



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
“MR. TURNER” (BAY TURNER) FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

OĞUZ TUNÇEL

YENİ MEDYA ANASANAT DALI

MAYIS 2017



**RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
“MR. TURNER” (BAY TURNER) FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

Oğuz TUNÇEL

DANIŞMAN: Doç. Melda Öncü YILDIZ

**SANATTA YETERLİK TEZİ
YENİ MEDYA ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MAYIS 2017

Oğuz TUNÇEL tarafından hazırlanan “Resim ve Sinema İlişkisi Bağlamında “Mr. Turner” (Bay Turner) Filminin Göstergebilimsel Analizi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Yeni Medya Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Melda Öncü YILDIZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

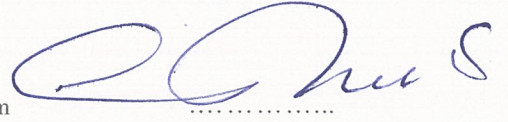
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Dr. Adnan TEPECİK

Çizgi Film-Animasyon Anasanat Dalı, Başkent Üniversitesi

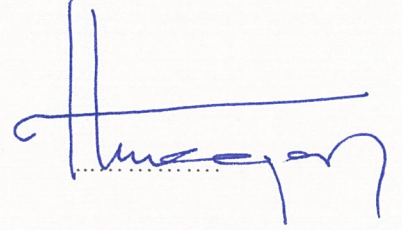
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

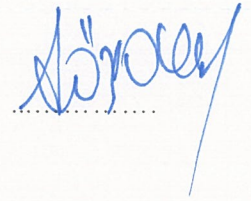
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Yrd. Doç. Dr. Dilek OĞUZDOĞLU

Grafik Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 16/05/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Oğuz TUNÇEL

16/05/2017

RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA “MR. TURNER”
(BAY TURNER) FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Oğuz TUNÇEL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2017

ÖZET

Bu çalışma 1775-1851 yılları arasında yaşamış ünlü İngiliz ressam Joseph Mallord William Turner’ın yaşamının son dönemlerini perdeye taşıyan 2014 yapımı “Mr. Turner” adlı filmi resim ve sinema ilişkisi bağlamında ele alır. İzlenimci akımın öncülerinden sayılan Turner’ın biyografisinden yola çıkılarak sinemaya uyarlanan eser resim sanatının kendine özgü dilinin sinema diliyle kesiştiği noktada özgün bir değer taşır. Resim, sinema ve biyografinin sentezlendiği, farklı gösterge dizgeleri arasında geçişin yaşandığı film; gerçeği yeni anlam katmanları yaratarak yeniden üreten sinemasal bir ürün olarak ortaya çıkar. Sinemaya resimsel bir bakış atarak göstergelerarası ve sanatlararası bir yaklaşım sergiler.

Modern sanatın temellerinin atıldığı çağın ruhunu, değer yargılarını, sanat algısını, sosyo-kültürel ilişkileri ve sınıfsal yapıyı ele alan yönetmen; aynı zamanda Turner’ın yaşamına ilişkin malzemeler üzerinden kendi zihni ve algısal birikimini imgeleştirir. Geçmiş ile bugünü iç içe geçirerek değişmeyen insan karakterini farklı bakış açısıyla yeniden yorumlar. Gerçeğe kendince bir şekil vererek yeni ve özgün bir okuma sunar.

Bilim Kodu : 404.2.254

Anahtar Kelimeler : Joseph Mallord William Turner, Resim ve Sinema.

Sayfa Adedi : 164

Danışman : Doç. Melda Öncü YILDIZ

THE SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MOVIE “MR. TURNER”
IN CONTEXT OF THE RELATIONSHIP OF ART AND CINEMA

(Proficiency in Art Thesis)

Oğuz TUNÇEL

GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

May 2017

ABSTRACT

This study deals with the movie “Mr. Turner” in terms of context of art and cinema, which was produced in 2014 and depicts the last period of the life of famous British artist Joseph Mallord William Turner, who lived between 1775 and 1851. The movie has an authentic value as it combines the languages of cinema and painting, and is based on the biography of Turner, who is considered as one of the pioneers of the impressionist movement. Compounding cinema, biography and painting, the movie, in which there are transitions among different sign systems, emerges as a cinematic work by creating new semantic stratum. It makes an interdisciplinary and inter-semiotic approach by making a painterly look on cinema.

The director of the movie who handles the perception of art, socio-cultural relationships, class structure and standards of judgement for the generation in which modern art originated, portrays through images of his own mental and perceptual savings by dealing with the materials related to Turner’s life. He interprets the unchanging human character in a new point of view by synthesizing the past and present. A new and unique reading is presented by shaping reality in its own way.

Science Code : 404.2.254
Key Words : Joseph Mallord William Turner, Art and Cinema.
Number of Pages : 164
Advisor : Asst. Prof. Melda Öncü YILDIZ

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının danışmanlığını üstlenen değerli hocam Doç. Melda ÖNCÜ YILDIZ'a, sanat felsefesi ve resim sanatı alanında değerli katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Adnan TEPECİK'e, film seçimi ve tez önerisinin şekillenmesinde yol gösterici olan Prof. Dr. Seçil BÜKER'e, fikirlerini benimle paylaşan Prof. Tansel TÜRKOĞAN'a, Doç. Dr. Aydan ÖZSOY'a ve Yrd. Doç. Dr. Dilek OĞUZOĞLU'na teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca tez sürecinde her an yanımda olan değerli eşime ve aileme, desteğini yakından hissettiğim anne ve babama sonsuz teşekkürler.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİNE YÖNELİK YAKLAŞIM VE KURAMLAR	5
2.1. Resim-Sinema İlişkisi.....	5
2.2. Resim-Sinema ve Gerçeklik	14
2.3. “Açık Yapıt” ve Çoklu Okumalar	20
2.4. Sinema Göstergebilimi	28
2.5. Yapısalcı Yaklaşım.....	31
3. “BAY TURNER” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ	35
3.1. “Bay Turner” Filmi Hakkında	37
3.2. Joseph Mallord William Turner’ın Biyografisi	38
3.3. Filme Giriş.....	39
3.4. “Bay Turner”	40
3.5. Karanlık Odanın Sırrı	48
3.6. Renkler Çelişkilidir	54
3.7. Benim Küçük Oğlum.....	65
3.8. Tablo Tüketicileri ve Üreticiler	70
3.9. Çatışma Her Yerde	75
3.10. Tablolara Üşüşen Karasinekler.....	84
3.11. Bifteklili Tart mı Yoksa Jambonlu mu?	89
3.12. Görkemli Yalnızlık.....	96
3.13. Miras Tablolar	101
3.14. Güneşi Kutsayan Adam.....	108
4. J.M.W. TURNER’IN TABLOLARINI REFERANS ALAN SİNEMATOGRAFİK GÖRÜNTÜLERİN RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ	113
4.1. Gerçeklek ve Gölgelele	114
4.2. Denizde Kar Fırtınası	120

4.3. Geçmiş Geçmişte Kaldı, Bizse Geleceğe Bakıyoruz.....	124
4.4. İzlenimci Ruh	130
4.5. İkimiz Birlikte Sonsuza Dek	139
5. TARTIŞMA	147
6. SONUÇ	151
KAYNAKLAR	155
ÖZGEÇMİŞ	163



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3.1. “Mr. Turner” film kapağı	37
Resim 3.2. “Mr. Turner” filminin giriş sahnesi	40
Resim 3.3. “Mr. Turner” filminin giriş sahnesinden ressama yapılan yakın çekim.....	45
Resim 3.4. Resim 3.4. Mr. Turner resim atölyesinde	48
Resim 3.5. J. M. William Turner'ın Otoportresi	49
Resim 3.6. Turner’ın C. Martin tarafından yapılmış portresi	49
Resim 3.7. Mr. Turner ve babası Wilhelm Turner’ın birlikte yer aldıkları sahne	50
Resim 3.8. Mr. Turner’ın eserlerini görmeye gelen ziyaretçilerin karanlık odada bekletildiği sahne	52
Resim 3.9. Mrs. Somerville’in Turner’ın resim atölyesini ziyaret ettiği sahne	54
Resim 3.10. Mrs. Somerville’in ressam Turner’ın tablolarını gezdiği sahneden bir görüntü	59
Resim 3.11. Mrs. Somerville’in, baba Turner eşliğinde sergi salonundaki tabloları incelediği sahne.....	60
Resim 3.12. Mr. Turner ve Mrs. Somerville’in prizmadan yansıyan ışığı gözlemlediği sahne.....	61
Resim 3.13. Mr. Turner’ın Kraliyet Akademisi’nde ışık ve renk üzerine ders verdiği sahne.....	62
Resim 3.14. Joseph Mallord William Turner, Fishermen at Sea, 1796	64
Resim 3.15. Joseph Mallord William Turner, The Bridgewater Sea Piece, 1801	64
Resim 3.16. Mr. Turner’ın ölüm döşeginde yatan babasının hayata gözlerini yumduğu sahne	65
Resim 3.17. Babasını kaybeden Mr. Turner’ın kayıkta sessizce beklediği sahneye üstten yapılan çekim.....	66
Resim 3.18. Doğayı tutkuyla gezen Mr. Turner	67
Resim 3.19. İngiliz kırsalını gezen ressam Turner.....	68
Resim 3.20. Günbatımını dikkatle gözlemleyen Mr. Turner	68
Resim 3.21. Doğayı tutkuyla resmeden Mr. Turner.....	69

Resim 3.22. Mr. Turner'ın, Kraliyet Akademisi yıllık sergisini ziyaret ettiği sahneden bir görüntü	70
Resim 3.23. Mr. Turner'ın sergi salonuna giderken aceleyle çıktığı merdivenlerin yer aldığı sahne	73
Resim 3.24. Mr. Turner'ın, Kraliyet Akademisi'ndeki sanatçıları şaşırttığı sahneden bir görüntü	76
Resim 3.25. Mr. Turner'ın Kraliyet sergisinde tablosunu rötuşladığı sahneden bir görüntü	81
Resim 3.26. Mr. Turner'ın Kraliyet sergisindeki tuvaline hoyratça fırça darbeleri vurduğu sahne	82
Resim 3.27. Ruskin ailesinin Mr. Turner'ın sergisini ziyaret ettiği sahneden bir görüntü	86
Resim 3.28. Ruskin ailesine davet edilen Mr. Turner ve arkadaşları	89
Resim 3.29. Ruskin'in sanatçıları evinde ağırladığı sahneden bir görüntü.....	92
Resim 3.30. Mr. Turner'ın canlandırıldığı tiyatro sahnesinden bir görüntü	98
Resim 3.31. Mr. Turner ve Mr. Gillot'un tablolar için pazarlık ettiği sahne	103
Resim 3.32. Tablolarını satın almak isteyen Mr. Gillot'un teklifini reddeden Turner'ın yer aldığı sahne	105
Resim 3.33. Mr. Turner'ın hayata veda ettiği sahneden bir görüntü	108
Resim 3.34. "Mr. Turner" filminin kapanış sahnesinden bir görüntü.....	110
Resim 4.1. William Turner, Petworth Park, with Lord Egremont and his Dogs	114
Resim 4.2. Petworth House'de Mr. Turner'ın, Lord Egremont'u karşıladığı sahne ...	114
Resim 4.3. Mr. Turner'ın, Lord Egremont'un konağını ziyaret ettiği sahne.....	115
Resim 4.4. Mr. Turner ve Lord Egremont'un tablolara birlikte baktığı sahne	116
Resim 4.5. Mr. Turner'ın, Mrs. Coggins'in müziğine eşlik ettiği sahne	117
Resim 4.6. Joseph Mallord William Turner, The Artist and his Admirers, 1827	118
Resim 4.7. Petworth Konağı Kütüphanesinde Mr. Turner ve hayranlarının birlikte yer aldığı sahne	118
Resim 4.8. Petworth Konağında düzenlenen müzikli eğlencede mumlarla aydınlatılan sahne.....	119

Resim 4.9. Joseph Mallord William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842	120
Resim 4.10. Gemi direğine kendini bağlayan Mr. Turner'ın fırtınayla mücadelesini gösteren sahne	121
Resim 4.11. Mr. Turner'ın fırtına sonrası izlenimlerini tuvale aktardığı sahneden bir görüntü	122
Resim 4.12. Mr. Turner ve arkadaşlarının, Temeraire gemisinin son yolculuğuna şahit oldukları sahne	124
Resim 4.13. J. Mallord William Turner, The Fighting Temeraire, 1839	127
Resim 4.14. Sökülmek üzere kıyıya çekilen Temeraire gemisinin son yolculuğuna çıktığı sahne	127
Resim 4.15. Buharlı lokomotifin Thames nehri köprüsünü geçtiği sahneden bir görüntü	130
Resim 4.16. Turner'ın buharlı lokomotifi resmettiği sahneden bir görüntü	132
Resim 4.17. Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844	133
Resim 4.18. Mr. Turner'ın fotoğraf makinesiyle ilk defa tanıştığı sahneden bir görüntü	140
Resim 4.19. Mr. Turner'ın fotoğraf çektiği sahneden bir görüntü	141
Resim 4.20. Mr. Turner ve Mrs. Booth'un birlikte fotoğraf çektiği sahneden bir görüntü	143

1. GİRİŞ

Görsellik ve imge yaratımı sürecinde biçimsel ve anlamsal ifade zenginliğine sahip resim sanatı sunduğu eşsiz ürünler ve binlerce yıllık birikimiyle geleneksel sanatlar içerisinde önemli bir yer tutar. Öznenin imgelerle kendini ifade etme, nesneler üzerine anlam oluşturma sürecinde birçok sorunla karşılaşan, algısal ve biçimsel değişimler geçiren bu kadim sanat; diğer sanatlar -özellikle sinema- için başvurulacak önemli bir kaynaktır. Çağın genç sanatı sinemanın, insanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe sahip resim sanatıyla kurduğu ilişki keşfedildiği ilk yıllardan günümüze kadar uzanır. Modern çağlara birlikte giren her iki sanat dalı kullandığı araçlarla birbirinden ayrılacak da imgeyi kullanarak anlatı sunmaları açısından birbirine yaklaşıyor. İçerik, biçim ve teknik olarak birbirinden esinlenen resim ve sinema; aynı zamanda sundukları yeni olanaklarla birbirlerini etkiler.

Keşfinin ilk yıllarında resim sanatıyla köprü kurarak ilerlemeye çalışan sinema; hareketi, zaman-uzam birlikteliğini yakalayarak sanatlar kervanına katılmayı başarır. Geleneksel sanatların kendilerini yeniden tanımlama, akan zamana ayak uydurma sürecine ve dönüştürücü etkilerine yirminci yüzyılın başlarında katılan sinema; böylece sanatlararası bir etkileşime kapı aralar. İlk çağlara kadar uzanan örneklerle sahip resim sanatının zengin kaynağından yararlanarak önemli bir birikim sağlayan yedinci sanat; tarihsel süreç içerisinde karşılaşılan sorunları, imge-nesne algısındaki değişimleri geç de olsa tanıma imkanı bulur. Bu yakınlaşma tek yönlü olmayıp her iki sanatı da besleyen ortak bir alan yaratır. Resmin zengin mirasından faydalanan sinema sunduğu teknolojik yenilik ile geleneksel sanatları derinden etkiler.

Sanatsal süreci her aşamada etkileyen teknolojik gelişimin farklı sanat dalları arasındaki karşılıklı ilişki ve etkileşimi artırarak, sanatın sınırlarını genişlettiğini söyleyen Monaco; bu tarihsel sürece değinir. Hareketli görüntüden çok; tek tek kareler olarak filmin özel bir hali olan fotoğrafın bulunuşuyla birlikte algısal bir dönüşüm yaşayan resim sanatı; mekanik icadın etkisiyle yeni arayışlara kapı aralar. Kopyalama işini mükemmel bir şekilde yapan teknikle rekabet edemeyen ressamlar kendi sanatlarının yapısını daha derinlemesine araştırma fırsatı bulur. Gerçeği taklit etme görevinden kurtulan ressamlar izlenimleri sayesinde modern sanatın ilk örneklerini

vermeye başlar. Klasik idealden uzaklaşarak anın dolaysızlığını, atmosfer ve ışığın alışılmamış niteliğini keşfeden meraklı sanatçılar; gerçek dünyanın var olan modellerine olan bağlılıktan kurtularak sanat yapıtı kavramının kendisine yoğunlaşır (Monaco, 2002, s. 44-45).

Yirminci yüzyılın başlarında sanatlar tayfına adım atmak üzere olan sinema sunduğu teknik olanaklarla sanatsal alana yeni katkılar sağlar. Gerçeğe ait suretleri mekanik bir şekilde kopyalayan fotoğrafla aynı hammaddeyi paylaşmasına karşın sinema; hareketi de işin içine katarak çok sayıdaki parçaları düzenleyip, birbirleriyle kaynaştırır. Suretleri ait oldukları dünyadan kopartırken aynı zamanda dünya üstüne çekilen bir söyleve dönüştürür. Fotoğrafik benzerliği bir öyküye dönüştürerek; seyirciye yeni bir anlam evreni ve bakış açısı sunar (Metz, 2012, s. 34-36).

Bütün sanatların amacı okuru, izleyiciyi ya da seyirciyi -eseri kime sunuyorsa- çeşitli yönlerden uyaran ve belli bir tepkiye yönelten ürünler ortaya koymaktır. Bu yaratıcı süreci gerçekleştirirken her sanat dalı kendine has belli gereçler kullanır. Sanatların niteliğini oluşturan ve onları birbirinden ayıran bu gereçler bir ozanı ressamdan ya da bir yazarı yönetmenden ayırır. Kimi sanatçılar hammadde olarak sözcükleri ya da notaları kullanırken kimileri de rengi ya da görüntüleri kullanır (Özön, 2008, s. 11). Görsel sanatlarda anlatıda verilmek istenen mesajı iletmek üzere kullanılan ‘görüntü’ nün (imgenin), resim ve sinemada da temel malzeme olarak kullanılması bu iki sanatı birbirine yaklaştırır. Sinema, görüntü oluşturma sürecinde kompozisyon, çerçeveleme, ışık-gölge, renk ve perspektif gibi teknik-görsel unsurların kullanımında resimden yararlanır. Resmin temelini oluşturan bu teknik unsurlar, sinemada zengin bir görsel dil yaratımına ve imgeler aracılığıyla içerik-anlam sunumuna olanak sağlar. Bu yakın ilişkiye rağmen her iki sanatın ortak noktasını oluşturan görüntünün yaratımı ve işleyişi birbirinden farklıdır. Gerekğinde birbirinden yararlanan resim ve sinema; her ne kadar sınırlarını genişleterek yeni olanaklara kapı aralasa da kullandıkları gerece bağlı olarak bir takım sınırlılıklar içerir. Bu kapsamda değerlendirildiğinde; gerçekliğin gözlenen özelliklerini kendine özgü yöntemlerle ve farklı malzemeler kullanarak yeniden üreten sanat dallarının özgün yapılarına yönelmek; resim ve sinemanın niteliğini daha anlaşılır kılar.

Bu çalışma; sinema ve resim sanatlarının kendine has yapılarını ve birbirleriyle kurduğu ilişkiyi açıklamaya çalışır. Resim ve sinemanın doğrudan bulunduğu, sinema içinde ressamın hayat bulduğu biyografik filmlerden “Mr. Turner” (Bay Turner) filmi araştırmanın evrenini oluşturur. Mike Leigh’ın yönettiği film, ressamın yapıtlarını, yaşadığı dönemi ve o kuşağın resim anlayışını ele alır. Film ilerleyişi açısından biyografik bir bağlılık sunsa da özellikle görüntü yaratımında resim sanatından izler taşır. Resim estetiğinden beslenen, sanatçının bakış açısını yansıtan, onun tablolarından yola çıkılarak görsel anlamda kendine özgü seyir zevki sunan sahneler, aynı zamanda resim ve sinema arasındaki bağı gözler önüne serer. Resmi, ressamı, tuvali yetkin bir şekilde sinema perdesiyle buluşturan, sanatçı-sanat eseri-seyirci ilişkilerini sanatsal duyarlılıkla ele alan yapıt, her iki sanatın karşılaştırılmasına olanak sağlar. Bu çalışmada; Turner’ın yaşadığı dönem içerisinde sanatçı ve yapıtlarının sosyal alanda nasıl algılanıp yankı bulduğu, toplumsal katmanların gösterdiği direncin filmde hangi bağlamlarda işlendiği, ne tür anlam katmanlarına yol açtığı incelenecek, ressamın tablolarını referans alan filmsel görüntüler ele alınacaktır. Açık yapıt olarak değerlendirilen film üzerinden; yapıtı zenginleştiren çoğul okumalara yer verilecektir. Yaratılan görüntülerden hareketle yan anlamları açığa çıkaran derin yapı çözümlemesi yapılacaktır.

Görüntü üzerinde zengin bir anlamın ortaya çıkmasına olanak sağlayan, özünde gerçek dünyayı anlama ve anlatma çabası güden resim ve sinema sanatının sahip olduğu tuval ve perde üzerine düşen imgeler; hem maddesel hem de ruhsal değer taşıyan varlıklara dönüşür. Bu ilişki sonucunda imgeler kendi bağlamından koparak yeni bir temsille karşımıza çıkar. Görüntüler hem sanatçının temsil amacına hem de izleyicinin algısına hizmet eder. Bu çoğul anlatım, yaratım ve algılanış süreci her şeyden önce resmin ve sinemanın anlatım gücü ve özellikleri keşfedilerek açıklanabilir. Bu kapsamda temel malzeme olarak görünür olanı kullanan resim ve sinemanın birbirine yaklaşan yönlerini açıklamak, anlatı biçimlerini, benzeşen ve ayrışan yönlerini ve anlatı yapılarının etkileşimini ortaya çıkarmak adına bu çalışma önem taşımaktadır. Resim-sinema bağlamında disiplinler arası etkileşimin bir örneği olan “Mr. Turner” filminin incelendiği bu çalışmanın sanatlararası araştırmalara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİNE YÖNELİK YAKLAŞIM VE KURAMLAR

Birbirinden farklı araç ve gösterge dizgeleri kullanan sinema ve resim sanatlarının imgelerle anlam yaratma sürecini inceleyen yaklaşımları ele almak her iki sanatın görsel ve anlatısal özelliklerini anlamaya yardımcı olur. Bu çerçevede biçim, içerik ve teknik açıdan birbiriyle ilişki kuran her iki sanatın benzeştiği, ayrıştığı ve etkileşim içinde olduğu yönleri değinmek gerekir. Temel malzemesi “görüntü” olan her iki sanata dair kuramsal değerlendirmeler resim ve sinemanın yaratıcı gücünü ortaya çıkarır.

2.1. Resim-Sinema İlişkisi

İlk çıktığı yıllarda görüntüleri kaydetmeye olanak sağlayan bir teknik olarak görülen sinema, Lumiere’in dediği gibi “*Geleceği olmayan bir keşif*” olarak görülür. Eski sanatların etkisi altında hayat bulmaya çalışan ilk sinemacılar sinemada resim yapar, roman yazar ve drama gerçekleştirir. Bu sanatların karmaşık sistemleri arasında işleyen sinema zamanla yeni açılımlar sunmaya başlar. Hızla gelişimini sürdüren çağın kayıt sanatından etkilenen eski sanatlar, kendilerini sinema karşısında yeniden tanımlamaya başlar. Sinemanın sürekli değişen perspektiflere olanak sağlamasıyla Picasso ve Braque gibi sanatçılar, tuval üzerinde perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirerek, sinemanın sunduğu çok yönlü perspektifi tuval üzerinde dondurmaya çalışır (Monaco, 2002, s. 42-45).

Entelektüel, teknik ve kültürel yeniliklerin yoğun şekilde yaşandığı modern bir çağa gözlerini açan genç sinemanın rüştünü ispat etmesi biraz zaman alır. Geleneksel sanatların tecrübe ettiği sanatsal geleneğe -*antikiteden, klasik ideale*- ve modern sanata giden yolda yaşanan algısal değişime sonradan katılan sinema; keşfedildiği ilk yıllarda sanatsal potansiyelini ortaya koyma adına kendi dışında gelişen sanatsal ve kültürel akımlara hizmet eder. Bu dönemde sinema; modernist hareketlere kapılan tiyatro, resim ve edebiyat gibi güzel sanatlardan etkilenecek, varlığını sürdürmeye çabalar. İlk yıllarda yaratılan sinemasal çeşitlendirmeler ve anlatılar; sinema dışındaki sanatsal hareketlerden beslenir. Sanatlar arası yakınlaşmanın yaşandığı bu dönemi erken

modernizm olarak nitelendirir. Sinemanın kendi dışındaki sanatsal ve kültürel gelenekler üzerine düşündüğü bu tip modernizm ilk olarak Alman dışavurumculuğuyla ortaya çıkar. Sinemasal-olmayan sanatsal araçlar sinemaya organik olarak uygulanır. Böylece dışavurumculuğun modern görsel soyutlamaları sinemada hayat bularak kurumsallaşır. Önceleri, teknoloji ile geleneksel sanat dallarının bir sentezi olarak düşünülen sinema gelişim sürecinde kendi varlığını ortaya koyarak, zamanla ilişkili olduğu diğer sanat dallarını etkilemeye başlar. Gerçeküstücülük, Fütürizm, Dada, Kübizm gibi modernist akım ve hareketlerin biçimsel ilkeleri etkileşimli olarak sinemada da yer alır. Erken modernizmin ‘*Katıksız Sinema*’ (*Pure Cinema*) anlayışıyla birlikte sinema kendi aygıtlarını diğer geleneksel sanatlardan bağımsız olarak ayırarak özgül bir alanda ilerler. Sinema bağımsız bir modern sanat formu olarak ortaya çıkar (Kovacs, 2010, s. 17-20).

Sinemayı diğer altı sanatın ‘artı-bir’i olarak gören Alain Badiou, yedinci sanatın bunlar üzerinden hareketle iş gördüğünü söyler. Onlarla aynı düzlemde bulunmasa da onları ima eder. Sinemada sanatlar arası bir değiş-tokuşu, akışkanlığı dile getirir. Bu etkileşim, aktarım ve çözümler sonuçta “İdea”nın fikrin geçişinin gerçeğini oluşturur. Sinema bu sanatların bedenini istila etmeden yalnızca duyumsanabilir olanı ziyaret eder. Bu katışıklaştırılmış alan yeni alanlara kapı aralar. Diğer sanatların varlığını da koruyarak bambaşka fikirlerin birer harmanı olur. Tek anlamlılığı bozan bir eylem sunarak fikirler arası bir bağ ortaya koyar (Badiou, 2013, s. 93-96). Sanatlar arası kapalılığı aşındıran sinema diğer sanatların içine sızar. Taşıdığı ortak izlerle diğer sanatların özgünlüğünü yok etmeden kendi varlığını öne sürer. Sınırları ve geçirgenliği artıran bu özelliğiyle melez alanlar yaratır.

Ortaya çıktığı ilk yıllarda diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişki nedeniyle yoğun eleştirilere uğrayan sinema; sanatsal alanda kitleler ve aydınlar tarafından hemen kabul görmez. Edebiyat, tiyatro, resim- gibi “üstün” sanat dallarının üstüne çöreklenen bir sömürü aygıtı olarak görülür. Virginia Woolf’a göre; “*Sinema edebiyatı sömüren, üstüne atlayıp paramparça eden bir hoyrat bando gibidir*”. Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise sinema; hareketin ‘*mekanik reproduksiyonu*’ olarak tiyatrun yaygınlaşmasını kolaylaştıran bir “eklenti” olarak yorumlanır. Tüm bu eleştirilere rağmen bu teknik icadın sanatsal gücünün farkında olan Arnheim; görsel sanatlar

üzerine yaptığı çalışmalar neticesinde sinemayı sanat kılan unsurlara yoğunlaşır. O'na göre; sinemanın sanat olma potansiyeli kendi doğasından kaynaklanır. Resim ve tiyatrodan farklılaşan sinema aynı zamanda onları da içerebilir. İnsan algısına hitap eden '*temsil*'lere sahip olması onu diğer sanatlardan ayırır (Aktaran: Baker, 2011, s. 87-89).

Sinemayı; hareket ve hızın görüntüsünü yakalayabilen ilk sanat dalı olarak tanımlayan Eisenstein'a göre bu özelliğiyle sinema diğer durağan sanatların bir adım önünde yer alır. Geleneksel sanatlar düşüncenin gelişim sürecini gösteremezken, sinema seyircisinde bu süreci harekete geçirir (Aktaran: Kibaroglu, 2015. S. 33). Sinemayı çok yönlü bir araç olarak tanımlayan Özön; sanatların en genci olan yedinci sanatı tüm sanatların bireşimi olarak görür. Sinemada birçok sanatı, sinema sanatının özelliklerine ve olanaklarına uygun biçimde, bir arada görmek mümkündür. Geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümleyebilme özelliğiyle sinema "tüm sanatı" gerçekleştirebilecek tek sanattır (Özön, 2008, s. 8).

Bazin'e göre; sinema ilk çıktığı yıllarda teknik bir ilerlemeden başka bir şey değilken; her uygarlığın farkında olmaksızın; her çağda ortaya çıkardığı imtiyazlı bir sanat biçiminin (Ortaçağ'da destanlar ve mimarlık, 16. yüzyılda resim, 19. yüzyılda roman) karşıladığı loş gizliliklerle temasa geçer geçmez bir dölleme meydana getirir (Bazin, 1966, s. 17). Sinemanın geçmişine bakıldığında, onun edebiyat ve tiyatro gibi geleneksel sanatların mirasçısı olduğunu dile getiren Bazin; bu bağımlılığın ve desteğin boyutlarını açıklar. Öncelikle sanatların karşılıklı olarak birbirlerini etkileme potansiyeline değinir. Sinemanın diğer sanatlar kadar eski olmaması nedeniyle, bir çocuğun ebeveynlerini taklit ederek eğitimine başlaması gibi, bu genç sanatın da ilk yıllarında roman gibi edebiyat ürünlerinden yaptığı uyarlamalarla ya da film yapımcılarının tiyatro seyircisini kapma arzusuyla yaptığı "filmleştirilmiş tiyatro" girişimleriyle ayakta kalmaya çalıştığı bir gerçektir. Sanatın evrimsel dairesi içinde uyarlamalar, alıntılar ve taklitler gibi yöntemleri kullanan sinema zamanla kendi kurallarını belirleyerek doğru noktaya ulaşır. Kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümüyle kısa zamanda popüler bir sanat dalı haline gelir. Sahip olduğu estetik ve sosyolojik avantajlarıyla, herhangi bir sanatın yedeği olmak ya da onlara hizmet etmek yerine, özgün varlığıyla bağımsız bir alanda ilerleyen

sinema, geleneksel sanatlarla rekabet etmeden ya da birbirlerinin yerine geçmeden, kendine has araçları ve yöntemleriyle sanata yeni bir boyut ekler (Bazin, 2013, s. 63-82).

Sinema ile yirminci yüzyılın başındaki sanat hareketleri arasındaki yakın ilişkiye değinen Hauser; izlenimcilik sonrası dönemi -kübizm, dışavurumculuk ve gerçeküstücülüğü de dahil ederek- “Sinema Çağı” olarak tanımlar. Sinemanın teknik yöntemleri ile modern sanatın yeni zaman anlayışı paralellik gösterir. Modern sanatın zaman kategorileri sinemasal biçimin ruhundan çıkar. Film düşüncesinden etkilenen modernist sanat -özellikle de Kübistler- gerçekliği algılamada yeni bir tarz yaratarak, tek bakış açısını yıkmaya çalışır. Durumlara ve nesnelere eşzamanlı olarak birkaç açıdan yaklaşan sinemacılar gerçekliği yeni bir sentezle sunar. Kübizmde nesneyi aynı resimde önden ve profilden resmetme, film sahnesinde ise nesneyi genel, orta ve yakın çekimi kullanarak çözümlemek, zaman ve uzam arasında izleyiciye sunmak resim ve sinema arasındaki yakın ilişkiyi açıkça gösterir. Kübizm tanımının sinemaya da uygulanabileceğini söyleyen Roy Armes, Siegfried Giedion’un (1956, s. 432) “*Space, Time and Architecture*” kitabından şöyle bir alıntı yapar:

Kübizmin nesneleri görüşü görelidir: Burada tek bir kişinin otoritesi yoktur, birden fazla bakış açısı vardır. Ve nesneleri bu şekilde çözümlerken, onları eşzamanlı olarak her yönden -alttan ve üstten, içten ve dıştan- gösterir. Kübizm kendi nesneleri üzerinde gezinir ve onları derinlemesine analiz eder. Böylece yüzyıllar boyunca gerçeğin bileşenleri olarak geçerli olan Rönesans’ın üç boyutluluğuna dördüncü bir boyutu, zamanı ekler. Nesnelerin bu birkaç bakış açısından temsili, modern yaşamla çok yakın bağlantıya geçen bir ilkeyi -eş zamanlılığı- ortaya çıkarır. (Aktaran: Armes, 2011, s. 191-192).

Kübizmin nesneye karşı geliştirdiği çok yönlü bakış açısını tetikleyen sinema, aynı zamanda sunduğu hareketli görüntülerle İtalyan Fütüristleri etkiler. Hayatı bütün yön ve hareketleriyle ele geçirmeye çalışan sanatçıların çabası, sinemanın resimsel sanatlar üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Zamanda ve mekanda var olmayı, geçiciliği ve hareketi yakalamak için çalışan sanatçılar bir anlamda sinema ve resmin ortak kaderini paylaşır (Monaco, 2002, s. 46-47). İngiliz yönetmen Peter Greenaway Kübizm sonrası sanatı açıklarken resim ve sinema arasındaki bağa değinir. Resmedilen imgenin dünyaya açılan taklit bir pencere olarak kalmasını ilkesel olarak reddeden Kübizm;

yarattığı devrimle imgeyi yanılsama üretiminin kölesi olmaktan kurtarır. Rönesans öncesi bir duyuma yöneltir (Owen, 1998, s. 145).

Hareketli (devingen) görüntüleri art arda sıralayan sinema, kendine özgü biçim ve anlatım diliyle resim sanatından ayrılır. İmge yaratımında resim ve sinema kendine has bir takım farklılıklar içerir. Resim sanatında olduğu gibi sinema da üçüncü boyut yanılsaması yaratan iki boyutlu bir özelliğe sahiptir. Resim bu yanılsamayı kendi iki boyutlu sınırları içerisinde başarmaya çalışırken; sinema zamanı ele geçirerek üçüncü boyutu yakalar. Görüş alanı ve perspektifi değişen kamera hareketleri, montajla elde edilen farklı açı ve alanlardan yapılan bir dizi çekim, uzaklığı ve büyüklüğü yakalayan alan derinlikli düzenlemeler, kamera önündeki devinen oyuncuların değişen hareketleri üçüncü boyutu insani algılamamanın hizmetine sunar. Sinemanın hareketi yakalama özelliği eş-anlı olarak gerçekleşir (Yılmaz, 2011, s. 72-73).

Resim sanatında ressam tuval önünde yönünü değiştirdiğinde ya da nesnenin etrafında döndüğünde bir dizi bakış açısına tanık olur. Gombrich '*görünüş*' diye adlandırdığı bu şeyin her zaman ressam tarafından tam anlamıyla yakalanamayacağını savunur. Üç boyutluluğa sahip çok yönlü görüş açıları dizisini, bakış açılarından örülü bir ezgiye benzeten yazar, bir film kamerasıyla bu ezginin yakalanabileceğini savunur (Gombrich, 1992, s. 250). Ressam ile kıyaslandığında sinemacının üç boyutluluğu yaratmada daha büyük olanaklara sahip olduğunu belirten Özön'e göre ise; geniş görüntülülük işleminin sağladığı ruhsal üç boyutluluk da bunu pekiştirir (Özön, 2008, s. 12).

Resimdeki durağan görüntüden hareketli görüntüye geçiş sinemaya daha çok derinlik katar. Gerçeğin tüm uzaysal biçimlerini yakalayan filmsel görüntünün kesinliğine eklenen devinim ile birlikte sinema, gerçeği en iyi yansıtan sanat konumuna yükselir. Beyaz perdeye yansıyan görüntüler birbiri ardına hızla ilerler. Seyirciyi görsel akışa sürükleyen dinamik yapı gerçeklik izlenimini en iyi şekilde yansıtır. Resmi inceleyen birinin durağan görüntüleri algılama süreciyle kıyaslandığında sinema seyircisi hızla akan görüntüler karşısında anlık değil sonradan değerlendirme yapma şansına sahiptir (Benjamin, 1993, s. 66). Sinema perdesinde hızla akan, bir anda var olup daha sonra yok olan görüntüler seyirciyi imgeler bombardımanına tutar. Tuval karşısında durağan

görüntülere bakan izleyici ise; ressamın iç dünyasını yansıtan fırça darbelerindeki sertliği veya yumuşaklığı yakalayacak kadar geniş bir zamana ve sakinliğe sahiptir. Sinemada birbirini izleyen hareketli görüntülerle tuval üzerindeki resmi karşılaştıran Benjamin buna şöyle değinir: “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” (Benjamin, 2008, s. 117).

Tablo önünde durağan görüntüler yaratan ressamın fırçasıyla olan ilişkisi, bir hareket sanatı yaratan sinemacının kamerayla olan ilişkisine kıyasla daha özgürce. Sinemacı temel görüntü elde etme aracı olarak kameraya ayrılmaz surette bağlıdır. Her ikisi de göz aldanımına dayalı bir yanılsama sunsa da sinemanın zaman, hareket boyutu yanında söz ve müzik gibi anlatı öğelerini içermesi gerçeklik potansiyelini artırır. Kameranın, görüntü ve hareketi gerçek yaşamda olduğu biçimiyle kaydettiği için hile yapma şansı azdır (Armes, 2011, s. 17-18).

İzleyici açısından değerlendirildiğinde her iki sanatta da sunulan eserin tam olarak görülebilmesi için belli bir mesafe gerekir. Resme ait tabloya ya da sinemaya ait perdeye bakarken izleyici ve yapıt arasında uzaklık kaçınılmazdır. Bu benzerliğe rağmen; durağan sanat yapıtlarına göre hareketi yücelten sinema bu özelliğinin aksine seyirciyi karanlık bir atmosferde fiziksel hareketsizliğe mahkum eder (Groys, 2014, s. 65). Sergi salonunda, tuval karşısında sürekli hareket eden, bir tabloda diğer tabloya özgürce dolaşan izleyici kitlesi resme her türlü açıdan bakabilirken; sinema seyircisi karanlık odada edilgen ve sabit bir haldedir. Resim izleyicinin karşısına çerçevelenmiş tek bir görüntüyle çıkarken, sinema birçok görüntüyü peş peşe sıralayan uzun bir süreci kapsar. Filmin olay örgüsü nedeniyle izleyiciyi içine çekmesi daha kolaydır. İzleyiciyle arasında bağ kurmak isteyen resim ise sade ve seçici olmak zorundadır.

Merleau-Ponty’e göre; “Ressam tektir, hiçbir değerlendirme zorunluluğu olmadan, her şeye bakma hakkı olan. Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemini kaybeder” (Merleau-Ponty, 2006, s. 30). Resim başlı başına onu yapan ressamı yansıtır. Tabloların ortaya çıkış sürecinde ressamın bireyselliği ön planda iken, bu

süreç sinemada kolektif bir hal alır. Resim için tuval, fırça, boya gibi araçlar ressamın etkinliğine yeterliyken, sinema hem teknik hem de kullanılan malzemeler açısından geniş bir organizasyon gerektirir. Karmaşık bir teknik altyapı gerektiren film, toplu bir çalışma ürünü olarak ortaya çıkar. Yönetmen etkin bir role sahip olsa da görüntü, kamera, ses, ışık gibi sinemasal anlatımın temel öğelerinin düzenlenmesinde yapım ekibiyle işbirliği halindedir. Sinema endüstrisi, yapısı gereği böyle bir birlikteliği zorunlu kılsa da nihai ürünün yaratıcısı bu topluluk değildir. Tüm malzemeleri etkin kullanan yönetmen, yönlendirici çabasıyla filmin içerisinde kişisel yaratma alanına sahiptir. Yaptığı seçimlerle film üzerinde kişiliği ağır basan yaratıcı odur. Sinemacı, resminin çerçevesini istediği büyüklükte ve biçimde düzenleyebilen ressama göre daha elverişsiz durumdadır. Filmde görüntünün kapladığı alan ve ekranın standart ölçüleri dışına çıkamayan yönetmen; dar bir alan içinde işini yapmak zorundadır. Üstelik ressamın durağan resimlerine karşılık; yönetmenin devinimli görüntülerle çalışması işi bir hayli zorlaştırır. Dar çerçevenin sınırları içerisinde düzenlemek zorunda olduğu görüntülere müdahale etme şansı ressama göre daha azdır. Görüntülerin ortaya çıkabilmesi için ışığın, aydınlatmanın yeterli olması gerekir (Özön, 2008, s. 12). Teknik olarak bu eksikliklerin giderilmesi her zaman mümkün olmaz. Yönetmenin renk konusunda ressama kıyasla daha kısıtlı olduğunu dile getiren Balazs'a göre; sinema yönetmeni kendi renklerini yaratabıyıp doğadaki renklerle sınırlıdır (Balazs, 1952, s. 241-245). Her ne kadar sinema sektöründe yaşanan teknolojik ilerlemeyle ışık ve renk konusunda önemli aşamalar kaydedilse de ressamın tablosuna renk uygulaması sinemacıya kıyasla çok daha zahmetsiz ve özgürce'dir.

Çağdaş teknolojiye dayanan sinema bu alandaki ilerlemeden fazlasıyla yararlanır. Görüntü ve ses teknolojisindeki her yeni gelişme sinema sanatında da değişimlere yol açar. Sessiz filminden sesli filme, siyah-beyaz görüntüden renkli görüntülere geçiş, değişir odaklı merceklerin kullanımı, çerçeveleme ve görüntü düzenlemelerinde yaşanan ilerleme, dijitalleşme ve 3 Boyut (3D) gibi yenilikler sinema diline eskiden rastlanmayan bir canlılık ve yaygınlık kazandırır. Sunulan teknik imkanlar sinemacının daha rahat çalışmasına ve yaratıcılık sınırlarının genişlemesine katkı sağlar. Her an yeni buluşlara gebe dinamik bir oluşum içindeki sinema; gün geçtikçe izleyiciyi şaşırtmaya devam eder (Özön, 2008, s. 14-20).

Marksist bir gelenekten gelen Balazs; sinema sanatının daha önce hiçbir sanatta görülmediği kadar ekonomik imkanlara bağımlı olduğunu belirtir (Aktaran: Kibaroglu, 2015, s. 18). Para kazanma ve çağının alımlayıcısı tarafından beğenilme arzusu taşımaksızın eser üreten sanatçı profili sinema söz konusu olunca geçerliliğini yitirir. Doğası gereği büyük ekiplere ve kabarık bütçelere ihtiyaç duyan sinema, seyircinin beklentilerini göz ardı edemez. Yönetmenin; film endüstrisiyle (yapım-dağıtım) kurduğu ilişki, resim yapan ressama kıyasla çok yönlü ve daha karmaşıktır. Büyük yatırımlarla eserini pazara süren sanatçı; sanatsal kaygıları yanında seyircinin taleplerini de karşılamak durumundadır.

Sanat eseriyle alımlayıcı arasında diyalektik bir etkileşime olanak sağlayan sinema; basit bir teknik oyuncaktan sanata dönüşürken beraberinde insanlığın alışık olmadığı bir görme kültürü yaratır. Sinemanın gelişip ilerlemesi için seyircinin bu estetik kültürü alması gerektiğini savunan Balazs; bu tarz sorumluluk sahibi izleyicinin, sanatsal niteliği yüksek taleplerde bulunacağını söyler. Sadece eserin kendisine yoğunlaşarak, alımlayıcının öznel yetisini göz ardı eden yaklaşıma karşı çıkar. Böylece sinema estetiği bilgisine sahip seyirci, önüne koyulanla yetinen pasif bir seyirci değil, talepleriyle sinemacıyı cesaretlendiren ve ona ilham veren, sinemayı destekleyen bir konumda yer alır (Balazs, 1952, s. 19-21).

Seyircinin yapıtı anlayabilmesi için bir takım donanımlara sahip olması gerektiğini savunan Eco; dağarcık (*repertoire*) kavramını öne sürer. Seyirci bir '*temel sözlük*'e sahip olmalıdır. Yani filmin başında Eyfel Kulesi gösterildiğinde seyirci olayın Paris'te yaşandığını anlamalıdır. Görsel algıya sahip seyirci gördüklerini tam olarak anlayabilmesi için *önbilgi*'ye ihtiyaç duyar (Erdoğan, 1993, s. 49-50). Balazs; sinemaya özgü biçim-dilini bilmeyen seyircinin, ekranda gördüğü görüntülerin art arda geldiklerinde oluşturduğu öyküyü anlamlandıramayacağını savunur. Tıpkı edebiyat eserinin, yazıldığı dili bilmeyen birileri tarafından anlaşılması olanaksızsa, sinemanın kendine özgü bir dili vardır ve bunun alımlayıcı tarafından bilinmesi gerekir (Balazs, 1952, s. 37). Balazs'ın katı tutumuna karşı Bazin sinema dilinin evrenselliğini savunur. Sinemayı çağımızın halk sanatlarının en üstünü olarak tanımlayan Bazin; Ortaçağ'dan bugüne kadar sinemayla boy ölçüşebilecek başka bir sanat dalı olmadığını savunur. Halkın bütün katmanlarına sızan ve onlar tarafından oldukça

tutulan yedinci sanat; coğrafi yayılma yeteneği ve ulaştığı insan sayısı ile tüm sınırları aşan -evrensel- “yığın sanatı” haline gelir. Çağdaş ekonomik ve toplumsal ilişkiler, haberleşme hızı ve endüstri teknikleri göz önüne alındığında sinema; gezegenimizi birleştirebilme gücüne sahip tek sanat olarak karşımıza çıkar. İnsanı her yönden sarıp kuşatan sinema, en yaşlısından en gencine kadar herkesçe hemen anlaşılabilen bir dil olarak görünür. Bunun nedeni dış dünyadan alınan görüntüsünün önceden taşıdığı somut niteliğe, evrensel temsile bağlanmaktadır (Bazin, 1966b, s. 17-21). Özön’e göre de sinema yığinsal bir özellik taşır. Amaç olarak yığınlara erişmek zorunda ve gücünde olan sinemanın görüntüleri evrenseldir; her yaştan ve cinsten, her dilden ve düzeyden insana seslenir (Özön, 2008, s. 8-9). Sinemanın sanat dünyasının hazinelerini “açıl susam açıl” diyerek yığınlara ulaştırabildiğini savunan Bazin; resim ile sinemayı kıyaslar. Ona göre; resim eğitimi almadan, resimden estetik bir haz duymak mümkün değildir. Bu noktada sanatı gündelik hayata taşımanın özellikle de resmin kitleler için açık bir kitap haline dönüşmesi için sinemadan yardım alınabilir (Bazin, 2013a, s. 158-159).

Bütün diller gibi, sinema dilinin (görüntü dili) de öğrenilmesi gerektiğini savunan Özön; Bazin ve Balazs gibi sinema kuramcılarını ortak noktada buluşturur. Sinema dilini tıpkı bir çocuğun anadilini öğrenmesine benzetir. Sinema görüntüsüyle karşı karşıya geldiklerinde insanlar bu dili bildiklerini sanırlar. Eski Yunan’da halkın günlük yaşamına sızan tiyatro gibi 20. yüzyılın sanatı sinema; her yere yayılır. Bu yaygın kullanımdan dolayı sinema dili ile kurulan ilişkiyi anadille kurulan ilişkiye benzetir. Özön; sinema dilini öğrenen izleyiciyle anadilini günlük deneyimleriyle biriktirdiği sözcük dağarcığıyla öğrenen çocuk örneğini verir. Seçilen sözcükleri birbirine çatmayı öğrenmek anadilin bütün inceliklerini, ustalıklarını kullanmak için yeterli değildir. Bunu başarabilmesi için belli bir eğitime, dilbilgisine, edebi söz sanatları ve deyişbilime ihtiyaç vardır. Sağlam bir dil ve yazın eğitimi gerekir. Sinema için de aynı durum söz konusudur. Sinema yapıtının derinlemesine anlaşılması bu dilin inceliklerini bilmeyi gerektirir. Ancak böyle bir donanıma sahip seyirci film karşısında edilgen durumdan kurtulabilir. Görüntülerin gerçekliği konusunda uyanık olan seyirci onların derin anlamlarını keşfeder (Özön, 2008, s. 16-17).

2.2. Resim-Sinema ve Gerçeklik

Sinema ile resim arasındaki benzerlik ve farklılığa rağmen, her iki sanat belli kurallar çerçevesinde, kendi olanaklarını kullanarak sanatsal duyarlılık ve yaratıcılıkla gerçeği ifade etme peşindedir. Hangisinin gerçeğin görüntüsünü daha iyi yakaladığını tartışmak yerine, sanat eserinin varoluş nedenine uygun yeni anlam evreni oluşturan sanatçının başarısına değinmek gerekir. Yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir (Armes, 2011, s. 20). Sanat eserinin doğaya öykünmekle sınırlı kalmayacağını söyleyen gerçekçilik karşıtı görüşlere göre, sanatçı doğayı taklit eden bir aracı değildir. Onu yorumlar, yeni ve özgün bir dünya sunar. Sanatçı, doğadan aldığı malzemeye kendi bakış açısını katar, eserini yaratıcı bir form ile yeniden üretir. Bu yaratıcı süreçte tamamıyla doğanın/gerçekliğin bir benzeşimini ortaya koymakla yetinmez. Doğanın yüzeyinde yol alsa da gerçeklikten belli ölçüde bağımsızlaşarak, farklılaşır (Suçkov, 1982, s. 31).

Sinema'nın gerçeklikle olan ilişkisini üç yaklaşımla açıklayan Roy Armes; bir sanat formu olarak sinemanın sahip olduğu potansiyeli 'gerçeğin ortaya çıkarılması', 'gerçeğin taklit edilmesi' ve 'gerçeğin sorgulanması' olarak sınıflandırır. Dünyayı nasılsa öyle göstermek amacıyla olan gerçekçi estetik, insanları, nesneleri, mekan ve olayları müdahale etmeksizin kamera önüne getirir. Gerçeklikle bağlantıyı koparıp filmi yaşamın bir taklidi ya da benzeri olarak sunan ikinci gelenek ise tatmin edici kurmacalar yaratarak öyküsünü anlatır. Üçüncü gelenek ise yüzeysel gerçekliği nakletmek ya da taklidi güçlendirmek yerine görünenin ardındaki derin anlamı keşfetmeye çalışır. Sinemayı modernist bir dışavurum aracı olarak kullanan bu gelenek, gerçek ile kurgusal, nesnel anlatım ile öznel bakışı iç içe geçirerek çoklu perspektifler sunar (Armes, 2011, s. 10-11). Yaşadığı döneme ait algı ve bakış açısını imgeler yoluyla ifade eden sanatçı, sanat akımlarının doğmasına neden olan sancılı dönemlerin toplumsal, siyasi ve kültürel izlerini eserine yansıtır. Yeni anlamlar peşinde koşan sanatçı (ressam-yönetmen) nesnelere farklı açılardan bakmaya çalışır. Geleneksel sanatın gerçeği kopya eden (mimesis) geleneğini yıkarak, sanatı nesneye köle olmaktan kurtarır. Yaratıcı varlığını özgür bir şekilde sinemada sürdürür, gerçeğin temsilini farklı bakış açıları ve perspektifle sunar.

Kracauer’a göre, resim ve tiyatro gibi geleneksel sanatlarda sanatçı doğayı bir ham madde olarak kullanır. Kullandığı malzemenin orijinalliğini dönüştürerek kendi dünyasını yaratır. Doğa adeta sanatçının yeniden yaratma idealine hizmet eden bir araca dönüşür (Kracauer, 1968, s. 387). Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek isterken, sinema ise hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olur. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirken, sinema kendi hammaddesini sergiler. Kübist bir tabloda yer alan bina örneğinden yola çıkan Kracauer; ressam ve film yönetmeni arasındaki farka değinir. Ressam çizdiği tabloda binanın kendisini ilgilendiren kısmını tüketir ve izleyicinin daha önce keşfettiği bina formunu unutmasını ister. Yönetmen ise seyirciye aynı binayı göstererek ilgimizi çekmeye çalışır. Binanın görünen tüm taraflarını etraflica gösterse de seyirci her zaman daha fazlasını ister. Ressam modeli aşmamızı sağlarken yönetmen modelin kendini göstererek onun arka taraflarına dikkat çeker. Nesne gerçeklikten kopmadan, gerçekliğin inşası için kullanır. Kracauer, somut gerçekliği kaydeden fotoğraftan ilham alan sinemayı, gerçekliğin belirli düzeylerini ya da tiplerini keşfeden bilimsel bir araç olarak görür. Sinemasal hammadde ve sinemasal tekniğin karışımından oluşan benzersiz estetik evren yeni bir “estetik dünyası” yaratmaz. Hayali bir dünya yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yol alan bir gerçekliğe ulaşır (Andrew, 2010, s. 193-194).

Bir sanat dalı olarak sinema üzerine incelemeler yapan Arnheim; sanat yapıtını salt gerçekliğin bir kopyası ya da taklidi olarak görmez. Sanat dalının sunduğu ortamın biçimlerine dönüştürülen yapıt -edebiyatta sözcük, resimde kompozisyon, renk ve perspektif, sinema da ise görüntü aracılığıyla- fiziksel değişikliğe uğrar. Resim, fotoğraf ve sinemayı kıyaslayan Arnheim’a göre; resim sanatında gerçeklik ressamın gözünden, sinir sisteminden, elindeki fırçadan tuvale aktarılır. Fotoğraf ise nesneden yansıyan ışığı bir mercekte toplayarak mekanik bir yeniden üretim sunar. Sinema fotoğraflık yeniden üretimin gerçeğe benzerliğinden etkilense de bunun dışında farklı bir görüntü sunar. Bazı kimseler tarafından sinemanın kusurları olarak görülen eksiklikler sayesinde sanatsal bir anlatı sağlar. Düz bir yüzeye yansıtılan görüntü belirli açılardan bakıldığında deformasyona uğrayabilir. Derinliğin azalması, renklerin yokluğu ve ışıklandırma, görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık, zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu, duyuların görülmeyen dünyasının yokluğu gibi

sınırlamalar sinema görüntüsü ile gerçeklik arasında bir fark yaratır. Bunlardan faydalanan yönetmen kullandığı aracın özelliklerini bilinçli şekilde vurgulayarak nesneleri güçlendirebilme şansına sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde sinema; resim ve fotoğrafın sunduğu gerçeklikten ayrılır. Kullandığı gerece bağlı olarak bir sanat eseri ortaya koyma potansiyeli taşır (Arnheim, 2010: 14-36).

Gerçekliğe tam bir inançla bağlı Bela Balazs ise duyumsanan dış dünyanın bağımsızlığına, algılayan insandan ayrı bir varlık olduğuna inanır. Ona göre sanat gerçekliği hiç bir zaman kendinde var olan bir varlık olarak algılamaz. Sanat bu dünyaya kendi öz insani örneklerini, türlerini ve anlamlarını taşır. Çok parçalı, çok yüzlü görünüme sahip gerçeklik sayısız kullanıma açıktır. Her bir sanat kendi tarzı ve özel araçlarıyla biçim değişikliğine giderek, gerçeklikle uğraşır. Aynı tarihsel olayın içinde yer alan bir romancı, bir ressam ya da yönetmenin her biri bu olayı kendine özgü biçimde değiştirerek ve kendi aracının verdiği imkanlarla şekillendirir. Hepsi gerçeklikten yararlansa da olayın gerçekliğini tam anlamıyla kavrama iddiası taşımaz. Ona göre, bir yönetmenin ele aldığı konu için bir başka sanat eseri üzerinde derin araştırma yaparak, sinemanın biçim-dili yoluyla yeniden şekillendirmesinde yanlış bir yön yoktur. Bu noktada Bazin'e yaklaşır. Bazin, yönetmenleri ele aldıkları eserlerin biçimsel-dilini unutmaları ve sinemanın olanaklarıyla bu başyapıtları perdeye taşımaları noktasında cesaretlendirir. Böyle bir uyarılama ise kendini yaşatabilen, tamamlanmış bir eserin gerçekliğinin dönüştürülmüş, yeni bir okuması olur (Andrew, 2010, s. 168-170).

Bazin'e göre sinemanın sanatsal özgünlüğü gerçeği olduğu gibi aktarma konusunda sahip olduğu nesnellikten kaynaklanır. Bu yönüyle sinema gerçeğe bağlıdır. Kameraya alınan görüntü gerçeğin içinden yapılan bir seçmedir. Doğal bütünlük içerisinden seçilen “Olayın sadece bir parçasını gösteren bir kaş’tır” (Aktaran: Bonitzer, 2011, s. 84). Beyaz perdeye yansıyan görüntüler tüm gerçekliği kapsayan bir dünya sunmaz. Kameranın gösterdiği tek tek parçalar yanında onu kesintisiz bir bağlılıkla kapsayan koskoca bir dünya vardır. Bu tümel dünyadan aldığı parçaları perdeye taşıyan sinema onun tüm varlığını yansıtamaz. Seçilip gösterilenler yanında gizlenen birçok öğe mevcuttur. Gerçeklikten çekip alınan parçalarla yol alan sinema bu özelliğiyle sanatsal bir anlatım olanağı sağlar.

Sinemasal gerçekliğin niteliği konusunda Kracauer'dan ayrılan Bazin; sinemanın hammaddesinin gerçeklik olmadığını, sadece selüloit üzerine bırakılan gerçekliğe bağlı idrak edilebilir izler olduğunu savunur. Teknoloji sinemayı görülebilir gerçekliğe en yakın şekilde yaklaştırsa da fotoğrafik film imgesi gerçekliğin birebir aynısı değildir. Ancak onun doğrulanabilir 'iz sürücüsü' olan 'parmak izi'dir. Görülebilir gerçekliği neredeyse kopyalayan sinema, "gerçekliğin bir asimptotudur" (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen), sürekli yaklaşırsınız, daima ona bağımlı olursunuz ama hiçbir zaman ona ulaşamazsınız. Sanatçı elindeki hammaddeyi sayısız biçime dönüştürdüğü gibi, film yönetmeni de gerçekliğin izini sürerek ona şekil verir (Andrew, 2010, s. 234-235). Soyut düşüncüyü gerçeğin elden geldiğince somut temsiliyle anlatmayı sinemanın paradoksu olarak gören Bazin; bunun sinemaya güç katacağı gibi bir tehlike de oluşturabileceğini söyler. Perdeye yansıyan görüntünün; resim gibi figüratif sanatların boy ölçüşemeyeceği bir gerçeklikle sunulması, sinemaya evrensel bir temsil gücü ve kendiliğinden anlaşılan bir dil olma özelliği katar. Perdeye yansıyan gerçekliği dış dünyanın bir kopyası ya da aynaya yansıyan nesne gibi olağanüstü inandırıcılıkla sergileyen sinema; kullandığı araçları (hammaddeyi) öbür sanatlarda olduğu gibi tamamen gizleyemez. Resim, müzik, edebiyat gibi sanatların duyarlılığımızı etkilemek için anlatım ve kandırma yetenekleri ne olursa olsun; kullandıkları biçim, figür, ses, sözcük gibi araçlar rahatlıkla ayırt edilebilir. Film ise gösterir gibi yaparak; gerçeğin kandırıcı tuzağı altında ustaca zihnimizi ele geçirir (Bazin, 1966b, s. 26-28).

Mitry; çıplak film imgesinin niteliklerini açıklarken, gerçekçi ve biçimci anlayışlar arasında bir sentez oluşturur. Görüntülerin, görüntüsü oldukları nesnelerden ayrılamayacağını savunur. Sinematografik imgenin, temsil ettiği nesnede gerçekten var olan şeylerden başka anlamı yoktur. Sinemanın hammaddesi olan filmsel imge dünyanın kısmi bir "analogu" / "ikizi'dir. İnsani ve sanatsal herhangi bir şey imgeyi daha yüksek anlam düzeyine yükseltmez. Gerçeklik bitip tükenmeyen bir anlam kaynağı olarak varoluşunu sürdürür. Gerçekliğin sadece bizim ona verdiğimiz anlamları vardır. Sınırsız gerçekliğin bütün versiyonları, insanın anlamlandırma çabasına yöneliktir. Dünyanın doğal bir anlamı yoktur; sadece insanların kendi algılarına başvurup verdiği cevaplar anlamı oluşturur. Sinemada görüntüleri büyütüp perdeye yansıtmak aslında bir başkasının -yani yönetmenin- gerçekliğin bir yönünü ele alarak ona anlam yüklemesidir. Yönetmenin yetkesi altında seçilen görüntüler,

onun bakış açısına ve dünya tasarımına baktığımızı söyler. Perdenin çerçevesi (kadraj) görüntünün gerçekliğini bizden sakladığı gibi aynı zamanda içine aldığı görüntüyü düzene koyar. Seyirci, gerçekliğin perdenin yan tarafında pusuya yatmış beklediğini ve kameranın azıcık dönse onu yakalayacağını düşünür. Çerçevelenen imge düzenlenmiş ve sıralanmış bir amaçlılık taşır. Mitry burada sinema ve resim arasındaki farka değinir. Resimde temsil edilen nesnenin gerçekliğinden feragat edip yeni bir gerçeklik sunarken, sinemadaki görüntü kompozisyonu ne kadar anlamlı olursa olsun tüketilemeyen gerçekliğin bir yönünü temsil eder. Gerçek dünya seçilen bu görüntülerin ötesinde aşkın bir şekilde yaşamaya devam eder. Filmsel görüntü dünyanın bir yönünü aşırı bir ilgiyle estetik çerçeve içinde öne çıkararak; gerçek dünyanın ötesine geçer. Gerçeğin birer analogu olması gereken imgeler, gerçeği gölgede bırakır. Doğal bir anlama sahip çıplak görüntü düzenlenerek (sekans), yönetmenin kurduğu hayale hizmet eden bir araca dönüşür. Duyularımız belirli bir uzam ve zaman içinde yayılan, birbirini izleyen, karşılıklı ilişkiler kuran düzenlenmiş görüntülerle yeni bir dünya kurar. Bu aşamada montaj ve kurgu; filmsel hammaddeyi bir film evreni yaratmanın ve anlam üretmenin yöntemlerini kapsar. Duyuları aracılığıyla hareket eden insan kendine göre kurduğu nesneleri birbirine bağlarken aynı zamanda gerçekliğe de bir düzen ve mantık kazandırır. Yönetmen bu insani girişimi filmi ayıramaz. Görüntüleri bir araya getirirken bu motivasyonla hareket eder. Seyirci de bunun bilincinde olarak çekimleri sorgular. Neden bu çekim de başkası değil? Ya da bunun ardından neden şu çekim geliyor? Seyirci böylece kendince anlamlar bulmaya çalışır. Görüntüler aracılığıyla sunulan gerçekliğin insani ama doğal olmayan üstün bir dille seslendiğini anlarız. Yönetmen imgelerin doğal gerçekliğinden kaçamaz ama görüntüleri düzenleyerek, planları bilinçli bir şekilde sıralayarak yeni bir dünya sunar (Andrew, 2010, s. 294-299). Gerçekliğin ilk hali yönetmen sayesinde aşılar. Sinema dünyanın tüm anlamlarını baştan sona aydınlatmadan, sadece farkına vardığı ve seçtiği gerçekliği biçimlendirerek insani bir anlama yönelir. Böylece sinema gerçekliği görme ve değerlendirme yollarını başkalarıyla karşılaştırma şansı verir. Yeni anlamlar üreterek bizi zenginleştirir. Tüketilemez dünyayı farklı yönleriyle yansıtmaya çabalar (Andrew, 2010, s. 318).

İnsan etkinliğinin tarihsel ürünleri olan sinema ve resim, kullandığı “*imge*”lere bilinçli ya da bilinçsiz belli roller verir. Aynı zamanda bir tercihi ve bu tercihin altında yatan

mantığı ve söylevi içerir. Yönetmen ya da ressamın ifade biçimini oluşturan görüntüler, ister film karelerinde ister tuval üzerinde olsun, öznel algı ve duyguların, bireysel bir bakış açısının ürünü olmakla kalmayıp; ideolojik bir kodlamayı da kapsar. İmgeler altına gizlenen ideolojik kodlar, resmin ve sinemanın sunduğu gerçeklik izlenimi ile doğallaştırılır. İmgeselden yararlanan böyle bir temsil, farkına varılmaksızın özneyi sıkı bir denetim altına alır. İdeolojiyi algısal şemalara dönüştüren yönetmen ya da ressam; aslında sunduğu imgesel nesneden çok onun altında gizlenen derin anlamı taşıyan kodu izleyicinin bakışına sunar. Bir anlamda “çifte sahne” denilen bir sistemle görülebilir olan üzerinden görülmez ikinci bir parçayı oyuna katar. Tuval veya sinema perdesi taşıdığı ipuçlarıyla birlikte görülmeyen ikinci sahneye doğru taşar. Karşıda durup kendini sergileyen imgesel bir temsil değil, aynı zamanda kabul edilmeyi ya da reddedilmeyi bekleyen bir okumadır. Karşıdaki öznenin alanına girmeye çabalayan, onun bilincine doğru gizlice yol alan organize bir tuzaktır (Yılmaz, 2011, s. 84-86).

Her görüntü bilinçli bir seçimin, var olan görme biçiminin izlerini taşır. Öznel bir duyarlılığı, gerçeği temsil eden nesnel malzemeler (görüntü) kullanarak aktaran resim ve sinema belli bir bakış açısını yansıtırken aynı zamanda imgelerin izini süren izleyiciye geniş olanaklar sağlar. Sanatçıya ait duyumsamaların hapsedildiği tablodan ya da akan görüntülerden fışkıran titreşimler izleyicinin zihninde yeni çağrışımlar yaratır. Yaşama ait hikâyeler, acılar, çalkantılar, umutlar, mücadeleler seçilen görüntülerle geniş bir yelpazede sunulurken, farklı ve sonsuz sayıda deneyim yaşayan izleyicinin yorumları da bu sürece katılır. Sanat yapıtıyla yorumcu arasında etkileşimi zorunlu kılan ortak alan, gerçeğin tek ve çok iyi tanımlanmış özelliğini kullanarak tüm dünyanın yoğunluğunu sunarmış gibi gözüксе de neticede açık bir okuma sürecine davet eder. Bu süreçte gerçeklik izlenimi veren, maksatlı bir kapalılığı çağrıştıran görüntüler, anlamı bütünüyle karşılayan bir düz-anlama dönüşmez. Her yeni bakışta genişleyen bir dizi anlama davet eder (Eco, 2001, s. 39).

Benzer bir şekilde, yönetmenin izleyiciye bir duruş dayatmasına karşı çıkan Haneke; böyle bir davranışın izleyicinin rüştünü ispat etmediği anlamına geleceğini öne sürer. Ona göre, birilerinin bir kitapta ya da bir filmde nasıl düşünülmesi ve hissedilmesi gerektiğini açıklaması, okura ya da izleyiciye kesin bir yön çizmesi yanlıştır

(Assheuer, 2013, s. 67). Düz anlatımdan koparak, izleyicinin koordinat sistemini boykot eden açık okumalar daha fazla özgürlük tanır. Seyircinin kendi sorduğu sorulara kendince yorumlar getirerek cevap vermesi karmaşık gerçeğin bir yönünü temsil eder. Bu noktada sanatçı, izleyiciye özgürlük tanımalı, hayatın diğer yönlerini gösteren materyallerin karmaşıklığını göz önüne almalıdır (Assheuer, 2013, s. 158).

2.3. “Açık Yapıt” ve Çoklu Okumalar

Geçmişten günümüze tarihi süreç içerisinde insanoğlu -özne- doğa -nesne- ile karşılıklı etkileşim halinde olmuştur. İnsan, nesneyi tanımaya yönelik bilgilenme sürecinde nesneye tepkisiz kalmamış, öznel algı ve bakış açısıyla nesneyi yorumlamış, kişisel duyumlarıyla elde ettiği birikimleri ifade etme gereği duymuştur. Nesnel gerçekliğe ait algısını, kendi öznelliğini ve duygularını da katarak imgeler aracılığıyla anlatma çabasına giren özne, bu yaratım sürecinde, nesneye yeni şeyler katarak onu biçimsel olarak değiştirmiş, ait olduğu bağlamdan kopararak, başka bir gerçekliğe taşımıştır. Nesnel olanı belirleme sürecinde varlığını etkin kılan özne, nesne ile özdeşleşerek nesne konumuna dönüşmüştür. Hegel bu süreci şöyle açıklar: “Öznenin dünya ile ilişkisi yalnızca bir seyretme ilişkisi değildir. Özne kendinden ayrı olarak gördüğü nesnenin oluşumuna katılır, nesnenin oluşumu için gereklidir” (Aktaran: Öztürk, 1994, s. 33).

Binlerce yıllık birikime sahip resim sanatı, öznenin imgelerle kendini ifade etme, nesneler üzerine anlam oluşturma sürecinde birçok sorunla karşılaşmış, dönem dönem algısal ve biçimsel değişimler geçirmiş, eleştiri ve tartışmalara konu edilmiştir. İmgeler üzerine kurulu bu sanat dalı, eski çağlara ait mağara resimlerinden başlayarak günümüz tablolarına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu tarihi serüven içerisinde çeşitli yüzeylere aktarılan imgeler, bazen günlük yaşamda bir ihtiyaca karşılık olarak benzerlik ilişkisiyle temsil ettiği nesneye göndermede bulunurken, bazen de temsil ettiği şeyin ötesinde bir anlam arzusıyla karşımıza çıkar. Her iki imgede bir temsil mekanizması işlerken, gösteren ve gösterilen arasındaki bağ açıkça ortadadır. İmgeler sıradan şeylere gönderme yaptığı gibi sanatsal sonuçlar elde etme gayesine de hizmet edebilmektedir. İmgeyi üreten gerçekçi eğilim, fiziksel gerçekliği aslına mümkün olduğunca bağlı kalarak kopya etmeyi hedeflerken, biçimci eğilim düşünsel-algısal

birikimi ve biçim verme yeteneklerini de göz ardı etmez. Nesnel gerçeklik ile öznelliği bir potada eriterek sunmaya çalışır. Sanatçının gerçeklikten kopmadan düşlemsel bir evren yaratma çabası, nesnel olanla öznel olanı kaynaştırabilme becerisi, birbirini alt etmeye kalkışan maddi ve manevi çatışma alanını “doğru” dengeye getirir.

Birbirinden kopuk bağların, düzensiz gerçekliklerin var olduğu dünyayı anlama çabası sinemaya da ayrı bir görev ve değer yükler. Kastedilen “gerçek”; kesinlik ifade eden ‘bilimsel gerçek’in dışında insana, hayata ait tecrübe ve bakış açısidir. Sanatçı eserinde gerçekle olan bağını ve derin algısını, göstergeleri bilinçli ve tutarlı bir biçimde kullanarak sunar. Bu tutarlılık, derin okumaya yönelik çabaların sağlam bir zemine oturtulmasına yardımcı olur. Böylece sanatçının sezgileriyle aktardığı gerçeklik, iletmek istediği anlamca zengin mesaj daha net anlaşılacakla kalmayıp; eserden yayılan uyaranlarla harekete geçen yorumlayıcı öznelliğini de katarak çokanlamlılığa kapı aralar. Bu üretici süreç dünyaya, nesneye, gerçeğe bakış açıları farklı özneleri birbirine yaklaştırır. Zorunlu ve tek sesli otoriter bakışı yıkan, ötekinin penceresinden bakabilen, kendi kodlarını sorgulayan bu yaratıcı süreç, eseri tükenen bir varlık olmaktan kurtarır. Sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde canlılık kazanan eser, belirsizliğin ayrıntılı biçimde aydınlatıldığı, bilinmeyenin kaldırılarak yerine bilinenin geçirildiği bir hal alır (Eco, 2001, s. 14).

Sinemanın bir “aynılık” kümesi olarak görülmesini eleştiren Baker; anlatılmak istenen her şeyi tam anlamıyla kapsayacak sinematografik bakış açısının olanaksızlığını vurgular. Eisenstein’ın kitlelerin kafasına çakmak istediği ‘sine-yumruk- fikrinin hiçbir zaman karşılanamadığını belirtir. Yönetmene ait tasavvurları içeren imajlar seyirci üzerinde aynı tasavvurlara yol açmaz. Bu beklenti “bir kameramanın aynı nesne karşısında tam kesinlikle başka bir kameramanın pozisyon almasını beklemektir”. Bu ise fizik yasalarına aykırıdır. Değişen zaman ve mekan buna olanak vermez. Hep farklı bakış açıları üretir. Sinemada her çerçeveleme birbirinden farklı tarzları ve algıları yaratır. Çekilen kareler ve izlenen filmler sonuçta hep başka şekillerde anlaşılır. Herkes kendi birikimine, kültürüne ve yetişme biçimine göre seyrederek filmi (Baker, 2011, s. 225-227). Okuyucunun ya da seyircinin zihinsel potansiyeline göre değişen anlama düzeylerini açıklamaya çalışan Bordwell, bu donanımları şemalar halinde sınıflar. Seyircinin görsel algı kapasitesi, ön bilgi ve

tecrübesi yanında filmin de buna olanak tanınması gerekir. Bir takım kalıplardan yola çıkan seyirci tıpkı klasik sinemanın sunduğu -karakterin ve çevrenin tanıtımı, olayların gelişmesi, çözülme, sonuç ve son gibi- ana çizgilerden yola çıkarak bir takım sonuçlar çıkarır. Ya da filmdışı olgu ve metinsel öğelerden yararlanarak bir bilinç geliştirebilir. Son olarak ampirik hiçbir bilgiye ulaşamadığı ürünlerle karşılaştığında kendi tahmin ve beklentilerini devreye sokar (Aktaran: Erdoğan, 1993, s. 48-49). Bu üç kategori ele alındığında klasik anlatı içeren yapıt yüzeysel ve sonucu belli okumalara götürür. Düz bir akış içeren film seyirciyi zorlamaz. Filmdışı olgulara ihtiyaç duyan ikinci kategori ise metinlerarası bir ön bilinçle ilerler. Böyle bir donanımına sahip olmayan seyirci sahnelere anlam vermekte zorlanır ve filmi izlemekten sıkılabilir. Sinematik olmayan kaynaklar seyirciyi yönlendirmeye başlar. Ampirik hiçbir bilginin olmadığı yapıt kategorisinde ise seyirci kendi yolunu çizmek zorundadır. Belleğinde yer alan kodlarla yeni anlamlara ulaşır. Yaşanan yaratıcı süreç seyirciye yeni yollar açar.

Sanat yapıtının sonsuz sayıda 'okuma'ya olanak sağlayan, 'açık' yapıda olduğunu dile getiren Eco'ya göre; yapıtın izleyicinin gözünde anlamlı olabilmesinin nedeni, izleyicinin daha önceki deneyimleriyle yapıtın sunduklarının kaynaşabilen bir niteliğe sahip olmasıdır. Yani izleyicinin/okurun deneyimleriyle, şiirin, resmin ya da sinemanın niteliklerinin kaynaşması söz konusudur. Aksi halde her iki taraf birbirine yabancı, dışarıklı olarak kalır. Sanat nesnesinin anlatım değeri, edilgen evreyle etkin evrenin gereçlerinin tamamıyla birbirine nüfuz etmesine bağlıdır. Özne, bir anda karşısına çıkan uyarıcıya tepki vererek, o andaki algısına daha önceki algılarının anılarını aktarır. Algılayan özneyle estetik uyaran arasındaki katılımcı işbirliğini inceleyen Eco, bunu dilbilimsel bir çözümlemeyle örnekler. Öznenin dile olan tepkisinden yola çıkarak, yazım dilinin gözü uyaran yapay ilişkisinin sanatsal formda da olduğunu söyler. Yazım dilinde ya da sanat formunda anlamı anlayabilmek için öznenin işbirliğini gerektiren temel uzlaşımların, terimlerin yan yana getirilmesi gerekir. Bu sunumlara geçmiş deneyimlerin aktarılması ile anlam ortaya çıkar. Bir cümle verildiğinde okuyucunun kullanılan sözcüklerin tamamını ya da bazılarını biliyor olması iletişim açısından bir yetkinlik ya da eksikliğe neden olurken, aynı zamanda alıcının sözcüklere verdiği önemin derecesi, ondan beklentisi ya da o sözcüğe ait anılarının yoğunluğu anlamı etkiler. Aynı sözcüklere verilen tepki farklı farklı olur. Göndergesel uyaranlar aynı olsa da alıcıda farklı karşılık bulur. Sanatçı tarafından tek

kalıba indirgenerek, sınırlı göndergelerle kontrol altında tutulmak istenen yapıt niyetli amacın dışına taşar. Böylece yapıt karşısında duran izleyicinin deneyimleri, sanatçının hayal bile edemeyeceği sonuçlara götürür, zengin anlama doğru genişler. Anıların ve duyguların çağrışımsal ağı her bireyde farklı duygular uyandırır. Düzanlaman çok ötesinde bir dizi yananlamlar ortaya çıkar. Yapı bakımından özgünlüğünü koruyan açık yapıtın kavramsal değeri alıcıya bağlı olarak değişir (Eco, 2001, s. 40-47). Yapıtla diyaloga giren alıcı arasındaki iletişim, yapıttan tamamen bağımsız olmayan potansiyel yeniden yaratımlara dönüşür.

Sanat eserini yorumlamada seyircinin katkısına değinen Cündioğlu'na göre, bu süreçte her algıya bir yorumlama eşlik eder. Beyaz perdeye gözlerini diker dikmez seyircinin algısı genişlemeye başlar, inanılır olanda inanılmazı, kastedilenden kastedilmeyeni çekip çıkarabilir. Böylece eserin anlamında sanatçı kadar seyircilerin katkısı da önem kazanır. İlham perileri arasına gizli seyirciler karışır, eseri döllemeye başlar. Pasif olan seyirci değil, dişi olanın ta kendisi -edilgen olan- sanatçıdır (Cündioğlu, 2012, s. 20). Sunulan görüntülerden yola çıkan seyirci kendi birikimi aracılığıyla boş bırakılan alanları doldurmaya çalışır. Eserin ufkuyla kendi ufku arasında yol alır.

Sinemayı ortak bir paylaşım alanı olarak gören Tarkovski'ye göre; çok yönlü anlamı çağrıştıran görüntü düzenlemeleri yönetmen, film ve seyirci işbirliği açısından ideal bir seçimdir. Üçünü de aynı etki alanında tutan yaratıcı süreç sinemaya yerleşik ve değişken olguları gözler önüne serme fırsatı verir. Eleştiri imkanı ve farklı bakış açıları sunmayı sağlar. Gerçeği algılayıştaki öznellik, kendini bambaşka şekilde perdede ele verir. Sanat yapıtında var olan bireysellik kendine özgü seçimleri yapma ve kararlar alma hakkı tanır sanatçıya. Kalıplaşmış nesnel yargıların dışında gelişen bireysel bilincin paylaşımı, sanatçı-seyirci arasındaki diyalogu artırır. Benzer görüş ve eğilimler yakalayan sanatçı ve seyirci ortak bir fikri seviyede birbirine bağlanır (Tarkovski, 2008, s. 72-73).

Öznel ve belirsiz göndermelere sahip 'açık yapıt'ın doğası gereği katı bir düzanlamlılığa yönelmesi zor olsa da yapılan yorumlar tamamen yapıttan da bağımsız değildir. Kendini tanımlayan sınırlar içinde bir düzen sunan formdan hareket eden yorumlayıcı, beslendiği kaynaktan haz aldıkça yorumu da genişler, zengin

çokanlamlılığa erişir. Formun dokusunu bütün görüntüleriyle algılanabilir kılmaya çalışır. Dikkatini yapıttan yansıyan uyarıcılara yönelten alıcı eski deneyimleriyle yüklü belleğini işin içine sokar. Farklı bakış açısıyla yöneldiği özgün, biricik iletinin anlamı, uyumlu bir düzende ilerleyerek üretken bir hal alır. İleti yeni okumalara açık hale gelir. Formdan yansıyan uyaranlar düzeninin yarattığı zincirleme tepki alıcı-form arasında etkileşimli bir süreç yaratır. Hem tatmin edici hem de doyumsuz bir evre yaşayan, yapıta baktıkça doyma noktasına ulaşan izleyici bir noktadan sonra geçici olarak körelmeye başlar, yaratıcılığını yitirir. Yeni algıyla bütünleşmeye başlayan anılarımız alışkanlığa, yinelenmiş özetlere dönüşür. Estetik haz alma sürecini tıkayan bu durum uyarıcıların zihnimizdeki etkilerini tüketir. Süreci tekrar yaratıcı kılmak adına uzun süre geçip, uyaranlara yönelik alışkanlık kaybedilince, özne yeni bir olgunluk ve artan kültür birikimiyle yepyeni tazeliikle yapıta yönelir. Resim ya da filme ait imgelere yeniden bakan izleyici önceki uzlaşım ve yorumlara, beğeni ya da hoşnutsuzluğa ulaşamayabilir. Özgün form, duyarlılığımızın daha önce ulaşamadığı bazı bölgelerini keşfeder. Özneye birlikte durmadan yenilenen sanat yapıtı kendi içinde barındırdığı nesnel uyaranla her dönemde farklı bir canlılık kazanır (Eco, 2001, s. 56-58).

Yaşanan zamanın herhangi bir anında yaratılan yapıt, tek anlamlı ve belirli bir iletişimi amaçlasa da, estetik nesnenin doğası gereği barındırdığı nesnel uyaranlar sayesinde farklı yorumlara açık haldedir. Birinin ötekine baskın olmadığı okumalara götüren bu süreç açık sanat yapıtında okurun, çoğulluğun ve çokanlamlılığın önemini vurgular. Sanatçının benimsediği ve önerdiği biricik yorum, okuyucu kaynaklı yeni duygu ve kavrayışlarla kaynaşır. Geleneksel ve modern sanatlar arasındaki köklü farkı ‘açıklık’ kavramıyla açıklayan Eco; modern resme, roman ve sinemaya farklı bakış açılarıyla yaklaşmayı önerir. Çağdaş poetik, bazı sanatsal yapıların -resim ve sinema gibi- izleyicinin daha fazla işe karışmasını savunurken, tek anlamlı ve zorunlu olaylar dizisi yerine, bir ‘olanaklar alanı’ yaratmayı yeğler. Anlatıların içerdiği ‘açıklık’ların doğru tanımlanabilmesinin güçlüğü bu ‘olanaklar alanı’ndaki enformasyonun önemini ortaya çıkarır. Bir enformasyon parçasının, topluluğun genel bilgisine katkıda bulunabilmesi için, topluluğun sahip olduğu bilgi dağarcığından farklı olan bir şeyler söylemesi gerekir. Tıpkı dilde olduğu gibi bazı alışılmamış kullanımlar -şiir biçimi gibi- uzlaşmış dil yapılarından çok daha fazla enformasyon üretir. Anlamsal ve

duygusal zenginliği ortaya çıkaran alışılmamış ve öngörülemez düzen metne olumlu ve yüksek olasılıklar kazandırır. Wiener'in dediği gibi bu yeni ve değişik söylemi topluma sunabilen kimseler ise sanatçılardır (Eco, 2001, s. 74-76). Sanatçıların eserlerinde sundukları enformasyon sıradan, geleneksel kuralların dışına çıkan bir düzensizlik oluşturdukları noktada güçlü hale gelir. Alışılmadık tarzları ile açık bir anlamı olmasa bile eserleri şaşırtıcı bir duygulanım ve etki meydana getirir.

Bu açıklamalar ışığında araştırmaya konu edilen J.M.W. Turner'ı anmak gerekir. Sanatçının son dönem tablolarına aktardığı görsel unsurlar, biçimler yaşadığı kuşağın yoğun kullanımlarının aksine farklı bir sunumla karşımıza çıkar. Toplumsal algı düzeyinde bir düzensizlik sergilemesi, sunduğu iletinin gücünü ve enformasyon değerini artırır. Sinema'da ise bazı yetenekli yönetmenler bunu başarabilmiştir. Hitchcock, enformasyonu artıran, doğal düzeni saptıran, bakışı harekete geçiren uygulamalarıyla sinema tarihinde iz bırakır. Filmlerinde başta her şey doğallıkla ilerler. Gerçeklik izlenimine kapılan seyirci masum bir gösteri izler. Her şey normal biçimde, ortalamaya uygun şekilde ilerlerken birden sıradanlığı bozan bir leke bırakır. Bütünlüğu bozan, izleyiciyi şüphelendirip gerilime sokan, bakışı harekete geçiren bir leke tüm yapıntıya (artifice) egemen olur. Karşı karşıya kalınan anormallik büyüyerek bütün alanı istila eder. Burada enformasyonu artıran, kanatları rüzgara ters dönen, doğaya ya da alışılmış düzene aykırı 'leke-yapan-nesne'dir (Bonitzer, 2011, s. 41-46). Alışılmamış okuma ve bakma biçimlerine fırsat veren, klişeleşmiş kodlarla savaşan, okuru rastlantısal olmayan üretken ve sonsuz bir diyaloğa sokan mekanizmaları harekete geçirmek filmi anlam üreten bir canlılığa dönüştürür (Wollen, 2008, s. 151).

Sinemasal anlatıda 'gizil enformasyon'dan bahseden Lotman, film ile izleyen arasındaki iletişimi otomatik, tek yönlü bir iletişim (Kaynak – Mesaj – Hedef) biçimi olmaktan çıkarır. O'na göre enformasyon; bilinen bir şeyin tekrarlanarak başka birine aktarılması süreci değildir. Değişik olasılıklara fırsat tanıyan gizil enformasyon; her türlü otomatik sürecin karşısındadır. Bir olayı otomatik olarak diğer bir olay izliyorsa bu enformasyon içermez. Bu anlamda çizimden nesnenin gerçek görüntüsünü mekanik olarak kopyalayan fotoğrafa geçiş enformasyonun değerini azaltır. O'na göre; "Sanat yalnızca bir aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat, gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştüşdüğu anlamlarla doldurur (Lotman, 2011, s. 28).

Farklı kanallarda yer alan sanat dallarına ait özellikleri kendine özgü yöntemler kullanarak geliştiren sinema yeni bir sanat olarak verdiği eserlerle ayırt edici özgül bir estetiği de beraberinde getirir. Bu kapsamda filmi oluşturanın (Yönetmenin - Auteur) kendi biçimi ve yorumu devreye girer. Yönetmen eserinde artık gerçeği sadece yansıtmakla kalmaz aynı zamanda onu farklı anlamlar taşıyan bir duruma sürüklemek görevini de üstlenir. Eserinde gerçeği, teknik otomatizmin sunduğu “güvenilir-belgesel” özellikten yararlanarak farklı bakış açılarıyla yansıtır. Böylece sinematografiyle gerçekliğin doğal bir biçimde özdeşleştiğini görürüz. Bu birliktelik birini diğerine yeğlemeyen bir biçimde algılandığı sürece tehlike oluşturmaz. Perdede izlediğimiz gerçeğin birebir aynısı değil üzerinde düşünülmesi gereken yapay bir yansımasıdır. Sanatsal bir sezgiyi dile getiren bilinçli bir seçimdir. Doğayı resmederken tuvale kendi yorumunu katan ressamın ve gerçeğe tıpatıp benzeyen fotoğrafın birleşimi. Sternberg, sinemayı değerlendirirken gerçeğe ve onun sanatsal yapaylığına değinir. Sinemanın resimsel özelliğine vurgu yapar; sinemayı doğal dünya ya da sözel dilin ışığı altında değil, ressamın ışığı altında görür:

İmgelerin üstüne işlendiği beyaz tuval iki boyutlu düz bir yüzeydir. Bu öyle olağanüstü yeni bir olay değildir, ressamlar bunu yüzyıllardır kullanmışlardır. Yönetmen ise imgelerini doğanın kölesi olarak ya da “özgünlük fetişine” tapınarak değil, kendi biçimini, kendi yorumunu getirerek kurmalıdır. “Ressamın tablosu üstündeki gücü sınırsızdır, insan biçimi ve yüzü üstündeki denetimi zorbacadır.” Fakat “Yönetmen kamerasının insafına bağlıdır”; film yönetmeninin ikilemi burada, kullanmak zorunda olduğu garip, mekanik alettedir. Yönetmen aletini kontrol edemiyorsa, bu işten geri çekilir. Çünkü “Kopya çıkarma eylemi, erdemi ne olursa olsun, sanatta her türlü yaklaşımın karşıtı olma durumundadır. (Aktaran: Wollen, 2008, s. 123).

Eco’ya göre, sanat yapıtı onu meydana getiren sanatçı tarafından izleyiciye sunulan biricik, tamamlanmış, kapalı bir ürün değil okuyucu ya da izleyicinin kendi akıl ve duygulanım kapasitesine göre anlam kazanan, kültüre, beğenilere, kişisel eğilimlere ve önyargılara göre de farklı biçimde algılanan, yorumlanmaya elverişli ‘*açık yapı*’dadır. Sanatçı tarafından özgün bir kompozisyonla, belli bir formda kurgulanan bitmiş ürün, izleyicinin haz duyması amacına yöneliktir. Eseri okuma ve yorumlama sürecinde ise izleyici yapıta kendince verdiği yanıtlarla tepki gösterir, onu kişisel bakış açısına göre değerlendirir. Sanatçı ve izleyiciyi aynı oyuna dahil eden bu çaba eserin özgünlüğünü kaybetmeden, farklı titreşimler yaratarak zenginleşmesini, estetik değer kazanmasını sağlar. Sanatçı ve eseri yorumlayanın işbirliğine dayanan bu ilişki bilinçli

ve eleştirel bir bakış açısını gerekli kılar. Böylece öznel bilinci olgunlaşmış yorumcu, yaratıcı okumanın sınırlarını genişletebilir. İzleyicinin bilincini kendisiyle aynı yöne yöneltmeye çalışarak, tek doğru olarak gördüğü bakış açısını dayatan görsel yapıtların terkedildiği günümüzde, sanatçılar eserlerini izleyiciye de özerklik tanıyan, birçok anlam üzerine kurulmuş bir ‘açıklık’ta sunar. Yapıtı, yaratıcısının katı denetiminden kurtaran bu kavrayış yorumcuya kendine en uygun gelen okuma yöntemini seçme özgürlüğü tanır. Böylece canlılık kazanan yapıt keşfedilmesi gereken yeni anlamlara doğru yol alır. Sonsuz yoruma ve öneriye açık yapıt, çeşitli anlamları yüklenmeye gebe hale gelir. İzleyicinin özgür tepkisine açık olan yapıtın saçtığı titreşimler, okurun dünyasını uyararak derin yanıtlar bulur. Sabit ve sorgulanamaz katı kuralların dışına çıkan ‘açık yapıt’, kabul görmüş değer ve dogmaları aşarak okuru sonucu belli okumalardan kurtarır. Eseri tüketilemeyen çok anlamlılığa dönüştürerek geleceğe taşır. Bitip tükenmek bilmeyen bir anlamlar rezervi olarak görülen ‘açık yapıt’ aranan cevabı her bir okurun kendi inisiyatifine bırakır. Verilecek farklı cevaplar beraberinde yeni sorular getirir, yapıt üzerinde kolektif bir tartışma alanı oluşur. Okurun gözünde durmadan yenilenen, izleyicinin farklı yorumlarına ve işbirliğine dayanan özgür bir ortam meydana gelir (Eco, 2001, s. 10-20).

Sanat yapıtlarının sınırsız sayıda yorumlanabileceğine değinen Eco; onların üretkenliklerinin her okumada yeniden sağlanabileceğine inanır. Bir sanat yapıtı, bütünsel üretim açısından bitmiş, tamamlanmış ya da “hesabı yapılmış” olmasına rağmen yoruma da kapalı olmaz, çeşitli biçimde yorumlamalar da onun indirgenemez özgünlüğünü, farklılığını değiştirmez (Aktaran: Rıfat, 2000, s. 167). Sanat yapıtlarının yaratıcısı tarafından verilmek istenen mesajlar yanında başka mesajlar da taşıdığı algısını kuvvetlendiren böyle bir yaklaşım, geçmiş ile şimdiki zaman ve gelecek arasında bir köprü kurarak, yapıt üzerine kolektif bir bellek oluşturur. İnsanlık birikimini sürekli canlı tutan işbirlikçi ideal okuma tarzı, sanat yapıtının her döneme ait bir söylem geliştirebilmesine olanak sağlar. Böylece yapıtın kendi zamanına hapsedilmesi önlenir.

2.4. Sinema Göstergebilimi

Her anlatının tek bir anlamının olması zorunlu değildir. Dilbilimde kullanılan sözcüklerin ya da dizilimsel yapıların, metinlerin verdiği anlamlar her zaman evrensel bir koda sahip olmayabilir. Göstergebilimin açıklamaya çalıştığı göstergeler de tek bir anlama ve sonuca mahkum edilemez. Göstergebilim bir tek anlamdan ziyade birçok anlamı kasteder. Böylece göstergeyi daha kapsamlı ve farklı açılardan ele almayı amaçlar. Sinema göstergebiliminde bu durum filme “aynı gözlerle bakmamak” olarak tanımlanır. Akan görüntülerden farklı anlamlar çıkarabilmek. Kişiye ve tecrübeye dayalı farklı alımlamalar geliştirerek farklı görebilmeyi teşvik eder sinema. Farklı bakış açılarını gün yüzüne çıkaran film, seyirciyi her şeyin merkezinde olmadığını hatırlatan okumalara yönlendirir. Filmin gerçek anlamını veren tek bir okumaya değil “daha çok anlam üreten çoğul bir okumaya” davet eder. Çoksesli bir ilişki üzerine kurulu bu çaba eserle bağdaşmayan “olmadık anlamlar çıkarmak” manasına da gelmez. Aksine filmin herhangi bir türde okunuşu, bu tür bir okunuşu mümkün kılan mekanizmanın nasıl işlediği açıklanarak doğrulanmalıdır (Wollen, 2008, s. 151). Birçok kişisel müdahaleye olanak tanıyan açık okuma tümüyle yapının mantığının dışında biçimsiz, kişiliksiz herhangi bir sonuca yol açmaz (Eco, 2001, s. 33). Yoruma dayanak oluşturan esere ait uyarıcı öncüllerle, yorumcuya ait özgün bakış açısı arasında kurulan bağ güçlüdür. Rastlantısal bir ilişkiden çok, yapıyla paralellik gösteren, tutarlı, yaratıcı bir ilişki kurulur.

Eco, yapıtı -özellikle sanat yapıtını- ‘alımlama’ açısından değerlendirir. Sanat yapıtını bir yandan obje olarak değerlendirirken diğer yandan “Nasıl bir obje?” olduğunu sorgular. Sanatçı tarafından yaratılan sanatsal objenin alımlayıcı (süje) tarafından nasıl algılanması gerektiğine değinir. Ona göre sanat yapıtı ile ilgi içine giren süje sanatçının istekleri doğrultusunda ilerlemek, aynı duygu ve hazzı paylaşmak zorunda değildir. Sanat yapıtını dar çerçevelerle sınırlandıran, onun dinamizmini ortadan kaldıran kapalı bir bütünlüğe karşı çıkar. Süjenin yapıta herhangi bir katkıda bulunmasını engelleyen, yoruma kapalı bir yaklaşım aynı zamanda süjeyi -izleyici, seyirci, okuyucu, dinleyici- edilgen bir varlık haline dönüştürür. Böyle bir kapalılığı hedefleyen, yaratıcılığı ortadan kaldırarak izleyiciyi mahkum eden sanatçının bu çabasının boşa çıkacağını söyleyen Eco; sanatçı ile üçüncü şahısların hiçbir zaman aynı noktaya tam anlamıyla

ulaşamayacağını savunur. Sanat eserini yaratan ile onu kavrayan süjenin farklı perspektiflere, eğitime ve birikime sahip olduğunu belirtirken; sanatçının yarattığı biçimde düşünmenin olanaksızlığından bahseder. Böyle bir sonucun olabilmesi için süjelerin niteliklerinin ve yaşantılarının aynı olması gerekir. Dolayısıyla nitelik olarak birbirinden farklı olan süjelerin aynı sanat yapıtı üzerinde farklı yorumlara sahip olması doğaldır. Her bir yorum yapıtı açıklar, ama onu tüketmez, yine her bir yorum yapıtı hakiki kılar, aynı zamanda bu yorumsama yapıtın diğer tüm yorumlarının bir tamamlayıcısıdır. Özetle, her bir yorum izleyiciye yapıtın tatmin edici bir uyarlamasını sunarken, yapıtı dar bir çerçeve içine hapsetmeden, belirli bir dışavurum dizisine indirgemeden, hiç bir zaman tamamlanamayan bir sonsuzluğa dönüştürür. Çünkü yapıt üzerinden yapılan tüm yorumlamalar onu tam anlamıyla kapsayamaz ve eşzamanlı olarak çözümleyemez (Eco, 2001, s. 27).

Eco, sanat yapıtında standart sonuçlar meydana getiren kapalı okumaların olanaksızlığını dile getirirken, özgünlüğü ortaya çıkaran katılımcı, etkin “açık okuma” biçimini savunur. Bu okuma biçiminde her alımlayıcı yapıtı kendi perspektifi içinde yorumlar. Yapıtı hareket ve canlılık kazandıran bu okuma biçimiyle sanat eseri yeni tepkilere, yorumlara daima açık hale gelir. Bilinci özgür kılarak, yorumun bitip tükenmeyen sınırlarını iyice genişleten bu tavır yapıtın geleceğe dipdiri taşınmasını sağlar. Sınırları aşan “açık sanat yapıtı” her çağ ve dönemde ilgi çeken bir merkez haline gelerek; sonsuz bir üretime kaynak olur. Farklı zamanlarda farklı okuyucu tabakaları ile karşılaşan yapıt sürekli kendini güncelleyerek yeniden ve farklı bir etkinlikte ortaya çıkar. Sürekli olarak değişen ufukların objesi olan sanat yapıtı yaşayan tarihsel bir varlık haline gelir (Aktaran: Tunalı, 2013, s. 123-124). Böylece sanat eseri, hakkında verilen sayısız yargılar sonunda farklı anlamlara ulaşarak zenginleşir. Onu alımlayanın algısına göre farklı boyutlara taşınan yapıt doygunluğa erişerek canlılığını sürdürür.

Hans Robert Jauss “alımlama” (reception) estetiğinde, sanat yapıtı ile onu kavrayan, onunla ilgi kuran süje arasındaki ilişkiyi ele alır. Süjenin sanat yapıtı ile estetik ilgisine değinir. ‘Klasik estetik’in daha çok sanat yapıtını bir üretim ürünü olarak görmesinin aksine, ‘alımlama estetik’i alımlayıcının eser üzerindeki görevinin ve başarısının hiç de küçümsenmemesi gereken bir unsur olduğuna dikkat çeker. Ona göre; süjenin

alımlaması estetik ilginin dışında kalmayarak yapısalcı bir estetik anlayışa doğru yol alır. Bu noktada göstergebilimsel (semiotik) yaklaşım; dili ‘gösterge’ olarak ele alırken sadece sözcül bir sistem olarak değil aynı zamanda ‘gösteren’ ve ‘gösterilen’ arasındaki ilgiyi yani kişi ve toplum bilincini işin içine katar. İletişimsel olarak mesajı gönderen göndericinin yanında onu alımlayanın durumu da göz ardı edilmez.

Çek formalizmini estetik açıdan temellendiren Jan Mukarovski’nin geliştirdiği “yapısalcı estetik”, dilin göstergelerden oluşan bir sistem, dizge olduğunu açıklarken, göstergenin söz konusu olduğu diğer alanlarda da -özellikle sanat yapıtlarının- göstergebilimsel açıdan ele alınabileceğine değinir. Sanatın da dile benzer bir nitelik taşıyan göstergelere sahip olduğunu söyler. Gösterge sistemlerindeki çok boyutluluğa değinirken sanat yapıtının otonom -autonom- düzeninden bahseder. Mukarovski’ye göre; sanat yapıtının yaratıcısının bireysel bilinç durumundan, yapıt karşısında duran süjenin bilincinden ve maddi yapıttan ayrı bir gösterge karakteri vardır. Aynı zamanda bu yapı maddi varlığa, bunu yaratan sanatçı bilincine ve onu algılayanın bilincine de dayanır. Sanat yapıtı, onun maddi varlığına indirgenemez. Onu yaratan sanatçının ruh durumu ile de özdeşleştirilemez, aynı zamanda onu alımlayan, kavrayan süjenin ruh durumuna da indirgenemez. Onun otonom varlığı, tüm bu kompozisyonları taşımasında temellenir. Duyusal olarak maddi, kolektif bilinçte anlamlandırılan estetik bir obje ve gösterilen şey ile ilgili olan sanat yapıtı özgün bir varlıktır. Var olduğu çevrenin tüm bağlamını (bilim, felsefe, din, politika, iktisat vb.) içeren yapıt duysal-dışsal bir simge, aynı zamanda onun ifade ettiği anlamsal bir özelliğe dayanır. Gösterenin -dışsal simgenin- meydana getirdiği kolektif bilinci, anlamı taşıyan bir yapıya sahiptir. Gösteren burada sanat eserinin maddi varlığı iken gösterilen ise kolektif bilinç -estetik obje- yani sanat yapıtının anlamıdır. Belli bir tarihsel dönem içinde meydana gelen sanat eseri yaratıldığı dönemin düşünme, duyma ve bakış açılarını gösterirken; aynı zamanda iletişimsel olarak da bir anlam taşır. Her yapıtın bir konuya ve içeriğe sahip olduğunu savunan bu yaklaşım soyut sanat ya da non-figüratif yapıtlar söz konusu olduğunda biraz sakıncalıdır. Kandinski’nin mutlak resmi ya da sürrealist yapıtların varlığı iletişimsel anlamın sanat yapıtlarında aranması gerekliliğini biraz öteler. Ama yine de göstergebilimsel olarak bir sanat yapıtının ya da herhangi bir eserin incelenmesinde bahsettiği otonom gösterge önemli bir işleve sahiptir. Bu yaklaşım semiyolojik bir çalışmayı sanat yapıtının çözümlenmesi

bakımından zorunlu görür. Böyle bir eksiklik sanat yapıtını biçimsel bir konstrüksiyona ya da taklit ürüne dönüştürür. Onu yaratanın ruhsal ve fizyolojik durumunu yansıttığı gibi yaşanan çevrenin sosyo-kültürel, ekonomik, ideolojik durumunu da yansıtır. Eserin semiyolojik, yapısalcı açıdan ele alınması yapıtı tek yanlı yaklaşımlardan uzak tutarak yapısal bir çözüme kavuşturur (Aktaran: Tunalı, 2013, s. 100-105).

Sonuçta hiçbir sanat yapıtını, tüm özelliklerini kapsayacak eksiksiz bir yetkinlikle okuma imkanı yoktur. Yüzde yüze yakın bir okuma iddiası taşımak deyim yerindeyse eseri şekillendiren, onun sınırlarını ve görevlerini belirleyen sanatçıya yol göstermek anlamına gelir. Böyle bir kusursuzluğa erişme iddiasını eleştiren Tarkovski'ye göre bu tür bir çaba yapıtı; özüne aykırı bir sınırlandırmaya sokar. Ona göre:

Her doğal organizma gibi sanat da birbiriyle çelişen öğelerin mücadelesi sonucu yaşar ve gelişir. Zıtlıklar burada iç içe geçer, yani bir anlamda düşünceyi sonsuza dek tekrarlar. Bir eseri sanat haline dönüştüren düşünce, temelinde yatan çelişkilerin dengesi ve uyumunda gizlidir. Sonuçta, sanat eseri üzerinde nihai bir 'zafer' elde etmek, anlamını ve görevini kesin bir açıklığa kavuşturmak mümkün değildir. (Tarkovski, 2008, s. 35).

2.5. Yapısalcı Yaklaşım

Yapıyı oluşturan birimlerin tek başına bir anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılarından anlam kazandıklarını savunan yapısalcı inceleme, yazınsal metinler dışında farklı alanlardaki yeniden sunum dizgelerinde de kullanılan bir yöntem olmuştur. Söylemin ve anlamın incelenmesi temeline dayanan göstergebilim; dizgelerdeki farklı algılama düzeylerini açıklarken, eseri yapısalcı çözümlemeyle incelemek, verilmek istenen mesajı ve derin anlamı açıklamada tutarlılık sağlar.

Yapısal çözümlemede başlangıç noktası daima eserin kendisidir. Yapıt ancak kendi kendisiyle karmaşık ilişkileri içinde anlamlandırıldıktan sonra diğer disiplinlerle (sosyoloji, psikoloji vb.) ilişkiye girer. Kendi açısından karmaşık bir bütünlüğe sahip olan sanat yapıtının en ince noktalarına kadar nüfuz edip, onu iyiden iyiye ölçüp tartmak gerekliliği vardır. Filmi yüzeysel bir analizle kabaca, üstünkörü bir bakışla ele

olarak yaygın (extensive) ilişkilere dahil etmek yanlış sonuçlar verir. Esası göz ardı edip dışsal yorumlamalara ve ilişkilendirmelere girişmek yapıtın ne anlattığının gözden kaçırılmasına neden olur. Çözümlemenin başında yapılacak böylesi bir hata eserin diğer alanlarla girdiği ilişkilerde de kendini gösterir. Eserin yoğun (intensive) derin okumalarını yapmadan elde edilen veriler güvenilir sonuçlara ulaşmamızı engeller. Brian Henderson'a göre sanat yapıtı kendi açısından karmaşık bir bütün olarak ele alındığında çözülür. Yapıtın ötekilerle yaygın bir ilişki sürdürebilmesi bu şarta bağlıdır. İlk aşamada yapıttan yola çıkılarak yapılan parça-bütün çözümlemesi yaygın eleştirinin savsakladığı ya da geçiştirdiği alanları güvence altına alır (Aktaran: Bükler ve Onaran, 1985, s. 128). Yapıtın kendisinden yola çıkılarak, onun sahip olduğu içsel ilişkileri ve barındırdığı karşıtlıkları belirlemek yerinde bir davranış olacaktır. Eksiksiz bir bütünlükle ele alınan detaylı bir okuma sürecinden sonra yapıtı tarihsel, toplumsal bir bütünlükle desteklemek daha doğru sonuçlara götürür.

Yapısalcı yaklaşım, bir metni oluşturan öğelerin birbirleriyle ve metnin bütünüyle kurduğu ilişkileri ortaya çıkaran bir yöntem sunar. Gerçeği parça-bütün ilişkisi içinde inceleyen yapısalcı çözümleme, anlatı metnini oluşturan öğelerin (parçaların) saptanıp, bu öğelerin kurulum içindeki ilişkilerini, anlatı inşasındaki rollerini belirlemeye yönelik bir yöntemdir. Metni dizesel ve dizimsel boyutlar içinde kesitleyerek bütüncül anlamı taşıyan yapının nasıl sistematize edildiğini bulmaya çalışır. Her öğenin yapı içinde bir işlevinin olduğunu varsayan bu yöntemde öğeden yapıya doğru bir yönelim vardır. Eşsüremlilik/artsüremlilik, dizi/dizim, gösteren/gösterilen, biçim/içerik gibi karşıtlıklar kullanarak metni anlamının temel yapısını çeşitli boyutlarda ele alan yapısal çözümleme özelden genele, genelden özele, parçadan bütüne, bütünden parçaya doğru sürekli ve hareketli bir açılım sunarak herhangi bir dizgenin temel anlamını çözmeye yönelir.

Temelde anlam üretme amacı taşıyan anlatı türleri, içerik üretiminde farklı anlatı dilleri kullanır. Roman, şiir gibi anlatı türleri yazınsal dili kullanırken; resim, sinema gibi sanatlar görsel dili kullanır. Yirminci yüzyılın başlarında yeni bir anlatı sanatı olarak ortaya çıkan sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak görselliği ve devinimi bir araya getirerek güçlü bir anlatısal yapı sunar. Çekim özellikleri, sahne sıralaması,

kurgu gibi ögelerle; olay örgüsünde yer alan kişi, zaman ve uzam kavramlarını bir dizge olarak sunan sinema sistemli bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Bir söylem ve anlatı türü olarak ortaya çıkan sinema, verilmek istenen mesajın (anlamın) taşınmasında kendine ait bir dile sahiptir. Yazınsal anlatı dilleriyle yapısal benzerlik taşıyan sinema dili; ayrı ayrı göstergelerden örülü bir dizge yaratımını zorunlu kılar. Bu dizgenin taşıdığı örtük anlamları deşifre edebilmek, yüzeydeki bir takım görüntülerin altında yatan derin anlamı yakalayabilmek için anlatının yapısal işleyişine, bütünü oluşturan göstergelere ve bu ögeler arasındaki karşılıklı ilişkilere yönelmek gerekir. Böyle bir olanağı sunan, anlatının iç dinamiklerine yönelen bu sayede anlatının kendi başına ve kendisi için incelenmesine olanak sağlayan yaklaşım yapısalcı yaklaşımdır. Bu yöntemde, yapının iç düzeyine yönelmek, dışta kalan etkenlerden incelemeyi ilk anda arıtmak, gerekirse bunları sonradan yapının gösterdiği yönde değerlendirmek, hem sürede hem de uzamda olsun bağımsız bütünle yetinmek başlıca tutarlılık ve geçerlilik ölçütüdür (Yüksel, 1995, s. 20).

Peter Wollen’a göre filmlerin yapısal çözümlemesi yeni anlamlara ulaşmada çok önemlidir. Bazin’in filme kültürel bir etkileşim olarak bakışı, karşıtlıkları açığa çıkarmada yapısal çözümlemeye verdiği değer Wollen’ı etkiler (Aktaran: Büker ve Topçu, 2010, s. 280). Doğrudan yapıt üzerinden yapılan bir inceleme niyetli ya da niyetsiz amacın dışında yeni sonuçlara ulaştırabilir. Bu türden bir yapısal çözümleme; filme taşınmak istenen mesajın peşine düşmez. Niyeti sorgulayan bir hafiyeliğe girişmeden, yeni anlamlara açık bir okuma geliştirir. Doğru sonuca ulaşma kaygısı taşımadan içeriği kavramak amacıyla biçimi ve göstergeleri göz ardı eden bir okuma önermez. İçeriği ahlaki bir tutumla ele alan bir yargıçlığa girişmeden, mesnetsiz, aşırı soyut çıkarsamalardan uzak modern eleştiriye yöneltir. “İçerik” ve “niyet” tartışmasına girmeden yapıtı oluşturan metne ve göstergelere yoğunlaşır. Karar verici bir mekanizma statüsü taşımadan yazar-okur, yönetmen-izleyici işbirliğine dayanan, katılımcı bir anlayış benimser.

Wollen; ‘Tanrının evrenselliği’ ve ‘gerçeğin ve doğrunun tekliği’ üzerine kurulu sanatın evrenselliğini savunan estetik kuramları reddeder. O’na göre; seyirciyi yapıtın içine katan, filmi okuma sürecinde kendi bilincini riske eden yöntem, seyirciyi tüketici

bir yargıç konumdan arındırarak; üretken bir diyaloga sürükler. Okur kendi kodlarıyla ve algılarıyla bu savaşın içinde yer alır. Alışılmış okuma biçimlerini kırarak bakış açısını işin içine katar. Modern sanatın göstergebilimsel temelleri üzerine kurulu tekil okumalara davet eder. Yönetmen ve izleyicinin birlikte işçilik yaptığı bir süreç önerir. İzleyicinin bu noktada kabul ettiği ya da çatıştığı boşluklar vardır. Seçilen görüntüler izleyicinin bilinçaltında farklı algı ve okumalara yol açabilir. İzleyiciyi böyle bir yönelişe sevk eden ekrandaki görüntü, yönetmeni bile şaşırtan sonuçlara neden olabilir. Böylece yönetmen ve izleyici ayrı gözlerle yaklaşır filme, yönetmenin yönlendirmesi etkisizdir artık. İzleyici çok başka yerdedir. Merkezde olan yönetmen değil ayrı ayrı her bir izleyicidir. Bu da bize filmin anlamının tek bir okumaya hapsedilemeyeceğini gösterir. Karşımızda edilgen film tüketicisi yoktur. Okur özgürdür. O'na göre; değerli ve güçlü olan yapıt klişeleşmiş okuma ve bakma biçimlerini kapı dışarı eden, okuru rastlantısal olmayan, üretken bir diyaloga çağıran yapıttır (Wollen, 2008, s. 145-153).

3. “BAY TURNER” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Andre Bazin, “Resim ve Sinema” başlıklı makalesinde, resim sanatı üzerine yapılan, ünlü ressamların hayatını konu edinen filmlerin bazı sanatçı, ressam ve eleştirmenlerden tepki aldığını belirtir. Ekrana yansıyan bu tür filmlerin resim sanatını ve ressamı doğru yansıtmadığına değinir. Bu tür yapıtlarda yapımcı tarafından bazı gerçekler bilinçli olarak çarpıtılırken; yönetmenin kişisel birikimi ile sentezlenen yeni içeriğin ekrana taşınması sonucu ressamın gerçek yaşantısıyla ilgili önemli sapmalar meydana gelir. Resim ve sinemayı birleştirmenin sakıncalarını ele alırken bu işin nasıl yapıldığı hakkında fikirler öne süren Bazin; bu birlikteliğin resimde derinlik kaybına yol açacağı, tabloların sunduğu atmosferin ekran üzerinde kaybolacağı eleştirilerini de göz ardı etmez. Bu tür yakınmalara rağmen sinemanın resme olan olumlu katkılarına da değinir. Sadece resim eğitimi alan azınlığın resimden estetik bir haz duyacağını savunur. Sinema; resmi, sanatı gündelik hayatın içine sokarak kitlelere ulaştırır. Resim ve filmin, ressam ile yönetmenin birlikte yol aldığı yapımların işlevi resme hizmet etmek ya da onu baltalamak değil; onunla ortak bir yaşantı sürerek yeni bir varlık alanı kazandırmaktır. Ünlü sinema kuramcısı bu etkileşimi şöyle açıklar:

Bırakalım ressamlar istedikleri gibi resim yapsınlar. Film yapımcılarının aktivitesi bunun dışında, daha gerçekçi olarak kalacaktır. Bütün ressamlar buna aldırmandan, bu büyük icattan mutluluk duymalıdır. Gerçekçilik zaten bir kez ortadan kalkmış ve yerini soyut resme bırakmıştır. Sinemaya, ekranın psikolojik unsurlarına teşekkür etmek gerekir. Sembolizm ve soyutluluk, katı bir maden cevherinin gerçekliğinin yerini almıştır. Bundan sonra yapılması gereken şey onun, diğer sanat dallarının gerçek doğalarını yok etmeden uzak duracak şekilde saflaştırılması, billurlaştırılmasıdır. Ressam ve halk, diğer sanatlardan fazla olarak birbirinden ayrıdır. Resmin kitleler için açık bir kitap şekline dönüşmesi ve tüm kültüre yaygınlaşmasını beklemek boşuna zaman kaybı olacaktır. (Bazin, 2013, s. 159).

Bazin’in de belirttiği gibi resim ve sinemanın birlikteliği, ortak özgün bir alan oluşturur. Yönetmen, ressamı ele alarak onu ve mesajını kitlelere taşımakla kalmaz aynı zamanda kendi söylemini, bakış açısını da paylaşır perdede. Sinemanın sanatsal bir ifade taşıması, gerçekliği hiç bozmadan aktaran belgeselliğinden kaynaklanmaz. Bir olayı olduğu gibi anlatmak tarihin görevidir. Sanatın ise böyle bir yükü taşıması gerekmez. Sanatçı tıpkı bir yazar gibi öyküsünü kendi kurgulayıp yeni şeyler sunar. Bu gerçeğe Turgut şöyle değinir:

Yazar, bir adamın normal hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa sanat yapmış olmaz. Her gün yediği yemekleri ya da yaptığı işi, kullandığı tuvaleti anlatsa, ilginç ve anlamlı bir şey anlatmamış olur. Bir olayı anlatmak tarihin işi olup, sanatın işi değildir. Nitekim sanatta olay olmayıp, öykü vardır. (Turgut, 1993, s. 17)

Bu çalışma; imgeler yoluyla anlatım sunan resim ve sinema sanatlarının kendine özgü dillerinin kesiştiği noktada yer alan biyografik bir çalışmayı, göstergelerarası ve sanatlararası bir yaklaşımla ele alır. Resim, sinema ve biyografinin sentezlendiği melez bir yapıdan hareketle yeni anlamlar üretir. Ünlü İngiliz ressamın ‘yaşam metni’nin uyarlandığı “Bay Turner” filmi üzerinden, resim sanatının kendine özgü dilinin, sinemada nasıl bir karşılık bulduğunu irdeler. Farklı araçlar kullanan gösterge dizgeleri arasındaki dönüşümün yol açtığı yeni anlamlara ulaşmaya çalışır. Yeniden üretime olanak sağlayan ‘açık yapı’da çözümlemeler sunar. Resim, biyografi ve sinemayı kaynaştıran filmin derin yapısına inerek, sanat-sanatçı-eser kavramları üzerinden karşıtlıklara, tema ve motiflere ulaşır.

Resmin kendine has gösterge dizgeleriyle ürettiği anlam, sinemacının kullandığı sinemasal gösterge dizgelerine çevrildiğinde kaçınılmaz olarak dönüşüme uğrar. Ayrıca metnin anlam evreninin çözümlenerek sinema dilinde yapılandırılması, filme uyarlanması da yeni anlamlara kapı aralar. J. M. William Turner’ın hayatının son 20-25 yılını ele alan film, ressamın yaşadığı kuşağın ve yarattığı eserlerin anlam evreninin izlerini taşır. Gelişen olay örgüsü, ressamın yaşadığı döneme ait değer yargılarından hareketle, farklı bir çağa ait toplumsal, sosyo-kültürel ilişkileri, sınıfsal yapıları günümüze aktarır. Sanata ve sanatçıya ait farklı bakış açılarını gözler önüne serer.



Resim 3.1. “Mr. Turner” film kapağı (<http://cdn-static.denofgeek.com/sites>, 11 Aralık 2016’da erişildi)

3.1. “Bay Turner” Filmi Hakkında

Mike Leigh’in yazıp yönettiği, uluslararası ortak yapım biyografik dram filmi 2014 yılında vizyona girdi. 1775-1851 yıllarında yaşayan ünlü İngiliz ressam Joseph Mallord William Turner’ın yaşamının son yirmi beş yılını sinema perdesine taşıyan eser 2014 yılında Cannes Film Festivali’nde başrol oyuncusu Timothy Spall’a “En İyi Erkek Oyuncu” ödülünü kazandı. Filmin görüntü yönetmeni Dick Pope ise jüri özel ödülüne layık görüldü. Birleşik Krallık, Fransa ve Almanya ortak yapımı 150 dakikalık film Romantizm akımının önde gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilen; aynı zamanda Empresyonizmin öncülerinden J. M. William Turner’ın seyahatlerini, sanat yaşamını, sosyal çevresini ve özel hayatını beyaz perdeye taşır (https://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Turner, 1 Aralık 2016’da erişildi). 50’li yaşlardan başlayarak sanatçının ölümüne kadar (1851) olan dönemi ele alan film 19. Yüzyıl Londrasına ışık tutar. Modern çağlara adım atan İngiliz toplumunun yaşadığı sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik dönüşümü de yansıtır. Dramatik doğa ve deniz manzaralarıyla tanınan ünlü ressamın eksantrik kişiliği ve tartışmalı yönleri yönetmen Mike Leigh’in bakış açısıyla sinemaya taşınır.

3.2. Joseph Mallord William Turner'ın Biyografisi, İngiltere (1775-1851)

J. M. William Turner, Londralı bir berberin oğludur. Çok az öğrenim görür. 12-13 yaşlarında bir oyma baskıcının resimlerini boyayarak çalışmaya başlar. Bir yandan da kendi yaptığı resimleri babasının dükkanında satmaya çalışır. 1786'da kız kardeşini, 1804'te ise kızının erken ölümü sebebiyle akıl sağlığını yitiren annesini kaybeder. 1789'da 14 yaşındayken Kraliyet Akademisi Okulları'na girer, kısa bir süre sonra çeşitli kitaplar ve dergiler için resimler çizmeye başlar. Suluboya ve manzara resimleriyle ilgilenen Turner, yangın, fırtına gibi doğal afetleri ve sis, güneşin doğuşu gibi hava olaylarını resmeder. İngiltere'nin çeşitli yörelerini gezerek manzara taslakları çizen Turner şaşırtıcı bir belleğe sahiptir. Daha önce gördüklerini basit taslakların yardımıyla, aylar sonra bile gerçekte olduğu gibi kusursuz bir biçimde tuvaline aktarır. Bu biçimde yaptığı tabloların en çarpıcı olanı "Denizde Kar Fırtınası" (1842) adlı tablodur. Dalgaları gerçeğe uygun bir biçimde resimleyebilmek için, Turner'ın fırtına sırasında kendini bir gemi direğine bağlatarak dalgaları gözlemlediği söylenir.

İngiliz ressam William Turner göz kamaştırıcı renklerle bezeli manzara resimleriyle tanınır. Çoğunlukla kıy ve deniz manzaraları yapan Turner başlangıçta doğayı olduğu gibi tuvale geçirir. Olgunluk yıllarında nesnelerin doğal görünümleriyle daha az ilgilenmeye başlar. Tablolarında canlı renkler ve bir ışık havuzunda titreşiyormuş duygusu veren görünüm yer alır. 1802'deki Fransa gezisinin ardından denizin ve dalgaların hareketini olağanüstü bir ustalıkla sergilediği tablolarından sonraki Fransa ve İtalya gezilerinde resimde özellikle ışığın etkileri üzerine çalışır. Manzara resimlerini ayrıntılardan arındırmaya, saf renkler kullanmaya başlar. Turuncu, mor, sarı, mavi gibi parlak renkler kullanarak yoğun ve titreşimli bir ışık etkisi elde eden sanatçı doğayı günün değişik saatlerine ve hava koşullarına göre değişen görüntüsüyle tuvaline aktarır. Turner, nesnelerin doğal görünümünden çok ışık ve renge önem verir (<http://www.msxlab.org/forum/>, 19 Ocak 2016'da erişildi). Öğrencilik dönemi bittikten sonra Kraliyet akademisine üye olur ve profesörlüğe kadar yükselir. Sanata ait merak ve ilgiyi artırmak gayesiyle tamamlanmamış resimlerini önceden sergilere gönderir, akademide belirlenen bir günde canlı bir performans sergileyerek izleyicilerin önünde tablolarını tamamlardı. Eşi ile birlikte yaşadığı Thames Nehri kıyısındaki bir evde 76 yaşında vefat ettiği söylenen sanatçının son sözü "Güneş Tanrı'dır" olmuştur. (<http://www.gundelresim.com/post>, 19 Ocak 2016'da erişildi).

Nalan Yılmaz sanatçının stilini şöyle açıklar:

...Turner'ın özgür stili, suyu resmetmesi, renkli ışık saçan paleti, doğanın hızla değişen biçimlerini ve ton farklılıklarını veriş, Empresyonistleri etkiler. Çalışmalarındaki ıssız yerler, tenhalık, geçmişten bir yapı, çayır, göl çevresi, sürekli değişen bulutlarıyla kompozisyonun yarısını kaplayan görkemli gökyüzü, ufukta belirsizleşen deniz, doğal afetler, yağmur, sis, göz kamaştıran parlaklığıyla kar, alacakaranlık, güneşin doğduğu ve battığı saatler doğa karşısında insanın yazgısına dikkat çekerek her şeyin geçiciliğini tedirgin edici bir biçimde hatırlatır. Manzaralarında Tanrı'nın gücünün delili olan doğa olağanüstüdür, yücedir, vahşi

bir ihtişama sahiptir. Herhangi bir işle meşgulken veya eğlenirken gösterdiği insanlar ise oldukça küçük figürlerdir...

‘Işığın Ressamı’ olarak tanınan ve renk, biçim gibi resimsel öğelerle ilgili olarak da manzaraya yenilikler getiren sanatçı daha önce gittiği yerleri bir kez daha ışık oyunlarından faydalanıp sembolik bir nitelikle resmetmekten hoşlanır. Düşsel öğelere başvurması, eşsiz hayal gücünü ortaya koyması ve doğanın ruhunu ölçmesi ile Sembolistleri de etkiler. Sadece atmosferde geçip giden olaylarda değil iç mekan tablolarında da akıcı stili ve içten yaklaşımı gözlenir. Çok seyahat etmesine rağmen son dönemlerinde insanlardan kaçan ve çoğunlukla resimlerini satmak istemeyen İngiliz Romantiklerinden Turner’ın 300 yağlıboya, 20 binden fazla suluboya ve çizimlerinin çoğu bugün Londra Tate Galeri’nin ek binası olan Clore Galeri’de bulunuyor. (Yılmaz, 2011, s. 1-2).

3.3 Filme Giriş

Farklı gösterge dizgelerine sahip resim ve sinema sanatlarını kesiştiren “Bay Turner” filmi her iki sanatın özgün yapılarını, benzerlik ve farklılıklarını açıklamada önemli bir örnek oluşturur. Resim estetiğinden beslenen görüntü ve manzaralara sıkça yer veren eser her iki sanatı kıyaslamaya olanak sağlar. Sahnelerin başlangıç ve bitişlerinde resme ait durağan tablo-planlar özenle beyaz perdeye taşınır. Tablonun (hareketsizliğin) plana (harekete) dönüştüğü anlar her iki sanatın niteliklerinin ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Ressamın orijinal tablolarından esinlenilerek yaratılan görüntülerin sinemada yeni bir sunumla ele alınması da filmi incelemeye değer kılan unsurların başında gelir. Resmin, ressamın ve tualin beyaz perdeyle buluştuğu film sanatlararası ve göstergelerarası bir yaklaşım sergiler. Barthes’ın da değindiği gibi gösterge sistemleri ve diller arası aktarımın yaşandığı bu tür melez yapıların yeni anlamlar üretmesi ve değişime uğraması kaçınılmazdır (Barthes, 1993, s. 15). Bu tür işleyişlere uygun olan sinema yeni fikirlerin ortaya atıldığı ortak bir alan olarak özgün eserler sunar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde “Bay Turner” filmi; resme ait olanın sinema aracılığıyla aktarılması yanında geçmişe ait olanın günümüze taşınması açısından kendine özgü bir özellik taşır. Farklı dillere sahip iki sanatı kaynaştırarak yeni bir anlam evreni ve aktarım sunar. Ressamın biyografisi yönetmen açısından tamamlanmış bir ürün olma özelliği taşırken, gerçeği yeniden üreten sinema açısından yeni bir üretim kaynağıdır. Ressamın yaşantısına bağlı kalınarak çekilen sahneler aynı zamanda yönetmenin bakış açısını yansıtır. Gerçekleşen olayların perde arkasında

yatan bilinmeyen detaylar ve boşluklar yönetmen tarafından titizlikle doldurulur. Leigh, 19. Yüzyıla bugünün vizyonundan bakmaya çalışır.

3.4. “Bay Turner”

Sanatta öz (içerik) ve biçim (form) yüzyıllardır tartışıl原因en bir sorun olarak karşımıza çıkar. Platon’un ideaları, Aristoteles’in evreni açıklama ilkelerinden (madde, biçim, hareket, amaç) günümüze kadar sanat anlamlı biçimler oluşturma çabası içindedir. Biçim ve özün organik bütünlüğünü amaçlayan kompozisyon sanatçının sunduğu eserin hareket noktasını oluşturur. Sanatçı anlatım gücü en büyük olanla, duygu yönü en büyük olanı seçme konusunda titiz bir çalışma yükümlülüğü taşır. Yapıtını oluştururken kullandığı biçimsel öğeleri diğer öğelerle bütünlük içerisinde sunar. Ressam tuvalindeki kompozisyonu çizgi, leke, renk ve ışıkla oluştururken; sinemacı perdeye yansıttığı görüntülerle oluşturur. Kullandığı dil, estetik anlayış ve gizlenen ideolojik söylem, biçimsel olarak yarattığı kompozisyonla birliktedir. Eserinde var olan fiziksel biçim aynı zamanda derin yapıda gizlenen içeriği yansıtır. Sanat yapıtını, birbirine sıkı sıkıya bağlı maddi ön yapı ve irreel arka yapı olarak açıklayan Turgut, sanatçının kompozisyon oluşturma sürecini şöyle açıklar: “Bazen haftalarca tuvali etrafında dönen ressam, resmine nasıl başlayacağını bir türlü tespit edemez. Bir şair, hangi sözcük ya da dize ile şiirine başlayacaktır? Bir roman yazarı ya da sinema yönetmeni kurguya nasıl ve hangi sözcük ya da kare ile başlayacağını uzun uzun düşünmek zorundadır” (Turgut, 1993, s.148).



Resim 3.2. “Mr. Turner” filminin giriş sahnesi

Filmin giriş sahnesinde yönetmen etkileyici bir doğa manzarasıyla karşılar izleyiciyi. Kaydırmalı uzun çekime başlanmadan önce her şey durağan resim (tablo-plan) formundadır. Ressamın gezdiği coğrafyaya ait tipik bir kuzey resmi beyaz perdeye yansır. Kuzeyin eğik ve zayıf, keskinliği az, aşırılıklardan arınmış ışığında bir alacakaranlık yaşanır: Kızıla çalan sımsıcak gün ışığı, sakin ve sessiz derenin etrafında sonbaharın gelişini haber veren sararmaya yüz tutmuş sazlıklar, ışığı arkasına alıp rüzgarı usulca bekleyen yel değirmeni. Doğa tüm duygusallığıyla perdeye yansır. İzleyici ana teslim olurken, tüm dikkatiyle büyüleyici tabloya bakar. Her şey ressamın en ince detaylarına kadar özendiği bir tabloya dönüşür. Leonardo da Vinci'nin el yazılarında bahsettiği gibi; "Her şeyde olduğu gibi, aşırılıklar zararlıdır; aşırı ışık nesnelere çiglik verir; fazla karanlıksa, onları görmemizi engeller, ikisinin ortası en iyisidir" (Vinci, 1992, s. 91). Yönetmenin ışığın kusursuz olduğu bir Hollanda manzarasıyla işe başlaması oldukça anlamlıdır. Turner'ın hayattayken birkaç kez yolculuğa çıktığı topraklarda ressamın izini bulmak ister. Sanatçının eskizlerinde yer verdiği manzaranın tamamını göstermek için kamerayı mümkün olduğunca geniş açılarla kullanan Mike Leigh, Turner'ın resimlerinde göze çarpan zengin renk skalasını yakalamaya çalışır. Doğanın etkileyici güzelliğinin sergilendiği ışık dolu sahne enfes bir görsellik sunar (<https://cinemaaxis.com/2014>, 11 Aralık 2016'da erişildi). Filmin tüm sahnelerinde dönemi yansıtan detaylara yer veren yönetmenin özenli tercihi Flaman Rönesans ustalarının ayrıntılı resimlerini akla getirir. Ressamın gözüyle gerçek dünya daha renkli, ayrıntılı ve olabildiğince geniş olarak yansıtılır. Sahneleri ressamın renkleriyle kaynaştıran görüntü yönetmeni Dick Pope; daha ilk andan itibaren duyarlı seyircinin gönlünü kazanır. Yeşil çim ve karanlık çalılarla zıtlık oluşturan kıızıla çalan gökyüzü içimizi ısıtır. Seyirci ışığın, renklerin ve sürekli değişimin yaşandığı bir dünyaya dalar (<http://www.theglobaldispatches.com/articles>, 11 Aralık 2016'da erişildi).

Ruhu dinlendiren manzaranın tılsımı ekranın sağından giren iki geveze sütçü kadınla bozulur. Geleneksel uzun etekleri ve beyaz başlıklarıyla sahneye giren köylü kadınlar omuzlarında taşıdığı ağırlığa aldırmandan neşeyle sohbet eder. Kameranin hareketlenmesiyle (devinim) izleyici durağan bir tabloyla değil, plastik değeri yüksek bir film planıyla karşılaşır. Uzun çekimle birlikte her şey devinmeye başlar, oyuncular devinir, alıcı (kamera) devinir. Tablonun durağanlığı ile planın hareketi arasında gidip

gelen seyirci resim ve sinemanın kesiştiği anı yakalar. Tıpkı bir ressamın tuvali üzerinde oynadığı gibi yönetmen de ekranın düz ve iki boyutlu yüzeyiyle meşguldür. Resme ve filme derinlik kazandıran ışık ve gölgeyi ustalıkla kullanır. Turner'ın renk seçimlerini yansıtan tabloları referans alan görüntüler aynı zamanda ressamın dünyaya bakışının sinemada hayat bulduğu anlardır.

Her ne kadar resim sanatından faydalansa da sinema kendine özgü araçlarıyla geleneksel resim sanatından bağımsız olarak; derinlik hissini sadece ışık, gölge, netlik ve ton değerlerini kullanarak değil aynı zamanda devinimle verir. Bonitzer; sinema ve resmi kıyaslarken hareketten dolayı filmin tablo olmadığını söyler. Bazı sinemacıların savunduğu plan ve resmedilen tablo arasındaki bağa, benzerliğe eleştirel yaklaşır. Planı ve tabloyu zamandan ve uzamdan alınan (dekupaj) bilinçli bir seçim olarak değerlendiren -sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran- tutumları pek de benimsemez. O'na göre filmde sinema ve resim mücadele eder, dövüşür. Plana ait hareket ve tabloya ait hareketsizlik arasında belirgin bir kopma vardır. Çift yanlı -diyalojik- bir ilişki vardır. İki söylemin istikrarsız karışımı: Yukarı resim derken aşağı sinema der. Bonitzer tablo-plandaki bu farkı açıkladıktan sonra resmin ve filmin anlatsal boyutlarını ele alır. O'na göre tablo plastisizmi (görselliği) önceleyen anlatsal olmayan bir niteliğe sahipken, plan (hareket) anlatının (yönetmenin anlatmak istediğinin) bir aracı olarak görülür. Plan anlam boşlukları bırakmaz ama resim susan bir söylemdir ve söz hakkı sınırsız bir tartışmayı gerektirir. Tablo-planla filme giren yönetmen yaptığı seçimle seyirciyi tutar -*sinek kağıdının sineği tutması gibi*- ve yorumu peşinden sürükler. Anı donduran birkaç saniyelik tablo görüntüsü, geveze sütçü kadınların perdeye girmesiyle son bulmuştur. Köylü kadınları izleyerek sola çevrinen alıcı tılsımı bozmuştur. Deleuze'ün deyimiyle tablo artık plana (hareket-görüntüye) dönüşmüştür. Bu aşamada işin içine bilinç, seçme iradesi girer. Hareket var oldukça artık görüntü kendini tutamaz. Yakın plan ve plan sekanslarla birlikte sinema bilinci ortaya çıkar (Bonitzer, 2011, s. 130-136). Resim ile birçok özelliği paylaşırsa da film sonuçta sadece hareketli bir görüntü olarak algılanabilir (Hockenhull, 2014, s. 10). Sola doğru yavaşça yapılan çekim merkeze doğru ilerleyen iki köylü kadını paralel olarak izler. Bu tip yanal hareket karakterleri izlemek, onlara hareket kazandırmak ya da onların hareketine eşlik etmek için merkeze doğru yapılır. Karakterleri izleyerek devinen alıcı, hareketi ve canlılığı yakalar. Ama bu seçim bireye

hizmet eden bir çekim değildir (Henderson, 2004, s. 54-64). Alıcı her ne kadar karakterleri izlese de onlara yaklaşmak için çaba sarf etmez. Uzakta yer alan karakterlerin kendine doğru yaklaşmasını bekler. Oyuncuların ilerleyişi alıcıdan daha hızlıdır. Alıcının karakterleri sabırla bekleyişinin ardında bir şeyler gizlenir. Seyirci beklenmedik bir şeyle karşılaşmaya hazırlanır. Görüntü görüntüyü kovalamaya başlar, bir sonraki öncekinin tamamlayıcısı ya da yetemediği yerde açıklayıcısı olur. Tablonun dışında kalan uzay “alan-dışı” planın (hareket) devreye girmesiyle oyuna sokulur. Ekranın orta kısmına kadar gelen köylü kadınlar seyirciye iyice yaklaşıp kadar alıcının hareketine yön verir. İlk anda kıyıda köşede kalan karakterler, eşsiz doğanın görkemi yanında önemsizken, kamera hareketiyle birlikte merkeze doğru yaklaşarak ön plana çıkar. Kamera devinirken kendisine doğru yaklaşan karakterleri keşfeder. Bu sefer arka planda kalan nesneler -doğa manzarası- önemini yitirmeye başlar. Genel, orta ve yakın plan kaydırmalı çekimle ilerleyen kamera karakterlerin yüzlerini ortaya çıkaracak kadar yaklaşarak derinliği hissettirir (Yılmaz, 2011, s. 63). Tam da bu noktada sahnenin merkezinde yer alan köylü kadınlar en önemli oldukları anda sahneden çıkar ve alıcının gizlediği şey açığa çıkar. Ufukta yeşil çayırın ortasında bir insan silueti belirir. Ekrandan çıkan kadınların görüntüsü uzaklarda var olan ressam Turner ile kesişir. Araya giren gizem dolu ince notalar eşliğinde uzun çekim başlangıçtaki gibi tablo-planla sonlandırılır.

Filmin hareketinde bir durma anı oluşana kadar yapılan yanal uzun çekim, dünyanın doğal akışını kesmeden sürekliliği yansıtır. Gerçeğin benzerini çok yetkin bir biçimde yansıtan alıcı devinimi Bazin gibi gerçeğe inanan yönetmenlerin sıklıkla başvurduğu bir tercihtir. Alıcı devinimi gerçek dünyanın sürekliliğini parçalamadan, var olan tüm katmanlarıyla sunar. Bazin’in istediği de budur aslında. O’na göre sinema gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtmalı, her şeyi gözler önünü sermelidir. Yanal kamera hareketi sürekli olarak bir gerçekliği bırakıp yeniden yakalar. Bazin’in “re-cadrage” (yeniden çerçeveleme) adını verdiği yöntem tam da budur (Wollen, 2008, s. 115). Bazin’e göre yönetmen alıcıyı (kamera) üç ya da dört dakika boyunca devindirerek birçok katmandan oluşan gerçeğin bilinmeyen ve duyularla algılanmayan katmanlarını ortaya çıkarabilir. Süregiden gerçek dönüştürülmeden yakalanır. Dünya; bütünlüğü bozulmadan, parçalanmadan gerçekten seçme yapılarak oluşturulur (Aktaran: Büker, 2012, s. 94).

Bazin çerçeveye şöyle değinir: “Ekranın sınırları görüntünün çerçevesi değil, gerçekliğin bir bölümünü ortaya çıkarabilen bir “kaş”tır. Çerçeve, uzayı içeri doğru kutuplaştırır, ekranın bize gösterdiği her şey, tersine, evrene sonsuzca uzanır gibidir... Çerçeve merkezci, ekran merkezkaç” (Bazin, 2000, s. 128). Bazin; beyaz perdeyi dikdörtgen bir çerçeveye değil, sınırı olmayan bütünsel gerçekliğin çeşitli yerlerinden açılan hareketli deliklere benzetir. Mitry’e göre ise bu dünya beyaz perdenin ötesine taşar. Sinema; baktığımız bütünün bir bölümünü bizden saklar. Gerçekliğin perdenin sağından ve solundan uzanıp gittiğini bilen seyirci dikdörtgen perdeyi sonsuza dek genişletip uzatır. Mitry, sinema ve resmi kıyaslarken; plastik bir “boyuta” sahip olan sinemanın aslında plastik bir sanat olmadığını savunur. O’na göre resimdeki çerçeve kompozisyonu belirlerken; sinemada bir kompozisyon oluşturulmasını sağlar. Resim bir ‘yeniden canlandırma’, sinema ise ‘yeniden canlandırılmış’ ile ‘yeniden canlandırma’ arasında bir karışımdır. Resim durağandır, sinema ise devingen. Dikdörtgen çerçeve resmi sınırlandırırken; içeriği hiç değişmeyecek şekilde mahkum eder. Sinemada ise her şey dikdörtgenin içinde olup biter ama çerçeve içindeki görüntüler sürekli değişir (Aktaran: Metz, 2012, s. 17-20).

Renoir; beyaz perdenin gerçek doğasını anlamış ve sinemayı resimle benzerliklerinden kurtarmış bir yönetmendir. Görsel olarak beyaz perde ve resim çerçevesi arasında bir paralellik olduğu düşünülse de beyaz perde görülmesi için her şeyin etrafını çeviren bir çerçeve değildir. Çerçevenin tam da karşıtı; işlevi gerçekliği göstermek kadar onu dışarıda bırakmak olan bir maskedir beyaz perde. Bu yaklaşım; kameranın görüş alanının dışında var olan herhangi bir sahneden seçme olarak değerlendirildiğinde aydınlatıcı bir yönü olmasına karşın, perdenin gerçek doğasını açıklamada sınırlayıcı ve eksiktir. Gerçekliği açığa çıkarmada perdenin kenarlarını “maskelemek” (gizlemek) için mi ya da “çerçeve içine almak” (göstermek) için mi kullanılacağına dair karar verme ayrıcalığı tanınmalıdır (Yılmaz, 2011, s. 59). Görüntünün doğası gereği sanatçı gerçekliğin kaotik ve anlamsız yüzeyinde bir düzen keşfeder, seçerek açığa çıkarır. Bazin’in de dediği gibi sıkı biçimde zaman-mekan ilişkisine dayanan plan-sekans uzun çekim stili, kameranın seçmiş olduğu görüntü yüzeyindeki her şeyi yakalar. Kamera aynı anda her şeyi göremese de en azından seçmiş olduğundan da hiçbir şey kaçırmamaya çalışır (Yılmaz, 2011, s. 25). Yapılan tek bir çekim; zamanı ve uzamdaki devamlılığı da kesintiye uğratmadan etkiyi artırır.

Alıcının uzun süre devinmesi, uzun çekimden sonra gelen kesmeyi daha anlamlı kılar (Büker, 2012, s. 84). Aslında kamera ve oyuncunun devinimleri ileride olacak önemli bir olaya doğal yollarla hazırlar seyirciyi. Alıcı devinir ama sonunda vurgulamak istediği önemli bir şey vardır. Yönetmen odak imgeyi yakın çekimle ekrana ortalır.



Resim 3.3. “Mr. Turner” filminin giriş sahnesinden ressama yapılan yakın çekim

Genel çekimi izleyen kesmeyle birlikte Turner’ın dikkat dolu bakışlarını ortaya çıkaran yakın plan yüz çekimi gerçekleşir. Balazs’a göre; yakın çekim (close-up) sinemanın eline hiçbir sanatta olmayan farklı bir teknik olanak sağlar. Uzaktan bakıldığında fark edilemeyen detaylar yakın çekimle ön plana çıkar. Dış görünüşün altında yatan gerçekleri ortaya çıkarıp gözler önüne seren yakın çekim seyircide dramatik bir etki bırakmayı başarır (Balazs, 1952, s. 52-56). Böylece sinematografik dillendirimde yakın plan önemli bir farkındalık yaratır: “Sanatçı -Turner- farklıdır.” Dikkati cezbeden, psikolojik olarak izleyiciyi yönlendiren yakın çekim “bakışı” da tespit eder. Ressamın nesneye bakışının yanı sıra yönetmenin ve seyircinin bakışı iç içe girer. Özellikle oyuncunun yüzüne yapılan yakın çekim, normal şartlarda dikkat etmediğimiz yüz ifadelerindeki detayları, mimikleri ortaya çıkarır. Sinemacının ağırlık noktasını oluşturan yakın plan yüz çekimi seyirciyi ruhsal bir çözümlemeye davet eder. Duygu ve düşünceleri aktaracak biçimde bütün yüzün ekranı kaplamasıyla

birlikte seyirci; oyuncunun iç dünyasını anlamaya çalışır (Özön, 2008, s. 75). Balazs'ın kuramında önemli yer tutan fizyonomiye (yüz okuma sanatı) fırsat tanıyan yakın çekim; oyuncular vasıtasıyla duyguyu seyirciye aktarır. Yüz ifadeleri özellikle sessiz filmler düşünüldüğünde ya da özellikle sessiz bir atmosferin oluşturulmak istendiği sesli filmlerde önemli bir dramatik etki yaratır (Balazs, 1952, s. 68-72). Keskin bir bakışla kızıl güneşe dikkat kesilen Turner'ın yakın plan yüz çekimiyle yönetmen derin anlamı seyirciye bırakır.

Yönetmen tarafından çekilen giriş sahnesi filmin genel yapısı ve içeriği hakkında bizlere önemli ipuçları verir. Seçilen görüntüler film boyunca işlenen ana karakter ve diğer karakterler arasındaki ilişkiyi özetler. Daha sonraki sahnelerde gelişen sanatçı-sıradan insanlar-toplum arasındaki ayırt edici özellikleri yansıtan olaylar zincirine ait işaretler yakalar izleyici. Çevreye, doğaya ve gerçeğe yoğunlaşan sanatçının nesnesi tarafından ele geçirilişine tanık olur. Her şeyi olurla bırakan sıradan insanın duyarsızlığı ile farklı bakış açısıyla gerçeği kimsenin görmediği biçimde görenin karşıtlığı, Turner ile kırdı yürüyen geveze köylü kadınlar üzerinden aktarılır. Kendini sarmalayan gerçeğe tutku ile yoğun emek harcayan sanatçı yakın çekimle verilir. İçinde yaratıcı güç biriktiren, kendinden kopup öteye taşan sanatçı sıradan bilinci aşmaya çabalar. Kalıplaşmış sıradan kavrayışın varamayacağı anları keşfeder. Yerleşik bilinç sınırlarına karşı mücadele eden sanatçı doğada gördüğü biçimlerle diyalektik bir ilişkiye girer. Sanatçının eser vermek için kendini beslediği bu süreç aynı zamanda onun benliğini de inşa eder. Bu süreç özenli bir kavrayış ortaya çıkaracak uzun ve sessiz bir bekleyiş gerektirebilir ama edinilen tecrübe ve mücadele sonucunda ulaşılan son noktada eserini ortaya koyar.

Perdedeki devasa yel değirmenleri, sanatçının durağan ve sessiz bekleyişini temsil eder. Rüzgarla karşılaşmayı sabırla beklerken edindiği birikimle ileride gireceği çatışmaya hazırlar kanatlarını. Tıpkı onun gibi Turner da karşılaştığı doğa manzaralarını, duyumsadığı ışık ve renk izlenimlerini tablolarına aktarırken yoğun bir farkındalık ve bilinç artışıyla toplumun karşısına çıkacağı güne hazırlar kendini. Perdedeki nesnel görüntüler gizlenmiş bir çatışmanın izlerini taşır. Paravan gibi altında bir şeyler saklar. Sanatçının topluma alışılmamış bir şeyler sunma cesaretine gönderme yapan film kareleri bunu doğum vaktine has kızıla çalan atmosferin verdiği uyanıklıkla

sergiler. Mavi gökyüzünde güneş doğarken ya da batarken yaşanan değişimle ortaya çıkan kızıllık seyircide estetik bir duygulanım yaratır. İngiliz ressamın tablolarında sıklıkla yer verdiği kızıllığın dramatik etkisi son derece yüksektir. Alışık olduğumuz gökyüzünün soğuk mavi renklerinin yerini alan göz alıcı sıcak kızıllık, gelişigüzel bakışımızı değiştirerek duyarlı bir sanatçı gibi benliğimize işler.



3.5. Karanlık Odanın Sırrı



Resim 3.4. Mr. Turner resim atölyesinde

Avrupa turundan dönen Turner'ın hoyrat fiziki yapısı, itici davranışları ve hiç de nazik sayılmayacak homurtuları ince ruhlu sanatçı profilinden son derece uzaktır. Kaba ses tonuyla cümle kurmakta zorlanan vurdumduymaz bir karakter sahnelenir. Kendine soru sorulmasından hoşlanmayan, az konuşan, insanlarla iletişimi zayıf bir kişilik olarak sunulan Turner, sanatçıya ait genel algı ve beklentileri karşılamaz. Uzun ve yorucu bir yolculuğun ardından eve adım atar atmaz ilk işi atölyesine girmek olur. Hayatında en fazla değer verdiği şey önündeki tuvali, renk renk yağlı boya ve fırçalarıdır. En çok onları özler. Her ne kadar duyarsız ve bencil görünse de tabloları ve resme olan tutkusu açıkça görülür.

Az konuşan ve içine kapanık sanatçıyı yakından tanıyan Clara Wells, Turner'ın kaba ve bir o kadar da soğuk dış görünümünün ardında gizlenmiş güçlü duygulardan bahseder. Derinden gelen boğuk ve homurtulu sesiyle kurduğu kesik kesik cümleler sanatçının zekasını ve espri gücünü ortaya koyar. Dış görünüşünden rahatsızlık duyacak kadar kendini çirkin hisseden Turner, 1799 yılında çizdiği oto-portresinde yüzünün çirkin yanlarını örten bir pozla karşımıza çıkar. Sanatçı Clarkson Stanfield'e göre bu çirkin adamdan bu kadar güzel tablolar çıkabileceğine kimse inanmaz. Dış görünüşünden ziyade sanatı hakkında konuşmak isteyen sanatçı, iç güzelliğe, ruha önem verir (Roberts, 2014, s. 8).



Resim 3.5. J. M. William Turner’ın Otoportresi, 1799 Circa, Tuval Üzerine Yağlı Boya, (https://tr.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner, 13 Haziran 2016’da erişildi)

Resim 3.6. Turner’ın C. Martin tarafından yapılmış portresi, 1849, 33.5X23 cm, 1849, Ressam Charles Martin, (<http://www.ago.net/about-the-artist>, 3 Mayıs 2016’da erişildi)

Turner’ın kısa ve tıknaz bir görünüme sahip olduğundan bahseden dostu C. R. Leslie, O’nu tüm ağırlığını dengeli bir şekilde yayarak yürüyen, yere sağlam basan bir denizciye benzettir. Fiziksel olarak zarafetten yoksun biridir. Ama tüm bu görünüşüne rağmen doyumsuz merakı, güçlü hayal gücü ve sınırsız enerjisiyle sempatik ve eksantrik bir kişiliğe sahiptir (<http://www.ago.net/about-the-artist>, *J.M.W. Turner*, 3 Mayıs 2016’da erişildi). Aynı kuşağın önde gelen sanatçılarından ünlü İngiliz ressam John Constable, rakibini kaba bir adam olarak tanımlarken, onun olağanüstü yeteneğinden övgüyle bahseder.

Ünlü ressam Delacroix, William Turner ile karşılaştığı zamanı günlüğüne şöyle kaydeder: “Bende bıraktığı izlenim oldukça vasattı. Siyahlar içinde, koca pabuçlu, kaba saba, soğuk ve sert bakan biriydi. Ressamdan çok bir İngiliz çiftçisini andırıyordu -25 Mart 1855” (www.derindusunce.org/2010/04/02, 8 Haziran 2016’da erişildi).



Resim 3.7. Mr. Turner ve babası Wilhelm Turner'ın birlikte yer aldıkları sahne

Baba Wilhelm, oğlunun yeteneğini en erken keşfeden ve destekleyen ileri görüşlü, aynı zamanda eğitime önem veren, mesleğinde oldukça iyi bir berber ve peruka imalatçısıdır. Turner'ın deyişiyle '*makasların ve fırçaların efendisi*'dir. Oğluyla yakından ilgilenen Baba Wilhelm, küçük ressama okuma yazma öğretir. Dükkanın köşesinde oturup tebeşir ve kömürle bir şeyler karalayan Turner'ın resimlerini satmak için dükkanın camına asar. O zamanlar fotoğraf henüz bulunmadığı için insanlar kartpostal niteliğindeki manzaraları ve popüler yerlerin resimlerini hatıra olarak satın alır. Turner, 20'li yaşlara gelince babası berber dükkanını kapatır ve oğlunun atölyesinde asistanlık yapmaya başlar. Boya ezen, tuvaleri hazırlamakla meşgul olan baba, ölünceye kadar oğlunun yanında çalışır. Açtığı özel galerinin işlerinin yürütülmesini babasına bırakan sanatçı bütün zamanını resme ayırır. Babasıyla çok yakın bağ kuran Turner, onun ölümünden sonra asla aynı Turner olarak kalmaz. Sanatçının hoyrat davranışları, karamsar tutumu ve öfkeli ani parlamalarının altında yatan sıkıntılı çocukluk dönemine değinen arkadaşı George Jones, yaşamının erken dönemlerinde tanıştığı insanların çıkarıcı tutumlarının Turner'ın kişiliğinde derin izler bıraktığını söyler. Çocukluk çağında hiç kimseden samimi bir dostluk görmez. Onun elinden tutanlar ise yeteneğinden faydalanmak isteyen art niyetli kişilerdir. Bu çıkarıcı tutumlar yüzünden insanlara şüpheyile yaklaşan Turner, içten, samimi dostluklar kurmaktan çekinir. Kurduğu yüzeysel ilişkiler ise birbirleriyle alışveriş yapan ya da iş ortaklığı kuran kişilerin durumundan öteye gitmez. Evin sergi salonunda bulunan tabloları görmeye gelen ziyaretçileri, atölyesinden salona doğru açılan gizli bir delikten gözetler, tabloları eskiz kopya etmek isteyenleri takip eder. Bir keresinde gizlice eskiz yapan birini yakalar ve salondan kapı dışarı eder. İnsanlara güvenmeyen,

onlara şüpheyile yaklaşan Turner'ın önyargıları onun karakterinin karanlık yanını oluşturur. Akademiye kabul edildikten sonra şöhret kazanan Turner, tablolarından elde ettiği gelir sayesinde ciddi bir servete sahip olsa da cimriliğiyle de kötü bir üne sahiptir. Ama onun kişiliğinin iyi yanları da vardır. Sanatçılara ve meslektaşlarına karşı olumsuz söz ve davranışlardan uzak durmaya gayret eder. Maddi sıkıntı çeken sanatçılar için bağış sandıkları kurarak onları destekler (Roberts, 2014, s. 7-8).

Mehmet Yılmaz (2010), Turner'dan şöyle bahseder:

William Turner, yeteneğini daha gençken ispat etti ve 26 yaşında akademisyen oldu. Büyük ihtimal esnaf bir aileden gelmenin verdiği bir gerçeklikle bakıyordu hayata. Kazancıyla rahat bir hayat sürdü. Bol bol seyahat etti. İsviçre, İtalya, Fransa... Kısa bir süre sonra kendi resim galerisini açtı. Peki neydi William'ı bu kadar özel yapan? Yüce Allah William'ın kelimelerini almış, yerine bir boya fırçası vermişti. Kör bir insanın kulaklarının üstün bir hassasiyet kazanması gibi William'ın fırçası da diğer ressamların "anlatamadıklarını" anlatmaya başlıyordu yıllar geçtikçe. (www.derindusunce.org/2010/ 04/02, 8 Haziran 2016'da erişildi).

Turner, özel hayatı konusunda son derece ketumdur. Toplumdan uzak ve farklı bir gizemlilikle yaşayan ressamın ailesi ve çocukları hakkındaki tartışmalar hala devam etmektedir (www.ansiklopedi.biz/biyografi, 9 Haziran 2016'da erişildi).

Çıktığı doğa gezilerinde karşılaştığı dağlar, deniz, taze atmosfer ve geniş havadan esinlenen Turner; aynı zamanda yurtdışı seyahatlerinde keşfettiği yeni yerlerden ilham alır. Evini atölyeye çeviren sanatçının, tablolarını sergilemek için yaptığı sergi salonu sıkça filme taşınır. Eve gelen ziyaretçiler sergi salonuna girmeden önce karanlık bekleme salonunda bir süreliğine bekletilir. Karanlık odada bekleyen üç ziyaretçinin tedirgin bekleyişleri seyircide merak uyandırır. Bekleyişin sebebi sorgulanırken, ziyaretçilere eşlik eden Baba William "*Karanlık olmasının bir sebebi var*" diyerek sahneden çıkar. Yalnız kalan ziyaretçiler sessizlik içinde bekler.



Resim 3.8. Mr. Turner’ın eserlerini görmeye gelen ziyaretçilerin karanlık odada bekletildiği sahne

Filmin süresiyle gerçek zamanın kesiştiği bu karelerde, oyuncular gibi seyirci de beyaz perdenin sınırlarıyla birleşen sinema salonunun karanlık atmosferinde sessizce olacakları bekler. Ekranın sessizliğiyle sinema salonunun sessizliği bir anda mekan algısını değiştirir. Perdeye yansıyan görüntülerle seyirci arasındaki sınır belirsizleşir. Oyuncuların beklediği alan genişleyerek seyirciyi içine alır. Sınırları kaldırmayı başaran yönetmen perdeye yansıyan görüntülerle seyirci arasında bağ kurar. Perde ve seyirci arasındaki sınır kalkar. Merakla ve sessizce bekleyen seyirci eseri tüketen dışsal bir öge olmaktan kurtulur. Filme katılan seyirci sahneyi sorgulamaya başlar. Yönetmen sahnede anlamı net olarak vermez. Görüntüler üzerinde seyircinin doldurmasını beklediği boşluklar yaratır. Kendini ele vermeyen görüntüler perdede akıp giderken, anlam seyirciye bırakılır. Yönetmen, herhangi bir açıklama, tasvir ya da benzerlik yakalama peşinde koşmadan seyirciyi mantıksal bağlar kurmaya zorlar, duygusal ve anlamsal bir arayışa sürükler.

Turgut’a göre sanat; karşıdakini düşündüren derin bir konuşmadır. Her şeyi açıklayan bir tasvirden öte; sanatta her şeyi açıkça ele vermeyen imgeler, semboller ve metaforlar vardır (Turgut, 1993, s. 101). Seyircinin yönetmenin niyetini sezdiği anda filmde koptuğunu söyleyen Tarkovski’ye göre bu tür tercihler sahnelenen olaylara duygusal katılımı engeller. Kısacası, “*Mars’ın ünlü yayı gene döşekten dışarı fırlar, düşünce ve amaç fazla belirgindir çünkü*” (Tarkovski, 2008, s. 98).

Yaptığı tercihle seyirciyi işin içine katmayı başaran yönetmen anlamı açıkça vermez. Ziyaretçilerin neden karanlık odada bekletildiğini sorgulayan seyircinin zihninde doğru ya da yanlış, yönetmenle uyuşan ya da uyuşmayan cevaplar vardır. Neden böyle bir seçimin yapıldığı sorgulanırken net bir sonuca ulaşmak zordur. Kesin bir kanıya sahip olmayan seyirci sahnenin anlaşılmaz olduğunu savunabilir. Bu saygı duyulması gereken bir yargı olsa da yönetmenin amacını zihninde belirginleştiremeyen seyirci sahneyi açıklayacak yeterli bilgiye sahip olmadığını sanır. Yüzeysel bir değerlendirmeyeyle geçiştirir. Sebebinin bilmediği sürece de olayların gerçekliğini sorgulamaz. Böyle bir seçim karşısında yalnız kalan seyirci kendince çözümler üretmeye başlar. Usta ressam, tablolarının ziyaretçi üzerindeki etkisini artırmak için ışığı kullanarak karanlıktan çıkan gözde optik bir etki yaratma peşinde olabilir. Ya da yüce bir makama çıkmadan önce manevi olarak seyirciyi arındırma isteği duyar. Belki de karanlıkta bekletilen ziyaretçilerin zihnen temizlenerek yeni bir gözle eserlere bakmasını ister. Ulvi bir makama çıkıyormuşçasına hazırlanan ziyaretçi sabırla beklemeli, huzuruna varacağı yüce makama kolayca erişmemeli. Sanatçı ve eserinin saygı ile yüceltilmesi gereken varlıklar olduğuna inanan seyirci, yönetmenle aynı çizgide olup olmadığını net olarak belirleyemez. Niyeti bilinmese de yönetmenin sinematografik seçimi seyirciyi film üzerinde düşünmeye zorlar. Seyirciye ait farklı yorumların, bakış açılarının varlığı, metni denetim altında tutan yalıtılmış katılıktan kurtararak, sınırlarını özgürce genişletir. Her şeyi tektipleştiren bilgece bir tavır, yerini anlamsal bir zenginliğe bırakır. Wollen bu süreci şöyle açıklar: “İzleyici filmin dışında yer alan bir yargıç, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden edilgen bir tüketici mi, yoksa yapıtın içindeki diyaloga katılan birisi mi olduğunu kendi kendine sormaya başlar” (Wollen, 2008, s. 147). Sergilenen sahneye düşünsel ve duygusal olarak bazı yüklemeler yapan seyirci bu aşamada güçlü olmalıdır. Aradığı cevabı kendi yaşam tecrübesiyle ‘eseri’ sentezlediği noktada bulur. Mantıksal bazı önermeler ya da anlamsal yüklemeler yapmak kolaydır, zor olan ise bunları nasıl haklı çıkaracağıdır. Burada önemli olan cevabın doğru ya da yanlışlığı değil eserin seyirciye kattığıdır. Bu nedenle eserin değerini ciddi olarak belirlemek için filmin seyirci üzerindeki etkisini ve davranışındaki yansımalarını açığa çıkarmak gerekir.

3.6. Renkler Çelişkilidir



Resim 3.9. Mrs. Somerville'in Turner'ın resim atölyesini ziyaret ettiği sahne

Her sanat yapıtının temelinde objeye (nesneye) ait olan bilginin varlığından söz edilir. Sanatçı eserini meydana getirirken hem zamansal hem de varlıksal (ontolojik) olarak bilgi objesine bağlıdır. Gerçek hayatta gözlemlediği, kavradığı, yorumladığı nesneleri tuvaline taşıyan sanatçı aslında nesneye ait bir bilgiden yola çıkarak eylemini gerçekleştirir. Doğada gördüğü gerçek nesneleri kendi bakış açısı ve görme biçimiyle yorumlayan sanatçı aynı zamanda dünya karşısında duruşunu sergiler. Yaşadığı kuşağın yaygın görme biçimiyle ya da yenilikçi taze bir bakışla nesneyi yorumlamakta özgürdür.

Tarihsel süreç içerisinde değer yargılarının, toplumsal reflekslerin ve varlıksal kavrayışların değiştiği, bir dönemin kendinden önceki ya da sonraki dönemden ayrıldığı hatta çatıştığı bir gerçektir. Dünyayı yeni bir şekilde görme eğilimi, var olan bilgi objesini (nesneyi) geliştirirken; onun özne ile olan bağına da açıklar. İdealist bir bakış açısıyla, pozitivist geleneğin nesneye ait varlık yorumları birbirinden farklıyken, sanat alanında klasist bir nesne yorumu da izlenimci (impressionist) varlık tasavvurundan çok farklı olacaktır. Tunalı bu ayrıma şöyle değinir:

Klasist için obje, rasyonel olan bir şeydir ve yalnız rasyonel olarak kavranır; süje obje bağına burada ratio kurar. Böyle bir obje yorumunun belirlediği estetik objede yine rasyonel bir düzeni ifade eder: Sağlam geometrik formlar bütün yapıta hakimdir. Ve bu sanat görüşünün gerçekleştirmek istediği estetik değer de yine rasyonel olarak belirlenir. Yapıtı güzel yapan faktörler; harmoni, simetri, ritim, denge gibi

matematik olarak belirlenen elemanlardır. Buna karşılık impressionist sanatın obje yorumu, varlık anlayışı, çok daha başka türdür. Impressionist sanat, objeyi duyu yoluyla kavrar ve obje onun için bir duyular kompleksidir. (Tunalı, 2013b, s. 12).

Eco'ya göre, sanatsal formlar her çağda bilimin ve çağdaş kültürün gerçeği nasıl gördüğünü yansıtır. Ortaçağ'ın tek anlamlı, sabit, kalıplaşmış hiyerarşik bakış açısı o dönemin eserlerine yansır. Sanatçı önceden belirlenmiş ve tek anlamlılığa götüren kurallar çerçevesinde, izleyiciyi sınırlandıran, kendisiyle aynı yöne yöneltmeye çalışan 'kapalı eserler' ortaya koyar. Yapıt pedagojik bir araç, tek merkezli ve zorunlu bir gereç görevi üstlenir. Rönesans döneminde ise klasisizme olan bağlılık, yüceltilen Antik Yunan ve eski Roma geleneği; sanatçıları sabit ve sorgulanamaz katı kurallar çerçevesinde eserler vermeye zorlar. Barok dönemde ise formlar dinamik hale gelirken hareket ve yanılsama arayışına kapılan sanatçılar modern duyarlılığın ve kültürün temelini atmaya başlar. Geleneğin belirlediği klişeleşmiş kuralların dışına çıkan bilimdeki değişim ve yenilik getiren keşifler sanatı derinden etkilemeye devam eder. İnsanın yaratıcı rolü önem kazanır. Klasisizm ve aydınlanma felsefesi arasında gelişen İngiliz görgücülüğü (empiricism) ile özgürleşen sanatçı demode kuralları aşarak yaratıcılık kuramlarına kapı aralar (Eco, 2001, s. 14-25).

Belli bir sanat anlayışı ve bu anlayışın dönemin felsefi görüşü ile olan uygunluğuna dikkat çeken Tunalı, objeye ait bilginin aynı zamanda sanatçının eserinde yaratılan estetik yorumu etkileyeceğini söyler. Mevcut realite ve varlık anlayışının sanatçı ve eseri üzerinde belirleyici bir unsur olduğuna değinir. Felsefeyi ilgilendiren bilgi objesi yorumunun sanatı ilgilendiren estetik objeyle yakın ilişkisinin, sanat yapıtının anlaşılır kılınması yönünde önemli bir çözüm sunacağını belirten Tunalı, felsefe görüşü ile sanat görüşü arasındaki yakınlık ve uygunluğa değinir. Özellikle 19. yüzyılın başlarında modern sanatın başlangıcı sayılan impressionism (izlenimcilik) ortaya çıktığı dönemin pozitivist kültüründen etkilenir. Dönemin obje tasavvurunu, varlık kavrayışını ve estetik değerlerini şekillendiren izlenimci karakter aynı zamanda etik, mantık ve bilim alanında da etkisini gösterir. 19. yüzyılda felsefe alanında D. Hume'un ortaya koyduğu fikirlerle önem kazanan izlenim kavramı, varlığa ait bilginin en temel taşıyıcısı olarak görülür. Hume; izlenim kavramını insanın bir şeyi görürken, iştirken ona dokunurken ya da bir şeyi severken, ondan nefret ederken edindiği canlı duyular olarak tanımlar. Ona göre izlenimler daima orjinalken idea'lar ya da tasavvurlar canlı

yaşantının kopyasıdır. Hume, bütün bilinç yaşamını iki tabaka halinde düşünür. Alt tabakayı oluşturan impression'lar (izlenimler) ve bütün ruhsal halleri içine alan üst tabaka. İnsan düşünmesinin bütün maddesini içine alan impression'lar yalnızca dış duyuyla sıkı sıkıya bağlı olan duyu organlarında meydana gelen bağla değil aynı zamanda istek, hoş ve nahoş gibi yalın bilinç içeriklerini de kapsar. Dış duyum ve iç duyumunu birlikte ele alarak, insanın varlığı algılaması sürecinde ruhsal (iç dünya) ve maddi (dış dünya) alanın birlikteliği söz konusudur. Pozitivizm, fenomenalizm ya da impressionizm gibi adlarla ortaya çıkan bu görüş Stuart Mill ve Ernst Mach gibi pozitivist felsefecileri de etkiler. Hume; bilgi ve ahlak üzerine çalışmış, psikolojiden hareket eden bir filozof olarak bilinirken; onun fikirlerine yaklaşan Ernst Mach ise bilimsel çalışmaları ile tanınmış fizikçi, pozitivist bir filozoftur. Ama her ikisini de yaklaştıran üzerinde çalıştıkları ve geliştirdikleri “duyum” kavramıdır. Mach duyumunu gerçekliği veren bir eleman olarak görür. İnsan renklerin, seslerin, sertliklerin var olduğu gerçeklikler dünyasında yaşar. Renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay vb. fiziksel durumlar maddi olarak düşünüldüğünde dış dünyanın bilgisini verirken; duyumlar ruhsal çeşittendir. Her ikisi de atomist bir görüşle düşünüldüğünde realiteyi, dünyayı bildiren basit birer elemandır. Ortak noktaları ise gerek atomun ve gerekse duyumun daha küçük parçalara ayrılamayan basit ve en son elemanlar olmasıdır. Hem bedeninin dışındaki koşullara hem de bedeninin koşullarına bağlı olan bu elemanlar madde ve ruhu içine alarak insanın yaşadığı bütün gerçekliği açıklar. Duyum, bütün varlığı hem psişik (ruhsal) hem de fizik varlığı meydana getiren temel bir elemandır. Var olanı ya da varlığı *ben*'in dışında bağımsız bir gerçeklik alanı olarak tanımlayan rasyonalist (akılcı) felsefenin obje-süje ayrılığını yansıtan dual (ikili) varlık kavrayışının aksine impressionist felsefe objede olan real özelliği süjeden bağımsız olarak görmez. Madde denilen obje, süjenin duyumlarıyla varlık bulan bir sentez özelliği taşır. Yani nesneler ancak bir öznenin fenomenolojik algısıyla anlam kazanarak obje konumuna yükselebilir. Nesneler dünyası süjeye bağlı öznel bir görünüşü temsil eder. Subjektif bir varlık anlayışını benimseyen Mach'a göre duyumlar hem kendi aralarında birbirine bağlıdır hem de bedene bağlıdır. Duyumların birbirine bağımlı olmaları aynı zamanda düzenli bir dünya meydana getirir. Görünüşler dünyası tek boyutlu bir dünyadır ve değişimde tek boyutlu ilerler. Fenomenleri teşkil eden duyumlar kendi içinde birbirine bağlıdır ve bu bağlılık, işlevselliğini yitirmeden devam eder. Ruh ve madde arasında yeni bir sentez ortaya

koyan Mach, ben varlığı ve madde varlığı karşıtlığını eleştirir. O'na göre madde ve ruh diye birbirlerinden ayrı iki alan yoktur. Fizik dünya ve psişik alan arasında hiçbir ayırım yapılamaz. 'İçerde' ya da 'dışarda' ifadeleriyle ayrılmaya çalışılan varlık dünyası yalnızca geçici bir bakış açısının ürünüdür. Maddi ve ruhsal olarak iki ayrı dünya tasavvuru realitesi olmayan bir kurgudur. Fizik ya da psikolojinin varlık dünyasını maddi ve ruhsal olarak parçalamalarının hiçbir dayanağı yoktur. Bilimlerin bu şekilde kendilerine göre fenomen alanları oluşturmaları bilime yakışmayan dogmatik bir davranıştır. Subjektif ve keyfi olan bu ayrışmaların pozitif bilimlerin güvenli bir şekilde çalışabilmelerini engelleyeceğini savunan filozof, objelerin kritik olarak ele alınmasını, belirlenmesini ve ayıklanmasını vurgular. Ona göre bu kritik tutum duyu verilerine dayanarak gerçekleşebilir. Rengi hem ışık kaynağına bağlı fiziksel bir obje olarak hem de gözün ağtabakasına bağlı psikolojik bir obje olarak görür. Bu örnekten yola çıkarak her iki varlık dünyasının aynı elemanlardan oluştuğu söyler. Fiziksel ya da psikolojik araştırmaya konu olan renk aslında aynı renktir. Sadece objeye olan bakışımız böyle bir ayırım meydana getirir. Varlık alemi keyfi olarak madde ve ruh olarak ikiye ayrılır (Aktaran: Tunalı, 2013, s. 15-35).

Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde; Romantizmin etkisini hissettirdiği kuşakta yaşayan Turner bilimsel yetkinliği gösteren perspektifi ustaca kullanır. Resimde orantı ve nesnel uyumu rahatlıkla yakalar. Bu yeteneğinin yanında nesneleri görme biçimi ve izlenimleriyle de öznel bakış açısını katar tuvaline. Pek çok anlam ve yönelim sunan tabloları belirsiz dış çizgilerden oluşur. Tuvali kaplayan boşluk, hareket halindeki ışık, atmosferde çözünen renkler ve birbiri içinde eriyen yansımalarla farklılığın peşindedir. Bilimsel bilgidaki yeni uyanışları yakından izleyen Turner, görünüme (appearance) önem verir. İzlenim ve duyum psikolojilerine, felsefeye ilginin arttığı bir dönemde yaşar. Klasik ideal kavramının içine sıkışıp kalmak yerine keşfe, sürekli yenilenen izlenime yönelir. Doğayı incelerken gözlem ve bilgiye dayanır. Doğru ve başarılı sonuçlara ulaşmak için bilim adamı hassasiyetiyle peşin fikirlerden arınarak taze bir bakışa kapı aralar. Doğa karşısına çıkan ressam daha önce var olan dogmatik anlayışa düşmekten kendini kurtarır. Özellikle optik alandaki çalışmalara merak duyan Turner; titiz bir şekilde elde ettiği duyumlarla homojen bir dünya sentezler.

İzlenimci kuşağın ilklerinden ünlü İngiliz ressam William Turner'ın yaşadığı dönem sanayi devriminin, makineleşmenin, pozitif bilimlerin hızla geliştiği, toplumsal yapının önemli değişimler geçirdiği bir zamana denk gelir. İmpressionist (İzlenimci) sanat anlayışı ve bu anlayışın kök saldıği dönemin felsefi görüşlerinden etkilenen sanatçının eserleri de zamanın varlık anlayışından izler taşır. Sanatçının nesneye ait bilgisi, döneme ait görme biçimi eserlerine yansır. Yukarıda bahsedilen impressionist sanatın varlık anlayışına ait açıklamalar Turner'ın sanat hayatını, estetik obje yorumunu kavramada önemli ipuçları sağlar.

19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan empresyonizm, sanatçıların saygınlığını arttırdığı bir dönemde yeşermeye başlar. Resim sanatı, artık felsefe gibi, akademilerde okutulan bir konu haline gelir. Geçmişte Yunan filozofu Platon'un öğrencileriyle akıl ve erdem tartışmaları yaptığı, yalnızca bilge kişilerin, düşünürlerin katıldığı 'Akademi'ye, akıl çağının yaşandığı, pozitivizmin ve bilimsel araştırmaların adeta kutsandığı bir dönemde yetenek ve dehalarından şüphe edilmeyen ressam da kabul edilir. Hayran kalınan bilge kişiler mertebesine çıkarılan sanatçılar, Kraliyet ailesinin desteklediği entelektüel çevrelerle aynı ortamı paylaşmaya başlar (Gombrich, 2013, s. 480). Akademide dönemin ruhunu yansıtan bilimsel ve felsefi tartışmalara katılan ressam farklı alanlarda çalışan uzman kişilerle tanışma imkanı bulur. Özellikle akademi tarafından kabul gören sanatçıların el üstünde tutulduğu bir dönemde ortaya çıkan izlenimci sanat, doğanın duysal olarak kavranmasına katkı sağlayan diğer alanlardaki bilimsel gelişme ve deneysel gözlemlerden yararlanmaya başlar. Entelektüel insanlarla bir araya gelen sanatçılar böylece farklı bakış açıları keşfetme imkanı yakalar.

Dönemi özetleyen genellemeler ışığında filme bakıldığında; modern çağın ve sanatın temellerini atan karakteristik özellikler göze çarpar. Yeni bilimsel keşiflerin etkisi altında yaşayan sanatçı; eski geleneği, perspektifi ve katı gerçekliği sorgulamaya başlar. Bu algısal değişim perdeye Turner ve Bayan Somerville üzerinden taşınır. Sahnede pozitivizmin etkisiyle doğaya karşı güçlenen insanı temsil eden Bayan Somerville, evrenin sunduğu gizemlerin peşinde koşar. Uzun ve yorucu bir gemi yolculuğunun ardından ressam Turner'ı ziyaret eder. Bilimsel araştırmalara meraklı, yetkin bir misafiri ağırlamaktan son derece memnun olan Turner, Bayan Somerville'i babasına '*yetenekli bir filozof*' olarak takdim eder. Somerville'i bir matematikçi,

astronom ve jeolog olarak gören Turner, kendi kendini yetiştiren İskoçyalı bayanın bilgi ve birikimine saygı duyar. Eserlerinin değerini kavrayacak yetkinlikteki birine tablolarını sunmaktan keyif alır.



Resim 3.10. Mrs. Somerville’in ressam Turner’ın tablolarını gezdiği sahneden bir görüntü

Yönetmen bu karelerde sanatçının eserini paylaşma arzusuna ve sanatseverle kurduğu yakın ilişkiye dikkat çeker. Goethe’nin belirttiği gibi; “*Bir kitap okumak bir kitap yazmak kadar zordur.*” Eserin değeri onu algılayanın yetkinliğiyle daha açık bir hale gelir. Bu aynı zamanda eser ve okuyucu arasındaki karşılıklı ilişkinin değerini de belirler. Zihni ve duyguları körelmiş, yalın ve yüzeysel bir okuma ile esere yönelmiş süjenin sanat eserine ve kendisine katacağı şeyler sınırlı kalacaktır. Eserin bir başyapıt olması, bir tarafın son derece yetkin, diğerinin ise onu karşılayacak okuma yeteneğiyle donanmamış olması bu karşılıklı ilişkinin doygunluğa ulaşmasını engeller. İnsanların çoğunun okuma yeteneğinin yetersiz olduğuna değinen Tarkovski, sanat eserini eksik bırakan gerçeğe şöyle değinir: “İnsanlardan hiçbirinin, soylu bir zihin alıştırması olarak okumadan haberi yok; ayrıca, en ulvi duygularımızı körelterek bizi tatlı tatlı uyutan bir okuma değil, parmak uçlarımızla yaklaşmamızı gerektiren, en uyanık saatlerimizi ayırdığımız bir okuma, kelimenin en yüce anlamıyla okumadır” (Tarkovski, 2008, s. 35).



Resim 3.11. Mrs. Somerville'in, baba Turner eşliğinde sergi salonundaki tabloları incelediği sahne

Sergi salonunda Turner'ın nefes kesen tabloları karşısında büyülenen Bayan Somerville şaşkınlığını gizleyemez. Eserlerini sanatçı ruhlu konuğuyla paylaşmanın hazzını yaşayan Turner, onları tanıtmaya başlar. “Trafalgar Savaşı”, “İsviçre’de Bir Evi Parçalayan Kaya”, “Kalais’te (Calais) Yem İçin Yeri Kazan Kadınlar” tablolarının ardından sıra devasa büyüklükteki (146x237,5 cm) “Alplerden Geçen Anibal (Hannibal)” tablosuna gelir. Tablonun içerisine gizlenmiş olan fili bulması istenen Bayan Somerville kendisiyle dalga geçildiğini zanneder. Bunun bir şaka olmadığını anlamak için tüm dikkatiyle tablodaki fili arar ama bulamaz. Böyle bir anın yaşanıp yaşanmadığına bakmaksızın yönetmen kurguladığı bu olayla seyircinin dikkatini tabloya çeker. Tabloya doğru odaklanan kamera Turner'ın küçük şakasını yakalar. Tablonun içinde barındırdığı derin anlamı yönetmen objektifiyle ortaya çıkarır (Balazs, 1952, s. 114). Daha önce fark edilmeyen detaylar böylece ön plana çıkarılır. Azametli görüntünün hissettirdiği yücelik, dehşet verici gökyüzünün enginliği tuvalin boyutlarıyla da paralellik gösterir. Korkunç fırtına ve olağanüstü doğa karşısında insanın acizliğini anlatan bu ürkütücü manzarada devasa fil bile fark edilemeyecek kadar küçük yerleştirilmiştir. Çığır altında ezilen, ölümü hisseden kibirli insanın yok oluşu etkileyici şekilde anlatılır.

Eseri hızla tüketmeye alışkın aceleci bakışı eleştiren yönetmen, sabırsız seyirciye mesajını ustalıkla taşır. Film düşünmeden, detaylara inmeden izleyen seyircinin kaçırdıklarına işaret eder. Tablonun içine doğru gitgide odaklanan kamera, resimde gözden kaçırılan ayrıntıyı yakalar. Roy Armes'in değindiği gibi yaşamın yüzeyindeki

ayrıntıları yakalamaya fırsat veren kamera, detaylara saklanan gerçeği gözler önüne serer. Yaşamın öylesine engin ve tüketilemez olduğunu öğretir (Armes, 2011, s. 20).



Resim 3.12. Mr. Turner ve Mrs. Somerville'in prizmadan yansıyan ışığı gözlemlediği sahne

Evrenin gizemli yönleri ve muhteşem uyumu, gezegen ve yıldızlar, okyanuslar ve med-cezirler, bulutlar ve hava, dağlar, volkanlar, yerçekiminin gizemli gücü üzerine yapılan sohbetin ardından sıra ışığın nesneler üzerindeki manyetik etkisini denemeye gelir. Işık, renk ve optik yasaların temellerine bilimsel yöntemle ulaşma çabasındaki Bayan Somerville ve doğa gerçeğinin inceliklerine eğitilmiş hassas gözleri ile ulaşan ünlü ressamın yer aldığı bu kareler dönemin deney ve gözleme dayanan ruhunu yansıtır. Sanatın, gerçeğe ulaşmada bilim kadar belirleyici bir role sahip olduğu gözler önüne serilir. Prizmadan yansıyan ışığın manyetize ettiği metal iğnenin hangi renkten etkilendiğini saptamaya çalışan Bayan Somerville, renklerin kesin olduğunu savunurken, usta bir gözlemci olan Turner ise renklerin çelişkili olduğunu savunur. Her şeyin bilimsel olarak ispatlanamayacağını savunan doğa felsefesini dile getiren İskoçyalı misafir, kaotik ama ahenkli dünyayı anlamada sadece bilimin yeterli olmayacağını da farkındadır. Gerçeğe ulaşmada bilimsel gerçekliği temsil eden Bayan Somerville; evreni anlamak için sanatçının duyumlarını da göz ardı etmez. Gerçek dünyayı kavramada rasyonel felsefenin objektif (nesnel) varlık yorumuyla, sübjektif (öznel) varlık duyumunu sentezleyen bu kareler fizik ve psişik dünyanın birlikteliğini vurgular. Somerville '*gerçeklikler dünyası*'nı değişmez maddi kanunlara indirgeyen pozitif mantıkla ele almaya çalışırken; sanatçı Turner evrenin kaotik, değişken ama ahenkli olduğuna inanır. Somerville renklerin kesin olduğunu savunur. Turner ise çelişkili olduklarını söyler. Ünlü İngiliz ressamın inanılmaz vizyonundan

etkilenen Somerville, pozitivistin açıklayamadığı, dünyanın gizemli yönlerini dile getiren sanatçının titiz duyarlılığına saygı duyar. Turner aydınlanmaya, bilimsel bilgiye kapalı bir sanatçı değildir. Sadece kalıplaşmış düşüncelere ve pozitivistin her şeyi yalınlaştırma çabasına karşıdır.

Gerçek sanatçının her zaman az da olsa bilimin önünde olduğunu savunan Armes, sanatçının bilim adamında ya da eleştirmende olmayan tarzda bir algıya sahip olduğundan bahseder. Çevresindeki atmosferi farklı bir bakışla tefekkür eden sanatçı bu özelliğiyle yaşamın gidişatı hakkında yanılmaz saptamalarda bulunabilir. Picasso'nun Hiroşima yok edilmeden önce Guernica'yı yaratması, Dostoyevski'nin Freud'tan çok önce bilinçaltını anlamaya başlaması bu özelliği kanıtlar (Armes, 2011, s. 188-189). Gerçek dünyayı duyumlarıyla algılayan sanatçı, bu duyumları 'saf veri (primer)' olarak kalan basit elemanlara indirgemez. Duyu organlarıyla gözlemlediği fiziksel dünya, renk ve ışık sanatçının yüksek ruhsal deneyimleriyle tasavvurlara ve soyutlamalara dönüşür. Sonuçta bu soyutlamalar birer kavram olarak karşımıza çıkar (Tunalı 2013, s. 18). Sahneyi sonlandıran sözler Turner'in soyutlamalarıyla süslenir. *"Doğal ışık ve karanlık: Beyaz iynin gücü karanlık da şeytanın. Somerville'in prizmasının saflığı ve Turner'in paletinin karmaşası. Kaotik evrenin ahenkli görkemi"*. Pozitif bilimlerin obje alanı olan *maddi varlık* ile *ruhsal varlık* alanını ele alan duyumlar dünyasını Somerville ve Turner üzerinden ekrana taşıyan yönetmen Leigh, mesajını seyirciye aktarır: Bu sahnede, akıl ve duygunun, bilim ve sanatın karşıtlığı değil, her ikisinin birlikteliği vurgulanır.



Resim 3.13. Mr. Turner'ın Kraliyet Akademisi'nde ışık ve renk üzerine ders verdiği sahne

İlerleyen karelerde Turner akademide ışık ve renk üzerine dersler verir. Derse katılan sanatçı ve bilim adamlarıyla saydam madde, yansıma, su ve gökyüzüne ait görüşlerini paylaşır. Yüksek ruhsal yaşamında tecrübe ettiği duyumlarıyla fiziksel yasaları maharetle sentezler. Maddi varlık ve ondan tamamen bağımsız ruhsal varlık karşıtlığını savunan dogmatik davranıştan uzaktır. Onun elde ettiği duyumlar hem maddi hem de ruhsal varlık alanının birlikteliğinden doğar. Tecrübe ve duyu verilerinden yola çıkan sanatçının tutumu Mach'ın madde ve ruhu birleştiren varlık anlayışını akla getirir:

Benim için fizik ve psişik öz bakımından özdeştir, direkt olarak verilmişlerdir ve doğrudan doğruya bilinirler; onlar yalnız ele alış bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Bu ele alış ve buna göre de onların birbirlerinden olan ayrılığı, genel olarak yüksek psişik gelişmede ve zengin tecrübelerde ortaya çıkar; bundan önce ise, psişik ve fizik birbirlerinden ayırt edilemez. (Aktaran: Tunalı, 2013, s. 32).

Özne ve nesneyi, bilim ve sanatı, doğa ve ruhu, fizik ve psişiği birbirine yaklaştıran sağlam bir dünya görüşüne sahip ünlü İngiliz ressam Turner, yüksek ruhlu sanatçılığı yanında nesnelerin özünde var olan yasaları kavrayan titiz bir doğa gözlemcisidir. “*Fisherman at Sea*” tablosu doğadaki akışkanların nasıl hareket ettiğini kavrayan, hidro-dinamiğin esaslarını bilen sanatçının yapabileceği bir iştir.

Dünyayı ışık içinde eriterek anlık özne-nesne ilişkisini dile getiren İzlenimci sanata değinen Tunalı'ya göre izlenimci ressamın optik yasalara derinlemesine nüfuz etmek, ışığın ve atmosferin anlık değişimlerini yakalamak için doğayı titizlikle inceler. Daha önceki sanatçılar gibi ‘resim yapmayı’ değil, ‘görmeyi öğrenmeyi’ başarır (Tunalı, 2013, s. 44). William Turner, dalgaların oluşumunu, ışığın yansıma yasalarını, deniz altındaki hareketi en ince ayrıntısına kadar kavramıştır. Çok kısa sürede deniz ressamlığının (marine painter) rakipsiz sanatçısı olur. Hidro-dinamik yanında hava olaylarının temel kaidelerine de hakimdir. “*The Bridgewater Seapiece*” adlı eseri meteorolojik hareketleri, bulutları, gökyüzündeki etkisini tüm incelikleriyle yansıtır (Shanes, 2014, s. 50). Deniz yüzeyinde oluşan dalga hareketleri ve gökyüzündeki ışığın yansımaları yaşanan dehşetli anı gözler önüne serer.



Resim 3.14. Joseph Mallord William Turner, Fishermen at Sea, 1796, tuvale yağlı boya 91.4x122.2 cm. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at>, 13 Haziran 2016'da erişildi).



Resim 3.15. Joseph Mallord William Turner, The Bridgewater Sea Piece, 1801, tuvale yağlı boya, 162.5x221 cm. ([https://www.theguardian.com/artanddesign-Bridgewater sea piece](https://www.theguardian.com/artanddesign-Bridgewater-sea-piece), 13 Haziran 2016'da erişildi)

3.7. Benim Küçük Oğlum



Resim 3.16. Mr. Turner'ın ölüm döşeginde yatan babasının hayata gözlerini yumduğu sahne

Sizin Hiç Babanız Öldü mü?

*Sizin hiç babanız öldü mü?
Benim bir kere öldü kör oldum
Yıkadılar aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu kör oldum
(Cemal Süreya)*

Hızla akıl sağlığını yitiren annesinin depresif davranışlarından etkilenen William Turner sıkıntılı bir çocukluk dönemi geçirir. Belki kısmen de olsa, küçük kız kardeşi Helen'in ölümünden annesi Mary Marshall'ı sorumlu tutan Turner; vaktiyle babasını üzen annesinden nefret eder. 4 yaşındaki kızını kaybetmenin üzüntüsüyle mental hastalığı daha da ilerleyen anne akıl hastanesine yatırılır ve 1804 yılında burada ölür. Ressam Turner; yaşadığı trajik aile sorunları nedeniyle 1785'te dayısının yanına Londra'nın batısında küçük bir kasaba olan Brentford'a gönderilir (https://tr.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner, 5 Eylül 2016'da erişildi).

Turner'ın çocukluk dönemine ait genel bilgiler ressamın kişiliğinin oluşumunda annesinin derin etkilerini gösterir. Annenin sinirli ve depresif karakteri altında yetişen oğlu, ona karşı duyduğu nefreti gizlemez. Ölüm döşeginde yatan baba William Guy Turner bir paskalya zamanı kaybettiği karısı yüzünden vicdan azabı çekmektedir. Ona iyi davranmadığını itiraf eder. Oğul Turner ise hayatını cehenneme çeviren annesinin

bir deli olduğunu, bu yüzden onu akıl hastanesine kapatmaya mecbur kaldıklarını söyler. Çocukluğunda annesinin bıraktığı boşluğu, annesizliği, ‘yok’luğu daima hisseden Turner; belki de sanatçı olmasını bu “boşluk”a borçludur. Berber ve peruk yapımcısı, esnaf bir baba ile kuşaklar boyunca kasaplık yapan bir aileye mensup anneden doğan çocuğun ileride seçkin bir sanatçı olması pek de beklenmez. Yılmaz (2010); sanatçıyı şöyle anlatır:

Londra’nın doğusunda yaşayan, işçilerin, hor görülen “ayak takımının” aksanıyla konuşan, kısa bacakları ve göbeğiyle ressamdan çok bir uşak ve kahya görünümündeydi William. Görgüsü(zlûğü?), hali, tavrı, resimleri için sıkı pazarlık etmesiyle “elit” sanatçı sınıfını değil taşralı bir toptancıyı andırıyordu. William ne “soylu” sanatçılar gibi seçkinlerin İngilizcesini konuşabiliyor ne de Paris’li ressamlar gibi bohem hayatı sürüyordu. (www.derindusunce.org//2010/ 04/02, 5 Eylül 2016’da erişildi).

Erken yaşta eşini kaybeden baba, tek başına büyütmek zorunda kaldığı oğlunun yaşamında önemli bir yer tutar. Aralarında kurdukları baba-oğul ilişkisi yanında iyi bir arkadaşlırlar. Turner’ın yeteneğini erken yaşta fark eden baba; bu yeteneğini geliştirmesi için oğlunu destekler. Zamanla berberlik mesleğini bırakan baba, oğlunun resim atölyesinde çalışmaya başlar. Sipariş ettiği boyaları ezer, tuvaler hazırlar. Ömrünün sonuna kadar oğlunun atölyesinde çalışan baba; sıcak davranışlarıyla bir oğlun babasından görmek istediği desteği fazlasıyla verir.



Resim 3.17. Babasını kaybeden Mr. Turner’ın kayıkta sessizce beklediği sahneye üstten yapılan çekim

Her şeyi paylaştığı babasını kaybetmenin yasını tutan Turner; hayatta tutunduğu, güvendiği tek dalı yitirmenin derin acısını yaşar. Yaşamının akışını değiştiren bu acı

olay aynı zamanda filmin kırılma anıdır. Seyirci giderek yalnızlaşan, çevresine yabancılaşan, toplumdan kaçan bir sanatçıyla karşılaşır. Yönetmen ressamın ruh halini yansıtan görüntü düzenlemeleriyle yalnızlığı ve hüznü beyaz perdeye taşır. Görüntüdeki nesneyi belli bir açıdan gösteren yönetmenin seçimi aynı zamanda onun amacını ve bakış açısını yansıtır. Görüntünün biçimiyle bilinçli şekilde oynayan yönetmen vermek istediği anlamı vurgular (Büker, 2012, s. 49). Sinematografik anlam yaratımında kamera açısının önemine vurgu yapan Özön'e göre; üst açıyla çekilen görüntülerde figürler ve objeler olağan görüşten daha kısa, daha ufak algılanırlar ve bu durum ezilmişliği, güçsüzlüğü, yenilgiyi yansıtır. Edilgen (pasif) duyguları dile getirir. Üstten görünüşün duygusal, ruhsal, anlatımsal işlevi ortaya çıkar (Özön, 2008, s. 63). Bu çerçeveden bakıldığında yönetmen Mike Leigh, dramatik ve duygusal bir etki yaratmak için görüntünün biçimiyle oynar.

Karakteri tepeden bir açıyla gören alıcı sahnenin duygu yükünü ortaya çıkarır. Sıra dışı açıyla biçimbozumuna uğrayan görüntü sahnenin dramatik etkisini artırır. Doğanın sessizliğinde kaybolan Turner, kayıkta oltasıyla balık tutar. Babasının ölümüyle sarsılan sanatçının ruh hali tıpkı avladığı sudan çıkmış iki balığa benzer. Ruhsal bir çöküş yaşayan Turner; gitgide toplumdan kopmaya başlar.



Resim 3.18. Doğayı tutkuyla gezen Mr. Turner

Yaşadığı hüznü atmosferden kurtulmaya çalışan sanatçı tutkuyla bağlandığı doğaya yönelir. Güneşin gün içerisinde sürekli değişen ışığını ve doğanın renklerini keşfe dalar. Bu ayrıntılardan yola çıkan yönetmen; ressamın tablolarını süsleyen gökyüzünü, süzülerek suya yansıyan güneş ışığını, gün doğumunda ve gün batımında doğayı saran

sımsıcak kıvıll atmosferi filme taşıır. Ressamın özgün tablolarından izler taşıyan bu sahneler Turner'ın tarzını yansıtır. Plastik değeri yüksek doğa manzaralarıyla Turneresk (Turneresque) seçimler yapan yönetmen; ünlü ressamın tuvaline aktardığı renklerle boyar film karelerini.



Resim 3.19. İngiliz kırsalını gezen ressam Turner

Görüntü yönetmeni Dick Pope'a Cannes'da en iyi görüntü yönetmeni ödülü getiren uzun metrajlı film, Turner'ın tarzını yansıtan doğa ve deniz manzaralarıyla öne çıkar. Gül kırmızısı, amber sarısı ve soluk tonların açıkça hissedildiği romantik tabloları anımsatan manzaralarda doğal ışıık (güneş); seyirci üzerinde psikolojik etki yaratır (www.theguardian.com/film/2014, 15 Aralık 2016'da erişildi).



Resim 3.20. Günbatımını dikkatle gözlemleyen Mr. Turner

Filmin ilk sahnesini oluşturan Hollanda kırsalından, sanatçının ölüm döşegindeki son kareye kadar filmi, Turner'ın tablolarıyla yarışacak bir görselliğe büründüren görüntü

yönetmeni, yemyeşil doğa manzaraları, zarif ve muhteşem gündoğumu ve günbatımı sahnelerini özenle ekrana taşır.



Resim 3.21. Doğayı tutkuyla resmeden Mr. Turner

18. yüzyıl İngiliz resminin, Romantizm etkisiyle doğanın yüceliğini gösteren manzara resmine yöneldiğini dile getiren Hollander; o zamandan günümüze miras kalan bu tercihin sinemada da önemli bir yer tuttuğunu söyler. Doğanın erişilmesi güç, mahiyeti tam anlamıyla anlaşılamayan yüceliğini gösteren manzaraların insanı sarsan etkilerini hareketli görüntülerle vermeye çalışan sinema, olabildiğince geniş açılar kullanır. Sinema dramatik etki yaratmak için Burke’ün “*sınırlı güzel*” manzaraları yerine “*sınırsız yüce*” olan doğa manzaralarına yer verir (Hollander, 1991, s. 264-265).

Yönetmen Leigh doğanın görkemli manzaralarını olabildiğince geniş açılarla, yatay ve dikey olarak hareket eden kamera hareketleriyle vermeye çalışır. Tanrısal bir bakışı andıran üst açıdan yapılan çekimler ressam Turner’ın tablolarında olduğu gibi aşkın doğaya yenik düşer. Sınırsız doğanın karşısında ezilen ressam gibi yönetmen de bu yüceliğe saygı duymak zorundadır. Kameraya sığmayan engin ve ufuksuz denizler, sonsuzluğa doğru uzanan gökyüzü kameranın sınırlarından taşar.

3.8. Tablo Tüketicileri ve Üreticiler

Rönesans'ın getirdiği algısal dönüşüm Avrupa'da sanatı büyük ölçüde etkiler. Ortaçağ skolastik düşüncesinin giderek zayıfladığı, özellikle Protestan kiliselerinde imgelere karşı açılan savaş sonucu sanatçılar işlerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Reform çağının maharetli ustaları yeni pazar arayışına girerken, loncalar ve meslek kuruluşlarıyla kendilerini koruma altına almaya çalışır. Yeniden doğuşun etkileri zamanla tüm kıtaya yayılırken, gelenekten kopan toplum sanatı eskisi gibi görmekten vazgeçer. Resim ve heykelin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, sanatçının statüsünün arttığı bu dönemde zengin aristokrasi, artan refah seviyesiyle birlikte sanatın yeni tüketicisi haline gelir. Kırsal bölgelerde yer alan şato ve malikaneleri süslemek isteyen, atalarının tablolarından oluşan galerilere kendi portrelerini eklemek isteyen zengin aristokrasi, sanatçılara yeni sipariş vermekte yarışır. Resmin ve ressamın statüsünü artıran soylu Kraliyet'e (büyük burjuvazi) özenen kentsoylu tüccar, geniş toprak sahibi Lord ve kapitalizmin erken dönemlerinde hatırı sayılır bir refaha kavuşan işadamları (küçük burjuvazi) toplumsal statülerini artırmak için ressam ve sanatçıyı himaye etmeye başlar (Gombrich, 2013, s. 475).



Resim 3.22. Mr. Turner'ın, Kraliyet Akademisi yıllık sergisini ziyaret ettiği sahneden bir görüntü

18. Yüzyıl İngilteresinin önde gelen sanatçısı J.M.W. Turner, küçük yaşlarda girdiği Kraliyet Akademisi himayesinde yetişerek toplum içerisinde şöhret kazanır. Eserlerine sadece kralın değil, aynı zamanda kentsoylu zenginlerin de rağbet ettiği sanatçı, üyesi olduğu Akademi'nin her yıl Londra'da düzenlediği sergiye katılır. Sergide yaşanan

atmosferi filme taşıyan yönetmen; yarattığı eserleri başta Kral olmak üzere sanatseverlerle paylaşmak isteyen sanatçıya eleştirel gözle yaklaşır. Tablolarını gözde mekanlara asmak için yarışan sanatçılar; yeni müşteriler kazanma telaşındadır. Zengin tabaka tarafından kabul görmek hevesiyle kapışan bu kuşağın durumu tıpkı bir pazaryerini andırır. Ürünlerini pazarın en iyi yerinde sergilemek isteyen satıcılar gibi onlar da en gözde mekanı kapma peşindedir. Resmedilen ürünler de doğal olarak pazar şartlarına göre şekillenir. Bu rekabet ortamı sanatçıları müşterilerin ya da sanatı himaye edenlerin zevkine göre eser vermeye zorlar. Sanatçılar yaratıcılıktan yoksun, pazar şartlarında oluşmuş, hakim konumdaki büyük-küçük burjuvazinin istek ve beğenilerine göre ürünler verir. Sanatçı loncalarının düzenlediği gösterişli sergiler, birbirleriyle acımasızca rekabet eden sanatçılar gelişen kapitalist düzeni gözler önüne serer. Sanat basit bir üretim-tüketim nesnesine, sanatçı da el emeğiyle çalışan, aldığı siparişlerle geçimini sağlayan bir işçiye dönüşür. Barnard, kapitalizmin yayılmasına bağlı olarak ortaya çıkan sınıfsal yapıyı şöyle açıklar:

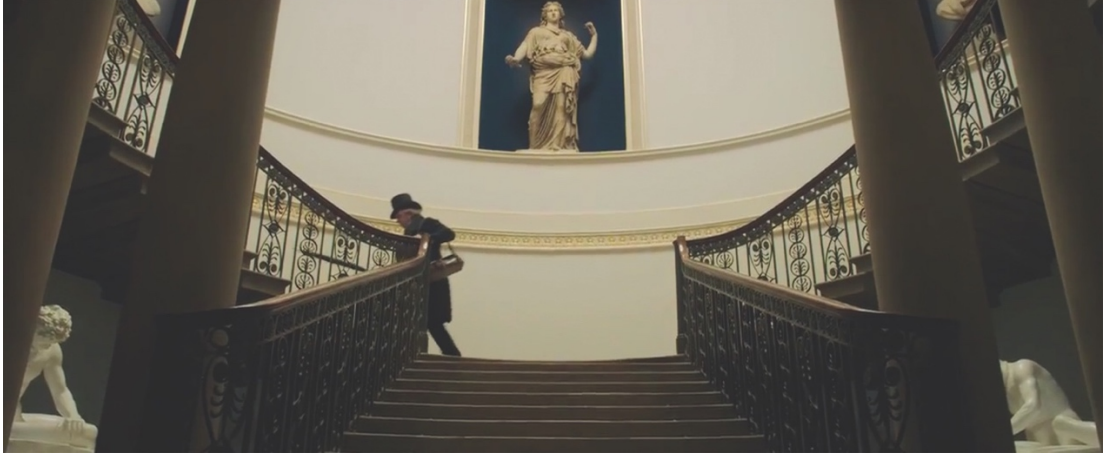
Bu aşamada, kilise ve aristokrasiye ek olarak, mal alıp satarak kazanç sağlayan tüccarlar devreye girmişlerdi. Bunlarda, malların alım ve satımını idare eden başka kesimler vardı. Burjuvazi olarak bilinen bu sınıf, asillere öykündükleri ya da kendilerini onlardan ayırt etmek istedikleri için, sanatsal çalışmalar talep ediyorlardı. Belirli bir takım talepleri olan ayrı bir toplumsal sınıf ve o sınıfın taleplerini karşılamak amacıyla gelişen sanatsal biçimler vardı. (Barnard, 2010, s. 199).

Toplumun gündemini çokça meşgul eden, bazı sanatçılara ün kazandıran, bazılarının ise şöhretini kaybetmesine neden olan bu sergiler, sanatçılar arasında fikir ayrılıklarının ve tartışmaların sıkça yaşandığı bir ortama dönüşür. Bazı sanatçılar seyirciyi baştan çıkaran, büyük boyutlu, göz alıcı ve canlı renklerden oluşan eserler sunarken, bazıları ise böyle bir tutumu sanatın ruhuna aykırı bulur. Beğeni kurallarının gölgesi altında gelişen klasik üslubun kesin kurallarından sıkılan bazı sanatçılar ise dışlanmayı göze alarak özgür yorumlamalara girişir. Akademi'nin "resmi" sanatına şiddetle karşı çıkan sanatçılar, kendi üslup ve konularını seçmekte umursamaz bir tavır takınır. Sanatın zeminini yok eden katı kuralcılığa baş kaldıran ressamalar farklı konular işlemeye başlar. Sanatçılar geçmişte sıklıkla işlenen Kutsal kitaptan alınan dini betimlemeler ya da Antik Yunan'a özgü mitolojik kahramanlık öykülerinin yerine tarihi bir olayı anlatan ya da güncel olaylara değinen, hayal gücüne seslenen yeni konulara ilgi duymaya başlar. Turner gibi dar kalıplardan kurtulan ressamalar,

Ortaçağın sanatçıları gibi hatasız betimleme endişesi duymadan yeni bir bakış açısıyla doğaya yönelir. Konularını bağımsızca seçen ünlü İngiliz ressam, oluşan romantik havanın etkisiyle belki de modern sanatın doğuşunu haber verir. Klasik geleneğin bir saplantı olarak işlendiği Akademi'nin tedrisatından geçen, yeteneğiyle hayranlık uyandıran son derece başarılı bir sanatçı olarak kabul edilen Turner'ın doğanın güçlerini cesaretle ve heyecanla işleyen tabloları çağdaşlarını şaşırtır (Gombrich, 2013, s. 480-494). Onlar için; Kraliyet tarafından tescillenmiş deha kabul edilen Turner'ın formları belirsizleştiren yeni üslubunu eleştirmek hiç de kolay değildir.

İngiliz sanat yaşamında önemli bir yere sahip Kraliyet Sanat Akademisi'nin işleyişi ve sosyal etkilerinin yanı sıra sanatçı ile sanat koruyucusu arasındaki ilişkiyi özenle sahneye taşıyan yönetmen, yaşanan atmosferi iyice hissettirir. Yaşanan önemli olayları zamanın bir tanığı gibi sahneleyen; mekanı, kişileri, giysileri, kullanılan eşyaları en ince ayrıntısına kadar inceleyerek, tarihi gerçekliği tablolarına taşıyan ressamın çabasına bu defa seyirci beyaz perdede tanık olur. Yönetmen kurguladığı mizansen ile geçmişini bugüne taşımayı başarır.

Yönetmen, ses ve görüntü seçimiyle de seyirciyi mistik bir atmosfere sokar. Etkileyici müzik eşliğinde hızla basamakları tırmanan Turner, sanki kutsal bir mabede doğru yol alır. Kamera, Turner'ı takip eder, yukarı doğru çevrinir, tüm ihtişamıyla ayakta duran antik heykele ulaşınca duraklar. Turner'a yapılan kesmeyle sergi salonuna girilir. Yönetmenin bilinçli olarak seçtiği estetik görüntü, kamera açıları ve devinim ile sinemasal anlatıya kattığı zenginlik, fonotik elemanlarla uyum içinde gerçekleşir. Ortaçağ kilisesinin etrafında şekillenen hayat artık yerini sanatın kutsandığı sergilere bırakmıştır.



Resim 3.23. Mr. Turner'ın sergi salonuna giderken aceleyle çıktığı merdivenlerin yer aldığı sahne

Sinema görselleri ve sesleri senkronize eden, seyirciye çoklu algı ile hitap eden bir sanat türü olduğundan görüntünün sunumu kadar sesin kullanımı da sinemasal anlamın yaratımında önemli bir yere sahiptir. Ses; görüntüyü tamamlayan destekleyici bir unsur olarak ya da görüntünün verdiği anlamla çatışan bir öge olarak da tercih edilebilir. Görüntüyle uyumlu ses senkronizasyonu anlamı daha anlaşılır kılar; birbirine tezat senkronizasyon ise farklı bir anlama ve ironiye yol açar. Ses bu noktada görüntüyü tamamladığı gibi aynı zamanda izleyiciyi görüntüden uzaklaştırabilir. Yönetmen yaptığı tercihle değişik anlam katmanları yakalayabilir. Perdeyi uzamsal bir sahneye, seyirciyi farklı bir mekana iten ses, yeri geldiğinde görüntünün önüne geçerek anlamı doğrudan yaratır. Görüntüyü destekleyici bir öge olmaktan çıkarak anlamı yaratan bir görev üstlenir (Elsaesser-Hagener, 2014, s. 238-246). Bu bilgiler çerçevesinde; yönetmen Leigh'in sahnedeki ses tercihi öne çıkar. Turner, hızlı adımlarla sergi salonuna doğru ilerlerken araya giren ses sayesinde sıradan bir koşuşturma sahnesi duygusal bir yükselişe neden olur. Seyircinin merakı ve beklentisi artar. Tokmaklanan çalgılar yüce bir makama hazırlar. Salt görüntü ile eksik kalacak kareler, sesle birlikte seyirciyi erişilmesi zor, ulvi bir makama davet eder. Ya da ritmik tok seslerle savaşın ilk çağrısı yapılmaktadır. Sesin görüntüye bağımlılığını ya da görüntünün sese olan hiyerarşisini savunanların aksine yönetmen bu rekabete son verir. Sesin dayattığı anlam görüntünün önüne geçer.

Söz konusu sahne Bazin'in savunduğu anlamda "Sinemada merkez nokta görsel imajdır" fikrini sorgulayarak, en azından bunun her zaman geçerli olmadığını gösterir. Sesi görüntüyü tamamlayıcı bir unsur olarak ele alan Bazin, sesin gerçekliğe

yaklaşabilmek amacına uygun olarak göz ardı edilemeyeceğini belirtir (Bazin, 2013, s. 36). “Saf film” anlayışını benimseyen, sesin sinema sanatını kirlettiğini öne süren Rudolf Arnheim ise görüntünün ifadeselliğini kaybettiği sesli filme karşı sessiz filmin ateşli bir savunucusu olur. 1940’larda sesin sinemaya getirdiği teknolojik yeniliğin; o zamana kadar gelişen sessiz sinemanın görsel estetiğine zarar verdiğini düşünen Balazs ise; Arnheim kadar katı bir tavır sergilemez. Sesli filmde her ne kadar hoşlanmasa da onu kesinlikle reddetmez. Ona göre bu durum geçicidir. Sinemaya uyum sağlayan ses baş edilmesi gereken bir unsur değil; yönetmenin elinin altında kullanacağı bir silaha dönüştüğünde sinemaya kazanç sağlayacaktır (Aktaran: Kibaroglu, 2015, s. 28).

Tarihsel süreç içerisinde sinemanın izleyiciye çoklu algı ile hitap etme gerçeğinin gün geçtikçe artması, sinema görselleri ile duysallarının senkronizasyonunun toplum tarafından talep edilmesi, imaj ile ilişkisinde sesin göz ardı edilemez görevi, onu vazgeçilmez bir öge yapmakla kalmamış aynı zamanda filmin anlatısal yapıdaki önemini artırmıştır. Arnheim tarafından dışlanması gereken, filmi bayağılaştıran, sanatsal değerini azaltan ses kullanımına karşı gösterilen direnç günümüzde önemini yitirir. Bazin’in sözünü ettiği, sesin görüntüyü tamamlayan ikincil bir öge olarak rol alması fikri ise yeni tartışmalara kapı aralar. Filmsel anlatımda görüntünün sese ilişkin üstünlüğüne karşı geliştirilen alternatifler; sesin oynadığı temel ve gözden çıkarılamaz görevi vurgular. Ses, perdedeki görüntüye doğrudan anlam vererek seyirciyi yönlendirir. Ekrandaki bedenleri ve nesneleri uzamsal olarak organize eder. Görüntüden daha inandırıcı olması nedeniyle izleyicinin dengesini bozma potansiyeli taşır. Görüntüyle uyuşmayan ses düzenlemesinde izleyici doğrudan sese itibar eder. İmajların sıradan anlamlarını tehdit ederek onlara başka anlamlar yükler. Belki de sessiz filmi savunanlar bu tehditten dolayı sinemanın figüratif-formel, iki boyutlu görüntü sanatı olarak kalmasını istediler. Görüntünün hakimiyetini, her şeyi görüntü ile anlatmayı, duyguları mimiklerle, çehrelerdeki jestlerle açıklamayı seçtiler (Elsaesser-Hagener, 2014, s. 245-247).

3.9. Çatışma Her Yerde

İlkçağ filozoflarından Heraklitos’ın geliştirdiği ‘oluş’ kuramına göre gelişme, ilerleme ve akış zıtlıklardan ötürü oluşmaktaydı. Hegel ise bu gelişmeyi diyalektik yolda ilerlerken tez, antitez ve sentez aşamalarıyla ele aldı. Her ne kadar bir senteze ulaşma aşamasında tez-antitez kendi aralarında bir çelişki, birbirine karşı duran iki ayrı kutup olarak görülse de gelişme sürecinde birbirine bağlı, birbirlerini tamamlayıcı öğelerdir. Turgut “zıtlıkların birlikteliği’ni şöyle açıklar:

Tez ve antitez, birbirlerini tamamlayan, motivasyonu sağlayan iki öğedir. Her sentez olayı, aslında bitmemiş, tamamlanmak isteyen bir durumdadır. O halde, eski-yeni, varlık-yokluk, iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin gibi zıt öğeler, aslında zıt olmayıp birbirlerini tamamlayan, biri olmadan diğeri olamayan, erkek ve dişi gibi ileriye, üretime doğru hareketi sağlayan öğelerdir. Bu öğelerden biri yok olduğu zaman, diğeri de dumura uğramakta ve diyalektik dediğimiz gelişme süreci yerinde saymaktadır. (Turgut, 1993, s. 37).

Ayzenştayn ise sanat ve ondaki çatışma ruhundan şöyle bahseder:

Çatışma, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. Çünkü sanat her zaman bir çatışmadır. Toplumla çatışır, doğayla çatışır. Dinamik yapısı nedeniyle varlığın çelişkilerini ortaya koymak için, yeni görüşler ortaya koyabilmek için, süregiden durgunluk ile çatışır. Çünkü, sanatın doğası, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki çatışmadır... Sanatın en yüksek biçimini barındıran sinema sanatı, izleyicinin kafasındaki çelişkileri kamçılayarak hakça görüşler yaratmak, birbirine karşıt tutkuların devimsel (dinamik) çatışmasından doğru kavramlar oluşturmak amacındadır. (Aktaran: Büker ve Onaran, 1985, s. 37).

İngiliz Romantik ressam William Turner’ın klasik geleneğe bağlı çalışmaları ilerleyen yaşlarda yer yer soyutlamalarla değişime uğrar. 400 yıllık Rönesans geleneğinin aksine doğanın, “*gerçekliğin birebir kopyasını yapma endişesi*”nden uzaklaşan ressam; kısmen de olsa biçimbozumuna giderek kalıplaşmış olana karşı çıkar. Şöhretini borçlu olduğu kraliyet tarafından övgüye layık eserlerinden bağımsız yeni arayışlara yönelen ressam; doğanın anlık değişimlerini ve ışığı yakalayan çalışmalara yönelir. Turner’ın sanat çizgisindeki bu değişimi ekrana taşımak isteyen yönetmen; dönemin sanat algısını derinden etkileyen gerçeklik tutkusunu eleştirir. Bu tutkunun kökleşmesinde rol oynayan Akademi’nin her yıl düzenlediği sergiden yola çıkan Leigh; sergi ziyaretçilere açılmadan önce ressamların bir araya geldiği geleneksel Vernikleme Gününü (Varnishing Day) tercih eder. Sergiye layık görülen tablolar jüri

tarafından belirlenen yerlere asılmıştır. Tabloları en iyi yerlerde sergilenen sanatçılar gururla övünürken; bundan mahrum kalanlar ise jüriye sitem etmektedir. Bu özel günde toplanan sanatçılar eserler hakkında yorumlar yapar, tablolarını korumak ve daha çekici hale getirmek için cila atar özenle son rötuşlar yapar. Bu etkinliğin müdavimlerinden biri olan saygıdeğer Turner, diğer sanatçılardan farklı davranarak tuvallerinin bazılarını yalın durumda akademiye yollar, sergilemeden önce resmin asılacağı yere ve ışığa göre gerekli ayrıntıları ekler (www.ansiklopedi.biz/, 9 Haziran 2016’da erişildi). Tabloların sergilendiği devasa bir mabedi andıran salona giren Turner; çocuksu bir hevesle ressam dostlarının tablolarına göz atar. Ressamı merkeze alan kamera tıpkı aksiyon filmlerinde olduğu gibi sergiyi ziyaret eden oyuncuyu takip eder. Sıra John Constable’ın devasa büyüklükteki tablosuna gelince gerilim birden düşer ve kamera duraklar. Turner’ın tablosu bu etkileyici tablonun yanında son derece sönük kalır. Kıskançlıkla rakibini alt etmek isteyen Turner; deniz manzarasının ortasına attığı kırmızı fırça darbesiyle salondakilerin dikkatini çekmeyi başarır. Bu şaşırtıcı davranışa anlam veremeyen sanatçılar Turner’ın etrafında toplanarak onu izlemeye koyulur. Alaycı yorumlara rağmen herkes sonucu merakla beklemektedir. Seyircide ilgi uyandıran sahne; Baudelaire’in günlüğünde bahsettiği durumu akla getirir: “Azıcık olsun biçimbozumuna uğramamış herhangi bir şey, gerekli çekicilikten yoksundur; bundan da şu çıkar: Düzensizlik -yani beklenmedik, umulmadık, şaşırtıcı olan şey- güzelliğin temel parçası ve özelliğidir” (Aktaran: Büker ve Onaran, 1985, s. 43).



Resim 3.24. Mr. Turner’ın, Kraliyet Akademisi’ndeki sanatçıları şaşırttığı sahneden bir görüntü

Turner'ın tablosuna ok gibi saplanan kırmızı leke kompozisyonu bozar. Geleneği sorgulayan bu çatışma, gerçeği taklit etmeyi erdem sayanlara karşı atılan bir adımdır. Her türlü kalıplaşmış biçime karşı çıkan, yaratıcılığı sanatın temeli olarak gören deha sanatçıyla; biçim yoksunu sıradan sanatçı arasındaki çatışma sahnelenir. Özünde yüzlerce yıllık yansıtmacı geleneği (mimesis) yıkararak, sanatçının duyumlarını ve yaratıcılığını ortaya çıkaran Turner, yeni bir bakış açısıyla bilinçli olarak doğal formu bozar. Çağdaşı olan ressamı tarafından yadırganan, alaya alınan bu hareket aslında Rönesans sanatının temelini sarsan yeni bir sanat anlayışının doğuşunu simgeler. Geleneksel sanatın toplumda yarattığı tıkanıklığın önünü açan algısal bir dönüşüme öncülük eder. Temsili sanatlarda devrim niteliği taşıyan algısal değişimin tarihsel arka planını sorgulayan yönetmen, sanatçı ve yapıt kavramlarını ele alır.

Geçmişten günümüze kadar gelen sanatsal geleneğe ve felsefi arka plana kısaca göz atmak bu kareleri daha iyi kavramamızı sağlar. Batı sanat felsefesinin ilk kuramcılarından Platon ve Aristoteles; resim sanatının özünde taklit ve gerçeğe benzerlik olduğunu söyler. Ressamların yaptığı şeylerin doğada var olan nesnelerin, olayların ya da insanların görüntülerini yeniden üreterek onları kopyaladığına değinir. Onlar için görsel sanat yapıtı (resim ve heykel), bir şeyin taklididir. Hatta o döneme ait ünlü Yunan hikayelerinde ressam Zeuksis övülür; resmettiği üzümün emsalsiz benzerliğinden ötürü kuşların onları yemeye çalıştığından bahsedilir (Carroll, 2012, s. 36-37). Platon; resmi tam olarak bir nesneye ayna tutmaya benzeterek, ressamın eserindeki görüntüyü aynaya yansıyan görüntü olarak düşünür. Beceri gerektiren bu süreçte ressam gördüğü nesnenin taklidini resmeder.

Sanatı bir yansıtma, benzetme veya taklit olarak ele alan Platon'un öğretisinde gerçek dünya idealar dünyasıdır. İçinde yaşadığımız nesneler dünyası ise idealar dünyasının bir yansımasıdır. Nesneler (Fenomen-mimesis) dünyası, mutlak değişmez olan gerçek dünyanın (idea) birer taklididir. İdealar ancak akıl (intellect) yoluyla kavranabilir. İçinde yaşadığı nesneler dünyasını eserine taşıyan sanatçı ise taklidin taklidini yaparak varlık sıralamasında ikinci derecedeki varlığı yansıtır. İdealar dünyasını değil, onların kopyası olan nesneler dünyasını yansıtır (Aktaran: Turgut, 1993, s. 5). Mimesis kuramının ilk temsilcisi Platon öğretisinde doğalcı bir sanat anlayışı benimseyerek sanatçıyı bir yaratıcı unsur olarak değil içinde bulunduğu dünyayı, çevreyi, nesneleri

olduğu gibi yansıtan bir aracı olarak görür. Sanatçının duyguları, sezgi ve izlenimleri, yorum ve bakış açısı göz ardı edilir. Modern anlamda yaratıcı olan sanatçıyı bir kopyacı olarak görür. Aristoteles'in değindiği mimesis anlayışı ise sanatçının hayatı yorumlaması üzerine yoğunlaşır. Sanatın toplumla ve hayatla ilişkisine değinir. Platon'da olduğu gibi taklidin taklidini yapan sanatçı gerçekliği veremez. İdealar dünyası anlayışını benimsemeyen Aristoteles'e göre içinde yaşanan dünya bir yansıma değil gerçektir. Bu gerçeklikten yola çıkan sanatçı ise insan yaşamının anlamını bilir ve çevresini kavrar. Aristoteles'e göre de ressam bir taklit edicidir ama taklit ettiği şeyin karşısında bir hoşlanma ve zevk alma özelliği taşır. Sanatçı sadece nesneleri değil insana ait olan karakterleri, duyguları ve aksiyonları da taklit eder. Sanatçı anlatmak istediğini seçer ve onu kurgulayarak bir olay örgüsüyle sunar. Gerekli olan öğeleri eserine yansıtırken, gereksiz öğeleri dışarıda tutar. Eserin yapısını oluşturmada mantıksal ve bilimsel bir yöntem izler. Poetika'da şairin görevinden bahseden Aristoteles sanatçının olanı değil de olması gerekeni anlatmasını ister. Nesneler nasıl olması gerekiyorsa o şekilde olmalı ve idealleştirilmiş şekilde tasvir edilmelidir. Sanatçı nesnelerini aktarırken onlardaki çarpıklıkları, düzensizlikleri gidererek olması gerektiği şekilde kurgulamalı, doğayı ideal bir şekilde yansıtmalıdır. Hayal edilen, mükemmel bir dünya sunmalıdır. Batı Rönesansı mimesis kuramını Platon'daki gibi değil de Aristoteles'teki gibi algılar. Yine Antik Yunan'da olduğu gibi doğanın yansıtılması sanatın temel özelliğidir. İnsana ait değerleri evrensel kodlarla eserlerinde işleyen sanatçı bunları estetik biçimde özüne uygun olarak sunar. Doğaya öykünen, nesneleri taklit eden ressamın tablolarındaki biçimleri dengeli, simetrik ve kurallara uygun şekilde ortaya koyar (Aktaran: Turgut, 1993, s. 16-22).

Gombrich, sanatla ilgilenmeye yeni başlayanların genellikle gerçek dünyada gördüklerini ortaya çıkaran sanatçılara hayran kaldıklarından bahseder. Onlar için gerçek gibi gözüken yapıtlar sunan sanatçının sabrı ve yeteneği övgüye değerdir. Doğru çizilmemiş, kaba taslak figürlerden hoşlanmayan bu grup, gerçeği çarpıtan eserlerden yakınlıkla sanatçının yeteneğini ve bilgisini sorgular. Bir resmin doğruluğunda ya da gerçeğe benzerliğinde bir kusur bulduğunda “nesneler böyle görünmez” diye yüzeysel değerlendirmeler yaparak sanatçıyı daha iyisini yapamayan beceriksiz biri olarak nitelendirir. Gerçeği çarpıtarak canının istediği gibi resim yapan sanatçıya karşı suçlayıcı bir önyargı besleyen bu tavrı eleştiren Gombrich, benzer

yanılığın ve yargıların sıklığından bahseder. Bu tür basmakalıp düşüncelerin kaynağına inerek hepimizin alışılmış renk ve biçimleri, biricik doğru ve biçilmiş gibi algılama eğiliminde olduğumuzu belirtir. Özellikle bir öykünün, biçimin ya da figürün sanatta canlandırılışını ne kadar sık görürsek, onu mutlak doğru ya da gerçek kabul ederiz. Buna uymayan betimlemeleri ise yadırgayarak ilk biçime körü körüne bağlanıp kalırız. Bu tür önyargı ve genel kabullerden kurtulmanın kolay olmadığına, dünyaya yeniden bakmanın onu yeniden keşfetmenin zorluğuna değinen Gombrich, bu kalıplardan en çok sanatçıların kurtulabildiğini söyler. Doğayı hiç düşlemediğimiz güzellikte görmeyi bize sanatçılar öğretir. Onların yeteneklerini ve birikimlerini suçlamadan önce, yarattıkları biçim ve renklerle neden görünüşü değiştirmeye çabaladıklarını sorgulamamız gerektiğini vurgular. Onları izleyip bir şeyler öğrenmek, kendi penceremizden dışarı çıkarak onların gözleriyle bakmak daha önce şahit olmadığımız gerçekliklere ulaşmamızı sağlar (Gombrich, 2013, s. 24-29).

Sanatta gerçeğe benzerliği savunan Aristoteles ve Rönesans dönemini kapsayan mimesis geleneği modern sanatın ortaya çıkışına kadar etkisini devam ettirir. 19. ve 20. Yüzyıllarda temsili olmayan sanatın gelişimi ile temsil kuramı, sanatın ve sanat eserinin esas özelliği olmaktan çıkar. Doğa ile hiçbir benzerlik taşımayan, hiçbir şey temsil etmeyen, biçimleriyle hoş etkiler bırakan sanat eserlerinin varlığı taklit olmayan bir şeyin de sanatsal bir çalışma olabileceğini gösterir. Sanatta taklit geleneğini genel geçer felsefi bir varsayım olmaktan çıktığını öne süren Carroll; bu algısal değişime şöyle değinir:

Ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında görsel sanatlar açıkça doğayı taklitten uzaklaşmaya başladılar. Görsel sanatçılar bir şeylerin görünüşünü kopyalamaktan vazgeçtiler; çünkü bunu fotoğraf yapabiliirdi. Örneğin Alman dışavurumcu ressamalar, görünüşleri aynen yakalamaya çalışmaktan vazgeçip anlatımcı etkiler için biçimleri bozdular. Kübistler, eylem ressamaları ve azcılar doğadan uzaklaşarak resimlerindeki herhangi bir nesneyi (eğer varsa) tamamen anlaşılmaz hale getirdiler; baskın gelenek bu oldu. İçeriği, sadece renkli karelerden oluşan Josef Albert'in çalışmaları böyleydi örneğin. (Carroll, 2012, s. 41).

Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde; yönetmen Leigh sergi salonunda çektiği sahnelerle sanat tarihi içerisinde yüzyıllar boyu süren değişimi, sanat algısındaki dönüşümü kısa bir süreye sıkıştırarak anlatır. Sanata ait kavramları görüntüler üzerinden anlatmak, algı ve anlayışlardaki karışıklıkları karakterler üzerinden izleyiciye

taşımak, anlamca zengin görüntüleri beyaz perdeye aktarmak yönetmen açısından engin bir birikimi zorunlu kılar. Sahnelenen görüntüler Turner'ın modern sanatın özünü oluşturan yaratıcı gücün ve sanatçıya ait izlenimin, sezginin değerini toplumdan çok önce keşfettiğini ortaya koyar.

Dünyayı, gerçekliği yepyeni bir gözle okuma çabasına giren Turner; tehlikeli bir maceraya atılır. Gerçek hayatta görmekten hoşlandıkları şeyleri aynı gerçeklikte tabloları görmek isteyenlerin önyargılarını sorgulamaya başlar. Alışılmış imgeler, geleneksel biçim ve renklerden uzaklaşmanın günah işlemek gibi görüldüğü bir dönemde sanat otoriteleriyle, akademi kurallarıyla ve katılmış toplum beğenisiyle baş etmek zorundadır. Eski reçeteleri izlemek yerine kendi gözlerini kullanarak hayata bakmayı öğrenen ünlü İngiliz ressam modern resmin temellerini atmaya başlar. Gombrich sanattaki bu algısal değişimi şöyle açıklar: “Eski kural bir kez parçalandıktan, sanatçı bir kez yalnızca gördüğüne güvenmeye başladıktan sonra, gerçek anlamda bir toprak kayması başlamıştır” (Gombrich, 2013, s. 81).

Sahnenin devamında kısa bir süreliğine salondan ayrılan Turner sergi salonuna geri döner ve çağdaşı ünlü ressam Constable'ın deyişiyle ‘**gelir ve bir silah ateşler**’. Tabloya attığı anlamsız fırça darbesi, eseri mahvetmeye yönelik bu çılgınca hareket diğer sanatçıları şaşkına çevirir. Kavga, gürültü, bağırma ve alaycı kahkahalar eşliğinde tekrar sergi salonuna giren Turner; tablonun ortasındaki lekeyi fırça kullanmadan maharetli eliyle bir şamandıraya dönüştürür. Bu sihirli hareketle bu kez alkışı hak etmiştir. Sanatsever katılımcılar gözünde anlamlı biçimler sunan tablo yeniden değerli hale gelmiştir. Tablodaki her şey olması gerektiği gibi yerli yerindedir. Onların gözünde tablo tam bir yetkinliğe ulaşmıştır artık.



Resim 3.25. Mr. Turner'ın Kraliyet sergisinde tablosunu rötuşladığı sahneden bir görüntü

Turner'ın çağdaşı ünlü ressam Constable'ın da yer aldığı bu kareler, manzara resmi yapan iki sanatçıyı kıyaslama olanağı tanır. Yönetmen bilinçli bir seçim yaparak, sanatsal yaklaşım sorununa farklı açılardan yaklaşan Turner ve Constable arasındaki çekişmeyi taşır beyaz perdeye. “Sanatın Öyküsü” eserinde Gombrich'in her iki sanatçıya ait değerlendirmeleri geleneğe sadık kalmayı ya da ondan kopuşu gözler önüne serer. O'na göre Constable; gerçekten başka hiçbir şey istemiyordu. “*Doğayı çizen bir ressamın yeterince yer var*” sözü ressamın önündeki konuya dürüstlikle bağlı kalması gerekliliğini vurgular. Eserlerinde Constable'ın doğadan daha etkili olmayı reddedişini ve yapmacılıktan, kendini beğenmişlikten uzak kaldığını söyler. Turner'ın Akademi'de belirlenen bir günde canlı performans sergileyerek izleyiciler önünde tablolarını tamamlaması Constable'ı rahatsız eder. 1802'de bir arkadaşına “Günümüzün en önemli kusuru hüner gösterisidir, gerçeğin ötesinde bir şeyler yapma girişimidir” derken; Turner gibi sanatçıların izleyiciyi şaşırtma girişimlerini eleştirir. O'na göre ressam doğada görmüş olduklarına sadık kalarak bunları titizlikle resmetmelidir. Kraliyet Akademisi'nde hayranlık yaratan son derece başarılı bir sanatçı olan Turner ise; doğayı resmederken seçici davranır, insanların gözlerini doğanın yüce güzelliğine açmak ister. Işık dolu, güzelliklerle göz kamaştıran kendi duygularıyla algıladığı dünya, onun tablolarında hareketli ve son derece etkileyicidir. Tuvallerindeki heyecan ve duygusal yoğunluk seyirciyi etkiler. Gombrich bu ünlü İngiliz ressama şöyle değinir:

Turner öylesine büyük bir sahne yönetmeniydi, öylesine bir istek ve beceriyle çalışıyordu ki, amacında başarı sağladı. O'nun resimlerinin en başarılıları bize en masalsı ve en güzel anlarında yakalanmış bir doğanın görüntüsünü verir...

...Turner'da doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız. (Gombrich, 2013, s. 494-495).

Constable ve Turner her ne kadar birbirlerine rakip olarak nitelendirilse de her ikisi de sanat için yeni konular bularak; resmi sonsuza dek tekrarlanıp duran bilindik şeylerden kurtarır. Resimde konu seçimini belirleyen geleneksel kuralları hedef alan her iki ressam, akademide geçerli olan saygın insanları resmetme ya da Felemenk ustalarının yaptığı 'janr' (günlük yaşam) resimleri yapma geleneğini yıkarak, konu ve tarz bakımından doğaya yeni bir gözle bakmak ister. Zamanının geçerli alışkanlıklarını yıkan bu tavır iki sanatçıyı İngiliz resminin öncüleri yapar. Turner ışığın ve havanın büyümlü etkilerini tuvallerine taşıyarak "izlenimci resmin" temellerini de atmaya başlar.

Sadece doğayı izlemekle kalmayan Turner; aynı zamanda toplumun tüm katmanlarıyla iç içedir. Yeri geldiğinde hizmetçisiyle konuşur ya da maddi sıkıntı çeken ressam arkadaşına yardım eder. Zengin tacirler, toprak sahibi asiller, lordun himaye ettiği dalkavuklar, birbirleriyle çekişen ressam da vardır hayatında.



Resim 3.26. Mr. Turner'ın Kraliyet sergisindeki tuvaline hoyratça fırça darbeleri vurduğu sahne

Katıldığı kraliyet sergisinde, tablolarının en iyi yerde sergilenmesini isteyen ressamların çirkeflğine de şahit olur. Maddi sıkıntılar içinde bunalan ressam Haidan

tablosunun asıldığı yerden şikayetçidir. Buna tahammül edemez ve hiddetlenerek akademideki jüriyle tartışmaya başlar. Sergi salonunda sesler bir anda yükselmeye başlar. Öfkesini bastıramayan akademi üyeleri arasındaki ağız dalaşı kavgaya dönüşür. Araya girenler sayesinde sakinleşen Haiden salonu terk eder. Olanları sessizce izleyen Turner'ın memnuniyetsizliği yüzünden okunur, o da bir süreliğine ayrılır salondan. Az önce şahit oldukları onun ruhunu yaralar, içinde biriktirdiği duyguları tablolarına dökmek için tekrar salona döner. Dış dünyadan edindiği izlenimler, sanatçının ruhunda, zihninde sentezlenir ve yuttuklarını tutamaz içinde. Kimseyi umursamadan duygularının taşıdığı anda öfkesini kusar tablolarına. Fırçayı bir silah gibi kullanarak müthiş bir hazla boşaltır içini tuvale. Tablosuyla giriştiği kavga diğer ressamlar tarafından alaya alınsa da onlara kulak asmaz. Az önce gerçek yüzlerini göstererek Haidan'ı kovan üyelerin eleştirileri hiç de umurunda değildir artık.

Turner'ın son dönem tablolarına değinen Hollander; sanatçının tıpkı Rembrandt gibi pürüzlü ve dalgalı yüzeyler yarattığını söyler. Kalın ve ince, sert ve yumuşak alanlar iç içedir. Tuvall önünde hızla işini bitirmek isteyen ressam, eliyle, tırnaklarıyla kazır boyayı. Belirsizlik dolu eriyen figürleri yaparken adeta tüm enerjisini harcar. Hayatla mücadelesini yansıttığı tabloları doğanın yüceliğini ve enerjisini yansıtır. Tüm algılarıyla bakış açısını yansıtır. Ressamın bu halini sinemayla kıyaslayan Hollander; sinemada da bu sürecin yaşandığını söyler. İnsanın ruhunda meydana gelen çalkantılar perdeye yansır. Yaşama ait algılarıyla hareket eden yönetmen tüm duygularını ve bakış açısını yansıtmaya çalışır. İçindekileri çıkardıkça duygusal tatmin yaşar (Hollander, 1991, s. 268).

İçtepilerini eserine yansıtan sanatçı duygularını dışa aktararak kendini rahatlatır. Sanatçıya ait her sezgi bir dile dönüşür. Yeri geldiğinde bu duygular söze, notaya, renge, çizgiye, ses ve görüntüye dönüşür. Bu aktarım sanatçının en iyi kullandığı dille yani ressam Turner'ın fırça darbeleriyle, boyalarıyla taşınır tablolara. Turgut, bu yaratım sürecini şöyle aktarır:

Yaratmayla ilgili olgunun bir dilde kendisini bulması böyle olmaktadır. İşin ilginç yanı, bu dil, sanatçının zihninde ya da ruhunda oluşmaktadır. Yani sanatçı bir dilde düşünür ya da yazar. İyi bir şiir sözcüklere dökülmeden önce, iyi bir tablo renklere, iyi bir müzik seslere dönüşmeden önce zihninde dil olarak daha önce oluşmaktadır. (Turgut, 1993, s. 89).

3.10. Tablolara Üşüßen Karasinekler

Tarkovski, yönetmeni bir heykeltıraşa benzeterek, heykeltıraşın ortaya koyacağı eserin şeklini hissederek mermer parçasından gereksiz parçaları yonttuğunu söyler. Sinema sanatçısı da dev boyutlu gerçek yaşamdan gereksiz yerleri ayıklar. Geride sadece hayatın biçimlerine ve yasalarına uygun seçilmiş görüntüler kalır. Ayrıntıları belirlenmiş hayati olgular bütününden gereksiz şeyler ayıklanarak, geride sadece yapacağı filmin bir ögesi, sanatsal bütünün değiştirilemez parçaları kalır. Bu noktada sahnedekiler ne eksik ne de fazladır. Seçilen parçalardan bazıları seyirci açısından görünürde önemsiz sayılarak dikkate alınmasa da onun varlığı aslında yönetmenin detaylı gözlemlerinin bir yansımasıdır. Bilinçli ve uyanık seyirci sahnede akan olaylar içerisinde sunulan detayları yakalayabilirse özde verilmek istenene kolayca ulaşabilir. Niçin orada oldukları sorgulanmadan, gözden kaçırılan görüntüler seyircinin derin anlamı yakalamasını engeller. Doğası gereği gerçeği örtbas etmeyen aksine onları açığa çıkarmak, aydınlatmak yükümlülüğü taşıyan sinemanın sunduğu görüntüler en ince ayrıntısına kadar düşünülmelidir. Gerçeğe dayalı öğelerin alışılmadık ve şaşırtıcı bir şekilde birleştirildiği karelerle karşı karşıya kalan seyirci kendini bu anlam boşluğundan kurtarmalıdır. Olup bitenleri öylece somut ve tek biçimle yeniden sunmak sinema sanatçısının göreviyle çelişirken; amaçsız ve anlamsız gibi görünen çoğu planın göz ardı edilmesi de bilinçli seyirci tanımıyla çelişir. Sinema sanatının özüne aykırı yüzeysel ve klişeleşmiş, sıradan biçimler ödünç alınarak film yapmayı eleştiren Tarkovski, yönetmenin özgün, alışılmadık görüntülerle seyirci karşısına çıkma yükümlülüğünü izlediği bir film üzerinden açıklar. “Anna Zaccheo Bir Koca” filminin son sahnesinde iki çiftin arasına giren dikenli tellerin anlamı çok açıktır. Aralarına ayrılık giren çiftin mutluluğu imkansızdır. Yönetmenin yaptığı bu seçim çok klişedir. Anlamı açıkça yakalayan seyirci hiçbir zorlukla karşılaşmaz. Perdede olup bitenlerin sonucu bellidir. Bu yüzden beynini ve gözlerini yormak zorunda bile kalmaz. Hazır lokmalara alışmış seyirci bundan hoşlansa da sonunda filme dikkatini veremez. Seviyesi düşer ve demoralize olur (Tarkovski, 2008, s. 55-59). O’na göre ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi başaran, kendine özgü görüntü yapısı oluşturan yönetmen sanatçı mertebesine çıkabilir. Başkasının izini taşımayan özgün yaratıyı, gizli düşlerini seyircinin kararına terk eden yönetmen filozof olmayı başarır (Tarkovski, 2008, s. 47).

Turner'ın hayatını perdeye taşıyan yönetmen Mike Leigh, sanatçının yaşadığı döneme ait toplumsal ilişkileri ve sanatsal algıları gözler önüne serer. Ünlü İngiliz ressamın öyküsünü aktarırken bir dönem filminde olması gereken tüm özellikleri titiz bir şekilde yansıtır. Sinema seyircisini o günlere götüren iç dekorların tasarımı, tarihi mekanların seçimi, oyunculara ait kostümler tarihi ve biyografik gerçeğe uygun olarak sunulur. Balazs; sinemayı kendi başına bir sanat dalı yapan teknik özellikleri incelerken; oyuncu ve arka planda yer alan nesneleri -dekoru- göz ardı etmez. Her ikisi de aynı konumda yer alan film üzerindeki görüntülerdir. Sinemacı sahnenin atmosferini oluştururken, oyuncuyla birlikte dekorun kendine özgü fizyonomisini de ihmal edemez. Nasıl ki doğa ve içinde yaşayan insan birbirinden bağımsız değilse, sinemada dekor ve oyuncu birbirini destekler nitelikte olmalıdır. Tıpkı doğanın insan ruhunu yansıtması gibi dekor da oyuncuyu bu yönde etkiler (Balazs, 1952, s. 96-99).

Sanatçının yaşadığı dönemi hissettiren maharetle hazırlanmış mizansen yönetmen ve film ekibinin başarısını kanıtlar. Eserin yaratılmasında titizlikle kullanılan filmel malzemelerin -ışık, ses, mizansen, renk, müzik vb.- etkisi tartışılmaz. Bu öğelerin filme kattığı zenginlik yanında asıl önemli olan, filmi sanatsal bir malzemeye dönüştüren içsel anlamı taşıyan, yönetmenin bakış açısıdır. Yönetmen salt fiziksel olarak o günlerin neye benzediğini yanılmaz bir kamerayla kaydedip aktarma peşinde değildir. Kendine özgü, öznel izleme süzgecinden geçirdiği yaratıcı katkıları, derin anlamı paylaşma çabasındadır. Oyuncuyla dış dünya arasındaki ilişkiyi belirleyen mizansen, gösterilen görüntülerin olabilirliğini seyirciye kanıtlarken, güzellik ve derinliğiyle seyirciyi saran yüksek bir anlatım gücü sunar. Tüm bunlar gerçekleşirken seyirciyi asıl düşündüren ise mizansenle ya da olayın akışıyla çatışan, derin anlamın gizlendiği uyumsuzluktur. Başarılı şekilde seyirciyi olayın gerçekliğine inandıran yönetmen bilinçli bir seçimle bütünselliğini bozar. Filmde beklenmedik bir şey araya katarak seyirciyi şaşkınlığa iter: *Tablolara üşüşen karasinekler!*



Resim 3.27. Ruskin ailesinin Mr. Turner'ın sergisini ziyaret ettiği sahneden bir görüntü

Turner'ın ziyaret eden entellik budalasası Bay Ruskin ve oğlu hayranlıkla izledikleri tabloları birkaç süslü sözle methettikten sonra sıra ticari bir pazarlığa gelir. Kraliyet Akademisinde yetişen seçkin bir ressamın tablosuna sahip olmak toplum nazarında iyi bir etki bırakacak ve ailelerine saygınlık katacaktır. Kısa bir sohbetin ardından ziyaretçilerin beğendiği tabloyla artık işinin bittiğini söyleyen ressam; onu satmak niyetindedir. Her şey doğal akışıyla ilerlerken Turner'ın tavandaki tülde asılı karasinekleri fark etmesiyle pazarlık bir anda kesintiye uğrar. Hizmetçisine tülün içindeki ölü karasinekleri dışarı çıkarmasını söyler. Eline aldığı uzun sopayla perdedeki karasinekleri yere düşürmek isteyen hizmetçi kadın sanki kılıcını kınından çıkarıp düşmanın üstüne yürüyen bir şövalye edasıyla hızla Ruskin ve oğulun üstüne doğru yürür. Bu ani hareketten tedirgin olan ziyaretçiler kenara çekilmek zorunda kalır. Tavana uzanan hizmetçi karasinekleri birer birer aşağı düşürür. Sahnedeki pazarlığı beklenmedik olayla yarıda kesen yönetmen Leigh; bilinçli bir tercih yapmıştır. Pazarlığın anlaşmayla sonuçlanmasını bekleyen seyirci bir anda olay akışının karasineklerle kesintiye uğramasına anlam veremez. Film görüntüsünün gerçekliği ardına gizlenen yönetmen bu karelerle vermek istediği mesajı açıklar. Gerçekliğin bir yanılsaması olarak ekrana yansıyan görüntüler onun kendine has bakış açısı ve deneyiminin taşındığı yeni bir düzenlemedir. Geçmişte olduğu gibi sanatçının tablolarından nemalanmak isteyen sanat simsarları tıpkı bugün olduğu gibi sanatın ve sanatçının başına sinek gibi üşüşür. Turner'ın çağdaşı olan çıkarıcı karakterler bugün de aramızdadır. 18. yüzyıl ile 21. yüzyıl insanı arasında köprü kurmayı başaran yönetmen; hayata dair gözlemlediği hakikati tarihsel bir olay örgüsüyle gizlice taşır.

Geleneksel bir algının kalıntılarından kendini kurtararak kahramanını yepyeni bir açıdan görerek şekillendiren yönetmen ruhuna nüfuz eden düşünceleri yapıt üzerinden kendini açıkça belli etmeden taşır. Sanat eserinin kör noktalarına sinerek kendini açıkça belli etmeyen bu niyete değinen Turgut; yapıt içinde var olan, kendini ele vermeyen gizliliği şöyle açıklar:

Kant’a göre sanat eseri üzerine verdiğimiz yargıda güdülen niyetli amaçlılığın göz önüne alınması söz konusudur. Yani Kant için sanat eserinin kusuru onda sanatçıyı görmememizdir. Hegel için ise, sanat eserinin kusuru üretenin etkinliği ile bir seyirci olarak ‘ben’in etkinliği arasında bir ‘ekran’ rolü oynaması, yapımında kullanılan emeğin gizlenmesidir. O şeyde (sanat eserinde) hem sanatçı vardır; hem de onun içinde yaşadığı toplum (kültür) vardır. Bu varlık (sanat eseri) gerçeklik düzeyinde bir varlık olup sentezcidir. (Aktaran: Turgut, 1993, s. 41).

Seyirci gerçekten böyle bir olayın yaşanıp yaşanmadığına bakmadan sahnedeki temsile inanır. Önemli olan böyle bir tarihsel yargıçlığa da soyunmak değildir. Mühim olan; sanatçının görüşleri, ilkeleri, esinleri ve içsel gerçeği perde üzerinde bir bütünlük olarak sunması, seyirciyi bu tecrübeye davet ederek önemli bir değer yaratmasıdır.

Mike Leigh “Bay Turner” filmi ile her ne kadar yaşanılan dönemi yansıtan dekor ve kostümlere yer vererek tarihi atmosfere titizlikle bağlı kalsa da aslında karakterli ve duyarlı bir sanatçı ortaya koyar. Kendi çağını sıradan insanlardan çok daha derinlikli kavrayan bir sanatçıyı canlandırmak ister. Yüzyıllar önce yaşamış sanatçının günümüz toplumunun hissiyatına dokunabileceği gerçeğini vurgulamaya çalışılır.

Benzer bir karakter üzerinden -15. yüzyılda yaşamış Rus ikona ressamı Andrey Roublev- film yapma gayretine giren Tarkovski’nin kaleme aldığı görüşler, İngiliz ressam William Turner’ı sinemaya taşıyan Mike Leigh içinde geçerli olabilir. Her ikisi de tarihi bir film yapma meselesinden çok, eserleri zaman içinde muazzam önem kazanan bir ressamın yeteneğini açığa çıkarmak, sanatçı olarak kişiliğinde yer eden özellikleri ortaya koymak arzusuyla hareket eder (Gianvito, 2009, s. 33). Rus Rönesansının zirve noktasını temsil eden Roublev ile İngiliz manzara resminin en önemli temsilcisi Turner’ın sanatsal olgunlaşma süreci ve yeteneklerinin göz önüne serilmesi her iki filmin ortak noktasını oluşturur. Böylece iki yönetmen de sanatçının yaşadığı dönem ile günümüzü iç içe geçirerek değişmeyen insan karakterinin derinliklerini göstermeye çalışır.

Turner'ın biyografisine bağı kalınarak çekilen filmi sadece biyografik bir dönem filmi olarak görmek yerine; onu zamanımızın fikirlerinin de kaçınılmaz olarak yankılandığı bir eser olarak görmek gerekir. Ressamın sanat yaşamı yönetmene zengin bir malzeme sunsa da tarihsel birikim yeni fikirlerin ve çağdaş karakterlerin ortaya atılması amacıyla farklı bir gözle yeniden inşa edilir. Zaten sinemanın gücü de burada saklıdır. Gerçekliği yeniden yaratıp farklı bir yorumla temsil edebilmek.



3.11. Biftekli Tart mı Yoksa Jambonlu mu?



Resim 3.28. Ruskin ailesine davet edilen Mr. Turner ve arkadaşları

Ünlü İngiliz ressam Turner, Kaptan Jones ve birkaç sanatseveri evinde ağırlamaktan onur duyan seçkin Ruskin ailesi, değerli misafirleri ile kendi coğrafyalarında yetişen üzümler hakkında sohbete dalar. Kuzey ikliminde yetişen üzümlerin güneyde yetişenlere göre daha leziz olduklarından bahsederler. Sahnede neden bu diyaloglara yer verildiğini sorgulayan seyirci, bunun bilinçli bir tercih olup olmadığına cevap arar. Sanat üzerine sohbet etmek için bir araya gelenlerin sıradan ve ilgisiz gibi görünen bir konuyla -üzümlerle- tartışmaya başlaması merak konusudur. Kıtanın kuzeyinde yetişen üzümler methedilirken, güneyde yetişenlerin kalitesi sorgulanır. Üzümler için İskoçya güneşinden daha güzel bir soğuk başlangıç olmayacağını söyleyen Baba Ruskin; olgunluk dönemini soğukta geçiren üzümlerin daha verimli olduğunu söyler. Akdeniz'in sıcak ikliminde özellikle de Kudüs'te üzümlerin yetiştirildiğine rastlamadığını söyleyen Bay Roberts'ın ardından ressam Stanfield söz alır. Üzümlerin hayatının başlangıcının soğuk havalarda olması gerekse de hayatlarının son aşamalarını mutlaka sıcak havada geçirmeleri gerektiğini söyler. Tüm bu tartışmaları sessizce dinleyen Turner da ara ara ekranda gözükür. Kuzeyin soğuk havası ile güneyin sıcak havası arasında yetişen üzümler sanki Kuzeyli ve Güneyli ressamlar arasındaki rekabete gönderme yapar. Kuzeyli ressamların güneyli sanatçılara göre daha verimli oldukları vurgusu yapılmaya çalışılır. Kıtanın soğuk ikliminde yetişen Turner gibi bir dâhiye sahip olmak, kuzeydekilerin sanatlarını övmeleri için iyi bir fırsattır. Tüm bu tartışmalardan sonra nazıkçe araya giren genç Ruskin'in yeni bir

tartışma açması bunu destekler: 1600-1680 yıllarında güneyde yaşamış ünlü Fransız ressam Claude Lorrain.

İnsanların gözlerini doğanın yüce güzelliğine ilk kez açan Lorrain'in deniz üzerine yaptığı araştırmaların yavan, boş ve umutsuz olduğunu söyleyen genç Ruskin'in küstah eleştirileri Turner ve diğer misafirler tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Turner, yaşadığı döneminin dâhilerinden biri olarak ün salmış ressam Lorrain hakkında söylenenlerden oldukça rahatsız olur. Kendi çapına bakmadan onu acımasızca eleştiren genç Ruskin'e haddini bildirmek ister. Gombrich, Turner'ın Lorrain'e duyduğu hayranlığa ve iki sanatçının yarattığı eserlere şöyle değinir:

Turner, resimleri Kraliyet Akademisi'nde genellikle hayranlık yaratan son derece başarılı bir sanatçıydı... Onun yaşamındaki amacı Claude Lorrain'in ünlü manzara resimlerinin düzeyine ulaşmak, hatta onu geçmektir. Resimlerini ve eskizlerini ulusuna bıraktığında ileri sürdüğü koşul, bunlardan birinin, daima Claude Lorrain'in bir yapıtının yanında asılı durmasıydı. Böyle bir kıyaslamayı istemekle Turner kendine karşı pek adil davranmıyordu. Claude'un tablolarının güzelliği sakin ve huzurlu oluşlarında, açık seçik ve somut oluşlarında, bunlarda gösterişli etkiler bulunmayışındadır. Turner da ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir, ama bu dünya sakin değil, hareketlidir, sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümde. Resmine onu çarpıcı, daha etkileyici yapacak her şeyi doldurmuştur. Eğer Turner daha düşük çapta bir sanatçı olsaydı, bu seyirciyi etkileme tutkusu, çok kötü sonuçlara da yol açabilirdi. Ama Turner öylesine büyük bir sahne yönetmeniydi, öylesine bir istek ve beceriyle çalışıyordu ki, amacında başarı sağladı. Onun resimlerinin en başarılıları bize en masalsı ve en güzel anlarında yakalanmış bir doğanın görüntüsünü verir. (Gombrich, 2013, s. 492-493).

Yaşadığı dönemde Roma çevresindeki tepeleri ve ovaları gezen Lorrain, güneye has güzel tonları ve kalıntıları incelemiş, doğayı gerçekçi betimlemeleriyle mükemmel şekilde tasvir etmiştir. Tablolarında doğayı kullanırken seçici davranmış, geçmişin düşsel görüntülerini yansıtan motifleri, altın bir ışık veya gümüş bir havanın içine daldırarak sunmuş, tüm sahneye bir yücelik katmıştır. Lorrain, buluşları ile İngiltere'deki hayranlarını derinden etkilemiştir. Bu insanlar kendi topraklarının doğal manzarasını bile sanatçının tablolarında olduğu gibi uydurmaya çalışmışlardır (Gombrich, 2013, s. 419). Bu hayranlığı ve onun sanatını Gombrich şöyle açıklar:

Ölümünden sonra, yaklaşık bir yüzyıl boyunca, gezginler, gerçek bir manzarayı onun belirlediği standartlara göre yargıladılar. Eğer bir manzara onlara Lorrain'in

görüntülerinden birini hatırlatıyorsa, onu beğeniyorlar ve piknik yapmak için orada oturuyorlardı. İngiliz zenginleri daha da ileri gidip, kendilerine ait doğa parçalarını, yani malikanelerindeki bahçeleri, Claude'un güzellik hayallerine uygun bir şekilde biçimlendirmeye karar verdiler. Bu yüzden, İngiltere'nin güzelim kırsal bölgelerindeki birçok arazi, İtalya'da yetişen bu Fransız ressamın imzasını taşımaktadır aslında. (Gombrich, 2013, s. 397).

Güneyli sanatçıların öncü yenilikleri geç de olsa kuzeyde de etkisini gösterir. Güneyi geriden izleyen sanatçılar sanatı ateşleyen meslektaşlarının ötesine geçerek bu rekabette önde olma dürtüsüyle kendi modern dehalarını yaratır. Evde bahsi geçen kuzey-güney çekişmesinin kaynağını da bu fikir oluşturur.

Bir sanat eseri, taşıdığı bazı özellikler yanında onu yaratan sanatçının sahip olduğu yetenek, saygınlık ve toplumsal statü göz önünde tutularak değerlendirilir. Sanatsal birikimi ve bakış açısına güvenilen şöhretli sanatçıların eserlerine ait olumlu yargılar cesurca dile getirilir. Bireysel olarak sanatçıya ilham veren manevi ses hissedilmese de toplum tarafından onaylanmış, yeteneğini ispatlamış usta ellerden çıkan başyapıtlar sanat eleştirmenlerince üzerinde fazlaca düşünülmeden övgüyle bahsedilir. Eserin gerçek değeri üzerine derin düşünmeye yanaşılmadan yapılan yüzeysel değerlendirmeler kalıplaşmış, ruhsuz ifadelerle dile getirilir. Sanata ilgi duyan bireyleri böyle bir davranışa iten ise toplumun esere ve sanatçıya atfettiği yargılanamaz kutsal değerdir. Eser hakkında söylediklerinin yadırganacağı korkusuna kapılan eleştirmen fikirlerini açıklamaktan çekinir. Çatışmayı ve dışlanmayı göze alamayan birey eser karşısında özgür bir tutum sergileyemez. Eser karşısında algısı yönlendirilen birey yeni bir değer üretmez. Bir sanat eserinin ya da sanatçının kutsanarak hiyerarşik bir değer kazanması farklı yorum ve okumaların önüne geçerek yapıtın sınırlarını daraltır. Beklentileri karşılamayan özgün fikirler sorgulanmaksızın toplumsal refleksle karşılaşır. Çatışmayla yorulmak istemeyen birey yüzeysel bir değerlendirmeye işi geçirir. Özgün fikirleri ortaya çıkaracak bağımsız yargılama ortamının yaratılması eserin anlamı ve sanatçının varlık sebebi hakkında düşünmenin önünü açar. Böylece kalıplaşmış, ruhsuz, yüzeysel değerlendirmelerin tekrarına düşülmeden yeni fikirlerin ortaya çıkması sağlanır. Tarkovski bu süreci şöyle açıklar:

Sanat eserini yorumlayan bir kimse, genelde belli bir soru karşısında aldığı tavrı sergilemek amacıyla belli bir alana yönelir, bunu yaparken de eserin kendisinden yayılan, duygu bakımından canlı ve dolaysız ilişkiyi ele almaktan kaçınır. Çünkü

bu tür katışıksız bir algılama için, olağanüstü derecede gelişmiş, özgün, bağımsız ve deyim yerindeyse ‘masum’ bir yargılama yeteneğinin var olması gerekir. Halbuki genelde insan, o ana kadar bildiği örnekler ve olgular bağlamında kendi fikrinin onaylanması peşinde koşarak sanat eserini öznel tahminleriyle ya da kişisel deneyimleriyle benzeşmesine göre değerlendirir. (Tarkovski, 2008, s. 34-35).



Resim 3.29. Ruskin’ın sanatçıları evinde ağırladığı sahneden bir görüntü

Sanatsal eğitimini yetiştirdiği seçkin ortama borçlu genç Ruskin, usta ressamı evinde ağırlamaktan son derece memnundur. Sanatsal birikimini sergilemek, karşısındaki sanatçıları etkilemek için eline geçen fırsatı değerlendirmek ister. Ünlü ressam Turner’ın eserlerini ağıdalı ve süslü sanatsal dille yücelterek, kültürlü bir sanatsever olduğunu hissettirmek ister. Egosunun peşinde beğenilme arzusuyla samimiyetsiz, yüzeysel değerlendirmeler yapar. Akademi’nin seçkin sanatçıların eserlerini yorumlamak Ruskin’i yüksek bulutlara yükseltecektir. Kendi fikirlerinden ziyade ezberlediği süslü sözleri sarf etmeyi yeğleyen genç eleştirmen kendini ele veren bakışlarla onaylanmayı bekler. Ruskin’ın budalaca tavrından rahatsız olan Turner; yapılan yorumlara teveccüh etmez. Keskin zekasını gösteren soruyla entel budalanın şişkinliğini fazlasıyla alır. Böyle bir tepkiyi beklemeyen Ruskin bir anda afallar. Bozuntuya vermemeye çalışsa da Turner onun samimiyetsiz toyluğuyla alay eder. Tablolarına methiyeler düzen, yeteneği hayranlıkla karşılanan sanatçının gururunu okşayan övgü dolu sözlerden memnun olmayan Turner bunların hiçbirine itibar etmez. Kalıplaşmış süslü sözler, büyük sanatçıların eserlerine yakışacak yaldızlı etiketler peşinde değildir. Bir sanat eseri gördüğünde samimi bir içtenlikle kendini ona vermeden klişeleşmiş sözcükler sarf eden sanat züppeliğine soyunmuş genç soylunun bilgiç tavrılarından hiç hoşlanmaz.

Sanata dair hiçbir şey bilmemeyi sanat züppeliğine yeğleyen Gombrich, sanatı ve ondan tat almayı tehlikeye sokan bu kültürsüzlüğü eleştirir. Ona göre hiç kimse, sanat hakkında her şeyi bildiğini iddia etmemelidir. Otorite tarafından usta sanatçıya ve yapıtlarına atfedilen yakıştırmalar ya da eleştirmenlerin kullandığı her türlü kesinliği yok eden, farklı manalara çekilebilen sözler eserin hakkını teslim etmez. Usta sanatçıların izleyiciden beklentisi acı çekerek, kan kusarak ellerinden gelen her şeyi yaparak yarattıkları eserlere içten taze bir bakışla bakabilmeleridir. Sanatçının asıl niyeti dili çözmek değil, gözleri açmak olmalıdır. Girdikleri keşif yolculuğunda beraber yol alarak böylece yapıtları kendi özerk değerleri içinde birlikte tadabilmektir. Eserlerindeki gizliliği yakalayabilen, ince bir duyarlılıkla ayrıntıları ve uyumu hissedecek taptaze bir bakışı talep etmek sanatçının en doğal hakkıdır (Gombrich, 2013, s. 36-37).

İngiliz tarihinde önemli yer edinen sanat eleştirmeni John Ruskin'ın canlandırılışı her ne kadar tarihi gerçekleri çarpıtan bir tutumla sergilense de yönetmen Leigh; 18. Yüzyıl sonlarına doğru İngiltere'de kapitalizmin etkisiyle ekonomik anlamda güçlenen orta sınıfın sanata yaklaşımını ve görgüsüzlüğünü bu karakter üzerinden taşır. Film genelinde biyografik gerçeklikten uzaklaşmayan yönetmen vermek istediği özü ve ruhu yakalayan farklılıklar yapmaktan da çekinmez. Tarihsel gerçekleri tamamen göz ardı etmeden öznel düşüncelerini de aktarır karakterine. Saray geleneğinin eski gücünü kaybettiği, sanat ve kültür tarihinde bir kırılmanın yaşandığı bu dönemde orta sınıfı hedef alır. John Ruskin'ın filmdeki temsilinin affedilemez bir hata olduğu eleştirilerine karşı çıkan Leigh, Ruskin hakkında çok şey bildiğini bazı iddiaların aksine ünlü eleştirmen için tamamen haksız olmadığını savunur. Belgesel değil bir film yapar. Sorumsuz bir tasvir değil mizahi bir yorum katarak hayal ürünü bir dramatizasyon gerçekleştirir (<http://thequietus.com/articles/16581-mr-turner-mike-leigh-interview>, 18 Ocak 2017'de erişildi). Sonuçta sinema toplum nazarında meşrulaşan tüm tarihi karakterlerin bilinmeyen, hissedilmeyen yönlerini de kendince dile getirir. Saray sanatının yerini alan burjuva sanatına eleştirel bir gözle yaklaşır.

18. Yüzyıl Avrupası'nda egemen olan tek ve en önemli sanat artık burjuva sanatı olmuştur. Saray sanatının burjuva sanatına dönüşmesiyle birlikte soyluların ve sarayın amaç ve isteklerine uyacak sanat da tarihe karışır. Antik-modern çekişmesi, gelenek

ve ilericiilik, klasisizm ile modernizm, usçuluk ile duygusallık arasında çatışmalar yaşanır. Bu çatışmaların kaynağını ulusların yaşadığı toplumsal, sınıfsal değişimler oluşturur. Daha önceki zamanlarda entelektüel yaşam, kral ve soyluların koruyuculuğu altındayken, yüzyılın sonlarında yeni koruyucular, yeni patronlar, yeni kültür merkezleri ortaya çıkar. Kent yaşamı artık saray yaşamının yanında ikincil bir konumda değildir. Sarayın toplumdaki yerini sarsarak onun işlevlerini devralmaya başlar (Hauser, 2006, s. 4-6).

Toplumdaki sınıfsal farkların belirgin olarak yaşandığı dönemlerde kendilerini soylu üst kesimle kıyaslamayı dahi düşünemeyen orta sınıftan gelme zengin bireyler ve kültürlü hanımlar, artık evlerinin salonlarında sanatçı ve toplumun önde gelen aydınlarını ağırlar. Çekicilik ve iticilik, taklit ve reddetme, saygı ve içerleme gibi sanatı ve sanatçıyı eleştiren sohbetler tertipleyen orta sınıf, soylularla boy ölçüşür. Burjuvalar yetkin bir sınıf kültürüne sahip çıkarak, sanat ve kültür yaşamını destekleyen bir kesim haline gelir. Saray etkisini giderek kaybetse de, orta sınıf hala soyluların standartlarını yakalama gayretindedir. Eskiden olduğu gibi soyluların güven dolu, her şeyde bir neden arayan düşünce tarzları tamamen yok olmamıştır. Saray çevresi ve orta sınıf arasındaki sürtüşme orta sınıf lehine gelişse de burjuva kültürü gerçek kimliğine daha kavuşmamıştır. Saraydan bağımsız yeni bir anlayış oluşturmanın peşinde koşan orta sınıf, Tanrı'ya inanan püriten bir dünya görüşü benimserken aynı zamanda kendini üstün gören bir tavır sergiler (Hauser, 2006, s. 39-41). Kendine rakip gördüğü Sarayın eski estetik anlayışından bağımsız yeni bir kültür ve sanat yaratmaya çalışan orta sınıf bu fırsatı Romantizmin heyecan dolu bireycilik anlayışında bulur. Aristokrasiden bağımsız olarak kendi adına konuşan orta sınıf Heyecansallık (emotionalism) ve duyguların ileri sürülmesi, vurgulanması ile soyluların dünya görüşlerine karşıt bir tavır alır. Seçkin Ruskin'in ünlü ressam Lorrain'i cesaretle(?) eleştirip, onu yerden yere vurmasının yanında çağdaşı Turner'dan övgüyle bahseden abartılı yorumlarının altında dönemin romantik duyguları yatar. Orta sınıfın bireyciliğini ve heyecancılığını, soyluların yaşam görüşüne karşı yöneltilmiş bir silah olarak gören Hauser bunu şöyle açıklar:

“Şimdiye değin hor görülmüş olan burjuva, kendi tinsel yaşamının aynasında kendisini hayranlıkla seyretmekte ve duygularını, ruh durumunu ve uyarımlarını ciddiye aldığı oranda kendisini önemli görmektedir. Bu heyecanların daha derin

kökler salmış olduğu orta ve aşıağı burjuva tabakalarında, duygunun böylesine önem kazanması ve ona tapılması, başarı sonucu elde edilmiş bir ücret değıl, pratik yaşamda elde edilemeyen başarının tesellisidir. Nitekim duygu kültürü, sanatta nesnel olarak ifade bulduğundan kökeninden bağımsızlaşarak kendi yoluna gidecektir.” (Hauser, 2006, s. 52).

Turner’ın “Köle Gemisi” adlı eserine baktıkça derinden etkilenen, kalp teli titreyen Ruskin’in abartılı yorumlara kendini kaptırarak, ağırladığı ziyaretçileri kendine hayran bırakma girişimi, her ne kadar gülünç karşılansa da, aslında burjuvanın sınıf bilincini ifade etmeye yarayan ve soyluların uzak ve soğuk davranışlarına karşı bir eylem olarak ortaya çıkar. Bu davranış, başkalarınca hor görülen toplumsal sınıfın kendini önemli gösterme gayretini yansıtır.



3.12. Görkemli Yalnızlık

Sorgulamak, sanatçının hareket noktasıdır. Gerçeğe ulaşmak, hakikati yakalamak amacıyla durmaksızın bir şeyler peşinde koşan sanatçının dünya karşısında bir duruşu vardır. Dışlanmayı, toplum tarafından reddedilmeyi, yalnızlığa itilmeyi göze alan sanatçı bu cesur tavrın sonucuna katlanacak olgunluğa da sahip olmalıdır. Genel kabul görmüş algıların, klişeleşmiş kuralların dışına çıkan sanatçı, evreni kendi bakış açısı ve sezgileriyle kavrayarak bir ürün ortaya koyar. Bu yaratım sürecinin ilk aşamasında öznel olarak kendi ruhunu (tin) dile getiren, duygu ve düşüncelerini dışa vuran **sanatçı** ve ifade aracı olarak kullandığı **sanat yapıtı** vardır. Sanatçının kullandığı dil *-yazında bir sözcük, resimde renk, sinemada görüntü, müzikte ses-* bir eserde somutlaşır. Bu oluşuma değinen Alman felsefeci ve estetikçi Nicolai Hartman'a göre sanat eseri bir nesnelleştirme (objectivation) sürecidir. Yaratım sürecinde kendini dışa vuran sanatçı tinsel (canlı ruhu) varlığını ve kendini nesnelleştirir. Yapıt gerçek maddi yapı ile gerçek olmayan tinsel yapıdan meydana gelir. Hartman'ın deyişiyle estetik özne (sanatçı) kendisini anlatırken taşı, ağacı, sözcükleri, sesleri kullanır. Sanat eserinde bu gerçek ve gerçek olmayan tabakalar birbirlerinden ayrı değildir. Uzamsal ve zamansal olarak birlikte uyum içindedir. Sanatçının neden yarattığını sorgulayan Turgut, Collingwood'un öne sürdüğü "*Sanatçı yalnızca yaratır, başka insanlar (izleyici veya dinleyici) onları ilgilendirmez...*" fikrini eleştirerek; nesnelleştirme (objectivation) olayından sonra gereksinim duyulan bir şeye dikkat çeker. O da üçüncü varlığın gereksinimidir. Sanatçı, sanat eseri ve üçüncü varlık olarak izleyici, okuyucu ya da dinleyici. Sanatçı dile getirdiği eserini başka tinler, başka bilinçler, başka insanlarla paylaşmak ister. Onlarla etkileşime girerek kendini anlatma niyetindedir. Bir ozan şiirinin başka ağızlarda söylenmesini, dizelerin içinde saklanan duyguların başkaları tarafından hissedilip yaşanmasını arzu eder. Aynı şeyler bir ressam, mimar, müzisyen ya da sinemacı için de geçerlidir. Kültür denilen şey ise bu üç şeyin bileşimiyle var olur, zenginleşir. Birey olarak toplumda var olan sanatçı yaşadığı kültürün parçası, taşıyıcısı ve gelişimine katkı sağlayan bir ögesidir. Kültürün oluşumunda var olan bu alış-veriş ve sanatçının kültüre katkılarına değinen Turgut; sürekli kendini geliştiren yaratım sürecini açıklar. Sanatçı dış dünyadan ve toplumdan aldıklarını kendi potasında eriterek sanat eserine yansıtır. Sanatçı tarafından bir biçimle ortaya konan eser toplum tarafından canlandırılıp dolaşıma sokulursa kültürel bir varlık haline gelir.

Yeni muhataplar ve canlı tinler tarafından kavranan eser böylece tükenmeyen bir sürece kavuşur. Yeni sanatçılar, yeni yapıtlar ve yeni dinleyen bilinçlerle varlığını sürdürür. Sanat eserinin tamamlanması, kültürel bir varlık olarak değer kazanması için toplumla paylaşılması gerekir. Tabii bu noktada sanat eseri toplumun tüm katmanları tarafından aynı şekilde değerlendirilmeyebilir. Üçüncü ögenin -dinleyici, izleyici, okuyucu- birikimi de önemlidir. Tarih, birçok sanatçının yaşadığı devirden çok sonra değerinin anlaşıldığına şahitlik eder. Bir sanat eseri hakkında yargıda bulunmak belli bir algı ve bilinci zorunlu kılar. Tolstoy yazdıklarıyla ilgili, “*Kendimi yaratır ve anlarım, eğer beni anlamayan biri varsa onun için ne kötü*” diyerek bu bilince dikkat çeker (Aktaran: Turgut, 1993, s. 87-94).

Filmi, sanatçı-toplum ilişkisi ve sanatçının topluma etkisi bağlamında ele alacak olursak; katı kuralları sorgulayan, dünyaya kendi gözleriyle bakmayı öğrenmiş bir sanatçı vardır. Akademi kurallarını ve halkın beğenisini alt üst eden bambaşka bir görme biçimiyle eser veren Turner; geçmişin form geleneklerini sarsmaya başlar. Dünya karşısında nasıl duruyorsa dünyayı da öyle gören ressamın tablolarında nesneleri sınırlayan kontürler belirsizleşir. Objelerin ideal görünümlerinden gittikçe uzaklaşır, geleneksel olarak aktarılan klişeleşmiş nesne formlarını terk eder. Bünyesinde yüzlerce yıllık temsil geleneğini barındıran, geleceğe ait yeni bir söylev taşımayan, zamanın ürünü olmaktan öteye geçmeyen kısır sanattan bıkmıştır. Bakışın sınırlı olduğu, hünerlerin fakirleştiği, maddi gayelerle sanatın yüzeyselleştiği bir atmosferde yaşar. Geçmiş yüzyılların sanat ilkelerinden kopamayan sanatçılar halkın beklentilerini karşılayan, dış gerçekliğe öykünen ölü eserler vermeye uğraşırken; Turner, kendine has bir üslup ve bakış açısı geliştirmiştir. Yeni bir ruhla etrafına ışık saçmasına karşın bu yeniliğe gözleri kapalı kraliyet soyluları ve akademi üyeleri, ressamın görme yetisini kaybettiğinden şüphelenir. Tablolara baktığında rezil, çirkin, sarı bir karmaşa gördüğünü söyleyen Majestelerinin talihsiz yorumu sanat eleştirmenleri için kaçırılmayacak bir fırsata dönüşür. Onların gözünde Turner’ın sefil ve başarısız tabloları bir akıl hastalığının belirtisidir. Biçimlerin gerçek nesnelere benzemesini erdem sayan, yaratılmış imgeyi taklit edilmiş bir nesneye dönüştürme çabası güdenler onu anlayamaz. Resme bir fotoğrafmış gibi davranan, salt biçime takılan anlayış toplumun estetik yaşantısının yeniliklere açık olmadığını gösterir. Tüm formları reddeden özgün tablolar alay konusu edilir. Turner’i aşağılayan sahnelerin

yaşandığı bu kareler; sanatçının, sanata ve topluma etkilerini açıklayan Kandisky'nin; “*Sanatta Manevîlik Üzerine*” adlı kitabında değindiği sanatçıyı akla getirir:

Üçgenin uç noktasında tek başına olan bir insan vardır. O'nun en yakınında olanlar onu anlamazlar. Onu küçük görerek sahtekar ve yarı deli muamelesi yaparlar. Bütün hayatı boyunca yalnız olan, diğerlerinin üstünde ve çok uzağında olan Beethoven bile onların hakaretlerine maruz kaldı... Aydınlanmaya acıkanlar, görmesini bilenler saf dışı kalırlar, onlarla alay edilir, deli gözüyle bakılır. Fakat birkaç ruh direnir... (Aktaran: Turgut, 1993, s. 124-125).



Resim 3.30. Mr. Turner'ın canlandırıldığı tiyatro sahnesinden bir görüntü

Yönetmen; sanatçının ortak kaderini bir tiyatro sahnesiyle filme taşır. Yeteneğinin sorgulanmasına üzülen ressam halkın içine karışarak teselli bulmak ister. İzlediği tiyatro oyununda sahnede kendisinin de canlandırılmasından keyif alır. Kendine yöneltilen iğneleyici eleştirilere gülüp geçecek kadar geniş bir ruha sahip ressam; kahkahalar atan seyirciye eşlik eder. Sanatı hakkında dozunu aşan acımasız eleştiriler bir anda Turner'ı rahatsız etmeye başlar. Onu para hırsıyla niteliksiz eserler veren bir ressama dönüştürerek sanatçıyla alay eden, tablolarını aşağılayan espriler karşısında seyircilerin verdiği tepki onur kırıcıdır. Sergilenenler sahneyi aşmış, oyun olmaktan çıkmıştır artık. Seyircinin algılarını ve ruhsal yapısını yansıtan tiyatro sahnesi bir baskı aracına dönüşerek ressama acımasızca yüklenir. Katı mimesis geleneğini yıkan tuvaleri, ihtiyaç üzere üretilen, ruhsuz ticari metalar olarak görülür. Seyirci, yeteneğini üç kuruşa pazarlayan, gözünü para hırsı bürümüş sanatçıyla eğlenir. Toplum tarafından aşağılanmak Turner'ı rencide eder. Sergilenen aşağılayıcı olayın

sahne bir oyun olarak kalması gerekirken; seyirciyi de içine alan bir suç ortaklığına dönüşmesi Turner'ı derinden etkiler.

Sinema içerisinde tiyatronun yer aldığı, seyirci-sahne ilişkilerini ortaya koyan dramatik karelerin yönetmen tarafından seçilmesi son derece anlamlıdır. Sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren bu sahneler Bazin'in görüşlerini haklı çıkarır. Bazin; tiyatro ve sinema arasındaki farka değinirken tiyatrodaki oyuncuların ve seyircinin birlikte hareket ettiğini söyler. Bilinçli ve eğlenceli bir birliktelik kuran seyirci ve oyuncular bir törene katılmış gibi davranarak kutlamaya kendilerini kaptırır. Sergilenen olayları dikkatli şekilde izleyen tiyatro seyircisi adeta bir suç ortaklığına girer. Sahne ve izleyiciler arasındaki mekan birleşerek sınırlar ortadan kalkar. Tiyatro oyuncusunun sahnedeki fiziksel mevcudiyeti seyircinin olduğu alana taşar. Sinemada ise bir yandan orada olduğu söylenebilecek oyuncu ve onu çevreleyen dünya aynı zamanda orada değildir. Her ikisi de beyaz perde üzerine düşen ışık lekelerinden ibarettir. Hem görünen hem de orada olmayan sinema oyuncusu seyirciyle aynı uzamı paylaşmaz. Tek başına koltuğuna gömülen kimliği belirsiz seyirci, varlığından haberi olmayan bir gösteriye katılır; kendisini fark ettirmeden gizlice izler (Metz, 2012, s. 54-56).

Yaşadığı çağın değerleri ve eğilimlerinden farklı olarak yenilikçi eserler veren Turner'ın sanatsal bakış açısı her ne kadar toplum tarafından acımasızca eleştirilse de eserlerine kattığı özgünlük onlara sınırsız bir hayat bahşeder. Sanatta çürümeye neden olan, eseri daha anlaşılır ve kabul edilir kılmak amacıyla beklentiler düzeyine indirmek Turner'ın sanatçı kişiliğiyle bağdaşmaz. Ünlü ressam kabul edilme ya da reddedilme kaygısı taşımadan, eserlerini herhangi bir iradenin sınırına hapsetmez. Bireysellikle yoğrulmuş yapıtlarını mevcut algı ve ilkelere feda etmeden bağımsızca gerçekleştirir. Sanatın kendine has içyapıları ve yasalarıyla hareket eder. Toplumun eğilimleri, sanat otoritelerinin görüşleri, piyasa koşulları, dönemin beklentileri yerine; bağımsız olarak ruhunun derinliklerinde canlanan izlenimleri ısrarla yansıtır eserine.

Hayatının son demlerinde ulaştığı değer farkına varan sanatçı, elde ettiklerini evrensel ve tarihsel bir söyleye dönüştürmek ister. Kat ettiği onca zorlu süreç onu olgunlaştırmış, tepkilere, toplumsal baskılara karşı göğüs gerebilme direnci

kazandırmıştır. Tiyatro sahnesinde alay konusu edilen, sanatı ve eserleriyle dalga geçilen, düzeysiz esprilerle eleştirilen Turner sabırlıdır. Üzüntüsünü, ruh halini yansıtan şu sözlerle dile getirir:

“– Görkemli yalnızlık, ıssızlık bunlar aynı şey değil. Gelecek aşkım.”

Sanat eserine salt nesneye benzerliğinden dolayı değer veren sanatsal algı karşısında mücadele eden Turner, yerleşik algının ve beklentinin dışında eserler vermeye devam eder. Toplum içinde yalnızlaştığını hisseden ressam, sürekli insanlardan kaçır, aradığı huzuru nehir kıyısındaki küçük evinde bulur. Neyin sanat olup-olmadığı yargıçlığına soyunan kraliyet soylularının ya da toplumun önde gelen zenginlerinin beklentilerinden uzak durur. Toplumdaki şöhreti ve itibarını kaybetme pahasına tabloya yansıttığı biçimde ısrar eder. Toplumsal algı ile çatırır. “Sanat olan” ya da “sanat olmayan” kavramı “toplumsal” ve “bireysel” düzlemde farklı karşılıklar bulur. Hangisinin ayakta kalacağı ise evrensel olabilme potansiyeline bağlıdır. Günümüz modern sanat algısı Turner’ı haklı çıkarır. Sanatı bir yaşam tarzı haline getirerek ete kemiğe büründüren sanatçı; otoritenin etkisi altında erozyona uğrayan toplum için de bir çıkış noktası, özgürleştirici bir unsur olur. Soluduğu havanın, açan güneşin, ışığın ve karanlığın farkındadır. Nesnesinin (doğanın) en ince ayrıntısını zihnine kazıyan böyle bir sanatçının yaşadığı toplumu da gözden kaçırması beklenemez. Toplumsal refleksin ani yükselişiyle aşırı tepkiye karşı sanatçı serinkanlı bir bekleyiştir. Anlaşılabacağı zamanın henüz gelmediğinin farkındadır. Gerçeğe ulaşma yolculuğunda uzun bir yol kat eden sanatçı, vardığı ilk durakta geriden gelenleri sabırla bekler. Bedeli ne olursa olsun verdiği eserlerle sanatını, söylevini, bakışını toplumun yaşantı dünyasına sokmayı başarır.

3.13. Miras Tablolar

17. Yüzyılda İngiltere’de orta sınıfı oluşturan kesim püriten bir yaşam tarzına sahip olduğundan, sanat yalnızca saray çevresinin tekelindeydi. Zamanla ekonomik ve toplumsal alanda elde ettikleri refah düzeyi ile önemli bir konuma yükselen burjuva sınıfı, soylulara karşı önemli bir zafer elde eder. Rekabet halindeki bu sınıflar aynı zamanda birbirine yaklaşılarak yarı-saraylı, yarı-burjuva bir kültürün zeminini oluşturur. İngiliz liberalizmi ile ticari ve ekonomik alanda söz sahibi olmaya başlayan burjuvazi, haklarını parlamentoda korumak için mutlakiyetçi krallığa karşı liberal soyluları destekler. Ticaret ve sanayi ile uğraşan bu orta sınıf böylece devlet yönetiminde söz sahibi olmaya başlar. Fransız Krallığının çöküşüyle ulus olarak gerileyen, Avrupa’da güç kaybeden Fransa’nın aksine İngiltere’de saray soyluları, feodal soylular ve kapitalizm yanlısı sınıflar arasında yapılan anlaşmalar sonucu hem Krallığın (monarşinin) devamlılığı sağlanır hem de ticaretle uğraşan burjuva sınıfının çıkarları korunur. Parlamento’da etkin olan soylular burjuvaların para kazanmalarını serbest bırakarak kendilerini de zengin eder. Bu toplumsal mutabakat ile tüm kesimler ortak çıkarlarını birbirlerine bağılılıkta bulur. Zengin ve yoksul arasındaki uçurumu ortadan kaldıran mülkiyet üzerine kurulan ilişkiler toplumsal hiyerarşiyi de belirgin şekilde azaltır. Toplumsal statüyü belirleyen sınırların belirsizleştiği, iç içe girdiği hatta birbirine karıştığı 18. Yüzyıl İngilteresinde aşağı sınıftan yoksullar, küçük tüccarlar ve imalatçılar ayrımcı sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte üst toplumun tüm haklarına sahip olur (Hauser, 2006, s. 33-39).

18. Yüzyıla gelindiğinde Avrupa’da entelektüel üstünlük Fransa’dan İngiltere’ye kayar. Aydınlanma ile birlikte ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda ilerleme kaydeden İngiltere bilim ve sanatta önemli aşamalar kaydeder. Burjuvazinin yönetim ve ekonomide etkisi hızla artar. Fikir ve düşünce hayatını etkileyen bu değişim aristokrasi kültürünün giderek zayıflamasına neden olur (Turani, 2010, s. 495). Sarayın ve soyluların gücünü giderek kaybettiği bu yüzyılda Avrupa’da egemen olan tek ve en önemli sanat burjuva sanatı olur (Hauser, 2006, s. 4). Britanya İmparatorluğu, dünyanın en güçlü ülkesi durumuna gelerek Ortaçağda Venedik’in, 16. Yüzyılda Fransa’nın ve 17. Yüzyılda Hollanda’nın dünya ticaretinde ulaştığı yeri alır. Bu ülkelerin yaptığı yanlışları tekrarlamayan Britanya; iç çekişmeleri sonlandırarak

toplumsal barışı sağlar. Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeni olanaklarla gittikçe güçlenir. Elde ettiği yeni sömürge ve pazarlar, yeni coğrafi keşif ve okyanus yollarıyla yüklü sermayeler elde eder. Bilimsel gelişmeler, teknolojik ilerlemeler, üretimin arttırılması için rasyonel örgütlenmeler kapitalizmin hizmetine sunulur. 18. Yüzyılın sonunda yaşanan bu gelişmeyi Hauser şöyle açıklar:

Ortaçağ, bütün kalıntıları, lonca zihniyeti, 'partikülaristik' (İsa'nın sadece seçkinler için öldüğünü savunan Hristiyan tarikatı) yaşam biçimleri, usa aykırı, geleneksel üretim yöntemleri ile birlikte, tarih sahnesinden tümüyle silinmiş, onun yerini, emeğin, en çabuk ve en fazla kârı sağlayacak olan koşullara ve bireyler arasındaki rekabetin acımasız zihniyetine göre örgütlendiği bir düzen almıştır. Bu ilkelere göre yürütülen ve usçu yöntemlerle üretimi arttırılan fabrikalarla artık 'modern çağ' - makine devri- başlamış olur. (Hauser, 2006, s. 48-49).

Paranın birikmesi ve sermayenin artmasıyla büyük servet elde eden fabrika sahipleri kendileri için riskli olacak yatırım ve alışverişlerde bulunmaya başlar. Yeni tip kapitalistler her şeyi maddeleştirerek, emeği ve sanatı da değersizleştirir. Kazançlarını bencilce harcayan, caka peşinde koşan burjuva sınıfı kişisel heveslerini tatmin peşinde koşar. Kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarının üstünde tutan bu grup her şeye bir fiyat biçer. Kendine sınır koymayan bu seçkinlerin(?) 'kişilik kaybetmiş yaşam biçimleri', ahlaksız tutumları sanayi devriminin doğurduğu olumsuz sonuçları yansıtır.

Kral Midas'ın dokunduğu her şeyin altına dönüştüğü, her şeyin metaya çevrildiği garip bir dünyada yaşayan sanatçı da bir meta üreticisi olur. Ürettiği ürünler alınmak ve satılmak için pazara sürüklenir. Yeni düzen insan yaşamının her alanında etkisini hızla artırır. Doyumsuzluk girdabına sürüklenen zengin burjuva için artık sanatın ve sanatçının hamiliğine soyunma vakti gelmiştir. Fischer bu seçkin sınıfın böyle bir görevi üstlenmesini şöyle açıklar:

Kapitalistin saçıp savurmasında hiçbir zaman bir takım zengin derebeylere özgü aşırılığı dizginlenmeyen savurganlık yoktur... Kapitalistin böyle davranışlarının gerisinde karanlık bir açgözlülük ve sapık bir hesaplılık duygusu gizlidir. Çünkü kapitalist için lüks sadece özel isteklerin karşılanması olsa bile, bu aynı zamanda ona saygı görme kaygısıyla zenginliğini gösterme olanağını veren bir araçtır. Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama bir kapitalist sanata karşı gereksinme duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir ya da bir yatırım için. (Fischer, 2006, s. 48-49).

Filmde sanayi devriminin etkilerinin hızla hissedildiği dönemi ustalıkla ele alan yönetmen Mike Leigh; burjuva kültürüne eleştirel bir gözle yaklaşır. Her şeyi değersizleştiren kapitalizmin insanı yozlaştıran ve duyarsızlaştıran yönünü Bay Gillott üzerinden perdeye taşır. Turner'ı ziyaret eden iyi giyimli Gillott ünlü ressamın tablolarını gezer. Zenginliğini kendi yaratmış bir adam olarak övünen Gillott; dünyanın dört bir yanında yazılan her şeyin dörtte üçünün kendi ürettiği kalemle yazıldığını söyler. Zenginliğini sevdiğinden bahseden burjuva sevgili eşinin de beğendiği tablolar için Turner'a reddedilemez bir teklifte bulunur. Güçlü ve tuttuğunu koparan bir bilinçle kişiliğini ele veren Gillott, resimlerinden büyük keyif aldığı Turner'dan beklediği cevabı alamayınca şaşırır. Hayatında bir daha göremeyeceği kadar yüklü parayı reddeden ressamın bu hareketine anlam veremez. Turner tüm tablolarını bedelsiz olarak İngiltere devletine miras bırakmak niyetindedir. Şok edici cevap kapitalist burjuvaya yöneltilmiş bir silah gibidir. İsteddiği her şeye servetiyle sahip olabileceğini sanan Bay Gillott, kendisinden esirgenen şeyin ne olduğunun farkına bile varamaz. İnsanı evrenin merkezine koyan Turner, ahlaki bir tutum sergiler. İnsan ilişkilerinin tümüyle maddileştiğini hissettiği anda kapitalist değerleri elinin tersiyle iter.



Resim 3.31. Mr. Turner ve Mr. Gillot'un tablolar için pazarlık ettiği sahne

Turner'ın, her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçıyı 'meta üreten' aracı olmaktan çıkaran şahsiyetli tutumu kendine, sanata, topluma verdiği değer, duyduğu saygı ve güvenin kanıtıdır. Tablolarını duyarsız burjuva sınıfının kaba yararcılığına karşı korumayı başaran sanatçı onları çoğunluğun paylaştığı bir alana taşır. İnsan ile insan arasında duygusuz 'nakit ödeme' dışında bir bağ kuramayan

kapitalist burjuvazi, toplumsal bağları bencil bir hesapçılığa indirger. Bireyin saygınlığını, piyasası olan bir değer alışverişine mahkum eden mantığıyla insanı değersizleştiren, kendine hizmet eden bir sömürü nesnesine dönüştürür. Sanatçının özgürlüğünü elinden almaya çabalayan, onu ücret karşılığı çalışan bir işçi olarak gören burjuva sınıfı doymak bilmeyen iştahıyla sadece maddi değil manevi alanda da sarsıcı etkisini hissettirir. Ona direnmeye çalışanları dev midesiyle öğüten bir canavara karşı çıkabilmek ancak onun değer verdiği, gücünün kaynağını oluşturan vicdansız ticariliği ve maddeperestliği ayaklar altına almakla başarılabilir. Düşmanı kendi silahıyla vuran Turner, burjuva soylusu Gillott'un yüz­süz maddi değerlerini aşağılayan asil duruşuyla gerçek bir sanatçı cesareti sergiler. Sanatı ve inandığı değerleri yücelterek, karşı durduğu seçkin soyluyu değersizleştirir. Bu tutum Yılmaz'ın da değindiği '*gerçek sanatçı*'yla örtüşür niteliktedir. Yılmaz'a göre; eserlerini tüketilmek için piyasaya sürülmüş birer ticari meta olarak görmeyen, iç sesini yansıttığı tablolar teslimiyetin değil, dirençli bir karşı çıkışın sembolü haline gelen sanatçı hakiki manada sanatçıdır (Yılmaz, 2012, s. 120).

Kendini sosyal statü açısından eksik hisseden kent soylu burjuva, bu eksikliğini sanatı himaye ederek gidermeye çalışır. Ticaret gemilerinin kaptanlığına alışan zengin tüccar, toplum nazarında da iktidarını sergilemek ister. Her zaman kâr elde etme arzusuyla hareket eden bu zümrenin sanatseverlik cılasıyla kapladığı sanat eseri toplayıcılığı aynı zamanda bir yatırım aracıdır. Turner'ın tablolarına karşılık olarak hisse senedi teklif eden kodaman Gillott bu gerçeği gözler önüne serer.

Entelektüel birikim açısından kendini kraliyet soylularından aşağı gören orta ve aşağı burjuva mensubu varlıklı tüccar, bu hor görülmeyi bastırmak için daha önceleri aristokrat sınıfın himaye ettiği sanatı ve sanatçıyı destekleme görevini üstlenir. Sanata olan ilgisi saygınlığını artırma arzusu ve kendini ne kadar önemli gördüğüyle ilişkilidir (Hauser, 2006, s. 52). Çıkarıcı, bir o kadar da amatör ruhla satın almak istediği eserler öncelikle kendi zevklerini karşılayan, ev ve işyerlerine yakışan ürünler olmalıdır. Bay Gillott'un hiçbir özgünlük, yenilik ve seçkinlik beklentisine kapılmadan toptancı bir zihniyetle tüm eserlere biçtiği kabalama fiyat ticari bir pazarlığı akla getirir. Her şeyin bir bedeli olduğuna inanan Bay Gillott için teklifin geri çevrilmesi budalacadır. Sunulan teklifi kibar bir teşekkürle geçiştiren Turner'ın tutumu karşısında zengin

soylu şaşkınlığını gizleyemez. Karşısında elinde ihtiyaç fazlası ürün bulunduran bir satıcı yoktur. Eserlerine saygı duyulması gereken dehanın; sanatının ve özgürlüğünün bir bedeli yoktur. Yeni yetme efendinin tüm kabalığının altında yatan serveti, Turner'ın paha biçilemez tabloları karşısında yetersiz kalır. Soyluluğu bile parasıyla satın almaya çalışan burjuva, sanatçı karşısında çaresiz kalır.



Resim 3.32. Tablolarını satın almak isteyen Mr. Gillott'un teklifini reddeden Turner'ın yer aldığı sahne

Sınıfsal çatışmayı sahneye taşıyan yönetmen aynı zamanda sinemasal araçları da mesajına uygun şekilde kullanır. Jean Mitry'nin değindiği gibi; değişik planlar, çekim açıları ve kamera hareketlerinden oluşan filme özgü anlatı yöntemleri; kendilerine has değişmez niteliklere sahip 'yöntemler' olarak değil, filmsel öyküyle dayanışma içinde olan ve onun ortaya çıkmasına, anlamsal oluşumuna katkı sağlayan destekleyici yöntemler olarak kullanır. İmgenin temel anlamı dışında, ikincil bir anlamın -yananlamin- yaratılmasına yarayan kurgu, çerçeve, açı, plastik kompozisyon vb. araçlar gerçeğin bütünsel-fotografik görüntüsünden daha çok şey ifade eder. İmgeden ibaret olmayan film yapma sanatı kullandığı araçlarla kendini aşıp geçen olgular sunan ve yananlam üreten yaratıcı bir sisteme dönüşür (Aktaran: Metz, 2012, s. 13-16).

Turner'ın galerisinde gelişen diyaloga eşlik eden kamera çekimleri, sanatçının yaşadığı dönemin sosyal-sınıfsal yapısını gözler önüne serer. Anlatımdaki özel anı verebilmek, oyuncuların, dekorun ve deviminin izlenebilmesi için kamera en iyi konuma yerleştirilir. Diyalogla birlikte ilerleyen öykünün kamera açısı seyircinin bakış açısını belirler. Sahnenin anlamının kavranmasını kolaylaştıran özenle seçilmiş kamera açısı dramatik izlenirliği artırır (Mascelli, 2007, s. 13). Altan yapılan çekimle

burjuva Gillott'un kasıtlı hareketleri daha da belirgin hale gelir. Kameranın ilgi noktasını oluşturan Bay Gillott'un statüsü alttan yapılan çekimle vurgulanır. Görüntünün solunda yer alan hizmetçi Hannah'nın, egemen konumda yer alan Gillott'a karşı çekingen bakışı, el pençe duruşu sınıfsal ayrımı gözler önüne serer. Kapitalizmden nemalanan burjuva tüccar, onların beğenisine hizmet eden sanat emekçisi ve en aşağı tabakada yer alan hizmetçi. Sanki kendileri hakkında bir karar verecek hakim karşısında duran kişiler gibidirler. Üstün konumdaki karakter diğerlerinden bir parça ilerde konumlandırılarak gruptan ayrı tutulur (Mascelli, 2017, s. 45). Toplumsal statüyü yansıtan sahne düzeni bir anda Turner'ın teklifi reddeden onurlu tavrıyla çelişir. Kendinden emin sanatçı karşısında çaresiz kalan Gillott'un hazımsızlığı kızaran yüzüne yansır.

Andrey Tarkovski, sanatın varlığını ve amacını sorgularken onun kitleye yönelik bir eylem olduğundan bahseder. Bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın herkese yönelik, herkes tarafından hissedilebilen bir etki oluşturma peşinde olduğunu söyler. Toplumda duygusal bir sarsıntı yaratarak kabul edilmeyi, sanatın özünde var olan sanat-kitle ilişkisi bağlamında değerlendirir. Sanatçı öznel algılarını katarak yarattığı sanat eserini, hakikate ait bir söylem olarak sonsuzluğa uğurlamak ister. Her daim geçerliliğini koruyacak, en azından kitlelerin ulaşabileceği bir mekanda teşhir edilmesi onu çağlar ötesi bir söyleme dönüştürür. Tüm insanlık tarihiyle kıyaslandığında çok kısa bir ömür süren sanatçı, yarattığı eser sayesinde mutlak bir sınırsızlığa erişebilir. Sadece kendini tatmin amacıyla eser vermek anlamsızlığını öne süren fikirlerin sanatçıya haksızlık ettiğini savunan Tarkovski; son derece eziyetli, yoğun bir özveri gerektiren yaratım sürecini sadece sanatçının “kendini gerçekleştirme” isteğiyle kalkışılabilir bir iş olarak görmez. Ancak başkalarıyla bir bağ oluşturma uğruna böyle bir çaba sarf eder sanatçı. Tıpkı bir vahiy gibi duygusal düzeyde algıladıkları karşısında son derece uyanık olan sanatçı bu değer farkındadır. Belki de bir daha sonsuza dek kimsenin erişemeyeceği bu duyarlılığı yapıtına aktarmak zorunda hisseder. Kendine ilham veren sesi paylaşmak ister (Tarkovski, 2008, s. 27-29).

Gerçek sanatçı her zaman ölümsüzlüğü arzular. Kendini yaşadığı zaman ve mekanın ötesine taşımak ister. Kendi çağına ait algı ve kavramları -ister benimsesin ya da karşı

çıksın- eserlerinde dile getiren sanatçı, tarih sahnesinde izlenimlerine ait bir iz bırakmak ister. Kendisiyle beraber ölüp gidecek fanilerin dile getiremediği şeyleri görünür kılma sorumluluğuyla hareket eder. Yaşadığı toplum içinde yeşeren gerçeğe ait algıları geleceğe taşıması, onun hem yaşadığı kuşağa hem de geleceğe sahip çıkma adına yüklendiği bir görevdir. Staffort'un dediği gibi; "Bir resim, ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen bir kayıttır" (Staffort, 1991, s. 477). Turner, içerisinde nefes alıp verdiği toplumun sesine çağlar üstü bir kapı aralamak ister. Miras bıraktığı tablolarla kendine bahşedilmiş yeteneğin hakkını vererek; topluma hizmet etme zorunluluğunu yerine getirir. Turner'ın bu tavrı Ernst Fischer'in özgür sanatçı tanımıyla paralellik gösterir: "İnsanlık ülküsünün sözcülüğüne soyunan özgür sanatçı, kendi ülkesini ve değerlerini bütün insanlıkla birleştirmek ister" (Fischer, 2015, s. 69).

Eserlerini yalnızca zenginlerin yararlanacağı, belli bir sosyal sınıfın kullanacağı ticari bir meta olmaktan kurtarır. İçinde yaşadığı toplumu ve dönemi yansıtan eserler zamanın tutsağı olmamalıdır. Çağdaşları henüz farkına varmamış olsa da Turner, yeni bir şey yaratmayı başararak hayat yolculuğunda kazandıklarını yitirmemek umuduyla yapıtlarını İngiliz halkına miras bırakır. Teklif edilen yüksek meblağı geri çevirerek tablolarını satmaz. Hayatının son demlerinde manevi bir duyarlılık göstererek, geçici zaferler peşinde koşmaktan kendini kurtarır. Onun için asıl zafer, değerli olan şey ise yapıtlarını ölümsüzleştirme isteğidir. Sanatçı bu görevi fedakarca yerine getirir.

Sanatçının sonsuzluğa uzanma özlemini Tarkovski şöyle açıklar: "Toplum istikrar, sanatçıysa sonsuzluk ister. Onu tek ilgilendiren şey mutlak gerçektir, dolayısıyla daima ileriye bakar; herkesten önce bazı şeyleri görmesi de bu yüzdendir" (Tarkovski, 2008, s. 171). Yaşadığı dönemin ötesinde, kadir kıymet bilen ideal bir topluma olan inancı ünlü ressamı eserlerini satmaktan alıkoyar. Geleceğe duyduğu özlem eserlerinin varlık bulacağı ve değerini koruyabileceği son sığınaktır. Tablolarını zengin tüccarın evini süsleyen, kapalı duvarlara hapseden bir kölelikten kurtararak özgürlüğe kavuşturur. Paha biçilemeyecek değerdeki tablolarını halkına armağan eder. Onları insanlığın ortak meşru alanına taşır. Akan zamana karşı başaramayacağı ölümsüzlüğe, yarattığı eserleriyle ulaşır.

3.14. Güneşi Kutsayan Adam



Resim 3.33. Mr. Turner'ın hayata veda ettiği sahneden bir görüntü

Platon, “*Yasalar*” adlı eserinde bütün şeylerin ölçüsü Tanrı’dır diyerek; insan yaşamına yön veren, toplumsal düzeni ve uyumu sağlayan, hayatın ahengini düzenleyen, hiç değişmeyen, aynı kalan bir varlığa, öze değinir. İdea adını verdiği ontik varlık, sürekli değişim halinde akıp giden varlıkların ardında değişmeyen tek örnektir. O’na göre; günlük yaşamda şahit olduğumuz, gördüğümüz, tanıdığımız tüm nesneler değişmeyen ideanın yeryüzündeki temsili, birer eşlemidirler. Öncesiz ve sonrasız -ezeli ve ebedi- varlık ya da idealar tüm eşlemlerine karşı “gerçek” olandır. Eşlemler, zamana bağımlı olup değiştikleri, ortadan kalktıkları için, insan kesin bilgiye, evrenin hakikatlerine bu “İdea”yı tanımakla erişir. Platon “*Devlet*” adlı eserinde ise idealar öğretisini açıkladığı ünlü mağara benzetmesinde, tüm nesneleri aydınlatan ışık veya güneşin tüm bilgilerin ve varlıkların kaynağı olan “iyi” ideası olduğunu söyler, “mevsimleri, yılları yapan güneştir ve görünen dünyayı güneş düzenler (Arat, 2006, s. 23-24). Platon, “*Devlet*”in 7. kitabında ünlü mağara benzetmesi şöyledir:

Yer altında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önce boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyorlar, ne de burunlarının ucundan başka bir yeri görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar...

Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taşlar, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor... Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görürler... Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez...

Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşırakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gibi gelmez mi? Ya onu aydınlığın ta kendisine bakmaya zorlarsak? Gözlerine ağrı girmez mi? Boyuna başını bakabildiği şeylere çevirmez mi? Kendi gördüğü şeyleri, sizin gösterdiklerinizden daha açık, daha seçik bulmaz mı?

Onu zorla alıp götürseler, dik ve sarp yokuştan çıkarıp, dışarıya, gün ışığına sürüklesek, canı yanmaz, karşı koymaz mı bize? Gün ışığında gözleri kamaşıp bizim şimdi gerçek dediğimiz nesnelerin hiç birini göremeyecek hale gelmez mi?

Yukarı dünyayı görmek isterse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansısı, sonra da kendileri. Daha sonra da gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek. En sonunda da güneşi; ama artık sularda, ya da başka şeylerdeki yansısıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi... İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir (Platon, *Devlet*: 7. kitabından çeviren: Eyüpoğlu, S. 1937, s. 514a-516c).

Nesnelerin bağlı olduğu, değişmez tek varlık idealar; ancak kavranabilir, görünmez. Herkesin iyi diye aradığı, yaşamının ereği saydığı ancak sezgileriyle önemini kavradığı bu varlığın tam olarak ne olduğunu açıklayamayan Platon'a göre en üstün, en iyi varlığın kendisi ancak ona en çok benzeyen, iyinin bir dalı olan, onun bir eşi olan şey “güneş”tir. Bu bilgiler ışığında filme bakıldığında “Güneş Bizim Tanrımız” diyerek son nefesini veren ressam Turner, gerçeğin kaynağı olarak gördüğü güneşe (ışığa) ömrünü adar. Işığı ve gözün güneşle yakınlığını en iyi o yansıtır eserlerine. Gerçek dünyanın sırlarına erebilmek için tüm nesneleri, her şeyi aydınlatan güneşi, ışığı araştırır. Eserlerine yansıttığı bu gizemli varlık yaşamında manevi bir anlama bürünür. Görünen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan güneşi kutsar.

Turner yaşadığı kuşağın kalıplaşmış form anlayışından koparak, tüm tepkilere rağmen yüzünü cesaretle ışığa (gerçeğe) döner. Hayatın gerçek anlamını ve doğruyu güneşe bakarak görmeye çalışır. Gerçekleri görmek, Platon’un mağara benzetmesinde olduğu gibi esir olmuş mahpuslara güneşi göstermek ister. Sanatçıyı sınırlayan, klişeleşmiş temsillerden kopan Turner, mağara duvarına yansıyan sahte görüntülerden, gölgelerden kaçarak güneşe (ışığa) ulaşır, gerçekle yüzleşir.



Resim 3.34. “Mr. Turner” filminin kapanış sahnesinden bir görüntü

Ünlü İngiliz sanat eleştirmeni Ruskin, Turner’ın eskiden beri var olan bir inanışa sahip olduğunu söyler. Onun manevi hayatını besleyen güneş aynı zamanda tüm varlıklar arasında en adil olanıdır. Tüm hayatının merkezini oluşturan bu varlığa bir ressam olarak çok şey borçludur. Dünya üzerinde var olan nesneleri ışıyla besleyen güneş, aynı zamanda sanatçıya doğanın tüm güzelliklerini ve uyum içindeki renklerini ortaya koyma fırsatı verir. Turner, varlık alemi içinde en ‘iyi’ olduğuna inandığı yaşam kaynağı güneşe derinden bağlıdır (Roberts, 2014, s. 18).

Filmin son sahnesini oluşturan görüntüde Turner ve kutsadığı güneş aynı karede yer alır. Arkaplandaki ışık kaynağından nesneye çarparak yansıyan gölge, güneş ve sanatçı arasındaki bağı açıklar. Böyle bir görüntü seçimini “*kaynağına bağlı gösterge olarak gölge*” tanımıyla açıklayan Karavit’e göre; görsel alan içinde gölgenin kaynağının gösterilmesi (güneş, ay, şimşek, ateş gibi) ışık kaynağı ve nesne arasındaki vazgeçilmez bağı ortaya koyar (Karavit, 2006, s. 19-22). Eski söylencelerde gölgenin yokluğu dünyevi bir varlıksızlık anlamı taşıırken bu sahnede Turner, varlığını güneşe borçludur. Mitolojide güneş, ay gibi ışık saçan kaynağa atfedilen ilahi güç yaşamın

sembolü olarak karşımıza çıkar. Sanatçı nazarında tanrısallık kazanan güneş; dünyayı görünür kılarken, her yerde var olan ve her şeyi gözetleyen mistik bir güce dönüşür.

Çerçeve içinde daha aydınlık ve daha karanlık alanlardan oluşan kompozisyon psikolojik etki yaratımına yardımcı olur. Bu tür ayrımlarla belirli nesnelere seyircinin dikkati çekilir (Bordwell, 2009, s. 124). Geriden gelen doğal ışıqla karanlıkta kalan Turner, arka fondan ayrılır. Alacakaranlıkta keskin bir şekilde silueti ortaya çıkan ressam, tıpkı filmin giriş sahnesinde olduğu gibi sessizlik içinde dikkatle güneşe yoğunlaşır. Arka plandaki ışığın ön plandaki karanlık silüetle oluşturduğu zıtlık, Turner'ı ilgi merkezi haline getirirken; renk seçimi bu defa tam tersi bir denge yaratır. Seyircinin dikkati doygun sıcak renklerden oluşan ışık kaynağına yönelir. Böylece ışık ve renk zıtlıklarının yarattığı uyum, kompozisyonda öne çıkan ressam ve güneşin anlamlı ilişkisini ortaya çıkarır. Işık ve renk kullanımı anlatımsal bütünlüğü destekleyici bir unsur haline gelir. Estetik açıdan gözü doyuran ışık-gölge ve renk seçimi, bir anlatım elemanı olarak da filmle kuvvetli bir bağ kurar.

4. J.M.W. TURNER'IN TABLolarINI REFERANS ALAN SİNEMATOGRAFİK GÖRÜNTÜLERİN RESİM VE SİNEMA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Ressamın yaşam metninden yola çıkarak perdeye taşınan film biyografik bir bağlılık sunsa da sinema dili açısından kendine özgü bir nitelik taşır. Yansıtılanlar gerçeğin ne tam kendisidir ne de gerçekten tamamen kopuktur. Ressamın son 25 yılını sinemaya taşıyan yönetmen, gerçeği yeniden oluşturur, düzenler ve yeniden anlamlandırarak özgün bir eser yaratır. Doğrudan ressam Turner'ın gerçek yaşamından alıntılara yer verilse de sahneler yönetmen tarafından yeniden kurulur. Geçmişte yaşanan olayları bugüne taşıyan Mike Leigh, kendi bakış açısını katarak yeni anlamlar oluşturur. Öteki sanatlarda olduğu gibi sinemanın da bir tasarım bir de yorum boyutuna dikkat çeken Wollen'a göre; yönetmen her iki alanda da çalışmak zorundadır. Elindeki özgün malzemeyi kendi eğilim ve birikimine göre yeniden şekillendiren yönetmen tasarım ve yorum arasında bağ kurmaya çalışır. Filmin ortaya çıkışına ilham kaynağı olan malzemeleri (roman, biyografi, senaryo vb.) bir “katalizör” olarak gören Don Siegel'e göre; bunlar sinemayı besler (Wollen, 2008, s. 101-103). Bu tür etkileşime açık bir yapıt olarak perdeye taşınan “**Mr. Turner**”; İngiliz ressamın yaşam metninden izler taşır. Bir aracı görevi gören özgün metin, yönetmenin zihnindeki motif ve temalarla etkileşime girer. Yönetmenin uğraştığı konularla iç içe giren hazır metin sinemanın biçimsel ve ifadesel boyutlarıyla yepyeni bir yapıta dönüşür. Metnin sinemaya dönüşmesiyle seyirci asıl metnin ardında gizli kalan yepyeni bir metinle karşılaşır.

Turner'ın gelecek nesillere miras bıraktığı tablolar sahnelerin oluşturulmasında yönetmene zengin bir malzeme sunar. Özellikle film karelerine referans olan ressama ait kompozisyonlar kamera karşısında yeniden üretilir. Filme estetik bir zenginlik ve canlılık katan bu tablolar yüzyıllardır yerinden oynamayan durağan görüntüleri yeni bir yorumla günümüze taşır. Resim ve sinemanın kesiştiği bu sahneler sanatçının tuvaliyle beyaz perdeyi birbirine yaklaştırır. Filmsel kompozisyonla hareketli resimlere dönüşen tablolar yeni anlamlar üretir. Ressama ait tabloların nasıl yaratıldığına dair kendince yorumlar sunan yönetmen aynı zamanda bakış açısını da yansıtır. Geçmişte yaşananları günümüze taşırken yeni anlam katmanları yaratmayı da ihmal etmez. Tüm yaşanmışlıkları farklı bir gözle yeniden inşa eder.

4.1. Gerçekler ve Gölgeler

İşçi sınıfına mensup bir aileden gelmesine rağmen, üstün yeteneğiyle İngiliz Aristokrasisinin beğenisini kazanan Turner, soyluların evlerinde ağırlamaktan memnun kaldıkları seçkin bir ressamdır. Sanatçıyı Petworth Konağı'nda misafir eden Lord Egremont, onunla yakın ilişki kurar. Konağı defalarca ziyaret eden Turner buradaki pek çok suluboya ve yağlıboya eserin yaratıcısıdır. Yönetmenin gerçek mekandaki iç mekan çekimleri konağın duvarlarını süsleyen bu orijinal tablolar önünde gerçekleşir. Turner'ın kapı önünde Lordu karşıladığı sahne de sanatçıya ait “Petworth Park, with Lord Egremont and his Dogs” adlı tablodan esinlenerek çekilir.



Resim 4.1. William Turner, Petworth Park, with Lord Egremont and his Dogs, 1828, tuvale yağlı boya. (<https://nttreasurehunt.files.wordpress.com/2015/01/petworthk>, 11 Aralık 2016'da erişildi).



Resim 4.2. Petworth House'de Mr. Turner'ın, Lord Egremort'u karşıladığı sahne

Bir günbatımı sahnesinde güneşi arkasına alan Lord, köpekleriyle beraber konağa doğru yürür. William Turner'ın tuvaline aktardığı manzarayı film karelerine dönüştüren yönetmen, kamerayı Turner'ın bakış açısına göre konumlandırarak Petworth Park'ın yemyeşil güzelliğini perdeye taşır. Kısa bir selamlamadan sonra konağa giren Lord'un ressam Turner ile yaptığı sohbet ilgi çekicidir.



Resim 4.3. Mr. Turner'ın, Lord Egremont'un konağını ziyaret ettiği sahne

Turner, zengin toprak sahibi Lord Egremont ve Manners'ın yer aldığı üçlü sahne, ressamın kişilik yapısını çözmeye yardımcı ipuçları verir. Entelektüel birikimini açığa çıkarma hevesine kapılmadan sıradan bir insanın doğallığını sergileyen Turner, ukela tavırlar sergileyerek Lordun gözüne girmeye çalışan entellik budalası Bay Manners'tan çok farklıdır. Dönemin toplumsal ilişkilerine ışık tutan bu karelerde seyirci; Turner ve Lord Egremont arasında geçen sohbeti izler. Çiftçilik üzerine yapılan konuşmalar tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin yaşandığı zamanı yansıtır. Çiftlik hayvanlarının tarımsal üretime katkılarını anlatan Lord geleneksel yöntemden yanadır. Bahsi geçen harman dövücüyü makineleştirme konusunda isteksiz görünen Lord, toprak sürmek için atların, güçlü öküzlerden daha iyi olduğunu söylese de öküzleri tercih eder. Turner araya girerek öküzlerin çok tembel olduğunu ama çalışma hayatları bittiğinde ise leziz birer yemeğe dönüştüklerini söyler. Atlar ise çalışkandır ama hayatlarının sonunda pek de işe yaramaz. Turner'ın deyimiyle onlar da zamka dönüşür. Bu sohbet devam ederken arka planda da bir hareketlilik yaşanır. Yüz yüze bakan Turner ve Lord'un tam ortasında geride sessizce beliren Manners, Lord Egremont'a yaklaşmak için fırsat kollar. Yönetmenin ustaca seçtiği görüntü ve kamera açısı ile diyalogta geçen çiftlik hayvanı, Manners'a gönderme yapar. Sanatçı

edasına bürünen işe yaramaz dalkavuk sahnededir. Lord'un gözüne girme telaşında garip hareketler sergileyen Manners ile çıkar gözetmeyen Turner karşıtlığını yakalayan seyirci; sergilenen yapmacık ve budalaca tavra karşılık Turner'ın mütevazı, çıkar gözetmeyen karakterli tutumuna şahit olur. Yaptıkları anlaşma ile Lord'un halk üzerinde istediği etkiyi bırakma amacına hizmet eden Turner, sanatçı olmanın kazandırdığı statü ve şöhretinden nemalanmaya çalışmaz. Birkaç süslü sözle sanatçı kimliğini açığa çıkarma hevesiyle Lord'a yaklaşan budala Manners gibi yapmacık tavırlar sergilemez. Yönetmen gerçek sanatçı ile sanatçı bozuntusu arasındaki farkı gözler önüne seren bu sahneyi oyuncular arasında kurduğu diyalogla güçlendirir. Geniş toprak sahibi seçkinlerin statü kazanmak için himaye ettiği sanatçılar, yarattıkları eserlerle zengin sınıfa saygınlık kazandırma peşindedir. Lord, soyluların beğenisini kazanmak uğruna gülünç duruma düşüren Manners'tan hiç hoşlanmaz. Yakın arkadaşı Turner'a ise son derece saygılıdır. Yetenekli ressamla yaptığı anlaşma ve işbirliği sayesinde Egremont'un saygınlığı artacaktır.



Resim 4.4. Mr. Turner ve Lord Egremont'un tablolara birlikte baktığı sahne

Egremont ve Turner'ın samimi dostluğunu gösteren sohbet devam ederken, yönetmen orijinal mekanda gerçekleştirdiği çekimle ressama ait duvarda asılı dört orijinal tabloyu seyirciye göstermeden geçmez. Başrol oyuncusu Spall'un da dediği gibi ünlü ressamın yarattığı tablolar önünde oynamak son derece hayranlık vericidir. Yönetmen Leigh da bu eşsiz anı seyirciyle paylaşmak ister. Kamerayı orijinal tabloları gösterecek şekilde hareket ettirir. Petworth Konağı'nda çekilen bu sahneler filme özgünlük katması yanında, bir zamanlar bu konağın odalarında gezerek ilham arayan sanatçıyla aynı havayı solumanın keyfini yaşatır.



Resim 4.5. Mr. Turner’ın, Mrs. Coggins’in müziğine eşlik ettiği sahne

Yönetmenin, iletmek istediği mesajın içeriğini sahnede var olan görüntüler üzerinden izleyiciye taşıma yükümlülüğü; ince eleyip sık dokunan bir çabayı zorunlu kılar. Birçok görsel imge arasından anlamca en zengin olanı tercih etmek, biçimi ve devinimi de işin içine katarak kavramları görüntüler üzerinden anlatmak, hiçbir açıklama gerektirmeden olayın özünü görsel olarak ortaya koymak yönetmenin baş etmesi gereken zorlu bir görevdir. Filmin ilk sahnelerinde Turner üzerinden sergilenen kaba, duyarsız, garip homurtularıyla beklentiyi karşılamayan sanatçı algısı ilerleyen sahnelerde değişmeye başlar. Yönetmen önyargıları sorgulayarak; sanatçının dış görünüşünden ziyade onun iç dünyasına, yeteneğine ve entelektüel birikimine önem vermeyi fısıldar. Turner’ın hoyrat fiziksel görünümünün ardındaki duygusallığı keşfeder. Müzisyen Bayan Coggins’in çaldığı melodiye kayıtsız kalamayacak kadar ince ruha sahip Turner; samimi ve içten bir tavırla saygı duyulması gereken sanatçının kim olduğunu gösterir.

Turner’ın yaşadığı döneme ait sanat algısını ve ressamın/resmin toplumdaki yerini anlatan bu sahnelerde seyirci; sanatçı-burjuvazi ilişkilerine de şahit olur. Dönemin ruhunu yansıtan bu kareler Aristokrasi ve burjuva üst sınıfının güzel sanatları, özellikle de resim ve heykeli -kendilerini diğer toplumsal katmanlardan farklı kılmak için- nasıl kullandıklarını gözler önüne serer. Günümüze miras kalan sanat eserleri yaşanan dönemin sosyo-politik eğilimleri hakkında ipuçları verir. Ressamlara tablo sipariş eden ya da onlardan beğendikleri tabloları yüksek ücretlerle satın alan seçkin azınlık, topluma da açık bir mesaj verme peşindedir. Onlar, sergilere katılan ve eserler hakkında yorumlar yapabilen eğitilmiş, yüksek kültüre sahip saygın kişilerdir.

İlerleyen sahnelerde Petworth Konağı'nın kütüphanesinde Turner ile birlikte onun yeteneğine hayranlık duyan bir kadın ve iki kızının yer aldığı kare, ünlü ressamın "The Artist and his Admirers" (Sanatçı ve Hayranları) tablosunun kopyası niteliğindedir. Sanatçının resmettiği kütüphanede yapılan çekimle filme ayrıcalık katan yönetmen Leigh, ışığı konu alan ressamın yaşadığı unutulmaz anı tüm coşkunuyla seyirciyle paylaşır.



Resim 4.6. Joseph Mallord William Turner, The Artist and his Admirers, 1827, kağıda sulu boya, 138x190 cm. (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-artist-and-his-admirers-d22764>, 11 Aralık 2016'da erişildi).



Resim 4.7. Petworth Konağı Kütüphanesinde Mr. Turner ve hayranlarının birlikte yer aldığı sahne



Resim 4.8. Petworth Konağında düzenlenen müzikli eğlence mumlarla aydınlatılan sahne

Yönetmen 1823 İngiltere'sini canlandıran sahneleri çekerken; o dönemin atmosferine uygun ışık düzenlemeleri yapar. Akşam müzik ziyafetine davet edilen ziyaretçilerin ağırlandığı salonun loş aydınlatması için 200'ün üzerinde mum kullanan yönetmen; doğal ışık etkisini titiz bir şekilde verir. Viktorya döneminin ruhunu yansıtan büyümlü atmosfer seyirciyi de yaşanan ana götürür (<https://www.nationaltrust.org.uk/features>, 11 Aralık 2016'da erişildi).

4.2. Denizde Kar Fırtınası

*“Gri renkliydi, insanın bakışlarından kaçan koyu bir gri.
Deniz, gizemli bir şekilde dinlenip uyuklarken,
Adı konmamış ölçülü renkler arkasında gizleniyordu. (Pierre Loti)*



Resim 4.9. Joseph Mallord William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, tuvale yağlı boya, 91.4x121.9 cm. ([https://en.wikipedia.org/wiki/J. M. W. Turner](https://en.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner), 10 Eylül 2016'da erişildi).

Turner'ın takıntılı bir sanatçı olarak saplantı derecesine varan resim yapma isteğini beyaz perdeye taşıyan yönetmen; sanatçının tutkulu heyecanını paylaşır. Sanatçının bu özelliğine, önüne geçilemez tutkusuna kendi sözleri de şahitlik eder.

Böyle bir manzaranın neye benzeyebileceğini göstermek istiyordum. Bunun için bir geminin direğine kendimi sıkıca bağlattım. Dört saat boyunca deniz ve kar tarafından kamçılandım... Sağ çıkabildiğim takdirde böyle bir fırtınayı resmedebilmenin tek yolu buydu.

Turner doğayı resmetmenin yeni şeklini açıklar bu sözleriyle. Deniz manzarası o anı yaşarken edindiği tüm izlenimleri yansıtır. Herkesin hoşuna gitmeyen renk ve sis dalgaları arasında gidip gelen duyumları aktarır tuvaline. (Aktaran: Singleton-Ross, 2005, s. 71).

Turner'ın sanatının en belirgin özelliği tılsımlı ışık etkilerini vermektir. Lorrain hayranıydı. Ancak onun aksine Turner'ın resimlerinde göz alıcı ışık dolu, devingen bir dünya vardır. 'Fırtınada Gemi' adlı yapıtında koyu teknenin, direğin ucunda sallanan bayrağın, tehlikeli dalga vuruşları içinde çılgın denizin ortasında kalmış bir geminin izlenimini vermekle yetinir. (The Art Book, 1994, s. 466).



Resim 4.10. Gemi direğine kendini bağlayan Mr. Turner'ın fırtınayla mücadelesini gösteren sahne

Sanatçının mutlak gerçekliğe, mükemmelliğe ulaşma çabası, onu yeni keşiflere zorlar, bedeli ağır imtihanlara sokar. Onun gerçeği bulma eğilimi aynı zamanda sanatçının gelişimindeki itici güçtür. Ne pahasına olursa olsun onu yakalama arzusuyla dolup taşar. Gerçeğe ulaşma, bizzat onu kendi bedeninde, kendi içinde yaşamasıyla, hissetmesiyle mümkündür. Doğanın hırçınlığıyla savaşan sanatçı, bu gerçeğin içinde saklı duran ideale ulaşma arzusuyla çırpınır. Tüm hislerinin şahit olduğu heyecan dolu anı tuvale aktarmak ister. Gerçeğin temelinde yatan gücü yaratıcı biçimde kavrar. Bizzat kendi pratiğiyle sınıdığı, gerçek hayattan edindiği özgün izlenimleri yansıtır eserine. Belleğine kazıdığı en kişisel deneyimlerini paylaşır. Seyirci bu sahnelerde, Turner'ın gerçeğe erme ihtirasını, tüm bedeniyle ve ruhuyla fiziksel ve tinsel tatmine ulaşma arzusunu yakalar.

Sert rüzgarlara eşlik eden kar fırtınasına, soğuk dalgalara aldırış etmeyen Turner, tüm gücüyle direnir. Güvertede yuvarlanan başıboş bir gülle gibi saatlerce yaşadığı kaosu sezmeye çalışır. Soğuktan hissetmediği parmakları ve kıpkırmızı olan yüzü yaşadığı zorluğu gözler önüne serer. Zorlu yolculuk sonrası bedeni yorgun düşer ama böylece ruhu teselli bulur. Hastalığa aldırılmadan yaşadığı hırçınlığı, hissettiği inatçı sertliği sanki kavgaya edercesine, sabırsızlıkla hoyrat fırça darbeleriyle tuvale döker.



Resim 4.11. Mr. Turner'ın fırtına sonrası izlenimlerini tuvale aktardığı sahneden bir görüntü

Turner olgunluk döneminde ulaştığı şöhret, kazandığı yetkinlik ve zenginlikle sanatın yeni olanaklarını keşfetme fırsatı yakalar. Tuvallerinde oluşturduğu kompozisyon ve alışılmışın dışında renk kullanımı ile yeni ve etkileyici denemelere girişir. Geleneksel kuralları sorgulayan yeni buluşlar peşindedir. Usanmadan, yorulmadan gözlemlediği doğanın dehşetli anlarını, içine işleyen heyecanı aktardığı tabloları izleyiciyle paylaşmak ister. Yapıtlarına yansıyan özgünlük dönemin sanat otoriteleri tarafından eleştirilse de Turner; cesur fırça darbeleriyle katı geleneğin ilişilemez kurallarını sorgulamaya başlamıştır. Birikimi ve yeteneğiyle döneminin dahi sanatçısı olarak nam salması, onun klasik döneme ait doğaya ayna tutan mimesis geleneğine ait teknikleri ustalıkla yapabilmesine bağlıken, İngiliz ressamı tarih sahnesinde büyük yapan ise bu ustalık yanında sanatın önünü açan, boğucu katı kurallardan arındıran yenilikçi tavrıdır.

Turner'ın bu girişimleri güzellik ve uyumun, doğrulukla mükemmel bir şekilde bir araya geldiği hatta Yunan ve Roma antikitesinin bile önüne geçen Rönesans sanatının durağanlığa kapıldığı bir dönemde tüm kalıpları aşarak, attığı tohumlarla sanatın yeniden yeşermesini sağlayan büyük sanatçıları akla getirir. On altıncı yüzyıl Avrupa sanatının yaşadığı bunalımı açıklayan Gombrich, ressam Parmigianino'nun "Uzun Boylu Meryem" tablosuna değinir. Leonardo, Michelangelo, Raffaello gibi büyük ressamların bilgisi ve yetenekleriyle yüzlerce yıldır ulaşılmayı bekleyen Yunan ve Klasik Roma sanatının aşıldığı bir dönemde, sanatta başarılması mümkün olan her şeyin başarılmış sayıldığı, geriye yapılacak hiçbir şeyin kalmadığının sorgulandığı bir kuşağın ardından yetişen ressam Parmigianino'nun verdiği eserlerde mükemmel

uyuma ve ideal güzelliğe ulaşmak için yapılan klasik çözümlerin nasıl dışında kaldığı görülür. Görüntüleri bozan bir aynadan görüyor gibi figürlerin oranlarını garip biçimde eğip büken ressam, bunları bilinçli bir şekilde yapar. Her ne kadar yadırgansa da ressamın klasik çözümlerin dışında da yeni ve tutarlı bir şeyler sunma gayretinde olduğu görülür. Büyük ustalar ve katı kural koyucular tarafından herkese kabul ettirilen “doğal güzelliğin” zararına olan bu beklenmedik yaratım, basmakalıp güzellikten farklı sonuçlara ulaşmak için sanatçının seçtiği açık ve belirgin olandan kaçma gayretidir (Gombrich, 2013, s. 361-367).

Alışılmış beceri ve ustalık ölçüleri içinde gelişen kuralların gölgesi altında yetişen William Turner, şöhretini borçlu olduğu aynı zamanda üyesi olduğu Kraliyet Sanat Akademisi’nin kurallarına bağlı eserler vermekten uzaklaşır. Doyuma ulaşan sanatçı, geçmişte yaptığı çok sayıda eserin benzerlerini yapmak istemez. Her sanatçının deneyebileceği alışılmışın dışında farklı bir şeyler başarabilmek gibi geçici bir hevese de kapılmaz. Asıl gayesi; göze hoş gelen, doğayı taklit eden resimler ortaya koymak yerine doğada yakaladığı ender zamanların heyecanını yansıtmaktır. Hissettiği yoğun duyguları, izleyiciyle paylaşmak ister.

Seyirci, Turner’ın doğanın mükemmelliklerini yakalamak için fırtınalı karanlıklarda kendini gemi direğine bağlatıp denize açılma girişimini şaşkınlıkla izler. Yaşanan gerilim ve heyecan doruğa çıkar. İşin özünü kavraması için yaptığı çılgınlık her ne kadar sağlığını kaybedip yatağa düşmesine neden olsa da bundan şikayetçi değildir. Doğanın sunduğu olağanüstü manzaraları yakalamak için tehlikeli bir yolculuğa atılan sanatçının edindiği izlenimleri etkili bir şekilde yansıtması için klasik kurallar yetersiz kalır. Nesneleri betimlemek, heyecanlı bir etki yaratmak için yeni bir atmosferle sunmak, yeni yollar denemek zorundadır. Kimsenin şahit olmadığı anı yakalayan ressamın, yeni bir ışıkla gördüğü nesneler karşısında yaşadığı heyecanı yansıtan tabloları sanat çevrelerince eleştirilir. Turner’ın geliştirdiği yöntem tam bir hayal kırıklığıyla karşılaşılır.

4.3. Geçmiş Geçmişte Kaldı, Bizse Geleceğe Bakıyoruz: “Duman, Çelik, Buhar!”



Resim 4.12. Mr. Turner ve arkadaşlarının, Temeraire gemisinin son yolculuğuna şahit oldukları sahne

18. Yüzyılın sonları İngiltere’de sanatta çeşitlilik, ilerleme ve geriye dönüşlerin yoğun yaşandığı bir dönemdir. Sanatta farklı stillerin birbiriyle yarıştığı, sanatçı ve koleksiyoncuların ilgilendikleri konuların ve beğenilerin çeşitlendiği bu dönemde, iç barışın sağlanmasıyla İngiliz toplumunun gelir düzeyi de artmıştır. Kent yaşamında ve kırsal bölgelerde önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Rönesans’ın sanatçıyı yükselterek ona yeni bir statü ve değer yüklemesi, kiliselerde imgelere karşı açılan savaş, Reform hareketleri ve zengin aristokrasinin sanatçıyı sınırlayan beklentileri gibi aşamaları kat eden sanat yolculuğu; Fransız ihtilali ile sarsıcı bir değişimle karşı karşıya kalır. 18. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa siyasi, ekonomik ve toplumsal çalkantılara sahne olur. Vatanseverlik, özgürlük, eşitlik ve adalet gibi kavramların savunulduğu bu dönemde krallıklar yerini ulusal yapılara terk etmeye başlar. Bu değişim yayılarak tüm kıtayı etkisi altına alır. Gerçek modern çağlara ulaşan insanların diğer konularda olduğu gibi sanat hakkındaki görüşleri değişmeye başlar. 1789 Fransız İhtilali’nin köklerini “akıl çağı” ile açıklayan Gombrich, sanatsal algı ve düşüncedeki değişimi de “akıl çağı” ile ilişkilendirir. Geçmiş zamanlarda bir işin yapılmasında ve sonuca ulaşmada dönemin üslubu yeterli ve biricik yol olarak görülürken, akıl çağındaki insanlar değişik üslupların farkına varmaya başlar. Üsluplar ve beğeni kuralları üzerine yoğunlaşan uzmanlar yeni teknik ve buluşlara imza atar. Rönesans’ın klasik form ve kurallarını sorgulamaya başlayan sanatçılar ve araştırmacılar o zamana dek doğru kabul edilen üsluplara şüpheyile yaklaşmaya başlar (Gombrich, 2013, s. 476).

Usta-çırak ilişkisiyle gelecek nesillere aktarılan resim sanatı artık felsefe, matematik gibi akademilerde ders olarak okutulmaya başlar. Düşünürlerin, filozofların ve bilim insanlarının tartıştığı ortak konulardan biri olan resim; deneysel ve bilimsel araştırmalara hevesli sanatçılarla tanışmaya başlar. Eskiden boya ezerek işe başlayan, ustalardan iş kapmaya çabalayan çıraklar yerini bilimsel ve sanatsal eğitim alan genç akademi öğrencilerine bırakır (Gombrich, 2013, s. 480).

Kralın sanata verdiği önemi göstermek için himaye ettiği Akademi'ye küçük yaşlarda kabul edilen Turner, akademi eğitmenlerinin telkinleriyle geçmişin başyapıtlarını inceler, büyük sanatçıların uyguladığı teknikleri ustalıkla uygulayabilecek düzeye erişir. Yeteneği ve verdiği eserlerle kısa zamanda sanat çevrelerinin dikkatini çeken ressam hak ettiği üne kavuşur. Olgunluk döneminde ise bu çevreleri şaşırtacak yapıtlar sunmaya başlar. Akademi “resmi sanatı” koruyarak sanatçıları desteklese de koyduğu katı kural ve beğeni anlayışıyla da sanatçıları durağanlığa iter. Turner kuralları sorgulayarak yaşadığı hareketli dönemin ruhuna ayak uydurur. Doğayı taptaze gözlerle yeniden gözlemleyerek, renklerin ve ışığın yepyeni uyumlarını yakalamaya çalışır. Katı kurallara aldırmaksızın sanata yeni kapılar aralar.

İngiltere dışına yaptığı ziyaretler esnasında karşılaştığı romantik meslektaşları, ihtilalin etkisi altında duygusal bocalamalar yaşamaktadır. Klasisizmin kuralcı ve akılcı sağduyusunun karşısına dizginlenemeyen duygu, coşku ve hayali koymaya başlayan sanatçılar, resim sanatında köklü değişimler ve yenilikler peşindedir. Aydınlanma çağının ortaya koyduğu akılcılığın, sanatçının yaratıcı gücüne sınır koyduğunu savunan romantikler tüm formları, kuralları ve yapay uzlaşımları doğanın gerçek anlamını kavramada engel olarak görür. İdealleştirmelerin, genellemelerin aksine sanatın tikel olana yönelmesi gerektiğine inanan sanatçılar, sanayileşmenin getirdiği hızlı ve radikal değişime kapılır. Makineleşme, kentleşme, geleneksel yaşam tarzlarından kopan insanların yaşadığı baş döndürücü hızlı değişimler sanatçıları da derinden etkiler. Çağın dinamizmine ayak uyduran sanatçılar eserlerinde yeniliği, yaratıcılığı, hızı çağrıştıran betimlemelere yer vermeye başlar. Buharlı gemi ve trenler endüstri çağının önemli simgeleri haline gelir. Durağanlığı parçalayan bu icatlar Turner'ın eserlerine de yansır. Devamlı değişen esrarengiz doğanın içinden geçen

enerji ve hareket dolu lokomotifin yaydığı duman doğal atmosferle birleşir (www.turkcebilgi.com /romantizm, 21 Nisan 2016’da erişildi).

Fransız Devrim Savaşları’nın ardından Fransa, 1800-1815 yılları arasında ünlü komutan Napolyon önderliğinde Avrupa’nın monarşi yanlısı ülkelerine karşı savaş açar. Fransız devriminin yaydığı özgürlük fikrinin ve bunun siyasi etkilerinin tüm Avrupa ülkelerine yayılmasına karşı çıkan monarşi yanlısı koalisyonun başını çeken Büyük Britanya da tarihte Napolyon Savaşları olarak bilinen savaşa katılır. 1804 yılında imparator olan Napolyon, kendine karşı oluşturulan koalisyonun asıl dinamosunun Büyük Britanya olduğunu gayet iyi bildiğinden, oluşturduğu güçlü bir donanma ile Britanya kıyılarını istila etmek ister. Ancak Fransız donanması ve müttefiki İspanyollar, Lord Horatio Nelson komutasındaki İngiliz donanması karşısında Trafalgar Muharebesi’nde ağır yenilgiye uğrar. 21 Ekim 1805’de İspanya’nın güneyinde yer alan Trafalgar Burnu’nun batısında gerçekleşen bu deniz muharebesinde İngiliz donanması 18. Yüzyılda ele geçirdiği deniz hakimiyetini pekiştirir, Napolyon’un Britanya’yı işgal hayalleri suya düşer (https://tr.wikipedia.org/wiki/Napolyon_Savaşları, 14 Haziran 2016’da erişildi).

Britanya, Napolyon Savaşlarına girdiğinde ressam William Turner 18 yaşındadır. Bu savaş İngiliz halkının milliyetçilik duygularını kabartmıştır. Savaşı başlangıcından itibaren yakından takip eden ve etkilerini derinden hisseden ressam Turner, kıta Avrupası’nın Britanya adasını abluka altına aldığı sıkıntılı günlerde vatansever duygularla özgürlüğün ateşli bir savunucusu olur. Yazdığı şiirlerde ulusal bağımsızlığı şiddetle savunur. Ülke tarihinde büyük önemi haiz bu savaşı resimlerinde sıkça işler (Boime, 1990, s. 104-105).

Kuşatmanın ağır ekonomik ve siyasi baskısı altında işsizliğin kol gezdiği dönemlerde özellikle “Temeraire” savaş gemisinin Trafalgar’da gösterdiği kahramanlıklar tüm topluma mal olur. Savaştan birkaç yıl sonra özgürlüğü Britanya kıyılarına getiren, ülkenin tarihini şekillendiren yaşlı geminin 1840 yılında donanma tarafından satılması tepkilere neden olur. Bu haber basında geniş yer tutar (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fighting_Temeraire, 14 Haziran 2016’da erişildi).



Resim 4.13. J. Mallord William Turner, The Fighting Temeraire, 1839, tuvale yağlı boya 91x122 cm.



Resim 4.14. Sökölmek üzere kıyıya çekilen Temeraire gemisinin son yolculuğuna çıktığı sahne

Beksaç, İngiliz Romantizminin ve manzara resminin ustası Turner'dan şöyle bahseder:

Empresyonizme ve modern resme giden yolda çok büyük bir önemi haiz olan Turner, garip ve mistik bir tavırla işlediği manzaralarıyla Romantik anlayışın en güzel örneklerini vermiştir. Her şeyden önce bir renk ustası olan ressamın paletindeki zengin renkler, sisler ardına gizlenen formlarla çizgici anlayışı bertaraf etmiştir. Atmosferik olaylar ve güneş ışığının titreşimleri Turner'ın eserlerinde renklerle ifadesini bulmakta ve renkler senfonisine dönüşmektedir. Ressamın

romantik duyumu ve renklere ağırlık veren anlayışıyla bütünleşen manzaracılığını en güzel yansıtan iki eseri 1839 tarihli “*Savaş Gemisi Temeraire’nin Sökülmek İçin Son Palamar Yerine Çekilmesi*” ve 1840 tarihli “*Köle Gemisi*” baş yapıtları içinde yer almaktadır. İlk eserinde görevini tamamlamış eski bir savaş gemisinin buharlı bir römork tarafından deniz üzerinde çekilerek götürülüşü konu olarak alınmıştır. Bu eser adeta kapanan bir devir için bir ağıt olarak renkler ve ışıklar içinde ifadesini bulmaktadır. İkinci eser ise tamamen bir başkaldırıdır. Bir insanlık trajedisi olan köle ticaretine ve zamanın değişimine yönelik bir başkaldırı ve değişimin belirtisidir. (Beksaç, 1995, s. 82-84).

Hareket çağının başlangıcında çağdaşlarıyla birlikte bir tekne gezisine çıkan Turner, İngiltere kıyılarına zaferi getiren ünlü Temeraire gemisinin son yolculuğuna şahit olur. Güzel savaşçıların şerefine kadeh kaldırır. Sökülmek için kıyıya çekilen yaşlı kahramanı ekrana taşıyan yönetmen, kamerayı da tekneyle birlikte hareket ettirir. Vaktini dolduran Temeraire gemisi batan güneşle birlikte son yolculuğuna çıkar. Sökülen hurdalarının “geçmişin bir hayaleti” olarak kalmasını istemeyen Turner, çok şey borçlu oldukları yaşlı kahramanı yaşatmak için onu tuvaline taşır.

Savaşta İngilizler tarafından ele geçirilen ve Amiral Nelson’un sancak gemisini kurtarmak için kullanılan eski kahramanın buharlı bir gemi ile çekilişi eski ve yeni karşıtlığını içinde barındırır. Romantik döneme ait deniz taşıtı, yeni teknoloji ürünü bir gemi tarafından çekilerek sonsuzluğa uğurlanır. Yeni bir döneme yelken açan sanatçının ileriye, ufka doğru bakışına kamera da eşlik eder. Geleceğe doğru hızla ilerleyen tekne duman, çelik ve buhar çağına yol alırken Turner’ın şu sözleri duyulur: “*Geçmiş geçmişte kaldı. Bizse geleceğe bakıyoruz*”.

Yönetmen tarafından perdeye yansıtılan görüntü sinemaya resimsel bir bakıştır. Ressamın gerçek tablosuna benzer şekilde düzenlenen sahne resimsel olanla filmsel olanı karşılaştırma fırsatı verir. Kameranın çekim açısı, renk, ışık-gölge ve kompozisyon tabloyla paralellik gösterir. Tabloya dönüştürülerek sonlandırılan sahne her ne kadar Turner’ın “*Savaş Gemisi Temeraire*”den yola çıksa da, hikaye yönetmenin yeniden yaratımının bir sonucu olarak ilerler. Tabloyu referans alan filmsel görüntü; olay örgüsüne odaklanan seyircinin bakıp geçtiği bir manzara olmaktan çıkarak daha akılda kalıcı hale gelir (Kavak, 2015, s. 110-115). Ressam Turner için güzel bir çizim malzemesi olan yaşlı gemi, yönetmen için de iyi bir anlatı malzemesi haline gelir.

Ressam Turner tarafından resmedilmiş tablodan esinlenen yönetmen, bu seçimle filme estetik bir zenginlik katmakla kalmaz; aynı zamanda film karelerine referans olan eseri hareket eden bir resme dönüştürür. Tuvalin çerçevesine hapsedilmiş durağan görüntü, kameranın çerçevesinde canlılık kazanır. Seyirci için yeni bir görüntü olma özelliği taşıyan filmsel kompozisyon, yönetmenin yüklemiş olduğu anlamla birlikte yeni bir bakış açısı sunar (Ayhan, 2011, s. 86). Bu yorumlar Tarkovsky'nin sözlerini akla getirir. Usta yönetmenin vurguladığı gibi, iki boyutlu yüzeyde hareketsizliğe hapsedilen nesneler, figürler, renk ve ışık filmsel görüntüyle zamansal ve uzamsal bütünselliğe dönüşür (Tarkovsky, 2008, s. 45).



4.4. İzlenimci Ruh

Ressam Turner, hayat yolculuğunda sanatı yaşam tarzı olarak benimseyerek o atmosfer içerisinde nefes alıp verir. Bu yolculuğa çok erken yaşlarda babasının berber dükkanına astığı resimlerle başlar. Resimler, tablolar, fırça ve boyalar çocukluğundan ölümüne kadar hayatının her aşamasında önemli bir yer tutar. Doğayı titizlikle gözlemleyen sanatçı onun büyüleyici her anını merakla yakalamaya çalışır. Güneşe, ışığa ve doğadaki eşsiz renklere hayranlık duyar. Dış dünyaya ait izlenimlerini ruhsal duyumlarla besleyerek tablolarına aktaran sanatçının hayatının son dönemlerinde yakaladığı görme biçimi; değişen toplumsal ve sanatsal algının erken habercisidir. Yaşadığı kuşakta gerçeğin ve doğanın idealleştirilmiş şekilde yansıtılması sanatta mükemmelliğin bir ölçüsüyken, Turner bu algıların aksine ideal plastik biçimlerden uzaklaşır. Dış dünyanın sunduğu nesneye ait formlar zihninde farklı bir karşılık bulur. Fiziksel gerçeklik, sanatçının sadece görünüş dünyasının (fenomenlerin), duyumlarının birer malzemesi olur.



Resim 4.15. Buharlı lokomotifin Thames nehri köprüsünü geçtiği sahneden bir görüntü

D. Hume; bilginin en temel taşıyıcısı ve belirleyicisi olan izlenimlerin, sadece dış duyu verisi olarak değil aynı zamanda iç duyu içeriğini de kapsayan bir özellik taşıdığını belirtir. O'na göre bütün idealar, görünüş dünyamız (fenomenler); nesnel (dışsal) ve öznel (içsel) duyumlardan meydana gelir. Felsefenin ışığında modern resmi inceleyen Tunalı sanat eserinin varlık anlayışını açıklarken; pozitivist felsefeci Mach ve ampirik felsefeci Hume arasındaki benzerliğe dikkat çeker. On dokuzuncu yüzyılın son yarısında ortaya çıkan İzlenimci (impressionist) resimde; sanatçı özne ile nesne

arasındaki güçlü bağa değinir. O'na göre her sanat eseri sanatçının duyumlarıyla ortaya çıkan bir obje yorumudur. İlk defa görünüş dünyasının (fenomen) yeni bir analizini sunan izlenimci görme biçimi nesnelerin plastik sınırlarını belirsizleştirerek, konturları yok eder. Görünüşü belirlemek ve kavramak için renk ve ışık titreşimleri resimde temel motifler olarak kullanılır. Sanatçının anlık duyumları, renk ve ışık izlenimleri sürekli bir değişim ve akış içindedir. Paris'teki bir sergide Monet'in "*Güneşin doğuşundan alınan izlenim*" tablosundan adını alan izlenimci (impression) resimde sanatçı; doğada gerçek olan şeyler değil sürekli değişen renk ve ışık izlenimlerinin akışını görür. Özne-nesne arasındaki bağ sanatçının duyumuyla gerçekleşir. Resimde renk tarzını tercih eden izlenimcilik plastik çizgiye karşıdır. Eriyen kontur objenin seçikliğini azaltır. Leke halinde akıp giden renk ve ışık titreşimleri az önce var olan 'an'ın birazdan kaybolacağı hissini verir. Hiçbir forma ihtiyacı olmayan doğa eriyen renkli gölgelerden ibarettir. İzlenimcilikle birlikte ilk defa geçmişin form geleneği ile kurulan köprü tamamen yıkılmıştır (Aktaran: Turgut, 1993, s. 110-115).

Bu köprüyü Monet'den önce İngiliz Turner yıkar şüphesiz. Sanatçının duyuma ulaşması doğaya çıkıp onun her anını titizlikle gözlemlemesini gerekli kılar. Zamanının çoğunu doğayı, nesnelerin yapısını, ışığı, renkleri incelemekle geçiren sanatçı; günlerce, haftalarca yolculuk yapar. Açık havada dolaşarak güneş ışığının gizlerini çözmekle meşgul olur. Doğanın yüceliğine, dağların, gökyüzünün en önemlisi de ışığın farkına varır. Doğaya baktığı zaman tek tek nesneleri değil de ışığın belirlediği renkleri, ışık tayflarını görür. Yeri geldiğinde bir bilim adamı titizliğiyle ışığı gözlemler, renkler hakkındaki görüşlerini akademi derslerinde paylaşır. Daha önceleri resimde figür ve formların plastik değerini ortaya koymaya yarayan bir araç olarak kullanılan ışık, sanatçının eserlerinin temel ögesi olur. Turner'ın ışık ve rengi keşfetmesi onu durmak bilmeyen bir yolculuğa sürükler.

Nesnelerin tek tek ayrılabilirdiği, analitik karaktere sahip gerçeğe öykünen formlar artık onun tablolarında belirsizdir. Son dönem eserlerinde ışık ve renk duyumları iyiden iyiye kendini hissettirir. Ressam renk ve ışık etütlerine dalar, bu işe meraklı araştırmacılarla, bilim adamlarıyla optik yasaları açıklamaya çalışır.



Resim 4.16. Turner'ın buharlı lokomotifi resmettiği sahneden bir görüntü

Rengi obyeje ait bir özellik olarak kullanan klasik algıların aksine Turner; rengi objeden ayırarak nesneye ait görüşleri alışılmış resimsel öğelerden arındırarak öznel bir görme biçimiyle sunar. Nesneden soyutlanmış renkler, konturları eriyen objeler belirsizliğe neden olur. Doğa renkler dünyası olarak karşımıza çıkar. Resimde çizgisel perspektif yerine ışık-renk ve havayı bir arada kullanan sanatçı; seyirci ile doğa arasında bir boşluk meydana getirir. Ressamın üslubunu yansıtan tabloları filme taşıyan yönetmen dönemin sanat algısını da gözler önüne serer. Turner'ın manzara resimlerindeki havayı, atmosferi, sisi ve bulutları koskoca çirkin bir boşluk olarak nitelendiren Kraliyet ailesi; modern sanatın doğuşunu haber veren sanatsal devrimden habersizdir.



Resim 4.17. Joseph Mallord William Turner, Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway, 1844, tuvale yağlı boya, 91x122 cm. (https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_Steam-and-Speed, 8 Haziran 2016’da erişildi).

Hayatının son döneminde 69 yaşında yaptığı “*Yağmur, Buhar ve Hız, Büyük Batı Demiryolu*” tablosu sanayi devrimine karşı bir eleştiridir. Thames Nehri üzerinde yer alan Maidenhead İstasyon Köprüsü rayları üzerinde ilerleyen buharlı tren “*Doğayı şiddetle yumruklayan bir demir yumruk*” gibidir. Sanayileşmenin getirdiği değişimin, hızın, insanı önemsiz ve belirsiz hale getiren makineleşmenin bir sembolüdür. Sakin ve dingin bir yaşamı parçalayan demir yığınının müthiş bir gürültüyle geçişini hayretle izleyen Turner, trenin ardında bıraktığı duman ve sisi sarı renk yardımıyla verir. Nehir içinde yer alan kayık figürü ve canavarlaşan trenin önünde dehşete kapılarak hızla kaçan tavşanın belirsizliği yaşadığı yüzyılın insana ve doğaya bakışını simgeler. Tabloda sanayi devrimi karşısında yitip giden, değersizleşen doğa ve birey ustalıkla işlenir (www.resimbiterken.wordpress.com, 8 Haziran 2016’da erişildi).

Sanayi devrimini temsil eden buharlı lokomotifin hoyrat geçişinden etkilenen sanatçı tedirgindir. Sükunet içindeki doğa günden güne kirlenip, çirkinleşmeye başlar. Doğa ve gelişen teknoloji karşıtlığı, romantik çağa tanık olan Turner’ın tablosunda yer alır.

Aynı duygu yoğunluğunu beyaz perdeye taşıyan yönetmen, dönem filmi olmasından dolayı çağı yansıtan dekoru, sanatçının resimlerine benzeyen sahneleri ustalıklı yaratır. Işığın ressamı olarak anılan Turner rengi, havayı ve atmosferi tuvaline nasıl taşıdıysa yönetmen Mike Leigh da bunları filme taşır. Doğanın kucığında yaşayan, huzur bulan, dinginlikte rahatlamaya çalışan sanatçının gitgide bundan mahrum kalışına tanık oluruz. Doğadan beslenen ressam, İngiliz topraklarına saldıran demir yığınının yok ettiği güzellikler karşısında derin üzüntü duyar.

Turner'ın çok dikkatli bir şekilde gözlemlediği buharlı lokomotif sahnesi yönetmen tarafından bizlere sunulan izlenimci ruhun özeti niteliğinde. Dönemin hızını ve hareketini yansıtan buharlı trenin geçişini dehşet dolu gözlerle izleyen Turner, sürekli değişen zamanı ve hareketi yakalamak ister. Raylar üzerinde inanılmaz bir gürültüyle ilerleyen, etrafı dumana boğan lokomotifin vahşi geçişinden sonra yapılan kesme ile seyirci doğrudan sanatçının duyumlarını yansıttığı tabloyla karşılaşır. Bir önceki sahnede Turner'ın dikkatini cezbeden yoğun uğraş bu sefer tablo üzerindedir. Adeta büyülenmiş şekilde eserine bakan Turner, atölyeye giren hizmetçisini bile fark etmez. Hannah elindeki bardağı Turner'a uzatır. Gözünü tablodan ayıramayan ressamın sessizce bekleyişi hizmetçinin de dikkatini çeker. O da anlamsız boş gözlerle tablo üzerinde bir şeyler arar. Tuvale kabaca göz atar ama bu yüzeysel bakış merakını gidermez. Turner niçin bu kadar kendini kaptırmıştır anlayamaz. Tekrar sanatçıya bakar ama yine bir cevap bulamaz, oradan uzaklaşarak sanatçıyı eseriyle baş başa bırakır. Yönetmen bu sahnede; sanatçı ve toplum arasındaki çatışmayı, gelenek ile modern sanat arasındaki algısal karşıtlığı Turner ve hizmetçi üzerinden vermek ister. Alıcıya sırtı dönük sanatçının bakışı izleyicinin bakış açısıyla aynıdır. Birlikte bakarlar tabloya ve her ikisi de sessizce düşünür. Hizmetçi sahneden anlamsız boş gözlerle çıkarken; Turner'ın homurtularıyla sahne sonlanır.

Tıpkı meditasyon yapar gibi doğayı saatlerce gözlemleyip onu zihnine işleyen Turner, şahit olduğu muhteşem manzarayı, güneşi, ışığı, rengi, havayı ve atmosferi en ince ayrıntısına kadar irdeler. Uzun uzun ve dikkatle seyrettiği doğanın ruhunda yarattığı coşkunluğu tuvaleri için taslağa kaydeder. Doğadan esinlenerek yakaladığı ruhsal dalgalanmaları, duyduğu hayranlığı cesaretle tablolarına aktarma ister. Açık havada seyahat ederek doğayı derinlemesine inceleyen sanatçının bu çabası eski Çin rulolarına

doğayı resmeden Çinli ustaları akla getirir. Gombrich, Budizm’e hizmet eden Çinli ressamların halk nazarında “*esinlenmiş ozan*”la aynı saygınlığa sahip olduğunu söyler. Kendini dine adanmış sanatçılar belirli bir dersi öğretme ya da süsleme amacıyla değil, derin düşünmeye davet etmek için doğayı resimlerinde malzeme olarak kullanır. Değerli kutularda saklanan ipek rulolara yapılan resimler, ruh dinginliğinin yaşandığı anlarda sanki bir şiir kitabındaki etkileyici bir dizeyi tekrar tekrar okuyormuşçasına defalarca çıkarılıp bakılır. Kutsal gerçeği saatlerce düşünmek, ona yoğunlaşmak için yapılan meditasyona yardımcı manzara resimleri, XII. ve XIII. yüzyıllarda yaşamış tutkulu sanatçıların eserleridir. Çinliler nazarındaki saygınlık derecesine ancak Rönesans döneminde erişebilen Avrupalı sanatçılar meditasyon teknikleri konusunda pek az bilgili olsalar da doğayı işleme konusunda Çinli ustalarla paralellik gösterir. Kendilerinden önce yaşayan ustaların yapıtlarını inceleyen, yeterli teknik olgunluğa erişen ressamlar sanatlarını bilgiye dayandırır. Önceden saptanmış kurallara bağlılık içinde biçimlere ustalık derecesinde hakim olduktan sonra manzaranın ruhunu kavramak için doğa yolculuğuna çıkarlar (Gombrich, 2013, s. 152-153).

Turner, Kraliyet Akademisi’nin gözde sanatçılarından biri olarak tüm kural ve teknikleri ustalıkla uygulayabilecek yetenektedir. Olağanüstü dehasıyla sanat çevreleri ve halk nazarında kabul gören sanatçı Budist ressamlar gibi teknik bir yetkinlikle yüce doğanın huzuruna çıkar. Sabırla ve titizlikle gözlemlediği doğayı, şaşırtıcı bir gerçeklikle sunma peşinde değildir. Zihninde kalan doğanın görünümü, asıl formundan uzak ve daha az belirgin şekilde tuvaline yansır. Atmosfer içinde belirsizleşen, birbiri içinde eriyen objeler karşısında hayal kırıklığı yaşayan sanat çevreleri ünlü ressamı yargılamaya başlar. Turner’ın oldukça cesur fırça darbeleri hoşlarına gitmez. Hiç de alışık olmadıkları bir doğa sunumuyla karşılaşan insanlar tabloları anlamsız bakışlarla süzerken Turner’ın yeteneğini sorgulamaya başlar. Resimde ayrıntı arayan, onu gerçeklikle karşılaştırmaya çalışanlar ressama tepki gösterir. Çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyin benzerlerini tablolarda görmeye alışık İngiliz Akademi çevresi bu yeniliğin farkına varamaz. Doğanın huzurunda duyduğu coşkuyu, yüceliği eserlerine yansıtan Turner’ın tutkusu, katı kalıplar arasında sıkışan sanatçıya yeni kapılar açar. Nesneleri görüldükleri gibi gösterme hevesinden vazgeçen sanatçılar biçim ve renklerin seçiminde özgürleşmeye başlar. Turner’ın

açtığı yolda ilerleyen bir sonraki kuşağın ressamı doğaya, onu kopya etmek için değil, yoğun duyguların ifadesinde ondan yararlanmak için bakar.

Sipariş üzere çalışan ressamın ruhsuz eserlerinin aksine Turner, toplumsal beklenti ve beğeniye aldırmadan izlenimlerini cesurca sergiler tuvallerinde. Eserlerinin izleyici tarafından açıkça anlaşılamaması, beklentileri karşılamaması toplumda sanatın özüne aykırı bir hareket olarak görülür. Turner'ın görme yeteneğini kaybettiğine ya da akli melekelerini yitirdiğine dair görüşler yayılmaya başlar. Tuval üzerinde renklerden oluşan saf bir yüzeye bakan izleyicilerin nesneleri zorlukla seçebilmeleri onları tatmin etmez. Katı benzetme kurallarından saparak atmosfer içinde eriyen nesneler ressam için tam bir başarısızlık sayılır. Belirgin biçim ve nesneler sanatın ayırıcı bir özelliği sayılırken; Turner'ın nesneden soyutlanmış izlenimleri sanat mertebesinde uzaktır.

H. Robert Jauss'un '*alımlama estetik*'i kuramında okuyucu diye tanımladığı süjenin (seyirci, izleyici, dinleyici) kendine özgü karakterolojik ve sosyal bir varlık olarak sanat yapıtına belli bir beklentiyle yaklaştığına değinir. Döneme ait olgular, bakış açısı ve okuyucuya ait psikolojik özellikler bu beklentiye belirler. Süje bu beklentilerle yaklaşır ve eserle bağ kurar. Jauss bu yaklaşıma 'beklenti ufku' adını vererek herhangi bir eseri alımlarken süjenin subjektif izlenimlerinin keyfi olamayacağını, onu etkileyen belli buyrukların, yönetilen algı süreçlerinin varlığından söz eder. Mimesis geleneğinin katı kuralları, Kraliyet Akademisi'nin belirlediği ölçütler döneme ait beklenti ufkunu açıklar. Turner'ın eserlerinin toplumda hayal kırıklığına neden olması, yarattığı yeniliğin acımasızca eleştirilmesi, süjenin alışageldiği reproduksiyona -taklit geleneğine- duyduğu isteği ortaya koyar. Jauss, klişeleşmiş algıları, bilinen duyuları onaylayan sanat yapıtlarını eğlence sanatı ürünleri olarak niteler. Bu eserlerin hoş vakit geçirme dışında bir iddialarının olmadığını savunur. Ciddi, büyük yapıtların ise sunduğu derinlik ile süjenin beklenti ufkunda değişme ve genişleme yarattığına değinir. Bu tür eserlerin meydana getirildikleri dönemde itibar görmemelerinin bir değerlendirme ölçütü olamayacağını savunan estetik kuramcıya göre; sanat eseri sürekli değişim ve oluşum içinde yaşayan bir varlık olmalıdır. Değeri şimdi anlaşılmasa da gelecek dönemlerin beklenti ufuklarına çok şey katabilir. Tarih bu örneklerle doludur. Jauss ucu açık, sürekli kendini yenileyen sanat eserini yaşayan bir varlık olarak görür. Taze bakışlarla yeni bir kavrama ve yoruma imkan veren yapıt bu

özelliğiyle sürekli değişen ufukların nesnesi haline gelir. Her devirde yeni bir anlama kavuşarak sınırı olmayan tarihsel bir varlığa bürünür. Oluşum halinde kendini yenileyen yapıtın değeri, beklenti ufuklarının değişimine bağlıdır (Aktaran: Tunalı, 2013, s. 124).

Turner, çağdaşları tarafından eleştirilere maruz kalsa da modern sanatın temelini atan algısal değişimi yakalar, bu devrimin koparacağı gürültü karşısında sessizce tuvalleri karşısında bekler. Sanatçı, sanat eseri ve seyirci üçlüsünü sahnede bir araya getiren yönetmen, zihni ve algısal birikimini Turner üzerinden imgeleştirir. Bu kareler sanatçının ve toplumun sanat eserine bakışındaki çatışmayı yansıtırken, farklı bir mekan ve zaman dilimine tanıklık eden sinema izleyicisinin bakışını da harekete geçirir. Kameranın görüş açısıyla izleyicinin görüş açısını birleştiren cepheden çekilen görüntü ile kurulan özdeşleşme filmsel alanda kesme yapılmaya kadar devam eder. “Orta-plan” görmeyle olayın içine çekilen seyirci, film karakteriyle birlikte hareket ederek, tabloya yoğunlaşır. Sadece kamera ve oyuncu yoktur, ikisinin arasında bir tablo gibi düşünebilen, kurabilen, oluşturabilen planı (orta-plan) seçerek seyirciyi filmin içine çekmek isteyen sinemacı vardır (Bonitzer, 2011, s. 130). Özdeşleştirmeyi, sinemayı sanat haline getiren kendine özgü yeni bir teknik olarak dile getiren Balazs’a göre; bu özelliğiyle daha önce hiçbir sanatta görülmeyen bir şekilde seyirci kendini kahramanın yerine koyar. Oyuncunun gözüyle gören seyirci sahneye dışarıdan bakmaz. Antik Yunan’dan miras kalan estetik ve sanat felsefesi geleneğinde alımlayıcı ile sanat eseri arasındaki aşılmasız mesafe belki de ilk defa sinema ile yıkılır. Dış dünyadan bağımsız olarak kendi yasaları içerisinde bir mikrokozmos gibi algılanan sanat eseri; artık seyirciden ayrı bir yaşam süremez. Onun kendine yeten dünyasını istila eden alımlayıcı izlediği filmin tam ortasında bulur kendini (Balazs, 1952, s. 46-48). Turner’ın tablo karşısında sessizce bekleyişi filmin hareketinde bir durma, nefes alma anı yaratır. Orta-plan çekimle seyirciyi tutmayı başaran sinemacı filmi tabloya dönüştürür. Tıpkı resim gibi susan bir söyleme dönüşen beyaz perde seyirciyi ucu açık okumalara, sürekli yenilenen bir tartışmaya sürükler (Bonitzer, 2011, s. 136). Filme ait plan ve resme ait tablo arasında gidip gelen seyirci, Turner ile özdeşleşerek öyküye katılır. Film okumaya, görüntülerin derin anlamlarını keşfe çağrılır. Tarkovski bu sürece şöyle değinir:

Bir nesne hakkında her şey hemen bir çırpıda söylenmezse, insan bu konuda şahsi görüşler üretme imkanına kavuşmuş olur. Oysa genelde sonuç, seyirciye hiç akıl yürütme fırsatı tanımaksızın tepsi içinde sunulmaktadır. Seyirci zahmetsiz elde ettiği bu sonuçla ne yapacağını bilemez. Yaratıcı, bir görüntünün yaratılmasındaki zahmeti ve mutluluğu seyirciyle paylaşmadan, ona bir şey anlatabilir mi? (Tarkovski, 2008, s. 7).

Tarkovski, eser üzerinde sanatçıyla (yönetmen) seyircinin eşit düzeye çekilerek, seyircinin kendi düşüncelerini filme katmasını ister. Film parçalarından yeniden bir bütün oluşturan bu katılımcı süreç, sanatçıyla izleyicinin ilişki kurabildiği uygun sanatsal iletişim biçimini ifade eder. Seyirciye sunulan görüntüler düşüncenin sınırlarını genişleterek, derine inme imkanı vermelidir. Yönetmen bu işi anlam dayatmalarına girişmeden, seyirciyi boğmadan yapar. Çok anlamlılık peşinde koşarak kendince gerekli gördüğü zorlamalardan da kaçınır. Filmsel anlatım adına sahte bir hayatın kalıpları ve ruhsuz iskeleti yerine hayatın kendisinden izlenimleri katarak bunu abartısızca verir (Tarkovski, 2008, s. 13). Bunu yaparken seyirciyi gereksiz bir karmaşıklığa itmeden, görüntüyü anlam yönünden dar kalıplarla sınırlandırmadan, dizginlerini oldukça serbest bırakır.

4.5. İkimiz Birlikte Sonsuza Dek!

19. yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan fotoğrafın keşfiyle ressamların karşısına yeni bir rakip çıkar. İlk yıllarda portreler için kullanılan fotoğraf her ne kadar uzun pozlama zamanı gerektirse de, zamanla bu eksikliği giderir. Taşınabilir fotoğraf makinesi ve şipşak fotoğrafın gelişmesiyle görüntü kopyalama işi; resim sanatına gerek kalmadan bir ressamdan daha iyi ve daha ucuza yapılır. Fotoğrafın; resim sanatının görüntüleri kaydetme görevini üstlenmesiyle ağır bir darbe alan ressamlar yaptıkları araştırma ve deneylerle fotoğrafın giremeyeceği alanlar bulmak zorunda kalır. Rastlantısal görünümünün ve açıların güzelliğini yakalamaya yardım eden fotoğraf makinesi; modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren zorlayıcı etkisiyle, izlenimci (empresyonist) resmin doğumuna eşlik eder. Yeni konular ve yeni renk dizileri arayan sanatçılar geleneksel resmin temel kurallarını aşarak; bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesini fetheder (Gombrich; 2013, s. 523-526). Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde yönetmenin ressam Turner'i fotoğraf makinesiyle (Daguerretype-Dagerbaskı) tanıştırdığı sahne, seyirciye zaman içerisinde yaşanan sanatsal algıdaki değişim ve dönüşümü yakalama olanağı tanır. Yönetmen resme, fotoğrafa ve sinemaya ait birçok kavramın birbiriyle ilişkilendirildiği görüntüleri sahneye taşır. Düz anlamın altında yatan yan anlam ve motiflerin kullanıldığı karelerde benzerlik ve karşıtlıklar yoğun bir şekilde işlenir. Resim ile fotoğraf arasındaki benzerlikler aktarılırken aynı zamanda objektif ile ressamın gözü karşılaştırılır. Birkaç dakika süren bu sahnede seyirci yüzlerce yıllık sanatsal gelişimi ve değişimi yakalama imkanı bulur. Bir ressamla fotoğraf makinesinin gizliden gizliye karşıtlığına tanık olurken, bu çatışma ortamında yer alan resmin karşısına dikilen mekanik görüntüyü, arı nesne ile reproduksiyonu kıyaslama fırsatı bulur. Gerçek ile temsili, asırlarca süren gerçekçi tutkuyla (mimesis) modern sanat anlayışının kapıştığı anları izler.

Uzun bir dönem boyunca görüntüleri aslına uygun olarak yansıtıp yansıtmadığı tartışmalarına konu olan Batı resim geleneği, fotoğrafın icadıyla gerçeklik takıntısından kurtulur. Gerçekçilik tutkusunu doğrudan ve yetkin bir biçimde karşılayan fotoğraf, sanatı tekrar özgürlüğüne kavuşturur. Ressam artık nesnellik bunalımından kurtularak kendi iç dünyasına ve öznel algılarına döner. Nesnel dünyayı

kopya etmede çok becerikli bir ressam bile yapıtını meydana getirirken özgürce duyum ve duygularını işin içine katma fırsatı yakalar. Mekanik yeniden-üretimin gerçeğe benzerlik takıntısını çözmesiyle ressamın çizdiği eserde görüntünün gerçek olup olmadığı tartışması da ortadan kalkar. Bazin, fotoğraf görüntüsünün varlıkbilimine ait yazdığı bir makalesinde şöyle der:

Fotoğrafın resme göre yeniliği, temel nesnelliğindedir (objectivite). Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü oluşturan mercekler topluluğu da “objektif” adını almaktadır. İlk defa olaraktır ki, temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa olaraktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerçekliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimiyle karışmaktadır; bu kişilik son yapıtta ne kadar göze çarpar olursa olsun, ressamın kişiliğiyle aynı nitelikte değildir. (Bazin, 1966, s. 36).

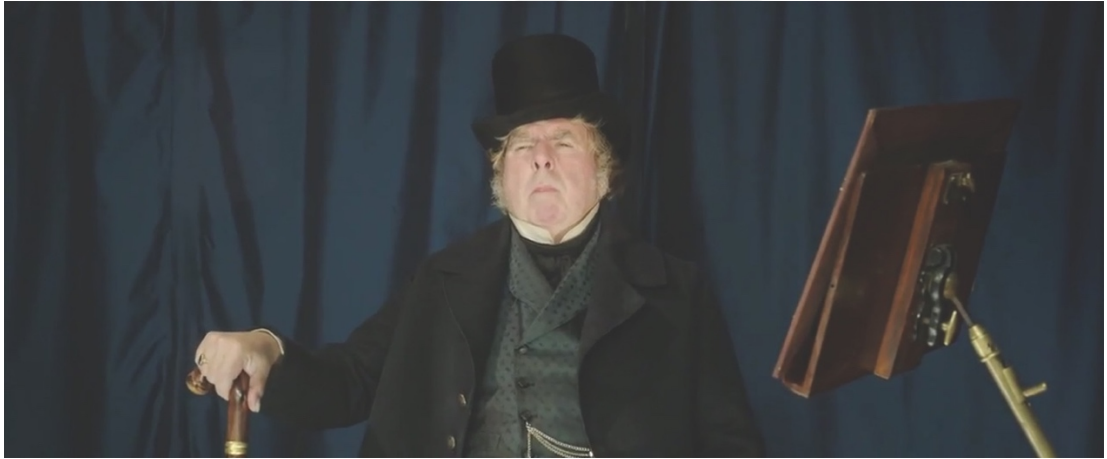


Resim 4.18. Mr. Turner’ın fotoğraf makinesiyle ilk defa tanıştığı sahneden bir görüntü

Turner ile fotoğraf makinesinin objektifinin aynı yöne baktığı, her ikisinin de aynı karede bulunduğu çekim aynı işi yapan iki mekanizmanın benzer özelliklerini ve aralarındaki rekabeti çağrıştırır niteliktedir. Bu karşılaştırma makine ve objektif hakkında merakla soru soran Turner’ın aldığı cevap karşısında “*Tıpkı benim gibi*” benzetmesiyle daha da açığa çıkar. İşinin elinden alınacağı korkusu ile mekanik buluşu kıskanan Turner’ın bu endişesi en azından işin içine daha rengin girmemesi sebebiyle azalır. Fotoğraf makinesinin ete kemiğe büründüğü bu sahnede; resmin kompozisyonunda önemli bir yer tutan doğal güneş ışığının; fotoğrafta aynadan yansıyan ışıkla giderilmesi dikkat çekicidir. Turner’ın yüzünü aydınlatmak için

aynanın kullanımı sinemada arketipsel bir ilişkiye gönderme yapar: Ayna motifi! Ressam ile fotoğraf makinesinin kimliklerinin birbirine girdiği, iç içe geçtiği, bulanıklaştığı ve çatıştığı anlara tanık oluruz. Ressamın kimlik mücadelesine girdiği anda aynadan yansıyan ışık sinemasal bir metafora dönüşür. Özdeşleşme ile birlikte kendine yabancılaşmayı da aynı anda yaşayan Turner’ın izleyicinin bakışına sunulan iç dünyası aynadan yansıyan ışığın etkisiyle görünür hale gelir. Huzursuz ve tekinsiz bir atmosfer içinde yer alan ayna motifi aynı zamanda izleyiciye de kendisiyle yüzleşme olanağı sağlar. Elsaesser-Hagener; sinemadaki ayna motifine şöyle değinir:

Aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kılar. Yine de kişinin aynada kendine bakması, aynı zamanda dışarıdan bir bakıştır; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren ve pohpohlayan, ama her halükarda bir başkasının ya da “öteki”nin bakışı haline gelmiş olan bir bakış. (Elsaesser-Hagener, 2014, s. 110).



Resim 4.19. Mr. Turner’ın fotoğraf çektiği sahneden bir görüntü

Aynadan yansıyan ışık altında yakın çekimle gösterilen Turner’ın yüz ifadesi, yaşanan çelişkili durumu ve duyguyu gözler önüne serer. Yakın çekim burada aynı zamanda önemli bir dönüşümün belirtilerine dikkat çeker. Deleuze yakın çekimin etkisini şöyle açıklar: “Duygulanım-imge yakın çekimdir, yakın çekim ise yüzdür... Yakın çekim bir büyütme işlemi değildir, bir boyut değişikliğini ima etse bile, bu mutlak bir değişikliktir” (Aktaran: Elsaesser-Hagener, 2014, s. 118).

Bahsedilen mutlak değişim fotoğrafın icadıyla batı resminin gerçekçi tutkudan kurtulup; kendi özerk estetiğini yeniden bulmasıyla yaşanır. Resmin karşısına Barok

benzerliğin ötesinde, modelle özdeşliğe varacak mekanik görüntü çıkar (Bazin, 1966, s. 40). Işığın resim yapması temeline dayanan bu yeni teknoloji o dönemin sanat algısında da önemli değişikliklere neden olarak modern sanatın doğmasına zemin hazırlar. Devrim niteliğindeki bu teknolojik buluş mevcut sanat algısının sorgulanmasına ve değişimine yol açar, sanatsal bakış açısında ve kalıplaşmış düşüncelerde sarsıcı etki meydana getirir. Bu yeni icada merak ve ilgi duyanlar eskiden olduğu gibi portre ressamlarına gerek duymadan aileleriyle birlikte fotoğraf çekirtmeye başlar. Geleneksel portre ressamlığını inişe geçiren teknik buluş karşısında ciddi endişe duyan ressamlar ayakta kalabilmenin yollarını aramaya başlar. Bu resim sanatı için ciddi bir sorundur. Yılmaz bu soruna şöyle değinir:

Doğaya sadık çalışan ressamlar, artık makine tarafından çok daha kolayca elde edilebilen görüntülerle yarışamadıkları için başka tarz ve konular bulmak zorunda kaldılar. Görüntünün gittikçe çoğalması ve yaygınlaşması, yani ‘demokratikleşmesi’ yüzünden, geleneksel imge üreticisinin iktidarının kökünden sallanması demektir bu. Ancak bu sarsıntı bazılarının işine yarayacaktı elbet. Diyeceğimiz, fotoğraf makinesi ‘mimesis’ gibi bir yükü devraldığı için, içgüdüsel olarak çoktandır ‘dış gerçeklikten’ kaçmak isteyen sanatçılar bunu bir özgürlük fırsatı olarak değerlendirdiler. Ancak ‘fotoğraf keşfedilmeseydi, resim doğal görüntülerden yakasını kurtaramazdı’ gibi bir yanılgıya düşmemek gerekir. Çünkü Niepce ve Daguerre’den 15-20 yıl önce İngiliz ressam William Turner (1775-1851) geleneksel görüntüden çoktan kopmuştu bile. İşte Monet kuşağının zihnini hazırlayan gelişmeler, Turner’ın elle, fotoğrafçıların da bir makine aracılığıyla ürettikleri imgelerdi. (Yılmaz, 2006, s. 308).

Monaco da fotoğrafın meydana getirdiği değişime dikkat çeker. Gerçeğe benzerlik açısından resme ve çizime üstünlüğünü ilan eden fotoğrafik görüntü kaydeden aracın (Daguerreotype) keşfedilmesiyle o zamana dek asillerin ayrıcalığı olan bir tür ölümsüzlük olanağını binlerce sıradan insana sunulur. Görüntünün demokratikleşmesi sürecinin başlamasıyla kısa zamanda binlerce portre galerisi açılır. Resim sanatı bu teknik gelişime hemen yanıt vererek, katı ‘mimesis’ten hızla uzaklaşır, dışavurum yönünde ilerleme sağlar. Gerçekliği taklit etme görevinden kurtulan ressamlar kendi sanatlarını daha derinden incelemeye başlar. Örneğin Joseph Turner, Daguerre’in icadını tamamlamasından otuz yıl önce ‘anti-fotoğrafik’ peyzajlar sunarak resmin olanaklarını ve gidiş yönünü değiştiriyordu (Monaco, 2002, s. 43-44).



Resim 4.20. Mr. Turner ve Mrs. Booth'un birlikte fotoğraf çektiği sahneden bir görüntü

Sanatta gerçeklik çekişmesinin tam anlamıyla fotoğrafın ve sinemanın icat edildiği 19. yüzyılda yaşanması tesadüf değildir. O zamana değin estetik -modelin, biçimin sembolizminden dolayı ağır bastığı manevi gerçeklerin anlatımı- ve dış dünyanın yerine benzerini geçirme özlemi arasında ikiye bölünen resim; sanatçılara gerçeği egemenlikleri altına alma ve sindirme imkanı veriyordu. Perspektifle biçimlerin sorunları çözülürken, anın hareketini veren dördüncü boyut henüz gelişmemişti. Gerçeği mekanik yolla mükemmel şekilde kopya eden Niepce'nin yeni tekniğinin ardından zamandaki devinimi yeniden üretme gücüne sahip Lumiere'in sinematografik görüntüsü ile geleneksel plastik sanatlar bunalıma girer. Değiş ve benzerlik çatışmasını bu dönemde derinden yaşayan ressamlar plastik sanatların varlık koşullarını tartışmaya başlar. Kendilerine tehdit olarak algıladıkları teknik ilerlemeyi aynı zamanda kıskanırlar (Bazin, 1966, s. 33-38). Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde; Turner'ın sevgili eşiyle birlikte fotoğraf çektiği sahne bu tartışmaların bir özeti niteliğindedir. Doğanın en güzel yeri olarak tanımladığı Niagara Şelalesi'nin manzarasını görmeyi çok isteyen Turner'ın bu arzusunun fotoğrafçı Bay Mayall tarafından yakalanıp görüntülenmesi onu çok etkiler ve kıskançlıkla şöyle der:

- *Yakında ressamlar kollarında bir çanta yerine ellerine bir kutu alarak dünyayı dolaşacaklar demek ki!*

Sahne; ressamın yüzyıllarca peşinden koştuğu ama asla ulaşmayı başaramadığı zamanı yakalayan kamera hareketiyle sonlanır. Nesnelliğin zaman içinde gerçekleştirilmesi! Turner-Booth çiftine doğru yaklaşan kamera, fotoğrafik nesnel görüntüyü, hareketi ve

aynı zamanda bunların süresinin görüntüsünü de yakalar. 10 saniye kadar kısa süren mekanik işlem sonucu kendi suretinin kopyasını çıkaran bu icat her ne kadar Turner'ı endişeye sevk etse de aslında sanatçıyı zaman ırmağında yok olup gitmekten kurtarır. Ölü maskelerinin kalıbını almak ya da bir Mısır mumyası gibi nesnenin maddi görünüşlerini yapay bir biçimde saptamak onu hiç bitmeyecek bir yaşama kavuşturur. Tıpkı İsa'nın suretinin Veronica'nın mendilinde var olması gibi. Şüphesiz bu da mutlak bir değişikliğin kırılma noktasını oluşturur. Bayan Booth'un dediği gibi **“İkimiz birlikte sonsuza dek”** kalabilen bir iz bırakabilmek geleceğe. Anı ölümsüz kılabilmek.

İlkel zamanlardan bugüne ‘ölümün zaman karşısında zaferi’ni yenme tutkusu taşıyan insanoğlu bu ereğe ‘varlığı görünüşü üzerinden kurtarma’ çabasıyla ulaşmaya çalışır. Yaşamın daimi ve sonsuz olmasını fiziksel görünüşün mümkün olduğunca korunmasında arayan arkaik arzu; fotoğraf sayesinde zamandan çıkarılmış bir yüze ya da jeste sonsuzluk bağışlayabilir. Zaman ve ölüme karşı savaşır (Pezzella, 2006, s. 40-41). Ortaya çıktığı dönemde siyah beyaz fotoğrafın yarattığı etkiye dikkat çeken Andre Bazin bu kırılma noktasını şöyle açıklar:

Asıl cismin yerine yaklaşık bir kopyadan daha iyisini geçirmek gereksinimini bilinçaltımızdan söküp atabilecek görüntüyü bize ancak mercek verir. Bu görüntüde cismin kendisidir, fakat geçicilik olanağından kurtulmuştur...

Bu gri ya da kara, hayaleti andıran, hemen hemen ayırt edilemez gölgeler artık geleneksel aile portreleri değildir; bunlar süresi içinde durdurulmuş, yazgılarından kurtarılmış hem de sanatın saygınlığıyla değil, duygusuz bir mekaniğin özelliğiyle kurtarılmış yaşamların coşkulandırıcı varlığıdır, çünkü fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır. (Bazin, 1966, s. 38).

Bazin, resim ve fotoğraf arasındaki farkı açıklarken resim sanatının tarih içindeki evriminden bahseder. Resim ve yontu (heykel) sanatının ilk başlarda insanın varlığını sonsuza değin devam ettirme gayesiyle ortaya çıkan dinsel bir tarz olarak açıklar. Ölüm, zamanın zaferidir. İnsanın zamana direnebilmesi -ölümsüzlüğe erişme arzusu- için tarihsel süreçte Mısır dinine ait mumyalamayla özel yapılmış korunaklı lahit ve piramitlerde çürümeye karşı alınan önlemler ya da resmedilen portre tablolarıyla faniliğin giderilmesi amaçlanır. Varlığı görünüş yardımıyla kurtarmak... (Bazin, 1966,

s. 31). Ama hiçbir teknik, zamanın gücünü yok edemez. Görüntüler sadece nesneleri, maddeyi hatırlatır. Biçimin sürekliliğiyle zamanı alt etmek olanaksızdır. Fanileri ölümden koruyamaz. Ama bu görüş teolojinin egemen olduğu dönemlerde geçerliyen günümüzde tartışma dışı kalır. Artık görüntüler gerçeğin benzerliğini, temsilini yansıtır. Resimler, tablolar benzerliğin yaratımıdır. Rönesans ve Barok resminin dış dünyayı tekrar etme gayreti sonraki devirlerde yerini ruhsal durumun yansıtıldığı estetik tablolara bırakmaya başlar. Biçim, perspektif gibi tekniklerin yetkinliği yanında ruhsal yapının yansıtılması yönünde bir ilerleme sağlanır. Bazin'in deyişiyle: "Temsil kompleks"ten kurtulan çağdaş resim nesnenin benzerinden çok daha fazlasını söylemeye başlar. Fotoğraf ile rekabete girmeden kendi söylemini, kavramlarını açıklar. Fotoğrafın veremeyeceği kavramları resmetmeye başlar. Resim ve fotoğraf ayrımını sistemli bir şekilde dile getiren Bazin; daha sonra fotoğrafın gücünden bahseder. Fotoğrafın nesnenin yerine geçebileceğini hatta mekanik görüntünün nesnenin kendisi olduğunu savunur. Ona göre; "Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Onun belgesel değeri ne olursa olsun üzerinde bir oluşumun niteliğini taşımaktadır. Bu, artık yeniden üretim olmaktan çok, modelin kendisidir" (Bazin, 2013, s. 15-19). Nesnel gerçekliği yansıtan fotoğraf sonsuzluğu yaratamaz ama en azından anı yakalayıp zamana karşı onu mummyalar. Böylece teolojik olarak çürümeye kısmen karşı koyar. Nesneyi değil de nesnenin görüntüsünü diri kılar.

5. TARTIŞMA

Resimsel kompozisyonlardan beslenen görüntü düzenlemeleri yanında biyografik bir alıntılama içeren film; sinema-dışı alanlara ait izler taşır. Biçim ve içerik açısından sanatlararası katışık bir yapı sunar. Çok sayıda bileşeni bir arada tutmaya olanak sağlayan bu özelliğiyle sınırları aşındırır. Bir sanattan diğerine yoğun aktarımın yaşandığı bir alan yaratsa da sonuçta sanatların özgün yapılarına müdahale etmez. Yapılan alıntılar ve göndermeler önemli bir yer tutsa da birbirine bir anlamda kapalı olan sanatların sınırlarını yok etmez. Sonuçta ortaya çıkan ürün sinemasal bir yaratıdır. Diğer sanatları ziyaret etse de onların özgün kimliklerini yok etmeden kendi varlığını öne sürer. Badiou'nun söylediği gibi: *“Sinemada hiçbir şey katışiksiz değildir, sinema içsel olarak ve tepeden tırnağa sanatların artı-bir'i olduğu için katışık durumdadır”* (Badiou, 2013, s. 101). Bu geçişli yapı sanatsal alanda tekelleşmiş bir sonuca mahkum etmez. Sanatlararası etkileşimin yaşattığı olanaklar ne ile karşılaşacağımızı kestiremediğimiz sonuçlara gebe. Sinemaya özgü olanakların diğer sanatlarla yaptığı alışım ne doğuracaktır bilemeyiz. Bu tür yolculuklar cevabı bulmamıza yardım edecektir. Yaşanan tecrübe sanatsal alana yeni bir boyut katacaktır. Durağanlığın ve hareketin birbirine girdiği, çatışmanın yaşandığı kaotik ortamdan nelerin çıkabileceği ancak böyle sınanabilir. Keşfedilen yeni fikirler sayesinde sanatsal gelişim ve dönüşüme katkı sağlanabilir. Sanatların kendi olanakları içerisinde kalarak arındırılmış olanı sürekli tekrar etmelerinden kurtularak sanatlararası katışık alanlar üretmek yeni duyumlara ve kavrayışlara kapı aralayacaktır. Elde olanlarla yetinmeyerek bizleri neyin beklediğinin farkına varmak sanatsal alanda üretken ve kalıcı olmanın yollarını gösterecektir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde “Mr. Turner” resmin sinemaya, sinemanın da resme maruz kaldığı anda nelerin olabileceğini gösterir. Böyle bir deneyim kendi alanlarında ilerleyen sanatların da diri kalmasını sağlar. Böylece kendini sürekli yenileyip dönüştüren canlılığa ulaşır.

Biyografiden ve resimden yola çıkılarak sinemada sentezlenen görüntüler bu sanatların birebir kopyası ya da taklidi olarak ortaya çıkmaz. Sanatların kendi sınırları içine hapsedilen sonuçlar doğurmaz. Sürekli tüketilen bir gerçekliğin ve görünüşün ifadesi de değildir. Ekranı yansıyanlar bir biyografinin ya da tablonun dolaysızlığını yansıtmaz. Aslında sinemanın belgeselliğinden yararlanılarak gerçek gibi yansıtılanlar

vardır ortada. Gerçeği vermek yerine gerçeksiz olma iddiası vardır arka planda. Sahnede ifşa edilenler bir dolaylamadır. Yönetmenin kabul edilmeye sunduğu dolaylamalar. Sanatçının ete-kemiğe bürünmüş tecrübeleri vardır perdede. Gerçekte yaşanıp yaşanmadığı bilinmese de gerçek gibi algılanan duyular imgelere dönüşür. Düşünceler imgelere yansır. İmgelerin üzerine yansıyanlar sanatçı, izleyici ve sanat yapısının ortak ürünüdür. Bu sonsuz ilişki kalıplaşmış sıradanlıktan sıyrılan bir önermeye çağırır. Yaşananlar tarih sahnesinde olup biterek orada kalan şeyler değildir. Tablolar da tarihe gömülmüş ölü eserler değildir. Perdeye yansıyan tuvaler sinema ve resmin sunduğu kaotik ortamda sonsuzluk kazanır. Bir metnin, tablonun filmsel alana taşınmasının zorluğunu dile getiren Baker'e göre; imajlarla düşünme süreci zihinsel bir bağın ötesinde bir özdeşlik yaratır. Tablolardan resimsel görüntüleri çekip almak ve onları beyaz perdede türetmek yaratıcı bir süreç gerektirir. İmajların yapıştığı düzeni terk ederek başka bir düzene sıçramak (Baker, 2011, s. 91-93). Geçmiş ile bugün, sanatçı ile kendimiz arasında ortak bir bağ kurmak. 19. Yüzyıl ressamı ile 20. Yüzyıl sinemacısının buluşması, ressamın yaşam metninden, tablolarından yola çıkarak bir araya gelen imajlar. Filmde bir fikirden türeyen ya da bir düşünceyi görünür kılan imajlar özenle yaratılır. Tarihsel bir gerçekliğe dayanan öykü yaşanmış olaylar üzerinden yola çıksa da asıl verilmek istenen Turner'ın yaşamı değildir. Kamera önünde canlandırılan olaylar birer sorgulamadır. Belki de o dönemde üzerinden geçilmemiş ya da gözden kaçırılmış bu güne ertelenmiş yeni bir sorgulama. Birbirini izleyen sahneler bilinçli bir tercihin günümüze taşınmasıdır. Tarih içerisinden çekilip alınan, seyircinin öznel algısına sunulan ve onu harekete geçiren bir okumaya davettir. Kesin bir hüküm içermeyen sürekli yenilenen üretken süreç, bugüne ait kısmi bakış açımızı geçmişe taşır.

Film sahnelerinin başlangıç ve bitiminde özenle seçilen doğa manzaraları seyirciye görsel bir haz yaşatır. Görkemli doğa görüntüleri yanında tarihi kostümleri, dönemin atmosferine uygun mekanları beyaz perdeyle buluşturan film sinematografik özelliğiyle son dönemlerde popüler hale gelen miras sinemasından (heritage cinema) izler taşır. Viktorya Dönemi'nin sosyal yaşamını yansıtan kareler, ekonomik refahı da pekiştiren cilalı görseller içerir. Tarihsel gerçeklere sadık kalınarak çekilen sahneler aynı zamanda Avrupa kültürünü özelde ise İngiliz kimliğini görünür kılar. İngiliz ulusunun geçmişi lüks mekanlarla, şatafatlı giysiler ve ihtişamlı doğa manzaralarıyla

temsil edilir. Bu ulusal kimliğin yeni bir boyutta sunumuna olanak sağlar. Roselind Galt'ın değindiği gibi; bu tür seçimler tarihsel olanı nostalji ve mizansen eşliğinde popüler hale getirir (Galt, 2006, s. 4).

Gişe başarısından çok ortak Avrupa kültürüne ve özelde “sanat filmi” kavramına yoğunlaşan miras sinemasının bu özelliği filme yansır. İngiliz, Alman ve Fransız ortak yapımı “Mr. Turner” finansal olarak da desteklenir. “Resmi” Avrupa sinemasının bir parçası olan “miras filmleri” parlak mizansenleri, gösterişli dekor ve mekanlarıyla öne çıksa da politik-siyasal eleştiri ve öneriyi ötelediği için eleştirilir. Andrew Higson’a göre; miras filmlerinin en sorunlu yanı görüntünün ideolojik etkiyi yok etmesidir. Zengin ve ihtişamlı dekor hikayenin sosyal meselelere eğilişini ve siyasal söylemi zayıflatır. O’na göre; son yıllarda perdeye taşınan İngiliz miras filmleri İngiliz kültürünün ve kimliğinin anlaşılmasında ve kurgulanmasında önemli rol oynar. Seçtiği konular ve içerdiği söylemlerle üstün Avrupa kimliğini pekiştirir. Geçmişin etkili bir şekilde pazarlanması, müze kültürünün metalaştırılmasını amaçlayan miras sineması Avrupa’nın bir uygarlık merkezi olarak görülmesini sağlar. Plastik değeri yüksek görüntüler, geniş ölçekli doğa manzaraları, lüks konaklar, dekoratif iç mekan tasarımları, saf ve ayrıcalıklı üst-orta sınıf karakter seçimleriyle İngiliz tarihi yüceltilir (Higson, 2003, s. 1-3). Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde “Bay Turner”; aristokrat ve üst sınıf burjuvanın ihtişamlı yaşam tarzını öne çıkarır. Filmde; yeşillikler içerisindeki ihtişamlı konaklara, kraliyet akademisinin dekoratif sergi salonlarına ve müzelere yer verilse de film; politik ve sınıfsal eleştiriye arka plana atmaz. Ana karakter üzerinden seçkin burjuva ve soylu aristokrasinin çıkarıcı değerleri sorgulanır. İnceden inceye kapitalizmin her şeyi metalaştırıcı gerçek yüzü ifşa edilir. Sanatçı üzerinden toplumsal statü devşirmek isteyenlerin kirli hesapları gözler önüne serilir. Karmaşık güç ilişkileri ve kapitalizmin ruhsuz saltanatı ekrana taşınır.

Film; sadece seçkinlerin yaşamına değil “sıradan” insanlara da yer verir. Gösterişsiz, sade bir hayat süren köylüler ve hizmetçiler ekrana taşınır. Yeri geldiğinde İngiliz tarihine kara bir leke süren sömürü kültürü duyarlı sanatçı üzerinden işlenir. Afrika, Zanzibar ve Hindistan’da yaşanan trajediye şahit olan yaşlı gemicinin sözleri bu gerçeği gözler önüne serer. Kıtalar arası köle ticareti yapan gemilerde yaşanan büyük acılar diyaloglara sızır. “İstirabın Uğultusu” zaman geçse de vicdanıyla baş başa kalan

İngiliz insanının peşini bırakmaz. Turner’ın köleliğe karşı duruşunu simgeleyen “Köle Gemisi” tablosunun içerdiği anlam izleyiciye aktarılır.

Yaşadığı dönemde şahit olduğu etnik ayrımcılığa ve köleliğe kayıtsız kalmayan ressam, eseriyle İngiliz halkının geçmişiyle yüzleşmesini ister. Turner’ın insani duyarlılığı Mike Leigh’ın eserinde yankılanır. Ulusal tarihi yüceltmek yerine geçmiş ile gelecek arasında objektif bir tutum sergileyen yönetmen; yaşanan travmayla hesaplaşmak için tarihi gerçekleri örtbas etmeden sahneye taşır. Ancak bu noktada yönetmenin tercihi biraz tartışmalıdır. Filmin bazı sahnelerinde ressamın tablolarından yola çıkılarak düzenlenen görüntüler bu kez perdede yoktur. Köleliğe ait duyumsama Turner’ın “Köle Gemisi”nden izler taşımaz. “Fırtına’da Gemi” tablosunu yetkin bir şekilde filme aktaran dramatik sahneler, “Köle Gemisi”nde tercih edilmez. Yönetmenin kendi bakış açısıyla yarattığı ressama ait duyumlar hissedilmez. Köleliğe ait yaşanan gerçek olaylar görsel ve işitsel olarak yeniden canlandırılmaz. Sadece diyalog üzerinden ve oyuncuların yüzüne yansıyan ifadelerle yaşanan pişmanlık aktarılır.

Olayların görsel olarak yansıtılmaması enformatik değer açısından eleştirilebilir. Neden böyle bir tercihin yapıldığı, köleliğe karşı eleştiri ve duyarlılık içeren tablonun yeni bir sunumla sinemaya aktarılmaması sorgulamaya açıktır. Düşüncenin -bir tabloda yola çıksa da- filmsel görüntülere dönüşümü açısından değerlendirildiğinde köle kültürünün sunumu son derece zayıf kalır. İnsanlığa ait böylesi büyük bir günahın -köleliğin- görselleştirilmeden sadece diyaloglara sızan sözlerle geçiştirilmesi; duyarlılığı ateşleyen, dramatik etkiyi öne çıkaran diğer sahnelerle kıyaslandığında etkisizdir. Godard’ın dediği gibi: “*Kötülük görülmek istenmiyor, sözle kötülenmek isteniyor.*” Bir şeyin kitaplarda yazılıp çizilmesi ya da sözcüklerle geçiştirilmesi yerine onun doğrudan gösterilmesi yeterlidir. İmajlarla yüzleşmek. Kurbanların bakış açısından değil zulmedenlerin bakışından yola çıkarak göstermek daha katlanılmazdır (Baker, 2011, s. 178).

6. SONUÇ

Resim ve sinema; anlam yaratımı sürecinde doğası gereği görsel imgelere başvurur. Bu açıdan değerlendirildiğine ortak kaynaktan beslenen her iki sanat dalı birbiriyle yakın ilişki kurar. Kaçınılmaz olarak imgeden yola çıkan resim ve sinema birbirini biçim, teknik ve içerik olarak etkiler. Sahip oldukları imkan ve araçları bir katalizör gibi kullanarak birbirinden ilham alan bu sanat dalları bağımsız ve özgün eserler ortaya koyar. Binlerce yıllık köklü geçmişe sahip resim sanatı ile çağımızın genç sanatı sinema arasındaki ilişki sanatlararası etkileşimin yaşandığı ortak alanlar yaratır. Resim dili ve sinema dilinin kesiştiği noktada görsel etkileşimin yaşandığı melez yapı aynı zamanda yeni anlam evrenleri oluşturur. Bu bağlamda düşünüldüğünde 2014 yapımı “Bay Turner” filmi sanatlararası ilişkiyi gösteren geçirgen türlerden biri olarak nitelenebilir. Sinema dili içerisinde resim dilinin yaşatıldığı, resimle sinemanın kesiştiği film her iki sanatın benzerlik ve farklılıklarını yakalamaya yardımcı olur. Resimsel kompozisyondan beslenen görüntülere çokça yer veren eser resmin durağan tablolarını beyaz perdenin hareketiyle buluşturur.

Sahnelerin başlangıç ve bitişlerinde özenle seçilen tablo-planlara sıkça rastlanır. Bu tercih seyircinin görüntüler üzerine yoğunlaşmasını sağlar. Susan bir söyleme dönüşen tablolar beyaz perdenin estetik düzlemiyle birleşerek; her iki sanatı ortak bir yaşam alanına taşır. Bu sentez resim ve sinemanın özgün yapıları gereği bir takım eksiklikler içerse de sunduğu olanaklarla sanatsal alana yeni bir boyut katar. Filmin genelinde özenle yaratılan görsel kompozisyon, renk ve ışık düzenlemeleri seyircinin duyu alemini uyarır. Anlatıdan çok plastisizme yaslanan bu tür çekimler sinemanın görsel olanaklarını fazlasıyla kullanır. Öyküyü öne çıkaran ani yükselişlerin yaşanmadığı film bu sıradanlığı görsel alanda sunduğu ihtişamlı doğa manzaralarıyla dengeler. Makro ölçekli geniş çekimler uçsuz bucaksız doğanın sınırlarını olabildiğince yakalamaya çalışır.

Resim ve sinema sanatının birbiri içinde kaynaştığı, sinema içerisinde ressamın nefes alarak hayat bulduğu, tuvallerin sinema kareleriyle buluştuğu biyografik eser, ressamın yaşamından esinlenir. Özellikle sinematografik görüntülerin yaratılmasında ressam Turner’ın tablolarını referans alan yönetmen; resimsel estetikten beslenen seyir

zevki yüksek görsel sahneler ortaya koyar. Filme plastik değer katan resimsel kompozisyonlar kamera karşısında yeniden üretilir; ressamın suskun tabloları canlılık kazanır. Çerçeve içine hapsedilen durağan görüntüler sinema perdesinde yeniden hayat bulur. Resim ve sinemanın kesiştiği sahneler sanatçının tablolarıyla beyaz perdeyi birbirine yaklaştırır. Resim sanatından ödünç alınarak yaratılan sinematografik kareler iç içe geçerek kaynaşır. Zamanı ve hareketi yakalayan kamera aracılığıyla hareket eden tablolara dönüşen sahneler, yönetmenin yüklediği yeni anlamlar taşır.

Viktorya Dönemini parlak ve gösterişli bir mizansenle sunan film, yeşil kır manzaraları, bahçeleri, lüks ve dekoratif konaklarıyla dikkat çeker. Bu tür seçimler görsellik yanında İngiliz kimliğinin ve tarihinin ayrıcalığına vurgu yapar. Seçilen nostaljik mekanlar, müze ve sergi salonları 19. Yüzyıl İngiltere'sini görünür kılar. Mekanın tüm ihtişamını ortaya çıkaran akıcı kamera hareketleri yanında detayları ve karakterleri ortaya çıkaran ayrıntılı yakın plan çekimler yaşanan dönemi bir gösteriye dönüştürür. Filmin kamera arkası incelendiğinde dekor ve kostümlerin yapımında gösterilen titizlik göze çarpar. Özenle hazırlanmış mizansen dönemi tüm detaylarıyla yansıtır. Filmin birçok yerinde sergilenen tablolar sanat tarihçileri ve danışmanlar eşliğinde özel ressamlar tarafından orijinaline uygun olarak yeniden tuvallere taşınır. Uzun ve zahmetli çalışmalar sonucu yeniden üretilen tablolar özel mekanlarda yapılan çekimlerde sergi ve müzeleri doldurur.

Tablolardan çıkmışçasına perdeye taşınan plastik değeri yüksek film kareleri, resme kıyasla biçimsel olarak derinlik kaybına uğrar. Tabloya bakan izleyicinin hissettikleriyle beyaz perde karşısında duran izleyicinin hisleri aynı değildir. Resim ve sinemanın kullandıkları gerece bağlı olarak yaşattığı atmosfer birbirinden farklıdır. Resmin verdiği estetik hazzı sinema tam anlamıyla karşılayamaz. Her iki sanatın kendine özgü dillerinin kesiştiği bu tür tercihler; birini ötekine yeğleyen bir sonuca da götürmez. Değişik gösterge dizgeleri arasında yaşanan dönüşüm sanatsal alana olumlu katkı sağlar. Bu tür melez yapılar yeni bir üretim sunan özgün alanlar yaratır.

Olayları tarihsel bir bağlılıkla günümüze taşıyan yönetmen; aynı zamanda Turner'ın tablolarını yaratma sürecini kendine ait yorumlar katarak vermeye çalışır. Mazide kalanları farklı bakış açısıyla yeniden inşa eder. Sinemaya resimsel bir bakış atan

yönetmenin bu tercihi seyirciye resimsel olanla filmsel olanı karşılaştırma olanağı tanır. Bir zamanlar ressamın tablolarına malzeme olan nesneler yönetmenin yeniden yaratımının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Elindeki hazır malzemeyi kendi eğilim ve deneyimlerine göre yeniden üreten yönetmen, aracı olarak kullandığı orijinal tabloları zihninde taşıdığı motif ve temalarla besler. Biçim ve anlam yönünden yeniden yorumladığı tasarı yepyeni sinemasal bir ürün olarak ortaya çıkar.

Resmin kendine özgü dilinin, sinemada karşılık bulduğu film, farklı gösterge dizgeleri arasındaki dönüşümün yol açtığı yeni anlamlara kapı aralar. Resim ve sinema yanında ressamın yaşam metninin de sentezlendiği biyografik eser, göstergelerarası yaklaşıma da olanak sağlaması açısından önem taşır. Resim ve sinemanın doğrudan buluştuğu film; ressam Turner'ın hayatını, sanat yaşamını ve yapıtlarını ele almakla kalmaz; aynı zamanda yaşadığı kuşağın sanat algısını ve toplumsal yapıyı eleştirel bir gözle perdeye taşır. Resmi, ressamı ve tuvali sinemayla kesiştiren yönetmen Mike Leigh; resim ve sinema arasındaki bağı gözler önüne serer. Sanatçı-sanat eseri-seyirci ilişkilerini yeni anlam katmanları yaratarak yeniden üretir. Klasik idealden modern çağa; resim sanatının yaşadığı algısal değişimi, sanayi devriminin neden olduğu toplumsal kırılmayı, değişen sosyo-kültürel yapıyı ele alan yönetmen yaşanan hızlı değişime dikkat çeker. Sanayi çağının yalnızlığa mahkum ettiği bireyi ele alan film; bilimsel ve teknik ilerlemelerin yaşandığı çağın ruhunu yansıtır. Yaratılan karakterler üzerinden sanatçı, toplum ve burjuva çatışması ele alınır. Endüstri devriminin hareketi, hızı ve değişimi simgeleyen araçlarıyla dingin doğa arasındaki mücadele sergilenir. Karşıtlıklardan sıkça yararlanan Leigh; kaba hatlara sahip, zarafetten yoksun Turner tiplmesiyle bildiğimiz sanatçıya ait algıları sorgular. Konuşmakta zorlanan, itici homurtularıyla İngiliz çiftçisini andıran birinin çirkin dış görünüşünün altında gizlenen duygusal yanı ve olağanüstü yeteneği ortaya çıkarır.

Farklı bakış açılarıyla perdeye yansıyan olay ve görüntüler beraberinde derin anlamlar taşır. Yönetmenin tercihine ve ressama ait yaşam metnine bağlı kalarak yeniden kurgulanan sahneler sadece öyküyü desteklemekle kalmaz, bıraktığı boşluklar sayesinde seyirciyi ucu açık okumalara davet eder. Görüntüyü anlam yönünden dar kalıplara sokmadan seyircinin filme katılımı sağlanır. Seyirciyle yönetmenin eşit düzeye çekildiği çok anlamlı katılımcı bir süreç hedeflenir. Sinemanın tüm

olanaklarını kullanarak gerçekliği yeniden inşa eden yönetmen, günümüze referans olan değerleri yeni bir bakışla yorumlar. Özgün yaşam metninden yola çıkarak bugüne ait değerleri imgeler üzerinden verir. Ressamı yaşadığımız çağa taşıyan yönetmen algısal birikimini sanatçı üzerinden imgeleştirir. Mike Leigh dönemi yansıtan dekor ve kostümlere bağlı kalarak tarihi atmosferi titizlikle yansıtır. Sanatı, sanatçıyı ve içinde yaşadığı toplumu sorgular. Kendi çağını sıradan insanlardan çok daha derinlikli kavrayan sanatçıyı ele alır. Yüzyıllar geçmesine rağmen sanatçının günümüz toplumunun hissiyatına dokunabileceği gerçeğini vurgular. Sanatçının yaşadığı dönem ile günümüzü iç içe geçirerek değişmeyen insan karakterinin derinliklerine iner.

Gerçeği yeniden yaratıp; yeni bir yorumla temsil eden filmde perdeye yansıyanlar gerçeğin ne tam kendisidir ne de gerçekten tamamıyla bağımsızdır. Filmde sahnelenen olaylar ressamın biyografisine bağlı kalsa da ortaya çıkan ürün sinema dili açısından kendine özgü bir nitelik taşır. Yönetmen Leigh; tarihsel sorumluluğu göz ardı etmeden, yaşananları sinemanın sunduğu olanaklar çerçevesinde bilinçli bir tercihle sunar. Turner'ın yaşamına ilişkin malzemeleri aynı zamanda yeni fikirlerin ve çağdaş karakterlerin ortaya atılması için kullanır. Eserin sunduğu yabancı alana davet edilen seyirci geçmişle empati kurar. Mazide yaşanan olaylar insan karakterinin aşına olduğu şeylerdir. Gizliden gizliye günümüz insanını besleyen film; Turner'ın gerçek dünyasına kapı aralasa da aslında yönetmen tarafından yeniden kurgulanan, onun bakış açısıyla iç içe girerek yeni anlamlar üreten bir yapıta dönüşür. Sinemanın kendine has araç ve yöntemler kullanarak perdeye taşıdığı yapıt gerçekliğin dönüştürülmüş bir hali olarak bağımsız, yeni ve özgün bir okuma sunar.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Christian Metz) İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arat, N. (2006). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Say Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (çev. R. Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arslantepo, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke*. (çev. N. Pakkan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Ayhan, A. (2011). *Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Kayseri.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, (çev. A. U. Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (der. E. Berensel), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Balazs, B. (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. (çev. E. Bone), London: Dover Publications.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (2. Baskı). (çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (1992). *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?*, (çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?*, (çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul: Engin Yayınları.

- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*, (çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2008). *Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı*, (çev. M. Tüzel). Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, (ed. A. Artun). Sanathayat Dizisi 14, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (1988). *Görme Biçimleri*, (çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Boime, A. (1990). *A Social History of Modern Art (Art in an Age of Bonapartism 1800-1815)*. Volume 2, Chicago: The University of Chicago Press.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. - Thompson K. (2008). *Film Sanatı*, (çev. E. Yılmaz- E. S. Onat). Ankara: De-Ki Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*, (çev. N. Soybaşılı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*, (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, (çev. P. Savaş). İstanbul: Can Yayınları.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı*, (1. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Ankara: Med-Campus Proje Yayınları: 2.
- Fischer, E. (2015). *Sanatın Gerekliliği*, (çev. C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Galt, R. (2006). *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Yayınları.
- Gombrich, E. H. J. (2013). *Sanatın Öyküsü*, (çev. E. Erduran, Ö. Erduran). (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. J. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, (çev. A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir? "Zamanın Yoldaşları"* (çev. K. İz, Z. Baransel, N. Öрге). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Cilt 2, (çev. Y. Gölönü). (1. Basım). Ankara: Deniz Kitabevi.

- Henderson, B. (2004). *“Toward a Non-Bourgeois Camera Style” Film Theory and Criticism*. Editors: Leo Braudy, Marshall Cohen. New York: Oxford University Press.
- Higson, A. (2003). *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. New York: Oxford University Press.
- Hockenhull, S. (2014). *“Aesthetics and Neo-Romanticism in Film”*, London - New York: I.B. Tauris- Co Ltd.
- Hollander, A. (1991). *“Moving Pictures”*, New York: Alfred A. Knoff Inc.
- Karavit, C. (2006). *Işık Gölge*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Kavak, S. (2015), *Temel Sanat Eğitiminde Resim ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2006). *Dilbilime Giriş*, (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıbaroğlu, B. (2015), *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.
- Kracauer, S. (1968). *Fizik Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Çeviren: Nijat Özön. Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, 196, 387-390.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek - Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Küçükcan, U. (2005). *Film Çözümlesinde İki Yaklaşım: N. Choomsky ve C. Metz*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 59.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi (3. Baskı)*. Ankara: Nirengi Kitapevi.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (çev. H. Gür). (2. Baskı). İmge Kitabevi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Göz ve Tin*. (çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. Cilt I-II, (çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Owen, W. (1998). *Bedenler, Metin ve Devinim*, (çev. N. Saatçioğlu). Sanat Dünyamız, Dosya: Performans, sayı 67.

- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. (1994). *Beckett Öznesi Üzerine*. Edebiyat Eleştiri Dergisi (Öznellik Sayısı), Sayı: 6-7, İstanbul.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (çev. F. Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Platon. *Devlet: 7. Kitap*, (çev. S. Eyüpoğlu (1937), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. (çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (1999). *Homo Semioticus*. İstanbul: Kaf Yayınları.
- Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Roberts, M. (2014). *The Unknown Turner*. Notes for Teachers, Britain TATE Gallery.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (3. Baskı). (çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Shanes, E. (2014). *Turner*. London: Parkstone International.
- Sington, A., Ross. T. (2005). *Resim ve Ressamlar* (5. Baskı). (çev. T. Ertem). Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Suçkov, B. (1982). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. (çev. A. Çalışlar). İstanbul: Adam Yayınları.
- Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. (çev. F. Ant) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema – Andrey Tarkovski*. Der. J. Gianvito (çev. E. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- The Art Book* (1994). Phadion.
- Tunalı, İ. (2013). *Estetik* (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.

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

Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüzyılı*. (çev. E. Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Vinci, L. (1992). *Defterler*. (çev. T. Ilgaz, H. Yılmaz) İstanbul: Hil Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2011). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.

İnternet: Art Gallery of Ontario. (2016). About the Artist – J.M.W. Turner (1775-1851). Web: <https://www.ago.net/about-the-artist>, J.M.W. Turner adresinden 03 Mayıs 2016’da alınmıştır.

İnternet: <https://cdn-static.denofgeek.com/sites/denofgeek/files/1/30//mr-turner-main.jpg> adresinden 11 Aralık 2016’da alınmıştır.

İnternet: <https://www.msxlabs.org/forum//sanat-ww/239417-joseph-mallord-william-turner.html> ve Temel Britannica adresinden 19 Ocak 2016’da alınmıştır.

İnternet: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/jan/11/jmw-turner-dutch-boats-stay-in-britain-bridgewater-sea-piece#img-1> adresinden 13 Haziran 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner_-_/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Fishermen_at_Sea_-_Google_Art_Project.jpg adresinden 13 Haziran 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner adresinden 08 Nisan 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://tr.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner_-_/media/File:Turner_selfportrait.jpg 13 Haziran 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/Mr._Turner adresinden 01 Aralık 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_-_The_Great_Western_Railway adresinden 08 Haziran 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Storm:_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth adresinden 10 Eylül 2016’da alınmıştır.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fighting_Temeraire adresinden 14 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: Joseph Mallord William Turner Kimdir. Web: <http://www.ansiklopedi.biz/biyografi/joseph-mallord-william-turner-kimdir> adresinden 09 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: Kavrakoglu, F. (2013). Çağdaş Sanata Varış 6 / Romantizm 3. Web: blog.kavrakoglu.com/tag/İngiliz_romantik_resmi adresinden 21 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: Kellaway, K. (2014). Mike Leigh on Mr Turner: He was an enigmatic character. Web: <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/05/mike-leigh-mr-turner-enigmatic-character> adresinden 15 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: Mckay, F. (2014). Mr. Turner, Reactions, Reviews. Web: <https://cinemaaxis.com/2014/12/15/mr-turner/> adresinden 10 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: National Trust Collections. (2015). Treasure Hunt/ Mr Turner: The Exhibition. Web: <https://nttreasurehunt.wordpress.com/2015/01/13/mr-turner-the-exhibition/> adresinden 11 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: Oylum, Y. (2011). Günde 1 Resim. Web: <http://www.gunde1resim.com/post/4254450817/ressam-jmw-turner-1775-1851-resmin-adi> adresinden 19 Ocak 2016'da alınmıştır.

İnternet: Review By Alessandra Ouattrocchi, March 6, 2015. <http://www.theglobaldispatches.com/articles/mike-leigh-my-turner-cinematic-painter> adresinden 11 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://tr.wikipedia.org/wiki/Napolyon_Savaşları adresinden 14 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://tr.wikipedia.org/wiki/Royal_Academy_of_Arts adresinden 16 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: (2014). William Turner'ın "Rain, Stream and Speed, The Great Western Railway" eseri. Web: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/06/09/william-turner-in-rain-stream-and-speed-the-great-western-railway-eseri> adresinden 08 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-artist-and-his-admirers-d22764> adresinden 11 Aralık 2016'da alınmıştır.

İnternet: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fishermen-at-sea-t01585> adresinden 13 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: <https://www.turkcebilgi.com/romantizm> adresinden 21 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: www.rasimsoylu.tr/gg/ROMANTIZM.htm adresinden 21 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: <https://thequietus.com/articles/16581-mr-turner-mike-leigh-interview> adresinden 18 Ocak 2017'de alınmıştır.

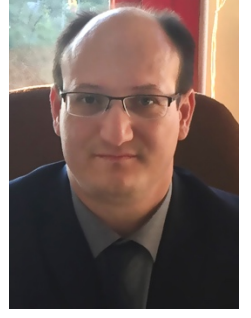
İnternet: Yılmaz, M. (2010). Seni Yaratan'ın Resmini Yapabilir misin William?: Web: <http://www.derindusunce.org/2010/04/02/sen-yaratanin-resmini-yapabilir-misin-william-sanatta-ayrinti-5/> adresinden 08 Haziran 2016'da alınmıştır.

İnternet: Yılmaz N., William Turner'ın Dramatik Manzaraları, 11 Şubat 2011. Web: <http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang+TR§ionID+2&articleID+876> adresinden 19 Ocak 2016'da alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : TUNÇEL, Oğuz
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 01.05.1980 - ANKARA
Medeni hali : Evli
Telefon : 543 397 14 05
e-mail : oguztuncel06@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	2008
Lisans	Anadolu Üniversitesi	2004
Lise	Anafartalar Anadolu Tic. Mes. Lisesi	1999

İş Deneyimi

2009-2015 Atılım Üni. GSTMF Grafik Tasarım Böl. Öğretim Görevlisi
2015-2017 Bülent Ecevit Üni. Kdz. Ereğli MYO Tasarım Böl. Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİ GELECEKTİR...

