

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA;
“LACAN’IN AYNASINDA BEN”**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Şenay İnanan Kayır**

**Tez Danışmanı
Prof. Tansel Türkdoğan**

Ankara - 2012

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA;
“LACAN’IN AYNASINDA BEN”**

SANATTA YETERLİK TEZİ

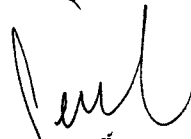
**Hazırlayan
Şenay İnanan Kayır**

**Tez Danışmanı
Prof. Tansel Türkdoğan**

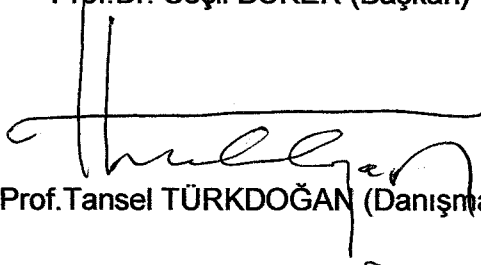
Ankara - 2012

ONAY

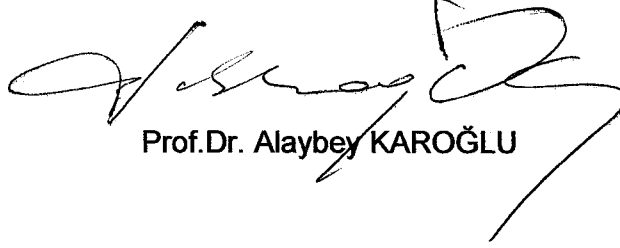
Şenay INANAN KAYIR tarafından hazırlanan "Resim-Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; 'Lacan'ın Aynasında Ben' " başlıklı bu çalışma, 08.05.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Anasanat* dalında *Sanatta Yeterlik* tezi olarak kabul edilmiştir



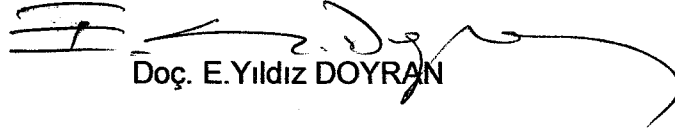
Prof.Dr. Seçil BÜKER (Başkan)



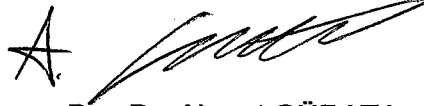
Prof.Tansel TÜRKDOĞAN (Danışman)



Prof.Dr. Alaybey KAROĞLU



Doç. E.Yıldız DOYRAN



Doç.Dr. Ahmet GÜRATA

ÖNSÖZ

Bu çalışmada teorik olarak resim sanatı ve sinema arasında var olan ontolojik ve yapısal ilişkiler araştırılmış, her iki sanatın birbirlerine kattığı yeni boyutlar film örnekleri üzerinden analiz edilmiştir. Resim sinema ilişkisi çerçevesinde ele alınmış bu tezin uygulama projesi olarak ise deneysel bir kısılfilm çalışması hazırlanmıştır. Teknik açıdan resim sinema ilişkisini içeren kısılfilm çalışmasında kavramsal açıdan ayna ve kimlik ilişkisi incelenmiş ve postmodern argümanlarla yeniden yorumlanmıştır.

Tezin araştırma aşamasında karşılaşılan en temel zorluk ise konunun henüz Türkiye’de ve dünyada çok incelenmemiş olması nedeniyle oldukça az sayılabilecek kaynağa ulaşılmış olmasıdır. Her ne kadar sinema tarihinin ilk filmlerinden başlayarak, günümüze kadar gelen sürecinde konuya dair birçok örnek bulunsa da; kuramcı ve eleştirmenlerce teorik açıdan üzerinde çok durulmamıştır. Bu çalışmada her iki sanat arasında var olan bağlantılar araştırılırken; yukarda bahsettiğimiz kaynak kısıtlılığına rağmen film örnekleri var olan kaynak kısıtlılığına alternatif bir çözüm olmuş, dolayısıyla tezin merkezindeki teori büyük ölçüde eser analizleri üzerinden gidilerek desteklenmiştir.

Bir ressam olarak sinemanın olanakları ve resim geleneğinin bulunduğu filmleri içeren bu araştırmanın teorisini yazdığım süreç; genç bir sanatçı olarak beni oldukça heyecanlandırıp ve keyif verirken, diğer bir yandan bir araştırmacı olarak konuya ait kaynak kısıtlılığı nedeniyle teoriyi film örnekleri üzerinden oluşturmak ve bu şekilde ortaya yeni bir başlık koymak riskli ve zor karardı. Bu sebeple bugün geldiğim noktada bu çalışmayı sonlandırırken en önemli teşekkürü danışman hocam Tansel Türkdoğan’a ediyorum. Zira kendisi sadece teorisi bile henüz tam olarak yazılmamış bir konuyu seçerken bana verdiği cesaret ve desteğin yanı sıra, bu konuda sürecin başlangıcından itibaren akademide bana ilk inanmış ve desteklemiş kişidir de aynı zamanda.

Tezin fotoğraf çalışmalarında gerek teknik gerek fikir olarak yardımlarını esirgemeyen ve birlikte çalışmanın büyük keyif olduğu değerli hocam Şansal Erdinç'e de en içten teşekkürlerimi iletirim.

Tezin uygulama aşaması için hazırlanan kısılfilm çalışmasında ilgime rağmen gereken teknik bilgiden yoksun olduğum için başvurduğum görüntü yönetmeni İlker Berke'ye de gönülden teşekkürlerimi iletirim. Zira kendisi yoğun temposuna rağmen ayırdığı zaman diliminde yalnızca çekimleri yapmakla kalmamış, sinemanın görüntüyle ilişkili pratiği ve teorisinden yana da sorduğum her konuda tüm yorgunluğuna rağmen sabırla beni bilgilendirmiştir. Filmin dekor tasarımlarını hazırlayan ve çekimler sırasında da teknik yardımlarını esirgemeyen, sürecin her aşamasını danıştığım seramik ve heykel sanatçısı sevgili dostum Başak Çetinkaya'ya da içten teşekkürlerimi iletirim. Aramızda var olan fiziksel benzerlik nedeniyle filmde rol alan ve önemli bir sağlık sorununa rağmen uzun saatler boyunca çalışan sevgili sanatçı dostum Sevinç Akkaya'ya özverisi ve sürecin en başından bu yana verdiği desteklerinden ötürü içten teşekkür ederim.

Gerek izleyici gerekse okuyucu olarak sıkı bir sinema takipçisi olan kardeşim Engin İnanan'a da teşekkür etmek isterim. Zira kendisi sayesinde sinema ile yakın bağ kurmuş ve sinemayı sadece bir eğlence aracı olarak değil sanatsal boyutuyla kavramış oldum. Tezimle ilgili diğer bir önemli teşekkürü de tüm tez çalışmam süresince yardıma ihtiyacım olan her durumda maddi, manevi olarak yanımda olmuş ve uygulama işim olan kısa film çalışmasında setteki tüm teknik işleri tek başına asiste etmiş olan kardeşim Nuray İnanan'a ederim.

Son olarak ise süreç boyunca maddi, manevi desteğini ve anlayışını esirgemediği eşim Hakan Kayır'a teşekkür ederim. Ayrıca kendisine filmin montajı içinde teşekkür ederim. Zira kendisi yoğun iş temposuna ve bilgi açısından hiçbir teknik altyapıya sahip olmamasına rağmen, sadece büyük bir özveri ile araştırarak ve deneme yanılma yoluyla uygulayarak, tamamen yabancı olduğu bu alanda teknik açıdan tatminkâr bir sonuç çıkarmıştır.

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vi
RESİM, VIDEO VE FİLM DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BAĞLAM OLARAK AYNA

1.1.AYNA VE ÖZNE.....	13
1.1.1.Sokrates'in Aynası.....	13
1.1.2.Kilise'nin Aynası.....	14
1.1.3.Lacan'ın Aynası.....	16
1.2. AYNA VE KADIN.....	17
1.3. AYNA VE SANAT.....	29
1.3.1.Mimetik Obje Olarak Ayna Ve Resim Sanatıyla İlişkisi.....	30
1.3.2.“Ve Ayna Kırılıyor”: 20.Yy'da Sanatta Yaşanan Büyük Değişim.....	32
1.3.2.1.Einstein'ın Teorilerinin Sanata Etkileri.....	33
1.3.2.1.1.Zaman ve Uzam'a İlişkin Teorileri ve Sanata etkileri.....	33
1.3.2.1.2. Maddeye İlişkin Teorileri ve Sanata Etkileri.....	35
1.3.2.2.Gelişen Teknoloji ve Otomasyonun Sanata Etkileri.....	36
1.3.2.3. Fotoğrafın Keşfinin Sanata Etkileri.....	39
1.3.3. Ayna Beyaz Tuvalden Beyaz Perdeye Transfer Oluyor.....	42

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1.RESİM, FOTOĞRAF VE SİNEMADA GÖRÜNTÜ ONTOLOJİSİ VE BİRBİRLERİYLE İLİŞKİSİ.....	44
2.1.1. Zaman Açısından Ontolojik İlişki.....	45
2.1.2 Uzam Açısından Ontolojik İlişki.....	51
2.2.SİNEMATOGRAFİK GÖRÜNTÜNÜN SANAT OLARAK ALGI VE BELLEK ÜZERİNE ETKİSİNDE RESİM SANATININ ROLÜ.....	53

2.3.ÇAĞIMIZDA HAREKET VE ZAMAN FAKTÖRÜ AÇISINDAN MONTAJIN ÖNEMİ.....	64
2.4.SİNEMANIN İÇİNE DOĞDUĞU DÖNEM OLARAK EKSPRESYONİZM VE EKSPRESYONİST RESİM İLE KURDUĞU İLİŞKİ.....	68
2.5.RESİM SİNEMA İLİŞKİSİ İÇİN SEÇİLMİŞ FİLM ÖRNEKLERİ.....	75
2.5.1. Wiene ve Dr. Caligari'nin Muayehanesi (1920): Alman Resimsel Ekspresyonizm.....	78
2.5.2. Murnau ve Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi (1922): Alman Romantizmi.....	85
2.5.3. Lynch ve Mulholland Çıkmazı (2001) : Ritm Ve Kolaj.....	101
2.5.4. Del Toro ve Pan'ın Labirenti (2006): Kompozisyonda Form Düzenleme ve Çizgisel Biçimleme.....	108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAKİŞİN HALLERİ

3.1.SEMBOLİK OLARAK AYNANIN OLUŞUMU.....	122
3.2.PERSONA-GÖLGE.....	125
3.3.PERSONASINDAN SIYRILAN YÜZÜMÜ AYNADA İNCELEMEK.....	128
3.4.RESİM YÜZEYİNE DÜŞEN YANSIMALAR.....	130
3.4.1.Farkediş.....	130
3.4.2.Parçalanış Ve Yeniden Oluşum.....	134
3.4.3.Özdeşim.....	136
3.4.4.Öykünme.....	146
3.4.5.Benim Animalarım.....	158
3.4.6.Uygarlığın Aynasında Ben.....	165

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AYNADAKİ BEN

4.1.RÜYA.....	172
4.2.RÜYADAKİ İMGELER VE AÇILIMLARI.....	180
4.2.1. Özne ve Ayna: “Hepimiz Kendi Masallarımızın Kurbanıyız”.....	180
4.2.2. Zaman ve Mekân: “Zaman ve Mekân, İnsan İle Mevcuttur”.....	185

4.2.2.1. Atlıkarınca Müzik kutusu: "Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Etkisi..."	188
4.2.2.2. Tuval Resim: "Bir garip rüya rengiyle, Uyuşmuş gibi her şekil"	190
4.3. AYNANIN TERSİ EVRESİ	194
SONUÇ	196
KAYNAKÇA VE FİLMOGRAFİ	202
ÖZET	207
ABSTRACT	209

KISALTMALAR DİZİNİ

T.Ü.Y.B. :Tuval üzerine yağlıboya

T.Ü.K.T. :Tuval üzerine karışık teknik

P.Ü.Y.B :Panel üzerine yağlıboya

D.B. : Digital Baskı

RESİM DİZİNİ

1. I. Bergman: Persona filminden Alma ve Elisabeth'e ait bir sahne, 1966
2. I. Bergman: Persona filminden bir sahne, ekrana bakan oğlan çocuğu 1966,
3. I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Alma'nın sinema perdesindeki silüet yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966
4. I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Alma'nın sinema perdesindeki netleşen yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966
5. I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Elisabeth'in sinema perdesindeki silüet yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966
6. I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Elisabeth'in sinema perdesindeki netleşen yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966
7. S. Brant, Deliler Gemisi adlı kitabından bir gravür; 1494
8. W. Disney: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının uyarlaması animasyon filminden bir sahne; cadı üvey anne ve sihirli aynası, 1937
9. A. Toulmouche: Kibir, 73 x 48 cm, T.Ü.Y.B., 1889
10. F. Carl Frieseke: Aynalı Kadın, 91,5 x 91,5 cm T.Ü.Y.B., 1911,
11. E. Manet: Nana, 154 cm x 115 cm, T.Ü.Y.B, 1877,
12. D. Velázquez: Aynadaki Venüs, 122 x 177 cm, T.Ü.Y.B., 1647-1651
13. P. P. Rubens, Aynadaki Venüs, 124 x 98 cm, P.Ü.Y.B., 1614-1615,
14. J. H. Miller, We can Do It, Afiş, 1942
15. Rosie the Riveters of World War II adlı belgeselden bir kare
16. C. Chaplin: Modern Zamanlar için hazırlanmış orijinal Film Afişi, 95.89x66.04 cm, 1936
17. C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936
18. C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936
19. C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936
20. C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936
21. C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936
22. E. Daege, Resim Sanatının İcadı, 176 cm x 135,5 cm, T.Ü.Y.B, 1832.
23. Resim 22'ten detay
24. O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kendi ilişkisine örnek bir sahne, 1941

25. O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kendi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
26. O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
27. O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
28. O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
29. O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
30. O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941
31. O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/nesne ilişkisine örnek bir sahne, 1941
32. O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/nesne ilişkisine örnek bir sahne, 1941
33. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filmi için ekspresyonist resim üslubunda hazırlanmış set eskizi, 1920
34. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden sahne, 1920
35. C. Boese ve P. Wegener: Golem Filminden iç mekana ait bir sahne
36. C. Boese ve P. Wegener: Golem Filminden iç mekana ait bir sahne
37. F. Lang: Nibelungen filminden sette hazırlanan sisler ve göl sahnesi, 1924
38. F. Lang: Nibelungen filminden sette hazırlanmış orman sahnesi, 1924
39. Friedrich Wilhelm Murnau, Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden doğada çekilmiş nehir sahnesi, 1922
40. Friedrich Wilhelm Murnau, Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden doğada çekilmiş orman sahnesi, 1922
41. Dr. Caligari'nin Odası filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 28 x 43 cm, 1920
42. Dr. Caligari'nin Odası filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 61 x 61 cm, 1920
43. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden açılış sahnesi olarak kent görünümü, 1920
44. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden sokak sahnesi, 1920
45. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden doğa sahnesi, 1920
46. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden bir sahne, 1920
47. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden bir sahne, 1920
48. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920
49. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920

50. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920
51. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden cinayet sahnesi, 1920
52. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920
53. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920
54. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Caligari'ye ait bir sahne, 1920
55. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Caligari'ye ait bir sahne, 1920
56. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden kadın karaktere ait bir sahne, 1920
57. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden açılış sahnesi, 1920
58. R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden kapanış sahnesi, 1920
59. Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 28 x 43 cm, 1922
60. Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 14x 36 cm, 1922
61. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden açılış sahnesi olarak kent görüntüsü, 1922
62. E. L. Kirchner: Meydandaki Kızıl Kule, 120 x 91 cm, T.Ü.Y.B.,1915
63. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
64. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
65. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
66. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
67. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
68. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
69. C.D. Friedrich: Deniz Kenarında Keşiş, T.Ü.Y.B.,110x171,5 cm,1808-1810,
70. C. D. Friedrich: Resim 69'dan detay
71. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
72. C.D. Friedrich:Ormandaki Avcı, T.Ü.Y.B., 65.8x47 cm,1813,
73. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
74. C.D. Friedrich: Eldena (Tapınağı) Harabeleri, 35x49 cm, T.Ü.Y.B., 1824,
75. C.D. Friedrich: Dağlardaki haç, 115x110.5 cm,T.Ü.Y.B., 1807

76. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922
77. G. Chirico: Acı Veren Sabah, 81 x 65 cm, T.Ü.Y.B., 1912
78. W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sokak sahnesi, 1922
79. G. Chirico: Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi, 87 x 71,5 cm, T.Ü.Y.B., 1914
80. Mulholland Çıkmazı filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 2001
81. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
82. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
83. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
84. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
85. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
86. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001
87. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
88. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
89. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
90. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
91. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
92. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
93. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
94. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
95. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
96. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
97. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001
98. D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001
99. Pan'ın Labirenti filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 2006
100. F.Goya: 3 Mayıs, 266 x 345 cm, T.Ü.Y.B., 1814

101. F.Goya: Dev, 116 cm x 105 cm, T.Ü.Y.B., 1808-1812
102. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006
103. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006
104. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006
105. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006
106. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006
107. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006
108. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006
109. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006
110. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006
111. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrenden iç mekana ait bir sahne, 2006
112. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006
113. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden iç mekana ait bir sahne, 2006
114. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006
115. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006
116. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Faun'a ait bir sahne, 2006
117. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006
118. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006
119. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006
120. G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006
121. Şenay İnanan Kayır, Bakışın Halleri: Ayna'dan Yansıyanlar, Fotoğraf, 2008
122. Şenay İnanan Kayır, Persona-Gölge, 90 x 110, T.Ü.Y.B., 2008
123. M. Adamczyk, Persona - Ingmar Bergman Original Polish theater poster, B1, 2010
124. Şenay İnanan Kayır, Persona-Gölge, 125 x 150 cm, T.Ü.Y.B., 2008
125. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Ben Adım Gölge, 80 x 170 cm, 2 Parça,T.Ü.Y.B., 2008

126. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Ben Adım Kadın, 50 x 70 cm. Fotoğraf, 2008
127. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Ben Adım İdea, 50 x 70 cm, Fotoğraf, 2008
128. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2008
129. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009
130. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009
131. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009
132. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009
133. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Kırmızı Tül'ün arkası 1., D.B., 50x70.cm, 2008
134. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Kırmızı Tül'ün arkası 2., D.B., 50x70.cm, 2008
135. C. Vidor: Gilda filminden başkarakter Gilda rolüyle Rita Hayworth, 1946
136. V.Fleming: Oz Büyücü'sü filminden başkarakter Dorothy rolüyle Judy Garland 1939
137. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 1, D.B. , 50x70.cm, 2008
138. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 2, D.B. , 50x70.cm, 2008
139. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 3, D.B. , 50x70.cm, 2008
140. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 4, D.B. , 50x70.cm, 2008
141. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 5, D.B. , 50x70.cm, 2008
142. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 6, D.B. , 50x70.cm, 2008
143. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 7, D.B. , 50x70.cm, 2008
144. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 8, D.B. , 50x70.cm, 2008
145. Gilda filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 1946
146. D.Lynch: Mullholand Çıkmazı filminden Gilda imajıyla Rita Hayworth 2001
147. Oz Büyücüsü filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 1939

148. H.Miyazaki: Ruhların Kaçışı filminden Chihiro'nun fantastik tren yolculuğu ve ona eşlik eden ruhlar sahnesi , 2001
149. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #56, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1980
150. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #21, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1978
151. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #3, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1977
152. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #13, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1977
153. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #15, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1978
154. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #6, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1977
155. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #16, Siyah Beyaz Fotoğraf 1978
156. Cindy Sherman: İsimsiz Film Kareleri #54, Siyah Beyaz Fotoğraf 1980
157. Cindy Sherman: İsimsiz (as Marilyn Monroe) Renkli Fotoğraf, 1982
158. Cindy Sherman: İsimsiz #92,Renkli Fotoğraf, 1981
159. Cindy Sherman: İsimsiz #132,Renkli Fotoğraf, 1984
160. Cindy Sherman: İsimsiz #196 ,Renkli Fotoğraf, 1989
161. İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 9, T.Ü.K.T, 180x180 cm, 2009
162. İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 6, T.Ü.K.T, 145 x190 cm, 2009
163. İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 4, T.Ü.K.T, 114 x146 cm, 2009
164. İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 2, T.Ü.K.T, 228x292 cm (4 parça), 2010
165. Joseph L. Mankiewicz: "Eve Hakkında Her şey" filminden Margo Channing karakterinin olduğu sahne, 1950
166. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben "Margo Channing", D.B. , 2011
167. W.Allen: "Vicky Cristina Barcelona" filminden Marie Elena karakteri, 2008
168. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben "Marie Elena", D.B. , 2011
169. W.Allen: "Vicky Cristina Barcelona" filminden Marie Elena karakteri, 2008
170. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben "Marie Elena"II, D.B. , 2011

171. P.Almadovar: “Kırık Kucaklaşmalar” filminden “Lena” karakteri, 2009
172. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Lena”I, D.B. , 2011
173. P.Almadovar: “Kırık Kucaklaşmalar” filminden “Lena” karakteri, 2009
174. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Lena”II, D.B. , 2011
175. Q.Tarantino: “Ucuz Roman” filminden Mia Wallace karakteri, 1994
176. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Mia Wallace”I, D.B. , 2011
177. Q.Tarantino: “Ucuz Roman” filminden “Mia Wallace” karakteri, 1994
178. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Mia Wallace”II, D.B. , 2011
179. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Benim Animalarım, 50x70.cm, D.B. , 2009
180. C. Vidor: Gilda filminde Rita Hayworth’un “Put The Blame on Mame” adlı şarkısı ve dansının olduğu sahne, 1946
181. Tarot kartlarından Azize kartı
182. Resim 179’dan detay,
183. Resim 179’dan detay
184. Resim 179’dan detay
185. Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri;Dur-Sus-Etme, 25x40.cm, D.B. , 2009
186. Barbara Kruger: Sen Kendin Değilsin, 182.9x 121.9 cm, Fotoğraf Kolaj, 1981
187. Barbara Kruger: Senin rahatın benim sessizliğimdir,142 x 101.5 cm, Fotoğraf Kolaj, 1981
188. Barbara Kruger: Senin Bedenin Bir Savaş Alanıdır, 285 x 285 cm, Branda Üzerine Fotoğraf Serigrafi, 1989
189. Şenay İnanan Kayır: “Ruh ve Beden Arasındaki Köprü: Boyun”,triptik, 50 x 50.cm, T.Ü.Y.B. , 2009
190. F.Bacon: Triptychs , 35,5 x 30,5 cm, triptik, T. Ü.Y. B.,1975
191. F. Bacon, Triptychs serisinden detay
192. Bengi Dönüş üzerine eski çağlarda yapılmış sembolik bir betimleme: kuyruğunu yutan ejderha

193. M. C. Escher: Uyku, 27,7×29,4 cm, Litografi. 1953
194. C.Nolon: Başlangıç Filminden 2010
195. S. Dali: Uyku, 51 x 78 cm, T. Ü.Y. B.,1937

VİDEO DİZİNİ

1. Ingmar Bergman: Persona, 1966, İsveç
2. Charlie Chaplin: Modern Zamanlar, 1936, A.B.D.
3. Şenay İnanan Kayır: Yüz'ün Beş Hali, 2008, Türkiye
4. Charles Vidor: Gilda, 1946, A.B.D.
5. Michel Gondry: Let Forever Be, 1999, İngiltere (The Chemical Brothers adlı müzik grubunun aynı isimli şarkısı için hazırlanan klip çalışması)
6. Christopher Nolon: Başlangıç, 2010, A.B.D.
7. Christopher Nolon: Başlangıç, 2010, A.B.D.
8. Christopher Nolon: Başlangıç, 2010, A.B.D.

FİLM DİZİNİ

1. Robert Wiene: Dr. Caligari'nin Odası, 1920, Almanya
2. Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi, 1922, Almanya
3. David Lynch: Mulholland Çıkmazı, 2001, ABD
4. Guillermo del Toro: Pan'ın Labirenti, 2006, Meksika, İspanya, ABD
5. Şenay İnanan Kayır: Aynadaki Ben (Kısa Film), 2012, Türkiye

GİRİŞ

Bu çalışmanın kavramsal odağında amaçlanan, günümüzde özne-kimlik ilişkisinde yansıma ve bakışın rolüdür. Özne olarak kadın merkez alınmıştır. Çünkü sanatsal çalışmalarında kendi bedenim kullanılmıştır. Sanatsal yüzeyde görünenler ise iç ve dış bakış ile bu bakışların kimliğin oluşumu üzerindeki etkileridir. Tıpkı ayna karşısında kendini inceleyen ve gerek aynadan yansıyan gerekse aynaya bakan bakış doğrultusunda kendini oluşturan öznenin gördüğü ve görüldüğü halleridir bu çalışmalar. Bu nedenle bu tez aynı zamanda otobiyografik bir çalışmadır. Günümüzde sanat eserinde sanatçı kendini eserin hem öznesi hem de nesnesi olarak konumlandırmaktadır.

Özne-kimlik ve bakış-yansıma ilişkisi üzerinden ele alınan kavramsal çerçevede her ne kadar resim, fotoğraf ve her iki sanatın karışık tekniği ile uygulanmış dijital baskıları olarak yüzey uygulamaları yapılmış olursa da asıl olarak teknik de hedeflenen, hareketli görüntü üzerinden resimsel bir çalışmadır. Bu nedenle tezin sanatsal olarak teknik hedefinde resim-sinema ilişkisi üzerinde durulmuştur. Çünkü sanatın, insan psikolojisini yansıtan ve aynı zamanda yansıyanlar doğrultusunda yeniden şekillendiren bir ayna olarak metaforik konumunu göz önüne alacak olursak, çağımızda bu ayna sinemadır. Bunun yanı sıra, gerek çerçeve içi kompozisyonda gerekse bütünündeki düzenlemede olsun içeriğinde, kendinden önce bu üstünlüğü elinde tutan resim sanatından transfer edilmiş pek çok öğeyi barındırmaktadır.

Tezin resim-sinema ilişkisi kapsamında ele alınan incelemesinde, varılması amaçlanan diğer bir hedefte sinemaya biçimsel olarak yeni bir eleştiri yöntemi kazandırmaktır. Bu yöntem için öncelikle filmin ana temasındaki psikolojik olgu ve bunun biçimsel anlatımı üzerinde durulmuştur. Yöntem, özünde modernist bir yaklaşımı barındırmasından ötürü günümüz açısından geri kalmış bir anlayış gibi görünse de yine de kaçınılmaz olan bu yaklaşımdır. Çünkü sinemanın görsel bir sanat olduğu ve görsel sanatlardaki

dilin yüzyıllara yayılan geleneğinden ötürü algı ve bellek üzerindeki etkisini göz önünde tutacak olursak, biçim ve psikoloji ilişkisinin birbiriyle ne derece sıkı olduğunu fark edebiliriz.

Henüz lisans öğrencisi olduğum 2002 yılında izlenilen David Lynch'in Mulholland Çıkmazı filmiyle bu konuya ilişkin başlayan süreç, 2005'te başlayan akademik çalışmaların da temeli olmuş ve 2006-2008 yıllarında katılmış olduğum dört akademik toplantının ikisinin konusu resim-sinema ilişkisi başlığı ve konuya ilişkin film incelemelerini içermiştir. Diğer ikisinde ise, çağımızda teknolojik ve bilimsel gelişmeler sonucunda değişen insan algısı ve buna paralel olarak değişen resim sanatının, yeniçağın bellek oluşumu üzerindeki etkilerini içerdiği için biçim ve psikoloji ilişki üzerinde durulmuştur. Bu nedenle bu iki bildiri aynı zamanda biçim ve psikoloji arasında varolan sıkı bağ açısından resim sinema ilişkisinin de temelleri niteliğinde idi. Yüksek lisans tezinde de sinema, resimlerimin kavram odağı olan çağımız insanında varlık problemi olarak Persona- Gölge imgeleri için kişisel deneyimlerim dışındaki fikirselle ve görselle olarak beslenen temel olmuştu. Kısaca; resimlerimdeki bu iki imge sinemada kullanıldıkları imajlardan resimsel imgelere dönüşmüştü. Zira bu dönüşüm için resim ve sinemayı metaforik açıdan ayna gibi görürsek, bir aynadan diğer aynaya yansıyan görüntülerdi. Özellikle Eisenstein sinemasının incelendiği yüksek lisans tezimde, büyük yönetmenin kendisinin yazdığı ve dilimize Nejat Özön tarafından kazandırılmış olan Film Biçimi ve Film Duyumu adlı kitaplarında, kendisinin de sinemasında sıklıkla resim sanatının geleneğine başvurduğu ve özellikle biçim-renk-ışık ilişkisine Leonardo, El Greco ve Rembrandt üzerinden değindiği fark edilmiştir.

Tüm sanatsal ve akademik süreç kapsamında denilebilir ki; insan merkezli olarak öncelikle çevresindeki hayata, sonrasında bu hayatı yansıtan aynalar olarak tuval ve beyaz perdeye bakan ve bu iki aynadan birbirine yansımış imge ve imajları kendi bedenimi kullanarak yorumlayan bir sanatçı ve araştırmacıyım. Teknik açıdan resim ve sinema ilişkisini, kavramsal açıdan öznenin oluşumunda yansıma-bakış ve kimlik ilişkisini kendi bedenim

üzerinde işlediğim bu tezde ayna nesnel, simgesel ve metaforik olarak üç katmanlı kullanılmış bir bağlam kavramdır.

Bu nedenle tezin “Bağlam Olarak Ayna” başlığındaki birinci bölümü aynanın tezimdeki nesnel, simgesel ve metaforik olarak üç katmanlı kullanımının açıklaması üzerinedir. Bu konu üç alt başlık ve içerikte incelenmiştir. İlk olarak “Özne ve Ayna” başlığında, insanın kendi ile olan ilişkisinde aynanın nesnel rolü ve kültürel yapıda özne ve aynanın sembolik ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Sanatsal çalışmalarda, özne –yansıma-bakış ekseninde obje olarak kendi bedenim kullanıldığı için tezde öznenin oluşumunda cinsiyet faktörü açısından kadın merkez alınmıştır. Bu nedenle ikinci olarak “Kadın ve Ayna” alt başlığında devam eden konu, Kadının varlıksal ve toplumsal açıdan etkin bir özne olabilme ve kimlik mücadelesinde aynanın nesnel rolü ve kültürel yapıda kadın ve aynanın sembolik ilişkisi çerçevesinde ele alındı. Bu süreçte özellikle başta resim olmak üzere edebiyat ve sinema sanatının rollerine değinildi. Zira tüm bu sanatların metaforik olarak bir ayna olduğu ve kimliğin bakış ve yansıma doğrultusunda dışardan içeriye doğru olduğu göz önünde tutulduğunda, bu sanatlardan yansıyan görüntünün ve bakışın –dolayısıyla da bakışın sahibi eril kaynaklı kültürün- kadın kimliği üzerinde yarattığı etkileri irdelendi. Yine aynı şekilde sanatın bir ayna olduğu ve özne-kimlik üzerindeki etkisi düşüncesinden hareketle, özellikle 2.Dünya savaşında iş hayatına çağrılmak için propaganda amaçlı yaratılan yeni imajı ile yüzyıllarca kendine dair gördüğü yansımasının değişimi, bu durumun öncelikle kendi kimlik bilincine sonrasında da kolektif bilince yansımaları ve günümüze etkileri incelendi. Son olarak ise “Sanat ve Ayna” başlığı sanatın ne olduğuna ilişkin metaforlaşan ayna kavramı çerçevesinde belirlenmiş, 20.yy’a kadar gelen süreçte gerçekliğin yansıdığı ayna olarak beyaz tuval yüzeyi kabul edilirken iken bu üstünlüğün 20.yy’da beyaz perdeye devredilişinin nedenleri üzerinde durulmuştur. Tuvalden perdeye geçen ayna, bakışın geleneğinden kaynaklı olarak beraberinde resim sanatından sinemaya pek çok öğeyi de taşımıştır.

İkinci bölümde ise “Resim Sinema ilişkisi” başlığında son yüzyılda yansıma yüzeyi olarak resim, fotoğraf ve sinema arasındaki ontolojik ilişki

incelenmiş ve birbirlerine etkileri üzerinde durulmuştur. Buna ek olarak sinematografik görüntünün algı bellek üzerindeki etkisinde resim sanatıyla buluştuğu ve ayrıştığı temel iki başlık üzerinde durulmuştur. Yine bu bölümde gerek sinemanın doğduğu gerekse resim-sinema ilişkisinin en etkili olduğu zaman olarak ele alınan ekspresyonist dönem ve erken Alman sineması da sinema sanatının temelleri ve resim sanatı ile ilişkisi açısından mercek altına alınmıştır. Sinemanın oluşmaya ve gelişmeye başladığı bu dönemde yapısal sorunları adına resim sanatıyla buluştuğu ve ayrıştığı noktalar ilk film örnekleri üzerinden incelenmiştir. Son olarak ise konuya ait ikisi ekspresyonist dönemden ikisi ise günümüzden olmak üzere dört film örneği seçilmiş ve resim sanatı ile ilişkilendirildiği başlıklar çerçevesinde incelenmiştir. 2005'ten bu yana sürdürülen bu çalışmada konuyla ilişkili Alman erken sineması, Avrupa sineması, A.B.D sineması, Rus sineması, Uzakdoğu sineması ve bu sinemaların kendi kültürlerindeki resim sanatına dair ilişkileri araştırılmışsa da, bu tez kapsamında ki film örnekleri yalnızca erken Alman sineması ve günümüz A.B.D sinemasından dört örnekle bilinçli olarak sınırlandırılmıştır. Bunun sebebi ise resim sanatını Avrupa merkezli olarak Batı sanatı çerçevesinde tutmuş ve buna paralel olarak sinemada da aynı çizgide devam edilmiş olunmasıdır.

“Bakışın Halleri” olarak başlıklandırılan üçüncü bölüm ise tezin kavramsal odağı olan öznenin oluşumunda yansıma-bakış-kimlik ilişkisi üzerine yapılan resim, fotoğraf ve her iki sanatın karışımı dijital uygulamaların kavramsal ve biçimsel açımlarını içermektedir. Aynı zamanda bu çalışmalara, resim sinema ilişkisi adına uygulanacak kısa film çalışmasıyla kavramsal ve biçimsel olarak neden-sonuç adına süreçsel bir ilişki içinde olduğu için de değinilmesi gerekmektedir. Bu başlık altında yapılan işlerde yüzey içsel ve dışsal bakışları yansıtan birer aynadır. Bunun yanı sıra farklı bakışlar altında işlenmiş otoportreler olduğu kadar hayatıma dair kişisel ve toplumsal bir süreç içerdiği için otobiyografik bir özellik de taşımaktadır.

Dördüncü ve son bölüm olan “Aynadaki Ben” ise kavramsal olarak özne ayna ilişkisinde günümüz bakışını yansıtmakta olan bir çalışmadır.

Günümüzde iktidar ve özne ilişkisinin postmodern düşünürlerce deşifre edilerek yapısöküme uğratılması sonucunda Lacan'ın Aynasının parçalandığı ve buna paralel olarak öznenin de kendi bütününe dair görüntüsünde parçalanmışlık ve dağılmışlık olduğu ileri sürülmektedir. Postmodernizm'in özne ile birlikte zaman ve mekân kavramlarında da yarattığı sarsılma bu bölümde ele alınmış, zaman ve mekân algılarımızın öznel deneyimlerimiz doğrultusunda yine zaman ve mekân boyunca nasıl bir değişim gösterdiği ve bu değişimin bireyselliğimize etkisi işlenmiştir. Günümüzde öznenin kendine dair yeni yansıması olarak ayna ile ilişkisi ve zaman-mekân algısının işlendiği bu bölümün uygulaması bir kısıafilm çalışması olarak yapılmıştır. Film, özne-zaman –mekân ve ayna kavramlarını içinde barındıran bir rüya üzerinden metafizik bir düzlemde geçmektedir. Bu bölümde sanatsal araç olarak kamerayı tercih etme nedeni, özellikle zaman ve mekân ile ilgili olarak hareket faktörüne duyulan ihtiyaçtan kaynaklıdır. Öte yandan diğer bir önemli nedende 2005'ten beri resim sinema ilişkisi üzerine yapılan akademik araştırmaların sonucunda öğrendiklerimi uygulama arzusudur. Filmin konusunun kavramsal açıdan resimsel çalışmalarla da ilişkili olması sonucunda tezin teori ve uygulaması olarak başlığının "Resim Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; "Aynadaki Ben" olmasına karar verilmiştir.

Tezin araştırma yönteminde teorik olarak, birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde resim sanatındaki örneklerin yanı sıra konuya ilişkin sinema ve edebiyatta işlenmiş örneklerle de ilişkilendirilmiştir. Dördüncü bölümde ise özne kavramına ek olarak bireysel yaşantıya göre değişiklik gösteren zaman-mekân kavramı ve bunları içeriğinde bulunduran rüya konularını işlemiş sinema örnekleriyle ilişkilendirilmiştir. Tüm bölümlerde, günümüz bireysel yaşantısını etkilemiş olan çağımızın önemli bilimsel teorileri, teknolojik gelişmeleri ve bunların bireysel olduğu kadar büyük kitle hareketlerindeki etkilerine değinildiyse de, asıl olarak üzerinde durulan nokta tüm bunların algı ve bellek üzerinde yarattığı etkiden ötürü psikoloji boyutudur. Çünkü sanatın insan algısına etkisi ve bellek oluşumundaki rolü göz önüne alındığında psikoloji ve sanat ilişkisi daha belirlilik kazanır. Öte yandan insanın gördükleri

ve deneyimledikleri ölçüsünde düşündüğüne inandığım için somut bilimsel veriler benim için felsefi düşüncenin önünde gelmektedir. Zira benim için felsefe tüm bu gelişimlerin arkasından onları yorumlayan daha soyut bir boyuttadır. Bu düşünce tarzımda lise öğreniminin hemşirelikten kaynaklı ve pratiğe dayalı bir eğitim sistemi olması etkilidir. Bu da hayata dair daima temelinde somut, bilimsel verilerle işleyen rasyonalist bir bakış açısı oluşturmama neden olmuştur. Bu nedenlerden ötürü tezde araştırma yöntemi ve analiz olarak felsefe ve sosyolojiden çok bilim, teknoloji ve psikoloji ilişkisi üzerinde durulmuştur. Değerlendirme aşamaları ise tüm bu gelişmelerin algı ve belleğe etkileri üzerinden yapılarak çağın sanat anlayışının nasıl biçimlendiği açısından ele alınmıştır. Bu yaklaşımdan ötürü göz ve beyin arasındaki ilişki, biçim ve psikoloji arasındaki bağla ilişkilendirilmiştir.

Tezin kavramsal odağı, özne-yansıma-kimlik ve sonrasında bireysel yaşantının zaman ve mekân algısına etkisi olarak postmodernist bir kapsam içermektedir. Ancak kavramsal boyutundan ötürü Foucault, Derrida ve Adorno yerine tezde teorisyen olarak temel açıdan referans alınan kişi, kökeninde algısal psikolog olan sanat ve sinema kuramcısı Arnheim'dir. Bunun yanı sıra felsefi düşünür olarak tanınmış Benjamin ve yine felsefi düşünür ve şair olarak bilinen Valery'nin felsefi düşünceden çok bilimsel niteliği olan fikirlerine yer verilmiştir. Bu alıntılarla her ikisinin de çağımızda yaşanan bilimsel ve teknolojik değişimlerin algı, insan, toplum ve sanat üzerindeki dönüşümsel ilişkiler ve sonrasında olacak değişimler üzerine yaptıkları öngörü ve yorumları aktarılmıştır. Bu nedenlerden ötürü tezin kavramsal boyutu ele aldığım konu açısından postmodernist bir yaklaşım içerse de, yöntem açısından bakıldığında biçim ve psikoloji ilişkisi üzerinden gidilmiş olunmasından ötürü modernist bir yaklaşım barındırmaktadır denilebilir.

“Aynaya bakan güzel bir kız kendisinin tam da öyle olduğuna inanabilir. Çirkin bir kadın sadece bu kadar olmadığını bilir.”

SİMONE WEİL

BİRİNCİ BÖLÜM

BAĞLAM OLARAK AYNA

Bu çalışmanın içeriğindeki tüm teori ve uygulamalar, kültürün içinde sahip olduğu nesnel, simgesel ve metaforik anlamlarıyla aynadan kaynaklıdır. Bu nedenle ayna gerek kavramsal açıdan “günümüzde kadının özne olarak Lacan’ın aynasındaki konumu” başlığında; gerekse bu kavramın teknik açıdan deneysel bir uygulaması olarak resim sinema ilişkisinin teorisinde olsun tezin odağındaki bağlam kavramıdır. Tezin uygulama işlerinde hem nesne hem de özne olarak kendimi konumlandırırken amaçlanan; yüzeyin, kendime ait görmek istediğim ve kültür tarafından görülmek istediğim olarak içerden ve dışardan hallerimi yansıtan birer ayna olmasıdır.

Ancak tezde üç başlıkta ele alınacak mesele için ayna, her konu başlığında anlam ve içerik olarak değişim gösterecektir. Kişi olarak nesnel, özne olarak simgesel, sanat yüzeyi olarak metaforik olmak üzere üç katmanlı bir anlam barındıran bu karmaşık yapı, aynanın içindeki iç içe geçen görüntüler gibi düşünebilir. Aynaya ait bu çok katmanlı bakış, zihnimde Bergman’ın Persona (1966) filmini izledikten sonra oluşmaya başlamıştır. Başlangıçta Persona ve Gölge başlığıyla hazırlanan yüksek lisans tezinin bağlam kavramı olarak yüz ve varlık ilişkisi kapsamında incelenen bu film, süreç içerisinde kavramsal ve görsel olarak bu çalışmanın bağlam nesnesi ayna içinde kaynak oluşturdu.

Bergman'ın Persona filmi, konu olarak bütününde toplumsal cinsiyet çerçevesinde toplumun farklı sınıflarına ait iki kadının (hemşire Alma ve aktris Elisabeth) (resim1) birbirleriyle olan diyalogları aracılığıyla bir kadın hikâyesini anlatıyor olsa da, görsel açıdan filmin başlangıcındaki sahnelerden biri olan oğlan çocuğunun kendi yüzünü incelediği an, filmin temel konusuna farklı bir açıdan değinir. Bergman bu sahne ile adeta bize “biraz sonra izleyeceğiniz iki kadın üzerinden anlatacağım öyküde ister üst sınıftan olsun, ister alt sınıftan olsun, her kadının yaşamında toplum tarafından kendisine yaşatılan dramların ve bu dramlardan kaynaklı olarak kadındaki varlık çatışmalarının tek bir amacı vardır: eril düzenin devamı ve bu düzenin varisi çocuk, daha doğrusu erkek çocuk” der gibidir (Resim 2).



Resim 1-I. Bergman: Persona filminden Alma ve Elisabeth'e ait bir sahne,1966 (solda)



Resim2- I.Bergman: Persona filminden bir sahne, ekrana bakan oğlan çocuğu 1966, (sağda)

Filmin kendi içeriğiyle ilgili olarak söz konusu sahne bu şekilde açıklansa da; bu çalışmada ele alınan konu nedeniyle bu sahnenin analizine daha farklı bir çerçevede devam edilecektir. Çünkü Bergman'ın bu sahnesi, hazırlanan sanatta yeterlik çalışmasının da içerik bakımından ayna ile ilgili ele alınmış üç ayrı konu başlığını görsel olarak bünyesinde toplamış bir sahnedir. (Video 1)

Bu sahnede, bir oğlan çocuğunun aynada adeta kendi yüzünü inceliyormuşçasına sinema perdesine dokunuşları görülür. Ancak perdede

görülen, oğlan çocuğuna ait değil, filmde hikâyelerine tanık olacağımız Alma ve Elisabeth'in birbiri ardına değişen yüzleridir. (Resim 3,4,5,6,) Bergman'ın bu sahnesi bizi Lacan'ın teorilerine götürür. Bu sahnelerde yönetmen, çocuğun ayna evresi öncesi kendini anneye bütünleştirdiğini ve onun yüzünü kendi yüzü olarak alımladığını, sonrasında ise ayna ile karşılaştığında kendini tanıma ve kendine dair bilinç geliştirmeye başladığı Ayna Evresini görsel olarak sunar.



Resim 3-I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Alma'nın sinema perdesindeki silüet yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966 (solda)

Resim 4-I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Alma'nın sinema perdesindeki netleşen yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966 (sağda)



Resim 5-I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Elisabeth'in sinema perdesindeki silüet yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966 (solda)

Resim 6-I. Bergman: Persona filminden bir sahne; Elisabeth'in sinema perdesindeki netleşen yüzü ve bu yüze dokunan çocuk, 1966 (sağda)

Filmin bu sahnesi, sanat-psikoloji ilişkisiyle Lacan'ın ayna evresi kapsamında biraz detaylandırılmalıdır. Bu sahnede çocuğun perdede gördüğü kadın yüzleri ve bu yüzlere dokunuşları olarak gördükleri ile ilişkisi, ayna evresini deneyimleyen çocuğun aynı zamanda narsisizm ile ilk tanışıklığıdır. "Lacan'ın narsisistik dönemi, yani Ayna Evresi çocuğun annesi için her şey (retrospektif kuruluşuyla annesi için fallus) olmak, yani onda "eksik" olan şey olmak arzusuyla, bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesiyle ya da başkasının, annesinin bütünsel imgesiyle özdeşleştiği, anne-çocuk ilişkisinin dolaylımsız dönemidir. Bu dönemdeki çocuk annesiyle bütünleşmeyi arzular.[...] Lacan, Ayna Evresi'ndeki çocuğun arzusu, annenin eksiği fallus olmaktır, dediği zaman klasik Freudçu kadın kastrasyon karmaşasında penis=bebek denkleminin, annenin arzusunun bilinçdışı etkilerle bebeğin arzusunu belirlediğini söylemiş olmaz yalnızca. Bunları da içerecek şekilde ama daha geniş anlamda çocuğun anne için her şey (varlık) olma arzusunu da yani onnipotens arzusunu da söylemiş olur. Çocuk anne için hiçlik, eksik, sıfır değil her şey, varlık, bir olmayı, tek olmayı arzular. Görünmeyen değil görünen, duyulmayan değil duyulan, anlaşılmayan değil anlaşılan, onaylanmayan değil onaylanan, önemsenmeyen değil önemsenen, hiçlik değil varlık olmayı arzular [...] Bu arzu anne ile tek olmak, içiçe geçmek, kaynaşmak arzusudur aynı zamanda; empatik bir tam içiçe geçmedir" (Kızıltan, 2012). Filmin bu sahnelerinde Bergman, çocuğun perdede gördüğü Alma ve Elisabeth'in yüzleriyle kurduğu ilişki ile anne-çocuk arasında kurulan empatik bağı ve aynanın bu bağdaki rolünü görselleştirmiştir.

Ancak bu yüzlerin perde de görünüp kayboluşu ise gördüğü yüz için kendi ile ilişkili olarak yaşadığı ben ile ben-değil'in belirsizliğidir. "Lacan'ın bu evreyi yaklaşık 6-8 aylık bir çocuğun ilk kez aynadaki kendi imgesini coşku ile kavramasından hareketle ele aldığından söz etmiştik. Lacan bu kavrayışın bir farkına varma, bir anlama olduğu kanaatindedir; insan yavrusunun kendi mevcudiyetini, varlığını kavraması. Bu durumdaki insan yavrusu gelecekte simgesel işleyiş içinde "ben" (I) diyeceği şeyin ilk deneyimini

kazanmaktadır.[...] İmgesel düzende henüz “ben” ile “ben-değil”in ayrımının tam netleşmediğini, sürekli bir gidip gelmenin, benlik sınırında belirsizliğin sürmekte olduğunu kaydetmeliyiz. Söz konusu netleşme ancak simgeselin dolayımlandırıcı, mesafe koyucu, yabancılaştırıcı etkisi sayesinde kesinlik kazanabilir. Bu durumda imgesel düzen, insanın kendisiyle imajını karıştırdığı bir yapılanma sunar. Fantezi ile gerçeğin karıştığı bir düzeydir bu. [...] Lacan’da Ayna Evresi’nin çocuk için eksiksizliğe, Nirvana’ya ulaşmak için annesiyle özdeşleştiği, annesi için her şey olmak arzusuyla kendi bedensel imgesini kazanmaya yöneldiği dönem olduğuna işaret etmiştik. Demek ki Ayna Evresi’nin iki temel özelliği vardır;

1. Anneyle bütünleşme arzusu
2. Beden imgesinin diğer insanların bedensel bütünlüğüyle özdeşleşme yoluyla kazanılması” (Kızıltan H, 2012).

Bergman bu sahnede Lacan’cı bir açılımla çocuğun anne ile ilişkisini ve benlik bütünlüğünü kazanma sürecinde ayna ile ilişkisini yukarda açıklarken, diğer yandan sinema perdesini ayna gibi kullanarak, sanatsal yüzeyin bu sürece etkisinin de altını çizer. Çünkü yukarda ayna evresinin ikinci temel özelliği olarak “beden imgesinin diğer insanların bedensel bütünlüğüyle özdeşleşme yoluyla kazanılması” özdeşim duygusu aracılığıyla sanatsal yüzey üzerinden de sağlanabilir. Sanatsal yüzey tıpkı Lacan’ın da ifade ettiği gibi fantezi ile gerçeğin iç içe geçtiği bir düzlemdir. Bu düzlemde kişi gördüğü yüzler ve bedenler aracılığıyla ile özdeşim kurarak özne olma sürecinde farklı deneyimlere açılır. Deneyim açısından bakıldığında ise yönetmen bu sahne ile sanatsal yüzeyin kişinin varlığını anlamlandırmasına yardım eden bir ayna olduğunu da anlatır. Kuçuradi Etik adlı kitabında insan için, kişi-kendi ve kişi-kişi ilişkileri ile deneyimledikleri sayesinde yaşantı oluşturduğunu ve bunun da onun etik değerlerini oluşturduğuna değinir. Bu sahne de ise çocuğun sinema perdesine dokunuşları ve oradan alımladıkları ile sanatsal deneyimin de yaşantı olarak yer tutabileceği anlatılarak sanatın insan psikolojisinde ki yerinin altı önemle çizilir. Zira deneyim ve yaşantı

insanın kendi varlığının ne'liğine dair sorular ve cevaplar üretebilmesini, böylelikle de varlığını anlamlandırmasını sağlar. Varlığını anlamlandırabilme sürecinde sanat insanın benliğine yönelik ayna tutarak insanda psişik karmaşalarına bir çözüm üretme ve bu sayede kendi benlik bütünlüğünü koruyabilmesini sağlar.

Hazırlanan bu tezde, aynanın nesnel, simgesel ve metaforik olarak kişinin özne olma sürecinde bilincine etkileri ve psikolojik açıdan sanatla ilişkisinin anlatımına bu sinema karesi ile başlanması ise bu çalışmada ele alınan başka bir boyuttur. Zira 20.yy başına kadar insanın içsel olarak kendiyile bağ kurduğu ve psişik karmaşalarıyla ilişkili diyaloga girdiği sanatsal yüzey tuval olarak resim iken; çağımızda perde olarak sinemaya geçmiştir. Bu çalışmada bunun algısal nedenleri ve psikolojik etkileri üzerinde durulacak ve sinema ve resim'in insan algısı üzerinde yarattığı farklılıklar ve aynılıklar üzerinden birbirleriyle ilişkisi ele alınacaktır. Kısaca metaforik açıdan bu iki aynanın birbiriyle ilişkileri ve insan bilincinde yarattığı etkilerine de değinilecektir.

Tüm bunlar kapsamında çalışmanın açılışı olarak bu sahne ile ele alınacak çalışmanın konusu açısından aynanın anlamıyla ilgili olarak üç önemli noktaya değinilecektir:

1. İnsanın kendi ile ilişkisinde aynanın nesnel rolü ve Kültürel yapıda Özne ve Aynanın Sembolik İlişkisi olarak: Özne ve Ayna

2. Kadının varlıksal ve toplumsal açıdan etkin bir özne olabilme mücadelesinde aynanın nesnel rolü ve Kültürel yapıda Kadın ve Aynanın Sembolik İlişkisi olarak: Kadın ve Ayna.

3. Sanatın ne olduğuna ilişkin metaforlaşan ayna kavramı olarak: Sanat ve Ayna.

1.1.AYNA VE ÖZNE

Kişinin kendi ile ilgili kurduğu ilişkide ayna nesnel ve sembolik olarak yansıma ve kimlik arasındaki köprüdür. Lacan'a göre bireyin üçüncü bir kişinin bakışları altında "içini" ve "dışını" keşfettiği ayna evresi yüzyıllara yayılmış, özne ve özdeşlik kavramı sosyal alan ve dinsel alan içinde oluşmakla başlamıştır.

Sosyal açıdan, insanın içinde yaşadığı toplumda kendisini diğer insanlarla bağlayan dayanışma bağları esastır. Bu bağlar sayesinde kişi kendini "fayda" açısından sorgular ve bu yönde kendini geliştirmek amacıyla irdeler. Dinsel açıdan ise psişik bir ihtiyaçtan kaynaklı olarak yaratıcısı ile olan benzerliğini arar. İnsanın yüzyıllara yayılan özne ve özdeşlik kavramının oluşumuna yardımcı bu iki alandan sosyal alanda Sokrates'in aynası ve dinsel alanda Kilise'nin aynası olarak ayna yine sembolik olarak yerini almıştır. Günümüzde özne'nin oluşumuna etkileri açısından bu iki aynaya değinmek gerekir.

1.1.1.Sokrates'in Aynası:

Batı kültürünün bilgi ve erdemin barınağı olarak inşa ettiği ilk sembolik yapı olan Delphi Tapınağının girişinde yazılı "Kendini Bil" öğüdü buraya kabulün ilk koşuludur. Kişinin kendini bilme sürecinde ise antik çağ filozoflarından itibaren Sokrates'in referansı ile ayna kullanımı, insanın varlık sorularında meşru olarak başvurulmuş bir nesne olmuştur. Çünkü "kendini bil" öncelikle "kendini tanı" dan başlar. Kendini tanı için ise kendine bakışı gerektirir. "Kendine iyi bakan, kendini iyi görür,/Kendini iyi gören, iyi tanır/Kendini iyi tanıyan az yanılır" (Melchor-Bonnet,2007:127).

Delphi tapınağının “kendini bil” öğüdü insana kendini tanıma kadar çevresini saran dünyayı tanıma ve bu dünyadaki yerini bulma olanağını sunar. Bu nedenle ayna aynı zamanda antik çağ insanı için erdem ve fayda doğrultusunda kendini gerçekleştirme olanağına yardımcı bir nesnedir. İnsana ne olduğunu gösterdiği kadar ne olması gerektiğini de gösterir. “İnsanın kendini tanımasına yardımcı olan ayna, insandan kendisini Tanrı yerine koymamasını, kibirli davranmamasını, sınırlarını bilmesini ve kendisini sürekli yetkinleştirmesini ister: pasif bir taklit aynası değil, aktif bir değişim aynası” (Melchor-Bonnet,2007: 106)

Kişinin kendini bilme sürecinde en önemli duygu merak ve arzudur. Merak ederek kişi kendini inceler ve kendine dair yapabilecekleri ile ilgili daha fazla şeyi arzulayarak yeteneklerini geliştirir. Bu sayede yetkinleşir. Kişinin kendini bilme sürecinde aynaya bakışı bu iki duygunun ilişkisi ile yakından ilişkilidir.

1.1.2.Kilise’nin Aynası:

Antik çağda, insan için bir bilgi objesi iken ortaçağda şeytanın ve günahın temsili olarak kötücül bir objeye dönüşmesi ile ayna ve insan arasındaki mistik bağa ket vurulmuştur. Dönemin kendini din maskesine bürümüş iktidarınca, kendine ve bedenine bakış en suçlu bakış sayılmış; merak ise inançla çelişen bir duygu olarak yorumlanmış ve her türlü kibrin nedeni görülmüştür. Çünkü kendi varlığına ilişkin merakı ve arzusuyla aynada kendini inceleyen insanın, kendini keşfederek kendinin efendisi olacağına ve bunun kibriyle Tanrıdan yüz çevireceğine inanılıyordu.

Merak, aynaya bakış ve kendini bilme olarak başlayan süreçle kendinin efendisi olacak insan; işte bu şekilde işleyecek bir süreç iktidarın,

kişi ile ayna arasındaki bakışa getirdiği sert yasakların altındaki asıl nedendi ve hatta bunu daha ileri götürerek bakış'ın sınırları da çizilmiştir. Bir Dominiken keşiş olan Vincent de Beauvais tarafından yazılan ve tüm ortaçağ boyunca geçerli olan *Speculum Doctrinale* (Bakış'ın Doktrini) adlı kitapta bakış için şunlar söylenir: “Gözler ruha bulaşan kötülüklerin girdiği kapılardır ve gözlerimiz yüzünden yoksulluğumuzu yada vasatlığımıza tahammül edemeyiz; arzu doğururlar, bizi sefahate sürüklerler, tutku ve şehvetin getirdiği düzensiz yaşama atarlar; dolayısıyla, sadece gözlerini yitirmiş olanlar özgürdürler” (Melchor-Bonnet,2007: 172). Böylece iktidar tarafından, Tanrının ideal kulunu tanımlama kisvesi altında kendi çıkarları için kolaylıkla yönetebilecekleri en ideal insan tipi yaratıldı. Batı uygarlığında görme ve düşünme arasındaki sıkı ilişki göz önüne alındığında bu doktrinin ne derece etkili olduğu ve insanın ayna ile ilişkisine neden bu derece sıkı yasaklar getirildiği daha netleşir.

Dönemin iktidar yapısına karşı olan tüm muhalif düşünce sahipleri, cadı ve büyücü sıfatıyla tanrının yolundan sapmış ve şeytanın uşaklığına soyunmuş kişiler olmakla suçlanmış, en acılı işkence ve ölüm şekilleriyle cezalandırılmışlardır. Öyle ki; dönemin iktidar mahkemesi Engizisyonca bir kişinin cadılık veya büyücülükle suçlanması için yeterli üç kanıt nesneden biri aynaydı. Engizisyon tarafından ayna, şeytan ve onun emrindeki diğer kötücül güçlerin cehennem ile bu dünya arasında geçişini sağlayan bir kapı olarak yorumlanmıştır. Aynaya dair günümüze kadar süregelen kolektif bilinçaltındaki ölüm veya uğursuzluk gibi korkuya dayalı batıl inançların kökeni bundan kaynaklıdır.

1.1.3.Lacan'ın Aynası:

Antik çağdan itibaren süregelen öz ve görüntü diyalektiği arasındaki paralellik ve bu ilişkide aynanın sahip olduğu rol simgesel olarak netleşmiştir. 20.yy' da insanın içyapısına yönelik bir bilim dalı olarak psikolojinin ortaya çıkması ile ayna ve benlik ilişkisi daha farklı bir boyut geliştirdi. Psikologlar tarafından kişiliğin oluşumunda aynadaki yansımasının önemi yüz yıl boyunca irdelenmiş ve şu şekilde ifade edilmiştir: "...psikologlara göre, bireyin oluşum süreci yavaş seyreliyordu, dış dünyaya ve başkalarına göre bir farklılaşma bilinci içeriyordu; kendisini ifade edebilen ve dış algılarını iç duyumlarıyla bağdaştırabilen birey beden bilincinden ben bilincine geçebilir. Bu "bedensel şema" kavramı, uzamda herkesin kendisini düşünmesi ve bu düşüncenin aynayla tamamlanması psikanalizle yeniden düzenlenmiştir; psikanaliz, bu bağlamda, bedenin görüntüsünün "libidinal yapısı" kavramını tercih etmiştir ve buna göre duyuların dağınık verilerini düzene sokan arzudur" (Melchor-Bonnet,2007: 17).

Bu açılım daha sonraları Lacan tarafından "Özne-Ben işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi" adıyla genişletilerek psikoloji bilminde yerini almıştır. Lacan'a göre, çocuk kendisini aynada gördüğü an annesinden bağımsız bir varlık olduğunu kavramaya başlar. Bu nedenle ayna sembolik olarak insanın kendine dair bilincinin oluşmasındaki ilk simgesel aşama ve öznenin oluşumundaki birincil süreçtir. Öte yandan insanda benin işlevinde özdeşim aracı olduğu kadar derin psişik karmaşalarının da çözümleyici nesnesidir.

Özne olabilme bilincini kazanan kişi her şeyden önce aynadaki kendine ait yansımasıyla özdeşim kurar. Çünkü kendi ile aynadaki yansıması, varlık olarak onun temsili ve görünürlüğünün kanıtıdır ve şunu söyler: "görülüyorum, öyleyse varım". Buna göre Benlik dışardan içeriye doğru oluşur ve şekillenir. Benliğin varlığı gelişiminin aynadaki yansımasının öteki tarafından onaylanması ile yakından ilişkili olması insanı kültüre bağlı

kılar. Bu bağ da kişiyi bir kültür öznesine dönüştürür. Bu sebeple yansımanın kişi ve bir öteki tarafından onaylanması, toplumsal yaşamda bireysel statünün kazanılması için birinci adımdır.

1.2.KADIN VE AYNA:

Bugünkü Batı uygarlığının temellerinin atıldığı antik çağda, Delphi Tapınağının girişindeki “Kendini Bil” öğüdü ve Sokrates’in kendini tanıma aynası ile insan, kendini arayışa yönlendirilmiştir. Peki, bu yolcuğunun sonunda aynada kendiyile ilgili ideal bir figür olarak ne görmesi gerekiyordu?

Kendine baktığında kişinin, İdeal insanın yansıması olarak nasıl bir figür göreceği yine sembolik olarak kurulmuş bir diğer Batı Kültürü tapınağı olan Theleme’ye girişte tanımlanmıştır. Bu tapınağa ideal dünyayı yaratacak kişiler olarak “iyi eğitilmiş, iyi konuşan ve dürüst erkekler” ile “güzel, hoş kadınlar” (Melchor-Bonnet,2007: 149) seçiliyorlardı. Bir diğer deyişle “doğuştan güçlü ve kendilerini iyi eğitmiş insanlar” (Melchor-Bonnet,2007: 149) diyebileceğimiz bu seçkinlerin yapacağı tek iş ise insanlığı yüceltmek adına kendi özellikleri olan erdem ve güzelliği geliştirmektir. Ancak bu betimlemede güce dair özellik, erkek için “iyi eğitim, iyi konuşma ve dürüstlük” olarak belirlenirken, kadın için “güzel ve hoş” olarak sınırlandırılmıştır. Yani bir erkeğin kendini aynada ideal olarak görmesi gereken figürü yine kendine yönelik olmak üzere erdem ve akılla çizilirken, kadın için ideal figür tamamen ötekini cinsel arzuları doğrultusunda çizilmiştir. İdeal dünyanın nesillerini yetiştirecekleri amacına gelecek olursak, doğacak çocuk akıl ve erdeme dair özellikleri erkekten alırken, kadın sadece sağlıklı ve güzel bir bedene sahip olarak doğurganlık görevi görmektedir. Bu nedenle kadın; üremeye dayalı olarak karşı cins tarafından onu kendi cinsine avantajlı kılacak özellikleri olan sağlamlık adına gençliğini; hoş gitme adına

güzelliğini olabildiğince muhafaza etmek zorundadır. Bunlar onun bir canlı olarak hayat kalitesini belirleyen yegâne özellikleridir. Kuşkusuz bir Rönesans Hümanisti olan François Rabelais, fikişel açıdan Theleme Tapınağını yaratırken kadının buradaki konumunu gerçekten böyle mi düşündü tartışılır. Burada mercek altına alınan detay, kişisel olarak yazarın kadına bakışı değil, ideal insanı tanımlarken yaptığı betimleme ve sınıflandırmanın zamana yansıyan sonuçlarıdır. Çünkü burada verdiği ideal insan reçetesi, ne yazık ki kadının bir öteki tarafından nasıl görüldüğü ve bundan ötürü kendine ilişkin yansımada kendinin de görmek zorunda bırakıldığı görüntüdür. Kadının kendine ait ideali olarak görmesi gereken yansımanın, öz ve görüntü diyalektiği göz önüne alındığında kendine ait bir kimlik oluşturmada ne derece önemli rol oynadığı anlaşılır. “Kimlik dışardan içeriye doğru hareket eder: başkasının bakışının mahkûm ettiği ve istikrara kavuşturduğu durumlar yansıması ve duyulur bilgilerin kesişmesi” (Melchor-Bonnet,2007: 156).

Ortaçağda kilisenin bakış ve ayna konusunda insana getirdiği yasaklara ve nedenlerine yukarıda değinilmiştir. Ancak şimdi bu konunun özellikle kadın merkezli bir noktaya odaklanılacaktır. Çünkü bu nokta, kültür olarak kolektif bilinçaltına nüfuz etmiş ve günümüzde bile halen kadının kimlik kazanma ve toplumsal hayatta özne olabilme mücadelesinde, onu en çok hırpalayan ve hatta aşağılayan imajların kaynağı olmuştur. Ortaçağda insan, kendini tanıma adına ayna ile girdiği diyaloguna, iktidarın kendi erkini devam ettirebilme adına yaptığı baskılarla mesafe koymuştur. Ancak yine de iktidar, kadını bu kurala uymuş olsa dahi rahat bırakmamıştır. Çünkü Engizisyonun, dine dayalı erkek egemen bir sistemin emrinde olması nedeniyle kendine yönelik seçtiği en önemli tehdit kadındı. Hristiyan teolojisinde günah mekanizmasının kökeni kadına dayandırılmış, insanın –erkeğin- cennetten kovularak ebedi saadetten uzaklaştırılışının suçlusu olarak kabul edilmiştir. İnsanın cennetten kovuluş mitinde Havva’nın şeytanın tesiriyle Adem’i ayartıp Tanrı’nın yasağını çiğnemelerinden ötürü Hristiyan otoritelerce kadın, daima kötülüğe karşı zayıf ve kibrine mahkum bir varlık olarak görülmüş ve gösterilmiştir. Aynı iktidar için aynanın da kibrin sembolü olduğu

nedenselliğiyle yukarda belirtilmiştir. Bu nedenle kadın ve ayna arasında daima şeytani bir ittifak olduğuna inanılmış ve tüm günahların kaynağı olan kibir, elindeki aynaya bakan bir kadın figürü olarak resmedilmiştir (Resim 7). Zamanla bu resim popüler bir düşünce halini alarak kolektif bilinçaltının öğelerinden biri olmuştur.



Resim 7- S. Brant, Deliler Gemisi adlı kitabından bir gravür; 1494

Kibir odaklı olarak Kadın ve ayna ilişkisine farklı bir örneği yine Kolektif bilinçaltına dâhil edilebilecek diğer bir öge olarak masallardan verilebilir. Herkesçe çok iyi bilinen ve Grimm Kardeşler tarafından yazılmış olsa da kaynağı ortaçağa ait olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında, aslında bir cadı olan üvey anne figürü ile – ki ortaçağda ayna ile yakın ilişkide olan her kadının bir cadı olduğu gerçeği zaten bilinçaltımıza yerleştirilmişti- kadın, ayna ile olan ilişkisiyle, kendi kibrine ek olarak diğer bir büyük günah olan kıskançlıkla da sembolize edilmeye başlanmıştır. (Resim 8)



Resim 8- W.Disney: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalının uyarlaması animasyon filminden bir sahne; cadı üvey anne ve sihirli aynası, 1937

Aydınlanma ve sanayi çağında da kadın için durum çok değişmemiştir. Her ne kadar ortaçağın din karanlığından çıkmış ve aklın aydınlığına yeniden kavuşulmuş ise de kadın halen varlığını toplumsallaştıramamış, emekten yana bir kimlik ve statü kazanarak özne olamamıştır. Bu çağın kültürü, kadına her ne kadar eğitim hakkını –yalnızca belli bir zümre için ve bilgiden yana kısıtlı olarak- tanımış olsa da, O’nu halen bugün kadınlık mekânları olarak adlandırdığımız alanlarda hapsetmiş, kamusal alanda varlığının sosyalleşerek etkin bir özne olabilmesine engel olmuştur. Bu dönemde de kadın, eğitim almış olsa bile halen varlığının devamı ve yaşam kalitesini koruyabilme adına gençliğine ve güzelliğine yaslanmak zorundadır. Tüm bu nedenlerden ötürü ayna onun gerçek açıdan hem varlıksal hem de sosyal olarak sahip olduğu tek şeydir. Bu teklîğe rağmen Ayna ile olan diyalogu ne yazık ki henüz gerçek anlamda olması gerektiği gibi bir öz-yansıma diyalektiğine yaklaşamamıştır bile. “Erkek için seyahat, iş, konuşma neyse ayna da kadınlar için odur: Kadınları, kendilerini tanımaktan caydıran ve onlar için her şeyin yerine geçen bir eğlence: Kadınlar için ayna, figürlerinin ve görüntülerinin çoğalmasıyla çok az para harcayarak sahip oldukları bir refakatçidir: Aynalarla konuşurlar ve bu konuşmaya büyük

ölçüde onaylama, dalkavukluk ve hoş görünme egemendir. Bu sohbetler bu aynalar aracılığıyla binlerce hizmet verirler onlara” (Melchor-Bonnet,2007: 192). (Resim 9)



Resim 9- A. Toulmouche: Kibir, 73 x 48 cm, T.Ü.Y.B., 1889

Kadın, kendine ait yansımasında halen erkeğin arzuları doğrultusunda kutsal ya da şeytani bir görünümüdür. Bunu belirleyen *öteki* ise tamamen arzular doğrultusunda şekillenmiş erkeğe ait kültürdür. Kadının kutsal olarak yansıması anne imajından çıkmıştır. Bu yansıma bir Madonna olarak azize veya kutsal bakire Meryem’e benzeyen bir kadındır ve saflığın simgesidir. Şeytani görünümdeki cadı ya da fahişe olarak baştan çıkarıcı kadın yansıması da erkeğin görmek istediği bir diğer yansımadır. Bu yansımadaki haz noktası kadının basit bir cinsel nesne olmaktan daha öte, arzuları kamçılayan bir figür olmasıdır. Çünkü bu “meşum” kadının ayna ile olan ilişkisi bakışın erotizmi ile ilişkilidir. Çevresinde kendinden başka her şeyin varlığına ilişkin kayıtsızlığı ve yalnızca kendi yansımasıyla olan narsistik bağıdır onu arzu edilir kılan. Tüm kayıtsızlığıyla yansımasını seyrederken bir

yandan seyredildiğinin farkındadır ve ayna karşısında yalnızca kendi bedeniyle ilgilenmeye devam eder. Kendisi de bilir ki o anda onu arzu edilir kılan asıl olarak bedeni değil, aynadaki yansıması üzerinden sahnelediği bu eylemidir (Resim 10,11). “Kadının tuvaleti kendisinden çok daha anlamlıdır. Egemen olunan doğayı, çalışma zorunluluğundan kurtulmuş mutlak güzelliği, çekiciliğin gizemini temsil eder” (Melchor-Bonnet,2007: 188).



Resim10- F. Carl Frieseke: Aynalı Kadın, 91,5 x 91,5 cm T.Ü.Y.B., 1911, (Solda)



Resim11- E. Manet: Nana, 154 cm x 115 cm, T.Ü.Y.B, 1877, (Sağda)

Bunun en iyi örneği Emile Zola'nın, Nana romanında, kitapla aynı adı taşıyan başkarakter Nana'nın kişiliği ve çevresindeki erkeklerle ilişkisi üzerinden işlenmiştir. Nana aslında bu hayata mecbur bırakılmıştır, çünkü içinde olduğu toplumda insan olarak varlığının yegâne sebebi budur ve O'da bir canlı olarak yaşamını devam ettirebilmesinin en kolay yolu olarak artık bunu kanıksamıştır. Zaten yaşadığı dönemde alt sınıftan gelen bir kadın olarak çok fazla bir seçeneği de yoktur. Ya annesi gibi çamaşırcı olacak ve çok çalışmasına rağmen sefalet içinde yaşayıp erken bir yaşta ölecek; ya da kendi sınıfından gelen birçok kadına göre onun için büyük bir şans olan

güzelliğini kullanacak, daha doğrusu zengin ve güçlü erkeklere onların arzuları doğrultusunda kullandıracaktır. Manet, Nana isimli resmiye (Resim 12) bu ilişkiyi işlediğinde, söz konusu resim Paris'te büyük tepkilere yol açmış ve Salon'dan dışlanmıştı. Buna karşılık Manet resmi Boulevard des Capucines'deki bir evin vitrininde sergiledi. Resim büyük ilgi görmesine rağmen içeriğinden ötürü o zamanlar için tabu olarak görüldü. İşin diğer bir ilginç yanı ise, Zola'nın Nana romanının ilk baskısı, bu resimden iki yıl sonra yapılmış olmasıdır. Ancak Zola Nana'dan önce yazdığı ve Nana'nın çamaşırcı annesinin hayatını anlattığı 'Meyhane'de Nana karakterine değinmişti. Sonuç olarak muhakkak ki bu karakter ile ilgili olarak Manet'nin resmi ile Zola'nın romanı arasında bir bağlantı vardır. Öte yandan ise bunun, o zamanın Avrupası'nda bir kadının yaşamsal seçeneği olarak sıkça rastlanan ve olağan bir durum olduğu da açıktır ki; hem Manet hem de Zola gibi iki sanatçı tarafından trajik bir portre olarak ele alınmıştır.

Ayna üzerinden sahnelenen bu erotik eylem yüzyıllarca sanatta da sıkça işlenerek bilinçaltına yerleştirilmiştir. Adına "kendine hayranlık" denilen bu eylemle kadın kültür tarafından bir yandan erkeğin arzuları doğrultusunda kullanılırken diğer yandan da "seyredildiğini bilir ve bundan zevk alır" yargısı ile ahlaki açıdan suçlanmıştı. Böylelikle aynaya bakış, varlıksal bir eylem adına, erkek için kendini yetkinleştirmeye yönelik bir amaç içerirken kadın için kendini bir başkasına beğendirme ve arzu edilirlilik üzerine olmuştur. "Bunu şöyle yalınlaştırabiliriz: Erkekler 'davrandıkları gibi', kadınlarsa 'göründükleri gibidirler'. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur" (Berger;2008: 47). (Resim 12,13).



Resim 12-D.Velázquez: Aynadaki Venüs,122 x177 cm, T.Ü.Y.B., 1647-1651 (Solda)



Resim 13-P.P. Rubens , Aynadaki Venüs,124x 98 cm, P.Ü.Y.B., 1614-1615,(Sağda)

20.yy da gelişen fikirsel ortam ve psikolojinin ortaya çıkışı her ne kadar uygarlık için büyük bir adım olsa da, kadının toplumsal hayattaki konumuyla ilgili bir değişiklik getirmemiştir. İnsanı inceleyen bir bilim olarak psikoloji insanın benlik oluşumunda kültür ve iktidarın etkilerini çözümlemiş ve kültür öznesi kavramını ortaya koymuştu. Ancak bahsedilen özne insan olarak halen erkektir. Kadın ise süregelen kültürün etkisi ile ya erkeği bu simgesel

düzende yetiştiren “anne” olarak ya da arzularını kamçılayan ancak bir o kadar da varlığı için tehdit oluşturan “meşum kadın” imajı olarak O’nu yönlendiren bir gösteren’dir. Her iki kadın imajıda fallus yokluğu üzerinden şekillendirilmiştir. Kadının “fallus eksikliği” nedenli kompleksini ya anne rolü aracılığıyla erkeğe, dolayısıyla fallus’a sahip olarak simgesel düzende söz hakkı kazanması ile ya da “meşum kadın” olarak erkeğin iğdişine yol açıp O’nu fallus’dan ve dolayısıyla düzenden mahrum bırakması ile tatmin ettiği ileri sürülmüştür. “Özetlersek; ataerkil bilinçdışının oluşumunda kadının işlevi iki boyutludur: kadın, öncelikle gerçekten bir penisten yoksun oluşu nedeniyle iğdiş edilme tehdidini simgeler; ikinci olarak da çocuğunu bu simgesel düzen içinde yetiştirir. Bundan sonra, kadının süreç içinde taşıdığı anlam son bulur” (Mulvey,2008: 278).

Fallus eksikliğinden kaynaklı bu kompleks doğaya yani anatomiye dayandırılmıştır. Bunun öncülüğünü de psikolojinin kurucusu olduğu kadar kökeninde bir nörolog olan Freud yapar. Böylece doğruluğu bile tartışılır olan bu fikir ciddi anlamda bilimsel bir temel ve nitelik kazanmıştır. Psikolojinin ortaya koyduğu bu tablo ile kadın 20.yy’da aynadaki yansımaya baktığında kendisiyle ilgili olarak gördüğü “eksik bir insan” olduğudur. Eksikliğinin nedeni ise; yaratılıştan gelen anatomik ve fizyolojik açıdan cinsel organının, öteki cinsine göre farklı olmasıdır. Kültür tarafından sahip olduğu anatomik ve fizyolojik farklılığından ötürü bir insan olarak ne yaparsa yapsın yine de O hep eksik olarak kalacaktır.

20.yy’da uygarlık felsefi, bilimsel, sanatsal veya teknolojik olarak ne kadar ilerlemiş olursa olsun ortaya çıkan bu fikir ile aslında anlayış olarak bir arpa boyu bile ilerleyemediğini göstermiştir. Freud’un tüm bu çalışmalarıyla kadına yönelik olarak yaptığı “eksiklik” tespiti, yüzyıllar önce yunan filozof ve doğa bilimci Aristoteles tarafından da “kadın eksik erkektir” olarak zaten söylenmiş ve nedenini de bilimsel olarak şöyle açıklamıştır: “embriyonun, anne rahmindeki sıcaklık derecesinin gerekenden daha düşük olması durumunda tam anlamıyla gelişmemekte ve cinsiyeti kız olmaktadır.” Böylece 20.yy’da Freud’un bilimsel çalışmaları sonucunda geldiğimiz nokta

ile en başa dönülmüş, arada yaşanan yüzyıllara yayılmış süreç hiçe indirgemıştır. En azından eşit ve özgür bir insan olarak kabul edilme beklentisindeki kadın açısından böyle olmuştur, üstelik bilimsel bir düşünce nedeniyle.

Freud'un ardılı olarak gelen Lacan'ın fikirleri ise adeta kadının aynadaki bu görüntüsünü sabitleyen bir durum yaratmıştır. Lacan'ın 1949'da sunduğu "Özne-Ben işlevinin oluşturunca olarak ayna evresi" başlıklı kuramında, kişinin yansıması ile kurduğu ilişkinin benlik oluşumundaki etkisi bilimsel olarak belirginlik kazanmıştır. Buna ek olarak Lacan, aynadaki yansımanın benlik ile ilişkisinin daima bir ötekinin onayına ihtiyaç duyduğunu ve kişinin varlıksal olarak mümkünün bu onaydan geçeceğine bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Yani bir kadın olarak kişi kendini kültürün ona biçtiği kadın rollerinin dışında neyi başarmış olursa olsun öteki tarafından bu başarısı onaylanmadıkça yok sayılacaktır. Varlığı toplumsallaşamayacak ve Lacan'ın modern çağın insanı için dediği "kültürün öznesi" olamayacaktır. "Öyleyse kadın ataerki kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır; erkeğin dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir" (Mulvey,2008: 278).

Lacan'ın kadının aynadaki yansıması ile ilgili yaptığı bu tespit fikrinsel olarak feminist teorinin odağı olmuştur. 1970'lerde başlayan bu hareketin üyeleri, görsel ve yazılı olarak ya bu yansımanın sıkça ifşasına veya iktidar ve kültürel kodlarıyla ilgili yapı sökülmesine yönlendiler.

Şüphesiz günümüzde kadın ve yansıması ile ilgili gerçek, geçtiğimiz zaman dilimindeki haline kıyasla daha olumlu bir durumdadır. Bunda da feminist hareketin rolü büyüktür. Ancak ben yine de bu durumun kaynağının kadının çalışma hayatına girmesi ile daha yakın ilişkili olduğu görüşündeyim. Kadının iş hayatına girişi başlangıç olarak A.B.D'nin yalnızca 2.Dünya Savaşı'na yönelik hazırladığı ve savaş süresiyle sınırlandırılması düşünülen bir projedir. Ülkede erkek nüfusun çoğunluğunun cephelere gönderilmesi ile

sanayi ve iş hayatında azalan iş gücünü takviye için çalışma hayatına çağrılan kadınlar, erkek kuvveti ve akli gerektiren her şeyi başarabildiklerini fark etmişlerdir. Buna paralel olarak, War Production Co-Ordinating Committee isimli şirketin savaş için insan kaynağı oluşturmak amacıyla propaganda içerikli hazırladığı pek çok görselden sadece biri olan Resim 14'de ki kadın imajı, amacının çok dışında kültürel bir ikon'a dönüşmüştür. Rosie the Riveter (çelik işçisi Rosie) isimli kültürel bir karakterden esinlenerek yaratılan "We can do it" (Yapabiliriz) adlı görselde kullanılan kadın tipi, yüzlerce yıldır bilinçaltında yatan kadının kırılganlığına ve zayıflığına ait imajı kırıp, aynaya bakan kadının kendiyi ilgili olarak gördüğü yeni yansıması olmuştur.



Resim 14- J. H. Miller, We can Do It, Afiş, 1942 (Solda)



Resim 15- Rosie the Riveters of World War II adlı belgeselden bir kare, (Sağda)

1950'lerde savaş sona erdiğinde, hükümet "savaş bitti herkes yerine" der ve herkesin ait olduğu yer olarak erkeğe "işinin başı", kadına "evi" işaret edilir. Ancak sonuç farklı olur. Kadın sahip olduğu yeni konumunu bırakmamak için özel hayatında erkeğine, toplumsal hayatta iktidara karşı

mücadele eder. Bu mücadelesinin gerekçesi olarak erkeğine ve hükümete “we did it” yaptık) der (Resim15).

Pratiğin teoriyi oluşturduğu ve şekillendirdiği düşüncesinden çıkışlı olarak hem Feminist hareketin hem de günümüzde kadına ait yansımanın kültürün aynasındaki değişimine bu durumun kaynaklık ettiği görüşündeyim. Toplumsal olarak emek, yarar ve ekonomik özgürlük ile ilişkili olan bu durum, kadının bir insan olarak kendine çizilmiş sınırları aşmasına ve yetkinleşmesine olanak sağlamıştır. Geçmişte de kültürün tüm baskılarına rağmen varlıksal mücadele vermiş; yazar, sanatçı, bilim insanı ve hatta yönetici olarak uygarlığa başarıyla katkıda bulunmuş kadınlar olmuştur. Yine aynı şekilde teorisinin oluşumundan ötürü 1970’lerde başladığını saydığımız Feminist hareketin de aslında sanayi çağında kadının -her ne kadar iş gücü ve ekonomi bakımından erkekle eşit sayılmamışsa da- fabrikalarda çalışmasıyla başladığı bilinen bir durumdur. Ancak son elli yıldaki hızlı değişim ve kitleler hesaba katıldığında, kadının toplumsal hayattaki varlık mücadelesi bu yüzyılda gerçekleşmiştir demek daha doğru olacaktır.

Tüm bu gelişmelerin sonucunda emek ve varlık ilişkisi doğrultusunda bir bilinç oluşturmuş kadının aynada kendine bakışı ve de eleştirisi; bir kadın olarak kendini ötekine yalnızca fiziksel açıdan beğendirmeye çabasıyla dıştan içe değil; bir insan olarak kendini ve yeteneklerini geliştirmek üzere içten dışa doğru olmaya başlamıştır. Diğer bir yandan, yaşadığımız dönemin tüketim esaslı üzerinden kurulu oluşuna bağlı olarak, reklam endüstrisinin ürün satma politikalarıyla yarattığı imajları sayesinde aynaya bakışın kendine hayranlık ve karşısındakine kendini beğendirmeye kaygısı, günümüzde artık sadece kadına değil erkeğe de ait bir görüntü olmuştur. Zira aynada yansıma ve kendine hayranlık ile ilgili imaj olarak ilk etapta aklımıza Pamuk Prenses masalındaki cadı kraliçeden ötürü kadın gelse de; hatırlanmalıdır ki bu imajın mimarı olan Batı kültürünün yansıma ve kendine hayranlık konusuna yönelik yarattığı ilk örneği olan Narkissos mitinin öznesi, bir erkekti.

Günümüzde artık azımsanmayacak kadar çok sayıda kadının aynayla diyalogu, Pamuk prenses masalındaki cadı kraliçenin kolektif bilinçaltımızda kibir ve kıskançlık içeren o ünlü “ayna ayna söyle bana/ benden güzel var mı bu dünyada” cümlesi yerine, varlığını ve toplumsal hayattaki yerini sorguladığı şu cümle ile başlamaktadır: “ayna ayna söyle bana, benim yerim nedir bu dünyada”. Ve yine pek çoğunun, kendini tanımak adına baktığı aynasında yansıma olarak gördüğü; “edilgen”, “kırılgan”, “hoş ve güzel”, “kutsal”, “günahkâr”, “fantezilere kaynaklık eden bir esir”, “fiziksel farklılığından ötürü eksik bir insan” ve “varolmak için ötekinin onayına muhtaç” bir kadın değil, insan olarak kendisiyle ilgili sadece “ne” olduğu veya “ne olmak” istediğine ait bir görüntüdür. Aynada gördüğü yansımanın varlıksal gerçekliğinin onayını da bir “öteki” değil yalnızca kendisi vermektedir.

1.3.AYNA VE SANAT

Yukarıdaki başlık altında Ayna'nın, insanın kendi ile olan ilişkisinde yansıma ve öz diyalektiği açısından sahip olduğu öneme değinilmiştir. Bu ilişkide ayna, nesnel ve sembolik yere sahiptir ve kişinin gördüğü üzerinden kendini biçimlediği ve süreci yönlendirdiği için aktiftir. Sanat için ise kişinin, kendini ve dünyayı nasıl gördüğünü yansıtan bir ayna'dır diyebiliriz. Bu bakımdan Ayna ve sanat başlığında bu ilişki daha çok metaforik ve aktif-pasif konumu değişmeceli bir açıdan ele alınacaktır.

Melchior- Bonnet “dünyayı yorumlayan ressam ve şair dünyanın aynasıdır” (Melchor-Bonnet,2007: 121) der. Muhakkak ki bu tanımlama her sanatçı için geçerlidir ve eserleri özel yaşanmışlık çerçevesinde hayata dair deneyimlerin yansıdığı birer aynadır. Ancak başlangıcından itibaren resim sanatı ve ayna arasında, görüntüyü değerli ve sonsuz kılmak nedeniyle diğer sanatlara nazaran daha yakın bir bağ oluşmuş ve bu da ona kitleler üzerindeki etkisi bakımından bir üstünlük vermiştir. 20.yy kadar bu üstünlüğünü tek başına sürdüren resim, yüzyılın başlarında fotoğraf ve ikinci

yarısına doğrudan sinema ile paylaşmak zorunda kalmıştır. Günümüzde ise bu üstünlük tartışmasız olarak sinemanındır.

Belleğimizde sanat-yansıma ilişkisini resim, fotoğraf, sinema ve ayna olarak bu derece sıkı kurmamızın en önemli nedeni, hepsinde de görüntüyü biçimsel açıdan bir çerçeve içinde algılıyor olmamızdır. Ayna ve sanat başlığı altında “gerçeğin yansıdığı ayna” olarak resim sanatı; sanat kavramı ve geleneğinin çağımızda yaşanan değişimlerle dönüşümü; bu değişimlerle sanatın ayna metaforu olarak resim yüzeyinden sinema yüzeyine doğru geçişi kapsamında daha yakından incelenecektir.

1.3.1.Mimetik Obje Olarak Ayna Ve Resim Sanatıyla İlişkisi

Resim sanatı, başlangıcından itibaren insanı ve çevresini saran doğayı yansıtmaya ve benzetmeye kaygısı taşımıştır. Tuval yüzeyi ise bu gerçekliğin veya yorumlarının yansıdığı bir yüzey, dahası ayna olmuştur. Gerçekliğin ne olduğu ve onun yansımaları ilk çağ filozoflarından bu yana felsefenin de daima irdelediği bir soru olmuştur. Platon, Devlet’inde bu sorunsalı şu diyaloglarla ifade eder:

“Bir ayna al ve tüm yönlerle doğru çevir, çok geçmeden güneşi, yıldızları ve dünyayı, kendini ve tüm diğer hayvanları, bitkileri ve daha demin söz ettiğimiz her şeyi yaratabilirsin. -Evet, ama bunlar sadece yansımalar olacaktır,” dedi, “gerçek şeyler değil” (Stoichita; 2006: 14)

Platon, -bir yansımalar dünyası olarak tanımladığı- bu dünyaya ait gerçekliğin resmini yapan ressamı, resmettiği nesnenin zaten gerçeklik değil bir yansıma olduğunu söyler. Buna göre ortaya çıkan resim de yansımanın bir yansımasıdır. Sanatçının, gördüğü ile ilgili olarak idealler âlemindeki aslını araştırması ve gizlediği öz biçimini resmetmesi gerektiğini işaret eder. Bu

noktada tuval yüzeyi Platon'un elinde tuttuğu ayna görevini görür. Ancak gerçekliğin değil sadece yansımanın yansıdığı bir yüzeydir.

Bu düşünce 1672'ye gelindiğinde G.P. Bellori tarafından bir kez daha ele alınmıştır. Sanatçının, ilk kez Roma Aziz Luka Akademisi'nde okuduğu "Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların İdeası" isimli manifestosunun yayınlandığı bildirinin ilk sayfasındaki gravür resim, Platon'dan bu yana tuvalde gördüğümüz gerçeklikle ilgili süre gelmiş yorumlara karşı, yeni bir bakış açısı doğurmuştur. Gravürde çıplak bir kadın figürü estrik* gözlerini gökyüzüne doğru çevirmiştir. Sağ eli ile başının hizasında bir pergel tutarken, sol eli boş bir tuval yüzeyine bir şeyler çizmektedir. Bu figür İdea'nın kendisidir. "İdea, yani Resmin ve Heykelin Tanrıçası... mermere ve tuvale girerek maddeleşir. Doğadan kaynaklanan bu tanrıça, sanatın kaynağı olmak için kendi kökenlerini dönüştürürken, mantığın pergeliyle ölçüldüğünden yaratıcı elin ölçütü olur ve hayal gücüyle de hızlandırıldığı için hayata imgeler getirir..." (Stoichita;2006: 93). Bellori'den sonra başlayan anlayışa göre; *tabula rasa* olarak tuval üzerine düşecek ilk görüngü ile resmedilen nesne, ressamın zekâsı ve sezgileri aracılığıyla zaten yersel ve çıkarsal konumundan arındırılmış, idealar dünyasındaki göksel ve yüce formuyla şekillendirilmiştir. O, artık bu dünyaya ait elle tutulur bir meta değil, idealar dünyasına ait metafizik bir şeydir ve onun gerçekliği ancak akıl ve sezgi ile kavranabilir. Bu düşünceden sonra, artık nesneye dair tuval yüzeyinde gördüğümüz bir yansıma değil o'nun idealar âlemindeki gerçekliğidir.

Gerçeklik, yansıma, ayna, resim sanatı ve tuval arasında kurulan bu metaforik bağ her ne kadar tartışmalı ve olumlu-olumsuz değişkenli önermelerle de olsa 20.yy' a kadar gündemde yer tutmuş ve tuval resmi "gerçekliğin yansıdığı bir ayna" olarak görülmüştür. "Bu açıdan bakarsak, resmin yüzünde gördüğümüzü bir ayna olarak algılayabiliriz; soyut, baş döndürücü, korkunç bir ayna olarak" (Batur,1977: 55)

* Estrik: Kendinden geçme hali.

1.3.2. “Ve Ayna Kırılıyor”: 20.yy’da Sanatta Yaşanan Büyük Değişim

Resim sanatı, kitleler üzerinde yarattığı görsel üstünlüğünü 20.yy’a kadar sürdürmüşken, günümüzde nasıl oldu da bu üstünlüğünü sinemaya devretti? Binyıllara yayılmış bir süreç boyunca insanın psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak ve özdeşim kurma adına bakışını yönlendirdiği ayna, tuval yüzeyi iken; yüzyıl gibi kısa bir zaman dilimi içerisinde hangi nedenle bu bakışın yönü perdeye döndü? Bakışın tuvalden perdeye dönüşünün nedeni olarak algıya etki eden değişimler ne idi ve sonrasında nelere yol açtı?

Bu sorular doğrultusunda ulaşacağımız sonuç şudur: 20yy.da yapılan bilimsel ve teknolojik buluşların fikirsel ve gündelik hayata etkileriyle değişen algı biçimi, resim sanatının o zamana kadar süregelen üstünlüğüne son vermiştir. Çünkü bu değişimler insanın gerçeğe ilişkin bilgisini ve bakışını değiştirmiştir. Böylece gerçekliğin yansıdığı bir yüzey olarak tuval resminin kitleler üzerinde ki görsel gücünde zayıflamış, yani “ayna kırılmıştır”. Bu kırılma sonrasında, modern bilimin ve pratiğin getirdiği ihtiyaç ve zorunluluklar doğrultusunda sanat kavramı, geçmiş ve şimdi üzerinden sorgulanarak yeniden belirlenmiştir. İnsanın o zamana kadar bildiği her şeyin değiştiği bu kritik zamanlara tanıklık eden Paul Valery, Benjamin’in, makalesindeki şu sözlerinde dönemin her açıdan geniş bir analizini ustalıkla yaptığı kadar, büyük bir şaire özgü sezgi yeteneği ile sonrası içinde adeta kehanette bulunur niteliktedir:

“Güzel sanatların temellendirilişi ve çeşitli tiplerinin belirlenişi, bizim zamanımızdan etkileyici ölçüde farklı olan bir zamana ve olaylar ile koşullar üzerindeki güçleri, bizimkiyle kıyaslandığında çok az olan insanlara dayanır. Ancak, araçlarımızın uyum yeteneği ve hassaslık açısından gösterdiği şaşırtıcı gelişme, yakın gelecekte güzel olana dair antik endüstride en etkili değişiklikleri olanaklı kılıyor. Tüm sanatlarda artık eskisi gibi görülemeyecek ve eskisi gibi muamele edilemeyecek bir fiziksel bölüm var; bu bölüm, modern bilimin ve modern pratiğin etkilerinden daha uzun bir süre uzak

kalamaz. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri oldukları gibi değiller. Böylesi büyük yeniliklerin, sanatların tüm tekniğini, yaratıcılığı da etkileyecek ve sonunda sanat kavramının kendisi olağanüstü bir tarzda değiştirecek kadar değiştirmesine hazır olmak gerekir. (Benjamin,2008: 91)

Hem yukarda değinildiği üzere tuval resminin kitleler üzerinde hakim olduğu görsel gücünü kıran, hem de Valery'nin önemle altını çizdiği “sanat kavramının kendisinin bile değişimine yol açacak” bu yenilikler nelerdir:

- Einstein'ın Bilimsel alandaki teorileri,
- Gelişen teknoloji ve otomasyon,
- Fotoğrafın keşfi

Bilimsel ve teknolojik alanda yapılan buluşların, fikirsel ve gündelik hayata getirdiği değişimlere ve sanata nasıl yansıdığına biraz daha detaylı değinmek gerekir. Çünkü bu değişimler ve algıya etkileri doğrultusunda ortaya çıkan yeni psikolojik ihtiyaçlar; resim sanatının sonuna neden olduğu kadar sinemanın da yükseliş nedenlerinin kaynağındadır.

1.3.2.1.Einstein'ın Bilimsel Alandaki Teorilerinin Sanata Etkileri:

1.3.2.1.1.Zaman ve Uzam'a İlişkin Teorileri ve Sanata etkileri:

20.yy başlangıcına kadar resim sanatı yansıtmacılık kuramına ve Aristoteles'in zaman birliği, yer birliği ve eylem birliğini içeren dramatik birlikler kuralına dayanıyordu. Bu nedenle tuvalde gördüğümüz, natüralist

anlayış ve matematiksel oran ilkeleriyle kurgulanarak zamanın içinde dondurulmuş özel bir anın, öğreticilik barındıran yorumuydu.

“Zaman” kavramına ilişkin bu yorumun nedeninde, dünyanın her yerinde aynı şekilde işleyen bir evrensel bir zaman olduğu düşüncesi yatmaktadır. Bu düşünceye göre zaman ve boşluk salt bir çerçeve oluşturmakta ve bu çerçevenin içinde dünyadaki somut olaylar, sarsılmaz bir düzen içinde sürüp gitmektedir. Bir bakıma dünyaya tanrısal bir gözle bakılmış ve nerde olursa olsun, neyle yol alırsa alsın, her gözlemcinin dünyayı aynı biçimde gördüğü düşünülmüştür. Bu nedenle resimde nesne veya izlek olsun herhangi bir bireysel yaşantı oluşmamış ve bu anlayış o dönemi kapsayan resimlerde durağanlık oluşturmuştur.

Zaman’a ilişkin bu teori, Einstein tarafından ileri sürülen bir başka teoriyle çürütülmüştür. Einstein, o zamanlar için insanları hız kavramıyla tanıştıran tramvayın içindeyken şunu düşünür: “kendi zaman ve yer kutumun içinde yapayalnızım, bu kutuda çevremdeki düzgülerden (normlar’dan) gitgide uzaklaşmaktadır” (Bronowski;1975: 247). Kendisinden önceki anlayışın tersine Einstein, dünyaya insanın gözüyle bakmış ve “senin gördüğün ile benim gördüğüm, kendimize bağlıdır, kısaca olduğumuz yere ve gittiğimiz hıza bağlıdır” demiştir. Buna göre ortaya çıkan sonuç şudur: Evrensel zaman yoktur, göreceli bir zaman vardır ve bu zaman kavramı eylemli veya eylemsiz iki kişi için farklı işler. (örneğin zaman ve algı; dışarıda hızlı bir taşıtla yol almakta olan insanla, kaldırımında duran insan için aynı değildir). Böylece her birimiz kendi yolumuza göre görünen dünyayı zaman ve mekân açısından farklı algılar ve düşünürüz.

Hızın, zaman ve mekân algısını değiştirmesi, resimde var olan perspektif ve anlık durağan etki anlatımını sarsmıştır. Ressamlar sanatta başlıca amaçlarını hızın, zaman ve mekân algısına olan etkisini tuvalde hissettirmek olarak belirlemiş ve bunu da tuvallerinde eş zamanlılık kapsamında anlık yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış biçimleriyle betimlemişlerdir.

1.3.2.1.2. Maddeye İlişkin Teorileri ve Sanata Etkileri

Fizikte Einstein'ın enerji ile maddeyi ışık hızının bir fonksiyonu olarak eşitleyen $E=mc^2$ formülü ile ışık hızına yaklaşan maddenin biçiminin ve kütesinin bozulup değişebileceği ve maddenin en ufak birimi olan atomun da parçalanabilirliğinin ispatı, sanatçıların duygusal ve zihinsel dünyalarında birer devrim etkisi yaratmıştır.

Bunu nesnenin biçiminin mutlak değişmezliğine inanarak nesneyle arasında sarsılmaz bir bağ kurmuş, tüm varlığını onunla özdeşleştirerek kendini nesnenin görüntüsünü resim yüzeyine tutkuyla aktarmaya adanmış bir sanatçının gözüyle değerlendirmek gerekir. İçselliğini realiteyle buluşturabilme ve dünyasal gerçeklik adına somutlaştırma çabasındaki sanatçı için, o nesnenin gerçekliği bile bir muamma olmuş, Benjamin'in deyimiyle artık "nesnenin otoritesi sarsılmıştır" (*Benjamin, 2008: 96*). Kandinsky'nin 1913'de "atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi" sözü, o dönemde yaşayan aynı inançtaki bütün sanatçıların duygularına aracıdır.

Bilim artık düzenli bir evren kavramını bırakmış, düzensizliği inceleyen bir giz olmuştur. Bu sebeple, sanatçı bilimin ortaya koyduğu bu dünyaya göre yeni bir algılama ve düşünce biçimi geliştirmiştir. Buna paralel olarak tuvalde gördüğümüz nesnenin göze yansıyan yansıması değil, çizgi ve renkle hissettirilmeye çalışılan öz (abstract) anlamıdır. Bir bakıma Platonun yüzyıllar önce bahsettiği "görünenin arkasında gizlediği veya gizlenen gerçekliği" yani öz yapısını aramaya ve biçimlemeye başlanmıştır.

1.3.2.2. Gelişen Teknoloji ve Otomasyonun Sanata Etkileri

Bu gelişim ve değişimler sonucu artık insan için dünya algısı değişmiş, zaman, uzam ve maddeye ilişkin görüngü gerçekliği yeniden tartışılır olmuştur. Sanatta şimdiye kadar süregelen olan betimleme dili, bilimsel ve teknolojik buluşlarla yenilenen dünyayı yansıtabilmek ve sanatçının duygularını aktarabilmek adına artık yetersiz kalmıştır.

Bunun yanı sıra gelişen teknolojinin gündelik hayata getirdiği makineleşme ve ulaşım araçlarının yarattığı hız kavramı sonucunda, sıradan insanında görüngü gerçekliği ve buna bağlı olarak algı yapısı değişmiştir. O'nun için, zaten yansıtmacı kurama dayalı bir resim, içinde yaşadığı sanayileşen ve dolayısıyla da mekanikleşen kentsel dünyada gördüklerini yansıtmaktan çok, eski kırsal hayata dair nostaljik ve romantik bir obje niteliğindedir. İzleyici kendi hayatı ve duyguları ile eser arasında bir bağ kuramamakta, dahası eser O'nun gündelik hayatında deneyimlediklerini aktarmada yetersiz kalmaktadır. Tuval resmi her ne kadar tüm bu değişimlere ayak uydurarak yeni biçim dillerine yönelmiş olsa da halen meselenin özüne, yani çağın insanındaki algısal değişimin odağına temas edememiştir.

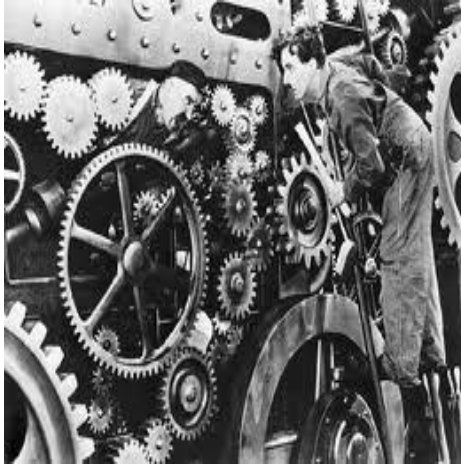
Dönemin şartlarına bakacak olduğumuzda şu tespit yapılır: Gelişen teknolojinin ve buna bağlı olarak otomasyonun, 1900'ler ve sonrasında insanın doğa ve kendi fizyolojisiyle arasındaki ilişkiye getirdiği değişimler ve bunların sonuçları neticesinde; "insanın işi, düzenli biçimde ilerleyen ve belirsiz malzemedan nesnenin biçimine ulaşan el sanatı modelini artık terk ediyordu. Otomasyon, çalışma etkinliğini, son ürünün görsel bilinciyle bütünleşememiş, farklı ritimlerde kendini tekrarlayan, parçalı bir dizi jest olarak belirliyordu. İnsan bedeni, aygıtın ritmine bağlı ve onunla uyumlu hale geldi; insanın hareketleri de montaj zincirinin ve bağlantısının cansız hareketleri gibi bir dizi kopuk işleyişe dönüştü" (Pezzela;2006: 13-14). Burada bahsedilen artık insan elinin yanı sıra aklının sınırlarını da aşan ve adeta dışardan bir akılla düzenlenen kurgudur. Çalışma ve sosyal hayatta, dışardan

bir aklın düzenlediği kurgu ile işleyen yapıya bürünmüş insan, evrimsel olarak hayatta kalabilmek adına kendi bedeni ile otomasyon arasındaki kaçınılmaz adaptasyonu geliştirerek, fizyolojisi ve algısı yapısı ile bu yaşam biçimi arasında uyum sağladı. Buna en güzel örnek yine Charlie Chaplin'in sinemanın sessiz film dönemine ait son filmi olan *Modern Zamanlar*'dır (Modern Times, 1936), (Resim 16). Filmin, başrolündeki kahramanın işinin gereği olan otomasyonla ilişkili olarak hareketlerinin de ritmikleşmesi filmin en can alıcı noktasıdır (Resim 17). Bu sahne ile Chaplin, insan doğasında yaşanan dönüşümü gözler önüne sermiş ve böylece modern insan ve kitle kavramının ortaya çıkmasını sağlayan dinamiklerin temel yapısını anlamamızı sağlamıştır. Film, fabrikaların çarkları, bantları ve dev makinaları arasında çalışan insanın, sistemin işlemesi adına birer makina parçası haline dönüştüğünü ve bu sistemde ne kadar ufaldığını görselleştirmiştir. (Resim,18,9,20,21.). Çekirdek olarak insanla başlayan bu dönüşümün zamanla ikili ilişkiler, aile ve en nihayetinde toplumsal yapıyı da ele geçişi ve buna boyun eğmeyen insanın da toplumdan nasıl dışlanıp etkisizleştirilmeye çalışıldığını gösterir (Video 2).



Resim 16- C.Chaplin: Modern Zamanlar için hazırlanmış orijinal Film Afişi, 95.89x66.04 cm, 1936

Resim 17- C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936



Resim 18- C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936



Resim 19- C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936



Resim 20- C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936



Resim 21- C. Chaplin: Modern Zamanlar filminden bir sahne, 1936

1900-1950 dönemi modernist eserleri içeren Berlin Neue Nationalgalerie (New National Gallery)'de insanın makine ile ilişkisini ele alan resimlerin bulunduğu bölümde, düzenleme olarak resimlerin tam ortasındaki ekranda *Modern Zamanlar* filminin bu kareleri gösterilmektedir. Müzede, resimlerden bağımsız olarak tek başına bir salonda oynatılan, deneysel filmin öncülerinden Walter Ruttmann'a ait Berlin, Büyük Bir Şehrin Senfonisi (Berlin: die Symphonie der Grossstadt), (1927) filmini saymaz isek tek film örneği budur. Zaten içeriği ile aynı temayı barındıran resimler arasında sergileniyor olması da hayli etkileyicidir. Çünkü bu düzenleme, teknoloji-

otomasyon ve insan ortak paydasında içerik olarak aynı konuyu işlese de durağan görüntü ile hareketli görüntü arasındaki farkın konuya etkisini belirginleştirmektedir. Bugün bile müzedeki bu düzenlemeyi gördüğümüzde, tuval resminin her ne kadar çağın ihtiyaçlarına yönelik tüm bu değişimleri merkez alarak hız, hareket ve ritm ekseninde kavramsal ve biçimsel bir adaptasyon çabasına girse de; “süreksizlik olma, görme ve ötekiyle ilişkide olma” olarak çağın şartlarının insan zihninde yarattığı asıl etkiyi verememiş olduğu aşikârdır.

Tüm bu geçişlerle sanatsal olarak yapılmaya çalışılan algıdaki şok edimi ile gündelik hayatın yaşattığı şartların insan beyninde gerçekleştirdiği şok edimi birbiriyle örtüşmüyordu. Bu konuyla ilgili olarak şok edimi ve süreksizlik olgusunun durağan görüntü ile hareketli görüntü arasındaki ilişkileri ve tüm bunların algı üzerindeki etkileri “Çağımızda Hareket Ve Zaman Faktörü Açısından Montajın Önemi” başlığında ilerleyen bölümlerde tekrar daha detaylı olarak ele alınacaktır.

1.3.2.3. Fotoğrafın Keşfinin Sanata Etkileri

Bilimsel buluşların gündelik hayata yansımalarından etkilenen sanat bu gelişmeler doğrultusunda yeni biçim dillerine yönelirken, fotoğrafın keşfi sanat tartışmalarına başka bir kapı aralamıştır. Eserin biricikliği ve içeriği itibariyle pek çok başlık masaya yatırılarak yeniden tartışıldı. Bunlardan birincisi kopya ve orijinal tartışmasıdır. Benjamin’in kopya ve yeniden üretim ile ilgili düşüncelerine baktığımızda fotoğrafın sanata yaptığı en önemli etkinin sanat eserinin aurası ve bu auranın yok oluşuna ilişkin savı gözümüze takılır. Benjamin’e kadar sanat eserinde aura diye bir kavram ortaya atılmamıştır. Benjamin aurayı oluşturan etkilerde kültürün esere yüklediği estetik ve tarihsel özellikler ve sınıflar arası ilişki üzerinde durmuş, bu

ilişkilerin eserin algılanışına etkilerini ortaya çıkarmıştır. Eserin izleyici üzerindeki etkisinde sahip olduğu kendi estetik yapısından daha çok toplumdaki üst yapı ve egemen sınıf etkilerinin algıyı yönlendirdiğini ileri sürer ve ekler: “Geniş tarihsel zaman dilimleri içinde, insan kolektiflerinin genel yaşam tarzıyla birlikte duyuşsal algılama türleri ve tarzları da değişir. İnsanın duyuşsal algılama türünün ve tarzının örgütleniş biçimi –içinde gerçekleştiği dolayım- yalnızca doğal değil, tarihsel koşulların da ürünüdür... Araştırmacılar bu algılama değişikliklerinde dile gelen toplumsal dönüşümleri göstermeye çalışmışlardır –belki de böyle bir şey yapmayı umut bile edemezlerdi. Günümüzde böyle bir kavrayış için koşullar daha uygundur. Yaşadığımız çağda algılama dolayımında gerçekleşen değişiklikler, aura’nın yok oluşuyla kavranabiliyorsa, bu yok oluşun toplumsal koşulları gösterilebilir” (Benjamin,2008: 97).

Fotoğrafın keşfi ve kopyalanabilirlik ile sanat eserinin aurasının yara alışını takiben kutsallığıda kırılmıştır. Bu kırılmanın peşi sıra da, o zamana kadar bir eserin sanat olarak ne’liğine ilişkin değerleri oluşturan pek çok dinamikte etkilenmiştir.

Burada en önemli yarayı portre ve figür sanatı almıştır. Çünkü o zamana kadar sanatta konu olarak seçilen yüzler daima toplumda önemli kişiler veya dinsel mitolojik şahsiyetlere aittir. Yani sanatta sadece alıcı olarak değil, sanat eserinin konusu olarak da egemen bir zümre, üst bir tabaka vardır. Halktan kişilerin portresi herhangi bir önem taşımadığı gibi resmedilmesi bile çok gündemde değildi. Örneğin Vermeer’in “Süt Döken Kadın” veya “İnci Küpeli Kız” resmindeki kişi kimdir bilinmemektedir. Bu kişiler kimlikleriyle değil yüzleriyle tarihe kalmıştır. Egemen sınıf ile Halk sınıfı arasındaki ilişkiyi daha bilinçli ve eleştirel olarak ele alan Courbet’in “Günaydın Bay Courbe” resmindeki sınıf farklılığı eleştirisi bile amacında samimi olsa dahi tam olarak ereğine ulaşmamıştır. Çünkü Courbet bu resimde kendini “halktan birisiymişçesine” resmeder. Sanatçı olarak toplumdaki statüsü halen sıradan insanın üstündedir ve bu sebeple resimde halktan biri değil biriy“miş” gibidir.

Fotoğrafın keşfi ve sonrasında yaygınlaşması ile portre sanatında ressamlara bir rakip durum oluşmuştur. Gerek konu arayışı olarak sanatsal gerekse para kazanmak olarak pratik amaçlı olsun, sıradan insanların portreleri ve de hayatları sanatçılar tarafından ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğraf, sanatta hem teknik hem de konu itibarıyla bir tür demokrasi getirerek şimdiye kadar temsil edilmesi bir yana tamamen görmezden gelinen bir kitleyi görünür kılmıştır. İster fotoğraf ister resim yüzeyi olsun bir şekilde kendi tabakasından sıradan insanların sanat aracılığıyla esere konu olduğunu gören kişi, kendini artık daha bir görünür hissetmiştir. Bu durum O'nun için toplumsal hayatta sıradan bir insanın kendi olarak ilk görünürlüğüydü. Tuval veya fotoğrafa ait olan bu yüzeyi metaforik bir ayna olarak kabul edilecek olunursa -Ayna ve özne başlığında da belirtildiği üzere- bu yansıma artık onun varlıksal açıdan ilk temsili ve görünürlüğünün kanıtıdır ve şunu söyler: “görülüyorum, öyleyse varım”. Bu görünürlük, bir öteki tarafından yansımalarının onaylanması ve toplumsal yaşamda bireysel statünün kazanılması için birinci adımdır. Böylece eser aracılığıyla sıradan insan bir çeşit kendi varlığının farkına varmıştır. Farkındalığı uyanan kişilerin kitlelere dönüşmesi, tarihin devam eden sürecinde ki birey-özne-iktidar gibi tartışmalarla başlayan sosyal kırımdanışa yol açmıştır. Devamında büyük devrimsel hareketleri getirmiş olan bu durum, toplumda üst yapı ve alt yapı değişimiyle sonuçlanmıştır.

Kısaca fotoğrafın keşfi sanat eserinin aurasında olduğu kadar toplumsal yapıdaki sınıf katmanlarında da bozulma ve kırılmalara yol açmış; böylece sanatsal alanda başlayan demokrasi, sonrasında toplumsal alana da nüfuz etmiştir. Benzer olarak Benjamin'de bu döngüyü şöyle açıklar: “Sanat yapının teknik olarak kopyanabildiği çağda sakatlanan, onun aurası'dır. Bu süreç semptomatiktir; sanat alanının çok ötesinde bir önem taşımaktadır. Genel olarak denilebilir ki, kopyalama tekniği kopyalananı, gelenek alanından kopartır. Kopyayı çoğaltarak, onun bir defalık var oluşunun yerine yığınsal bir varoluş koyar. Ve kopyanın, alımlayanın içinde bulunduğu her durumda elinin altında olmasını sağlayarak, kopyalanmış olanı güncelleştirir. Bu iki süreç,

geleneksel olanın olağanüstü sarsılmasına yol açar –geleneğin bu sarsılışı, insanlığın günümüzdeki krizinin ve yenilenişinin öbür yüzüdür. Bu süreçler, yaşadığımız günlerin kitle hareketleriyle yakından bağıntılıdır” (Benjamin,2008: 96).

1.3.3.“Ayna Beyaz Tuvalden Beyaz Perdeye Transfer Oluyor

Başta bilimsel alanda başlayan ve sonrasında sanatsal ve sosyal alanı etkileyen bu değişiklikler, sanatta da yüzyıllar süren dogmaları yıkarak yeni bir dönemi başlatmıştır. Burada önemle üzerinde durulacak nokta insan algı ve belleğinin de bu icatlar sonucunda değişmesi ve yeniden düzenlenmesidir. Çünkü; Paul Valery’nin de öngörüsünde işaret ettiği en nihayetinde “sanat kavramının kendisinin bile olağanüstü bir tarzda değiştirecek kadar önemli değişimin” nedeni, asıl olarak fizyolojik bir olgudan çıkışlıdır: Yeni bir teknoloji ve bilimsel gerçeklik ile çevresine karşı yeni bir algılayış biçimi geliştiren beyin; bu beyinle yeni bir düşünce ve beğeni türü geliştirmeye başlayan birey; yeni bir düşünce ve beğeni türü geliştirmiş olan bireyle oluşan yeni bir çevre ve kitleler; bu kitlelerden oluşan yeni bir dünya düzeni; bu düzene hizmet edebilmek için kendini yenileyen “güzel sanatlar”, dahası bunca yenilik ve değişikliklerle artık “güzel” sıfatı düşürülmüş “sanat”. Adorno’nun dediği gibi, sanatın artık yeni bir formda ortaya konan ve “güzel” ile ilgisi kalmadığı gerçeği yeniçağın sanatçısının karşı karşıya olduğu bir gerçektir.

Adorno’nun sanattan “güzel” sıfatını çıkarması ve ardından Duchamp’ın sanatı retina merkezli olarak görsel değil zihinsel bir boyuta çekmek isteği sanatçıları yeni bir sürecin başlangıcına yöneltmiştir. Dada hareketi ile başlayan değişimlerle sanatı bir yüzeye hapsetme anlayışı yıkılmış, malzemenin olanaklarının zorlanması ve mekânın insanın hâkimiyet duygusu üzerinden sanatsal uzama nesnel olarak dâhil edilmesi gibi yeni

arayışlarla sanat, yüzeyi terk etmiştir. Sanatın plastik kuralları dediğimiz aracı dil ise artık geride bırakılmış bir geleneğin tutucu bir unsuruydu.

Tüm bu değişimlerin insan algısına etkilerini anlayarak tuval resmini terk etmiş olmalarına rağmen, sanatı halen gerçekliğin yüzey üzerinde yeniden kurgulandığı bir yorum olarak ele alan bir grup ressam yönlerini sinemaya çevirir. 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. Çağımızın önemli sanat ve film kuramcısı ve algı psikoloğu Arnheim’ da sinemanın sanat olabilmesi için yolunu resim sanatına yaklaştırması gerektiği ileri sürmüştü ve bunun algıdaki etkileri üzerinde durmuştur. Bu konuya ikinci bölüm olan Resim –Sinema ilişkisi başlığında ayrıntılı olarak değinilecektir.

20.yy’da bilimsel ve teknolojik buluşların ve bunların yarattığı fikirsal ve toplumsal hayattaki değişimlerin sonucunda geçmişe dair üstünlük sahibi birçok şey ya silinmiş ya da etkisini yitirmiştir. Resim sanatı da bu değişimlerden payına düşeni almış, sanatta yüzyıllar boyu süren üstünlüğünü yitirmiştir. Bu üstünlüğünü “Gerçekliğin yansıdığı ayna olarak” alan tuval resminin; gerçekliğe ilişkin bilgilerin değişmesi ve resim sanatının teknik olarak yeni gerçekliği yorumlayışta ki yetersizliği ile algı üzerindeki görsel gücü yıkılmış, yani “ayna kırılmıştır”. Ancak yok olmamıştır, her parçalanma yeni bir yapılanma getirir. Bu nedenle resim sanatı tamamen yok olmamış sadece üstünlüğünü sinemaya devretmiştir. Artık insanlık tarihinde yeni bir döneme girdiğimiz çağımızda gerçeğin yansıdığı ayna “beyaz perde” olmuş, bu aynanın yapısına beyaz tuvalden oldukça çok öge transfer edilmiştir.

“Sinemanın işlevi, resime hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine, onun varlığına yeni bir boyut kazandırır”

ANDRE BAZİN

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SİNEMA İLİŞKİSİ

Bir önceki başlık altında metaforik açıdan sanatın insanın iç dünyasına ve “gerçek” kavramına ilişkin arayışlarının yorumlarını yansıtan bir ayna olduğuna değinilmiştir. 20.yy’a kadar bu arayışlardan çıkışlı olarak psikolojik ihtiyaçları adına bakışın yönlendiği ayna tuval yüzeyi iken, çağımızda “beyaz perde” olduğu, ancak bu aynanın yapısına beyaz tuvalden pek çok öğenin transfer edilmiş olduğu belirtilmiştir.

Bu bölümde ise resim sanatından sinemaya geçen öğeler, bu öğelerin sinemayı sanat olarak nasıl biçimlendirdiği ve aralarında varolan ontolojik ilişki incelenecek, resim sinema örneklerini içeren film örnekleri analiz edilecektir.

Resim sinema ilişkisi altındaki bu bölümde yapılan inceleme ve analizlerle her iki sanatın metaforik açıdan ayna anlayışından yola çıkılarak iki sanatın birbirine yaptığı etkilerle kendi yapısallığına kattığı boyutlar ve yenilikler ele alınmıştır. Ayrıca bu bölüm tezin uygulaması olarak yapılmış kısafilm çalışmasının teknik alt yapısındaki teorik incelemeleri içermektedir.

2.1.RESİM, FOTOĞRAF VE SİNEMADA GÖRÜNTÜ ONTOLOJİSİ VE BİRBİRLERİYLE İLİŞKİSİ

“Bir nesne ne zaman yok olur, ne zaman değişir?” Bu soru Ontolojinin temel sorularından biridir. Resim, fotoğraf ve sinemanın görselliği arasındaki

ontolojik ilişki; bu sorudan çıkışlı olarak ele alınıp, eserin nesnesinin, zaman ve uzam ilişkileri ile konumu irdelenecektir.

2.1.1. Zaman Açısından Ontolojik İlişki

Woody Allen, bu yıl (2012) Cannes Film Festivali'nde dünya galasına çıkan filmi ile ilgili olarak kendisiyle yapılan röportajda şöyle der:

- R: “Zaman’ın geçmesi” filmlerinizde hep tekrarlanan bir tema. Zaman nasıl bir anlam ifade ediyor sizin için?
- W.Allen: Herkes için neyse benim için de o. Zaman bizim düşmanımız. İyi bir şey olmadığı kesin. Carson McCullers zaman için “Dünyayı yöneten ebedi aptal” derdi. Zamanın geçmesiyle ilgili herşey çöküş ve kargaşa çağrıştırıyor. Zamandan nefret ediyorum (Salva, 2011: 57).

Günümüz sinemasının usta isimlerinden Woody Allen “zaman” kavramı için yaptığı bu yorum ile aslında tarihin başlangıcından bu yana her sanatçı için temel olan bir sorunsalı dile getirmiştir.

Sanatın doğasında yatan ana itki insanın varlığını anlamlandırma ve yok oluşa karşı bir çare arayışıdır. Ortaya çıkmış tüm eserler ise zamana karşı ölümsüzlük ve “bir zamanlar vardım” çabasıdır. Bu sebeple resim, fotoğraf ve sinema olarak üç sanatında görüntü ontolojisine girişte karşılaşacağımız ilk gerçek, ölüm ve yok oluş duygusundan çıkışlı olarak psikolojik bir kaygıdan kaynaklıdır. “Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz. Bu “benzerliğin öyküsü”dür ve isterseniz siz buna “gerçekliğin öyküsü” diyebilirsiniz” (Bazin,2007: 15-16).

Mağara duvarına çizilen ilk bizon resminin ya da el izinin amacını kesin olarak bilemesek de bir insanın düşüncesinden yansımış olduğunu biliyoruz. Ne için yapılmış olursa olsun bu anıtsal işaretler geçmişten

geleceğe uzanmakta ve şu cümleyi haykırmaktadır: “işte benim izim: insan” (Bronowski, 1975: 12). Bu haykırış, bir eser ortaya koyan insan için sonu gelmeyecek bir söylemdir. Bu izler ile başlayan insanın kendi varlığından bir benzeri bir yerlere kopyalama dürtüsü, resim sanatı için her şeyin başlangıcıdır. “Varlığın bir “benzeri”ni yaratma çabası: Yaşayandan mükemmel bir kopya –ya da hatta ondan daha güçlü bir “benzer”- yaratma arzusu, bir ölçüde bütün Batı sanat tarihinde süregelmiştir....Varlığın bedensel görünüşlerini yapay olarak sabitlemek, onu zamanın akışından koparıp almak demektir (Pezzella 2006: 40).

Varlığın benzerini yaratma ile ilgili olarak bilinen antik mitlerin ilki Plinius’a ait olanıdır. Bu mit aynı zamanda Batı kültüründe resim sanatının doğuşuna da kaynaklık eder. Bu mite göre genç bir kız savaşa giden sevgilisiyle birlikte olduğu son gece, onun duvara yansıyan gölgesini konturlayarak sevgilisinin ruhunu kendine saklamıştır (Resim 22, 23). Böylelikle genç kız için bu gölge, giden sevgilisinin yerine koyup yanında tutabileceği bir imge yakalayabilmesi adına yaratılmıştır. Burada ortaya çıkan konu; kesintiye uğrayan erotik ilişkide, modelin (aşığın) gitmesi nedeniyle tasvirin onun yerine konulmasıyla aranması gereken metafizik bir özelliği işaret ettiği için kayda değerdir. Gerçek gölge gidene eşlik ederken duvarda hapsedilen ve hep orada kalacak olan taslak, bir varlığı imge formunda ölümsüzleştirir ve bir anı yakalayıp onu sonsuz kılar. Bu arayışın başlangıcı aşk temasıdır. Arzulanan kişiye ait bedeninin yansıması, âşık kadın tarafından, kendi belleğindeki aynı kişinin varlığıyla birleştirilerek bir ikiz yaratılmıştır. Giden olmasa da gidenin yerini alan gölge ile kalan arasındaki duygusal bağ devam eder. Gidenin bedeni ise gittiği yerde yok olurken (büyük olasılıkla savaştır çünkü bu zorunlu ayrılığın veya kesintiye uğrayan ilişkinin bir ucu temasal olarak kahramanlığa dokunur), varlığı ölümü yenerek ölümsüzlüğe kavuşur. Giden artık yoktur ancak gidene ait ruh, kalan sevgili tarafından bu dünyada kalıcı olarak biçimlendirilmiştir yani resim olmuştur. “Sanat eseri, konu aldığı örneğin yokluğunu göstererek, doğumuna katkıda bulunan büyülü amacından zaferle ayrılıyor ve varlığı görünüşten, düşünceyi zamandan, arzu

nesnesini onun şu andaki varoluşundan ayıran uzaklığı gösteriyordu” (Pezzela, 2006: 41). Ereğinde, arzu edilene sahip olabilme ve onun ölümsüz kılınması isteğiyle resmedilene dair bir “benzer” yaratıp, onu zamana ve ölüme karşı yanında alıkoyma isteği taşısa da, ortaya çıkmış olan “benzer” artık kendi başına bir şeydir.



Resim 22– E. Daege, Resim Sanatının İcadı, 176 cm x 135,5 cm, TÜYB, 1832.

Resim 23– Resim 24'ten detay

Zamana ve yokoluşa karşı varlık mücadelesi açısından resim sanatı, bir diğer yöntem olarak mumyalama işlemine benzetilir. “Eğer plastik sanatlar psikanaliz ile incelenseydi, ölünün mumyalanması onun yaratımının temel faktörü olarak karşımıza çıkardı. Resim ve heykel sanatında, varlığın devam ettirilmesi amaçlanmıştır. Geçen süre insanı psikolojik olarak tatmin ettiği halde zafer yine zamanın olmuştur. Vücudun görünümü, onun kuvvetine yenik düşmektedir. Yinede insanoğlunun çabası bu yönde devam etmektedir [...] Benzer olarak bir başka karşı koyuş tarih öncesi devirlerde mağaralarda, başarılı bir av sonrası yakalanan hayvanların bir kısmının kil ile örtülerek korunmaya çalışılması çabalarıdır. Sanat ve uygarlık zaman içinde geliştikçe onun sihirli rolü daha da artacaktır. 15. louis kendisini mumyalatmak yerine Le Brun’a portresini yaptırmayı tercih edecektir. Uygarlık tabii ki zamanın

gücünü yok etmeye yetmeyecektir. O, ancak akılcı düşünme seviyesinin yükselmesini sağlayacaktır. Artık hiç kimse bir modelin veya bir görüntünün aynılığına inanmamaktadır. Görüntüler sadece bizim maddeleri hatırlamamamıza yaramaktadır. Onlar bizi ölümden koruyamazlar. Bugün görüntü oluşturmalarının bu tür amaçları yoktur” (Bazin,2007: 15-16).

Böylelikle ortaya çıkmış eser zamana karşı durdukça, hem resmedilenin hem de resmedenin varlığı, ölüme galip gelmiş ve zamanın akışından koparılmış olacaktır. Eser artık tamamıyla ne resmedilenle ne resmedenle ilişkilidir. O her ikisinin etkileşiminden ortaya çıkmış, malzemeyle cisimleşmiş yeni bir organizma gibidir. Bu nedenle eser, varlığında başlıbaşına bir yaşamsallık barındırır.

Fotoğraf da zamana karşı ölümsüzlük çabasıdadır ve bu noktada resim ile benzeşir. Onda da varlık zamanın içinden koparılır ve bir çerçeve içerisinde zamana karşı korunur. Ancak tuval yüzeyindekinden farklı olarak fotoğrafik görüntüde gördüğümüz nesnenin ta kendisidir. Nesne ait olduğu zamanın içindeki haliyle mekanik ve kimyasal çözeltilerden oluşan malzemeler üzerine kaydedilmiştir. “Fotoğraf zamana ve ölüme karşı savaşıyor ve -böylece- onların yenilmezliğini doğrular. Bir anın görüntüsü, elbette yakalanabilir ve bir yüzeye sabitlenebilir, ama hemen ardından bu çekim belleğin bir nesnesine dönüşür” (Pezzela, 2006: 41).

Bu nokta resim ve fotoğrafa ait görüntünün farkını ortaya çıkarır: Fotoğrafik görüntüde ortaya çıkan, resim sanatındaki gibi kendi başına bir vitalite* barındırıyor olmasından ziyade bir belge niteliğindedir. Zira fotoğrafın teknik olarak ilk çıktığı zamana ait kullanım şekillerinden biride sadece ölmüş insanların görüntülerini kaydetmek için kullanılan bir kayıt belgesi olduğudur.

* Vitalite: Dirimsellik, canlılık, dirilik, yaşam enerjisi. Vitalitenin anlamına sokulabilmek için “yaşam” denilenle arasındaki farklılığı anlamak gerekli. “Yaşam” denilen daha çok, vitalitenin zaman ve mekân içinde biçim almış halidir. Yaşayan bir insanla, yaşam dolu biri arasındaki fark da bundan gelir. Yaşayan biri kendine ancak belli yaşam biçimlerini yaşamaya izin verecektir, yaşam dolu, yani vital birey ise değişik biçimlerin pek çoğuna açık olabilir. Yani vitalite yaşamı kapsar, fakat ondan çok daha geniştir. Toplumsal kurumlaşma vital kaynakları yaşam biçimine döndüren inanlara nasıl yaşayacaklarını öğreten bir çark olduğu için vital kişilerle toplum arasında her zaman bir çatışma olacaktır. Vitalite sözcüğüyle epeyce büyük bir açmazdan kurtulunabilir. Mesela, şöyle diyebiliriz: Kafka hiç yaşamadı ama vitaldi (May, 1998, s. 68).

Çerçeve içindeki görüntü açısından bakıldığında mimetik olarak her ikisi de hayatın yansımasıdır ve yansımanın gerçekçiliği adına fotoğraf resime göre daha başarılıdır. Ancak çerçeve içindeki görüntünün hayat ve zamana karşı varlığı ve vitalitesi sorgulandığında burada resim sanatının görüntüsü galiptir. Çünkü; fotoğraf çerçevesinde gördüğümüz “bir zamanlar vardı”nın mekanik olarak kayıdır. “Sartre’ın dediği gibi, görüntü, sevmiş olduğum yüzün yokluğunu, onun yitmiş olduğunu anlatır” (Pezzela,2006: 41).

Resim ve fotoğraf çerçevesinin içindeki görüntüye bakıldığında bizde yarattığı iki farklı duygu türü bunun bir tür geri bildirimidir. Resim çerçevesi içindeki görüntü bizi halen coşturur ve O veya Orası için “bu hayatta halen var” dedirtir türde bir duygu yaratır. Ancak fotoğraf çerçevesindeki görüntüye baktığımızda yaşadığımız bir tür hüznündür. Bu hüznün nedeni, şimdiyle ilgili olarak hissettiğimiz “yitik” duygusundan kaynaklıdır. O veya Orası artık yoktur. İşlediği konu insan, nesne veya manzara olarak ne olursa olsun iki sanatın görüntüsünün uyandırdığı his bu kadar kesindir; resim’de “var”, fotoğrafta ise “var’dı”dır.

Sinematografik alımlamada da zaman meselesi aynı içeriğe sahiptir. Bölümün başlagıcında konuyla ilgili olarak, günümüzün başarılı yönetmenlerinden Woody Allen’ın görüşü belirtilmiştir. Bu görüşe göre; sinemacı içinde zaman, insanın varlığını tedirgin eden kaotik bir kavramdır ve sinemacıda nesneyi ait olduğu zaman içinde kaydederek bir çerçeve içinde sunar.

Ancak resim ve fotoğraftakinden farklı olarak sinemanın hareket eden görüntüsü bize, zamanın varlıkla olan ilişkisine ve algısına yönelik başka bir bakış kazandırır. 20.yy insanının, bilimsel ve teknolojik buluşların günlük hayata etkisi nedeniyle, zamanla ilişkili olarak algı yapısı değişmişti. Buna bağlı olarak varlık ve zaman kavramıda değişti. Sinemasal görüntüde eserin nesne ve zaman ile ilişkisi olarak algılanan, gündelik hayatında da deneyimlediği görsellikle paraleldi: hıza bağlı olarak geçicilik ve sürekli bir değişkenlik. Bu görüntü kişide; zamana karşı varlığının geçiciliği adına psikolojik bir kabullenışı sağlıyordu.

“Sinematografik alımlamada, her nesne, her yüz ve her jest bir an belirir ve kaybolur; bu sırada, tam da kendi ölüm anındadır. Sinema, varlığı algının her nesnesinin ölümüne alıştıırır ve bu biçimde modernliğin temel bir özelliğini açıklar. Çünkü geçicilik, süreğen yenilik, dağınık alımlama, bütün üstünlüğü – belirtildiği gibi- sinemanın doğuşuna tanıklık eden çağda ortaya çıkan meta formundaki her nesneyi etkiler” (Pezzella, 2006: 19).

Sinema teknik olarak, yapısındaki hareketlilik nedeniyle çağın insanın algısında zaman kavramıyla ilişkili bir parellik oluşturmayı başarmışsa da, önemli bir problemi vardı. Sinemanın doğuş nedeni için “gerçek olayları mekanik olarak hareket halinde kaydetme arzusudur” dersek; teknik açıdan tıpkı fotoğraf gibi bir tür kayıt cihazı olarak icat edildiği gerçeği ile yüzyüze geliriz. Fotoğrafta ortaya çıkan sonuç, “bir zamanlar vardı” için bir belge niteliği taşır demiştik. O halde sinema için de bir kayıt belgesidir demek durumundayız ve bu sonuca göre de film, hareket halinde akan görüntülerden oluştuğu için ‘belgesel’dir diyeceğiz. Sinema bu kayıt mantığından kendini sıyırmak ve belge niteliğinden sanat eseri niteliğine bürünmek için arayışlara yöneldi.

Sinemanın daha en başta birkaç denemeden sonra tiyatro ile yolları zaten ayrılmıştı. Çünkü tiyatroda zaman ve insan ilişkisinin sunumu, kurgusal olarak görsel sanatlardan farklı idi. Bu ayrımı belirleyen en önemli nokta hitap ettikleri duyu organının farklı oluşuydu. Zira tiyatro kulağa hitap ederken sinema göze hitap etmekteydi. “Bir sinema oyuncusu yüzünü kullanırken, tiyatro oyuncusunun sesiyle oynadığı herkesçe bilinir” (Monaco, 2006: 50). Başlangıçta birkaç deneme ile görüldü ki; kaydedilmiş bir tiyatro oyunu olarak film görüntüsündeki sorun, nesnelliğin zaman ile ilişkisine ait kurgusunun göze hitap edemeyişidir. Bu sorundaki anahtar kısım ise film olarak “çerçeve içindeki görüntü”de, nesnenin uzamla ilişkisi idi.

2.1.2 Uzam Açısından Ontolojik İlişkisi

Sanatta, özellikle Batı sanatında okuma yazmanın bile çok yaygın olmadığı zamanlardan bu yana kendi başına görsel bir dil oluşturularak; bakış, görme ve anlama ilişkisi için en güçlü ve en eski geleneğe sahip resim sanatı, bu sorunun çözümü için yine gündeme geldi. Pezzela, “sinema, görüntüsel dile getirişi sağlayan Batı’nın metafizik geleneğine, görmenin ve bakışın geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır.[...] Kameranın ürettiği görüntü, temsil sisteminin merkezindeki insan gözünde olduğu ve “Rönesans insancılığında tanımlandığı gibi, görsel düşünme kodlarını” çoğaltmaktan ve doğrulamaktan başka bir şey yapamaz” der ve ekler “sinematografik görüntüde görsel amacın üstünlüğü vardır” (Pezzela, 2006: 53- 54). Görsel amacın üstünlüğünü sağlayan ise nesnenin içeriğe göre yeniden biçimlenişi ve uzam içinde kendi ve diğer nesnelerle ilişkisel olarak konumlanmasıdır.

Resim sanatında uzam her ne kadar gerçekçi ele alınırsa alınsın neticede ortaya çıkan, resmi yapan kişinin içsel bakışının bir sonucu olduğu için karşımızdakide subjektif bir görüntüdür. Bu nedenle de gerçeklikle ilgili görüntüde muhakkak ki işin içine insan eli girmiş olduğundan görüntü bir yerlerde değişime uğrar.

“Fotoğrafın gücü resimden farkı nesneleri olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir. Fotoğrafçının kişiliği yalnızca çekeceği nesnelerin seçiminde ve amacında etkili olmaktadır. Her ne kadar sonuç onun kişiliğini yansıtır olsada, bu ressamın yaptığı ile aynı şey değildir. Bütün sanatlar insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler [...] fotoğraf yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanattır. Bir ressamın estetik dünyası gerçek dünyadan çok farklı olabilir. Onun sınırları belli bir yerde kısıtlanmış olacaktır. Fotoğraf ise ortak oluşumları paylaşır. Bir nesnenin kendisini betimleyebilir. Sürrealistler fotoğraf yüzeyinde

böylesine bir farklılık sezmişlerdir. Onlar estetik amaç gütmazler ve mekanik etkiyi gözardı ederler. Onlara göre hayal ürünü olan ile gerçık olan arasındaki mantıksal farklılık ortadan kalkma eğilimindedir. Her görüntü nesne gibi görünür ve tersi olarak her nesne bir görüntü gibidir. Bu yüzden fotoğraf sürrealist yaratıcılığın ana malzemesinden biri olmuştur. Sürrealist resimlere titizlikle bakıldığında ayrıntılarda görsel bir yanılgının olduğu görölmektedir” (Bazin,2007: 18-20).

Sürrealist resimde görsel olarak nesnenin biçimlenişı öncelikle kendi ontolojisi ile ilişkiydi. Diğer akımlarda (izlenimcilik, ekspresyonizm, kübizm, v.b) insana dair duygular nesnenin biçimlenişinde kendini gösteriyor, bu esasla vücuda geliyordu. Sürrealizmde ise nesne sadece kendi varlık yapısıyla ve diğer nesnelerle ilişkili olarak konumlandırılıyordu. Ancak verilmek istenen tema, bunların birbiriyle ilişkisi veya absürdlüğüyle kendini hissettiriyordu. Bu konu ekspresyonizm ve Murnau sineması başlığı altında daha detaylandırılacaktır.

Fotoğrafın resim sanatına katkısının, ona temsil alanında önce rakip sonra galip olarak, ileri bir boyuta taşıdığı sonucuyla inceledik. Buna karşılık resim ise nesne ile ilgili olarak artık fotoğraf ve daha gelişmiş hiç bir kayıt cihazının gösteremeyeceği bir biçim arayışına başlamıştır. Bu sayede resim şimdiye kadar ki en büyük evrimini geçirmiş ve yeni bir yapıya bürünmüştür. Bu açıdan şunu demek şarttır; fotoğraf plastik sanatlarda nesnenin yansıması adına en büyük icat olduğu kadar aynı zamanda resim sanatına yapılmış en büyük hizmettir de. Fotoğrafın resime sağladığı yararı benzer bir şekilde resimde fotoğrafa yaparak borcunu ödemiştir. Şöyle ki; teknolojisi ve kullanım alanı olarak sadece bir belge niteliği taşıyan fotoğraf, sanat halini alabilmeyi yine resim sanatından öğrenmiştir. Bu bilgi sinemayada tesir etmiştir.

“Fotoğrafçılar ressamalara, yalnızca onların birer kölesi olarak hizmet etmekle kalmamışlar, aynı zamanda ressamaların 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” (Bazin,2007: 113).

Şüphesiz; burada amaç olarak fotoğraf ve sinemayı resimin hizmetine sokmak veya birbirleriyle arasında büyüklük kıyasına girilmeye çalışılmamaktadır. Önemle altının çizilmeye çalışıldığı konu, sinemayı sanat haline getiren süreçte resim sanatının izleridir. Bu bir tür; kendisinden sonra gelen ve kendini oluşturmaya başlayan bir gence yerini devrederken bilgilerini aktaran ve bu şekilde onda kendini yaşatmaya devam edecek bir ustanın çırağıyla olan ilişkisi veya bir tür baba oğul ilişkisidir.

Resim sanatı için de bu olanak, bir çeşit kendini yeniçağa adaptasyon sürecidir. Bazin’in dediği gibi “Sinemanın işlevi, resime hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine, onun varlığına yeni bir boyut kazandırır” (Bazin,2000: 159).

2.2.SİNEMATOGRAFİK GÖRÜNTÜNÜN SANAT OLARAK ALGI VE BELLEK ÜZERİNE ETKİSİNDE RESİM SANATININ ROLÜ

Sinemanında tıpkı fotoğraf gibi bir tür kayıt cihazı olarak icat edildiğine değinmiştik. Sinemanın belge niteliğinden sanat niteliğine kavuşması ve insan algısına o yönde hitap edebilmesi için daha pek çok arayış ve denemeler gerekiyordu. “Sinemanın ilkin, gerçek olayları mekanik olarak kaydetme arzusundan doğduğunu yukarda belirtmiştik. İlgi, konudan biçimlerin özelliklerine kayana değin, sinema bir sanat olmamıştı. Şimdiye kadar belli gerçek olayları, yalnızca kaydetmeye götüren şey, şimdi nesneleri filme özgü özel araçlarla gösterme amacına dönüştü. Bu araçlar istenen nesnenin yeniden üretiminden daha fazlasını yapabilirler; onu geliştirir, ona biçim kazandırır, nesnenin özel niteliklerini açıklar, onu canlı ve süslü hale sokarlar. Mekanik yeniden üretimin bittiği, anlatım koşullarının nesneyi biçimlendirmeye hizmet ettiği yerde sanat başlar. [...] izleyici dikkatini biçime

yönlendirmeye hazırlanmalı ve “nasıl” anlatıldığını değerlendirebilmelidir”. (Arnheim, 2002: 54).

Olayın özü ne anlattığından ziyade nasıl anlatıldığı kısmına geldiğinde ve bunun algıdaki etkisine dayandığında yöntem olarak resim ve sinema kesişir. Arnheim’ında işaret ettiği üzere; izleyicinin dikkatini biçime yönlendirme çabası ve dahası bir nesneyi kendi düz nesneliliğinden sanatsal bir biçime dönüştürme tekniği resim sanatında gizliydi. Yine bu dönüşmüş nesnenin, sinemasal aygıtın kabiliyeti gereği -tıpkı fotoğrafta olduğu gibi- sadece bir nesnenin görüntüsünü kaydetme özelliğinden sanat olarak sunulmasına taşınması ve bellekteki yerini “bir çekim nesnesi” değil “sanat nesnesi” olarak alabilmesi, ressamların yüzyıllar boyunca geliştirdiği yöntemlerde saklıydı.

Her ne kadar sinema ve sanat kuramcısı olarak tanınsada aslında köken olarak algı psikoloğu olan Arnheim, plastik düzenlemenin ve nesnenin sanatsal bir düzeye taşınabilmesinin önemi ve bunun insan algı ve belleğinde yol açacağı değişimlerin üzerinde durmuştur. Böylelikle sinemanın görsel gücünün estetik bilinç kazanmış insan kadar bu bilinçten yoksun en sıradan insanı bile düz bir anlayışın ötesine taşıyabileceğinin altını çizer. Ancak, eğer sinema Arnheim’ın da işaret ettiği üzere sanat olarak bunu başaracaksa resimle yollarını mutlaka bu noktada birleştirmeli ve kendisinden daha kıdemli olan bu sanatın yollarına başvurmakta çekinmemelidir.

O’na göre ilginin konudan biçime kaydırılabilmesi ve izleyicinin dikkatinin biçimin niteliklerine yönlendirilebilmesi bir sanat yapıtını oluşturmak ve anlamak için şarttır. Böylelikle izleyici bir ölçüye kadar sıra dışı olan bir tutuma kendini taşır. “...daha önce fark edilmeyen şeyler daha çarpıcıdır; çünkü nesnenin kendisi bir bütün olarak garip ve olağan üstü görünür. Böylece izleyicinin bildik bir şeyi yeni bir şeymiş gibi görmesi sağlanır. İşte o zaman izleyici doğru bir gözlem yapabilir. İzleyicinin ilgisi yalnızca doğal nesnenin tipik ya da renksiz mi, aslına uygun ya da anlaşılır mı olduğunu anlamaya değil, açının sıra dışılığına yönlendirildiği için

nesnelerin kendileri daha vurgulu ve bunun sonucu olarak da daha etkileyici duruma gelir...” (Arnheim, 2002:,43).

Arnheim sanatın algı üzerindeki etkileri ve insan zihnini şekillendirme gücünü inceleyerek, bir filmin içeriğindeki temanın sanatsal bir bütünlükle izleyiciye nasıl hissettirilebileceğini nesnenin çekim teknikleri üzerinden anlatmıştır. Bu çekim teknikleri ile nesnenin farklı açılardan kaydedilmesi sayesinde izleyicinin dikkati, nesnenin biçimsel özelliklerine yönlendirilerek aynı nesneye yeniden ve çok anlamlı bir bakış kazandırılması sağlanır. Böylece nesnel olarak düz bir görünümünden, sıradışı bir açıyla yeniden biçimlendirilen nesne bazen algıda gerçekliğinden daha güçlü bir görünüm kazanır ve yarattığı duygulanım daha çarpıcı olur.

“Nesneleri ‘tek yönlü’ düz görüntüler olarak göstermek fotoğrafçılığın bir özelliğidir. Üç boyutlu bir şeyin iki boyutluya indirgenmesi, sanatçının fayda sağladığı bir zorunluluktur” (Arnheim, 2002: 44-45). Bu zorunluluk sayesinde, başlangıçta algısal açıdan kayıt belgesi olarak algılanan nesneye ait görüntü, sanat nesnesine dönüşerek görüntünün izleyici belleği üzerinde etki oluşturmalarını sağlar. Arnheim bu etkinin nasıl sağlanacağına ilişkin bir dizi yöntem anlatır. Amerikalı film kuramcıları ise bu iş için böylesi bir reçete verilemeyeceğini ileri sürerek karşı çıkarlar. Fakat günümüzde sinemasal görüntünün algıda ki gücü söz konusu olduğunda Arnheim’ın haklılığı kaçınılmazdır. Sinemada devrim yaratmış ve dönüm noktası diye anılan önemli filmlere baktığımızda, bu filmlerdeki etkileyici gücün senaryolarından ziyade görselliklerinde olduğunu görürüz.

Bu konuyu bir film analizi üzerinden yaparsak daha netlik kazanır. Hem hala gelmiş geçmiş en mükemmel filmler listesinde yerini koruyarak sinema tarihinin kült filmlerinden biri sayılması nedeniyle, hemde nesnenin sanat nesnesine dönüştürülerek sinemasal anlatımda nasıl kullanıldığına iyi bir örnek olduğu için Orson Wells’in *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, 1941)) filmini ele alabiliriz. Filmdeki ana eksende anlatılan kapitalist ve ezici kişiliğin; her şeye sahip olma arzusu ve statü-değer ölçütünün materialist bir anlayıştan kaynaklı oluşu, filmdeki nesne-figür ilişkisi ve nesnelerin kendi

görüntülerindeki yeniden biçimlendirme ve düzenlemeler üzerinden bize açıkça gösterilmektedir. Wells nesneleri farklı açılardan ele alarak anlatımı kuvvetlendirmiş ve onlara farklı anlamlar kazandırmıştır. Böylelikle figür- figür ve figür- nesne ilişkisini de kullanarak filmin ana eksenindeki temanın göz üzerinden kurulmasını sağlamıştır. Teknik olarak bunu derin odak (deep focus), alt ve üst açılarla sağlamıştır. 1941 yılında gösterime giren bu film ile Wells, bu tekniklerin ilk kullanılması açısından sinema anlayışına yenilikçi katkılarda bulunmuştur. Ancak asıl olarak filmin sinemaya en büyük katkısı alt açının doğru bir biçimde kullanılmaya başlanmasıdır.

Filmin konusuna kısaca değinecek olursak, öyküsü iktidarın doğası, karakter ve kader ilişkisi gibi kavramsal temaların yanı sıra "Amerikan rüyası" kamuoyu, siyaset, medya ve halkla ilişkiler gibi artık gündelik yaşamın biçimlendirici güçleri olan "modern yaşamın olguları" ve aralarındaki ilişkiler olarak bir çok katmandan oluşmaktadır. Genç bir gazeteci, Kane'in ölürken sarf ettiği son söz olan *Rosebud* isminin anlamını çözmek için, hayatını incelemeye başlar. Ancak bu merak tamamiyle popülist bir amaç içindir. Filmin eksik olan yapboz parçası olarak *Rosebud* arandıkça biyografik olarak zamanda geriye gidilir. Sonuç olarak da döneminin en güçlü insanı olarak her şeye sahip Kane'in bu son sözleriyle çocukluğunun yalınlığına özlemini dile getirdiği ortaya çıkar. Çünkü *Rosebud*; çocukluğuna ait bir nesne olarak; kar kızıağının adıdır. Kane; annesi tarafından daha iyi bir eğitimle yüksek bir statü kazanması için, çocukluğundan zamansız koparılacak sonuçta despot ve materialist bir adama dönüşmüş ve tüm gücüne rağmen yalnız ölmüştür. Bu bireysel hikâye aynı zamanda mükemmelliyetçiliğin ve otoriter yönetimin trajik sonuçlarını da göstermektedir.

Filmin temasındaki, kişi/kendi; kişi/nesne; kişi/kişi örgüsü, Kane karakterine ait figürün kendi görüntüsü, kendisini çevreleyen nesneler ve diğer figürlerle olan ilişkisi üzerinden bize hissettirilmiştir.

Kişi/ kendi ilişkisindeki görsel sahnelerde Kane'in herşeye sahip güçlü bir kişi olarak ezici kişiliği, aşağıdan bir kamera açısıyla verilmiştir. Bu şekilde Kane aynı zamanda tüm karelerde insani görünümünden uzaklaştırılarak, görkemli ve kasvetli anıtsal bir yapıya da büründürülmüştür. Tüm bunların

nedeni olan egosu, Resim 24'de kendine bakış olarak ayna ile verilmiştir. Ancak Kane aynayla girdiği bu oyunda aynanın içindeki iç içe görüntülerle kendini çoğaltmaya çalışırken tersine gittikçe kaybolmuştur. Bu Kane'nin nesne üzerinden hakimiyet kazanarak beslenen egosuna rağmen varlığının aynı nesneler tarafından küçülüşü ve ezilişini de gösteren bir karedir. Resim 25'de ise vitraylı bir pencere önündeki figürün penceredeki bir motif olan gözün bakışı altında olduğunu görmekteyiz. Bu bakış, Kane'in insanlar üzerindeki kontrol gücünü simgelerken aynı zamanda yetiştiği ortamdaki mükemmelliyetçiliğin ve otoriter yönetimin bilinçaltına işlemiş bakışındır.

Resim 26 ve 30 arası örneklerde, Kişi/ Kişi ilişkisi ile, Kane'in diğer insanlar üzerindeki etkisi görülmektedir. Resim 26'da ki karede portre olarak yalnızca O vardır diğerlerinin kişiliği onun portresi altında ezilmektedir. Resim 27 ve 28'de ise Kane'nin insanlara bakışı üst açıdan bir çekim tekniği ile verilmiştir. Bu sayede Kane'nin, insanlara tanrısal bir gözle baktığı ve onlar üzerindeki egemenliğinin farkındalığı bize hissettirilmiştir. İnsanlar Kane için kişi olarak değil yığınlar olarak vardır. Resim 29'da ise Kane başka bir figür ile birlikte gösterilir. Bu karede de Kane, alt açılı çekim tekniği ile kompozisyonda diğer figure göre egemen olan figürdür.



Resim 24– O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kendi ilişkisine örnek bir sahne, 1941 (Solda)

Resim 25– O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kendi ilişkisine örnek bir sahne, 1941 (Sağda)



Resim 26—O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941 (Solda)
Resim 27—O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941 (Sağda)

Resim 30'da ise yine kişi/kişi ilişkisi açısından Kane'nin kadınlara olan bakışı anlatılır. Bu karede derin odak (deep focus) tekniği ile birinci planda boyalı yüzlü porselen bir kadın biblosuna odaklanılmıştır. Alttan çekim tekniği ile arka planda Kane ve kadın figür kullanılmıştır. İki figür arasında hiyerarşik bir ilişki vardır ve bu ilişkide Kane büyüklük açısından yine egemen olandır. Bu karede Kane'nin kadınlarla olan ilişkisinde kadınları sadece bir arzu nesnesi olarak gördüğü yansıtılmaktadır.



Resim 28— O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941(solda)
Resim 29— O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941 (sağda)



Resim 30— O. Welles: Yurttaş Kane filminden kişi/kişi ilişkisine örnek bir sahne, 1941

Resim 31’de ise Kane’nin iktidarına bir medya patron olarak yükselişi ile ilişkili olarak gazetelerin üzerindeki egemen ve meydan okuyan duruşu vardır. Sol üste Kane’in geldiği sınıf olarak alt kültürü simgeleyen bir at arabası tekerleği görülmekte. Sağ köşede ise bir gökdeleni anımsatan yüksek bir nesne durmaktadır. Bu sahnede Kane yukardan bir bakışın kamera açısıyla çekilmiştir. Ancak bu diğer karelerdeki gibi, Kane’nin figürü aşağılayan bakışı değildir. Sağ taraftaki gökdelenimsi nesnenin bendeniyle paralellliği, O’nun medyanın gücü sayesinde halkın üzerinde kurduğu iradesi aracılığıyla iktidara doğru yükseleceği fikrini çağrıştırmaktadır.

Resim 32’de ise Kişi/Nesne ilişkisi figür-nesne ile anlatılmıştır. Kane sahip oldukları aracılığıyla üstünlüğünü sağlayıp egemenliğini sürerken öte yandan ironik olarak da Kane’nin varlığı sahip oldukları içinde ezilmiştir. Bu karede Kane’nin figürü sahip olduğu görkemli devasal nesnelerle kıyaslandığında adeta yok olmuştur.



Resim 31– O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/nesne ilişkisine örnek bir sahne,1941 (solda)



Resim 32– O. Welles: Yurttaş Kane, filminden kişi/nesne ilişkisine örnek bir sahne,1941 (sağda)

Ancak filmdeki karakterin her seye sahip olmasına karşın yine de huzursuzluk, tatminsizlik ve mutsuzluk içeren ruhsal durumu ışık gölge ve bunun baskın kontrastlığı ile bize hissettirilmektedir. Yazının başlangıcında o zamana kadar kullanılmayan alt açılar nedeniyle, tavan hiç gözükmemekte demiştik. Bunun teknik sebebi; aydınlatma amacıyla kullanılan ışıkların burada bulunmasıydı. Ancak altan ve üstten kullanılan farklı kamera açılarının sebep olduğu bu teknik değişimin yol açtığı zorunluluk beraberinde bir yeniliğide doğurmuştur. Bu yenilik, yandan aydınlatmanın etkili bir biçimde kullanılmaya başlanmasıydı. Böylece bu filmin getirdiği başka bir yenilikde figür-figür, figür-nesne ve nesne-nesne olarak kompoze edilen karelere ek olarak ışık-gölgenin bir aydınlatma aracından ziyade ekspresif bir öğe olarak kullanılmasıdır. Bu yöntemi sinemacılar Barok dönem ressamı Caravaggio ve Rembrandt'tan öğrenmişlerdi.

Arnheim'a göre "Renkli filmin ortaya çıkışı resim ve film arasında yeni ilişkiler yaratacaktı. Bu zamana kadar olan kompozisyonla ilgili olarak çizgi ve boşluk elemanlarından başka, artık ışık ve aydınlatma ile film, resim alanına uzanacaktır. Film adamları ışığı kullanmayı sadece doğal ışık kaynaklarının taklidi olarak ve sahneleri görünür kılmak için yeri doldurulamaz bir aracı olarak kullanmamayı basamak basamak öğrendiler. Aynı zamanda öğrendiler ki ışık izleyicinin dikkatini etki merkezine yönlendirmek, belirgin olanı

güçlendirmek, belirgin olmayanı baskılamak için harika bir araçtı. Bu ışığı yönlendirebilme sanatı, tabiki öncelikle ismi ışığı arkadan verme tekniği ile bir adılan Rembrant başta olmak üzere ressamalarda da rastlanırdı” (Arnheim, 2003: 152).

Ancak Orson Welles'i Arnheim'in burada bahsettiği sinemacıların dışında tutabiliriz. Çünkü Welles 9 yaşından itibaren resim öğrenmiş ve oyunculuk öncesindeki kariyeri olarak resim alanında çalışmıştır. 18 yaşındayken, okuduğu kolejdeki öğretmeni olan Roger Hill'le birlikte Shakespeare'in yazılmış bütün oyunlarını bir araya getirdiği ve Amerikan kolejlerinde büyük ilgi uyandırarak 90.000 satan 'Herkes için Shakespeare' adındaki kitabın resimleri de Welles'e aittir. Diyebiliriz ki; Welles sinemadaki bu filmle kazandığı başarısının nedeni olan, nesnenin farklı açılarla yeniden biçimlendirilişi ve ışığın ekspresif öge olarak kullanımı tekniklerini resim sanatı üzerinde uygulayarak öğrenmiş ve sinemada uygulamıştı. Benjaminin yöntem olarak resim- sinema karşılaştırmasında ressam ve kameraman için kullandığı benzetmeye göre bu durumda Welles büyücülükten yetişmiş bir cerrahtı.

Benjamin'de, sinemayı ele aldığı gerçekliğin işleniş yöntemiyle ilişkili olarak tiyatrodan ayırır ve sunduğu nesnelliğin konumunu anlamak için resim sanatıyla karşılaştırıldığında durumun daha anlaşılır olacağını ileri sürer. Ancak farklılık işi yapan yani ressam ve kameramanın yöntemindedir. “Burada sormamız gereken soru şudur: bir operatör ile bir ressam arasında ne fark vardır? Bu soruyu yanıtlamak için, cerrahlık mesleğinden bilinen operatör kavramına dayanan bir yardımcı yapı kurmamız gerekiyor. Cerrah bir kutbunda büyücünün yer aldığı düzenin diğer kutbunu oluşturur. Bir hastayı, elini koyarak iyileştiren bir büyücünün tavrı, hastaya bir müdahalede bulunan cerrahın tavrından farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi ettiği kişi arasındaki mesafeyi korur; daha doğru bir deyişle, bir yandan-koyduğu el sayesinde- bu mesafeyi biraz azaltır, diğer yandan –otoritesi sayesinde-çok artırır. Cerrah ise tersini yapar; tedavi ettiği kişiyle arasındaki mesafeyi –onun içine girerek- çok azaltır ve- elini organların içinde hareket ettirirken gösterdiği sakınganlıkla –bu mesafeyi çok az artırır. Tek bir cümleyle:

büyücüden farklı olarak cerrah, belirleyici anda hastasıyla insan insana karşılaşmaktan kaçınır; daha çok cerrahi yoldan hastasının içine girer. Büyücü ile cerrah arasındaki ilişki, ressam ile kamera arasındaki ilişki gibidir. Ressam çalışma sırasında gerçeklikle arasındaki belirli mesafeyi gözetir; buna karşılık kamera verili olanın dokusunun derinliklerine girer. İkisinin de elde ettiği görüntüler, birbirlerinden olağanüstü farklıdır. Ressam bütüncül bir görüntüye ulaşır; kameraman ise defalarca parçalanmış, parçaları yeni bir ilkeye göre bir araya gelen bir görüntü elde eder. Bu yüzden gerçekliğin sinemada serimlenişi, günümüz insanı için kıyaslanamaz ölçüde daha önemlidir; çünkü sinemasal serimleme, insanın bir sanat yapısından talep etme hakkı olduğu bir şeyi, gerçekliğin aygıttan bağımsız görünüşü, tam da gerçekliğe aygıtlarla yoğun bir biçimde nüfuz edişi temelinde sunmaktadır” (Benjamin, 2008: 111-112).

Benjamin’in bu yazısında, nesnenin filme çekilme aşamasındaki mantığı aslında fotoğrafın kayda alma mantığı ile aynıdır. Bu aşamada kameraman nesnenin kendi yapısıyla ilişkili olarak sadece kaydeder. Bunu çerçeve içine koymak ve bütünü düzenlemek aşaması ise ortaya çıkacak işin sanat mı yoksa belgesel mi olacağının da belirleyicisidir. Ressam’ın mantığı sinemaya burada nüfuz eder, yani görüntü karesinin içinin düzenlenişinde (mekânın düzenlenişi, mimari öğelerin film karesine yerleştirilişi ve tüm diğer yüzey düzenlemelerindeki temel kompozisyon için kullanılan öğeler, v.b). Bu kısım büyücü ve onun yaydığı aurasıdır. Karşımızdaki düzenleme ile biz büyücünün –ressamın- düşüncesiyle ve de dolayısıyla kendi ile buluşuruz. Ressamın tıpkı bir büyücü gibi bizimle arasına koyduğu mesafe bu plastik düzenlemedir. Bir bakıma bizimle bu noktada iletişim kurarken diğer yandan da mesafesini -ve tabii ki otoritesini de- korur.

Tüm bu düzenleme sonuçta bir ressamın fırçasından çıktığı an bu kompozisyon ve içerisindeki nesneler en nihayetinde insan elinin sınırlarına gelip dayanacak, şekillendirildiği biçimde insan aklının ve duygularının izlerini görecektik. Yani nesnenin yapısı bize objektif değil subjektif olarak yansıyacaktı.

Hatırlanacak olursa “Resim, Fotoğraf Ve Sinemada Görüntü Ontolojisi Ve Birbirleriyle İlişkisi” başlığı altında resim ve fotoğrafın ontolojik karşılaştırması yapılırken, ressamın ortaya çıkardığı görüntü ile fotoğrafçı aracılığıyla kameranın ortaya çıkardığı görüntüde nesnenin kendine ait yalın gerçekliği ve izleyicinin kamera aracılığıyla onun içerisine nüfuz edişi arasında çok önemli bir optik farklılık olduğuna değinmiştik. Kamera aracılığıyla nesne, insan elinin biçimlendirdiği diğer sanatlarda olduğunun tersine, insana dair bir boyunduruktan kurtarılırken aynı zamanda tıpkı doğadaki haline eş değerde bir fenomen olarak bir karenin içinde konumlandırılır. Böylece fotoğraflık görüntü sayesinde nesne ortak oluşumlara açılır ve izleyicinin kendi içine nüfuz etmesine olanak tanır. Yani, kameraman Benjamin’in hastasına temas eden -dahası içine giren- cerrah benzetmesinde olduğu gibi, izleyicinin nesne ile benzer bir ilişkiye girmesine olanak kazandırır. Bu edinin süresince de kameranın olanakları sayesinde nesne halen kendini kendi ontolojisi içinde muhafaza eder ve sadece kendini betimler. Diğer yandanda en önemli olan dönüşüm gerçekleşir: “Her görüntü nesne gibi görünür ve tersi olarak her nesne bir görüntü gibidir” (Bazin,2007: 18-20).

Öte yandan tıpkı cerrahın bu eylemde hastasıyla yüzyüze gelmeyişi gibi teknik olarak kameramanda ortaya çıkan eserle ilgili benzer bir davranış sergiler. Esere baktığımızda, göz kontağı kurduğumuz bakışın biçimlenişi mekaniktir. Kameramanın gözüne ait bakış ise bunun arkasındadır. Bu açıdan ressam ve kameramanın yöntemi başka bir farklılık içerir. Büyücü hastasıyla mesafesini korumasına karşılık yinede onunla bir bakış halindedir. Aynı şekilde bizde resime bakarken, bakışımız ressamın bakışıyla karşılaşır.

Sinema, görüntünün kayıt aşamasında fotoğrafinkine benzer bir mantık taşısa da filmin düzenlenişi ve bir kayıt belgesi niteliğinden sanat eserine dönüştürme sürecinde resim sanatı ile yakınlaşır. Yine nesne veya figür olarak kameraya alınanın, çekim sonucunda belleğin kayıt nesnesi konumundan bir imaj konumuna çıkarılmasına resim sanatının yardımlarıyla ulaşır.

Arnheim'a göre "Aynı şekilde, resim filmler üzerinde imaj yaratılmasıyla ilgili olarak olabildiğince güçlü etki etti ve bu etkinin sonuçlarıyla (sinema efecti) fotoğraftan sapan yol oldu. Film neredeyse hiçbir zaman hareketsiz görüntülerle uğraşmadı. Bu nedenle burada durağan bir görüntünün kompozisyonundan bahsedemeyiz. Bununla birlikte pratik olarak ressamların çağlar boyunca uyguladıkları ve fotoğrafçıları onlardan adapte ettikleri mekanın bölünmesine dair prensipler filme uygulanabilirdi. Örneğin, her iyi film çekimi, görüntünün içindeki objeleri, basit matematiksel şekiller biçiminde gruplar. Ufuk çizgisi görünür objeleri organize eder ve birleştirir, boşluklar boyut form ve ışığa göre dengelenir. O halde denilebilir ki, iyi bir film süreci, bu iyi organize edilmiş çekimlerin kısa aralıklarla birbiri ardına belirmesi ve bunların hareket geçişleriyle birleştirilmesi veya montajla bağlanması ile elde edilir. Aynı zamanda film imajının yaratımını statik imgelere indirgemekte kesinlikle yanlıştır" (Arnheim,2003: 151).

Başlangıçta belirttiğimiz gibi sinemanın çıkış noktası tıpkı fotoğrafta olduğu gibi gerçek olayların mekanik olarak kaydedilmesi arzusunun kaynaklıdır. Ancak resim sanatının sinemanın sanat olmasındaki sürece katkıları fotoğraftan çok daha fazla olmuştur. Yine aynı şekilde sinemanın yeni çağın insanının psikolojini şekillendirirken insan algısı üzerinde etkileri ve belleği oluşturma aşamaları için çok büyük ölçüde resim sanatının yöntem, araç ve kodlarına başvurduğu aşikardır. Arnheim'ın da dediği gibi, "sonuçta, anlaşıldığı üzere resmin filme etki eden ve dahil edilen yanlarının fotoğrafın etkilerinden daha çok olduğunu söylemek belki daha doğru olacaktır" (Arnheim,2003: 153).

2.3.ÇAĞIMIZDA HAREKET VE ZAMAN FAKTÖRÜ AÇISINDAN MONTAJIN ÖNEMİ

Bu başlık, sinemanın resim sanatıyla yolunu ayıran ve ona üstünlük kazandırarak çağın sanatı olarak belirleyen esas noktadır.

Andre Breton “Sanat yapıtı ancak geleceğin refleksleri tarafından titreştiriliyorsa değerlidir” (Benjamin, 2008: 128) der. O halde diyebiliriz ki; en başından beri açıkladığımız bilimsel ve teknolojik buluşların insan algısındaki en önemli değişkeni olarak ortaya çıkan hareket ve zaman faktörü; çağımızda Breton’un sanat yapıtındaki değer belirteci olarak vurguladığı geleceğin refleksleri. Her ne kadar bilinçli olarak ilk kez Fütürist ressamlarca tuval yüzeyinde ele alınmaya başlandıysa da, hız ve zaman etkisi asıl olarak kendini sinema perdesinde hissettirdi. Breton’un deyiimiyle “geleceğin refleksinin titreştiği” yüzey sinema perdesi oldu.

Benjamin bunu şöyle açıklar: “Üzerinde filmin aktığı bezi, üzerinde resmin bulunduğu bezle karşılaştıralım. İkincisi izleyiciyi iç dünyaya dalmaya davet eder; izleyici onun karşısında kendini zihnindeki çağrışımların akışına bırakabilir. Film karşısında bunu yapamaz. Tam bir sahneyi gördüğü sırada, sahne değişmiştir. Sahne sabitlenemez. Sinemadan nefret eden, önemini hiç kavrayamamış ama yapısına ait bazı şeyleri kavramış olan Duhamel, bu durumu şöyle ifade ediyor: “Düşünmek istediğim şeyi artık düşünemiyorum. Hareketli görüntüler, düşüncelerimin yerini aldı” (Benjamin, 2008: 117).

Duhamel’in tanımlamaya çalıştığı ruhsal durum, algı dağınıklığıdır. Sinemanın, izleyicisi üzerinde hâkimiyet kurduğu esas nokta, işte burasıdır: izleyiciyi hareketli görüntüler halinde bir tür imgeler bombardımanına tutmak, algıyı dağıtmak, çarpmak ve sonra tekrar yeni bir bütünlükte birleştirmek. Duhamel sinemanın izleyici üzerindeki bu gücünü bir tür kötücül beyin kontrolüymüşçesine olumsuzlayıp, tam karşısında resim sanatının izleyiciyle ilişkisini bireysel iradenin bir tür zaferi olarak savunsa da durum gerçekte farklıydı. Çağın insanı için sinema, kendini ve çevresini saran gerçekliği O’nun algıladığı gibi gösterebilen ve onun ruh halini doğru yansıtabilen yegâne sanattı; hız, süreksizlik, geçicilik, kalabalık, kayboluş, şok ve tüm bunlarla darmadağın olmuş bir algı. Bu durumu, yani algı dağınıklığını yapısal ilke olarak belirlemek sinemayı çağımızda bu derece önemli kılan unsurdur. “kalabalığın içinde hareket etmek bireyde bir dizi şok ve çarpışma yaratır.{...} Sinema Baudelaire’ci Flaneur’ün bakışıyla bütünüyle örtüşür ve onunla aynı belirsizliği paylaşır. O, kendi tekniğiyle, sürekli akıştaki ve

çerçevelerin süreksizliğindeki bir anlam birliğine “binmeye” çalışır. O, bir açıdan, görsel deneyimin süregelen geçiciliğini yansıtır; bir yandan da, bütün olanaklarıyla, izlenimlerin hızlı akışından bir anlam çıkarmaya ve kendi araçlarıyla onlara çözüm bulmaya çalışır. Her film, bir an sonra görünmezliğe düşen çerçevenin hareketinden oluşur; montaj, çeşitli yollardan onların geçici niteliğini dengeleyen bir ilişkiler, geri dönüşler, kesmeler ve anlatılar dizgesiyle iç içe geçirerek onları korumaya çalışır: “Filmin yeni ve acil bir uyaran ihtiyacını karşılayacağı gün geldi. Dağınık algı, filmde yapısal bir ilke olarak ortaya çıktı” (Pezzela,2006: 14-15).

Dönemin ruhunu hatırlayacak olduğumuzda teknoloji insanın, doğayla ve kendi fizyolojisiyle arasında var olan ilişkiye getirdiği değişimler ve bunların sonuçlarıyla bir kopuş yaşatmıştı. Otomasyon sonucunda insan, çevresine dair görüntüleri parçalılık ve süreksizlik halinde, bir dizi ritmlerle kendini tekrarlayan kareler olarak algılıyor ve bellekte gündelik yaşama ait kayıtlar bir dizi jest olarak kaydediliyordu. Bu durum, insan için dışardan bir aklın kurgusuyla yönetildiği hissini yaratıyordu ve bunun sonucunda yapısında yabancılaşma yaşayan insan varoluşsal bir çatışmaya doğru sürükleniyordu. Çare olarak insan kendi bedenini içinde yaşadığı şartlar gereğiyle, makinaların ritmine bağlı ve onunla uyum sağlayan bir yapıya büründürerek, bu büyük çarkın montaj zincirindeki ritmik ancak cansız hareket eden bir dizi kopuk işleyişe sahip mekanik bir varlığa dönüştürdü. Algı evreni de bu işleyişe paralel bir değişim gösterdi; kendini ve çevresinde dönen dünyaya dair canlı-cansız her şeyi, birbirinin peşisıra süreksizlik içinde bir dizi şok ve işaretler olarak kaydediyor ve bunları sonrasında yeniden kurguluyordu. “Ne ki, sadece endüstriyel etkinlik benzeri bir dönüşümü gerektirmedi; algı evreni, 1800’lerin sonunda büyük kentlerde geleneksel deneyime hiç uymayan bir dizi şok ve işaretlerle çarpıştı. Süreksizlik olma, görme ve ötekiyle ilişkide olma biçimine dönüştü. Deneyim, genel olarak söylenecek olursa, bütünüyle farklı olanın montajı gibi biçimlendi” (Pezzela,2006: 13-14).

Gündelik hayatında fizyolojik olarak otomasyonla paralel bir fizik yapı geliştiren ve algısal olarak da deneyimini montaj mantığıyla ilişkilendiren

insan için sinema, yapısal olarak modern insanın kendiyile çok benzeşiyordu. Böylece “modern insan, sinematografik temsil sayesinde, ele geçmez ve anlaşılamaz bir iktidar gibi ona maruz kalmak yerine, tekniği günlük yaşamına ve gündelik alışkanlığına dâhil eder. Sinemanın toplumsal işlevleri arasında en önemlisi, insan ile teknik aygıt arasındaki dengeyi kurmasıdır”. İnsan, sürekli algısal eğitimle, şokun ve mekanik atılımın aniliğiyle kendisine sunulan perdedeki görüntüleri süsleyerek, modern aygıtları tanıyabilir ve onlara hükmedebilir”(Pezzela,2006: 17). Eğer ki, sanatta her dönemde ortaya çıkan temsil biçimlerini ele alacak olursak ortaya çıkan için “her çağa özgü algılama biçimi”nin anlaşılması diyebiliriz. Bu anlamda sinema, modernliğin ve onun dünyada ortaya çıkışının algısal kipliğini ifade eder” (Pezzela,2006: 14).

Çünkü Sinematografik görüntüde izleyicinin alımladığı ile gerçek hayattaki özne için çevresini saran dünyayı algılayış biçimi aynıdır. Yani hız, düzensizlik, geçicilik, kopukluk, çarpıcılık ve bütün bunların sonucu şok edimi. Sonrasında ise tüm bunların zihinde yeniden parçalı görüntülerle birleştirilerek elde edilen yeni bir bütün. Yani insan için de deneyim gündelik hayatın zihinde yeniden montajlanması ve kendine göre şekillendirilmesi idi. Tıpkı sanatta olduğu gibi. Bu nedenledir ki Baudelaire şokun deneyimini sanatsal etkinliğin merkezine koydu. Sinema ise yapısını tamamiyle bunun üzerinden inşa etti. “... entellektüel ve bedensel varlığıyla, nereden gelirse gelsin, şoku süsleme görevini üstlendi. Perde bu savunmanın görüntüsünü sağladı.” Ama bu, yinede edinilmiş ve tepkili, paylaşılan bir geleneğin ortak dünyasına, kendi hızında ve kendiliğinden dönüşümüyle kurulmamış bir anlam olacaktı. Bazı bakımlardan, parçayı sonsuzluktan ve değişebilir anlık izlenimlerden ayırıp düzenleyen bir “montaj” sözkonusu olacaktı” (Pezzela,2006: 14).

Dadacılar ve Sürrealistlerde şok, sürpriz ve fragmanlara dayanan bir sanat kavrayışına sahiptilerdi. Aynı şekilde Dada ve Sürrealistler kadar Fütürist, Kübist ve Soyut ressamalarda insanda nesnel algıyı zorlayacak, dağıtacak ve şok edecek kurgularla uğraşıyorlardı. Ancak yine de resim bunu sinema kadar başaramıyordu. Çünkü ressamlar görüntüyü ne kadar

paraçalasalarda sonuçta tuval yüzeyinde ortaya çıkan bir bütün olarak ve ilk anda algılanıyordu. Resimsel görüntü bir bütünlük olarak ortaya çıkarken sinematografik görüntü, ona bütünlük özelliğini daha sonraki montaj çalışmasının verdiği, dağınık parçaların yapay bileşimiyle oluşur. “Ressamınki tamdır, operatörünki çok –biçimli olarak parçalanmıştır ve onun parçaları yeni bir ikinci okuma oluşturur. Resimsel görüntü – hatta modern anlatımlarında da –hayranlık dolu bakışın geleneksel özellikleriyle bazı ilişkilerini korur: bakışın çığır açıcı araştırılmasında içsel anlam onun her parçasına nüfuz eder ve yavaş yavaş ortaya çıkar. Oysa sinematografik görüntü daha çok alegori gibidir ve anlamın dışarıdan ve ikinci bir istekle birleştiği süreksizliğin bir montajından elde edilir” (Pezzela,2006: 16).

20.yy başlangıcından itibaren sanatın merkezindeki düşünce; çerçeve içindeki görüntünün bir şokun hızıyla seyircinin algısıyla çarpışması onun ruhsal yapısında önemli sonuçlar doğuracağı ilkesi idi. Bu ilkeden hareketle ressamlar, her ne kadar resim sanatı için o zamana kadar ki en devrimci eserleri yarattılsa da yine de sinema ne yazık ki onların beklentilerini sonlandırdı. Başlangıçta Benjamin tarafından sinema ve resim açısından her ikisi için de “bez” olarak bir karşılaştırma yapıldığı belirtilmiştir. Sinemayı resmin önüne geçiren detay; bir bezin üzerinde ki görüntünün akarken diğerinde durağan olması idi. Bu önemli belirleyici için hareket ve zaman faktörü devreye girer. Bunu sağlayan montajdır. Basitçe kullanılan bu teknik terim; değişmeye başlayan çağın şartlarına paralel olarak değişen algı yapısıyla insana da hitap etmiş ve böylece çağın sanatının da belirleyicisi olmuştur.

2.4.SİNEMANIN İÇİNE DOĞDUĞU DÖNEM OLARAK EKSPRESYONİZM VE EKSPRESYONİST RESİM İLE KURDUĞU İLİŞKİ

Hem kuruluşundaki psikolojik nedenlerden hem de perspektifindeki iki boyutlu çerçeve etkisinden kaynaklanan sorunlardan ötürü sinema kendini tiyatrodan uzaklaştırdı ve bu noktada resim sanatının gölgesine sığınmış

buldu. Bu dönemde resim sanatında dönem olarak ekspresyonizm yaşanıyordu ve bu akım sadece resimde değil sahne sanatları, edebiyat, mimari, müzik gibi tüm sanatsal alanlara nüfuz etmişti. Dolayısıyla sinema da yeni doğmaya başladığı bu dönemde ekspresyonizmden payını aldı ve ilk örneklerini de bu alanda verdi.

Ancak durumun sosyolojik ve bireye indirgendiğindeki psikolojik boyutuna bakıldığında ekspresyonizmin neden bu kadar geniş bir alanı tuttuğunu daha iyi anlayabiliriz. Bu dönem Avrupası'nda birincisi yaşanmış, ikincisinde oluşumunun başladığı iki büyük dünya savaşının gerilimi ve yükselen yeni siyasi akımlarla (faşizm, sosyalizm, kapitalizm, anarşizm) cepheleşmiş bir kitle ruhu hâkimdi. Bunun yanı sıra insanı, gündelik hayatında da hem düşünsel hem de fiziksel olarak uyum sağlamakta zorlandığı bilimsel ve teknolojik gelişmeler arasında sıkışmıştı. Aynı şekilde modernizmin hayatın merkezine bilimi alması ve dönemin insanına çağına tutunabilmesinin tek yolu olarak dini ve tanrıyı kendinden uzaklaştırması önerisiyle insan, içsel huzurunu da tamamen kaybetmiş, evrimsel açıdan hayat, ölüm, var olmak ve yok olmak adına şimdiye kadar tutunduğu en sağlam dalı elinden alınmıştı.

Bu şartlar altında tinselliğini kaybetmek üzere olan insan kendini masallar, mitler, dinsel hikâyeler, iç dünya, bilinçaltı gibi konuları işlemiş eserlerle özdeşleştirdi. Bu nedenle sinema, kendine bu alandan konuları ve bunu işleyen sanat akımı olarak ekspresyonizm'i seçti. Yani ekspresif biçim dilinin dönemin moda dili olması değil, insanın içsel ihtiyacı olmasıydı ana neden.

İktidar sanat ilişkisini gözden geçirdiğimizde sanatın iktidar için daima en önemli propaganda aracı olduğu görürüz. Tarih boyunca bunu en güçlü ve etkili olarak da resim sanatı üzerinden yapmıştır. Şüphesiz buradaki esas nokta, görme ve anlama arasında varolan sıkı ilişkidir. Öyle ki batılılar anlıyorum fili için görüyorum'u (I see) kullanır. "...Sık sık "anladım" yerine "gördüm" diyen bir dünyada böyle bir düşün tesadüfle hiç bir ilgisi yoktur, hele de –gerçek=görünür bilgisini yerleştiren- baskın ideolojinin onu yüreklendirmek için her şeyi yaptığı düşünülürse. Bu anlayışa göre:"görünüre

duyulan kör bir inançla, göz diğer duyular, toplumun kullanımındaki gereksinimler, beğeniler v.s. üzerinde yavaş yavaş üstünlük kazanır.[...] tartışılmaz ve üstesinden gelinemez gibi görünecek denli güçlü temsil etme gücü, özneye, ona dünyayı ve kendisini şimdi gördüğü gibi gösteren uzun mücadelenin bir sonucudur. Bakışın dışsal bir gerçekliğin kayıtsız yansıması olması düşüncesi doğal ve doğuştan olmasa da, Batı bilincinin kendi yaşamsal dünyasını tanımlama ve sınırlandırma biçiminden elde edilir” (Pezzela,2006: 53- 54).

Söz konusu bu ilişkiden ötürü, resim sanatı da görsel sanatlar içinde en hâkim konumda olan idi. Uygarlık tarihinde yazılı olduğu kadar görsel bir dilin de varlığı süregelmiştir. İşte bu nedenle iktidar, kendi politikalarını göz ile düşündürüp belleğe kazımak için en çok resim sanatını kullanmış, hatta 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 *Dr. Caligari'nin Odası* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) hem resimsel hem de sinemasal olarak biçim-tema ilişkisi bakımından daha sonraki bölümde detaylı incelenecektir.

Caligari'de ekspresyonist resim üzerinden resim sinema ilişkisi son derece belirgindir (Resim 33,34). Ancak bu ilişki, sinema dili açısından çok başarılıdır denilemez. Çünkü ekspresif resmin bütünüyle soyutlamacı plastiği sinema için yavan ve vitaliteden uzak kalmıştır. “Resim alanındaki ekspresyonizmde, dünyanın görülebilen hali, olayların özüne inmeyi engelleyen bir tutukevi olarak kabul edilir. Sorun zaman ve mekan engellerini aşıp, görüntülerin en anlatımlı tanımını bularak, bunların özünü ortaya çıkarmaktır. Ancak ressamlar, devamlı olarak nesne biçim arasında

bocalıyordu. Dolayısıyla, aşırı biçimlerle ifade edilen korku, sonunda, korkudan arınmış bir “soyutçuluğa”, salt “nesnellik” ise öznel biçimlere vardı. Sadece dış hatlarına indirgenen nesneler, temsil edilmekten çok, kısaca belirtilmiş bireyliklerini bir bütün içinde eriten genel bir görünüşle boğulmuş oluyorlardı” (Mitry,1999: 222).



Resim 33—R. Wiene: Dr. Caligari’nin Odası filmi için ekspresyonist resim üslubunda hazırlanmış set eskizi, 1920 (solda)

Resim 34— R. Wiene: Dr. Caligari’nin Odası filminden sahne, 1920 (sağda)

Diğer bir noktada da gelinen sonuç uzam meselesidir. Tiyatro da aynı şekilde resimsel ekspresyonizmin gölgesine girmiş ve tiyatronun dekorları aynı biçimsellikle yani subjektif bir soyutlamacılıkla hazırlanır olmuştu (Resim 34,35). Ancak sinemasal uzamda bu biraz farklılık içerir. Sinema gerçeklikle daha yakın ilişkili bir sanat olduğu için uzam ve zamana sıkı tutunur. O da resim sanatı gibi zaman ve uzamı kendince yeniden düzenler ancak resim sanatından farklı olarak onu ait olduğu gerçeklikten bütünüyle de koparıp değiştiremez. “Düşünce ve kavramlara sadece nesneler, bu nesnelerin biçimleri, kendi aralarındaki ve başka bir toplulukta olan ilişkileri aracılığıyla anlam verebilir. Bunların dümdüz bir sunuş biçimi, sadece bir başarısızlıkla sonuçlanır. Sinemanın kendini bir tür resim olmaktan çıkarıp, gerçekten sinema olabilmesi için, nesnelerin somut bireyliğini ön plana çıkaran plastik ve mimari yapılara geri dönmek gerekiyordu” (Mitry,1999: 222).

Bahsedilen bu terkedişle, sinemanın ekspersyonist anlayışının edebiyat ve resimdeki anlayışa sırt döndüğü kastedilmemektedir. Ekspresyonist sanatın ruhsal ve metafizik düzlemi halen sinemanın ana

eksenindeydi konu olarak. Bu nedenle resimsel ekspresyonizmin kompozisyon düzenlemesinde kullanılan insan ve ruhunun karanlık öğeleri, sinemada biçimsel düzenlemenin merkezindeydi. Aranılan yenilik bu coğrafyanın var ettiği ruhsal ihtiyaca yönelik olarak nesneye ait farklı bir biçimleme tekniği idi. sinema yönünü bu arayışa doğru çevirmişti.

Caligari'den sonra Carl Boese ve Paul Wegener'in ortak çektikleri *Golem* filmi (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920) bu arayışların ilk örneğidir. Yine benzer bir konuya sahip olan *Golem*'de ekspresif ve metafizik bir atmosfer kısmen gerçekçi dekorlarla veya tümüyle dış mekânlarda çekilmiştir (Resim 35,36).

Özellikle *Golem*'in mağarası görünüşte Caligari'de ki kadar soyutlamacı bir ekspresyonizmle biçimlendirilmese de yinede o doğallığı içinde oldukça ekspresif ve etkileyicidir. Verilmek istenen his de verilmiştir. Kısmen stüdyoda kısmen de dış mekânlarda çekilen bu film arananın ne olduğuyla ilgili ilk ipuçlarını vermişti. İkilem uzam meselesiyle ilgili olarak mimarideydi ve mimarinin yerinin ne olacağı, nasıl kullanılacağı ve resimsel öge olarak bu çerçeveye nasıl dâhil edilecekti.



Resim 35— C. Boese ve P. Wegener: *Golem* Filminden iç mekana ait bir sahne



Resim 36— C. Boese ve P. Wegener: Golem Filminden dış mekana ait bir sahne

Başta Murnau ve Lang olmak üzere bir grup devrimci sinemacı mimari öge olarak resimsel düzenlenen tiyatral dekoru ret ederek farklı arayışlara yöneldiler. Ancak bu arayış yine bir resimsel akımın altında bulundu; alman romantizmi. Wiene'in Dr. Caligaris'i Nolde ve Kokoska ise, Lang'ın Nibelungen ve Murnau'un Nosferatu'su Friedrich'tir. Sinema bu keşfiyle kendine bir çıkış sağladıysada, bu kendini resim sanatından sıyırdı demek değildir. Sinema sadece içine doğduğu ekspresyonizmin resimdeki biçim diline sırtını döndü. Konuları itibariyle halen ekspresif ancak anlatım yolu ve biçimselliğiyle Alman Romantizminin etkisindeydi. Bu yolla yakaladığı vitalite ve görkem ile istediği dili yakalayan Alman sineması zirve zamanlarını yaşadı. Ancak bu dönem, Hitler ve Nasyonal Sosyalist Partinin iktidara gelişi ile başta Lang ve Murnau olmak üzere yönetmen, oyuncu, senarist, kameraman v.b pek çok sinema devrimcisinin Amerika'ya kaçmasıyla son buldu.

Almanyada ki başarılı çalışmaları ve sinemaya uygulayabildikleri bu devrimci yaklaşımları ile Lang ve Murnau çalışmalarına Amerikada da devam ettiler. Bu noktada Lang ve Murnau'un sineması birbirleriyle karşılaştırarak bir değerlendirmesi yapılmalı.

Lang yukarıda bahsettiğimiz mimarının sinemadaki resimsel çerçeveye oturtulma çabasını başardı. Ancak Murnau'dan farklı olarak terk edemediği şey stüdyo idi. Lang filmlerini halen stüdyoda yapay ortamda çekiyordu. Örneğin Alman ırkına ait yaratılış destanı olan *Nibelungen* (Die Nibelungen: Siegfried, 1924) filmindeki orman, sette yaratılmıştı (Video 5). Işık gölge veya hacim kitle etkisi ile mimari olarak istenilen görkemi ve etkiyi sağlıyordu. Ancak Lang'ın ağaçları halen subjektif bir gözle hayata geçirilmiş olduğu için üzerinde insana dair izler taşıyordu. Her ne kadar da kusursuz olsa da halen hissettirdiği İnsan eliyle biçimlenmiş çimento ağaçlardan oluşan bir ormandı Lang'ın ormanı (Resim 37, 38). Görsel açıdan her ne kadar başarılı olsa da halen eksik olan şey vitaliteydi. Kuşkusuz bu çok yaklaşılmış ama halen tamamlanmamış bir öğeydi. Ve filmdeki her nesne halen kendi canlılığı içindeki hayatıyeti ve enerjiyi veremiyordu. Bunun karşısına, Murnau'un *Nosferatu; Bir Korku Senfonisi* (Nosferatu; eine Symphonie des Grauens, 1922) filminde kullandığı orman sahnesini koyduğumuzda durum netleşecektir. Murnau'un ormanı diri ve canlıdır. Görsel olarak etkileşime girdiği figürü yutar ve izleyicide kaybolmuşluk hissini uyandırır (Resim 39,40).

Burada altı çizilmeye çalışılan şudur: Nesneler anlam taşımaz kendi yapıları içinde bir anlam taşırlar. Onları hissederek filmin içinde kullanmak kuşkusuz özel bir sezgi ve görme gücü, daha özel ve kendini aşan bir ruh gerektirir. Murnau'un başarıp Lang'ın takıldığı nokta burası idi. Lang nesneyi halen subjektivisit ve insani bir yapıyla ilişkili olarak kullanıyordu. Bu nedenle O'nun sinemasının insanlaştırılmış nesneleri, insanın aklına sesleniyor ve onunla iletişime geçerek insana ait yüce bir idealizmi anlatıyordu. Murnau ise nesneyi objektivisit ve kendi ontolojisi üzerinde değerlendirip sezerek sinemasında konumlandırıyordu. O'nun sinemasının nesneleri kendi halindeki duruşları ile kompoze edilir ve ortaya çıkan şey insanın ruhuna oradan seslenirken bir yandan da insanı yaşadığı dünyanın gerçekliğiyle yüzleştirerek yaşadığı dünyada kaderi ile tutkuları arasındaki çaresizliğini ve melankolisini hissettiriyordu.



Resim 37- F. Lang: Nibelungen filminden sette hazırlanan sisler ve göl sahnesi, 1924 (Solda)
Resim 38- F. Lang: Nibelungen filminden sette hazırlanmış orman sahnesi, 1924 (Sağda)



Resim 39- Friedrich Wilhelm Murnau, Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi fiminden doğada çekilmiş nehir sahnesi, 1922 (Solda)

Resim 40- Friedrich Wilhelm Murnau, Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi fiminden doğada çekilmiş orman sahnesi, 1922 (Sağda)

Murnau ve sinemasının resim sanatıyla ilişkisi ve sinema sanatına kazandırdıkları daha kapsamlı olarak değerlendirilecek ve biçim analizi yapılacaktır.

2.5.RESİM SINEMA İLİŞKİSİ İÇİN SEÇİLMİŞ FİLM ÖRNEKLERİ

Resim sinema ilişkisine ait film örneklerinin analizine başlamadan önce bu konu için birçok örnek var iken bu dört filmin seçilme nedenlerine değinelecektir. Bu filmlerin ortak noktalarının ilki konularıdır. Dört filmde de,

çağımızda benlik parçalanması ve ortaya çıkan ikicilik olgusu ortak temadır. Dört filmde de izleyiciye, bireyin çevresinde dönen dünya ve kendi iç dünyası olmak üzere iki evren biçimsel olarak karşılaştırılır.

İkinci ve daha önemli olan ise filmlerin kitleler ile ilişkisidir. Sinema tarihinde, resim sinema ilişkisi söz konusu olduğunda şüphesiz önde gelen başka isimler vardır; örneğin ressam ve yönetmen Bresson gibi. Sinemada pek çok ödül almış ve saygı duyulan bir usta olarak kabul edilmiş olmasına rağmen Bresson geniş kitlelere ulaşamamıştır. Genel bir kanı olarak Bresson filmleri gibi sanat filmi olarak adlandırılan bu tür, azınlık diyebileceğimiz bir gruba hitap eder. Bu nedenle resim sinema ilişkisine örnek olacak filmler için, hem sanatsal niteliklere sahip hemde geniş kitlelere ulaşmış ve bu kitleler üzerinde etkileri çarpıcı olduğu kadar bellekte iz bırakmış filmler seçilmiştir. Örneğin; ilk iki film *Dr. Caligari'nin Odası* ve *Nosferatu; Bir Korku Senfonisi*, her ne kadar yönetmenleri tarafında yoğun bir resim sanatı etüdü ve ince bir sanatsal duyarlılıkla çekilmiş olsalar da, amacında topluma gişeyi hedeflemiş olarak sunulan birer korku filmidirler. Dönemlerinde bu amacı başarmış olmalarının yanı sıra, günümüz sinemasına etkileri, birçok büyük yönetmene sinemasını şekillendirirken ilham kaynaklığı etmiş olmaları ile devam etmiştir. Örneğin; Caligari filminin sinemaya kazandırdığı caligarizm stili sinemanın kötü adam şekillendirmesini etkilemiştir. Öte yandan Murnau, günümüzde fantazyaya olarak adlandırılan tür ile yeni evren modellemeleri üzerinden sinemalarını şekillendiren yönetmenlerin ilham kaynağı olarak halen kültürel bellekte canlı tutulan bir yönetmendir. Örneğin, bilinçaltının farklı bir çok dinamiği üzerinden yarattığı evren modellemeleri ile günümüzde neredeyse global çapta bir kitlenin kültürel belleğini şekillendiren Tim Burton'un ilham kaynağıdır Murnau. Tim Burton hemen her filminde Murnau sinemasının bir ögesine gönderme yaparak halen büyük ustayı sinema perdesinden selamlar.

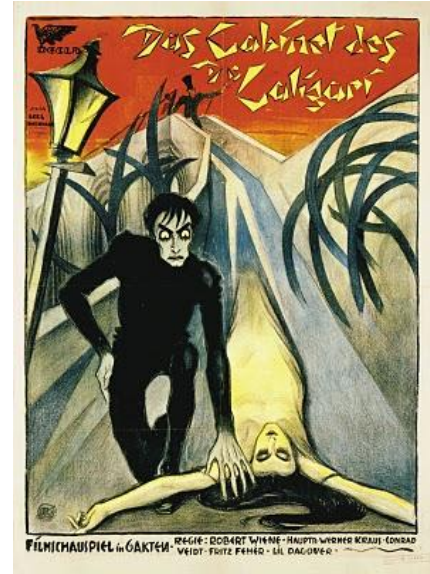
Pan'ın Labirenti (*Pan's Labyrinth*, 2006) ile özgür insanın en büyük düşmanı fikirsel akımlardan biri olan Faşizm'in ve bunun yol açtığı savaşın, insan ruhunda açtığı yaraları ve insanlığa yaşattığı bedeli ince bir duyarlılıkla anlatan Guillermo del Toro'da filmini resimsel temalar üzerinden inşa etmiştir.

Ancak filmin konusu ve sanatsal yönüne rağmen film şaşırtan bir gişe yapmış, dahası yılda 42.6 milyon dolar kazanarak “Guinness World Records 2008” kitabına rekor olarak geçmiştir. Filmin konusu ve sanatsal diline karşılık, alımlayıcı kitle olarak günümüzde sadece eğlenceyi amaçlayan fertlerden oluşan bir toplumsal yapının beğeni düzeyini göz önüne alacak olursak, bu oldukça büyük bir başarıdır.

Benzer şekilde David Lynch’in Mulholland Çıkmazı (Mulholland Drive, 2001) filmi de biçimselliğindeki ilk izleyişte kolayca alımlanamayacak sanatsal diline rağmen, sinemalarda oldukça ilgi görmüş ve küçümsenmeyecek bir gişe yapmıştır. İşte bu nedenlerden ötürü resim sinema olarak sanatsal yönünün yanı sıra izleyici üzerinde etkili olmuş filmler seçilmiştir.

Son olarak da Caligari dışında diğer üç filmin yönetmenlerinin resim sanatıyla ilişkileridir. Ancak Caligari’de her ne kadar yönetmen Wiene’in olmasa da, filmin temasıyla paralelliği göz önüne alındığında, büyük önemi olan dekorların ressamlarca hazırlanmış olması bu ilişki için yeterli bir nedendir. Murnau ise yaşadığı dönemde sadece Almanya’da değil Fransa’da da resim sanatını takip etmiş ve dönemin resim akımları ve ressamlarıyla ilişkide olması dışında, modernist dönemin resim sanatı için oldukça önemli iki kuramcısı olan Wölfflin ve Worringer’in yakın çevresinde yer almış bir sanat tarihi öğrenciliği yaşamıştır. Lynch, temel eğitimini resim olarak almış ve halen bu alanda da aktif bir sanatçı olmasının yanısıra sineması için resmin ilkelerinden beslendiğini ifade etmiştir. Del Toro ise zaten deseni oldukça kuvvetli olduğundan filmlerdeki karakterlerin eskizlerini defterlerine çizmekte ve günün birinde film çekemeyecek duruma düşerse, kendisini resimle ifade etmeye çalışacağını söylemektedir (Çelikutuğ,2007: 57). Filmlerin analizlerinde yönetmenlerin resimle olan bu ilişkilerinin sinemalarına nasıl yansıdığı detaylı olarak incelenmiştir.

2.5.1. Wiene ve Dr. Caligari'nin Muayehanesi (1920): Alman Resimsel Ekspresyonizm



Resim 41- Dr. Caligari'nin Odası filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 28 x 43 cm, 1920 (solda)

Resim 42- Dr. Caligari'nin Odası filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 61 x 61 cm, 1920 (sağda)

Caligari (Film 1) Robert Wiene tarafından yönetilse de sadece sinemanın teknik üslubu için kullanılan “kolektif” sözcüğü aşan bir kolektif ruhla yapılmıştır. Bu film için felsefe, bilim, sanat olarak beyin takımı ve devlet otoriteleri ile tüm Almanya'nın seferberliği söz konusudur. Karşımızdaki eser, sanatın bireysel naifliğini aşarak, üst bir bilinçle düzenlenmiş “pür bir sanattır”. Filmin yapım yılı olan 1919, döneme ait önemli bir ipucunu verir; Avrupada yükselen sömürge ve sanayileşmenin yan etkisi olarak silahlanmanın getirdiği 1.Dünya Savaşından yenilgi ile çıkmış Almanya için aynı zamanda 2.Dünya Savaşı için geri sayım yıllarına denk gelen kritik ve sancılı bir dönemin başlangıcıdır. Ayrıca bilimsel ve fikirsel alanlardaki değişimlerle, bir yandan kendini saran dış şartlara adapte olmaya çalışan bireyi, öte yandan o dönemde yeni ortaya çıkan psikoloji bilimi ve bu bilimin ortaya attığı “alt benlik” kavramı ile şimdiye kadar farkında olmadığı ama hep içinde taşıdığı kişiliğinin diğer yanıyla tanıştırmıştır. Tüm bu baskılarla

yaşayan birey bir çatışmaya girmiştir. Ancak bu çatışmada dış ve iç dünya olarak iki cephe arasında kalan kişi aslında tampon bir bölge konumundadır. Beden dış dünyanın, iç benlik (ruh) ise iç dünyanın arenası olmuştur.

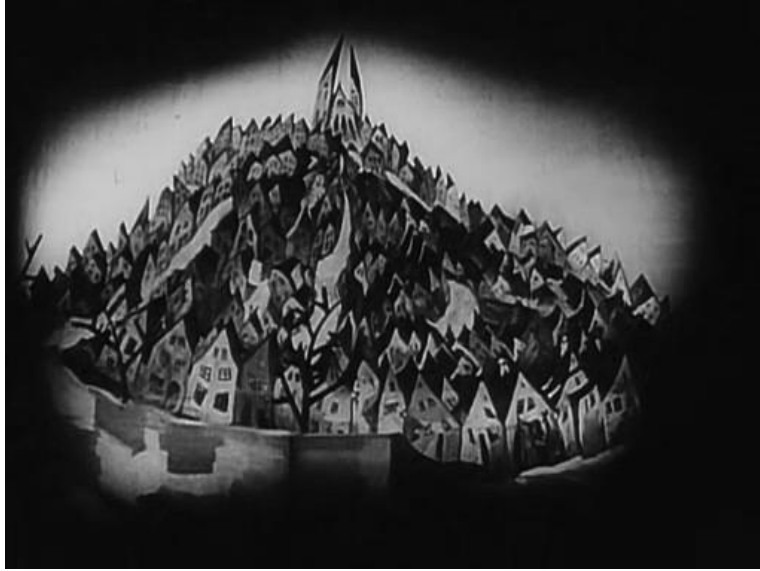
Bu sebeple ortaya çıkan ikicilik düşüncesi dönemin görsel sanatlarında da etkin olmuştur. Daha önce belirttiğim üzere bu düşünce seçilen dört filmde ortak temadır. Ancak izlediği sürecin ve değişimin hem fikirsel hem de biçimsel evrimi ayrı incelenecektir.

Caligari kendinin de içine doğduğu ancak sonradan kapılarını sonuna kadar açtıracığı sinemada ekspresyonizm dönemini başlatmakla kalmamış, sonradan “Caligarizm” olarak adlandırılacak türede isim babalığı yapmıştır. Kendi farklılığını türünün içinde ayırt ettiren yanı ise; sinemaya tesir eden ekspresyonist anlayıştan ziyade, sinemaya uygulanmış resimsel ekspresyonizm olmasından kaynaklıdır. Yine bu filmin dekorlarının ‘der Sturm’ grubunun üç kurucu ressamı Herman Warm, Walter Reimann ve Watter Rouhring tarafından hazırlanmış olması da filmde bilinçli ve baskın olarak resim ekspresyonizminin söz sahibi olduğunu ispatlar yönündedir.

Filmin dramatik yapısı 1900’lerin başlangıcında akıl hastanesindeki bir kişinin kendini, içinde yaşadığı dünyayı ve çevresindeki insanları nasıl şekillendirdiği üzerinedir. Yönetmen (veya ekip) bize bir delinin gözünden onun dış evreni nasıl şekillendirdiğini izletir. Ancak sürprizi, bunu bize filmin sonunda kavratmasındadır. Yinede anlamayı bilen ve zekâsını hafife almadığı bir kitle için ipuçlarını görsel olarak filmde sunmuştur.

Bize sunulan dünya görsel olarak hiçte normal değildir. Daha doğrusu normal bir insanın dünyayı algıladığı gibi değildir. Filmde gördüğümüz düşey ve yatay düzlemlerle oluşturulan evren, normal duygusunu rahatsız ederek kahramanın algısındaki ruhsal çarpıklığı hissettirir. Biçimsiz sert çatallı çizgilerle oluşan yollar, yamuk duran evler, baskın gölgeler, arka planı oluşturan kaba siyah beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıdaki keskin çizgiler kullanılarak yapılan dekor, anormal algının öğeleridir. Film setinde kurulmuş olan bu devasal ekspresyonist resimlerden oluşan dekorlar, o dönem insanının içinde

hapsolduğu şartlar sonucundaki ruhsal bunalımı ve iç çekişleri gibidir (Resim 43,44,45).



Resim 43-R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden açılış sahnesi olarak kent görünümü, 1920



Resim 44- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden sokak sahnesi, 1920 (solda)

Resim 45- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden doğa sahnesi, 1920 (sağda)

Planlardaki yamru yumru düzensiz üçgen biçimin baskınlığı, dış dünyadan öz benliğe yönelen olağan dışı bir korku, tehdit içgüdüsünden kaynaklı olarak savunmaya dayalı bir saldırganlık ve şiddeti hissettirir. Özellikle kahramanın -ki aslında bir deli olduğunu unutmayalım- kendince kafasındaki şüphelere dair kanıtları bulduğu için hem heyecanlandığı hem de korkarak ruh halinin alevlendiği hastane sahnelerinde, bu çarpık evren

baskınlık kazanarak devasallaşır ve bireyler içinde küçülür veya silikleşir (Resim 46,47).



Resim 46- R.Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden bir sahne, 1920 (solda)
Resim 47- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden bir sahne, 1920 (sağda)

Dış evrenin tehditkarlığı büyük üçgen parçalarla anlatılırken, bilinçaltının tehdit figürü Sezar karakteri de biçimsel olarak yine arka planla bütünlük teşkil edercesine, bir insan vücudunu oluşturan organik formlardan deforme edilmiş üçgenlerle biçimlenmiştir (Resim 48). Bu rolü oynayan aktör Canrad Veidt geniş omuzlu, dar kalçalı yani tam olarak üçgen vücutlu bir sanatçıdır ve vücuduna yapışmış siyah bir giysi giymektedir. Aktör teatral yeteneğinden ziyade filmin biçim birliğine uyan fizik yapısıyla seçilmiştir. Resim 49'da, yüzündeki makyajla oluşturulmuş detaylara baktığımızda ise aktörün kaşlarının altındaki gözleri, siyah üçgenlerin içerisinde duran ters dönmüş iki beyaz üçgen görünümüne dönüştürülmüştür.

Sezar'ın silahı olan bıçak, siyah bir üçgen biçimdeki yeleğinin üzerinde beyaz bir üçgen olarak simgelenir (Resim 50). Bıçağın beyaz üçgen biçimi sonraki saldırı sahnesinde, büyük beyaz sivri bir üçgen biçiminde daha egemen olarak dekorun içinde görülür (Resim 51). Dekorun bütünü, bize sahneyle ilgili olarak cinayet sonucunda gelmiş ölümü anlatır ve her iki karedeki sivri üçgen beyaz biçimden ötürü bu örgü zihnimize Sezar'a bağlanır.



Resim 48- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920 (solda)
Resim 49- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920 (sağda)



Resim 50- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920 (solda)
Resim 51- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden cinayet sahnesi, 1920 (sağda)



Resim 52- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920 (solda)
Resim 53- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Sezar'a ait bir sahne, 1920 (sağda)

Sezar hiçbir organik çizgi taşımaz. Bu da bize vitaliteden yoksun bir ölü veya insanımsı iradesiz bir araç olduğu hissini verir. Caligari ise kısmen sert ve koyu bir biçim olmasına rağmen vücudunun kısa, tıknaz yapısı itibariyle oval bir formdur. Biçim olarak yapısında organik bir his uyandırdığı için izleyiciye kısmen yakın durur. Ancak sert, uzun, düşey biçimli siyah paltosu, yüzünün koyu makyajı ve silindirik katı siyah şapkası da yine sert ve katı bir geometri ile biçimlendiği için, kişiye karşı bir tekinsizlik ve rahatsızlık duygusuna neden olur (Resim 54, 55).



Resim 54- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Caligari'ye ait bir sahne, 1920

Resim 55- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden Caligari'ye ait bir sahne, 1920

Filmde kahraman, Sezar ve Dr.Caligari den oluşan erkek karakterlerin kendi vücutları ve içinde yer aldıkları evrenin çarpık ve düzensiz biçimlenmesine karşılık, arzu ve aşk nesnesi olarak simgelenen kadın karakter dikey çizgiler ve ince, uzun eğrilerle ilişkili olarak idealleştirilmiş bir güzellik anlayışıyla biçimlendirilmiştir (Resim 56). Bu da bizde, uyum ve güzele ilişkin bir duyguyu uyandırır. Kendi bilinç kontrolü elinde olamayan saldırgan ve ölümcül Sezar bile, güzelin karşısında etkilenir, tümüyle iyi olmasa da kendi iradesini kontrol eden Caligari'nin etkisinden çıkar.



Resim 56- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden kadın karaktere ait bir sahne, 1920

Filmin bıçak, Sezar ve mekân arasındaki iç içe, büyüklü küçüklü üçgen biçim tekrarına dayalı görselliği nedeniyle, bu anormal dünya; sürekli bir tedirginlik duygusu içerisinde bir yandan rahatsız ederek kendini yadsıtırırken, diğer yandan da egemen biçim dili sebebiyle kendini kabul ettirir ve içine çekerek alıkoyar. Filmin büyük bir bölümünde gördüğümüz çarpık evrenin hasta bir zihnin görgüsü olduğunun ipucu aslında filmin açılış ve kapanış sahnesinde bize sunulur. Bu iki sahnede akıl hastalarının kendi görüntüleri dışında her şey normaldir (Resim 57,58).



Resim 57- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden açılış sahnesi, 1920 (sol)

Resim 58- R. Wiene: Dr. Caligari'nin Odası filminden kapanış sahnesi, 1920 (sağ)

2.5.2. Murnau ve Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi (1922): Alman Romantizmi



Resim 59- Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filmi için hazırlanmış orginal film afişi, 28 x 43 cm, 1922 (sol)

Resim 60- Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filmi için hazırlanmış orginal film afişi, 14x 36 cm, 1922 (sağ)

Her ne kadar sinemanın ekspresyonist başlığı altında yer alsada *Lotte Eisner* “Perili Ekran” (1952) kitabında Murnau’un *Nosferatu* (Film 2) da kullandığı görsel tekniğinin Romantik resime özellikle de Friedrich’in eserlerine eriştiğini savunur (Vacche, 1996: 163).

Caligari ile başlayan resim sinema ilişkisinin sinemada aynı zamanda ekspresif dönemi de başlattığını -daha doğrusu sinemanın ekspresif etki ile başladığını- ancak resimsel ekspresyonizmdeki biçimsel sorunların nesne ve uzam açısından sinemada meydana getirdiği sorunlara değinmiş, Lang ve Murnau’un bu sorun için sergilediği yeni yaklaşımları belirtmiştik. Ancak bu bölümde, sinemayı içine girdiği çıkmazdan gerçek anlamda kurtaran ve günümüzdeki formuna kavuşturan öncü bir isim olduğu için Murnau’a daha detaylı olarak değinilecektir. Nosferatu ve Murnau incelendikçe, sinemada görsel olarak Caligari ile başlayan belirgin ekspresif resim dilinin, bu film ile nasıl romantik resmin niteliklerine büründüğü ve resim alanındaki

ekspresyonizm ile romantizm arasında o dönemde oluşan bağların hangi şartlarla geliştiği ve sinemaya nasıl yansıdığını yakından inceleyeceğiz.

Ekspressif resimin nesneyi, kendine ait kendi ontolojik ilişkisini öteleyerek insan aklı ve ruhuna göre şekillendiren biçimselliği, görsel açıdan sinemada durağanlık dahası tutukluk yaratıyordu. Murnau'un, sinemanın görselliğine birinci planda getirdiği yenilik bu idi; nesneyi insan aklının şekillendirdiği bu katı yapıdan kurtarıp kendi varlık yapısıyla kullanmak. Eserinde, nesneye ait görüntüyü bu anlayış ile kaydederken, diğer yandan da bunları yüzeyin kendi içindeki ve birbirleriyle olan ilişkileri ile kurduğu kompozisyonla, ekspresif sanatın ana konusu olan korku, kader, çatışma v.b. atmosferi yaratıyordu.

Murnau'un bu yaklaşımı sinemada başka bir tartışmayı ve sonrasında da yeni bir görselliği başlatmıştı. Bu tartışmaların ve gelişmelerin neler olduğunu belirtmeden önce Murnau'u etkileyen fikirsel ortamı ve Nosferatu'sunu görsel olarak bu aşamaya getiren nedenleri anlamak gerekir. Sinema, oluşumsal olarak ilk düşünsel temellerinin Danimarka'da atılmasına rağmen, ontolojik ve teknik olarak gelişiminin Almanya'da devam etmesi nedeniyle (dünyada kurulan ilk film endüstrisi 1917'de Almanya'da kurulan U.F.A'dır), Alman sanat anlayışının tesirinde devam etti. Söz konusu bu sanat anlayışı ekspresif sanattı.

Ekspresif sanat aynı zamanda biçimselliğinin temelindeki çizgi ve renk karakterinin kullanımıyla Germen Sanatına dâhil edilir ve Alman Ulusal Sanatının modernist kolu olarak görülür. Modernist dönemin başlangıç yıllarına denk gelen sanat tarihçi Wölfflin, 1915'te Sanat Tarihinin Temel Kavramları kitabında üslupsal olarak sanat tarihini kuzey ve güney sanatı olarak böldü. Öte yandan sanatsal üslup olarak yaptığı bu karşılaştırma ile Wölfflin Avrupa sanatında bir blok yarattı ve ulusal olarak Güney sanatına ait kısmı İtalyan, Kuzey Sanatını Germen etkili çizdi. Wölfflin'le aynı yolun takipçisi Woringer'de *Soyutlama ve Özdeşleyim* (1907) ve *Gotik Formun Sorunları* (1911) adlı kitaplarında, Germen sanatının temelindeki biçimselliği ve bunun psikoloji ve felsefe ile ilişkilerini analiz ederek, bu üsluba ulusallığı aşan bir meşruluk kazandırdı. Vacche'ye göre Woringer ve Wölfflin, Riegl'in

Kunstwollen'i* ışığında yürüyen sanat tarihçileri idiler ve o dönemde yazdıkları kitaplarla bu düşüncüyü akademik bir disiplin boyutuna taşıdılar. Teoride böylesi bir bloklaşmanın yaşandığı bu yıllarda sanat ortamının pratiğinde de başka bir mücadele vardı: Berlin sanat liderliği için Paris'le yarışıyordu.

Murnau o zamanlarda Heidelberg Üniversitesi'nde Sanat Tarihi okuyordu ve hocası Neumann, Wölfflin'in sıkı takipçisi idi. Bu nedenle sanat tarihinin Wölfflinci bir bakışla analizini öğrendi. Hatırlayacak olursak Wölfflin Alman sanatını tanımlama biçimine, İtalyan sanatının net ve çizgisel üslubuna karşılık, Kuzey sanatının daha resimsel ve karanlık olduğundan yola çıkıp, görsel uçlar arasında kontrastlar kurarak ulaşmıştı. Bu yaklaşım nedeniyle Murnau, Kuzey sanatını öğrendiği kadar güney sanatını da iyi öğrenmiş, bu sayede nesnenin insan aklının biçimlenişi ile değilde kendi varlık yapısıyla nasıl ele alınacağını teoride çözümlemişti. Sonraları, sinemasının genel atmosferine kuzey sanatının görselliğini yerleştirirken, nesneleri güney sanatının görselliği ile konumlandıracaktı. Ayrıca bir ressam olan üvey kız kardeşi sayesinde de resim sanatıyla daha yakınlaşmış, o zaman için sanatın başkenti Paris'e sıklıkla giderek empresyonistlerin ortamlarında da bulunmuş ve dönemin resim sanatıyla ilgili tüm yaklaşımlarını öğrenmişti. Öte yandan Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleşim kitabında ortaya attığı –ki ekspresyonist resmin de temel aldığı– “stilistik garipliklerin, kendini temel fiziksel ihtiyaçların karşılanmasına yönelten sanatsal ifadeden kaynaklandığı” (Vacche, 1996: 165) söylemi Murnau etkilemiş ve sinemasında bu stilizasyona yönelmiştir. Ancak bunu, Caligari v.b diğer ekspresif sinema örneklerinde olduğu gibi resimsel ekspresyonizmin kurgusalılığındaki bir set ortamında değil doğal ortamın şartlarında oluşturmuştur. Murnau kamerasını setlerden doğal ortama taşımak için başka bir kuralı daha yıktı kamerayı sabit durumunda kurtarıp hareket kazandırdı. Buradaki bir diğer amacı da Alman Sinemasını kurtarma umudu idi. çünkü her ne kadar Alman sineması Avrupa sinemasının

* Kunstwollen: bir dönemin, etnik grubun sanatını biçimlendiren, motive eden yaygın ruh ya da etkisi - ki söz konusu etnik köken burada Germen kökenli oluyor- . (Della Vacche; syf 165)

gelişimine büyük katkılarda bulunmuş olsada kendini tamamen setlere kapatarak bir nevi dünyaya da kapatmış idi. Murnau bu tavrı ile sinemada, empresyonist ressamların resim sanatındaki atölyelerini terk ederek doğada resim yapmaya başlamalarına benzer bir tavır geliştirmiştir. Tabi ki kaçınılmaz olarak da empresyonistlerin doğal ışıkla girdikleri diyalogu sinemada başlatmışta oldu; yani günün farklı saatlerindeki ışığın nesneler üzerindeki fiziksel etkisi ve bunun eserin teması doğrultusunda ekspersif olarak kullanılışını da geliştirdi.

Murnau bu tavrı ile her ne kadar temasal olarak filmlerinin temeline, ekspresif 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 ekspresyonizmin 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 yitirşi 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.

Bu sonuç yalnızca bugün durduğumuz noktadan yapabildiğimiz bir eleştiri değildir. 1906 da Berlin'de açılan Friedrich'in retrospektif sergisini gören Murnau için Friedrich'in resimleri, kendi sinemasına ilişkin olarak Modernizm ve insan ilişkisini irdelediği soruların biçimsel cevabı olmuştu. Friedrich'in bu sergisi yalnızca Murnau için değil, 20.yy başlangıcındaki sanat çevrelerince de Modernizm açısından önemli bulunmuş, onlara göre Freidrich, 19.yy'ın erken dönemine denk gelen bir anahtar ressam olarak

kabul edilmiştir. “Sanat tarihçisi Koerner der ki: Friedrich yeniden keşfedildiğinde, kendi zamanının esrarlı bir modernisti olarak selamlandı. Friedrich’in 36 yağlıboya tablosu, 21 çizim ve suluboyasının bulunduğu 1906 sergisinin yorumcuları, onun ışık ve renk kullanımını impresyonizmin öngörüsü olarak değerlendirdiler. Aynı zamanda Friedrich, belirgin Alman duyarlılığı ve konuları ile otantik ulusal geleneğin -öngörülen zaferleri henüz elde edilmemiş de olsa- kâhini olarak alkışlandı” (Vacche, 1996: syf 163).

Friedrich resimlerinde temasal olarak insanın kaderiyle hesaplaşmasını, doğa karşısındaki diyaloguyla anlatıyordu. Bu, Murnau’un modernizm eleştirisi açısından anlatmak istediği mistisizme ve yüce kavramına denk geliyordu. Öte yandan Alman mit ve masallarından beslenen ekspresif sanatın temelinde yer alan kadere ve ölüme karşı belirsizliği ve insan ruhundaki dehlizlerin puslu havasına da ayna tutuyordu. “Murnau’un kendi yorumuna göre Nosferatu Romantik resmin, günlük hayattaki doğaüstü olayların, ölümsüzlüğe karşı tamamlanmamış özlemin, vücut kazanmış hali olarak görülebilir” (Vacche,1996: 162).

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.

Murnau, gerek duygusal açıdan derin doğa sevgisi adına olsun, gerekse fikirsel olarak beslendiği sanat ortamının sonucunda geldiği ekspresyonizm ve empresyonizm açmazı için olsun; döneminde oldukça ciddi bir risk alarak ekspresif resimdeki, nesnenin insana ait duygular adına çarpıtılmış ve dönüştürülmüş biçimini kullanmayarak onu insan aklının tutukluluğundan kurtardı.

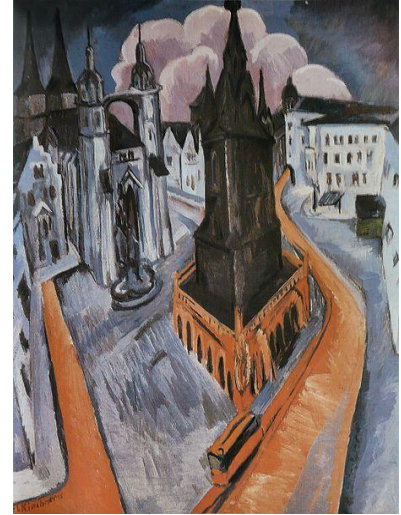
Murnau bu tavrı ile otoritelerin kafasını ciddi anlamda karıştırmış ve yerinin ne olduğu ile ilgili oldukça tartışılmıştır. Ekspresyonizmin gerek resimde gerek sinemada o dönem Almanya'sı için ulusal bir biçim dili olduğunu göz önüne alırsak, bu biçim dilini sinemasında kullanmaması ile avangard bir duruş sergilediği savunulmuştur. Çünkü avangardın modernizmin gereklerinden biri olduğundan ötürü Murnau bir bakıma Alman sanatının modernist misyonunu halen temsil etmekteydi. Ancak buna karşılık Murnau sanatında nesneye yaklaşımı açısından, döneminin sanat ve kültür otoritelerince Alman Ulusal sanatını terketme ve Fransız Sanatına yaklaşma ile de suçlanmış ve sert eleştirilere maruz kalmıştı. Bir başka görüş olarak ise; hem konularını dönemin ekspresif konularından seçerek ulusal bir Modernist tutum sergilerken, hem de biçimsel olarak Alman Romantizmini kullanıyor olması ile Alman ulusal geleneğine de sahip çıkmış, dahası sinema teknolojisi sayesinde de resim ve film arasında bir bağ oluşturarak bir bakıma geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurmuştur. Bu köprü aynı zamanda ruh ve makina arasında da kurulmuş bir köprü idi.

“Murnau’un filmi romantik geçmişin ulusal vasiyeti ile yüzyılın başında daha uluslar arası bir görüş olan avant garde arasında yer alır. Yönetmen, Nosferatu’yu kendinin sanat olarak sinema ile teknoloji olarak sinema arasındaki dengesiz konumunu anlatmak için de kullanmıştır. Ölümsüz (ya da ölümle yaşam, hareketle durağanlık, film ve resim arasındaki) Nosferatu Karakteri aşk ve nefreti birleştirir. O, kendiyle iletişimde olan herkesi yıkıma uğratmasına karşın, hem zavallı hem korkunçtu, modern kişiliğin bölümlenmeleri ötesinde bütünlük ve uyum arar. Nosferatunun iki yönü (ilham verici tutku-tepki çeken korku) Murnau’nun sinema hakkındaki iki uçlu görüşüne karşılık gelir, makine yapımı bir resim ve ruhsal zevk ile ölüm benzeri serileştirmenin mekanik tekrar üretimi... Murnau’un sanata ve teknolojiye hem pozitif hem de negatif yönleri yerleştirme eğilimi ekspresyonizmin çifte söylemi olan gerileme ve yeniden doğuşa, geçmişe dönüş ve geleceğe doğru özgürleştiren yolculuğa ayna tutar. Sinema ve resim arasındaki buluşmanın kalbinde romantik mistisizmden ekspresyonist umutsuzluğa dönüşüm gerçekten tarihsel sürecin dairesel görüşünde

çizilmiştir, modern ilkele dönüşür ve ilkel yarınlara doğru yolu uzatır” (Vacche, 1996: 162).

Nosferatu konu olarak bir vampir klasiğidir. Her ne kadar ilk olarak İngiliz yazar Bram Stoker tarafından Drakula adıyla romanlaştırılarak kaleme alınmış ise de aslında bir Kuzey Avrupa mitidir. Ölümlü bir insan olan Hutter’ın, Ölümsüz vampir Nosferatu’ya karşı hayatı ve aşkı için verdiği mücadeleyi anlatır.

Filmin konusu her ne kadar bir vampir hikayesi olsa da alt okumasında film o dönemin insanına dair bir öyküyü barındırır. Filmin üç ana karakteri olarak Nosferatu, Hutter ve karısı Ellen üzerinden dönem insanının kendisi ve kaderi arasındaki mücadelesi ve içinde yaşadığı dönemin kendinde yarattığı psikolojik ihtiyaçları anlatılır. Bu hikayenin insana dair ana meselesinde, kent olgusu asıl belirleyici olan ve dönemin şartlarını belirleyendir. Bu nedenle film bir kent görüntüsü ile başlar (Resim 61). Fimin açılış sahnesi olarak gösterilen kentsel görüntü Kirchner’in Kızıl Kuleli Meydan resmi ile benzerlik taşır (Resim 62).



Resim 61- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden açılış sahnesi olarak kent görüntüsü, 1922 (Solda)

Resim 62- E. L. Kirchner: Meydandaki Kızıl Kule, 120 x 91 cm, T.Ü.Y.B., 1915 (Sağda)

Kichner bu resimde 20.yy başlangıcında ki kent ortamının boğuculuğunu ve kasvetini yansıtır. Murnau bu kareyle açılışı yaparken,

filmin devamında izlettireceği dönem insanına ait dramın kaynağı olarak kent hayatını ve atmosferini başarıyla resmine taşıyan Kirchner'i bilinçli olarak işaret eder. Çünkü Kirchner'in resmindeki kent dokusu çizgisel olarak inorganiktir ve doğaya dair bir iz barındırmamaktadır. Murnau ise insana ait dramın ana kaynağının doğadan kopuş olduğu ve buna duyulan özlemin kendinde oluşturduğu varlık karmaşasına değinecektir. Bu temayı içeren film, görsel olarak, kenti anlatan ekspersif resmin referansı ile açılır, ekspresyonizm'den gotiğe ordanda romantizm geçişlerle devam edip, kentsel metafizikle tamamlanacaktır.

Nosferatu karakteri, modern insanın bilinç altını temsil eder. Nosferatu karakteri ile bilinçaltı, bilincin karanlık dehlizlerinden çıkıp yaşamın içine salıverilmiştir. Bu nedenle kısmen caligarik ve ekspresif olarak çizilmiş; uzun, ince siyah silüet bedeni ve kulakları, elleri, yüzü ve dişleri ile sivri biçimler olarak stilize edilmiş bir figürdür.

Nosferatu'nun biçimselliğini oluşturan yapıya baktığımızda ekspresif bir etkiyi barındırdığı kadar uzayan çizgileriyle Gotik biçimin özelliklerini de taşıdığını görürüz. Burada bahsettiğimiz Nosferatu figüründe iki ayrı sanat biçiminin birleşmiş olduğu değil, bu iki üslubun birbiri ile ilişkisi ve Nosferatu figüründe birleşimidir. Worringer kitaplarında soyutlama anlayışında çizgi karakterinin özelliklerine ve insan psikolojisinde yarattığı etkilere değinmiş ve gotik sanatın doğaya ait temel çizgisel özellikleri barındırmasından ötürü iç duyguları yansıttığını ileri sürmüştü. O'nun fikirlerinin ekspresif ressamarcada kabul gördüğüne ve dönemin modernist sanatını yönlendirdiğine değinmiştik. Bu nedenle Nosferatu figüründe hem ekspresif sanatın, hemde gotik sanatın biçimsel özelliklerini bir arada görürüz. Yapısında; gotik sanatın özellikleri ile ortaçağa ait bir yanı olan Nosferatu, bu yönüyle geçmişin romantik özelliklerini taşıyarak doğaya ve yüce'ye karşı bir özlemi barındırırken; ekspresyonist sanatın biçim dilindeki primitizmi ile de ruhsal bir yenilenişi sağlayarak modernist misyonu yerine getirir.

Nosferatu figürüne ait mekansal görüntülerde de Murnau arka plandaki gotik formlarla bu figürün biçimsel özelliklerini desteklemiş ve bu sayede sivriliği ve uzunluğu açısından figürün gotik özellikleri daha bir etkileyici

kılınmıştır (Resim 63, 64, 65, 66). Gotik mekanlar filmde sadece Nosferatu'nun hakimi olduğu sahnelerde kullanılmıştır. Gotik formun insan ruhunda uyandırdığı yücelik ve sonsuzluk duygusunun yanısıra figür olarak stilistik özelliğinin oluşturduğu doğaüstü bir varlık düşüncesi izleyicide O'nun ölümsüzlüğüne ve tanrısallığına kanaat getirtir. Bu bakımdan filmin egemen karakteridir ve diğer iki karakter olan Ellen ve Hutter'ın kaderleri üzerinde etkin olandır. Bu bakımdan diyebiliriz ki, Nosferatu figür olarak diktatöryal bir hava da barındırır, zaten sahip olduğu biçimsel özelliklerde bu düşüncüyü destekler.



Resim 63- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (solda)
Resim 64- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (sağda)



Resim 65- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (solda)
Resim 66- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (sağda)

Nosferatu'nun tüm bu özellikleriyle en görkemli olduğu sahne gemideki sahnesidir. Bu sahnede yukarda saydığımız gotiğe dair tüm özellikler tamamen yalın bir çizgisellikle pür bir soyutlamaya kavuşturulmuş, arka plandaki yukarı doğru uzayan ve daralan çizgiler ve bunların oluşturduğu üçgenlerle Nosferatu adeta anıtsallaşmıştır (Resim 67).



Resim 67- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922

Nosferatu ve mekan ilişkisi bir yandan ölümsüzlüğe dair mutlak egemenliğin insan üzerindeki tedirginliğini yaratırken diğer yandan da ölümsüzlüğün getirdiği mutlak yalnızlığın hüznünü hissettirir.

Nosferatu dışındaki diğer karakterlerde böylesi bir stilizasyon söz konusu değildir. Filmin diğer bir karakteri Ellen, çevre ile ilişkili figür olarak özel bir anlatım barındırır. Nosferatu filmin dramatik yapısında ki etkin figür iken, Ellen her ne kadar gözetlenen, arzulanan, uğruna mücadele edilen olarak olayların odağındaki tetikleyici karakter olsa da, edilgen bir figürdür. Nosferatu ve kocası Hutter arasındaki kendi kaderini belirleyecek mücadelede bile, kararlı bir tavır sergileyemez. Yönetmen bunu Ellen'ın deniz kenarında görüldüğü kareyle bize anlatır (Resim 68).



Resim 68- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922

Bu karede deniz kenarında sırtı bize dönük bir halde, uzaklardan gelecek kocasını bekleyen Ellen, aslında bu duruşuyla izleyici için muamma içerir. Çünkü dönüş yolu olarak Hutter karadan gelirken, denizden gelen Nosferatu'dur ve Ellen'in buradaki bekleyişi erotik bir kararsızlığın anlatımıdır. Filmin bu karelerinde hipnotize olmuşçasına umarsız bir bakışla denize bakan Ellen'ı sonrasındaki karede takip eden, sakin ve dümdüz bir denizin aynı ritimle hareket eden dalgalarıyla oluşan panoramik görüntüsüdür. Yönetmen bu kareleri birbiri ardına tekrarlar. Böylece bu ritmik ve geniş yatay görüntü ile meditasyonel ve hipnotik bir etki sağlayarak bizi arzu duyan kişinin özdeşim olarak manzara ile girdiği etkileşimine dahil eder. Murnau burada Ellen'ı tıpkı Caspar David Friedrich'in resimlerinde olduğu gibi, sırtı bize dönük olarak manzara ile mistik bir etkileşime geçmiş esrarlı bir 'Rückenfigur'* olarak kullanır. Eğer Friedrich'in resimlerindeki figür- doğa ilişkisini gözümüzün önüne getirecek olursak, kişinin doğa karşısındaki bu duruşunun gizli özlem ve arzuları barındırdığını farkedeceğiz. Bu betimlemede denizde artık deniz olmaktan çıkar ve Ellen'in içselliğinin bir aynasına dönüşür. Murnau'un Ellen ve deniz üzerinde yaptığı bu anlatım, bize doğrudan Friedrich'in "Deniz Kenarında Keşiş" (Resim 69-70)resmini

* Rückenfigur :Sırtı izleyiciye dönük olarak, açık alana gizli bir bakış atan anonim figur .(Della Vacche;260)

hatırlatır. “Aynı şekilde Kleist* Friedrich’in tuvaline subjektif terimlerle karşılık verir: “orada gezinip duran kişi geri dönmelidir, o karşıya geçmek ister, yapamaz, o burada hayattan yoksundur, hayatın seslerini hızlanan dalgalarda, esen rüzgarda, bulutların geçişinde, kuşların yalnızlığında henüz duymuştur.” Kleist’in yorumuna konu olan isimsiz özne gibi Ellen da, deniz kenarında oturması, pencereden dünyaya bakmasına nazaran tutsaklığı çağrışırsa da, sonsuz, doğaüstü ve ölümsüz bir şeye ulaşmak ister“ (Vacche,1996: 171).



Resim 69-C.D. Friedrich: Deniz Kenarında Keşiş, T.Ü.Y.B.,110x171,5 cm,1808-1810, (solda)

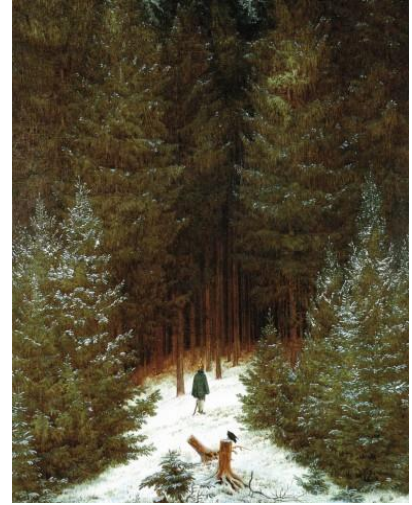


Resim 70- C. D. Friedrich: Resim 69’dan detay

* Kleist: Romantik dönem Alman Şair ve Romancısı

Benzer bir 'Rückenfigur' konumlanması, karısı Ellen için Nosferatu'ya karşı mücadele eden Hutter karakterinde de sözkonusudur. Murnau, Hutter'ın ormanın içine doğru yol aldığı sahnede (Resim 71) kullandığı "Rückenfigur"ün çevre ile ilişkisini, Friedrich ile başka bir ortak aracı olarak boyut zıtlığıyla kullanır. Ormanda, Hutter'ın ağaçlarla olan ilişkisine baktığımızda figürü oldukça küçük kalmış, adeta varlığı ezilmiştir. Murnau'un bu sahnesi Friedrich'in "Ormandaki Avcı" resmine (Resim 72) benzer. Bu sahnede insan için özlem duyulan ancak ulaşılamayan; kapsayan ancak asla sahip olunamayan 'yüce' duygusu, insan ve ağaçlar arasındaki boyut zıtlığı ile figür-doğa ilişkisi üzerinden verilmiştir. "Her iki durumda da Rückenfigurün kullanımı manzaranın kararsız ilişkilerini ortaya koyar – bu yön resimde izleyiciye korku ve beklenti empoze ederken film izleyicisine görüntünün üzerine olan yansımalarının farkına varmasını sağlar" (Vacche,1996: 175).

Bu nedenle Hutter'ın ormanın derinliklerinde ilerleyişi bir kaybolmuşluk hissi verir. Bu yürüyüş sırasında karşılaştığı kayalıklar üzerindeki küçük kilise kalıntısı (Resim 73), insanın doğanın bilinmeyen güçlerine karşı sorularının cevabı olarak geliştirdiği din kavramının ve tüm bunların sığınağı olarak mabet olgusunun modernizmde terkedilmişliğini simgeler. "Hutter Nosferatunun dağlarında daha derinlere ilerledikçe kendini manzaranın büyüklüğünde kaybolmuş hissederken yakınlardaki kayalığın üzerindeki ibadethanenin küçüklüğü izleyiciye romantik çağda dinin gizeminin kilise ayinlerini terkedip doğada yeniden şekillendiğini hatırlatır" (Vacche,1996: 175). Murnau'un bu terkedilmiş kilise görüntüsünü böylesine insan ayağının değmediği yerlerdeki ormanlık alanda kullandığı kare, bizi yine Friedrich'le buluşturur. Friedrich'in doğanın içinde terkedilmiş Hristiyanlık ve öncesindeki pagan kültürüne ait mabet resimlerini hatırlayacak olursak (Resim 74), Murnau'un bu kare ile neden din kavramının sembolü olarak bu küçük kilise kalıntısını ormanın içinde kullandığını ve dinin modernizmde geldiği nokta olarak yorumladığı daha açıklık kazanacaktır.



Resim 71- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (solda)

Resim 72- C.D. Friedrich: Ormandaki Avcı, T.Ü.Y.B., 65.8x47 cm, 1813, (sağda)

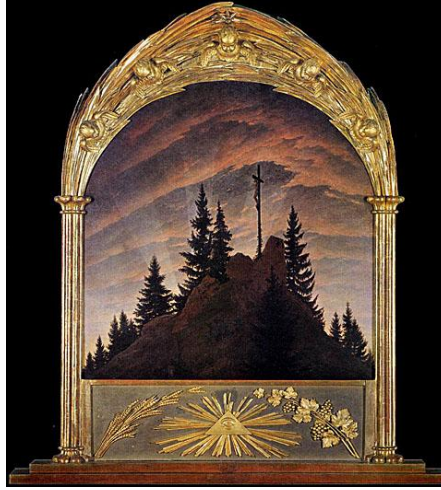


Resim 73- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (solda)

Resim 74- C.D. Friedrich: Eldena (Tapınağı) Harabeleri, 35x49 cm, T.Ü.Y.B., 1824, (sağda)

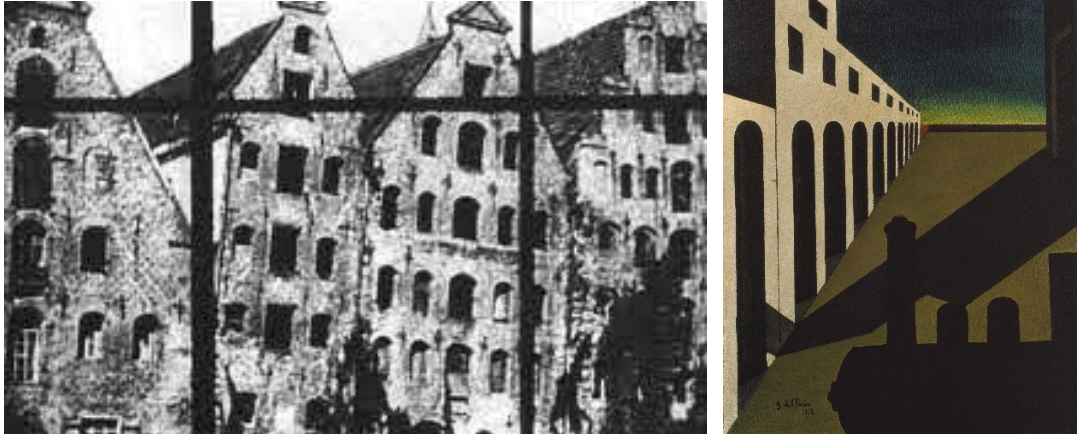
Friedrich'in din ve doğa konusuna ilişkin resimlerinden biri olan "Cross in the Mountains"da (Resim 75), ressam yabanıl bir yere yerleştirdiği hristiyanlığın en önemli tapınç kültü olan haç'ı, inancın kutsal sunağı kiliseden çıkarıp, doğanın içine yerleştirilmesi nedeniyle döneminde oldukça eleştirilmişti. Ancak bu eleştiri yaklaşık yüzyıl sonra tersine bir etki yaratıp, kendisinde bir doğa aşığı olan Murnau tarafından sinemasının mistik odağında yer alarak hem iktidar hemde halk tarafından alkışlanmıştır. Çünkü; Murnau sineması, bir yandan hayatın merkezine inanç yerine akli yerleştirmeyi hedef edinmiş Modernist misyonun kilise ile olan mücadelesinden ötürü döneminin egemen entellektüel çevrelerince desteklenirken, diğer yandan Modernizm

getirisi teknoloji ve otomasyon yüzünden tinselliğini yitirme tehlikesindeki sıradan insanın ruhsal ihtiyaçlarını karşıladığı için halk tarafından da ilgi görmüştür.



Resim 75-C.D. Friedrich: Dağlardaki haç, 115x110.5 cm,T.Ü.Y.B., 1807

Bu sahnelerde Romantik resmin özellikleriyle insan ve tinselliği arasında bağ kurduran Murnau, karı-koca olan Hutter ve Ellen'ı tekrar kent dokusunda buluşturduğunda Nosferatu'nun onların kaderi üzerindeki etkisini yineler. Ancak bu defa kent mimarisini resimsel olarak kullanır. Nosferatu'nun onların üzerindeki varlığı ve iradesi, devasal bir gölgeye dönüşmüştür. Ayrıca evlerinin hemen karşısındaki Nosferatu'ya ait olan terk edilmiş ve tekinsiz büyük ev (Resim 76) ve çok sayıdaki karanlık, geniş pencereleri, onları izleyen sonsuz sayıdaki gözler gibidir. O, bu ev ve pencereleri ile onların içinin en gizli ve karanlık yanına kadar bakar. Murnau'un bu karesi Giorgio de Chirico'nun resimlerine gönderme yapar (Resim 77). Chirico gölge ve mimariyi bir arada kullandığı resimlerinde kent mimarisini metafizik boyuta taşımıştır. Resimlerinde yarattığı bu tekinsiz ve gerilim yüklü atmosfer ile insanın, modernizmle kaybetmeye yüz tutan tinselliğini doğadan kent dokusuna ve kamusal alana taşıdığı ve ona yüklediği yeni mistisizm'i anlatır. Filmin başlangıcında ruhtan yoksun bir kent görüntüsü ile açılan ve Kichner'in resmine gönderme yapan Murnau, kenti tekrar kullandığında bu kez Chirico'nun resmine gönderme yaparak kentsel dokuya metafizik bir boyut kazandırmıştır (Resim 78, 79).



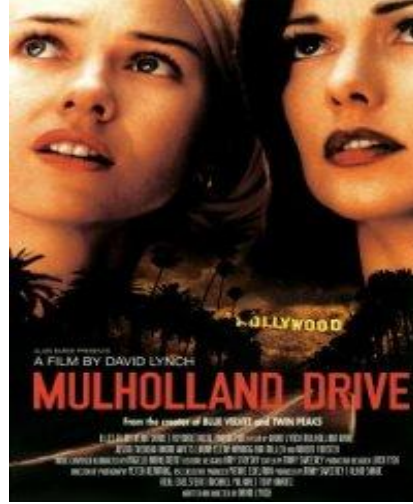
Resim 76- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sahne, 1922 (solda)
 Resim 77:-G. Chirico:Acı Veren Sabah, 81 x 65 cm,T.Ü.Y.B., 1912 (sağda)



Resim 78- W.F. Murnau: Nosferatu; Bir Dehşet Senfonisi filminden bir sokak sahnesi, 1922 (solda)
 Resim 79:-G. Chirico: Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi, 87 x 71,5 cm,T.Ü.Y.B., 1914 (sağda)

Murnau, modernist dönemde, insanın bilincindeki ve bilinçaltındaki kader, ölüm, ölümsüzlük gibi kavramları ve bu kavramlara dair özlem, arzu ve korku gibi temel duyguları işlediği bu filmi; insan, kent, doğa ve inanç çerçevesinde çizmiştir. Bu çerçeveyi filmde, ekspresyonist, gotik, romantik ve sürrealist üslupları kullanarak yapmıştır. Ancak Murnau bu dört üslup arasındaki süreci yerinde geçişlerle ve bir denge içerisinde yapsada yine de filminin baskın ruhu romantizmdir. Çünkü Murnau sinemasının temel biçim dili olarak, nesnenin, ışık ve insan ruhuyla ilişkisi subjektif değil objektif açıdan ele alınır.

2.5.3. Lynch ve Mulholland Çıkmazı (2001) : Ritm ve Kolaj



Resim 80- Mulholland Çıkmazı filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 2001

Mulholland Çıkmazı (Film 3), ünlü olmak için Hollywood’a gelmiş bir kızın, bu pırıltılı ancak sahte dünyada yaşadığı düş ve gerçekliğin beyaz perdedeki görsel kolâjıdır. Los Angeles’ın ışıkları altında paramparça olan bir kızın üzerinden Lynch, Hollywood’un yıllardır tüm dünyanın bilinçaltına yerleştirdiği tatlı ve ışıltılı “Amerikan Rüyası”nın nasıl kâbusa dönüşebileceğini gösterir.

“Bu film; Hollywood’un karanlık yüzünü açığa çıkaran bir kimlik arayışı öyküsü; konvansiyonel anlatım kalıplarının zaman zaman yeniden sunulduğu, zaman zaman yerle bir edildiği bir gerilim; film yıldızı olma hayaliyle Hollywood’a gelen genç ve güzel kızın yaşadığı “Amerikan kâbusu”nun seyirciyi hipnotize edici, rüyavari görsel dışavurumu...” (Yücel, 2003: 76).

Yönetmen bu rüyavari hikâyeyi normal bir filmdeki roman estetiğinden kaynaklı tiyatro diliyle anlatmak yerine, filmin olay örgüsünü resim estetiğinden kaynaklı biçimsel bir dille sezdirmeyi tercih etmiştir. Bu tekniğin altında yatan neden ise seyirciye, kahramanın başından geçen olayları izleterek O’nun ruh halini anlatmak yerine kahramanın beyninin içinde gezdirerek, o ruh haline nasıl sürüklendiğini hissettirmektir.

Bu nedenle Lynch sinemasında biçimsel olarak görselliği ön plana alır. Filmin öyküsüne dayalı görsel planları sıralı bir olay akışı ile sunmak yerine onları görsel kurgu ilkeleri ile beyaz perdede parçalayıp yeniden düzenleyerek zamansız bir düzlemde yayar. Tıpkı Picasso'nun dünyasal gerçekliğe sahip basit bir natürmort nesnesi olan gitarı, tuval yüzeyinde sanat ilkeleri ile parçalayıp yeniden düzenleyerek soyut düzlemde yeniden anlamlandırması gibi. "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" (Ertan,2002: 63).

Filmde, (hemen hemen tüm filmlerinde olduğu gibi) yüklendiği ve yerle bir ettiği diğer bir Hollywood klişesinde güvenli ve konformist Amerikan yaşantısıdır. Bunu da rengin psikolojik etkisinden kaynaklı hem sıcak hemde soğuk armonide hazırlanmış mekanlar üzerinden yapar. Bu sayede yönetmen, bize sunulan güvenli ve konformist Amerikan yaşantının arkasında ki karanlık ve tekinsiz dünyayı gösterir. Ayrıca bu mekanlarda kullandığı farklı kamera açıları da mekan üzerinden vermek istediği tekinsizlik ve gerilim duygusunu kuvvetlendirir. "Bunda Lynch'in temel sanat eğitimi 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" (Yılmaz,2004: 24)

Lynch, yalnızca kökeninde değil, halen bu alanda aktif bir soyut dışavurumcu ressamdır. Sanatçının bu işi içinse, içinde yaşadığı dönem itibariyle kafasının içinde taşıdığı gerçeklik ile maruz kaldığı gerçeklik arasında uzlaşamayan ve benlik parçalanması yaşayan bir genç kadın üzerinden ikicilik temasını işlediği ve sonucunu da beyaz perdede sunduğu hareketli bir tablo, görsel bir kolâjdır diyebiliriz. Ayrıca bu film kendisini izleyecek kitlenin bilincini esas alarak, tavrını baştan koymuş modernist bir eserdir. Çünkü yönetmen anlatacağı öykü için plastik argümanları film ile seyirci arasında döşemiştir ve filmini izleyecek izleyiciden önce bunları öğrenmesini ister. Kısaca, düz bir mantıkla, nesnellik eksenli bakan ve sıradan bir gerçeklik anlayışına sahip seyirciye, beklediğini kasıtlı olarak

vermez; buna karşılık zaman ve mekân olgusuna esnek bakabilen ve bu gerçekliği sorgulayabilmede öznelliğini kullanabilen izleyici için ise çarpıcı ve sarıp sarmalayan bir düşselliği yaşatır. Zaten yönetmenin şu ifadesi de olayın özünü bize veriyor: “Hollywood’da hep geleneksel tarzda filmler yapılıyor. Öyküleri herkes anlıyor ve herkesin anlamadığı küçük bir nokta bile olsa telaş başlıyor. Ama işin asıl ilginç yanı, daha soyut kavramlarla uğraşmaya başlayınca çıkıyor. Sinemanın asıl büyü, gücü, içgüdüleriyle hissettirmekte, insanların tuhaf ve unutamayacakları bir hisle filminden ayrılmalarını sağlamakta yatıyor” (<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/>). İşte bu hissi yaratmak içindir ki Lynch’de, sinemasının temellerini resim sanatının ilkeleri üzerine oturtur.

Filme bu açıdan bakıldığında, yönetmenin çekimlerde kullandığı “kapalı form” anlayışı izleyicinin gözünü ve algısını başkahraman Betty / Diane olan karakterin kafasının içi ile sınırlar. Böylece izleyiciye, perdede izlediği her şeyin Betty / Diane’nin gördüğü ve görmek istediği olaylar bütünü olduğunu duyumsatarak filmin birliğini oluşturur, egemen unsur Betty / Diane’nin dünyasıdır. Lynch filmin fonuna O’nun reel ve irreel dünyasındaki düş ve gerçekleri sürer.

Bütünlüğü bozmak için kullanılan zıtlık; çift-ikilik temasına dayalı olarak karakterlerde, temalarda ve yaratılan atmosferde kendini gösterir. Karakterlerde birbirine taban tabana zıt iki kişiliği aynı bedende sunan yönetmen, birinci bölümde saf, iyimser, hevesli ve coşkulu oyuncu adayı Betty’i, ikinci bölümde kıskanç, gözü kara, kin dolu Diane’ ne dönüştürür. Yine birinci bölümde ürkek, yardıma muhtaç, acınası Rita’yı ikinci bölümde sadist ve isteğini elde etmek için hiç çekinmeden kadınlığını kullanabilen “femme fatale” kişilikteki Camilla yapar. Filmde diğer karakterler de aynı şekilde iki ayrı kişilik olarak sunulur. Mekânlardaki ikilik teması ışık-gölge ve renklerin duyusal ve sembolik etkisi ile verilerek aynı ortamda iki farklı atmosfer oluşturulur. Birinci bölümdeki aydınlık, bol ışıklı ve sıcak renklerle kurgulanan mekânların yarattığı güvenli, konforlu ve huzurlu atmosfer, ikinci bölümdeki mekânlarda kullanılan karanlık, loş ışık ve soğuk renkler (özellikle

mavi) ve bunlara eklenen tekinsiz seslerle yerini gerilimli, huzursuz ve rahatsız edici bir atmosfere bırakır (Resim 81-86 arası).



Resim 81- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001



Resim 82- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001



Resim 83- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001 (solda)

Resim 84- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001 (sağda)



Resim 85- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001



Resim 86- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümündeki ev atmosferinden bir sahne, 2001

İkilik temasıyla yaratılan zıtlıklar sonucunda izleyici, iki ayrı hikâyeyi izlediği hissine kapılsa da, yönetmenin film boyunca ustalıklı, yerinde ve dozunda kullandığı tekrarlarla (ritim) bütüne geri döndürülür. Bu tekrarlar için filmin iki ayrı bölümünde de yer alan birbirinin aynı sahneler kullanılır (kırmızı abajur ve altındaki izmarit dolu küllük, mavi kutu ve mavi anahtar, aynı kostüm ve repliğiyle Coco karakteri, restorandaki garson kızın farklı isimlerle görüldüğü anlar) (Resim 87-96 arası).



Resim 87- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 88- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)



Resim 89- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 90- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)



Resim 91- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 92- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)



Resim 93- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 94- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)



Resim 95- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 96- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)

İzleyici birinci bölümde ayrı bir atmosferin içine verilmiş bu planların ikinci bölümdeki tekrarını gördüğünde, bilinçaltındaki ilk sahneyle ilintili olarak başa döner ve film boyuca izlediklerinin birbiriyle olan bağlantısını kurgulayarak hikâyenin ana örgüsüne ulaşır. Filmde mavi kutunun açıldığı sahne ve yatakta çürümeye başlamış kimliksiz ceset ile kendi yatağında uyanan Diane'nin benzer biçimdeki bedenleri arasında yapılan geçiş, seyirciye hikâyedeki düşünle gerçeğin bitip başladığı yerin ayırımını fark ettirir (Resim 97-98).



Resim 97- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 1. Bölümünden bir sahne, 2001 (sol)

Resim 98- D.Lynch: Mulholland Çıkmazı filminin 2. Bölümünden bir sahne, 2001 (sağ)

Lynch, sinemasının biçim dilindeki kolaj ve aralarda kullandığı ritm örgüsü ile filmin temasal kurgusunu izleyiciye görsel olarak oluşturur. Sonrasında da, sunulan bu resimsel kurgunun görsel ipuçları üzerinde düşünmeye zorlanan izleyici, hikâyeyi kendisi oluşturur ve böylece oturduğu yerden filme dâhil olmuş olur.

2.5.4. Del Toro ve Pan'ın Labirenti (2006): Kompozisyonda Form Düzenleme ve Çizgisel Biçimleme



Resim 99- Pan'ın Labirenti filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 2006

Pan'ın Labirenti filmi (Film 4); İspanya iç savaşında faşist Franco ordusu ile cumhuriyetçi gerillaların ortasında kalmış bir kız çocuğunun, bu acımasız dünya ile alternatif olarak yarattığı kendi fantazyası arasındaki seçimleri ve yaşadıklarını içerir.

Yönetmen filmdeki realist ve fantastik dünyaları, yani Yüzbaşı Vidal'ın hâkim olduğu dünya ile Ofelia'nın dünyasını birbirinden ayrı bir görsellikte sunar. Filmde realiteyi sunan dış evren, baskı ve şiddetin hüküm sürdüğü bir rejim ve bu rejime karşı direnen halkın savaşını anlatır. Savaşın nedeni olan kanlı rejimin simgesel yüzü Yüzbaşı Vidal karakteridir. Bu nedenle filmde gerçekliği sunan dış evren O'nun düşünce yapısında ve egemenliğinde inşa edilir. Fantazyayı sunan iç evren ise Vidal'ın üvey kızı Ofelia'nın bu şiddet ortamından ruhsal olarak kaçışı için kendine yarattığı alternatif dünyadır. Bu alternatif dünya mitolojik ve grotesk yaratıklardan oluşan masalsi bir dünya sanılsa da özünde hiç de öyle değildir. Kuralları ve olayları ile dışarıdaki dünya kadar acımasız ve hatanın bedelinin hayatla ödendiği sert bir

dünyadır. Yaratılan bu dünyanın şartlarını da dış dünyadan rafine edilmiş bir şiddet ve katılık belirler. Ofelia'nın fantazyasında bize sunulan ne pür bir masalcılık ve iyimserlik ne de gerçeklikten kaçış ve kopuştan kaynaklı şizofrenik bir dünyadır. Tersine yukarıdaki dünyanın acımasızlığı, şiddeti, adaletsizliğinden haberdar bir yüreğin rafine edilmiş arı gözlemiyle oluşmuş öz bir realitedir. Bu gözlemi yapan ve dünyayı kuran kişinin bir kız çocuğu olması öğelerin ve mekânların şekillenmesinde önemlidir.

Del Toro, bu iki evrenin görsel farklılığını sahnelerdeki yatay/dikey ilişkisi ve açık/kapalı form düzenlemesi ile oluşturduğu farklı kompozisyonlarla sağlar. Ayrıca filmde kullandığı figür ve nesneleri de, bu iki evrenin temasal özelliğine yönelik olarak çizginin karakteristik farklılığıyla biçimler. Yönetmenin filmin biçimsel yapısına yönelik fikirlerini ve çizimlerini içeren set günlüklerinde bu konuyla ilgili şöyle bir not vardır: “Korkunç olanı keşfetmeden güzelliği bulmak mümkün değildir... Gerçek dünya düz çizgilerden, fantezi ise eğrilerden oluşur. Gerçek hoştur, fantezi ise saftır.” (Empire, 2007: 73)

Yönetmenin resim sanatından bilinçli olarak seçtiği diğer bir öğede renk'dir. Del Toro filminde savaşın gerilimini ve kasvetini hissettirmek için Goya'nın resimlerinin atmosferini seçmiştir. “Bütün bu anlattıklarımın otürü filmin görünümü de farklı olmalıydı. Sürrealizmi, Goya'nın resimlerini anımsatmalıydı. Bir tür peri masalı mantığında, ama steril, pirüpak, şirin çocuk masallarındaki gibi değil, çok daha sert, haşın resimler” (Empire, 2007: 71).

Goya'nın 3 Mayıs (Resim 100) veya Dev (Resim 101) isimli resimleri kendi döneminin belirsizlik, umutsuzluk, kaygı ve direniş ruhunu temsil eder. Soğuk ve puslu renklere dayalı baskın armoni, ülke ve insanların maruz kaldığı saldırıları ve bunların psikolojisini olanca çıplaklığıyla bugün bile hissettirir.

Goya hemen kendisini takip eden dönemlerde değil de İspanya'nın yeniden baskı ve şiddet dönemine girdiği 1930'lar ve sonrası yıllarda, politik anlatımın biçimsel dili olarak rağbet gördü. Keza bu tarihlerde İspanya ikinci kez özgürlük ve yaşam mücadelesi veriyordu. Ancak bu kez tehdit toprakları

dışında bir yabancından değil, kendi yetiştirdiği evladı General Franco'dan geliyordu. Başta Picasso olmak üzere kendinin ve halkının özgürlük hakkına duyarlı bütün sanatçılar İspanya'nın bu karanlık döneminde yaşananları eserleriyle belgelemişlerdir. Ancak resimlerde Goya estetiğinin üzerine çıkılamamış veya kasıtlı olarak çıkılmamıştır. Bu da Goya'nın üslubunun sadece kişisel değil ulusal bir üslup olduğunun kanıtıdır. Söz konusu bu üslup Goya ulusalcılığı olarak İspanya içinde ve dışındaki yazar ve aydınlar tarafından kabul görmüş ve literatürlerde yer edinmiştir.



Resim 100- F.Goya: 3 Mayıs, 266 x 345 cm, T.Ü.Y.B., 1814 (solda)

Resim 101- F.Goya: Dev, 116 cm x 105 cm, T.Ü.Y.B., 1808-1812 (sağda)

Bu sebeple yönetmen Del Toro'da filmin savaşa dair görselliğini oluşturan dış evrenin renk seçiminde Goya estetiğini kullanmıştır. Dış evren görüntüleri, Franco'nun subayı Yüzbaşı Vidal ve kampı, ona karşı özgürlük savaşı veren cumhuriyetçi ve köylü gerillalara ait bölgenin peyzajından oluşur. Bu sahnelerde yer yer puslu veya karanlık soğuk renklerin baskın olduğu armoni, durumun umutsuzluğunu ve tekinsizliğini vurgular (Resim 102,104, 106). Buna karşılık Ofelia'nın iç evrenine ait görüntülerde sıcak renklerin baskın olduğu armoni ise içsel bir naifliği ve umudu temsil eder. Ancak bu iç evrene ait bazı sahnelerde şiddetli ve canlı kullanılmış kırmızılar bizim için Ofelia'nın iç dünyasında, yükselen bir gerilimin de habercisidir. Son sahnedeki kuvvetli ışık ve parlak sarı ise kurtuluşu ve ruhsal huzuru hissettirir

(Resim 103,105, 107). Dış dünyada saf bir renk göremeyiz her şey gri ve mattır. Buna karşılık iç dünyada ki renkler saf ve parlaktır.



Resim 102-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006



Resim 103-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006



Resim 104-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006

Resim 105-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006



Resim 106-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006 (sol)
 Resim 107-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006 (sağ)

Film renk ögesi dışında biçimsel kurgusuna bakıldığında iki ayrı dünyanın anlatımının nasıl görselleştirildiğini inceleyeceğiz.

Filmde, bizim gerçeklik olarak algıladığımız bölümünü anlatan dış evrene ait figüratif öğeler; dağlık bir orman arazisinde İspanya faşist rejimine karşı direnen sivillerden oluşmuş cumhuriyetçi gerillalar, ordunun kampında hem hükümete hizmet eden hem de gerilla liderleri için casusluk yapan insanlar, bu dünyanın otoritesi sert ve acımasız Yüzbaşı Vidal ve onun oğlunu doğuracak karısıyla 12 yaşındaki üvey kızı Ofelia'dır. Bu gerçekliğin fiziksel tasviri iç ve dış mekânlarda (peyzaj ve mimari yapılarda) düşey çizgiler hâkimdir (Resim 108-112 arası) ve kapalı form anlayışı ile kompoze edilmiştir. Bu kompozisyon gözü sınırlar ve çerçevenin içinde hapseder. Çizginin karakteri olarak da eril ve inorganik çizgi özelliği kullanılır. Bu da gösterilen planın yüzeyselliğini vurgulayan ancak vitalitesini sorgulatan bir bakış açısidir. Bu çizgilerle oluşturulan planlar sınırsızlık izlenimi verse de kendi içinde sınırlılık getiren bir görsellik sunar. Bir merkez etrafında düzenlenen bu görselliğin işaret ettiği, üzerinde toplandığı ve sivrildiği en belirgin biçim Yüzbaşı Vidal karakteridir ki; bu da bize o dünyanın hâkimiyetinin onda olduğunu düşündürür (Resim 108). Vidal, köşegen yüzü ve vücut hatları, bu hatların sert köşegenliğini daha belirgin kılan üniforması, üzerindeki siyah paltonun kütlesi ve aşağı doğru akan düşey biçimi, siyah deri eldivenler ve merhametten yoksun ifadesi ile herhangi bir insani özellik vermez. Resim 108'de görüldüğü üzere Vidal, çizgisel olarak bu biçimlemesi

ile Caligarik bir özellik taşıyor ve psikolojik etkisinden ötürü insani olarak bize yakın durmaz. Resim 110, 111 ve 112’de iç ve dış mekan olarak bedeninin devamında mekanik bir dokuyla ilişkilendirilmiştir. Filmin içeriğinde de anlatılan Franco rejimiyle halk arasındaki kanlı savaşın Franco’nun zaferiyle sonuçlanmasındaki en önemli neden, ordunun teknolojik avantajlara sahip olmasıdır. Hatırlanacak olursa Franco rejiminin tarihe geçen en kanlı baskını Alman savaş uçaklarıyla bombalanan Guernica şehridir. Picasso’nun Guernica resminde de, resmin alt kısımlarındaki vahşet görüntüleri ve en tepedeki elektrik ampülü ile bu katliamdan teknolojinin sorumlu olduğu deşifre edilmiştir. Buna karşı halkın teknolojiden yoksun direnişi, elektrik lambasıyla aynı hızda dirençli bir kolun tuttuğu gaz lambasıyla simgelenmişti. Bu nedenlerle Vidal’ın her iki karede de mekanik bir dokuyla ilişkili olarak Caligarik biçimlenişi, O’nun insan olarak ruhani bir özelliği olmadığını göstergesidir. Filmde her ne kadar bir asker olarak izlesekte, yönetmenin Vidal’ı insaniyetten uzak ve duygudan yoksun biçimlemesiyle, bilincimizde O asker üniformasının altında efendisi tarafından öldürmeye programlanmış mekanik bir şey olarak algılanır. Vidal, biçimsel olarak; kendi dünyasının dışına yansımaları olduğu kadar dönemin baskıcı ve ezici yönetimi faşizmin bir simgesi, Franco rejimi ruhunun ete-kemiğe bürünmüş halidir.



Resim 108 -G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006



Resim 109-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006



Resim 110 -G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Yüzbaşı Vidal'a ait bir sahne, 2006



Resim 111-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrenden iç mekana ait bir sahne, 2006



Resim 112-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006

Filmin fantastik bölümü olan Ofelia'nın iç evrenine ait mekanların kompozisyonları geniş yataylarla betimlenmiştir. Görüntü, çerçevenin dışında da devam eder. İç mekanda yatay düzleme dik inen sütun v.b düşeyler, eğri çizgilerle oluşturulmuştur. Organik formlarla süslenmiş sütun başlıkları ve kemerlerle de bu düşey etki kesilmiştir (Resim 113). Dış mekanda da benzer bir görsellik kullanılmıştır. Örneğin eski bir pagan kültürüne ait labirentin kalıntılarıyla Ofelia'nın evrenine girişi simgeleyen sahnede kullanılan büyük kemer ile (Resim 114) yönetmen planı yataylaştırır. Gerek kemerin üzerindeki heykelimsi stilize form ve rünler ile olsun gerekse kemeri saran doğal dokunun dal yaprak gibi kısımlarıyla olsun organik çizgilerle kemer hareketlendirilmiştir. Böylece bu yapıya vital bir hava kazandırılmıştır. Yine bu evrene ait dış mekanlardan olan diğer bir sahnede, kullanılan yaşlı kurumuş ağacın (Resim 115), diğer ağaçların tersine yanlara doğru yönelen uçları ve toprağın dışına taşmış kökleriyle çizgisel olarak düşeyliği kırılmış ve yatay bir etki sağlanmıştır.



Resim 113-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden iç makana ait bir sahne, 2006



Resim 114-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006



Resim 115-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrenden dış mekana ait bir sahne, 2006

Ofelia'nın evreni olan fantazyaya ait figüratif öğeler ise masalsı karakterlerden oluşur. Bu karakterler şunlardır: Ofelia'ya bu dünya da hem yardım eden hem direktifleriyle yönlendiren, mitolojide Pan olarak bildiğimiz keçi-insan karışımı Faun; peygamberdevesinden dönüşmüş periler; yaşlı kurumuş bir ağacın oyuğundan girilen bir mağarada yaşayan dev kurbağa; yeraltında bir sarayda yaşayan ve çocuklarla beslenen grotesk bir yaratık; doğacak erkek kardeşiyle annesini koruyan ve biçimsel olarak insan formunu çağrıştıran sebzemsi bir büyü nesnesi. Bu öğelerin her biri kendi içerisinde gerçek dünyadaki öğelerin zıttına organik çizgilerle oluşturulmuştur. Faun'un biçimlenişinde boynuzlarında, alnında, yüzünde ve bedeninin uzuvlarında kullanılan eğri ve kıvrımlı çizgilerle doğadan çıkışlı bir stilizasyona gidilmiş ve vital kılınmıştır. Diğer yandan fantastik bir figür olmasına rağmen, bedeninin her yanınında kullanılmış ağaç gövdesini andıran görüntü ile dokusal olarak da vitalite kazandırılmıştır (Resim 116).



Resim 116-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden Faun'a ait bir sahne, 2006

Her ne kadar Faun'un elleri uzun, ince ağacımsı uzantılar olarak stilize edilse de, bilinçaltımızda Yüzbaşı Vidal'ın siyah deri eldivenle kaplı olduğu için dokusal olarak tensel sıcaklıktan ve hayatıyetten yoksun ellerine göre daha fazla insanımsı bir etki bırakır. Yine Faun'un doğal dokuyla ve organik

çizgilerle oluşturulmuş yüzü ve bedeni, Yüzbaşı Vidal'in üniformasının altında köşeli çizgilerle biçimlendirilen bedeni ve yüzünün sert hatları ile karşılaştırıldığında, izleyici açısından biçimsel olarak insan bedenine yönelik daha fazla çağrışım barındırır. Faun, gerçek hayattaki Yüzbaşı Vidal'in fantazyadaki tezadıdır. Vidal'in Ofelia'nın üvey babası olduğunu hatırlayacak olduğumuzda; Faun, Yüzbaşı Vidal'e karşılık yetim Ofelia için zaman zaman koruyucu ve şefkatli, zaman zamanda otoriter ve yönlendirici olarak hayatında eksikliğini hissettiği etkin erkek figürdür. Yüzbaşı Vidal her ne kadar insan olsa da biçimsel olarak insanlıktan uzaklaştırılmış bir karakterdir. Faun ise insan olmayan fantastik bir figür olsa da insana yakınlaştırılmış bir karakterdir. Böylece Faun algı üzerinde imge olarak Yüzbaşı Vidal'den daha canlı ve yaşam barındıran bir etki bırakır ve psikolojik olarak Yüzbaşı Vidal'e göre Faun'la daha yakın bir bağ kurulur (Resim 117,118,119,120).



Resim 117-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006 (sol)
Resim 118-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006 (sağ)



Resim 119-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden dış evrene ait bir sahne, 2006 (sol)
Resim 120-G.del Toro: Pan'ın Labirenti filminden iç evrene ait bir sahne, 2006 (sağ)

Filmin konusunu Ofelia'nın savaşın şekillendirdiği bir dñya ile kendi yarattığı fantazyası arasında yaptığı seşimler ve yaşadıkları olarak özetlemiştik. Yönetmen Del Toro'da filminin içeriği ile ilgili benzer bir açıklama yapar: "ne anlatıyor bu peri masalı? Seřim yapmayı. Peki ya anlattığım bu tarihi hikaye neyle ilgili? Seřim yapmakla" (Empire, 2007: 70).

Del Toro'da filminde biçimsel olarak bir seşim sunar. Yarattığı mekanlar ve karakterler üzerinden insan olarak bizim gerçeğimizin hangisi olduğu yönünde bir sorgulama yaptırır ve taraf aldırır. Gerçekliğe ilişkin gördüklerimiz; acımasız bir karakter olarak Yüzbaşının eril kişiliğinde, dikey planlarla ve inorganik çizgiyle biçimlenen öğelerin kapalı formda kompoze edilmiş sahneleridir ve bu sahneler bizde baskı altında sıkışmış, hayatiyetten ve insani duygulardan uzak bir dñya izlenimi edindirir. Fantazyaya ilişkin gördüklerimiz ise saf bir yürek olarak Ofelia'nın çocuksu ama dişil kişiliğinde yatay planlarla ve organik çizgiyle biçimlenen öğelerin açık formda kompoze edilmiş sahneleridir ve bu sahneler bizde özgürleştirici, hayatiyet ve insani duygular barındıran bir dñya izlenimi yaratır. Ayrıca Vidal'in dñyasında umutsuzluk, kaygı, şiddet ve ölüm baskınken, Ofelia'nın dñyasında umut, güven, sevgi ve ölümsüzlük vardır.

Filmin biçim dili aracılığıyla sunulan bu etki fantazyayı gerçeğliğe tercih etme hissini uyandırır. Film boyunca izlediğimiz gerçek dñyaya muhalif fantazyanın, filmin sonunda bir kız çocuğunun somut olarak hiç varolmamış iç evreni olduğunu fark etsek de; kendi insani değerlerimizin oluşturduğu gerçeklik anlayışımızla ilişkili yapacağımız tercihi Ofelia'nın iç evreni yönünde kullanırız. Bu tercihimizi doğuran ana faktör, yönetmenin filmde ki renk ve çizgi elemanlarının belirleyici ve etkin olduğu biçim diliyle ve açık form ilişkisiyle ortaya çıkardığı görselliğin, bilinçaltımızı kavrayarak algılarımızı yönlendirmesidir.

“Sonuç olarak, fotoğraf konusunda isterdim ki görüntüm [...] benim değişen ‘ben’imle her zaman örtüşsün. Söylenmesi gerekenin tersidir bu, çünkü ,ağır, hareketsiz, inatçı olan görüntüdür (bu nedenle toplum ona güvenir) ve hafif, bölünmüş, dağılmış olanda benim.”

ROLAND BARTHES

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.BAKIŞIN HALLERİ

Bu bölümde, resim sinema ilişkisinin uygulaması olarak hazırlanan kısa film çalışmasının konusu olan “Aynadaki Ben” için, sürecin öncesi niteliğindeki çalışmalara ve bu çalışmaların kavramsal içeriklerine değinilecektir. Bu çalışmalar zamansal olarak kısa filmde önceye denk gelmiş olsa da aslında durum bunun tersi bir süreci içermektedir. Çünkü hazırlanan kısa filmin konusu 2007 Mart’ında gördüğüm bir rüya üzerinedir. Bu rüyada ayna ile benim, kısmen nesnel kısmen de metaforik ilişkim ve bu ilişkiye dayalı kafamda oluşan sorular, bu bölümdeki işlerin kavramsal olarak çıkışıdır. Bu nedenle, rüya her ne kadar kısafilm çalışması ile sonuçlanacak olsa da, diğer yandan zamansal olarak başlangıçtır.

Rüyanın tarihi ile bugüne kadar gelen 2007-2011 arası süreçteki çalışmalarım, kendimden çıkışlı olarak çağımızda insana dair hallerin, insanın varlık simgesi olarak yüzü üzerinden anlatımıdır. Özne olarak kendim üzerinden toplumda kadın’a ait halleri de irdelediğim bu çalışmalarda sanatsal yüzey üzerinde görünenler kendime bakışımın ve toplumun bakışının halleridir. Diğer bir deyişle bu çalışmalarda sanat yüzeyi iç ve dış bakışları yansıtan birer ayna olmuştur. Bakışta, aynaya bakan göz kameranın objektifi, kendimi incelediğim yansıma yüzeyi ise fotoğraf makinasının üzerindeki dijital ekrandır (Resim 121).

Bakışın halleri olarak başlıklandırılan bu bölüm, aslında iç ve dış olmak üzere farklı bakışlarla işlenmiş otoportrelerdir. Bu çalışmaların alt yapısındaki kavramsal boyut, okuma ve yaşamsal deneyimler çerçevesinde oluşturulduğu için aynı zamanda otobiyografik bir içerik de taşımaktadır. Otobiyografi bir kimsenin kendi hayatını yazması demektir. Kendi hayatını yazan kişi yaşadıklarını kağıt üzerinde var etme kararı vermiş; bir başka deyişle, hayatını bir metne dönüştürmüştür (Aksoy, 2009: 13). Otobiyografi gibi otoportre’de sanatçının kendi yüzünü ve de yansımasını bir yüzeye aktarmasıdır. Bu şekilde yazarın otobiyografik yazıda hayatını metne dönüştürdüğü gibi, sanatçıda varlığını biçime dönüştürmüştür. Sanatçının yüzünü ve bedenini yüzeyde doğrudan kullanımı, yazarın yazıda kullandığı “ben” söylemine karşılık gelir. Postmodern sanatın getirdiği bir yenilik olarak sanatçıyı hem eserin nesnesi hem de öznesi yapan anlayış sanattaki bu “ben” söylemini iyice meşrulaştırmıştır. Günümüz sanatında özellikle “ben” kavramının içeriğini, iktidar ile ilişkilerini ve cinsiyet faktörü bakımından kadın olmanın buna etkilerini, eserlerinde kendi yüzleri ve bedenleri üzerinden işleyen Cindy Sherman (fotoğraf), Orlan (performans), Tracey Emin (video art) gibi sanatçılar eserlerinde kendilerini doğrudan kullanmışlardır.



Resim 121- Şenay İnanan Kayır, Bakışın Halleri:Ayna’dan Yansıyanlar - Fotoğraf, 2008

Bu nedenle “Aynadaki Ben” adlı kısa film çalışmasına geçmeden önce yapılan çalışmaların altında, bu üç sanatçının eserleri ve fikirleri de süreci etkilemiş, işlerin merkezinde kendimi doğrudan kullanabilme ve konuya ait kuramsal bilgilerin ve görüşlerin yanı sıra, kendime ait deneyimlerimi de doğrudan anlatma cesaretini bana sağlamıştır.

3.1.SEMBOLİK OLARAK AYNANIN OLUŞUMU

Bu çalışmanın özne olarak “ben”i; toplumsal cinsiyet bağlamında kadın olmanın “ben” olabilme oluşumundaki etkilerini ve bu durumun iktidar ile ilişkilerini inceleme nedeninde, içsel itekleyicinin bir rüya olduğu yukarıda belirtilmişti.

Bilim adamları, rüyaları gündelik hayatta yaşanan ancak bellekte ötelenen olayların uykuda beyin tarafından sembollerle yeniden düzenlendiği ve bu şekilde işe yaramayan bilgilerin atılması olarak açıklarlar. Diğer bir açıklama ise kişinin içinde olduğu dönemde beyninin yoğunlaştığı kavram ve düşünceler doğrultusunda rüyalarını oluşturduğuna dairdir. Birçok bilim adamı, düşünür, yazar ve sanatçının buluşlarında veya eserlerinde rüyalarını ilham olarak kullanmalarının nedeni budur. Bilinç gerekli verilerle yüklendikten sonra yapması gereken sentezi yapamayabilir. İşte rüya, bilincin serbest kaldığı bu noktada devreye girer ve ulaşılmak istenen sonucu, belli bir sembolik örgü ile sunar. Çünkü uykuda iken bilincin baskısından kurtulan zihin, bu bilgiler arasında sentez oluşturarak yeni bir bilgiyi oluşturmuştur. Bunun en bilinen örneği; Kekule’nin, benzen’in moleküler geometresini keşfine neden olan rüyasıdır. Uzun bir zaman bu konuda çalışan ancak bir türlü çözüme ulaşamayan bilim adamı, rüyasında gördüğü kendi kuyruğunu ısıran bir yılan imajı ile sonuca ulaşmıştır.

Psikologlar ise rüyayı, gerek kişinin kendine ait gerekse evrensel arketiplere dair simgelerle bilinçaltı ve bilinç durumu hakkında veriler kaynağı olarak değerlendirirler. Kısaca rüya simgeleri, kişisel olduğu kadar kolektif sembolleri de içerebilir. Rüyamdaki ayna ve dolap nesnesi de kolektif sembolere dair simgelerdendir ve her ikisi de insanın iç dünyasıyla yüzleşmesi ve hesaplaşması olarak kabul edilir.

Rüya görme ile ilgili bilimsel açıklamalardan birinin, kişinin içinde olduğu dönemde beyninin yoğunlaştığı kavram ve düşünceler doğrultusunda rüyalarının oluştu olduğunu belirtmiştim. Ancak benim, rüyayı gördüğüm zamanlarda özne, toplumsal cinsiyet gibi kavramlara, feminist teorilere ve simgesel düzende aynanın konumuna dair teorik bir bilgim yoktu. Bu nedenle o zamanlar için bilinçaltımda, rüyamın oluşumuna etki edecek veya şekillendirecek bir altyapı oluşmamıştı.

Ancak şimdilerde beni o zamanlarda çok etkilemiş olduğunu hatırladığım şu olay, bu sürecin ilk adımı oldu: 2006 Ekim’inde Hacettepe’nin düzenlediği “Sanat ve..” içerikli 8. Ulusal Sanat Sempozyumunda Canan Beykal’ın sunduğu “Sanat Eleştirisinde Feminist Bir Eleştiri Dili Yapılandırılabilir mi?” başlıklı bildirisinde okuduğu son cümleleri ve bunun sonrasında salonda oluşan atmosfer, an olarak hafızamda yer etmişti. O zaman için konuya yönelik teorik bir alt yapımın olmayışından ötürü bildirinin tamamını çok anlayamamıştım; ancak Canan Beykal’ın son anda söylediği şu cümleler beni çok etkilemiş, o an adeta bir film karesi gibi bilinçaltıma yerleşmişti: “O zaman Lacan’ın aynası benim var olmadığımı gördüğüm yerdir. Ben sadece bir beden/nesne olarak varımdır. Asla bir özne olamayacağım. Dilim yazıya dönüşmeyecek, varlığım toplumsallaşamayacak, beynim düşüncelerimin hapsediği yer olacaktır.”

O anda bu cümleler beynimde adeta yankılanmıştı. Çünkü o zamana kadar her ne kadar feminist teori veya toplumsal cinsiyet üzerine okumalar yapmamış olsam da; önceki çalışma hayatımın (ordu hemşireliği) kurumsal şartlarından ötürü kadının toplumdaki durumunu daima sorgulamış ve bu

yönde bir duruş sergilemişim. Bu nedenle Canan Beykal'ın "beynim düşüncelerimin hapsediği yer olacaktır" cümlesi, geçmişimde bireysel haklarımı savunmak adına girdiğim her türlü fikrî tartışmada sürekli olarak duyduğum "kadınlığını ve yerini bil, düşüncelerini kendine sakla" telkinini hatırlatmıştı.

Beykal'ın sözlerinin beni heyecanlandırdığı kadar, hemen arkasından başlayan tartışmalarda bir o kadar şaşırtmıştı. Zira salonda bulunan akademisyen grubun konuya yönelik soru ve yorumlarında, erkeklerden ziyade kadınların erkek egemen sistemi ve söylemini daha savunur bir tutum içinde olduklarını gördüm. Canan Beykal ise erkek egemen söyleme karşın kadın söyleminin de oluşturulması gerektiğinin önemine değindi ve tartışma süresince bu fikrini savundu.

O an için ne sunulan bildirinin ne de tartışmanın içeriğini –samimiyetle söylemem gerekir ki- gerçekten anlamamıştım. Sadece Canan Beykal'ın bildirisinden okuduğu son cümleler ve o cümlelerin bende yarattığı durum an olarak aklıma kazınmıştı. Dolayısıyla da; hem bu konuda hiçbir kuramsal okumam ve teorik bir bilgim olmadığı halde 2007 Mart'ın da gördüğüm rüyamın nesnesi olarak aynayı; hem de bugünlerde yazdığım tezimin kavramsal boyutu olarak ayna ve ben'i (özne/kadın/iktidar ilişkisi kapsamında), bilinçaltımda oluşturan ilk nüve, zaman olarak 2006 Ekim'in de Canan Beykal'ın bu sunumunda aklımda yer etmiş olan son sözleri ve fikirlerini savunurken sergilediği duruşdur.

Bu deneyimi takip eden süreçte yüksek lisans tez konum olan Persona – Gölge ise dolaylı olarak bu rüyayı düşünce açısından etki etmiş olabilir. Bu nedenle denilebilir ki persona gölge kavramları ve o dönemki ruh halim; bu tezin teorik yönden ön aşamalarıdır. Bu çalışmanın ana odağı olan, Özne'nin oluşumuna etkilerini daha net açıklığa kavuşturmak için persona gölge kavramlarına kısaca değinilecektir.

3.2.PERSONA-GÖLGE

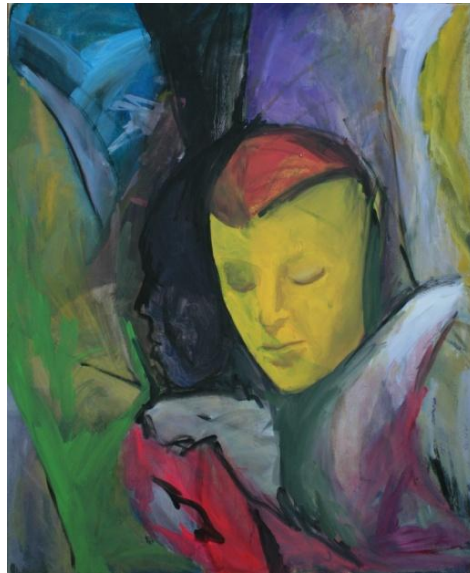
Yüksek lisans tezinde yazılı ve görsel olarak sunduklarım kendi özel yaşantım ve daha önceki mesleğim olan hemşirelik hayatımdan çıkışlı bilgi ve izlenimlerimin birikiminin sanatla başlayan sürece etkileri idi. Sanatsal ve akademik bir çalışma ile; hemşirelik eğitiminde iken öğrendiğim “insan, fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik varlıktır” tanımlamasını, günümüzde “insan sosyolojik yaşantısının şekillendirdiği psikolojisiyle, fizyolojisine yani doğasına yabancılaşmış bir varlık olduğu” olarak anlatmış ve bunu Persona-Gölge başlıkları altında imgeleştirmiştım. Ayna ve özne konusuna ilişkin “ben” kavramına geçmeden önce üst ve alt katman olarak Persona ve Gölge’den biraz bahsetmek gerek. Çünkü bu çalışmanın sürecine kapı aralayan ve çağımızda da insana ilişkin bir sorunsal olarak önemli bir noktadır.

Persona insanın günlük sosyal hayatında takmaya başladığı ve sonrasında da tüm yaşamına hâkim olan maske idi. Jung, persona sayesinde kişinin, yaşadığı toplum ile arasında kendi özel alanı açısından bir mesafe koyabildiğini ve böylece aynı zamanda bir çeşit uzlaşım köprüsü de sağlayabileceğini ileri sürer. Ancak bunun aşırıya kaçması ile yaşadığı çevreye ve kendine yabancılaşabilir. Çünkü günümüzde insanın yüzü giderek silinmeye başlamıştır ve bu silinen yüzün yerine kişi personasını yerleştirmiştir. Kişi, personasını cinsiyeti, mesleki kimliği, toplumsal rolü ya da varlığıyla bütünleştirdiği ancak aşırıya vardığı bir etkinlik türü (örn, partizanlık, dindarlık, herhangi bir ideolojik kimlik, sanat, edebiyat, bilim v.b) doğrultusunda belirleyebilir. Bunlardan birinin benlikte ileri derecedeki konumlandırılışının özneyi oluşturan esas unsur olması ve kişinin kendi yüzünün -simgelesel olarak varlığının- yerine oturmasıdır persona.

Gölge ise bunun tersi olarak kişinin kendi öz doğasına karşılık gelen bir imge olarak ele alınmıştır. Çağımızda özne olarak insan, çağına tutunabilmek için kendi doğasının gerekliliklerine sırt dönmek zorunda kalmış ve bu durum da kendine yabancılaşmasına yol açmıştır. Gölge yok sayılarak

herhangi bir şekilde doldurulamadığı için karanlık ve yabani bir alan olarak genişlemiştir. Yani yok sayılmasına rağmen varlık sürdürmüş ve dahası kişinin kat ettiği yol kadar o da kendini genişletmiş, beslemiş ve oluşmuştur. Kişinin varlığında kendini hissettirir ancak net bir biçim kazanmamıştır. Çünkü persona kadar benimsenmediği dahası bunun tersi olarak reddedildiği için biçimlendirilmemiştir. Tüm bu yadsıma ve ötelenmeye rağmen yine de insanın yapısında kendini oluşturarak varlık kazanan gölge, aynı zamanda da kişi için bir öteki olmuştur.

İnsan; içinde yaşadığı çevreye kendini kabullendirmek ve saygı görmek adına taktığı –geliştirdiği- ve sonrasında yüzünün -varlığının- yerini alan Personası ile doğasında var olan ancak tüm yadsıma ve ötelemesine rağmen kendini tamamlayarak varlık kazanmış ancak artık yabancılaşmış Gölge’si arasında ikicilik oluşturmuş ve varoluşsal bir çatışmaya girmişti (Resim 122).

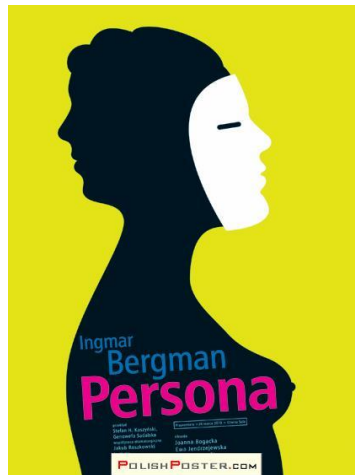


Resim 122- Şenay İnanan Kayır, Persona-Gölge, 90 x 110, T.Ü.Y.B., 2008

Rüyayı gördüğüm 2007 kışı, dönem olarak yüksek lisans sanat eseri raporumun resim ve araştırma sürecini tamamlayıp analizlerine başladığım zamana denk gelmekteydi. Bu döneme yüksek konsantrasyonla odaklandığım için bir içe kapanış ve dış dünyadan kendini soyutlayışla

karışık bir ruh halinde idim. Öte yandan ise çalışma saatleri içerisinde dahil olmam gereken başka bir yaşam biçiminde idim. Görevim olan derslere giriyor, öğrenci ve mesai arkadaşlarımla mesleki ve sosyal diyaloglara girerek, gündelik hayatın rutinleri yerine getiriyordum.

Ancak gündüz iş ortamında geçirdiğim tüm zaman dilimi içerisinde aslında zihnen orada değildim. Aklım daima yazdıklarımla yazacaklarım arasındaki analiz ve sentez cümleleriyle doluydu. Zihnimde, sürekli bunlarla ilgili olarak sanki karşımda görünmeyen biri varmışçasına ona anlatıp soru cevaplı bir diyalog halinde idim. Beynim adeta iki kişiye aitti. İnsanların yüzümü ve bedenimi gördüklerinin dışında sanki kafamın arkasında başka bir yüz daha vardı. Ve ben başımın arkasında diğeri ön tarafında olmak üzere iki ayrı yüz taşıyordum. İki tane ön tarafı sırtında birleşmiş bir insan gibi hissediyordum kendimi. Başıma ait ön yüzüm aslında bir maskeden ibaret olarak çevremdeki insanların görmek istediği ve yaşantım gereği de olmak zorunda olduğum bir ben'e ait iken; arka yüzüm, kafasında okuduklarını sorgulayan ve her daim onlara sırtı dönük bir ben'e ait idi. Resim 123'deki Bergman'ın Persona filmi için 2010 yılında hazırlanmış afiş, bu ruh halimi tam olarak anlatan bir betimlemedir.



Resim 123- M. Adamczyk, Persona - Ingmar Bergman Original Polish theater poster, B1, 2010

Bir tür ikicilik vardı varlığımda. Sonrasında Persona – Gölge adlı tez çalışmamın resimlerine baktığımda bu ruh halimi resmettiğimi gördüm. Zaten

tez çalışmamın da içeriği buydu. Kişinin toplumsal rolleri ve öz varlığına ait oluşturduğu yüzler ve bunların arasındaki gerilim ve çatışma.

Tarif ettiğim ruh hali şüphesiz bir tıp uzmanı açısından psikotik bir durumun habercisidir. Bir tür kişilik bölünmesi veya bilinç yarılmaması olarak tahlil edilebilir. Eğer ki sanat işin içinde olmasaydı.

Her sanat eseri işlenmemiştir bir suçtur der Adorno. Sanat bu olasılığın faydaya dönüştüğü bir tür terapi ve kendini ifade gücü olsa gerek. İşte bu nedenlerden ötürü rüyayı gördüğüm zamanın yüksek lisans çalışmama denk gelmesi tesadüf olamaz. Günümüz insanının bir yansıması olarak varlığıyla eşleştirdiğim yüzü üzerinden irdelediğim Persona-Gölge kavramları ve bunların resimleri üzerinde yoğunlaşan bilincim bu rüyayı yarattı. Üst katmanlar birer birer açılırken en altta ki ben ile yüzleştim. Persona Gölge ile tamamladığım sosyal rol ve öz arasındaki analizden sonra yüzeye “ben” çıktı. Sanatta yeterlik ders döneminde aldığım kuramsal dersler ve atölye çalışmaları boyunca bu kez bu konuyu işledim. Özne olarak ben ve beni oluşturan kültürel koşullar nelerdi, bu koşulların öznenin oluşumuna etkileri neler oluyordu? Kısaca ben merkezli olarak çağımızda özneyi ele aldığım bu çalışmada süreç bu noktaya geldi.

3.3.PERSONASINDAN SIYRILAN YÜZÜMÜ AYNADA İNCELEMEK

Persona ve gölge çalışmalarında ele aldığım persona'ya ait yüzün kendi yüzümün yeniden biçimlendirmeleri olduğunu sonraları fark ettim. Gölge ise daha serbest biçimlemelerdi ama onlarda benim olmak istediğim serbest çağrışımlı yüzlerin profil düşüşleri idi. Persona ve gölge çalışmalarından sonra şimdilerde anlıyorum ki adeta kendi yüzümü maskesinden kurtarmışım. “Yüzümü saklayan bir maskem vardı ve aynaya

baktığımda kim olduğumu bilemiyordum” (Melchor-Bonnet,2007:157). Maskenin farkına varmak zaten onun düşmesi demekti ve bu farkındalığa vardığım anda maskemi düşürüp kendi yüzümü aynada görmüştüm. Gölge için ise farkına vardığım şu idi: maskemden ötürü olmak istediğimi resim yüzeyine yansıtıyordum yani resim yüzeyinde gezinen de gölgem idi. “Nerval Aurelia’da her insanın bir kopyası olduğunu ve yapıtlarının “gerçek yaşamdaki bu düz sızmaları” üstüne kurulduğunu anlatır” (Melchor-Bonnet, 2007: 221). Sanatçı ve eseri arasındaki bu psikolojik ilişkiyi o dönemki çalışmalarımın biri olan “sanatçı personası ve gölgesi” isimli resmimde, özne olarak Cebail Ötgün’ü kullanarak anlatmıştım. Diğer resimlerimin hepsinde gölgeyi personasının baktığı yönün zıttında, başının hemen arkasındaki duvara yansıtarak yaparken, bu resimde farklı olarak gölgeyi sanatçının eserinde gizlemiştim (Resim 124).



Resim 124- Şenay İnanan Kayır, Persona-Gölge, 125 x 150 cm, T.Ü.Y.B., 2008

Persona - Gölge ve benlik arasındaki ilişki Hoffmann’ın L.S.D’nin kendi üzerindeki etkilerini irdelediği deneyinin sonucunu açıkladığı şu cümlelere benzetilebilir: “kişiliğim, egom uzamda, bir yerlerde başıboş dolaşıyordu ve ben de bu sırada bedenimin odamdaki divanda yattığını görüyordum”

(Melchor-Bonnet, 2007: 221). Tıpkı burada tarif edilen gibi; varlığım maskemin altında hapis iken gölgem aracılığıyla ruhum resmin üzerinde, yani fantastik bir dünyada serbest idi.

Belki bu nedenledir ki yüksek lisans çalışmasının bitip sanatta yeterlik döneminin başladığı sürece denk gelen sonraki çalışmalarımda çok da bilinçli olmadan içgüdüsel bir yönelme ile bu konuya eğildim. Bir nevi sanat aracılığıyla personasından sıyrılmış yüzümü aynada inceliyor ve onları tekrar yüzeyde yansıtıyordum. Persona-gölge ile fark ettiğimi, yani sakladığım yüzümü, simgesel ifadelerle eser üzerinde dolaylı anlatımlara girmek yerine doğrudan kullandım. Atölye çalışmalarımın bu düşünce ve araştırmalardan çıkışlı uygulamalar olduğunu fark ettim. Diğer bir yandan da tüm bunların altındaki ana neden, ayna ve ben olarak gördüğüm rüya idi. Kafamda hep bunu taşıyor ve irdeliyordum. O zaman için henüz tam olarak yorumlayamamış, herhangi bir tabana oturtamamıştım. Ancak yine de bir o kadar da kısa film olarak ilk fırsatta çekmek istiyordum.

Bu nedenle şimdilerde denilebilir ki bu rüya, çalışma sürecinin hem başlangıcındaki neden hem de tüm süreçte gelinen sonuçtur. Tıpkı yukarıda bahsedilen Kekule'nin rüyasındaki kendi kuyruğunu ısırarak yılanın oluşturduğu tuhaf dairesel durum gibi.

3.4.RESİM YÜZEYİNE DÜŞEN YANSIMALAR

3.4.1.Farkediş

Bu başlıkta yapılan çalışmalar Persona-Gölge sürecinden sonraki sanatta yeterlik ders aşamasının ilk döneminde, Deneysel Sanat dersleri için

özne üzerinden “Benim Üç Halim: Yalın, Kiç ve Uç Olarak” adlı bir uygulama projesi kapsamında yapılmıştır. Bu projede herkes kendi bedenini kullanarak anlatmak durumdaydı. Amaç ise bir nevi aynada kendi yüzünü incelemek ve böylece varlığa ilişkin irdelemeler yapmak idi. Özne olarak ne idim ve bunun toplumla ilişkisi nelerdi veya toplumun ve kültürün etkileri nelerdi? Çıkış noktasındaki sorular bunlar idi. Tesadüfen de olmuş olsa bunlar benim zaten gördüğüm ve o dönem için kafamda taşıdığım rüyayla olan fikirsel bağımı daha da kuvvetlendirdi. Adeta bunun ilk adımlarıdır.

Bu amaçla yapılan çalışmalar tuval üzerine yağlı boya çalışmalarıdır. Ön hazırlık aşamasında Şansal Erдің ile birlikte kavrama yönelik olarak fotoğraflar çekildi. Tuval üzerindeki resimler bu fotoğrafların boya ile tuvale uygulamalarıdır. Üç resimde de yüzüm ve varlığım bu üç kavramla ilişkilendirildi. ‘Yalın Halim’ başlığında yine gölge formu kullanıldı. Çünkü gölge için, halen insanın kendini hiçbir şekilde karşısındakinden gizleyemeyeceği veya sahte süslemelerle yanıltamayacağı, varlığın tamamen ortaya koyulduğu bir görüntü olduğu görüşündeydim. Kısaca en yalın halidir (Resim 125).



Resim 125- Şenay İnanan Kayır,:Bakışın Halleri; Ben Adım Gölge, 80 x 170 cm, T.Ü.Y.B., 2008

'Kiç Halim' ise kiç kelimesinin kendi kavramsal ilişkisi ve kendimin kişi olarak bu kavrama hangi çerçevede yaklaşacağım sorusu ile ilişkilendirildi. Çıkış noktasında Hasan Bülent Kahraman'ın Kiç: Estetik-Sosyoloji ve Türkiye açısından bir bakış denemesi adlı makalesinden seçtiğim kiçi tanımladığı; "güzel", "hoş", "sevimli" ve "duygusaldır"; "Kişi, resmin duygusallığı karşısında kendisini güvenlik içinde ve rahat hissetmelidir"; "Kiç kendisini daima geleneksel (conventional) nitelik kazanmış estetiklerle bütünleştirir"; "Kiç bildiklerimizi ve kabul ettiklerimizi önümüze bir kez daha getirir"; "Kiçin içerdiği nesne ya da konu bir çırpıda tanınacak türdendir ve bir çırpıda alımlanmasına olanak verecek biçimsel özellikleri içerir"; "Stereotipler yaratır. Nesneleri olabildiğince standart ve hatta şematik bir biçimde gösterir"; "Kiçin başarısı da buradadır. Bir yapıt çağrışımlardan ne kadar uzakta kalarak, sadece belli bir kavramı en keskin biçimde anlatıyorsa kiç yönünden o kadar başarılıdır" (Kahraman, 2008) cümleleriyle tarif edilenin benim hangi yönümün portresine karşılık geleceği sorgulandı. Cevap olarak ise; toplumun beni en kolay yoldan kabul edeceği, hayatın içinde varlığı silik ve tehdit etmeyen beyazlar içerisinde edilgen duruş sergileyen bir kadın'ın portresinde ben idi. Görünüş olarak varlığında düşünmeye sevk ettirecek hiçbir ipucu bulundurmuyarak çağrışımlarla akli yormayan; görüldüğünden daha fazlası olmayan, herkesin kolayca anladığı, dolayısıyla da zararsız ve hoşla giden bir şey olarak stereotipleşmiş ve nesneleşmiş bir ben (Resim 126).

'Uç Halim' ise gözleri idealar âlemine doğru yukarı bakan, oraya uzanmak isteyen idea misali bir portre olarak yapıldı. Bu, tutkularının ve azminin etkisinde bir insanın portresi idi. Zira insanın olabilecek en uç hali bu olsa gerek; içinde yaşadığı toplumun kendisine biçtiği rolü ve hayatı red ederek kendini gerçekleştirmek isteyen bir insan olabilme çabasındaki kişi. Bunun içinde herhangi birine veya bir yere değil sadece kendi tutku ve azmine kendini dayayabilmek. Uç bu demektir benim için (Resim 127).



Resim 126- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Ben Adım Kadın, 80 x 170 cm, T.Ü.Y.B., 2008

Resim 127- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Ben Adım İdea, 80 x 170 cm, T.Ü.Y.B., 2008

Bu iki portre aynada kendimi dönüştürdüğüm ilk denemelerdir. Bu yansımalar daha sonra tuvale aktarıldı. Ancak bittikten sonraki resim ve fotoğraf hallerine baktığım zaman tuvalde olan ışın ayna ve yansıma açısından aklımdaki istediğimi tam olarak vermediğini anladım. Ben daha yansız objektif bir yansıma görmek istiyordum. Burada ise çıkarmak istediğim sonuca göre değerlendirilecek olunursa, duygusal çarpıklık diyebileceğim bir durum vardı. Işın içine insan eli girdiğinde insana dair subjektizmde daima devrededir. Bu nedenle bu iki portre kavramsal olarak kafamdaki ile uyuşsa da biçimsel olarak beni tatmin etmemiştir.

3.4.2.Parçalanış Ve Yeniden Oluşum

Bu başlık altında ki çalışma, yine Sanatta Yeterlik ders döneminde Deneysel Sanat dersi için verilen “Şey’in Beş Hali: Yalın, Çoğul, Kiç, Uç, Hiç Olarak” uygulama projesi kapsamında yapılmıştır. Bu çalışmada nesne veya kavram olarak herhangi bir şeyi seçmeden yana özgür bırakılmıştık. Ben de varlığın sembolik anlamı olarak yüz’ü seçtim. Gerek yüksek lisans gerekse sanatta yeterlik dönemini kapsayan dönemde de yüz’ü seçme nedenim varlık ve kimlik ilişkisidir. Heidegger’in “Das Man” sferindeki “herkes aynı zamanda hiç kimsedir” (KızıltanG.S,1986: 119) sözü ise çıkış noktasıdır. Bu cümlede insanların kişi olarak tek bir tipe benzeme veya benzetilme çabasının, bireysel açıdan kendilerini hiçleştirdiği esastır. Heidegger’in cümlesi ve insan yüzü üzerinden yaptığım bu çalışmanın altında yatan neden ise herhangi bir sistem adına kurgulanan benlikler yani sistemin devamı adına insan üzerinden yaptığı tektipleştirme.

Bu nedenlerden ötürü yüz üzerinden, tek tipleşmeyi ve bunun yıkımını sağlayacak olan evreleri anlatan çalışmada fotoğraf görüntüleriyle oluşturduğum bir video tasarlanmıştır (Video 39). Video olmasının nedeni, içeriğindeki hareket faktörüyle görüntünün sürekli olarak devir daimi ve bu sayede işin kavramsal boyutunun süreç olarak ardı ardına işlemesidir. Çalışmada ses kullanılmaması özellikle tercih edilmiş, böylece yalnızca yazı ve yalın bir görsellikle, ana tema keskin ve etkin kılınmak istenmiştir. Fotoğraflardaki siyah beyaz ve kuvvetli kontrastın nedeni de yine bundan kaynaklıdır.



Resim 128- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2008



Resim 129- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009 (solda)

Resim 130- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009 (sağda)



Resim 131- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009 (solda)

Resim 132- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Yüz 'ün Beş Hali isimli Video art çalışmasından bir kare, 2009 (sağda)

Birinci karedeki fotoğrafta, kendi yüzüm ve yüz hatları olarak birbirimize benzediğimiz (keskin, köşeli ve dikdörtgenimsi yüz hatlarına sahip) diğer insanların yüzleri işin merkezindedir. Siyah beyaz teknik ve keskin ışık gölge kontrastı ile yüzlerdeki kişiye özel belirlilikler iyice silikleştirilmiş ve adeta herkesin yüzü birbirine benzeyen birer maskeye dönüştürülmüştür (Resim 128). Kişinin kendini tanıması için öncelikle kendini içinde olduğu gruptan ayırması (Resim 129) ve sonrasında kendinde bir tür parçalanma (Resim 130) ve ayrışmayı (Resim 131) yaşaması gerekir. İnsan ancak bu parçalanma ve ayrışma sonrasında kendini yeniden oluşturabilir ve kimse olmaktan kişi olmaya geçebilir. Tıpkı Lacan'ın senaryosunda yer alan kendi yüzünü o zamana kadar annesinin yüzüyle eşleştirmiş olan bebeğin, aynada kendi yüzünü ilk fark edişiyle benliğinde yaşadığı parçalanış ve yeniden yapılandırış gibi. Son evre olarak da yalınlaşması yani içselleşmesi gelir. Bunu da gölge formu ile (Resim 132) anlattım. Çünkü benim için gölge; “kişisel bir tasavvur ve içsel bir negatife doğduğu yer olan, ruhun ‘karanlık’ alanı olarak içselleşmiş” (Stoichita, 2006: 141) olandır.

3.4.3. Özdeşim

Bu başlık altındaki sanatsal çalışmalar, Benim Üç Halim ve Şey'in Beş Hali başlıklarında kendimi ve varlığımı sorguladığım işlerle eş zamanlı başlayan ancak daha geç bir zamanda bitirdiğim ikinci grup çalışmalardır ve diğer iki çalışmanın aksine kendime yönelik olarak içebakış portreleridir. Bu çalışmalar temelinde teknik ve kavramsal olarak iki amacı barındırıyordu. Teknik açıdan amacı fotoğraf ve resim ontolojilerine ait bir farktan kaynaklanıyordu. Fotoğrafta, resim gibi zaman ve ölüme karşı bir direnme ve var olma çabasıdır. Onda da nesne veya figür zamanın içinden koparılarak, bir çerçeve içerisine alınır ve böylece varlığı zamana karşı korunur. Pezzela fotoğrafın bir anı belgesi olduğunu ileri sürer. Ona göre

fotoğraf çerçevesinde gördüğümüz “bir zamanlar vardı”nın bir belgesidir. “sarte’ın dediği gibi, görüntü sevmiş olduğum yüzün yokluğunu, onun yitmiş olduğunu anlatır” (Pezzela,2006: 41). Ancak resimdekinden farklı olarak fotografik görüntüde gördüğümüz nesnenin ta kendisidir. Tıpkı aynadaki yansımamız gibi fotoğraf yüzeyinde gördüğümüz de bizim doğrudan olan yansımamızdır. Resim sanatındaki ise insan elinin şekillendirdiği ve yeniden yorumladığı bir görüntüdür. Ancak resimdeki görüntü vitaldir. Çünkü zamanın içinde bir anda mekanik bir alet aracılığıyla kaydedilmek yerine, bir insan tarafından yeniden biçimlendirilir. Mekanik değil organik bir yapıyla ilişkilidir ve bu nedenle vitalite barındırır.

Bu çalışmalardaki teknik olarak ana itekleyici faktör bu ayırımdır. Resim yüzeyinde fotografik görüntümü kullanarak aynadaki yansımam düşürüldü. Böylelikle artık resim yüzeyinde gölgem değil gerçek görüntüm olacaktı. Bu şekilde yukarda değindiğim ‘olmak istediğim halimi’ de gerçeğe dönüştürüyordum. Gerçeklik fantastik bir uzama düştüğüne göre fantastik olan ve olmasını arzuladığımızda gerçekliğe dönüşebilirdi. Yani bir çeşit hayal ile gerçeklik arasında somut bir köprü kurulmak istenmiştir. Teknikte ise bu; arka planda sürülen irreel renkler ile ön planda olan fotografik görüntüdeki gerçeğe ait bir rengin sabit tutulup, bunların birbiriyle dengelenmesiyle sağlanmıştır. Renkler üzerindeki bu denge ile sağlanan uzlaşma, gerçek ve hayalide birbirine yaklaştırmaktadır. Diğer bir yandan ise fotografik görüntüdeki rengin fotoğrafın çekildiği aşamada ışığın etkisi ile irreel bir tona taşınıp, gerçeklik veya fantastik olan ilişkilendirilmiştir. Örneğin tülün kırmızısı resimdeki diğer irreel tonlardadır. Ancak bu, tülün fotografik görüntüdeki kendi rengidir. Çekim sırasındaki ışık etkisi ile renginin şiddeti daha sonradan arka plana uygulanacak renklerin şiddetine göre değiştirilmiştir. Daha sonra bu kırmızı üstünde boya ile yapılan (kırmızının kendi rengi ile oynanmadan) müdahale ile yine bir çeşit gerçeklik ve fantastik uzamlar arası geçiş yapılmıştır (Resim 133,134).



Resim 133- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Kırmızı Tül'ün arkası 1. .D.B., 50x70.cm, 2008



Resim 134- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Kırmızı Tül'ün arkası 2. , D.B., 50x70.cm, 2008

Sonraki çalışmalar olan Resim 137-144 arası resimlerde teknik olarak aynı amacı içermektedir. Ancak kavramsal olarak içsel nitelikli otoportre olarak kabul edilebilir. Çünkü bu fotoğraflar çekilirken duruşlar spontan olarak oluşmuştur. Sonraları bu fotoğraflara tekrar göz attığımda bunların bilinçaltında iki ruh halini içeren saklı yüzler ve duruşlar olduğunu ve bu iki

farklı duruşun alt yapısının, sinemadaki iki önemli kadın karakterinden çıkışlı olduğu fark edilmiştir. Sinemanın bu iki kadın karakteri, 9-10 yaşlarımda iken izlediğim *Gilda* filminin (*Gilda*, Yönetmen Charles Vidor,1946) başkarakteri *Gilda* (Rita Hayworth) (Resim 135) ve *Oz Büyücüsü'nün* (*The Wizard of Oz*, Yönetmen Victor Fleming,1939) baş karakteri *Dorothy* (Judy Garland) (136) dir. Bu iki film karakteri o zaman için oldukça etkilemiş, o anda beni adeta ekrana kilitlemiş imajlardır. Bu iki imaj; çocukluğumdan bu zamana kadar etkileyiciliği bakımından benim için hep aynı kalmış ve tekrar tekrar izlediğimde hayranlıktan öte beni olduğum konumdan alıp filmin içine çeken karakterler olmuştur. Bu resimlerden sonra fark ettim ki; her iki imaj da benim için çocukluğumdan bu yana birer özdeşim figürü olarak bilinçaltımda yer etmiştir. Esasen bu iki karakter birbirinin taban tabana zıttıdır. Gilda bedeni ve duruşuyla erkekler üzerindeki gücünü kullanarak hayatta var olurken, Dorothy sadece zekâsını kullanır. Öte yandan Gilda istediğine ulaşmak için çevresindekilere yıkım getirirken, Dorothy ulaşmak istediği hedefe yürürken çevresindekilere de kendilerini keşfetme olanağını sağladığı için yapıcıdır.



Resim 135- C. Vidor: *Gilda* filminden başkarakter Gilda rolüyle Rita Hayworth,1946 (solda)

Resim 136- V.Fleming: *Oz Büyücüsü* filminden başkarakter Dorothy rolüyle Judy Garland 1939 (sağda)



Resim 137- Şenay İnanan Kayır, Bakışın Halleri; Özdeşim 1, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sol)

Resim 138- Şenay İnanan Kayır, Bakışın Halleri; Özdeşim 2, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sağ)



Resim 139- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 3, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sol)

Resim 140- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 4, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sağ)



Resim 141- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 5, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sol)



Resim 142- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 6, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sağ)



Resim 143- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 7, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sol)



Resim 144- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Özdeşim 8, D.B. , 50x70.cm, 2008 (sağ)

Gilda imajı, David Lynch'in *Mullhaland Çıkmazı* filminde de kadınların bilinçaltında yer almış önemli bir özdeşim figürü olduğuna yönelik olarak kullanılmıştır. Filmde hafızasını kaybetmiş olan gizemli femmefatale * karakter, kim olduğunu soran Betty'e (filmdeki asıl karakter), arkasında duvarda asılı Gilda filminin afişinin aynaya yansımış görüntüsüne bakarak bir an düşünür ve isminin Rita olduğunu söyler (Resim 145,146). Bu karede ayna içinde ayna görüntüsü ile kadının bilinçaltı sembolize edilir. Özellikle Rita Hayworth'un duruşu ve afişin üstünde yazan "Gilda gibi bir kadın bir daha asla olmayacak" ("There NEVER was a woman like Gilda") cümlesi ise zaten hemen her kadını koşullayan bir uyarandır (sinema tarihinde en çok tekrar edilmiş bir imaj olarak). Lynch'de bu fikirden hareketle filminin isimsiz meşum kadınına, bu sahnede hemen her kadının özdeşim kurduğu bu imajı seçtirir kimlik olarak. Ayna içindeki ayna görüntüsü ise bilinçaltını olduğu kadar sinema ekranını ve onun yansıma-bellek-kimlik ilişkisi üzerindeki gücünü simgeler.



Resim 145- Gilda filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 1946 (solda)

Resim 146- D.Lynch: Mullholand Çıkmazı filminden Gilda imajıyla Rita Hayworth 2001 (sağda)

* Femme fatale: Ölüm, felaket getiren güzel kadın.

Diğer imaj olarak Oz Büyücüsü'nün Dorothy'si ise fantazyaya yaptığı yolculukta eve dönüş yolunu ararken, ona eşlik eden Aslan, Demir Adam ve Korkuluk sayesinde cesaret, akıl ve yürek kavramlarının ne olduğunu öğrenir (Resim 147). Özünde bir yol hikâyesi anlatan ve aradığımız şeylere aslında sahip olduğumuzu fark ettiren bu maceranın sonunda Dorothy sahip olduğu bu bilgiyle olgunlaşır ancak masumiyetini yitirmez. Tıpkı Gilda imajı gibi Dorothy'de sinemada en çok kullanılan kadın figürdür. Yaptığı yolculuk ile cesaret, akıl ve yürek kavramlarının yanı sıra emek kavramıyla da tanışır ki onu olgunlaştıranda budur. Dorothy imajını en sık kullanan ise günümüz anime sinemasının büyük ustası Miyazaki'dir. Onun kahramanları da tıpkı Dorothy gibi çocukluk ile büyüme arasındaki sınırdadırlar ve yaşadıkları yol hikâyesi sonucunda olgunlaşırlar, ancak masumiyetlerini yitirmezler (Resim 148).



Resim 147- Oz Büyücüsü filmi için hazırlanmış orjinal film afişi, 1939 (solda)

Resim 148- H.Miyazaki: Ruhların Kaçışı filminden Chihiro'nun fantastik tren yolculuğu ve ona eşlik eden ruhlar sahnesi , 2001

Bilinç altımın özdeşim figürü olarak belirttiğim bu iki figür, sinemada da oldukça sık tekrarlanmış olması sinemanın bellekler üzerindeki etkisinin ve kimliği şekillendiren gücünün birer göstergesidir. Ciny Sherman'ın 1977–1980 döneminde sanat çevrelerinde ilk olarak tanınmasını sağlayan “İsimsiz Film Kareleri” (“Untitled Film Stills”) serisi de (Resim 149-156) bu konuya iyi bir örnektir. Sherman model olarak kendisini kullandığı ve sinemadaki kadın

imajlarını fotoğrafladığı bu işlerinde, filmlerde ki kadınlara verilen klişe rolleri sorgulamış ve günümüzde sinemanın kimlik üzerindeki etkilerini deşifre etmiştir.



Resim 149- Cindy Sherman: İsimless Film Kareleri #56, Siyah Beyaz Fotoğraf ,1980 (sol)

Resim 150- Cindy Sherman: İsimless Film Kareleri #21, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1978 (sağ)



Resim 151- Cindy Sherman: İsimless Film Kareleri #3, Siyah Beyaz Fotoğraf , 1977 (sol)

Resim 152- Cindy Sherman: İsimless Film Kareleri #13, Siyah Beyaz Fotoğraf , 1977(sağda)



Resim 153- Cindy Sherman: İsimli Film Kareleri #15, Siyah Beyaz Fotoğraf, 1978 (sol)

Resim 154- Cindy Sherman: İsimli Film Kareleri #6, Siyah Beyaz Fotoğraf , 1977 (sağ)



Resim 155- Cindy Sherman: İsimli Film Kareleri #16, Siyah Beyaz Fotoğraf 1978 (sol)

Resim 156- Cindy Sherman: İsimli Film Kareleri #54, Siyah Beyaz Fotoğraf 1980 (sağ)

Çağımızda Sinema görselliği ve kimlik ilişkisi açısından ele alınacak olursa, benim bu grup çalışmalarım Sherman'ın işleriyle benzerlik taşır. Ancak ayrıldığıımız nokta şudur: Sherman işlerinde bu ilişkiyi olumsuzlar ve bunun erkeğin bakışı olduğunu ileri sürer. Bakışın kimlik üzerindeki

etkisinden yola çıkacak olunduğunda kadın'ın sinema aracılığıyla kendine sunulan profilleri kabul ederek kendini bu bakış doğrultusunda modellediğini anlatır. Benim çalışmalarımdaki sinema imajları ise bakışsal olarak dışsal değil içseldir ve bu nedenle herhangi bir olumsuz yargıyı içmez.

3.4.4.Öykünme

Bu başlık altında yapılan çalışmalarda önceki bölümü takiben medya ve sinemanın görsel gücünün bilinç ve kimlik üzerindeki etkileri ve dönüşümleri ele alınmıştır. Bakış açısından bu grup çalışmalar da içsel bakış portreleri olarak nitelenebilir. Yukarıdaki çalışmalardan farklı olarak bu portrelerde ki psikolojik duygu öykünmedir. Öykünme aracılığıyla, sinema perdesini ayna olarak gören göz, algıda bir başkalaşım yaşatarak, varlığı tamamen bu film karakterlerine dönüştürmüştür.

Öykünme olgusu için Lacan'ın Ayna Evresini hatırlayacak ve perdenin çağımızdaki en etkili ayna olduğu gerçeğini kabul edecek olursak bu aynadan yansıyanların kimlik oluşumunda ne derece etkili olduğu açıklık kazanacaktır. Özellikle sinemanın geliştiği ve film karakterlerini imajlara dönüştürmeye başladığı 1950 ve 60'lı yılları, çocukluk ve ilk gençlik dönemi olarak yaşamış kuşaklar üzerinde sinemayla kurulmuş bu bağ daha belirgindir. Bu dönemi takiben 1970 ve 80'lerde televizyonun gelişmesi ve hemen her eve girerek gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası oluşu ile insan bilinci adeta yoğun bir imaj bombardımanına tutulmuştur. Sinema veya televizyon aracılığıyla maruz kalınan bu durum, rol-model açısından kişi için özdeşim aşamasını geçip kişiliğin öykünme aşamasına ulaşmıştır. Zira sinema ve televizyon aracılığıyla alımlanan imajlar, kişinin içinde sıkıştığı gerçekliğe alternatif dünyalar oluşturmalarını ve bu dünyalarda olmak istediği kimliklere sahip olmalarını sağlamıştır.

“Bizler medyanın çocuklarıyız” (Antmen 2008, 280) diyen Cindy Sherman eserlerinde medyanın ve de sinemanın yarattığı imajların bilinçlerimize tesiri ve kimliklerimiz üzerindeki güçlü etkisini vurgular (Resim 158,159). Eserlerinde her ne kadar kendini kullansa da kendini dönüştürdüğü imajlarla başkalaşmış bir kendi ortaya koyarak dikkati kendinden başka bir yöne çeker. Henüz küçük bir kız çocuğuyken ayna karşısına geçip, kendisini dönüştürmekten haz duyan sanatçı, kendi 'ben'inden bir başka 'ben' yaratmanın sınırlarını hep zorlamak istemiş, daha sonra bu tavır sanatının belirleyicisi olmuştur. (Vesper, 2008). Sherman fotoğrafı kullandığı sanatı aracılığıyla küçük bir kızken başladığı bu oyununu halen sürdürmekte gibidir (Resim157,158,159,160).



Resim 157- Cindy Sherman: İsimless (as Marilyn Monroe) Renkli Fotoğraf, 1982



Resim 158- Cindy Sherman: İsimsiz #92, Renkli Fotoğraf, 1981



Resim 159- Cindy Sherman: İsimsiz #132, Renkli Fotoğraf, 1984

Resim 160- Cindy Sherman: İsimsiz #196, Renkli Fotoğraf, 1989

Sinemanın gücünü oldukça erken tespit etmiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar, cumhuriyetin ilk dönemlerini anlattığı ve doğu-batı arasında sıkışan Türk insanının sıkıntılarını simgesel bir örgüde sunduğu Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961) adlı eserinde, sinema imajlarının kişide yarattığı kimliksel

öykünme etkisine değinmiştir. Tanpınar, sinema aracılığıyla kişinin içinde sıkıştığı gerçekliğe alternatif olarak yarattığı “mış gibi yaşamlar ve bu yaşamlara ait kimlikler”i, hikâyenin ana kahramanı olan sıradan bir devlet memuru ve mahalle insanı Hayri İrdal’ın ağzından ikinci karısı Pakize’yi anlattığı bölümde tarif eder:

“Hayatta sevdiği tek bir şey vardı, o da sinema idi. Pakize sinemanın sade terbiye değil, tatmin ettiği insandı da. Beyaz perdenin karşısında o kadar kendinden geçer, o kadar her şeyi bırakırdı ki, sonunda yaşadığı hayatla seyrettiği macerayı birbirinden ayıramaz hale gelirdi.

Bir gün dünyanın en büyük ciddiyetiyle bana, eskisi gibi İspanyol dansını yapamadığını söylemişti. Bu evliliğimizin ilk yılında bir pazar sabahı oldu. {...}Birdenbire karım:

- Hayri! diye beni çağırdı. Sana bir şey söyleyeyim mi, ben galiba İspanyol dansını unuttum.

Pakize’nin danstan hoşlandığını bilirdim. Fakat İspanyol dansı bildiğini hiç işitmemiştim. Zaten doğru dürüst yürümesini bile bilmeyen, bastığı yeri görmeyen bir insandan bu pek beklenmezdi.

- Hayırdır inşallah! Hangi İspanyol dansı?
- Vallahi unutmuşum... Dün bir deneyim, dedim, bir türlü beceremedim. İnsan üç günde bildiği şeyi unuttur mu?
- Ben senin İspanyol dansı ettiğini bilmiyorum.
- Canım unuttun mu? Geçen gün etmedim mi? Hani çok beğenmiştin? Gazinoda... Herkes alkışlamıştı. Sonra o zabıt geldi...

Evlendiğimizden beri sinemadan başka yere gitmemiştik. Neden sonra anladım ki, karım, kendisini beraber seyrettiğimiz bir filmin artisti ile, Jeanette Mac Donald’la karıştırıyordu, onu kendisi sanıyordu. Birkaç gün sonra kırmızı sabahlıklarını aradı, benim süvari ceketimi bulamadığı için üzüldü. Beyaz

saten tuvalet elbisesi ortada görünmüyordu, bu felakete ağladı. Bir başka sabah daireye giderken boynuma sarıldı ve dikkatli olmamı tekrar tekrar tembih etti.

Kendisini bazen Jeanette Mac Donald, bazen Rosalinne Russel sanan, beni Charles Boyer ile, Clark Gable ile, William Powel ile karıştıran, bir gün evvel komşu kızını Martha Egerth'e benzettikten sonra ertesi gün pencereden, "Martha, kardeşim, nereye gidiyorsun böyle? diye seslenen bir kadınla evlenmedinizse bu işin acayıplığını size anlatamam.

Filhakika çok güç bir şeydi bu. Her an tehlikeli yanlışlıklar oluyor, hesaplar karışıyordu. Bununla beraber işin eğlenceli hatta faydalı tarafları da vardı. Karım, dediğim gibi sinema ile tatmin oluyor, hayatımızın eksik taraflarına bakmıyordu. Vakıa Adolf Menjou gibi en az yüz otuz kat elbisem olduğu için artık düğmelerim dikilmiyordu. Fakat ceketimin dirsek yerlerinin çıktığını da pek fark etmiyordu. Gördüğü filmlerdeki her şey bizimdi, şatolar, elmaslar, bahçeler, asil kibar dostlar..." (Tanpınar, 2007: 147,148).

Tanpınar'ın Pakize karakteri, tutkulu ve hayalperest ruhuyla mahalle hayatında sıkışmış bir kadındır. Romanda dönem olarak her ne kadar Cumhuriyet rejimine yeni geçilmiş ve yapılan devrimlerle batılı tarzda bir yaşam biçimine başlanmış olsa da sokakta halen geleneklerin baskısında yaşanan bir hayat vardır. Pakize'de kişi olarak kendiyle ilgili isteklerini ve hayattan beklentilerini gerçekleştirememiş bir kadındır. Sinema perdesi ise Pakize'nin kendine dair hayallerini sunan bir çerçeve, olmak istediği kimliklere dönüştüğü bir aynadır.

Tanpınar'ın romanında ki Pakize'nin yaşadığı kimlik başkalaşimleri çağımız insanının yaşadığı olağan bir durumdur. Sinema perdesinde gördüğümüz bu portreler zaman zaman bizlerin aynada kendimize ait olarak görmek istediği portreler olabilir. Tanpınar burada aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecine ve bu sürecin bireye indirgenen hallerine de ayna tutarken, sinemanın bu süreçte etkisinin de altını çizer. Sinemanın bilinç ve kimliklerimiz üzerindeki öykünme kaynaklı etkisini ve bilinçaltında yarattığı

dönüşüm ve başkalaşımı sanatında işleyen bir diğer sanatçı İsmet Doğan'dır. Kendisi bunu bir modernizm problematiği olarak gördüğünü de ifade eder ve şöyle der: "Türkiye modernleşmesi yukardan aşağıya inşa edilmiştir. Sinema ise Türkiye modernleşmesini yerine koyan bir araçtır. 1950 ve 60'larda ise sinema ciddi bir identifikasyon ögesi olmuştur. Benim de çocukluk ve gençliğime denk gelen bu dönemlerde sinemanın yarattığı imajlar bedenime yazıldığı için, bende bedensel olarak bu imajları yeniden yorumladım. Bu da, yerinden ederek ve yerine geçerek yapıldı". Çalışmalarında kendi bedeni üzerinden esas olarak özne kavramını kazıyan Doğan, bir yandan da kültürün kendi üzerinde inşa ettiği benlik ve bunlara ait kimlik katmanlarının yapısökümüne gitmektedir. Doğan bunu "Ben bir İsmet inşa ediyorum, sonra bunu bozuyorum. Bunu da sinema ve oryantalizm üzerinden yapıyorum" şeklinde ifade etmektedir.

Çalışmalarında esasen ego'yu problem edinerek sanat hayatının son 25 yılını egomerkezlilik üzerine yoğunlaştırdığını ve sinemayı da benliğin inşa araçlarından biri olarak gördüğünü belirten Doğan, sinema ve benliği arasındaki bu ilişkiyi 2000'den bu yana devam eden "Cinematographie" serisinde ele almıştır. Sanatçı, Hollywood sinemasının kült filmlerinden sahneleri seçtiği bu çalışmalarda, kendi yüzünü filmdeki erkek kahramanın yüzüne yerleştirerek varlıksal olarak kendini sinema tarihinin güçlü imajlarına dönüştürür. (Resim 161,162,163,164). Bu bakımdan sanatçının Cinematographie serisinde ki işleri için bir tür re-identifikasyon değerlendirmesi de yapılabilir. Çünkü Freud identifikasyon'un bilinçaltınca yapıldığını ve bilincin bu durumdan haberdar olmadığını ileri sürer. Doğan ise bu çalışmalarda kendi bedeni üzerinden özneyi kazıyarak katmanlarını ortaya çıkarırken ve onları birer birer yerinden ederken; bir yandan da onu sinema üzerinden bilinçli olarak yeniden yapılandırmakta ve bilinçaltımızda meydana gelen bu sinsi oluşumun sertçe altını çizmektedir. Bu sayede de izleyiciyi sahip olduğunu sandığı kimlikleriyle ilgili uyandırmakta ve kendi ben'i ile ilgili

*Bu bölümde konuyla ilişkili olarak yer alan İsmet Doğan'a ait ifadeler, kendisiyle 20.02.2012 tarihinde atölyesinde yapılan sözlü görüşmeden aktarılmıştır.

olarak aynaya yeniden bakması için davet etmektedir. Sorgulattığı bir diğer nokta da; perdede gördüğü bu yüzler ve bedenlerle ilgili olarak kurulan psikolojik bağın gerçekte ne olduğudur. Söz konusu bu psikolojik bağ, izleyicinin perdeye –aynaya- bakarken gördüğü yüzler aracılığıyla başka hayatlara dair deneyim oluşturarak kendi psişik karmaşalarını çözümlemesini sağladığı özdeşim midir, yoksa kendi beninin önüne geçen öykünme midir?

Doğan sanatında, öykünme duygusundan hareketle bir yandan sinemanın görsel gücünün bilincimizde kendimize dair yarattığı başkalaşimleri ve benliklerimizde ki dönüşümleri ifşa ederken, bir yandan da iktidarın buradaki rolünü irdeler. Sanatçı Foucault'ya gönderme yaparak, iktidarın yaşamı delerek içine nüfuz ettiğini, kendi araçlarından bir model yaratıp onu dayattığını ve insanların ne kadar direniş gösterse de itaatkarlığa sürüklendiğini ifade ediyor ve ekliyor, "İnsan kendini dışarı atmayı denese de iktidarın ne içindedir ne de dışında" (Şanlıer, 2012).

Sanatçının bu işlerinde ayna üç katmanlı olarak ele alınmıştır. Birinci katmanda, kavramsal açıdan sinema perdesinin büyük devasal bir ayna olarak insan psikolojisi üzerindeki simgesel rolü işlenmiştir. Kendisi de bu grup işlerinde temel olarak Lacan'ın Ayna'sını referans aldığını ve psikolojik identifikasyon açısından sinema perdesiyle bu türden bir ilişki içinde olduğunu belirtir. İkinci katman olarak metaforik açıdan tuval yüzeyi, bu ilişkinin yansıtıldığı bir ayna gibi kullanılmıştır. Zira sinema perdesinin Lacan'ın Aynası ile ilişkili olarak kurulmuş bağlamından çıkışla yaşanan psikolojik identifikasyon sonrasında ortaya çıkan resim yüzeyindeki portreler ve bedenler, Doğan'ın büründüğü bir tür yeni psişik derileridir ve artık resim yüzeyi de sanatçıdaki bu içsel dönüşümün yansıdığı bir aynadır. Üçüncü katmanda ise, sanatçı bu ilişkiyi ifşa ederken gerek tuvalin içine yerleştirdiği gerçek bir dış bükey aynayla; gerek tuvalin yüzeyini kapladığı saydam malzemeye sağladığı yansıma etkisi ile; gerekse de tuval yüzeyini dış bükey bir ayna perspektifi ve dokusunda şekillendirişi ile izleyici algısında bir ayna ile yüzleşme eylemi yaşatır. Böylece bakış ile resmin içine çekilen izleyici, Doğan'ın da altını çizdiği "ne içinde ne de dışında olma" durumuna dâhil

edilerek, sanatçının içinde yaşadığı kimliksel dönüşüm ve başkalaşımını yaşantı olarak deneyimlemiş olur.



Resim 161- İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri Imaj 9, T.Ü.K.T, 180x180 cm, 2009



Resim 162- İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri Imaj 6, T.Ü.K.T, 145 x190 cm, 2009



Resim 163- İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 4, T.Ü.K.T, 114 x146 cm, 2009



Resim 164- İsmet Doğan: İsimsiz, Sinematografi Serileri İmaj 2, T.Ü.K.T, 228x292 cm (4 parça), 2010

Bu başlık altında yaptığım çalışmalarda esas olarak ele alınan nokta sinemadan bu karakterlerin seçilme nedenleridir. Resim sinema başlığı altındaki bölümde sinemanın duysal olarak göze hitap ederken tiyatrunun kulağa hitap ediyor olduğuna değinilmiştir. Bu nedenle sinema motif olarak merkeze koyduğu oyuncuyu yüzü ve bedeni üzerinden seçerken tiyatro ses ve jestlerine göre seçmektedir. Sinemanın buradaki amacı Lacan'ın Ayna teorisi ile ilişkilidir. Zira filmin istenilen etkiyi sağlaması için izleyicinin perdede kendiyile özdeşleşeceği bir yüz ve beden görmesi hedeflenir. Kısaca, tezin Bağlam Olarak Ayna başlığı altında Lacan'ın Ayna evresi için dediği üzere “‘ben’ ile ‘ben-değil’in ayrımının tam netleşmediğini, sürekli bir gidip gelmenin, benlik sınırında belirsizliğin sürmekte olduğu ve insanın kendisiyle imajını karıştırdığı bir yapılanma sunduğu fantezi ile gerçeğin karıştığı bir düzey” sunmalıdır sinemasal düzlem. Perde adeta onun kendine ait hayal aynası olmalı, ancak diğer yandan da somut olarak izleyici kendiyile ilgili bir benzerliği de yakalayabilmelidir ki, filmin izleyen üzerindeki psikolojik identifikasyon süreci bilinçaltında başlayabilsin.

Bu nedenle, ele alınan çalışmalarda seçilen karakterlerde kendimle ilişkili olarak kurulan ilk bağ bedensel duruşlar üzerinedir. İkinci olarak ise seçilen film karakterlerinin kişilikleri ile ilişkilidir. İlk grupta olan Resim 165-174 arası çalışmalar kişiliğimle paralel film karakterleridir. “Eve Hakkında Herşey” (All About Eve; Joseph L. Mankiewicz; 1950) filmindeki Margo Channing; “Vicky Cristina Barcelona” (Woddy Allen; 2008) filmindeki Marie Elena ve “Kırık Kucaklaşmalar” (Los Abrazos Rotos; Pedro Almodovar; 2009) filmindeki Lena kadınlığı ve mesleği arasındaki seçimlerini sorgulayan tutkulu ve mücadeleci bir sanatçı karakterleridir. Resim 175-178 arası çalışmalarda Ucuz Roman (Pulp Fiction; Quentin Tarantino; 1994) filminden Mia Wallace’a ise kişiliğimin zıttında olan karakterlerdir. Bu karakterle, diğer filmlerde ki karakterler gibi içsel bir bağ kurulmamış tamamen çevresel geri bildirimler sonucunda ele alınmasına karar verilmiştir.

Yüzey üzerinde teknik olarak fotoğraf manipulasyon aracılığıyla kendi yüzüm filmdeki karakterin yerine konulmuştur. Gerek yüksek lisans gerekse

sanatta yeterlik süresince tüm çalışmalarda ortak kavram olarak kullanılan yüz varlıkla eşleştirilmiştir. Bu nedenle bu çalışmalarda yüzün filminden seçilen karakter aracılığıyla film karesine yerleştirilmesi ile benlikte yaşanan öykünme duygusunun yol açtığı kimliksel başkalaşım ve dönüşümler işlenmiştir. Bu çalışmalardaki yapılmış değişimle ortaya çıkan sonuç için içsel portrelerimin aynaya yansıtılması denilebilir. Daha doğrusu bir aynadan diğer aynaya düşen yansımalarıdır.



Resim 165- Joseph L. Mankiewicz: “Eve Hakkında Her şey” filminden Margo Channing karakterinin olduğu sahne, 1950

Resim 166 Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Margo Channing”, D.B. , 2011



Resim 167-W.Allen: “Vicky Cristina Barcelona” filminden Marie Elena karakteri, 2008

Resim 168- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Marie Elena”, D.B. , 2011



Resim 169-W.Allen: “Vicky Cristina Barcelona” filminden Marie Elena karakteri, 2008

Resim 170- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Marie Elena”II, D.B. , 2011



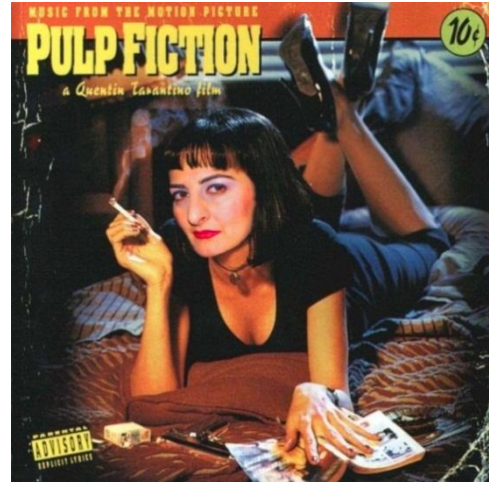
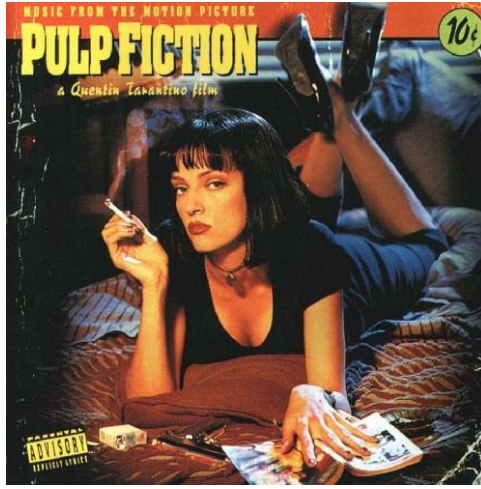
Resim 171-P.Almadovar: “Kırık Kucaklaşmalar” filminden “Lena” karakteri, 2009

Resim 172- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Lena”I, D.B. , 2011



Resim 173-P.Almadovar: “Kırık Kucaklaşmalar” filminden “Lena” karakteri, 2009

Resim 174- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Lena”II, D.B. , 2011



Resim 175-Q.Tarantino: “Ucuz Roman” filminden Mia Wallace karakteri, 1994

Resim 176- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Mia Wallace”I, D.B. , 2011



Resim 177-Q.Tarantino: “Ucuz Roman” filminden “Mia Wallace” karakteri, 1994

Resim 178- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Öykünme: Ben “Mia Wallace”II, D.B. , 2011

3.4.5.Benim Animalarım:

Bu başlık altında ki Resim 179’de, kadının aynadaki yansıması için, uygarlık ve eril düzenin aynada yansıyan görüntü üzerine yaptığı iki yorum ele alınmıştır. “Orlan’ında temsil ettiği Carnal Art’ın eleştirdiği en önemli nokta olarak yer alan bu iki yorum Barbara Rose’un ifadesine göre toplumun kadın

imajını alıp geleneksel bir yolla ikiye bölünce “Madonna” ve “Fahişe” diye ikiye ayırmasıdır” (Akman, 2008).



Resim 179- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri; Benim Animalarım, 50x70.cm, D.B. , 2009

Psikolojide Jung tarafından ortaya konan kolektif bilinçdışının arketiplerinde dişil öge olarak ele alınan anima Azize (Madonna) ve Fahişe olarak iki temel başlıkta ele alınmıştır.

Daha önceki yüksek lisans sanat eseri raporumda ele aldığım Persona ve Gölge yine Jung arketipi olmasına rağmen insan (kişi) için genel olarak kullanılan ve herhangi bir cinsiyetle ilişkilendirilmemiş terimler idi. Jung dişil ve eril ögeyi cinsiyet içeriğinde birbirlerinin bütünleyicisi olarak kullanmıştır. Bu cümleyi açacak olursak erkek için içinde barındırdığı dişil yönü, kadın için ise eril yönü ele almış ve böylelikle kişinin her iki cinsiyeti kendinde

barındırdığını ileri sürmüştür. Ancak bu gizli olan yanıdır, yani onu karşı cinse dair düşünce, yargı ve davranış mekanizmasında içten tetikleyen öğedir.

Anima ve animus olarak adlandırdığı bu iki arketipte erkek için anima'yı kadın için ise animus'u kullanmıştır. Anima ve animus'un oluşumunda Jung, Freud'un odipus- electra kompleksini referans alır. Yani bebeklik aşamasında erkeğin animası oluşurken anne, kadının ise baba ilk imajlardır. Onlarla olan ilişkileri anima veya animus'un karakterini biçimler. Yaşam ilerledikçe içselleşen bu imajlar kişilerin kendi içlerindeki bu yönüyle olan ilişkisinin yansımasıdır. Yani erkek veya kadın olsun her ikisi de karşı cinsle olan barışık veya kavgacı tavrı aslında kendi içlerindeki bu imajla olan barışıklığı ve kavgasıdır. Aynı şekilde kadın veya erkeğin karşı cinsi şekillendişi ve yaşamda onu konumlandırışı da yine bu iki arketipten çıkışlıdır.

Benim burada ele aldığım asıl başlık animadır. Çünkü cinsiyet olarak içinde yaşadığımız kültür erkek egemen bir yapı olduğu için kadının konumlandırıldığı durumu açıklayan temel bir öğedir bu arketip.

Model olarak anne ile başlayan bu ilk imaj erkeğin yaşamı boyunca ister duygusal ister sosyal olarak olsun her iki şekilde de iletişime geçeceği her kadına yansıtılacaktır. Deneyimle de şekillenecek olan anima en nihayetinde şu özellikleri barındıracaktır: Animanın, zamana bağlı olmayan bir niteliği vardır: her ne kadar arkasında, uzun yılları kapsayan bir deneyimin varlığı hissedilmekteyse de genellikle genç görünür. Akıllıdır, ama alt edilmeyecek kadar değil. Daha çok "Garip bir biçimde anlamlı bir şey, bir giz ya da gizli bir bilgelik ona sıkı sıkıya sarılmıştır". Anima, aynı zamanda iki görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder (Fordham,2004: 67).

Aydınlık yön olarak azize, erkek için anne figüründen çıkışlı olarak Madonna, Meryem v.b dinsel figürlerle eşleştirilip erdemli, edilgen ancak güven veren ve taşıyıcı bir rolü simgeler. Karanlık yön olarak cadı ise erkek

için kendi varlığına yönelik hissettiği tehdit ve tedirgin edici tüm duygularının karşılığı olan bir figürdür. Mitoloji, sanat veya edebiyatta işlenen sirenler*, femmefatale ve 'La belle dam esans merci'[†] karakterleri animanın karanlık yüzüdür. Erkeğin başına gelen tüm felaketlerin ve erkeklerin yarattığı tüm kötülüklerin asıl sorumlusudur. Sinema tarihinin en ünlü femmefatale karakteri Rita Hayworth tarafından canlandırılan aynı isimli filmdeki Gilda karakteri "Put The Blame on Mame" adlı şarkısının da, her kabahati kadınlarda bulan erkeklerle dalga geçer (Video 4). Filmde şarkıyı söylerken tek eldivenini çıkararak dans ettiği kare ise günümüzde femme fatale'in en bilindik görsel örneğidir (Resim 180).



Resim 180- C. Vidor: Gilda filminde Rita Hayworth'un "Put The Blame on Mame" adlı şarkısı ve dansının olduğu sahne, 1946

Animanın, Jung tarafından iki yönlü bir figür olarak böylesine belirgin şekilde profilinin çizilmiş olmasına rağmen animus için aynı şey söz konusu değildir. Kadının içindeki eril taraf olarak animusun beyefendi veya serseri olarak iyicil veya kötücül erkek tipini temsil eder diyebileceğimiz tipler yoktur. Dahası animus'un herhangi bir figüratif biçimi bile yoktur. Animus

* Sirenler: Mitolojide adı geçen deniz perileri. Şarkılarıyla denizcileri kayalıklara çekerek onların felaketine sebep olurlar.

[†] La belle dam esans merci: (Fransızca) Acımasız güzel kadın

kadında çok güçlenmiş bir süpereo ve iyi niyet altında acımasızlığa varan bir eleştiri ve yargı mekanizması olarak soyut bir kavramdır.

Jung “Animus daha çok tartışılmaz, ‘akılcı’, masa başında yetkili olarak, yargılar ileri süren bir tür babalar ya da soylular topluluğudur” (Fordham,2004: 71) der. Bu biçimleme kadın için aslında çoğunlukla çocukluğundan bu yana öğrendiği deyiş ve görüşler, kurallar kitabındaki genel gerçeklikler, adalet, mantık üzerine oluşturulmuş önyargılar bütünüünün bilinçaltındaki yansımasıdır. “Bazen bu görüşler sözde sağlıklı sağduyu biçimini alırlar, bazen de eğitimin gülünç bir öykünmesine benzerler. ‘insanlar bunu hep böyle yapmışlardır’ yada ‘Herkes bunun böyle olduğunu söylüyor’”(Fordham,2004: 71). Animus olarak bahsettiğimiz eleştiri ve yargı mekanizması kendini sağduyu ve vicdan mekanizması olarak adlandırır. Kadın bunu kendine karşı kullandığında varlığında bir çeşit aşağılık duygusu yaratarak insiyatifini köreltir. Aynı şekilde kimi zaman bu mekanizmayı -her ne kadar iyi niyet ve sağduyu adına olsa da- yıkıcı ve rastgele olarak çevresine karşıda yönlendirir. Eğitimin bireyin kendini tanıması ve geliştirebilmesi özelliğini göz önüne aldığımızda animusun bu katı yapısına birazda olsa çözülme getirir mi sorusuna ne yazık ki Jung şöyle cevap verir: “Zeki ve eğitim görmüş bir kadın da animus’un bu gücünün, az eğitilmiş kız kardeşi kadar kurbanı olabilmektedir. Az eğitim görmüş kız kardeş, günlük gazetelerdeki ya da ‘onlar’ dediği belirsiz kişilerden alıntılar vererek kendi inançlarını desteklerken, eğitilmiş olanı yetkili bir kuruma, üniversiteye, kiliseye, devlete ya da belki bir kitaba, tarihsel bir belgeye dayanacaktır. Her ikisi de, düşünceleri soru ile karşılaşırırsa tartışmacı ve dogmatik olmaktadır. Kadın bu yönüyle iktidar olma isteğindedir ve günlük yaşantısında ne denli nazik ve uyumlu olursa olsun, animus’u harekete geçirilince acımasız ve saldırgan olur, her türlü mantığa karşı büyük ölçüde körleşir. Bu animus etkinliği kadının önyargısız bir biçimde düşünmesini gerçekten zorlaştırmaktadır. Kendisine sürekli olarak ‘bu böyle olmalıdır’ ya da ‘şunu yapmaları gerek’ diye seslenerek olayları oldukları gibi görmesini olanaksız

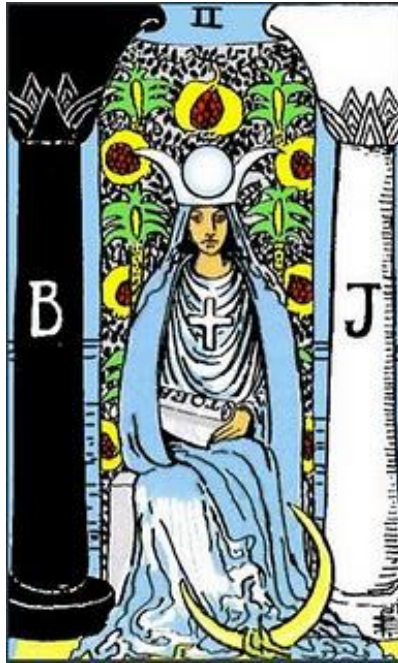
kılan içindeki sese karşı sürekli bekçilik yapmak zorundadır” (Fordham,2004: 72).

Animus’un Jung tarafından masa başındaki yetki sahibi babalar meclisi olarak biçimlendirilmesi, Lacan’ın, uygarlığı Baba’nın yasaları olarak nitelemesi ile fikir olarak paralellik taşır. Buna göre şunu diyebiliriz; Anima ve animus aslında içten dışa değil dıştan içe doğru oluşan bir mekanizmadır. Uygarlık dediğimiz erkeğin yasalarıyla oluşmuş düzen ve bu düzenin kurallarıyla oluşan anima ve animus içsel olarak erkeğe öz eleştiriden uzak ve haz merkezli bir profil yaratırken, kadın için baskıcı ve kısıtlayıcı bir bekçi tipi yaratır. Böylelikle kadın çevresel olarak bir baskı yaşarken içsel olarak da başka bir baskı unsuruna maruz kalmıştır.

Bu çalışmada ele aldığım anima kavramıdır. Toplumun erkek merkezli bir açıdan yarattığı bu iki tip, aslında kadına yönelik bir sınıflandırma anlayışıdır. Kadın olarak toplumun ve erkeğin aynaya yansıyan görünümümüzü onaylayan ve kadını iki ayrı yapıya bürünmeye zorlayan bir bakıştır eleştirdiğim nokta.

Merkezde oturan figür olarak ben, her iki animanın ortasında her ikisini de insana ait özellikler olarak kabul eden ve sahiplenilen bir konumdayım. Elimde tuttuğum ise tarot kartlarından biridir. Bu çalışma, elimde tuttuğum tarotun bu kartından çıkışıdır (Resim 181).

Tarot bir fal türüdür. Kökeni ve üzerindeki sembolik ve figüratif içerikli resimler Yahudi mistisizmine dayanır. Ortaçağ Avrupası zamanında ise geliştirilmiştir. Benim elimdeki kartın adı Azize kartıdır (Resim 181). Ortada oturan kadın figür azizenin kendisidir. İki yanında ise beyaz ve siyah olarak iki sütun bulunur. Siyah sütun gizlediğimiz, karanlıkta kalan iç yüzümüzü, beyaz sütun ise açığa vurduğumuz aydınlıkta olan dış yüzümüzü temsil eder. Benim iki, yanımda duran siyahlı ve beyazlı figür, karttaki aydınlık ve karanlık sütunu simgeler (Resim 182 ve 184).



Resim 181- Tarot kartlarından Azize kartı



Resim 182- Resim 179'dan detay,

Resim 183- Resim 179'dan detay

Resim 184- Resim 179'dan detay

Azize veya cadı olsun her ikisi de bana aittir. Ortada oturan ben ise takım elbise ve kravatlı olarak erkeksi diyeceğimiz bir görüntüdeyim (Resim 183). Uygar dünyada özne olarak ben eril düzene göre biçimlenmişimdir. Ancak aydınlık ve karanlık yanımı temsil eden azize ve cadı olarak iki yönüm, bu takım elbise ve kravatlı görüntümün altında saklanmaktadır. Onlar benim animalarımdır. Bu çalışmada bilinçaltına ait imajlar kullanıldığı için mekânsal olarak yer altından bir kesit olarak metro altgeçidi kullanılmıştır.

Her insanda aydınlık ve karanlık yön vardır. Ancak bu tarz bir grupta, yani azize ve cadı diğer bir deyişle Madonna ve Fahişe sadece kadına yönelik yapılmaktadır. Bu ayırım resim, sinema ve edebiyatta defalarca gösterilmiş veya anlatılmış, sanatın konu edindiği her kadın karakter bu iki tipten biri olarak sunulmuştur. Bu nedenle işimin yanı sıra başka bir örnekle görsel olarak desteklemedim, çünkü tüm sanat ve edebiyat tarihi bu örnekle doludur. Öte yandan, erkek için bu tarz sert bir ayırım söz konusu değildir ki, bu da yazının başında belirttiğimiz Barbara Rose'nin ikiye bölünme yaklaşımını ikiye katlar. Bunun da nedeni yukarıda belirttiğimiz gibi erkeğin animusu için bir tiplendirme yaratılmamış olmasından kaynaklıdır.

3.4.6.Uygarlığın Aynasında Ben:

Resim 185'de ki çalışma yine yukarıdaki işle ilişkili bir çalışmadır. Kadının toplumsal hayatta edilgen kılınmış durumuna gönderme yapar. Bu çalışmada aslında "eril bir iktidarın" şekillendirdiği toplumsal hayatta benden istenen profilim yansıtılmıştır. Yüzeye düşen yansıma, toplumun bir kadın olarak aynada, benden yana görmeyi istediği bir yansımadır.

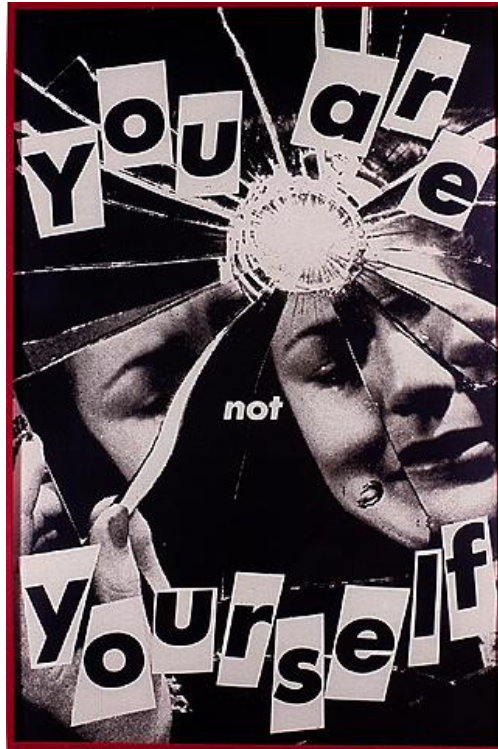


Resim 185- Şenay İnanan Kayır: Bakışın Halleri;Dur-Sus-Etme, 25x40.cm, D.B. , 2009

Doktora ders döneminde Sanat Kültür Politika dersi için kuramsal araştırma konusu olarak seçtiğim Egemen Kültüre Karşı Muhalif Direniş Olarak Feminist Hareket hakkındaki okumalar bu iş için altyapı oluşturdular. Bu ders kapsamında gerek sanat tarihi gerekse kültür tarihi üzerinden yaptığımız okuma ve incelemeler doğrultusunda, görsel ve yazılı kültürümüzün “Batılı Beyaz Erkek”in beğeni ve yargılarından yola çıkarak “eril elit bir iktidar” yapısına göre şekillendirilmiş olduğu sonucuna varılıyordu.

Bir kadın olarak; uygarlığın aynası olarak da görülen Lacan’ın aynasında, benim nasıl olmam gerektiğinin bir yansımasıdır bu çalışma. Duysa da, görse de kendi gibi konuşamayacak olmanın dolaysız bir anlatımıdır. Bu nedenle duymama ve konuşmama üzerine ele alınmıştır. Ancak göz gördüğü sürece beyin tüm gerçekliği algılayacaktır. Duymama ve konuşmama hayata dair tanıklığı ve yaşanmışlığı olsa dahi söz söyleyememe ve kendini ifade edememe durumudur. Çünkü var olan kültür erkeğin oluşturduğu bir yapı olduğu için, onun kadın olarak kendini anlatabileceği dile

sağır kalacaktır. O bu kültür içerisinde daima muhalif bir ötekidir. Lacan'ın aynasını aynı zamanda yine Lacan'ın deyişiyle "baba'nın yasaları olan uygarlığın" aynası olarak ele aldığımız da, bu aynaya düşen kadına dair yansıma daima görmezden gelinecektir. Aynadaki yansıma varoluşuna bağlı olarak daima bir ötekinin onaylamasına gerek duyar. Bu nedenle bu yansıma her ne kadar gözle görülürse görülsün, görüntü bir başkası tarafından onaylanmadıkça yansıma ve yansımanın sahibi, tüm çabasına rağmen bir özne olarak ya yok olarak kabul edilecek ya da başarmış olsa dahi başarısı görmezden gelinecektir (Resim 186). "Lacan "kadın yoktur" derken onun erkek gibi bir tümel olmadığını, o her iki halde de her zaman bir "öteki" olarak kalacak ve asla dilin içinde doğamayacak olan olduğunu söyler. Çünkü Lacan'a göre bir kültürel simge olan fallus, evrensel gösterendir ve sözün sahibidir., yani yazandır. O zaman Lacan'ın aynası benim var olmadığımı gördüğüm yerdir. Ben sadece bir beden/nesne olarak varımdır. Asla bir özne olamayacağım. Dilim yazıya dönüşmeyecek, varlığım toplumsallaşamayacak, beynim düşüncelerimin hapsoldüğü yer olacaktır"(Beykal; 2006: 126).



Resim 186 – Barbara Kruger: Sen Kendin Değilsin, 182.9x 121.9 cm, Fotoğraf Kolaj, 1981

Kadın olarak toplumsal hayatta aktif ve etken bir özne olmak kabul edilir bir şey değildir. Dahası toplum için rahatsız edici bir durumdur. Çünkü bu durum şüphesiz var olan düzenin aksaması ve sonrasında belli bir gruba ait olan iktidarın ve bu iktidarın kendilerine sağladığı yaşam düzeyi ve konforunun sarsılma tehdididir (Resim 187).



Resim 187 – Barbara Kruger: Senin rahatın benim sessizliğimdir, 142 x 101.5 cm, Fotoğraf Kolaj, 1981

Daha öncede belirttiğim gibi “Benim Animalarım” ve bu çalışmanın alt yapısındaki fikir, sanatta yeterlik ders dönemi sürecinde Sanat Kültür Politika dersi için araştırma konum olan “Egemen Kültüre Karşı Muhalif Direniş Olarak Feminist Hareket” başlığından çıkmıştır. Bu konu kapsamında özne ve iktidar ilişkisini ve cinsiyet olgusunun bu ilişkideki rolünü incelemiştik. Çıkış noktası her ne kadar feminist teori üzerine yaptığım okumalar olsa da bu çalışmanın ana merkezinde feminizm düşüncesi yoktur. Bu nedenle ders

için yaptığım araştırmada birçok feminist sanatçı ve çalışmasını inceledimse de bu çalışmamla ilgili olarak örneklendireceğim tek kişi Barbara Kruger'dır.

Barbara Kruger'in bu bölümde kullandığım üç eseri (Resim 186, 187, 188) özellikle işaret ettiğim nokta için son derece etkili imajlardır. İmaj sözcüğünü bilinçli kullanıyorum çünkü Kruger'in işleri aslında görsel olarak son derece grafiksel işlerdir. İlk anda sanki bir ürün tanıtımı için düzenlenmiş buram buram reklam kokan bir etki yaratır. Ancak onun yarattığı veya kullandığı imajlar herhangi bir tüketim nesnesinin albenili sunuşu değil, varolan düzene karşı meydan okuyan bir fikrin dalga geçercesine bir reklam estetiği ile sunuludur.

Kruger ikinci kuşak feminist sanatçılardandır. İktidar ve cinsiyet ilişkisini, beden ve kadın cinselliği açısından ele alan birinci kuşağın aksine ikinci kuşak feminist sanatçılar bu ilişkiyi cinsler arası farklılıkların işleyişi ve etkileşimleriyle irdediler. Kruger işleriyle erkek egemen iktidarın kadın bedeni üzerindeki hâkimiyet dinamiklerine dikkati çekmiş ve bunlar üzerinden bir yapısöküme gitmiştir. Birinci kuşak feminist sanatçılar, kadının şimdiye kadar egemen olan kültür içerisinde ötekileştirildiğini ileri sürerek beden ve cinsiyet üzerinden bu ötekileştirmeyi mitleştirirken, Barbara Kruger'in da içlerinde yer aldığı bir grup ikinci kuşak feministler farklılığın yüceleştirilmesini ve ötekilik mitini reddederler; çünkü Onların derdi mitleri yıkmak üzerinedir. Bu grubun fikir anası, film yapımcısı ve eleştirmeni Jane Weinstock'un deyişiyle onlar, "mitleri yaratmaktansa ifşa eder" ve "anlamın nasıl üretildiğini analiz ederek tahakküm yapılarının temellerini sarsarlar" (Gouma-Peterson, Mathews,;syf 253).

Barbara Kruger, kadının kendini ifade ve gerçekleştirme hakkını elde etmek üzere başlattığı bir tür "ben varım" hareketi olarak Feminist Sanat içerisinde esas noktaya oldukça zekice değinmiş bir kişidir. Gerek fikrsel olarak sistem yerine sistemin ana dinamiklerini ifşa eden yapısökümcü yaklaşımı; gerek tek cümlelik slogan niteliğindeki basit sözcük seçimi ve etkili zamir ("you", "your", "I", "we", and "they") kullanımı ile söze ve yazıya

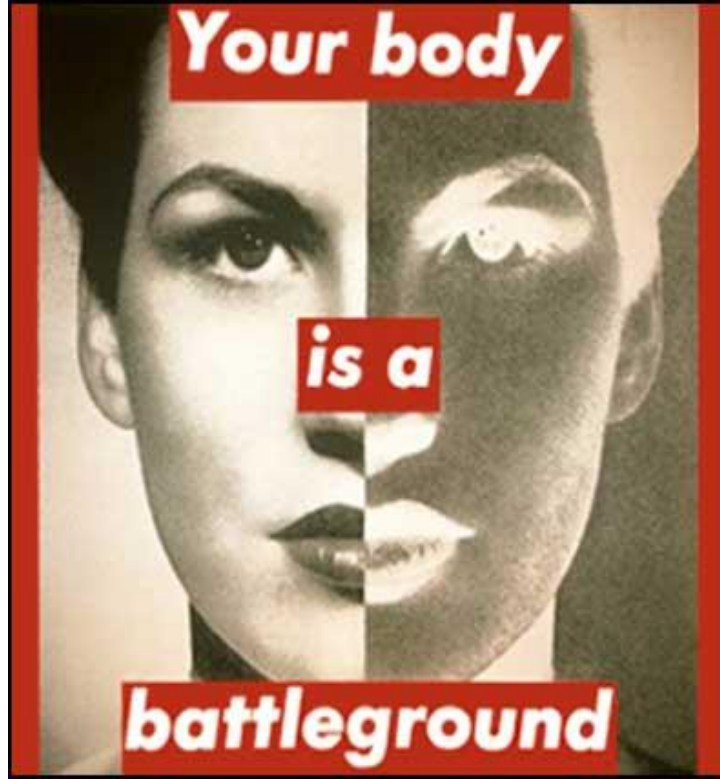
hâkimiyeti; gerekse görsel açıdan tekniğindeki yalınlık sayesinde, konuya dair özün algıdaki etki ve kalıcılığı bakımından oldukça başarılıdır.

O zaman için bile Sanat Kültür Politika dersi için konu ile ilgili sunuş hazırlarken, Barbara Kruger'ın hazırlanan sanatta yeterlik çalışmasında kullanılan bu üç eserini ayırmış ve etkilenmiş idim. Bu tutumumun asıl nedenlerinden biri de Barbara Kruger dışında diğer kadın sanatçıların eserlerinde beden ve cinsellik temasının ağır basması idi. Şüphesiz ki bu konuda toplumdaki genel dogmaları önemseyen veya sanat eserinde beden, cinsellik veya çıplaklık konularına karşı rahatsızlık hisseden bir bakış açısına sahip değilim. Ancak iktidar, toplumsal cinsiyet ve özne arasındaki ilişkinin temeli ve özgürlükler konusu, kadın olarak benim için kafamın içinde başlayan bir meseledir. Bununda simgesi bedenin tümü değil daima baştır. Özellikle çevremi saran hayatı algılayabilme olarak görme, duyma ve bu hayat içinde beni aktif bir birey kılan kendimi ifade edebilme hakkım açısından göz, kulak ve ağız olarak duyularım ve onları tam olarak kullanabilmek özgürlüğüm için en önemli üç anahtarımıdır. Bunları tam anlamıyla kullanabilirsem özgürlüğümü edinir ve elimde tutabilirim.

İzlediğim filmlerden birinde “Mesele özgür olmak değil kazanılan özgürlükle ne yapılacağını bilmektir” diye bir söz duymuştum. Erich From'da “Sahip Olmak veya Olmak” adlı kitabında özgürlüğün, insanın kendi egoizm doğrultusunda çevresindeki her şeye sahip olarak hükmetme arzusunu gerçekleştirdiği bir araç olarak değil, kendini eğitim ve deneyim yoluyla geliştirerek “kendini gerçekleştirme” olanağı olarak tarif eder.

Bu nedenle çalışmamda kadın olarak, hayatta özgür bir birey ve etkin bir özne olabilme ile bunun karşıt kutbundaki iktidar ve toplum ilişkisini, beden yerine sadece başım ve onun üzerindeki en önemli duyularım üzerinden ifade ettim. Daha önceki işlerimde de yüzü ve başı, varlık meselesinin simgeselliği olarak kullanmıştım. Feminist sanatçılarınca, kadına yönelik en aşağılayıcı anlayış olan “sadece bedenden ibaret cinsel bir meta” olgusu en çok eleştirilen noktadır. Çünkü kadının özgür bir birey ve etkin bir

özne olabilmesinin önündeki en büyük engel budur. Bu nedenledir ki; görme üzerinden yapılacak olan algısal değişimle bu anlayışı yıkma çabasında bedenin ve cinsellik uzuvların görsel olarak sıkça kullanılması en olağan yoldur. Ancak Kruger, kadının bu varlık mücadelesini anlatmak için bile basitçe baş ve yüzü kullanarak daha farklı ve etkili başka bir tavır sergilemiştir (Resim 188).



Resim 188 – Barbara Kruger: Senin Bedenin Bir Savaş Alanıdır, 285 x 285 cm, Branda Üzerine Fotoğraf Serigrafisi, 1989

“Aynanın Arkasında Hiç Bir Şey Yoktur, İçinde Vardır”

FRANCİS BACON

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AYNADAKİ BEN

Bu bölümde öznenin ayna ve yansıma ile ilişkili günümüzdeki durumu ve resim sinema ilişkisi kapsamında hazırlanmış bir kısıtfilm çalışmasıyla anlatılmıştır (Film 5). Aynadaki Ben başlığı altında konuya ilişkin kısa film çalışmasının kavramsal ve biçimsel içeriğı üzerinde durulacaktır.

Bu film çalışması 2007 yılında gördüğüm bir rüyadan çıkışlı olduğu ve filmin konusunu da oluşturduğu için öncelikle bu rüyaya değinilecektir.

4.1.RÜYA

Rüyamda uyuyorken başucumdaki müzik kutusunun melodisini duyarak uyanıyorum. Gözlerimi açıyorum, müzik kutusundaki atlıkarınca dönüyor. Başucumda bir resim var. Yatağın sol tarafında iki kapılı ve kapakları kırık aynalı, çok da büyük olmayan mavi bir gardırop var.

Yataktan doğruluyorum. Yarı oturur durumdayım, sırtım aynalı gardıroba dönük. Eğilip yerden bir şey alıyorum ve doğrulurken birden izlendiğim hissine kapılıyorum. Arkamdaki aynada bir siluet olduğunu ve

bana baktığını biliyorum. Korkuyorum, ama bu daha çok metafizik bir deneyimin verdiği bir korku. Bu yüzden korku ile birlikte bir merak da var içimde. Merak gittikçe korku kadar güçleniyor ancak merakı harekete geçirerek korkuyu yenmemi sağlayacak cesaret henüz o kadar güçlü değil. O sırada içimde ve aklımda bir ses duyuyorum. Bu ses daha bilgece. Çünkü seste deneyim ve kararlılık var. Zamana ait bir izi tam olarak kestiremesem de, geleceğe ilişkin bir ses. Bu ses bana “korkma, korkunun üzerine git ve yüzleş. Korkacak bir şey olmadığını göreceksin” diyor. Bense “bunu nasıl yapacağım” sorusunu aklımdan geçiriyorum. Sanki bunları duymuşçasına bana “merakını cesaretlendirirsen yapacaksın” diyor. O anda gerçekten de merak duygumun korkumdan daha baskın olmaya başladığını hissediyorum.

Merakın heyecanı, korkunun donukluğuna galip geliyor ve yavaşça kafamı çevirip arkamdaki aynaya bakıyorum.

Kırık aynadaki parçalanmış görüntülerde, ayakta duran bir siluetin olduğunu fark ediyorum. Siyahlar içinde, uzun saçları omuzlarına dökülen, esmer sert çehreli bir kadın silueti bu. Oldukça korkuyorum ve şaşırıyorum. Çünkü her ne kadar arkamda bir varlığın beni izlediğini hissediyor olsam da, kafamı çevirdiğimde böyle bir şeyin olamayacağını, bunun sadece bir paranoya olduğunu düşünüyordum. Aklım ise, hala bildiğim bütün psikoloji ve akıl oyunlarına dair öğretileri sıralayarak bu deneyimi reddediyordu. Ancak o anda aynı sesi yine duyuyorum. Bana “sana neler öğretildiğini unut, kendini aklının tutsaklığından azat et ve aynada ne gördüğünü fark etmeni sağla” diyor. O anda fark ediyorum ki aynada gördüğüm siluet benim kendi görüntüm. Ancak daha gelecekteki bir zamana ait. Zamanla ilgili bu saptamayı, yüzünün daha bir karakter kazanmış olduğundan anlıyorum. Çünkü gözleri daha bilgece, kendinden emin. Bakışlarında ve duruşundaki kararlılığa karşı dudağında sır dolu garip bir tebessüm var. Bu tebessümdeki sır ise sanki inandığı bir şeyi başkasına yaptırmış olmanın verdiği başarı duygusundan kaynaklı idi.

Gördüğüm görüntüyü yine reddederek ayağa kalkıyorum. Arkam dönük olarak evde günlük giydiğim siyah balıkçı kazağını ve siyah eşofmanımı giyiyorum. Bağlı olan saçlarımı açıyorum, saçlarım omuzlarıma dökülüyor. Tüm bunları yaparken bir yandan da kendimi o andan uzaklaştırmaya, aklımı biraz önce gördüklerimden temizlemeye çalışıyorum. Kısmen başarıyorum da. Gerçekliğe, daha doğrusu bana öğretilenler doğrultusunda ki gerçekliğe sınıksız tutunuyorum ve bu gerçekliğe aykırı deneyimi aklım derinlere doğru itiyor. Artık O yok... İçimdeki yine aynı sesin sorusunu duyuyorum, acaba? Evet, yok diye cevaplıyorum ve yavaşça kafamı çevirip tekrar bakıyorum... Evet, yok... Gitmiş...

Gitmiş mi? Zaten hiç olmamıştı... Aklın ve duyuların sana oyun oynadı, bedenin uyanmıştı ama beynin halen rüyada idi, bu nedenle bu deneyimi bu kadar canlı hissettin gibisinden öğrendiğim psikolojik, fizyolojik bütün bilgileri sıralıyor, toplumların yarattığı mitler ve hurafelerle beynimin derinlerinde yer alan imgelerin yüzeye çıkıp bana böylesi oyunlar oynadığına inanıyorum. Yani bilgi ile deneyimime ket vuruyorum. Ama diğer yandan da o kendinden emin ve kendiyle müsemma duruşuna hayranlığımı ve o olmak istediğimi de yüreğim itiraf ediyor.

Yürüyorum. Odadan tam çıkmak üzereyken duvarda asılı duran resme gözüm ilişiyor. Öğrenciliğimde yaptığım bir natürmort. Resimdeki kompozisyon, kendi içinde benzer bir kompozisyonla küçük bir resim olarak tekrar etmiş. Mekân içinde mekân, an içinde an. Bu resim birden az önce yaşadığım deneyimi zihnimin karanlıklarından çekip yüzeye geri getiriyor. Tekrar düşünüyorum. Biraz önceki öğrendiklerim -veya bana öğretilmiş olanlar- aracılığıyla oluşturduğum bilgilerimden ilk kez şüphe ediyorum. Zihnimde yok ettiğimi düşündüğüm görüntüye dair derin bir merak duyuyorum. Silueti tekrar görmeyi istediğimi, hayır dahası bunu arzuladığımı fark ediyorum. Tüm bunlar adına kendime tekrar soruyorum “acaba?”...

Tüm bu süre boyunca çalan müzik kutusunun melodisi yavaşlayarak duruyor. Şimdi artık odaya tam bir sessizlik hâkim. Aniden bastıran bu

sessizlik kafamdaki acaba sorusunu daha kuvvetlendirirken, bir yandan da içimdeki merak ve arzu büyüyor. Tüm bunların kaynağı aynalı gardırop adeta beni kendine doğru çekiyor.

Ona doğru yönüm dönüyor. İçimdeki korku artık tamamen yok olmuş. Yalnızca merak, arzu ve gerilim var. Bu üç duygunun birleşimi insanın içini ürperten ve titreştiren tuhaf bir kokteyl oluyor ve adeta bana yaşadığımı fark ettiriyor...

Bu duygular eşliğinde aynalı gardıroba doğru yürüyorum. Gardırop bana göre yan duruyor. Yaklaştıkça kapaklarından birinin hafif aralık olduğunu görüyorum. Bu daha önce yoktu. Kapıdaki aralık merakımı ve heyecanımı daha da kışkırtıyor.

Artık aynanın önündeyim. Siluet yok. Aralık duran dolap kapağından dolabın içi oldukça karanlık görünüyor. Üstelik neden olduğunu bilmiyorum ama içi boş. Aslında boş olan bir dolabı neden burada bulundurmuşum diye düşünüyorum. Oldukça tuhaf bir çekim yaratıyor bu görüntü. Sanki hipnotize olmuşçasına dolabın içine doğru çekiliyorum. Kapağı aralayıp içine giriyorum. Zaman ve mekândan uzaklaştığımı daha doğrusu biraz önce içinde olduğum zaman ve mekândan uzaklaştığımı, hızlanıp ilerde bir yere gittiğimi hissediyorum. Yavaşça arkama dönerek aynanın arkasından odaya bakıyorum. Aynanın sır kısmı nedeniyle odayı göremem gerek ama sanki ayna değil de cammış gibi odanın içini ve yatakta uyuyan kendimi görüyorum. Olduğum yerden her şey çok farklı ve uzak. Sanki 5-10 dk. önce oradaki ben değilmişim gibi. Ya da benim 5-10 dk dediğim süre 5-10 dk değil. Evet, bu daha doğru. Zaman değişken ve benim ne hissettiğime göre değişiyor, uzuyor veya kısalıyor. Tıpkı lastik bir ip gibi ve ben onu gerip uzatıyor veya serbest bırakarak kısaltıyorum. Biraz önce olduğum yeri görebildiğim halde sanki oraya çok ileriden bakıyorum. Bu nedenle de o odada olduğum yaştan çok daha yaşlıyım. Çünkü doğrusal giden zamanda ilerde olduğuma göre yaşımda ilerlemiş olmalı. Ancak fiziksel değil sadece

ruhsal olarak hissettiğim bir şey bu. Ve yaşlılık ve yıpranma değil de, büyümek daha bilgeleşmek ve aynı anda tam tersine dinçleşmek hissettiğim.

O anda durmuş olan müzik kutusundaki atlıkarınca tekrar dönmeye ve melodisi tekrar çalmaya başlıyor. Melodiye eşlik eden mekanik sesin ve müziğin ritminin, bir saatin hareket eden yelkovanındaki sesi anımsattığını fark ediyorum. Anlıyorum ki zamanın belirteci saat bu müzik kutusuymuş ve onun dönmesiyle bu an tekrar başlıyor. Yataktaki ben’de müziğin sesiyle uyanıyor(um). İkimizin de bakışları bu an da müzik kutusunun üzerinde dönen atlıkarıncada. Odadaki ben, tıpkı biraz önce yaptığım gibi uyandı(m) ve doğruldu(m). Sırtı aynadaki bana dönük oturuyor(um).

Evet, tuhaf bir durum, hem aynanın içindekiyim hem de yatakta oturanım. Dikkatle izliyorum onu. Eğiliyor yerden bir şey alıp doğruluyor(um). Bir an durdu(m). Ürperdi(m), biliyorum çünkü bende hissediyorum. Aramızda bir bağ var. Zihnim onunla bir, yüreğimde... Onu izliyor olduğumu anladım(m). Uykudan yeni uyandığı için algılarına güvenemiyor, bu yaşananın bir tür paranoya olduğunu düşünüyor(um). Arkasında olduğumu ve onu izliyor olduğumu hissediyor(um) ve korkuyor(um). O’na bakarken halinden anlıyorum ki; korkuyor, ama bu daha çok metafizik bir şeyle karşılaşmanın verdiği bir korku. Bu yüzden korku ile birlikte bir merak da var. Merak gittikçe korku kadar güçleniyor ancak merakı harekete geçirerek korkuyu yendirecek cesaret henüz o kadar güçlü değil. O sırada bunları daha önce onun durumundayken de hissettiğimi hatırlıyorum. Zamansal düzlemde kesiştiğimiz bir andı bu. Birbirimizi duyabiliyoruz, o halde onu yönlendirebileceğimi, merak ve cesaretinin korkusuna galip gelmesini sağlayabileceğimi fark ediyor ve ona şunları söylüyorum: “korkma. Korkunun üzerine git ve onunla yüzleş. Korkacak bir şey olmadığını göreceksin”. Bunu nasıl yapacağını soruyor. Ona anahtarın ne olduğunu söylüyorum: “merakını cesaretlendirirsen yapacaksın”. Bilinmeyene karşı duyduğu merak, bilinmeyene karşı duyduğu korkudan daha baskın geliyor olsa gerek ki, yavaşça başını çevirmeye başlıyor bana doğru.

Beni gördü. Oldukça korktu ve şaşkın. Tanıyamadı beni, yani kendisini. Buna da korkusu neden oldu. Her gün aynada kendine baktığında gördüğü yüzü ve silueti tanıyamadı. Birazdan aceleyle üzerine geçireceği siyah balıkçı kazağını ve siyah eşofmanını, bağından kurtardığında omuzlarına dökülecek uzun koyu saçlarını, tüm bu koyulukların yaratacağı kontrastla biçimsel olarak daha bir sertleşen çehresini, yani her gün aynada gördüğü kendini tanıyamıyor. Evet, merakını cesaretlendirerek korkusuna galip gelmiş ve başını korktuğu yöne doğru çevirmişti. Ancak orada bir şey olmadığına dair bir inançla yaptı bunu. Korkusu kadar öğrendiği ve bildiği şeylerde gördüğünü tanımasına engel oluyor. Bilimsel olarak bu mümkün değil diyor. Aynı iki kişi olarak tek bir zamanın içinde var olmak olanaksızdır. Oysa onun zaman diye öğrendiği “an” idi, zaman bunların dışında bir kavram ve bu anları tamamlayan tek bir bütündü.

Ona öğretilen bütün bilimsel, psikolojik, fizyolojik açıklamaları ve beyninin ona yaratacağı illüzyon ve akıl oyunlarını aklından geçiriyor ve gördüğüne dair gerçekliği ret ediyor. Aklı onun gördüğünü fak etmesine engel oluyor. O anda tekrar ona şunları söylüyorum: “sana neler öğretildiğini unut, kendini aklının tutsaklığından azat et ve aynada ne gördüğünü fark etmeni sağla”.

O anda gördüğünün kendi silueti olduğunu anladı. Ancak bunun zaman olarak o ana ait olmadığını da fark etti. Aramızdaki görünüş farkının deneyim ve kararlılıktan oluşan bilgelik olduğunu düşünüyor.

Bu doğru. Artık bana öğretilenlerin dışında bir deneyim içindeyim. Mutlak olan her şeyin göreceli, her doğrunun muğlak ve tartışılır olduğunun bilincindeyim. Bununla birlikte toplumun ve şimdiye kadar süregelen olan uygarlığın öğrettiği, dayattığı her şey yıkıldı, beni soktuğu her kalıp kırıldı. Ne zayıf“mış” gibi görünüp korunmak adına kadınsı olmak, ne güçlüy“müş” gibi görünmek adına erkeksiliğe öykünmek var. Sadece insan olduğunun bilinciyle kendin olmak ve insana dair tüm duyguları varlığında kabullenerek durmak. Tüm bunların neticesi olarak kendini fark etmek ve kararlılık.

Dudağımda bir tebessüm var, karşımdaki bana korkularını merakıyla yenmesini sağlamış, cesaretini merakının üzerine gitmek için kullandırmayı başarmış olmanın tebessümü bu.

Ayağa kalktı, bana tekrar sırtını döndü. Hareketlerinden tekrar kafasının karıştığı belli. Reddediyor, akli daha doğrusu kendisine öğretilenlerle biçimlenen akli onu yine tutsak aldı. Ona bunları öğretiler, çünkü kurulmuş düzen sürmeli. Kendini fark etmemeli, aynada ne gördüğü onun nasıl görünmesi gerektiği ile ilgili olmalı. Hatta sen bu aynada yoksun demişlerse yok olduğunu da kabul etmeli, var olmaya çalışmamalı veya en azından var olsa bile bunu kanıtlamaya çalışmamalı. Çünkü o bir kadın. Bir kadın olduğundan daha fazlasını görüyorsa buna kapılmamalı. Önemli bir erkeğin nüfuzunda bir kadınsa toplum onu zaten görecektir. Aksi mümkün değil. Tek başına etkin olamaz daima edilgen kılınmalı, farkındalığını uyandırmamalı, kendini gerçekleştirebileceğine dair cesaretlendirilmemeli. Aksi halde O'nun bu aynada kendini gördüğünü fark ettiği an aslında yok olmaya başladığı an olacak.

Evet, beni yani kendini aklının derinlerine doğru itiyor. Karanlıklara, bir kuyuya kapatıyor. Orada unutulacağım. Dahası kendi deneyimine ket vuruyor, kendi yaşantısından bir anı yok ediyor. Başka türlü başa çıkamaz. Çünkü bu deneyim hiç bir yerde yazmıyor. Belki başkaları da yaşadı kim bilir? Ama söyleyemediler. Hiç yazılmamış, yazılamamış. Bu yüzden deneyimlediğini unutmak zorunda. Zira uygarlık tarihi “emsali yok”, bilim adamları “olması olanaksız” diyor. Israr ederse toplum dışı olur. Tüm bunları düşünerek ve haklı bilimsel gerekçeler üreterek beni ve kendi deneyimini yok sayıp, derinlere karanlığa gömdü. Artık baksa da aynada beni yani kendi yansımasını göremeyecek. Bunu O'da biliyor, başını çevirip tekrar bakıyor. Evet, beni görmüyor, yok olduğumu sanıyor. Oysa ben ordayım, sadece O göremiyor. Çünkü akli görmesini engelliyor. Var olmaya devam edebilmek için O, aynada yok olduğunu görmeli... Diğer yandan şunu kendine söylediğini de duyuyorum: “o kendinden emin ve kendiyle müsemma duruşuna hayranlığımı ve o olmak istediğimi de yüreğim itiraf ediyor.

Biliyorum hemen odayı terk etmeye çalışacak. Bu odadan çıktığında kendinin var olduğuna dair sahte bir inançla gerçek sandığı hayatına devam edecek. İşte o zaman ben bu dolapta sonsuza kadar hapis kalacağım demektir. Onunla ve de kendimle ilgili olarak tek bir ümidim var, her şeye rağmen deneyimlediğinin gerçekliğine dair kuşkusu ve merakı... Eğer ki bu merakla, odadan çıkmadan önce yalnızca bir kez dolaptan yana bakarsa bu benim kurtuluşum olacak... Çünkü sonrasında olacakları biliyorum. O benim buradaki yerimi alacak. İçeri girecek, fark edecek ve dönüp odaya bakacak. Müzik kutusu dönmeye başlayacak ve bir diğerimiz o anda uyanacak... Bu döngü sürekli tekrar edecek. An içinde an, mekân içinde mekân, rüya içinde rüya... Duvarda asılı olan resmimi şimdi anlıyorum. Bu bir natürmort değil, bir “mise en abime”*. Ben bu resmi yaparken şu anımı da hazırlamışım. Bu sonsuz döngü ne zaman kırılacak, bunu da biliyorum; tıpkı benden önceki ben’lerin şu an da kavradığı gibi: Uykudan uyanan ben, aynada ne gördüğünü anladığı, korkup bu deneyimi ötelemektense kendine öğretilenlere karşı koyup aynada gördüğünü kendine kabullendirdiği zaman. Uygarlığın deyimiyle “Lacan’ın aynası”nda kendiyi karşılaşıp, o zamana kadar inandırıldığı kurgulanmış benliğini parçaladığı ve yeniden yapılandığı, gördüğünü -bütün dünya görmezden gelse dahi- inatla kabullenip kendi olduğu anladığı an. Dahası, aynada gördüğü kendini, bir başka ötekinin onaylamasına ihtiyaç duymadığı an... Tüm bunlar adına kendime tekrar soruyorum “acaba ?”

Müzik kutusunun melodisi giderek yavaşlıyor. Son melodilerde ki tınılar tıpkı benim için daralan zamanın tik takları gibi. Ayak sesleri duyuyorum, odadan çıkıyor. Hayır, durdu. Hissediyorum, kuşku var yüreğinde, merak ediyor, dolabı ve aynayı ve beni. Bizi görmeyi tekrar

***mise en abime:** Batı sanatında, imgenin kendisinin küçük bir kopyasını bünyesinde barındırmasına dayanan bir teknik; sinemada ise rüyasından uyanan bir kahramanın daha sonra hala rüya gördüğünün farkına varması gibi “rüya içinde rüya” düşüncesi olarak tanımlanabilir.

arzuluyor... soruyor, “acaba?. Müzik kutusunun melodisi sustu. Odaya artık tamamen sessizlik hâkim ve her ikimizin de acabası giderek kuvvetleniyor.

Bu acaba her şeyin yeniden başlangıcı olabilir, belki bu kez başarırız, başarırım...

Dolabın kapısını dışarıya doğru ittirerek birazcık aralıyorum...

Aynı odada ve yatakta başucumdaki müzik kutusunun melodisiyle uyanıyorum. Gözlerimi açıyorum, atıklarınca dönüyor...

4.2.RÜYADAKİ İMGELER VE AÇILIMLARI:

Rüyadaki imgeler postmodernizm’in gündemindeki önemli kavramlardan olan özne- ayna, mekân-zaman ile ilişkilidir. Rüyanın görüldüğü dönemde bu kavramların tezde kullanıldığı kapsamdaki içerikleriyle ilişkili bir altyapı yoktu. Sonrasında özellikle sanatta yeterlik ders döneminde yaptığım okumalarla sahip olunan bilgiler doğrultusunda yeniden yorumlanan simgeler, özne-ayna ve zaman-mekân olarak iki başlık altında imgeleştirildi.

4.2.1. Özne ve Ayna: “Hepimiz Kendi Masallarımızın Kurbanıyız”*

Rüyadaki ayna imgesinin parçalı olması, filmin kendi görsel örgüsü içinde biçimsel olarak gerçek zamana ait bölümde uyanan ben’in gördüğü

* Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

görüntüyle ilişkilidir. Zira gerçek zamana ait olarak yatağın başucundaki müzik kutusunun mavi rengi ve dolabın üzerindeki iki parça aynadan oluşan mekâna dair parçalı görüntü, algısal olarak rüya zamandaki dolabın rengi ve biçimselliğinin kaynağıdır. Rüya zamanda görülen parçalı aynadan oluşmuş mavi dolap, bu iki görüntünün bilinçaltında birleşmiş ve orada yeniden oluşturulmuş formudur.

Kavramsal olarak ise günümüzde ayna ve özne ilişkisinin geldiği son durum ile ilişkilidir. Alman romantizmi ile başlayan ve sonrasında ekspresyonizm ile devam eden içe bakış halleri bu durumun başlangıcı niteliğindeydi. “Yavaş yavaş, bilinçdışının keşfedilmesi, yapısalcılık, sadece kendine dayanan görüntü enflasyonu, anlamdan yoksun bir dünyanın dağılması özne kavramının kendisini gündeme getirmiş ve onun kollara ayrılması sonucunu doğurmuştur” (Melchor-Bonnet,2007: 228).

Postmodern süreçle başlayan özne kavramı, devam eden süreçte dönemin düşünür ve psikologlarınca öznenin iktidar ile ilişkilerinin deşifre edilerek yapısöküme uğratılması sonucunda, bugün özne yıkılmıştır. “Postmodernizm döneminde özne yoktur. Öznenin yıkımı vardır. Duyguları parçalanmış, düşünceleri darmadağın olmuş, bununda ötesinde bedeninin çoğu organının bile kendisine ait olmadığı, aslında sahip olduklarından hangisinin kendisine, hangisinin başkalarına ya da neye ait olduğunu bilmeyen kaotik, paradoksal, değersizleştirilmiş, nesneyle arasındaki kesin çizgilerin kaybolduğu bir insan vardır” (Emre,2006: 141).

Öznenin yıkımına paralel olarak artık karşısında kendini bütünlediği ayna da parçalanmış ve dağılmıştır. Günümüzde artık özne, parçalı aynada kendine dair imge olarak dağılmış bir görünüm algılamaktadır. “Artık ne otobiyografi nede otoportre vardır, sadece rastlantılar, parçalanmalar, “belirsiz şahıs”, parçalanmış ve onarılmış bir ben vardır” (Melchor-Bonnet,2007: 228). Öznenin ölümü olarak nitelenen bu durum sanatta ve edebiyatta boş veya kırık ayna olarak betimlenmiştir.

2009'da yaptığım son grup resim çalışmalarım (Resim 189), otoportre kapsamında beden imgesinin parçalarından oluşan bir serinin ilk resimleriydi. Serinin ilk grubu, “Ruh ve Beden Arasındaki Köprü: Boyun” başlığında yüzümün tamamen belirsiz olduğu resimlerdi. Bu resimlerde insan varlığının simgeselliği olarak yüz’ü, günümüzde öznenin ölümüne paralel mantıkta, belirsizleştiğine dair vurgulamıştım. Kısa film çalışmamda ise gerek aynanın parçalı oluşu gerekse bedene dair parçalı görüntüler, yüzün ve bedenin dağılmış görüntüsü ile ilgili düşüncenin devamıdır.



Resim 189- Şenay İnanan Kayır: “Ruh ve Beden Arasındaki Köprü: Boyun”, triptik, 50 x 50.cm, T.Ü.Y.B. , 2009

Özne, yansıma ve ayna ilişkisinin günümüzde geldiği boyutu işleyen sanatçı ve işlerine dair örnekler arasında Francis Bacon’ın eserlerini gösterebiliriz. Bacon, 1975 tarihli Triptychs adlı seride (Resim 170), yaptığı portreleri cam altına yerleştirerek portrenin sahibiyle olan benzerliğinin artık neredeyse imkânsızlaştığı görüntüsü üzerine izleyicinin yansımasının düşmesini sağlamıştır (Resim 190). Bu sayede zaman zaman resimdeki yansımanın portreden daha netleştiği veya iki görüntünün birbirinin içinde karışıp parçalandığı anlar oluşur (Resim 191). Bacon “Aynanın arkasında hiçbir şey yoktur, içinde vardır” derken resimlerinin üzerindeki cam sayesinde yarattığı görüntüde iki belirsiz portreden yeni bir anlam yaratışını da özetler. “Bacon, kendisinin de söylediği gibi, yüzü bu bakışlar altında hiçbir tutarlılık kazanmasa da bakış takıntısı içindedir. Hatta bilinçli olarak silinir, çünkü ressamın isteğiyle tuvaler cam altına konur, öyle ki, portreye aşırı biçimde

yüklenen seyirci kendi yüzünü görür: ya da tabloya –veya aynaya- nüfuz eder... Tıpkı mahremiyeti ve sırrı olmayan açık bir toplumdaki gibi; ressam ancak rastlantıyla biçimlendirilmiş karışık çizgilerle tanıyabilir kendini” (Melchor-Bonnet,2007: 230).



Resim 190- F.Bacon: Triptychs , 35,5 x 30,5 cm, triptik, T. Ü.Y. B.,1975



Resim 191:-F. Bacon, Triptychs serisinden detay

Konuya dair başka bir sanatçı yorumu olarak ‘The Chemical Brothers’ adlı müzik grubunun “Let Forever Be” şarkılarının video klibini gösterebiliriz (Video 5). Klibin yönetmenliğini, ülkemizde ‘Sil Baştan’ olarak gösterilen ‘Eternal Sunshine of the Spotless Mind’ (2003) adlı filmin de yönetmeni olan Michel Gondry yapmıştır. Şarkının teması günümüz toplumunda bireyin çalışma ve özel hayatında olsun, zaman ve mekânlardaki sıkışmışlığı ve parçalanmışlığı üzerinedir. Şarkının klibinde yönetmen bize temayla paralel olarak; günümüzde öznenin ayna ve yansıması ile ilişkisi kapsamında, aynada parçalanmış çoğul hallerini sunar. Klip boyunca izlediğimiz, öznenin ve yansımalarının farklı zaman ve mekânlar arasındaki gidiş gelişleri ile onun hem kendine, hem yansımasına, hem de zaman ve mekân kavramlarına dayalı olarak günümüzde yaşadığı zihinsel karmaşıklığı simgeler.

Günümüzde öznenin yıkımı ve aynanın kırılması ile başlayan dağılma sanatsal düzleme de yayılmıştır. Sanatçı ise bu parçalar aracılığıyla sanatsal düzlemde yeni bir bilinci şekillendirirken bir yandan da insanın varlığına dair yeni bir umudu da oluşturmaktadır. Çünkü sanatında beslendiği düş ve imgelemler dünyası, insanlığın bilinçaltına dair ortak öğelerdir. “Tüm bir fantazmalar coğrafyası ayna kırıklarına bağlıdır: kökenin yitilmesi ve gidip gelen benzerlikler; yok olma ve labirente benzeyen uzam fantazmaları, güçsüzlük ve parçalanma korkusu. Aynı kırıklar, öbür tarafta, aynı zamanda sanatın da dünyası olan düş ve imgelem dünyasında yeniden doğma umudunu doğuracaklardır. Şair sözcüklerin büyüünden ve aynanın eğretilmelerinden kendisini öte yakaya geçirmelerini istediği sürece yüzünü çoğalmış ve değişken bulacaktır ve bu yüz kırılmış biçimlerin kaleydoskopunda yeniden oluşacaktır. Ama aynanın içinden geçmek aynı zamanda iletilemeyene, karmaşık olana ve boşluğa açılır. Dünya kavranmaz olur ve bu kaos içinde ben, kendi parçalanışını kavrar. Bireyin birliği ve bağımsızlığı anlık ve görelî bir yanılsamadan başka bir şey değildir. “kendini bil” in hümanist hedefinin yerini kayıtsızlık ve çözülme alır. Ayna görünenle görünmeyen arasında belli bir bağlantı esinlemez ve her türlü sembolik işlevi yasaklar kendisine. Nöropsikiyatr ayna görüntüsünün bozulmasının açık bir

demans işareti olduğunu ve kayıtsızlığın da bunun son noktası olduğunu bilir: Bir yüzyıl sanatının yaşar gibi olduğu “aynanın tersi” evresi” (Melchor-Bonnet,2007: 234).

4.2.2. Zaman ve Mekân: “Zaman ve Mekân, İnsan İle Mevcuttur”*

Filmin içeriğinde işlenen diğer bir temada zaman ve mekân kavramıdır ve bir terim olan ‘mise en abime’ den çıkışlıdır. ‘Mise en abime’ batı sanatında, imgenin kendisinin küçük bir kopyasını bünyesinde barındırmasına dayanan bir teknik; sinemada ise rüyasından uyanan bir kahramanın daha sonra hala rüya gördüğünün farkına varması gibi “rüya içinde rüya” düşüncesi olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan ‘mise en abime’ filmin mekân ve zaman kurgusunda ana temadır. Aynı zamanda ‘mise en abime’ teriminden çıkışlı olarak her iki kavram metafizik düzlemde ele alınmıştır.

Her ne kadar metafizik düzlemde ele almış olsam da benim için mekân ve zaman kavramının ilk olarak dönüşümü Einstein’ın 20.yy’da fizik alanında yaptığı bilimsel keşiflerdir. Hatırlanacak olursa daha önceki bölümlerde Einstein’ın görelilik teorisiyle, dünyaya sarsılmaz bir düzen içinde tek parça işleyen ve tanrısal bir gözle bakılmasına yol açan kendinden önceki teoriyi yıkmış, bunun yerine bakan kişinin eylemine bağlı olarak değerlendirilen bireysel bir zaman anlayışını yerleştirmiştir. Bu başlangıçla mekân kavramı ise zamanın tasavvurunda şekillenmeye başlamıştır.

Sonrasında ise benim için Bergson’un zaman ve mekân ile ilgili düşünceleri Einstein’ın başlattığı bireysel zamanın üzerine eklenmiştir. Bergson, o zamana kadar süregelen zaman kavramını “mekânsalmış zaman”

* Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

olarak adlandırmış ve gerçek zamanla ilişkili olmadığını ileri sürmüştür. O'na göre Mekânsal olgularla ilişkilendirilen Zaman gerçek olmayıp bizim tarafımızdan uydurulan ardarda gelmenin ölçüsüdür. Süre olarak adlandırdığı asıl zaman kavramı ise mekânsal ilişkilerden bağımsız olan iç yaşantının bir formudur. Ayrıca Süre ile ilişkili olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında koparılamayacak bir bağ olduğunu ve Süre'nin sadece sezgiyle kavranabileceğini ileri sürer. Sezgisel düşünme bu anlamda sadece yalın Süre içinde düşünme olmayıp aynı zamanda insanın kendi iç dünyasına dönüş anlamına da gelmektedir. Sezgi yardımıyla kendimizi bu yalın Sürenin içinde bulduğumuzda onun çok farklı boyutlarıyla karşı karşıya geliriz.

Bergson'u takiben Nietzsche "Böyle Buyurdu Zerdüş" adlı eserinde "Evham ve Muamma" başlığı altında zaman kavramına değinir ve doğrusal zamanı olumsuzlayarak karşısında dairesel zamanı savunur. "Dosdoğru olan her şey, yalan söyler [...] Her hakikat eğridir, bizzat zamanın kendisi dahi bir dairedir" (Nietzsche, 2010: 181).

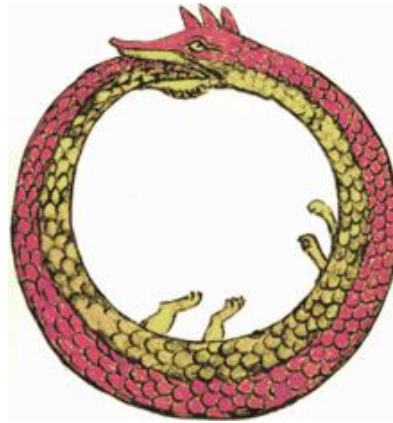
Nietzsche dairesel zamanın başı sonu olmadığı sonsuz bir döngüde devam ettiğini ve an ile tetiklendiğini ileri sürer. Bengi Dönüş olarak nitelenen bu sonsuz tekrarda bulunduğumuz anın sonsuz ihtimal arasında, en azından bir kere yaşanmış veya yaşanacak olması gerektiğini söyler (Resim 192).

" 'Bak şu ana!' diye sürdürdüm. 'Bu geçitteki andan, uzun, sonsuz bir yol uzanır geriye doğru. Bir sonsuzluk uzanır ardımızda. Yürüeyebilen her şey hiç değilse bir kez olmuş, yapılmış ve geçip gitmemiş midir? Ve eğer her şey daha evvel, hiç değilse bir kez var olmuşsa: Ne düşünürsün bu an için cüce? Bu geçidin de daha evvel burada –var olması gerekmez mi? Ve bu an, kenetlenmemiş midir birbirine sıkıca, gelecek tüm şeyleri kendine çekmeyecek biçimde? Hatta -kendini bile. Demek ki, yürüeyebilen her şey: Bir kez daha yürümek zorundadır,- bu uzun yolu boylu boyunca.- Ve ay ışığında sürünen şu miskin örümcek ile ay ışığının bizzat kendi ve geçidin önündeki sen ile ben, karşılıklı fısıldaşan, sonsuz şeyler hakkında fısıldaşan bizler, hepimiz –var olmuş olmamız gerekmiyor mu daha evvel de? – Ve tekrar

gelip, şu öteki, önümüzde ki uzun, dehşetengiz yolda yürümemiz gerekmiyor mu – ilelebet dünyaya yeniden gelmek zorunda değil miyiz?-" (Nietzsche, 2010: 182).

Nietzsche'nin yaşamı boyunca tam olarak olgunlaştıramadığı bu fikir için bilimsel temel olarak şöyle bir teori ileri sürer: "Evrendeki atomlar sınırlı sayıdadır. Uzayda sınırlıdır. Ama zaman sonsuzdur. Şu halde ancak sınırlı sayıda şekil bileşimi mümkün olabilir. Bu itibarla, her şey, her durum, her olay dairevi olarak tekrar edecektir" (Nietzsche, 2010: 182).

Deleuze, Nietzsche'den farklı olarak, Bengi Dönüş'ü aynılığın değil sadece farkın geri dönüp ve tekrarlanabildiği daha seçici bir zamansal boyutta ele alır. Levinas ise zaman, mekan ve özne ilişkisinde, mekânsal birliğin yıkımını benin direnişinin kırılması ile ilişkilendirmiş ve bu sayede onu zamansal çokluğun etkisine sokmuştur.



Resim 192:-Bengi Dönüş üzerine eski çağlarda yapılmış sembolik bir betimleme: kuyruğunu yutan ejderha

Filmdeki zaman ve mekân kavramı gerçek zaman ve mekân kavramının yıkılıp yeniden sezgiye dayalı olarak yaratılması üzerinedir. Bunda her ne kadar öznenin eylemi ve ayna ile ilişkisindeki konumu etkili olsa da, gerçek zaman ve mekânda yer alan ve bilinçaltına etki eden

nesneler, duvardaki tuval resim ve atlıkarınca formundaki müzik kutusu üzerinden kurgulanmıştır. Tuval resmi mekânın, atlıkarınca formundaki müzik kutusu ise zaman kavramının çıkış noktasıdır. Filmde zaman ve mekânın yeniden kurgulanışında esasen öznenin eylemi etkili olduğu için öznenin varlığı onun şekillenişinde önemlidir.

4.2.2.1. Atlıkarınca Müzik Kutusu: "Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Etkisi..."*

Başlangıçta müzik kutusunun yalnızca melodisinin kullanılması düşünülmüştür. Çünkü filmde ses olarak görüntünün önüne geçmeyecek ve sadece ritm etkisi oluşturacak bir melodi gerekiyordu. Melodi aynı zamanda hikâyede tekrar eden zaman kırılmasından ötürü tek düze denilebilecek düzeyde basit ancak akılda kalıcı bir melodi de olmalıydı. Bunun yanı sıra hikâyede zamanı temsil eden bir biçimde arınmaktaydı. Ancak bu; saat, akrep, yelkovan gibi zaman için bilindik bir form olmamalıydı. Sonrasında ise sevdiğim bir form olarak kum saatini düşünüldü, ancak geçmiş dönemlere ait bile olsa onunda zaman kavramı için bilindik bir form olduğu ve rüyadaki zaman kavramı için tamamen farklı bir biçim olması gerektiğine karar verildi. Müzik kutusunun melodisi dinlenirken melodiye eşlik eden mekanik sesin saatin akrep ve yelkovan sesini anımsattığı fark edildi. Aynı şekilde müzik kutusunun atlıkarınca formunun dairesel dönüşü de filmin zaman eksenindeki dairesel zaman ve bengi dönüş fikri için birebir örtüşmekteydi.

Atlıkarınca müzik kutusunun melodisi her başladığında geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere zamanı yeniden başlatmakta ancak ilerleyen zaman çizgisel değil dairesel olduğu için her biri birbirine bağlanmaktadır. Bu sayede

* Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

geçmiş şimdi ve gelecek birbirinin içinde ve birbirinin tetikleyicisidir. Çizgisel zamanda geçmiş ve şimdi, geleceğe etki ederken; burada tam tersi olarak gelecek geçmişi tetiklemektedir ve her ikisi de aynı düzlemde oluş halindedir. Bu filmdeki zaman işleyişinin en yakın örneğine, Gurvitch'in toplumsal zaman tipolojilerinde rastlanabilir. "Tür olarak çevrimsel zaman adıyla yer alır ve düzey olarak mistik birlikleri içerir. Biçim olarak geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin birbirlerinin içine yerleştirildiği ve böylece değişim içinde sürekliliğin vurgulandığı zamandır. Toplumsal formasyonda mitolojik mistik ve büyüye ilişkin inançların baskın olduğu kadim toplumları kapsar" (Harvey, 2010: 252).

Bengi dönüş ise Nietche'den ziyade Deleuze'ın yorumuyla işlenmiştir. Filmde tekrarlanan; kendini aynada gördüğünde, yansıma her ne kadar farklı bir an' a ait olsa da, reddetme yerine kabul etmesi gerektiğidir. Bengi dönüş bu fark ediş üzerinde tekrar edecektir.

Mise en abime ise rüya içinde rüya olarak üç katmanlı bir olay örgüsü ile tekrarlanmıştır. Zamansal birim tekrarı ise yine form olarak atlıkarınca müzik kutusudur. Müzik kutusunun melodisi ise filmin ritm ögesidir.

Film süresince rüya ve gerçek zamanda müzik kutusunun iki farklı renkte kullanılması ise tamamen biçimsel nedenlerden ötürüdür. Gerçeklik bölümünde kullanılan mavi renkli müzik kutusu, mekan renklerinin -her ne kadar kahverengi ağırlıkta olsa da- ışık etkisi ile nötr, soğuk ve karanlık bir atmosferde sunulması nedeniyle seçilmiştir. Ayrıca daha öncede belirttiğim üzere rüya bölümündeki aynalı dolabın renginin mavi olması ile de ilişkilidir. Rüya bölümündeki müzik kutusunun kırmızı ağırlıklı olması ise yine mekânın ışık ve renk atmosferiyle ilişkilidir. Ayrıca kırmızının ışık sayesinde oluşturulan etkisi ile müzik kutusunun çarpıcı ancak daha yapay görünümü, onu bir rüya nesnesine dönüştürmüştür.

4.2.2.2. Tuval Resim: “Bir garip rüya rengiyle, Uyuşmuş gibi her şekil...”*

Filmde mekân kurgusu yine mise en abime temasından çıkışlıdır. Mise en abime’nin resim sanatındaki karşılığı olan; imgenin kendisinin küçük bir kopyasını bünyesinde barındırmasına dayanan bir teknik olduğu anlamından çıkarak, içeriği bu olan bir resmim mekânda temel birim olarak kullanılmıştır. Kullanılan resim 2002 tarihinde henüz lisans öğrencisi olduğum bir zamana aittir. O dönemde içeriği, birim tekrarına dayalı resim içinde resim olan bir grup resim çalışmam olmuştu, ancak ne o dönemde ne de rüyayı gördüğüm 2007 yılında mise en abime kavramından haberdar değildim. Bu kavram, resim sinema bölümünün yazıldığı geçen kış içinde fark edilmiştir. Yani resmimi rüyada görmem bilişsel temelli değil tamamen tesadüftür.

Resmin kompozisyonunda ön planda bir natürmort vardır. Resmin arka planında da yine kompozisyonu natürmort olan başka bir resim vardır. Arka planda yer alan resim de ön plandakinin tersi bir atmosfer kullanılmıştır, zira ön plan baskın olarak soğuk renklerle ve karanlık kurgulanırken, arka plandaki resim sıcak renklerle ve aydınlık bir kurguya sahiptir. Resimdeki birim tekrarı ise her iki planda kullanılmış olan sarı küptür. Sarı küp dışındaki nesneler her iki planda farklı olsa da renk ve hareket olarak birbirini işaret eder.

Filmin rüya mekânı ve bu mekâna ait nesneler, resmin renkleri ile kurgulanmıştır. Buradaki neden; gerçek bölümde uyanan ben’in ilk gördüğü, mavi müzik kutusu ve parçalı görüntü sunan aynalı dolaptan sonra, aynadan yansıyan bu resim olmasıdır. Mise en abime’nin resim sanatındaki karşılığında yer alan birim tekrarı, filmin tamamı göz önüne alındığında mekânsal olarak bu resim üzerinden yapılmış, resim hiçbir değişime uğramadan ve konumu açısından sabit olarak kullanılmıştır. Böylece resim kendi içinde göstergeler barındırırken artık filmin içinde kendi bir gösterge

* Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

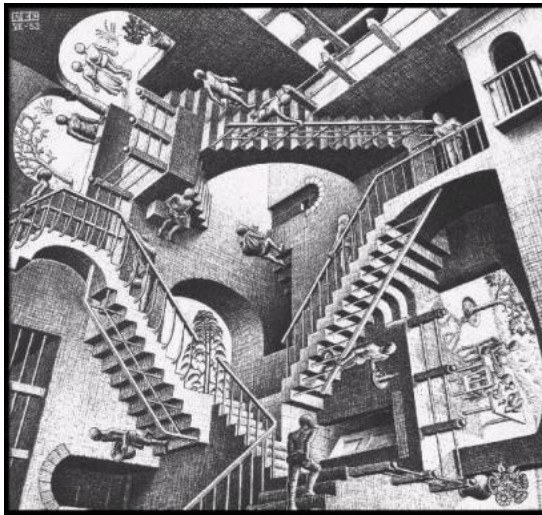
olmuştur. Rüya sahnelerinde kullanılan resim ve yatak başı arasındaki siyah tül, resmin mekân kurgusundaki etkisinden ötürü çizgisel olarak resim ve bilinçaltım arasındaki bağı simgelemektedir.

Rüya ve film ilişkisini ele alan sanatçılardan en önde gelen isim, günümüz genç yönetmenlerinden Christopher Nolan'dır. Nolan'ın 2010 yazında, sinemalarda gösterime giren Başlangıç (Inception) filmi, rüya ve mekân ilişkisini aksiyon çerçevesinde ele almış bir filmidir. Yönetmen film ve rüya arasında kurduğu ilişki için şöyle der: "Çocukluğumdan beri, hayatım boyunca rüyalarımın etkilenmişimdir. Sanırım rüyalar ile filmler arasındaki ilişki de her zaman ilgimi çekmiştir. Senaryo bu hale gelene kadar üzerinde çalıştığım 10 yıl boyunca, bu yapının üzerinde düşündüm. Benim rüyalara olan başlıca ilgim ve bu filmi yapma nedenim, uyurken, fark etmeden bütünüyle bir dünya yaratabilme deneyiminden kaynaklanıyor. Sanırım bu, insan aklının potansiyeli, özellikle de yaratıcılığıyla ilgili çok şey söylemekte. Rüyaları her zaman çok büyüleyici bulmuşumdur" (Çeliktuğ, 2010: 41).

Hikâyede, bir bilinçaltı hırsızı olan filmin kahramanı Dom Cobb, insanların bilinçaltına rüya kurgusu aracılığıyla sızarak gizli bilgiler elde eder. Bu özelliği bakımdan aynı zamanda uluslararası bir casusta olan Cobb'un tehlikeli hayatı, sevdiği herkesi kaybetmesine neden olmuştur. Son olarak "başlangıç" adı verilen ve neredeyse başarılması imkânsız bir görevi başarabilirse bu süreçte kaybettiği herkesi geri kazanabilecektir. Görev ise kurbanın sadece hafızasını çalmak değil O'nda yeni bir hafıza yaratmaktır. Yani rüya aracılığıyla fikir çalmayacak bu kez fikir yerleştirecektir. Söz konusu bilinçaltı hırsızı bu ekibin içinde rüya evreni kurgulayan bir de mimar vardır. Mimar aracılığıyla kurgulanan bu evrende düş ve gerçek arasındaki ayrımı yapmak zordur. Yönetmenin esas kahramana da söylediği "rüyaların ne zaman başladığını asla anlayamayız" cümlesi, film boyunca devam eden rüya içinde rüya olgusuna ait bir cümledir. Bu aynı zamanda bu bir film içinde film durumudur da. Kahramanın ve -tabi ki bizim- için, mimarın yarattığı rüya evren ile kendi gerçek evreni arasındaki ayrımı sağladığı nesne bir topaştır.

Topacın dönüşü düşmeyle sonuçlandığında içinde bulunulan gerçek, düşmüyorsa rüya evrendir.

Rüya evrene ait diğer belirteçlerden biride yaşanan zaman ve mekân kırılmalarıdır. Zaman kırılmaları geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki atlamalarla ile yapılır. Örneğin son görevlerinde seçilen kurbanın, aslında çocukluğuna denk gelen babasının ölüm anına götürülerek ve anın farklı bir versiyonunun yaşatılarak, hafızasının yeniden yaratılması buna bir örnektir. Yine filmin kahramanı Cobb'un karısı ve çocuklarını kaybetmiş olmasına rağmen film boyunca sıklıkla onlarla buluşması ve aralarında geçen konuşmalar, Cobb'un onların kaybının sorumlusu olarak bir çeşit içinde bulunduğu suçluluk psikolojisinden arınma yoludur. Mekân kırılmaları ise Paris sahnesindeki ayna etkisi ile şehrin görüntüsünde yapılan kırılmadır (Video 6). Yine paradoks kavramının işlendiği sahnedeki (Video 7) Escher'in resimlerini andıran ve hiçbir yere ulaşmayan ancak sonsuz açılımdaki merdiven sahnesi buna bir örnektir (Resim 193).

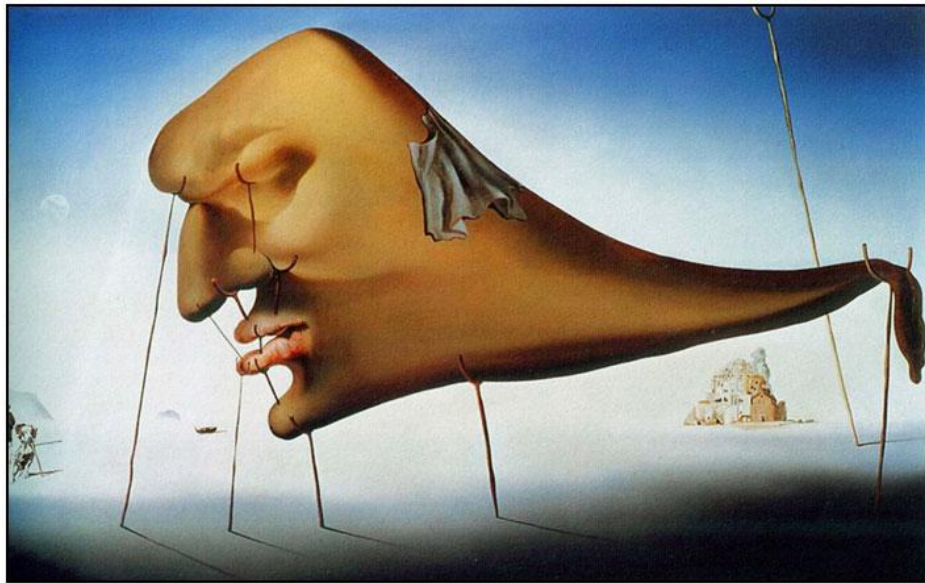


Resim 193- M. C. Escher: Uyku, 27,7×29,4 cm, Litografi. 1953 (Solda)

Resim 194-C.Nolon: Başlangıç Filminden 2010 (Sağda)

Diğer bir örnek ise filmde işlenen beş katmanlı rüya zaman ve mekânların yıkılış sahneleridir. Bu sahnelerde rüya evrenin her ne kadar kendini sağlam ve güçlü hissettirse de, oldukça hassas dengelerle ve bir o kadar kırılgan desteklerle ayakta durduğunun göstergesidir. Öyle ki bu hassas dengeler ilişkisinde, içlerinden birinin hafif sallantısı zaten kırılgan desteklerin ardı ardına yıkılması ve dengenin bir anda yerle bir olması durumunu bize betimler. Şüphesiz burada bahsedilen ‘mantık’ kavramıdır ve dengeler arasındaki yıkımı başlatan ise ‘çelişki’dir (Video 8) .

Filmde, rüyanın büyük ve güçlü etkideki evreninin mantık ve çelişki üzerinden bu derece kırılgan destekler ve hassas dengelerle inşası bize Dali’nin “uyku” resmini hatırlatır (Resim 194). Bu resimde Dali devasal boyuttaki uyuyan bir insan yüzünü ince onbir sopa üzerinde oldukça hassas dengelere oturtmuştur. Bu şekilde, rüyanın kırılgan dengesi ile onun her an yıkılivercek görüntüsü arasında bir gerilim yaratmıştır. Dali gibi Nolan’ın rüya evreninde de aynı gerilim film boyunca mekân tasarımları üzerinden hissettirilmiş ve en nihayetinde bu devasal evren kumdan kaleler misali darmadağın olmuştur.



Resim 195- S. Dali: Uyku, 51 x 78 cm, T. Ü.Y. B.,1937

4.3. AYNANIN TERSİ EVRESİ

Daha önceki bölümde sanatsal yüzeyin benim için bir çeşit ayna olduğunu belirtilmişti. Sanatçı olarak yüzey üzerinde yol aldığımız bu süreçte, kendimize ait hayata bakışımızı anlatırken bir yandan da hayata dair kendi masallarımızı da yaratırız. Ve bazen bu sürecin bir yerlerinde o biçimlediğimiz yüzeyde hapsolür “her birimiz yarattığımız masalın kurbanı” oluruz. Gerçekliğe ait yaşadığımız mekân, yüzeyde yarattığımız sanallığın renklerine ve biçimlerine dönüşürken gördüğümüz her nesne için “bir garip rüya rengiyle uyuşmuş gibi her şekil” diye düşünürüz. Zamana dair duyduğumuz ses ise bir saatin akrep ve yelkovanından gelen tik taklar değil, belki çocukluğumuzdan bir ana dair aklımızda yer etmiş ve sürekli tekrar eden bir melodinin ritimleri olur. Kim bilir belki de yaşadığımız bu dünya zamanından dışındalık durumu “Lodos rüzgârlarının kozmik saat ayarları üzerindeki etkisi”dir. Ve zamana dair yaşanan bu aidiyet-kopuş arası gelgitinde hissettiğimiz, şairin dizelerindeki “Ne içindeyim zamanın, Ne de büsbütün dışında; Yekpare, geniş bir anın, Parçalanmaz akışında”^{*} halleri midir? Eğer ki öyleyse; “zaman ve mekân, insan ile mevcuttur.”

Ve biz hümanist hedefin ilk adımı olan “kendini bil”me eylemi adına karşısına geçtiğimiz aynadan Delphi Tapınağının kapısı misali geçerken, bir yandan da kendi zaman ve mekânımızı mevcut etmişizdir artık. “Her ayna anahtarını kaybetmiş bir kapıdır. Açılır Diyar-ı Esrar'a. Olur da fazla bakarsan aynaya, aralanıverir kapı, kaybolursun sonsuzlukta.”^{**} der yazar. Anahtarını kaybetmiş bir kapı olarak açıldığımız Diyar-ı Esrar bizim şimdiye kadar aslında hiç keşfetmediğimiz kendi gerçek yüzümüz müdür? Ve olurda fazla bakacak olduğumuzda aynaya, aralanıverecek kapıdan kaybolacağımız sonsuzluk da kendi iç evrenimiz midir?

^{*} Ahmet Hamdi Tanpınar: Ne İçindeyim Zamanın

^{**} Elif Şafak: Siyah Süt

İktidarın şekillendirdiği kendini izlerken aynadaki yansımasına ve tabiki varlığına onay verecek olan öteki'nin yerini almış olacak kişi, aynanın içindeki olarak yeni bir kendi midir? “Aynanın arkasında hiç bir şey yoktur, içinde vardır” diyen ressam açıkça “bir yüzyıl sonu sanatının yaşar gibi olduğu ‘aynanın tersi’ evresi”ni mi duyurmaktadır? Ve aynaya bakan yansımasını değil de yansımamı bakanı izlemektedir artık?

SONUÇ

Hazırlanan tezin kavramsal odağında, aynanın nesnel ve simgesel olarak kişinin özne olma sürecinde bilince etkileri; bakışın kimlik oluşumdaki rolü ve psikolojik açıdan kişinin sanatla ilişkisindeki metaforik yeri araştırılmıştır.

Bu kapsamda yapılan sanatsal çalışmalarda kendi yüzüm ve bedenim kullanıldığı için özne ve kimliğin oluşum sürecinde cinsiyetin rolü de dâhil edilerek, kadının kültürün içindeki yeri ve kimliğini şekillendirişinde bakışın etkisi de incelenmiştir. Kimlik oluşumunda ötekinin bakışı ve onayı ile olan ilişki göz önünde tutularak; kimliğin dışardan içeriye doğru şekillenışı ve bakışın yansıdığı bir ayna olarak sanatın bu süreçteki rolü de mercek altına alınmıştır.

Tüm bunlar kapsamında çalışmada ele alınan mesele aynanın anlamıyla ilgili olarak üç başlıkta açıklanmıştır:

1. İnsanın kendi ile ilişkisinde aynanın nesnel rolü ve Kültürel yapıda Özne ve Aynanın Sembolik İlişkisi olarak: Özne ve Ayna

2. Kadının varlıksal ve toplumsal açıdan etkin bir özne olabilme mücadelesinde aynanın nesnel rolü ve Kültürel yapıda Kadın ve Aynanın Sembolik İlişkisi olarak: Kadın ve Ayna.

3. Sanatın ne olduğuna ilişkin metaforlaşan ayna kavramı olarak: Sanat ve Ayna.

Modernizmde birey olarak nitelenen insan postmodernizmde özne olarak adlandırılmaya başlanmış; devam eden süreçte ise postmodern düşünür, sosyolog ve psikologlarca kültürün kimlikte oluşturduğu katmanların ifşası, kişiyi kültür öznesine dönüştürmüştür. Bunun sonucu olarak da; modernizmde birey sıfatıyla etkin ve kimliğinin kendine aidiyetinden emin olan insan, postmodernizmin kültür öznesi sıfatıyla edilgen ve sahip olduğu kimlikten yana kuşkulu, mesafeli bir tavra bürünmüştür. Günümüzde ise kişi;

kimliğiyle ilgili duyduğu kuşkular ve onunla arasına koyduğu mesafe ile özne olarak kendini kazınmış; kendini kimliksel olarak var eden katmanların ve iktidarla kültür ilişkisinin buradaki rolünün deşifresiyle de bu yapı, bozuma uğratılmıştır. Psikolojik açıdan öznenin kendine ait bütüncül bilincini yıkıp parçalamış olan bu durum, düşünür ve sanatçılarca da öznenin ölümü olarak duyurulmuştur. Lacan aynayı kişinin nesnel olarak bedensel bütünlüğünü kavradığı, simgesel olarak ise öznellik sürecini yönlendiren bir araç olarak nitelerken, öznenin ölümünün ilanı ile artık Lacan'ın aynasında kırılmış olarak kabul edilmiştir. Kişinin bu aynadan yansıyan görüntüsü olarak sanatta ve edebiyatta işlenen ise ya boş ayna ya da parçalı aynadan yansıyan dağılmış bir bedensel görüntüdür.

Kişinin yüz yıllarca psişik karmaşaları adına başvurduğu ve oradan yansıyanlarla etkileşime girerek bu karmaşalara çözüm aradığı bir başka yansıma yüzeyi de sanat eseridir. Ancak çağımızda gelişen bilim ve teknoloji sonucunda ortaya çıkan fikrî ve toplumsal değişimlerle benzer bir dağılma da sanatta yaşanmış, özellikle resim sanatı bundan oldukça etkilenmiştir. Dahası 20.yy başına kadar insanın içsel olarak kendiyile bağ kurduğu ve psişik karmaşalarıyla ilişkili diyaloga girdiği en etkili sanatsal yüzey tuval olarak resim iken; söz konusu değişimlerle bu ayna kırılmış; yerini ise çağımızda perde olarak sinema almıştır. Bunun nedeni ise çağımızda bilimsel ve teknolojik gelişimlerin insan algısında yarattığı değişimler ve bunun sanat anlayışına etkileridir. Ancak resim sanatının bu kırılmayla dağılan parçaları yeniçağın aynası sinemaya nüfuz etmiş ve onun yapısallığında önemli rol oynamıştır. Çünkü, batı kültürü ve sanatında var olan görme ve anlama arasındaki sıkı ilişki nedeniyle görsel dil bakımından oldukça önemli bir mirasa sahip olan resim sanatı, henüz oldukça genç olan sinemanın görsel olarak sanatsal bir form kazanmasında oldukça önemli bir kaynak idi. Hazırlanan çalışmanın odağında bu sürecin algısal nedenleri ve psikolojik etkileri üzerinde de durulmuş; sinema ve resim'in insan algısı üzerinde yarattığı farklılıklar ve aynılıklar üzerinden birbirleriyle ilişkisi de ele alınmıştır. Diğer bir açıdan da bu durumun resim sanatı için değerlendirmesi

onun çağa bir tür adaptasyonu olarak görülebilir ve dahası bu ilişki kapsamında ortaya çıkmış işler üzerinden varlığını sinemada devam ettirdiği söylenebilir. Kısaca bu çalışmada, metaforik açıdan bu iki aynanın birbiriyle ilişkileri ve insan bilincinde yarattığı etkileri de araştırılmış ve film örnekleri üzerinden analizi yapılmıştır.

Tezin kavramsal odağından hareketle uygulama olarak sanatsal çalışmalar iki aşamada ele alınmıştır. Birinci aşamadaki çalışmalarda özne olarak içsel ve dışsal bakışın halleri görselleştirilmiş, yüzey bunların yansıdığı bir ayna olarak kullanılmıştır. Bu çalışmalarda benliği oluşturan katmanlar ve bunun kültürle ilişkisi irdelenmiştir. Bununla birlikte özdeşim ve öykünme duygusundan hareketle psikolojik olarak sinema ile olan ilişkim ve kimliğime etkileri de ele alınmıştır.

Öznenin oluşumu ve kimliklerimiz altındaki katmanların ele alındığı bu çalışmalar, ikinci aşamada yalın olarak kendim ve aynadaki yansıma ile ilişkiyi anlatan bir kısa film çalışması ile noktalanmıştır. Konu olarak rüya zaman-mekânda kırık aynadaki yansıma ile ilişkiyi anlatan bu film; günümüzde postmodernist düşünürlerce parçalanan Lacan'ın aynası ve kişinin bu parçalanan aynadaki dağılmış yansıması ile kurduğu yeni diyalogudur. Filmde; kırılmış aynadaki parçalı bedensel görüntüsü ile birlikte kişinin benlik bütünlüğünde parçalanışı anlatıldığı kadar; postmodernizmde özne ile birlikte tartışmaya açılan zaman- mekân probleminin açılımlarına değinilmiş, bu kavramlar öznellik sürecinde kişinin algıladığı deneyimlerle ilişkilendirilmiştir.

Sanatsal olarak ayna ve özne ile ilişki olarak hazırlanan bu kısa film ile aslında iki noktaya değinilmek istenmiştir. Birincisi kişinin kendine ait olarak gördüğü yeni yansıması ile diyalogudur. Öznenin yıkımı ile kırılan Lacan'ın aynasında kendine ait yansıması da parçalanan kişi için bu durum, bir bakıma kendini yeniden değerlendirme sürecinin başlangıcıdır. Zira kişi için dağılmış ve parçalanmış bu yansıma, postmodern düşünür, sosyolog, psikolog ve sanatçıların da ortaya koyduğu üzere, iktidara göre şekillenen ve zaten hiçbir zaman bütünüyle kendine ait olmayan bir yansımaydı.

Şüphesiz kişi için bu parçalanışı kavrayış, kaotik ve korkulu bir gerçekle yüzleşmedir. Ancak diğer bir yandan da yönetmen Del Toro'nun dediği gibi; "korkunç olanı keşfetmeden güzelliği bulmak mümkün değildir". Bu dağılmış yansımada kişi kendini tekrar birleştirecek ve kendine ilişkin gerçek yansımasıyla yeni bir diyalektiğe girecektir.

Sabine-Melchor bu parçalanma için, sanatında dünyası olan düş ve imgeler dünyasında yeniden doğma umudunu yaratacağını ileri sürer. Bu nedenle ikinci amaç, filmin zamansal ve mekânsal açıdan rüyada geçmesi olarak bilinçaltı ve fantazyayla ilişkilidir. Zira sanatın beslendiği kaynak; düşler, bilinçaltı ve fantazyalar olarak insanlığın ortak yanı olan karanlık bir alandır. Ve yine sanat bu alanla ne kadar sıkı bir bağ kurar, o bölgeye ne kadar nüfuz ederse o derece etkili olur. Tezin içeriğinde de önemle altının çizildiği üzere, sinemanın hem görsel hem de hareket faktöründen kaynaklı olarak gerçeklikle kurduğu sıkı ilişki; izleyicinin özdeşim ve öykünme duygusunu daha şiddetli tetiklediğinden, bilinçaltında daha etkili olmaktadır. Bu nedenle konuyu resimsel anlatmak yerine kamera aracılığıyla sinemasal anlatma gereği duyulmuştur. Bu sayede günümüzde kişinin kendi ve yansımasıyla ilgili rüya zaman ve mekân olarak bilinçaltında gerçekleşen yeni durumu ve diyalogu, çağın yeni aynasından yansıtılmıştır.

Ayrıca bu kısa film ile tezin hedeflediği bir diğer nokta olarak, teknik açıdan resim sanatının sinemadaki yerinin de altı çizilmiştir. Bu çalışmanın alt yapısındaki tüm aşamalar resimsel bir süreç içermiş, sadece konunun amaçlandığı derecede etkisi adına hareket ve sese ihtiyaç duyulduğundan, bu aşamada sinemasal bir yöntemle başvurulmuştur. Zira bugün sinemada başarı yakaladığı kadar ona yeni kapılar aralamış pek çok film örneğinin yaratıcıları, aynı amaçla yola çıkmış yönetmenlerdir. Yani zihinlerindeki resimleri kamerayı kullanarak yapan ressamlardır. Ve bu gün sinemada izlediğimiz azımsanmayacak kadar sayıda film örnekleri de, perdede hareket eden resimlerdir. Tıpkı çağımızın en önemli algı psikoloğu, sanat kuramcısı ve sinema eleştirmeni Rudolf Arnheim'in "Sanat Olarak Sinema" kitabının ön sözünde sinema için "ileride şaheser resimlerin devinmesi gibi olacağı

öngörülebilir ve hareket kazandırılmış büyük resim sanatını oluşturabilir” sözünde belirttiği üzere...

Sonuç olarak özetlemek gerekirse; hazırlanan bu sanatta yeterlik çalışmasının teorik ve pratik içeriğinde son dönemde ortaya çıkan iki sorunsal işlenmiş ve bunlara yönelik açılımlar sunulmuştur: bunların ilki insanın günümüzde aynada gördüğü dağılmış yeni yansımasıyla ilişkisinde gireceği -ki bu bilinçaltı, rüyalar ve fantazyaya aracılığıyla kendine açılacağı- yalın, saf ve mistik bir diyalog türüdür. Bu diyalogla kişi, kısa filmde simgesel olarak işlendiği gibi, adeta aynanın içine girecek, öteki taraftaki yansımanın yerini alarak kendini yeniden irdeleyip keşfedecektir. Ve böylece aynada gördüğü dağılmış görüntüsünden yeni bir ben oluşturacaktır.

Diğer bir açılım olarak ise çağın yeni şartları doğrultusunda eski üstünlüğünü kaybeden resmin, sinemadaki tuttuğu önemli yerin altının çizilmesi ile tekrar gündeme taşınmasıdır. Bu çalışmanın Resim Sinema İlişkisi başlığında; sinemanın yüzyıllık kısa sürecinde başlangıçta olayların mekanik olarak kayda alınması arzusuyla yola çıkıp sanat olma aşamasına gelişinde oynadığı role değinilmiş; nesnenin bellekte kayıt nesnesinden sanatsal bir nesneye dönüştürülmesi için resim sanatının öğelerinin sinemaya nasıl taşındığı, gerek kuramsal gerekse film analizleri üzerinden detaylıca incelenmiştir. Buraya kadar ki anlatılanlar gerçekliğin aktarılmasında resim sanatının ve ressamların bilgileriyle yapılan sinema örnekleridir. Ancak sonuç olarak asıl işaret edilen başka bir detay vardır ki o da sinemanın da yöneldiği yeni bir alan olarak fantazyaya ve biçimlenişidir. Sinemanın resim sanatına ve resamlara asıl ihtiyaç duyacağı alan budur.

Öznenin ayna ve yansımayla ilişkisine dair son paragrafta da belirtildiği üzere kişinin kendini yeniden yapılandıracağı bir evren olarak fantazyaya, sinemada da bu ihtiyacı hissettirmiştir. Zira son yılların önemli işlerine bakıldığında bu yükseliş fark edilecektir. Şimdiye kadar büyük ölçüde konularını gerçek dünyadan seçen sinema, artık yeniçağın ihtiyacı olarak daha evrensel kodları içeren, daha saf ve soyut bir alana doğru kaymaktadır. Fantazyaya olarak sunulan bu filmlere düz bir mantıkla bakılacak olunursa

şüphesiz altında yatan asıl önemli psikolojik faktör gözden kaçırılacaktır. Çünkü farklı evren ve boyutlarda geçen bu filmler, aslında insana dair en temel ihtiyaç ve duygularla örülmüş kodları içermektedir. Kaçış edebiyatı olarak da adlandırılan bu dünya aslında çevresinde dönen gerçekliği derinlemesine hissedilen bilinçli kişilerin kendine dair erdemleri korumak ve geliştirmek üzere sığındığı dünyalardır. Sanatın onlara sağladığı birer sığınak olarak fantazyada kişi erdemini koruyup geliştirdiği kadar, insan psikolojisinin en önemli yaşamsal gücü olan umudunu da koruyup beslemekte, sıkıştığı gerçeklikle mücadele edebilmektedir. Bu ihtiyacı fark eden sinemanın da yönünü buradan yana çizmesi bu nedenledir. Bu noktada temasal olarak yine insana dair ortak bilinçaltının ürünü masallar, mitler ve dinler üzerinden yapılanacağı için sinema, görselliğinde de bunları yüzyıllarca biçimlemiş olan resim sanatının kadim geleneğine ve bu geleneğin ilkelerine başvuracaktır. Örneğin; stilizasyon adına çizgi karakteri, evren modelleri için form ve kompozisyon anlayışı gibi. Bunlara dair soyutlama biçimleri aracılığıyla harekete geçireceği özdeşim ve öykünme mekanizması sayesinde, insanlığın en ortak ve temel merkezine yani bilinçaltına ve oradan da ruhuna işleyecektir.

Şüphesiz burada önemle belirtilmelidir ki; hazırlanan bu tezin amacı ne sinemayı resmin hizmetine sokmak ne de resmi sinemanın içinde eritmektir. Amaçlanan; görsel olarak insanın kendiyle ilişkili psikik ihtiyaçları adına yöneldiği uygarlığın iki büyük aynası olan iki sanatın birbirleriyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin birbirlerine sağladığı ve daha sağlayacağı birçok olanağın tespitidir. Bu tespit, Resim Sinema İlişkisi başlığında, büyük sinema kuramcısı Bazin'in de dediği gibi her iki sanatın da varlığına yeni boyutlar kazandıracaktır. Tıpkı karşılıklı duran iki aynanın birbiri içinde oluşan sonsuz derinlikte yansıma olanakları gibi. Hem sinema ve resmin kendi teknik ve ontolojik olanakları adına, hem de izleyen için kendine ve hayata dair göreceği yansımalar adına.

KAYNAKÇA

AKMAN, Kubilay; “Orlan: Kırılan Ten”, **Cogito Dergisi**, Ten: Derinden, Sayı 44-45, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2006, (erişim) <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=131&id=22>, 28.05.2008

AKSOY, Nazan; **Kurgulanmış Benlikler**, İstanbul, Edebiyat Eleştirisi 6 İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2009,

ANTMEN Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**; İstanbul, Sanat Kitapları 1, Sel Yayıncılık, 1.Baskı, 2008

ARNHEIM, Rudolf; **Sanat Olarak Sinema**,  ev: Rabia  nal, Ankara,  teki Yayınevi, 1.Baskı, , 2002

ARNHEİM, Rudolf; “Painting and Film”, **The Visual Turn, Classical Film Theory and Art History**, edt: Angela Dalle Vacche, Depth of Field Series, New Brunswick, New Jersey and London, Manufactured in the U.S.A., Rutger Universty Press, 2003

BATUR, Enis; **Ayna**, İstanbul, Ada Yayınları Sanat Dizisi, 1.Baskı, 1977

BAZİN, Andre; **Sinema Nedir**,  ev: İbrahim şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 1.Baskı, 2007.

BENJAMİN Walter; “Teknik Olarak Kopyalanabildiği  ağda Sanat Yapıtı”,  ev: Mustafa Tüzel, **Sanat/Siyaset Kültür  ağında Sanat ve Kültürel Politika**, edt: Ali Artun, İstanbul, Sanathayat Dizisi 14, İletişim Yayınları, 1.Baskı, 2008

BERGER, John; **Görme Biçimleri**,  ev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 14. Baskı, 2008.

BEYKAL Canan, “Sanat Eleştirisinde Feminist Bir Eleştiri Dili Yapılandırılabilir mi?”, **Sanat ve...** ; **Hacettepe Üniversitesi G.S.F. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Ankara, Hacettepe Yayınları, , 2006.

BRONOWSKI, J.; **İnsanın Yücelişi**, çev: Filiz Ofluoğlu, Büyük Yapıtlar Dizisi No:1, Milliyet Yayınları, 1. Baskı, 1975

ÇELİKTUĞ, Ebru; “Masumiyetin Gücü”, **Sinema** Dergisi, İstanbul, Sayı 2007/04, Mart 2007

ÇELİKTUĞ, Ebru; “Nolan’ın Düş Bahçeleri”, **Sinema** Dergisi, İstanbul, Sayı 2010/08, Temmuz 2010

EMRE İsmet; Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2. Baskı, 2006

ERTAN, Engin; “Orada olmayan adam”, **Sinema** Dergisi, İstanbul, Sayı 2002/04, Nisan 2002

FORDHAM Frieda, **Jung Arketiplerinin Ana Hatları**, çev. Aslan Yalçınar, Say Yayınları Bilim Dizisi, 6. Baskı, İstanbul, 2004.

FROM Eric; **Sahip Olmak ya da Olmak**, çev: Aydın Arıtan, İstanbul, Arıtan Yayınevi, 1. Baskı, 2003

GOUMA-PETERSON, Thalia; MATHEWS Patricia; “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, çev: Esin Soğancılar, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, edt: Ahu Antmen, İstanbul, Sanathayat Dizisi 13, İletişim Yayınları, 1.Baskı, 2008

HARVEY David; **Postmodernliğin Durumu**, çev: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 5. Baskı, 2010

KAHRAMAN Hasan Bülent; “Kiç: Estetik-Sosyoloji Ve Türkiye Açısından Bir Bakış Denemesi”, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, 2002, (erişim) http://www.felsefeekibi.com/sanatyazilar/yazilar_kic_estetik_sosyoloji.html, 25.12. 2008

KIZILTAN, Hakan; **“Jacques Lacan ve Psikanaliz”**; (çevrimiçi), <http://www.elestirelpsikoloji.org/eleps/eleps.html>;15.03.2012

KIZILTAN, Güven Savaş, **Kişinin Silinen Yüzü: Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**, İstanbul, Metis Yayınları, 1986.

KUÇURADİ, İoanna; **Etik**, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2006

MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, çev. Alper Oysal, İstanbul, Metis Yayınları, 6. Baskı, 1998,

MELCHOR-BONNET, Sabine; **Aynanın Tarihi**, çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, 2007.

MİTRY, Jean; “Sinema”, çev: Sinem Gürsoy, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Lionel Richard, çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

MONACO, James. **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili,Tarihi ve Kuramı; Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Bilimsel Kitaplar/ Sinema, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.,8. Baskı, 2006.

MULVEY, Laura; “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, çev: Esin Soğancılar, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, edt: Ahu Antmen, Sanathayat Dizisi 13, İletişim Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 2008

NİETZSCHE, Friedrich; **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, çev: Murat Batmankaya, İstanbul, Say Yayınları, 4. Baskı, 2010

PEZZELA, Mario; **Sinemada Estetik**, çev: Fisun Demir, Ankara, Sanat Kuramı Dizisi, Dost Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, 2006

SALVA, Nando, “Filmlerimin Çoğu Vasattır”, **Sinema** Dergisi, İstanbul, Sayı 2011-09, Ağustos 2011

STOICHITA, I. Victor, **Gölgenin Kısa Tarihi**, çev. Bilge Aydın, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, 2006.

ŞANLIER, Zeynep; **“Ayna ayna, söyle bana...”**, (çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=185576>, 10.02.2012

TANPINAR Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Dergah Yayınları, 11.Baskı, 2007

TOMLINSON, Janis, ; **Francisco Goya y Lucientes 1746-1828**, New York, Phaidon Press Inc, ,2006

VACCHE, Angela Dalle, **Cinema and Painting: How Film Is Used in Film**, USA, The University of Texas Press, , 1996

VACCHE, Angela Dalle, **The Body in The Mirror: Shapes of History in Italian Cinema**, New Jersey, Princeton University Press, 1992

VESPER, Yeşim; **“Bir ben var benden içeri”**, (çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=196357>, 28.05.2008

WILHELM, Worringer; **Soyutlama ve Özdeşleyim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1.Baskı, 1985

WÖLFFLİN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 5. Basım, 2000

YILMAZ, Tuna; **Bir David Lynch Kitabı**, İstanbul, Yönetmenler: 4, Es Yayınları, 2004

YÜCEL, Fırat; “Mulholland Çıkmazı” **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 20, Temmuz-Ağustos 2003

“Guillermo Del Toro ile Labirent Sohbeti” **“Empire Türkiye” Sinema Dergisi**, İstanbul, Sayı 5, , Nisan 2007

“Anlaşılması zor dahi: David Lynch”; (çevrimiçi) <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/135347.asp?cp1=1#BODY>, 10.02.2012

FİLMOGRAFI

BERGMAN Ingmar; **Persona**, 1966, İsveç

BOESE, Carl; WEGENER, Paul; **Golem**, 1920, Almanya

CHAPLİN, Charles; **Modern Zamanlar**, 1936, A.B.D.

del TORO, Guillermo; **Pan'ın Labirenti**, 2006, Meksika, İspanya, ABD.

FLEMİNG, Victor; **Oz Büyücüsü**, 1939, A.B.D

LANG, Fritz; **Nibelungen**, 1924, Almanya

LYNCH, David; **Mulholland Çıkmazı**, 2001,A.B.D.

MIYAZAKI Hayao, **Ruhların Kaçışı**, 2001,Japonya

MURNAU, Friedrich Wilhelm; **Nosferatu;Bir Dehşet Senfonisi**, 1922, Almanya

NOLON Christopher; **Başlangıç**, 2010, A.B.D.

WELLES, Orson; **Yurttaş Kane**, 1941, A.B.D

WİENE, Robert; **Dr. Caligari'nin Odası**, 1920, Almanya

VİDOR Charles; **Gilda**, 1946, A.B.D.

VİDEOLAR:

GONDRY Michel; **Let Forever Be**, 1999, İngiltere (The Chemical Brothers adlı müzik grubunun aynı isimli şarkısı için hazırlanan klip çalışması)

ÖZET

İNANAN KAYIR, Şenay, Resim-Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; “Lacan’ın Aynasında Ben”, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2012.

Yüzyıllar boyunca insanın kendi ve yansıması arasındaki varlıksal bağda ayna en önemli nesne olmuştur. Yansıma ve bakış arasındaki bağ, kimliğin dışardan içeriye doğru oluştuğu varsayımından yola çıkılırsa, kişinin özne olma sürecinde ve kimlik kazanımı öteki’nin onayıyla paralellik içerir. Bu onayda iktidar ve kültürel yapının rolü de büyüktür.

Bakış ve yansımada arasındaki bağ kadının kendine dair kimlik oluşumunda da etkili olmuştur. Zira günümüzde kadına dair kimliksel açılımlar ve toplumsal cinsiyet tartışması ile başlayan çalışmalar göstermiştir ki kadının kendine dair yansımasında gördüğü, öteki olarak eril kültürün arzuları doğrultusunda bir bakış ve bu bakışla şekillendirilmiş bir kadınlık imajıdır. Bu nedenle bu tezde kavramsal olarak ele alınan ana mesele öznellik sürecinde yansımanın ve öteki olarak eril kültürün onayıyla ilişkili kimlik-yansıma-bakış ilişkisi ve kadın olmanın bu süreçteki etkisidir.

Sanat ise tarih boyunca kişinin varlıksal problemleri ve psikolojik arayışları adına başvurduğu bir ayna olmuştur. Özellikle resim yüzeyi olarak tuval, metaforik açıdan içsel bir ayna olarak nitelenebilir. Ancak çağımızda yapılan bilimsel buluşlar ve gelişen teknolojinin insan algısında yarattığı değişimlerle bakışın yönü tuval yüzeyinden perdeye çevrilmiştir. Yani günümüzde insanın içsel ihtiyaçları adına bakışını yönlendirdiği ayna resimden sinemaya dönüşmüştür. Ancak batı kültüründe görme ve anlama arasında var olan sıkı ilişki ve bu doğrultuda şekillenmiş resim sanatının yapısında barındırdığı geleneği, yeni oluşmaya başlayan bir görsel sanat olarak sinemaya da tesir etmiş ve yapısallığında önemli rol tutmuştur. Bu tez de ele alınan diğer bir meselede resim sinema arasındaki bağıdır. Bu kapsamda her iki sanat arasında var olan ontolojik ve yapısal ilişki, sanatsal

olarak yollarının kesiştiği ve ayrıştığı noktalar ve bu ilişki kapsamında yapılmış film örnekleri analiz edilmiştir.

Tezin sanatsal uygulamaları ise öncelikle içsel ve dışsal bakış ve kimlik ilişkili yapılmış portrelerdir. Sanatsal yüzey ise bu portrelerin yansıdığı bir aynadır. Bu süreç, ayna-yansıma-bakış-benlik ilişkisini içeren ve postmodern dönemin argümanlarıyla yorumlanmış bir kısılfilm çalışmasıyla sonlandırılmıştır. Yüzey çalışmalarından farklı olarak bu çalışmada, ses ve hareket faktörüne ihtiyaç duyulduğu için kamera araç olarak seçilmiş ve sinemasal bir dile başvurulmuştur. Her ne kadar araç olarak kamera kullanımı tercihindan ötürü sinemasal bir dil seçilse de, bu kısılfilm çalışması temelinde resimsel bir düzenleme içeren ve amacında plastik kurguyu esas alan bir çalışmadır. Bu çalışmanın diğer bir amacı ise resim sinema ilişkisi için yapılan kuramsal araştırmada öğrenilenleri uygulama arzusudur.

Sonuç olarak denilebilir ki bu tez teorisinde ve pratiğinde; ayna, yansıma ve benlik arasındaki ilişkinin postmodern dönemde yeniden yorumlanması ve resim sanatının kamera aracılığıyla sinemasal bir dille yeniden yorumlanma çabasını amaç edinmiş ve bu amaç doğrultusunda hazırlanmış bir çalışmadır.

Anahtar Sözcükler:

1. Ayna
2. Yansıma
3. Bakış
4. Kimlik
5. Resim-Sinema

ABSTRACT

İNANAN KAYIR, Şenay, An Experimental Study on the Relation Between Painting and Cinema; “Me in the Lacan's Mirror”, Doctorate of Fine Arts Thesis, Ankara, 2012

Throughout the centuries, mirror has been the most important object in the existential bond between one's own and his reflection. The link between the reflection and the gaze, with the assumption of the identity's formation being outside inward, is parallel with the person's process of being a subject and with the consent of the other. The role of power and cultural structure is great in this consent.

The link between the gaze and the reflection has also been effective in woman's self-identity formation. For today the female identity initiatives and the discussions on social gender have shown that what the woman sees on her own reflection is the gaze of the other directed with the desires of the masculine culture, and the female image shaped with this gaze. For this reason, the main issue conceptually dealt in this thesis is the reflection in the process of subjectivity, the other's identity-reflection-gaze relationship linked with the consent of masculine culture, and the effect of being woman in this process.

Throughout the history art has been a mirror referred in existential problems and psychological search. Especially the canvas as the picture surface, can be described metaphorically as the inner mirror. However, the changes in the human perception created with scientific discoveries and technological developments also shifted the direction of the gaze from the surface of the canvas to the screen. So today, the mirror is transformed from painting to cinema. But the close relationship that exists between vision and

understanding in western culture and the tradition of painting formed in this direction influenced cinema as a new emerging art. Another issue dealt within this thesis is the link between image and cinema. In this context, the ontological and structural relationships and the intersection and divergence points between these two forms of art will be elaborated with the analysis of films made within the framework of the context.

Artistic application of the thesis is primarily the portraits associated with internal and external perspectives and identity. The artistic medium is the mirror that reflects these portraits. This process is terminated with a short film that involves mirror-reflection-gaze-self relationship and interpreted with the arguments of the postmodern era. Unlike the surface studies, camera is selected as the tool providing sound and motion and cinematic language is used. However this short film is a study that involves a pictorial arrangement and intends to be based on plastic editing. Another objective of this study is the desire to apply the theoretical knowledge on the relationship between painting and cinema.

As a result it can be said that theoretically and practically this thesis is dedicated to the effort of interpreting of the relationship between mirror-reflection and self in the postmodern era and attempts to re-interpret the art of painting with the camera and a cinematic language.

Keywords:

1. Mirror
2. Reflection
3. Gaze
4. Identity
5. Painting-Cinema