T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINDA KADRAJ

HARUN TEKDAL
1178264155

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. KEREM İŞCANOĞLU

EDİRNE 2021

Tezin Adı: Reha Erdem Sinemasinda Kadraj

Hazırlayan: Harun TEKDAL

ÖZET

Resim ve sinema ilişkisinin irdelenmesi, belli bir dönemi kapsayacak şekilde benzerlikler üzerinden ortak kadraj çözümlemelerinin yapılması, Reha Erdem sinemasındaki kadraj örnekleriyle resim sanatının sinema üzerindeki etkisinin incelenmesi ve sonuçta belirlenen sinema kadrajları ile resim sanatı arasında bağ kuran özgün yapıtların üretilmesi amaçlanmaktadır.

Resim sanatının son yüz yılın en efektif sanat dallarından olan sinemaya olan etkisinin belirtilmesi oldukça önemlidir. Bu çalışma Reha Erdem biyografisi ve yakın dönem filmlerinin incelenmesi, dünya sanatı üzerinde resimsel kadrajların etkisinin gösterilmesi açısından yeni bilgiler içermekte ve bu açıdan önemlidir.

Araştırma yöntemi büyük oranda literatür taramasıdır. Görsel veri kullanımı çalışma için gereklidir. Bu bakımdan Müzeler, kataloglar, kütüphaneler, sinema filmleri, videolar ve özel eserlerden yararlanılır.

Name of Thesis : Frame in Reha Erdem Cinema

Prepared by: Harun TEKDAL

ABSTRACT

It is aimed to examine the relationship between painting and cinema, to make common framing analyzes based on similarities to cover a certain period, to examine the effect of painting art on cinema with the framing samples in Reha Erdem cinema, and to produce original works that link the determined cinema framings with the art of painting.

It is very important to state the effect of painting on cinema, which is one of the most effective branches of art of the last century. This study contains new information in terms of examining Reha Erdem's biography and recent films, showing the effect of pictorial frames on world art, and is important in this respect.

The research method is mostly literature review. The use of visual data is required for the study. In this respect, museums, catalogues, libraries, movies, videos and special works are used.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
İÇİNDEKİLER ..... **iii**
GİRİŞ **1**

I. BÖLÜM RESİM VE SİNEMA SANATINDA KADRAJ İLİŞKİSİ

1.1. Resim Sinema İlişkisi 1
1.2. Camera Obscura 10
1.3. Kadraj 20
1.4. Resimde Kadraj 26
1.5. Sinemada Kadraj 41
1.6. Ressam Yönetmenler ve Sinemaya Etkileri 55
1.6.1. Akira Kurosawa 56
1.6.2. Peter Greenaway 61
1.6.3. David Lynch 66
1.6.4. Robert Bresson 69
1.6.5. Friedrich Wilhelm Murnau 70
1.6.6. Andrei Tarkovski 73
1.7. Sinemada ve Resimde Ortak Estetik Kaygılar 85
1.8. Işık 88
1.9. Auteur Sinema 96
1.10. Türkiye'de Auteur Sinema ..... .106
1.10.1. Yılmaz Güney 109

II. BÖLÜM REHA ERDEM SİNEMASINDA RESİM SANATININ ETKİSİ

2.1. Reha Erdem'in Hayatı 114
2.2. Reha Erdem Filmlerinin İncelenmesi..... 121
2.2.1. A Ay..... 121
2.2.2. Kaç Para Kaç..... 122
2.2.3. Korkuyorum Anne 123
2.2.4. Beş Vakit 124
2.2.5. Hayat Var 124
2.2.6. Kosmos Jin..... 125
2.2.7. Jin..... 126
2.2.8. Şarkı Söyleyen Kadınlar 127
2.2.9. Koca Dünya..... 127
2.3. Reha Erdem Sinemasında Kurgu ve Kadraj..... 128
2.4. Reha Erdem Sinemasında Ses ve Müzik..... 134
2.5. Reha Erdem Sinemasının Resim ile İlişkisi..... 138
2.6. Balthazar Klossowski de Rola – Balthus 140
2.7. Caspar David Friedrich 145
2.8. Reha Erdem Sinemasında Resimsel Etki 152

III. BÖLÜM

UYGULAMA

3.1. Uygulama - A Ay..... 168
3.2. Uygulama - Koca Dünya 169
3.3. Uygulama - Koca Dünya 169

3.4. Uygulama – BZA 170
3.5. Uygulama – BZA 170
3.6. Uygulama - İklimler 171
3.7. Uygulama - Kış Uykusu 172
3.8. Uygulama - Duvara Karşı 173
3.9. Uygulama - Duvara Karşı 173
3.10. Uygulama - Yaşamın Kıyısında 174
3.11. Uygulama - Temmuz'da 175
3.12. Uygulama - Into The Wild 176
3.13. Uygulama – Star Night 176
3.14. Uygulama - Cold War 177
3.15. Uygulama - Duvara Karşı 178
3.16. Uygulama - Ali 179

KAYNAKÇA 184

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filmi için ekspresyonist resim üslubunda hazırlanmış set eskizi, 1920
Resim 2 : R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden sahne, 1920
Resim 3 : Duchamp (1887-1968), "Nude Descending a Staircase, No. 2", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147X89 cm. 1912, Philadelphia Museum of Ar
Resim 4 : Gemma Frisius'a ait ilk kamera obscura illüstrasyonu.
Resim 5 : Albert Dürer'e ait kamera obscura illüstrasyonu.
Resim 6 : Albert Dürer'e ait kamera obscura illüstrasyonu.
Resim 7 : Vermeer'in The Music Lesson resmi, 1962-1965 Londra Ulusal Galerisi, 76x64 cm
Resim 8 : The Boy With Fruit Basket - Caravaggio, 1593, Galleria Borghese Rome, 70x67 cm
Resim 9 : Arnolfini'nin Evlenmesi - Jan Van Eyck, 1434 Londra Ulusal Galerisi, 82x60 cm
Resim 10 : Delft Manzarası - Carel Fabritius 1652, Londra Ulusal Galerisi, 35.x20 cm
Resim 11 : Johannes Vermeer - Kırmızı Şapkalı Kız 1666, Londra Ulusal Galerisi, 23x18 cm
Resim 12: Encamp Sunağı, Sant Romà de Vila, Andorra, 13. yüzyıl. Museu d'Art Catalunya, Barselona
Resim 13 : Duccio di Buoninsegna 1255/60, The Rucellai Madonna, Galleria degli Uffizi Floransa, 450 x 290 cm,
Resim 14 : Lorenzo di Niccolò, Bakirenin Taç Giyme Töreni, 1402, San Domenico, Cortona.
Resim 15 : Diego Velasquez, Don Pedro de Barbarana, 1631-33, Kimbell Art Museum
Resim 16 : Jean-Etienne Liotard, Julie de Thellusson-Ployard, 1760. Museum Oskar Reinhar
Resim 17 : Camille-Léopold Cabaillot-Lassalle, Le Salon de 1874, 81x100 cm
Resim 18 : Arnolfini'nin Evlenmesi - Jan Van Eyck, 1434 Londra Ulusal Galerisi, 82x60 cm
Resim 19 : Diego Velazquez, Nedimeler, Prado Müzesi, Madrid, 1656, 318x276 cm
Resim 20 : Nedimeler resminden detaylar. Diego Velazquez, Nedimeler, 318x276 cm, Prado Müzesi, Madrid, 1656
Resim 21 : Goustave Courbet, The Artist Studio, Musee d'Orsay, Paris, 1855, 361x598
Resim 22 : Edouard Manet, Tuileries'de Müzik, Londra Ulusal Galerisi, Londra, 1862, 76x118cm
Resim 23: Pere Borrell del Caso, Escaping criticism., Mardrid, 1874.
Resim 24 : Salvador Dalì, Couple with their heads filled with clouds, 1936, 92.5 x 69.5 cm (erkek), 82.5 x 62.6 cm (kadın). Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
Resim 25: René Magritte (1898-1967), L'évidence éternelle, 1930. The Menil Collection, Houston
Resim 26 : Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg

Resim 27 : Edvard Munch, Çığlık, Ulusal Galeri, Oslo, 1893
Resim 28 : Rembrandt van Rijn - Self-Portrait, 1634, Hollanda
Resim 29 : Barok dönem resim örneği, Rembrandt, Gece Devriyesi, Rijksmuseum, Amsterdam. 1642
Resim 30: Şeftali Bahçesi filmi için yapılmış bir storyboard
Resim 31 : Kar Fırtınası için yapılmış bir çizim
Resim 31: Kızıllar İçindeki Fuji'den bir çizim
Resim 32: Greenaway'e ait film için hazırlanmış bir storyboard
Resim 33: Greenway'e ait çizimler ve sinema uygulamaları.
Resim 34: Twin Peaks: The Return (2017) Portrait of a Man by Francis Bacon
Resim 35 : Twin Peaks: the Return" (2017) Two Figures at a Window by Francis Bacon
Resim 36 : The Third of May 1808, Goya, 1814, Museo Del Pardo, Madrid
Resim 37 : Twin Peaks: the Return (2017) Center panel of Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion by Francis Bacon at Tate Britain
Resim 38: David Lynch'e ait bir resim. Boy Lights Fire," 2010, is part of the Bonnefanten Museum's David Lynch retrospective.
Resim 39 : Bresson'a ait bir resim. A portrait within a portrait. 63x76cm
Resim 42 : The Hunters in The Snow -Pieter Brueghel, 1565
Resim 43 : John Everett Millais, Ophelia, 1851–52, 76x111cm Tate Britain, London
Resim 45 : İlya Glazunov "Açıklıkta" – 1970
Resim 46 : Bir Zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan, 2013, Türkiye.
Resim 47 : Rembrandt van Rijn - Der Reiche Narr, 1659, Hollanda.
Resim 48 - Konstantin'in Düşü - Piero della Frencesca
Resim 49 - Kayalıklar Meryemi, Leonardo Da Vinci, 1508
Resim 50 - Aziz Matta'ya Çağrı - Caravaggio
Resim 51 - Evliya Matheus - Caravaggio - Rome
Resim 52 - Peter Paul Rubens - Andromeda,1638, Berlin State Museum 189x94 cm
Resim 53 -Rembrandt - Self-Portrait with Velvet Beret
Resim 54 - Thérèse sur une Banquette, 1939, Balthus, MoMa
Resim 55 - Aron Wisenfeld, Suspended Lake, 2003
Resim 56 - The Cat in the Mirror, Balthus, 1990, 195x220cm
Resim 56 - The Mountain, Balthus, 1937 Metropolitan Museum of Art , New York City, USA
Resim 57 - Guitar Lesson / Balthus 1934
Resim 58 - Landscape With Pavilion, 1797, Caspar David Friedrich
Resim 59 - Caspar David Friedrich - View of Arkona with Rising Moon, c. 1805-1806
Resim 60- The Cross In The Mountains, 1808
Resim 61 - Meşe Ormanında Manastır Caspar David Friedrich 1810, Alte Nationalgalerie
Resim 62 - Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818, Hamburg Sanat Müzesi
Resim 63 - The Golden Years (Balthus, 1945) ve Black Moon, Louis Malle, 1975
Resim 64 - The Mountain - Balthazar Kieslowski Balthus - MoMa, 1937
Resim 65 - The Nude With Cat , Balthus,1955
Resim 66 - The Nude With Cat , Balthus,1955

Resim 67 - Girls With Cat - Balthus
Resim 68 - Caspar David Friedrich - Ruine Eldena
Resim 69 - Caspar David Friedrich, Tree of crows 1822, 59x73 cm
Resim 70 - Aaron Wiesenfeld, Canoe
Resim 71 - “Study for Castaways”, Aaron Wiesenfeld

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1 : Virukapsha Tapınağındaki kamera obscura düzeni.
Fotoğraf 2 : Tim’s Vermeer filminin afişi.
Fotoğraf 3 : Tim kurduğu mekanizma ile resim çizerken.
Fotoğraf 4 : Tim’in denemesi.
Fotoğraf 5 : Sirenput I Mezarından duvar resimleri, Qubbet al-Hawa - Mısır
Fotoğraf 6 : Oyun oynayan Aşil ve Ajax'lı amfora, MÖ 525-520. Museum of Fine Arts, Boston
Fotoğraf 7 : Babilli savaşçılar, MÖ 486, İran.
Fotoğraf 8 : Encamp Sunağı, Sant Romà de Vila, Andorra, 13. yüzyıl. Museu d’Art Catalunya, Barselona
Fotoğraf 9 : Potemkin Zırhlısı - Sergei Eisenstein 1926, Rusya
Fotoğraf 10 : Geoit form - Kare form
Fotoğraf 11 : The Lives From Others filminden bir amors kadraj
Fotoğraf 12 : Cast Away, Robert Zemeckis, ABD, 2000
Fotoğraf 13 : Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2015, Türkiye
Fotoğraf 14 : Orhan Pamuk, Veba Geceleri, 2021, Türkiye
Fotoğraf 15 : Yol, Yılmaz Güney, 1982, Türkiye.
Fotoğraf 16 : Bir Zamanlar Anadolu’da, Nuri Bilge Ceylan, 2013, Türkiye
Fotoğraf 17 : Bir Zamanlar Anadolu’da, Nuri Bilge Ceylan, 2013, Türkiye
Fotoğraf 18 : Ölümlü Dünya, Ali Atay, Bel plan, 2017, Türkiye
Fotoğraf 19 : Ahlat Ağacı Boy plan çekim örneği, 2018, Nuri Bilge Ceylan
Fotoğraf 20 : 7 Samuray filminden bir görüntü, Akira Kurosawa, 1954
Fotoğraf 21 : Akira Kurosawa’nın. Storyboardları ve uygulamaları.
Fotoğraf 22 : Şeftali Bahçesi filminden bir kesit
Fotoğraf 23 : Kar Fırtınası’ndan bir sahne
Fotoğraf 24 -Kızıllar İçindeki Fuji'den bir sekans
Fotoğraf 25 - Greenway’e ait çizimler ve sinema uygulamaları.
Fotoğraf 26 : Nosferatu filminin afişiFotoğraf 25 -Kızıllar İçindeki Fuji'den bir sekans
Fotoğraf 27 : W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden açılış sahnesi olarak kent görüntüsü, 1922
Fotoğraf 28 : Andrei Rublev, Andrei Tarkovsky, 1967
Fotoğraf 29 : Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden hemşirenin çığlık anı, Bacon, ‘VI Nolu Baş’
Fotoğraf 30 : Lamentation of Christ ,Andre Mantegna
Fotoğraf 31 : Kış Uykusu film afişi, Nuri Bilge Ceylan, 2015
Fotoğraf 32 : Kış uykusu filminin ana karakteri aydının resimsel kadrajı
Fotoğraf 33 : Fatih Akın’ın film öncesi eskizleri
Fotoğraf 34 : Rembrandt Aydınlatması Örneği
Fotoğraf 35 : Değişen Dünyanın İnsanları" (François Truffaut, 1966)
Fotoğraf 36 : Uzkınay tarafından kaydedilen ilk görüntüler.
Fotoğraf 37 : Umut filminden bir sekans. 1971, Adana
Fotoğraf 38 : Metis Yayınlarının Logosu
Fotoğraf 39 : A AY filminin afişi
Fotoğraf 40 : Korkuyorum Anne filminden bir sekans

Fotoğraf 41 : Beş Vakit filminden bir sekans 2006
Fotoğraf 42 : Hayat Var, Reha Erdem, 2008
Fotoğraf 43 : Hayat Var, Reha Erdem, 2008
Fotoğraf 44: Hayat Var, Reha Erdem, 2008
Fotoğraf 45 : A Ay / Reha Erdem - 1989
Fotoğraf 46 : Hayat Var, Reha Erdem, 2008
Fotoğraf 47 : Hayat Var, Reha Erdem, 2008
Fotoğraf 48 : Andrei Tarkovski - Nostalghia, 1983
Fotoğraf 49 : A Ay, Reha Erdem
Fotoğraf 50 : Reha Erdem - Jin - 2018
Fotoğraf 51 : Koca Dünya - 2015, Reha Erdem

AMAÇ

Resim ve sinema ilişkisinin irdelenmesi, belli bir dönemi kapsayacak şekilde benzerlikler üzerinden ortak kadraj çözümlemelerinin yapılması, Reha Erdem sinemasındaki kadraj örnekleriyle resim sanatının sinema üzerindeki etkisinin incelenmesi ve sonuçta belirlenen sinema kadrajları ile resim sanatı arasında bağ kuran özgün yapıtların üretilmesi amaçlanmaktadır.

ÖNEM

Resim sanatının son yüz yılın en efektif sanat dallarından olan sinemaya olan etkisinin belirtilmesi oldukça önemlidir. Bu çalışma Reha Erdem biyografisi ve yakın dönem filmlerinin incelenmesi, dünya sanatı üzerinde resimsel kadrajların etkisinin gösterilmesi açısından yeni bilgiler içermekte ve bu açıdan önemlidir.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Araştırma yöntemi büyük oranda literatür taramasıdır. Görsel veri kullanımı çalışma için gereklidir. Bu bakımdan Müzeler, kataloglar, kütüphaneler, sinema filmleri, videolar ve özel eserlerden yararlanılır.

REHA ERDEM SİNEMASINDA KADRAJ

1.1. Resim ve Sinema İlişkisi

Resim sanatının teknolojik gelişmelere de bir bakıma ilham kaynağı olduğu söylenebilmektedir. Bir izlenim üzerine kurulu olan resim sanatı, fotoğrafın ilerlemesi ile daha gerçekçi bir konuma sahip olmuştur. Resimde sanatçı düşüncelerini resme aktarıp düşünce-gerçeklik ilişkisi yakalarken, fotoğrafın gelişmesi üzerine bu ilişki gerçeklik ve düşünceler bir bütün haline gelmiştir.

Bu durum yalnızca fotoğraf sanatı ile sınırlı kalmamış, görüntülerin zaman zaman da resimlerin toplumda yarattığı ortak algı ile aynı paydada buluşarak, bu görüntü ve resimler hareketlendirilerek sinema-resim metaforunda ortak ve girift bir payda oluşturmuştur. Resim sanatında sanatçı yaratmak istediği imgesel algıyı ortaya çıkarırken belirli bir olguya kendine has üsluba bağlı kalırken, sinema sanatında ise devreye teknik enstrümanlar (ışık, ses, müzik) girerek ortaya, filmde istenilen imgesel duygular yansıtılmaktadır. Sinema ve resim arasındaki bağın erken kurulmasını Kayır şöyle açıklar:

> *"Sinema, ressamın; bir yandan tekniğinde barındırdığı yenilikler ve çağın ihtiyaçlarına uygunluğu ile devrimci yanına hitap ederken; diğer yandan da teknik olarak yapısında barındırdığı çerçeve içindeki kurgusal görüntü özelliği ile kafasındaki resim geleneğini korumasını sağlamıştır. Aynı şekilde sinemacılar da, henüz yeni bir sanat olarak teorik ve teknik bir bilgi birikiminin olmamasından ötürü, görsel açıdan çıkmaza girdikleri noktaların çözümünde ressamların tecrübelerine başvurmuşlardır. Böylece yeni bir sanat olarak sinema, sanatların en eskisi resim ile bağlarını oldukça erken zamanlarda ve sıkı bir şekilde kurmuştur. Bu durum, ressamlar ve resim sanatı için ise yeni çağa bir tür adaptasyon olanağını sağlamıştır."*[1]

---

[1]Şenay İnanan Kayır, "*Resim Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; Lacan'ın Aynasında Ben"*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı), Ankara 2012. s. : 61.

Resim ve sinema arasındaki farklardan en büyüğü birinin statik diğerinin ise dinamik bir görüntü sunmasından kaynaklanır. Bunun neticesinde sinemada oluşan kademe younluğu, sinemanın insanlar tarafından çokça tutulmasına gerekçe sağlamıştır. Resmin gücü yansıtmak istediği hareketi ve dinamizmi tek görsel üzerinde vermesinde saklıyken sinemanın güçlü isimleri yeri geldiğinde durgunluğu ve statikliği etkileyici biçimde akışkan görüntü üzerinden aktarabilirler. Bonitzer bu statik durumu şöyle açıklar:

"*Resimde tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır; tıpkı resmin hareketi kullanıldığında olduğu gibi"*[2]

Sanat kuramcısı, düşünür Andre Bazin, resim sanatına getirilmek istenen çerçeveyi tenkit etmiş; sinemanın realizm duygusunu içinde barındırdığını, resmin ise kadraj içine hapsedilmiş ufak bir dünyadan oluştuğunu önemle beyan etmiştir. Bazin sinemanın anlatım diline ve serbestlik olanaklarına dikkat çekse de sinema dili kaynağı sanat tarihinde olan ifade biçimidir. Zaman zaman tüm sanat dallarında görünenen tıkanıklığa sinemada da rastlanır bu noktada resimlerin varlığı sinemacılar için bir keşif alanı olarak bekler. Bu geniş keşif alanından kurtarılan ögeler zaman zaman doğrudan kendisine yer bulurken bazen de fikir kıvılcımı olarak sahnede yer alabilirler. Buradan yola çıkarak sinema sanatında güncellikle ifade delilen birçok şeyin aslında geçmişte de kullanıldığını hatta geçmişinin çok uzak dönemlere kadar uzandığını bildiğimiz resmin de etki altında kalarak kendine yeni ufuklar açtığını ve sınırlarını aştığını söyleyebiliriz.

> *"Film yapımcıları işlerinin içeriğini biçimlendirmek ya da zenginleştirmek için genellikle resim sanatına başvururlar. Yani resimler, sinema için yasak birer arzu nesnesi teşkil etmelerine rağmen, sanat tarihi de teknoloji ya da kitle kültürü yerine yüksek sanat ve yaratıcılık çağrışımı yaparak filme dahil edilir."*[3]

---

[2] Pascal Bonitzer "Kör Alan ve Dekadrajlar" çev, İzzet Yaşar, İstanbul, 2006, Metis Yayınları, s. : 111.

[3] Angela Dalle Vacche, "*How Cinema Use Arts, Paperback"*, 1996, Usa, sf. 40

Zaman içersinde resmin de güncel olgulara uyumluluk göstererek yenilenmesi sinemanın resimden faydalanma kaynaklarını da arttırmıştır. Modern resimde kullanılan abstract ögeler sanatçı yaratıcılığını ve özgür düşünceyi olumlu yönde tetiklerken estetiğin daha fazla ön planda olduğu avangart, ekspresyonist ve sürreal sinema anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Resmin geleneksel yapısını aşarak modernleşmesi, sinemanın sanatsal yaratım açısından avangart resimden yararlanmasına olanak tanımış; resmin soyutlamalarına ulaşmak, deneysel, özgür ve yaratıcı modern bir sinema oluşturmasına katkı sağlamıştır. Böylece resim sanatının etkisiyle görüntü plastiğini ön plana çıkaran, farklı ve yeni bir sanat sineması, 'dışavurumcu sinema' , 'gerçeküstücü sinema' adı altında ortaya çıkmıştır. Ayrıca sinema, 'dadacılık', 'gelecekçilik' ve 'kübizm' gibi akımlardan da belli oranda etkilenmiştir. Mehmet Sefa Doğru'ya göre sinemada anlam üretmede kullanılan aydınlatma ilhamını resim sanatından almıştır.[4]

Sinema bugünkü yoğunluğu dikkate alınınca yeni oluşan sanat dalları içinde en yenisi olarak kabul edilebilir. Kayır geçmişi henüz yüz yılı geçen sinema sanatının resim ile olan ilişkisini diğer sanat türleriyle olan yakınlıklarından daha farklı bir yere koyar ve durumu böyle ifade eder:

> "*Tarihsel bir süreç içinde ortaya çıkan farklı sanatları, sinema bir bütün olarak görür, hepsini birbirinden ayırır ve hepsini birbiriyle ilişkilendirir. Sinema, kendine özgü bir ortam olarak bütün sanatları birleştirmeye çalışır. Senaryo, oyuncu, görsel öğeler, kamera, görüntü boyutu, ses boyutu ve hareket boyutu sinemaya öylesine olanaklar sağlar ki, bunun karşısında durmak güçtür. Sinema kendinden önceki sanatları yeniden sunar niteliktedir."*[5]

Sinemadaki önemli unsurlardan birisi olan gerçeklik algısı bir diğer önemli unsur olan zaman kavramı ile birleşince sinemacı ve ressam arasındaki ilişkiyi realite ve zaman üzerinden değerlendirmek kaçınılmaz olur, bu

---

[4] Mehmet Sefa Doğru, *"Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme Ve Anlatım Aracı Olarak : Işık : Kara Film Örneği" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi* T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı), Konya 2013, s. : 1

[5] Levent Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarih*i, Dost Kitabevi, Ankara 2008, s. : 274.

değerlendirmeyi iki disiplin ile sınırlı tutmayıp edebiyatı da içine dahil etmek mümkündür.

Sürrealizm akımının temsilcilerinden olan Dali ve Bunuel, beraber çektikleri "Bir Endülüs Köpeği" filminde görselliği resim sanatının normlarına göre kuran ikili, filmi birbirlerine anlattıkları düşlerinin canlandırılması üzerine kurmuşlardır. Başta David Lynch, Quentin Tarantino ve Kubrick olmak üzere bir çok yönetmen Bunuel'den etkilenmiştir.

> *"Sanat adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır. Yani biçimleri ve renkleri 'tam yerinde' oluncaya dek dengeleme gibi şahane bir doğa vergisine ve aynı zamanda, daha az rastlansa bile, her türlü parçacı çözümü reddedecek öznitelik bütünlüğüne sahip olan her dönemde yeni sanatçıların doğacağına inanıyoruz"*[6]

Bu noktada modern bir sinemacının da ürettiği işte yapıtına sanatsal değer katması işin kuramsal boyutuyla değil kişisel yaratımıyla ilgilidir. Avrupa sineması resim sanatıyla ilişkisini Hollywood sinemasına kıyasla daha erken bir dönemde kurmuştur. Örneğin Fransız sinemacı Jean-Luc Godard, sürekli İspanyol ressam Velazquez'den alıntılar yapar ve portreciği sanatın en yüce biçimi olarak tanımlar.[7] Resim–Sinema ilişkisinin Hollywood'a yansıması ise Andy Warhol ile somutlaşmıştır. İngiliz yönetmen Greenaway ise bu ilişkinin en önemli Britanyalı temsilcisidir. Özellikle filmlerindeki ışık kullanımıyla Fransız ressam Georges de la Tour'dan izler taşır, Greenaway bu izdüşümünü şöyle açıklar;

> "*Belki Caravaggio'dan da fazla De La Tour'dan etkilendim. De la Tour bir sürü Caravaggio, bir sürü dönem bulundurmaktadır, Caravaggio'nun tablosu dramatik aydınlatmayla daha çok ilgilidir, oysa ki de La Tours'un çalışması çok daha yumuşaktır. Daha dinsel bir ruhu vardır. İmge çok daha statiktir, figürler sanki yıllardır orada duruyormuş gibi duruyorlar. Bunun yanında, son filmimde 1450'lerde çalışmış olan Venedikli ressam Crevelcore'den de etkilendim. Sadece altı bilinen tablosu var. Etkisinde kaldığım bir başka kişi, oldukça ilginçtir, İtalyanca bir isim olan*

---

[6]Ernst Hans Josef Gombrich, "*Sanatın Öyküsü"* Remzi Kitabevi", İstanbul 1992, s. : 478.

[7] Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul 2006, Metis, s. 188

Desiderio adı altında Napoli'de yaşayan Alman ressamdır. Kiliselerin iç kısımlarını çok melodramik bir tarzda resmetmişti. Onlardan biri Explosion in a Catedral adlı bir tablodur"[8]

İlerleyen yıllarda batı sanatı detaylıca araştırılmış, kimisi çizim dünyasından, kimisi Avrupalı ressamlar tarafından Hollywood sineması da etkilenmiştir. August Renoir, Bacon, Munch gibi ressamların eserleri sinema perdesine bazen tıpatıp bazen de esinlenme şeklinde aktarılmıştır.

Resmin sinemaya bu denli dahil olması birçok yazarın da dikkatini çekmiştir, özellikle Fransız ve Alman edebiyatının yazarları bu konuya yoğun mesai harcarken onların başında Alman düşünür Walter Benjamin gelir, Benjamin kameraman ile ressam arasındaki ilişkiyi tıp metaforu ile anlatmaya çalışmaktadır;

"Cerrah büyücünün tamamen zıttıdır. Büyücü iyileştirmek için ellerini kullanır. Cerrah ise aletlerle keser. Büyücü ellerini hastanın vücudunda dışarıdan kullanarak araya bir mesafe koyar. Oysa cerrah içine girer. Ressam gerçeklikle karşısındaki doğal mesafeyi korurken, yönetmen önündeki kişi ve nesnelerin en dibine dalar. Böylece ikisinin de elde ettiği resimler arasında çok ciddi bir fark oluşur."[9]

Arnheim ise bu ilişkinin tanımını farklı bir sanat tarifi ile gerçekleştirir, ona göre filmlerin; müzikle, resimle, edebiyatla benzerliğinin sanatsal netice oluşturmak amacıyla kullanılması mümkün fakat elzem olmayan bir araç olduğu ortadadır. Arneheim filmlerin kesinlikle sanatsal anlam barındırmak zorunda olmadıklarını savunur.[10]

Realizm ile bağını kopartamayan bir sanat olan resim belli kadrajlar oluşturmayı görev olarak kabul etmiştir ancak zamanla bu görüntüler sanatsal anlam sahibi olmuştur. Öte yandan sinema ve fotoğraf sanatlarında ise realizm ideası birer teknoloji eseri olarak canlanır. 1950'li yıllarda ise Fransız yönetmen Jean Luc Godard sinemaya yeni bir nefes kazandırmıştır. Bir

---

[8] Vernon Gras-Marguerite Gras, "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014, İstanbul, s. : 209.

[9] Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Taihi* (*Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri)* çev. Osman Akınhay, İstanbul 2013, Agora, s. : 77-78.

[10] Rudolf Arnheim, "*Sanat Olarak Sinema"* Çev. Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2006, s. 14-15

disiplinin temelini oluşturan eserler o bakir dünyanın ilk noktaları oldukları için her zaman bir dayanak olarak gösterilebilirler ve onlara dair mesajlar yoluyla iletişim sürekli devam eder.

Godard bu üslubunu filmin görselliğine de aktarır. Renk seçimleri konudan bağımsız şekilde bir ressam gibi kullanılır. Bu renk "düzenini" kullananlardan birisi de Rus yönetmen Einsenstein'dı. Einsenstein, Hollandalı sanatçı Van Gohh'u işaret eder ve onun renk kullanımındaki anlam aramama özelliğine değinir. Bu bağımsızlık sayesinde resim sanatı fotoğrafta verilmesi neredeyse olanaksız anlatım gücüne sahiptir. Modern resimle birlikte gerçeklikle bağını kopartmakta sorun yaşamayan resim sanatında ressamlar bir taklitten ya da gerçeği yansıtmaktan sıyrılıp tarifi fotoğraf sanatı ile neredeyse imkansız çalışmalara yoğunlaşırlar. Bu da resim sanatının köküne bağlılığını bir yandan korusa da diğer yandan hafif hafif kopartması neticesinde oluşur.

Resim sanatı da sinema sanatı da bir görsel dünya yaratmayı amaçlar. Bu dünyayı oluştururken ikisinin de ortak kaygıları resim sanatındaki kadraj, kompozisyon, doluluk-boşluk, ışık ve gölge kullanımıdır. Sinema da resim de temelde görsel düşünce gücümüzü çalıştırarak bize bir şeyler ifade etmek ister. İki sanatta da bir illüzyon oyunu söz konusudur. Sinemada hareket özelliği, insan gözünü yanıltma kabiliyetini kullanan optik illüzyonun bir parçasıdır gerek resimde gerekse sinemada bir öykü anlatılabilmektedir. Bu öykü sinemada, senaryo olarak belirmektedir. Resim ve sinema ilişkisinde bakış açışı da unutulmamalıdır. Resimde, tek bir bakış açısı görülmektedir. O da ressamın en etkileyici ya da kendini en iyi ifade ettiğini düşündüğü görüntüdür Eisenstein bakış açısındaki farklılıklar hakkında şunları söyler:*"Resim öğrencisi, farklı geometrik şekiller yardımıyla kiraz dalı bütününden, düzenlemenin birimlerini kesip çıkarır. Bir çekimi çerçeveler."*[11]

Sinemada, kameranın yardımıyla üçyüzaltmış derece dönüş, açısı mevcuttur. Ancak ileriki zamanlarda resme de tek bir bakış açısı yeterli gelmez ve görüntüler parçalanarak, zaman ögesi resme de girmiş olur. Sinemanın başta kadraj olmak üzere birçok unsuru kaynağını resim sanatından alır. Sinemanın hareketinden kaynaklı resimden görsel olarak daha fazla

[11] Sergey M. Eisenstein, *Film Biçimi*, Çev: N. Özön, Agora Yayınları, İstabul Nisan 2014, s. 41-42

derinlik sahibi olması ve Melies'in sinemaya öyküyü getirmesiyle birlikte taklidin dışına çıkılıp görüntülere anlam yüklenmeye başlanmıştır. Yalçınkaya'ya göre :

> *"Görüntünün duruk kare olduğu durumlarda resim sanatının kurallarından mümkün olduğunca çok faydalanılabilirken, çerçeve içi nesnenin ya da kameranın hatta kurgunun hareketi, duruk kare kompozisyonunu geçersiz kılmaktadır. Çünkü resim ve fotoğraf gibi görüntü sanatlarında düzen bir kere oluşturulduktan sonra değişmezken, sinemada bu sürekliği, değişim almaktadır."*[12]

Sinema resimde ve edebiyatta çok sık kullanılan numaralardan kadraj ve öyküyle içselleşme belirsizliğini sık sık kullanır. Michael Snow, Tarkovsky ve Christopher Nolan bu tekniğin usta isimlerinden sayılır. Edebiyatta Cortazar tarafından sıkça karşımıza çıkartılan bu durum zaman zaman sinemada da kendisine yer bulur.

> "*Wavelenght'te Michael Snow bir oda içinde bulunan bir tabloyu gösterir bize filminde. Tablo denizi tasvir eden bir resimdir. Tablo bir denizin temsilidir; ama onu kırk beş dakika boyunca kesintisiz bir zaman surecinde "izleyen" kamera denizi mi temsil ediyordur? Film izleyicisi, şu ya da bu nesneyi ya da Wavelenght özelinde olduğu gibi, denizi ya da onu tasvir eden tabloyu da izler elbette; ama onun deneyimini şekillendiren asıl şey deniz ya da tablo nesnesi değil, bizatihi deneyimin içinde şekillendiği zamandır."*[13]

Peter Greenaway filmlerinin aslında bilimsel bir yapıt olduğundan bahsederken kendi yaratım dünyasından yola çıkarak sinemanın temel unsurunu ve disiplinler arası geçişi şöyle ifade eder:

> "*Ben hala resmin görsel sanatların en temeli olduğuna inanıyorum. Ben hala ressamın kendi araçlarıyla olan doğrudan ilişkisine değer veriyorum. Ressam filmlere zorunluluklar getiren bir sürü başka unsurla işbirliği yapmaya yönelik baskısına aldırış etmeyebilir. Film yönetmenliğiyle*

---

[12] Şemsettin Yalçınkaya, "*Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak"*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rayo Tv Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı) İstanbul 2016, sf: 50

[13] Enver Gülşen, a.g.e. s.: 314-315

ilgili iki alan beni çok mutlu etmektedir: Asıl düşünceyi geliştirip senaryoyu yazmak ve sonra film bir kez daha bana ait olurken ve ben onu sayıları birkaç yüz kişiyi bulan başkalarıyla paylaşmak zorunda kalmaksızın kurgu odasında geçirilen zaman."[14]

Sinemaya resimdeki en önemli unsurlardan birisi olan renk de eklenince benzerlikler ve yüzlerce yıllık resim dünyasının bilinçaltımıza etkileri sinemaya daha net yerleşmiş olur. Resim, izleyenin algısına ve onu yorumlamasına bağlıdır. Sinema ise, akıp gider ve sonradan değerlendirmeye açık olur. Resimdeki farklı renk kullanımları ve özgürlük sinema için de alan açmıştır:

"Yirminci yüzyıl resminde, renk içerikten ayrılır hale geldi. Genç bir adam Picasso'ya gidip, "Neden gökyüzünü yeşile boyuyorsunuz? Diye sorar. Picasso adama, 'Çünkü mavi boyam tükendi.' Şeklinde cevap verir. Bu alaycı bir cevaptır, fakat renkle içerik arasındaki ayrılığın bir ölçüde meşrulaşmış olduğunu göstermektedir. Rengin özgürleştirdiği ve heyecan verici bütün amaçlar doğrultusunda kullanılabildiği anlamına geliyor."[15]

Genel olarak, resim sanatından beslenen bir sinema ile karşı karsıyayız, 20.yüzyılda, bir sanat yapıtının tamamı ya da bir bölümü, diğer bir sanat dalı tarafından alıntılanmaktadır. Görüldüğü üzere disiplinler arası bu çalışmayı, daha çok resim ve sinema sanat dallarında görmekteyiz. Resim ve sinema arasında renk, ışık, derinlik, hareket gibi birçok benzerlik bulunmaktadır. Sinema derinliği malzemesi gereğince resim sanatından daha güçlü bir biçimde ifade etse de çıkış noktasında yine resim sanatı bulunmaktadır. Resimde perspektif çizgi ya da ton ile verilirken sinemada bu dramatik perspektif ile verilir.

Dönemin sanat anlayışlarıyla bağını güçlü bir şekilde kurmak isteyen sinemanın sacayakları elbette müzik, edebiyat, resim ve tiyatrodur. Dönemin sinemacıları bundan faydalanmaya çalışsalar da yeterli olamamışlardır. Ekspresyonizm akımı ise o dönemin sanat akımları içinde en güçlü olanıdır,

---

[14] Vernon Gras-Marguerite Gras, a.g.e, s. : 197-198

[15] Gras a.g.e s.: 197-198

elbette yeni sanat sinemanın da bu akımdan beslenmesi kaçınılmaz olur.



RESIM 1 – R. WIENE: DR. CALIGARI'NIN ODASI FILMI IÇIN EKSPRESYONIST

Kayır bu beslenmeyi şöyle açıklar:

> "*Sinemanın ilk örneklerinin de halkın eskiden beri alışık olduğu bir dil ile yani resim dili ile anlatılması, bu dilin yeni doğan bir sanat olarak sinemaya da nüfuz etmesini istemişlerdi. Aynı şekilde sinema yönetmenleri de sinemanın yapısal ve ontolojik olarak tiyatroyla bağının sanıldığı kadar güçlü olmadığını, sinemanın görsel bir sanat olarak resim sanatına yaklaşmasının doğru olduğu kanısıyla ressamlarla çalışmışlardı. İşte bu sebeplerden ötürü sinema ilk örneklerini hem konuları hem de biçim dili olarak resimsel bir ekspresyonizm altında sunmuştur. Bu eserlerden en önemlisi olan Doktor Kaligari'nin Odası. Bu resimde ekpresyonist resim üzerinden resim sinema ilişkisi son derece belirgindirdir. Ancak bu ilişki, sinema dili açısından çok başarılıdır denilemez."*[16]

Sinemanın kimi örneklerinde, resmin birebir canlandırılmasına tanık olunmaktadır. Bu bağlamda bir Caravaggio, sinema örneklerinde tekrar hayat bulabilir. Her ikisinde de rengin parlaklığı ve ışığın kullanılmasına dikkat edildiği gözlenmektedir. Onun, Konser isimli tablosu da başka bir filmde adeta canlanmıştır. Andre Bazin Barok dönem ile sinema arasındaki bağı yorumlarken sinema sanatının teknolojik gelişmelerden önce Barok dönemin etkisiyle başladığını idda eder, bu içsel ve bilgi ile çözümlenemeyen bir sorunlar bütününün neticesidir.

---

[16] Kayır, a.ge. s.: 70

19. Yüzyılda tarz denkliğinden doğru ortaya çıkan karşıtlığının kaynağı ortaya çıkmıştı : Temsil baskısından kurtulan çağdaş ressam fotoğraf ile ulaşılamayacak sonuçları resme aktarmaya başlamıştır. Bazin, sinema ve resim ilişkisi üzerine yaptığı yorumlarda resmin varlığına sinemanın bir zarardan ziyade ona farklı bir boyut kazandırmak olduğunu belirtir:

> "*Güzel bir resim bize belki model hakkında çok şey söyleyebilir fakat fotoğraf sanatının bıraktığı etkiyi sağlaması olanaklı değildir. Sadece fotoğraf, nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir."*[17]

Bazin, sinema ve resim ilişkisi üzerine yaptığı yorumlarda resmin varlığına sinemanın bir zarardan ziyade ona farklı bir boyut kazandırmak olduğunu da vurgular. Sinema en basit tarifle arka arkaya geren görüntülerin birleşmesinin sonucunda ortaya çıkan hareketli görüntüler bütünüdür. Bir saniyede yirmi dört ayrı görüntünün birleşmesi sonucunda bugünkü sinema görüntüleri ve klasikleşmiş yirmi dört kare deyimi ortaya çıktı. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte saniyeye düşen görüntü sayısında artış yaşansa da o kalıbın kullanımında bir değişiklik olmadı. Fütürist akımın resim temsilcilerinin kafayı taktıkları bir nokta bu hız ve hareketin tuvale yansıtılmasıydı. Bu alanda denemeler bulunan ressam Marinetti, çağdaşlarını da bu tarzda resimler yapmaları yönünde teşvik etmişti. Köksal bu hareket tavrını şöyle yorumlar :

> *"Plastik sanatlarla ilgilenen sanatçılar için "görüntüde hareket" düşüncesi Avant-garde oluşumların ortaya çıkmasında çok önemli rol oynamıştır. Kendi düşsel dünyalarını hareketsiz, devinimi olmayan iki boyutlu yüzey arayışlarıyla, perspektifin yanıltıcı etkileriyle oluşturan sanatçılar için bu yeni sanat dalı farklı arayışların gerekliliğini de ortaya koymuştur. Resimde hareket algılamasını verme isteğinin birçok sanatçı tarafından denendiğini biliyoruz. Hareket ve dinamizmi eserlerinde ele alan sanatçılar bu akıma 'Fütürizm' adını verdiler.*[18]

1.2. **Camera Obscura**

---

[17] Andre Bazin, a.g.e. s. 159.

[18] Musa Köksal, Plastik Sanatlar Ve Sinemanın İlişkisi (Yayınlanmış makale, İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ ISSN: 1309-9876 E-ISSN:1309-9884), Cilt/*Vol.* 2 Sayı/*No*.4 (2012): s. : 121-131.

Geçtiğimiz yüzyılda başlayan ve bugün öngörülemez büyüklükte yer kaplayan, etkinleşen bilgisayar temelli teknolojinin sanatsal etkinlik cenahında görülen büyük etkileri ve yansımasını sanat üretiminde teknik ve sanat ilişkisini yeniden gözden geçirmeye bizleri iter.

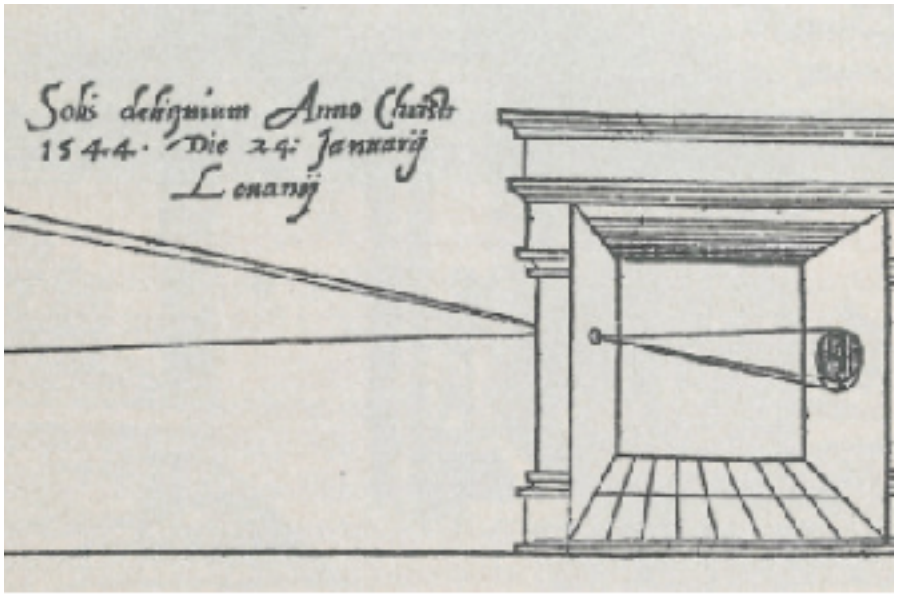
İlk olarak Alman matematikçi Johannes Kepler tarafından 1604 senesinde kullanılan "Camera Obscura" fotoğraf makinesinin keşfine giden yolun ilk adımı olarak gösterilir. Latin dilinde oda manasına gelen camera ve karanlık manasında olan obscura kelimelerinin birleşmesi sonucu oluşmuştur. Camera Obscura kutunun üzerine açılmış bir delikten ortaya çıkar. Kutunun yüzeyine vuran ışık optik bir oyun ile renkleri terse çevrilmiş görüntüsünü ortaya koyar. Camera Obscura ya da ışın deliği bir fotoğraf tekniği olarak tanımlanır. İstanbul'un önemli yapıtlarından Ayasofya'nın planlamasını da yapan Anthemius o dönem yaptığı deneylerde ilkel bir kamera obscura kullanmıştır. Arabistan'lı filozof, El-Kindi de 9. yüzyılda bazı deneyler ile ışığın gidiş hizasının düz hareketini tekrar kanıtladı.[19] İngiliz filozof Roger Bacon üç katmanlı bir Camera Obscura şekillendirmiştir. Polonyalı ilahiyatçı ve fizikçi Erazmus Ciolek Witelo ve İngiliz başpiskopos John Peckham da Camera Obscura üzerine çalışmalar yapmıştı. Da Vinci'nin "*En küçük nesneyle bile hiçbir görüntü ters çevrilmeden göze girmiyor"*[20] diyerek çeşitli Camera Obscura çalışmaları yaptığı da bilinmektedir. Camera Obscura'ya ait bilinen en eski çizim Hollandalı hekim Gemma Frisius'un 1545 tarihli "De Radio Astronomca et Geometrica" adlı kitabında yayımlandı.[21]

---

19 Metin Kuş, Kamera Obsküra, Teknoloji ve Görsel Sanatlar (Yayınlanmış Makale, İdil / Cilt 8 / sayı 55) s. : 3

*20*A Treatise on Painting: With a Life of Leonardo and an Account of His Works by John William Brown

21 İstanbul Film Sanatları Akademisi Camera Obscura http://www.ifsakblog.org/camera-obscura/



RESIM 4 – GEMMA FRISIUS'A AIT ILK KAMERA OBSCURA ILLÜS-

Albert Dürer ise bir dizi çizim çerçevesi ve perspektif makinelerinin gösterimini içeren ölçüm üzerine bir makale yazdı ve bu aleti tarif eden çizimler gerçekleştirdi.

Camera Obscura'nın çalışma ilkesinin görüntülerin gözün retinasına ters çevrildiğini ve beyin tarafından düzeltildiğini bulan Kepler kendisinden



RESIM 5 - ALBERT DÜRER'E AIT KAMERA OBSCURA ILLÜSTRASY-

sonra gelecek bilim insanlarına öncü oldu.

1620 yılında Kepler astronomi ilgisinin de getirisiyle yaptığı taşınabilir teleskoplu bir çadır kullanıyordu. Fransız matematikçi François Niceron da bu konu hakkında mesai harcayıp yazılar yazdı, Camera Obscura'nın ressamlar için nasıl bir fayda sağlayabileceği düşüncesi onun için önemliydi ve doğru perspektif elde edebilmek yönündeki çalışmaları netice verdi. Ressamlar bu aleti iki değişik şekilde kullanmıştır; ilkinde ressam büyük bir karanlık kutunun içerisindedir ve deliğin önündeki yarı saydam bir yüzey ile karşı karşıyadır. Diğer kullanım halindeyse karanlık kutunun boyutu küçüktür ve ressam bu sefer dışında durur. Artık insanlar ışık kullanımı ile ortaya çıkmış yeni bir resmetme teknolojisini de kullanırlar. Niceron'nun bu çabası dönemin şarlatanları tarafından insanları dolandırmak



RESIM 6 - ALBERT DÜRER'E AIT KAMERA OBSCU-

için de kullanıldı.[22] Camera Obscura'nın gizemi o dönem insanları için şaşırtıcı olup bu gösterileri izlemek için özel mekanlar inşa edilmiş, insanlara para karşılığında gösterilmişti. Günümüzde Camera Obscura'nın dönem için olan etkisini ziyaretçilere gösteren antik yapılar sergi mekanı olarak kullanılmaktadır. Hindistan'ın Karnataka bölgesindeki Virupaksha tapınağı

[22] https://archive.org/details/bub_gb_7xMOAAAAQAAJ/page/n7/mode/2up İnternet Sitesi, Erişim Tarihi: 20.04.2020

UNESCO dünya mirası listesindedir ve her yıl yarım milyondan fazla insan tarafından ziyaret edilmektedir.[23]



FOTOĞRAF 1 - VIRUKAPSHA TAPINAĞINDAKI

16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar bu bilimsel gelişmeler sürmeye devam etti. Newton da "Opticks" isimli bir çalışma yayımlayarak Camera Obscura teorisini açıklamayı sürdürdü. 18. Ve 19. Yüzyılda ise işler değişti ve bilim insanlarının yürüttüğü çalışmaları sanatçılar devraldı. Desen, eskiz ve renklendirme kısımlarında sanatçılar bu teknolojiden faydalanarak çalışmalar üretildi. 2013 yılında Toronto Film Festivali'nde gösterilen Tim's Vermeer isimli film mucit Tim Jenison'ın Johannes Vermeer'in optik cihazlar kullanarak resimler yaptığı teorisini kanıtlamak amacıyla yaptığı testleri anlatmaktadır. Jenison, Vermeer'in "The Music Lesson" isimli tablosunu Vermeer'in kullandığını düşündüğü teknikle yeniden resmetmeyi denemiş ve başarılı olmuştur.

---

[23] https://www.karnataka.com/hampi/virupaksha-temple/ İnternet Sitesi, Erişim Tarihi: 20.04.2020

Filmlerinde resim sanatından fazlasıyla faydalanan İngiliz yönetmen



FOTOĞRAF 2- TIM'S VERMEER



FOTOĞRAF 3 - TIM KURDUĞU

Peter Greenaway'in yorumu ise şöyledir;

> *"İnsanlar bana filmimin mekanı olarak neden bu ülkeyi seçtiğimi soruyorlar. Bir parça, Amerika'ya hiç gitmemiş Kafka'nın bu ülkeyi okuduğu seyahat broşürlerinden hareketle romanının temeli olarak kullanması gibi, ben de hayali bir Hollanda bilgisine sahip oldum: çocukların sele engel olmak için baraj suyunun önüne parmaklarını koydukları, insanların 'çift Hollandaca' konuştukları bir ülke. Daha ileri bir düzeyde, ben daima on yedinci yüz yılın Hollanda resmiyle ilgilendim ve Belçika, Lüksemburg ve Hollanda'nın ilk Avrupa cumhuriyetleri olması beni çok etkiledi. Dahası, ben Vermeer'in ve onu optik araçların gelişimiyle - Ressamın Sözleşmesi'nde oynadığımız bir kavram- bağlantılı kılan her şeyin hayranıyım. Vermeer, icat edilen belli merceklere yoğun ilgi gösterilen bir zamanda, 1640'larda Delf'te çalıştı. İnsanlar mikroskoplar ve teleskoplarla dünyaya farklı biçimde bakabiliyorlardı. Kamera obscura*

(karanlık oda) iyice yaygınlaşmıştı ve Vermeer'in de bunlardan bitini kullandığı neredeyse kesindir. Onun tabloları ve o resimlerdeki figürlere ilişkin, saf bir biçimdeki nesnelliğin ötesine varan gizemli bir şey vardır."[24]

Peter Greenaway yapmak istediği sinemanın özünü Godard'ın bir yazısında gördüğünü de anlatır:



RESIM 3 -DUCHAMP (1887-1968), "NUDE DESCEND-

"*Pek uzun olmayan bir zaman önce Godard'ın bir yazısını okumuştum. Godard orada Vermeer'i, merak ve ilgileri sinemanın gerçek amacına denk düşen bir ışık ustası olarak tanımlıyordu. Bunun yanında Godard, Vermeer'in Sütçü Kız tablosunda da görüldüğü gibi, neredeyse anlık bi hareketi yakalama yeteneğinden söz ediyordu. Dolayısıyla, belli bir anlamda, Hollanda resmi sinemanın erken bir habercisidir. Ben o zamandan beri sinemanın görsel niteliğinin Vermeer'le ortak bir şeye sahip olduğunu düşünüyorum. Vermeer hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Yirmi altı ile yirmi*

[24] Vernon Gras-Marguerite Gras, a.g.e, s. :37

sekiz yaşları arasında tablolar yaptı ve yıllar ilerlerken, çalışmalarının listesi giderek kısaldı."[25]

Caneletto ve Vermeer'in bu tekniklerden faydalandığı bilinirken sanat tarihçi Hockney tarafından yeni bir iddia gündeme getirildi. David Hockney'e göre Caravaggio, Velazquez, Da Vinci ve başka hipperrealist sanatçılar da başyapıtlarını oluşturmak için Camera Obscura'dan yararlandılar.[26]

Zamanla birlikte önce bilim adamları, ardından da ressamların ilgilendiği konuyu nihayete ulaştıran kişi ise mana mesleği sanat dallarından epey uzak olan porselen üreticisi Josiah Wegwood'un oğlu Thomas Wegwood oldu. Thomas babasının ona bıraktığı mirası geliştirerek kağıt ve deri üzerinde ışığa duyarlı kimyasallar eşliğinde Camera Obscura'da oluşan görüntüyü fotoğraflamaya çalıştığı bilinen ilk kişidir.

1826'da Judea'nın suya dayanıklı bir asfalt malzemesi ile duyarlı hale getirilmiş bir kalay tabakası kullanan Niepce, kalıcı olarak sabitlenebilen ilk görüntünün üreticisi oldu. Daguerre ise 1837 yılında daha kısa sürede pozlama ile elde edilen çok soluk bir görüntüyü, kimyasal olarak çok daha iyi görüntü kalitesine getirmeyi başarmıştı ve içinde insan görüntüsü olan ilk fotoğrafın çekilmesini sağlamıştı. Rönesans ile birlikte başlayıp o yıllara kadar devam eden ressamlara portre yaptırma geleneği hem zaman hem de maddi açıdan zorlayıcı bir yöntem olduğu için bu tarz portrelerin yerini ilkel fotoğraflar aldı. Bunu izleyen süreçte sırasıyla kalotip, mercekler, kolodyon gibi teknolojiler yaygınlaştı aynı anda Amerika, Avrupa ve Asya kıtalarında bir birlerini tetikleyici ve destekleyici gelişmelerin yaygınlaşmasıyla modern anlamda kullanılabilen fotoğraf makineleri ortaya çıktı.

---

[25] Vernon Gras-Marguerite Gras, a.g.e, s. :36

[26] David Hockney, "Secret Knowledge (New and Expanded Edition): Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters", Thames Hudson Yayınlar, Londra 2009 , s. 53

Fotoğraflar ile resmin ilişkisi ile çok daha güçlü bir hal aldı. Başlangıçta buna toptan karşı çıkan bir grup ressam "Resim öldü!" Şeklinde tepkiler verirken zamanla buna karşı olan ressamlar bile fotoğrafın varlığını kabul etti.

> *"Önceleri fotoğrafı en çok eleştiren kişi olarak ön plana çıkan Ingres, yine bir oryantalist olan Jean Leon Gerome fotoğraftan faydalanarak çalışmışlardır. Hatta Ingres resimlerinin fotoğraflarını çekerek onları belgeleyen ilk sanatçıdır"*[27]



RESIM 7 - SOLDA VERMEER'IN RESMI FOTOĞRAF 4 -

Fotoğraftan faydalanarak resim yaptığı bilinen bazı sanatçılar Delacroix, Courbet, Millet, Manet, Seurat, Degas, Lautrec, Cezanne'dır. Fakat dönemin fotoğrafçıları hem fotoğraf tekniğini oturtabilmek, hem de sanatsal bir alt yapı oluşturabilmek adına ressamlar ile içli dışlıydı. Günümüzde de birçok illüstrasyon sanatçısı fotoğraftan faydalanarak illüstrasyonlar yapmaktadır. Son dönemde iyice yaygınlaşan edebiyat dergilerinden; Ot, Kafa, Bavul, Memur, Fil gibi dergiler kapaklarında illüstrasyonlara yer verirken bu illüstrasyonlar genellikle portre illüstrasyonlardan

---

[27] Mehmet Reşat Başar, "*Fotoğraf, Resim ve Modernizm" Edebiyat Eleştiri,* Mart Matbaacılık, İstanbul 1995, S. 9. İstanbul: Mart Matbaacılık, s. : 99- 101

oluşur ve bunlar fotoğraftan faydalanarak çizilir. Fransız spor dergiciliğin-



RESIM - 8 THE BOY WITH FRUIT BASKET - CAR-

den yola çıkarak ülkemizde spor dergiciliğini başarılı şekilde sürdüren Socrates dergisi de ilk çıktığı günden beri kapaklarında illüstrasyonlara yer verir, çizilecek illüstrasyonların fotoğrafları ise ekip tarafından düzenli olarak seçilerek sanatçıya iletilir.

> "*Fotoğrafçılar ressamlara, yalnızca onların birer kölesi olarak hizmet etmekle kalmamışlar, aynı zamanda ressamların kendilerinden pek çok şeyi öğrenmelerini sağlamışlardır. Renoir ve Manet, Degas ve Toulouse- Lautrec'den fotoğrafik fenomenin doğasının, sinematografik fenomen olarak nasıl kullanılabileceğini öğrenmişlerdir. Fotoğraf, diyalektik olarak sadece resimsel tekniğin geliştirilmesi değildir. Onlar, bu yeni görüntü tekniğinin yasalarını fotoğrafçılardan daha iyi anlamışlardır ve filmlerin oluşumunda bu bilgilere başvurulmuştur"*[28]

[28] Andre Bazin, a.g.e s. :113

Fotoğraf makineleri neticesinde oluşan fotoğraflar zamanla hareketli hale dönüştü ve sinema denen yeni sanat disiplini ortaya çıktı. Saniyede 24 kare fotoğrafın bir araya gelmesiyle oluşan sinemanın ve fotoğraf sanatının ana unsuru görüntüdür. Bu görüntü seçimi ve kullanımında faydalandıkları ana kaynak ise resim sanatıdır. Resim sanatı bu iki disipline de ortak bir kadraj düşüncesi yerleştirmiştir. Doğru kadraj seçimi resimin en önemli yapı taşlarından birisi olarak kabul edilirken resimden beslenen sinema ve fotoğrafın da bundan vareste olması düşünülemez. Bu bağlamda resim sinema ve fotoğrafın arasındaki en büyük ortak paydaşın kadraj olduğunu söyleyebiliriz.

1.3. **Kadraj**

İngiliz sanat eleştirmeni John Berger'e göre, "Görme konuşmadan önce gelir" [29] Buradan yola çıkarak ilk resmin yani ilk seçilmiş görüntünün dünyanın bilinçli şekilde ilk çerçevelenme anı olduğunu söyleyebiliriz. Bilinen ilk mağara resimlerine bu anlayışla bakıldığında ilk seçilen görüntü ile birlikte çerçevelemenin sanatın ilk kıvılcımlarının çıkarttığını düşünebiliriz. Bugünden geçmişe dönüp baktığımızda bu resimlerin günümüz sanat dallarının yapı taşları olduğunu da görmekteyiz.

Bakış neticesinde tercih edilen, kadrajlanan nokta bir alana dönüşür. İnsanın algı neticesinde farkına vardığı dünyalar izlenen ve duyumlanan olarak ikiye ayrılabilir. Görmenin sözlükteki tanımı şu şekildedir:

"Gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünen şey"[30]

Bu noktada sinema, resim ya da fotoğrafla karşılaşıldığında Pezzela tarafından mimetik görüntü olarak adlandırılan çerçeve içindeki mini bir dünya temsilini görmüş oluruz. İnsanın seçtiği kadraj arketipinden ve merkezini kendi oluşturduğu mimetik dünyasından doğru sınırlarını çizer. Resim kadrajını dekoratif ve belagatif bir fonksiyon olarak kabul etmek Bazin'e göre hatalıdır, kadraj o resim özelinde ona artı değer katan bir olgudan fazlası değildir.

---

[29] John Berger, *"Görme Biçimleri"*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul 1986, s. : 7

[30] Büyük Türkçe Sözlük, https://sozluk.gov.tr/

"Çevrenin asıl rolü, doğal dünyanın makro yapısı ile mikro yapısı arasındaki fikrin vurgulanmasıdır. Bu, görevi geometrik olarak kurgulanamaz olan şeyleri oluşturmak olan geleneksel çerçeve anlayışı içindeki



RESIM - 9 ARNOLFINI VEDDING - JAN VAN

barok sanatının karışık yapısını açıklamaktadır. Bir duvar ile bir resim arasındaki süreksizlik, resim ile gerçeklik arasındaki farktır. Başka bir deyişle, resim çerçevesi, bize uzayı başka bir açıdan gösterir. Onlar, gerçekliğin sadece bir bölümünü içine alan kenarlardır. Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak, ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Eğer resimsel oluşumu tersine çevirirsek ve ekranı, resim çerçevesinin içine yerleştirirsek, böylece resmin bir bölümünü, ekranın üzerinde göstermiş oluruz. Bu durumda resimin uzayı çıkış noktasını ve sınırlarını kaybetmemesi durumunda sinemanın uzamsal oluşumu içinde yer alır ve "resmedilebilir" dünyanın bir parçası haline gelir."[31]

Ressamın ya da kameramanın seçtiği çerçeve bütünü onların sınırlarını bize sunsana da aslında sanatçı tarafından oluşturulan çerçeve büyük

[31] Andre Bazin, a.g.e. s. 157:

bir sınırsızlık alanı olarak görülebilir. Sanatı ve sanatçıyı yaratıcılığın sınırlarında gezdiren ve o sınırdan geçiren bazen sadece doğru çerçeveyi oturtabilmektir. Kadrajın temelde görüntünün sınırları tarafından şekillenirken bizim vizyonumuz ise bir sınırızlık hissi oluşturur.

Bir manzarayı, insanı ya da objeyi çerçevelerken birçok etken o kararı alma mekanizması içinde yer alır. Buradaki temel faktörleri estetik kaygı, psikolojik durum, düşünsel yapı, arketipler, öğrenilmiş kurallar şeklinde sıralayabiliriz. Berger "*düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler.*"[32] derken aslında gördüğümüz yüzlerce görüntünün içinden sınırlarını çektiğimiz seçilmiş görüntünün neden tercih edildiğini açıklar. Çerçeveyi seçen insan çerçevenin sınırlarına karar verirken kendini aslında bulunduğu ortamın dışına çıkartır. Bu noktada gören nesne kendi görünürlüğünü de yönetmektedir sonucu ortaya çıkmaktadır.

> "*Görünür içine vücuduyla batmış olarak, kendisi de görünür olarak, gören gördüğünü ele geçirmez: ona yalnızca bakış ile yaklaşır,*



RESIM 10- DELFT GÖRÜNÜMÜ - CAREL FABRITIUS 1652.

> *dünyaya açılır. Bilmece şudur: vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir"*[33]

---

[32] John Berger, *"Görme Biçimleri"*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul 1986, s. : 8

[33] Merleau-Ponty, Maurice. "*Göz ve Tin*.", Çev. Ahmet Soysal, Metis, İstanul 2006. s. 33

Sanat eleştirmeni Pascal Bonitzer "Kör Alan ve Dekadrajlar" isimli kitabında bir tanım bularak kadrajın dışında yer alan kısımlar için dekadraj kavramını kulanmıştır. Dekadraj, kadrajda sınırlı bir bakış uluşturan, çeşitli açılarla görsellerin değiştirilmesi, kadrajdaki bakışın dağılması, ekran dışındaki varlığı hissedilen ve bilinen ancak şahitlik edilemeyen görüntü ve ses duyularını tarife imkan sağlamak adına öne sürülmüş bir kavramdır.

Kracauer gibi eleştirmenler Bonitzer'in kadraj dışındaki varlık analizine şu ifadeyle karşı çıkar ve gösterilmeyen olgunun vurgulanmasını mantıksız bulur ;"*tıpkı fotoğraflar gibi, filmler de fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir"* [34] Ressamın seçtiği çerçeveye dahil ettikleri ve etmedikleri anlatımın bir parçasıdır.

Ressam zekice bir düzenleme ve çerçeveleme ile resmi bir mekana ve zamana oturtmaktadır. Hikayeyi izleyenleri hikayenin bir parçası haline getirmek edebiyatta Cortazar ve Miguel de Unamuno tarafından da sık sık işlenmektedir. Rönesans yapıtlarında bu etkiyi ve ortak dil yaratma çabasını en başından itibaren görebiliriz, Burhan Yılmaz bu duruma şu şekilde değinir:

> *"Rönesans resimlerinin yaşamın bir çiftini yaratma isteği, yani nesneyi ve olayı dil kadar iyi temsil edebilecek bir görüntü üretme isteği, dünyaya çevrilen bakışın getirdiği bir özelliktir. J.V. Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi adlı çalışmasına bakıldığında, resmin içinde görünen aynanın dış çerçeveyi de kapsayan görüntüyü içeren bir iç çerçeve olduğu fark edilmektedir. Hatta bu küçük iç çerçeve içindeki görüntü, resmin dış çerçevesinden de taşarak; mekânı, resimdeki figürlerin arkasının görüntüsünü ve ressamın görüntüsünü içerdiği için, resmin gerçek çerçevesini yarıp geçmektedir."*[35]

Kuzey Avrupalı sanatçılar camera obscurayı sıklıkla kullanmalarıyla bilinirler. 1700'lü yıllarda bu kullanım temposu artar ve Reynolds, Vermeer gibi sanatçılarda obscura kullanımının yansımalarına tanıklık ederiz. Camera Obscura kullanımı ışık ve perspektifin açısıyla ortaya çıkar. Teknolojinin

---

[34] Siegfried Kracauer, "*Theory of film: The redemption of physical reality",* Princeton University Press. 2015 Usa, s. 163

[35] Duygu Özakın, "*Deliliğe Övgü: Michael Cheval'in Saray Soytarısı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım."* (Yayınlanmış Makale) İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:1 Sayı:3 (2012) s. : 9



**RESIM 11 : JOHANNES VERMEER - KIR-
MIZI ŞAPKALI KIZ 1666, LONDRA ULUSAL**

gelişmesiyle birlikte resim çizilirken kullanılan aletin milimetresi dahi ortaya çıkar. Vermeer tarafından çizilen Girl with Red Hat resmi ve Fabritius'un fırçasından çıkan A View of Delft resmi bu kullanımların kanıtlanmış örneklerindendir.

Kadraj kelimesinin sözlük anlamına baktığımızda her türlü resimsel düzenin çerçeve hattının seçilmesi ve netleştirilmesi işlemi olduğunu görürüz. Kadraj kelimesi genellikle resimde ve onunla ilgili alanlarda kullanılırken bu terimin izlerinin 1923 senesine gittiğini görürüz. Kadraj İspanyolca'da bir boğa güreşi terimi olarak kullanılır, boğanın şişlendikten sonraki çaresiz ve hareketsiz kalma anının ifadesi olarak kullanılan bu kelime seçilen en kuvvetli görüntü olarak da yorumlanabilir.

Resimde ve sinemada seçilen kadrajlar da o en etkileyici anı aramakta ve seçip önümüze koymaktadır… Kadraj içine dahil ettikleri kadar etmedikleriyle de dikkat çekicidir. Bir edebiyat metninde konunun sınırlandırılışı gibi, resim, fotoğraf ve sinemada da çerçevelenen görüntü en az o

sınırlılık kadar önemlidir. Sunulmak istenilen kompozisyonu çerçeveleme onun etkileyiciliğini arttırıp verilen mesajın anlaşılmasını sağlar.

Resim, fotoğraf, sinema gibi görsel sanatlarda çerçeve içerisine nelerin dahil edileceği en önemli noktalardan biridir. Edebi metinlerde konunun sınırlandırılması ne kadar önemli ise resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlarda da kadraj o kadar önemlidir. Kompozisyondaki en dikkat edilesi noktalardan birisi kadrajdır, çünkü kadraj ile sınırlandırarak dış hatlar belirlenir ve bu sayede belirlenen konu kendi içinde bir anlam bütünlüğüne ulaşır.

İlk zamanlarda iki boyutlu çizilen resim, zaman geçtikçe ışık, gölge, perspektif ile üç boyutlu bir hal aldı, bu duruma geçmeden resmedilecek objelerin ve varlıkların belli çerçeveler içinde gösterilmesi yolu seçildi. Bunun sonucunda, olayın temelini var eden çerçeve anlayının öncülü resim ve sırasıyla fotoğraf sanatı olarak gösterilir. Kadrajın dışına çıkma olayı fiziki ve estetik kaygıları bir arada buluşturur ve buradaki değer yargısı sanatçının biçemi ve sanatsal anlayışıyla alakalıdır.

Sinemada, nesne ve mekanların çekimleri sırasında doğallığın bozulup formalize edilmesi de sürrealizmde, natüralizmde ve barokta olduğu gibi yine izlenimci ve sürrealist yoldan bir üslup sorunudur.

> "*Mağara duvarlarına çizilen resimlerin niçin başka bir satha değil oraya çizilmiş olduğu sorusu, duvarın kadraj olarak seçilip seçilmediği hakkında son bulmaz bir tartışma başlatmaktan başka hiçbir işe yaramaz. İnsanoğlu ilk resimlerini ölçüleri kendisi tarafından belirlenmemiş duvarlara çizerken; sonraki dönemlerde ressamlar, yapmayı tasarladıkları resme göre ebadını belirledikleri bir tuvali tercih etmişlerdir. Tuval hazırlanırken gözün doğal görüş alanı referans alınmış olsaydı tuvallerin daima belli bir oranda olması gerekirdi. Oysa resimlerin kimi zaman yatay-dikey dikdörtgenler, kimi zaman kare, kimi zaman da dairesel tuvaller üzerine yapıldığını resim tarihi göstermektedir."*[36]

Günümüzde sinema ve televizyonlarda kulanılan kadraj anlayışı uzun araştırmalar ve tartışmalar sonucunda bir neticeye ulaşırken teknolojik

---

[36] Cengis Asiltürk, *"Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim",* (Yayınlanmış Makale Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 3(2), 2009, 92-124, s. : 99

gelişmelerin sanatı ve kadraj anlayışını nasıl etkilediğini de görmekteyiz. Akıllı telefonların, sosyal medya mecralarının ve dijital platformların yaygınlığı ile birlikte kadraj anlayışının değişimi de hızla sürüyor. Alman spor yayın kuruluşu olan DAZN yeni projesinde maçların akıllı telefonların dikey moduna uygun yayınlanacağı kadrajlar konusunda çalışmalar yürütürken, Blu Tv platformunda yayınlanan Çıplak isimli dizinin tamamı telefon ile çekildi, Netflix'in ise dikey bir dizi çekmekte olması bu kadraj değişiminin en keskin örneklerinden birisi olarak gösterilebilir.

Sinema bir hareketli resimler sanatıdır, bu noktada sinema denince akla hareketin ve akışın gelmesi kaçınılmazdır. Sinemada alınan kadrajlar yönetmenin anlatmak istediği duyguyu ya da olguyu yansıtmak için çeşitli gelenekleri izler, bu gelenekler sinemanın zaman içinde oluşturduğu yolları da içerir ancak en büyük beslenme noktası resim sanatının geleneksel kadrajlarıdır. Peter Greenaway, Ridley Scot gibi geçmişinde ressamlık da olan yönetmenler kadrajlarına bu durumu fazlasıyla yansıtırlar. Bu tür filmler görüntünün ön planda olduğu filmlerdir.

Kadraj; resim, sinema, ve fotoğraf için en az renk, ses, kurgu, boya, boyut kadar önem taşıyan bir unsurdur. Seçilen görüntü o olayı ya da anı başlı başına değiştirebilir, insanı hemen yanındaki kareyi görse etkilenmeyeceği bir görüntüden, yoğun duygu değişimleri yaşayacağı bir görüntüye geçirebilir. Sayılan sanat disiplinlerinin dışındaki eserler için de kadraj seçimi çok önemlidir, heykelin yerleştirileceği kaide ve fon tamamen kadraj düşünülerek gerçekleştirilmelidir.



FOTOĞRAF 5 - SIRENPUT I MEZARINDAN DUVAR RESIMLERI, QUBBET AL-HAWA -

1.4. Resimde Kadraj

Bilinen ilk resimler Lascaux ve Altamira mağaralarındadır, bu ilk resimler aynı zamanda ilk kadrajı ve dünyaya karşı ilk bilinçli bakışları da yansıtırlar. Sanat eleştirmeni John Berger "Görme konuşmadan önce gelir"

diyerek bakan kişinin seçtiği ve aktarmak istediği görüntünün aslında bir ifade yöntemi olduğunu da belirtir. Burhan Yılmaz bu durumu şöyle açıklar :

> *"Bakış eyleminin niteliğinin, görsel kültürün gelişim aşamalarını gösteren seçme, sınırlama, tanımlama eylemleri ile yapma, oluşturma, buluş gibi etkinliklerini belirlediği söylenebilir."*[37]

Mağara resimleri bize görünmeyen bir çerçeve ile sunar resimleri fakat resimlerin ve zamanın ilerlemesiyle birlikte görüntüyü sınırlamak, bir sahneyi diğerinden ayırmak ve izleyicinin dikkatini onlara odaklamaya yardım etmek ihtiyacı hasıl olur. Modern anlamda resim yapılmaya başlandıktan sonra sınırlara ve çeşitli çerçevelere ihtiyaç duyulmuştur, milattan önce dört bin yılına ait olan Mısır mezar resimleri, dekoratif sınırlarla açıkça sınırlandırılmış sahneler içerir: bunlar, boyalı sahneyi ve onu açıklayan hiyeroglifleri tutar, tıpkı modern bir çizgi romandaki tek bir panel gibi.



FOTOĞRAF 6 - OYUN OYNAYAN AŞIL VE AJAX'LI AMFORA, MÖ 525-520. MUSEUM

Aynı şekilde, Yunan vazolarındaki figür sahneleri, boyalı sahnenin iç alanını yaratmaya, vurgulamaya ve onu gerçek dünyadan ayırmaya yardımcı olan, gittikçe karmaşıklaşan geometrik desen bantları veya stilize edilmiş doğal süslemeler kullanır. Bu örnekte, sanatçı, sinsi bir optik şakada iki savaşçının miğferleriyle çerçevesiyle oynayacak kadar sofistike resmedilirken kadrajın sınırları bilek hizasında yer alır.

Bununla birlikte, çerçeveler çok erken dönemlerden itibaren başka işlevler de geliştirmeye başladı. Örneğin, çevreledikleri görüntünün anlamını genişletmek için kullanılabilirler; başka bir deyişle, dipnotların ana

---

[37] Burhan Yılmaz, *"Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi",* (Yayınlanmış Makale) İdil, 2016, Cilt 5, Sayı 20,S 43

metni kesintiye uğratmadan fazladan bilgi taşıması gibi, içerdikleri resim veya heykelle ilgili sembolleri taşımak ve yorum yapmak için ekstra alan olarak kullanılabilirler. İran'daki Persepolis saraylarındaki oyulmuş kabartmalar, taştan yapılmış olmasına rağmen, 21. yüzyıl çerçevelerine fark edilir bir şekilde benzeyen bordürlere sahiptir. Birçoğu örnekte de görüldüğü üzere kabartmada temsil edilen Babil savaşçılarının alayı için korumayı ve uzun ömrü simgeleyen oyulmuş eglantine çiçekleriyle süslenmiştir.



FOTOĞRAF 7 - BABILLI SAVAŞÇILAR, MÖ 486, İRAN

Roma İmparatorluğu'nun dağılmasıya başladığını kabul ettiğimiz pek de modern olmayan modern dünyadaki kadraj anlayışı daha süslü çerçeveler ile devam etmiştir. Kamusal sanat tamamiyle dinsel ögeler üzerinden ilerlerken katmanlı çerçeveler resimlere üç boyut havasını katmaya başlamıştı. Çeşitli değerli taşlar, boyalar ve çiçek tasvirleri resimdeki dinsel figürlerin kompozisyonlarını tamamlamak amacıyla kullanılmışlardır. Örneğin papatya benzeri çiçekler Mesih'in alçak gönüllülüğünü anlatırken disk şeklindeki halkalar Tanrı'nın güneş ölçeğindeki gücünü sembolize edebilir.

Resimlerin sergilendikleri yerler bir süre sonra çerçevelenme oranlarını da değiştirdi, zamanla, sunağın tepesindeki panel kademeli olarak yukarı doğru genişlemeye ve ilk başta basit bir Romanesk şapel biçiminde bir kilisenin siluetini almaya başlar. özellikle kiliselerde, şapellerde sergilenen resimlerin kadrajları yataydan dikeye doğru bir geçiş yaşadı. Bunun sebepleri yüksek tavanlı kiliselerin içinde yer alan resimlerin daha iyi görünebilmesi adınaydı. Resimlerin kompozisyonları, içerdiği resim elemanları da kadraj doğrultusunda şekil değiştirdiler.

Zamanla, sunağın tepesindeki panel kademeli olarak yukarı doğru genişlemeye ve ilk başta basit bir Romanesk şapel biçiminde bir kilisenin siluetini almaya başlar. Bunun nedeni, ibadet edenlere içerdiği manzaranın Göksel Kilise'nin bir vizyonu olduğunu göstermektir. Duccio'nun Rucellai Madonna'sı, bu türden nispeten basit bir çerçeveyle neler yapılabileceğinin mükemmel bir örneğidir. Burada, kalın ama ezici olmayan bir mimari



RESIM 12 - ENCAMP SUNAĞI, SANT ROMÀ DE VILA, ANDORRA, 13. YÜZYIL. MUSEU D'ART CATALUNYA, BARSELONA.

kalıbın bulunduğu, çatlakların eğrilmesini önleyen ve onları dış hasarlardan koruyan kalkanlı bir sunak var; ve bu pervaz geniş düz bir frizi ile resmin etrafında sanatçı tarafından kullanılabilecek ekstra bir alan sağlar. Bu örnekte, Duccio onu, bakirenin cübbesini yansıtan ve arkasındaki kumaşın zenginliğini gösteren lacivert zemin üzerine birbirine geçmiş çok renkli panellerle süslemiştir.

13. Ve 15. Yüzyılın kadrajlarını kısaca anlatacak olursak; kilise silüetinin gelişimi, katedrallerin nefi, koridorların ve ya geçişlerin ön kısmını kaplayan boyalı panellere göre dizayn edilen kadrajlar ve Gotik anlayış ortaya çıkıyor. Ahşap yapı, duvarlar, sütunlar oymacılık sanatı ile süsleniyor ve neredeyse tüm serbest yüzeyler yazıtlarla, geometrik süslemelerle ya da azizlerin sembolleriyle boyanıyordu. Bu sunak çerçevelerin ilginç yönlerinden biri, genellikle sanatçı konuyu boyamak için getirilmeden önce görevlendiren müşteri için usta oyucular tarafından üretilmeleridir. Lorenzo di Niccolò'nun Bakire Taç Giyme Töreni, şimdi Cortona'da olmasına rağ-

men, Floransa'daki San Marco rahipleri için sipariş edildi. Temsilcileri, ahşap çerçeve ve panelleri bir oymacı Marco de Cori'den sipariş etti ve bittiğinde, onu boyaması için iki yıl verilen Lorenzo'nun atölyesine teslim edil-



RESIM 14 - LORENZO DI NICCOLÒ,
BAKIRENIN TAÇ GIYME TÖRENI, 1402,

di. Bu, kabul edilen ilerleme yöntemiydi ve oymacının bir sunak yapımında ressam kadar önemli olduğu gerçeğini ortaya koydu. Resmi oluşturan kadraj ve dış çerçeve de bu dönemde resmin içeriği kadar büyük önem taşımaktadır.

Büyük gotik yapıların içindeki dinsel resimlerin hem çerçeve hem de içerik olarak değişmesi ise rönesansın sonlarına doğru başlıyor. Figürü ön plana alan bu kadrajlar yaygınlaşırken sanatçıların yeni denemelere başladıkları da fark ediliyor. Örneğin, Velazquez'in Don Pedro de Barbarana'sı, figürü tam ortaya yerleştirerek tanımlanıyor. Üst gövdesi, üst ve yan rayların merkez kartuşu arasındaki üçgende oturur; kılıç kabzasındaki el daha küçük bir üçgenle vurgulanmıştır; ve merkez dikey onu düzgünce ikiye böler. Resim, bu çakışan çizgilerden istikrar kazanıyor ve izleyicinin bakışları, doğal olarak Don Pedro'nun gözünün ve kılıç elinin önemli odak noktalarına yönlendiriliyor.

Liotard'ın Madame de Thelusson'a ait pastel örneğinde, yatay ve dikey çizgilerin kesişim noktası kocasının ona aldığı kolyeye dikkat çekiyor.

Sanat ve mesen ilişkisi bu dönemde de hızını kesmemiş, kadrajlar ve kompozisyonlar hala resmin alıcısına göre hazırlanmaktaydı.



Resim17-Camille-Léopold Cabaillot-Lassalle, *Le Salon de 1874*, 1874, 81 x 100 cm



Resim 16-Jean-Etienne

Dönemin günlük ve sanat hayatının anlatıldığı kalabalık kadrajlara ise 1820'lerin Fransız resminde rastlamak mümkün. Fransız Salonunun 1874'te nasıl göründüğünü gösteren Camille-Léopold Cabaillot-Lassalle'a ait resimde kalabalık bir kompozisyon ve tuvallerin duvardaki biçimleriyle

sunulan bir alegori mevcut. Bu kalabalık kompozisyon resim tarihinde o güne kadar denenmemiş bir anlatım diline de sahiptir.



RESIM 13 - DUCCIO DI BUONINSEGNA (1255/60-), THE RUCELLAI

Bu noktada sanatçının farkını, hislerini, entelektüel dertlerini yansıtmasındaki araçların en önemli unsurlarından birisinin kadraj seçimi olduğunu görürüz. Tercih edilen kadraj, resim hıyararşisinde en az renk, ton ve kompozisyon kadar önem taşımaktadır. İnsanın sonsuzluk içinden seçip kullandığı kadraj sanatçının geçmişine, düşünce yapısına, aktarmak istediği olgulara kadar bir çok farklı kavramı bize sunabilir. Berger'in de bahsettiği üzere "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler." Resim sanatında dönemleri sanatçıları kullandıkları renklere, fırça tuşlarına, konularına göre sınıflandırmak daha kolayken sanatçıları kadrajlarına göre kategorize etmek güçleşir. Zira seçilen kadraj çok daha öznel bir tutumun yansımasıdır ve birden fazla değişkene tabidir.

Resimdeki kadraj seçimleri konusundaki farklılıklara eğilecek olursak yenilikçi kadraj seçimlerinde öncül olan isimlerden birisi ressam Jan van Eyck'dır. Van Eyck'ın Arnolfi'nin Evlenmesi isimli resmi alan kullanımı,



RESIM 15 - DIEGO

neredeyse tüm resim tekniklerinin ustalıkla kullanılması ile resim sanatında-



RESIM 18- JAN VAN EYCK, ARNOLFINI'NIN

ki en kaotik ve o kaosun içinde kendince düzen taşıyan eserlerden birisi olarak da bilinir. Rönesansın ilk resimlerinden birisi olarak kabul edilen eserde din ve kilise resimlerinin dışına çıkılmış, burjuvazi konu edilmiştir. Resimde erken Rönesans etkisiyle yine dini figürlere yer verilirken ağırlık yine yeni sınıfın insanlarıdır. Resmin bütününde tepede yanan mumdan köpeğin detaylı işlenişine, kadının elbise kıvrımından yerdeki terliklere kadar bir çok simgesel ifade yer alırken asıl farklılık resmin tam ortasında konuşlanan dış bükey aynadadır. Yazar ve ressam varlığını resme dahil eder. Resim sanatında eşine dönem itibariyle pek rastlanmayan bu yenilik ressamın kendisini kadraja dahil etmesiyle sanattaki kilise hegemonyasının

kırıldığı gibi burjuva ve mesenlerin iktiradının çöküp yerine kendisini ifade eden sanatçıların geleceğini gösterir. Sanatçı tüm bu güçlü yenilikleri kadrajda yaptığı ufak bir değişikliğe borçludur.



RESIM 19 - DIEGO VELAZQUEZ, NED-

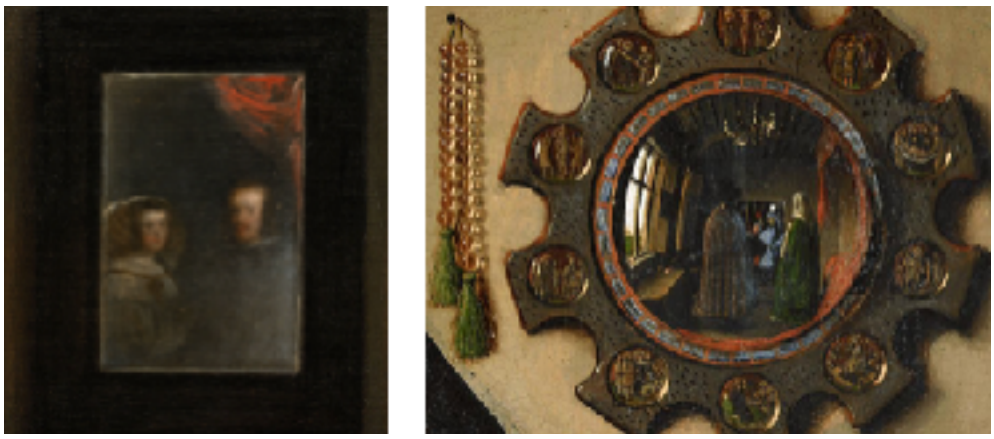
Camera obscura ile süregelen yenilikler kadraja da yansır. Camera obscuranın en nitelikli temsilcilerinden Vermeer'in resimlerinde bu etki çok net biçimde görünür. İç mekandan doğru dış dünyayı ve çevreyi anlamlandırma çabasının yanı sıra sadece görsel değil düşünsel çerçeveler çizilmesinin mantığı zaman zaman dışarıdaki yaşama dair fikir sahibi olabilmenin temel yardımcısı olması ve onun dışındaki evrenin hariç tutulması şeklinde de açıklanır. Vermeer'in tablolarında görülen çerçeve problemi derinlemesine incelendiğinde bugünkü sinema anlayışına giden yolun adımlarını da görmüş oluruz.

Kadraj seçiminin resimdeki bir diğer büyük resmi ise bugün Madrid'teki Prado müzesinde sergilenen Diego Velazquez'e ait olan Nedimeler resmidir. Dönemin ünlü isimlerinden Théophile Gautier, Velazquez'in Las Menias resmini görünce şaşkınlığını gizleyemez. Resim konu itibariyle çok özel bir durumu anlatmaz; İspanya hükümdarının kızı Margarita, nedimeler ve soytarılar resmin merkezinde yer alırken, şövalyenin gölgesiyle birlikte kimliği belirsiz insanların da resimde yer aldığı görülür. Resmi farklı kılan unsur ise aynadaki yansımaların ustaca kullanımıdır. Kral ve kraliçenin yanı sıra o zamana kadar resim dünyasında denenmemiş bir şey ilk defa



RESIM 21 : GOUSTAVE COURBET, THE ARTIST STUDIO,

karşımıza çıkar. Ressam kendisini de kadraja yerleştirmiştir. Bu görüntü yanında bazı soruları da getirir, resme bakan - resmine bakılan paradoksu şimdi resmi yapan resmi yapılan paradoksuna döner. Bunun yanı sıra zaman,



RESIM 20 - NEDIMELER RESMINDEN DETAYLAR. DIEGO VELAZQUEZ,

mekan, önem ve atıf soruları da zihinde canlanır. Cevabı ise yine resimde gizlidir, belki de ilk defa bakan ve bakılan, çizen ve çizilen aynıdır.

Sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından Velazquez'in başyapıtı olarak kabul edilen eser, görüntü oyunu yaratarak üzerine kitapların yazılmasına sebep olan ve her yıl milyonlarca insan tarafından görülen bir resim olarak kayıtlara geçmiştir. Eserin resim camiasında böyle büyük bir tesir oluşturmasının en mühim nedenleri, görselin bütün resimsel gereksinimleri yerine getirmiş olması, öte yandan ise fondaki aynaya yansıyan görüntü neticesinde derinlik ve üç boyutlu illüzyon hissi oluşturmasındadır. Bunlar da

göz önünde bulundurulunca çok ilerici bir düşünce yapısı ile oluşturulduğu görülmektedir. Michel Foucault resimden şöyle bahseder:

> *"Ayna, aynı anda hem tabloda temsil edilen mekanı hem de onun temsil edilişinin bir kısmını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlar; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir. Garip bir açıklama biçimi, ama tersine çevrildiğinde, yaşlı Pachero'nun öğrencisine verdiği öğüt açığa çıkmaktadır : "Görüntü çevreden çıkmalıdır."*[38]



RESIM 22 : EDOUARD MANET, TUILERIES'DE MÜZIK, 76X118CM, LONDRA ULUSAL GALERISI,

Velazquez'in bu eserinde esin noktasının Andolfini'nin Evliliği resmi olduğu düşünülmektedir. Michel Foucault'un eser hakkındaki yorumları şöyle devam eder :

> "*Bir ressamın oradan itibaren bizi seyrettiği bir tabloya bakıyoruz. Bir karşı karşıya duruştan, birbirlerine bakan gözlerden, birbirlerine dik açıyla bakarken kesişen bakışlardan daha fazla bir şey değil. Fakat bu ince görülebilirlik hattı, dönüşte koskoca bir karmaşık belirsizlikler, alışverişler ve sıyrılmalar şebekesini kapsamaktadır. Ressam bakışlarını bize ancak, bizim*

---

[38] Michel Foucault,*" Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi"*, İmge Kitabevi, 2. Baskı: Ekim 2001, çev : Mehmet Ali Kılıçbay, s: 39

onun modelinin yerinde bulunduğumuz ölçüde yöneltmektedir. Biz seyirciler fazlalığızdır."[39]

Resmi yorumlarken teknik detaylara da değinen Foucault resimdeki ışık ve perspektif oyunlarına ise yer verir. Nedimeler resmini yenilikçi bir bilginin örneği olarak gören Foucault yorumunu şöyle sonuçlandırır.

"Belki de Velazquez'in bu tablosunda, klasik temsilin temsili gibi bir şey ve açtığı mekânın tanımı vardır. Nitekim, bu mekânın tüm unsurları, imgeleri, kendini sunduğu bakışlar, görünür kıldığı çehreler, onu doğuran hareketleri bu tabloda temsil etmeye girişmektedir. Fakat, buraya getirdiği ve hepsini birden sergilediği bu dağınıklığın içinde, özel bir boşluk, her yandan emredici bir şekilde işaret edilmektedir: onu kuranın zorunlu olarak yok olması -benzediği kişinin ve gözünde benzerlikten ibaret olduğu kişinin -. Bu konumun kendisi - aynıdır - ortadan kaldırılmıştır. Ve sonunda, onu zincire vurmuş olan bu ilişkiden kurtulan temsil, kendini saf temsil olarak verebilir."

Detaylı incelemeye tabi tutulması gereken resimlerden birisi de Fransız ressam Gustave Courbet'nin 1855 yılında altı haftada yaptığı ve şimdi Paris'teki D'orsay Müzesi'nde sergilenen Sanatçının Stüdyosu adlı eseri. "Dünya çizilmek üzere benim stüdyoma geliyor." Cümlesini kuran sanatçı, yaşamının ilham odaklarının alegorik temsillerini tuvale aktardı. Resim bir kast sistemi gibi yaşayan toplunun her prototipine dokunur. Kendisini de resme dahil eden Courbet, klasik sanat öğreniminin ifadesi olarak nü modeli de çizer. Arkadaşlarından şair Baudelarie, Proudhon ve sanat simsarı Bruyas'a da yer verir.

Sanatçının eserlerinin neredeyse tamamı Paris'teki büyük sergiye seçilirken sadece o eseri seçilmez. Juri resmi reddederken Courbet buna tepki olarak arkadaşıyla birlikte ana sergi salonuna yakın bir yerde korsan sergi açar ve resmi herkese duyurur. Daha sonra devam edecek kabul edilmeyenlerin işlerinden oluşan serginin açılmasının öncülüğü de bu sayede oldu. Resim pek beğenilmesede meslektaşı Delacroix resim hakkında olumlu sözler söyledi. Courbet mensubu oldu realizmin de pek kabul etmediği klasizmin de ustası olduğunu bu resimle ortaya koyar.

---

[39] Michel Foucault, a.g.e., s.:41

Manet’nin, Nedimeler resminden etkilenerek yaptığı Yaşlı Müzisyen ve Tuileries’de Müzik resimleri de dönemin en önemli yapıtlarından olarak gösterilir. Şu anda Londra Ulusal Galerisi’nde sergilenen resim 1862 yılında yapılan resim ilk kez 1963’te resim simsarı Louis Martinet’sa ait salonda sanat severler ile buluştu. Bazı eleştirmenlere göre eser henüz tamamlanmamıştı, fakat Manet’nin resmi bu haliyle sergilemek arzusu resmin bittiğini ve yeni bir kadraj denediğini bizlere gösterir. Yarım kalmışlık ile etüt edilmiş bir çalışmanın arasındaki estetik ressam tarafından izleyicisine yansıtılmıştır. Resmin içeriğinde ise dönemin aydınları ve sanatçıları yer alır. Baudelaire, sanat eleştirmeni Theophile Gautier, ressam Henri Fantin Latour, besteci Jacques Offenbach Manet'nin abisi Eugène Manet de vardır.



RESIM 23 : PERE BORRELL DEL

Babası bir marangoz ve ahşap süsleyicisi olan Pere Borrell del Caso, Goya’nın ardından İspanya’da en çok ziyaret edilen eserlere sahip sanatçı olarak kabul edilir. Onu böylesine önemli kılan ise 1874 yılında resmettiği “Eleştiriden Kaçış” isimli resmidir. Öncüllerinden ve çağdaşlarından tamamen farklı bir kadraj kullanımına giden Pere Borrell del Caso; ışık, kadraj, renk ve kompozisyon ile neredeyse üç boyutlu bir görsel oluştururken izleyiciyi resmin nerede başlayıp nerede bittiğini sorgulatan bir paradoksa doğru çekiyor. Dönemin iç mekan kadrajlarından hoşnutsuz olan Pere Bor-

rell del Caso burada keskin bir deneme yaparak hem o kadraj fikrini yerle bir ederken hem de gelecekteki ressamlara bir yol açıyordu.

Sürreal ressam denince akla gelen ilk isimlerden birisi olan Salvador Dali de yarattığı eserlerden birisinde garip kadraj oyunlarına yer vermişti. 1936'da yapılıp bugün Rotterdam'daki Museum Boijmans van Beuningen'de sergilenen "*Couple with their heads filled with clouds"* resmi iki figürün kontür olarak çizildiği bir kadraj ile oluşur. Salvador Dalí'nin çalışmasında, boyalı arka plan, aşıkların silüetlerinin ardında süreklidir, böylece çerçeve aslında kompozisyonu manzaraya çeker; aynı zamanda, başka bir dünyaya açılan bir pencere olarak Rönesans çerçevesi fikrini yeniden ele alır.



RESIM 24 - SALVADOR DALÌ, *COUPLE WITH THEIR HEADS FILLED WITH CLOUDS*, 1936, 92.5 X 69.5 CM

Sanatçı Rene Magritte'in beş tuvalinden oluşan sette, Magritte sevgilisinin yokluğunda onun bedenini hatırladığı şekilde resmediyor; vücut anılar gibi parçalanır ve çeşitli parçalar birbiriyle orantılı değildir. Çerçeveler ayırt edilemez, ancak bir kaldırmada boyanmış bu portre fikrinin yaratılmasında aktif bir rol oynarlar. Hayali çerçevelerin bu yeniden canlanması yaklaşık yüz yıl sürdü ve ikinci dünya savaşından sonra tekrar sona erdi.

Süprematizm akımının öncüsü Polonya asıllı Rus ressam Kazimir Malevich'in Siyah Kare'si, son yüzyılda Rus sanatının en ünlü eserlerinden biridir. İlk Siyah Kare, 1915'te Rus avangardının gelişiminde dönüm noktası



RESIM 26 : KAZIMIR

olacak şekilde resmedildi. Beyaz arka plana karşı Siyah Kare, yeni sanata adım atan sükunet sanatının simgesi, temel unsuru oldu. Malevich resmi ilk kez 1915'te Petrograd'daki “The Last Futurist Exhibition 0,10” 'da gösterdi. Geçmişle olan ilişkiye kesin bir son vermek fütürist sanatçıların mütemmim



Resim 25: René Magritte

cüzüydü, Malevich bu keskinliği en çok Siyah Kare resminde gösterdi ve resimdeki sınırları, yerleşmiş algıları, zorunlulukları derinden sarsmayı denedi.

Velazquez’in resmine geri dönecek olursak, o çalışma Goya’dan Sargent’a, Picasso’dan Darley’a kadar bir çok önemli ressamı etkiledi. Ressamlar ya bu resmin versiyonlarını yapmayı ya da benzer farklı kadraj kullanımlarını resimlerine ekledir. Örneklerden de görüldüğü üzere resim sanatının

düşünsel yapısını ve özünü ifade edebilmesi için başvurduğu temel araçlardan birisi kadrajdır. Kadraj kullanımı teknolojik gelişmelerle birlikte fotoğrafa ve ardından sinemaya taşınırken, geleneği devam ettiren ressam fotoğrafçı ve sinemacılar bu alana direkt sinema ya da fotoğraf ile başlayan sanatçılar arasında fark yarattılar.

1.5. Sinemada Kadraj

Lotman kendi kadraj mantığını açıklarken yola çıkış noktasını sinema perdesinin dikdörtgen çerçevesiyle sınırlar. Sinemanın çerçevesi bu alan ile sınırlı kalır fakat hayat beyaz perdeyi öyle aktif şekilde kullanır ki izleyende bir anda dışarı çıkabileceği ihtimalini hep canlı tutar. Kadraj kavramı sinemaya resim ve fotoğraf sanatlarına ait bir konu olarak yansımıştır. Geçmişi neredeyse yüz yıl civarında olan sinemada kadrajın herkes tarafından kabul edilen bir tanımı söz konusu değildir. Sinemacılar, aydınlar, araştırmacılar ve farklı disiplin mensubu sanatçılar arasındaki kadraj tartışmaları ise canlılığını korumaktadır. Sonsuzluk evreninden seçilip izleyiciye sunulan görüntünün kısa bir tanıma hapsedilmesi oldukça güç kabul edilir.



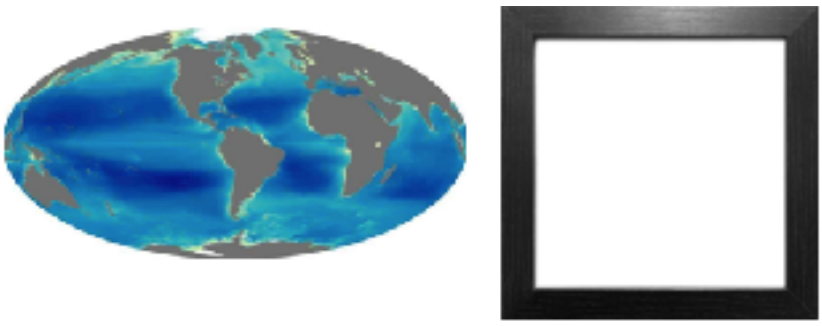
FOTOĞRAF 9 - POTEMKIN ZIRHLISI - SERGEI EISENSTEIN 1926, RUSYA

Kadraj, Lumiere kardeşlerin çektiği ilk fimden bu yana izleyici için anlam taşır. 1895'te ilk gösterimi yapılan film izleyiciler için de büyük bir şok unsuru olmuştu. Çekim açısından dolayı trenin üzerlerine doğru geldiğini sanan sinema izleyicileri bir anda sağa sola kaçışmaya başlayıp salonu terk etmişlerdi. Kadrajın ekranla sınırlı olmadığı hissi o günden bu güne kadar yönetmenler tarafından bazen görsel oyun bazen de duygu durumları ile izleyiciye yansıtılmıştır.

Zaman zaman ülkeye ve salona göre boyutları değişiklik gösterse de sinema salonlarındaki perdeler yatay bir dikdörtgen şeklindedir. Ünlü Rus yönetmen Eisenstein bir konuşmasında yatay çerçeve nedeniyle kompozisyon olanaklarının %50'sinin dışlandığını savunur :

> *"Sinema dünyası kadrajın edilgen yataylığa boyun eğdiren kabul edilemez o üst bölümünü yok etmek için geniş film olanağıyla ortaya çıkan fırsatı değerlendirmek yerine yataylığın önemini vurgulama noktasında yerinde saymıştır. Büyümenin, güçlenmenin ve gelişmenin simgesi olan dikey biçimler, dikey algıya yönelik devinimler, insanoğlunun yabanıl atalarını bir üst basamağa çıkarmaktadır."*[40]

Rus yönetmenin bu noktadaki hedefi, perdenin yansımasından vareste kalan %50 oranındaki değişiklik kaynaklarını müdaafa etmek şeklinde belirtmiştir. Duvar resimleri yapılırken kullanılan kadraj sanatçı tarafından belirlenmezken resim sanatının sonraki dönemlerinde tuval boyutları ve seçimleri de en az resmin diğer ögeleri kadar önem kazanmıştır. Tuvaller yapılırken klasik görüş açısına bağlı kalınmamış, kompozisyona göre; yatay, dikey, yuvarlak ve kare tuvaller kullanılmıştır. Sanatçı tarafından belirlenen kadraj insan anatomisini ve genel alışlanlıkları bir arada taşıyan bir anlayış ile seçilmelidir. İnsanın görme biçimi yatay ve dikey olarak sınırlandığı için sanatçı da seçiminde bu yolda çaba gösterir.



Fotoğraf 10- Geoit form - Kare form.

Peter Greenaway sinema ve resim kadrajlarının benzerliğini şöyle ifade ediyor :

> "*Londra'da Thames and Hudson'a masa tablosuna olan ilgimden söz etmiştim ve bir gün o konu üzerine bol resimli bir kitap ortaya çıkarma ihtimalim vardı -problemler ortaya konacak ve insanların nasıl çözüm buldukları konusu irdelenecek. Kendi adıma, yaratıcı bir tez değil bu. Hol-*

[40] Sergey M. Eisenstein, *Film Biçimi*, Çev: N. Özön, Agora Yayınları, İstabul Nisan 2014, s. 64

> *landa resmine ilişkin sınırlı çalışmalardan ibaret -masalara oturup para sayan insanlar hakkında bir alttür- ve sonra kumar oynayan Caravaggio ve George de la Tour gibi insanlar da bulunmaktadır. Kağıt oyunu oynamanız gerekiyor, tablodaki belli insanlarla izleyiciler arasında gizli bir plan var ve bunların dışındaki başka bazı insanlar neler olup bittiğini bilmiyorlar. Masa tablolarından birini kaldırdığınızda, bir geniş perde sinemasının en - boy oranı olacaktı."*[41]

Yönetmenlerin klasikleşmiş iki elini tersten birleştirerek yatay dikdörtgen şeklinde bir kadraj arama hareketleri insanın kadraj seçimindeki önemini anlatan :

> "*Geleneklere bağlanan dikey ya da yataylıklar bir tarafa; önemli olan, insanın nasıl gördüğüdür"*[42]

cümlesine de denk düşer. Sanatçının yatay olarak kullanacağı görüntü bütününün sınırlarını belirlemesi insanoğlunun temel vizyonu ile de alakalıdır. Kişi tek gözünü açarak ya da iki gözü aktif şekilde çevreyi izlerken görüntüsü yatay ya da dikey biçimle sınırlanır. Kişinin bakış açısı



RESIM 11 - THE LIVES FROM OTHERS FILMINDEN BIR AMORS KADRAJ.

ve şartları yeni sınırlamalar yaratır.

Sinemada kadraj teknik bir zorunluluktur. Film sanatında devinim farklı şekillerde kullanılır. Bunlar; ana görüntü içindeki devinim, cihazın devinimi ve kurgu masasında yapılan yapay devinim olarak açıklanabilir. Bu noktada kamera objektifinin statik ya da dinamik olması çerçeve dışı bir etki olarak kabul edilir. Bu dakikadan sonra çerçeve dışındaki etkilerin sinema

---

[41] Vernon Gras-Marguerite Gras "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014. İstanbul. s.: 98.

[42] Levent Kılıç, Görüntü Estetiği, İstanbul 1994 Yapı Kredi Yayınları,

dünyasına etken edilmesini ve seyiriciyi buna alıştırmanın yolları da yine teknik meselelerle çözülmüştür. Zaman zaman özellikle auteur sinemacılar; izleyicinin gözünden anlatım, aktif kamera, tepeden görüş gibi deneysel yollara gitseler de kuramcılar tarafından gösterilen yollar açıktır parçalı veya kamera rejisi. Burada aslolan hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın ekrandaki bir kuşun ekran dışında da uçtuğu hissini seyirciye verebilmektir. Fakat yönetmen tercihen o kuşu da kamerasıyla takip edebilir ve hapis gibi görünen o çerçeve aslında kuşun sınırsız dünyasının da temsili olarak görülebilir.

Sinemadaki kadraj türlerine yakından bakacak olarsak yine resmin sinema üzerindeki izdüşümü ile karşılaşmış oluruz. Usta yönetmenlerin elinde bir şahesere dönüşebilen panoramik görüntüler daha az yetenekli yönetmenler tarafından pek tercih edilmez. Onun yerine kullanılan amorslu çekimler sinemanın yapısına daha uygun görülebilir. Parçalı kayıt durumunda aktör ya da aktristin boyun ve omuz hizasından çekildiğine şahit oluruz, bu açı sayesinde fonda duran sinemacının bacaklarına kadar olan uzuvları karşımızda olur. Bu açının kullanılma sebebi izleyicinin doğrudan sahneye dahil oldukları hissini verdiği için sık sık kullanılır.

Amorslu kadraj kullanımı cepheden çekimlerde daha çok tercih edilir. Önce mekanı gösteren yönetmen daha sonra diyalog kuran ikiliyi sırasıyla konuşma durumlarına göre bizlere gösterir. Sırt, baş ve omuzlar bu kadrajda bize yarım gösterilerek evrenin sınırsızlığına vurguda bulunulur.

Pascal Bonitzer sinemadaki kadraj ve planlar sistemeni açıklarken Einsenstein ve Vertof gibi sinemanın hem pratiğine hem de teorik kısmına dikkat etmiş isimlerine atıfta bulunur ve onların anlayışını kısmen eleştirirken yerine farklı tanımlar koyar:

> *"Planlar sistemi burada bambaşkadır; şiirsel anarşinin taban tabana zıddıdır; yakın planların Ayzenştayn'a, daha da iyisi Vertof'a özgü, gemi azıya almış akışının tam karşıt ucundadır. Yakın plan bir kapatma aracına, bir kapı tokmağına dönüşmüştür; uzay kapalıdır, senografik kübün merkezindeki seyirci nerede olduğunu bildiğini sanır. Egemen olan, "orta plan"da görmedir, "insan hizasında" kameradır. Seyircilerin birer birer film kişilerinin özdeşleşme çizgilerine takılmasını ve dramın içine çekilmesini sağlayan bu sisteme "klasik" denebilir. Buna göre, suspense, sinematografik gösterinin klasik biçimi olur.*[43]
>
> *"Bir de, suspense'e temel olan ve bu biçimde işleyebilmesini sağlayan "kapının ardındaki" bilinmeyenin önemi dolayısıyla, alan dışı. Suspense, gerçekliğin dekupajından yola çıkılarak yapılmış konvansiyonel bir plan dağılımından çok tedirgin edici bir alan dışının alan / karşı-alan*

---

[43] Pascal Bonitzer "Kör Alan ve Dekadrajlar" çev, İzzet Yaşar, İstanbul, 2011, 2. Basım, Metis Yayınları, s. : 30

sistemine katılmasına dayanır. Yakın plan bu durumda çift işlev görür: Bir yandan alan - dışının tehdidini gösterir diğer yandan bu tehdidi bir korku etkisiyle gerçeğe dönüştürür. Özellikle Hitchcock'un filmleri, bu alan, alandışı ve korku etkisiyle büyütülüp "yakın"laştırılmış karşı-alan diyalektiği üzerine, son derece bilgince alıştırmalardır. Hitchcock böylece, hareketlerin ve planların boş uzaydaki baş döndürücü gelişimiyle, sinemanın "optik-anlatısal görme"sini sonuna kadar, kendi gerçek'ine, patlamış göze, oyuk göz yuvasına, tahammül edilmez görüntüye tosladığı noktaya kadar götürür.

Ama, diye ekler o zaman, "sadece sinema bu";

Godard da karşılık verir: "Doğrudan doğruya bir görüntü bu." [44]

Bu iki usta sinemacının da belirttiği üzere doğrudan doğruya görüntü ve sinema basit bir planın arkasında bir çok farklı duyguyu ve düşünceyi barındırabiliyor. Yakından gösterilen planlar, görüntüler sözsüz ifade aracı olarak kullanılırken tek başına da bir çok şeyi ifade etmektedir. Kadraj içeriği itibariyle yaratıcı yönetmenin aktarmak istediklerini bize sanatsal olarak yansıtır. Yönetmen zaman zaman çeşitli oyunlar oynayabilir, Nuri Bilge Ceylan'ın zaman zaman yaptığı ayna oyunları, Wes Anderson'un kullandığı perspektif oyunları ya da Gaspar Noe'nin neredeyse her filminde etkin biçimde kullandığı ışık oyunları ile kadraj geçişleri klasiğin dışına çıkıp yönetmen tarafından farklı şekillerde sağlanabilir.

Usta bir ressamın fırça tuşları ile yarattığı etki, sinemada da kadraja giren görüntünün akışındaki kamera ustalıkları ile sağlanır. Geniş planda boşluğa doğru Friedrich vari bir atmosferde bakan oyuncu kafasını çevirecekse bu çeviriş hali ağır ağır sahnelenir, ani bir kamera değişikliği o atmosferin yarattığı sakinlik ve kasvet duygusunu dağıtabilir. Nasıl bir resmin kendi içinde ritmi varsa kadrajın ve sinema akışının da kendi içinde oluşturduğu ritmi vardır. Türkiye şiirinin usta ismi Nazım Hikmet'in şu dizeleri:

"Birden
Bire kuş gibi
Vurulmuş gibi
Kanadından
Yaralı bir atlı yuvarlandı atından
Bağırmadı
Gidenleri geri çağırmadı
Baktı yalnız dolu gözlerle
Uzaklaşan atlıların parıldayan nallarına
Ah ne yazık!
Ne yazık ki ona
Dörtnal giden atların köpüklü boynuna bir daha yatmayacak
Beyaz orduların ardında kılıç oynatmayacak
Nal sesleri sönüyor perde perde
Atlılar kayboluyor güneşin battığı yerde!

[44] Pascal Bonitzer, a.g.e., s.:31

Atlılar atlılar kızıl atlılar
Atları rüzgâr kanatlılar!
Atları rüzgâr kanat...
Atları rüzgâr...
Atları...
At...”[45]



FOTOĞRAF 12 - CAST AWAY, ROBERT ZEMECKIS, ABD, 2000

Nasıl bir ritim taşıyorsa kadraj da o ritmi taşımalıdır. Bu dizeler ne hızlı ne de yavaş okunmaya açıktır, okuyucu kendini ustalıkla oluşturulan ritme ait hisseder. Nazım Hikmet şiirlerindeki ritme değinmemin bir diğer nedeni de şairin dilindeki duruluğu resme borçlu olduğunu ifade etmesidir. Nazım Hikmet'in annesi Ayşe Celile Hanım bir ressamdır ve oğluna erken yaşlarından itibaren resim dersleri vermiştir ve hatta şair Bursa Cezaevi'nde kaldığı dönemde cezaevindeki mahkumların portrelerini çizerek kendisine bir gelir yaratmıştır. Nazım Hikmet bir yurt dışı gezisinde gittikleri sanat galerisinde Picasso'nun resimlerini nasıl yaptığını anlattığı videoya denk gelir. Videoda Picasso önce resmin bir yüzüne resmetmek istediği şeyi çizip ardından tuval bezini ters çevirir bir de tersten çizer, son olarak bir defa daha tersten çizip resme o şekilde başlar. Bunu gören Hikmet “İşte bu, benim de şiirlerime ulaşmada kullandığım mantık bu” der. Şair, sürrealist ressamın kullandığı resim ritminde kendi sanat anlayışını görür.

Filmin mantığının oturtulmaya çalışıldığı süreçte bir büyük tartışma da terimler üzerinden yaşanır. Plan ve sekans terimleri üzerinde görüş

[45] Nazım Hikmet, *“Bütün Şiirleri / Nazım Hikmet”*, İstanbul 2008, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, s. : 31

bildiren sinema düşünürlerinden Eisenstein ve Bazin kendi dillerindeki ifadelerden de yola çıkarak bazı tanımlar getirdiler; shot, long shot, medium



RESİM 13 - KIŞ UYKUSU, NURİ BİLGE CEYLAN, 2015, TÜRKİYE

shot, close shot vb. gibi. Eleştirmen Jean Mitry ise bu gibi tanımlamalar eleştirmenler tarafından ikinci dünya savaşı sonrasında uydurulmuş terminolojik ucubelerdi.[46] Mitry'nin bu ifadeler hakkındaki tanımı ise çok daha net :

> "*Plan, "başlıca film kişilerinin, kameradan belli bir uzaklıkta, aynı çerçeveleme içinde ve aynı açıdan kaydedildiği kısa bir sahnedir. Planlar bütünüyle keyfi olarak, çerçevenin içine aldığı uzay 'alan'ı genişlediği ölçüde, çok yakın plan, yakın plan..., uzak plan diye ayrılır". Bu anlamda plan-se'cans diye bir şey olamaz; çünkü "plan" ve "sekans", biri sadece uzaya öbürü sadece zamana ilişkin, iki bağdaşmaz kategoriye aittir. Sekans, kendileri de birer planlar bütününden oluşan sahnelerin sentagmatik ve diyakronik olarak bir araya getirilmesidir. Bu işlem genellikle önceden belirlenmiş bir dekupaja göre, montaj tarafından yapılır."*[47]

Pascal Bonitzer plan ve sekans ayrımının sonradan ortaya çıkmış bir tartışma olduğunu söyler ve bu konuda Mitry'nin eleştirilerini şöyle yorumlar :

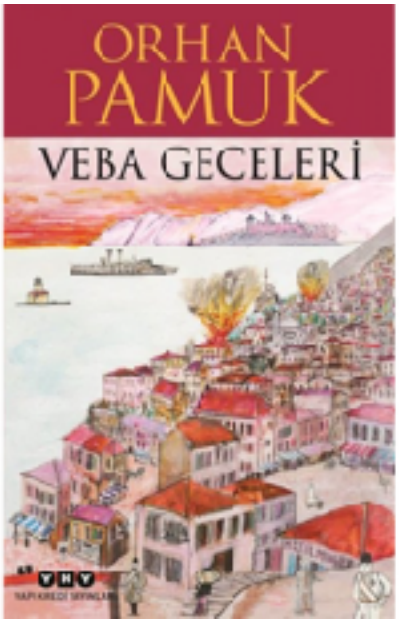
> "*Mitry'nin katı anlayışına göre kendinde "plan" dan söz etmemiz mümkün değildir; her zaman en azından zımni olarak, planın "büyüklüğü"ne, filmsel uzayda ifade ettiği ayrımsal değere gönderme yapmamız gerekir. Aslında plan kavramı sinemayla değil montajla, yani Griffith'in başlattığı görüş açısı çokluğuyla doğmuştur: "D. W. Griffith'in ilk denemelerinden sonra sinema kendi imkanlarının bilincine varmaya başladığında, yani genel bir biçimde sahneler çeşitli görüş açılarından kaydedilir hale geldiğinde, teknisyenler bu değişik kayıtlan, birbirinden ayırmak amacıyla, nitelemek zorunda kaldılar. Bunun için uzayı, kamera*

---

[46] Pascal Bonitzer "Kör Alan ve Dekadrajlar" çev, İzzet Yaşar, İstanbul, 2006, Metis Yayınları, s. : 20

[47] Pascal Bonitzer , a.g.e., 2006, s. : 19-20

ekseni ne dikey düzlemler olarak dilimlediler ve başlıca film kişilerinin bu dilimlere göre konumlanışlarını esas aldılar nitelemelerine. Öyleyse Mitry'nin tasfiyeciliğinde bir çeşit tarihi paradoks var: Plan terimini sadece görüntü kayıtlarıyla, derinlikle ilgili olarak kullanabiliriz, montajın kesmeleriyle değil; oysa planların farkı Griffith montajıyla ortaya çıkar. Bu fark "çeşitli görüş açıları"nın montajından kaynaklanır. Kamera sabitken ve görüş açılarının çeşitliliği, önceden yapılmış bir dekupaja bağlı olsun olmasın montajla sağlanmaktayken her şey yolundaydı. Mitry'nin deyişiyle "montajın şartları" çekim sırasında, kamera hareketleriyle, vinçlerle, pan'larla, travel/ing'lerle ya da zoom'larla sağlandığı andan itibaren hiçbir şey yolunda gitmez, hele kamera omuzdaysa durum daha da kötüleşecektir."[48]



RESIM 14- ORHAN PAMUK, VEBA GECELERI, 2021, TÜRKIYE.

Resimde nasıl boyutla, ışıkla ve vurgularla izleyicinin odaklanması gereken yer belirtiliyorsa aynısı sinema kadrajı için de geçerlidir. Yönetmen tıpkı bir ressam gibi izleyici yönlendirir, usta ressamların bazı yerleri flu bırakıp bazı yerleri açığa çıkarttığı gibi yönetmen de göstermek istediğini vurgular. Yönetmen göstermek istediği kadarını izleyicinin gözünü yormayacak bir süre kadar gösterir ve bir diğer plana geçer, bu sürenin oluşması yine yukarıda da bahsettiğimiz üzere ritimle ilgilidir. Sinema, edebiyat ve resim üçgeninde değinilmesi gereken bir diğer isim de yazar Orhan Pamuk'tur. Pamuk ressam olmak amacıyla başladığı kariyerine mimarlık fakültesi ile devam edip orayı bitiremeden iletişim fakültesine geçmiştir. Gazetecilik yapmayan Pamuk genç yaşından itibaren yazarlığa başlamıştır. Zaman zaman romanlarının içine resimler çizen, son kitabı Veba Geceleri'nin hem ka-

[48] Pascal Bonitzer, a.g.e. s.: 20-21

pağını hem de içindeki haritalarını resmeden Pamuk ressam yanını hem kitabın ritminde hem de kitabın evreninin oluşturulması aşamalarında kullanmıştır.

Sinema kadrajının evreni bize gösterilen fiziki alan sınırlılığının ötesindedir. Sabit bir kadrajın içindeki nesneler izleyenin algısında ve zihnindeki imgelem dünyasında nasıl yer ediyorsa oradan doğru oluşan atmosfer nedeniyle kadrajın dışındaki evrede o imgelem dünyasında yerini alır. Bu noktada nasıl bir resimdeki duygu ve ifade bizim o alanın içinde görmediğimiz bir varlıktan ötürü değişebiliyorsa ya da o ifadeyi oradan alıyorsa aynısı sinema için de geçerlidir. Bu dışarıdan gelen bir seslenme, çığlık ya da vaka olabilir.



Resim 27 - Edvard Munch, Çığlık, Ulusal Galeri, Oslo, 1893.

Kadrajı ölçeklendirme kısmı yine yönetmenin ifade biçimini bizlere sunar. Bu öznel kavram bir noktada ustalık ile de alakalıdır. Oyuncu Nurgül Yeşilçay, Haldun Dormen'in kendilerine "İyi oyuncu bir sivilceyi çıban gibi gösterir."[49] Dediğini söyler. Yönetmenin görevi de o çıbanı izleyiciye aktarma biçimini tercih etmesidir. Nuri Bilge Ceylan sineması bu kör göze parmak tavrını geçmiş zamana ait bulur ve bazı olguları izleyicinin kendisinin

[49] Nurgül Yeşilçay- Kafa Dengi Programı Kasım 2009, 5/7
https://www.youtube.com/watch?v=WClfkwLiwTM&ab_channel=nurgulyesilcay

yakalamasına ve böylece filmin içinde daha fazla dahil olmasını ve kendisini değerli hissetmesini ister.[50] Bu ölçeklendirmeler tamamiyle estetik kaygı gözetilerek yapılmaz, sanatçı seçtiği her görüntünün anlamlar dünyasında bir karşılığı olduğunu bilir ve ona göre hareket eder.

Klasikleşmiş Çehov'un silahı kalıbı da bu mantık ile ilerler, bir kadrajdaki tüm unsurlar o anı daha fazla gerçek kılmaya hitap etmelidir, gereksiz bir öge izleyicinin kafasını karıştırabilir, dikkatini dağıtabilir. Tiyatro ve sinemada genel bir ilke olarak kabul edilen bu durum sayesinde izleyici gereksiz yere beklentiye sokulmaz. Oyuna, hikayeye, dramaturjiye hizmet etmeyen hiçbir öge sahnede bulunmamalıdır. Çehov'a göre:

> *"Eğer ilk bölümde 'duvarda bir tüfek asılı' diyorsanız ikinci veya üçüncü bölümde o silah patlamalıdır. Eğer ateşlenmeyecekse o silah orada asılı olmamalıdır."*[51]

Bu anlayış ile Tarkovski, Reha Erdem ve Nuri Bilge Ceylan sinemasında sık sık gördüğümüz gizem anlayışı çakışsa da bu yönetmenlerin seçtikleri görüntülerin neredeyse hiçbirinin boşa ya da tesadüfen oluşmadığını biliriz. Nuri Bilge sinemasında bu anlayış bazen gizem ile perdelense de bu konulardaki detaycılığıyla bilinen Ceylan bazen bir elma, bazen kırık bir cam, bazen de duvarda asılı bir resim ile iletmek istediği mesajı verir. Wollen bu yakın plan çekimlerini şöyle yorumlar :

> "*Filmlerin temposu montaj değil oyuncu kaynaklıydı. Mesela yakın çekimi dramatik bir doruk noktasına vurgu yapmak için değil, ana aksiyonun dışındaki imajlarla noktalama yapmak için kullanıyordu. Çoğunlukla bu imajlar doğadan oluyordu : La Regle du jeu'de kurbağalar ve kaçışan tavşanlar, Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü, sincap Kleeber, Le Dejeuner sur l'herbe'deki böcekler".*[52]

1982 yapımlı yönetmenliğini Şerif Gören'in gerçekleştirdiği, senaryosu Yılmaz Güney tarafından yazılan Cannes Altın Palmiye ödüllü Yol filminde Tarık Akan tarafından canlandırılan Seyit Ali karakterinin yaptığı bir davranış Yılmaz Güney ile Tarık Akan arasında yoğun bir tartışmaya sebep olmuştur. Mahkumiyeti nedeniyle filme doğrudan yönetmenlik edemeyen Yılmaz Güney, cezaevindeyken kendisine gelen negatifleri hapishane şartlarında izler ve direktiflerini yönetmenlere, oyunculara günü gününe iletir. Filmin son sahnesinde eşinin ölümüne sebep olan Seyit Ali, senaryoda yazmamasına rağmen parmağından çıkarttığı nikah yüzüğüyle oynar ve gözlerinin dolduğunu görürüz. Tarık Akan son sahneye böyle bir ekleme yap-

---

[50] Kış Uykusu Kamera Arkası - Oyunculuk Gizlemektir, https://www.youtube.com/watch?v=Bkfz5h-DclTU&ab_channel=AynenB%C3%B6yle , Erişim Tarihi : 10.04.2020

[51] Wikipedia , Çehov https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ehov%27un_silah%C4%B1

[52] Peter Wollen, "*Sinemada Göstergeler ve Anlam"*, çev: Zafer Aracagök, İstanbul 2006, Metis, s.162



FOTOĞRAF 15 - YOL. YILMAZ GÜNEY. 1982.

tığını söylediği anda Yılmaz Güney yoğun bir sinir harbine girer ve Akan'ın öyle bir sahne eklemesine tepki gösterir. O detayı eklemesi Yılmaz Güney'de şu soru işaretini doğurur "acaba filmin tamamını yanlış mı oynadı?" Ortalığı sakinleştirmek isteyen Akan, beğenmediği taktirde sahneyi atabileceğini söyler ve oradan ayrılır. Fransa'daki montaj masasında sahneyi izleyen Güney, sadece bir parmak detayıyla ne kadar çok şeyin ifade



Fotoğraf 19 : Ahlat Ağacı Boy plan çekim örneği,

edildiğini görür ve o sahneyi de filminde kullanır.[53]

Bu durum Eisenstein'in yakın plandan çekilmiş ufak bir hismin görüntüsünün uzaktan kaydedilen devasa bir nesneye göre daha etkileyiciği olduğu düşüncesine denk düşer. Resim ve sinema sanatındaki benzerliğe doktoru kameramanın, büyücüyü ressamın yerine koyduğu metaforu ile yaklaşan Walter Benjamin'e göre :

"Elini hastanın üstüne koyarak iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedenin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan

[53] Tarık Akan ve Yılmaz Güney, Belgesel, süre : 21-30 dk, https://www.youtube.com/watch?v=Oo3EYKewA-0&ab_channel=G%C3%9CNEYK%C3%9CLT%C3%9CRSANATEDEB%C4%B0YATDERG%C4%B0S%C4%B0



farklıdır. Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun





FOTOĞRAF - 16 - BIR ZAMANLAR ANADOLU'DA, NURI BILGE CEYLAN, 2013, TÜRKIYE.

dokusunun derinliklerine girer."[54]

Vizyonları, evreni okuma şekilleri ve kadraja alma konusundaki seçimleri göz önünde bulundurulunca ressamın bir büyücü gibi tedavi yaklaşımı mantıklı bulunabilir. Sinemaya hem cerrah hem büyücü mantısı ile yaratıcılığı ön planda tutarak yaklaşan yönetmenler de vardır. Yılmaz onları şöyle örneklendirir:

> "*Bunu Terrence Malick' in Hayat Ağacı (2011) filminde açıkça görmek mümkündür. Bir ailenin ağır dramının anlatıldığı filmde, 20. dakikada dünyanın oluşumuyla ilgili bir görsel felsefe yapılmaya girişildiği görülmektedir. Burada kadraj, evrene dair bir görüntüyü sınırlandırırken, filmi tamamlayan Mozart'ın Lacrimosa adlı parçasıyla*

[54] Walter Benjamin, "*Pasajlar"*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ocak 2019, s.: 69

çerçeve fenomenolojik olarak izleyiciyi mikro - makro çerçeve arasında



Fotoğraf 18 : Ölümlü Dünya, Ali Atay, Bel plan, 2017,

bir yarılma anına düşürmektedir. Duchamp, Kosuth, Shermann, Tarkovsky gibi farklı alanlarda çalışan sanatçıların hem cerrah hem büyücü olabilecek özellikte olduğunu belirtmekte fayda vardır." [55]

Yüze odaklanılan çekimlerdeki amaç ise hem izleyiciyi yine sahneye dahil edebilmek ve oyuncunun iç dünyasını, kafasındaki düşünceleri, ruh halini jest ve mimikler özelinde izleyiciye aktarmaktır. İnsanların ruhsal çözümlemeleri de bu tip çekimlerle birlikte kolaylaşır. Greenaway bu tarz yakın kadrajlarda ressam yanının doğru yolu bulmada kendisine yardımcı olduğunu şu şekilde açıklar;

"*Burada bir kez daha ressam yanım ortaya çıkıyor. Amerikan sinemasında görüştüğü gibi, farklı sahnelerin çabucak peş peşe birbirini izlemesini sevmiyorum. Ben bir Poussin hayranıyım, karakterlerimi kendi çevrelerine yerleştirmek istiyorum. Bu benim Venedik okulumdan David ve Gericault'a kadar uzanan süreçte tarihsel resimlere olan tutkumla ilgili bir şey. Örneğin Anointing of Napoleon'da (Napolyo'nun Kutsal Yağ Sürme Ayini) ressamın sahnenin tamamını olduğu gibi, harika bir şekilde tanımlanan karakterlerin her birinin görülmesini mümkün kılma şekline hayranlık duyuyorum. Belki de bugüne kadar yapılmış en son tarihsel tablo, Picasso'nun Guernicası'dır."*[56]

Yönetmenin kadraja alacağı; sıkılmış bir göz, dolu göz, çatık kaş, yüz çizgileri, titreyen dudak, dalgın bakışlar duygu aktarımında kolaylık

---

[55] Burhan Yılmaz, *"Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi",* (Yayınlanmış Makale) İdil, 2016, Cilt 5, Sayı 20,S 43 s. :11

[56] Vernon Gras-Marguerite Gras "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014. İstanbul. s.: 204

sağlar. Yüz çekimlerinde kullanılan ışık ile çok güçlü pozlar yakalanabilir, Nuri Bilge Ceylan sinemasında yüz çekimleri büyük şairlerin dizeleri gibi özenle seçilmiş olur. Özellikle Bir Zamanlar Anadolu'da filminde uyguladığı Rembrandt vari ışıklar Ceylan'ın sinemasının zirve noktalarından birisini bizlere sunmuştu. Akan görüntüler durdurulup bakıldığında Rembrandt'a ait portrelere bakıyormuş hissi çok belirgin bir şekilde izleyicide uyanıyor.

Omuz çekimlerinde ise yönetmen kadraja oyuncusuyla birlikte mekanı da dahil eder. Bu sayede hem oyuncunun hareketlerini hem de mekanla olan ilişkisini görebiliriz. Burada öncelik mekanla olan ilişkide olur ve omuz üstü çekimlerde aşağı yukarı hareket sağlanarak verilmeye çalışılan hissin şiddeti dengelenir. Omuzdan çekimde konuşan iki kişinin amorslu çekilip çekilmemesi aralarındaki diyaloğun özel olup olmadığı konusunda



Resim 29 : Barok dönem resim örneği, Rembrandt, Gece Devriyesi, Rijksmuseum, Amsterdam, 1642

izleyiciye fikir verir. Arnheim da yukarıda bahsettiğimiz dekadraj kavramına dikkat çeker ve ekranın dışında kalan unsurların da en az gösterilen kadar önemli olduğunu düşünür. Ekrana koşarak giren bir köpek ekranın diğer tarafına geçip kadrajdan çıktığı vakit sonsuzlukta buhar almaz, koşusu evrende devam eder. Arnherim bu durumu şöyle açıklar:

"*Görüntülenen alan bir yere kadar görünürdür; ama sonra ötede ne olduğunu görmemizi engelleyen sınırlar vardır. Bu sınırlamayı bir dezavantaj olarak görmek hata olur. Tam tersine, filme sanat olarak ad-*

landırma hakkını verenlerin bu tür sınırlamalar olduğunu daha sonra göstereceğim."[57]

Göğüs plandan yapılan çekimlerde, ekrandaki oyuncu tıpkı omuz çekimindeki hali gibi mekana dahil bir biçimde gündelik hayatındaki biçimiyle bize yansıtılır, burada izleyiciye verilen mesajlar görüntü doğrudan günlük hayattaki diyalog biçiminin bir tezahürü olduğu için daha rahat aktarılır. Bu çekim tarzının bir diğer avantajı da yönetmenin kadraja dahil etmek istediği bir manzarayı kolayca yerleştirebilme potansiyelidir. Daha fiziksel durumların gösterileceği durumlarda ise belden yapılan çekimlere yer verilir. Bu noktada kamera bel hizasına konumlandırılır ve kadraj oradan doğru ölçeklendirilir.

Boydan yapılan çekimler ise içlerinde en enteresan olan planlardan. Sinemanın ilk dönemlerinde yoğun şekilde kullanılan bu plan zamanla birlikte yerini baş, omuz, yarı gövde planlarına bırakmıştı. Fakat auteur sinema olarak tabir edilen sinemanın yönetmenleri bu boydan çekimleri de ustalıkla kullandılar ve sadece bir yürüyüşle bile birçok duyguyu izleyicilerine geçirip, çok güçlü resimler elde ettiler.

Toplu çekimler ise özellikle geç romantik dönem resimlerinden etkiler taşır. Savaş sahneleri, çoklu konuşmalar bu çekim tarzı ile eşleşirken Kurosawa, Eisenstein, Ozu gibi yönetmenler bu tip toklu çekimlerin ustaları olarak kabul edilirler. Genel çekim ise manzaranın ön planda olduğu resimlerin etkisini taşır. Empresyonist dönem resimleri bu çekim planına en çok etki etmiş dönem olarak gösterilebilir.

1.6. Ressam Yönetmenler ve Sinemaya Etkileri

Neredeyse tüm sanat dalları için geçerli olan tek kural, üretilen ürünün bir yaratıcılığa dayalı olmasının gerekliliğidir. Kişi ürettiği nesnenin ifade dilini kendisi belirler. Bir ressam sınırları belirsiz evreni resimlerken seçtiği kadraj ile görüleni olduğu gibi aktarmanın değil, gösterilecek nitelikte olanın peşine düşer. John Berger bu durumu "Görülebilir olanın ardında seçilmemiş yüzlerce görülebilirlik olanağı yattığını" sözleriyle açar ve sanatçının gösterdiği sahnenin özelliğine vurgu yapar.

---

[57] Rudolph Arnheim, "*Sanat Olarak Sinema",* Öteki Yayınevi, çev: Rabia Ünal, Birinci Basım NİSAN 2002, s. : 21

Sanat tarihinin en temel eserlerinden Sanatın Öyküsü'nün yazarı Gombrich yaptığı bir tanımlamayla sanatçıların çok yönlülüğüne dikkat çeker ve aslında üretme biçiminden çok üreten kişinin algı ve aktarım dünyasının önemine vurgu yapar:

> "*Sanat adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır. Yani biçimleri ve renkleri* '*tam yerinde*' *oluncaya dek dengeleme gibi şahane bir doğa vergisine ve aynı zamanda, daha az rastlansa bile, her türlü parçacı çözümü reddedecek öznitelik bütünlüğüne sahip olan her dönemde yeni sanatçıların doğacağına inanıyoruz"*[58]

Sanatçı gerçeği taklit yerine gerçeği apayrı bir kavrayış ile alır ve onu farklı bir şekilde gözler önüne serer. Resim sanatı, teknoloji ile olan ilişkisine kamera obscura ile başlayıp, fotoğraf ile sürdürmüştü, süreç resim - sinema ilişkisinin kurulması ile süregeldi. Bu ilişki sinema sanatının eşik atlamasına, halk tarafından daha iyi anlaşılmasına, teknik kolaylıklara yol açarken bunun öncülüğünü yapanlar genellikle kariyerlerine resim ile başlayan yönetmenler tarafından yapıldı.

Bu ressam yönetmen olarak nitelendirebileceğimiz sanatçılar; ya akademik anlamda bir eğitime mahzar olmuş ya da aile içinde resim eğitimi almışken çoğu doğuştan sahip olduğu resim kabiliyetini resimler yaparak kullanmışlardır. Francis Bacon, Akira Kurosawa, Memduh Ün, Ridley Scott, Peter Greenaway, Ayhan Işık, Fatih Akın, Alfred Hitchkook bu tip ressam yönetmenlerin en başarılı isimlerindendir.

1.6.1 Akira Kurosawa

Japon yönetmen, Kurosawa endüstriye ressam olarak dahil olmadan önce kariyerine sinema ile başlamış ve çalışmalarını önce kağıtlara aktarıp ardından perdeye yansıtmıştır. Sinema dilinde story - Board olarak bilinen çizgisel ön taslaklar Kurosawa sinemasında önemli bir yer taşır. Bu resimli

---

[58] Ernst Hans Josef Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"* Remzi Kitabevi", İstanbul 1992, s. : 478.

taslaklarda aslında ne olacağını hem kendisine hem de oyuncularına kolayca yansıtma fırsatı bulan yönetmen bu sistemi çok sık kullanır.

23 Mart 1910'da Tokyo'da dünyaya gelen sanatçı Akira Kurosawa günümüzde multidisipliner sanatçı olarak adlandırılan geçmişte ise rönesans insanı olarak tanımlanan çok yönlü sanatçı türünün bir mensubudur. İlk okul



Fotoğraf 21: Akira Kurosawa'nın. Storyboardları ve uygulamaları

döneminde silik bir karakter olan Akira, kendisini büyüten ve geliştiren üzerinde çok fazla emeği olduğunu dile getirdiği öğretmeni Taçikava ile tanışır. Öğrencilerinin aradığı özgürlük alanını onlara açan ve sanatı bakış açılarının olup olmadığını test eden öğretmenin ders puanı konusunda en cömert davrandığı öğrencisi Akira olur, bu sayede okul ile yeniden bağ kuran Akira için artık dersler bir azap olmaktan çıkar. Kurosawa'nın resme olan aşkını da başlattı. Resmin gücü ve etkisi burada bir kez daha karşımızdadır, resim derslerine kendisini bağlayan hocası olmasaydı belki de dünyanın en büyük yönetmenlerinden birisini tanıma fırsatı bulamayacaktık. Kurosawa o günleri şöyle ifade eder:

> "*Ne çizmeye çalıştığımı şu an hatırlayamıyorum, ama bütün gücümü ve becerimi kullanıyordum. Çok bastırdığımdan kalemlerin ucu kırılıyor ve parmaklarımı tükürükle ıslatarak renkleri birbirlerine karıştırıyordum. Sonunda ellerim rengarenk olmuştu. Resimlerimiz bitince Bay Taçikava, hepsini tahtaya astı ve resimler hakkında herkesin*

düşüncelerini belirtmesini istedi. Sıra benimkine gelince, sınıfın tepkisi kısık kısık gülüşmelerdi. Fakat Bay Taçikava gülenlere dik dik bakarak benim resmimi övmeye, göklere çıkarmaya başladı. Neler söylediği tam aklımda kalmamışsa da, özellikle tükürüklü parmaklarımla boyaları birbirlerine karıştırdığım yerleri övüyordu. Sonra resmimi aldı ve üzerine parlak kırmızı mürekkeple üç düzgün daire çizip en yüksek notu verdi. Evet, gerçekten en yüksek not"[59]

Bu dönemde Kurosawa, hat sanatı ve kendo ile de ilgilendi. Sadece sinema ile sınırlı kalmayan sanatsal ilgisini edebiyat, resim ve müziğe de aktaran sınırlı sayıdaki isimlerden birisidir. İlk gençliğinde meydana gelen büyük Tokyo depreminin neticesinde oluşan can kayıpları ile dolu sokaklarda abisi Heigo ile yürürlerken abisi gerçekle yüzleşmesi için onu ölü bedenlere bakmaya zorladı. Bu deprem sanatçıların hassas ruhlarının ne denli etkilendiğinin bir göstergesi olarak kabul edilir. Fatih Akın ikinci filmi olan Duvara Karşı'yı ilk başta bir komedi filmi olarak çekmeyi tasarlarken daha sonra yaşanan 17 Ağustos Depremi'nin etkisinde kalıp daha karamsar bir metni kaleme alır. Birçok sanat tarihçi bu yüzleşme anının Kurosawa'nın sanatının gerçeklik algısında önemli pay sahibi olduğunu söyler.

Resim kariyeri için sinema ile ilgilenen abisi Heigo'nun yanına taşınan Kurosawa dönemin baskıcı ve statik sanat anlayışından memnun kalmaz ve sinemaya yoğunlaşır. 1933 yılında abisi Heigo intihar neticesinde büyük abisi de hastalık sonucu ölünce ailesinin tek erkek çocuğu olarak onlarla birlikte yaşamını sürdürür. Yardımcı yönetmenlik alanında verilen bir ilan üzerine yarışmaya alaycı bir makale ile katılan Akira sürpriz bir şekilde seçilir ve 23 yaşında sinema dünyasına tam anlamıyla adım atmış olur. Kurosawa; resim, müzik ve edebiyatı harmanlayarak oluşturduğu kendi sinema dünyasında ülkesinin geleneksel hümanizm düşüncesinden de faydalanır ve doğa sevgisini de yansıttığı filmler çekmeye başlar.

---

[59] Akira Kurosawa, "*Kurbağa Yağı Satcısı"* Çev. Deniz Egemen, Agora Kitaplığı, İstanbul 2016, s. : 13

Yönetmen, filmlerindeki birey unsurunu fona yerleştirdiği toplumsal gerçeklikle eş zamanlı olarak yürütür. Birçok ressam gibi eskizlerle çalışan Kurosawa obsesyon haline getirdiği benzer görüntüleri yaratma işine kanalize olur. Van Gogh'un sanatına olan beğenisiyle maruf Akira'yı sinema tarihçisi Aldo Tassone şöyle anlatır;

> "*Kurosawa henüz on sekiz yaşındayken resmi yeğledi; bu tutumu üniversite öğreniminden kaçmaktan çok öte, açığa vurulan kesin bir iç eğiliminin somutlaşmasıydı. Genç adam, Gorki'nin deyişiyle bu "özgürlük üniversitesi yıllarını "sinema, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi birçok konuda zemin yoklamak için denedi, durdu." "Hiçbir ayırım yapmadan tüm Japon ve yabancı klasikleri okuyup duruyordum." Belki de Kurosawa'nın kendi kendisini yetiştiren seçmeci oluşumunun altında yatan şey bu yansız yaklaşımdır. Doymak bilmez bir öğrenme tutkusu ve evrensel bir ilgi alanı vardı: Tessai, Urozu, Taiga Cüç, gibi Cezanne ya da Van Gogh'dan da zevk alıyor, Heike Monogatari ile Macbeth'i aynı hazla okuyor, Nô'nun soyut temalarının yanısıra Schubert ve Haydn dinliyor, Ford ve Renoir'ı izliyordu. Kurosawa için kültürün sınırı yoktu."*[60]



Fotoğraf 23 : Kar Fırtınası'ndan bir sahne



RESIM 31 -KAR FIRTINASI IÇIN

Filmlerinde farklı kültürlere, dillere, dinlere ve ırklara da yer veren yönetmen hayranı olduğu Van Gogh'un eserlerini detaylıca incelemiş ve beslendiği noktanın klasik Japon baskı resim sanatı olduğuna kanaat getirmişti. Bu benzerlik Kurosawa'yı etkiledi ve hem Van Gogh gibi özgün res-

[60] Aldo Tassone, Akira Kurosawa, Çev. Ahmet T. Şensılay, Afa Yayınları, 1985 İstanbul, s.:12-13



FOTOĞRAF : 22 BAHÇESI



RESIM 30 -ŞEFTALI

imler yapıp hem de bir gelenekten beslenebilmenin yollarını aradı. Doğa ve doğallık bu yolların en faydalısı oldu. Bu kültürün üç büyük değere sahip çıktığını ifade eden Akira sanattan uzak kalan insanların hayatla bağlarının





RESIM 31 - KIZILLAR İÇINDEKI

zayıf olduğuna inanır. Doğadaki birçok unsurun gerçek sanata yakın olduğuna inanan anlayış aslında Akira için de geçerlidir, aksi durumdaki insanların estetikten, hedonizmden uzak, son derece tek düze bir hayat sahibi olduklarını düşünmek zordur.

Birebir taklit düşüncesinden sıyrılıp öze inmeyi amaç edinen Kurosawa başarılı kompozisyonları ile bu emeline ulaştı. Özellikle renk kullanımı ile iki disiplinin birleşmesinden doğru oluşan güzel etkiyi yansıtmadaki mahirliği onu alanının en önemli isimlerinden birisi haline getirdi.

> "*Renk, resimde olduğu kadar sinemada da önemli bir yer kaplamıştır. Görsel tasarımın en önemli öğelerinden biri olmakla beraber, sinemada rengin, anlatımı destekleyici yanıyla etkiyi arttırmaya katkı*

sağladığı ortadadır. Bu uyum, renklerin diline uygun bir şekilde oluşturulabileceği gibi yönetmenin bakış açısına göre de şekillenebilmektedir. Siyah-beyazdan, çok renkliye geçiş döneminde rengin görüntüye anlam katması anlayışıyla, ressamlar tablolarında, yönetmenler sinema filmlerinde renk unsurunu ön plana çıkarmışlardır. Bu noktada Kurosawa'nın resim ve sinema disiplinlerinden yola çıkarak kullandığı renk dağılımını Dreams filmi için resmettiği ön çalışmalarda görmekteyiz."[61]

Japon sinemasının en büyük yönetmeni olarak kabul edilen Akira Kurosawa öldüğünde 83 yaşındaydı kazandığı bir çok ödülü, iki farklı sanat disiplinini nasıl birbirlerinden beslendiğini bize göstermesi ve etkili şiirsel dil kullanımıyla bilinen Akira, öldüğünde birbirinden değerli 30 filmi bizlere bırakmıştı.

1.6.2 Peter Greenaway

Peter Greenaway, 5 Nisan 1942, yılında Galler'de dünyaya geldi. İngiliz film yönetmeni, filmlerindeki, Rönesans ve Barok resminin ve özellikle Flaman resminin farklı etkisiyle dikkat çekiyor. Filmindeki ortak özellikler, manzara kompozisyonu ve aydınlatma ile kostüm ile çıplaklığın zıtlıkları, doğa ve mimari, mobilya ve insanlar, cinsel zevk ve acı verici ölümdür. Greenaway kendisini "Ben aslında, sinemayla uğraşan bir ressamım hala. Sanırım, sinemam en iyi, normal olarak resim geleneklerine ve sanat tarihine uygulanan eleştiri tarzıyla anlaşılır. Bazen kendimi bir zürafa yarışına katılmış su aygırı gibi hissediyorum."[62] Sözleriyle tanımlar. Peter Greenaway ilk fimlerinden itibaren kaosun içinde bir düzen arayışına gider ve sanatın hatta uygarlığın konusunun bu olduğunu savunur. Greenaway içinde bulunduğu iki sanatın benzerliğini şöyle anlatır:

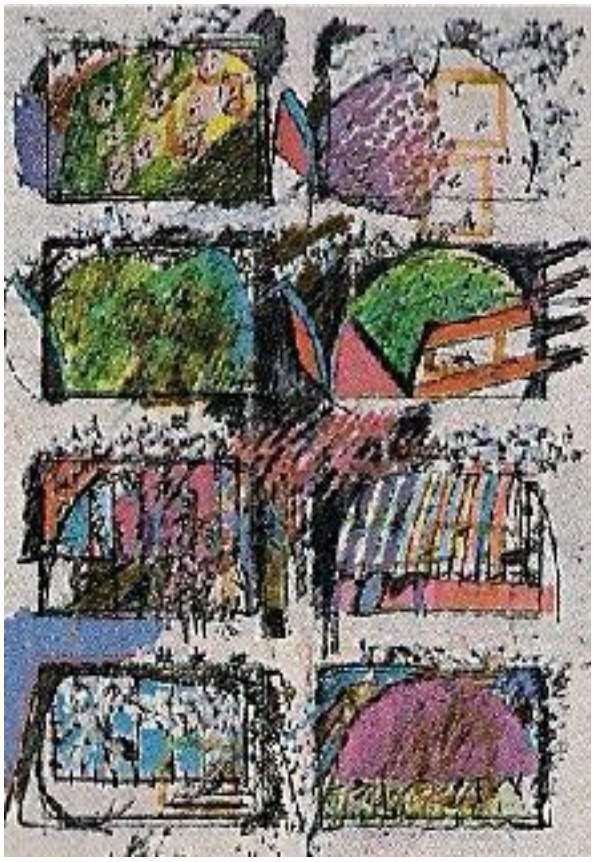
"*Kariyerime ressam olarak başladım. Ve hala resmin, kendi adıma en önde gelen görsel iletişim aracı olduğuna inanıyorum. Onun sağladığı*

---

[61] Serap Yıldız İlden - Esra Akdemir, "*Ressam Yönetmen Olarak Akira Kurosawa"*, (Yayınlanmış makale) Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi. Mart 2016. S. : 109

[62] Vernon Gras-Marguerite Gras "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014. İstanbul. s.: 122

özgürlükleri, bakış açıları, tarihi potansiyeli. Ve yirminci yüzyıl resmine bakıldığında, resmin sinemadan on bin kez daha radikal olduğu görüle-



RESIM 32 :GREENAWAY'E AIT FILM IÇIN HAZIRLANMIŞ BIR STORYBOARD

cektir. Sinema fena halde muhafazakar bir ortamdır. Yirminci yüzyıl resmi sıçrama kaydetti ve sinemayı geride bıraktı. Sinema onun Kübist dönemine ulaşamadı henüz. Bir sanatçının filmle ya da kasetle sahip olabileceği bir ilişkiyi yeniden canlandırmasının yoludur bu ara. Ben bir televizyon ekranında dolmakalemle, kurşun kalemle ya da fırçayla, daha çok bir ressamın yaptığına benzer şeyler yapabilirim. İnsan gözü tek başına sadece 1000 civarında rengi ayırt edebilirken, The Quantel Paintbox 17 milyon renk üretebilmektedir. Dolayısıyla, bir bakıma bir ressamın renk yelpazesinin potansiyelini artırabilmektedir. Fakat ben dünyayla oynayabilirim. Şeyleri aynen bir ressamın yaptığı gibi değiştirebilirim: silip yok edebilir, fırçalayabilirim. Ters çevirebilirim, olumsuz bir hale getirebilirim ve bunu çok heyecan verici bulurum. Büyük Rus yönetmen Eisenstein, 'En büyük sinemasal sanat formu animasyondur, çünkü tamamen kontrolünüz

altındadır', diyor. Animasyonu bir şekilde çocuk sinemasının ayrıcalığı olmaktan çıkarabilir ve belki de sofistike, karmaşık ve karışık olan yetişkin durumlarında kullanılabilir, bunun yanında genel sözlüğümüzün bir parçası haline de getirebiliriz, diye düşünüyorum ve bu düşünceyi seviyorum. Kendi payıma, Prospero'nun Kitapları'nı bütün bu olağanüstü yeni teknolojilerden yararlanabilmiş bir sinemaya ilişkin büyük bir araştırmanın başlangıcı olarak düşünmek istiyorum"[63]

Peter Greenaway resim eğitimi alır ve bunun neticesinde sanat tarihinden yoğun biçimde faydalanarak görsel imgeler ve metaforlar dünyasını kendi estetik anlayışıyla birleştirir. Özellikle Hollanda sanatından etkilenen yönetmen filmlerinde sık sık Vermeer'i referans alır. Bu referans nedeniyle zaman zaman eleştirilere de uğrayan Greenaway durumu böyle açıklar:

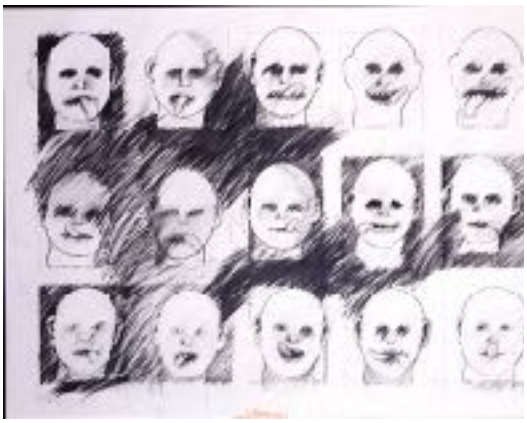
"*Bana edebiyat ve resimle çok yakından ilgilendiğim söylenerek serzenişte bulunuluyor. Ressamın sözleşmesi'nde kendi çizimlerimin Vermeer'in çalışmalarının yerini almasında bir parça böbürlenme yok değildi. Filmin organizatörüydü Vermeer. Bir sahnede Vermeer'in en ünlü tuvallerinden biri olan Art of Painting'i özenle kopyaladık. Başlangıçta, kamera bir zebranın şeritlerini akla getiren siyah - beyaz şeritli bir önlük giymiş ressamın arkasını çerçeveye alır. Sonra kamera sinematografik anlamda, on yedinci yüzyıl resminin tam bir reprodüksiyonu olan seti ortaya koyar. Eğer yakından bakarsanız duvarda Sacha Vierny'nin adının baş harflerini gördüğünüz gibi. Atıfta bulunulan bir diğer şey, Washington, D.C.'nin Ulusal Galeri'sinde bulunan ve pek çok uzmanın sahte olduğunu düşündüğü Woman in the Red Hat adlı küçük tablodur. İmitasyon konusunda - bu pratik en çok sanatın kendi üzerine kafa yorduğunu ve bu üslubu aşırı noktalara vardırdığı barok dönemde en yaygın şeklini almıştır. Ben kendimi Bavyera'daki gibi, barokun daha gösterişli tezahürlerinden ziyade Poussin kampına yerleştirsem de bu geleceği geliştiriyorum. Fakat*

---

[63] Vernon Gras-Marguerite Gras "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014. İstanbul. s.: 164-165

barokla ortak yanları olmasına rağmen, bu filmin klasik bir yapısı vardır: Her aksiyon kendi sonucuna doğru yol almaktadır." [64]

Greenaway en beğendiği resim üslubu olarak Hollanda'nın golden age dönemini gösterir. Kendi yapıtlarındaki göndermelerini de o üsluba göre kotaran sanatçı o dönemin farkını sanatçıların kendilerini rahat ifade edebildikleri bir döneme denk gelmesinden kaynaklı üretim genişliğine dayandırarak yapar. Hem proleteryanın hem de burjuvazinin aynı anda yer bulabildiği ilk resim dönemlerinden birisi olarak kabul edilen dönem, usta sanatçıyı epey etkilemiştir. Zaman zaman kullandığı metaforlar ile izleyicinin kafasını karıştırmayı da tercih eden yönetmen için o dönem sonsuz bir kaynak deryası oluşturur. Greenaway resim tarihindeki dönemler itibariyle kendini barok dönemin sonlarına ait hissediyor



RESIM 33: GREENWAY'E AIT ÇIZIM-



FOTOĞRAF 25 - GREEN-

"*Barokun sonuyla on dokuzuncu yüzyılın modern kültürel canlanışı olarak tanımlanan şey arasındaki dönem uzun zamandır ilgimi çekiyor; bu dönem, Karşı Reform'un sonuyla Fransız Devrimi'nin başı arasındaki geçiş dönemdir. Günümüz dünyasının o temel çatışmaları yeniden ürettiği görülüyor. Leonardı, Raphael, Michalengelo; sonra Poussin tablolarında görülen aşağı yukarı Fransız Devrimi'ni kapsayan ikinci dönem ve bir taraftan Le*

[64] Vernon Gras-Marguerite Gras "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014. İstanbul. s.: 40

Corbusier'in gölgesi olan üçüncü dönem. Bir bakıma onların hepsini destekleyen temeldir ve bu bağlamda bir figürdür."[65]

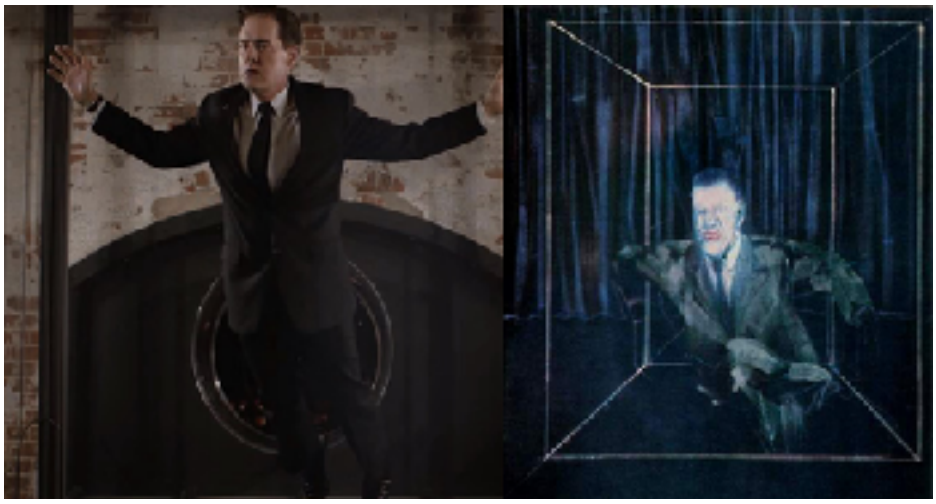
Sanatçı, Flaman resminde yoğun olarak kullanılan dini figürleri de sinemasına taşmıştır. İsa'nın doğumu temasıyla birlikte filmlerinde şimdiye değil olmayan resimsel bir referansı, Van Eyck - Van Der Weyden zamanına ait Flaman resim sanatının referansını da ortaya koyar, Greenaway bu konuyu şöyle açıklar;

"*Flaman resim sanatında çocuk tablonun ortasına yerleştirilir, kutsal topluluk etrafını çevirir, halesinden bütün sahneye ışık yayılır. Sadece kucağında çocuk tutan anneyi değil, diğer figürleri de resmetmek istedim ve bunun yanında, tablolarda (çocuğun) gözleri seyirciye yönelik olduğundan, (anneyle çocuğun) karşılıklı bakışmalarını resmetmeyi hedefledim. Ayrıca bana esin kaynağı oluşturan (biri özel olmak üzere) tuvalet de bulunmaktadır- pek tanınmayan bir on beşinci yüz yıl ressamı olan Crevalcore'nin. Orada, kesilmiş bir baş gösteriliyor -Azize Catherine olduğunu biliyorum. Kafa kesme olayı beni hep büyülemiştir; dahası, Salome'nin ve İngiltere'nin Birinci Kralı Charles hakkında filmler yapma planlarım olmuştur. Öte yandan, görsel araştırmalarımda Monsu Desiderio'nun, aşırı özen gösterilmiş mimari yapıları, sayısız ayrıntıları, katedrallerde yaşanan yangın ve patlama tasvirlerinin yer aldığıNapoli tabloları da bana klavuzluk etmiştir. Sacha Vierny'yle ikimiz bu tuvaller üzerine sayısız tartışmaya girdik. Kilise ararken büyük sorunlar yaşıyorduk. İspanya'da ve güney İtalya'da başladık arayışa, fakat gerekli yetkileri elde edemedik ya da -başka bir ifadeyle- aradıklarımızı bulamadık. Sonunda, Yenilenmiş Kilise'ye ait olan ve bizim biçimini değiştirdiğimiz eski Amsterdam Katedrali'yle karşılaştık. Yetkililer bu filmin orada çekilmesi için belli bir ücret karşılığında bize izin verdiler. Ondan önce Köln Katedrali'ni kullanmakı planlamıştık, fakat hazırlıklara başlamadan iki gün önce, Aşçı,*

[65] Vernon Gras-Marguerite Gras *a.g.e.*. s.: 53

Hırsız Karısı ve Aşığı Alman televizyonlarında gösterildi ve başpiskopos katedrale girmemizi anında yasakladı."[66]

Sanatçının en çok ses getiren eserlerinden birisi olan 1982 yapımı Ressamın Sözleşmesi filminde büyük bir sanat çalışması yapabilmenin temel unsurunun sınırlı alan yaratabilmek olduğunu söyleyip bu sorunun etrafında dönüyor. Greenaway filmi "Bu film asıl olarak bir ressamın bir peyzajı resmetmesi hakkındadır" şeklinde açıklıyordu. Greenaway'in filmlerinden sinemadan beklediğimiz anlatı tatlarının yerini durağan görsel şov almaktadır.



Resim 34 : Twin Peaks: The Return (2017) Portrait of a Man by Francis Bacon

1.6.3. David Lynch

David Lynch Ameika'da gözlerini hayata açtığında takvimler 20 Ocak 1946'yı gösteriyordu.ünlü yönetmen en az yönetmenliği kadar ressamlığıyla da ünlüdür. Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimi de alan Lynch sinema eğitimini American Film Instute'de bitirdi. Eraser head ve The Lost Highway filmleriyle kariyerinin zirvesini gören Lynch, devamında Mulholland Drive tarzı filmlerle farklı türde denemelere gitti.

[66]Vernon Gras-Marguerite Gras *a.g.e, s.:*197-198

Kariyeri boyunca sıra dışı fikirleri ile dikkat çeken sanatçı son dönem filmlerinin fazla kişisel olması nedeniyle eleştiriye de uğramıştır.

> *"David Lynch her zaman esin kaynağını resim sanatı olarak gösterdi. Filmlerinin klasik sinema anlayışına yakın olmasını beklemek, anlattığı hikayelerde mantık aramak belkide bu nedenle hatalı"* [67]

Amerikalı bir yönetmen olsa da sinemaya ve sanata bakışıyla Avrupalı bir yönetmen gibi davranır ve o donelerden beslenir. Özellikle avangart sanata ve Bunuel sinemasına hayranlık duyan Lynch, İspanyol sanatçının külliyatına ve sanat vizyonuna da hakimdir.

> *"Klasik anlatımcı sinemanın dışında sinemaya bir sanat sineması gözüyle bakan yönetmenler için, sinema anlatma değil göstermedir. Dolayısıyla David Lynch açısından sinema hikaye anlatımı değil, resimdir."*[68]



Resim 35 : Twin Peaks: the Return" (2017) Two Figures at a Window by Francis Bacon

Yönetmen, beğendiği ressamlardan Francis Bacon'ın resimleri hakkında şu yorumu yapar:

---

[67] Engin Ertan, "*Orada olmayan adam", Sinema Dergisi,* İstanbul, Sayı 2002/04, Nisan 2002, s.: 63

[68] Arif Can Güngör, "*Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi"*, sf:8

> *"Francis Bacon bana göre bir numara ressamdır. Beğendiğim daha pek çok ressam var. Fakat bir tablonun önünde durmanın verdiği heyecan açısından... Bacon'ın sergisini 1960'larda Marlborough Galerisi'ndeki sergide görmüştüm; benim hayatımda gördüğüm en güçlü şeyler- den biriydi... Bacon bir film yapmış olsaydı, nasıl bir şey olurdu? Ve nereye varırdı. Sinema o dokuları ve boşlukları nasıl yansıtırdı?"* [69]

Başka ressam yönetmenlerle kıyaslandığı zaman resimsel ve görsel üslupları arasındaki en keskin fark ışık kullanımında ortaya çıkıyor. David Lynch filmlerine başlamadan önce eskizler, storyboardlar çizer ve genellikle resimlerinde de olduğu gibi koyu renkleri baz alırdı, kahverengi, çamur tonları ve koyu gri ressamın en yoğun kullandığı renkler olarak bilinir. Kasvet ve karanlık duygusu Lynch filmlerine genellikle bu renk kullanımıyla hasıl olur. Geç rönesans dönemindeki bazı ressamların kullandığı görseli yarım bırakma ve tamamlanmamışlık hissi uyandırma Lynch resminde ve sinemasında da mevcuttur.



Resim 36 : The Third of Mav 1808. Gova. 1814. Museo Del Pardo.

> *"Bunda Lynch'in temel sanat eğitimini resim üzerinde almasının da büyük etkisi var kuşkusuz. Bu nedenle filmleri birer hareket eden tablo olarak da tanımlanabilir ki; bu tanımlamayı bizzat kendisi de yapmaktadır"* [70]

---

[69] Chris Rodley, "*David Lynch, Tekinsizin Sineması,"* çev: Selim Özgül, İstanbul 2013, Agora sf. 22.23

[70] Tuna Yılmaz; "*Bir David Lynch Kitabı"*, İstanbul 2004, Yönetmenler: 4, Es Yayınları, s. : 24

David Lynch bir dönem kısa filmler çektikten sonra uzun metraja geçer ve ilk filmi olan Silgi Kafa'ya imza atar. Bu filmde özellikle Bunuel'-den etkilendiği görülürken, filmdeki Alman Emresyonizmi tadı da hissedilir. Arif Can Güngör Silgi Kafa filminin analizini yaparken bu benzeşmeye şu şekilde değinir:



Resim 37 :Twin Peaks: the Return (2017) Center panel of Three Studies for

> *"Gerçeküstücülüğün altında bir toplumsal eleştiri de getirdi. Onun gerçeküstücülükle ortaya koymak istediği şey tıpkı David Lynch'in yapmaya çalıştığı şey gibi; insanın kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç oluşuna katkı sağlamaktır. sürrealizm, her türlü estetik ve ahlaki endişenin dışında, aklın herhangi bir denetim sağlamasına izin vermeden, düşüncenin özgürce dile getirilmesidir. Bu noktada gerçeküstücülük çağrışımlara, rüyanın gücüne ve katışıksız saf düşünceye dayanır. Sürrealist sanat yapıtında bir yanda bilinç, diğer yanda da bilinçaltı vardır. Sanatın ve sinemanın en büyük kaynağı olan bilinçaltı, her tür düşüncenin saklandığı bir depodur. Bilinmeyenler, bilinçaltındadır. Freud'cu psikanaliz bilinçaltının ortaya çıkmasını sağlar. Hem sinema tarzında ve hem de resim anlayışında sürrealist bir bakış açısı sergileyen David Lynch insanoğlunun gizemli bir varlık olduğunu düşünmektedir."*[71]

1.6.4. Robert Bresson

1901 yılında Fransa Auvergne'de dünyaya gelen ressam yönetmen Bresson, geçmişinde bir dönem fotoğrafçılık ile de iştigal oldu. Genelde

[71] Arif Can Güngör, *"Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi"*, s. : 9.

edebiyat uyarlamalarından yararlanan yönetmen ilk konulu filmini 1943 yılında gerçekleştirdi, sinema kariyerinin başından itibaren kendine has bir üsluba sahip olan yönetmenin konularını genellikle; erdem, masumiyet, suç, intihar ve çürüme hali oluştururken bu tavrı yönetmene ödüller kazandırdı ancak halk arasında popüler olması yönünde bir engel olarak kaldı.



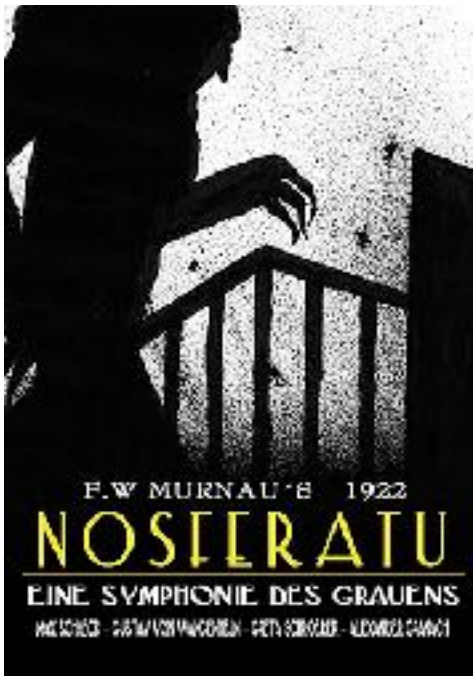
Resim 39 - Bresson'a ait bir resim. A por-

Geniş kitlelere ulaşma konusunda sorun yaşayan Bresson bugün auteur sinema olarak kabul ettiğimiz sinemanın ilk temsilcilerinden birisidir. Entelektüel anlamda sinema ile ilgilenen bir azınlığa hitap eden yönetmen filmlerinden sık sık resimsel ögelere yer vermiştir.

1.6.5. Friedrich Wilhelm Murnau

Alman yönetmen Murnau 1888 yılında Biefeld'te yaşama gözlerini açtı. Üniversitede sanat tarihi ve edebiyat alanlarında eğitim alan Murnau bunun yanında desen eğitimi de görmüştür. Murnau 1. Dünya Savaşı'nda doğu cephesinde bölük komutanı olarak görev yaptı. Burada yaşadıklarının ve gördüklerinin etkisi daha sonra ortaya koyacağı karamsar eserlerin alt yapısını oluşturduğuna dair çıkarımlar da yapılmıştır. Bir çatışmada ağır şekilde yaralanan yönetmen komaya girdi ve kendisine geldikten sonra esir kampına gönderildi. Kampta kaldığı sırada tiyatro ve sinema hakkında

metinler okuyan Murnau savaştan sonra Conrad Veidt ile bir film stüdyosu kurdu. Murnau Alman ekspresyonizminin en önemli temsilcilerinden birisi olarak kabul edilir. Rober Louis Stevenson'a ait Dr. Jeykll ile Bay Hyde kitabını sinemaya uyarlayan ilk isim olan Murnau'nun en önemli eseri olarak kabul edilen kült film Nosferatu : Bir Dehşet Senfonisi ismini taşıyan sessiz filmdir.



Fotoğraf 26 - Nosferatu filminin afişi

Aynı zamanda sinema tarihindeki ilk korku filmi olarak da kabul edilen film, sinema tarihi açısından çok büyük önem taşır. Genel tavrı ile ekspresyonizme yakın olan Murnau bu filminde romantizm akımına, özellikle de Caspar David Friedrich'in resimlerinin etkisinde kalmasıyla dikkat çeker. Murnau'daki bu değişim dönem itibariyle sanatın kalbinin attığı yer olan Paris'te başladı. Emresyonist sanat anlayışının ardından ekspresiff sanatçılar ile vakit geçiren Murnau'nun sanat anlayışı da farklılık kazanır. Kayır bu değişimi - dönüşümü şöyle açıklar :

> *"(...) Empresyonistlerin doğal ışıkla girdikleri diyaloğu sinemada başlatmış da oldu; yani günün farklı saatlerindeki ışığın nesneler üzerindeki fiziksel etkisi ve bunun eserin teması doğrultusunda ekspersif olarak kullanılışını da geliştirdi.*



Fotoğraf 27 - W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden açılış sahnesi

> *Murnau bu tavrı ile her ne kadar temasal olarak filmlerinin temeline, ekpresif sanatın konularını ve genel atmosferini yerleştirse de, sinemasını setten çıkarıp doğal ortama taşımış olması ile o dönemde oldukça sert ve ulusalcı söylemlerle gittikçe agresifleşen sanat ve sinema çevrelerince tartışmalara yol açmıştı. Çünkü Murnau bu açıdan Almanya'nın ulusal sanat olarak kabul ettiği ekpresyonizmin biçim dilini terk etmiş ve sinemasını Fransız ulusal sanatı kabul edilen empresyonizme yaklaştırmıştı. Bu bir bakıma doğru olsa da Murnau'un sineması için tam olarak doğru bir yaklaşım sayılamaz. Özellikle O'nun sinemasının temelindeki iki yönlü bir modernizm eleştirisi olarak, insanın bir yandan özgürleşirken öte yandan köleleşmesi; uygarlaştıkça mistisizminden uzaklaşması; gündelik hayatı makinalaştıkça tinselliğini yitirişi gibi ikilemleri ele alışı ve tüm bu çelişkilerle dolu modern insanın kadere, ölüme ve kendi tutkularına karşı mücadelesi söz konusu olduğunda, temasal açıdan Empresyonizm'den uzaklaşmaktadır. O halde O'nun sinemasını hem temasal hem de biçimsel özellikleri ile ele aldığımızda hangi sanatla ilişkilendirebiliriz? Bu sorunun cevabını Alman Romantiği Caspar David Friedrich olarak yine Alman Resim Sanatı'nda bulacağız."*[72]

Berlin'deki Friedrich sergisine giden Murnau sanatsal anlamdaki bir çok kaygısının ve sorusunun cevaplarını bu sergide buldu. Caspar David kullandığı tonlar, sınırlı figürler ve neredeyse kusursuz renk seçimleriyle

---

[72] Şenay İnanan Kayır, "*Resim Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; Lacan'ın Aynasında Ben"*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı), Ankara 2012. s. : 61.

insandaki duyguları çok basit şekilde ortaya çıkartabilmesiyle meşhur bir ressam. İnsanlığın kendisiyle ve doğayla yüzleşmesini çok saf biçimde aktarabilen ressam mistik hava yaratma kabiliyetiyle Murnau'yu da derin bir biçimde etkilemişti. Kayır bu etkiyi şu şekilde yorumlar:

> "*Biçimsel olarak ise, Murnau'un Friedrich'ten etkilendiği yön; ressamın eserlerinde nesneye ait görüntü bir yandan kendi gerçekliği ile resmedilirken diğer yandan kurgusal olarak resmin bütününde ekspresif bir anlatım barındırıyor olması idi. Murnau'un, Friedrich'in resimleriyle böylesi derin bir bağ kurması ve onu sinemasının biçim diline yerleştirmesinde şahsına özel bir durum vardır ki; o da doğaya duyduğu derin sevgi ve doğayla arasında kurduğu mistik bağ. Öyle ki; asıl soyadı Plumpe iken, Almanya'nın güneyinde Bavyera eyaletinde bulunan Murnau isimli küçük kasabayı doğasından ötürü çok sevmiş ve kendine bu kasabanın adını seçmiştir."*[73]

Nosferatu içerik itibariyle bir vampir filmi, Kont Drakula ismiyle bilinen Transilvanya hikayesinin sinema perdesindeki ilk macerası. Şehir planıyla başlayan filmde bilinçli olarak Kirchner'in doğadan soyutlanmış bir resmi kullanılır.

1.6.4. Andrei Arsenyeviç Tarkovski



Fotoğraf 28 - Andrei Rublev, Andrei



RESIM 42 - THE HUNTERS IN THE

Andrey Arseniyeviç Tarkovski 4 Nisan 1932 tarihinde Kostromsk bölgesi Kadıysk mıntıkasının Zavrajye kasabasında dünyaya geldi. Tarkovski, Glasnost dönemden önceki sinemacıların en başarılı sanatçısı olarak gösterilir. Babası Arseniy Aeksandroviç Tarkovski, çevirmenlik görevinin yanı sıra Sovyet edebiyatının seçkin şairlerinden birisiydi. Tarkovski sanatçı bir aileden geliyordu, annesi

[73] Şenay İnanan Kayır, a.g.e. 2012. s. : 107.

Vişnekova da yazarlık yapmaktaydı ve zaman zaman şiirler de üretirdi. Fakat şair ve yazar olarak ünü sadece edebiyat çevreleriyle sınırlıydı. Annesi daha sonralan bütün elyazmalarını yok etmiş ve günlüklerinde bunu 'yeteneksiz olduğu' gerekçesiyle yaptığını kaydetmişti.

Andrey Tarkovski hemen hemen İkinci Dünya Savaşı'na kadar annesi ve ablasıyla birlikte küçük bir şehir olan Yuryevetsk'te yaşadı. Tarkovski'nin ablası Marina anılarında ailesinin kökeninden şöyle bahseder:

> *"Aile kökenimizin iki versiyonu var: Polonya ve Kafkasya. Kafkas miti, bir bakıma provokasyon, piyango çekilişi gibi bir şey. Bu mitin doğuşu Kafkaslar'da Tarkitay dağı, oraya sürülen şair Polejayev'in yazılarında anlattığı Tarki kasabasıyla ilgili. Bir zamanlar biri dedeme sırf isim benzerliği nedeniyle sürüleri ve maden ocaklarını miras olarak almasını söylemiş. Dedem özel mülkiyete karşı olduğu ve Kafkaslar'la bir alakası olmadığı için bunu reddetti. Bütün Tarkovski'ler sarışın, mavi gözlü ve açık seçik Slav kökenliydiler. Soyumuz Polonya'dan geliyordu ve ve orada Tarkovski soyadı çok yaygındı. (Andrzej Wayda'nın filminde Mihail Tarkovski adında bir Polonyalı oyuncu oynamıştı ve Polonya'da Tarkov diye bir kent vardır). 'Ayna Parçaları' adlı hatıra kitabını yazmak için materyal topluyordum. Evde bazı bilgiler vardı, bazılarım arşivlerden aradım. Babamın memleketi Ukrayna'ya, Kirovograd kentine gittim. Orada bizim soyumuzun Polonya'dan geldiğine dair bir sürü kanıt buldum. Polonya soy şeceresinin çok net izlendiği 19. yüzyıla ait bir belge mevcut. Belgeye göre, Vatslav Tarkovski diye biri 18. yüzyılın sonlarında Rusya'da belirivermiş. Tarkovski'ler önceleri Batı Ukrayna'da, sonra Jitomir vilayetinde, daha sonraysa Yelizavetgrad'da yaşamışlardı. Bizim büyükannemiz Romanya kökenlidir ve Yas kentindendir. Andrey'le benim tiplerimiz, Romanya ve Slav karışımı olduğumuzu haykırır..."*[74]

Andrey henüz üç yaşındayken babasının onları tamamen terk etmesi, yönetmeni hayatı boyunca etkileyecekti. Bundan dolayı baba teması ve babasından ayrılmış olması Tarkovski'nin bütün yapıtlarını anlamak bakımından çok önemlidir. 1939 yılında Mariya Vişnekova çocuklarıyla birlikte Andrey'in okula başladığı Moskova'ya taşındı. Fakat iki yıl sonra İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle aile tekrar Yuryevets'e dönmek zorunda kaldı. Andrey'in babası gönüllü olarak cepheye gitti ve bunun sonucunda ağır yaralanarak bir ayağını kaybetti. Annesi ile birlikte yetişen Tarkovski'nin babası ile daha sonraki yıllarda aralarında oluşacak soğukluğun temelleri de bu yıllarda atılır. Zor ve çetrefilli bir çocukluk geçiren Tarkovski bu yıllarını, anne-baba-oğul ilişkilerini daha sonraki senelerde filmlerine de aktarır.

---

[74] Semir Aslanyürek, "T*arkovski'den Sinema Dersleri - Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair",* Agora Kitaplığı, 1. Baskı Mayıs 2012 İstanbul, s. :138.

"Çok zor yıllardı. Her zaman babamın yokluğunu hissettim. Babam bizi bıraktığı zaman üç yaşındaydım. Hayat her anlamda olağanüstü zordu. Buna rağmen bu hayat bana çok şey verdi. Ve bu hayatta sahip olduğum en iyi şey film yönetmeni olmamdı. Bütün bunları anneme borçluyum." [75]



Resim 43 - John Everett Millais, Ophelia, 1851–52, 76.2 cm × 111.8 cm Tate Britain, London

Bir yıllık Sibirya yolculuğundan sonra Moskova'ya dönen Tarkovski, kazandığı hayat deneyimiyle artık sokak serseriliğinden başka bir hayatın olduğunu görüp 1954 yazında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü Film Yönetimi Fakültesi'nde okumak üzere başvuru yapar. O zaman büyük Sovyet yönetmen Mihail Romm atölye topluyordu. Ünlü Sovyet yazar Vasiliy Şukşin, Aleksandr Gordon, İrma Rauş, Marika Beyku gibi daha sonra dünyaca ünlü yönetmenler Tarkovski'yle aynı atölyedeydiler.

1957 yılında sınıf arkadaşı İrma Rauş'la evlenen Tarkovski'nin hayatında önemli değişiklikler oldu. Fakat farklı kişiliklere sahip, hayattan farklı beklentileri olan, felsefeye ve sanata yaklaşımları hiç kesişmeyen bu iki yaratıcı insan ortak bir dil bulmakta epey zorlandılar. Bu yüzden, çok zor bir birliktelikleri oldu. Tarkovski'nin bu dönemde kısa metrajlı filmlerini çekmeye başlar ve bir süre sonra Vladimir Bogomolov'un İvan adlı roma nından uyarladığı ve 1962 yılında Mosfilm'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi İvan'ın Çocukluğu filminin çekimlerine başlar. Aynı yıl eşi Rauş, Tarkovski'nin ilk çocuğu Arseniy'i doğurur. Büyük bir projeye hazırlandığı sırada ilk çocuğunun doğması Tarkovski'yi zihnen yıpratır. Tarkovski İvan'ın Çocukluğu isimli filmiyle Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü kazanır ve bir çok yönetmene ilham kaynağı olur:

"Sergey Paradjanov Ivan'ın Çocukluğu filmini gördüğü zaman, "İşte şimdi nasıl film çekmem gerektiğini anladım," diye bağırdığı

[75] Semir Aslanyürek, a.g.e,. :140.

anlatılır. Aynı şekilde Tarkovski'nin idollerinden sayılan Ingmar Bergman'ın da filmi çok övdüğü söylenenler arasındadır."[76]

Tarkovski'nin en önemli filmlerinden birisi de ikon bir ressamın içsel çatışmalarını anlatmaya çalıştığı Andrey Rublev filmidir. Filmin süresi, kurgusu, olay örgüsü, senaryosu ve kullandığı kadrajlar ressamın tutkularını yansıttığı gibi bir yandan da Tarkovski'nin tutkularını da yansıtmaktaydı. Sovyet sinema anlayışının halkı yönlendirme konusunda yönetmenlere müdahale ettiği bir dönemde sinema hayatını sürdürmeye çalışan Tarkovski o anlayışın biyografik eserleri tümden reddettiği bir dönemde bu işe girişmişti. Toplumsal konulara girdiği taktirde başının derde gireceğini düşünen Tarkovski yine de zaman zaman ufak değindirmelerde bulunmuştur. Bunun en net örneğini Stalker filmindeki gazetenin yanlış basılması sonucunda oluşan panik sahnesinde görürürüz. Bu kaygılı ve sıkıntılı dönemde daha içe dönük filmler üreten Tarkovski, bu filmin bir biyografi filmi olduğunu şu sözlerle reddediyordu:



Fotoğraf 29 - Eisenstein, Potemkin Zırhlısı 1Filminden hemşirenin çığlık anı, Bacon , 'VI Nolu Baş'

"*bitirdikten sonra düşüncelerimi gerçekleştirme fırsatı bulacağımdan şüpheye düştüm. Ama bir şey benim açımdan çok kesindi: Şayet bu imkan bana tanınırsa yapacağım filmin tarihi ya da biyografik türle hiç alakası olmayacaktı. Beni bambaşka bir şey, bu büyük Rus ressamının şiirsel yeteneğinin özü ilgilendiriyordu. Ben, Rublov'un kişiliğinde yaratıcı eylemin psikolojisini, aynı zamanda bu denli olağanüstü önemli etik değerler yaratabilen bir sanatçının ruh halini ve toplumsal duygularını araştırmak istiyordum."*[77]

---

[76] Semir Aslanyürek, a.g.e,. :s. :145.

[77] Andrey Tarkovski, "*Mühürlenmiş Zaman"*, Çev : Füsun Ant, Agora Kitaplığı, Üçüncü Basım Ocak 2008 İstanbul, s. :22.

1966 yılında sınırlı sayıyla kopya ile Sovyet sinemalarında vizyona giren filmin galası ise Sovyet Sinemacılar Birliği'nin Beyaz Salon'unda gerçekleştirildi. Film Sovyet halkını olduğundan farklı gösterdiği iddiasıyla yasaklandı. Ancak birkaç yıl sonra film Merkez Komitesi tarafından tekrar seyredildi ve filmin siyasal anlamda avantaj sağlayacağı görüşü ileri sürülerek tekrar büyük reklamlarla vizyona sokuldu ve mümkün mertebe yabancı ülkelere satışı gerçekleştirildi. Filmde bazı sahnelerin düzeltilmesi istense de Tarkovski bu müdahaleleri net bir şekilde reddetti. Ünlü yönetmen filmin çekimi sırasında 15. Yüzyıl ile bağ kurabilmek adına dönem ait bir çok yazılı kaynağa, belgeye, mimariye, ikonografiye ve resimlere ulaşma çabasının gerçeklikle ne kadar alakalı olduğunu şu şekilde ifade eder:

> "*Resim geleneğini, o günlerin resim dünyasını yeniden canlandırmak yolunu seçseydik, ortaya stilize edilmiş, eski Rus gerçekliği çıkardı ki bu da insana en fazla o çağın minyatürleri ya da ikonlarını hatırlatırdı. Ama film açısından bu yanlış olurdu. Ben örneğin, nasıl olur da bir tablodan hareketle bir mizansen kurulabildiğini hiç anlayamamışımdır. Çünkü bu, hareket katılmış bir tablo yaratmaktan başka bir anlam taşımaz; en fazla, 'O dönem nasıl da güzel verilmiş! Bunlar çok akıllı insanlar galiba, aferin onlara' şeklinde övgüler toplamaya yarardı. Tabii bu arada film de kesinlikle berbat olurdu…"*[78]

Tarkovski disiplinler arası bir sinema anlayışına mesafeli yaklaşsa da şiir onun filmlerinin vazgeçilmezidir. Özellikle bazı filmlerinde doğrudan şiir kullanmaktan imtina etmeyen yönetmen bilhassa şair babası Arseni'nin şiirlerine yer verir.

> "*Bir gül yapraklarını döküyor*
> *Her dikenin üstünde*
> *Asılı duran damlacıklar*
>
> *Bunlar saf gözlemlerdir. Kusursuzlukları ve doğruluklarıyla son derece dikkatsiz bir gözlemcinin bile şiirin gücünü ve yazarın hayattan yakaladığı bu görüntüyü hissetmesini sağlıyor.*
>
> *Diğer sanat dallarıyla sinema arasında bir benzeşme kurmada oldukça çekingen davranmama karşın, bu şiir örneği filmin özüne çok yakınmış gibi geliyor bana. Tek unutulmaması gereken şey, sinemadan farklı olarak edebiyatın ve şiirin kendine özgü dili olmasıdır. Film, hayatın özünden doğar. Bu, benim için, filmsel şiirin en doğru yoludur. Çünkü*

---

[78] Andrey Tarkovski, "*Mühürlenmiş Zaman"*, Çev : Füsun Ant, Agora Kitaplığı, Üçüncü Basım Ocak 2008 İstanbul, s. :64.

filmsel görüntü, özü itibariyle zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin gözlemlenmesidir."[79]

Andrei Tarkovski bu sanat geçişleri konusuna zaman zaman anlam veremese de filmlerinde kullandığına şahit oluruz. Vurucu bir görüntü ve kadraj seçimi hakkında yönetmenin günlüklerine yazdığı şu notlar kendi içerisinde de bir çatışma yaşadığını bizlere göstermektedir:

"*(...) sarsıcı bir görüntüyü kolayca vermek mümkün müdür? Bu görüntü içimizdeki en gizli duygulara o derece bağlıdır ki (yoksa içimizde belli belirsiz bazı anılar mı uyanır?) bir vahiy gibi ruhumuzu sarsar, dahası adeta değiştirir. Evet, basitliğimi bağışlamayın, ama olağanüstü gerçekliği ve hayata yakınlığından kaynaklanıyor bu. Ve vurada biz, yaptığımız keşfin, daha önce yaşanmış ya da gizli gizli hayal edilen bir durumla alakalı olabileceğini sezinleriz. Bir dahi tarafından ifade edilen bu şey, Aristotales'e göre daha önceden bilinenin, yeniden görülüp hatırlanmasıdır. Bu yeniden tanıma, onu algılayan kişinin akıl düzeyine göre çeşitli derecelerde derinlik ve çok yönlülük kazanır.*

Benzer bir duyguyu da resimdeki bütünsellik yaratıyor, bütünsellik ise etkisini işte bu bölünmezliğinden alıyor. Tek başına ele alındığında, bütünden ayrılmış bir öğle ölüdür. Buna karşılık, resimdeki en önemsiz öğrede bile kendi içinde kapalı resmin bütününe hakim olan özelliklerin aynısı tespit edilebilir. Bu özellikler, anlamları birleşik kaplar benzeri birinden ötekine akan uzlaşmaz öğelerin karşılıklı etkileşiminin bir sonucudur: Leonardo'nun resmettiği kadın çehresi yüce düşüncelerin izlerini taşır, ne var ki kadına belli bir sıradanlık da hakimdir, sanki düşük ihtirasların pençesine düşmüş biridir kadın. B portre bize içinde sonsuzluk kadar çok şey görme imkanı sunar. Anlamı ve özü peşinde koşarken insan, çıkışı olmayan dev bir labirentte kaybolup gider."



Resim 44 - Lamentation of Christ (Andre Mantegna) Fotoğraf 30 -Vozvrashche-

Zaman zaman yaptığı eserlerin anlaşılmaması yönünde eleştiriler alan sanatçı bu tutumundan vazgeçmez. Entelektüellere hitap etme amacı da gütmeyen yönetmen kendi inandığı sanat anlayışından vazgeçmez ve bu eleştirilere kendi sanat anlayışını ifade ederek yanıt verir:

---

[79] Andrey Tarkovski, *a.g.e.,* s. :54.

"Sanatçı, eserini daha anlaşılır ve kabul edilir kılmak adına herhangi bir ortalama düzeye inme hakkına sahip değildir. Biz sanatın serpilip gelişmesini bekler, sanatçıda henüz ortaya çıkmamış potansiyel imkanlara inanırken, daha doğrusu inanmak isterken, onun böyle bir tutum benimsemesi sadece ve sadece sanatta çürümeye yol açar.

Marx şöyle demişti : "Sanatın tadına ancak sanatsal zevkleri gelişmiş bir insan varabilir." Sanatçı 'anlaşılır' olma peşinde koşmayı düşünemez. Bu, en az 'anlaşılmaz' olmayı istemek kadar saçmadır."[80]

Tarkovski yaşadığı kısa sürede 12 filmin yönetmenliğini yaparken, Cannes'ın büyük ödülü olan Altın Palmiye dahil birçok ödülün sahibi olmuştur.

Kurban Offret - 1986
Zamanda Yolculuk - 1983
Nostalji - 1983
İz Sürücü - 1986
Ayna - 1975
Solaris - 1972
İvan'ın Çocukluğu - 1962
Silindir ve Keman - 1960
Bugün Kimse İşten Çıkarılmayacak - 1959
Konsantre - 1958
Katiller - 1958

Ressamlık geçmişi olmayan yönetmenlerin de filmlerinde resimden faydanalandıkları bilinmektedir, bunun en başarılı örnekleri ise; Alan Parker, Zvyagintsev, Reha Erdem, Tarkovski'dir.Bu yönetmenler filmlerinde ihtiyaç duydukları duygu durumlarını ya da atmosferleri yaratabilmek adına klasik resmin imkanlarından faydalanmış; kimi zaman kısmen, kimi zaman birebir eşleşecek noktada bu resimleri filmlerine dahil etmişlerdir. Ressam John Everett Millais, William Shakespeare'in Hamlet'inden yola çıkarak Ophelia adlı resmi yapmış ve bu resim, David Lynch'in Twin Peaks (1990–1991) isimli TV dizisindeki karaktere de ilham kaynağı olmuştur.[81]

Cannes ödüllü yönetmen Krzysztof Kieślowski, 1941 yılında Polonya'nın başkenti Varşova'da dünyaya gelmiştir. Tüm zamanların en iyi 10 yönetmeninden birisi olarak gösterilen Kieslowski de sinema dilinde sık-

---

[80] Andrey Tarkovski, *a.g.e.,* s. :150.

[81] Bengisu Bayrak, "*Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma,"* (Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.) İstanbul 2008, s. 130-131

lıkla resimsel görüntülerden faydalanmıştır. Belgesel filmler de çeken yönetmenin en ünlü eserleri ise 3 Renk üçlemesi olarak gösterilebilir. Bu üçleme resim sinema ilişkisini sanatına yansıtan yönetmenlere örnek olarak da gösterilebilir.



Fotoğraf 31- Kış Uykusu film afişi



Resim 45 - İlya Glazunov "Açık-

Kırmızı, Mavi ve Beyaz renklerinden oluşan filmlerin özgürlük, kardeşlik ve hürriyeti simgelediği eleştirmenlerce ifade edilir. Her filmde filmin temasını ve tonunu o filmin renk tonu domine eder.

Sinemacıların ressamlardan etkilenmesi gibi yönetmenlerin kadrajlarından ve görsellerinden etkilenen ressamlar da yok değildir. Amerikalı ressam Francis Bacon, Eisenstein'in Potemkin Zırhlısı isimli filmindeki hemşirenin çığlığını bir tablosunda resmetmiştir. Eisenstein tıpı bir ressam gibi milimetrik hesaplar ile filmlerini yapmasıyla malul bir yönetmendi.

Rus yönetmen Andrey Zvyagintsev de 2003 yılında çektiği Vozrashcheine (Dönüş) isimli filminde Mantegna'nın Lamentation of Christ isimli resmini sinema uyarlar. Auteur yönetmenlerin geçmişte de bu tip resim uyarlamaları yaptığını sık sık şahit oluruz. Bu ilişki sayesinde resimdeki güçlü etki sinemalarına da yansımış olur.

Sinemadan beslenen yönetmenlere Türkiye sinemasından bazı isimleri de ekleyebiliriz. Özellikle filmlerinde Rus edebiyatını yoğun bir şekilde kullanan Nuri Bilge Ceylan zaman zaman Rus resmine, zaman zaman da Barok dönem eserlerine göndermeler yapan ışık ve renk oyunlarını sinemasında kullanmıştır. Kış Uykusu filminde Çehov'un bir öyküsünden esinlenen Ceylan, Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler isimli kitabından belli

kesitleri de filmine eklemiştir. 2015 yılında Ceylan'a Altın palmiye kazandıran film olan Kış Uykusu'ndaki bir detay gözlerden kaçmaz. Rus resmi ve hikayeciliği ile kurulan filmin bir sahnesinde Nihal karakterinin odasında arkada duran resim dikkat çeker. O resimde sanatçı İlay Glazunov'un Dostoyevski'nin Netoçka Nezvanova romanı için çizdiği resimlen etkilenilmiştir. Buradan itibaren Rus etkisini hem senaryoya hem de görselliğe çok sade bir dil ile geçiren yönetmen bu filmiyle büyük beğeni toplamıştır.

Kış Uykusu, Nuri Bilge'nin diyaloglardan ve uzun monologlardan en çok faydalandığı film olsa da resimsel anlamda bir çok ögeyi içinde barındırır. Bunu zaman zaman kadrajları zaman zaman bir resim dizayn eder gibi hazırladığı kompozisyonlar ile bizlere sunar. Onun filmlerindeki sahneler genellikle bir resim kadrajı gibi kurgulanır. Bilge bunu zaman zaman 17. Yüz yıl ışığı verdiği portreleriyle, zaman zaman tepeden aldığı kadrajları kalabalık kompozisyonlar ile süsleyerek yapar. Genellikle kompozisyon üzerinden kurduğu bu benzerliğe Bir Zamanlar Anadolu'da filminde sıklıkla rastlarız.



32 - Kış Uykusu filminin ana karakteri Aydını'n resimsel kadrajı

Nuri Bilge Ceylan yaptığı sinema ile konvansiyonel sinemanın dışında dururken bunu henüz ilk filminde yakın çevresindeki insanları filmlerinin başrolünde oynatarak göstermişti. Kendisini derinden etkileyen ve onu bu tarz bir sinema yapmaya yönelten isimlerden Tarkovski, Ozu ve

Bresson da zaman zaman bu yola başvururken hepsi normalden daha az içerik kullanarak öze varmayı amaçlamışlardı. Bu öz arayışı bazı teknik sınırlıklıkları bir arada getirir ve ancak usta yönetmenler bu sınırlılıklardan iyi işler üretebilirler. Nuri Bilge, Mayıs Sıkıntısı filminde renkleri çok canlı bulduğu için onları soldurmaya kadar götürmüştü işi. Doğal ses yaratımı da Bilge sinemasının ana unsurlarından birisidir. Bir Zamanlar Anadolu filminin çekimleri sırasında yurt dışından iki farklı ses grubuyla birlikte çalışması da bunun örneğidir.



RESIM - 46 - BIR ZAMANLAR ANADOLU'DA, NURI BILGE CEYLAN, 2013,



RESIM 47 - REMBRANDT VAN RIJN - DER REICHE

Nuri Bilge sanat hayatının başından itibaren tek çalışmaya önem göstermiştir. Bu tek çalışma fikri ve kabiliyeti onu minimal çalışmanın zor-

luklarına ittiği kadar avantajlarına da ulaştırır. Nuri Bilge her şeyi kendisi kontrol ettiği için kurgu, ses ve görüntü seçimleri konusunda çok dikkatlidir. İlk filmlerinde müziğe neredeyse hiç yer vermeyen Bilge, müziğin imkanıyla kolay bir duygu değişimi yaratma kolaycılığından kendini sakınır. İlk filmlerinde en fazla bir klarnet sesi duyarken yakın dönem filmlerinde klasik müziğe yer verir. Sözlü müzik deneyimini izleyicilerine ilk olarak 3 Maymun filmindeki para isteme sahnesinde Yıldız Tilbe ile yaşatan Ceylan, devamla BZA filminde Neşet Ertaş'ın bir türküsüne de yer verir. Aslen Keskin'li olan Hacı Taşan'ı Cannes'da insanlara dinleten Ceylan sinemanın etkisini ve gücünü bu yolla bizelere bir defa daha göstermiş olur.

Sinema kariyerinden önce fotoğraf sanatıyla ilgilenen ve hayatını buradan kazanan Ceylan, Rus resimlerinde gördüğümüz toprak, yalnızlık, doğa ve insan imgelerini çok başarılı bir şekilde kullanır.



FOTOĞRAF 33 - FATIH AKIN'IN FILM ÖNCESI ESKIZLERI.

"*Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, doğa görüntülerine sıkça rastlanır. Filmlerinde insanı yaşadığı çevreyle birlikte anlatan yönetmen, doğadan kareleri uzun uzun gösterir. İnsanın doğa ile olan ilişkisinin yanında sadece doğanın ön planda olduğu çekimler de vardır. Üç filminde de; rüzgârın yerdeki yaprakları savuruşu, ağaç dallarındaki yaprakların rüzgârın etkisiyle hışırdaması, evin*

kapı ve pencerelerinin rüzgârın etkisiyle kapanması vb. çekimlere rastlanır" [82]

BZA filmi Nuri Bilge Ceylan için bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. O zamana kadar yaptığı tüm filmlerde az diyaloğa yer veren, çok daha basit durumlardan beslenen, insanın özüne indiği gibi sinemanın da özüne inmeye çalışan ve bu arayışı olanca saflığıyla izleyiciye aktarmaya yönetmen bu defa çok daha belirgin bir senaryo etrafında kurduğu filmde profesyonel oyuncularla çalışarak kendi sinemasında Üç Maymun ile atmaya kalktığı adımı tamamlamış oldu. Film bir ceseti arayan ve tamamı erkeklerden oluşan bir grup insanın kendi içlerindeki iktidar, hiyerarşi ve otorite savaşları etrafında şekillenirken her karakterin geçmişinden taşıdıkları yükleri de yavaş yavaş seyirciye aktarmalarıyla ilerler.

Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın da sinema resim ilişkisini filmlerine ufak bir ölçüde de olsa yansıtmış bir yönetmen. Akın sinemayı bir başka sanat disiplini yerine farklı bir mecra ile yani spor alanı ile daha yakın tutar. Bir yönetmenin boksör gibi davranıp yumruklarını doğru zamanda indirmesi gerektiğine inanan akın. Tıpkı usta isimler Eisenstein, Kurosawa, Greenaway gibi çekeceği sahneleri önceden resimler.

Türk sinemasının "Taçsız Kral"ı Ayhan Işık da resimle ilgisi olan sinemacılarımızdan birisidir. Selanik göçmeni bir ailenin İzmir'de dünyaya gelen oğlu olan Işık, İstanbul'a ilk geldiğinde biraz zorlansa da ardından girdiği çevrede bulunan Mahir İz, Salah Birsel, Rıfat Ilgaz gibi isimler Işık'ın oryantasyon sürecinde ona yardımcı olmuşlardır. Okul arkadadaşları da üretken olan Işık'ın sınıf arkadaşları senarist Safa Önal, çizgi roman sanatçısı Ferruh Doğan ve ressam karikatürist Semih Balcıoğlu'dur.

Resime olan yeteceğini farkeden Ayhan Işık'ın bir sonraki durağı Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü olur, orada ünlü ressam ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan ders alan Işık, okul ve dönem arkadaşlarıyla birlikte On'lar grubunu kurar. Doğu ve Batı sentezini Türk resminde

---

[82] Mustafa Aslan, "*Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi"*, (Yayınlanmış Makale, Çankırı Karatekin Üniversitesi SBE Dergisi 4(2)) Çankırı 2013, s:157.

yaratmak; "Halk Sanatı Kaynaklarına Eğilmek" amacı güden grubun teknik özelliği ise "Renkçi ve Lekeci" bir tavır sergilemekti. Grubun diğer üyeleri; Fikret Otyam, Altan Erbulak, Remzi Raşa, Adnan Varınca, Nedim Günsur, Turan Evrol, Semih Balcıoğlu ve Ferruh Doğan'dır. Işık bir röportajında etkilendiği ressam olarak Fransız resminin önemli isimlerinden Monet'yi gösterirken, etkisi altında kaldığı akımı ise empresyonizm olarak açıklar. Işık ülke basınının kalbinin attığı Bab-ı Ali'de ressam olarak bir süre çalışır fakat 1952 yılında Yıldız Dergisi'nin yarışmasına katılan ve kazanan Işık bu başarının ardından resim kariyerini ikinci planda bırakır ve sinema hayatına odaklanır.

Okulu ihmal etmeyen Işık 1953 senesinde okuldan mezun olur. Uzun yıllar oyuncu olarak başarıyla yürüttüğü sinema kariyerine yönetmenlik tecrübesini de ekleyen Işık'ın bu süreçteki en büyük yardımcısı resim alt yapısı ve bu alanda aldığı eğitim olur.

1.7. Resim ve Sinemada Ortak Estetik Kaygılar

Resim ve sinema sanatlarının birbirlerine olan yakınlıklarını, uzaklıklarını, paydaş noktaların çokluğunu, teknik benzerliklerini, birçok ressam - yönetmen sanatçıyı ve birbirlerinden nasıl etkilendiklerini gördük. Şimdi bu iki sanat dalı arasında, onları gerçekten diğer türlerden farklı kılan ortak estetik kaygılara değineceğiz. Gereklilikten doğan renk, ışık, ses, kadraj kullanımının dışında bir de estetik kaygılar neticesinde yapılan dokunuşlar var ki o dokunuşlar resmi afişten, şiiri slogandan ayıran kendisi küçük etkisi çok büyük unsurlardır. Dünya tarihi boyunca bilim ve sanat birlikte ilerlemiştir ve bu ilerleyişin neticesinde yeni akımlar meydana gelmiştir. Disiplinler arası sanatın bir faydası da mevcut sanat alışkanlıklarının dışına çıkıp yeniliklere daha açık olabilme yani daha pragmatik davranabilme yetisidir. Köksal bu durumu şöyle örnekler :

> "*Deneysel sinema alanında, plastik sanatlarla ilgilenen sanatçıların farklı uygulama tekniklerine tanık oluruz. De Waresguiel'in açıklamalarına göre; deneysel sinema geniş bir alana yayılmış olmasına*

ve gösterilerinin çeşitliliğine rağmen tanımlanabilir özelliğe sahiptir. Man Ray adlı yapıtında açık ve belirgin bir biçimde bunu gerçekleştirerek şöyle bir tanımlama yapmıştır. "*Sinema sanatı genellikle hikayenin, aktörün ve resmin plastik niteliğinin bir kombinasyonu gibi algılanır; roman, tiyatro Rönesans'tan miras kalan resim geleneğinden etkilenmiş bir röprodüksiyon sanatıdır. Deneysel sinema bir prodüksiyon sanatı, endüstriyel olmaktan çok zanaatsal olan, gerçeklikten kurtaran, algımızı sorgulayan bir kişisel ifade sanatı olarak tanımlanabilir." Deneysel sinemanın dayandığı bir çok teknik vardır ve bu tekniklerden bazıları işi kameradan ve ses sisteminden vazgeçmeye kadar götürür."* [83]

Resim sanatının uzunca bir süre içine düştüğü paradokslardan birisi de fotoğrafın ve teknolojinin yarattığı etkinin olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğu konusundaki ikilimden doğdu. Dönemin bir grup sanatçı ve sanat eleştirmeni bu teknoloji doğrultusunda esim sanatının öleceğini iddia etse de fotoğrafın kayıt edicilik özelliğinin mükemmel olması resmin o alandaki ihtiyacını ortadan kaldırdı ve artık yaratıcılığın ve ustalığın esas alındığı sanat eserleri ortaya çıktı. Yani bir noktada bu durum dezavantajın büyük bir avantaja dönüşmesi ile sonuçlandı. Bu estetik kaygı ve gerçeğin dışındaki alanları alaştırma fikri sinema sanatını da yoğun bir biçimde etkiledi ve iki disiplin arasındaki büyük bir ortaklık olarak kayıtlara geçti. Resim ve sinemanın ortak olarak kullandığı bir diğer kavram da montaj, nasıl bir ressam resminin ögelerini tek tek uygun yerlere yerleştiriyor ve bu sonsuzluk evreninden seçtiği renklerle, fırça tuşlarıyla uygun resmi yaratıyorsa bir yönetmen de çektiği görüntüleri kurgu masasına yatırıp montajlayarak en kendi anlayışına en uygun sanatsal içeriği üretmeye çalışır, Köksal bu durumu şöyle anlatır :

"… başka alandan bir sözcük sinemaya aktarıldı. Bu sözcük tek başına çekimlerin istenilen bir biçimde düzenlenmesi anlamına gelen '*montaj*' *sözcüğüydü. Müzikte sesler bir ritm oluşturacak şekilde düzenlenir, resimde renkler bir uzam içinde ele alınır. Sinemanın gereci film parçalarıdır, onları yaratıcı bir şekilde bir araya getirme de bu sanatın yöntemidir. Sinema sanatı, çeşitli sahneler çekildiğinde değil, film*

---

[83] Musa Köksal, "*Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi", (Yayınlanmış Makale,* İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN:1309-9884 Cilt/*Vol.* 2 Sayı/*No.*4) Malatya 2012, s.: 121-131

parçaları birleştirildiğinde doğar. "Montaj" yöntemi, plastik sanatlarda da çok yaygın kullanılan bir yöntemdir. Picasso'nun, Brauqe'ın ve Matisse'in kolaj tekniklerinde bir araya getirme, parçalarla bir bütün oluşturma denemeleri bu teknik yöntemle benzerlikler gösterir. Bir ressam için bu anlayış farklı renk ve biçimleri bir araya getirerek bir anlatımsal bütünlük oluşturmak olarak adlandırılabilir. Kuleshov, Sinemada montajın bir bütünü oluşturmak için zorunlu bir yapılanma olduğunu, montaj anlayışının da kendi içerisinde çok önemli estetik yapılanmaları barındırması gerektiğini savunmuştur. Montaj, pozların birbirine yapıştırılmasından çok, sanatsal bir düşünce tarzıdır, anlam montajla aktarılır. Bu anlayış sanatın birçok alanında kabul gören bir gerçekliktir. Aynı zamanda oluşan her bir film karesi tek başına ele alındığında görsel sanatların değişmeyen estetik değerleri olarak kabul edilen kompozisyon, armoni, renk, ton-doku, ritm, hareket, derinlik gibi değerleri içerisinde barındırır. Sinemada alan derinliği ve dramatik perspektif, resimde mekânın ve anlatımın güçlendirilmesi amacıyla değerlendirilen yöntemlerdir. Bu değerler göz önüne alındığında Rus yönetmen Eisenstein'in eserlerinde, her film karesinin bir ressamın tablosu gibi titizlikle planlandığı hemen göze çarpar."[84]

Sinema ve resim arasındaki bağın güçlü olduğu noktalardan birisi de kompozisyondur. Bu estetik kaygı, kendisini özellikle mekan alanında gösterir. Bir senaryo kendisini gösterebilmek için mekana ihtiyaç duyar. Tıpkı resimdeki gibi zamandan ve mekandan bağımsız atmosfer oluşturmak imkansız değil fakat güçtür, şayet soyut ifade ediş yöntemine gidilmediyse başarıya ulaşma ihtimali de fazla değildir. Ressam sıradan bir portre resmi yapacak dahi olsa odaktaki portreyi fondan vareste düşünemez ve kullandığı renkleri ona göre belirler. Teknolojik gelişmeler öncesinde yönetmen kafasındaki konsepti eğitimini güzel sanatlar fakültelerinde almış sahne dekor ekibine anlatır ve zihnindeki dünyayı gerçek hayata geçirmelerini talep ederdi ve sahneleri bu alanda çekerdi. Günümüzde modern stüdyolar ve yeşil perde denilen teknolojinin aktif kullanımıyla birlikte artık sahne çekiliyor ve gerekli yerleştirmeler bilgisayar ve onu sağladığı kolaylıklar ile fona yerleştiriliyor.

Tıpkı resimdeki gibi denge ve oran orantı sinemada da büyük bir önem taşır. Bu oran orantı olayı zaman zaman sanatçıyı birçok yükten kur-

---

[84] Musa Köksal, *a.g.e, s.:* 126

tarır ve kendini daha kolay yollar ile daha hızlı ifade etmesini sağlar. İtalyan sinema kuramcısı Mascelli kompozisyondaki denge unsurunun önemine şöyle vurgu yapar:

> *"Denge iki kefeli bir terazi ya da tahterevalli olarak düşünülebilir. Sahnenin bir tarafındaki büyük ve durağan bir nesne karşı taraftaki küçük ve hareketli bir nesne tarafından dengelenebilir, zira her ikisi de denk psikolojik ya da görüntüsel ağırlığa sahiptir."*[85]

Mascelli'nin düşüncesi ise sadelikten yanadır. Karışık ve kaotik bir kompozisyonun yeterince güçlü olamayacağına inanan kuramcı tüm unsurların olabildiğince sadece ve dengeli biçimde yer alması gerektiğini savunur:

> *"İyi bir kompozisyonun sırrı tek bir sözcük ile açıklanabilir: Sadelik. İyi bir kompozisyonun tüm kurallarına uysa bile karmaşık ya da darmadağınık bir kompozisyon sade bir kompozisyon kadar etkili olmayacaktır. Sadelik özensizlik anlamını taşımaz. Sade bir kompozisyon çizgi, form, kitle ve hareket kullanımında tutumludur, yalnızca tek bir ilgi merkezine sahiptir, kamera açılarını, ışığı, ton ve renk değerlerini uyumlu bir biçimde bağdaştıran tek tip bir biçemi vardır."*[86]

1.9. Işık

> *"Resim yapmak her gün kaynağa gitmek ve oradan çekmektir suyunu: Işığı."*
>
> Balthasar Klosowski de Rola

Resim ve sinema arasındaki en yoğun ilişki alanlarından birisi de ışık kullanımı konusunda yaşanır. Işık hem resimde hem de sinemada en temel unsurdur. Bir filmin şaheser ya da rezil olarak addedilmesi dahi ışık kullanımı ile alakalı kabul edilebilir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte pahalı ve her kameraya uygun ışık sistemleri gelişti. Günümüzde evinde basit bir video

---

[85] Joseph V. Mascelli, "*Sinemanın 5 Temel Öğesi Sinema Filmi Çekim Teknikleri"*, İmge Kitabevi, 2. Baskı, 2007, Çev Hakan Gür. s.: 218

[86] Joseph V. Mascelli, *a.ge., s. :* :252

çekecek olan gençler dahi kendilerine uygun ışık edinip daha kaliteli içerikler üretme yolundaki ilk adımı atıyorlar.



Resim 48 - Konstantin'in Düşü - Piero della Frencesca

Hem sinemada hem de resimde bu denli önemli kabul edilen ışığın resimdeki etkin kullanımının temellerine bakmak için erken rönesansa ve



Resim 49 - Kayalıklar Meryemi, Leonardo Da Vinci, 1508

barok döneme eğilimek faydalı olacaktır. Balthus ressamın ışık ile olan ilişkisini şu sözler ile anlatır:

> *"Beni korkutan, ölüm ya da can çekişme değil, ölümün çalışırken, apansız gelmesidir; tekrar başlayabilecek her şeyi, mevsimleri, farklı iklimleri, tüm doğanın döngülerini ve ışığı durdurma tarzıdır. Özel-*

likle de ışığı. Her sabah atölyeme kavuştuğumda, aynı korkuya, aynı ışık kaygısına kapılıyorum. Işıkla konuşurum ben; hiçbir gün aynı değildir ışık, devingendir yaşam gibi, rüzgar gibi. Onsuz edemez ressam, ancak onun sayesinde bu tamamlanışa erişebilir. Bu bakımdan trajik bir meslektir ressamlık, ışığın kaçınılmazlığına boyun eğmek durumundadır."[87]

Rönesanstan önceki dönemlerde resim sanatı, heykel, vitray, gravür, baskı, süsleme, kilise sanatlarının gerisinde kalmıştı. Resim rönesansla birlikte bir atılım yaparak sanat dünyasındaki yerini güçlendirir ve öne çıkar. Dönemin resim üreticileri sanat tarihinin en büyük isimlerinden olduğu için o dönemde üretilen eserler hala müzelerde milyonlarca insan tarafından ziyaret edilmektedir. Bu dönem resmindeki bir diğer farklılık ise ışık kullanımı kaynaklıdır.

17. Yüzyıla doğru çizimleri ışığın ve atmosferin oluşturduğu çerçevele yöntemiyle oluşturulurken bu durum yerini latince "tenebrae"; koyuluk anlamına gelen tenebrizme bıraktı. Tenebrizm bir gölge oyunu olarak kabul edilebilir, vurguyu ve dikkati arttırmak adına karanlık ve aydınlık alanların kontrast oluşturacak biçimde kurgulanması sonucu oluşturulur. Bu karşıtlık sırasında ışık spot gibi kullanılır, yoğun ışık neticesinde figürler hacim elde eder.

Bu kullanım zamanla resme farklı bir perspektif ve derinlik kazandırır. Bir önceki dönemin ustalarından Leonardo dönemdaşlarına bundan kaçınmalarını telkin eder ve 17. Yüzyıla kadar bu teknik fazla kullanılmaz. Leonardı ışığı resmin tamamlayıcı bir öğesi olarak kullanmayı daha değerli buluyordu. Massacio da resimlerinde ışığı etkin olarak kullanan sanatçılardan birisidir. Işık, onun resimlerinde formdan ziyade atmosfer yaratma amaçlı kullanılmıştır. Işığı malzeme ve renkle ortak hale getirerek resmin gücüne hizmet ettiğini farkeden mimlerden birisi de Piero Della Frencesca'dır. Işık resim kurgusunda sanatçılara sonsuz sayıda olanak verirken, bunu kullanmayı erken keşfeden sanatçılar öne çıkmıştır.

"Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu ışıkla olduğu gibi, kısaltım ve persektif sayesinde hissediyoruz. Ancak, Piero, ışık ve göl-

---

[87] Alain Vircondelet, "*Bathus'ün Anıları"*, Çev: Orhan Suda. Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 2012, sf : 108



RESIM 50 - AZIZ MATTA'YA ÇAĞRI - CARAVAG-

genin daha da büyük bir mucize gerçekleştirmesini sağlıyor. İmparatorun tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü, gecenin derinliğinde geçen geçen sahnenin 'gizemli atmosferini' yaratmada Piero'ya ışık ve gölge yardımcı oluyor."[88]



RESIM 51 - EVLIYA

Işık kullanımları coğrafyaya göre farklılıklar da taşır, Felemenk-Hollanda ülkesi, daha çok doğanın gözlemine, ışık ve gölgeye ve dünyevi bir

[88] Gombrich, a.g.e., 1997:260

ifadeye önem verirken, Almanya sanatçıları grafik alanında eserlerini çoğaltmışlardı.[89] Bilimin ve klasik sanatın birikimiyle resimler üreten İtalyan sanatçıların yanı sıra, doğanın etkisiyle doğayı resmetmek üzerine ışık



Resim 52 - Peter Paul

kullanımına giden kuzey avrupalı sanatçıların farklı bakış açıları da bu gelişimi hızlandırır.

Sanat tarihinin en büyük isimlerinden birisi olan Da Vinci günümüzde "Rönesans İnsanı" olarak nitelendirdiğimiz insan tipinin ilk vücut bulmuş halidir. Bilim insanı ve mucit kimliğiyle dikkat çekse de onun asıl mecrası resim sanatıydı. Birçok unutulmaz eseri yaratmasının yanı sıra bulduğu tekniklerle kendisinden sonra gelen sanatçılar için de yol açmıştır. Da Vinci, kendi geliştirdiği teknik ile çizgiler ve renklerin degrade geçişiyle ışık ve gölgeye önem arz ederek bir değişimi başlatır. Bu anlayışın en büyük sembolü 1508 yılında bitirdiği "Kayalıklar Meryemi" resmi olur. Işık kullanımının çok başarılı şekilde kullanıldığı resim, Da Vinci'nin şaheserlerinden birisi olarak gösterilir.

Işık kullanımı denince akla ilk gelen iki isimden birisi de Michelangelo Merisi da Caravaggio'dur, Barok sanatın ilk büyük ismi olarak kabul edilen Caravaggio yaşadığı dönemde de sonrasında da hem dehası hem de yaşantısı ile büyük tartışmalara konu olmuştur. Gerçekçi resimleri ve konu

---

89 Adnan Turani, "*Dünya Sanat Tarihi"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. : 365

ettiği dini resimler kilisede pek anlayışlar karşılanmaz. Caravvaggio'nun keskin zıtlıklar halinde ışık-gölge kullanımı ve dinsel konuları yorumlayış tarzı o dönemde rahatsızlıklara sebep olmuştu.[90]



Resim 53 -Rembrandt - Self-Portrait with Velvet Beret

> "*Bütün gerçekliğine rağmen betimlediği figürlerin ruhani boyutlarını da ihmal etmeyen sanatçı, bu boyutu genellikle alışılmamış ışık oyunlarıyla öne çıkarmıştır. Koyu gölgeler atarak yarattığı üslubu figürleri birden koyu bir karanlığın içinden çıkarttığı için 'bodrum penceresi üslubu' olarak da adlandırılmış ve bu tarz resimlerin vazgeçilmez üslup unsurlarından birini oluşturmuştur."*

Başta bahsettiğimiz tenebrizm tekniğinin neredeyse bir akım haline gelmesi de Caravaggio'nun yoğun ve başarılı kullanımı neticesinde gerçekleşmiştir.

> ***"(...) tenebrizm dediğimizde işin içine farklı bir hava yani dramatiklik de giriyor. Genellikle koyu bir arkaplan önünde yer alan figürler, ışık ile aydınlatılarak oluşturulan kompozisyonda, bu iki unsurun zıtlığı Caravaggio'nun resimlerinde yoğun bir dramatiklik kazanmıştır. Bu yüzden yer yer Albrecht Dürer'in de tenebrizm denen şeyi henüz adı konulmadan***

[90] Tansuğ, Sezer (1999). Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi. sf. 180

kullandığı söylenmesine karşın, Caravaggio'dan sonra kendine gerçek bir kimlik kazanmıştır."

Aziz Matta'ya Çağrı isimli eserinde kurduğu kompozisyonun saflığının yanı sıra resmin sağından gelen sert bir ışık ile o etkileyiciliği zirveye taşımıştır. Caravaggio resminde ışık, tıpkı renk ve figür gibi etkin bir unsur olarak karşımıza gelir. Bu etkinlik sayesinde ışık resme mekan, aktiflik ve duygu katar. Işığın bu kontrastlı kullanımı sayesinde resme bir gizem ya da kasvet duygusu da kendiliğinden gelmiş olur. Caravaggio'nun bu kullanımı özellikle Hollanda resminde büyük ilgi bulacak ve zamanla bir çok Flemenk ressam usta olarak Caravaggio'yu görüp onun tekniği üzerinde ilerleyecektir. Şüphesiz ki Caravaggio sanat tarihinin en büyük isimlerinden birisi, yaşadığı çağın resim düşüncesine etki ettiği gibi kendisinden sonra gelecek isimleri de etkilemiştir ki bunlardan birisi ışığın ustası Rembrandt'tır. Caravaggio resimlerindeki en belirgin özellik anlatılmak istenilen konuya uygun şekilde seçilen atmosfer ve bu atmosferdeki vuruculuğun ışık yoluyla yapılmasıdır. Bu anlatımın en güzel örneklerinden birisini Evliya Mattheus isimli resminde görürüz.

Peter Paul Rubens çağına ve Barok döneme damgasını vurmuş isimlerden birisidir ve Flaman barok sanatının yapı taşlarından birisi olarak kabul edilir. Rubens'in yapıtlarında teknik, kompozisyon ve ışık kullanımı bakımından Caravaggio'dan izleri görürüz. Rubens bu izlerden yola çıkarak kendi tarzını oluşturur.

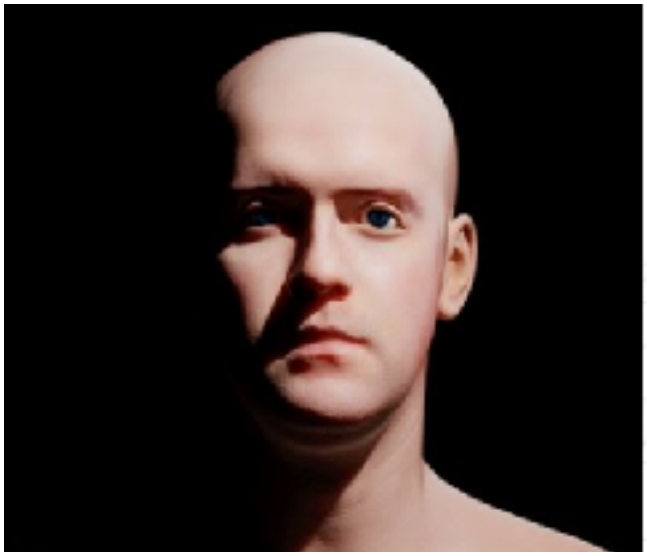
> "*Sanatçı ışıklı yerleri mat sıcak renklerle, gölgeli yerleri ise saydam soğuk renklerle ince olarak boyayarak, böylece ışıklı yerlerin resim yüzeyinde canlı olarak ifadesini sağlamıştır. Rubens, soğuk renkli gölgeli bölümlerde kızıl ve kahverengi renkleri çizerek değerlendiriyor ve böylece biçim devamını gölgeli olan bölümlerde devam ettirtebiliyordu. Rubens, yalnız duygulu olarak kalmamış aynı zamanda izlenimlerini yansıtmak için tekniğini de kullanmıştır."*[91]

Hollanda sanat tarihinin en önemli ressam ve baskıcılarından birisi olan Rembrandt, Hollanda Altın Çağında yaşamış ve "Işığın ve gölgelerin ressamı" olarak da anılmıştır. Rembrandt hem manzara hem kalabalık kompozisyonlarda önemli eserler üretse de portredeki ustalığıyla dikkat çeker.

---

[91] Adnan Turani, "*Dünya Sanat Tarihi"*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. : 467

Leiden'de değirmeni ve zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Rembrandt Harmenszoon van Rijn, resim alanındaki ilk eğitimini özellikle



FOTOĞRAF 34- REMBRANDT AYDINLATMASI

İtalyan sanatının etkisi altındaki Hollanda Leiden'deki Latin Okulu'nda görür.[92]Rembrandt, 1631'de Leiden'den Arles'e göçerek hayatının son günlerine kadar zamanını orada geçirmiş, ününü ise çizdiği portreler ile kazanmıştır. Rembrandt'ın resimlerinde konular genellikle iç mekanlarda yaşanır ve ışığı her zaman kendi yarattığı biçim ile kullanır, bu ışık ve gölge kullanımı neticesinde derinlik ve duygu izleyiciye aktarılmıştır. Rembrandt resimlerinin her bölgesinde aynı ışığı kullanmaz, kısım kısım gölgede ya da karanlıkta bıraktığı resimleri de mevcuttur. Özellikle belirse ve güçlü bir ışık unsurunu sembolik ifade biçimi olarak da kullanmasıyla Caravaggio'ya da selam yollar.

> *"Rembrandt'ın Barok resmin gelişmesinde önemli bir yeri vardır. Işık ve gölge kullanımında kendisine özgü bir tarzı olan sanatçı, koyu ve gölge tonlarıyla Caravaggio tarafından ortaya konan anlayışın bir devamı ve gelişimini temsil eden üslubuyla tanınmaktadır. Işık ve renk ustası olan Rembrandt'ın sanatı esasen ruhsallığı ön plana çıkartan ve insan psikolojisine ışık tutan bir anlayışın ürünüdür. Ressamın, gerçekçi ve gözleme dayanan anlatımı bu ana, öze göre şekillenmiş olup,*

---

92 Stefano Peccatori, "*Rembrandt"*, Dost Kitabevi, Ankara 1998, s. :10

maddi âlemle madde ötesi arasında bir bağ kurma anlayışını yansıtmaktadır. Rembrandt'ın bu yönünü en güzel gösteren eserler yaptığı portrelerdir."[93]

Arnheim ışık sanatının üstadının ışık kullanımı ile ilgili şunları söyler :

"*Rembrandt'ın tablolarında, maddeler ışığı pasif olarak, dışarıdan bir güç çarpmış gibi güçsüz yansıtıyorlardı. Fakat aynı zamanda kendileri aktif olarak enerji yansıtan ışık kaynağı olmaya başladılar. Aydınlatmaya başlayarak mesaj verdiler. Kandilin saklanışı ne olup bittiğinin pasif görünüşü yok etmek demekti. Aydınlatılan madde birincil, esas kaynak olmaya başladı."*[94]

Rembrandt, resim sanatı kadar sinema sanatına da etki etmiş bir ressam ve adı bir çekim tekniğine verilecek kadar o alanda önem arz eder. Rembrandt'ın ışıklandırılması günümüzde temel ışık gücünün söz konusu yere güçlü bir şekille belli açıdan gelmesiyle oluşturulur. Çeşitli üçgenler ile oluşturulan bu kompozisyonlar Rembrandt ışıklandırmasının alameti farikalarından olarak bilinir. Zaman zaman fotoğraf sanatçıları ve reklamcılar tarafından da kullanılan bu teknik sayesinde çok etkileyici fotoğraflar elde edilir.

Balthus, yaptığı resimlerdeki amacın bir arayış olduğunu kabul edip sanatını o yönde biçimlendirmiş ve ressam arkadaşı Antonin Artaud ile bu konuda hem fikir olmuşlardır:

"*Antonin Artaud, "önce ışıklar ve biçimler" resmettiğini söylemişti. Bütünüyle haksız değildi. Bütün yaşamımı o ışığa, alacakaranlıkları ve seherleri sarmalayan kutsal ışığa, ilk zamanların o ışığına örneğin, Gece Kelebeği'nde ya da Beyaz Gömlekli Genç Kız'da eriştiğimi sandığım bu süt beyazlığa adadım ben. Işık ve biçimler, tanrısal bir serüven, tanrısal açık denizde bir yol alış değil midir?"*[95]

1.8. Auteur Sinema

---

[93] Beksaç, Engin (1995). Avrupa Sanatı'na Giriş. İstanbul : Engin Yayıncılık. s. 66

[94] Arnheim, 2007, s. : 298

[95] Alain Vircondelet, *a.g.e.,*2012, s.: 138

Fransızca bir kelime olan “auteur” yaratıcı - yazar anlamına gelmektedir. Klasik sinema anlayışı olan belgeleme ve var olanı yansıtma halinin dışına çıkıp tamamı yönetmenin yaratıcılığına, iç dünyasına ve onun yansımalarına dayanan bir kavram olarak düşünülebilir. Atam auteur kuramı şöyle tanımlar :

> “*Auteur dünyayı belirli şekilde yorumlayan insan anlamına geliyor. Auteur kuramı ise bundan farklı olarak, bu filmleri yapan yönetmenin aynı zamanda çerçevesinden söylemine kadar, kendine özgü bir dünyası olması, bunu da filme yansıtması anlamına geliyor. Ama esasında Auteur Theory ya da Auteur Kuramı bir kuram değil, dahası yapılamaz bir şey, anlamlandırılabilir, kullanılabilir, anlaşılabilir, ama paradoksu şu: Kuramsallaştırılamaz, bütün kuramsallaştırma denemeleri onun kuram olmadığının da bir ispatı anlamına geliyor.”*[96]

1947’de sinema eleştirmenlerine göre

Sinema eleştirmenleri Auteur sinema için aslolan olgunun yaratıcı güç olduğunu belirtiler, onlara göre yönetmenin kamerası tıpkı bir romancının kalemi, heykeltıraşın elindeki çekiç gibi olmalıdır. Kendi sanatsal bakış açısıyla şekillenen görüntüler, renkler ve kadrajlar auteur sinemanın yapı taşlarını oluşturur. Alexandre Astruc da bu kavramı “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera - Kalem” isimli makalesinde 1948 senesinde kullanmıştır. Kamerayı bir yazı ve ifade olarak gören Astruc sanatçıların kendi dillerini oluşturmalarını gerektiğine, bu dilin neticesinde sinema yoluyla söyleyecekleri sözlerin sanatsal değer taşıması gerektiğine inanır. Yönetmenlerin kayıttan ziyade üretici vasfa bürünmeleri talebini sıklıkla dile getiren eleştirmen bu yeni dönemin ihtiyacının bu şekilde olduğuna inanır.

Fransa, sinema alanında Avrupa’nın en ileri ülkesi olsa da dünya savaşının ardından İtalya da çeşitli yeniliklere gebe bir ülke olmuştu. Özellikle Rosellini sineması ve Yeni Gerçeklik Akımı bunun en önemli örneklerinden birisi olarak kabul edilir. Bu akımın bir sonraki adresi ise Fransa’dır. Sinemanın keşfine dönecek olursak ilk sinema filminin sahibi Lumierler ile Meieles arasındaki temel farkı birisinin sinemayı kayıt aracı

---

[96] Zahit Atam, “*Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler”,* Ian Aitken, Zahit Atam (Ed.), Avrupa Sinema Kuramları içinde (7-35), Zahit Atam, Selin Akgül ve Başak Erzi (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2015, s.10.

olarak kullanması, diğerinin ise sinemayı fantastik ve ucu sınırsız bir tasarım aracı olarak kullanması oluşturuyordu. Monaco bu durum hakkında şunları söyler :

> "*Lumiére Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyülü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı (...) Diğer yandan sahne büyücüsü Méliés, filmin gerçekliği değiştirme –çarpıcı fanteziler üretme– yeteneğini hemen fark etmişti (...) Lumiére'ler ve Méliés'nin karşıt yaklaşımlarının ortaya çıkardığı ikiye ayrılma, sinema için merkezdir ve farklı görünümler içinde yıllardır tekrarlanmaktadır"*[97]

Astruc daha sonra bu anlayışını daha da ileriye taşır ve artık yaratıcı rejisörlüğün aslolanı göstermekten ziyade keskin bir yaratıcılık alanı olduğuna dikkat çeker ve yönetmene tam anlamıyla bir sanatçı misyonu yükler. Bu noktadan sonra yönetmen sadece bir kayıt aracının operatörü değil yüksek sanat yapan bir rönesans insanı gibi yaratıcı sorumluluk sahibi haline gelir.

Fransız Yeni Dalga akımının oluşmasındaki en önemli adım 1936'da Henri Langlois'nin çabasıyla oluşturulan Fransız Sinemateki kurumu olmuştur. François Giroud tarafından L'Express dergisinde "Nouvelle Vogue" olarak tanınan Yeni Dalga etkisini özellikle 1958 yılından sonra göstermeye başlar. Bu dönem aynı zamanda 2. Dünya Savaşı'nın ardından Fransız sinemasının gerilediği Amerikan sinemasının ise ülkedeki hakimiyeti ele geçirdiği dönemdir. Fransızlar bu dönemde film üretmek yerine film analizlerine, eleştirilere ve kuramsal tartışmalara odaklanmışlardı. Bu dönemde sinema üzerine düşünen isimlerden; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol ilerleyen yıllarda yaptıkları filmlerle bu kuramsal düşüncelerin beyaz perdedeki en önemli aktarıcıları olarak kendilerine yer bulmuşlardı. Bu isimleri bir araya getiren isim ise Chaiers du Cinema (Sinema defterleri) isimli dergiyi kurarak sinema kuramlarına önemli bir katkıda bulunan eleştirmen Andre Bazin'dir.

---

[97] James Monaco, "*Bir Film Nasıl Okunur?"*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul 2002, Oğlak Yayıncılık, s. 30

> *"Auteur kuramı oldukça düzensiz bir biçimde gelişti; bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayımlamaya yönelik çalışmalar yapılmadı. Bunun sonucu olarak auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi; farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştirdiler"*[98]

Fransız Yeni Dalga akımının önemli temsilcisi François Truffaut, Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim adlı makalesinde, Fransa sinema dünyasındaki çok az ismin auttur yönetmen olarak nitelendirilebileceğini ifade ederken bu yönetmenleri : Jean Renoir, Robert Bresson, Jéan Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt ile sınırlandırır. Truffaut'ya göre, bunlar Fransız sinemacılardır ve diyaloglarını kendileri yazan bazıları da çekecekleri hikayeyi kendi yaratan Auteurlerdir.

> *"Auteurist eleştiri açısından, yaratıcı kişiliğini tür filmlerinin gelenekleri ile kişisel dışavurumu arasındaki gerilimden çıkarmasını becerebilen ve bir roman yazarı gibi filminin dışavurumuna kendi imzasını atabilecek ölçüde kişisel bir film üretebilen yönetmenler auteur kimliğine ulaşabilmektedirler. Auteur bir yönetmen için türsel gelenekler kısıtlayıcı engeller değil, aksine kendi bireyselliğinin ışıyabileceği bir dışavurum alanı sunmaktadırlar"*[99]

Fransa'da olgunlaşan Yeni Dalga sinemanın üçüncü sacayağını ise kendisi de ünlü bir yazar olan dönemin kültür bakanı Andre Malraux oluşturur. Hükümete direterek çıkarttığı sanat teşvik yasası sayesinde üretilen her türlü filme yüz on üç finans desteği yapılması kabul edilir ve yüz yıllardır süre gelen sanat - mesen ilişkisi yeni bir boyut kazanır. Bu destek hamlesinin ardından ise yıllarca kuramsal gelişim için emek harcayan bu sinema entelektüelleri artık birikimlerini pratik alana yansıtmanın imkanını elde etmiş olurlar. Wollen Amerikan sineması ile Yeni Dalga arasındaki etkileşimden şöyle bahseder;

---

[98] Peter Wollen, "*Sinemada Göstergeler ve Anlam",* Çev. Zafer Aracakök & Bülent Doğan, İstanbul 2008, Metis Yayınları, s. 68-69

[99] Zafer ÖZDEN, *"Film Eleştirisi"*, İstanbul 2000, Afa Yayıncılık, s.: 111.

> *"Auteur'cü panteon, temelde Hollywood stüdyo yönetmenlerini derecelendirmenin bir yoluydu. Klasik stüdyo sistemi yıllarının sonlarında geliştirildi. Ama formüle edilir edilmez mutasyon geçirmeye başladı; bu da stüdyo sisteminin çatırdamaya başladığı döneme denk gelir. Hawks ve Hitchcock üzerindeki vurgu Sam Fuller ve Nicholas Ray'e kaydı. Ki ikisi de bağımsız yönetmenler haline gelmiş ve stüdyolar ayaklarının altında ufalanırken kendilerini Paris'e atmışlardı. Auteur'cü 60'lı yıllara girerken durum buydu ve Fransa'da da Yeni Dalga yükselişe geçmişti bile..."*[100]

Bu sürecin devamında Fransa'da 437 sinemada sanat filmleri gösterilirken, kuramcıların çalışmalarını pratiğe dönüştürmesi bu alanda bir dönüm noktası halini aldı. Robert Philippe Kolker, o dönemin sinemacılarının akademiden vareste üretimlerini şöyle açıklar:

> "*Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin'in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois'nın Cinémathèque'inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılan biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı"*[101]

Sinema dünyasının en prestijli festivallerinden Cannes Film Festivali'nin 1959 yılındaki seçkisi ise sinema tarihinin unutulmazları arasındadır. Kuramcılar artık tam manasıyla sinemanın içindedirler ve üretimlerini sinemanın en üst noktasında sergilerler. Bu festivale François Truffaut 400 Darbe (Les Quatre Cents Coup, Marcel Camus Siyah Ofre (Ofreu Negro) ve Alain Resnais Hiroşima Aşkım (Hiroshima Mon Amour) filmiyle katılıp büyük ödüllerin sahibi olurlar.

---

[100] Peter Wollen, *a.g.e.,* s. 13-20.

[101] Andras Balint Kovacs, "*Modernizmi Seyretmek"*, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara 2010, De Ki Yayınları, s.: 146

> *"Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri, sinema tarihinde, film yönetimi üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdi. Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematek'inde sinemanın bütün tarihini öğrendiler ve yaklaşık on yıl süreyle Cahiers du Cinema'da teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinemaya yakınlaştılar. Sonunda pratiğe geçip film çekmeye başladıklarında, bir sanat şekli olarak sinema üzerine çok şey biliyorlardı"*[102]

İçerik olarak klasik sinemadan farklılığı ise büyük hikayeler anlatmak yerine insanın özüne ve içine dönüşü olarak tarif edilebilir. Sınırlılıklar ve tutuculuklar içeride yer bulmazken özgürlük duygusu fazlasıyla hissedilmektedir. Tiyatrodan miras sahne dekorları ve klasik set anlayışı yerine gerçek mekanlar, sokaklar kullanılmıştır. Auteur sinema yazarın - yönetmenin yaratıcılığı esas alınarak yapılsa da modern sanat akımlarından süre geldiği üzere toplu bir atölye çalışması gibi dönemdaş sanatçıların ortak sanat dili oluşturdukları bir akım olarak da görülebilir. Truffaut bu durumu Fransız yazar Jean Giraudoux'nun bir sözüyle açıklar: *"yapıtlar yoktur, yalnızca auteurler vardır."*



Fotoğraf 35 - Fahrenheit 451 "Değişen Dünyanın İnsanları" (François Truffaut,

Traffaut auteur sinemasını metinler arası göndermelerle de besleyen bir yönetmen, doğrudan birikimli ve kendisini anlayabilecek türde seyirciye hitap etmeye deneyişini Fahreneit 451 filminde bizlere gösteriyor;

---

[102] A.D. Cook, *"Fransız Yeni Dalgası, Ve Sinema"*, Hil Yayınları, Aralık 1985 İstanbul, Çev.: Nuray Yaşar, ed. Metin Erksan, 3, s. :37

> *"François Truffaut'nun, Rad Bradbury'nin aynı isimli romanından gerçekleştirmiş olduğu "Fahrenheit 451" (Değişen Dünyanın İnsanları, 1966) uyarlamasında, Montag adlı karakterin birçok yazarın ismini anması ile bahsi geçen yazarlarla metinler arası bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Yukarıdaki resimlerde de görüldüğü üzere Miller, Tolstoy, Whitman, Faulkner, Sartre ve Schopenhauer gibi yazın tarihinin önemli yazarlarının/şairlerinin isimleri doğrudan anılmakta; bu isimlerle göndergesel bir ilişki kurulmaktadır. Yönetmenin, bu isimleri anarak kurduğu göndergesel ilişki, filmin anlam sağlayıcılarından olur. Gönderge, yönetmenin/eser sahibinin amaçlarında farklılık gösterebilir. Truffaut, bahsi geçen yazarları anarak, filminde Montag adlı karakterin ve yaptığı şeyin tanımını sağlamakta fakat aynı zamanda, bundan sonrası için karakterin bir dönüşüm yaşayabileceğini de sezdirmektedir. Ayrıca bahsedilen yazarların, kültürel anlamda etkilerinin büyük olduğu, yazın tarihinin önemli yazarları olduğunu ve onları anarak -bir bakıma Montag ile ters düşerek- onlara karşı bir saygı gösterimi içerisinde bulunduğunu da düşünülebilir."*[103]

Sinema eleştirmeni Bordwel ise auteur sinemada iki farklı ana etken olduğuna dikkat çeker ve bu iki etkeni "reaite ve "auteur'ün dışavurumu" olarak gösterir ve şöyle devam eder :

> *"Sanat sineması bir yandan kendisini 'gerçekçi' bir sinema olarak sunarken diğer yandan da yönetmenin kişisel ifadesine aşırı önem verir"*[104]

Yazar Sarris 1962 yılında kaleme aldığı Auteur Kuramı Üzerine Notlar isimli yazısında bu yeni akım üzerine yapılan vurguya Ulaş Işık'ların doktora tezinden örnekle cevap verilebilir. Işıklar'dan aktarıldığı üzere Sarris'in auteur sinemanın temel özelliklerini nitelendirdiği üç faktör ise şöyle ;

> *"Auteur kuramının ilk ölçütü, 'bir değer kıstası olarak yönetmenin teknik yeterliliğidir. Kötü yönetilmiş ya da hiç yönetilmemiş bir film eleştirel değer ölçeğinde önemsizdir, auteur kuramının ikinci ölçütü, 'bir*

---

[103] Abdullah Demir, Auteur Bağlamında Metinlerarasılık : Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme, İstanbul 2020, s. : 60

[104] David Bordwell, "*The Art Cinema As A Mode of Film Practise", Film Theory and Critcism,* Ed. Leo Braudy & Marshall Cohen, New York, Oxford University Press, 1999, s.: 718

> *değer kıstası olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Çektiği bir grup filmde yönetmenin çeşitli üslup özelliklerini sergilemesi gerekir, bunlar onun imzası niteliğindedir. Bir filmin estetiği ve gidişatı, yönetmenin fikirleri ve hisleri ile ilişkili olmalıdır. Auteur kuramının üçüncü ve son ölçütü ise, bir sanat olarak sinemanın nihai görkemini gösteren iç anlamla ilgilidir. İç anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimde dış değer bulur"* [105]

Auteur sinemanın konvansiyonel sinemadan en büyük farkı ise seyirciyle olan ilişkisindedir. Burada yönetmen seyirciye aktarmak istediklerini doğrudan sunmaz, verdiği ipuçlarıyla onu da oyuna dahil eder ve aktarmak istediği olguların seyirci tarafından fark edilmesini bekler. Bu aktarım gücü sanatçının kendi yarattığı bir mücadele alanı, bir iddia olarak kabul edilebilir. Bunu yeterine iyi, yerinde ve tadında yapan yönetmenler usta payesi kazanırlarken. Yetenek sınırları kısıtlı yönetmenlerde bu uğraş eğreti bir hal alabilir. Rus yönetmen Andrei Tarkovski Zaman Zaman İçinde isimli günlüklerinde Rusya'nın önemli sinemacıları ile bir araya gelip Ayna (Zerkalo) filminin eleştirildiği bir sinema oturumunda yaşadıkları olay şöyle anlatılır, Rusya'nın ünlü eleştirmen ve düşünürleriyle dolu bir sinema salonunda Ayna filmi büyük bir dikkat ve ciddiyet ile izlenir. Filmin bitmesinin ardından koltuklar daire şeklinde çevrilir ve dönemin ünlü entelektüelleri film üzerine derin bir analize başlarlar. Saatler ilerledikçe tartışmanın şiddeti artar ancak Tarkovsky buna müdahil olmadan sessizce dinlemeyi tercih eder. Tartışmanın bir türlü neticelenmemesinden rahatsız olan tek kişi Tarkovski değildir, salonu temizledikten sonra eve gidecek olan temizlik işçisi de büyük bir sabırsızlıkla beklemektedir. En sonunda dayanamayıp salona giren temizlik işçisi "Bu filmde bu kadar tartışılacak konu nedir? Altı üstü sevdiği kişilerin ve onu seven insanların hakkını asla ödeyemeyeceğini bilen, onları asla onlar kadar sevemeyeceğini düşünen bir insanı anlatıyor işte" der. Tarkovski ise bu cümlelerin filmin gerçek özü olduğunu belirtip salondan çıkar.

Tarkovski'nin başına gelen olayda da vurgulandığı üzere, yönetmenin gücü belli donanımlara ve eğitim düzeyine sahip insanları hedef alarak filmler yapmasında değil, duyguyu en sıradan insana bile sahici bir biçimde aktarabilme gücündedir. Bir hikayeyi anlatmanın kuralları, sistemi ve biçimi belliyken duygu aktarımı konusu auteur sinemada öznellik

---

[105] Ulaş Işıklar, "*Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm Ve Birey : Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği"*, İzmir 2017, s.: 184

barındırır. Zira konvansiyonel sinemanın en basit duygu uyandırma sistemlerinden olan müziği reddettiği sinemadaki gibi kullanmaz. İfadelerini sakince, beklenmedik şekilde ve ustalık ile aktarma yoluna gider. Bu doğrultudaki üretimler soyut anlatım dilinin en çok anlam kazandığı ifade biçimi olarak gösterilebilir. Wollen'e göre;

> *"Sinemanın da, öteki bütün sanatlarda olduğu gibi, bir tasarım, bir yorum bölümü vardır. Bir tarafta özgün öykü, roman ya da oyun ile çekim planı ya da senaryo durur. (...) Her kuram gibi auteur kuram da bizi birçok soru ve olasılıkla baş başa bırakır. Yorumsal, biçemsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelenmiş kiplere dayanan bir kurama ihtiyacımız olduğu açık. Şimdiye kadar eksik anlaşılmış birçok yönetmenin yapıtlarını eleştirel bir gözle araştırmak, tanımlamak ve kurmak gerekiyor"*[106]

Auteur sinema tıpkı bir resim gibi bireyin iç özelliklerini yansıtır. İfade aracı olarak seçilen alan sinema olduğu için yönetmen bunu sinemanın imkanlarıyla yapar ve izleyici o gerçeklik duygusunu sonuna kadar hisseder. Sanatçı bu gerçekçiliği sağlayabilmek için kendi hayatından izlekleri de perdeye yansıtır ve bir nevi iç dünyasıyla birlikte kendisini de teşhir eder. Bu içsel teşhir durumu fiziksel bir teşhirden çok daha kuvvetlidir. Antonioni, Ozu, Bunuel, Tarkovsky, Visconti, Bahman Ghobadi gibi Asyalı ve Avrupalı örneklerin yanı sıra Amerika sinemasından Charlie Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D.W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton, F.W. Murnau, Max Ophuls, Jean Renoir, Josef von Sternberg ve Orson Welles gibi yönetmenleri ve ülkemizden Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yüksek Aksu, Sırrı Süreyya Önder, Nuri Bilge Ceylan, Pelin Esmer, Ferzan Özpetek gibi simleri de auteur sinemanın başarılı isimlerinden örnek olarak gösterebiliriz

Yakın zamanda auteur sinema ve bağımsız sinema aynı anlamlarda kullanılmaya başladı. Buradaki ayrımı yapabilmek iki türü doğru anlayabilmek açısından önem arz ediyor. Sema Fener bağımsız sinemayı şöyle tanımlar ;

> *"Bağımsız Sinema, "Sinemayı kendini ifade etme biçimi olarak gören, çoğunlukla sıra dışı konuları ele alan ve düşük bütçelerle çekilen filmlerdir. Büyük stüdyoların dışında çekilen bu filmler daha önce işlenmemiş konulara yenilikçi bakış açılarını uygulayan ve bu yenilikçi*

[106] Peter Wollen, *a.g.e.,* s. 101-103

fikirleri ile sinema anlatımını geliştiren deneysel filmlerdir. Bu tür, sinema tarihine birçok 'Auteur' yönetmen kazandırmıştır"[107]

Fener'in de belirttiği üzre bağımsız sinemada sanatçı konvansiyonel sinemanın hem öncül hem de ardıl alışkanlıklarından uzak durur ve zaman zaman bir yere bağlı kalmadan yani kelimenin tam anlamıyla bir finans kapitalden bağımsız filmler üretirken zaman zaman da sanat fonlarının desteğiyle filminin finanse eder. Bunun sonucunda üretilmeye başlanan film ise klasik kurgu, sinema, oto sansür anlatışlarından uzak, auteur diyebileceğimiz bir anlayışlar üretilmiş bir film olur. Auteur sinema geleceği bu yeni kuşak bağımsız sinemacılar için de bir havuz olarak nitelendirilebilir. Boz'a göre;

"*Auteur yönetmenlerin filmleri, kendi kişiliklerinin estetik kaygılı bir dışa vurumudur. Filmlerini yaparken felsefi, çoğu zaman varoluşsal bir perspektif kullanırlar. Bu yüzden popüler film kategorisine girmek yerine sanat filmi olarak adlandırılırlar. Günümüzde bu durum devam etmektedir. Auteur sinema, yönetmen sineması ve sanat sineması birbirlerinin yerine kullanılan terimler olmuştur. Kuramın çıktığı dönemde auteur inceleme yapılırken, incelenecek olan filmler ticari filmlerin içinden seçiliyordu. Ancak günümüzde ticari sinemada yer alsın ya da almasın tüm filmler auteur kuram içinde değerlendirilebilir."*[108]

Bugünün tartışmalarından birisi de genç yönetmenlerin Tarkovski ya da Nuri Bilge Ceylan öykünmesi ile benzer doneleri kullanarak filmler üretmesi. İlker Canikligil'e göre;

"Bir insanın çıkıp bir ülke sinemasını oluşturması rahatsız edici, eğitim tarafında olduğum için bir çok Nuri Bilge Ceylan olma hevesinde genç görüyorum, olamazsınız. O başka bir yerden gelmiş ve başka bir yere gidiyor, buna özenmek çok saçma."[109]

---

[107] Sema Fener, "*Sinema Senaryoları Nasıl Yazılır?"*, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul 2015, s.: 51.

[108] Özge Boz, "*Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması"* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE) İstanbul 2019, s. :17

[109] İlker Canikligil, *Nuri'yi Sevmek! - Olmaz Öyle Saçma Şey* (S2/Bölüm#30) https://www.youtube.com/watch?v=8aRIVTJx4nk&ab_channel=%C4%B0stanbulFilmAkademi

1.9. Türkiye'de Auteur Sinema

Batıdaki modernleşme hareketleri ülkemizi olumlu ya da olumsuz şekilde etkilemiştir. Buna batı sanat akımlarını da dahil edebiliriz. Bu yeni sanat akımının ülkemize gelişi ise keşfinden itibaren pek de uzun bir süreye sarkmadı.

> *"1895 Paris'inde Lumiere kardeşlerin icat ettiği sinematograf, hızla dünyaya yayıldı ve çok geçmeden de Osmanlı'ya kadar ulaşmıştır. Sinemanın başlangıcından önce İstanbul Beyoğlu'nda büyülü fener, optik tiyatro ve daha birçok gösteri yapılmıştır. Fakat sinematografa dair hiçbir gelişme olmamıştır. Sinema ile tanışmamız ise Lumiere Kardeşler'in ilk gösteriminden bir yıl sonra 1896'da başlamıştır. Farklı kaynaklara göre; sinemanın ilk önce Bertrand adlı bir Fransız tarafından Saray'a geldiğini, Lumiere Kardeşlerin temsilcileri tarafından gösterimler düzenlendiğini, Sigmund Weinberg tarafından Lumiere Kardeşler'in filmi olan Bir Trenin La Ciotat Garı'na Girişi filminin gösterildiğini anlamaktayız. Ancak sinema Türkiye'ye değil, İstanbul'a hatta İstanbul'un Beyoğlu semtine girmiştir. İzleyicilerin büyük bir kısmını da Beyoğlu'ndaki yabancı asıllı insanlar oluşturmuştur. Gösteri tanıtımlarının yer aldığı el ilanları bile Fransızca, Almanca, Ermenice veya Rumca yazılmıştır. Ardından dünyanın her yerinden gelen sinemacıların ülkeye girişi, belli başlı yerlere sinema salonlarının açılışı, ilk sinema gösterileri gibi gelişmeler ülkenin sinema ile tanışmasını sağlamıştır ve sinema bir ilgi alanı olarak yerini almaya başlamıştır."*[110]

Sinema sanatının ülkeye gelişi erken olsa da ülke içindeki yayılma süreci uzun yıllara sarktı. Sinemanın ülkemizdeki ilk yıllarında salon, film ve izleyiciler yabancılardan oluşmaktaydı. O dönemin sinema izleyicilerinin içinde Galatasaray Lisesi öğrencilerinden Ercüment Ekrem Talu da bulunmaktaydı. Talu, Grand Cafe'de gerçekleştirilen ilk gösterimi ve insanların tepkilerin bir benzerinin de Beyoğlu Galatasaray'da bulunan Sponeck Birahanesi'nde yapılan gösterim sırasında da gerçekleştiğini şu sözlerle anlatır :

---

[110] Şehriban Toptaş, *"İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoğlu Sineması",* İstanbul 2020, s. :57.

"*Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı talaşlı insanlar gidip geliyor...Tren kaktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil... İki dakika ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Bu film daha yaman, onu önceden görmüş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."* [111]

Sinemanın ülkedeki yayılmasındaki gecikme ilerleyen yıllarda da sürdü, bunda ülkenin dahil olduğu 1. Dünya Savaşı'nın, savaş sonrasında yeniden kalkınmaya çalışan bir ülkenin öncelikleri arasında sinemanın arka sıralarda yer almasının, ardından yaşanan 2. Dünya Savaşı'nda baş gösteren ekonomik buhranın temel geciktirici sebeplerden olduğunu belirtebiliriz. Mustafa Kemal Atatürk'ün,



FOTOĞRAF 36 - UZKINAY TARAFINDAN KAYDEDILEN

"*Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema, insanlar*

[111] Ali Özuyar, "*Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)"*, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s.: 34.

> *arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz."*[112]

cümlesi o dönem sinemaya atfedilen önemin bir yansıması olarak görülebilir.

Toptaş'ın belirttiği üzre Türkiye'deki bilinen ilk yerli çekimi İstanbul'daki ilk sinemanın sahibi Weinberg'in öğrencisi Fuat Uzkınay'dır. Uzkınay Rusların Ayastefanos'a (Yeşilköy) diktiği anıtın daha sonra yıkılışını, kendi kamerasıyla filmle alıp ve bu tarihi belge niteliğindeki görüntü "ilk Türk filmi" olmuştur.

İlerleyen zamanlarda Türk sineması için büyük bir önem arz eden Muhsin Ertuğrul devreye girer. Tiyatro alanındaki yetkinliklerini ve başarılarını beyaz perdeye de taşıyan Ertuğrul gelişmeye çalışan ülke sinemasına kafa yorar, genellikle yabancı sinemacıları ve onların konularını taklit ile bu süreci devam ettirir. Filmlerindeki yoğun tiyatro etkisi ise dikkat çeker. Sinema araştırmacısı Scognamillo Ertuğrul'un 1922-1953 yılları arasında 29 filme imza attığını belirtir.[113]

Ertuğrul'un tek elinde giden sinema serüveninde işler İkinci Dünya Savaşı'nın ardından değişir. Fiili olarak savaşa katılmayan Türkiye, İsmet İnönü'nün akılcı ve pragmatist tutumu ile savaştan kurtulmuş fakat ekonomik krizden kurtulamamıştı. Köyden kente göçün hızlandığı ve tek parti iktidarının yaşandığı dönemde İsmet İnönü çok partili döneme geçişin önünü açmış ve ülkeye nefes aldırmıştı. Demokrasinin emekleme adımları ve savaş sonrası ülkelerine dönen yabancı sanatçı, bilim insanları, yazarların ardından ülke entelijansiyasında da değişim yaşanır.

Bu dönemde "öncül auteur" sinema alanında sahneye çıkan isimler hem Yeşilçam geleceğine hem de 90 sonrası ortaya çıkacak Yeni Türk Sinemacıları kuşağına damga vuracaktı. O isimlerden bazıları ; Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan olarak sayılabilir. Metin Erksan'ın 1964

---

[112] T.C. Kültür Bakanlığı, Atatürk Ansiklopedisi, İnternet Sitesi: https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Atat%C3%BCrk_D%C3%B6neminde_T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1, Erişim Tarihi : 11.03.2020

[113] Giovanni Scognamillo; "*Türk Sinema Tarihi",* Kabalcı Yayınevi, İkinci Baskı, İstanbul 2003. s.: 40

yılında Susuz Yaz filmi ile kazandığı Berlin Film Festivali'nin Altın Ayı ödülü uzun yıllar ülkeye gelen en prestijli ödül olarak kabul edilmiştir. Türk sinemasındaki bağımsızlık hareketleri ise her zaman sermaye ile alakadar olmuştur.

> *"Türk sinemasında bağımsızlaşma hareketleri, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerini kurup o şirket adı altında film yapmalarıyla başlamıştır. Yılmaz Güney'in Güney Film'i, Ali Özgentürk'ün Asya Film'i, Ömer Kavur'un Alfa Film'i gibi. Böylece bağımsızlık isteyen yönetmenler varolan yapımcılık kurumlarından uzaklaşarak özgürlüklerini ilan etmişlerdir."*[114]

Türk sinemasındaki bağımsızlık hareketinin öncü isimlerinden olan Yılmaz Güney aynı zamanda ülke auteur sinemasının da temel taşlarından birisidir. Bu bağlamda yakın dönem ülke sinemacıları üzerindeki etkileri ise kaçınılmazdır. Yılmaz Güney sinemasına bir parantez açmak bugünün sinema ve sinemacılarını anlamak adına önem arz etmektedir.

1.9. 1. Yılmaz Güney

Fakat bu kuşaktan biraz daha sonra sinema dünyasına adım atan Yılmaz Güney hem ustalığı hem yetiştirdiği sinemacıları hem de ilham olduğu sanatçıları göz önünde bulundurursak bu alanda en tepeye yazacağımız isim olabilir. Güney 1937 yılında maddi durumu kötü bir ailenin çocuğu olarak Adana Yenice'de doğar. İlk okulu köyde tamamlayan Güney hem çalışır hem de eğitim hayatını devam ettirir. Film pursantaj memurluğu yapan Güney bu sayede ücret ödemeden filmler izler ve sinemacı olma hayalleri kurmaya başlar. Yılmaz Güney ilerleyen yıllarda çocukluk ve ilk gençlik dönemini sanatına yansıtarak Boynu Bükük öldüler romanı ile Orhan Kemal Roman ödülünün sahibi olur. Güney 1955 yılında yazdığı bir hikaye nedeniyle takibata uğrar. Sinemadan kopmak istemeyen Güney üniversite seçimini de bu sebeple İstanbul'dan yana yapar ve dönemin ünlü entelektüellerinin oluşturduğu çevreye dahil olmaya çalışı. Senaryosunu Yaşar Kemal'in yazdığı Ala Geyik isimli film için başrol oyuncusu arayışlarının devam ettiği süreçte Yaşar Kemal'i gazetedeki odasında ziyaret eden Güney,

---

[114] Serpil Boydak, "*Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem"*, Serpil Kırel (Danışman), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2006) sf: 157



Fotoğraf 37 - Umut filminden bir sekans. 1971, Adana

hemşerisi Yaşar Kemal'e sinema sevdasından bahseder. Bunun üzerine Atıf Yılmaz'ı arayan Yaşar Kemal "Aradığım oyuncuyu Adana'da buldum, şimdi sana gönderiyorum." Der ve Yılmaz Güney'in sinema kariyeri tam anlamıyla başlamış olur. [115]

"Çirkin Kral" filmleri diyebileceğimiz avantür filmler ile üretimini hızlandıran Yılmaz Güney 1965 yılında üretimin zirvesine ulaşır ve filmleri taşrada izlenme rekorları kırar. Teknik açıdan da senaryo açısından da zayıf filmleri ile ünün zirvesine ulaşan Yılmaz Güney zamanla sanatsal kaygıların içine düşer ve artık istediği filmleri çekebilecek güce sahip olduğunu hissettiği zaman sanatında yeni bir atılım yapar ve 1966 yılında ilk defa kameranın arkasına geçer, filmin senaryosu Aydın Engin tarafından yazılmıştır. Yılmaz Güney'de filmin kayıt süresince ufak değişikliklerde bulunmuştur. 1968 yılında çekilen Seyyit Han - Toprağın Gelini Güney'in yönetmenliğini yaptığı ilk film olarak kaynaklarda yer alır. Oysa, yapımcı Hasan Kazankaya'nın verdiği imkan ve çok sınırlı bütçeyle oluşturduğu At Avrat Silah, Güney'in ilk yönetmenlik denemesidir.[116] Genel kanaate göre ilk filmi olan Seyyit Han ile ilgili ünlü romancı Kemal Tahir şunları söyler:

---

[115] Nebil Özgentürk Yılmaz Güney ve Yaşar Kemal'i anlatıyor / Görkemli Hatıralar - 2 - 9 Haziran. 27. Dakika, https://www.youtube.com/watch?v=iCPmkbJPuqc&ab_channel=Halktv

[116] Agah Özgüç, "*Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney",* Agora Kitaplığı, Birinci basım, İstanbul 2005, s. :151

> "*Seyyit Han, dünyanın aradığı halk sineması koşullarına son derece uygundur. Sözgelimi, aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeğiyle, sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı belirleyen en iyi sahnedir. Yılmaz Güney, gerçekten halktan yetişmiş, halkın her şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bile bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan, bir aydın olarak benim de öğrenecek çok şey olduğuna inanıyorum."*[117]

Türkiye'deki birçok konu gibi sinema da ülke konjonktüründen bağımsız bir şekilde yorumlanamaz, yorumlandığı taktirde ise doğru sonuçlara ulaşmakta zorluk yaşanır. 1960'lı yılların başı ülke sinemasının en parlak günlerine denk gelir. Bunda; 1961 yılında yaşanan 27 Mayıs'ın ve dönemin anayasasının etkisi olduğunu kabul etmek gerekir. Hem dünyada hem de Türkiye'de yaşanan gençlik ve özgürlük hareketleri ülke sinemasını da şahlandırır.

Yılmaz Güney'in 1970 yılında yönettiği Umut filmi sadece onun için değil Türk sineması için de bir dönüm noktası olur. O tarihe kadar oynadığı ve çektiği avantür filmler ile bilinen Güney, ilk auteur denemesini burada yapar ve başarıya da ulaşır. Umut Yılmaz Güney'in kariyerinde bir dönüm noktası olur. O güne kadar oynadığı avantür filmlerde hiç dayak yemeyen Güney bu filmde hem ezilir, hem dayak yer. Kendi izleyicisinin bir ilah konumuna getirdiği sanatçının bu keskin değişikliği yapması sanatsal bir cesaretin de göstergesidir. Umut filmiyle ilgili güçlü yorumlardan birisi de ülke sinemasını Umut filmi ile tanıyan ünlü Fransız eleştirmen Marcel Martin'e aittir:

> "*Güney'in Umut'u Türk sinemasını keşfetmemizi sağlamıştı. Toplumsal bir belgesel olmanın yanı sıra, felsefi bir paraboldü de bu film. Kaynağını toplumsal gerçeklikle bulunan çok yetkin bir insan boyutu vardı ve öyle sanıyorum ki Türk karakterini çok belirgin ve dolaysız bir şekilde yansıtıyordu."*[118]

Yılmaz Güney'in sinema konusundaki yaratıcılığının en büyük örneklerinden birisini senaryo üretiminde görürüz. Güney tam anlamıyla

---

[117] Agah Özgüç, *a.g.e.,* s. :9

[118] Agah Özgüç, Agah Özgüç, *a.ge.e.* s. :24

auteur kavramının içine dahil olduğunu hem görsel hem de yazılı yaratıcılığı ile kanıtlamıştır. Yılmaz Güney çok az uyuyan, yoğun yaşayan ve sürekli üretmeye çalışan bir sanatçıdır. Filmlerinin çoğunu zihninde kurgular, kafasında yazar.

> *"...Hatta yönetmenliğini yaptığı bazı filmlerin senaryolarını da çekim bittikten sonra yazıp tamamladığı oluyordu. İşte, Yılmaz Güney'in dört filminde asistanlık yapan Ahmet Soner'in bu tür kural dışı bir uygulama konusundaki ilginç açıklaması: Yarın Son Gündür, Acı, Ağıt ve Umutsuzlar. Dördü de senaryosuz çekilken filmlerden, daha sonra senaryoları kitap olarak basılıyor, ama o kitaplar montaj masasında yazılmıştır. Demek ki 3. Adana Altın Koza Film Festivali'nde (1971) 'en başarılı senaryo ödülü verilen Ağır senaryosuz çekilmişti. Kuşkusuz çok ilginç bir olaydı bu. İlginç olduğu kadar, Güney'in bu 'çok özel durumu' sebebiyle de şaşırtıcıydı. Güney, Nouvelles Littéraires gazetesi adına kendisiyle röportaj yapan Fransız eleştirmen Patrice Barrat'a verdiği bir cevaplar, bitinci elden bu konudaki gerçeği gözler önüne serecekti: 'Hapishaneye girmeden önce filmlerimin senaryolarını yazmıyordum. Sadece kabataslak birkaç not alıyor, ondan sonra çekime başlıyordum. Ne yapılacağına yerinde karar veriyordum. Hapishanede senaryo yazmayı öğrendim. En azından biraz biraz diyelim. En fazla da ayrıntıyı son derece düşünmeyi öğrendim. Masama otururken karşımda her zaman bir ayna bulunmaktaydı. Yazarken aynanın karşısında oynuyor ve senaryoyu düzeltiyordum. Fakat çekim için her alternatifi düşünüyor ve saklı tutuyordum. Aynı şekilde, oyuncularıma en derinlemesine bağımsızlıklarını vermeyi, onlara bir yaşam kazandırmayı, sonra da onları sadece bir gözlemci olarak izlemeyi öğrendim. Prensibim, onları yarattıktan sonra, onları yaşama attıktan sonra, onların gelişmesini takip etmek ve onları manipüle etmemek."* [119]

Yılmaz Güney çektiği filmler, yazdığı yazılar ve siyasal faaliyetleri nedeniyle sık sık tutuklanıp cezaevinde gönderiliyordu, 47 yıllık kısa ömrünün uzun bir dönemini hapishanelerde geçiren Güney içeri her girdiğinde

---

[119] Agah Özgüç, *a.ge.e., s.:*13-14

yeni senaryolarla, kendisini ve sanatını daha da geliştirerek çıkıyordu. 1974 yılında çektiği Arkadaş filmi de buna örnek olarak gösterilebilir.

Güney sinemasında başka sanatlardan da beslenir, hemşerisi Yaşar Kemal nasıl Van Gogh'un doğa tasvirlerine hayranlığını Çukurova'nın doğasını destansı biçimde betimliyorsa Güney de bunu kamerasıyla denemeye çalışmıştır.

> "*Anadolu'da çiçekler konuşur. Bir oyaya, bir kilime, bir yazmaya, bir halıya, bir çoraba, mendile çiçek konmuşsa, o çiçek konuşur. Muhabbeti, acıyı, sevinci, kavuşma gününü, mutluluğu, yalancılığı, doğruluğu, barışı simgeler.'' Böyle yazar büyük usta Yaşar Kemal. İşte, Yılmaz Güney de çocukların yanı sıra çiçeklerle de konuşur kendi sinemasında. At hırsızı Banuş'un kahramanı, papatya sever. Ağanın kızı Zeyneple birlikte öldürüldüğü sahnede, Banuş'un elinde yine bir papatya vardır. Seyyit Han'da Seyyit, bir tuzak sonucu papatyanın sarısını kurşunlayıp alnından vurduğu sevgilisi Keje'nin cesedini gelinliğiyle toprağa gömer. Talihsiz Keje üzeri papatyalarla, nergislerle örtülü toprağın gelinidir. Yarın Son Gündür'ün finalinde Mavi Çocuk'la Kara Çocuk, kurşun yağmuruna tutulup yere düşerlerken, iki kanlı gül de birlikte düşerler kadraja. Papatyalar, nergisler ve güller, mutlulukla ölüm arasında kıstırılmış bir yaşam biçimini simgeler Güney'in sinemasında.''*[120]

Yılmaz Güney, sadece ülke sinemasının değil, dünya sinemasının da büyük ölçüde etkilendiği bir isimdir. Oscar ve Cannes ödüllü Birdman, Amores Perros, Babel ve The Revenant filmleriyle bilinen Meksikalı sinemacı Alejandro Perros Inaritu kendi sinema tarihinde Yılmaz Güney'in önemini şöyle açıklar:

> "*Gençliğimde daha çok müzikle ilgileniyordum. Tam bir müzik manyağıydım. Albümler satın alırdım ve sürekli onları çalardım. İlk olarak Yılmaz Güney'in 'Yol (1982)' adındaki filmini izlediğim zaman sinemayla ilgilenmek istemiştim. Bu filmin beni gerçekten sarstığını hatırlıyorum. Artık daha olgundum –sanırım 17 yaşındaydım- ve şöyle dedim 'Bu inanılmaz bir şey, ben de sinemanın bir parçası olmak istiyorum.' O zamanlar bende etki bırakan üç film vardı. Birincisi Yol, ikincisi babamın da*

---

[120] Agah Özgüç, *a.ge.e., s.*:18-19

favorilerinden olan Midnight Cowboy ve bir diğeri de Sergio Leone'nin Once Upon a Time in America filmi."[121]

Güney yaptığı filmler ile hem yeni kuşak sinemacıları etkiler hem de kendi döneminin en önemli auteur sinemacılarıyla birlikte anılır. Dünya sinemasının en önemli isimlerinden Emir Kusturica ise İstanbul Sinema Günleri için geldiği Türkiye'de ülke sinemasına dair neler bildiği sorulunca şu cevabı verir:

"*Hatırladıklarım arasında Yol, Sürü ve Ağıt var. Çok önemli bir sinema adamıydı Güney, son yirmi yılın Tarkovski'yle birlikte en önemli sinemacısı…"*[122]

Sinema tarihinin en ilginç yapımlarından birisinin altında da Yılmaz Güney'in imzası vardı. Isparta cezaevinde kaldığı süreçte senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'e çektirdiği Yol filmi ile Cannes Film Festivali'nde en iyi film seçilip Altın Palmiye'nin sahibi olur. Türk sinemasına getirilmiş en büyük ödülün tekrarlanması için bir diğer auteur sinemacımız Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu isimli filmiyle Cannes'a gitmesini beklememiz gerekecekti. Yılmaz Güney yazdıkları, çizdikleri, çektikleriyle, izlediği üretim yolu ve mücadelesiyle, ülke auteur sineması için açtığı yol ile bugünkü ünlü ve başarılı yönetmenlerimizden Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem'in yaptıkları sinemanın öncülü olarak kabul etmektedir. Bu neden açılan başlık literatürde gördüğüm eksikliğin kapatılması açısından da önem arz etmektedir.

II. BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASINDA RESİM SANATININ ETKİSİ

2.1. Reha Erdem'in Hayatı

Reha Erdem 1960 yılında İstanbul'da hayata gözlerini açtı, Erdem subay olan babasının şehir dışında görev alması nedeniyle daha rahat eğitim alabilmeleri için Levent'teki teyzesinin yanında ablasıyla birlikte yaşamaya başladı. Erdem'in teyzesiyle birlikte yaşaması daha sonra da irdeleye-

---

[121] Akın Kemal Memişoğlu, "*Innaritu ve İlham Kaynağı Yol"*, Kişisel Blog, Erişim Tarihi 29.03.2021, https://anaskvit.medium.com/i%C3%B1%C3%A1rritu-ve-i%CC%87lham-kayna%C4%9F%C4%B1-yol-f0253e437bc1

[122] Agah Özgüç, *a.ge.e.,:* s. :23

ceğimiz üzere Erdem'in sinemasında yer tutmuştur, yönetmen bu etkiyi "Teyzem yalnız yaşıyordu, yarı annemiz oldu. Filmlerde bazen farklı figürlerle gözüküyor, sonradan anlıyorum o olduğunu." [123] sözleriyle ifade eder.

Boydak'ın aktardığına göre biraz içine kapanık bir çocukluk geçiren Erdem okuma disiplinini erken yaşlarda kazanır. Yaşıtları gibi sokakta oynamaktansa gazetelerin dağıttığı çocuk klasiklerini okumak Reha Erdem'e daha keyifli gelir. Bu durum ünlü yönetmenin hayal gücünün gelişimine fayda sağlarken, o yaşlarda bile kendi içine dönük bir yapıya sahip olduğunu gösterir.

1972 yılında Galatasaray Lisesi'nde eğitim almaya başlayan Erdem'in yakın çevresini günümüz gazeteci ve tarihçilerinden Ruşen Çakır, Melih Şabanoğlu, Kadri Gürsel gibi isimler oluşturur. Galatasaray Lisesi'ndeki Tevfik Fikret Salonu'nda sinema ve tiyatro ile ilgilenmeye başlayan Erdem ilk çekimlerini de orada gerçekleştirir. Erdem siyasi görüşünün de etk-



Fotoğraf 38 : Metis Yayınlarının Logosu

isiyle militan filmler çektiğini ifade eder ve kafasında bu işi profesyonelce yapma fikri belirginleşir. Lisenin ardından ailesi ülkedeki siyasi konjonktürü de göz önünde bulundurarak Erdem'in ülke dışında eğitimini sürdürmesini istese de yönetmen Boğaziçi Üniversite'sinin tarih bölümünü tercih eder ve orada sinema kulübüyle tanışır ardından da vaktinin büyük bir bölümünü orada geçirir. Sinemanın yanı sıra edebiyatla da ilişkisi iyi olan Erdem, Ruşen Çakır ve bir grup arkadaşıyla Metis Yayınevi'ni kurar, Metis Yayın-

---

[123] Miraç Zeynep Özkartal, "*İlk Filmi Kredi Kartlarını Suistimal Ederek Çektik",* Milliyet, 06.12.2008, http://www.milliyet.com.tr/-ilk-filmi-kredi-kartlarini-suistimal-ederek-cektik- /pazar/haberdetay/07.12.2008/1025483/default.html, 29 Nisan 2021

larının logosunda gördüğümüz karga figürünün tasarımı da Erdem'e aittir, sanatçı bu karga imgesini daha sonraki filmlerinde de sık sık kullanır.

Hazırlık senesinde kulüp başkanlığı da yapan yönetmenin önceliği tamamen sinema olmaya başlamıştır. Kısa filmler çekip dergiler çıkartan Erdem'in bu dönemi fazla uzun sürmez.

> "*Bölümü çok seviyordum, çok da parlaktım. Rahatım da acayip yerindeydi. Teyzemle Boğaziçi'ne yakın bir yerde oturuyorduk, bir elim yağda bir elim balda. Bütün bunları bırakıp gittim Fransa'da süründüm."*[124]



Fotoğraf 39 - A AY filminin afişi

Boydak'ın aktarımına göre Reha Erdem Fransa'yı tercih etmesinin sebeplerini ise şöyle açıklıyor; "Fransızca eğitim ile büyüdüğüm için öncelikle. Fransa o zaman her şeydi. Benim için sinema Fransa demekti. Gerçi tam görmüyorduk ama Godard, Yeni Dalgacılar, o zamanlar militan sinema

---

[124] Miraç Zeynep Özkartal, "*İlk Filmi Kredi Kartlarını Suistimal Ederek Çektik",* Milliyet, 06.12.2008, http://www.milliyet.com.tr/-ilk-filmi-kredi-kartlarini-suistimal-ederek-cektik- /pazar/haberdetay/07.12.2008/1025483/default.html, 29 Nisan 2021

merakımız vardı ve Fransa'da 68 sonrası sinemada çok değişik fikirler, düşünceler vardı. O yaştaki bir genç için çok etkileyici şeylerdi. Bir de Fransa'nın sinemateği çok büyüktü. Şu anda hala dünyada filme en çok yatırım yapan, nüfusuna göre en çok filmin seyredildiği ülke orasıdır. Hala da genel anlamda sinemanın en önemsendiği ülkedir."[125]

Sinema okuma ideali için Fransa'da Paris VIII Üniversitesi'nin Plastik Sanatlar bölümüne başvurup kabul edilen Erdem, Boğaziçi ile yeni üniversitesi arasındaki farklı görünce şaşkınlığını gizleyemez.

> *"Paris VIII Üniversitesi Fransa'nın en marjinal üniversitesi. Biz Boğaziçi'nin ahşap villalarında hocalarla çay içerek üst düzey konuşurken bir gittim oraya, hocaların karşısında ayaklarını dayamış sigara içiyorlar. Feci bir şeydi!"*[126]

Eğitimi sırasında hem konvansiyonel hem de auttur sinemanın teorik yanları hakkında bilgilenen Erdem okulla eş zamanlı olarak sürdürdüğü ünlü yönetmen Jean Rouch'un sinema atölyesi VARAN'da işin pratik kısmını deneyimleme şansını da elde eder. Erdem usta yönetmenin sinema yaklaşımını şöyle açıklar :

> *"Jean Rouch'un, "Cinema-Direct" denilen bir disiplini var: belgeselleri, insanlara kendi hikayelerini oynattırarak yapmak. Çok ilginç aslında. İnsanlar kendi hikayelerini yeniden oynuyorlardı ve bu da belgesel gibi yapılmaya çalışılan bir şey değildi. Kısa filmlerim de o çapta yaptığım filmlerdir. Bu tür çok bana göre değildi. Öğrendim, çok çalıştım ama orada da, o yapının içinde de bunun en çok tartışmasını yapanlardan biriydim."* [127]

Yaşadığı bocalama sürecinin ardından eğitimine devam eden Erdem 1987 yılında Paris VIII Üniversitesi, Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nü bitirir, aynı okulda Modern Sanatlar Bölümü'nde yüksek lisansını tamamlar ve ülkeye dönmenin yollarını arar. Erdem ilk uzun metrajlı filmi olan A Ay'ın senaryosunu Fransa'da bir halı dükkanında tezgahtarlık yaparken

---

125 Serpil Boydak, a.ge.e, 45.

126 Özkartal, a.g.e

127 Serpil Boydak, a.g.e, s.: 46.

yazar. Bu süreçte Fransa'dan gönderdiği sinema yazıları Ve Sinema Dergisi'nde yayımlanır ve kafasındaki projeden bazı arkadaşlarına bahseder. Projenin arkadaşlarını da heyecanlandırması üzerine Erdem 1989 yılında ülkeye döner ve ilk filmini çekmek için kolları sıvar, arkadaşlarının yardımı ile başladığı filme, Fransız yapım şirketi Pomonti'den aldığı maddi destek ile devam eder ve filmi bitirir. Film ülke sinemasının alışkanlıklarının dışındadır ve kimse bu genç sinemacının filmini sinemasında göstermek istemez.

Maddi açıdan sıkıntılı bir sürece giren genç yönetmen kadim sanatçı - zanaatkar meselesinin bir örneği olarak reklam filmleri çekmeye başlar. Erdem 1991 senesinde tiyatro sahnesine geri döner ve Jean Genet'nin Hizmetçiler isimli oyununun yönetmenliğini yapar.

> "*Hizmetçiler o zamanın sonunun bir hevesi aslında. Biraz da Genet aşkı var. Fena bir oyun değildi, yenilikçiydi, istediğim gibi yapabildim, ama çok mücadele ettik. Devlet Tiyatroları'nda kafalar başka türlü. O kafayla iyi bir iş yapmak çok zor."*[128]

Ömer Atay ile birlikte "Atlantik Film" isimli yapım şirketini 1994 yılında hayata geçiren yönetmen bu şirket bünyesinde çeşitli kısa metrajlı filmler ve reklam filmleri çeker. Dönemin kültür bakanı İsmail Cem'in şiir sevdirme çabasıyla başlattığı 1995'te Kültür Bakanlığı'nca düzenlenen Şiir Filmleri Projesi için Yahya Kemal Beyatlı'nın "Deniz Türküsü" şiirinin kısa filmini kayda alır.[129]

Reha Erdem, 1996 yılında 8. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri Yarışması'nda, çektiği Pastavilla Makarna reklam filmiyle "yaratıcılığa katkı" kategorisinde Başarı Belgesi alır. İki yıl sonra ise yine aynı yarışmada bu kez Pamukbank reklamıyla Kristal Elma ödülünü kazanır. 11. Kristal Elma yarışmasında da Turkcell ve McDonalds reklamlarıyla Başarı Belgesi'ni almaya hak kazanır. Erdem'in çektiği reklam filmlerindeki başarısı onu kadim tartışmanın içine bir daha çeker ve kendisine yöneltilen "reklamcı" yakıştırmasından rahatsızlığını şu sözlerle ifade eder:

---

[128] Çiğdem Öztürk, Röportaj, "*Canın acıya acıya gitmek",* 2016, Oggito, https://oggito.com/icerikler/reha-erdem-canin-aciya-aciya-gitmek-her-bulma-bir-cokus-/1305 , erişim tarihi 29.04.2021

[129] İlhan Süzgün, "*Türk Sineması Araştırmaları,"* http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/4021/reha-erdem, 30.04.2021

> "*Ben reklam yönetmeniyim ama reklamcı değilim. Kafam da onun için reklamcı gibi çalışmıyor. Yaptığım reklamların birçoğu film gibi olmuştur. Başka türlü gidiyor. Bu başka türlülük beni reklamda parlattı. Ama ben artık pek reklam filmi çekmiyorum. Reklamı da film yapabilmek için çektim. İlk olarak 'A Ay'ı çektikten sonra reklam filmi çekmek için teklif geldi bana. Aynen 'A Ay' gibiydi. Ben de başladım. 10 yıl reklam filmi çektim ve bu sektörden kazandığım paralarla 'Kaç Para Kaç' ile 'Korkuyorum Anne'yi yaptım. 10 yıl debelenip iki film yapmanın ağır bir bedel olduğunu düşünüyorum. Bu bir dönemdi şimdi başka türlü devam etmek istiyorum."*[130]

Reha Erdem reklam filmleri çekmeye devam ederken bir taraftan da sırasıyla "*Kaç Para Kaç*", "*Korkuyorum Anne*"yi gerçekleştirir. Bu filminin finans kaynağı ise yönetmenin çektiği reklam filmleri olur. 1999 yapımı "Kaç Para Kaç" filmi Türkiye'nin o seneki Oscar aday adayı filmi olarak seçilse de yönetmenin yurt dışında bilinirlik kazandığı film 'Korkuyorum Anne' olur. Kendine ait bir sinema dünyası oluşturmaya başlayan Erdem filmlerinde kendine has bir mizah ve anlatım dili kazanmış olur.

Erdem sinemasında sahicilik temel meselelerden birisidir. Özellikle ilk renkli filmi Kaç Para Kaç'ta küçük bir insanın dünyasına ustalıkla inen yönetmen o kişinin gerçek dışı ve çok büyük hayaller ile hareket etmesindense kendi gerçekliğinin bilincinde adımlar attığını görür ve gösterir. Ancak Erdem filmlerinin reailistik görünmesi konusunda özel bir kaygı gütmediğini ise şu sözler ile ifade eder:

> "*Sanat hayatın aynası değil, ya bir adım ötesi ya da bir adım gerisinde. Gerçekçilikte hayattan alınanların tuzakları var. Sinemada gerçekçiliğin sonu, en gerçek pornografi. En gösterilmeyeni göstermek de tükenir, çünkü bir cevap var. Oysa cevap ölümlü, soru ise insanı yaşatan şey."* [131]

Reha Erdem üçüncü uzun metrajlı filminin ardından reklam filmlerine ara verdiğini açıklar ve sırasıyla "5 Vakit", "Hayat Var' "Kosmos", "Jin",

---

[130] Olkan Özyurt, "*Hikaye Anlatmak Yetmez"*, Radikal, Röporta, Erişim Tarihi: 08.09.2005, http://www.radikal.com.tr/kultur/hikye-anlatmak-yetmez-756806/, 30.04.2021

[131] Başıbüyük,Esra–Karabey,Yalın,Cumhuriyet Gazetesi Pazar Dergi.Sayı:1057,yıl:20, 25.06.2006

“Şarkı Söyleyen Kadınlar” ve “Koca Dünya” filmlerini çeker. Halen İstanbul’da yaşayan Erdem son olarak 2021 yılında “Seni Buldum Ya” isimli filminin çekimlerine devam etmektedir.

Reha Erdem yıllar içinde hem teknik hem de senaryo açısından gelişim ve değişim göstermiş bir sanatçıdır. Bu gelişimi kısa sürede gerçekleştirmiş olması ise sanatçının yeteceğini ve sinema tutkusunu gözler önüne serer. Reha Erdem sinemasının eleştirmenler arasındaki yarattığı farklılığı göstermek adına Atilla Dorsay’ın A Ay filmi ve Kaç Para Kaç filmleri hakkında yazdığı yazıları arka arkaya sunmakta fayda var:

> “*Reha Erdem ve “A Ay”... En klasik anlamıyla bir “sanat filmi” bu. Hani ulaşılır olmasına hiç çaba gösterilmemiş, yönetmenin sanki yalnızca kendisi için yaptığı ve deyimin adını kötüye çıkartan filmlerden... Çok düzeyli bir öğrenci diploması filmi veya seyirciyi hiç umursamamış bir deneysel çaba olarak da görülebilir. Bu umursamama, bu kendisi için yapılmış film tavrı, kuşkusuz belli bir yüreklilik de taşıyor, belli bir saygıyı da hak ediyor... Filmin biçimsel alanda veya dayandığı sanatsal öğeler alanında yaratmaya çalıştığı sentez, gerçek anlamda gerçekleşmiyor. Vivaldi ile ezanı, William Blake şiiriyle Edip Cansever’i, doğu’ya özgü keder ve hüznün motifleriyle bir zamanlar (1960’larda) Amerikan yeraltı sinemasının özellikle de Maya Deren’in yapmaya çalıştıklarını aynı potada eritme çabası, içinde bulunduğumuz 1990’larda ne yazık ki gerçekten etkili olamıyor. Ama Reha Erdem’in açık biçimde yeteneği var ve bu ilk denemeden sonra daha sorumlu işler yapmasını beklemek, sanırım hakkımız olacak.” [132]*

Dorsay yorumlarında A Ay filmine karşı acımasız davransa da geçen yıllar ile Erdem’in sinema dünyasına ve anlatım diline biraz daha aşina olur ve Kaç Para Kaç hakkında olumlu yorumlarda bulunur.

> “*Film son derece iyi düşünülmüş ve uygulanmış çekimler içeriyor. Taksi sahnesi, Boğaz vapurundaki kovalamaca, kahramanımızın para harcamasıyla birlikte düzeyi yükselen lokanta vb. mekanlardaki*

---

[132] Atilla Dorsay, “*Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004”*, 1.B., İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık-2004, s.29.

çekimler harika. Erdem, reklamcılıktan gelen deneyimini kof bir gösteri değil, sinemanın öz nitelikleri yönünde kullanmayı başarmış. Birçok sahnenin, giderek filmin tümünün hafif ve akıcı görünümü ardında gerçek bir sinema ustalığı ve yönetmen başarısı içerdiği, dikkatli gözlerden kaçacak gibi değil. Kaliteli "sanatsal" bir Türk filminin aynı zamanda nasıl Batı'daki örneklerinden geri kalmayan mükemmel bir eğlencelik olabileceğini ve Reha Erdem'in yeteneğini parlak bir şekilde gösteriyor bu film…"[133]

Reha Erdem, Fransa'da plastik sanatlar üzerine aldığı eğitimi sinemasına da yansıtır. Analojiler kurmayı seven Erdem'in filmlerinde zaman zaman Balthus rengine, Friedrich kadrajına, William Blake şiirine ya da Vivaldi sonatına denk gelmemiz kaçınılmazdır. Yönetmen kendi sinema dünyasını yaratırken bazı sinemacılardan da etkilenir bu isimler; Tsai Ming - Liang, Mikio Naruse, Ang Lee'yi, Apichatpong Weerasethakul ve Manoel de Oliveira'dır. Erdem etkilendiği yerli yönetmenleri ise Boydak'a verdiği röportajda şöyle açıklar;

"*Metin Erksan'ın sinema tarzının ve sinema anlayışının tek olduğunu düşünüyorum. Sinemanın kendi gücünden yararlanıp, sinemasında plastik öğeler kullanması ki hem de o zamanlar, tuhaf bir sinema duygusu var onda. Çok az insanda var. (...) Yılmaz Güney'in de çok büyük bir sinema yeteneği olduğunu düşünüyorum ama kendi gücünü başka bir yere akıttığı için, bir de o tuhaf megolomanistliği ile kendini yıkmış. (...) Onun dışında şimdi arkadaşlar var çağdaş, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve devamı. Ama ayrı olduğunu düşünüyorum onların yaptığı sinema ki ayrı ayrılar kendi içlerinde de benzemiyorlar"*[134]

Biz öncelikle Reha Erdem sinemacının filmlerinin konularını ve künyelerini inceleyip ardından da yarattığı sanatsal ortaklıkların resim alanındaki yoğunlaşmasını detaylı olarak inceleyeceğiz.

2.2. Reha Erdem Filmlerinin İncelenmesi

2.2.1. A Ay

Künye:

---

[133] Dorsay, 2004, a.g.e, s. 99

[134] Serpil Boydak, a.g.e, s.:142.

Yapımcı : İbrahim Yavuzaygen, Jacques Pomonti, Reha Erdem

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Tür: Dram, Psikolojik

Yapım Yılı: 1989

Özellikler : 16mm, Siyah - Beyaz

Süre: 94 dakika

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: Eylül 1996

Konu: A ay, Reha Erdem'in Fransa'dan döndükten sonra Türkiye'de çektiği ilk uzun metrajlı filmdir. Filmde, 12 yaşında genç bir kız olan Yekta'nın düş ile gerçek arasında yaşadıkları anlatılır. Yekta, annesinin ölümüyle eski bir yalıda halası Nükhet Seza, Sırrı bey ve küçük halası Neyir ile birlikte yaşamaya başlar. Köşkte yaşanan ölümlerden sonra üzüntüden felç geçiren Sırrı Bey, köşkün odalarından birinde ölmeyi beklemektedir. İki ayrı dünyada yaşayan halalarının arasında kalan Yekta ise hiç görmediği annesi hakkında Nükhet Seza halanın anlattığı öykülerle büyümüştür. Bu öyküler Yekta'nın rüyalarında canlanmakta, rüyasında annesinin bir kayıkla evden ayrıldığını gören Yekta, sürekli annesini düşünmeye başlar. Adada Nuran'la bir süre vakit geçiren Yekta, adanın tepesindeki manastırın yaşlı bekçisi Cosmos'la karşılaşır. Halalarının ve Nuran'ın aksine Cosmos Yekta'nın ne yapmak istediğini, neyi aradığını iyi bilmekte, sorularına ve anlattıklarına tatmin edici yanıtlar vermektedir. Bu düşünceler ve hayaller ailenin ölmüş insanları ile birlikte daha da genişler. Yekta'nın gidişatından tedirgin olan halası Nükhet ise, onu gerçek dünyaya döndürmek için zorlu bir mücadeleye girecektir.

2.2.2. Kaç Para Kaç

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 1998
Özellikler: 35 mm, Renkli
Süre: 94
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 17 Aralık 1999

Konu: Film, bir adamın tesadüfen bulduğu parayla değişen hayatını anlatmaktadır. Selim gömlek mağazası işletmektedir. Bir gün eve dönerken taksiye biner. Takside bir çanta dolusu para bulur. Bir müddet önce taksiden inen bir banka soyguncusu çantayı takside unutmuştur.Selim birden bire eline geçen parayla lüks harcamalar yapmaya başlar. Hayatı Hayatı değişen Selim zamanla etrafındaki insanlara yabancılaşmaya başlayacaktır.

2.2.3. Korkuyorum Anne! İnsan Nedir ki?

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Nilüfer Güngörmüş, Reha Erdem
Tür: Dram, Komedi
Yapım Yılı: 2004
Özellikler: 35 mm, Renkli
Süre: 128 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 17 Mart 2006

Konu: Film, hafıza kaybı yaşayan Ali'nin yakın çevresiyle olan ilişkilerini konu edinir. Taksi şoförü Ali, başına aldığı bir darbe sonucu hafızasını kaybeder. Başta babası Rasim Bey olmak üzere tüm yakınları, Ali'ye hem kendilerini hem de geçmişte yaşadıklarını hatırlatmaya çalışır. Bu sırada alt

katta oturan Keten, Ali'yi annesi Neriman'a söylediği bir yalana alet eder. Kendisine ait olduğunun bilinmesini istemediği yüzüğün Ali'ye ait olduğunu söyler. Keten'in söylediklerine hafızasını yitirmiş Ali de inanır. Ali, yüzüğe kendisininmiş gibi sahiplenir ve Keten'e geri vermeye yanaşmaz. Bu arada yüzüğe dair başka gerçekler de ortaya çıkar. Bu durum Ali'nin gerçekleşen soygunla ilişkisi olabileceği şüphelerini güçlendirecektir.

2.2.4. Beş Vakit

Konu: Film, bir köyde yaşayan üç çocuğun büyüme hikâyesini konu edinir. Ömer, zekâsı ve sevimliliği ile ailenin tüm ilgisini üzerine toplayan kardeşi Ali'yi kıskanmaktadır. Babasının Ali'ye gösterdiği ilgiyi kendisinden esirgediğini düşündüğü için babasını öldürme hayalleri kurar. Ömer'in en yakın arkadaşı Yakup ise öğretmenine karşı umutsuz bir aşk beslemektedir. Yıldız ise babasını hayranlık derecesinde sevmektedir. Olaylar geliştikçe çocuklar, yetişkinlerle aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları keşfetmeye başlar. Üç arkadaşın büyüme sancısı, çocuklar kadar aileleri için de sıkıntılı bir dönemin yaşanmasına sebep olacaktır.

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2006
Özellikler: 35 MM, Renkli, 2.35:!
Süre: 111 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 29 Eylül 2006
Resmi Web Sitesi : http://5vakit.com/

2.2.5. Hayat Var

Konu: Film, on dört yaşındaki Hayat'ın çocukluktan ergenliğe geçişte yaşadıklarını anlatır. Hayat, annesi yıllar öne başka biriyle evlendiği için

hasta dedesi ve babasıyla birlikte yaşamaktadır. Zamanının büyük bir kısmını tek başına geçirdiği için kendi başına buyruk, sorumsuz biri hâline gelir. Gün geçtikçe okuldaki ve evdeki problemleri artar. Bu sırada Hayat, kendi yaşlarında bir çocukla tanışır. Hayat, böylece yalnızlıktan kurtulmak için bir şans yakaladığını düşünür.

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2006
Özellikler: 35 MM, Renkli, 2.35:!
Süre: 111 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 29 Eylül 2006
Resmi Web Sitesi

2.2.6. Kosmos

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2009
Özellikler: 35 MM, Renkli
Süre: 117 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 16 Nisan Eylül 2010
Resmi Web Sitesi : www.kosmos.com.tr

Konu: Filmde, Battal'ın kasabaya gelişiyle yaşanan sıradışı olaylar konu edilir. Battal, belli bir yeri olmayan gizemli biridir. Kasabaya gelişiyle boğu-

lan bir çocuğun hayatını kurtarır. İnsanlar bunun bir mucize olduğunu düşünür. Halk, Battal'ı sahiplenip ona güvenir. Bu sırada, Battal ile kurtardığı çocuğun ablası Neptün birbirlerine âşık olurlar. Ancak kasabada artan hırsızlık olayları insanların Battal'a bakışını değiştirecektir.

2.2.7. Jin

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2012
Özellikler: Dijital, Renkli, 2.35:1
Süre: 117 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 15 Mart 2013
Resmi Web Sitesi : www.jin-film.com.tr

Konu : Henüz 17 yaşlarında bir genç olan Jin, yaşama tutunmak için tüm yolları zorlayan ve bunun için karanlık ormanlara cesurca aşmaya çalışan bir nev-i 'Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Bilinmeyen bir nedenle, üyesi olduğu örgütten kaçıp, uzaklaşır. Hem silahlı örgüt mensuplarından hem de güvenlik kuvvetlerinden gizlenerek hayatta kalmaya çalışır. Şimdi benliği hayal kırıklıklarıyla örülüdür. Kendisini sığındığı ormana ve doğaya adar. Dağlarda, tepelerde yalnız başına günler ve geceler geçirir. Patlayan bombalar, çatışmalar, tedirgin geçen günlerin ardından, sivil kıyafetler bulup kente inse de, hayat onun için insanlar arasında hiç kolay olmayacaktır. Tüm bu süreçte yaşadıkları ona hayvanların, doğanın en yakın dostu olduğunu gösterecektir… Reha Erdem filmin yönetmenliğini, senaristliğini ve kurgusunu yine kendisi üstleniyor. Deniz Hasgüler'in başrollerde olduğu filmin kadrosunda genç oyuncuya Onur Ünsal, Beren Soysal, Eren Vurdem gibi isimler eşlik ediyor. Atlantik Film ve Mars Entertainment Grup'un yapımcılığında hayata

geçirilen filmin görüntü yönetmenliğini ise yönetmenin uzun süredir beraber çalıştığı isimlerden olan Florenty Herry üstleniyor.

2.2.8. Şarkı Söyleyen Kadınlar

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2013
Özellikler: Dijital, Renkli
Süre: 128 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 21 Şubat 2014
Resmi Web Sitesi : www.sarkisöyleyenkadinlar.com.tr

Konu : Mesut, büyük bir kısmı deprem ihtimali nedeniyle terk edilmiş bir adada, büyük bir evde tek yakını olan köpeğiyle birlikte yaşamaktadır. Bu süreçte görüştüğü tek kişi evi temizlemeye ve yemek yapmaya gelen yardımcısı Esma'dır. Esma bir gün ormanda yürürken elinde çantası, kimsesiz bir genç kadınla karşılaşır ve onu evine almaya karar verir. Aynı zamanda Mesut'un oğlu Adem hayatında zor bir dönemden geçmektedir. Evliliğinde yaşadığı sorunlar ve yakın zamanda ortaya çıkan hastalığı, onu bir türlü anlaşamadığı babasının evine dönmek zorunda bırakır. Böylece tüm karakterler Mesut'un evinde toplanmış olur ve durumlar gittikçe garipleşmeye başlar...

Reha Erdem'in Jin'in ardından çektiği son filmi, yaklaşan bir kıyamet paranoyasında insanların kapıldığı sıra dışı bir akıl tutulmasını beyazperdeye taşıyor. Filmin senaryosunu Reha Erdem kaleme alırken, başrolleri Binnur Kaya, Philip Arditti ve Deniz Hasgüler paylaşıyor.

2.2.8. Koca Dünya

Künye:

Yapımcı : Ömer Atay
Yönetmen: Reha Erdem
Senarist: Reha Erdem
Tür: Dram
Yapım Yılı: 2016
Özellikler: Dijital, Renkli
Süre: 101 dakika
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: 7 Nisan 2017Ş
Resmi Web Sitesi : www.kocadunya.com.tr

Konu : Ali ile Zuhal yetimhanede büyümüş iki gençtir. Kardeş oldukları söylenir. Öyle değilse bile geçen zaman ve sahipsizlikleri onları kardeş gibi yakınlaştırmıştır. Film Ali ile Zuhal'in yetimhane dışındaki koca dünyanın kucağına savunmasız fırlatılıp atıldıkları sırada başlar. Ali ve Zuhal, yetimhaneden çıkıp bu koca dünyaya attıkları ilk adımda suçla tanışırlar. Onlar için artık insanlar arasında yaşamak olanaksız hale gelmiştir; sığındıkları orman, onlar için bir tür ıssız adaya dönüşür. Medeni dünyadan dışarıya fırlatılıp atılan iki çocuk, insanlığın tüm serüvenini burada sil baştan yaşayacaktır.

2.3. Reha Erdem Sinemasında Kurgu ve Kadraj

Reha Erdem, oluşturduğu sinema evreninde neredeyse tüm sanat dallarından faydalanarak eserler üreten, aynı zamanda da orijinalliğini ve farklılığını da kaybetmeden eserler üreten bir sanatçı. Erdem sinemada pek de örneğine rastlamadığımız bir sinema tarzını benimsemiş ve neredeyse her filminde filmin ona ait olduğunu bize hissettirecek tematik dokunuşları eklemekten çekinmemiştir. Bu durumu sıradanlık gafletine düşmeden yapabilmeyi ise usta sanatçılara özgü izleyicilere keşif alanları bırakmasıyla halletmiştir. Erdem de bir çok auteur sinemacı gibi sinemayı sadece hikaye anlatma aracı olarak değil,

> *"Benim hikaye anlatmak gibi bir derdim yok! Sinema çok zengin bir sanat, çok şeyler yapılabileceğini düşünüyorum. Ne kadar ileri gidebildiğime sonra bakacağım. Nasıl anlatılamaz ve izleyince anlaşılır*

filmler yapılabilir, onun peşindeyim. Bu bir iddia değil, istek. Oluyordur, olmuyordur bilemiyorum ama en büyük motivasyonum bu."[135]

Yönetmenin hayata dair varoluşsal dertlerinin seyirciyi de içine çekerek dışavurulacak bir mecra olarak görür. Erdem'in "*Filmlerimdeki meseleler kendi meselelerim, Aslında hepsinin ortak noktası benim kendi arayışımın sonuçları olması. Hepsi de aynı bahçenin ürünleri. Kendi anlamlarımı ararken ortaya çıkıyor bu filmler. Temalar değişiyor ama hepsinin ortak özelliği bu. Hep aynı filmi yapmak istemiyorum, sıkılırım. Bir daha 'Beş Vakit' gibi aynı ritmde bir şey yapmak istemem."*[136] demesi de bunun destekleyicisidir.

Reha Erdem, sinemanın anlamına dair kendisine yöneltilen soruya şu cevabı vererek henüz tek filme sahip bir yönetmen olmasına rağmen sanatsal alt yapısının ne kadar gelişkin olduğu konusunda fikir verir :

"*Sinemanın anlamındansa sanatın anlamını sormalı; öyle bir soru daha anlamlı. Sanat anlam yaratır. Fakat sanat fonksiyonel değildir; yani sanat bir şeyi anlatmak için değildir. Sanat sorularla anlam yaratır."*[137]

Erdem'e göre sinema ucu açık bir mecradır ve ona göre sinema bir sanat biçemidir, bu özel mecranın sanat sineması diye tanımlanarak dar bir çerçeveyle sınırlandırılması Erdem'i rahatsız eder. Erdem sineması basitlikleri, minimal anlayışlarıyla montaj filmi denilen türün en başarıları uygulamalarındandır.

Fırat Yücel, Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyan isimli kitabında sanatçının kurgu ve montaj mantığı üzerine getirdiği yorumda sanatçının hikayeden çok durumlara yöneldiğini ve aslolanın kurgu olduğunu şu sözler ile ifade eder:

"Reha Erdem sinemasında hikâye, filmi taşıyan ana lokomotif görevini görmez. Öyküden daha fazla ön plana çıkan ise filmin kurgusudur. Reha Erdem kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasında sahneleri birbirine bağlamaya yarayan doğal bir sinema aracı olarak değil,

---

[135] Esin Küçüktepepınar, *"İkinci Bir Beş Vakit Çekmem"*, Röportaj, Sabah Gazetesi, http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/01/gny/gny135-20061001-200.html. Söyleşi, Erişim Tarihi : 30.04.2021

[136] Esin Küçüktepepınar, a.g.e

[137] Süreyya A., "*Reha Erdemle Söyleşi"*, 25. Kare, Sayı: 2, 1991, s.4.

aynı zaman da filmin biçimini inşa eden bir organ olarak kullanır. Reha Erdem sinemasında kurgu, ham ve müdahalesiz bir yaşam gerçeğini bozmak, ona yeni anlam katmanları sağlamak, istenilen duygu ve düşünce algısını sağlamak ve filmin duygusunun gerektirdiği ritmi oluşturması gibi önemli görevler üstlenir."[138]

Reha Erdem, disiplinler arası sanatın besleyici gücüne inanan ve bu görüş doğrultusunda yaptığı sanat olan sinemanın başka sanat türleriyle de güçlü bağlar kurmasına karşı bir inanç duyar ve bu inancı gereği doğrultusunda filmlerinde bu ilişkiye başarılı bir biçimde yer verir, Erdem'in bu disiplinler arası görüş hakkındaki yorumu şu şekildedir :

"(...) sinema için resim nosyonunu çok iyi bilmek gerekiyor. Aynı zamanda sinema bir ritm sorunu da. Yani ben montaj sinemasına inanıyorum. Diğer sanatlardan ne kadar su taşırsa sinemanın da verimi o kadar artar; bu diğer dallar için de geçerli. Gerçekte bu biçemi oluşturan bir seçim sorunu. Sinemanın kültürün yanısıra eğitim işlevi de vardır. Sinema yapmak için felsefe okumak, sanatla ilgilenmek gerekir; kısacası insan olmak için gerekli olanlar sanat yapmak için de zorunlu. Oysa, tecimsel sinema kitap okumayan, sevgiyi tanımayan insanların elinde. Masal ya da edebiyatla, sinemanın kendi meseleleriyle, gerçekçilik dışı boyutlarıyla yaklaşmaya çalışırsanız, trajediden bir seyirlik yaratmaktan ya da sansasyonel duygular yaratmaktan kaçınmış olursunuz. Benim dünyam zaten sadece böyle. Bunun bir sürü oyuncağı var, birtakım ressamlar, mekânlar..." [139]

Erdem bu disiplinler arası sanat tartışmasına verdiği önemi bu defa da yer değiştirerek, yani işi sanat karşısında bir perspektif geliştirmek olan eleştirmenleri bakış açısı darlıkları üzerinden eleştirir, bu durumun sadece ülkemizi ya da sadece film disiplinini ilgilendirmediğini bunun çok daha ötesinde bir sanat anlayışı olduğuna inanır. Erdem sinema dünyasındaki tanımlamaların, benzetmelerin ve aslında teorik kısmın yetersizliğinden yakınır. Sanatın rasyonel yanları olsa da onun hislere, duygulara ve aslında fiziken tanımlayamadığımız olgulara hitap ettiğini de unutmamalıyız. Bu

---

[138] Fırat Yücel a.g.e. s.:21

[139] Öztürk, Çiğdem. Reha Erdem Röportajı, Notosoloji. 13.05.2013, http://neazadem.blogspot.com.tr/2013/05/reha-erdem-roportajnotosoloji.html, (19 Haziran 2017)

ölçüsüzlük durumu sinemayı türlere, konulara, kalıplara sığdırmanın önündeki engellerden birisidir.

Auteur sinemadaki yerini yaptığı çalışmalar ile sağlamlaştıran Erdem hakkında Özer'in yaptığı yorum sanatçının ülke sinemasının en önemli auteur sinemacılarından birisi olduğunu gözler önüne serer:

> *"İlk filmi 'A Ay'dan bu yana biz sinemaseverleri yedinci sanatın bütün elemanları hakkında 'nefes almayı unuturcasına' düşünmeye iten, çoğu zaman 'zorlayıcı' hamlelerle bu özelliğini doruğa çıkaran, 'gerçeklik'in kapısını farklı biçimlerde çalmayı düstur edinen, 'duygu' atmosferini izleyiciyi içine kolayca çekecek klişelerden arındıran Reha Erdem, Türkiye sinemasının son yirmi yılındaki en 'yaratıcı' yönetmenlerinin başını çekiyor kuşkusuz. Aynı kuşak içinde yer alan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu gibi isimlerden ayrı bir yerde durduğuysa tartışılmaz. Onların belli bir alana hapsolmuş görüntülerinden eser yok onda; her filminde bir 'arayış'ın ve kendini aşıp tematiğini zenginleştirme çabasının öne çıktığını söyleyebiliriz."*[140]

Erdem'in sinema dünyasındaki bir diğer farklı alan ise zaman kavramıdır. Erdem bilinçli olarak izleyicileri zamandan soyutlar, tarihi ve saati filmin dışına atar. Kariyerinin başında çektiği A Ay ile başlayan bu süreç daha sonra da devam eder. Yönetmen sinemasındaki zaman kavramına dair şunları söyler:

> *"Bu söylediğiniz sadece "A Ay" ve "Beş Vakit" değil, diğer filmlerim içinde söz konusu. Zaman dışılıktan ziyade bunu şöyle tanımlamalı: filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum, 1962'de olabilir 2067'de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. Bunun sebebi de ben sinemada yapay olanı seviyorum. Şu anda çok büyük bir trend var. "hayatın içinde, tam burada hemen arkamızdaki sokakta şu oldu" diyen filmler var ben bunu sevmiyorum, tarihlerde dolayısıyla gündelik değil. Bu bazen kıyafetten mekân seçimine dek zorluyor."*[141]

---

[140] Murat Özer, "*Umut Dolu ve Yaralar İçinde"*, Radikal. 18.12.2009, http://www.radikal.com.tr/kitap/umut-dolu-ve-yaralar-icinde-970108/, (22 Ekim 2016)

[141] Fırat Yücel a.g.e., 62.

Yönetmen bu tavrıyla insanları zaman kavramından uzaklaştırır ve anlatmak istediği olguya doğru izleyicisini çeker. Sanatçının kendine özgü anlatım yöntemlerinden birisi de budur. Erdem bu zaman anlayışının dışavurumunu kullandığı çocuk karakterler ile yapar ve bu durum hakkında şunları söyler:

> *"Filmlerimin birçoğunda çocuklar var. O yaşlar insanın oluşum süreci aslında. Büyüme çağı, insanın sırtına en çok yükün bindirildiği, melankolik bir çağ; aynı zamanda isyan çağı. Gençler isyan eder, çünkü o yükleri henüz hazmetmemişlerdir. Bu nedenle o dönem çok ilgimi çekiyor. Bunu bilinçli olarak yapmasam da filmlerimin birçoğunda gençler ve ilk gençlik yıllarını yaşayanlar var."*[142]

Reha Erdem, görülenin yeniden yansıtılması olarak tarif ettiği, bir birinin peşi sıra sahneye gelen görüntülerini farklı bir ifadeye dönüşmesini betimleyen tavrın temelini Sovyet sinemacı Eisenstein'in "montaj sineması" ismiyle kavramlaştırdığı sinema anlayışına yakın olduğu görülmektedir.

> "*Eisenstein ve Vertov tarafından icat edilen entelektüel ve ritmik 'montaj sineması', montajın dikey istiare gücünden yararlanarak, art arda, keyfi olarak yaptırılmış iki görüntü arasında bir ilişki, bir yakınlık kurarak işler."*[143]

Eisenstein ve Erdem'in sinema anlayışındaki ortaklık bununla da sınırlı değildir. Eisenstein renkten kadraja tüm sinema ögelerinin ana bağlamdan ayrılarak sadece montaj bölümünün bir parçası şeklinde kabul edilmesinin önemine vurgu yapar:

> "*Böyle kavranan montaj artık pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir, sinematografik yaratıcılığa içseldir,* "*entelektüel montajdır."*[144]

Sinema eleştirmeni Pezzela'nın yaklaşımı ise bu iki sinemacının düşüncelerini anlama noktasında faydalı olacaktır :

---

[142] Tuğba Eser, Filmlerimdeki Doğa Sadece Bir Hayalin Mekanı, Söyleşi, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17115/filmlerimdeki-doga-sadece-bir-hayal-mekni (23 mart 2020).

[143] Pascal Bonitzer, Kör Alanlar ve Dekadrajlar, Çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s: 28.

[144] Pascal Bonitzer, a.g.e. , s.: 89

"Eleştirel - anlatımcı sinemada, montaj işlemi, seyirci tarafından algılanabilirdir ve fantazmagorinin edilgen heyecanını uyararak onu görüntünün etkin bir yorumuna ve okumasına dahil eder. Gösteri sinemasında ise, montaj, süreksizlik deneyimini engeller ve onun belirleyici gücünü etkisizleştirir. Gösterinin montajı, güven verici, sürekli bir öykülemeyi taklit etmeye çalışırken, eleştirel montaj süreksizliğin, duraklamanın, kesintiye uğratmanın sınırında bir biçimi gerektirir."[145]

Erdem'in sinema görüşü, yaptığı sinemaya en uygun tekniği aramasını ve bu arayışı beslendiği sanat türlerinin estetik anlayışı ile birlikte oluşturulan titiz bir arayıştır. Erdem burada sadece klasik montaj kurgusunun değil, temelleri bazen resim bazen de müzik sanatına dayanan estetik bir arayışın peşindedir.

"Sanat kendi başına bir yaratı alanı olduğu kadar arka planında bir dönemi ve bir düşünme sistematiğini barındıran bütün ögeleri muhafaza eder. O nedenle sanatın tepkisi eğer dikkatle okunur ve doğru çözümlenirse siyasetin göstergelerinden daha önemli kabul edilebilir."[146]

Bu kurgu sorunsalı uzun bir dönem boyunca konvansiyonel ve auteur sinemanın ana tartışma faktörlerinden birisi olmuştur, Rus sinema kuramcısı Kuleşov da sinema ve resmin kurgulanmasındaki ortaklığa dikkat çeker. Sanattaki ritm ve ahenk müzik ve resimde karşımıza çıkarken bunun sinemadaki karşılığı ise montaj masasıdır. Erdem'in montaj sineması olarak tanımladığı alan hakkında felsefeci Ulus Baker'in yaptığı yorum ise sanatçının beslendiği kaynağı da anlayabilmemiz adına faydalıdır:

"Eisenstein, Zola'yı, El Greco'yu, Tolstoy'u ya da Leonardo'yu hiçbir zaman "ressam", "romancı" terimleriyle anmış değildi onlar üzerine tartışırken onları yalnızca "montajcı" diye anıyordu. Başka bir deyişle sinema öncesi "montajcılar" olarak sinemayı "bekleyen" ama ifadelerini şu ya da bu alanda gerçekleştirmiş kişiler olarak vardılar"[147]

---

[145] Mario Pezzella, Sinemada Estetik, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s:89-90

[146] Pauline Marie Rosenau, Post-modernizm ve Toplum Bilimleri, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004, s:8.

[147] Ulus Baker, "*Eisenstein:Herhangi, Olağan ve Dikkate Değer"*, Beyin Ekran. E. Berensel (drl.). İstanbul 2012, Birikim Yayınları, s.: 137

Reha Erdem sinemasında kameranın bulunduğu nokta anlatılan konuyu içerik bakımından etkilerken kurgusal anlamda da filmi işleme ve ifade alanında yönetmene özgür bir alan açar.

2.4. Reha Erdem Sinemasında Ses ve Müzik

Reha Erdem sinemasının kurgu aşamasındaki bir diğer önemli konu da ses ve görüntü arasındaki ilişkidir. Biraz sonra detaylı olarak değineceğimiz müzik konusunun yanı sıra Reha Erdem'in kurgu masasındaki dokunuşlarıyla birlikte filmlerdeki ses de en az görüntüler kadar önem arz eder bir konuma geçmiştir. Şemsettin Yeşilkaya, Reha Erdem kurgusu üzerine yaptığı çalışmada durumu şöyle açar:

> "*Kurgunun görüntü ve ses öğeleriyle kurduğu ilişkiler ışığında Reha Erdem"in kurgusunu özetlemek gerekirse, şöyle bir sonuca ulaşmak mümkündür. Erdem"in filmlerindeki herhangi bir çekim ya da ses parçası, yani montaj gözesi, Ayzenştayn"ın filmleri ve teorilerinde de geçtiği gibi tek başına anlamlı değildirler. Hatta ses ve görüntüler kendi sınıflarından komşularıyla bile anlamı henüz oluşturamamışlardır. Kurgunun gözesi olan bu parçalar, ancak "filmin" beyaz perdedeki halinde o film için gerçek anlamlarına kavuşurlar. Yapısının bu özelliğinden dolayı, Erdem filmlerinde, duyumların birliği kaygısının güdüldüğü sonucuna varabiliriz. Çünkü Erdem"in filmlerinde de film bütünü, faklı duyulara hitap eden gözelerin eşitliğiyle kurulmuştur. Bu yüzden de her duyum gözesi, anlamı oluşturmada diğer duyum gözeleri kadar önemli hale gelmektedir. Bu yönüyle Erdem"in kurgusu, Ayzenştayn"ın üsttitremsel kurgusuna çok benzemektedir. Üsttitremsel kurguda hiçbir kurgu gözesinin egemenliği yoktur. Her biri bir diğeri kadar önemli olan bu gözeler, gözelerin demokratikliğini akıllara getirmektedir. Buna göre Erdem"in ritim kaygılı yaptığı filmlerin bileşenlerine demokratik öğeler diyebiliriz. Aynı şekilde kendisi de arzu ettiği ritim için kullandığı kurgu gözelerine "figür" demeyi tercih etmektedir."*[148]

Pascal Bonitzer'in Kör Alan ve Dekadrajlar isimli kitabında vurguladığı üzere bazen ekrana giren bir kuş birden ekranın kameranın bize göstermediği alanına doğru çıkar. Biz kuşu görmesek de onun uçmaya de-

---

[148] Şemsettin Yalçınkaya, "*Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak"*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rayo Tv Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı) İstanbul 2016, s.: 67

vam ettiğini biliriz. Erdem bu devamlılık hakkındaki şu sözleriyle beyan eder:



FOTOĞRAF 40 - KORKUYORUM ANNE FILMINDEN BIR SEKANS

> "*bir plan gösteriyorsun, hemen dışını hayal ediyoruz. Birinin bakışının üzerine vapur sesi koyduğunda, hemen vapuru düşünüyoruz. Arkasından gelen plan o kişiye kızgın bakan bir adamsa, zihin hemen boşluğu tamamlayıp „dövüşecekler" diyor. Ama o boşlukla oynayabilirsin. Bunlarla onamaktan bahsediyorum. Bu tarz bir düşünme biçimi aslında seyirciye daha rahat alanlar bırakıyor.*" [149]

Bonitzer'in dekadraj olarak tanımladığı bu kavramın Reha Erdem sinemasındaki yansımasını ise ses kullanımıyla görürüz, Yücel bu durumu hakkında şunları söyler :

> "*Hayat Var" filminde "Hayat sokakta yürüyor ve biz bir bardağın kırılma seslerini duyuyoruz. Tüm bu gürültüler görüntüye yansımıyor, Hayat dönüp bakmıyor, tüm bunlar yalnızca Hayat"ın içinden geçenleri ifade etmek için kullanılıyor. Aynı filmin lunapark sahnesi fonda bir şarkının duyulduğu nadir sahnelerden biridir. Hayat"ın o anki psikolojisini anlatabilmesi, rahatsızlık hissini verebilmesi için Hayat"ın görüş açısı ses ve görüntüyle aktarılıyor."*[150]

Reha Erdem'in sinemada müzik kullanımıyla ilgili düşünceleri Nuri Bilge'nin düşüncelerine yakındır, iki sinemacıda fon müziği kullanmaya

---

[149] Fırat Yücel, a.g.e., s.:166

[150] Fırat Yücel, a.g.e., s.:167:

mesafelilerdir. Erdem zaman zaman konu değişikliği ya da atmosfer farkını vurgulamak için müziğe başvurarak farklılık yaratabilir. Özellikle A Ay fil-



FOTOĞRAF 41 - BEŞ VAKIT FILMINDEN BIR SEKANS 2006

mindeki sert müzik kullanımı ise diğer filmlerine göre farklılık unsuru olarak karşımıza çıkar. 5 Vakit filmindeki ses kullanımının enteresan anlarından birisi de filmin başrol oyuncusu görüldüğü anda ortaya çıkan kişneme sesleridir. At, martı, ezan, korna gibi sesler Erdem filmlerinde atmosfere göre kendine yer bulur.

Erdem'in sinemasında çok çeşitli müzik türlerinin kullanımına şahit oluruz, A Ay filminde klasik müziğin ustalarından Vivaldi'ye yoğunlukla yer verir ve Two Cellos eserini bir ritim aracı olarak kullanır. Brecht'in sinema anlayışına göre müzik insanı içinde bulunduğu ortamın içine çekebilme potansiyeli çok yüksek bir öge olarak gösterilir. Sıradan bir ifade temelden kabullenmiş sinema eserlerinde anı besleyen bir unsur olarak kullanılan müzik, Erdem'in filmlerinde -özellikle A Ay'da- bu düşüncenin karşıtı şeklinde bir işlevde kullanılır. Erdem bu müzikleri ritmik sekansları desteklemek adına seçmiştir.

> *"A Ay"da Vivaldi seçimi izleyiciye kendi düş bahçesinde gezinme imkânı tanırken "Kaç Para Kaç"ta filmdeki gerilim havasının ve filmin temposunun arttığı bazı yerlerde kullanılan tek bir melodi filme mükemmel bir bütünlük getiriyor."*[151]

Hayat Var filminde ise filmin atmosferine belki de en çok uyacak türü, arabesk müziği Orhan Gencebay'ı tercih eder. 1970'lerin devrimci marş ve türkülerinin ardından gecekondulaşma ve apolitizasyon süreci

[151] Fırat Yücel, a.g.e., s.:31

geçiren varoşların müziği olarak bilinen arabesk Hayat Var filminin başrolündeki Hayat karakterinin dramıyla özdeş bir müzik olarak karşımıza çıkar. Arabesk müzik, yoğun olarak yansıttığı kasvetli ve kaderci tutumun yanı sıra zaman zaman küçük ümitler de barındırır ve bu küçük ümit kıvılcımı karakterimiz Hayat'ın yaşadıklarına da denk düşer.

> "*Reha Erdem'in Filmlerinde Müzik genel olarak filmin tamamını kuşatır. Filmlerin kendini tekrarlayan tavrı başta karşımıza çıkan seslerin film aralarında da çıkmasıyla pekiştirilir. Böylece izleyici filmin olay örgüsünden ve genel seyrinden sıyrılarak filmin anlam değerlendirmesi üzerine yoğunlaşır. Filmdeki mekân olgusunun sınırlarını da genişleten ses faktörü, mekân algısı daha geniş açıyla çekilmiş bir fotoğraf halinde seyirciye sunar."*[152]



RESIM 54 - THÉRÈSE SUR UNE BANQUETTE, 1939,

[152] Berfun Baltacı - Fevzi Kasap, "*Bağımsız Sinemacılar İçerisinde Reha Erdem Sinemasına Bakış" (Yayınlanmış Makale* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 9 Sayı: 43 Volume: 9 Issue: 43 Issn: 1307-9581) Nisan 2016 s.: 1664

Yönetmenin sinemasında kullanılan her görsel, ses ve müzik anlamlar dünyasında bir karşılığa hitap ettiği için sanatçı bu seçimleri yaparken titizlikle davranır. Nasıl Beş Vakit filminde Taner Birsel kadraja her girdiğinde arkadaş bir eşek kişnemesi sesi duyuyorsak, Erdem'in diğer filmlerinde de buna benzer karakter - ses benzeşimleri kullanılmıştır ve bu benzeşim bir süreklilik esas alınarak uygulamaya geçmiştir. Yine Beş Vakit filminde filmin masum karakteri Yıldız sahnelenirken fonda kuş ve çocuk seslerini işitip çeşitli doğa ve çiçek görsellerini görürüz. Bu filmdeki bir diğer ses tasviri de doğanın korkunç seslerinden fırtına ve gök gürültüsüyle verilir.



Resim 54 - The Abbey in the Oakwood, 1810, Caspar David Friedrich 110,5 cm; Width: 171,0 cm

2.5. Reha Erdem Sinemasının Resim ile İlişkisi

Reha Erdem oluşturduğu sinema anlayışı içerisinde bir çok sanat disiplininden faydalanmıştır, buna örnek olarak; A Ay'daki Vivaldi Sekansı, Edip Cansever ve William Blake şiirleri, Kaç Para Kaç filminin senaryosunun ortaya çıkmasına katkısı olan Dostoyevski hikayesi, Hayat Var, Jin ve Koca Dünya filmlerinde görülen Fridrich - Balthus sekansları gösterilebilir.

Sinematografi alanına eğilecek olursak Erdem'in sekansları çekerken seçtiği tablo vari görüntülerin Bonitzer tarafından Kör Alan ve Dekadrajlar isimli kitapta "Tablo - Plan" olarak tanımlanan anlayışa uyduğunu görürüz.

> *"Sadece kamera ve oyuncu yoktur; ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilen plan vardır. Planın bir plastik değeri vardır; bu değer, kirli görüntülerin, çözülen planların dönemi olan altmışlarda ve yetmişlerde sanki ihmal edilmiştir ve bugün kliplerin, reklam filmlerinin, 'yeni görüntüler'in aşırı özen gösterilmiş, çizilmiş, en küçük ayrıntısına kadar inşa edilmiş o yaldızlı görüntüleri olarak bütün gücüyle geri dönmektedir. Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran, planların yapısıdır."*[153]

Erdem oluşturduğu kadrajlarda Bonitzer'in ifade ettiği anlayışa uygun davranır ve sık sık tablo - plan kullanma yoluna gider. Erdem; müziği, şiiri, öyküyü ve resmi bir bütün olarak yorumlar ve Bonitzer'in sıfırdan resim yaratma anlayışını daha da geliştirerek doğrudan sanatçı referansı ile yürür. Erdem filmlerinde birden fazla ressamdan esinlense de en çok etkilendiği ressamlardan ikisi Alman Romantizminin öncü isimlerinden Caspar David Friedric ve Polonya asıllı sanatçı Balthus olarak gösterilebilir.

Erdem bu analojiyi kurarken sadece görsel bir bütünlük sağlamayı amaçlamaz. Tıpkı Balthus'ün resimlerinde olduğu gibi o kasveti, erotizmi ve



RESİM 55 - ARON WISENFELD, SUSPENDED LAKE, 2003

kaygıyı da izleyiciye vermeye çalışır. Yönetmenin kadrajlarında Amerikalı illüstratör Aron Wiesenfeld'in izlerine de rastlarız. İki sanatçının ortaklığı yarattıkları dünyaların duygu olarak bir birlerinden yoğun izler taşımasında

---

[153] Pascal Bonitzer, a.g.e. , s.:.130.

gizlidir. Wisenfeld'in "Benim için her şey başka bir insanı gelip düşlemeye davet eden bir görsel yaratmakla ilgili." Sözleri ise iki sanatçının arayışlarının da ortaklığını bizlere gösterir.

2.6. Balthazar Klossowski de Rola - Balthus

1908 yılında Paris'te dünyaya gelen Balthus ismiyle maruf sanatçının tam adı Balthazar Klossowski de Rola'dır. Balthus, Polonyalı bir sanat tarihçisi ve ressam olan Erich Klossowski'nin ikinci oğluydu. Sanatçı bir aile olan Klossowskilerde Balthus'un kardeşi Pierre Klossowski de yazar ve ressam olarak bilinir. Annesi, Baladine takma adıyla tanınan Elizabeth Dorothea da ressamdı. Çocuk yaşta, babasının ve annesinin çevresindeki önemli sanatçılardan; Gide, Bonnard, Balery gibi ünlü isimlerle tanıştı.

> "*Babam, Maurice Denis'dan Andre Gide'a varıncaya dek Paris'in tüm kalburüstü sanatçılarıyla sık sık buluşurken, o sıralar beş yaşında olan ben, resimde çığır açacak ve ışığın ve havanın ressamları diye adlandırılacak olanlara çok yakın olacağımı bilir miydim? Cezanne'ın uçarılığını, Bınnard'ın saydamlığını, Monet'nin ışıkla ilgili çalışmasını düşünüyorum kuşkusuz."*[154]

1. Dünya Savaşı yıllarında ailesiyle birlikte Berlin'e yerleşti, annesinin boşanıp şair Rilke ile birlikte olmaya başlaması da bu yıllara denk gelir. Yıllar sonra resim dünyasında bilinecek ismi Balthus'ü ise Balthazara'a veren kişi yine şair Rilke oldu. Kendi gelişiminde en büyük pay sahibi olarak Rilke'yi gösteren Balthus onun işaret etmesiyle resim sanatına ilk adımlarını attı. Başlangıçta usta röprodüksiyonları ile ilerleyen ressam zamanla kendi yolunu keşfetmeye de başladı. Rilke'nin yönlendirmelerinin de etkisiyle 12 yaşındayken kaybettiği kedisinin illüstrasyonlarını çizdiği bir öykü kitabı hazırlar ve Rilke o kitabı bastırır. Kaybettiği kendisinin etkisi yaşamı boyunca Balthus'ün resimlerinde görülür.

Bu dönemde Paris entelijansiyasının da içine giren Balthus dönemin ünlü isimlerinden Rene Char ile de arkadaşlık yapar ve ikili sanat üzerine çeşitli sohbetler gerçekleştirirler :

---

[154] Alain Vircondelet, "*Bathus'ün Anıları"*, Çev: Orhan Suda. Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 2012, sf : 156

"Bir gün bana, Tristan Tzara'yı kurşuna dizmek gerektiğini, çünkü edebiyat dünyasına adeta dehşet saldığını söylemişti. Büyük klasik yapıtların duru güzelliğini, örneğin Pascal'ı ve özellikle, İtiraflar'ını başucumdan hiç ayırmadığım Rousseau'yu her zaman modern şiire yeğledim. Onlarda buldum, büyük klasik ressamlarda görülebilen o aydınlığı, o anlatım yalınlığını, Poussin'de hemen kendini gösteren bu elmas saydamlığını."[155]



RESIM 55 - - THE CAT IN THE MIRROR, BALTHUS, 1990,

1926'da yılında çıktığı İtalya turunda, İtalyan ilkel resimleri ve ön rönesans sanatçılarının eserleriyle karşılaştı. Sanatçı etkinlendiği ve üretmekten keyif aldığı resmi ise şu sözlerle açıklar:

"Kimse düşünmüyor resim sanatının gerçekten ne olduğunu: Bir zanaattır resim, örneğin bir ırgatın, bir köylünün zanaatı gibidir. Hedeflenen amaca denk düşen, belli bir fiziksel çaba gerekir. En eski yollara. Modern resmi, onun başarısızlıklarını düşünüyorum bu konuda. Çok yakından tanıdığım Mondrian'ı onun vaktiyle yarattığı her şeyi, örneğin o çok güzel ağaçları hatırladıkça üzülüyorum. Doğaya bakıyordu, onu resimlemeyi biliyordu. Ama günün birinde soyut resme daldı. Çok güzel bir günde, akşamüzeri, güneş henüz batarken, Giacometti'yle birlikte onu

[155] Alain Vircondelet, *a.g.e.,*2012, s.: 26

görmeye gittik. Alberto ve ben pencereden görülen o muhteşem manzaraya baktık. Batan güneşin son ışıklarıydı. Mondrian perdeleri kapattı ve artık bunu görmek istemediğini söyled Ondaki bu değişme, bu alt üst oluş beni hep üzdü. Ve modern sanatın sonradan yarattığı bu tuhaflıklar, doğayı ihmal eden ve onun karşısında körleşen sözde entelektüellerin düzenlemeleri. Bunun içindir ki her zaman kendi tarzıma bağlı kaldım ve resmin, her şeyden önce bir teknik olduğuna, tıpkı odun biçmek, herhangi bir yerde, bir duvarda ya da toprakta gedik açmak gibi bir teknik olduğuna inandım."[156]



RESIM 56 - THE MOUNTAIN, BALTHUS, 1937 METROPOLITAN MUSEUM OF ART , NEW

Yapıtlarında ışık kullanımına büyük önem gösteren Balthus bu durumu günlüklerinde şöyle ifade eder:

"*Işığı gözetlemeyi öğrenmek gerekir. Eğilip bükülmelerini. Kaçışlarını, geçişlerini. Sabah erkenden, kahvaltıdan sonra, gelen mektuplar okunduktan sonra saptamak gerekir ışığın durumunu. O zaman bilinir ancak, o gün resim yapmanın, tablonun gizeminde derinlemesine ilerlemenin mümkün olup olmadığı. Atölyedeki ışığın o gizemin içine girmeye elverip vermediği. Işığın durumunu kollamak gerek demek ki. Tabloyu ilerletecektir bu gelen gün. Bunca zamandır yapılmakta olanı.*

[156] Alain Vircondelet, *a.g.e.,*2012, s.: 25

Tek bir renk vuruşu belki; ve tuval önünde derin düşüncelere dalış. Sadece bu. Ve gizemi evcilleştirme umudu."[157]

20. Yüz yılın ikinci çeyreği onun resim sanatındaki yoğunlaşmasının temel yıllarını oluşturur, bulunduğu bölgedeki lokal ve ünlü sanatçılarla hızlıca etkileşim kuran sanatçının yakın dostları arasında Artaud ve Giacometti de vardır. Sanatçı hayatını idame ettirebilmek adına resim dışında çalışmalar da yapat, özellikle tiyatro sahnelerinin süsleme işlerinde başarısıyla dikkat çeker. Yüz yılın ikinci yarısında iyice bilinir bir isim haline gelen Balthus Roma'da bulunan Fransız Sanat Akademisinde yöneticiliğe getirilir ve bundan bir sene sonra çıktığı Asya turunda Japon ressam Setsuko Adeta ile tanışır ve çok da zaman geçirmeden onunla dünya evine girer. İlk çocuğunu 2 yaşındayken kaybeden Balthus ve Setsuko çifti bu şoku atlatıp bir çocuk sahibi daha olurlar ve 73 senesinde Harumi isimli kızları dünyaya gelir. Uzun yıllar Roma'da yaşayan çift hayatlarının son dönemini İsviçre dağlarının eteklerindeki bir dağ evinde geçirirler.

Balthus çağdaşı ressamların aksine model olarak orta yaş insanları kullanmayıp, genç yaşta modelleri kullanmayı tercih eder ve bu durum bir süre sonra sorun olarak karşısına çıkar. Ekol olarak modern resmi reddeden Balthus tarz olaraka kendini figür ağırlıklı resme ve klasik rönesansın figüratif alanına yakın hisseder. Balthus aykırı bir sanatçı olmasına rağmen yaşadığı dönemde dahi büyüklüğü çağdaşları tarafından kabul edilir ve Picassı, Jouve, Char gibi sanatçılar tarafından onore edilir. Çok eleştiri aldığı çocuk sayılabilecek kız çizimleriyle ilgili açıklaması ise şöyledir:

"*Benim soyunmuş genç kızlarımın cinsel arzuları kamçıladığı iddia edildi. Asla bu niyetle yapmadım o tabloları; böyle bir şey bayağı ya da geveze kılardı onları. Tam tersini yapmak, bir sessizlik ve derinlik halesiyle sarmalamak, çevrelerinde bir baş dönmesi yaratmak istedim. Bundan dolayıdır ki melekler gibi gördüm onları ben, başka bir yerden, gökyüzünden, bir idealden gelen varlıklar ya da düpedüz ikona imgeleri gibi. Yalnızca bir kez, kışkırtıcı denilebilecek bir tablo yaptım. 1934'te Galeria Pierre, Alice, Sokak, Cathy'nin Süslemesi gibi tablolarımı sergilediğinde o dönem için "aşırı cüretkar" diye nitelenen Gitar Dersi,*

[157] Alain Vircondelet, *a.g.e.,*2012, s.: 37

perdelerin arkasında sergilenmişti. Oysa kübistlerin ve gerçeküstücülerin taşkınlıkları, kışkırtmanın ta kendisiydi aynı dönemde."

Balthus'un tarafından çizilen ergen kız resimleri, 2013'te The New York Times'da Roberta Smith tarafından hem "çekici hem de rahatsız edici" olarak tanımlandı.

Balthus'un tarzı öncelikle klasiktir. Çalışmaları, Emily Brontë ve Lewis Carroll'un yazılarından izler taşırken, Masaccio, Piero della Francesca, Simone Martini, Poussin, Jean-Étienne Liotard, Joseph Reinhardt, Géricault, Jean-Baptiste-Camille Corot, Courbet, Edgar Degas, Félix Vallotton ve Paul Cézanne, Ingres, Goya'nın da resimlerinin etkisini gösterir gösteriyor. Tekniği ve kompozisyonları Rönesans öncesi ressamlardan esinlenmiş olsa da, de Chirico gibi çağdaş sürrealistlerin ürkütücü imaları da var. Figüratif sanatın büyük ölçüde göz ardı edildiği bir zamanda figür resimleri yaptığı için yaygın olarak 20. yüzyılın önemli bir sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Balthus ise neden resim yaptığına dair şunları söyler :

"*Daha on altı yaşımdayken resme adanmış gibiydim, yaşadığım sürece resimden başka bir şey yapmayacağımdan emindim. Her şey ona bağlı olacaktı. Hiçbir akademinin, hiçbir okulun, hiçbir modern akımın bana veremeyeceği, sınırsız ve soylu, alabildiğine tutkulu bir şey yer ediyordu içimde. Gençlikten ve içtenlikten kaynaklanan bu ruh hali içinde, büyük bir sevinç ve mutluluğun yanı sıra kuşku, bunalım ve acılı bir göze alış olacağını bilerek gittim resme, o bilinmeze. (...) Resim yapmanın, kuşkusuz ne ticaretle, ne de modayla ilgisi vardır; sözle anlatılamaz bir güzelliği ortaya çıkmasıyla sonuçlanan, zorunlu, acımasız, kişisel bir serüvendir resim yapmak. Tam anlamıyla gizemli bir uğraştır. Tersi doğruysa, ressam ne diye kabullensin bunca düş kırıklığını ve yoksulluğu? Niçin adasın bütün zamanını bu yüce ıstıraba? Adamak bunu tam anlamıyla dile getiren sözcüktür, çünkü ressamın işi kutsal olandır. Bu manevi boyut, gizle bu düşüp kalkma olmadıkça, resim yapmak, rasgele serüvenlere, modaların buyurganlığına kapılmaktır yalnızca.*"[158]

Balthus oluşturduğu atmosfer, ruhuna odaklandığı genç kızlar ve yarattığı klasik - modern resim ortaklığıyla birçok isme resim sanatında il-

---

[158] Alain Vircondelet, *a.g.e.*,2012, s.: 147-148

ham olduğu gibi, sinema sanatında da ana konumuz olan Reha Erdem'i etkilemiştir. Devamla bu ortaklık noktasına da değineceğiz.

2.6. Caspar David Friedrich

Alman Romantizminin öncü isimlerinden Caspar David Friedrich, 5 Eylül 1774'te o dönem İsveç'in yönetimi altında bulunan Greifswald'da on kardeşin altıncısı olarak dünyaya gelir. Friedrich, sabun ve mum imal eden, varlıklı ve aydın bir babanın oğludur.

Friedrich 1790'ların politik düşünce yelpazesi göz önüne alındığında erken romantik dönem olarak kabul edilecek bir dönemde ilk gençliğini yaşar. Alman Romantizminin politik düşüncesinin gelişiminde büyük bir rol oynayan Herder, genç romantiklerin hümanist, demokratik ve komüniteran ideallerini ve ancien regime döneminin imtiyazlarını ve yozlaşmışlığı karşısında duydukları nefreti onlarla paylaşmaktaydı. Herder basın özgürlüğü ve vicdan hürriyeti gibi birçok liberal ideali savunmakla birlikte onu bir liberal olarak tanımlamak yanıltıcı olacaktır.[159]

> *"Sanat tarihinde bir dönüm noktası olan Romantizm ile birlikte, ilk kez resim sanatı doğa duygusuna metafizik bir anlam kattı. Bu yeni sanat anlayışı, bazen renk zevkini bazen de öznelliği, melankoliyi, kaygıyı doruk noktasına çıkardı; akıldışı olanı savundu, gotik hayranlığını kamçıladı; doğuculuğu yüceltti; şövalye romanları, İskandinav sagaları ve Ossian'ın doğaçlama şarkılarında kendine konular aradı. Romantizm duygululuk, bireysellik, ulusalcılık gibi unsurların yanında egzotik, mitolojik ve doğaüstü duyguların öne çıkarılmasıyla da dikkat çekti."*[160]

Friedrich'in melankolik bir sanatçı olmasının nedenlerinden biri, çocukken geçirdiği acılar olabilir, çünkü ölüm kavramıyla çok küçük yaşta tanışır. Annesi Sophie Dorothea Bechly, o yedi yaşındayken ölür. On üç yaşındayken ağabeyi Johann Christoffe'nin donmuş bir gölün buzunun kırılıp suya düşmesi sonucu ölmesine tanık olur. Bazı kaynaklar, Johann Christoffe'nin buzda tehlike altında olan Caspar David'i kurtarmaya

---

159 Frederick Beiser, *"Aydınlanma, Devrim ve Romantizm Modern Alman Politik Düşüncesinin Doğuşu 1790-1800"*, Çev : Aslı Önak, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım: 2018, s. : 302

160 Lütfiye Bozdağ, *"Çağdaş Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak Politikanın Estetize Hali"*, (Yayınlanmış Makale Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52) Güz: 2015 s.: 95

çalışırken öldüğünü yazar. Kız kardeşi Elisabeth 1782'de, diğer kardeşi



RESIM 58 - LANDSCAPE WITH PAVILION, 1797, CASPAR DAVID FRIEDRICH

Maria ise 1791'de tifüsten ölür.

Romantizm akımının sanatçılar üzerindeki bir diğer etkisi de tıpkı öz duygusuyla mefhum Çin sanatındaki gibi doğaya dönüşü hızlandırması oldu. Başta Friedrich olmak üzere diğer sanatçılarda da doğaya bakışın sanatçıda uyandırdığı hislerin tuval üzerindeki neticesini görürüz. Sterne'in bu etkilenmeler hakkındaki görüşleri şöyledir:

> *"Tabiat onun, her ülkede ve her çağda, tek kişinin kaldıramayacağı kadar ağır olan hayat yükünün bir kısmını omuzlayacak ve mutluluğunu paylaşacak en uygun araçları ancak kendi yurdunda bulabilmesini öngörmüştür"*[161]

Dönemin romantik sanat anlayışını daha iyi anlayabilmek adına İnankur'un *19. yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı* isimli incelemesindeki şu ifadelere bakmakta fayda vardır:

> "*Almanya'da resim, müzik, şiir ve felsefe arasındaki yakın ilişkilere bağlı olarak bu ülkedeki Romantik sanat bilinçaltı dünyasının bir*

---

[161] Laurence Sterne, "*Duygu Yolculuğu"*, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, Çev. N. Yeğinobalı, İstanbul 1999, s.: 22

ifadesi olmuş ve sanatçılar doğayı mutluluğa ulaşmanın, sonlu olanı sonsuzla birleştirmenin bir yolu olarak görmüşlerdir. Biçim artık yalnızca bir düşünceyi ifade etmek için kullanılan bir araçtır. Carus "Manzara resmi üzerine dokuz mektup" adlı kitabında şunları yazar: - Doğal bir manzaranın görkemli bütünlüğünü seyreden bir kişi kendi küçüklüğünün bilincine varır ve her şeyin Tanrı'nın bir parçası olduğunu hissederek kendini o sonsuzluğun içinde kaybeder, bir bakıma kendi bireyselliğinden vazgeçer."[162]



Resim 57 - Guitar Lesson / Balthus 1934

Friedrich, 1790 yılında Greifswald Üniversitesi'ndeki mimar Johann Gottfried Quistorp ile sanat çalışmaları yapar. İsveçli profesör Thomas Thorild'den de edebiyat ve estetik eğitimi alır. 1794'te Kopenhag Sanat

[162] Zeynep İnankur, "*19. yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı"*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1997 s.: 37

Akademisi'ne yazılan Caspar, burada Christian August Lorentzen ve peyzaj ressamı Jens Juel gibi sanatçılardan eğitim alır. Bu sanatçılar, Alman Edebiyatı'ndaki Coşkunluk (Sturm und Drang) hareketinden esinlenmiştir. Yeni başlayan Romantik akım estetiğinin dramatik şiddeti ve etkileyici tarzı ile neo-klasik formdan vazgeçme arasında bir yerdedirler. Friedrich, çizim yapmaya başlamadan önce, antik heykellerin, kalelerin kopyalarını yaparak eğitimine başlar. 17. yüzyıl Hollanda manzara resmiyle yakından ilgilenir.

Aldığı dört yıllık bir eğitimin ardından 1798'de Dresden'e gelen sanatçı, kısa zamanda Schlegel kardeşlerle, Novalis, Schelling, Jean Paul gibi romantizmin büyük yaratıcılarıyla tanışır. Dresden'e yerleşmesine rağmen doğduğu yerlerin özlemini çeker, sık sık çocukluğunun geçtiği kasabaya gider ve orada uzun süre kalır. 1805'te Weimar'da sergilenen iki eseri Goethe tarafından satın alınır. Bu dönemde G.H. Von Schubert, Otto Runge, Tieck ve Von Kleist ile dostluk kuran Friedrich romantikler arasına katılır, ama daima yalnız bir sanatçıdır. Zamanını kırlarda, dağlarda ve edindiği izlenimler içinde geçirir. Sadece resim malzemeleri ve temel ihtiyaçlarını karşılayacak eşyaların olduğu bir evde yaşar ve neredeyse mistik bir hayat sürer. Bu yıllarda suluboya ve sepia rengi eserler de vermeye başlar.

İlk büyük resmi 1808'de sergilenen Gemäldegalerie Dresden olarak da bilinen Dağlardaki Haç'tır. Eldeki tarihi verilere göre, eserin Friedrich tarafından gönüllü olarak İsveç Kralı IV. Gustave Adolph'e armağan edilmek üzere yapıldığı anlaşılmaktadır. Sanatçının dönemin önde gelen fikir adamlarından teolog ve sanat tarihçisi Johannes Karl Hartwig Schulze ile yaptığı yazışmalarda bu yapıttan bahsederek, amacının Luther Protestanizmi ile ilgili olduğunu ve merkezi öğe olarak da haçı vurgulamak istediğini belirtir. Friedrich, yazılarında ayrıca bu resimle ilgili olarak ağaca çakılmış İsa'nın sonsuz görüntüsü ile batan güneş arasında ilgi kurmaktadır. Haçın, Kurtarıcı İsa'ya olan sarsılmaz inanç gibi kayanın üstünde inatla durduğunu da vurgulamaktadır.

Bu resim günümüzde de tartışma konusudur o dönem yapılan eleştirileri Kocadoru, şöyle aktarıyor;

> *"Hukukçu, Ortaçağ eleştirmeni, sarayda görevli ayrıca da sanat eleştirmeni olan Friedrich Ramdohr, "Artık dini duygularımızı manzara resimlerine mi alet edeceğiz? Tabloların kilise mihraplarında ne işi var?", tarzında yoğun, kırıcı ve aşağılayıcı eleştirileri olsa da, sanat-*

> ***severler ve başka uzmanlar tablonun bir öncü, yeni ve sanat alanında devrim niteliğinde olduğu fikrinde birleşmişlerdir. Uzmanlar burada ilk defa "yapay perspektifli" doğa yansıması yerine haç, çam ağacı ve kayalık bir tepe ile çok az görsel materyalle çok yoğun duyguların ifadesi sağlandığı görüşünde birleşmişlerdir."***[163]

Yaşamının bir bölümünde Almanya'da akademisyen olarak da çalışan Friedrich, oradan maaş da almasıyla birlikte evlenir fakat bu düzenli yaşama pek de ayak uyduramaz. Resim hayatı başarılarla dolu olan Friedrich'in resimleri Avrupa'nın en önemli galerilerinde kendisine yer bulur. Almanya'daki Gemalde Galerie ünlü ressamın eserlerinin büyük bölümüne ev sahipliği yaparken büyük bir salonunu Caspar'a ayırmıştır.

> "*Friedrich'in resminde her şey, elemanların çatışmasıyla sarmalanmış, sislerle kuşatılmış, simgelerle doldurulmuştur. Yaşamın kıyısına tutunmuş, yaşarken kendi varlığının ufkunu dikkatle gözleyen insanın yazgısı sonucu iç daralmasına uğramış gibi ciddi, loş ve durgundur bu resim. Friedrich'in resimlerinde, sırtlarını izleyiciye dönen kişiler, denize, limandaki gemilere, ufka, bulut okyanusuna bakarak yıldızları doğururlar. Ancak dünyadan büyülenmiş gibidirler. Kimi zaman insanlar, birdenbire canlanır; gizemli bir atılıştan, kutsal ve profan bir aşkın garip bir biçimde birbirine karıştığı tutkulu bir akıştan bize söz etmek içindir bu canlanış. Böyle bir sahneyi, bu kadar yetkin biçimde kullanabilmek, ancak büyük romantiklerin işi olabilir"*[164]

Geleneksel dini bir konunun cesur bir uyarlaması olan eserin yapım amacı İsveç Kralı IV. Gustave Adolph olsa da, eser Kont Franz Anton Von Thun-Hohenstein'in mülkiyetine geçmiş ve Kuzey Bohemya'da Tetschen Şatosu'nda yatak odasında ibadet altarı olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, esere Tetschen Altarı adı da verilmektedir. Çağdaşları tarafından akademik ilkelere karşı bir tavır olarak algılanan, özgün ve yeni ifade biçimleri denenmiş olması nedeniyle, eser önemli saldırılara uğramış ve dışlanmaya çalışılmıştır. Bütün bu engellemelere rağmen, Prusya Kralı III. Freidrich Wilhelm tarafından eserleri takdir gören sanatçı 1810 yılında Berlin Akademisi'ne üye seçilmiştir. Günümüzde bu eser Dresden Şehir Sanat Kolleksiyonu'nda korunmaktadır.

---

[163] Fercana Kocadoru, "*Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı"*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, Birinci Baskı, Nisan 2015, s.:43

[164] Henri- Alexis Baatsch, Çeviren: Kaya Özsezgin, *Argos Dergisi* Sayı:33, Mayıs 1991.

Caspar David Friedrich'in romantizmi kuzeye özgü bir romantizmdir. Bu yüzden, yoğun bir iç düşünce, dramatik bir içsellik, melankolik bir atmosfer ve kasvetli bir görünüş hakimdir. Derin bir yalnızlık, tefekkür hissi ve sessizlikle karşılaşırız. Tan ağarışları, ılık bir ilkbahar, dökülen yapraklar, alabildiğine genişleyen sonsuzluğun espasları ve doğa ile karşılaşmada insanın sürekli yenilgisi, kırılganlığı ya da bir o kadar gücü söz konusudur.

Friedrich'in de dahil olduğu Romantik Dönem 19. yüzyıl başlarından, 20. yüzyıl başlarına kadar devam eden bir dönemdir. Romantik sanatçılar insanın kendisini yüceltmesi, doğanın bir parçası oluşu, doğa ve duygularda bulunan ilahiliğin eserlerde işlenmesine ön ayak oldular. Romantizme uygun olarak Friedrich de eserlerinde bireysellik, öznellik, ruhanilik ve doğa sevgisini yansıtmayı seçmiştir.

Romantizm akımı olarak adlandırılan bu dönemde sanatçılar ilk defa dini ve aristokrasinin aile resimlerinin dışına çıkıp, toplumsal konuları resimlerine konu ediyordu. Friedrich'in Hayatın Evreleri adlı resminde yaratmaya çalıştığı düşsel gerçeklik, hayatın bir pencere gibi herkesin bakıp geçtiği bir yol olduğudur. Denizde farklı uzaklıklarda görülen beş geminin kıyıya olan farklı uzaklıkları, kıyıdaki insanların yaşam süreleriyle ilintilendirilebilir. Friedrich'in peyzaja mistik bir anlayışla bakışı, romantiklerin gerçekliği ele alışına bir örnek olarak görülebilir.

> *"Friedrich renkleri de melankolik bir hava yaratmak için kullanmıştır. Gerçekdışı izlenimi veren ışıklı alan ile ölümü hatırlatan gölgeli ve karanlık alan arasında güçlü bir karşıtlık söz konusudur. Çıplak ağaçlar, mezar taşları, manastır kalıntısı, tabut gibi tüm figüratif öğelerin yaşamın geçiciliğini ve ölümü simgelediği bu tablo, Alman Romantik şairi Theodor Körner'in deyimiyle bir "ölüler manzarası"dır. Bu tablo 1810'da Berlin'deki Akademi sergisinde sanatçının "Deniz Kıyısında Fransız Keşişi" tablosuyla birlikte sergilenmiştir. 1809 ile 1810 yılları arasında yapılan bu resim sanatçının doğa düşlemi temasını işlediği resimlerden en yalın ve bir bakıma en modern olanıdır. Evrenin büyüklüğü karşısında adeta cüceleşmiş bu figür seyircide onunla özdeşleşmeye ve bu doğa düşlemine çağırır gibidir."*[165]

1835'ten sonra sanatçı psikolojik olarak iyi değildir. Daha da içe kapanık ve melankolik olur. Halkın ve eleştirmenlerin anlayışsızlığı, karısının ihanetinden şüphelenmesi derken 26 Haziran 1835'te felç geçirir rahatsızlığından yaklaşık 1 yıl sonra ikinci bir felç geçirir ve artık resim yapamaz.

---

[165] Zeynep İnankur, a.g.e., s.:39

7 Mayıs 1840'ta Mayıs ayında ölür. Yaşadığı uç duyguların neticesinde bir çeşit zihinsel rahatsızlığın da ölüm sürecini tetiklediği görüşleri bulunmaktadır. Dresden'deki Trinitatis Mezarlığı'na gömülür.[166]

Caspar David Friedrich'in bugünden bakıldığı zaman ortaya koyduğu eserlere bakılınca çağının ötesinde bir dehaya sahip olduğu görülmektedir. Kadrajlarını bir sinema ögesi gibi kullanan Friedrich'in bazı resimleri bugün bile ikonlaşmış ve birçok unsurun tanımı olarak kullanılmaktadır.

> *"Resim tarihine katkıları ve sonraki etkileri vazgeçilmezlik taşır. Biyografisinden anlaşıldığı üzere birçok sanatçı gibi o da verdiği ışıkta kendi feda olmuştur. Resimlerinde dünyanın sessizce izlediği ya da ona şahit olunduğu izlenimi hissedilir. Kurgular öyle ayarlanmıştır ki ressama dair hiçbir şey hissedilmez. Çünkü görüntünün kendini iletişi oldukça güçlüdür. Ressam sadece bir kadrajın üzerinde ki örtüyü bize kaldırmış gibidir. Bu, dünyanın bir sunumu olduğu gibi aynı zamanda izleyici için bir deneyim ve bir karşılaşmadır da. Bu karşılaşmalar gecenin bir vakti de olabilir, akşam saatlerinde bir kuytuda olabileceği gibi gün batımında da gerçekleşebilir. Ama asla tedirginlik verici bir boyutta değildir."*[167]

Caspar David Friedrich'e air en bilindik resim ise şüphesiz ki Der Wanderer über dem Nebelmeer, Türkçe ismiyle Sis Denizi Üzerinde Gezgin eseridir. Sadece romantizm döneminin değil tüm resim tarihinin en ikonik resimlerinden birisi olarak kabul edilen eser 1818 yıllarında yapıldı ve şimdi Hamburg Sanat Müzesi'nde sergilenmekte.

Eserde kayalıklarda sırtı kadraja dönük durumda duran genç adam bazı yorumcular tarafından Friedrich'in kendisi olarak yorumlanır. Bu konudaki diğer tahmin ise resimdeki adamın Saksonya piyade bölüğünün üst düzey subaylarından Albay Friedrich Gotthard von Bricken olduğu yönünde.

> *"Üzerinde koyu yeşil bir palto ve sağ elinde bir baston tutar. Saçları rüzgarda dalgalanmakta olan adam, kalın bir sis örtüsüyle kaplı olan göz alıcı manzarayı izlemektedir. Resmin orta bölümünde, adamın üzerinde dikildiğine benzer başka kayalıklar sisten fışkırır gibi görülmektedir. Sis halkalarının arasındaki bu tepeliklerde ormanlar var. Uzakta görülen dağlar, batıdan doğudaki düzlüklere doğru alçalmakta.*

---

166 Leblebi Tozu, sanat blogu, http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/ , erişim tarihi : 03.05.2020

167 Evren Gül, "*Caspar David Friedrich'in Romantizmi",* Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni • Sayı 69 • Temmuz 2016 • sf 7

Bunun ötesinde, her yeri kaplayan sis sonsuza doğru uzar, ufukla birleşerek bulutlu gökyüzüne karışır. Figürün yerleştirilişi, izleyicinin bakışını, sise doğru yönelen diyagonal perspektifi izlemeye zorlar."[168]

"Caspar David'in resmindeki 'üstün insan' doğaüstü bir varlık kimliği ile 'sis denizinin' üstündedir. 'Deniz' Romantizm'de hayatı ve kaderi sembolize ediyordu. 'Sis' ise belirsiz olanı, tehlikeleri ve dünyadaki güvenilmez ortamı ifade etmektedir. Ancak 'üstün insanın' böyle dertleri yoktur. O, bunları aşmıştır.

Karşıda yer alan kayalıkların üzerinde bulunan ve hep yeşil olan ve yaşayan 'çam ağaçları' ise canlı kalan ve süregelen inancı simgelemektedir. Üstün insan bunların da üzerindedir. O, her türlü inancı da aşmıştır. Onun üzerinde durduğu kayalıktan daha yüksek olan tek şey ise ufukta yer alan büyük bir dağdır. Sisli uzaklarda onunla yüz yüze gelen tek şey ise o dağdır, yani Tanrının ta kendisidir. Süpan'ın da dediği gibi artık insan kendisini aşarak, tanrısal olanı doğada aramıştır. Doğanın içinde erimek, onun bir parçası olmak tanrı ile bütünleşmek demektir."

2.7. Reha Erdem Sinemasında Resimsel Etki

Daha önce de bahsettiğimiz üzere Erdem'in sinemasında Bonitzer'in tablo - plan kavramının izlerini yoğun biçimde görürüz. Bu tablo planlar çekim aşamasında değil doğrudan senaryo aşamasında da yönetmenin zihnindedir. Erdem senaryolarını yazarken de resimlerden beslendiğini, o atmosferi oluşturabilmek adına bu doğrultuda çalışmalar yaptığını dile getirir. Erdem bilhassa duygu aktarımı aşamasında bu resimsel planlardan faydalanır ve durumu şöyle ifade eder:

"*Plastik sanatlar dediğim resim, heykel ya da diğer alanları. Sinema için çok yararlı, şu an yazdığım film için resimle bakıyorum. Oradaki bir duygu var onu mesela o resim veriyor. Aynı şey kafamda iki tane, o resme bakıp düşününce o başka bir şey yapıyor ve dolayısıyla da bunu demek istiyorum. Sinema bütün bu alanlardan faydalanabiliyor. Sinemanın montajla bile bütün bunlardan yeni bir şey yaratma imkanı var. Diğer*

---

[168] Leblebi Tozu, sanat blogu, http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/ , erişim tarihi : 03.05.2020

sanatlardan ne kadar su taşırsa sinemanın da verimi o kadar artar, bu sadece resim değil diğer plastik sanatlar için de geçerli."[169]



FOTOĞRAF 42 - REHA ERDEM / HAYAT VAR - 2008

Reha Erdem de bazı yönetmenler gibi storyboardlar çizmeyi denese de bunun sürekliliğini sağlayamaz. Erdem'in filmlerinde sık sık görülen heykelleri, resimlerin ve minyatürlerin sebebi, temelde aldığı plastik sanatlar



Resim 59 - Caspar David Friedrich - View of Arkona with Rising Moon, c. 1805-1806 - Google Art Project.jpg

eğitimine ve bu alandaki ilgisine bağlanabilir. Erdem'e göre disiplinler arası anlayış özellikle sinemada bir gereklilik taşır:

[169] Serpil Boydak, a.g.e. s.:144

> *"Gerçekte bu biçemi oluşturan bir seçim sorunu. Sinemanın kültürün yanısıra eğitim işlevi de vardır. Sinema yapmak için felsefe okumak, sanatla ilgilenmek gerekir; kısacası insan olmak için gerekli olanlar sanat yapmak için de zorunlu. Oysa, tecimsel sinema kitap okumayan, sevgiyi tanımayan insanların elinde.*[170]

Reha Erdem'in filmlerinde sık sık kullandığı ressamlardan birisi Balthus'dur. Erdem'in senaryolarında bolca yeren bulan ergenler, genç kı-



RESIM 60- THE CROSS IN THE MOUN-

zlığa ilk adımını atan karakterler, Balthus'un resimlerinde de başrolü oluşturur. Bu benzerliğin şahikaları ise A Ay filmindeki Yekta ve Hayat var filminin baş karakteri Hayat olarak gösterilebilir.

Reha Erdem tek yönlü bakış açısıyla filmler üretmektense zaman zaman riskli alanlara da dokunup resimdeki tutkuyu, aşkı ve başka kuvvetli

---

[170] Süreyya A, "Reha Erdemle Söyleşi", 25. Kare, Sayı: 2, 1991, s.4.

hisleride sinemaya aktarmaya çalışır ve böylece sinemanın disiplinler arasılığına bir defa daha vurgu yapar. Yönetmen filmlerinde sık sık Balthus'ün resimlerde de gördüğümüz kanepeye uzanan genç kız figürlerine de yer verir. Balthus resimlerindeki teşhir ve gizlice seyredilme olgusuna Reha Erdem sinemasında da rastlarız. Balthus'ün yeniden canlandırılan resimleri yarattığı gerilim duygusu nedeniyle sinema dünyasında sık sık yer bulur. Tablonun yeniden yaratılması mantığına dayanan bu taklit ya da tekrar farklı amaçlarla karşımıza çıkar. 1975 yılında Louis Malle tarafından yönetilen Black Moon filminde de bir Balthus canlandırması ile karşılaşırız. Kadrajda, şömineye doğru koltuğa uzanan kadın, Balthus'a ait The Golden Years resminden ilham ile o şekilde yerleştirilmiştir. Yönetmenler bu disiplinle arası geçiş ile tek bir kadraj ile birçok şeyi ifade edebilirler.



Resim 61 - Meşe Ormanında Manastır Caspar David Friedrich 1809-1810, Alte Nationalgalerie

"Bir filmde yapılan alıntı, kimi zaman donanımlı bir seyirciye yöneliktir. Çünkü alıntılanan yapıtın, anlamının bilinmesi beklenir. Böylelikle, alıntının filmde hangi bağlamda alıntılandığı, yönetmenin tercihinin neden bu olduğu çözülebilir ve filmin anlaşılmasına katkı sağlanmış olur. Bir filmde gerçekleştirilen her alıntısal unsur, filmin anlamsal dünyasını genişletir ve seyirciye düşünsel bir alan yaratır."[171]

[171] Abdullah Demir, a.g.e., s. : 50

Reha Erdem filmlerinde kullanılan tablo planlar genellikle o sahnedeki duygu dozunu ayarlamak adına kullanılmaktadır. Konsanvisyonel sinemada bu duygu değişimleri müzik yoluyla verilirken Erdem de auteur sinemada görmeye alışkın olduğumuz tablo planlar ile bunu yapar.

> *"Yekta ile Hayat'ın da koltukta, divanda oturuş şekillerine ve kadraja alındıkları biçime bakılırsa Erdem'in Balthus'tan etkilendiği açıktır. "The Mountain" resminde yerde uyuyan kadın figürü, eteği ve kendini doğaya bırakmışlığıyla Şarkı Söyleyen Kadınlar'daki üç kadını ve Beş Vakit'teki Yıldız'ı anımsatır."*[172]

Balthus üzerinde çok fazla çalışma ve tartışma yürütülen bir ressam olarak sanat dünyasının içinde enteresan bir yere sahiptir. Özellikle kullandığı genç kızların erotizme kaçan duruş ve ifadeleri nedeniyle zaman zaman pedofili olma ithamıyla dahi karşılaşan koyu katolik sanatçı bu eleştiriler hakkında şunları söyler :

> *"Benim soyunmuş genç kızlarımın cinsel arzuları kamçıladığı iddia edildi. Asla bu niyetle yapmadım o tabloları; böyle bir şey bayağı ya da geveze kılardı onları. Tam tersini yapmak, bir sessizlik ve derinlik halesiyle sarmalamak, çevrelerinde bir baş dönmesi yaratmak istedim. Yalnızca bir kez kışkırtıcı denilebilecek bir tablo yaptım. 1934'te Galeria Pierre, Alice, Sokak, Cathy'nin Süslenmesi gibi tablolarımı sergilediğinde o dönem için "aşırı cüretkar" diye niyelenen Gitar Dersi, perdelerin arkasında sergilenmişti."*[173]

Sanatta teşhir ve ima arasında nasıl bir fark varsa, bir olguyu meşru kılmak ile ondan doğru tedirginlik oluşturmak arasında da fark vardır. İnsan psikolojisi korku duygusunu vücudunda ancak korktuğu durum ile yüzleşene kadar vücudunda taşır. Korkulan durum ile yüzleşildiğinde ise kaygı ve korku yerini durum ile mücadele etmeye bırakır. Bu mücadele zaman zaman teslimiyet zaman zaman karşı koyma ile sonuçlansa da korku hissi geride kalmıştır. John Berger savaşların ilk zamanlarından bahseder, ülkelerin girdiği savaşlarda ilk ölü ciddi bir haber değeri taşırken ondan sonra yaşanan ölümler ancak sayı niteliği taşır. İlk ölü hikayesiyle ondan sonrakiler ise

---

[172] Özge Boz, a.g.e. s.: 384

[173] Alain Vircondelet, a.g.e., s.:37

sayılarıyla gelirler. Bu durumda biz o ölümleri meşru kabul ederiz ve sorgulamak yerine kabullenme aşamasına geçeriz.

Balthus'un resimleri de Reha Erdem'in kadrajları da bize o tedirginliği vermeye çalışırlar. Balthus'un dahi kışkırtıcı olarak nitelendirdiği The Guitar Lesson isimli resim Reha Erdem tarafından da bir esin noktası olarak kullanıldı.

> *"Hayat Var'da Hayat'ın zaman zaman babasının zoyuyla yanında kaldığı Kamile ile ilişkilerindeki gerilim, Guital Lesson'daki öğretmenle öğrenci arasındaki gerilimi düşündürür. Resim, kolaylıkla bir tacizi düşündürür. Ergen de zevk alıyormuş gibi algılanabilir ama yetişkin kadının onun saçını tutuşu zorlama ihtimalini aklına getirir. O nedenle rıza olup olmadığı şüphelidir. Kamile Hayat'a tavşanım diye seslenir. Ona sevgiyle yaklaşıyormuş gibi görünmekle birlikte Hayat'ın onun dokunuşlarından rahatsız olduğu, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğu sezilir."* [174]

Aysun Akıncı bu iki sanatçının eserlerindeki cinsel gerilime odaklanırken, Balthus üzerine yoğun çalışmalar yapmış Jean Clair'den de yola çıkarak bu durumu şu şekilde açıklama yoluna gider:

> *"Eserlerinde şiddetle kurulmuş uyum olduğuna işaret eder ama bu açık bir şiddet değil, daha çok ima edilen ve tedirgin eden bir şiddettir. Clair Balthus'un Victim isimli tablosundan yola çıkarak bunu açıklar. Tüm tazeliği ile çıplak ve seresere yatmış ergenin yatağının altında göze kolay kolay çarpmayan bir bıçak vardır. Suç tamamlanmıştır. Hatta suç hiç gerçekleşmemiştir. Ama bir tehdit vardır. Reha Erdem'in filmlerinde, özellikle ergenlerin etrafında yapılandırılmış, A Ay, Beş Vakit ve Hayat var filmlerinde bu gerilimi hissetmek olanaklıdır. Erdem'in filmlerinde ergenler yetişkin dünyasının ne tam içinde ne tam dışındadır. Ergenlik başlı başına bir gerilim yaratır. Beden olarak neredeyse olgunlaşmış olan erge, ruhen aynı gelişimi henüz tamamlamamıştır ama meraklıdır. Adeta bedeninin uyanışı, ergenin ruhunu da zorlar. Ergen, açılmaya hazır*

---

[174] Akıncı, Aysun, Tuvalden Peliküle : Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus'un İzleri, Yeni Kadrajlar : Türkiye'de Sinema, De Ki Yayınları, Nisan 2016, Türkiye / Ankara, sf: 166

bir tomurcuğa benzetilir Omnibus - Ressam Başthus'ta. Bir hazırlık aşamasıdır."[175]



Resim 62 - Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer,

Hayat Var filmin baş karakteri Hayat'ın tek sorunu babası, dedesi ve Kamile değildir. Onu düzenli olarak taciz eden mahalle bakkalı da o gerilimin bir parçası olur. Akıncı'nın tespitine göre :

"Bakkal ilk tacizini tıpkı Balthus'un The Street resmindeki gibi Hayat raflara uzandığında arkasından ona sarılarak ve sürtünerek gerçekleştirir. Balthus resimlerindeki ve Hayat Var'daki benzer gerilim ve duygunun yanı sıra renk seçimlerinde de benzerlikler göze çarpar.

[175] Aysun Akıncı a.g.e. s.:166

Balthus'un resimlerinde kırmızı ve yeşil kontrastlığı sık sık karşımıza çıkar. The Barracs'da erkeklerin yeşil pantolonları, kırmızı kuşak ve başlıkları, The Fear of Ghostts'da yeşiş duvar, kırmızı perde, genç kadının üstündeki yeşil etek ve kırmızı saç bandı, The Street'te yakalanmış ergen kızın yeşil eteği ve kırmızı hırkası, Balthus'un en bilinen tabloları Girl with Cat ve Therese'de yine ergen kızın kırmızı üstü ve yeşil eteği bu kontrastlığa verilebilecek örneklerdir ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür."[176]



RESIM 63 - THE GOLDEN YEARS (BALTHUS, 1945) VE BLACK MOON

Düşler ve uzanma unsuru da hem Balthus resimlerinde hem de Erdem kadrajlarına sık sık kendine yer bulur. Bir huzursuzluğun ve kaygı durumunun yansıması olarak uzanma halikullanılmaktadır. Düşlere dalan ergenler, çocukluktan gençliğe geçişin sancıları içindedirler. Hayat Var'ın yanı sıra A Ay filminde de benzer bir uzanma halinin tablo - plan şeklinde yeniden canlandırılmasına şahit oluruz. Yekta karakteri bil koltukta uzanırken Balthus'un Nude With Cat resmindeki genç kız da benzer bir pozu vermektedir. Balthus bu düşleri Freudyen bakışın dışında yorumlar ve düşü değil, dün kuran genç kızı ve onun içinden geçeni resmetmek istediğini söyler. Yani düşü değil, düş yolculuğunu.

Bu duruşlar zaman zaman sözsüz bir eylem biçiminde de karşımıza çıkabilir. Balthus'un ergen kızları nasıl bir tepkinin sembolüyse, Erdem filmlerinde de kızların gerçekleştirdiği duruşlar zaman zaman bir insanın yansıması olarak karşımıza çıkar. Hayat Var filmindeki baş karakter Hayat'ın, polis eniştesi tarafından "düzgün oturması" yönündeki telkini önce gerçekleştiren ardın-

[176] Aysun Akıncı, *"Tuvalden Peliküle : Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus'un İzleri, Yeni Kadrajlar : Türkiye'de Sinema"*, De Ki Yayınları, Nisan 2016, Türkiye / Ankara, sf: 167

dan da söylenenin tam tersini yapması bunun bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Balthus da bu duruşları şöyle yorumlar:

> *"Bu arayış, bütün desenlerimde her zaman var oldu. Hayale dalmış genç kızlarımın yüzlerindeki, duruşlarındaki çeşitlemeler, en titizinden bir arayışın kanıtlarıdır. Çünkü burada söz konusu olan şey, desenin okşayışında hızla geçip giden ve anısı bellekten asla silinmeyen çocukluğun o çekiciliğini yakalamaktır."*[177]



RESIM 65 - THE NUDE WITH CAT , BALTHUS,1955

Balthus resimlerindeki imgeler ve olgular Balthus'a göre zaman zaman hatta sıklıkla yanlış anlaşılmakla birlikte, sanatçıya karşı çirkin ithamlarda bulunulmuştur. Balthus ise bu durumu insanların algı yeteneğindeki



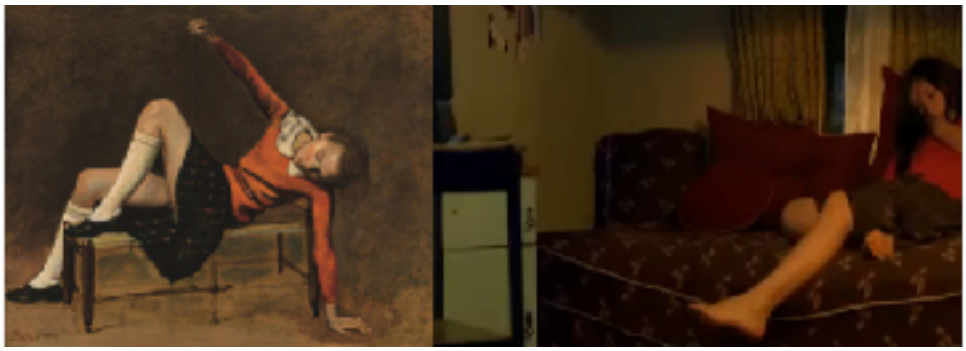
RESIM 64 - THE MOUNTAIN - BALTHAZAR

sorunlara, kötücüllüğe ve sanatçı - model ilişkisinden bihaber olmalarına

[177] Alain Vircondelet, a.g.e. s.:54

bağlar, Balthus bu haksız ithamları sanatının yoğunluğuyla ve kendisine haksızlık edilmesinin etkisiyle şu sözler ile açıklar:

"Her zaman doğal, safça bir suç ortaklığım oldu bu genç kızlarla: Natalie de Noailles'la Michelina'yla, Katia'yla, Sabine'le, Frederique'le,



RESIM 67 - GIRLS WITH CAT - BALTHUS / FOTOĞRAF 45 - HAYAT VAR - REHA

daha yakınlarda Anna'yla. Uzun poz verme süreleri boyunca ruhsal yakınlıklar doğdu aramızda; çünkü önce ruhu vurgulamak gerekiyordu; ruhun yumuşaklığı, zihnin o masumluğunu, henüz zarar görmemiş olan, ta ilk



FOTOĞRAF 45 - A AY / REHA ERDEM - 1989

çağlardan gelen ve ne pahasına olursa olsun korunması gereken ilk şeyi. Genç modellerimin yüzlerindeki, mucizevi biçimde müzik dolu dengeydi

erişmek istediğim. Sadece bedeni ya da yüz çizgilerinin benzeşmesinin değil, bedenin ve yüz çizgilerinin ötesinde, onların anlaşılmazlıklarında ve sessizliklerinde varolan şeyi yansıtmaktı amacım. Genç Kızlarımın şehvet düşkünü bir hayalin ürünü olduklarını ileri süren aptalca yorumlara isyan edişim de bundan. Böyle bir sav ileri sürmek, onları anlamamaktır. Onların, yavaş yavaş melekten genç kıza dönüşmeleridir beni ilgilendiren; bir geçiş diyebileceğim bu anı yakalayabilmek."[178]



FOTOĞRAF 47 - HAYAT VAR / 2008 - REHA ERDEM

Reha Erdem, Balthus'un anlatmak istediklerini anlayabilen, kendi sanat anlayışında da bu tarz bir anlatım biçimini benimseyen bir sanatçı olarak başta Balthus olmak üzere birçok sanatçı ve sanat disiplininden faydalanmıştır. Bu isimlerden bir diğeri olan Caspar David Friedrich'in anlatım diline de Erdem sinemasında rastlarız. Auteur sinemanın en önemli isimlerinden Rus yönetmen Andrei Tarkovski de Alman romantik Friedrich'ten yoğun biçimde etkilenmiştir. Thorsten Botz-Bornstein, Tarkovski'nin Friedrich'ten etkilenmesini şöyle anlatır :

"*Bu dil, rüyaların dilidir. Dolayısıyla Tarkovski'nin Friedrich'in manzara resimlerine hayran olması bir tesadüf değildir. Friedrich'in öznel-*

[178] Alain Vircondelet, a.g.e. s.: 54

ciliği görelileştirmesine koşut ve Romantizm kapsamında Tanrı, doğa ve



FOTOĞRAF 43 - HAYAT VAR, REHA ERDEM, 2008

insanın nostaljik bütünlüğüyle ilgili bir gelişme vardır."[179]

Friedrich'in mensubu olduğu dönemde ortaya çıkan müzik, resim, roman ve şiir türündeki eserlerde insanların doğa ile olan ilişkilerinin yansımaları fazlasıyla yer buldu, Sterne Alman romantizmi döneminin duygusal anlayışını şu sözlerle yorumluyordu:



FOTOĞRAF 47 - HAYAT VAR / 2008 - REHA ERDEM

"Tabiat onun, her ülkede ve her çağda, tek kişinin kaldıramayacağı kadar ağır olan hayat yükünün bir kısmını omuzlayacak ve mutluluğunu paylaşacak en uygun araçları ancak kendi yurdunda bulabilmesini öngörmüştür"[180]

---

[179] Thorsten Botz-Bornstein, "*Filmler ve Rüyalar"* çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.: 53

[180] Laurence Sterne, a.g.e, s.: 22

Caspar David Friedrich'in doğadan etkilenmesi bizlere doğa ile ilgili yapılmış en güçlü resimleri vermiştir. Friedrich'in doğa karşısındaki tavrı onun sanat anlayışını bastan başa değiştirmiştir. Friedrich'in düşüncesine göre romantiklerin temel ilkesi resmin bir keşif aracı olduğu düşüncesinden sıyrılıp onun ancak duygular ile tanımlanır olduğunu anlamakla alakalıdır. Birçok usta ressamın olduğu gibi resmedebilmek adına sketch yapmaktan kaçındığın biliriz, bunun bir diğer nedeni de tamamen duygular ile hareket edilen bir resim

Friedrich'in doğa tutumundan etkilenen Erdem, bu etkilenmenin etkilerini Jin isimli filmine yansıtır. Reha Erdem sinemanın imkanlarını da kullanarak bir zeminsizlik üzerine inşa ettiği filminde kurguyu canlılıktan uzak bir halde gerçekleştirmeyi dene ve bundan filmdeki ağaçlar ve hayvanlar da payına düşeni alır. Doğa canlılığına rağmen tıpkı romantik Alman resimlerindeki gibi bir melankoli içindedir. Bu yönetmen tarafından bilinçli olarak tercih edilen bir durumdur. Bu defa tablo - planda ressam sevdiği ressamlar gibi düşünüp onlar gibi kadrajlar kullanır ve bizi Gaspar David Friedrich'in tabloları gibi kadrajlara dahil eder.



RESIM 68 - CASPAR DAVID



FOTOĞRAF 48 - ANDREI TARKOVS-

Reha Erdem sinemasındaki Friedrich etkisini başrolünü sırttan çektiği planlarda da görürüz. Sahnedeki oyuncunun durduğu nokta, açı ve kompozisyon bütünlüğü Friedrich'in de resimlerinde sık sık kullandığı bir durumdur. Friedrich detaylarla oluşturduğu kompozisyonunda birçok mesaj verir. Erdem de bunu karakterinin yalnızlığını belirtmek için Jin filminde sık sık kullanmıştır. Pakbaz, Friedrich resmindeki figür kullanımı hakkında Sis Denizi Üzerinde Gezgin resmi üzerinden şunları söyler:

"Sanatçının eserlerinde insanın tabiata yenik düşmesi durumunu, onları arkadan resmedilmesinde görmekteyiz. Bu eserde kom-

pozisyonu dikey kadrajda ilk planda insanı asaya yüklenmiş bir şekilde görmekteyiz. Ayrıca bütün olarak kayalar ve insan figürünün birleşimi üçgeni oluşturacak şekilde yapılmıştır. Orta planda sis ve uzun kayaları orman ortamında anatominin omuzuna denkleştirilişi ve haç olarak gözükmektedir ki, bunların birleşimi perspektifi yansıtır. Açık ve koyu tonların zıtlığı ilk planın uç kısmındaki sis ve arka plan kayalıklarla birleştirilmiştir. İnsanın ayakta durması Avrupa'nın simgesi olarak görülür ve o dönemin sanayileşmesinden tabiata sığınmasını açıklar mahiyettedir. İnsanın uçurumda olması, resimde kendi çelişkilerini yüze çıkararak romantik resim-



Resim 69 - Caspar David



FOTOĞRAF 49 - A AY, REHA

lerinin etkisi ile olsa gerek. Bu eser ressamın göç düşü ve arzusunu aktarmaktadır."[181]

Reha Erdem'in kadrajlarını oluştururken etkilendiği ressamlardan birisi ise çağdaşı bir sanatçı olan 1972 yılı doğumlu Amerikalı sanatçı Aron Wiesenfeld'dir. Wiesenfeld ile Erdem'in kadrajları birçok ortak unsur barındırır. İki sanatçı da seçtikleri kadrajlarda mistik bir hava oluşturup kasvet duygusunu da eksik etmemeye özen gösterir. Balthus ve Erdem gibi Wiesenfeld de düşlerle ilgili takıntı sahibi olduğunu bir röportajında "Benim için her şey başka bir insanı gelip düşlemeye davet eden bir görsel yaratmakla ilgili."[182] sözleriyle vurgular.

Yine bir diğer Erdem filminde gördüğümüz baba ve kızın tekne ile açıldıkları sahneye Wiesenfeld'in "Study for Castaways"isimli resminde rastlarız. Erdem'in kaybolmuşluğu bir metafor üzerinden yansıttığı sahnelerin benzerini üreten Wisenfeld'in resme verdiği isim ise ilginçtir "Study

---

[181] Ruyin Pakbaz, "*Sanat Ansiklopisi"*, Farhange Moaser Yayınları:Tahran 2005, s.: 29

[182] Leyla Aksu, "*Düşlemeye Davet: Aron Wiesenfeld"*, **bantmag**, http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/37/465, (16 Mayıs 2020).

for Castaways", Cast Away filmi 2000 yılında başrolünü Tom Hanks'in canlandırdığı bir film olurken, ıssız bir adaya düşen bir kargo şirketi yöneticisinin yeni bir yaşama alışmasını ve doğayla olan mücadelesini anlatır. Koca Dünya filminde de doğaya sığınan yeni yetmeleri anlatan Erdem ile bu



FOTOĞRAF 51 - KOCA DÜNYA - 2015, REHA ERDEM

resim arasında bir anlam bütünlüğü de görülmektedir.

Reha Erdem, Jin filminde resim kullanımını tablo - plan anlayışını sürdürmekle beraber bunu daha da ileriye taşır ve genel olarak filmin atmosferi olarak kabul ettirir. Filmin vizyona girmesinin ardından verdiği bir röportajda bu atmosferi ve filmin resim ile olan ilişkisine şöyle değinir:

"Bu filmin bir ressamı var aslında. Alman romantiği Caspar David Friedrich. Bu filme Alman romantizminin estetiğiyle de yaklaşılabilir belki. Çünkü daha yüksek bir estetiğin içinde kurmaya çalıştık o tek figürü. Caspar David kriterimiz oldu. Hatta bazı tabloların aynıları var filmde. Bazen şansa oturur böyle. Sinemanın içinde hayat var, bir film çekiyorsunuz, bir ormana giriyorsunuz. Hiçbir şey öngörüldüğü gibi olmuyor. Kendinizi öngörülemeyene bıraktığınızda tesadüflerin mucizeleri filme giriyor. Sinema çok disiplin gerektiriyor, ama bir yandan da hayata açık olması gerekiyor. Senaryoyla film arasında çok büyük bağ var, ama aynısı olduğu zaman kuru bir şey çıkıyor. O filme başlarken ben bu Reha değilim. Bir sürü şey değişiyor."

Sinema anlayışı olarak disiplinler arası geçişi savunan ve sık. Sık kullanan yönetmen, resim ve müziğin yanı sıra edebiyattan da etkilenmiştir.

Senaryolarında sık sık gördüğümüz alıntılar yönetmenin bu ilgisini de bizlere yansıtır. Dostoyevski, Edip Cansever, William Blake, Yusuf Atılgan,



RESIM 67 - THE GIRL WITH

Sevim Burak, Ahmed Hamdi Tanpınar, İsmet Özel, Samuel Beckett, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Clariece Lispector, yönetmenin filmlerinde izlerine rastladığımız yazarladan bazılarıdır.



RESIM 70 - AARON WIESENFELD, CANOE

Reha Erdem yurt içinde ve dışında katıldığı festivallerde bir çok ödülü ülkemize kazandırmış, çağdaşları içinde büyük saygı ve ilgi uyandıran başarılı bir yönetmendir.

III. BÖLÜM

UYGULAMA

Resim ve sinema sanatının birleşmesi kadrajların duygu ve görsel bağlantı kurma hevesinden hasıl olmuştur. Biraz sonra göreceğiniz uygulamaları iki farklı deneme yaparak oluşturdum. İlk kısımda sinema tarihinden sevdiğim filmleri konu ve anlam birliği açısından birleştirirken, ikinci kısımda resim sanatının gücünü farklı alanlara taşıdığımızda nasıl bir sonuç alabileceğimizi görmek adına denemelerimi spor dünyasının unutulmaz anlarına çevirdim. Sinema kısmında ülkemiz auteur sanatçılarınd ve tezin de konusu olan Reha Erdem'den yoğun olarak faydalanılırken yine ülkemiz sanatçılarından Nuri Bilge Ceylan'a da değinilmiştir. Resimlerinden yola çıkılan sanatçılar ise yine tezi ana konusu olan Balthus başta olmak üzere; Caravaggio, Caspar David Friedrich, Brueghel, Van Gogh olarak sıralanabilir.

3.1. Uygulama - A Ay

Reha Erdem'in ilk uzun metrajlı film çalışması olan A Ay filmi için Caspar David Friedrich'in doğa tasvirlerinden etkilenerek yapılmış bir çalışma. Özellikle tercih edilen renksiz kullanım filmin sinema diline de gönderme yapmakta.



A AY, 1989 REHA ERDEM - A AY, 2019

3.2. Uygulama - Koca Dünya



Reha Erdem, Koca Dünya 2015, Harun Tekdal Koca Dünya, 2020

Balthus'un Koltuktaki Kız isminden yola çıkılarak yapılan resimde, Reha Erdem'in 2015 yılında çektiği Koca Dünya isimli filminin baş karakteri Dünya, Balthus'un kadrajına yerleşir ve tıpkı Balthus'un elinden çıkmış gibi o gerilim hissini izleyiciye ulaştırır.

3.3. Uygulama - Kuyu



Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan 2018 - Kuyu, Harun Tekdal 2018, Tarkovsky 1974

Nuri Bilge Ceylan tarafından 2018 senesinde izleyiciyle buluşturulan film baba - oğul çatışmasını zaman zaman freudyen bir bakış açısıyla anlatırken filmlerinde baba olgusunu sıklıkla kullanan Tarkovsky'e de göndermeler yapar. Özellikle filmin son sekansında gördüğümüz kuyu sahnesi Tarkovski filmlerinde de zaman zaman kendine yer bulan bir metafordur. Resimde kuyunun içinde bakarak baba ve oğulu, arkalarında da filmin ismine konu olan ahlat ağacını görürüz. Ahlat Ağacı olarak simgelenen ağaç, Tarkovski'nin 1974 yılında çektiği polaroide fotoğraflardan esinlenerek yapılmıştır.

3.4. Uygulama - Bir Zamanlar Anadolu'da



BZA, NURI BILGE CEYLAN, TOP GIBI BIR AĞAÇ, HARUN TEKDAL, 2018 - THE LONELY TREE, CASPAR DAVID FRIEDRICH, 1822

3.5. Uygulama - Bir Zamanlar Anadolu'da



Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da büyük ödülü kazandığı filmi olan Bir Zamanlar Anadolu'da bir taşrada yaşanan cinayet olayının ardından cesedin arandığı tek gecede yaşanan erkekler dünyasındaki hıyararşiye, üstünlük savaşına ve ilkel dürtülere odaklanır. İllüstrasyonda arkada görünen yuvarlak ağaç Tarkovski'nin polaroid fotoğraflarından seçilmiş ve filmdeki "top gibi bir ağaç" tanımlamasına göndermede bulunmaktadır.

3.6. Uygulama - İklimler



MONK BY THE SEA, 1808, CASPAR DAVID FRIEDRICH - İKLIMLER, 2004, NURI BILGE CEYLAN - CLOUD, HARUN TEKDAL, 2020

Başrollerinde Nuri Bilge Ceylan ve eşi Ebru Ceylan'ın yer aldığı İklimler filmi 2004 yılında gösterildiği Cannes Film Festivali'nde olumlu eleştirilere nail oldu. Entelektüel bir çift arasındaki çatışmaları, duygu gelgitlerini, yaş farkını, kişinin kendini arayışını nihilist bir bakış açısıyla sunan film farklı coğrafyalarda çekilmiştir. İzmir, Kars ve İstanbul'da üç farklı iklime şahit olurken insanların da kendi içlerinde yaşadıkları iklim değişiklikleri gibi ruh hali değişikliklerini de görürüz. İllüstrasyonda tercih edilen mekan filmde çiftin birbirine en yakın ve en uzak olduğu anları temsilen plaj olarak seçildi ve Caspar David Friedrich'in Monk by The Sea resminden faydalanıldı.

3.7. Uygulama - Kış Uykusu



Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2015 - Terminal, Harun Tekdal, 2019

Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da Altın Palmiye ödülünü kazandığı film olarak kayıtlara geçerken, Haluk Bilginer'in kusursuz oyunculuğu ve Kapodokya'nın büyüleyici doğasıyla da hafızalarımıza kazındı. Filmdeki Rus edebiyatı göndermelerine destek amaçlı karlı bir sekans

çizilirken, yer yer doğan boşluklar ikili arasındaki uçurumu sembolize etmektedir.

3.8. Uygulama - Duvara Karşı



DUVARA KARŞI, FATIH AKIN, 2004 - GEGEN DIE WAND, HARUN TEKDAL, 2021 - AUGUSTUSBRÜCKE IN DRESDEN, CASPAR DAVID FRIEDRICH, 1820

Gurbetçilik konusu türk sinemasında sıklıkla faydalanılan bir tema olarak süregelmiştir. Bu aradakalmışlık hissini en iyi yansıtan sinemacıların başında ise şüphesiz ki Fatih Akın gelir. Tercih edilen sahne yıllarını Almanya'da işçilik yaparak geçiren iki arkadaşın bir kafede sohbetlerini yansıtmaktadır. Fondaki resim ise Friedrich'in Almanya'nın iki yanını bir birine birleştiren Dresden Köprüsü resmidir. Farklı iki kültürün birleşimin yansıtıldığı bu illüstrasyon filmin anlatım diline uygun olarak çizilmiştir.

3.9. Uygulama - Duvara Karşı

"Aşk lunaparktaki sallananan ata binmek gibidir, sallanırsın sallanırsın ama bir yere gittiğin yok." Duvara Karşı filminde geçen bu replik birbirine pek de aşık olmayan, zorunluluktan bir araya gelen çiftin zaman içinde birbirlerine duydukları tutkulu aşkın işareti olarak kabul edilebilir. Fatih Akın'ın bir

gençlik evinde başına gelen komik olayın ardından çekmeye başladığı film, ekonomik kriz, deprem ve savaş gibi toplumsal olayların tetiklemesiyle güçlü bir dram haline dönüşürken film boyunca karakterlerin dönüşümüne de şahit oluruz. Friedrich'in Moonrise Over The Sea resmi bu güçlü dönüşümü ve çiftin arasındaki yoğun tutkuyu renkleriyle dahi bize hissettirmekte.



DUVARA KARŞI, FATIH AKIN, 2004 - GEGEN DIE WAND, HARUN TEKDAL, 2021 - MOONRISE OVER THE SEA, CASPAR DAVID FRIEDRICH, 1820

3.10. Uygulama - Yaşamın Kıyısında

Fatih Akın yönetmenliği boksörlüğe benzetir ve ekler: yumruğu ne zaman indireceğini bilmelisin. Yaşamın Kıyısında tam da böyle bir film. Fatih Akın defalarca ve beklenmeyen anlarda attığı yumruklar ile izleyiciyi sarsar fakat yıkmak için filmin sonunu bekler. Bu zıtlıklar Rembrandt resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan renk kontrastını hatırlatırken, zarif ve masum bir güzellik dingin bir deniz kıyısı fon ile birleşince ortaya filmin zerafet ile yansıttığı güçlü duygulara bir gönderme yapılmış olur.



YAŞAMIN KIYISINDA, FATIH AKIN, 2009 - REMBRANDT IŞIĞI, HARUN TEKDAL 2018

3.11. Uygulama - Temmuz'da



TEMMUZ'DA, FATIH AKIN, 2005 - IM JULI, HARUN TEKDAL, 2019

Temmuz'da bir yol filmi olarak tanımlanabilir. Hamburg'dan yola çıkan karakterler sırasıyla; Bayern, Macaristan, Romanya, Bulgaristan'dan geçip İstanbul'a ulaşırlar. İllüstrasyonda kullanılan sahneler ayrı ayrı ülkelerden seçilirken ortadaki araba yolu soldaki ay tutulması ise filmin temasını yansıtır.

3.12. Uygulama - Into The Wild



Into The Wild, Sean Pean, 2007 - Orange, Harun Tekdal, 2018

Sean Pean'in ilk defa kamera arkasında geçtiği bu filmin illüstrasyonunda üçlü bir analoji kurulur. Futbol dünyasının aykırı ismi Johann Cruyff filmin ünlü otobüsünün üstünde turuncu formasıyla sigarasını içerken absürt bir görüntü sergiler, fakat Cruyff'un ve Sean Pean'in deliliğine hakim olan kimse böyle bir sahneyi yadırgamaz.

3.13. Uygulama - Star Night

Van Gogh'un Yıldızlı Geceler isimli tablosu günümüzün en çok bilinen sanat eserlerinden birisi olarak kabul edilirken eserin maddi değeri ise mily-

on dolarlar ile ölçülmektedir. Hollanda futbolunun efsane ismi Cruyff ise hemşehrisi Van Gogh ile bu illüstrasyonda bir araya gelir.



Van Gogh Collage - Cruyf's room - Harun Tekdal, 2020

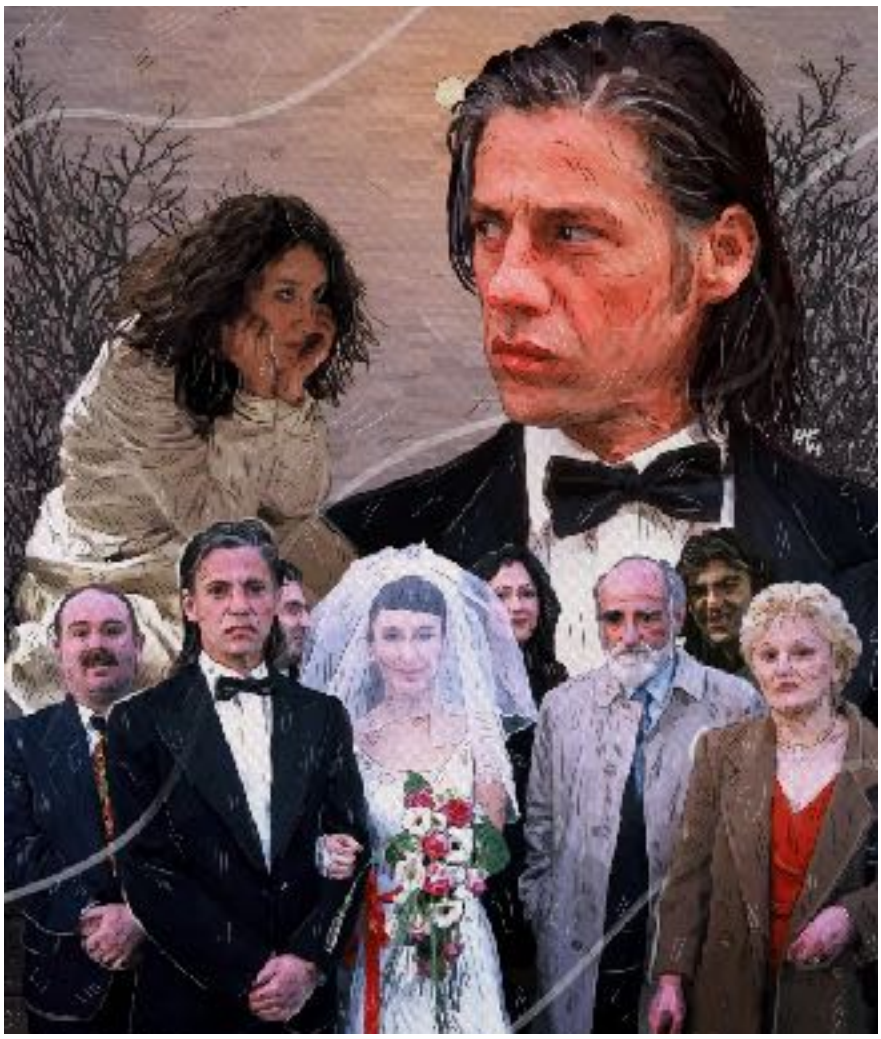
3.14. Uygulama - Cold War



Watson and the Shark, John Singleton Copley, 1778
- Cold War, Harun Tekdal, 2018

Copley tarafından çizilen resim bir köpek balığı saldırısını anlatırken görsele yapılan eklemede Sovyet su topu takımı ile Kanada su topu takımları arasındaki şiddetli kavgayı görürüz. Soğuk savaş döneminin bir kesiti olan bu illüstrasyonda Watson and The Shark resminden faydalanılmıştır.

3.15. Uygulama - Duvara Karşı

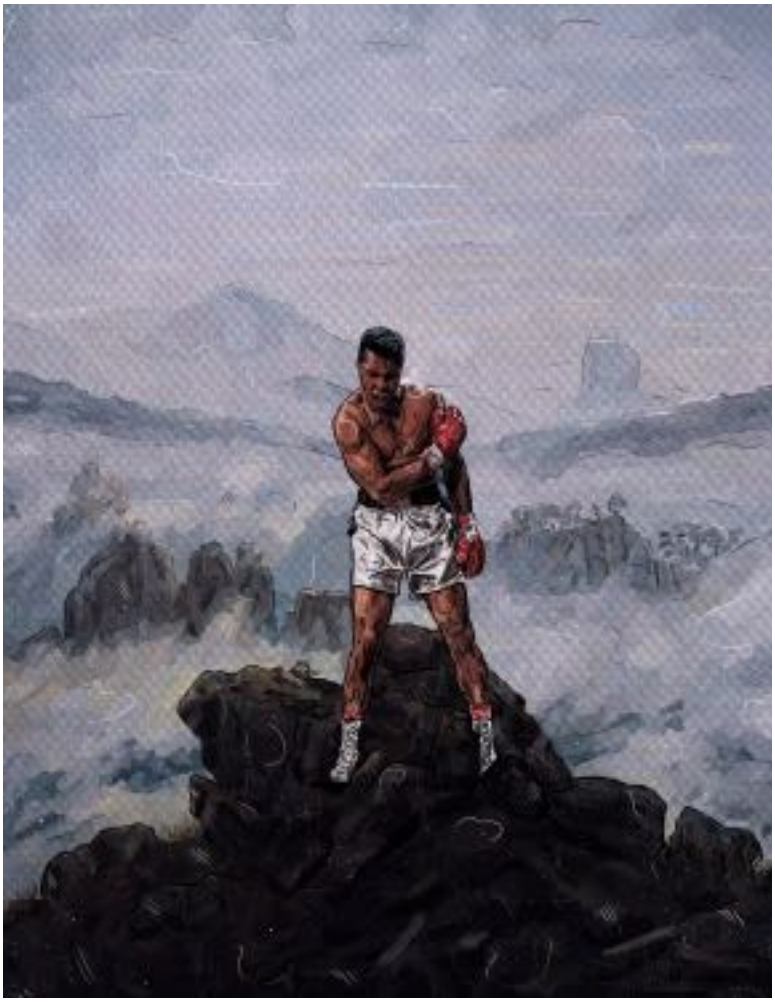


Duvara Karşı, Fatih Akın, 2004 - Gegen Die Wand, Harun Tekdal, 2021 - Moonrise Over The Sea, Caspar David Friedrich, 1820

Fatih Akın'ın arada kalmışlık temasını güçlü bir biçimde vurguladığı film olan Duvara Karşı bir kez daha Friedrich resmiyle birleşir ve bu birliktelik illüstrasyonda doğu-batı sentezini doğa ve modernizm temalarıyla bir arada işlemeye çalışır.

3.16. Uygulama - Ali

Muhammed Ali spor dünyasının en büyük figürlerinden birisi olarak kabul edilir. Onun büyüklüğü; kazandığı maçlarda, madalyalarda, şampiyonluklarda değil, bu başarılarının yanısıra verdiği insan hakları mücadelesinde gizlidir. Ali önce Vietnam savaşına gitmeyi reddederken, Siyah hakları için verdiği mücadeleler birlikte kariyerinin zirvesindeyken şan, şöhret ve paradan vazgeçip Friedrich'in resmindeki gibi 'sislerin arasındaki yalnız adam' olmayı seçmiştir.



Wanderer Above the Fog Sea, Caspar David Friedrich - Ali, Harun Tekdal, 2021

V.SONUÇ

Sinema geçmişten günümüze kadar tüm sanat dallarından yararlanmış, özellikle görsel bir sanat olan resim sanatıyla estetik açıdan çok yakın bir ilişki içinde bulunmuştur. Resim sanatın sinema üzerindeki etkisi fotoğraf makinesinin icadına kadar dayanırken bu teknolojik gelişmeler sonucunda ortaya çıkan yeni sanat dallarının beslendiği kaynak her zaman resim ve ressamlar olmuştur. Sinemanın resim sanatından yararlanmasında en önemli etken yönetmenin bu sanatla kurduğu bağ olurken, özellikle ressam yönetmenler estetik anlamda resmin olanaklarından yararlanarak filmlerine plastik bir değer katmışlardır. Bu disiplinler arası geçiş, sinema sanatı için birçok kolaylık ve estetik değer oluşturmuştur.

Temel anlamda seyirci, yönetmen ve film arasındaki iletişimden oluşan sinema, tüm diğer sanat dallarının bir bileşeni olma özelliğini özgün sanat dili oluşturmak suretiyle içinde barındırmaktadır. En önemli malzemesi görüntü olan sinema sanatı, 'görsellik' bağlamında çoğu kez resim sanatının temel ilkelerini ve özelliklerini kullanmaktadır. Yani sinema 'plastik resimsel imaj' vasıtasıyla resim sanatıyla bir hedefler aynı olsa da, işin pratik yansıması yani realite ile yüzleşmesi noktasında bir takım ciddi yöntem, teknik ve üslup farklılıkları oluşmaktadır. Bu bağlamda sanatın yaratıcı tavrı bu disiplinler arasındaki farklılıkları görsel anlamda yeniliklere iter fakat bu yenilikler o gelenekten vareste değildir.

Genel itibarıyla, her iki sanat dalını bu düzlemde buluşturan noktalar; çerçeveleme, atmosfer, ışık-gölge, kompozisyon ve renk gibi unsurlar olarak tanımlanabilir. Şu gerçek de unutulmamalıdır ki, resim, sinema sanatında görsel olarak birebir yansıtılmış bir sanat dalıdır. Resim, tarih itibariyle o kadar uzun yıllara dayanır ki biz bazen bir sinema filminde mağara resmi etkisini dahi görebiliriz. Bu saflık ve minimalizm duygusunun sinema üzerindeki etkisinin arttığı şu dönemde resimsel kadrajların hem minör hem de majör yansımalarına sinemada sıklıkla şahit oluruz.

Bu noktada ışık, kadraj ve kurgu dilini incelediğimiz zaman resim ve sinema sanatları arasında ortaya çıkan benzerlikler ilginç değil, malumun ilamıdır. Resim sanatının öncü isimlerinden Rembrandt, Caravagio, Friedrich gibi isimlerin yanı sıra Balthus, Francis Bacon, Bunuel gibi biraz geride kalmış isimlerin dahi bu ortak besleyicilik alanında ne kadar verimli olduğunun örneklerini görmekteyiz. Bu isimlere ülkemizden Metin Erksan, Memduh Ün, Nuri Bilge Ceylan'ı da ekleyebiliriz.

Metnin girişinde de bahsedildiği üzere resim sanatı çağımızda da birçok sanat türünü beslemektedir. Özellikle fotoğraf ve günümüze modern sanatın vazgeçilmez ögelerinden birisi olarak kendine yer bulan video art bu sanat türlerinden bazılarıdır. Fransa'da uzun yıllar kalmış, eğitiminden sonra yine Fransa'da plastik sanatlar üzerine yüksek lisans yapmış olan Reha Erdem'in, sinema sanatına yakınlığı şaşırtıcı olmayacaktır. Sinemada disiplinler arası geçişi ve anlam bütünlüğünün önemini ısrarla savunan yönetmen yaptığı çalışmalarda sıklıkla çeşitli sanat eserlerinden faydalanır, bu türleri müzik, resim, edebiyat ve sinema olarak sıralayabiliriz.

Türk auteur yönetmenlerinden Yılmaz Güney'e, Lütfi Akad'a ve Metin Erksan'a ilgisini bildiğimiz yönetmenin edebiyat alanında en çok faydalandığı isimler ise; Dostoyevski, Beckett, Yusuf Atılgan, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır, müziğin de duygu aktarımı noktasında etken olduğu Erdem sinemasında duymaya alışkın olduğumuz eserlerin sahipleri ise sıklıkla Vivaldi ve Bach'tır. Erdem'in tablo - plan kurgu anlayışı nedeniyle kullandığı tabloların yaratıcıları ise Balthus, Friedrich ve Wisenfeld olarak sıralanabilir.

Reha Erdem'in filmlerinde öne çıkan kurguyu daha sonra ise "sanat yönetiminde tutturmuş olduğu etkili plastik görselliği, tasarlardığı çekim planlarında, resim sanatının ışık, renk, kompozisyon gibi önemli yapı taşları üzerinde hassasiyetler eğilmesini resim sanatına tutkusuna ve aldığı eğitime bağlayabiliriz. Özellikle resimdeki ışık kullanımı konusu sinemacılar için yoğunlukla beslenilen bir alan olarak dikkat çeker. Rembrandt ve Caravaggio tarafından zirveyi gören, barok dönemde ise bir çok ustaca uygulamasını gördüğümüz ışık kullanımı sinema sanatında da aynı üslup ile kullanılmıştır, Nuri Bilge Ceylan'ın bu dili baskın bir şekilde kullandığı Bir Zamanlar Anadolu'da filmi bunun en sembolik örneklerinden birisi olarak gösterilirken, Reha Erdem de bu ışık kullanımına kafayı takmış, sinemanın klasik müzik ile duygu verme ezberinden sıyrılıp bu duygu durumu değişikliğini ışık ile vermeye çalışmıştır.

Reha Erdem'in yoğun bir biçimde etkilendiği Balthus, 1900'lü yılların ikinci çeyreğinde özellikle Paris çevresindeki sanat entelijansyasının içinde kendisine yer bulur. Bu yer bulma sürecinde üvey babası şair Rilke'nin payı ise yadsınamaz. Özellikle ergenlik dönemindeki kızları resmetmesi ile mevhum Balthus'ün çalışmaları sıklıkla tartışmalar yaratır.

Hangi duyguların Reha Erdem'i ressam Balthus'a çekmiş olmasına gelecek olursak; Her şeyden önce iki sanatçının da kesiştiği noktanın ergenlik dönemine odaklanmış olmaları olduğu söylenebilir. Ergenlik teması ikisinde de nostaljik unsurlar taşımazsan bir arada

kalmışlık - geçiş dönemi sancısı hissini bizlere verir. Bunun neticesinde iki sanatçının eserlerinin de bakan kişiye verdiği izlenim bir tedirginlik duygusudur. Bu tedirginlik ve teşhir hissi insanların dışavurmakta zorluk yaşadığı duygulara temas eder ve izleyiciyle bağ kurma noktasında bir etki sağlar.

Sinema ve resim, fotoğraf makinesinin icadından beri sinemaya açılan ve sinemanın geliştiği yolda hep bir arada yer almışlardır. Sinemanın krize girdiği anlarda en büyük çözüm anahtarı her zaman klasik resimlerde ve ressamlarda bulunmuştur. Bugün bile geçmişini ve kaynağını çoğunlukla resim sanatındaki zenginliklerden alan filmler izlemekteyiz. Verdiği hisler ve oluşturduğu kompozisyonlar ile Türk sinemasında Resim - Sinema ilişkisini en güçlü biçimde kullanan yönetmenlerden birisi şüphesiz ki Reha Erdem olmuştur. Reha Erdem'in resim sanatından beslenip bunu aynı yalınlık ile yansıtabilmedeki başarısında aldığı plastik sanatlar eğitiminin ve başka sanatlardan da beslenerek Rönesans insanı diyebileceğimiz kadar birikimli olmasının da payı vardır.

Yapılan çalışmada bu iki sanatın benzerlikleri ve ortak paydaları işlenirken birbirlerine ne kadar fazla destek olduklarını ve Reha Erdem sinemasındaki kadrajların nereden ve nasıl doğduğunu görebiliriz. Özellikle duygu durumu, kaynak olarak alınacak ya da takip edilecek sanat akımı, anlatılmak istenen konu ya da his belirlendikten sonra resim sanatı genç bir sanatçı için ucu bucağı sınırsız bir beslenme alanı olarak kabul edilebilir. Bu faydalanma ve baz alma süreci zaman zaman artıp zaman zaman eksilebilir. Buradaki oran farkını sanatçının anlatmak istediği olgu ve bu ifade biçimindeki yalınlığın zaman içinde elde edilmesiyle açıklayabiliriz. Resim sanatından referans ile üretimin gösteriliş biçimi azalsa dahi sanatçıların bağı kopmaz, sıkıştıkları sürece yardım alacakları ana unsur olarak bir kenarda durur. Özellikle son bölümde icra edilen uygulamalarda ressamların ve yönetmenlerin eserlerinden örnekler seçilip bir montaj mantığından ziyade sıfırdan üretimin esasları referans alınarak eserler üretilmiş ve bu eserlerin o dile uygun olmasına özen gösterilmiştir. 2017-2021 yılları içinde üretilmiş bu çalışmaların 17, 18, 19 ya da 20. Yüz yıla ait çalışmalara benziyor olması bu birlikteliğin gücünü bizlere yansıtır.

KAYNAKÇA…….

DİZİN…….

EKLER……..

KAYNAKÇA

Yararlanılan Kitapların Listesi

Agah Özgüç, *"Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney",* Agora Kitaplığı, Birinci basım, İstanbul 2005

Akira Kurosawa, *"Kurbağa Yağı Satcısı"* Çev. Deniz Egemen, Agora Kitaplığı, İstanbul 2016

Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

Ali Özuyar, *"Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)"*, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017

Alexandre, Astruc,*"Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem"*, Çev. Nagihan Özer, ed. Ali Karadoğan, De Ki Yayınları, Ankara 2010

Aldo Tassone, Akira Kurosawa, Çev. Ahmet T. Şensılay, Afa Yayınları, İstanbul 1985

Alain Vircondelet, *Balthus'ün Anıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018

Ayşen Oluk Ersümer, *Klasik Anlatı Sineması*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2008

Angela Dalle Vacche, *How Cinema Use Arts, Paperback, Usa, 1996*

Andrei Tarkovski, *Mühürlenmiş Zamanlar*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014

Andre Bazin *"Sinema Nedir?",* Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayımları, İstanbul, 2011

Andras Balint Kovacs, *"Modernizmi Seyretmek"*, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları Ankara 2010

Atilla Dorsay, *"Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004"*, 1.B., İstanbul, Remzi Kitabevi, Aralık 2004

A.D. Cook, *"Fransız Yeni Dalgası, Ve Sinema"*, Hil Yayınları, Çev.: Nuray Yaşar, ed. Metin Erksan Aralık İstanbul 1985

Aysun Akıncı, *"Tuvalden Peliküle : Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus'un İzleri, Yeni Kadrajlar : Türkiye'de Sinema"*, De Ki Yayınları, Nisan 2015

Chris Rodley, "*David Lynch, Tekinsizin Sineması,"* çev: Selim Özgül, Agora, İstanbul 2013

David Hockney, *"Secret Knowledge (New and Expanded Edition): Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters"*, Thames Hudson Yayınlar, Londra 2009

Donald Kuspit , *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018

Ernst Hans Josef Gombrich, *"Sanatın Öyküsü"* Remzi Kitabevi", İstanbul 1992

Enver Gülşen, "*SinemanınKökleri"*, İnsanYayınları, İstanbul, 2016

Fatih Akın, *Sinema Benim Memleketim*, Doğan Kitap, İstanbul, 2013

Fercana Kocadoru, *"Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı"*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, Birinci Baskı, Nisan 2015

Fırat Yücel, *Her Şey Niye Yok?* : *Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış*. Çitlembik Yay. İstanbul, 2009

Fırat Yücel, *"Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan"*, 2009 İstanbul, Çitlembik Yayınları

Frederick Beiser, *"Aydınlanma, Devrim ve Romantizm Modern Alman Politik Düşüncesinin Doğuşu 1790-1800"*, Çev : Aslı Önak, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım

F. Lentricchia, *Katiller, Sanatçılar, Teröristler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017

Güven Hakverdi, *Su, Sis ve Toprak - Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Dipnot yay. Ankara, 2012

Gönül Dönmez-Colin, *Ötekinin Sinemaları*, Agora Yayınları, İstanbul, 2009

Giovanni Scognamillo; *"Türk Sinema Tarihi",* Kabalcı Yayınevi, İkinci Baskı, İstanbul 2003

H. Duncan / J. Boreham, *"Romantizm",* NTV Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2014

James Monaco, *"Bir Film Nasıl Okunur?"*, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, , İstanbul 2002

John Berger, *"Görme Biçimleri"*, çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1986

Jonathan Harris, *Yeni Sanat Tarihi,* Sel Yayınları, İstanbul, 2013

Joseph V. Mascelli, *"Sinemanın 5 Temel Öğesi Sinema Filmi Çekim Teknikleri"*, İmge Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 2007

Laurence Sterne, *"Duygu Yolculuğu"*, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, Çev. N. Yeğinobalı, İstanbul 1999

Levent Kılıç, *"Görüntü Estetiği"*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994

Levent Kılıç, "*Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarih*i", Dost Kitabevi, Ankara 2008

Mario Pezzella, "Sinemada Estetik", çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, İstanbul 2006

Maurice Merleau-Ponty, *"Göz ve Tin*.", Çev. Ahmet Soysal, Metis, İstanul 2006

Mehmet Reşat Başar, "*Fotoğraf, Resim ve Modernizm"*, Mart Matbaacılık, İstanbul 1995

Nuri Bilge Ceylan, "*Söyleşiler"*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2012

Nigar Pösteki, *"1990 Sonrası Türk Sineması"*, Es Yayınları, İstanbul, 2015

Nijat Özön, *"Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü"*, Türk Dil Kurumu Yayınları Ankara 1981

Pauline Marie Rosenau, Post-modernizm ve Toplum Bilimleri, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004

Pascal Bonitzer, "*Kör Alan ve Dekadrajlar,"* Metis Yayınları, İstabul, 2006

Peter Wollen, "*Sinemada Göstergeler ve Anlam",* çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis, İstanbul, 2006

Pelin Özdoğru, *"Minimalizm ve Sinema"*, Es Yayınları, İstanbul 2004

Rudolf Arnheim, *"Sanat Olarak Sinema"* Çev. Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2006

Ricarda Huch, *"Alman Romantizmi",* Doğu Batı Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2005

Ruyin Pakbaz, *"Sanat Ansiklopisi"*, Farhange Moaser Yayınları:Tahran 2005

Rudolf Arnhaim, *"Görsel Düşünme",* çev. Rahmi Öğdül, Metis, İstanbul 2007

Rudolph Arnheim, "*Sanat Olarak Sinema",* Öteki Yayınevi, çev: Rabia Ünal, Birinci Basım İstanbul 2002

Sergey M. Eisenstein, "*Film Biçimi"*, Çev: N. Özön, Agora Yayınları, İstabul Nisan 2014

Seçil Büker, *"Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler"* Kavram Yayınları, İstanbul 1996

Semir Aslanyürek, "T*arkovski'den Sinema Dersleri - Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair",* Agora Kitaplığı, 1. Baskı Mayıs, İstanbul 2012

Sema Fener, *"Sinema Senaryoları Nasıl Yazılır?"*, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul 2015

Şükran Kuyucak Esen, *"Sinema Kuramları (Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar) Sinemada Auteur Kuramı"*, *Editör: Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul 2016*

Siegfried Kracauer, "*Theory of film: The redemption of physical reality",* Princeton University Press, Usa 2015

Thorsten Botz-Bornstein, *"Filmler ve Rüyalar"* çev: Cem Soydemir (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2014

Tuna Yılmaz; *"Bir David Lynch Kitabı Yönetmenler:4"*, Es Yayınları , İstanbul 2004

Ulus Baker, *"Eisenstein:Herhangi, Olağan ve Dikkate Değer"*, Beyin Ekran. E. Berensel (drl.). İstanbul 2012, Birikim Yayınları

Vernon Gras-Marguerite Gras, "*Peter Greenaway",* Agora Kitaplığı, Eylül 2014, İstanbul

Yuriy Lotman, *"Sinema Estetiğinin Sorunları-Film Semiotiğine Giriş",* Çev: Oğuz Özügül,, DE Yayınları, İstanbul 1986

Walter Benjamin, 2013, *Fotoğrafın Kısa Taihi (Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*) çev. Osman Akınhay, Agora, İstanbul, 2013

Walter Benjamin, *"Pasajlar"*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ocak 2019

Zahit Atam, "*Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler",* Ian Aitken, Zahit Atam, "Avrupa Sinema Kuramları" içinde (7-35), Zahit Atam, Selin Akgül ve Başak Erzi (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2015

Zafer ÖZDEN, *"Film Eleştirisi"*, İstanbul 2000, Afa Yayıncılık

Zeynep İnankur, "*19. yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı"*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1997

Yararlanılan Tez ve Makalelerin Listesi

Abdullah Demir, Auteur Bağlamında Metinlerarasılık : Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu Filmi Üzerine Bir İnceleme, (Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı) İstanbul 2020

Arif Can Güngör, *"Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi*

Bengisu Bayrak, *"Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma,"* (Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.) İstanbul 2008

Berfun Baltacı - Fevzi Kasap, *"Bağımsız Sinemacılar İçerisinde Reha Erdem Sinemasına*
Bakış" (Yayınlanmış Makale Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 9 Sayı: 43 Volume: 9 Issue: 43 Issn: 1307-9581) Nisan 2016

Burhan Yılmaz, *"Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi",* (Yayınlanmış Makale) İdil, 2016

Cengis Asiltürk, *"Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim",* (Yayınlanmış Makale Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 3(2), 2009

Çağla Karabağ Sarı, *"'Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir Ki?' Reha Erdem'le Söyleşi"*, Moment *Dergi, Cilt:3, Sayı:2, 2016*

Duygu Özakın, *"Deliliğe Övgü: Michael Cheval'in Saray Soytarısı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım." (Yayınlanmış Makale) İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:1 Sayı:3 2012*

Engin Ertan, "*Orada olmayan adam", Sinema Dergisi,* İstanbul, Sayı 2002

Esra Başıbüyük, Cumhuriyet Gazetesi Pazar Dergi.Sayı:1057,yıl:20, 25.06.2006

Evren Gül, *"Caspar David Friedrich'in Romantizmi",* Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni • Sayı 69 • Temmuz 2016

Henri- Alexis Baatsch, Çeviren: Kaya Özsezgin, *Argos Dergisi* Sayı:33, Mayıs 1991.

Lütfiye Bozdağ, *"Çağdaş Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak Politikanın Estetize Hali"*, (Yayınlanmış Makale Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Cilt:13 Sayı:52) Güz: 2015

Mehmet Sefa Doğru, *"Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme Ve Anlatım Aracı Olarak : Işık : Kara Film Örneği" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi* T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı), Konya 2013

Musa Köksal, Plastik Sanatlar Ve Sinemanın İlişkisi (Yayınlanmış makale, İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ ISSN: 1309-9876 E-ISSN:1309-9884), Cilt/Vol. 2 Sayı/No.4 2012

Mustafa Aslan, *"Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi"*, (Yayınlanmış Makale, Çankırı Karatekin Üniversitesi SBE Dergisi 4(2)) Çankırı 2013

Nimet Çelebi, *"Camera Obscura ve Fotoğrafın Keşfi"*, (Yayınlanmamış Makale), İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Bölümü , İstanbul 2013

Özge Boz, *"Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması"* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE) İstanbul 2019

Serpil Boydak, "*Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem"*, Serpil Kırel (Danışman), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2006

Serap Yıldız İlden - Esra Akdemir, *"Ressam Yönetmen Olarak Akira Kurosawa"*, (Yayınlanmış makale) Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi. Mart 2016

Serpil Boydak, "*Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem"*, Serpil Kırel (Danışman), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2006

Şenay İnanan Kayır, "*Resim Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; Lacan'ın Aynasında Ben"*, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı), Ankara 2012

Şemsettin Yalçınkaya, "*Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak"*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rayo Tv Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı) İstanbul 2016

Şehriban Toptaş, *"İletişim Bağlamında Auteur Kuramı ve Yeşim Ustaoğlu Sineması",* (Yüksek Lisans Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı) . İstanbul 2020

Tamer Bayrak, *"Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filmlerinin Mekansal Çözümlemesi", (* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), İstanbul 2015

Ulaş Işıklar, "Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm Ve Birey : Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği", (Yayınlanmış Doktora Tezi, T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Ege Üniversitesi) İzmir 2017

Yararlanılan İnternet Kaynakları

Akın Kemal Memişoğlu, *"Innaritu ve İlham Kaynağı Yol"*, Kişisel Blog, Erişim Tarihi 29.03.2021, https://anaskvit.medium.com/i%C3%B1%C3%A1rritu-ve-i%CC%87lham-kayna%C4%9F%C4%B1-yol-f0253e437bc1

https://archive.org/details/bub_gb_7xMOAAAAQAAJ/page/n7/mode/2up İnternet Sitesi, Erişim Tarihi: 20.04.2020

https://www.karnataka.com/hampi/virupaksha-temple/ İnternet Sitesi, Erişim Tarihi: 20.04.2020

Büyük Türkçe Sözlük, https://sozluk.gov.tr/

Çiğdem Öztürk, Röportaj, *"Canın acıya acıya gitmek",* 2016, Oggito, https://oggito.com/icerikler/reha-

Esin Küçüktepepınar, *"İkinci Bir Beş Vakit Çekmem"*, Röportaj, Sabah Gazetesi, http://arsiv.sabah.com.tr/ 2006/10/01/gny/gny135-20061001-200.html. Söyleşi, Erişim Tarihi : 30.04.2021

erdem-canin-aciya-aciya-gitmek-her-bulma-bir-cokus-/1305 , erişim tarihi 29.04.2021

İlhan Süzgün, *"Türk Sineması Araştırmaları,"* http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/4021/reha-erdem, 30.04.2021

Leblebi Tozu, sanat blogu, http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/ , erişim tarihi : 03.05.2020

Leyla Aksu, *"Düşlemeye Davet: Aron Wiesenfeld"*, **bantmag**, http:// www.bantmag.com/magazine/issue/ post/37/465, (16 Mayıs 2020).

Kış Uykusu Kamera Arkası - Oyunculuk Gizlemektir, https://www.y-outube.com/watch?

Miraç Zeynep Özkartal, "İlk Filmi Kredi Kartlarını Suistimal Ederek Çek-tik", Milliyet, 06.12.2008, http://

www.milliyet.com.tr/-ilk-filmi-kredi-kartlarini-suistimal-ederek-cektik- / pazar/haberdetay/ 07.12.2008/1025483/default.html, 29 Nisan 2021

Murat Özer, *"Umut Dolu ve Yaralar İçinde"*, Radikal. 18.12.2009, http:// www.radikal.com.tr/kitap/umut- dolu-ve-yaralar-icinde-970108/, (22 Ekim 2016)

Olkan Özyurt, *"Hikaye Anlatmak Yetmez"*, Radikal, Röporta, Erişim Tarihi: 08.09.2005, http:// www.radikal.com.tr/kultur/hikye-anlatmak-yetmez-756806/, 30.04.2021

v=Bkfz5hDclTU&ab_channel=AynenB%C3%B6yle , Erişim Tarihi : 10.04.2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ehov%27un_silah%C4%B1

Tarık Akan ve Yılmaz Güney, Belgesel, süre : 21-30 dk, https://www.y-outube.com/watch? v=Oo3EYKewA-0&ab_channel=G%C3%9CNEYK%C3%9CLT%C3%9CR SANATEDEB%C4%B0YATDERG %C4%B0S%C4%B0

T.C. Kültür Bakanlığı, Atatürk Ansiklopedisi, İnternet Sitesi: https:// ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ Atat%C3%BCrk_D%C3%B6neminde_T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1, Erişim Tarihi : 11.03.2020

Tuğba Eser, Filmlerimdeki Doğa Sadece Bir Hayalin Mekanı, Söyleşi, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17115/ filmlerimdeki-doga-sadece-bir-hayal-mekni (23 mart 2020).

Şenay Aydemir, *"Atın Silahları Deyince Barış Gelmiyor"*, Radikal, 15.03.2013, http://www.radikal.com.tr/ hayat/atin-silahlari-deyince-baris-gelmiyor-1125189/, (23 Nisan 2019)

Enver Gülşen, *"Tarkovski'den Eşsiz Bir Başyapıt Ayna"*, https:// www.yedipencere.com/tarkovskyden-essiz- bir-basyapit-ayna/ . Blog yazısı, Erişim tarihi: 03.05.2020

Nebil Özgentürk Yılmaz Güney ve Yaşar Kemal'i anlatıyor / Görkemli Hatıralar - 2 - 9 Haziran. 27. Dakika, https://www.youtube.com/watch?v=iCPmkbJPuqc&ab_channel=Halktv

İlker Canikligil, *Nuri'yi Sevmek! - Olmaz Öyle Saçma Şey* (S2/Bölüm#30) https://www.youtube.com/watch?v=8aRIVTJx4nk&ab_channel=%C4%B0stanbulFilmAkademi