derneği kurulmuş, bünyesinde Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi dönemin önemli yönetmenlerinin bulunduğu Türk Film Arşivi yer almıştır.

1960 öncesi Türkiye’de yaşanmakta olan toplumsal sorunlara değinmeyi ihmal eden veya değinmemesi durumunda bırakılan sanatçıların son yaşanan bu gelişmeler sayesinde düşüncelerini daha açık bir dille ifade ettikleri ortaya koydukları eserleri de bu düşünceler paralelinde gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bir önceki dönemin siyasi ve toplumsal ortamı yönetmenlerin film yaparken ülke içerisinde baş gösteren sorunlara karşı tutumunda tozpembe bir hava sergilemesine neden olmuştur. 1960’tan sonra toplumun her kesiminde görülen bu değişime yönetmen-film ekseninde bakıldığında da büyük bir ivme yaşandığını söylemek mümkündür. Türkiye’de oluşan bu şartlar adeta Türk sinemasında yeni bir dönemin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Yönetmenlerin özellikle de bu noktadaki dayanakları Türk edebiyatıdır. Bunun nedeni Gerçekçilik akımının sinemadan önce edebiyatta görülmesidir. Bu dönem ile birlikte yapılan filmlerde ağırlıklı olarak görülmeye başlanan gerçekçilik denemeleri ülkede oluşan ekonomik ve siyasal olaylarla birlikte bir değer kazanmakta olup ekonomik sorunlar, iç göç sorunu, sosyal adaletsizlik gibi birtakım konuları ele almaktadır. O dönemi yaşayan yönetmenlerden biri olan Halit Refiğ Toplumsal Gerçekçilik Akımı olarak nitelendirdiği bu dönem filmlerinin, 1960 darbesinden bağımsız olarak düşünülmemesi gerektiğine vurgu yapar.

“14’lerin tasfiyesi, 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı.²⁷ Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman ‘Toplumsal Gerçekçilik’ diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbiriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı” (Refiğ, 1971, s. 24).

Sinema seyircisi, 1960-1965 yılları arasında toplumsal sorunları konu alan birçok filmi beyazperdede izleme şansını yakalar. Bu filmler arasında Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963); Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964); Atıf Yılmaz’ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarın Bizimdir* (1963),

Murat'ın Türküsü (1965) ve Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) filmleri yer almaktadır.

1960'lar yalnız Türkiye'de değil dünyada da birtakım değişimlerin yaşandığı yıllardır. Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı, Amerikan sinemasında Hollywood'un Altın Çağı olarak bahsedilen dönemler 60'lara denk gelmektedir. Nitekim 1965 yılında başlayan Vietnam Savaşı'nın etkisi de Amerikan sinemasının kökenlerini oluşturmaktadır. İşte dünyada yaşanmakta olan bu dalgalanmalar Türk sinemasını da etkilemektedir. Her ne kadar 60'lar dönemine denk gelmese de İtalya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Türkiye'deki Toplumsal Gerçekçiliğin benzer özellikler taşıdığını söylemek mümkündür.

Sinemada gerçekçilik bağlamında İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, klasik anlatı sinemasındaki karakterlerden farklı olarak toplumsal bağları ve insani ilişkileri öne çıkartarak hayatın içinden gelen karakterlerin hikayesini anlatmıştır. “Yeni gerçekçilik, özünden koparılan insana gösterdiği sıcak ve insancıl yaklaşımını, yapaylığa olan karşıtlığını, önce kendisinin ardılı olan toplumcu gerçekliğe ardından da dünya sinemasına aşıladı (...)” (Erkılıç, 1993, s. 243).

3.1.1. Yılmaz Güney Sineması

Toplumcu gerçekçi sinema adı altında filmler yapan Yılmaz Güney, yönetmenliğe Atıf Yılmaz ile tanışması sayesinde ilk adımlarını atar. 1958-1961 yılları arasında üç ayrı koldan (oyuncu- senaryo yazarlığı-yönetmen yardımcılığı) sinemanın içerisinde yer alır. Bu Vatanın Çocukları (1958), Alageyik (1958), Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (1959), 1961 yılına kadar Tütün Zamanı, Seni Kaybedersem ve Tatlı Bela gibi filmlerde değişik görevlerde bulunur. 1961- 1963 yılları arasında ise aldığı hapis cezası nedeniyle sinemaya bir süre ara verir.

Yılmaz Güney'in sinemaya ilk başladığı yıllarda amacı oyuncu olmak değil yönetmen olmaktır. Bunun yanında amaçladığı yönetmen profiline ulaşabilmesi için oyunculuk başta olmak üzere sinemanın farklı bölümlerinde çalışmak zorunda kalır. Hapishanede geçirdiği süre ileride yapacak olduğu filmler için önemli bir alt yapı sağlar.

Yılmaz Güney dönemdeki diğer oyuncular gibi (Cüneyt Arkın- Kartal Tibet- Ediz Hun-Tarık Akan) ne çok yakışıklı bir jöndür ne de bir kahramandır. Zaten bir süre sonra “Çirkin Kral” olarak anılır. Kahramanlığı ise zaten kahraman olmayışından gelmektedir. Oynadığı karakterler herhangi bir olayla karşı karşıya geldiğinde yenilmekte, kendisini hapisanede bulmakta veya ölmektedir. Vaziyet ne olursa olsun sonuç olumsuzdur. Ortada kazanılmış bir zafer yoktur, bu durum bireysel mücadelenin de mümkün olmadığını gösterir izleyiciye ve beraberinde burukluk yaratır. Seyirci Yılmaz Güney’de burukluğa, acımaya, başkaldırıya şahit olur.

Yılmaz Güney’in canlandığı karakterler, seyircinin kahramanla özdeşleşmesine ve sinemaya ilgisinin artmasına neden olur. Bu özdeşleşmenin nedeni, Güney’in “(...) acı, keder, burukluk, hor görülme, eziklik, acıma, sabretme, sonra patlayış, başkaldırma, yiğitlik görünçlükleri dolu filmlerin başkahramanı olan zayıf, avurtları çökmüş, yağız, yassı burunlu delikanlı (...)” (Özön, 1985, s.385) karakterlerinin halkın genelinde karşılık bulmasıdır. Bu özellikler seyirci ile arasında sıkı bir bağ oluşmasını sağlar seyirci adeta bu karakterlerle özdeşleşir. Bu özdeşleşme, melodramlar, polisiye filmler ve Türk usulü westernlerden oluşan birtakım filmler boyunca da devam eder, gerçek hayatın içerisinde yer alan bu adamın seyircisiyle olan bağını güçlendirir. Mevsimlik işçiler, emekçi sınıflar ve lümpen kesim kadar orta sınıfın içerisinde yer alan insanlar da Yılmaz Güney’in canlandığı bu karakterlerde kendilerinden bir şeyler bulur, ona inanır. Bununla birlikte Kurtiz’in ifade ettiğine göre ise seyirci Güney’in oynadığı karakterlerin kahraman olmasını beklemekte, kendi hayatlarında gerçekleştiremedikleri başkaldırımı Güney’in karakterleri aracılığıyla gerçekleştirmek istemektedirler. Umudun filminin oyuncularından Tuncel Kurtiz, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Sosyalist gazetesinde ‘Biz Yılmaz Güney’i elinde kızıl bayrakla arabacıların grevinde önde görmek isterdik’ diyor. Öteki, dayak yemiş Yılmaz Güney istemeyiz diyor. Ama Yılmaz öyle bir sinema yapıyor ki. Herkes Yılmaz’dan gene kahramanlık öyküsü bekliyor. Çirkin Kral’ı oynasın istendi. Yılmaz, karşı koydu buna ve anti-kahraman bir hikaye çıkarttı” (Feyizoğlu, 2003, s.269).

Politik ve eleştirel bir karaktere sahip olan Yılmaz Güney, sınıflar arası adaletsizliği, sokağın acımasızlığını, alt sınıfın ekonomik, sosyal ve kültürel

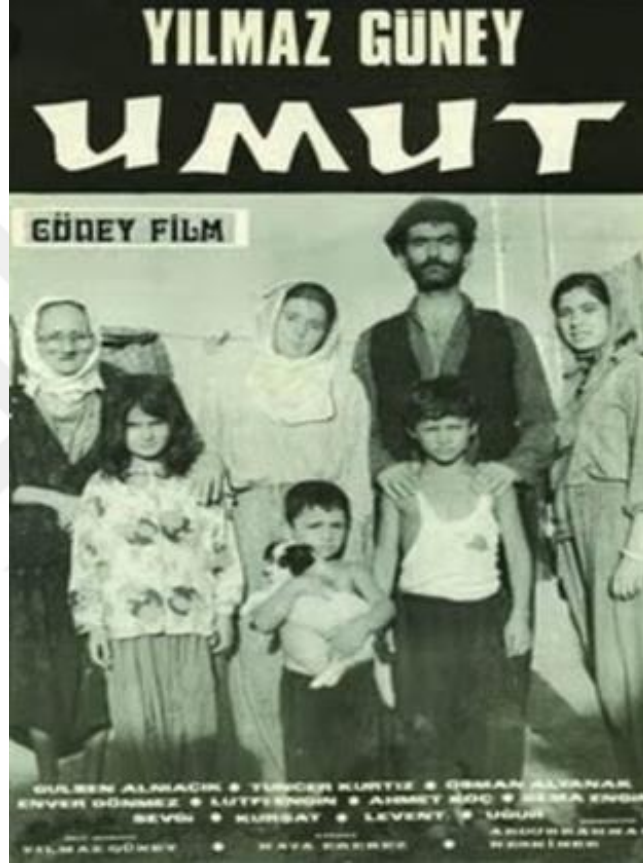
problemlerini gerçekçi bir dille perdeye aktaran bir sinemacıdır. Güney'in sineması hayatın bizzat içinden çıkıp gelmektedir. Gözleme dayanan bu sinemada tabiatın kuşlara, kuşlardan çiçeklere, çiçeklerden ağaçlara her şey olağan yerini almaktadır. Bu duruma örnek olarak 1970 yapımı Umut filmi örnek verilebilir. "Türk sinemasında gerçekçilik ve öz açısından yeni bir dönem açan Umut'la Yılmaz Güney, sade ama ilginç gözlemlere dayanan duyarlı sinemasının ilk örneğini verecektir" (Özgüç, 1988, s.10). Bu film özellikle de ilk yarısında adeta bir belgesel niteliğinde izleyicinin karşısına çıkar. Koncavar'a göre (2017, s.120) "Yılmaz Güney'in tüm filmlerinde ortak bir payda vardır. O da, kısıtlanmış, toplumda tutunamamış, yenilmekte ve yok olmakta olan insanların dramıdır." Yılmaz Güney'in karakterleri karşılaştıkları sorunlara toplumsal bir çözüm aramak yerine bireysel bir çözüm getirmenin peşindedirler; fakat bu karakterler karşılaştıkları birtakım zorluklar karşısında yitip giderler. Bu yitip gitme bir nevi bireysel bir kurtuluş mücadelesinin toplumu bir sonuca götürmeyeceğini bilinçli bir örgütlenmenin gerekli kılındığını göstermektedir. Yılmaz Güney'e göre doğru olan yalnızlığa karşı bir bütün olmaktan geçmektedir.

Bir toplumu etkileyebilmenin, ona ulaşabilmenin en etkin yolu sanattır. Yedinci sanat olan sinema ise tüm bu sanat dalları içerisinde görsel ve işitsel olmanın getirdiği avantajı sonuna kadar kullanır. Yılmaz Güney için sinema bir propaganda aracıdır. Kendi içinde yaşadığı sınıf kavgasını sürdürebilmenin yolu okumaktan, yazmaktan, çizmekten sinema yapmaktan geçer. Yılmaz Güney'in filmlerinin bir diğer özelliği de karakterleriyle hapishanenin yolunun bir noktada kesişmesidir. Güney'in gerek oyunculuğunu yaptığı gerekse yönetmenliğini üstelendiği filmlerde hapishane ilk veya son durak olarak seyircinin karşısına çıkmakta ve hapishane bir nevi kaderin bir cilvesi olarak görülmektedir. Hapishaneye düşmenin nedenleri ise filmlerinde değişkenlik göstermektedir. Yılmaz Güney karakterleri için hapishanenin soğuk yüzü kaçınılmazdır. Hatta ölümün olmadığı yerde hapishane, karakterlerin son durağı olarak görülmektedir.

Yılmaz Güney'in bireysel hikayesinde de hapishanede geçirdiği yıllarda birtakım senaryolar yazar, sinemada oluşturmak istediği kimliğine yönelik birtakım düşüncelere girer, sinemasının karakteristik temellerini oluşturur. Koncavar'a göre (2017, s. 153) "Yılmaz Güney'in evrimi ve kendi tarihi, aynı dönemdeki Türkiye

tarihinin de anlaşılması için önemlidir; çünkü Yılmaz Güney bir toplumsal olay ve bir toplumsal önderdir.” Koncavar burada sinema-toplum-Yılmaz Güney eksenini üzerinden Güney’in yalnızca yönetmen kimliğinin altını çizmekle kalmamakta, onu toplumun yol göstericisi olarak ifade etmektedir.

3.1.2. Toplumcu Gerçekçi Bir Film: Umut Filmi



Görsel.60: Umut Film Afışı (Yılmaz Güney,1970) (Türk Sineması Araştırmaları Umut, erişim tarihi: 27.10.2019)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Yılmaz Güney

Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Yılmaz Güney, Osman Alyanak, Enver Dönmez, Kürşat Alnıaçık, Gülşen Alnıaçık, Lütfü Engin

Senaryo: Yılmaz Güney, Şerif Gören

Müzik: Arif Erkin

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Yapımcı: Cevat Alkan, Yılmaz Güney

Türü: Dram

Yapım yılı: 1970

Süre: 100 dakika

Aldığı Ödüller: 2. Adana Altın Koza Film Festivali: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Fotoğraf, Antalya Altın Portakal Film Festivali: En İyi Erkek Oyuncu, Grenoble Film Festivali: Seçici Kurul Özel Ödülü.

3.1.2.1. Filmsel Analiz: Toplumcu Gerçekçi Film Örneği Olarak Umut ve Kadın

Toplumcu gerçekçi film örneği olan Umut filminin analizinde çalışma için Brechtien estetik çalışmaya yol gösterici olacaktır. Kısaca ifade etmek gerekirse, katharsis'e tamamen karşı olan Brecht, "(...) gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik 'eleştirel ve diyalektik estetik fikrini sistematize etmiştir' (Parkan, 2004, s.49). Brecht, estetik kavramını oluşturan kavramları; naivete, mesel çalışması, epizodik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, göstermecilik oyunculuk olarak tanımlamaktadır (Parkan, 2004, ss.49-72). Parkan, kitabında Brechtçi sinema örneği olarak Umut'u da örnekler arasına dahil etmektedir.

"Umut'ta, geçim aracını bir kaza sonucu yitiren bir küçük tüccarın ya da yarı-proleterin, proleterleşmektense, eski sosyal konumuna dönmek için giriştiği çabalar (zenginlerden yardım isteme, borç arama, milli piyango bileti alma, bir Amerikalı zenci askeri soyma ve define arama çabaları), (seyircinin ideolojik önyargıları) ile yaşam realitesinin çatışması, anlatımcı yapıyı vermektedir. Brechtçi, estetik uygulamanın bütün koşullarını yerine getirmesine rağmen, filmin temelinde yatan naiv tutum, filmin işlevi açısından Brecht estetiğine son derece yaklaşmasını sağlamaktadır" (Parkan, 2004, s.78).

Film, Türkiye'nin modernleşme sürecinin bir uzantısı olarak iktisadi politikaların devamı olarak görülebilecek göç, kentleşme, yeni iş alanları ve 1970'ler Türkiye'sinin Güney gözünden lümpen proletarya üzerindeki etkisinin anlatılması olarak görülebilir. Filmin ilk bölümünde piyango biletinin simgelediği umut filmin ikinci bölümünde bir define arayışıyla devam etmektedir. Buna karşın ilk bölümde yer alan umut çok geçmeden Cabbar'ın tek sahip olduğu şey olan atını da bir kaza sonucunda kaybetmesiyle son bulur ve yenisini alabilmek için verdiği savaş görülür. İkinci bölümde ise ölen atın yerine yenisini alamayacağını fark eden Cabbar'ın

umudunu bir defineye bağlaması anlatılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmin ilk bölümünün yeni iktisadi politikalar ile özel kesimin desteklenmesi, üst sınıfının önünün açılması ile alt sınıfın sömürülüşü ve toplumsal eşitsizliğin eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. İkinci bölüm ise toplumsal adalet yoluyla alamadığı hakkını bireysel yöntemlerle yer yer yasadışı yollara başvurarak almaya çalışan ve hiçbir sosyal güvencesi olmayan sıradan insanın çaresizliğinin bir lümpen proletarya olan Cabbar özelinde anlatılmasıdır.

Bu noktada Türkiye'nin 1950 sonrası değişimi, Cabbar'ın toplum içindeki yerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Türkiye, 1950'lerden itibaren siyasal, sosyal, ekonomik ve toplumsal açıdan değişim geçirmiştir. Seçimlere birden çok partinin katılması, batı dünyasının öncülüğünde yaşanan endüstrileşme ve yabancı şirketlerin Türkiye piyasasında etkin olmasını sağlayan kapıların açılması, Türkiye'de kırsal kesimden kente göçün başlangıcını tetiklemiştir. Toprağa sahip olmayan köylüler, mevsimlik işçi olarak tarımla uğraşmışlardır. "Tarım kesiminde makineleşmeyle birlikte özellikle sürekli işçilik olanakları da daraldığı için, bu kişiler daha çok kentsel bölgelere yönelecektir" (Makal, 2001 s.107). Umut filminin Cabbar karakteri de bu kentsel bölgelere yönelen ve geçimini sağlamak için her türlü ayak işi yapmaya hazır köylü karakterdir.

İlk bölümde faytoncu Cabbar'ın evinde karısı, annesi ve beş çocuğunun gösterildiği görüntüler yer almaktadır. Bu görüntülerin hayatın içinden hayatın kendisine olabildiğince en yakın en yalın haliyle verilen görüntüler olduğunu söylemek mümkündür, öyle ki adeta çevre saptamasının çok başarılı örneklerinden biri olarak izleyiciyle buluşur. Bu filmde kamera şaşalı dekorları aşmış Adanalı bir faytoncunun bahçesine gizlenerek kayıt almakta, yaşamın acı yönlerini tüm çıplaklığıyla perdeye aktarmayı sağlamaktadır. Bisiklete verdikleri yirmi beş kuruş yüzünden dayak yiyen iki çocuğun yaşayamadıkları çocuklukları, zar zor okutulmaya çalışılan liseli kızın başarısızlığının verdiği burukluk ve hayat şartlarının aileye sundukları başta olmak üzere ailenin yaşadığı birtakım olumsuzluklar tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir. Tüm olumsuzluklara rağmen filmin adı Umut'tur, fakat insanların çaresizlikten sığındıkları sığınmak zorunda kaldıkları bu umut bir süre sonra kapana kısılmışlığın en çarpıcı göstergesi niteliğinde perdede

vücut bulur. Film, büyük bir bölümüyle Yılmaz Güney'in kendi çocukluk-gençlik yıllarından ve bulunduğu çevredeki yaşamın atmosferinden izlenimler taşımaktadır.

O dönemde yapılan Yeşilçam filmi örneklerinden çok uzak bir biçim sergileyen Umut birçok başarıyla da ödüllendirilecektir. 1970 Adana Altın Koza Sinema Şenliği'nden en iyi film, senaryo ve yönetmen de dahil olmak üzere 6 ödülle dönen film, yurtdışında da ödüller almaya devam etmiştir. Bunun yanında 1961 anayasasıyla geçici bir süre de olsa gevşetilen film sansürü konusunun devlet tarafından tekrar kontrol altına alınma çabaları, Umut filminin yasaklanmasına sebep olmuştur. Film denetleme kurulu tarafından yasaklanmış fakat danıştay kararıyla bu yasak kaldırılmıştır.

“Danıştay 12.nci dairesince yaptırılan bilirkişi (Prof. Dr. Nermin Abada, Prof. Dr. Uğur Alacakaptan ve Dr. Jur Âlim Şerif Onaran) tarafından düzenlenen rapora göre filmin senaryoya uygun bulunduğu, din propagandası yapmaktan çok, dini alet ederek gaipten haber vermek gibi sapmış bir din adamının canlandırıldığı, milli rejime aykırı herhangi bir siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapılmadığı memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı bir yönü bulunmadığı saptanmıştır, böylelikle Umut gösterime girmiştir” (Özgüç, 1976, s.35).

Yılmaz Güney, Dorsay'la (2000, s.431) yaptığı röportajda filminden şöyle bahsetmektedir. “Biz Umut'ta, var olan gerçekleri ortaya koyduk (...) Bu yaşam, benim babamın ve arkadaşlarımın yaşamıdır. Öykü kendi aile bünyemizden çıkmadır (...) Umut'ta yurt gerçeklerinden bahsetmek istedik. Sanatçı olarak topluma hizmet ettik.” Film Yılmaz Güney'in bu bakışı ile açılmaktadır. Yeni yapılan binalar, dönemin en çok yatırım alan alanı olan bankacılığa istinaden bankalar, ilerleyen sahnelerde lüks konut reklamları ve faytonunda uyuyan Cabbar'ın (Yılmaz Güney) gösterilmesi ile toplumsal değişime vurgu yapılır. Köyden kente göç eden bir karakter olarak Cabbar özelinde, Batı'da Endüstri Devrimi ile yoğunlaşan kentleşme ile artan nüfus ve yeni ilişkiler silsilesine gönderme yapılmaktadır. Türkiye'de 50'ler ile başlayan 60'lar ve 70'lerle ivme kazanan kentleşme Batı'dakinden farklı olarak köyde yaşam alanı kalmaması ile insanların mecbur kaldığı bir değişimi simgelemektedir. Köy ve kent politikaları arasında çatışma bu bağlamda filmsel anlatının merkezine yerleşmektedir. “Toplumsal bir olgu olarak kentleşme, insan

ilişkilerinde, değer yargılarında, davranış ve düşüncülerinde büyük değişimler yarattığı gibi, kentin fiziksel yapısında ve yaşam biçiminde de etkili olmaktadır” (Esen, 1990, s.68). Değişim, sokak ve cadde görüntüleri ile izleyiciye gösterilmektedir.

Faytonunda uyuyan Cabbar, dönemin temiz yüzlü salon jönlereinden çok sokaktaki sıradan insana benzemektedir. Bu yanıyla izleyicinin kendisine yakın ve benzer bulacağı bir karakter üzerinden toplumsal eşitsizlik anlatılmaktadır. Cabbar geçimini at arabasıyla yolcu taşıyarak sağlayan köylüyü bir anlamda lümpen proletaryayı temsil etmektedir. Cabbar, hızlı yoldan para kazanmaya çalışan, suç işleyen, karısını ve çocuklarını döven, sınıf bilinci olmayan bir karakter olarak kurgulanmaktadır. Cabbar’ın bu halinin nedeni ise sosyal adalet ve hukuk devletin dönem koşullarındaki eksikliği olarak tanımlanmaktadır.

Tren garı çıkışında yeni at arabaları ve taksilerle değişimi vurgulamaktadır. Cabbar’ın arabası eski olanı simgelemektedir; ancak Cabbar’ın yeni olana ulaşma gücü bulunmamaktadır. Arabasına ya binmek istenmemekte ya da ucuz iş gücünü kullanarak onu sömürmek istemektedirler. Her ne kadar gündüz tren garı gece pavyon önlerinde müşteri toplasa da kazandığı para borçlarını kapatmaya ve ailesinin geçiminin sağlamaya yetmemektedir. Cabbar’ın kızı rolündeki Cemile ise sosyal şartların kurbanı olarak okulda başarısız bir öğrencidir. Okuldaki sözlü sırasında İngilizce sorularına yanlış cevaplar vermektedir. İngilizce değişen, kapitalleşen ve küreselleşen dünyanın simgesi durumundadır. Öğretmenleri kılık kıyafetine bakıp, ona acımakta ancak durumu değiştirmek için en fazla birkaç soru daha sorarak şans vermektedir. Oysa sorun kızın yaşadığı toplumsal koşulların değişimidir ki bu imkansız görülmektedir. Belediye’nin modern kent tasarımı için at arabalarını kaldırmak istemesi ise Cabbar’ın elindeki mesleği kaybetmesi anlamına gelmektedir. Hasan Ağa (Tuncel Kurtiz) ile Cabbar zenginliğin güzel şeyler olduğu üzerine konuşmakta, ancak çalışarak zengin olunamayacağını farkında olarak, Hasan, Cabbar’ın aklını define hayalleri ile çelme yoluna girmektedir. Şehirdeki nüfusun fazlalığı ve işsizlik oranı suç oranını da arttırmaktadır. Arabalarının ellerinden alınmak istenmesi üzerine faytoncular bir yürüyüş gerçekleştirir ve bu yürüyüşün amacını şöyle ifade ederler. “Arkadaşlar, yürüyüşümüz hak ve hukuklarımızı korumak içindir. Bu haklarımızı birlik ve beraberlik kurarsak alacağımıza eminim.

Birlikten kuvvet doğar. Biz de birleşelim arkadaşlar.” Buna rağmen Cabbar, herkesin hakkının aranmasının kendi hakkının da aranması anlamına geldiği fikrinden uzakta, kendi derdine yanmaktadır. Atını ve arabasını kaybeden Cabbar, çareyi bireysel kurtuluşa aramaktadır. Cabbar’ın sınıf bilincinin gelişmemiş olması, onun dayanışmadan da uzakta kalması ile sonuçlanmaktadır.

“Yılmaz Güney’in bir sinematografisi var. Hemen tanınan bir beyin etkisi bize, bu onun filmi dedirtebiliyor. Onu, çağdaşı Brezilyalı yönetmen Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu kılan şey, düşünce-bilinç-beyin üçlüsünde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Eski politik sinema ya da klasik sinema politik olmak istendiğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir “yumruk sineması” formülü ortaya çıkmıştı. Yılmaz Güney’in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor” (Baker, 2011, s.153).

“Yılmaz Güney’in filmlerinde kadın imgesi üzerine belirleyici olan unsur; ataerkil toplum düzeninin göstergesi olan ve kadın kimliğinin kuruluşunu etkileyen hegemonik erkek kimliğidir” (Yüksel, 2006, s.73). Yılmaz Güney’in filmlerinde kadınlar, kadın kimliği üzerinden bağımsız bir şekilde yansıtılmazlar. Bu filmlerde kadınlar, erkekle ilişkisi üzerinden tanımlanırlar. Bu tanımlamalar genellikle akrabalık bağı üzerinden (erkeğin eşi, annesi, kızı vb.) yapılır. Erkek evin geçimini sağlayan, bütün zorluklara göğüs geren ve ailesinin namusundan sorumlu olan yegane kişidir. Kadın ise çocukların bakımından ev temizliğine, bulaşık çamaşır gibi bütün ev işlerinden sorumludur ve bu işleri tek başına halletmesi gerekmektedir. Bu filmlerde kadının değeri, kadının doğurganlığı üzerinden doğurduğu erkek çocuk sayısına göre belirlenir. Bunun yanında kadından beklenen şey, erkeğin bir adım gerisinde durması ve düşüncelerini kendisine saklayıp sessiz kalmasıdır. Bu durum, kadının aile içinde edilgen bir durumda konumlandırıldığını göstermektedir. Umut filminde de ailenin geleceğine karar veren ve söz sahibi olan Cabbar’dır.

3.2. Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi Resim

Toplumcu gerçekçi eğilim içerisinde yer alan ve bu eğilimi savunan sanatçılar, yaşadığı çevrenin toplumsal özellikleri içinde, toplum yaşamında var olan birtakım sorunları, insanı ve kültürü, sanatsal ifade biçimi olarak kendisine konu almıştır.

1789 Fransız Devrimi'nin getirdiği özgürlük ve demokrasi havası ile birlikte 19. yüzyılda özellikle Avrupa'da başlayan sanayileşme hareketleri toplumsal yapıda birtakım değişimler yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Bu değişimler diğer sanat dalları gibi resim sanatını da etkilemiştir. Özellikle; Rusya, Fransa, Almanya ve Meksika'da yaşanan toplumsal devrim hareketleri, toplumlarda kültürel, siyasi, eğitim, din, sosyal yapı ve sanat yönünden yeniliklerin başlamasında etken olmuştur. Bu yenilikler sanatsal değişimleri de beraberinde getirmiş, resim sanatında da toplumsal konulu çalışmalar yapılmaya başlanmasına neden olmuştur.

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte Türk toplum yapısında meydana gelen değişim, sanat alanında da etkisini göstermiştir. Cumhuriyet'le birlikte devletin desteğini gören sanatçılar, yapmış oldukları yurt gezilerinde hem resim sanatını halka sevdirmeye çalışmış hem de toplumun yaşam biçimini yansıtan çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Cumhuriyet sonrası erken dönemde Kurtuluş Savaşı, kahramanlık ve Anadolu kültürünü yansıtan temalar resimlerin başlıca konuları arasında yer almıştır. 1942 yılında Nuri İyem'in başını çektiği Yeniler Grubu ise Anadolu insanının sorunlarını eleştirel bir biçimde ele alarak resimlerinde toplumsal bir bakış açısı yansıtmışlardır. Yerel estetik kaygıların ortaya çıktığı bu dönemde cumhuriyetin getirdiği kültür ve sanat politikaları dönemin sanat anlayışını şekillendirmiştir. "1960 öncesi dönem resimlerinde de melankoli görülen Nuri İyem'in (1915-2005) beraberinde Neşet Günal'ın (1923-2002) ve Nedim Günsür'ün (1924-1994) resimlerinde melankoli, Anadolu insanının sıkıntı ve bunalımlarını anlatan bir ifadeyle karşımıza çıkmaktadır" (Anbarpınar, 2012, s.89).

1960'lı yıllarla birlikte Türkiye'de buhranlı bir dönem başlamıştır. "27 Mayıs 1960 ihtilalinin hemen ardından, sosyal demokrat düşüncenin kavramsal olarak geliştiği bu dönemin düşünsel ortamı, tüm sanat dallarını etkilemiş, toplumsal gerçekçiliğe duyulan ilginin artmasına neden olmuştur" (Anbarpınar, 2012, s.90). 1960-1970'li yıllar, Türk resminde tekrardan figür ağırlıklı çalışmalara yönelimin olduğu bir dönem olarak dikkat çekerken, bu yönelimin içerisinde yer alan toplumcu gerçekçilik akımı, dönemin resim anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Bu yıllar arasında dünyada ve Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyal olayların varlığı sanatçıların toplumcu gerçekçi resimler ortaya koymasına zemin hazırlamış, tarıma

dayalı ekonomi modeline sahip olan Türkiye, bu dönem içerisinde yaşanan sanayileşmenin etkisi ile köyden kente yaşanan göç olgusu ile karşı karşıya kalmıştır. “Köyü terk etmenin, daha iyi eğitim- öğretim olanaklarına kavuşmak, borç ödemek ya da toprak satın almak için para biriktirmek (...) iyi sağlık hizmeti vesaire gibi başka nedenleri de vardı” (Karpat, 2003, s.130). Yaşanan bu iç göç, toplumda yaşanacak birçok sıkıntıyı da beraberinde getirmiştir. Bu dönemdeki ressamlar çalışmalarında bu sıkıntıların getirdiği sorunları işlemiştir. “Günal, kıraç Anadolu toprağı üstünde tek, ikili, üçlü ya da kalabalık figürlerden oluşan kompozisyonlarında ustaca bir yaklaşımla resim ve doğa gerçeğini birbirinden ayırırken, bunu toplumsal bir eleştiri tabanına oturtmaktadır” (Arslan, 1997, s.728). “Nedim Günsür’ün 1970’li yıllarda kent yaşamı ve sorunlarına yönelik, naif özellikler taşıyan figüratif bir anlayışla gerçekleştirdiği toplumsal içerikli resimlerinde, gecekonduların yıkımları ve gecekondular mahallerindeki yaşam yer alır” (Arısoy, 2012, s.10). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar eserlerinin odağına halktan karakterleri yerleştirmiş ve Türk resim sanatında toplumcu gerçekçi anlayışın gelişimine katkı sağlamışlardır.

3.2.1. Nuri İyem’in Toplumcu Gerçekçi Resimleri

Ekonomik sorunlar, iç göç sorunu, sosyal adaletsizlik gibi birtakım sorunlara eğilen sanatçılar tarafından farklı sanat dallarında ele alınan toplumcu gerçekçi akım, özelde resim alanını da etkilemiştir. Bu akımdan etkilenen ve benzer sorunlara yönelen Yeniler Grubu kurucuları olan Nuri İyem, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Avni Arbas, Mümtaz Yener, Nejad Devrim, Haşmet Akal, Ferruh Başağa ve Abidin Dino gibi ressamlar, resimlerini toplumcu gerçekçi bakış açısıyla resmetmişlerdir. Yeniler Grubu, 1933’ten itibaren süregelen ve batıdaki sanat akımlarından etkilenerek ortaya çıkan D Grubu’na tepki olarak kurulmuştur. Sanat görüşü olarak belli bir çizgide toplanan Yeniler Grubu üyeleri resmin halka yönelmesini ve toplumun sorunlarını ele almayı amaçlamıştır. “Yeniler, kuruluşlarından bir süre sonra dağılmaları, toplum sorunlarına eğilmek olan ilk propagandalarından dönüşleri nedeniyle, sürekli bir eyleme geçmediler. Çağın genel eğilim ve anlayışları onları belli konulardan, temalardan uzaklaştırdı, daha özgür, daha ‘modern’ çalışmalara götürdü” (Berk ve Özsezgin,1997, s.75).

Bu akımın önemli temsilcilerinden biri olan Nuri İyem, Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alır. Ayrıca Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy atölyelerinde de çalışma ve eğitim alma imkanına sahip olur. Bu dönemde yaptığı eserler Servet-i Fünun dergilerinin kapaklarında yer alır. Akademiyi birincilikle bitiren İyem, bir yandan resim yapmayı sürdürürken bir yandan da resim öğretmenliği görevine başlar. Nuri İyem, öğretmenlik yaptığı bu süre zarfında toplumu yakından inceleme fırsatı bularak, edindiği yaşanmışlıkları resimle harmanlar. Sanatçı, 1940'larda toplumsal sorunları dile getiren gerçekçi-figüratif resimler, 1950'lerde soyut resim alanında çalışmalar yapar. Sanatçının bu üslup farklılıkları için Hilmi Yavuz, şöyle der.

“Nuri İyem'in resmi, 70 küsur yıllık uzun tarihi boyunca, büyük değişimler gerçekleştirerek gelişen bir resimdir. Başlangıçta soyut resimle figüratif resmi, birbirini dışlayan bir karşıtlık olarak bir stil sorunu gibi ele almışken, son yıllarında bu karşıtlığın yapaylığını kavramış bir resme yöneldi. İyem, giderek bu iki stili bütünleştiren bir düşünce geleneğinin resmini yapıyor ve soyutla figürün örtüştüğü bir senteze doğru gidiyor. İyem, simgesel olanla temsili olanı, figürle kavramı birleştiriyor: soyutla somutu eşzamanlı olarak dolaysız bir biçimde kavratıyor” (Nuri İyem Biyografisi, 2016-2019).

Türk Resim tarihi içerisinde yer alan toplumcu gerçekçi akımın en önemli temsilcilerinden biri olan Nuri İyem için sanatın amacı, kendi kültürünün barındırdığı değerleri toplumun anlayabileceği şekilde resim sanatı aracılığı ile aktarabilmektir. Nuri İyem, sanatında anlaşılır bir dil kullanmak ister, en yalın ifadelerle duygularını tuvaline yansıtmayı tercih eder. Bu nedenle onun resimleri, her zaman yalnızca belli bir tabakanın anlayabileceği dilden ziyade toplumun her kesiminin anlayabileceği bir tarzda olur.

Nuri İyem'in, yapmış olduğu resimlere bakıldığında, zaman içerisinde gerek konu gerekse biçim açısından değişimler göze çarpar. Ressamın 1941 yılında yapmış olduğu bu tablo kendi portresi olup açık kompozisyon anlayışı ile kurgulanmıştır. Yanı sıra İyem'in bu tablosunda açık-koyu lekelerle yarattığı denge unsuru ve sınırlı renk kullanımı mevcuttur. Resimde yer alan kendisini melankolik bir atmosfer içerisinde resmetmiştir (bkz. Görsel.61).



Görsel.61: Nuri İyem, Otoportre Tablosu, 11.16 cm, Tuval üzerine Yağlıboya, 1937 (Ressam Nuri İyem ve Kocaman Yürekli Koca Gözülü Anadolu Kadınları, erişim tarihi: 22.03.2020)

İyem'in konudan ziyade biçim, çizgi ve renge yöneldiği dönemler sanatçının soyut resme geçiş dönemini de beraberinde getirir. 1950-60 yılları İyem'in yarı soyut ve somut çalışmalar gerçekleştirdiği yıllar olup geometrik biçim anlayışı içerisinde yer alır. Nuri İyem, 1950'lerde sanat çevrelerinin tartıştığı en önemli konu olan soyut resim tartışmasını ileriye taşımış ve figürsüz resimleriyle tepkisini ortaya koymuştur (bkz.Görsel.62).



Görsel.62: Nuri İyem, Natürmort Tablosu, 70.90 cm, Tuval üzerine Yağlıboya, 1955 (Nuri İyem, erişim tarihi: 22.03.2020)

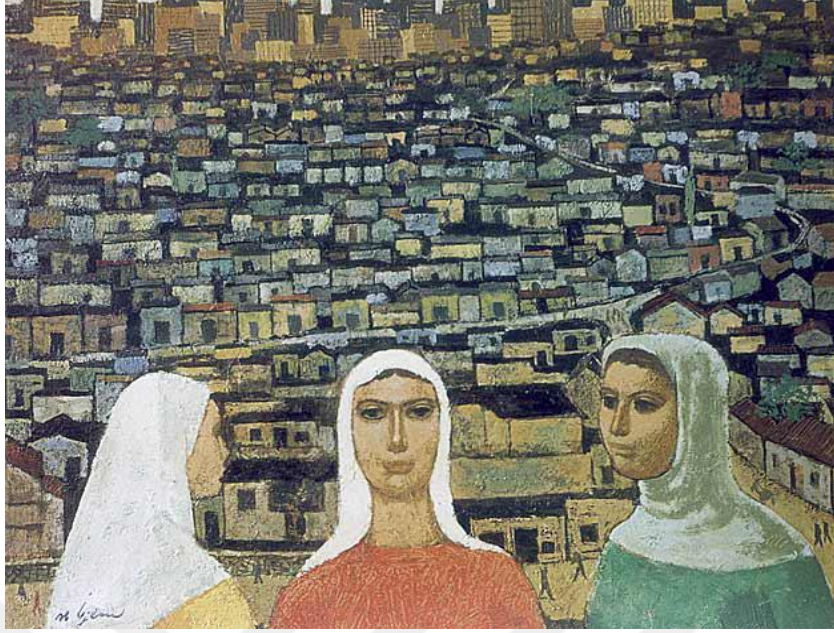
1950’lerde soyut resmin yükselişinden sonra, 1960’larda yaşanan toplumsal değişimler, soyut sanat anlayışının geri planda kalmasına neden olmuştur. İşçi ve köylü gibi halktan insanların hayat biçimi ve doğasını figürler aracılığıyla net bir şekilde yansıtmayı önemseyen bu sanat biçimi, Anadolu insanını eserlerinin ana odak noktasına koymuştur. Resimdeki soyut anlayışın toplumcu gerçekçi bir tarafa evrilmesi, kuşkusuz Nuri İyem’in sanatını da etkilemiş ve dönüştürmüştür. “Nuri İyem, gerek eseri biçimlendirişindeki anıtsal karakterleri gerekse geometrik bir planla konstrüktivist eğilimlerin etkilerini gösterdiği kurgularıyla köy kent görünümünü işlemiştir” (Koç ve Altıntaş, 2016, s.839) (bkz. Görsel.63). İyem, soyut ve geometrik çalışmalarının sonrasında köyden kente göç ve gecekondulaşma gibi birtakım temalar üzerinde durur.



Görsel.63: Nuri İyem, Evler Tablosu, 40.30 cm, Yağlıboya, 1985 (1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Gecekondu Teması, erişim tarihi: 22.03.2020)

“Nuri İyem’in yapıtlarında gecekondu olarak tanımlayabileceğimiz yapı öğelerinin, büyük kentleri çevreleyen düzensiz yapılaşmanın ortaya çıkardığı görünümlerinin resmin plastiği içinde çözümlenmeye çalışıldığı görülür” (Çoban ve Sert, 2018, s.453).

Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri tablosunda figürlerin arkasına evleri, tarlaları ve köy yaşamına ait eşyaları konumlandırarak resme derinlik kazandırmıştır (bkz. Görsel.64).



Görsel.64: Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri Tablosu, Yağlıboya, 1970 (1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Gecekondu Teması, erişim tarihi: 22.03.2020)

Geometrik biçim anlayışından uzaklaşarak Anadolu insanının yaşamını resimlerinde konu edinen İyem'in göç teması içerisinde yer alan tablosunda kadınların sırtlarında yer alan çocuklar ile başlarını öne eğmiş erkekler görülmektedir (bkz. Görsel.65). Bu çalışmalar ressamın hayatın gerçeklerini yansıttığı önemli resimlerindedir. Bu resimlerde belirsizlik içerisinde yola düşmüş bu insanların umudu adeta gözler önüne serilmektedir. Nuri İyem'in bu çalışmaları toplumcu gerçekçi çalışmalar olarak nitelendirilmektedir (Günay, 2011, s.29).



Görsel.65: Nuri İyem, Tarla Dönüşü Tablosu, Yağlıboya, 1960 (Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri, erişim tarihi: 22.03.2020)

Nuri İyem, doğa, manzara, portre ve nü gibi resim sanatı içerisinde yer alan türlerin her birinde eserler yapan bir ressamdır; fakat Nuri İyem sanatını sanat yapan asıl nokta kendine has üslubu ile Anadolu insanının yaşamını gözler önüne serdiği resimleridir. İyem'in bu resimlerinde, figürlerin el ve ayakları normalden daha büyük olarak resmedilmektedir (bkz.Görsel.66).



Görsel.66: Nuri İyem, Nalbant Tablosu, 100.120 cm, Yağlı Boya, 1944 (Türk Ressamlar – Nuri İyem erişim tarihi: 22.03.2020)

3.2.2. Nuri İyem Tablolarında Kadın

1970'ler ile birlikte toplumcu gerçekçi akım içerisinde sınıflandırılan çalışmalara daha fazla ağırlık veren İyem “Anadolu’dan İnsan Yüzleri” olarak isimlendirilen resimlerinde kime ait olduğu bilinmeyen insan suretlerine yer verir. Bu suretlerde büyük, koyu renk ve çekik gözler dikkat çekmekte olup tuvalin büyük bir kısmını kaplayacak şekilde ortaya yerleştirilir. Bu resimlerdeki kadınlar Anadolu kadınının genel karakterini temsil ederler. Bu kadınların yüz ifadelerine bakıldığında genellikle dehşet, acı, öfke, ümitsizlik göze çarpar (bkz. Görsel 67,68).



Görsel.67: Nuri İyem, Portre Tablosu, Yağlıboya, 1977 (Ressam Nuri İyem, erişim tarihi: 25.05.2020)



Görsel.68: Nuri İyem, 82.66 cm, Yağlıboya, 1970 (Ressam Nuri İyem, erişim tarihi: 25.05.2020)

“Nuri İyem, resimlerinde erkek figürleri yerine kadın figürlerine yer verir. Bu durumun başlıca iki sebebi vardır. Birinci sebep, psikolojiktir. İyem küçük yaşlarda sıtma hastalığına yakalanır ve bu süreçte yanında olan ablası ile arasında güçlü bir bağ kurar. Bu bağın etkisi ile resimlerinde daha çok kadın figürlerine yer verir, hatıralarında yer edinen ablasının yüzünü resimlerinde canlandırır. Diğer sebep ise kadının doğuştan sahip olduğu doğurganlık özelliğidir. İyem’in bu özelliğe duyduğu saygının etkisi ile de resimlerinde kadın figürlerine ağırlık verdiği bilinir” (Çalıköğlü, 2001, s.19).

Nuri İyem Ağıt Yakan Kadınlar (bkz. Görsel.69) adlı tablosunda, tablonun adından da anlaşılacağı üzere acı içerisinde feryat eden Anadolu kadınlarını resmeder. Resme bakıldığında kompozisyonun iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Beş kadın resmin üst bölümünde yer alırken üç kadın ise resmin alt bölümünde yer almaktadır. Yukarıda yer alan kadınların ağızı açık bir şekilde yer almakta iken alt bölümde yer alan kadınların ağızları kapalıdır. Tabloda acı içerisinde feryat eden kadınlar ile acısını sessizce içinde yaşayan sekiz Anadolu kadınının birlikteliği gözler önüne serilir. Resme dikkatle bakıldığında sekiz kadının birbirine başörtüleriyle bağlanmış olduğu görülür. Bu durum bireysel bir acıdan ziyade kolektif bir acının temsilidir. Tablonun merkezinde yer alan kadının boyutu yanlarda yer alan diğer kadınlara göre daha büyüktür. Nuri İyem, o dönemlerde Türkiye’de yaşanan toplumsal olayların insanlar üzerindeki etkisini bu kadınlar üzerinden betimlemektedir. Dal’a göre, “İyem, desendeki güçlülüğüyle biçimlerin geometrik ağırlığını yansıtır ve figürlere anıtsallık kazandırır” (Dal, 1997, s. 899).



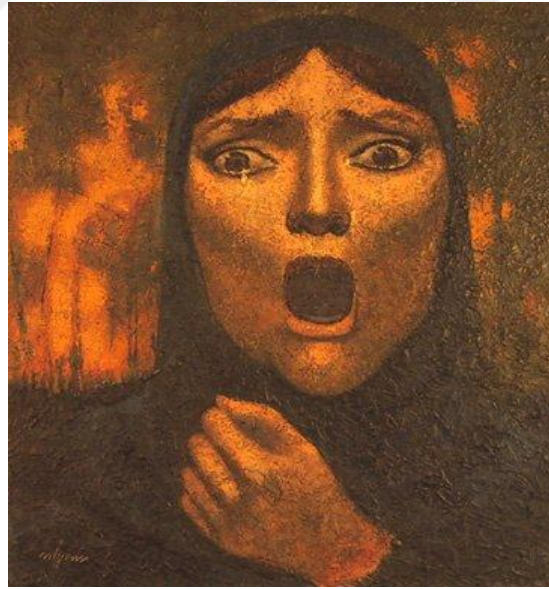
Görsel.69: Nuri İyem, Ağıt Yakan Kadınlar Tablosu, 41.60 cm, Yağlıboya, 1970’li yıllar
(Nuri İyem Ağıt Yakan Kadınlar, erişim tarihi: 22.03.2020)

Nuri İyem’in Mor Gözlü Kadın adlı tablosuna bakıldığında resme hakim olan iki renk, kahverengi ve sarı görülür. Resmin merkezinde başörtülü bir kadın yer almaktadır. Bu kadının bakışları resmin sağ alt köşesine dönük olup tedirginliği ve korkuyu ifade etmektedir (bkz. Görsel.70).



Görsel.70: Nuri İyem, Mor Gözlü Kadın Tablosu, 49.5.39.5cm, Duralit üzerine yağlıboya, 1964 (Nuri İyem Portre, erişim tarihi: 09.05.2020)

Çığlık (bkz. Görsel.71) adlı tablonun merkezinde yer alan başörtülü kadın yaşadığı dehşet karşısında gözlerini ve ağzını açmış bir vaziyette karşıya bakmaktadır. Bu tabloda ise hakim olan renklerin turuncu ve kahverengi olduğu görülmektedir.



Görsel.71: Nuri İyem, Çığlık Tablosu, 45.54.5 cm, Yağlıboya (Nuri İyem Çığlık, erişim tarihi: 22.03.2020)

Nuri İyem resim alanında, Yılmaz Güney de sinema alanında toplumsal gerçekçi bakış açısını sanatına yansıtıp halktan insanın öykülerini eserlerine konu edinmiştir. Sanatını geniş bir perspektif ile icra eden İyem, soyut, geometrik ve

figürsüz eserlerinin yanı sıra, yaptığı toplumcu gerçekçi resimlerle Türk resim sanatındaki yerini kalıcı hale getirmiştir. Kötü adam karakterleriyle özdeşleşmiş Yılmaz Güney de tıpkı İyem gibi en önemli eserlerini toplumcu gerçekçi alanda vermiştir. Bu iki ismin bu akımda önemli bir yere sahip olması, üçüncü bölümde yapılan proje çalışmasına ilham vermiş ve proje filminin de toplumcu gerçekçi bir perspektifi olmasına önayak olmuştur.



4.BÖLÜM: BEKLEYİŞ FİLM PROJESİ

Bekleyiş filmi projesi, kendinden önce yapılan filmlere nazaran resim ve sinemayı çok daha başarılı bir şekilde kaynaştıran 2017 yapımı Loving Vincent filminde kullanılan tekniğin aynısının kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Bu teknik, söz konusu çalışmanın konusunun resim ve sinema arasındaki ilişki olmasından ve filmin bu iki sanat türünü birleştirmesindeki ustalığından dolayı seçilmiştir. Filmdeki görüntülerin tamamı yağlı boya tablolardan oluşmaktadır. Filmin temel görüntü materyali bu yağlı boyalardır, bir saniyede 12 tablonun arka arkaya gösterilmesiyle akıcı bir sinemasal görüntü elde edilmiştir.

Bu proje filminin senaryosu, Yılmaz Güney'in Umut filmine alternatif bir son düşünülmesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Loving Vincent filmindeki tekniğe benzer bir şekilde Ekim 2018'de çekilen ve çizimleri iki kişi tarafından yapılan bu 1 dakikalık proje, saniyede 12 kare tekniğiyle 720 karakalem resmin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Karakalem çizimlere referans olabilmesi adına, öncelikle 1 dakikalık tek sahne ve tek plandan oluşan bir kısa film çekilmiştir (bkz. Görsel. 72,73). Bu kısa filmdeki video görüntüsünde, bir saniyede yer alan 24 fotoğraf karesinden 12 tanesi (ikinci, dördüncü, altıncı, sekizinci... yirmi dördüncü) seçilerek 720 adet fotoğraf çıktısı alınmıştır.



Görsel.72: Bekleyiş Proje Çekiminden 1.Kare Fotoğraf (Üçler, 2018)



Görsel.73: Bekleyiş Proje Çekiminden 539.Kare Fotoğraf (Üçler, 2018)

Sonrasında bu 720 adet fotoğraf çıktısı, el ile karakalem tekniğiyle çizilmiş (bkz. Görsel.74) ve 1 dakikalık bir kısa film oluşturulmuştur. Kurgu esnasında ise el yapımı bu çizimler, akıcı bir görüntü oluşturabilecek şekilde arka arkaya sıralanmıştır. Bu süreç sonucunda da karakalem çizimlerden oluşan bir kısa film ortaya çıkartılmıştır.

Proje kapsamında oluşturulması gereken resimleri çizmesi için, İzmir ve Antalya'daki Güzel Sanatlar Fakültelerinin resim bölümünde okumakta olan veya bu bölümden mezun olmuş kişiler ile görüşülmüştür. Altı aylık bir araştırmanın sonucunda, Nuri İyem'in çizim tarzına yaklaşabilecek olması ve çalışma takviminin esnek olmasından dolayı seçilen Merve Açıksöz ile anlaşmaya varılmıştır. Yaklaşık bir yıllık bir çalışmanın sonucunda, 720 adet fotoğraf tek tek resmedilerek bu kısa filmin oluşması sağlanmıştır.



Görsel.74: Bekleyiş Projesinin Çizim Aşaması (Üçler, 2019)

Filmdeki mekan seçiminin Umut filmiyle paralellik gösterebilmesi adına bir araştırma yapılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucu Antalya'nın Döşemealtı ilçesine bağlı Yağca Köyü en uygun mekan olarak ön plana çıktığı için tercih sebebi olmuştur. Umut filmindeki Cabbar karakteri şehirde çalışsa da evi ve ailesi köydedir. Köy halkının klasikleşmiş giyim tarzı olan şalvar, basma etek, yün hırka, yazma gibi yöresel kıyafetler, Umut filminde olduğu gibi proje filminin de kostüm seçimini etkileyen ana unsurdur (bkz. Görsel.75).



Görsel.75: Bekleyiş Projesinin Çekiminden Kare (Üçler, 2018)

Umut filmi siyah-beyaz olarak çekilmiş bir filmidir, bu yüzden proje filmindeki resimler de siyah-beyaz renk seçimine en uygun tarz olan karakalem tekniğiyle çizilmiştir (bkz. Görsel.76,77). Proje kapsamında çekilen filmin müziği için Umut filminde kullanılan müzik tercih edilmiştir.



Görsel.76: Bekleyiş Projesinden 1. Resim (Üçler, 2019)



Görsel.77: Bekleyiş Projesinden 539. Resim (Üçler, 2019)

Proje kapsamında çekilen filmdeki karakterler, Umut filmindeki Cabbar karakterinin eşi ve iki çocuğunun canlandırılmasıyla oluşturulmuştur. Evini ve ailesini geride bırakarak Hasan Ağa ile birlikte defîne aramaya çıkan Cabbar, uzun süren yolculuğun ve çabanın sonunda aradığını bulamaz ve aklını kaçıır. Cabbar'ın

yolculuğu büyük bir umutla başlamış; fakat filmin sonunda bu umut umutsuzluğa dönüşmüştür. Filmin orijinalindeki son Cabbar'ın çıldırış sahnesidir (bkz. Görsel.78).



Görsel.78: Yılmaz Güney, Umut Filminden Son Sahne (Umut - Yılmaz Güney, erişim tarihi: 22.03.2020)

Proje kapsamında çekilen film ise, Cabbar'dan ve kendi geleceklerinden umudunu kesen karısı ve çocuklarının öyküsüne odaklanır. Cabbar evden giderken kısa süre sonra döneceğini söyler ve ailesine az miktarda bir para bırakır. Herhangi bir geliri olmayan aile, geleceğe umutsuzlukla bakmaya başlar. Cabbar'ın neden geri dönmediği konusunda yaşanan belirsizlik, ailenin geleceğiyle paraleldir.

Bu projede resim ve sinema arasındaki ilişkiler, Türk resminde ve Türk sinemasında öne çıkan birincil akım olan Toplumcu Gerçekçi akım bağlamında incelenmiştir. Türkiye'de Toplumcu Gerçekçi akım özelliklerini yansıtan iki sanatçı; resimde Yeniler Grubu kurucularından Nuri İyem ve sinemada önemli yapıtlara imzasını atan Yılmaz Güney bu araştırmanın ana unsurları olarak seçilmiştir.

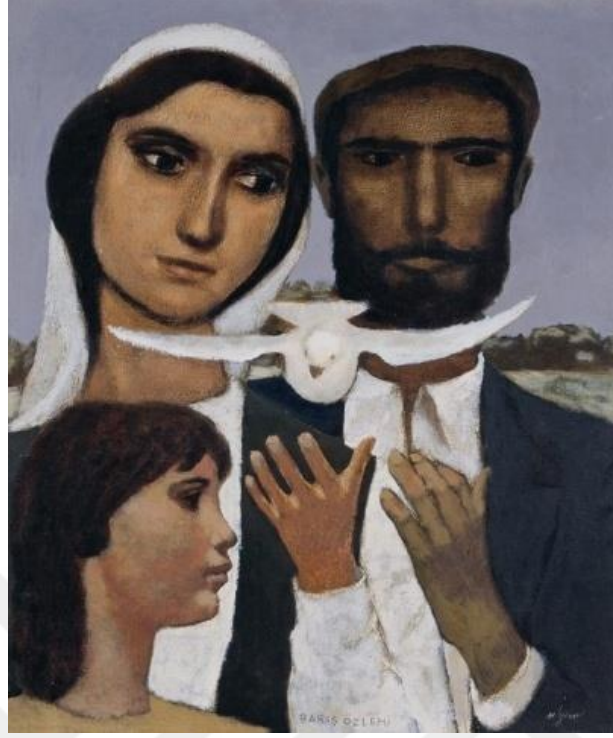
Film, anlatısı yönünden Toplumcu Gerçekçi yönetmen Yılmaz Güney'in Umut filminden etkilenmiştir. Filmin mizanseni, Umut filmindeki mizansenden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Çizimler ise yine Toplumcu Gerçekçi bir ressam olan Nuri İyem'in kadın portreleri baz alınarak çizilmiştir. Nuri İyem'in Anadolu kadını

anlatan portrelerinde yer alan kadınlar iri gözlere sahiptir, saçları ise İç Anadolu'da kullanılan başörtüsü bağlama tekniğiyle örtülmektedir. Proje filminde de kadınların gözleri ve başörtü bağlama biçimi Nuri İyem'in Anadolu kadınları örnek alınarak resmedilmiştir (bkz. Görsel.79).

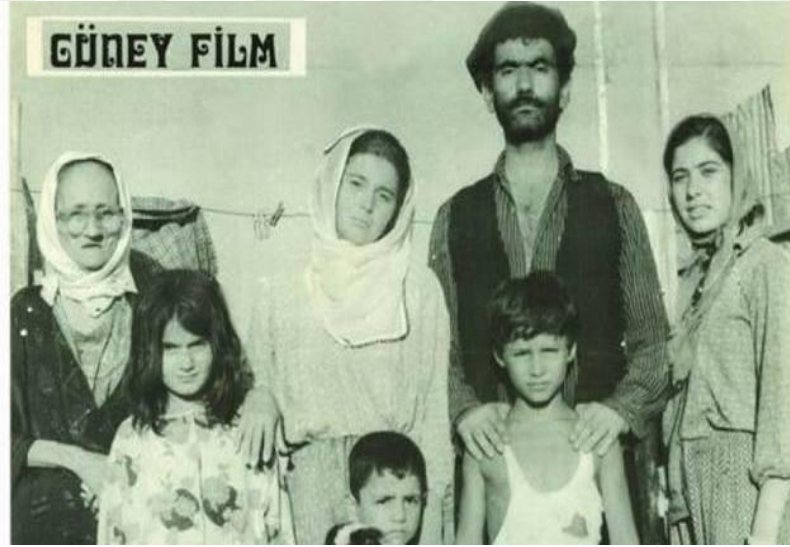


Görsel.79: Bekleyiş Projesinin Çizim Aşamaları (Üçler, 2018)

Nuri İyem'in tabloları incelendiğinde, aşağıda yer alan Barış Özlemi tablosu ile Yılmaz Güney'in Umut filmindeki Cabbar ve ailesinin giyim tarzı, toplumsal sınıfları ve öznelerin yüz hatları, bu karakterler arasındaki karakteristik benzerlikler olarak dikkat çekmektedir (bkz. Görsel.80,81). İki sanatçının da toplumcu gerçekçi sanata yakın olması ve eserlerinde gösterdikleri benzerlik, bu projenin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan unsurlardır.

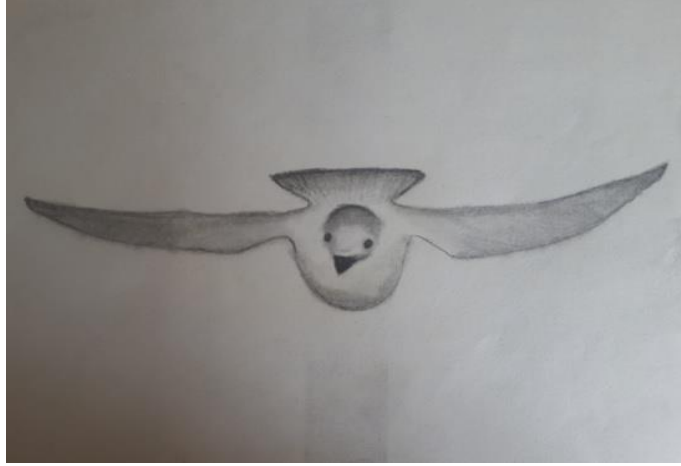


Görsel.80: Nuri İyem, Barış Özlemi Tablosu, 47.55 cm, Tual üzerine yağlıboya, 1982 (Anadolu Kadını Portreleriyle Tanınan Nuri İyem'in 16 Eseri, erişim tarihi: 22.03.2020)



Görsel.81: Yılmaz Güney, Umut Film Afişi (Türk Sineması Araştırmaları Umut, erişim tarihi:22.03.2020)

Nuri İyem'in Barış Özlemi tablosunda yer alan güvercin figürü resimleri, projenin resimlerini çizen kişi tarafından tekrar çizilmiş ve proje filminin sonunda yer alan jeneriğin arka fonuna eklenmiştir (bkz. Görsel.82).



Görsel.82: Barış Özlemi Tablosunda Yer Alan Güvercin (Üçler, 2019)

Filmin son beş saniyesinde de Nuri İyem'in güvercin figürüne atıf yapılmıştır. Umudu temsil eden, uçan beyaz bir güvercin filmin son 60 karesinde kadraja girer. Çekilen kısa filmde yer almayan bu güvercini filme yerleştirebilmek adına çeşitli güvercin videoları incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda uygun bulunan videodan (bkz. Görsel. 83) 5 saniyelik bir görüntü alınıp 60 adet fotoğraf çıktısı haline getirilmiştir. Bu fotoğraflar filmin perspektifine uygun bir şekilde 60 karenin hepsine teker teker çizilip filmin içerisine yerleştirilmiştir.



Görsel.83: Bekleyiş Projesine Eklenen Güvercin (Üçler, 2019)

Umut filmindeki kadın karakterlerin edilginliği, proje filminde de gözükmemektedir. Bu filmdeki kadınların sosyoekonomik konumu ve susturulmuşluğu, proje filminin diyalogsuz olmasının sebebidir. Toplumun her alanında susturulmuş kadın karakteri, proje filminde ise bu susturulmuşluğa başkaldırır. Süregelen erkek egemen toplumda pasif durumda olan kadın imgesi, erkeğin sahneden kaybolmasıyla

birlikte kararlarını kendi alan kadın imgesine dönüşüp evi terk etme eylemini gerçekleştirir.

Bekleyiş projesi, çekim tekniği açısından Loving Vincent filmindeki teknikten etkilenmiştir. Loving Vincent filmi, yağlı boya resimler yapan ressam Van Gogh'un hayatını anlattığı için filmin görüntü materyali yağlı boya tablolarıdır. Bekleyiş proje filminin görüntü materyali ise, bu proje, siyah beyaz bir film olan Umut'u referans aldığından, siyah beyaza en uygun resim şekli olan karakalem çizim tekniği ile oluşturulmuştur. Bekleyiş filmi projesinin bir saniyesi, tıpkı Loving Vincent filminde olduğu gibi 12 resim içerir. Bu resimlerin sıralı bir şekilde arka arkaya gösterilmesiyle akıcı bir görüntü elde edilmiştir.

Bu proje, Yılmaz Güney'in Umut filminin son sahnesi olarak kurgulanmış olsa da Umut filmiyle estetik açıdan benzerlik göstermez. Fakat senaryo, karakterler ve anlatı açısından Umut filmi referans alınmıştır. Umut filminin son sahnesinde Cabbar aklını yitirir. Bekleyiş filmi, bu son sahneden sonra gelerek Cabbar'ın geride bıraktığı ailesinin durumunu gözler önüne serer. Cabbar'ın başına gelenlerden haberdar olmayan eşi ve çocukları, onu düşünceli ve tedirgin bir şekilde evin avlusunda beklemektedir. Bu proje filminin isminin Bekleyiş olmasındaki neden umut ile başlayan yolculuğun umutsuz bir bekleyişe dönüşmesidir. Bu umutsuz bekleyişin getirdiği çaresizlik ve belirsizlik kadının evden ayrılmasına sebep olur.

Her ne kadar Loving Vincent filmi empresyonist ressam Van Gogh tarzında görüntülerle oluşturulmuş olsa da, Bekleyiş filmi empresyonizmi içerisinde barındıran bir film değildir. Bekleyiş filmi Van Gogh'un sanat tarihi içerisinde yer aldığı bu akımdan ziyade filmin günümüz teknolojisinin de getirileriyle birlikte yeni bir alan açan Loving Vincent filminden teknik bazında etkilenmiştir. Bunun yanı sıra her ne kadar toplumcu gerçekçi akım içerisinde yer alan Yılmaz Güney'in Umut filmine bir sahne eklenmiş olsa da Bekleyiş filmi toplumcu gerçekçi akım içerisinde yer alan filmlerin estetiğini yansıtmaktan ziyade auteur bir yönetmen olan Güney'in anlattığı konuların öneminden dolayı tez projesine konu olmuştur. Aynı şekilde Nuri İyem ile de çizim olarak birebir özellikler yansıtılmamış, yalnızca İyem'in kadın figürlerinden etkilenilmiştir.

5.SONUÇ

Bu çalışmada, resim sanatının sinemaya etkisi göz önünde bulundurularak Loving Vincent filminin yapım süreci ve kullanılan teknik detaylı bir şekilde incelenmiş; Yılmaz Güney'in Umut filmine alternatif bir son oluşturmak amacıyla bu teknikten esinlenilerek Bekleyiş isimli filmi projesi gerçekleştirilmiştir.

Sinemanın doğası gereği tüm sanat dallarından etkilendiği açık olmakla birlikte, bu etkilenimin en fazla resim sanatı üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Yapılan araştırmalar sonucunda ışık, renk, kompozisyon, mizansen yaratımı noktasında resmin sinemaya ilham olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda incelenen 2017 yapımı Loving Vincent filminin kendine has tekniği, resim ve sinema sanatının iç içe geçip farklı bir dil yaratabilmesinin potansiyelini ortaya koyduğu için önem taşımaktadır.

Çalışma bu teknikten ilham alarak, Türkiye'de resim ve sinema sanatından seçilmiş iki farklı örneği bir film projesi üzerinden birleştirmeye çalışmıştır. Bu örnekler Nuri İyem'e ait Barış Özlemi isimli resim ve Yılmaz Güney'e ait Umut isimli film çalışmasıdır. Her iki eser de toplumcu gerçekçi akıma örnektir.

Bu çalışma dahilinde toplumcu gerçekçi sinema ve toplumcu gerçekçi resim, genel hatlarıyla ve Türkiye'deki yansımalarıyla ele alınmıştır. Türkiye'de toplumcu gerçekçi akımın etkilerinin hissedilmesiyle birlikte birçok sanatçının içinde bulunduğu coğrafyanın siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik şartlarını gerçekçi bir biçimde sanatlarına yansıttığı tespit edilmiştir.

Anadolu'nun fakir, umutsuz ve sıradan insanına eserlerinde sıklıkla yer veren Nuri İyem'in resimlerinin ve yönetmen Yılmaz Güney'in filmlerinin tematik ve görsel açıdan gösterdiği benzerlik dikkat çekmektedir. İyem'in Barış Özlemi resmi ve Yılmaz Güney'in Umut filmindeki karakterlerin, giyim kuşam ve yüz hatları açısından görsel olarak benzemenin yanında, sosyal, ekonomik ve toplumsal sınıf olarak da –işçi ve çiftçi sınıfı- aynı kaleminden çıkmışçasına benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte bu iki sanatçının eserlerindeki kadın temsilleri analiz edilmiş ve bu bağlamda da eserler arasında benzerlik olduğu görülmüştür.

Bu bilgiler ışığında resmin sinemayı etkilediği noktalar gözler önüne serilmiş ve bu düşüncenin evrensel bir düşünce olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktadan yola

ıkarak hazırlanan Bekleyiş isimli film projesi, Türkiye’de daha önce yapılmamış olan bir tekniği kullanarak resim ve sinemayı birleştiren disiplinlerarası bir çalışmayı ortaya çıkartmıştır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema, İstanbul: Om Yayınevi
- Akbulut, D. (2012), Sinemanın İlkleri, İstanbul: Etik Yayınları
- Akşin, S. (1997). Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi, İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Alparslan, G. U. (2018). Vincent Van Gogh ve Modern Resmin Düşünsel ve Biçimsel Açından İlişkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 6 Sayı 21*, 207-215.
- Anbarpınar, E. (2012). *Türk Resminde Melankoli 1960-1980*(Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (323294).
- Armes, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, (Z.Ö. Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Arısoy, D. (2012). Türk Resminde Kent, *Akademik Bakış Dergisi sayı 3*,1-18
- Arslan, N. (1997). Günel Neşet. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran, İstanbul: Birikim Yayınları
- Bazin, A. (1995). Sinema Nedir? İstanbul: Sistem Yayıncılık A. Ş.
- Berk, N. ve Özsezgin K. (1997). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları, cilt 1,2,3,4.
- Çalıköğlü, L. (2001). Nuri İyem'in Kadınları. *Milliyet Sanat Dergisi Sayı 512*, 18-20.
- Çoban, İ. ve Sert, N. (2018). 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Gecekondu Teması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi Sayı 7*, 449-458.
- Çokatak, D. (2014). *Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu* (Yüksek Lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (370404).
- Dal, E. (1997). Eyüboğlu Bedri Rahmi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt 2, İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). Yılmaz Güney Kitabı, İstanbul: Güney Yayınları
- Erdoğan, F. C. (2017). Vincent Van Gogh, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erkılıç, G. (1993). Cinema Paradiso Italiano, Ankara: Spot Yayın
- Esen, Ş. (1990). *80 Sonrası Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı* (Doktora Tezi) Katalog.marmara.edu.tr den erişildi.

- Feyizoğlu, T. (2003). *Yılmaz Güney Bir Çirkin Kral*, İstanbul: Ozan Yayıncılık
- Gürkan, H. (2013). Godard ve Karşı Sinema, *İletişim Çalışmaları Dergisi* Sayı 3 Bahar, 80-81
- Günay, E. (2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri* (Yüksek Lisans tezi) YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (302843).
- Howard, M. (2013), *Van Gogh 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, İstanbul, Kültür Yayınları
- Kaçıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu- Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* I/2, 27-71.
- Karpat, K. (2003). Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme (A. Sönmez, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi.
- Kepekçioğlu, M. B. (2018). *Sine-dram ve Arki-dramın Eleştirisi: Dziga Vertov ve Rem Koolhaas* (Doktora tezi). Academia.edu dan erişildi.
- Koncavar, A. (2017). *Türk Siyasal Sineması 1960-1990*, İstanbul: Pales Yayıncılık
- Koç, D. ve Altıntaş O. (2016). Bedri Rahmi Eyüboğlu-Neşet Günal-Nuri İyem-Mehmet Pesen-Nedret Sekban Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi cilt 5 sayı 23*, 831-863.
- Makal, A. (2001). Türkiye'de 1950-1965 döneminde Tarım Kesiminde İşgücü ve Ücretli Emeğe İlişkin Gelişmeler. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi Cilt 56*, 103-140.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*, Ankara: Öteki Matbaası
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Kardeşler Basımevi
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Özgüç, A. (1976). *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza Yayınları
- Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Afa Yayıncılık
- Özön, N. (1985). *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayın
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul: Don Kişot Yayınları
- Pasin, E. G. (2016). A Restricted Look At Psycho: On Gaze and Voice Over. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 2016/II 51*,49-71.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları

Sadıkoglu, P. (2007). *Antik Mısır Sanatı ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu

Sokolov, A. G. (2006). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, (S. Aslanyürek, Çev.). İstanbul: Agora Kitapçılık

Teksoy, R. (2005). *Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık,

Yaylagül, L. (2004). *Sinemada Anlatı ve Türleri*, İstanbul: Vadi Yayınları

Yüksel, E. (2006). *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi* (Yüksek Lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (191473).

KİŞİSEL İLETİŞİM

Sean M. Bobbitt, 8 Mayıs 1968, Virginia Üniversitesi Sanat Bölümü (Lisans), *Loving Vincent* Filminin Yapımcısı

İNTERNET KAYNAKÇA

Anna Christie 1930 Yönetmen Clarence Brown, *Moma* İçinden. (2019). Erişim Adresi: <https://www.moma.org/calendar/events/5843> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Babil Kulesi, *Babil Kulesi Tablosu* İçinden. (2019). Erişim Adresi: <https://www.canvastar.com/pieter-bruegel-babil-kulesi-02> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Baron Munchausen'in Maceraları Filminden Sahne Günün Filmi Baron Munchausen'in Maceraları *Movie Steve* İçinden. (2012-2020). Erişim Adresi: <https://www.moviesteve.com/film-of-the-day-11-may-the-adventures-of-baron-munchausen-1988/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Bir Otto Dix Tablosu: Gazeteci Sylvia Von Harden'in Portresi, *theMagger* İçinden. (2020). Erişim Adresi: <https://www.themaggar.com/eser-okumasi-otto-dix-gazeteci-sylvia-von-hardenin-portresi/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması, *listelist* İçinden. (2016). Erişim Adresi: <https://listelist.com/film-meets-are/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması *listelist* İçinden. (2016). Erişim Adresi: <https://listelist.com/film-meets-are/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması *listelist* İçinden. (2016). Erişim Adresi: <https://listelist.com/film-meets-are/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Bütün Sanat Dallarının Birbirinden Beslendiğini Gösteren 23 Tablo-Film Karşılaştırması. Film ve *Resim Görselleri* İçinden. (2016). Erişim Adresi: <https://listelist.com/film-meets-are/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Caravaggio'nun Boy with a Basket of Fruit eseri, *Resim Biterken* İçinden. (2014). Erişim Adresi: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/22/caravaggionun-boy-with-a-basket-of-fruit-eseri/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Derek Jarman'ın Caravaggio, *Light Industry* İçinden. (2014). Erişim Adresi: <http://www.lightindustry.org/jarman> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Dr. Caligari'nin Muayenesi (Alman Sinemasından Seyredilmesi Gereken 10 Dışavurumcu Film) *Öteki Sinema* İçinden. (2017). Erişim Adresi: <https://www.otekisinema.com/alman-sinemasidan-seyredilmesi-gereken-10-disavurumcu-film/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Dosya:Jacques-Louis David - La Mort de Marat.jpg, *Wikipedia* İçinden. (2006). Erişim Adresi: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg Erişim Tarihi: 22.03.2020

Edward Hopper Demiryolu, *Project Picasso* İçinden. (2019). Erişim Adresi: <http://projectpicasso.com/painting-reproduction-edward-hopper-the-house-by-the-railroad.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Frida Film Afişii. *Antoinettenin Film Günlüğü. Genel İçinden.* (2015). Erişim Adresi: <https://antoinetteninfilmgunlugu.wordpress.com/2015/03/02/frida/>

Frida Kahlo'nun Birbirinden Güzel 7 Eseri ve Hikayeleri. *Gündem İçinden.* (2015). Erişim Adresi: <https://onedio.com/haber/frida-kahlo-nun-birbirinden-guzel-eseleri-ve-hikayeleri-476859> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Frida Kahlo'nun Birbirinden Güzel 7 Eseri ve Hikayeleri. *Gündem İçinden.* (2015). Erişim Adresi: <https://onedio.com/haber/frida-kahlo-nun-birbirinden-guzel-eseleri-ve-hikayeleri-476859> Erişim Tarihi: 22.03.2020

İnci'nin Doğuşu, *Letterboxd İçinden.* (2017). Erişim Adresi: <https://letterboxd.com/film/birth-of-the-pearl/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

İnci Küpeli Kız Film Afişii. *Yabancı Film/Dram,Duygusal İçinden.* Erişim Adresi: <https://www.adakitap.com.tr/inci-kupeli-kiz-girl-with-a-pearl-earring> Erişim Tarihi: 22.03.2020

İyi ki doğdun Hitch! Duş sahnesini hiç unutmadık. *Film Görselleri İçinden.* (2020). Erişim Adresi: <http://www.sanalbasin.com/iyi-ki-dogdun-hitch-dus-sahnesini-hic-unutmadik-34031960> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Çizim Aşaması. *Basın Kiti İçinden.* Erişim Adresi: <http://lovingvincent.com/press-area,204,pl.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Çizim Aşaması. *Basın Kiti İçinden.* Erişim Adresi: <http://lovingvincent.com/press-area,204,pl.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Çizim Aşaması. *Basın Kiti İçinden.* Erişim Adresi: <http://lovingvincent.com/technology,48,pl.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Çizim Aşaması. *Basın Kiti İçinden.* Erişim Adresi: <http://lovingvincent.com/technology,48,pl.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Çizim Aşaması. *Basın Kiti İçinden.* Erişim Adresi: <http://lovingvincent.com/press-area,204,pl.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Film Afişı. *Film/Dizi/Tiyatro İçinden*. (2019). Erişim Adresi: <http://www.okudumizledimgezdim.com/2019/01/13/loving-vincent> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel. Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Loving Vincent Filminden Görsel Erişim Adresi: <https://www.filmmodu.org/loving-vincent-altyazili-izle> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Lovin Vincent, *Loving Vincent Basın Bülteni İçinden*. (2017). Erişim adresi: <https://lovingvincent.com/images/zdjecia/Loving%20Vincent%20Press%20kit.pdf/>, Erişim Tarihi: 10.12.2019

Madrid / Niçin Prado (2) – Goya ve Kara Tablolar, *Kendingez.com İçinden*. (2014). Erişim Adresi: <https://www.kendingez.com/madrid-nicin-prado-2-goya-ve-kara-tablolar-gezi-yazisi/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Metropolis, 1927: gelecek o zaman! *Bygone Günleri'nden Mutluluk İçinden*. (2019).
Erişim Adresi: <http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/3/14/brigitte-helm-the-woman-behind-the-appearance> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Nuri İyem, *Nuri İyem Biyografi İçinden*. (2016-2019). Erişim adresi:
<https://www.biyografya.com/biyografi/10756>, Erişim tarihi: 12.10.2019

Otomat (tablo). *Türkçebilgi İçinden*. (2004-2020). Erişim Adresi:
[https://www.turkcebilgi.com/otomat_\(tablo\)](https://www.turkcebilgi.com/otomat_(tablo)) Erişim Tarihi: 22.03.2020

Psycho neden zihne girer? *Usc News İçinden*. (2015). Erişim Adresi:
<https://news.usc.edu/85976/why-does-psycho-tap-into-the-psyche/> Erişim Tarihi:
22.03.2020

Rembrandt Filmi Afişi. *Film Künyeleri İçinden* Erişim Adresi:
<https://www.filmaffinity.com/au/film848337.html> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Rembrandt : İtham Ediyorum Film Afişi. *Film Arşivi İçinden* Erişim Adresi:
<http://sinema.mynet.com/film/rembrandt--itham-ediyorum/5441> Erişim Tarihi:
22.03.2020

Rembrandt tablosu canlı restore edilecek!. (2018). *Gazete Duvar Kültür Sanat İçinden*
Erişim Adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2018/10/17/rembrandt-tablosu-canli-restore-edilecek/> Erişim Tarihi:
22.03.2020

Robert Wiene, Dr. Caligari'nin Muayenesi Filminden Sahne Dışavurumcu Alman Sinemasından Bir Başyapıt: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi *Bilimkurgu kulübü İçinden*. (2018). Erişim Adresi:
<https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/disavurumcu-alman-sinemasindan-bir-basyapit-dr-caligarinin-muayenehanesi/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Steven Spielberg, Duel'den Spies Köprüsü'ne kadar 29 filmde, *The Telegraph İçinden*. (2016). Erişim Adresi:

<https://www.telegraph.co.uk/films/2016/04/28/steven-spielberg-on-his-29-films-from-duel-to-bridge-of-spies/amistad/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Umut Olmadan Tablosu, *Frida Kahlo Eserleri* İçinden Erişim Adresi: <https://www.pivada.com/frida-kahlo-umut-olmadan-1945> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Venüs'ün Doğuşu Botticelli, *Sanata Başla* İçinden. (2012). Erişim Adresi: <https://www.sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/> Erişim Tarihi: 22.03.2020

Vincent Willem van Gogh Armand Roulin'in Portresi. Erişim Adresi: https://art-vangogh.com/arles_135.html Erişim Tarihi: 05.03.2020

Vincent Willem van Gogh Beyazlı Kız Portresi Erişim Adresi: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Girl_in_White_by_Vincent_Van_Gogh_-_NGA.jpg Erişim Tarihi: 22.03.2020

Vincent Willem van Gogh Gece Kahvesi Tablosu. Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-gece-kahvesi-360/> Erişim Tarihi: 22.03.2020