

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİMSEL MANZARADAN
SİNEMASAL MANZARAYA:
ANGELOPOULOS ÖRNEĞİ

Duygu KÖKEK
2501180741

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Uşun TÜKEL

İSTANBUL - 2022

ÖZ

RESİMSSEL MANZARADAN SİNEMASAL MANZARAYA: ANGELOPOULOS ÖRNEĞİ DUYGU KÖKEK

Sözlük anlamı, görünen doğal dünyanın çerçevelenmiş bir görünümünü temsil eden resim olan manzara, günümüzde dünyanın salt bir kısmını değil, iç ve dış mimari mekânları, kentsel-kırsal yerleşimleri, hatta sanal ve dijital mekânları dahi içerir hâle gelmiştir. Modern çağda pek çok kurama ve eleştiriye konu olan manzaranın böylece ontolojik yapısında gizil halde bulunan çoklu anlamlar açığa çıkmış; kültürel, sosyal, politik, ekonomik birçok alanda çeşitli mesajlar taşıyıp ileten bir medium (ortam) olma özelliğinin saptanması önemini daha da artırmıştır. İnsanın manzarayla olan ilişkisi, kuşkusuz uygarlık tarihiyle paralellik gösteren bir gelişim seyri izler. Antik Yunan tiyatrosunun ortaya çıkışı ve yarım daire biçiminde manzaraya açılan tiyatro mimarisi ile manzara çerçeveye girmiş, ayrıca dekoratif özelliği onu antikitenin vazgeçilmez öğelerinden biri kılmıştır. Kısaca doğanın resimselleştirilmesi olarak tanımlanabilecek manzara resminin özerk bir janr resmi olarak kabul görmesi ise 16. yüzyılda olmuş, giderek gelişip klasikleşerek 19. yüzyılda resimsel zirvesine ulaşmıştır. Aynı yüzyılda, fotoğraf ve sinemanın icadıyla görmenin tarihinde esaslı bir devrim gerçekleşmiş ve dolayısıyla manzaranın da modernleşme süreci başlamıştır.

Bu çalışmanın gayesi, manzara olgusunun resimsel yolculuğunu hem felsefi hem tarihsel düzlemde izleyerek 20. yüzyılda sinemasal manzaraya (filmik imaja) dönüşümünü, klasik öğeleri modern araçlarla sentezleyip orijinal bir manzara biçim, anlam ve estetiği yaratan modernist Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos sineması çerçevesinde, sanat tarihsel açıdan araştırmaktır. Angelopoulos'un poetik, aynı zamanda politik görsel üslubunun ayırıcı niteliklerinden biri olan manzaranın, resimden sinemaya geçerken devralıp aktardığı ifade araçlarını, ayrıca kazandığı yeni işlev ve olanakları belirtmek çalışmanın ereği dâhilindedir. Bu yolda, hem ikonografik hem formalist yöntemlerden yararlanarak bütünsel ve sentezleyici bir manzara okuma

metodolojisi uygulamanın yanı sıra, bilhassa André Bazin ve Gilles Deleuze'ün sinema kuramları ekseninde bir düşünce ve yorum sistemi geliştirmeye çaba gösteren çalışma, nihayetinde özel bir sinemasal deneyim içinde yeni bir manzara anlayışının oluşum hikâyesine tanıklık edip kayda geçirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manzara, Peyzaj, Manzara Resmi, Theodoros Angelopoulos, Sinemasal Manzara, Görüntü, İmge, İmaj, Modernizm.



ABSTRACT

PICTORIAL LANDSCAPE INTO CINEMATIC LANDSCAPE: EXAMPLE OF ANGELOPOULOS DUYGU KÖKEK

Landscape, which literally means a picture representing a framed view of the visible natural world, has become to include not only a certain part of the world, but also interior and exterior architectural spaces, urban and rural settlements, even virtual and digital spaces. The multiple meanings latent in the ontological structure of the landscape which has been the subject of many theories and criticisms in the modern age have emerged, and the determination of being a medium that bears and conveys various messages in many areas such as cultural, social, political, economic has increased its importance even more. The relationship of man with the landscape undoubtedly follows a parallel course of development with the history of civilization. By the advent of the ancient Greek theater and the theater architecture that opens to the landscape in a semi-circular form, the landscape was taken into a frame, and its decorative feature made it one of the indispensable elements of antiquity. It was in 16th century that landscape painting, which was briefly defined as the pictorialization of nature, was accepted as an autonomous painting genre and gradually developing and becoming classicized it reached its pictorial peak in the 19th century. In the same century, with the invention of photography and cinema, a great revolution took place in the history of vision and therefore the modernization process of the landscape began.

The aim of this study is to investigate, from the respect of art history, the transformation of the landscape phenomenon into a cinematic landscape (filmic image) in the 20th century, by following its pictorial journey in both philosophical and historical planes, within the framework of the cinema of the modernist Greek director Theodoros Angelopoulos, who synthesized classical elements with modern tools and created an original landscape form, meaning and aesthetics. It is within the scope of the study to specify the means of expression that the landscape, which is one of the

distinguishing features of Angelopoulos' poetic and political visual style, inherited and transferred while passing from painting to cinema, as well as the new functions and possibilities it acquired. Accordingly, besides applying a holistic and synthesizing landscape reading methodology by utilizing both iconographic and formalist methods, the study endeavors to develop a system of thought and interpretation especially in line with the cinematic theories of André Bazin and Gilles Deleuze, and eventually testifies and records the story of the formation of a new understanding of landscape within a special cinematic experience.

Keywords: Landscape, Paysage, Landscape Painting, Theodoros Angelopoulos, Cinematic Landscape, Scenery, Imagery, Image, Modernism.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, manzara olgusunun sanatsal, tarihsel ve felsefi düzlemde gelişimi ile resimden sinemaya geçişte sinemasal görüntüye olan etkisini araştırmak ve özgün, poetik hem de politik bir modern manzara estetiği yaratan Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos'un filmik manzarasını sanat tarihsel açıdan incelemek üzere kaleme alınmıştır. Manzara resminin sanatsal, sosyal, ideolojik kökenleri ele alınırken, adı geçen resim türünün sinemada, özellikle Angelopoulos filmlerinde ulaştığı görsel formun estetik niteliklerinin ve kullandığı resimsel araçların saptanıp çözümlenmesi de çalışmanın kapsamı dâhilindedir.

Hayalimdeki bu tezin ortaya çıkışında başından itibaren çok emeği olan, doğru ve yerinde kılavuzluğu, isabetli yönlendirmeleri, daim özen ve desteğiyle bu benim için özel çalışmayı layıkıyla tamamlamamı sağlayan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel'e teşekkürlerimi sunarım. Doç. Dr. Sevgi Parlak, Doç. Dr. Serap Yüzgüller ve Arş. Gör. Gül Cevahir Altun'a, yanı sıra İpek Dağlıoğlu ve Talha Lafçı'ya ayrıca teşekkür ederim.

Annemle babama, merhum büyüğüm A. Bülent Erel'e ve yolu bölüştüğüm eşim Fuat Kökek'e daima yanımda oldukları ve sonsuz anlayışları için şükranlarımla...

İSTANBUL, 2022

DUYGU KÖKEK

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MANZARAYA GİRİŞ

1.1. DOĞADAN MANZARAYA	4
1.2. MANZARADAN RESME	9
1.3. RESİMDEN SİNEMAYA	14

İKİNCİ BÖLÜM MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. MANZARA VE "LANDSCAPE"	21
2.2. MANZARA RESMİNİN TARİHİ	24
2.2.1. Janr Öncesi	24
2.2.2. Kuzey ve Güney	34
2.2.3. Bulut Çağı ve Romantizm	39
2.2.4. Arcadia İdeali ve Şiirsel Manzara	46
2.2.5. Klasikten Moderne	49
2.2.6. Soyut Manzara	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ANGELOPOULOS MANZARASI

3.1. RESİM (İMGE) VE GÖRÜNTÜ (İMAJ)	60
3.1.1. Görüntünün Doğası	61
3.1.2. Sahne ve Çerçeveleme (Kadraj)	64
3.2. BİR <i>AUTEUR</i> 'ÜN OLUŞUMU	66
3.3. MANZARADA İNŞA	72
3.4. MANZARADA RİTİM	87
3.5. MANZARADA ŞİİR	100
SONUÇ	115
EKLER	119
BİBLİYOGRAFYA	121

RESİMLER LİSTESİ

(Theodoros Angelopoulos'un 13 uzun metrajlı filminden alınan ekran görüntüleri, salt film adlarıyla belirtilmiştir. Filmler hakkında ayrıntılı bilgi EK 2'dedir.)

- Resim 2.1:** *Odysseia Freskleri* 26
MÖ 1. yy. ortaları, Vatikan Müzeleri, Vatikan.
(<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/ciclo-con-scene-dell-odissea-da-via-graziosa.html>, 06.01.2021)
- Resim 2.2:** Ambrogio Lorenzetti, *İyi Yönetimin Kırsaldaki Etkileri* (detay) 29
1338-40, fresk, Palazzo Pubblico, Siena.
(<https://www.wga.hu/art/l/lorenzetti/ambrogio/governme/2effecz.jpg>, 23.04.2022)
- Resim 2.3:** Anonim, *Cennet Bahçesi* 31
y. 1410, ahşap üzerine tempera, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
(https://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge4a/garden_e.jpg, 11.07.2021)
- Resim 2.4:** Benozzo Gozzoli, *Müneccim Kralların Yolculuğu* 32
1459-60, fresk, Palazzo Medici-Riccardi, Floransa.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gozzoli_magi.jpg, 23.04.2022)
- Resim 2.5:** Konrad Witz, *Mucizevi Balık Avı* 33
1443-44, ahşap üzerine tempera, Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre.
(<https://www.wga.hu/art/w/witz/draught.jpg>, 20.01.2021)
- Resim 2.6:** Albrecht Dürer, *Innsbruck Manzarası* 34
1495, suluboya, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.
(<https://www.wga.hu/art/d/durer/2/16/1/10innsbr.jpg>, 17.07.2021)
- Resim 2.7:** Jacob I. van Ruisdael, *Ağarmış Arazilerle Haarlem Manzarası* 38
y. 1665, tuval üzerine yağlı boya, Kunsthaus, Zürih.
(https://www.wga.hu/art/r/ruysdael/jacob/2/view_haa.jpg, 25.07.2021)
- Resim 2.8:** Piero di Cosimo, *Orman Yangını* 44
1505, pano üzerine yağlı boya, Ashmolean Museum, Oxford.
(https://www.wga.hu/art/p/piero_co/allegory/forest.jpg, 04.05.2022)
- Resim 2.9:** El Greco, *Toledo Manzarası* 46
1597-99, tuval üzerine yağlı boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.
(https://www.wga.hu/art/g/greco_el/11/1104grec.jpg, 05.08.2021)

Resim 2.10: Giorgione, <i>Fırtına</i>	47
y. 1505, tuval üzerine yağlı boya, Gallerie dell'Accademia, Venedik. (https://www.wga.hu/art/g/giorgion/tempest/tempes.jpg , 08.08.2021)	
Resim 2.11: Paul Cézanne, <i>Kışın Jas de Bouffan'da Kestane Ağaçları</i>	54
1885-87, tuval üzerine yağlı boya, Institute of Arts, Minneapolis. (https://www.wga.hu/art/c/cezanne/3/1lands07.jpg , 02.09.2021)	
Resim 3.1: <i>Ulis'in Bakışı</i>	73
Resim 3.2: Nicolas Poussin, <i>Polyphemus ile Manzara</i>	75
1648, tuval üzerine yağlı boya, Hermitage Müzesi, St. Petersburg. (https://www.wga.hu/art/p/poussin/3/06landsc.jpg , 21.04.2022)	
Resim 3.3: <i>Büyük İskender</i>	75
Resim 3.4: <i>Pushlu Manzaralar</i>	78
Resim 3.5-6: <i>Kumpanya ve Leyleğin Geciken Adımı</i>	78
Resim 3.7: <i>Sonsuzluk ve Bir Gün</i>	78
Resim 3.8: Yaşlı Pieter Bruegel, <i>Karda Avcılar (Ocak)</i>	80
1565, pano üzerine yağlı boya, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (https://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/07/01januar.jpg , 21.04.2022)	
Resim 3.9: <i>Kumpanya</i>	80
Resim 3.10: <i>Leyleğin Geciken Adımı</i>	81
Resim 3.11-12: <i>Leyleğin Geciken Adımı</i>	82
Resim 3.13: <i>Sonsuzluk ve Bir Gün</i>	83
Resim 3.14: <i>Kumpanya</i>	84
Resim 3.15: <i>Arıcı</i>	85
Resim 3.16: <i>Ulis'in Bakışı</i>	86
Resim 3.17-18: <i>Kitera'ya Yolculuk ve Ulis'in Bakışı</i>	87
Resim 3.19-20: <i>36 Günleri ve Kumpanya</i>	88
Resim 3.21: <i>Ağlayan Çayır</i>	90
Resim 3.22-23: <i>Kitera'ya Yolculuk ve Ağlayan Çayır</i>	91
Resim 3.24: <i>Leyleğin Geciken Adımı</i>	92
Resim 3.25: Piet Mondrian, <i>Güneşli Söğütler</i>	92
1905, tuval üzerine yağlı boya, Kunstmuseum Den Haag, Lahey. (https://arte habitat.files.wordpress.com/2014/01/piet-mondrian-trees-along-the-gein-1902-c28093-1905.jpg , 24.04.2022)	

Resim 3.26: Sonsuzluk ve Bir Gün	93
Resim 3.27-28: Leyleğin Geciken Adımı	94
Resim 3.29: Tatbikat	96
Resim 3.30-31: Kitera'ya Yolculuk ve Ulis'in Bakışı	98
Resim 3.32-33-34: Puslu Manzaralar	99-100
Resim 3.35: Avcılar	102
Resim 3.36: Puslu Manzaralar	103
Resim 3.37: Arnold Böcklin, Ölüler Adası (3. versiyon)	104
1883, ahşap üzerine yağlı boya, Alte Nationalgalerie, Berlin.	
(https://www.wga.hu/art/b/bocklin/isle3.jpg, 20.04.2022)	
Resim 3.38: Büyük İskender	105
Resim 3.39-40: Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Gezgin	105
1817-18, tuval üzerine y. boya, Kunsthalle, Hamburg ve Büyük İskender.	
(https://www.wga.hu/art/f/friedric/2/209fried.jpg, 14.08.2021)	
Resim 3.41: Zamanın Tozu	106
Resim 3.42: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşif	107
1809, tuval üzerine yağlı boya, Nationalgalerie, Berlin.	
(https://www.wga.hu/art/f/friedric/1/105fried.jpg, 20.04.2022)	
Resim 3.43: Sonsuzluk ve Bir Gün	108
Resim 3.44: Ağlayan Çayır	108
Resim 3.45: 36 Günleri	108
Resim 3.46: Ulis'in Bakışı	111
Resim 3.47: Puslu Manzaralar	112
Resim 3.48: Leyleğin Geciken Adımı	113
Resim 3.49: Sonsuzluk ve Bir Gün	114

GİRİŞ

"Önemli değildir çünkü, nasıl görüldüğün,
Ne gördüğün ve gösterdiğindir önemli olan."¹

Alman filozof Theodor W. Adorno başyapıtı *Minima Moralia*'da Amerikan manzarasıyla ilgili zihin açıcı ve kıskırtıcı bir saptamada bulunur. Ona göre Amerikan manzarasının kusuru fazla tarihsel hatıralara sahip olmayışı değil, insan elinin izinden yoksun oluşudur. Fakat bunu 'balta girmemiş ormanlar' ve işlenmemiş, çorak topraklar anlamında söylemez; esas ölçütü manzarada uzayıp giden 'düzgün ve geniş' yolların *ifadesizliğidir*. Adorno, bu yolların ayak veya tekerlek izi bilmediğini, kenarlarında eskiden kalma patikaların olmadığını söyleyerek ait oldukları manzaranın insan eliyle-aletiyle yumuşatılmamış ve evcilleştirilmemiş, kendi deyişiyle *saçlarının okşanmamış* olduğunu, böylece herhangi bir iz barındırmadığını ileri sürer.²

Adorno'nun yorumu, Amerikalı coğrafyacı D. W. Meinig'in her olgun ulusun sembolik manzaraları olduğu görüşünü açıklar niteliktedir. Aynı zamanda, uygarlıkla koşut olarak açığa çıktığı Akdeniz havzasından başlayıp Batı resim sanatı üzerinden görsel sanatlara ve hem politik hem poetik Theodoros Angelopoulos sinemasına dek, sanat tarihsel gelişiminin izini sürmeye çalışacağımız manzara olgusunun sosyal, politik, ekonomik, kültürel katmanlarının 20. yüzyılda kazılıp araştırılmasıyla ortaya konan çoklu anlamlarını da özetlemektedir. Manzaranın bir kültürel coğrafya meselesi hâline gelişi, 1920'lerde Alman coğrafyacıların çalışmalarından etkilenen Amerikalı coğrafya bilimcisi Carl O. Sauer ve başını çektiği Berkeley Okulu sayesinde olmuştur. Doğal manzaranın insan eliyle nasıl kültürel manzaraya dönüştüğünü inceleyen bu ekol, manzarayı okumanın kültürü anlamadaki rolünün altını çizmiştir. Daha sonra Denis E. Cosgrove gibi yeni nesil kültürel coğrafyacılar, geleneksel Berkeley Okulu'nu çeşitli yönlerden eleştirmişler, bilhassa Cosgrove sanatsal-kültürel anlamları itibarıyla bir hazine olarak nitelendirdiği manzara imgelerinin çok katlı sembolik manalarını

¹ Bertold Brecht'in *Danimarkalı İşçi Oyuncularla Gözlem Sanatı Üzerine Konuşma* başlıklı şiirinden aktaran: John Berger, **Manzaralar**, Haz. Tom Overton, Çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 54.

² Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 50.

ortaya çıkarma yolunda ikonografik yöntemi benimseyerek disipline yeni bir boyut getirmiştir.³

"Resimsel Manzaradan Sinemasal Manzaraya" manzaranın söz konusu çoklu anlamlarını, Angelopoulos sineması bağlamında sanat tarihsel açıdan araştırmak üzere yola çıktığımız bu çalışmanın gaye ve kapsamı da, resimsel imgeden sinemasal imaja manzaranın kazandığı -Adorno'nun deyişiyle- *ifadeyi* ifadeye çalışmaktır. 20. yüzyılda farklı disiplinlerde birçok felsefi kuram ve yoruma konu olmuş, değindiğimiz gibi zengin sosyo-kültürel anlamları ortaya çıkmış olan manzara kavramını her yönüyle ele almak bu çalışma için elbette mümkün değildir. Yine de manzaraya giriş minvalindeki tezimizin ilk bölümünde, modern manzara algısını belirleyen bazı kilometre taşı ekol ve görüşlere yer vererek işe koyulacağız. Her biri manzaranın farklı bir yönünü keşfe çalışan ve birbirini tamamlayan bu fikirler ekseninde doğadan manzaraya, manzaradan resme ve resimden sinemaya geçiş serüvenini izleyeceğiz. İkinci bölümde, manzaranın sinemadaki estetik işlev ve konumunu anlamak üzere, Batı resim sanatı geleneğindeki tarihsel gelişimini örnekleriyle açıklayarak uygarlık tarihinde izlediği inişli çıkışlı yolu mercek altına alacağız ve sanat tarihinde bu konuda ortaya konmuş kanonik literatürü takip edeceğiz. Üçüncü ve son bölümü, tamamız olan Angelopoulos'un yarattığı özgün filmik manzaranın sanat tarihsel anlam ve gösterim kiplerini, örnek sahneler üzerinde saptayıp çözümlemeye ayıracağız. Bunu yaparken hem mevcut analizleri tetkik edecek hem de yeni fikirler öne süreceğiz. Böylece Angelopoulos'un biçim sözlüğüne ulaşır, manzaranın resimden sinemaya geçerken kazandığı yeni sanatsal işlev ve olanakları da tespit etme olanağı bulacağız. Bu yolda, görsel sanatlara dair her soruşturma görme ve araçlarının tarihiyle doğrudan ilişkili olduğu için, 19. yüzyılda yaşanan ve sinemayı da doğuran teknolojik gelişmelere de yer vereceğiz.

Manzara resmi, ilk bakışta ikonografik/ikonolojik yöntemle ilgisiz gibi görünse de, D. Cosgrove'un manzaranın hâlihazırda sembolik bir değeri olduğu ve ikonolojik okumaya elverişli bulunduğu yolundaki isabetli tezinden yola çıkarak çalışmamızda Erwin Panofsky'nin yöntemi ile André Bazin ve Gilles Deleuze'ün sinema kuramını merkeze alacağız. Öte yandan Peter Burke'ün salık verdiği üzere, 20. yüzyılın güçlü

³ Yılmaz Arı, "Amerikan Kültürel Coğrafyasında Peyzaj Kavramı", **Doğu Coğrafya Dergisi**, 10 (13), 2011, 311-339, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunidcd/issue/2434/30933>, 25 Nisan 2022.

formalist kuramlarından da istifade edip bütünsel ve sentezleyici bir manzara okuma metodolojisi uygulamaya çalışacağız. Bu metotla, resimden sinemaya intikal eden ifade araçlarını da belirleyip kavrama imkânı bulacağımızı düşünüyoruz.

Çıktığımız bu *göz alıcı* manzaralı yolculuğun sonunda, Akdeniz medeniyet havzasında tiyatro mekânı, dekoratif süsleme unsuru ve destanların arka planı olarak doğup yüzyılları aşarak başlı başına bir resim türü hâline gelen ve modern yüzyılda, yine Akdenizli bir yönetmen olan Theo Angelopoulos'un politik/poetik görsel tarzında orijinal bir biçim/anlam kazanan manzaranın, Adorno'nun *saçları okşanmamış ifadesiz* manzarasının aksine *fazlasıyla ifadeli*, hatta uygarlığın çok asırlık sosyal, ideolojik ve sanatsal ifadesini taşıyan anlamlı bir çehresine ulaşacağımızı umuyoruz.

"Bazen bir manzara orada yaşayan insanların hayatını gösteren bir sahneden ziyade, arkasında bu insanların mücadeleleri, başarıları ve hayatlarının önemli tesadüflerinin meydana gelmekte olduğu bir perdeye benzer. O bölgenin sakinleriyle birlikte o perdenin arkasında duranların gözünde, sınır tabelaları artık sadece coğrafi işaretler değil, aynı zamanda biyografik ve şahsi işaretlerdir."⁴

⁴ John Berger, Jean Mohr, **Talihli Bir Adam: Bir Köy Doktorunun Hikâyesi**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s. 1-3.

BİRİNCİ BÖLÜM

MANZARAYA GİRİŞ

1.1. DOĞADAN MANZARAYA

"Her olgun ulusun kendi sembolik manzaraları vardır. Bu sembolik manzaralar, hem ulus ikonografisinin ve toplum tarafından paylaşılan fikirlerin bir parçası, hem de insanları birbirine bağlayan hatıralar ve duygulardır."¹

İnsanın 'manzara' kavramı ile ilişkisi, kuşkusuz hem insanın doğayla tarihine hem de görmenin tarihine koşut olarak ortaya çıkmıştır. Tarımın başlaması ve yerleşik hayata geçişle birlikte insan toplulukları arasında sınır olgusu görünür hâle gelmiş ve sınırla birlikte toprak parçaları, hem somut hem soyut anlamda çerçevelenmeye tâbi tutulmuştur. Bu açıdan manzara², *doğanın resimselleştirilmesi* denebilecek bir sürecin neticesinde oluşmuş kültürel bir görme biçiminin özel adıdır. Manzaranın, zaman içinde kendine has gösterim kalıpları geliştirmiş simgesel bir biçim, "ıslah edilmiş, evcilleştirilmiş doğa" olduğu da söylenebilir. Modern sanat eleştirisinin başvuru kitaplarından olan *Açık Yapıt*'ta Umberto Eco, çerçevelemeye ilişkin şöyle bir tespitte bulunmuştur: "Bir duvarın üzerindeki bir çatlağın etrafında tebeşirle bir çerçeve çizdiğimde onu seçmiş ve herhangi belirli bir öneriyle düzenlenmiş olarak ortaya koymuş olurum."³

Doğanın resim hâline gelişi, ilk başta insanın kendini doğadan ayırıştırıp doğaya bir nesne gözüyle bakması ve bu bakışın doğurduğu görme biçimiyle alakalıdır. İngilizcede doğa (*nature*) kelimesinin kökeni, dinamik ve yaşamsal bir süreci ifade eder.⁴ Doğa ile insanın ilişkisi; sosyal, beşeri, fiziki ve uygulamalı bütün bilimleri

¹ Donald W. Meinig, "Symbolic Landscapes: Some Idealizations of American Communities", **The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays**, Ed. D.W. Meinig, New York, Oxford University Press, 1979, s. 164.

² Bu çalışmada 'manzara' sözcüğü, İngilizce *landscape* kelimesi karşılığında kullanılacaktır. Yanı sıra, İngilizce *view*, *scene* gibi kelimeler, hem konumuzla hem bizzat doğayla alakalı olduğundan, birbirleriyle karıştırılmamaları için *view*, kullanım yerine göre 'bakış' ve 'görünüm' kelimeleriyle, *scene* ise 'görüntü' ve 'sahne' sözcükleriyle karşılanacaktır. Ayrıntılı köken bilgisi, bir sonraki bölümde ayrıca verilecektir.

³ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2019, s. 206.

⁴ İngilizce *nature* kelimesinin kökeni 'doğuş, oluş, yaşam ilkesi' gibi sözcüklerle ilişkilidir. (Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/search?q=nature>, 1 Mayıs 2021. Ayrıca aktaran: Gina Crandell, **Nature**

kapsayan geniş bir çalışma sahasının konusudur. Özellikle modern çağda, doğa derken insanın dışında kalan, insan tarafından yapılmamış, insan eli değmemiş bir dünyayı algılamamız doğayla olan değişken, çok katmanlı ve girift ilişkimizin kanıtlarından birisidir. Giderek insan eli değmiş, insan yapısı bir doğa da oluşmuştur, dolayısıyla doğanın hem kavramı hem bağlamı değişmiştir. Bilimin gelişmesi ve doğanın birçok gizeminin çözülmesiyle başlayan bu kırılmayla insanın doğadan ayrışması, 19. asırda enikonu görünür olmuştur. Manzara ile doğa kelimelerinin aynı bağlamda birleşmesi, basit bir semantik sorundan öte insan-doğa ikileminin geniş çaplı etkisini ifade eder. İnsanın kendisini doğadan ayrı bir varlık olarak konumlandırması, doğayla ilişkisini kökten değiştirmiş ve doğanın sahip olunan, arzuya göre biçim verilen, resmedilen bir nesne konumuna indirgenmesine yol açmıştır. Bu açıdan manzara, insanlar tarafından tasarlanmıştır ve 'doğal' değildir, doğal olduğunu düşünmek doğayı resimselleştirme eğiliminin bir sonucudur.⁵

W.J.T. Mitchell, manzaranın resim, çizim, gravür, fotoğraf, film, tiyatro dekoru gibi araçlarla, yahut yazma, konuşma, hatta ses ve müzik yoluyla temsil edilebileceğini dile getirir. Fakat tüm bu ikincil temsillerden önce, manzaranın kendisinin fiziksel ve birçok duyuya hitap eden, dahası içinde kültürel anlam ve değerlerin kodlandığı bir ortam (*medium*)⁶ olduğunu öne sürer. Manzara, resimsel temsilin öznesi olmadan çok önce, daha görüldüğü anda yapaylaşır.⁷ Bizatihi manzaranın sosyal, tarihsel, jeolojik, ekonomik mesajlar taşıyan bir ortam görevi görmesi, mesajının, doğadan bir parçayı inşa etmek için başvuru alan biçimlendirme ve yorumlamada, başka bir deyişle manzara formunda *inşa edilmiş* olan doğada saklı olmasının sebebidir. Bu, manzarayı felsefenin konusu hâline getiren Alman filozoflardan olan Joachim Ritter'in doğanın bütünlüğü (kozmos) fikriyle doğrudan ilgilidir: Özne ile nesne, doğa ile insan ayrılmıştır, insan

Pictorialized "The View" In Landscape History, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 2.

⁵ Crandell, **a.g.e.**, s. 4.

⁶ Çalışmamızda sıkça karşımıza çıkacak olan *medium* kelimesini, ortam, mecra, aracı, araç gibi çoklu anlamlara geldiği için bağlama göre bu farklı kelimelerle karşılamayı, gerektiği yerde parantez içinde belirtmeyi uygun gördük.

⁷ W.J.T. Mitchell, "Imperial Landscape", **Landscape and Power**, Ed. W.J.T. Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, s. 14.

artık kozmosun bir parçası değil özerk bir öznedir ve doğadan bu kopuş, doğanın manzara olarak deneyimlenmesinin nedeni ve koşuludur.⁸

Mitchell'in manzaranın *medium* olarak işlev gördüğü yollu görüşü epey yankı uyandırmıştır. Haddizatında, gelişen kitle iletişim araçlarıyla birlikte *medium* -mesaj ileten her tür ortam- başlı başına 20. yüzyıl düşüncesinin birincil mevzularından biri olmuştur. Dolayısıyla birbirine zıt veya birbirini destekleyen birçok fikir ve tepki ortaya çıkmıştır. Bunlardan en bilineni -kuşkusuz Mitchell'e de ilham olanı, Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın "*the medium is the message*" (ortam mesajdır) önermesidir. Alman filozof Sybille Krämer, benzer şekilde, üreten ve inşa eden - dolayısıyla bir mesaj yaratan- ortamın asla bütünüyle şeffaf ve tarafsız olamayacağını öne sürmüştür. Buna karşın, *medium*'u bir aktarım mekanizmasından çok sosyal bir gerçeklik olarak gören Alman sosyolog Niklas Luhmann, ortamın tarafsız olduğunu ve mesaj biçimi oluşturmadığını savunarak formların örgütlendiği her yerde ortamın da zorunlu olarak var olduğunu belirtmiştir. Manzarayı da *ortam* hâline getiren şey, gelişigüzel yan yana dizilen doğa nesneleri değil, amaca uygun seçilip düzenlenmiş olan kadraj ve mizansendir.⁹ Manzara, bu hâliyle dünyadaki varlığımızın ve dünyayla olan ilişkimizin sorgulandığı en eski ortamlardan biridir ve mevcut kültürel kodların değişimine paralel olarak resim, fotoğraf, film, dijital vb. alanlarda temsil edilmeye devam etmektedir.

İnsan ile doğanın ayrışması olgusuna Ritter'den önce Alman sosyolog ve filozof Georg Simmel de değinmiş ve manzarayı kavramada anahtar olabilecek bir kavram (*stimmung*) üretmiştir. Manzara deneyimi ile modernitenin yol açtığı kültürel değişim arasındaki bağlantıyı teşhis etmek için önemli katkılar sunan Simmel'e göre 'manzaranın keşfi', hem manzara ile doğanın ayrışmasına hem de öznenin dünyadan ayrışmasına neden olmuştur. Manzaranın, doğal fenomenlerin bir toplamı olarak değil, kendi içinde uyumlu bir estetik birlik olarak algılanması gerektiğini öne süren Simmel, bu türlü unsurlardan oluşan birliği, duygu veya ruh hâli olarak çevrilebilecek Almanca

⁸ Anett Krase, **The Transformation of Landscape as an Aesthetic Idea**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015, s. 118.

⁹ A.e., s. 119-120. Ayrıca bkz. Sybille Krämer, **Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy**, Çev. Anthony Enss, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, s. 16-17; Niklas Luhmann, **Art as a Social System**, Çev. Eva M. Knodt, Stanford, Stanford University Press, 2000, s. 105.

bir terim olan *stimmung* kavramıyla açıklar: Doğanın manzara olarak algılanması, insan ile doğa arasındaki diyalogun yarattığı bir *ruh hâli*'nin sonucudur.¹⁰ "Dünyanın yüzeyine yayılmış bir dizi doğal fenomen, belirli bir tür birlik tarafından kavrandığında bir manzaranın ortaya çıktığını söylüyoruz. (...) Bu birliğin en önemli taşıyıcısı, adını koyduğumuz üzere, manzaranın *ruh hâli* olabilir pekâlâ."¹¹ Bir manzaranın ruh hâlini oluşturan şey de, doğal sürekliliğin belirli bir bölümünü *birlik* içinde örgütleyen psişik bir eylemdir. Bu psişik eylemin faili de tabiatıyla insandır.

Alois Riegl manzara resminin tekniğini irdelediği, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (Modern Sanatın İçeriği Olarak Ruh Hâli, 1899) adlı makalesinde, manzara deneyimini görme duyusundan başka bir duyunun çalışmadığı, sadece bir bakma, bakış edimi olarak tarif eder. Alp Dağları'nın irili ufaklı tepelerinin birinde durup etrafa bakıldığında ulaşılabilecek, dokunulabilecek, planlanıp yapılabilecek hiçbir şey yoktur. Bu durumda insan yalnızca bakabilir ve bakış açısı çerçevelenip görme alanından yalıtıldığında 'manzara' oluşur. Bu salt bakışa indirgenen duyusalılık, aktif gözlemciyi pasif bir seyirciye çevirir. Dolayısıyla manzara da, artık çevremizdeki dünya olmaktan çıkıp, 'burada' değil 'orada' olan bağımsız bir dünyaya, seyirlik bir resme dönüşür.¹²

Ernst Gombrich, Batı resim geleneğinin kanıksanmış tekniği olan doğrusal perspektiften oldukça farklı bir resim yöntemini anlatırken, havuzu betimleyen bir Mısır resmini örnek verir. Bu resimde, çoklu, tek yerden görülemeyen bir bakış açısı mevcuttur ve Mısırlı ressamların bu metodu bir ressamdan çok haritacının metoduna benzemektedir. Dolayısıyla bugün manzaraya bakarken alıştığımız görme biçimi, 15. yüzyılda geliştirilen ve uzamsal ilişkileri tek bir bakış noktasından görme yanılsaması doğuran doğrusal perspektif tekniğinin bir getirisidir. İzleyiciyi yücelten bu bakış, tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş bir tutumla ilişkilidir.¹³

¹⁰ Krase, **a.g.e.**, s. 129.

¹¹ Simmel'den aktaran: Carlo Gualereschi, "Experiencing Landscape. A Phenomenological Perspective", **Cracow Landscape Monographs I**, Cracow, Institute of Landscape Architecture Cracow University of Technology, 2016, s. 30.

¹² Bart Verschaffel, "The World of the Landscape", Çev. Gregory Ball, **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, Purdue University Press, 14-3, 2012, s. 1-9, (Çevrimiçi), <https://www.thefreelibrary.com/The+world+of+the+landscape.-a0313346727>, 5 Haziran 2021.

¹³ Crandell, **a.g.e.**, s. 7.

19. yüzyılda belirginleşen doğanın insandan (adamdan/ademden) ayrıştığı düşünceyle doğanın kadın olarak kişiselleştirilmesi arasında da kuvvetli bir bağ vardır. Aydınlanma ile Romantizm arasında kalmış yalnız adam için doğa bir yoldaştır. Tıpkı Henry David Thoreau'nun "Doğa benim gelinimdir!"¹⁴ sözünde vurguladığı gibi... Thoreau'nun doğaya ilişkin düşüncelerini yazdığı sıralarda, filolog ve ilk Amerikalı çevrecilerden biri olan George Perkins Marsh, *Man and Nature* (İnsan ve Doğa, 1864) adlı ünlü yapıtını kaleme almış ve bu tabirle insan-doğa ayrışmasının altını çizerek insanın doğaya verdiği zararları göstermek istemiştir.¹⁵ Manzara resminin bir resim türü olarak başlangıcından modern çağa uzanan gelişimini inceleyen Kenneth Clark da, manzara resmini konu alan zengin literatürün mihenk taşı konumundaki *Landscape Into Art* (Manzaradan Sanata) adlı eserinde, manzaranın temelde doğa anlayışımızdaki aşamaları işaret ettiğini ve ortaçağlardan beri yükseliş ve gelişiminin, insan ruhunun çevresiyle uyum yaratma ihtiyacının bir uzantısı olduğunu öne sürmüştür. Bilimin doğaya bakışımızı kökten değiştirdiğini ifade ederek 'doğa' kelimesini, çıplak gözle algıladığımız ve bizim yaratmadığımız dünyanın bir parçası anlamında kullandığını belirtmiştir.¹⁶ Clark'ın görüşlerini, John Barrell (*The Dark Side of Landscape*, 1980) ve Ann Bermingham (*Landscape and Ideology*, 1987) emperyalizm, sınıf iktidarı ve kültürel hegemonya açısından sorgulamışlardır.¹⁷ Gina Crandell de, Clark'ın tanımının önemli bir probleme yol açtığını saptayarak şu soruyu yöneltmiştir: Doğa, gözümüzle veya birtakım teknolojik araçlarla sadece görebildiğimiz bir şey midir? Doğayı araba camından görüp gösterebildiğimiz ve insan yapımı olmayan bir şey olarak görmek, Rönesans'la birlikte toplumsal algıya egemen olan insan-merkezli paradigmanın bir uzantısıdır ve Crandell'e göre bu aynı zamanda son derece kibirli, küstah bir tavidir. Bugün doğa kelimesinin kullanımına hâkim olan da bu görsel veya resimsel (pitoresk) doğa anlayışıdır.¹⁸

Manzara, tam da bu ikircikli anlayışın bir ürünüdür. Örneğin, Orta Çağ'da dağ manzaralarına güzel diye bakılmamış, aksine dağlar, ormanlar korkutucu, tekinsiz,

¹⁴ *All nature is my bride*. Henry David Thoreau, **All Nature Is My Bride: Selections from Thoreau**, Old Greenwich, Chatham Press, 1975.

¹⁵ Crandell, **a.g.e.**, s. 2.

¹⁶ Kenneth Clark, **Landscape Into Art**, London, John Murray, 1949, s. 1 ve 140.

¹⁷ Benjamin Lorch, "Landscape", 2002, (Çevrimiçi)

<https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/landscape.htm>, 23 Mayıs 2021.

¹⁸ Crandell, **a.g.e.**, s. 3.

vahşi mekânlar olarak algılanmıştır. Bu algı, 16. yüzyılın sonlarında değişmeye yüz tutmuştur. Gombrich, minyatür ressamı ve yazar Edward Norgate'in 1650'de yazdığı *Miniatura*'dan biri ressam diğeri gezgin olan iki arkadaşın hikâyesini aktararak, Alp manzaralarının güzel bulunmaya başlamasının sebebinin, dağ panoramaları resim ve baskılarının çoğalıp yaygınlaşması olduğunu ileri sürer.¹⁹ Doğadaki gerçek dağların güzelliğini, önce onların resimlerini görerek öğrendiğimiz açıktır. Biz, gördüğümüz resimleri bize hatırlatan manzaraları güzel buluruz. Resimler, güzellik kavrayışımızı, buna mukabil davranışlarımızla dünya görüşümüzü etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir. Doğanın resim hâline gelmesi, görmenin tarihinde bir dönüm noktasıdır. Elbette doğa bir çerçeveden, bir temsilden fazlasıdır, fakat bizim doğa diye baktığımız şey aslen onun kendisi değil manzarasıdır. Bu açıdan, meseleyi teorik bağlamda irdelemiş olan düşünürler tarafından manzara, hem kendi tarihi hem de geniş bir ekonomik-toplumsal tarihi olan; bazı Avrupalıların, kendilerine ve başkalarına etraflarındaki dünyayı ve onunla ilişkilerini yansıtan bir araç hükmünde gördükleri ve bunun sonucunda arazi, toprak, doğa, sınır gibi olgulara tesir edip onları dönüştüren bir görme biçimi olarak konumlandırılmıştır. Kendine ait ifade araçları ve teknikleri olan bu görme biçimi, başka kültürel alanlarla da etkileşim hâlinindedir.²⁰

"Bütün insanlar dünyanın çehresinden belirli bir ölçüde etkilenirler. Hatta kimileri bu çehreden haz duyacak kadar etkilenirler. Güzelliğe duyulan bu sevgi *beğenidir*. Başkaları ise öyle bir sevgiye sahiptirler ki onu takdir etmekle tatmin olmaz, ona yeni biçimlerle vücut kazandırmak ister. Güzelliğin yaratılması sanattır."²¹

1.2. MANZARADAN RESME

Manzara, bir sanat konusu olmadan önce, henüz doğanın kendisi ile insanın bakışı arasındayken insan gözünün şekil verip yorumladığı insan-yapımı bir olgudur.²² İnsan, herhangi bir şeye öylesine baktığında bile baktığı şeyi kendince biçimlendirip

¹⁹ Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", **Norm and Form**, Oxford, Phaidon Press Limited, 1966, s. 116-117; Crandell, **a.g.e.**, s. 3.

²⁰ Denis E. Cosgrove, "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape", **Landscape Theory**, Ed. Rachael Ziady DeLue, James Elkins, New York and London, Routledge, 2008, s. 20.

²¹ Ralph Waldo Emerson, **Doğa**, Çev. Mandana Azeri, İstanbul, Zeplin Kitap, 2019, s. 24.

²² Malcolm Andrews, **Landscape and Western Art**, New York, Oxford University Press, 1999, s. 1.

onu yorumlama eğilimindedir. Gözün bu alışkanlığı, insanın doğayla kurduğu ilişkide doğanın manzaralaştırılmasına, gittikçe resimleştirilmesine yol açmıştır. John Berger, Marksist sanat tarihçisi Max Raphael'den hareketle, sanatın, üç unsurun -sanatçının, dünyanın ve biçimlendirme araçlarının- etkileşiminden oluşan bir denklem olduğunu ve söz konusu biçimlendirmenin iki yöntemini şöyle açıklar:

1. Uzamın yapılandırılması
2. Bu uzam içindeki biçimleri etkin kılma.²³

Uzamı, yani konunun veya mesajın mecrasını yapılandırmanın yolunun, onu durağanlıktan kurtarmak adına onu yerinden etmek ve başka bir tarzda yeniden inşa etmek olduğunu belirten Berger, yine Raphael'den şu sözleri alıntılar: "Resim alanı yaratmak sadece resmin derinliğine nüfuz etmek değil, aynı zamanda zihinsel koordinat sistemimizin derinliğine nüfuz etmektir. Uzamın derinliği, varlığın derinliğine tekabül eder, aksi hâlde görünüşten ve yanılsamadan ibarettir."²⁴

Resimsel mekânın kurulumuna ilişkin bu çarpıcı sözler, özellikle perspektifin yaygın olarak kullanımıyla manzara resminde de görünür olan ve Giovanni Bellini, Nicolas Poussin gibi ustalarla gelişip, son olarak Paul Cézanne'da olgunluğa ulaşan tavrı; yani bir mimarın taşları uyum içinde üst üste koyması gibi ressamın da resimsel malzemeyi, kontur, renk ve bunların oluşturduğu geometrik formları kendi bakışına göre inşa edişini anımsatır. Bu inşa, bir janr olarak manzara resminin başlangıcından günümüze kadar olan gelişiminde izi sürülebilir bir olgudur. Sinemanın icadıyla birlikte, farklı bir görme biçiminde farklı araçlarla yeniden oluşması da buna dâhildir. Fakat bu izi sürmeden önce manzara resminin nasıl bir tarihsel gelişim gösterdiğine değinmek, 'manzara' kavramının mecra ve anlamının sosyal, ekonomik ve teknolojik ilerlemelerle ne gibi değişmelere uğradığını irdelemek gerekmektedir.

Kenneth Clark, etrafımızdaki tabiat unsurlarına ruh hâlimize göre zihnimizde yeni bir biçim verdiğimiz ve böylece doğayı anlamlandırdığımız gerçeğinden yola çıkarak manzara resminin gelişiminin doğayı algılayışımızdaki evreleri gösterdiğini ileri sürer.²⁵ Antik Yunan kültüründe destanların arka planı olan manzaranın, Orta

²³ John Berger, **Manzaralar**, Haz. Tom Overton, Çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 62-63.

²⁴ A.e., s. 64.

²⁵ Clark, a.g.e., s. 1.

Çağ'ın dinî-düşünsel ikliminde sembolik bir forma ulaştığını; Rönesans'la birlikte şematiklikten kurtulup gerçeğin temsili ve duyguların/duyumların manzarası olarak resmedildiğini belirtir. Manzara, klasik formunu 17. yüzyılda bulmuş, 19. yüzyılda da bu form doruk noktasına ulaşmıştır. 19. yüzyılı takiben, toplumsal-ekonomik plandaki radikal değişimler, Sanayi Devrimi, işçi sınıfının teşekkülü gibi etmenlerle -diğer disiplinlerde olduğu gibi- sanat tarihinde de Marksist yaklaşımlar etkili olmaya başlamıştır. Manzaranın *karanlık* bir yönü olduğu, saf estetik bir kavramdan ziyade ideolojik bir araç olduğu fikri, 20. yüzyıl manzara algısında büyük ölçüde yer etmiştir. Panofsky'nin ikonografik anlam katmanlarını, Marksist ekonomik altyapı ile kültürel üstyapı katmanları bağlamında yeniden formüleştiren John Berger, peşinden aynı dönemde Raymond Williams, manzaranın sosyo-politik gücüne odaklanan Marksist metodolojiyi benimsemiş eleştirmenlerdendir. Berger'i takip eden kimi araştırmacılar, manzara estetiğini hepten ideolojik bir düzleme indirgemekten kaçınırlar da, bilhassa James Turner'ın *The Politics of Landscape* (Manzara Politikası, 1979) başlığıyla 17. yüzyıl İngiliz manzara şiirini incelediğini eserini referans almışlardır. S. Daniels ve Cosgrove'a göre, manzaranın karanlık yönünün öne çıkması tipik bir postmodern eleştiri tavrıdır. Bu doğrultuda, Turner'ın çalışmasının Roland Barthes'ın etkisiyle şekillenmesinin bir tesadüf olmadığını ileri sürmüşlerdir.²⁶ Manzara resminin gelişim dinamikleri ve diğer kültürlerdeki özgün örneklerin önüne geçip 'Batılı' hâle gelmiş bu formun görsel-resimsel özünün modernite tarafından nasıl şekillendirildiği, sanat tarihsel açıdan hâlen başat meseleler kabul edilmektedir. "Manzara, kültür tarafından sunulan doğal bir sahnedir. O hem uzamı temsil eden hem de uzam tarafından temsil edilendir. Hem gösteren hem gösterilen, hem çerçeve hem çerçevenin içindeki, hem gerçek mekân hem onun görüntüsü, hem paket hem de paketin içindeki metadır."²⁷

Manzara resminin tarihi, kuşkusuz ışık ve ışığın yorumlanma tarihiyle de koşut olarak okunmalıdır. Clark lirik üslubuyla, ışığın, duyguları yükseltip imgeleri daha açık, keskin ve derinden kavramayı sağladığını söyler.²⁸ Rönesans'ı müteakip gerçeğin temsilinin yavanlaşması, manzara fikrinin giderek daha düşsel bir hâle bürünmesiyle

²⁶ Denis Cosgrove, Stephen Daniels, "Introduction: Iconography and Landscape", **The Iconography of Landscape**, Ed. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. 7.

²⁷ Mitchell, **a.g.e.**, s. 5.

²⁸ Clark, **a.g.e.**, s. 44.

kuzeydeki sık meşe ağaçlarının dallı budaklı gizemi ve Akdeniz'in bol ışıklı, çıplak, sarp ve sivri kayalıklarının yansıması resimsel mekânın belirleyicileri hâline gelmiştir. Örneğin, El Greco'nun geliştirdiği maniyerist kompozisyon, Rubens manzaralarının da omurgası olmuştur. Burada, Plutarkhos'un söylediği, sonra Horatius'un da *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) adlı metninde dile getirdiği *ut pictura poesis*, yani "şiir konuşan bir resimdir; resimse sessiz bir şiir" sözünü anmakta fayda vardır.²⁹ Gerçi Alman şair ve eleştirmen Gotthold Ephraim Lessing, 1776'da kaleme aldığı *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laokoon ya da Resmin ve Şiirin Sınırları Üzerine) adlı eserinde bu görüşe karşı çıkmıştır; plastik sanatların mekânsal ve senkronik, sözel sanatların ise zamansal ve diyakronik (art-zamanlı, tarihsel) olduğunu savunmuştur.³⁰ Sinemanın her iki niteliği bünyesinde barındırması ile, dil ve imge arasındaki sürekli kendini yenileyen bu etkileşim iyice farklı bir anlam kazanmıştır. Zihnin çizgisel düşünme alışkanlığı, 20. yüzyılda adına "görsel düşünme" diyebileceğimiz bir pratiğe ulaşmıştır.³¹ Maniyerist kompozisyon şemasına geri dönersek, tam da bilimsel gerçekliğe karşı şiirsel gerçekliğin, hayal gücünün, *Altın Çağ* adı verilen ve antik dünyanın imgelerinin -Clark'ın deyişiyle Virgilyen manzaranın- resme hâkim olduğu bu dönemin ardından, sıkı Descartes takipçisi bir entelektüel olan Nicolas Poussin'in lojik form anlayışıyla resimde tarihsel bir kırılma ânı yaşanmıştır: Poussin'in form problemlerini çözme çabası ve araçları, gelecek modern ressamalara da ilham olmuştur. Nitekim Poussin anlaşılmaksızın, modern resmin babası sayılan Cézanne ve Seurat da anlaşılmaz.³² Tam da bu yüzden 19. yüzyılda Cézanne, "Poussin'i doğadan -yeniden- inşa etmek istiyorum!" diyecektir.

²⁹ Judith Harvey, "Ut Pictura Poesis", 2002, (Çevrimiçi)

<https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm>, 23 Mayıs 2021.

³⁰ Lessing'in bu görüşü öne sürmesinde, sanat tarihinin de kurucu babalarından olan çağdaşı Johann Joachim Winckelmann'ın Laokoon heykel grubu hakkında yazdıkları etkili olmuştur. Her sanat dalının kendine has kuralları olması ve bunların birbirleriyle karıştırılmaması gerektiğini savunan Lessing'in sanatların zaman-mekân bağlamında doğal olarak ayrıştığını vurgulaması konumuz açısından ilgi çekicidir. Sinema, Lessing'in değindiği bu doğal ayrışmayı teknik olarak bir araya getirmiş, böylece görmenin ve anlatının tarihini yeni bir boyuta taşımıştır. Lessing'in görüşlerinin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Hüseyin Aydoğan, "Lessing'in Sanat Felsefesinde Laokoon Bahsi", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt 16, Sayı 1, 2016, s. 219-242; Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 118.

³¹ Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 274-279.

³² Clark, **a.g.e.**, s. 66.

Poussin, manzara resmine felsefi/kavramsal bir boyut ekler ve ona sağlıklı bir düşünsel zemin kazandırır. Doğaya karşı yoğun bir arzu besleyen ve düzensiz doğa manzaralarına mantığa dayalı bir form verme gayretinde olan ressam, tasarımındaki yatay ile dikey unsurların uyum ve dengesinin manzara resminin esasını, omurgasını oluşturduğunu kavramıştır. Yataylar ile dikeyler arasındaki uzamın, aralıkların, ritmik ilişkinin, tıpkı mimarideki arkadlar gibi ahenkli bir etkiye sahip olduğunu görmüş, bağıntısını kavradığı bütün bu elemanları resimsel mekâna altın orana uygun biçimde yerleştirmiştir. Bu geometrik şemayı doğaya uyarlamamanın temel zorluğu, dikeylerin yokluğudur. Manzara özünde yataydır (ufkidir), var olan dikeyler de yüzeye her zaman doğru açılarla yerleşmez. Poussin bu zorluğu aşmak için mimariden yararlanmış, böylece diğer tutkusunu, antikitenin imgelerini resmine dâhil etme fırsatını bulmuştur. Bu şekilde mimariyi, kompozisyonu oluşturan temel birim olarak ele almış, dikeyleri ve yatayları bu birime göre doğru açılarla konumlandırarak tasarımının temel niteliğini oluşturmuştur. Kimi zaman harabelerdeki taş yığınları yardımıyla dahi, saf geometriyi doğrudan kompozisyonuna aktarabilmiştir. Onun resimlerinde, yatay ve dikeyin doğru açıda buluşması hayati bir meseledir. Doğru açı, ancak kompozisyonun ana aksı resim düzlemine paralel olduğunda mümkündür, bu Poussin'in cepheden tasvirinin nedenini açıklamaktadır. Uzamın içine girmek manzaranın özü olduğu için, Poussin gözü uzaklığın içine çekebilmenin (izleyicinin olağan görüşünden veya Maniyerizm'in yıllankavi geriye çekilişinden farklı olarak) araçlarını bulmak zorunda kalmıştır. Onun matematiksel zihnine en uygun yol kuşkusuz merkezî perspektiftir, fakat o bunu katı ve yapay bulduğu için bu sorunu, tasarımının yatay omurgasına gözü yumuşak ve ritmik bir şekilde arka plana yönlendiren tamamlayıcı diyagonal bir yol ekleyerek aşmıştır. Bu, yolculuğunun üçte ikilik kısmından sonra kendisine dönen diyagonal bir yoldur.³³ Erwin Panofsky'nin perspektifi, Ernst Cassirer'den hareketle *sembolik bir form* olarak ele aldığı eserinde öne sürdüğü üzere, artık manzarada psikofizyolojik mekândan matematiksel mekâna geçilmiş, böylece öznel olan nesnelleştirilmiştir.³⁴

Batı resim tarihindeki Poussin'in sebep olduğu bu kırılmayı takiben, teknolojik gelişmelerin de hızlanmasıyla doğaya atfedilen kusursuzluk ve şeylerin özündeki

³³ A.e., s. 67.

³⁴ Erwin Panofsky, **Perspektif Simgesel Bir Biçim**, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 51.

aşkınlık fikri yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştır. Şairler ve ressamalar, 18. yüzyıl felsefesiyle doğanın mekanik bir evrene dönüştürüldüğünü fark ederek kaybolmuş tanrısallığın peşine düşmüşler ve panteist, yani tanrısallığın içkin olduğu bir doğa anlayışına yönelmişlerdir. Tıpkı Rönesans ve sonrasında mitik, lirik ve epik temaların işlendiği Virgilyen manzaralar gibi, mekanik moderniteye karşı tinsellik arayışındaki romantiklerin de etkisiyle, adını İngiliz romantik şair William Wordsworth'ten alan Wordsworthyen³⁵ manzaralar ön plana çıkmıştır. Bu türlere, Alman Romantizmi'nin ve bilhassa Caspar David Friedrich'in öncüsü olduğu, seyyahın, arayış içindeki insanın sarsıcı melankolisini yansıtan alegorik manzaraları da "Casparyen manzaralar" adıyla rahatlıkla dâhil edebiliriz. Romantizm'i izleyen yüzyılda ise bir başka esaslı kırılma, izlenimcilerin anlık ışığı yakalama çalışmaları ve insanlık tarihinde neredeyse yazının icadı kadar önemli bir değişim, etkileşim yaratan fotoğrafın icadıyla yaşanacaktır - fotoğrafın kelime anlamının 'ışıkla yazılan' olması da anılmaya değerdir. Peter Burke, imge üretiminde iki büyük devrim yaşandığını; bunlardan ilkinin 15-16. yüzyıllarda - Gombrich'in de belirttiği- baskı resimlerinin yükselişi, ikincisinin ise 19-20. yüzyıllarda sinema ve televizyon da dâhil olmak üzere fotoğrafik imgenin yükselişi olduğunu kaydetmektedir.³⁶ 20. yy. başında fizik ve matematik alanındaki gelişmeler, Görelilik Kuramı, Öklid dışı modern geometrinin kurulması ile felsefede Henri Bergson'un konik/spiral, döngüsel zaman görüşü, geleneksel zaman-mekân anlayışını, dolayısıyla sanatsal temsil ilişkilerini kökten değiştirecektir. "Modern bilim, özellikle zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanmalıdır."³⁷

1.3. RESİMDEN SİNEMAYA

Teknik olanakların, kaydedici, alıcı-aktarıcı cihazların, fotoğrafın ve akabinde hareketli görüntünün ortaya çıkışıyla manzara algısı bambaşka bir ortam ve felsefi

³⁵ Virgilyen ve Wordsworthyen manzara tabirini kullanan K. Clark'tır. *Virgilyen manzara* ifadesi, J. Ruskin'den sonra kapsamlı bir manzara araştırması ortaya koyan ve kendisi de bir manzara ressamı olan İngiliz sanatçı ve sanat eleştirmeni Philip Gilbert Hamerton'ın 1885 tarihli *Landscape* (Manzara) adlı eserinde de geçmektedir. Bkz. Philip G. Hamerton, *Landscape*, London, Seeley & Co., 1885.

³⁶ Peter Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003, s. 16.

³⁷ Henri Bergson'dan aktaran: Gilles Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021, s. 15.

dayanak kazanmış; teknolojik aletlerin bakışı-bakış açısı bakışımıza ilave edilmiştir. Kameranın atası olan *camera obscura* (karanlık oda) antik çağlardan beri bilinen ve 16. yüzyılda resimde kullanılmaya başlanan bir tekniktir.³⁸ 19. yüzyılda ise teknolojik bir aygıtla dönüşmüş ve görmenin 'doğal' sonucu zannedilen resimlerin, aslen dünyayı görmenin doğal yolu olmadığını göstermiştir. Aksine görme, asırlar süren bir kültürel gelişimin ve öğrenilmiş kanaatlerin bir neticesidir.³⁹ Bu konuda, Walter Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adıyla kaleme aldığı öncü makalesi, fotoğraf ve sinema düşünürlerinin başvuru kaynaklarından biri olmuştur. Benjamin makalesinde, sanatçıyla izleyicinin değişen konumlarını ele almış, ressam ile kameramanın gösterilenle kurduğu ilişkiyi de şifacı ve cerrah metaforuyla açıklamıştır.⁴⁰ Şifacı, kendisiyle tedavi ettiği kimse arasındaki doğal uzaklığı ve otorite alanını korur; cerrah ise hastanın içine dalarak mesafeyi ortadan kaldırır, otoritesini içeriden nüfuz ederek yeniden kurar. Mesafenin ortadan kalkması, *uzakların yakınına* teknik yoluyla kestirmeden kolayca gelinebileceği yanılsamasını doğurur. Benjamin terminolojisinde bu yakınlaşma yanılsamasının adı "fantazmagori"dir. Ressamın ve kameramanın ürettiği görüntü, yapısal olarak birbirinden farklıdır. Resim, bakılan şeyi organik bir bütün olarak kapsar. Kamera ise, parçalanmış ve yeni bir ilkeye göre apayrı biçimde birleşmiş bir görüntü sunar ve fiziksel olarak gözün ulaşamayacağı yerlere de ulaşarak seyredilebilir olanı yeniden tanımlar. Böylece görüntü ile resim arasında temel, ontolojik bir fark ortaya çıkar. Manzara resminde Poussin'in yapmak istediği hatırlanacak olursa, Benjamin'in cerrah metaforuyla açıkladığı izleyicinin uzaklığın yakınına getirilmesini, ressamın daha 17. yüzyılda resimsel araçlarla gerçekleştirme arzu ve içgüdüğü açıkça görülecektir. Poussin, sahiden doğa karşısında bir kameraman gibi davranmış ve geometri yoluyla ideal manzarayı tekrar kurgulamıştır. Bu açıdan, sinemadaki aks çizgisinin primitif bir modellemesi dahi Poussin'in kompozisyon mantığında bulunabilir.

³⁸ Jonathan Crary, sanat tarihinde, *camera obscura*'dan fotoğrafın icadına uzanan teknolojik gelişmenin doğrusal olduğu inancını reddetmiş, bu iki aygıtın kavramsal yapısının ve tarihsel olarak ortaya çıkış dinamiklerinin birbirlerinden farklı olduğunu -özellikle 19. yüzyılda gözlemcinin değişen konumuyla ilgili olarak- ileri sürmüştür. Bkz. Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 27.

³⁹ Crandell, **a.g.e.**, s. 12.

⁴⁰ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 69.

Resimsel manzaranın sinemasal manzaraya dönüşümünde ontolojik bir değişim geçirdiği muhakkaktır; elbette bu aynı zamanda insanın görsel düşünme ve algılamasındaki değişimle de alakalıdır. Sinema, resimden farklı olarak görüntüye hareketi, dolayısıyla hareketin ölçüsü olan zamansal boyutu eklemiştir. "İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri, onların *sürekliliğinin* görüntüleridir."⁴¹ Resimde hiç mi hareket yoktur? Tersine Rönesans'tan itibaren sanatçılar, bilhassa Leonardo da Vinci, üstün hakikatleri göstermenin yegâne aracı olarak gördüğü resim biliminin temelinde hareketin bulunduğunu öngörmüştür.⁴² Panofsky, 17. yüzyılda İtalyan ressam ve yazar Giovanni Pietro Bellori'nin de benzer bir gerçeği dile getirdiğini aktarmıştır: "Resmin aynı zamanda insan hareketinin temsil edilmesi olduğunu unutmamamız gerekir."⁴³ Anlaşılan o ki, geçmişten günümüze birçok ressam çeşitli araçlarla hareketi ve zamanı göstermeye çalışmıştır. Bu hususa dair Pascal Bonitzer'in sözü oldukça fikir vericidir: "Eğiklik tablonun uzayına hareket duygusunu ve zaman kavramını sokmuştur."⁴⁴

Klasik resim, hareketi ve zamanı temsil edememesine rağmen, Aristotelesçi drama kuralları ile zaman, mekân ve eylem birliği ilkesi her sanatın olduğu gibi resmin de gösterim mantığının temelinde yer almaktadır. Gerçeklik tonunu güçlendirmek için bir yandan perspektife dayalı bir anlatı şeması kurulurken, öte yandan resimlenecek olayın hep en gerilimli, dramatik, çatışma ânı yahut o âna gebe olan an yakalanmaya çalışılmıştır. Aristoteles'in *peripetie* (baht dönüşü)⁴⁵ dediği bu an, sinemanın dramatik kompozisyon şemasında *climax* (zirve) olarak isimlenecektir. 19. yüzyılda fotoğrafın icadının da tesiriyle resim, klasik normlarının dışına çıkarak mekânla, özellikle de zamanla olan ilişkisini sorgulamaya başlayınca empresyonizm gibi zamanı ve hareketi zaptetmeye çalışan akımlar önem kazanmışlardır. Sinematik görüntüye de etki edecek bu atılımın ilk işaretlerinden biri de yine, manzaralarında hem dramatik bir an yaratan hem de insan dramını fırtına gibi güçlü tabiat olaylarıyla gölgede bırakan, hem fırtınayı

⁴¹ André Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1993, s. 18. (*vurgu bana ait*)

⁴² Leonardo da Vinci, **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015, s. 34. Leonardo'ya göre resim, zihinsel/düşünsel bir iş olduğu için bilim kategorisindedir.

⁴³ Minor, **a.g.e.**, s. 111; Erwin Panofsky, **Idea: A Concept in Art Theory**, Çev. Joseph J. S. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968, s. 165-167.

⁴⁴ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 155.

⁴⁵ Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s. 34.

hem âdeta fırtınadan önceki sessizliği aynı sahnede bir tür zamansallık içerisinde inşa etmeyi başaran Poussin resminde ortaya çıkmıştır.⁴⁶

Sinemanın ilk biçimci kuramcılarından olan Hugo Munsterberg, tıpkı dönemin Gestalt psikologlarının öne sürdüğü gibi, her tercübenin, parça ile bütün arasında, canlı (kişi) ile onun üzerinde yer aldığı zemin (ortam) arasında oluşan bir ilişki olduğunu düşünmüş; duyularımız yoluyla hareketi görebilmenin yarattığı etkiyi, zeminin kişinin altından kaymasına benzetmiştir. Sinemanın getirdiği ve insanlık için tamamen yeni olan bu tecrübe ile figür-zemin ilişkisini çözümleyip anlamlı kılacak organ ise zihindir. Bu yüzden Munsterberg'e göre sinema zihnin sanatıdır, tıpkı müziğin kulakla, resmin gözle algılanan bir sanat oluşu gibi, sinema da zihinle algılanır.⁴⁷ (Leonardo'nun resmi zihinsel ve bilimsel zeminde değerlendirmesine benzer şekilde, Gilles Deleuze'ün de dâhil olduğu çoğu sinema düşünürü sinemayı zihnin sanatı olarak tanımlamışlardır.) Sanat tarihsel açıdan sinemayı mevzu edinen ilk düşünürlerden biri kuşkusuz Erwin Panofsky'dir. Panofsky, 1936'da bu husustaki makalesini *On Movies* (Film Üzerine) başlığıyla kaleme almış; zaman içinde genişletilip iki kere yeniden basılan makale, 1947'de *Sinemada Biçim ve Ortam*⁴⁸ adıyla son biçimini almıştır. Panofsky'nin halefi Irving Lavin, makalenin, yazıldığı dönem itibarıyla sinema estetiği üzerine yazılmış en önemli giriş yazısı kabul edildiğini belirterek, modern sanat tarihinde Panofsky'nin belki de en popüler makalesi hâline geldiğini kaydetmiştir. Üstelik, henüz avam bir eğlence aracından öte bir anlam ifade etmeyen sinemaya olan yakın ilginin ürünü bu makalenin, geleneksel 'yüksek' sanatın sıkı eğitiminden geçmiş bir sanat tarihçisi tarafından kaleme alınmasının daha da şaşırtıcı olduğunu eklemiştir.⁴⁹

Panofsky'nin görüşlerinin ana eksenini, sinemasal zaman-mekân bağlamındadır: "Sinemanın özel ve biricik olanaklarından biri, mekânın hareketliliğini (*dynamization of space*) sağlaması, dolayısıyla zamanın mekânsallaştırılmasıdır (*spatialization of*

⁴⁶ Andrews, **a.g.e.**, s. 96.

⁴⁷ J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010, s. 66-67.

⁴⁸ Makalenin ilk adı *On Movies* iken, ikinci basımdaki adı *Style and Medium in the Moving Picture* olarak değişmiş, üçüncü basımda ise *Style and Medium in the Motion Picture* adını almıştır. Sanatsal teori ve pratiklerinin ortaya çıkmasıyla teknik anlamda film den ayrılan sinema olgusunu göz önünde bulundurarak *movie* ve *motion picture* kelimelerini *film* ve *sinema* olarak çevirmeyi uygun gördük.

⁴⁹ Irving Lavin, "Introduction", **Three Essays on Style**, Erwin Panofsky, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, s. 9-10.

time)⁵⁰." Sanat tarihçisi, felsefeci Thomas Levin, Panofsky'nin söz konusu makalesini enine boyuna tartışmış, makalenin erken dönem sinema kuramının önemli bir motifi olan zamanı mekânsallaştırma fikrine fazla değinmeden salt mekâna odaklandığını belirtmiştir. Panofsky, sinematik mekânın statik olan tiyatro mekânının tersine bütünüyle dinamik olduğuna, film izleyicisinin, hareketsiz olmasına rağmen gözünü kameranın lensi ve hareketiyle özdeşleştirdiği için estetik açıdan devamlı hareket hâlindeğine vurgu yapar. Ona göre, sadece mekânın içindeki bedenler hareket etmez, eş zamanlı olarak mekânın kendisi de hareket eder. Mekân, kameranın hareketi ve odaklanması, çeşitli çekimlerin kesilmesi ve düzenlenmesi yoluyla yaklaşır, uzaklaşır, çözülür ve yeniden kristalleşir. Dolayısıyla bu mecra (*medium*), diğer sanatların hayal bile edemeyeceği bir olasılıklar dünyasının kapısını açar.⁵¹ Panofsky, sinemayı diğer ortam türlerinin üzerine çıkaran şeyin, zamanın içinde veya zaman boyunca bir mekân ve uzam inşa etmesine olanak veren tekniğinin eşsiz kapasitesi olduğunu iddia etmiştir. Onun bu özgünlüğünün sanatsal kabulünün aşamalarını ise, mozağin ve gravürün evrimiyle ilişkilendirmiştir. Panofsky, sinemanın özgünlüğü ve bu özgünlüğün film dili ve algı değişimiyle olan ilişkisi sorununu gündeme getirerek sinemasal formun ikonolojik bir okuması için âdeta zemin hazırlamıştır. Ancak sembolik bir form olarak sinemanın ikonolojik okuması yerine, W. Benjamin (*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*), M. Heidegger (*Dünya Resminin Çağı*), Jean-Louis Baudry (*Temel Sinemasal Aygıtın İdeolojik Yönleri*) ya da G. Deleuze (*Zaman-İmaj ve Hareket-İmaj*) gibi filozoflar eserlerinde mevzuya farklı açılardan yaklaşmışlardır.⁵² Levin, Panofsky'nin ikonografik metodunun biçimden çok içeriğe odaklanmasına yol açtığını, bu yüzden salt sinematik tiplerin, tür ve klişelerin oluşum tarihi olarak film çalışmaları içerisinde yer aldığını belirtmiştir. Bunun sebebini, hem geleneksel sanat tarihinin sinemaya karşı ilgisizliğine hem de sinema kuramcılarının Panofsky'nin - içeriğinde rahatlıkla film uzamına dair veriler bulunabileceğini savunduğu- sanat

⁵⁰ *Zamanın mekânsallaşması*, Aristoteles'e kadar uzanan bir teoridir. Modern felsefede David Hume ve Henri Bergson gibi düşünürler tarafından yeniden ele alınmıştır. Bkz. Eric v.d. Luft, "Three Paradigm Theories of Time: Bergson, McTaggart, and Whitehead", *Process Studies* 48-1, 2019, s. 88-104, <https://doi.org/10.5840/process20194817>.

⁵¹ Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Three Essays on Style*, Ed. Irving Lavin, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, s. 96; Thomas Y. Levin, "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", *The Yale Journal Of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, Vol. 9, N. 1, s. 31.

⁵² Levin, *a.g.e.*, s. 32-33.

tarihsel metinlerine kayıtsız kalmalarına bağlayan Levin, Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesiyle Panofsky'nin *Sembolik Bir Form Olarak Perspektif* eseri arasında hayli ilginç bir analogi kurmuştur. Benjamin'in sinema hakkındaki görüşlerinin son derece Panofskyci olduğunu belirten yazar, söz konusu ünlü makalenin âdeti "Sembolik Form Olarak Sinema"nın prototipi olarak okunabileceğini iddia etmiştir.⁵³ Panofsky, sinemayla fiziksel gerçeklik arasında eşi manendi olmayan bir bağ olduğu görüşüyle, filmin ham maddesinin biçimden çok fotoğrafik gerçeklik olduğunu savunan Alman sosyolog ve sinema kuramcısı Siegfried Kracauer'ı da etkilemiştir.⁵⁴

Sinema, zaman aracılığı ile -hatta zamanın içinde- kurgu gibi araçlarla kendine has bir uzam ve gerçeklik inşa etmektedir. Bu yeni uzam ve gerçeklik, mekânla birlikte zamanı da yoğunlaştırır, sıkıştırıp genişletir, böylece ritmi yaratır. Bu sinemasal gerçekliğin ritmi, tıpkı Panofsky'nin mekân hakkında söylediği gibi, seyircinin gözü olan kamera hareketleriyle yaklaşır, uzaklaşır, döner, eriyip yok olur, yeniden bir araya toplanır, katılaşır, opaklaşır yahut berraklaşır ve içinde zaman görünen bir *zaman kristali* hâline gelir. Böylelikle görünmez, soyut bir mefhum olan zaman görünür, somut bir olgu olur. Panofsky'nin 1930'larda önemli bir olanaklılık olarak gördüğü bu sinematik uzam, tam da yüzyılın ikinci yarısında, filozof Gilles Deleuze tarafından kavramsallaştırılan, Deleuze'ün özellikle II. Dünya Savaşı sonrası sinemasının düşünsel-sanatsal zeminini tanımlamakta kullandığı "zaman-imağ" (*time-image*) biçimine dayalı "kristal rejim" (*crystalline regime*) anlayışının mekânsal öncüllerinden biri olarak göz önüne alınabilir. Deleuze, hem imge hem zaman kavramını 20. yüzyılın zaman üzerine çalışan en etkili filozofu Henri Bergson'un tezlerinden (estetik bağlamı Kant'tan mirastır⁵⁵), bu iki kavramın ana birimlerini de göstergebilimin kurucularından

⁵³ A.e., s. 39-44.

⁵⁴ Panofsky ile Kracauer'ın kâh birbirine karşı çıkan kâh birbirini olumlayan düşünceleri, 1929'da tıpkıbasımın, kopyanın, mekanik yeniden üretimin alevlendirdiği "Baskı Tartışması"nda da (*Facsimile Debate*) görülür. Kopyalama suretiyle yeniden üretilen sanat eserlerinin *yaralandığını* öne süren Kracauer'ın aksine Panofsky, reproduksiyonların kendi estetik değerlerine sahip nesneler olarak çağın izleyicisi üzerinde iyileştirici bir etki bile yapabileceğini savunmuştur. Bkz. Megan R. Luke, "The Photographic Reproduction of Space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer", **RES: Anthropology and Aesthetics**, No. 57/58, Cambridge, President and Fellows of Harvard College, 2010, s. 339-43, <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25769987>.

⁵⁵ Kant, Aristoteles'ten itibaren hareketin sonucu olarak düşünülen zamanın aksine hareketi zamana tâbi kılmış, hareket-zaman ilişkisini tümüyle tersine çevirmiştir. Ayrıca, zamanı *a priori* bir kategori olarak temellendirerek, zamanda bir art arda gelme durumunun olamayacağını öne sürmüştür. Deleuze, Kant'ın

olan Charles Sanders Peirce'ün kuramından hareketle oluşturmuştur. Bergson'da 'imge', görünen ve görünmeyeni kapsayan geniş bir ontolojik tabandır.⁵⁶ Deleuze de imgeyi (imajı), düşüncenin saf hâli olarak niteler ve bu anlamda temel birimi imge olan sinemasal anlatının iki farklı imaj sistemi meydana getirdiğini öne sürer:

1. Verili gerçekliğin temsiline dayalı hareket-imajlardan (kavramın sinemasal anlamda mucidi yine Bergson'dur) oluşan "organik rejim",

2. Kendi gerçekliğini kendisini yaratan, yani temsili ve giriş-gelişme-sonuç şeklindeki tipik anlatı şemasından farklı bir dramatik yapı ile yeni bir uzam (dünya) kuran ve zaman-imaja dayalı "kristal rejim".⁵⁷ (Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği bu imajın öncü akımlarıdır.)

Görüldüğü üzere, Deleuze'ün kristal sistem içerisinde tanımladığı imaj formu, sanatın tarihinin başlangıcından beri süregelen temsil sorununu bambaşka bir zemine taşımıştır. Sinemayla birlikte, sanat eseri bir şeyin temsili olmaktan çıkmış, o *bir şeyin* kendisi olmuştur. Sinemanın 20. yüzyılın öncü sanatı olmasına koşut olarak zaman da, Bergson'dan Marcel Proust'a bilimin, felsefenin, sanat ve edebiyatın biricik öznesi durumuna gelmiştir. Deleuzeyen zaman-imaj sinemasının orijinal bir örneği de, 20. yüzyılın belli başlı sinemacılarından biri olan, uzun sekans/plan-sekanslar ve farklı bir *zaman kurgusu* ile yarattığı sinematik uzamı, özellikle aynı planda geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir arada kurgulamasıyla öne çıkan Yunan yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarı Theodoros Angelopoulos'dur. Filmlerinin merkezinde, Odysseus'un yolculuğu gibi, sürgit bir yuva arayışı ile hem fiziksel hem ruhsal bir yolculuk imgesi bulunan Angelopoulos, bu imgeyi Balkan coğrafyasının soğuk, bulutlu, puslu manzarasına yerleştirerek son derece özgün bir yolculuk manzarası yaratmıştır. Angelopoulos'un manzarasını kavrayabilmek için öncelikle manzaranın kökenine inip manzara resminin tarihsel gelişim serüvenini incelemek faydalı olacaktır.

bu epistemik devriminin sinemadaki zaman imgesinin karakteristiğini belirleyen en önemli unsur olduğunu öne sürer. Daha sonra H. Bergson'un *süre* kavramıyla da, birbirine zıt bu iki zaman telakkisi arasında bir senteze ulaşıldığını belirtir. Bkz. Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s. 63-64.

⁵⁶ Deleuze, **Hareket-İmge**, s. 9, dipnot içinde.

⁵⁷ Gilles Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, Çev. Burcu Yalın, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021, s. 156-158.

İKİNCİ BÖLÜM

MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. MANZARA VE "LANDSCAPE"

Türkçede bakılıp seyredilen yer, görünüş, peyzaj gibi anlamlara sahip olan *manzara* sözcüğü, bakış, bakma anlamındaki Arapça *nazar* sözcüğünden türemiştir.¹ İngilizce karşılığı olan *landscape* ise kökeni itibarıyla Türkçedeki gibi edilgen bir bakma, seyretme eylemi değil, araziye, toprağa biçim verme anlamında daha etkin bir süreci ifade etmektedir. Orta Flemenkçede *landscap*, Almancada *landschaft*, eski İskandinav dillerinde *landskap* sözcüklerinden türeyen *landscape*, İngilizcede ilk kez 1603 yılında bir matbuada tespit edilmiştir. Literal olarak "doğal bir sahnenin (*scenery*) geniş bir görünümünü (*view*) temsil eden resim" anlamına gelen *landscape* sözcüğü *land* ve *scape*'in (bu son ek, eski İngilizcede durum, biçim anlamındaki *-ship* ekiyle yakından bağlantılıdır²) birleşiminden oluşmakta, köken olarak *biçim verilmiş bölge, yöre, çevre* anlamına gelmektedir. Günümüzde *-scape*, herhangi bir sahnenin görünümünü kasteder hâle gelmiş, görünen dünyanın salt bir kısmını değil, yanı sıra iç mimari alanları ve gittikçe sanal, dijital mekânları içerir olmuştur. *-Scape* eki, bir izlenimi, bir şeyin veya hareketin niteliğini betimlemede de kullanılır ve manzaranın bütününe sembolü olarak konumlandırılan birleştirici bir ilkenin varlığını öngörür. Bu açıdan manzarada 'izleyici'nin merkezî bir rolü vardır ve manzara gerçeğin bir temsile dönüştüğü, çeşitli mesajlar ileten bir ortamdır (*medium*).³

Landscape sözcüğünün söz konusu etimolojisi, hem Anglo-Sakson hem de Latin dillerinde insan yerleşiminin mevcudiyetine işaret eder. Manzara kelimesinin eş anlamlısı olan *peyzaj* da, bir sınırı işaretlemek ve ortak yasaları, hatıraları olan toplulukları belirtmek için toprağa dikilen geleneksel taş anlamındaki Latince *pagus* kelimesinden gelmektedir. Öyleyse manzara, bireysel ve kolektif hatıraların kazındığı fiziksel mekânı da sınırlandırmaktadır; haddizatında yaşadığımız yerin kimliğimizi ne

¹ İlhan Ayverdi, **Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, Kubbealtı, 2011, s. 1963.

² (Çevrimiçi), <https://www.etymonline.com/word/landscape> - etymonline v 2040, 25 Mayıs 2021.

³ Benjamin Lorch, "Landscape", 2002, (Çevrimiçi) <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/landscape.htm>, 23 Mayıs 2021.

ölçüde şekillendirdiği tespit edilmesi zor bir süreçtir. Manzaranın hatıra ve hafızayla olan ayrılmaz ilişkisi, Simon Schama'nın aynı adlı (*Landscape and Memory*, 1995) çalışmasında da gösterilmiştir.⁴ Özellikle modern örgütlenmeyle ve ulus devletlerle birlikte aidiyet duygusu, bir yere ait olma, dolayısıyla antitezi yabancılaşma meselesi kimlik politikalarını belirleyen ana etmenler olmuş, böylece bugün manzara teorisinin şekillenmesinde ideolojik bakış açısı son derece önem kazanmıştır.

Manzaranın tarihine geçmeden önce, manzara teorisyenlerinin manzaranın anlam ve bağlamından yola çıkarak oluşturdukları dört farklı manzara tanımını incelemek yol gösterici olacaktır. Bu tanımlardan ilki, manzaranın doğaya verilen ruhsal ve estetik bir yanıt olduğudur; bu yanıt bilhassa Romantizm ile beraber zirvesine ulaşan, 19. yüzyılın başından itibaren de giderek yoğunlaşan bir tavrın izdüşümüdür. İkincisi, manzara doğal güçlerin bir ürünüdür. İnsan eliyle değiştirilebilir olsa da, hâlâ ekolojik düşünmenin konusu ve doğa bilimleriyle doğa felsefesinin asıl nesnesidir. Bu iki veçhe, 20. yüzyılda manzaraya yöneltilecek ideolojik eleştiriden önceki iki temel yaklaşım olarak anlaşılabilir. Manzaranın, etimolojisiyle de alakalı üçüncü tanımı, fiziksel bir arazinin üretim ilişkileri bağlamında yeniden şekillendirilmesi, yani bir üretim eseri olarak manzaradır. Bu da manzara kavramının sosyal, ekonomik ve siyasi yönlerinin göz ardı edilemeyeceği, kendisinin bizzatı bir ideoloji olmadığı ama daima dönemin hâkim ideolojisi ve paradigmasıyla bağlantılı olduğu fikrini benimseyen bir bakış açısıdır. Manzaraya dair dördüncü görüş ise, zaman ve mekânın temsillerinden inşa edilmiş, salt görülecek bir nesne olarak manzara kanısıdır.⁵ Bu kanı, *landscape*'i *landscape*⁶ olarak ele alan, resimselleştirilmiş (pitoresk) doğa anlayışının bir eseridir. Burada, manzaranın bakışa odaklanan niteliğinden bahseden Alois Riegl'in görüşünü tekrar hatırlamak yerinde olacaktır.

Bu meyanda, Mitchell'in *Landscape and Power* (Manzara ve İktidar, 1994) adlı yapıtında ileri sürdüğü manzara tanımını da anımsamak gerekir. Mitchell, manzaranın "bir bellek yitimi ve silme yeri; doğal güzellikle geçmişi gömmek ve tarihi örtmek için

⁴ Tullio Pagano, "Reclaiming Landscape", *Annali d'Italianistica*, 29, 2011, 401-16.

⁵ Denis E. Cosgrove, Rachael Ziady DeLue, vd., "The Art Seminar", *Landscape Theory*, Ed. Rachael Ziady DeLue, James Elkins, New York and London, Routledge, 2008, s. 90-94.

⁶ İngilizcede *-scope*, gözlemek, zihnin ulaşabildiği uzaklık, görüş alanı anlamında bir son ektir, bilimsel icatlarla özellikle önem kazanmıştır. (Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/search?q=scope> 30 Mayıs 2021.

oluşturulmuş stratejik bir yer"⁷ olabileceğini öne sürmüştür. Mitchell'in hedefi, birkaç yüzyıl boyunca sanat tarihi söylemine egemen olan geleneksel manzara kavramıdır. Ona göre manzara dokunulacak değil sadece görülebilecek bir şeydir.⁸ Mekânın (*place*) bir soyutlaması, uzayın da (*space*) şeyleştirilmesidir. Manzara konumlanan yeri bir görüş yerine çevirdiğinde, somut ve soyut mekân görsel bir imgeye dönüşür.⁹ Mitchell'in manzarayı Avrupa emperyalizminin bir dışavurumu olarak ele aldığı bu kışkırtıcı eleştirisi, manzaranın görsel bir fenomen, bakanın 'sahne'yi bir raddeye kadar kontrol edebileceği, tarafsız bir perspektifle yapılmış doğanın bir temsili olduğu önermesine dayanmaktadır.¹⁰

Manzara çalışmaları alanında devrim yaratan *Landscape* dergisinin kurucusu John Brinckerhoff Jackson, Mitchell'den önce, *Discovering the Vernacular Landscape* (Yerel Manzaranın Keşfi, 1984) adlı öncü çalışmasında benzer görüşleri önermiştir. Jackson, sanat tarihçilerinin iddia ettiği, manzaranın gözün bir bakışta algılayabileceği arazi parçası olduğu yolundaki genelgeçer tanımına meydan okumuş ve manzaranın doğal yasalara göre değil, bir topluluğa hizmet etmek için oluşturulmuş insan yapımı, sentetik bir mekânlar sistemi olduğu tezini savunmuştur. Bu da Mitchell'in görüşünü, neden manzaranın, tarihi bir tür silme ve örtme aracı olduğunu açıklamaktadır. Bir yöreyi zapteden her yeni topluluk orayı sahiplenip kendi yasalarına göre yeniden şekillendirir ve oranın eski sakinlerinin izlerini silmeye, mekâna sinmiş hatıralarını unutturmaya çalışır. Bu şekilde, manzaranın esaslı bir tanımı daha yapılmış olur: Manzara, aldatıcı doğallığı altında gizlenen önceki nesillerin bıraktığı izleri tespit için sadece yüzeyi çizmenin yeterli olduğu bir palimpsest¹¹ olarak da kavranabilir.¹²

⁷ W. J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", **Landscape and Power**, Ed. W. J. T. Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, s. 262-263.

⁸ Dokunma duyusunun klasik görme kuramlarının bir parçası olduğuna, fakat moderniteyle birlikte duyuların ayrıştırılarak bedenin suni olarak yeniden kurgulanmasıyla dokunmanın görme duyusundan koparılmasına Guy Debord ve Jonathan Crary de dikkat çekmişlerdir. Bkz. Crary, **a.g.e.**, s. 34.

⁹ Mitchell, **a.g.e.**, s. 265.

¹⁰ Pagano, **a.g.e.**, s. 402.

¹¹ *Palimpsest*: (Eski Yunanca "yeniden kazanmış" anlamındaki *palimpsestos* sözcüğünden) Üzerindeki yazılar silindikten sonra yeniden yazılan parşömen.

¹² Pagano, **a.g.e.**, s. 401-402.

2.2. MANZARA RESMİNİN TARİHİ

2.2.1. Janr Öncesi

Tarihte bilinen en eski manzara resminin, Anadolu'da, Konya Çatalhöyük'te 1960 yılındaki kazılarda kerpiç bir evin duvarında bulunan ve MÖ 6600'lara tarihlenen resim olduğu düşünülmektedir. Neolitik Çağ'da yapılmış üç metre genişliğindeki bu duvar resmi, Çatalhöyük yakınlarındaki volkanik Hasan Dağı'nın lav püskürtmesini betimlemektedir. Dağdan alınan volkanik taşlar üzerinde yapılan analizlerle, iki tepeli bu volkanın MÖ 6960 civarında aktif olduğu tespit edilmiştir. 2013'te California Üniversitesi'nden Axel K. Schmitt ve ekibi tarafından ortaya konulan bu bilimsel kanıtlarla resmin hem sanatsal hem bilimsel önemi gün yüzüne çıkarılmıştır. Hâlen Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen Hasan Dağı tasviri, ilksel bir manzara olmasının yanı sıra en eski kent haritası olma özelliğini de taşımaktadır.¹³

Sanatçılar eski çağlardan beri dağlar, denizler, sahiller, muhtelif su kaynakları, ağaçlar, ormanlar, vadiler, tarlalar, çiçekler vb. içeren manzara resimleri yapmışlardır. Mısırlılar, Nil deltası betimlerinde arka planlarda bu öğeleri kullanmışlardır. Yunanlar, dekoratif bahçe ve duvar resimleri geleneğini başlatmışlar, bu şekilde bir süsleme anlayışı geliştirmişlerdir. Ege Denizi'ndeki Kiklad Adaları'ndan biri olan Santorini'de (antik adı Thera), Akrotiri antik kentinde, Bronz Çağı'na tarihlenen (MÖ 2000 civarı), Mısır ile Girit-Minos uygarlığı sanatından izler taşıyan ve 20. yüzyılın son yarısında ortaya çıkarılan *Akrotiri Freskleri*, bu anlayışın en erken örneklerinden biridir.¹⁴ Ardından Romalılar geleneği devralmışlar ve Roma, Pompei, Sicilya gibi merkezlerde örnekleri görüldüğü üzere, evlerini destanlardan sahneler, doğal bitki-hayvan motifleri ve deniz yolculukları gibi anlatısal manzaralarla süslemişlerdir. İlkel bir perspektifle soylu evlerin duvarlarına resmedilen bu manzara motiflerinden az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Elbette söz konusu manzaralar, Rönesans ile beraber analitik bir bakış açısıyla yapılan manzara resimlerinden çok farklıdır. Pompei'deki villaların duvarları

¹³ Axel K. Schmitt v.d., "Identifying the Volcanic Eruption Depicted in a Neolithic Painting at Çatalhöyük, Central Anatolia, Turkey", **Plos One**, 2014, Vol. 9-1, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0084711>.

¹⁴ Mark Cartwright, "Akrotiri Frescoes", **World History Encyclopedia**, 2014, (Çevrimiçi) <https://www.worldhistory.org/article/673/akrotiri-frescoes/>, 17 Eylül 2021.

da çerçeve içinde çerçeve hissi yaratan göz yanıltıcı pencere, sütun gibi mimari elemanların içinde gökyüzü, kuş, çiçek, deniz, gemi betimleriyle süslenmiştir. Görülen fiziksel dünyayı gösterme amacı olmayan bu murallar, salt mitolojik bir *istoria* (konu) etrafında şekillenen mitik sahnelerin bir temsilidir.¹⁵ Henüz gündemde olmayan bu *görüleni gösterme* olgusu, ileride bir janr olarak manzara resminin oluşumuna ana zemini hazırlayacaktır. Roma İmparatorluğu'nun çöküşü, yanı sıra Hristiyanlığın yayılması ile birlikte antik (mitolojik) manzara resmi geleneği yok sayılmış; manzara artık dinî konu ve figürlerin yer aldığı bir sahne, sembolik bir arka plan olarak işlev görmeye başlamıştır. Bu yeni dinsel gelenek, sanatçıların manzarayı başlı başına bir tema olarak görmeye başladıkları Rönesans sonrasına, 16. yüzyıla değin devam etmiş, 16. yüzyılda manzara, bağımsız bir resim türü olarak Batı resim tarihinde yerini almıştır. Doğu'da ise, örneğin geleneksel Çin resminde manzaranın izi MS 4. yüzyıla kadar sürülebilmektedir.¹⁶ 16. yüzyılda Batı'da, sanatçıları manzara resmi yapmaya yöneltten sanatsal değişim, Rönesans ile beraber doğaya artan ilgiyle de yakından bağlantılıdır.

Clark, manzara resminin gelişim çizgisinin doğayı kavrayışımızdaki aşamaları gösterdiğini söylemişti. Konusu salt 'manzara' olan resim; bir janr olarak manzara resmi 15. yüzyılın sonlarından önce yoktu ve olması da düşünülemezdi. John Ruskin, bunu *Modern Painters*'ın (Modern Ressamlar, 1843) üçüncü cildini yazarken fark etmiş, bu sebeple *Of the Novelty of Landscape* (Manzaranın Yeniliği Üzerine) adlı bölümü kaleme almış ve manzaranın keşfiyle insanoğlunun neredeyse yeni bir algı biçimi kazandığını öne sürmüştür.¹⁷ Manzaranın ortaçağlardaki yükselişi ve gelişimi, insan ruhunun çevresiyle uyum yaratma faaliyetinin bir parçasıdır. Önceki Akdeniz antikitesi aşaması ise, Yunan medeniyetinin inanç, etik ve estetik değerlerine sıkıca bağlı olduğu için doğa kavramına verilen önem ikincil konumdaydı. Görünür dünyayı keskin bir bakışla algılayan Helen ressamı, kendine özgü bir manzara resmi ekolü geliştirmişti. Fakat günümüze ulaşan az sayıdaki eserden bu ekolün sadece dekoratif amaçlarla üretim yaptığı bilinmektedir.¹⁸ Anlaşılan o ki henüz 'manzara için manzara'

¹⁵ Anne Cauquelin, **Peyzajın İcadı**, Çev. Muna Cedden, Ankara, Dost Kitabevi, 2016, s. 53-54.

¹⁶ Naomi Blumberg, "Landscape Painting", **Encyclopedia Britannica**, 2020, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>, 23 Haziran 2021.

¹⁷ Kenneth Clark, **Landscape Into Art**, London, John Murray, 1949, s. XVII-XVIII.

¹⁸ A.e., s. 1.

diye bir kategori mevcut değildir. Helen ressamıyla başlayıp Romalılarla devam eden bu manzara resmi ekolünü, klasik anlayış bağlamında değerlendiren Ruskin, klasik manzarayı en iyi şekilde kelimelerin ifade ettiğini söylerken haklıdır.¹⁹ Helen sanatının bir uzantısı olan ünlü *Odyseia Freskleri*, manzaranın şiirsel bir ifade aracı olduğuna dair en güçlü delillerden biridir.²⁰ Bu fresklerde manzara, tıpkı Yunan anlayışında ve Homeros'un destanında olduğu gibi, kendi başına bir özne değil bir tür ara söz ve konuyu (*istoria*) taşıyan arka plandır (**Resim 2.1**).



Resim 2.1: *Odyseia Freskleri*, MÖ 1. yy. ortaları, Vatikan Müzeleri, Vatikan.

Ancak antik resmin izlenimci tarzı, etkisini uzun süre devam ettirmiş ve izleri bir sonraki çağa aktarılmıştır. Klasik çağın mirası, Bizans ile antik dünya arasındaki en değerli belgelerden olan *Viyana Genesis*'te²¹ açıkça görülmektedir. 560 civarında

¹⁹ John Ruskin, **Modern Painters in Five Volumes**, Vol. III, Ed. Ernest Rhys, London, J. M. Dent & Co., 1906, s.160.

²⁰ Sekiz panele bölünmüş *Odyseia Freskleri*, M.Ö. 1. yy. ortalarına tarihlenmektedir. 7 Nisan 1848'de Roma'daki kazılarda, Via Graziosa evinde bulunan fresklerin bir revak duvarının üst kısmını süslemiş olabileceği düşünülmektedir. Manzara önünde destanın sekiz sahnesini betimleyen freskler, günümüzde Vatikan Müzeleri'nde sergilenmektedir. Bkz: (Çevrimiçi) <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/ciclo-con-scene-dell-odissea-da-via-graziosa.html>, 26 Haziran 2021.

²¹ *Viyana Genesis*, (6. yy.) günümüze ulaşan en iyi korunmuş, minyatürlü İncil kodeksi, el yazmasıdır. Üç meşhur kırmızıya boyalı kodeksten biri olan ve büyük ihtimalle tören amaçlı üretilen bu zarif eser,

Antakya'da yazılmış olan Viyana Genesis'in sanatçısı, figürleri Bizans tarzında yapsa da bütünsel manzarayla doğal atmosferi vermekte başarılıdır. 9. yüzyıl gibi geç bir tarihte bile, Karolenj sanatının usta işi örneklerinden olan minyatürlü mezmur yazması Utrecht Psalter, Helen resminden alınma manzara motifleri ile doludur.²² Ruskin, manzaranın klasikten ortaçağa geçişteki değişiminde üç hayati meseleye işaret eder. İlki, soyluların tarımsal faaliyetleri küçümsemeye başlaması ve aylak gezinmenin övülmesidir. İkincisi doğa gözleminde şiirsel tutumun yükselişi, üçüncüsü de yabancı dünyanın bilinmezliklerini keşfetmek isteyen huzursuz bilinçtir. Bu değişimi son derece sağlıklı bulduğunu söyleyen Ruskin, klasik çağın insanının zevkinin, arkadaşlarla çevrili hoş bir avluda felsefe veya müzik yapmak iken, bir ortaçağ şövalyesinin zevkinin gül toplayıp bülbül dinlemek ve ava çıkmak olduğunu belirtir.²³ Orta Çağ'da "kapalı bahçe" sevgisi ziraat sevgisinin önüne geçmiş, böylece duygusal bir doğa tasavvuru ortaya çıkmıştır. Antikitenin çok tanrılı inancına özgü, şeylerdeki tanrısal varoluş duygusunun kaybolmasıyla şeytani ve nurani nitelikler vahşi doğaya yüklenmiş, dağlara korku yüklü bir saygıyla bakılmaya başlanmıştır. Doğal formları çarpıtmaya sebep olan hatalı doğa gözlemi ile doğanın vahşiliğinden, tekinsizliği ve gizeminden kaçmaya yol açan düzen, ışık ve simetri sevgisi, doğayla ilişkiyi temelden değişime uğratmıştır. Orta Çağ manzarası, 15. yy. ortalarında oluşturulmuş romans el yazmalarının resimlerinde merkezî bir tarzda betimlenir. Bu betimlerin bir tarafı eski, basit dekoratif manzara anlayışını yansıtırken, diğer tarafında modern fikirlerin etkisindeki yeni bir tarz hâkimdir. Ruskin'e göre bu yüzyılın manzaraları neredeyse değişmez bir biçimde bir veya iki ince-uzun ağaçlık bir korudan, kıvrılan bir nehirden, bir kaleden veya bir bahçeden oluşur.²⁴ Nesnelerin sembolik inceliği, bu dönemin resimlerinin ayırtıcı özelliğidir.

Tüm sanatların sembolik bir yönü mevcuttur. Orta Çağ'ın sembollerinin doğal nesnelerin görünüşleriyle çok az ilgisi bulunduğunu söyleyen Clark, bu sembollerin nasıl ortaya çıkıp yaygınlaştığının başlı başına bir mesele olduğunu belirtir ve manzara resminin kendi gösterim kipleri olan bir tür hâline nasıl geldiğini anlamak için önce bu

Doğu Akdeniz Hristiyanlığının resimsel üretimine de kanıt niteliğindedir. Bkz. Umberto Eco, **Ortaçağ**, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul, Alfa Yayın, 2014, s. 1628.

²² Clark, **a.g.e.**, s. 1-2.

²³ Ruskin, **a.g.e.**, s. 183-184.

²⁴ **A.e.**, s. 191-192.

sembollerin Orta Çağ anlayışında neden bu kadar sevildiğini anlamak gerektiğini öne sürer. Bu aşırı, nesneden kopmuş sembolleştirme eğilimi, elbette bir noktaya kadar Hristiyan felsefesinin bir sonucudur. Dünyayı bayağı ve kerih gören bu anlayış, ilahi olanı dünya dışında, ötelerde arar ve böylece gerçekte olanı sembolleştirir. 12. yüzyılın önemli keşiş ve teologlarından biri olan Aziz Anselmus'un, nesneler ne kadar çok duyumuzu uyarıyorsa o kadar zararlıdır, şeklindeki görüşü bu felsefeyi özetler niteliktedir.²⁵ Kuşkusuz bu görüş din ve manastır çevresinin görüşüdür ve sıradan bir vatandaş için gül bahçesinde oturmak sakıncalı değildir, haddizatında sıradan vatandaş için doğa, bahçe ve tarlalar bir zevk unsurundan ziyade çalışmak ve alın teri dökmek, zahmet demektir. Dünyanın ekilebilir alanları dışında kalan vahşi doğa ürkütücüdür ve tehlikeli ormanlar, bataklıklarla dolu yabancı bir yerdir. Clark'a göre doğanın tekinsizliğine duyulan bu güvensizlik, Orta Çağ zihniyetinde, tüm maddi biçimlerin manevi hakikatlerin bir sembolü olarak yer edinmesinin bir diğer güçlü sebebidir. Bu anlayış, modern anlamda bir manzara resmi üretmese de sembolik bir natüralizm üreterek türün gelişiminde önemli bir aşama olmuştur. Doğaya yapılan atıfların hepten sembolik olduğu bu resimler, bir süsleme dili geliştirmesinin yanında nesnelerdeki ilahiliği vurgulamaları açısından da dikkate değerdir. Bu sembolik natüralizme estetik değerini veren, nesnelerin salt hoş a gitmeleri değil keza bizatihi ilahiliğin prototipleri olmalarıdır. 13. asırda, 'kapalı, güvenli bahçe' anlamına gelen Farsça kökenli *paradise* sözcüğü ve işaret ettiği bahçe imgesi, Haçlı Seferleri yoluyla Avrupa'ya taşınmış, böylece Doğu'nun ve Endülüs'ün bahçe kültürü Avrupa'da hızla yayılmaya başlamıştır. Bu şekilde, doğal nesnelerin ilahiliğin sembolleri olarak algılanmasına, bu sembolleri mükemmel bir bütün, yani "kapalı bahçe" oluşturacak şekilde görmek de eklenmiş ve bir cennet betimi olan duvarlarla çevrili kutsal bahçenin ortaya çıkmasıyla manzara resminin bir sonraki aşaması gerçekleşmiştir.²⁶ Orta Çağ'daki diğer her şeyde olduğu gibi bu yeni eğilim de en güçlü ifadesini Dante'de bulmuştur.

1346'da Avrupa'yı kasıp kavuracak olan büyük veba salgını başlar. Bu salgının, Lorenzetti'nin takipçisi Buonamico Buffalmacco tarafından yapılan ve ilk bahçe grup resimlerinden biri kabul edilen Pisa, Campo Santo'daki²⁷ *Ölümün Zaferi* adlı freskte

²⁵ Clark, **a.g.e.**, s. 2.

²⁶ Clark, **a.g.e.**, s. 3-4.

²⁷ *Campo Santo*: İtalyan ve İspanyol mezarlıklarının genel adı.

bahsedilen veba olması muhtemeldir. Siena sanatının bir ürünü olan bu freskin tersine Floransa'da manzara, henüz resim geleneği içerisinde mevcut değildir. Örneğin Giotto, resminin arka planını oluşturan çıplak kayalıklar ile kompozisyonun plastik dengesini başarıyla kurmasına karşın gözlem yeteneğini ağaç veya çiçeklerde kullanmamıştır. Dolayısıyla sembollerden uzaklaşmış doğal güzellik anlayışı ilk önce Siena resminde, özellikle Simone Martini ve Lorenzetti'de bulunur. Modern anlamda ilk manzara, Ambrogio Lorenzetti'nin *İyi ve Kötü Yönetim* fresklerindedir (R.2.2). Bu freskler son derece gerçekçi oluşlarıyla sembolik kalıpları bir ölçüde kırmışlardır.²⁸



Resim 2.2: Ambrogio Lorenzetti, *İyi Yönetimin Kırsaldaki Etkileri* (detay), 1338-40, fresk, Palazzo Pubblico, Siena.

Simone Martini, 1339'da Avignon'a gitmiş ve muhtemelen orada hümanist şair Francesco Petrarca ile karşılaşmıştır. Petrarca, Orta Çağ ile modern dünyanın kesişim noktasında yer alan -Orta Çağ isminin de babası olan- önemli bir isimdir ve tüm tarih kitaplarında "ilk modern insan" olarak anılır. Merakı, şüpheciliği, huzursuzluğu ve kendilik bilinciyle modern insana fazlaca benzeyen Petrarca, manzara resminin varlığının dayanak noktası olan şehrin kalabalığından kırsalın huzuruna kaçma arzusunu ifade eden ilk kişidir. Üstelik, dünya hayatını reddettiği için bahçeyi cennetle

²⁸ Clark, a.g.e., s. 5.

sembolleştiren manastır düşüncesinin aksine sırf doğanın kendisi ve ondan daha fazla zevk almak uğruna bu arzuyu dile getirmiştir. Petrarca, bu arzuyu 1336'da Ventoux Dağı'na tırmanıp oradan manzarayı seyreden ilk kişidir (Leonardo da Vinci, Alp Dağları'nın zirvelerinden biri olan Monboso'ya tırmanana değin de tek örnektir). Joachim Ritter, Petrarca'nın dağa çıkış serüveniyle ilgili anlatılarını, doğanın bir manzara biçiminde görünür olduğu ilk ânın tasvirleri olarak kabul eder. Ritter de, çığır açan bu deneyiminden dolayı Petrarca'nın doğaya ilk kez erişen, doğayı özgür ve teorik bir zihnin ürünü gibi kavrayan bir modern olduğunu öne sürer. Zira doğayı 'güzel bir manzara' olarak kavramak için doğanın fayda, beklenti ve zorluklarından özgürleşmek, kısacası birey olmak gerekmektedir.²⁹ Petrarca'nın gözde Vergilius yazmasının baş sayfasının Simone Martini tarafından resimlenmesi bu açıdan dikkate değerdir. Şairi ağaçlar, çiçekler, üzüm bağları ve kuzular arasında bir bahçede şiir yazarken gösteren resimde, antikiteden beri ilk defa kırsal yaşam, sanatta mutluluk ve şiir kaynağı olarak betimlenmiştir.³⁰

13. yüzyılda Avrupa'da yayılan "kapalı bahçe", yani duvarla veya çitle çevrili gizli, kutsal bahçe teması, en geniş ifadesini genellikle Meryem Ana ile Çocuk İsa'yı bir cennet bahçesinde gösteren *Hortus Conclusus*³¹ resimlerinde bulur. Clark'a göre bu türün en güzel örneği, Frankfurt'ta bulunan *Cennet Bahçesi* isimli küçük boyutlu resimdir. 1410'lara tarihlenen ve ressamı bilinmeyen, ahşap üzerine tempera tekniğiyle yapılmış bu resim, geç Orta Çağ manzara resminin mükemmel bir örneğidir (**R.2.3**). Bu resimdeki ilahi niteliğe sahip olan unsurlar bir asır sonra değişecekler ve özellikle Venedik resminde artık öbür dünyayı imlemeyeceklerdir. Kuzey resminde ise vaziyet daha değişik olacak ve cennet temsili olan bu kapalı bahçeler bilhassa Hieronymus Bosch tarafından neo-gotik tarzda, grotesk ve dehşetli olarak yorumlanacaktır.³²

²⁹ Anett Krase, **The Transformation of Landscape as an Aesthetic Idea**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015, s. 130.

³⁰ Clark, **a.g.e.**, s. 6-7.

³¹ *Hortus Conclusus*, Latince "kapalı, gizli bahçe" anlamına gelen ve kaynağı Hz. Süleyman'ın *Neşideler Neşidesi* kitabına dayanan bir ifadedir. Orta Çağ'da Hz. Meryem'in bekâretini sembolize eden resimlerin adı olmuştur. Bkz. (Çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Hortus_conclusus, 11 Temmuz 2021.

³² Clark, **a.g.e.**, s. 9-10.



Resim 2.3: Anonim, *Cennet Bahçesi*, y. 1410, ahşap üzerine tempera, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Orta Çağ'da, sembolik manzara resminin görüldüğü resimli el yazmalarından en önemlilerinden biri de takvimlerdir. Dönem yaşayışında kutsal metinler kadar yaygın olan takvimler, Orta Çağ'ın günlük yaşamının en iyi tasvirleri olagelmışlerdir. "Saatler Kitabı" diye adlandırılan bu yazmalarda, hem ibadete dair hususlar, dualar ve ilahiler bulunur, hem de mevsimler, aylar, ayların değişik meşguliyetleri, avcılık gibi soylu uğraşları gösterilir. Bu yazmalardan en ünlüsü, Berry Dükü için -bir kısmı, 1410'larda Limbourg Kardeşler tarafından- minyatürlenmiş *Très Riches Heures*'dür. Manzara resmi tarihinde kritik bir öneme sahip olan bu yazmanın özelliği, Orta Çağ'ın tipik sembolik mirasından oldukça uzaklaşmış bir üslupla ayların yarından fazlasında tarla işlerini anlatmasıdır. Bunun sebebi, her ne kadar aristokratlar için çalışsalar da Limbourg Kardeşlerin emek ve çalışmanın önde olduğu küçük burjuva kasabalarından gelmiş olmalarıdır. Aristokrat kesimin yegâne mesleği hâline gelmiş avcılıkla sıkı bir bağı bulunan aristokrat manzara resmi ise, Fransa ve Burgundy saraylarında doğmuş ve hemen İtalya'ya da yayılmıştır.³³

En yaygın ve ayrıntılı sembolik manzaralar, sadece el yazmalarında değil duvar halısı geleneğinde de önemli bir yer tutar. Bu tarz sivil resim örnekleri, sözü edilen

³³ A.e., s. 12-13.

takvimler dışında günümüze fazla ulaşmamıştır. Bu anlamda, Gotik manzaranın tüm detaylarını içeren; hoş giden dekorasyon unsurları olarak çiçekten halılar, ormanlar, korular, fantastik kayalar, şematik ağaçlar, servilerle dolu 1459-60 tarihli Gozzoli'nin *Müneccim Kralların Yolculuğu* freski mühim bir örnektir (R.2.4).



Resim 2.4: Benozzo Gozzoli, *Müneccim Kralların Yolculuğu*, 1459-60, fresk, Palazzo Medici-Riccardi, Floransa.

Floransa'daki Medici-Riccardi Sarayı'ndaki bir dizi duvar resminden biri olan bu freskin sembolik manzara unsurları, artık dönemin yaratıcı dürtülerine cevap vermez olmuştur. 15. yüzyılda -1420 civarında- insan zihninde yeni bir mekânla ışık algısı, buna bağlı olarak da yeni bir bütünlük ve 'kapalı alan' fikri ortaya çıkmış; bütünlük duygusu salt uygulandığı düz yüzeyle sağlanan şematik manzaralar terk edilmeye başlanmıştır. Bu, dünyayı analiz, kıyas, bağlantı kurma ve ölçme yoluyla anlamaya çalışan yeni, bilimsel düşünme biçiminin ayak sesleridir. Bu düşünce biçiminin iki temel aracı; matematiksel perspektif ile ışık etütleri dönem sanatçıların eserlerinde görülmektedir. Örneğin güneşin ilk kez, 1423'te Gentile da Fabriano'nun ahşap üzerine tempera tekniğiyle yaptığı *Mısır Yolunda Dinlenme* isimli eserinde parladığı söylenir. Fabriano'nun tarzı hâlâ büyük ölçüde semboliktir ama ressam burada parlak ışığı tonal

olarak manzaradaki diğer öğelerle birleştirir. Böylece, salt dekoratif bir düzenlemeden bütünlüklü bir manzara anlayışına geçilmiş olur.³⁴

Işığın resim sanatında ana ilke hâline gelmesi ilk kez İtalyan sanatında ortaya çıkmamış; kuzeyde Limbourg Kardeşlerin ulaştığı yeni birlik (*unity*) tonu, 1420'lerde Ghent Altarı'nda, Van Eyck Kardeşlerin, özellikle Hubert van Eyck'in cennet bahçesi temsilinde görülmüştür. Hâlâ çok şematik olan bu manzaranın farkı, "kapalı bahçe"nin artık kapalı değil açık olmasıdır. Bu, bakışta ve algıda yeni bir devrin başlangıcıdır. Hubert van Eyck, ışığın efektleriyle epey ilgili oluşu ve önden arka plana yumuşak ve rahat geçmeyi sağlayan tekniği ile kuzeyde modern manzaranın babası sayılabilir.³⁵ (Alman sanat tarihçisi Max J. Friedländer, manzara resmi üzerine bir diğer temel metin olan çalışmasında, Hubert van Eyck hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız için söz konusu payeyi diğer kardeş Jan van Eyck'e vermiştir.³⁶) Bir Flaman için manzara, bir Floransalı için hareketin temsili neyse odur. Nitekim, reel bir topoğrafya parçasının resimde ilk gerçekçi temsili, Alman ressam Konrad Witz'in Cenevre Gölü'nü resmeden *Mucizevi Balık Avı* iledir (**R.2.5.**).



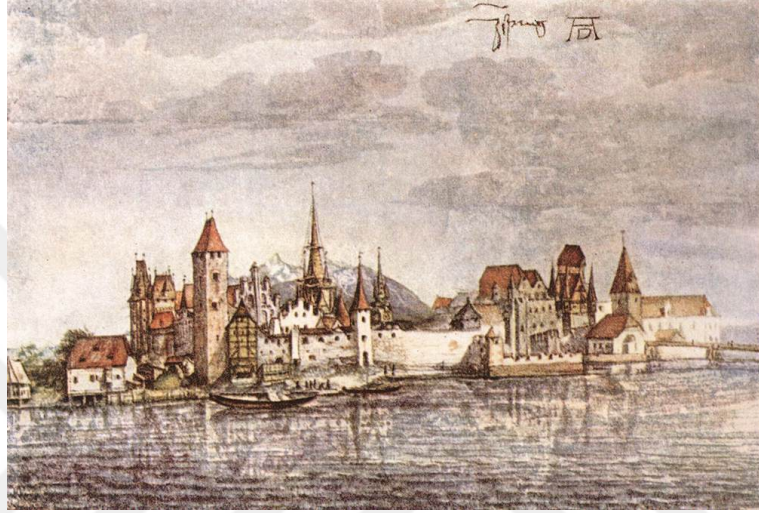
Resim 2.5: Konrad Witz, *Mucizevi Balık Avı*, 1443-44, ahşap üzerine tempera, Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre.

³⁴ A.e., s. 14-15.

³⁵ A.e., s. 15.

³⁶ Max J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development*, Çev. R.F.C. Hull, New York, Schocken Books, 1965, s. 23.

Bu topoğrafik ilgi, Albrecht Dürer'in suluboyalarıyla doruğuna ulaşmıştır. Dürer, 1495'te Innsbruck'un suluboya resmini yapmıştır (R.2.6). Bir kasabanın ilk portresi olma özelliğini taşıyan bu resim, aynı zamanda hassas bir ışık algısına da sahiptir. Dürer'in bu tür çizimleri, modern poetik manzara resimlerinin öncüleridir.³⁷



Resim 2.6: Albrecht Dürer, *Innsbruck Manzarası*, 1495, suluboya, Graphische Sammlung Albertina, Viyana.

2.2.2. Kuzey ve Güney

Gerçekçi bir manzara resmi için gerekli ilk koşul olan mekân algısı, aynı anda hem Flaman hem İtalyan sanatında ortaya çıkmıştır. Sonuç benzer olsa da amaç ve araçlar farklıdır. Özellikle kuzeyde, Protestan orta sınıfın ortaya çıkışı ve bu sınıfın din dışı, laik bir sanat arayışı ile manzaraya talep artmıştır. Dahası sınıfsal bir gösterge olarak, orta sınıfın küçük, mütevazı evleri için üretilen resimlerin boyutları da ekseri küçüktür. Nitekim Clark, 17. yy. Hollanda manzara resmini -portreyi de dâhil ederek, Amsterdam ve Haarlem'in yükselen orta sınıf tüccar patronlarının gündelik yaşamını temsil ettiği için "burjuva sanat biçimi" olarak tanımlamıştır.³⁸ Gombrich, manzaranın yardımcı bir arka plan değil bağımsız, saf ve bütünlüklü bir tür resmi olarak oluşum dinamiklerini irdelediği makalesinde, manzara resminin İtalyan Rönesansı'nın artistik teorileri olmaksızın bir gelişim göstermediğini öne sürer ve ayrıca konunun ekonomik

³⁷ Clark, **a.g.e.**, s. 19-20.

³⁸ **A.e.**, s. 29.

saiklerine dikkat çeker. 16. yüzyılın ortalarından itibaren bir ticaret metayı hâline gelen manzaralar, kendi içinde bir kurum ve dolayısıyla bir pazar oluşturmuştur. Açık pazar rekabetiyle birlikte ressam, bir ihracat merkezi olan Flaman kenti Anvers'te toplanmışlardır.³⁹ Gombrich, henüz bir manzara kavramı, hatta kelimesi dahi yok iken nasıl olup da manzara talebinin ortaya çıktığını sorarak bunun cevabının Anvers'te değil, resimlerde *manzara* teriminin kullanılmaya başlandığı Venedik'te olduğunu belirtir. Nitekim Friedländer, Anvers'te manzara resmi gelişirken, Tuna havzasında da birden bu tarz resimlerin ortaya çıktığını kaydetmiştir.⁴⁰ Gombrich, bu anı ortaya çıkışı güneydeki pazarlarda benzer bir talebin varlığıyla açıklar, hatta ona göre bu talep Güney Rönesansı'nın Kuzey Gotiği'ne bir armağanıdır. Bu durumun oluşumundaki ilk etmen de, resimlerin konusu ve işlevi yerine artistik niteliğine önem veren İtalyan Rönesansı'nın estetik yaklaşımıdır. Zira 15. yüzyılda Rönesans'ın Floransalı öncüleri, artistik teorileri doğrultusunda, konudan çok resimsel kalitesiyle öne çıkan Flaman halı ve resimlerinin alıcısı olmuşlardır. Kuzey sanatıyla bu ilişki sonucunda, manzara resmi İtalya'da 'dekoratif' anlayıştan uzaklaşıp, müzikle şiirin tesirine benzer ruhsal etkilerle zenginleşmiş bir sanat türü olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun ilk işaretleri, henüz saf (konusuz) bir manzara resmi ortada yokken, Leonardo da Vinci'nin resme dair karşılaştırmalı bir estetik teori geliştirdiği *Paragone*'sinde vardır.⁴¹ Leonardo'ya göre resmin değeri, *istoria*/konu birliğinde değil tıpkı müzik gibi kâinatın oran ve uyumunu yansıtmada aranmalıdır.⁴²

Gombrich, bu dönemde Kuzeylilerin manzara resminde meşhur olmalarının sebebini; İtalyanların -zihinsel süreçlere önem vermeleri, mitolojiye düşkünlükleri ve konulu, düşünsel resimler yapmalarından ötürü- ellerinin beyinlerinde olmasına karşın Kuzeylilerin beyinlerinin ellerinde olması klişesinin yaygınlığıyla açıklar. Bu hususta, Venedikli ressam ve yazar Paolo Pino da, 1548'de kaleme aldığı *Dialogo di Pittura*'da (Resim Üzerine Diyalog) Kuzeylilerin kendi ülkelerinin vahşi doğasını resmetmekte yetenekli olduklarını, İtalyanların ise bir tablodan çok daha fazla haz veren bir doğada

³⁹ Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", **Norm and Form**, Oxford, Phaidon Press Limited, 1966, s. 107-109.

⁴⁰ Friedländer, **a.g.e.**, s. 66.

⁴¹ Gombrich, **a.g.e.**, s. 110-111.

⁴² Leonardo da Vinci, **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015, s. 74-79.

yaşadıklarından dolayı buna gerek duymadıklarını yazmıştır. Pino'nun bu sözlerinde, daha çok 18. yy. ile özdeşleşen *pitoresk* kavramının ilk açık ve kesin ifadesi bulunur. Gombrich, bu farklı görüşlerden örneklerin, algı ile temsil arasında ne kadar uzun ve sarp bir yolun bulunduğunu gösterdiğini ve 16. yüzyılın manzara resminin doğrudan görünümü değil ressamın zihinsel birikimini yansıttığını, görselden ziyade kavramsal olduğunu belirtir.⁴³ Gombrich'in aktardığı, Norgate'in doğanın güzelliğinin resimler vasıtasıyla fark edilmesi görüşü, tam da bu bağlamdadır. Manzaranın kökenleri bu hakikat olmaksızın anlaşılamaz. Örneğin, Tuna Okulu'ndan Joachim Patinir, Albrecht Altdorfer yahut Flaman usta Pieter Bruegel kendi yurtlarının doğal görünümlerini ilham dolu buluyorlarsa, bunun sebebi kendi resim geleneklerinin onlara sarp, yalnız kayalar gibi hazır semboller sunmasıdır.⁴⁴

Clark, Flaman resminin mekânı ampirik, deneysel olarak resmettiğini, böylece gerçekçi resmin ihtiyaçlarını karşıladığını belirtir. Doğal olarak bu, görüşler yerine kesinlikleri önemseyen ve 'elleri beyinde olan' Floransalının matematiksel aklını tatmin etmemiştir. Bu kesinlik arzusunun sonucu, bilimsel perspektifin icadıdır. Fakat matematik, manzara resminde bir şeyi asla kontrol edemez: Gökyüzü ve gökyüzündeki sürekli değişim matematik tarafından belirlenemez. Öyleyse bilimsel perspektif natüralizm için bir temel değildir. Haddizatında 15. yy. Floransa'sında bile perspektifin soyut karakteri tam olarak anlaşılamamıştır ve mekânın resmedilmesi, matematikle reel pozisyonu birleştirmek zor olduğu için elli yıl önceki Flamanların resimlerinden daha az tutarlıdır. Bu sorunu, perspektifin en büyük ustası olan Piero della Francesca çözmüş, Flaman resim tekniğini en akıllıca kullanan İtalyan ressam olarak tekniğin tam anlamıyla özümsemesini sağlamıştır.⁴⁵ Mesela, *Urbino Dükü ve Düşesi* (y. 1470) resminin karakteri ve ışığın niteliği bütünüyle yerli, otantiktir. Sonrasında Floransa'da manzaranın hepten unutulmasına karşın Venedik'te Giovanni Bellini, Van Eyck Kardeşlerin mirasını anlayıp geliştiren yegâne ressam olmuştur. Bellini, her ne kadar Kuzey'den etkilense de ışığı gözlemleyip resmetmekte doğuştan bir yeteneği vardır.

⁴³ Gombrich, **a.g.e.**, s. 115-116.

⁴⁴ **A.e.**, s. 117.

⁴⁵ Clark, **a.g.e.**, s. 20-22.

Clark, Bellini'de görkemli bir perspektifle beraber en ufak detayı yakalayan evrensel bir ışık aşkı ve dehası olduğunu öne sürmüştür.⁴⁶

Resimde bilimsel perspektifin icadıyla birlikte *istoria*'nın yanında, plan, sahne, mesafe, yakınlık ve uzaklık, bakış açısı gibi algıyla ilgili temalara yoğunlaşılması⁴⁷ 16. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Her ne kadar Giorgione'nin zengin arka planları (ünlü *Fırtına*'sında olduğu gibi), Tiziano ve Veronese'nin doğa gözlemleri dikkat çekse de bu ressamlar salt manzarayı resmetmekle ilgilenmemişlerdir. Yüksek Rönesans'ta tüm sanat teorileri ve teorisyenleri, hâlen resmin değerini konunun ahlaki veya tarihî önemi ile ölçüyorlar, saf manzaradan alınabilecek bir zevki değersiz addediyorlardı. Örneğin Michelangelo, manzara resminin amaçsız, simetrisiz ve oransız olduğunu söyleyerek kendi ideal sanatı için uygunsuz bulmuş ve bunun Flamanların icadı olduğunu kabul etmiştir.⁴⁸

Yaşlı Pieter Bruegel, Bellini ile 17. yy. arasında gerçekçi manzaranın en önemli ustasıdır. Hem fantastik hem de güçlü gözlem gücünün etkisiyle son derece gerçekçi olan eserleri ile Bruegel, emsalsiz bir ressam olarak çağını aşmıştır. Bruegel zaman zaman Eyck Kardeşleri anımsatsa da maniyerist üslubu, karlı kompozisyonları ve mısır tarlalarıyla Jan van Goyen gibi manzara ressamlarını incelemiştir. Akabinde manzara resminin gelişimi izlenime doğru olmuş, Bruegel'in zengin olay örgüsünden uzaklaşmıştır. Bunun sosyal, ekonomik, psikolojik, bilimsel çeşitli sebepleri tespit edilebilir. Maniyerist üslubun tükenişiyle, Hollanda'da Rembrandt'ın *Değirmen*'i ve döneminin en deneysel ve özgün manzara ressamlarından sayılan Hercules Seghers'in *Dağlık Manzara*'sı gibi ideal manzaralar ortaya çıkmıştır. Gerçekçi gözlemi sanatın ham maddesi sayan Rembrandt için manzara resmi, tıpkı Rubens'te olduğu gibi, heybetli, dramatik, efsanevi bir atmosferle ve algılanandan daha fazla çağrışımlarla yüklü hayalî, fantastik bir dünyanın yaratılması demektir. Hollanda geniş düzlüklerin ve engin gökyüzünün ülkesidir, bu yüzden Hollandalı resamlara ilk başta perspektif ölçülerine sığmayan gökyüzü ilham vermiştir. Constable'ın 'duyarlılığın ana vasıtası' olarak tarif ettiği bu gökyüzü, bulut ve ışık değişimleri-yansımaları etkisiyle manzara, yapmacıklıktan sıyrılıp sahici bir pitoresk kimlik kazanmıştır. Işığı yeni bir karakterde;

⁴⁶ Clark, **a.g.e.**, s. 23-24.

⁴⁷ Cauquelin, **a.g.e.**, s. 55.

⁴⁸ Clark, **a.g.e.**, s. 25-26.

bulutların yığıldığı, gölgelerin bir yelkenli gibi seğırttiğı devamlı bir hareket hâlinde gösteren Jacob van Ruisdael de, Constable'dan önce doğal görüşün en büyük ustası sayılmaktadır (R.2.7).⁴⁹



Resim 2.7: Jacob Isaackszon van Ruisdael, *Ağarmış Arazilerle Haarlem Manzarası*, y. 1665, tuval üzerine yağlı boya, Kunsthau, Zürich.

17. yy. ortalarında Hollanda ekolü, yapılarıyla birlikte kasabaları resmetme konusunda da yetkinleşmiştir. Maniyerist üsluba zıt olarak klasik ilkelerin canlanması demek olan bu tavrın en önemli temsilcisi, Clark'a göre âdeta renkli bir fotoğraf kadar gerçekçi olan *Delft Manzarası* (y. 1660) tablosu ile Johannes Vermeer'dir. 17. yy. sonunda Venedikli Canaletto gibi ressamlarla da manzara, belli kalıplara göre yapılan topoğrafik, yine gerçekçilik tonu yüksek bir resim türü hâline gelmiştir. 18. yüzyılda Venedik, kökeni Flaman resmine dayanan ve İtalyanca *veduta* denilen ayrıntılı kent çizimlerinin merkezi olmuştur. İngiltere'de ise, ilk başlarda gördüğünü resmeden Thomas Gainsborough, sonrasında bu tutumu terk ederek kendi melodik resim yapma tarzını geliştirmiştir. Akabinde insan-doğa ilişkisi farklı bir boyut kazanmış ve Bellini'de tanık olduğumuz ışığa, doğaya, tüm yaratıma duyulan aşk, yeni bir din

⁴⁹ Clark, a.g.e., s. 28-32.

biçimini almıştır. Bu yeni doğa-dini, ifadesini şair William Wordsworth'ün dizelerinde ve John Constable'ın resimlerinde bulacaktır.⁵⁰

2.2.3. Bulut Çağı ve Romantizm

"Haydi, Bulutlar, ölümsüz varlıklar, nemli, uysal mizacımızı belirterek, yüксеlelim babamız gürültülü Okyanusun üstünde, çıkalım yüce dağların ağaçlı tepelerine, gezdirelim gözlerimizi ufuklarda, gözüken dorukların, ekin dolu tarlaların, tansıral ırmaklarla sulanmış toprakların, derin derin gürliyen denizlerin üzerinde!"⁵¹

Ruskin, ortaçağların sakin ve durağan ufuklarından modern manzarayı ayıran yegâne özelliğın bulutluluğı olduğunu öne sürmüştür. Orta Çağ resminin mirası olan kutsal-mükemmel ışık ve durağan havadan, rüzgârın uğuldadığı, ışığın kararsızlaştığı, gölgelerin sürgit devindiğı, kasvetli ve 'canlı' bir modern ortama geçeriz. Orta Çağ insanının zevki durgunluk, netlik, kesinlik ve aydınlık iken modern insanın zevki tersine alacakaranlığa, fluluğa ve sürekli bir harekete yönelmiş, mutluluk fikri anbean değışen, yakalanması imkânsız ve anlaşılması etin olan şeylere yüklenmiştir. Aynı zamanda bilimin konuları olmaları itibarıyla bulut ve sis çizimlerine azami dikkat gösterilmiş, atmosferik perspektifle göründükleri gibi izilmeleri birincil önem arz etmiştir. Tüm bulut ve sis fenomenleriyle birlikte gün doğumu ve gün batımları özenle betimlenmiş, dolayısıyla Ruskin modern manzarayı 'bulutların hizmetkârı' olarak tanımlamıştır.⁵²

Ruskin, antik çağda bulutları en iyi gözleyen kişinin Aristophanes olduğunu belirtir. *Bulutlar* isimli komedyasında bildiğimiz Sokrates'ten farklı bir Sokrates tipi yaratıp onu ağır bir dille hicveden Aristophanes, Sokrates'in bulutlardan başka tanrı tanımadığını,⁵³ bulutlara inananın Zeus'a inanamayacağını ve takipçilerinde "ansızın sis üzerine ustalıkla konuşma" arzusu bulunduğın söyler. Ruskin, Aristophanes'in bu yargısında modern insanın bulutperestliğine dair muazzam bir gereğın yattığının altını çizer: Bulutlar, avare, aylak, 'amaçsız' gezen adamın en yüce tanrıçaları hâline

⁵⁰ A.e., s. 34-35.

⁵¹ *Bulutlar Korosu*. Azra Erhat, **Aristophanes**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1958, s. 83.

⁵² Ruskin, **a.g.e.**, s. 237.

⁵³ Erhat, **a.g.e.**, s. 79.

gelir. Zira bulutlardan sonra modern insanı çarpan diğer şey özgürlük sevdasıdır. 20. yüzyılda manzara olgusuna, Georg Simmel kadar güçlü bir felsefi yorum getiren Joachim Ritter, bu özgürlüğün ancak 'çerçeveleşmiş bir doğa' anlayışı ile mümkün olabileceğini ve modern toplumun özgürlüğünün zemininde doğanın ancak manzara olarak ele alınışının yattığını iddia etmiştir. Ritter de, Ruskin gibi, tarihsel olarak manzara fikrinin ortaya çıkışını ortaçağlardan modern çağa geçişe yerleştirir. Bu da ancak, Hristiyan metafizik dünyasının ('kapalı bahçe'nin) terk edilmesi ve tekniğin gelişmesiyle insanın doğa üzerinde giderek artan kontrolü göz önüne alındığında anlaşılabilir. Doğaya herhangi bir amaç gütmeyen, sırf kendisinden zevk almak için yaklaşma eğilimi, zamanla onu resmetmek için saf ve ideal hâle getirilmiş bir üslup yaratmıştır.⁵⁴

Gombrich, bu meseleye teknik açıdan da yaklaşmış; bulutların, manzara resmi kalıpları-gelenekleri açısından ressamalara epey sorun yaratan ön plandan arka plana geçişte kullanıldığını belirtmiştir. Ona göre türün gerek Yunan-Romalı gerek Çinli ustaları orta alanı kabul etmek istememişler ve orta planı pus veya sisle örtmeyi tercih etmişlerdir. Manzara ressamaları bu yolla, üç boyutlu görünmelerini sağladıkları ön plandaki figürler ile uzaktaki dağlar, ağaçlar arasında keskin bir ayrım ve bütünlük yaratmışlardır.⁵⁵ Aynı zamanda bulutlar, bir hareket, ritim, süreklilik ve yekparelik duygusu uyandırarak önden arka plana kesintisiz geçişi mümkün kılmışlardır.

Ruskin, dağlara olan ilginin de özgürlük aşkıyla ilişkili olduğunu düşünür. Usta ressamların yalçın kayalıklı, tekinsiz ön planlar ve erguvanî uzaklıklar elde etmek için dünyanın en vahşi bölgelerinde gezindiklerini belirtir. Onlara hâkim olan artık korku değil neşedir, zira Orta Çağ'da her şeyde hazır bulunan ilahiliğin insanda uyandırdığı endişe duygusunun tersine modern çağda doğada insanı aciz bırakan herhangi bir ilahilik kalmamıştır. Ruskin, çağını bayağı bir huzursuzluk çağı olarak niteleyerek bu değişimi eleştirmektedir.⁵⁶ Halbuki 18. yüzyılda, filozof Edmund Burke meseleye farklı bir felsefi boyuttan yaklaşmış, 1757'de yazdığı *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı eserinde, Yüce ile Güzel kavramlarını

⁵⁴ Krase, a.g.e., s. 28-29.

⁵⁵ E. H. Gombrich, **İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 165.

⁵⁶ Ruskin, a.g.e., s. 239.

kategorik açıdan ele alan ilk kapsamlı açıklamayı ortaya koymuştur. Burke, göze hoş gelen şeylerin insanda hoşnutluk, sakinlik, dinginlik uyandırmasına benzer biçimde, dehşetin, belirsizlik ve tekinsizliğin de kaygı, haşyet, haşmet nevinden güçlü duyguları tetiklediğini vurgulamış; güzelliği oran, uyum, mükemmellik gibi yüzlerce yıllık estetik ölçütlerle değil, karşısına insanı aciz bırakıp hayrete garkeden genişlik, sonsuzluk, kudret, yani yüce (*sublime*) kavramını koyarak açıklamıştır. Bu şekilde Yüce'nin, uyum ve oranla vasfedilen Güzel'e tercih edilmesi, Neoklasik dünyadan Romantik çağa geçişi temsil eden önemli bir algı değişimidir. Burke'ün eseri, yüce ile güzel üzerine tartışmaları yeniden alevlendirmiş ve fırtınalı, azgın denizler, batan gemiler, gümbürtülü şelaleler, korkunç uçurumlar, ateş püsküren volkanlar gibi yüce motifler içeren resimlere olan ilginin artmasına yol açmıştır.⁵⁷ Hatta Umberto Eco'ya göre yücelik temasının bu denli yayılmasında hiçbir eser Burke'ün eseri kadar etkili olmamıştır.⁵⁸

İngiltere Kraliyet Akademisi profesörü olan ressam Henry Fuseli bu hususta yazdığı, 1763'te yayımlanan makalesinde (*Sublime/Alm. Erhaben*) sanatta en yüksek şeyin 'yüce' olduğunu iddia etmiştir.⁵⁹ 19. yüzyılda, yüce düşüncesinden etkilenen, Casparyen manzaraların da takipçisi olan Alman hekim, filozof, ressam ve manzara teorisyeni Carl Gustav Carus da, bu fikirler ışığında manzara üzerine dokuz mektup kaleme almıştır. 1831'de yayımlanan bu mektuplar, Caspar David Friedrich'in endişeli, melankolik resimlerinin büyüyle başlayıp dönemin romantik fikir adamlarının entelektüel dünyasına uzanır. Doğayı tasvirin sanatsal ve bilimsel yönünü birleştirme

⁵⁷ Bu görüşler, çağdaşı Immanuel Kant'ın da ilgisini çekmiş; Kant, Burke'ü özellikle zihinsel süreçlere temas etmediği için eleştirmiştir. 1790'da yayımlanan ve estetik üzerine fikirlerini serrettiği ünlü *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde filozof, Yücelik ve Güzellik kavramlarını benzerlikleri ve farklılıklarıyla büyük bir titizlikle ele almıştır. Romantik duyarlılığı daha da besleyecek olan bu fikirler, daha sonra çeşitli yazarlarca ele alınıp farklı yönlerde geliştirilmiştir. Bkz. Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık, 2012, s. 296. Kant'a göre, bir manzara yahut herhangi bir doğal fenomen basitçe yüce ya da güzel değil, daha çok zihinde ortaya çıkan bir durum olarak değerlendirilmelidir. Yüce, nesnenin kendisinde bulunan bir özellik değil onu yücelikle niteleyen zihinde yer alan bir kavramdır. Bu zihin durumu, yücelik karşısında hissedilen duygunun da kaynağıdır. "Yüce olan, her tekil hissin aşkın akıl melekesini gösterdiği salt düşünme yeteneğidir." Kant'tan aktaran: Krase, **a.g.e.**, s. 32-33. Kant'ın estetik anlayışında merkezî bir rolü olan bu 'zihin durumu'; önce Carus'un teorik mektuplarında, sonra Riegl'in manzara üzerine makalesinde ve 20. yüzyılda Georg Simmel'in manzaranın felsefesini kendisiyle açıklayacağı Alm. *stimmung* (ruh hâli, zihin durumu) kavramında yeniden görünür olacaktır.

⁵⁸ Eco, **a.g.e.**, s. 290.

⁵⁹ Oskar Bätschmann, "Introduction", **Nine Letters on Landscape Painting**, Carl Gustav Carus, Çev. David Britt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2002, s. 15.

arayışındaki Carus, böylece, tabiat fenomenlerinin içsel, deruni ve gizemli yönlerini görselleştirmeye dayalı -doğanın mistik kavranışını da kapsayan- "Yaşayan Dünya Sanatı" (*Erdlebenbildkunst*) adını verdiği kendi manzara teorisini geliştirir. Buradan hareketle, yüce tabiatı iyi resmedebilen manzara ressamı, aynı zamanda ruhun da ressamıdır. Çünkü manzara ressamının asli görevi, insanla doğa arasındaki karşılıklı *stimmung*'u tasvir edebilmektir. Bunu da doğal yaşamda, gerçeklikte mevcut olan hallerin insandaki içsel karşılığını bularak yapabilir. Carus'a göre doğal manzaraların hatırlattığı, hislerimizi cezbeden tüm kavramlar havayla ilgilidir. Değişik ruh halleri silsilesi ruhun yaşamı için neyse, atmosferde art arda oluşan farklı haller de doğanın yaşamı için odur. Carus'un teorisinde, iç ve dış perspektifleri bu şekilde birleştirmek, sanatçının 'gerçek ve ideal' bir manzara sanatı icra edebilme yetisi kazanmasının bir sonucudur. Nitekim, hakiki bir manzara ressamını basit bir panorama ressamından ayıran şey, onun, bir manzara betimine duygunun, ruh hâlinin veya mizacın berrak ifadesini katabilmesidir.⁶⁰

Carus, ressamın doğanın dilini öğrenmesi gerektiğini öne sürer. Çünkü resmin konusu, insan düşüncesinin stilize gizleri değil doğanın sonsuz sırları olmalıdır. Carus, C. D. Friedrich'in *Sis Denizi Üzerinde Gezgin* isimli esrarengiz resminden sonra kaleme aldığı ikinci mektubunda, dağın zirvesinden ötelere bakan kişinin kendisini sınırsız bir uzamda kaybedeceğini, sessiz bir arınma ve aydınlanma içinde egosunun sıfırlanacağını, kendisinin bir hiç, Tanrı'nın ise her şey olacağını yazar. *Yüce* çerçevelenemez, ne kelimeye ne de çizgiye sığabilir. Aynı şekilde, Friedrich'in resminde Carus'un tarif ettiği deneyim izleyiciye değil arkası dönük duran figüre (*Rückenfigur*) aittir. Kentli ve kibar görünümüyle çevresiyle tezatlık arz eden bu figür, pitoresk manzaralardaki gibi izleyiciye Yüce için bir yol açmaz, aksine iddialı bir ters-ışıkla aydınlatılmış varlığıyla farklı ve belirsiz bir duygulanım yaratır. Bu güngörmüş *Rückenfigur*'ün puslu dağlık manzara ile kurduğu ilişki, bizzat Yüce'ye ulaşabilme deneyimidir.⁶¹ Friedrich'in yine gizemli ve ürpertici işlerinden olan *Deniz Kenarında*

⁶⁰ Bättschmann, a.g.e., s. 30-31; Krase, a.g.e., s. 46-47; Bart Verschaffel, "The World of the Landscape", Çev. Gregory Ball, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Purdue University Press, 14-3, 2012, s. 9; Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei: Geschrieben in den Jahren 1815-1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Leipzig, Hrsg. von C. G. Carus, 1831, s. 41.

⁶¹ Krase, a.g.e., s. 48; Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press, 1999, s. 142-143.

Keşiş'in ambiyansı da tam Burke'ün Yüce tarifine uyar niteliktedir: Yalnızlık, ıssızlık, sessizlik, belirsizlik, alacakaranlık... 1810 yılında *Berliner Abendblätter* adlı günlük gazetede yayımlanan ünlü bir kritikte, resmin "bütünlüğü ve sınırsızlığından ötürü çerçeveden başka bir ön planı olmadığı, resme bakanın göz kapakları kesilmiş gibi hissettiği" ileri sürülmüştür. Bu görüş, resmin bizde ne uyandırdığını kontrol edemediğimizi, sınırsızlığının bizi şoke ettiğini, bu ürkütücü ve uçucu renkli boşlukta bizi teskin edecek herhangi bir anlatı bulamadığımızı ima etmektedir. Neredeyse hiçliğin bir portresidir bu resim, gücünü yoklukların, olmamışlıkların, gizil olasılıkların birikiminden almaktadır.⁶² Friedrich söz konusu hiçliği, resimde derinlik duygusunu artırmak amacıyla Tiziano'dan beri kullanılan -özellikle romantiklerin, akabinde empresyonistlerin baskın tekniklerinden biri hâline gelen- *scumbling* (opak veya saydam boya katmanıyla sırlama) tekniğiyle göstermeyi başarmıştır. Bu öncü niteliği ve tipik perspektifle klasik pitoresk araçları kullanmayışı onu, modern resmin babalarından biri yapmaktadır.

Clark, manzarada Romantizm'in köklerini, resimde özellikle tedirgin edici, muammalı öğelerin kullanımını 15. yüzyıla kadar götürür. Tabii bu tarzı, 17. yüzyılın romantizmiyle karıştırmak doğru olmaz. Matthias Grünewald, Albrecht Altdorfer, Hieronymus Bosch gibi ressamlar bu tür öğeleri dışavurumcu bir tarzda kullanan ressamlardır ve ikonografik olarak bu dışavurumcu semboller daha sonra pek çok ressamın eserinde karşımıza çıkacaktır. Dışavurumcu sanat, anti-klasik bir formdur ve *kuzeyli* olması bu açıdan şaşırtıcı değildir. Coğrafi keşifler sayesinde, dönem insanı primitif yaşama ilgi duymaya başlamıştır. Bu ilginin en önemli örneklerinden biri, aynı zamanda insan rolünün başat olmadığı ilk İtalyan manzara resmi olma özelliği taşıyan Piero di Cosimo'nun *Orman Yangını*'dır.⁶³ Panofsky, üç panelden meydana gelen, teknik ve sosyal gelişmelerden önceki insanlık tarihi evresini -taş devrini- betimleyen serinin parçası olan bu resmin laytmotifinin 'ateş' olduğunu, ateşin de apaçık bir

⁶² Andrews, **a.g.e.**, s. 146. Tırnak içindeki ünlü kritiği, Friedrich'in arkadaşı Alman yazar Heinrich von Kleist'in kaleme aldığı bilinmektedir. Bkz. Ben Pollitt, "Caspar David Friedrich, Monk by the Sea", **Smarthistory**, 2015, (Çevrimiçi) <https://smarthistory.org/friedrich-monk-by-the-sea/>, 12 Eylül 2021.

⁶³ Clark, **a.g.e.**, s. 36-40.

ikonografik sembol olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, post-klasik sanatın en eski ve sahici manzara resimlerinden biri budur (R.2.8).⁶⁴



Resim 2.8: Piero di Cosimo, *Orman Yangını*, 1505, pano üzerine yağlı boya, Ashmolean Museum, Oxford.

Yolculuk ve keşif dünyayı genişletirken, Kopernik de insan algısını ve kâinatı genişletmiştir. Bunun sonucu olarak hayalî, fantastik unsurlar manzara resmine hâkim olmuş, realist bir merak duygusundan ziyade heyecan verici ruhsal panoramalar ön plana çıkmıştır. Resmin atmosferini yükseltmek için Bellini de yüksek duygulu gün doğum-batımlarını resmetmiştir ama kuzeyli dışavurumcu ressamların bu husustaki öz bilinçleriyle şiddetengiz tavırları farklıdır ve aslen evcilleştirilemez doğanın 'yüce' bir dışavurumudur. Altdorfer'in, manzaraların bilinçli romantik karakterini gösteren *İskender'in Savaşı* (1529) adlı resmi bu tavrın açıkça görüldüğü öncü manzaralardan biridir. Mitolojik veya dinî ateş teması Giorgione'nin resimlerinde de mevcuttur ve Giorgione bu niteliğiyle 16. yy. romantizmini, Théodore Géricault'yu ve J. M. W. Turner'ı, ayrıca Lorenzo Lotto, Dosso Dossi gibi maniyerist romantikleri öncelemiştir. Maniyeristlerin yaklaşımı, Bellini, Constable, Cézanne gibi manzara ustalarından çok uzaktadır ama iki büyük maniyerist; Tintoretto ile El Greco önemli manzaralar üretmişlerdir. El Greco'nun *Toledo Manzarası* kendi ruh hâlini resmettiği, döneminden çok farklı, âdeta 19. yy. romantizmi karakterinde dışavurumcu bir manzara (R.2.9).

⁶⁴ Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014, s. 80-83.

Bir kent manzarası olarak hem natüralist hem de ressamın özgün yorumuyla kurgusal olan resmin bu özel niteliğine, sinemada kurgunun ilk teorisyenlerinden biri olan büyük Sovyet sinemacı Sergey Ayzenştayn ayrıca dikkat çekmiştir.⁶⁵ El Greco'nun dramatik ışık ve gölgeleri, Altdorfer'inkiler kadar çarpıcıdır. Maniyerist kompozisyon şeması, incelikli atmosfer yaratma ustası ve fantastik manzara ressamlarının önde gelenlerinden olan Peter Paul Rubens'e de temel olmuştur. Rubens, hem kendindeki romantik karakterin farkındadır, hem de Altdorfer gibi gotik miras ile fantastik manzaralar arasındaki ilişkiyi fark etmiştir.⁶⁶ Onun tarzı, ne edebî -Clark'ın tabiriyle Altın Çağ nostaljisiyle yapılmış Virgilyen manzaralar, ne de Fuseli'nin "belli bir noktanın evcil tasviri" olarak nitelendirdiği türdendir.⁶⁷ 18. asırda gerçekçi manzaranın topoğrafik manzaraya (*veduta* örneği) dönüşmesi gibi, fantastik manzaralar da -en güçlü biçimi Salvator Rosa'nın üslubunda bulunan- pitoreske dönüşmüştür. Rosa, bulduğu yeni duyguyu iletmek için retorik bir form keşfetmiş; kimi zaman pitoresk aşırılıklara neden olsa da özgün bir şiirselliğin esin kaynağı olmuştur. Romantiklerin üstadı İngiliz manzara ressamı Alexander Cozens dahi üslubunu Rosa'ya borçludur. Evcilleştirilmemiş manzaranın büyük ustalarından olan Turner da, söz konusu ressamların Alp Dağları sahnelerinden ilham almıştır.⁶⁸

⁶⁵ Uşun Tükel, "Aslolan Görüntüdür. El Greco'nun *Toledoları* Özelinde Sanatın Tuzakları" makalesinde bu konuyu tartışmış; sanat eserini belge olma yönünden incelerken, sanatın kurmaca dünyalar oluşturma ve sanatçının şeyler arasındaki ilişkiyi kendi arzusuna göre düzenleme hakkının bulunduğu gerçeğini akılda tutma gereğinin altını çizmiştir. Bkz. Uşun Tükel, **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 57-63. Ayzenştayn'ın El Greco yorumu için ayrıca bkz. Sergey M. Eisenstein, **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi, 1984, s. 96-97.

⁶⁶ Clark, **a.g.e.**, s. 43-49.

⁶⁷ **A.e.**, s. 50; Andrews, **a.g.e.**, s. 91. Fuseli, gerçeğe yakın manzara resimlerini 'evcil' diye nitelendirmiş ve Tiziano, Pier Francesco Mola, Salvator Rosa, Poussin, Claude Lorrain, Rubens, Rembrandt, Adam Elsheimer, Richard Wilson gibi ressamların bu evcil, neredeyse haritavârî manzara unsurlarını reddettiklerini belirtmiştir.

⁶⁸ Clark, **a.g.e.**, s. 53.



Resim 2.9: El Greco, *Toledo Manzarası*, 1597-99, tuval üzerine yağlı boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

2.2.4. Arcadia İdeali ve Şiirsel Manzara

Klasik resmin tür hiyerarşisinde ikincil konumda olan, dönem itibarıyla hâlen katı akademik çevrede bir olay fonu-arka planı ve doğayı taklit biçimi olarak görülen manzara resmini, 17. yüzyıl ressamaları, Fuseli'nin deyişiyle evcillikten kurtarıp şiirsel yüksekliklere çıkarma çabasına girişmişlerdir.⁶⁹ Dönemin kati resim normlarına göre yüksek resmin her zaman dinî, tarihî, mitolojik ya da şiirsel bir teması olmalıydı ve *ut pictura poesis* tezi uyarınca kompozisyonun unsurları -şiirsel ifadeninkiler nasıl ki sıradan dilden seçiliyorsa- doğadan seçilmeliydi. Bu anlamda, antikitenin iki büyük şairi Ovidius ile Vergilius, Rönesans ve sonrası sanatçıları için yegâne ilham kaynağı olmuşlardır. Ovidius ayrıntılı tasvirleriyle figür ressamlarının, Vergilius ideal pastoral kavramıyla manzara ressamlarının odağındadır. Vergilius, egloglarında (çoban şiiri)

⁶⁹ 1667 yılında, Fransız Kraliyet Akademisi (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*) üyesi, akademisyen André Félibien'in bir resim türleri hiyerarşisi kitabı yayımladığı; sıralamada en değersiz türün, cansız-hareketsiz nesneleri konu almasından ötürü natürmort olduğu ve bunu manzara resminin takip ettiği bilinmektedir. Bkz. Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 31-32.

pastoral kavramını Yunancadan Latinceye çevirmiş, pastoral mekânı da gerçek Sicilya'dan hayalî bir yer olan Arcadia'ya taşımıştır. Bu açıdan Vergilius'un pastoralı, reel dünyanın dertlerinden uzak, cennetvâri, ideal bir manzaradır ve 16-17. yüzyılda, *Altın Çağ* ülküsünü hatırlatan bu manzara ideali Avrupa'ya Giorgione, Claude Lorrain gibi ressamlarla aktarılmıştır. Giorgione'nin erken yapıtlarındaki Arcadia ruhunu taşıyan parlak ışık ve akışkan ritim, onun resimlerini şiirsel kılmıştır. Arcadian manzaralarda resmin merkezi boş bırakılmış, gökyüzüyle uzaklık duygusu ön plana çıkarılmıştır. Bu kompozisyon, poetik manzaranın özü konumundaki Giorgione'nin *Fırtına*'sının omurgasıdır, ayrıca Claude resminin de temelini oluşturacaktır (R.2.10). Tiziano da Giorgione'den etkilenmiştir.⁷⁰ Giorgione'nin *Pastoral Senfoni*'si (1509), 18. yüzyıl Fransa'sında moda olan *Fête Champêtre*⁷¹ akımının da atası kabul edilmektedir.



Resim 2.10: Giorgione, *Fırtına*, y. 1505, tuval üzerine yağlı boya, Gallerie dell'Accademia, Venedik.

⁷⁰ Clark, a.g.e., s. 54-58; Andrews, a.g.e., s. 92; Gina Crandell, *Nature Pictorialized "The View" In Landscape History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 42.

⁷¹ *Fête Champêtre* (Fr. Pastoral Şenlik): Pastoral konuların işlendiği resim türü.

Tiziano, ağaç ve dağlarla donattığı arka plan manzaralarıyla ideal mekânın tarihinde büyük önem arz eder. Bu yüzden, Claude, Poussin, Rubens, Constable ve Turner, Tiziano'yu ilham kaynaklarından biri olarak görmüşlerdir. Claude Lorrain (Claude Gellée), Giorgione şiirselliğinin gerçek vârisidir. Şiirsel manzara anlayışıyla neredeyse Poussin kadar ideal ve özgün eserler üretebilmiştir. Claude'un şairâne, incelikli, abartısız resimleri empresyonistlere benzer ve erken İngiliz suluboyacılarını, bilhassa Alexander Cozens ve Thomas Gainsborough'u etkilemiştir. Claude'un ayırıcı vasfı, resimlerindeki derin Altın Çağ duygusudur: Ressam, sakin ve aydınlık gökyüzü, durgun sular, otlayan sürüler gibi doğa ile insan arasındaki mükemmel uyumun sahnelerini dengeli bir kompozisyonla betimlemiştir. Aynı dönemde, Claude'un bu şiirsel, nazik üslubuna zıt olarak Poussin'in şiddetli, akılcı ve Dekartçı üslubu âdeta iki ayrı dünyayı temsil etmektedir. Poussin, entelektüel teorilerine ağırlık vermiş ve ellili yaşlarına kadar saf manzara resmine yönelmemiştir. 1650'lerde, matematiksel aklı ile doğaya duyduğu iştahı birleştirip, düzensiz doğal sahneleri, düzenli ve mantıklı bir forma dönüştürmek istemiştir.⁷² Çalışmamızın önceki bölümünde değindiğimiz, Poussin'in yatayla dikeyin uyumlu dengesine dayanan teorisi ve gözü ritmik, yumuşak bir şekilde arka plana yönelten diyagonal şeması, kanımızca sinematik görüntünün de (*imaj*) kökeninde yer almaktadır.

Clark, bu ilginç Pisagorcu manzara kavramının Poussin'in kendi icadı olup olmadığını konusunda düşünmüş; Tiziano ile Giorgione'de böyle bir şeyin olmadığını fakat Bellini'de benzer geometrik ilkelerin, altın oranla yatayların ritmik ilerleyişinin bulunduğunu öne sürmüştür. İdeal epik manzarada biçim ile içerik arasında sıkı bir ilişki vardır ve Poussin'in de doğaya kendi entelektüel ülküleri için yöneldiği aşikârdır. Bilhassa son resimleri -konuları antikitenin mitleri olsa da- Virgilyen tonda değil, çok daha ciddi, düşüncenin ve bilincin ağırlığını taşımaktadır. Renk ve imgelem zenginliği bakımından da Milton'u çağrıştırmaktadır. John Milton'un epik şiiri *Kayıp Cennet* (1667) için yaptığı son serisi *Dört Mevsim*'de bu Milton etkisi açıkça görülmektedir. Özellikle *Kış* resmi, dramatik bir konuyu akılcı bir kavrayışla ele alışıyla Poussin'in gerçek gücünü göstermektedir. O, ideal ve gerçek olanı, tasarımı ve gözlemi, insanın dramı ile doğanın kudretini tam ölçüsünde birleştirmiştir. Bu açıdan Poussin, Barbizon

⁷² Clark, **a.g.e.**, s. 60-66.

Okulu'nun gerçek öncülerinden biridir. Cézanne da onun ilkelerinin izinden gitmiştir. Doğayı entelektüel bir tasarım anlayışıyla yorumlamak İngilizlere uygun olmadığı için İngiltere'de daha çok Claude etkili olmuş, sadece Constable Poussin'in keşiflerinden faydalanmıştır. İngiltere'de Romantizm'in ve ideal Virgilyen manzaranın son örneği, William Blake'in öğrencisi ve manzaralarında Wordsworth'le birlikte doğadan hepten çıkarılmış Tanrı'yı, ilahiliği betimleyen Samuel Palmer'dır.⁷³

Altın Çağ idealinin temelinde ideolojik eğilimler vardır, zira bu ideale göre mevcut çağ bayağıdır, yüksek bir ülküyle onu ikame etmek lazımdır. Tabiatıyla bu ütöpik, gerçeklikten uzak ülküyü eleştirenler olmuş, örneğin 1644'de, İtalyan kardinal ve tarihçi Sforza Pallavicino "Altın Çağ, altını olanlar içindir." diyerek önemli bir sınıfsal çelişkiye dikkat çekmiştir. 17. yy. pastoral ressamı da, akademik olarak manzara resmini yükseltmek için bu ideolojik ilkelere dayanmışlardır. Bu anlamda pastoral, tam da yaşanan çağın saldırgan ticareti ve acımasız ekonomisi ile Altın Çağ'ın masum, dürüst ve ütöpik ekonomisi arasındaki tezatlıkta yeşerme imkânı bulmuştur; özetle popüler oluşunun kaynağı, kentli-saraylı ile kırsal yaşam arasındaki derin uçurumdur. Fransız ressam-sanat eleştirmeni Roger de Piles, *The Principles of Painting* (Resmin İlkeleri, 1708) adıyla yayımlanan eserinde, manzara resminin birçok türü olduğunu fakat yüksek, yani klasik manzaranın epik ve pastoral olarak iki ana kola ayrıldığını, diğer tarzların bunların bir karışımı olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan epik manzara Poussin, pastoral de Claude ile -ikisi de Roma kırsalından ilham almış iki Fransız ile- özdeşleşir.⁷⁴

2.2.5. Klasikten Moderne

20. yüzyılın sosyal bilimlerinde, akademik ve normatif açıdan yükselememiş, klasik seviyesine ulaşamamış olguların modernleşmesinin de çok mümkün olmadığı anlaşılmıştır. Bu sebeple, 17. yüzyılda manzaranın özellikle Poussin ve Claude eliyle moral, edebî, entelektüel, bilimsel değerlerle yükselip kendi klasiğine ulaşma gayreti, tarihsel gelişimi ve modernleşmesi açısından son derece önemlidir. 18. yüzyılda,

⁷³ A.e., s. 67-70.

⁷⁴ Andrews, a.g.e., s. 92-93.

Poussin'den çok etkilenmiş olan Fransız ressam ve manzara teorisyeni Pierre-Henri de Valenciennes, manzara resminin akademide tarihî resimle aynı statüde yer alması için çalışmıştır. 1800'de yayımladığı öncü kitabında (*Éléments de Perspective Pratique* - Pratik Perspektifin Unsurları), dışarıda, açık havada, bire bir bakarak manzara resmi yapmayı savunmuş ve bunun için de "manzara portresi" adıyla yeni bir kavram ortaya atmıştır. Valenciennes, açık havada çalışarak manzaranın ışığa ve havaya bağlı olan anlık değişimlerini yakalama olanağı bulmuştur.⁷⁵

19. yüzyılda, sosyal alanda Malthusçuluk ve Darwincilik gibi teorilerin ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla Altın Çağ ideali tarihin sayfalarına gömülmüş, ideal mazinin imhasıyla ideal manzara tarzı da görünmez olmuştur. Poussin'in kompozisyon ilkeleri gelişerek yaşamaya devam etse de doğaya atfedilen doğaüstü mükemmellik anlayışı ortadan kalkmıştır. Bu da manzara resminin konumunu değiştirmiş, giderek doğayı taklit etme amacını güden popüler bir resim türü olmasına yol açmıştır. Gerçek bir natüralizmi keşfedip ona hakkını veren isim ise John Constable'dır. İtalya dışında hiçbir yerin resmini yapmaya değmeyeceği fikrini savunan Gainsborough'un aksine Constable en iyi, kendi memleketini, doğup büyüdüğü yeri resmetmeye çalışmıştır. Mektuplarında sıklıkla "doğanın *chiaroscuro*'su" diye andığı tekniği manzara resmine ekleyen Constable, bu teknikle iki ayrı etkiyi, ışığın parıltısı ile ışıkla gölgenin bir aradalığından doğan dramayı kastetmektedir. Kompozisyonunun temelini oluşturan bu dramatik birlik duygusu onu çağdaşlarından ayıran özelliğidir. Sanatın baskın bir fikre dayanması esasını anlamış olan ressam, manzara resminin çıkış noktasının da gerçek nesnelerden alınan izlenimler olduğunu keşfetmiştir. Dolayısıyla açık havada resim yapmak Constable için de önemlidir. Clark, Constable'ın manzarasının, Orta Çağ'da çekingen bir güvenle başlayan insanın doğayla serüveninin son evresini teşkil ettiğini öne sürer. Bu manzarayı Wordsworthyen olarak nitelemesinin ardında, hem şairin hem de ressamın 18. yy. felsefesinde doğanın mekanik bir evrene dönüştürüldüğünü benzer hislerle saptamaları ve buna karşı -felsefî açıdan- doğaya yeni tür bir kutsallık, ahlaki görkem ve drama yüklemeleri yatmaktadır.⁷⁶

⁷⁵ (Çevrimiçi) <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803115048372>, 26 Ağustos 2021.

⁷⁶ Clark, **a.g.e.**, s. 74-78.

Constable'ın özellikle liman resimleri Monet, J. A. M. Whistler, Wilson Steer gibi ressamı öncelemiştir. Constable'ın asıl etkisi ise Fransa'da, bilhassa Theodore Rousseau üzerinde görülür. Rousseau, Turner'ın romantizminin zayıfladığı esnada natüralist manzara resminin ilkelerini yaratan ressamdır.⁷⁷ Charles Baudelaire, Rousseau'nun âdeta kuzeyli bir ressam olduğunu, melankolik tablolarına ruhundan çok şey kattığını söyleyerek onu "durmaksızın ideale doğru sürüklenen bir natüralist" olarak tanımlamıştır.⁷⁸ Çağdaşı Fransız Jean-Baptiste-Camille Corot ise, Poussin'i ve klasik manzaranın son ustası Valenciennes'i takip etmiş, zamanla kendine özgü, lirik bir üslup geliştirmiştir. Constable ile Corot'yu birleştiren nokta, ikisinin de sanatın temelini doğal görmeye dayandığına dair sarsılmaz inançlarıdır. 19. yy. ortalarında bu görüş giderek yaygınlaşmaya başlamış; böylesi bir gerçekçilikten hazzetmeyen ve yaratıcı bir ruh katmadan salt gördüğünü çizmeyi bayağı bulan Baudelaire, 1859 Salon Sergisi için kaleme aldığı eleştirisinde bu eğilimi tenkit etmiştir.⁷⁹

Söz konusu gerçekçilik bir sonraki ifadesini realizmde bulur. Aslında realizm, aristokratların sanatına ve akademizme karşı kızgınlığın, bir çatışmanın ifadesidir ve 19. yüzyıldaki çoğu çatışma gibi politik-sosyolojik bir temele dayanır. Yüksek sanatta gördüğünü olduğu gibi çizmek kabalığın, adiliğin bir göstergesidir. Nitekim Fransa'da, II. İmparatorluk Dönemi'nin sanat hamisi Kont Émilien de Nieuwerkerke, realizm için "çarşafıların değiştirmeyen demokratların sanatı" tabirini kullanmıştır. Yegâne hedefi *yaşayan sanatı* icra etmek olan Gustave Courbet, bilhassa bu politik yönünden ötürü realizmin en ateşli savunucularından birisidir. Courbet'nin manzaraları, hâlâ doğaya inançla doludur ve handiyse yüzyıl boyunca kullanılacak popüler imgeleri üretmesi bakımından oldukça önemlidir.⁸⁰

Tüm ifade biçimlerinin doğasında kendi yıkımlarının da tohumları vardır ve tıpkı klasisizmin canlılıktan yoksun olması ve boşluğa eğilimi gibi, natüralizm de bayağılığa meyillidir. Barbizon Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden olan Charles-François Daubigny, kendisini manzarayı doğal, olduğu üzere görmeye adanmış bir

⁷⁷ A.e., s. 79-80.

⁷⁸ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 182.

⁷⁹ Charles Baudelaire, **Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions**, Çev. & Ed. Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon, 1981, s. 152.

⁸⁰ Clark, a.g.e., s. 85-86.

ressamdır ve Monet'yi etkilemesi yönünden empresyonistlerin büyükbabası sayılabilir. Açık havada çalışmaya başlayan empresyonistler, 1860'larda artık 'fotoğrafik' olarak tanımlanan bir gerçek tonu yakaladılar ve optik etkileri kaydetmeyi başardılar. Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro bir süre eksiksiz bir natüralizme ulaşmışlardır: Gerçek natüralizmin özü atmosfer birliğidir ve Pissarro'nun *Yukarı Norwood* (1870) eseri gibi bu atmosferi başarıyla yansıtan örnekler vermişlerdir. Sanılanın aksine realist manzara kolay resim formlarından biri değil, ulaşılması en zor olanlardır. Bu yüzden bir süre sonra empresyonistler de gerçekçiliğin bunalımına girmişler; içlerinden Monet ile Pissarro farklı bir yol tutmuşlar ve kendilerini normal gözün göremeyeceği şeyleri görüp aktarmaya zorlamışlardır. Teorik düzlemde natüralizmin esaslarını sürdürseler de doğal görüşün keskin sınırlarını reddetmişlerdir. Böylece gerçekçilik yavaş yavaş parçalanmaya ve yerini ışığın etkilerine bırakmaya başlamıştır. *Görme* kavramının kökten değiştiği 19. yüzyılda, empresyonizmin gözün sanatlarına en ciddi katkısı, sinemasal aydınlatmanın da temeli olacak anahtar ışığı (ana ışık, *key light*) yakalaması, ayrıca insanın görüş alanını genişletmesidir. Bu açıdan sahiden demokratların sanatıdır.⁸¹

Clark'a göre, 19. asırda Constable'dan Pissarro'ya uzanan natüralist ressamların yanında, biri yüzyıl başında diğeri yüzyıl sonunda yaşamış iki aykırı figür; Turner ve Van Gogh dikkat çeker. İki ressam da kuzeylidir, ikisi de Akdeniz ışığından etkilenmiş ve duygularını en iyi bu ışıkla açığa vurabileceklerine inanmışlardır. Bu ışık tutkusu, görüldüğü üzere tümünden 19. yüzyılın resim tarihiyle alakalıdır. Turner, dışavurumcu ve herhangi bir edebî anlamı olmayan renk kompozisyonlarıyla erken romantiklerin amaçlarını yerine getirir. Turner'ın ölümüyle birlikte doğayı tasvirdeki romantik tavır, manzara resminde ve materyalist dünyada görünmez olur. Tâ ki yüzyıl sonunda, muhtemelen eserlerini hiç görmediği Grünewald, Altdorfer gibi kuzeyli ressamların dışavurumcu etkileriyle resim yapan Vincent van Gogh'a kadar... Empresyonizm nedenli mutluluğun resmi ise ekspresyonizm o oranda trajiktir. Modern sanata trajediyi, varoluşun ızdırabını ve deliliği yeniden hatırlatanlardan biri Van Gogh'tur. Tıpkı 19.

⁸¹ Clark, **a.g.e.**, s. 86-95.

yüzyılın materyalizminden, güvensizliğinden kaçışı delilikte bulan diğer birçok düşün ve sanat adamı gibi...⁸²

19. yüzyıl; natüralizm, geç romantizm ve erken dışavurumculuktan maada, herhangi bir akımdan yahut modadan bağımsız, daha sonra modern sanatın da babası olarak anılacak P. Cézanne'ın da yüzyılıdır. Cézanne ve Georges Seurat, 19. yy. Fransa resminin iki geleneğini temsil ederler. Tam çağının adamı olan Seurat, bilime inanır ve matematiksel düzenle şiirsel duyarlılığı birleştirir. Kendi renk teorisini geliştirip renklerden anıtsal formlar üreten Seurat'nın özgün bilimsel empresyonizmi, Monet'nin romantik empresyonizminin zıddıdır. Cézanne'ın büyük duygusallığı, ondaki romantik geleneğin tesirini gösterse de, onun manzaraları, romantizmden de -Poussin'i yeniden yorumlayışıyla dengeli klasik manzaradan da, realizmden de farklılaşıp kendi zengin mizacının özgün birer numunesi hâline gelmiştir. Cézanne başta, Pissarro'nun (onun da ustası Corot'dan öğrendiği ve okullarda öğretilen geleneksel manzara şeması olan) geriye doğru diyagonal giden perspektif şemasını kullanmıştır. Fakat bu şema, onun doğaya cepheden ve doğrudan yaklaşımına uymaz. Cézanne, resim düzlemine paralel olan yataylarıyla kütleleri desteklerken dikeyleriyle kompozisyonu ortasından sertçe keser; derinlik etkisini ise renkle verir (**R.2.11**). Empresyonizmde yarattığı bu yeni dille, meşhur "Poussin'i yeniden doğadan yapma" girişimi böylece başlamış olur. Empresyonistler nesnelerin, renklerin ve atmosferin içinde erimesini amaçlarken Cézanne, formların kimliklerini koruyup birbirleriyle mimari bir ilişki içinde birleşmelerini hedeflemiştir. Kompozisyonlarını eğrilerden ziyade düz çizgiyle inşa etmiş; küre, koni, silindir gibi geometrik formlara dayalı bu çizgisellik de sonradan kübizme varmıştır. Onun kübist formlarında yoğun bir dirilik ve hareket vardır. Cézanne'ın doğayı bu denli ciddiyetle ele alışı, adının, tarihin büyük manzara ressamlarıyla (Bellini ve Poussin gibi) birlikte anılmasını sağlamıştır. Takipçileri ise, ondaki -taşları üst üste koyan bir mimar gibi- görsel malzemeyi inşa etme gücünü fark ettilerse de, "doğanın önünde küçük bir his" olarak tanımladığı şeyi ifade etmek için geliştirdiği; konunun aynı anda hem desen hem derinlik olarak görülmesi ve formun renklerle gösterilmesi tekniğini başka türlü yorumlamışlardır.⁸³

⁸² A.e., s. 97-111.

⁸³ A.e., s. 113-130.



Resim 2.11: Paul Cézanne, *Kışın Jas de Bouffan'da Kestane Ağaçları*, 1885-87, tuval üzerine yağlı boya, Institute of Arts, Minneapolis.

2.2.6. Soyut Manzara

Manzaranın bu inişli çıkışlı tarihi izlendiğinde, 17. yüzyılda kuralları belirlenip sistemleşen manzara resminin 19. yüzyılda baskın bir sanat hâline gelerek kendine ait bir estetik yarattığı görülür. Bu gelişim yolunda, manzara olgusu şeyleri izlenimlere dönüştürürken, ana bileşeni olan ışık bilgisinin hem sanatsal hem bilimsel evrimi, dolayısıyla teknolojik aygıtların çeşitlenmesi de yaşamsal bir rol oynar. Leonardo'dan Seurat'ya tüm ressamlar ışık üzerine kafa yormuş, ışığın gösteriminin resim biliminin bir parçası olduğunu iddia etmişlerdir. Bellini, Claude, Constable, Corot gibi ressamlar da ışığın temsiline, yaratılışın birliğini gösteren bir aşk ve inanç meselesi olduğunu göstermişlerdir. Işık ve atmosfer tarafından ifade edilen bu mistik birlik duygusu, bir bakıma empresyonistler için de resimsel birliğin temeli olmuştur. Sanatın her formu gibi manzara resmi de bir inanç eylemidir ve bu inanç, 19. yüzyılda ortodoks itikatların gerilemesiyle bir doğa dini; doğaya inanç biçimini almış, bilimsel paradigmanın hâkimiyetinden sonra da görünmez olmuş, soyutlaşıp başka bir forma bürünmüştür.⁸⁴

19. yy. sonuna gelindiğinde manzara resmi, modern sanatın varoluş nedeni olan taklitten uzaklaşma eğiliminden ayrı ele alınamaz. Asırlar boyunca sanatçılar, doğayı

⁸⁴ A.e., s. 131-132.

taklit ederek sayısız temsil metodu, kalıbı geliştirmiş ve bu hususta epey ustalık kazanmışlardır. Bu ustalık ışığı, yeni bir bilim ve görme biçimi vasıtasıyla resmetmeye yönelince kalıplar işlevini yitirmiş, eski resim gelenekleri terk edilmeye başlanmıştır. Clark'a göre fotoğrafın yaygınlaşması, natüralizmin ölümünde pay sahibi olabilir. Crandell ise, 19. yüzyılda yağlı boya tüpleri icat edilene kadar ressamların doğada çalışmadıkları için atölyelerinde geleneksel kompozisyon kalıplarına göre resim yaptıklarını belirtir ve gördüklerini resmetmek için dışarıya çıktıklarında ressamların, natüralizmi geliştirmek bir yana, aksine bu tarzı terk ettiklerini saptamanın şoke edici olduğunu kaydeder. Zira ressamların görüp fotoğraflayabilecekleri şeylerin inandırıcı taklitlerini yapmaya ihtiyaçları kalmamıştır artık.⁸⁵

Aynı zamanda fotoğraf, sanatçıların estetik deneyimlerini doğanın çok ötesine taşıyarak genişletmelerine sebep olmuştur. Sanatın özünde gizem ve büyü vardır, 19. yüzyılda bu büyü görünen fiziksel doğadan saf estetiğe, soyut alanlara doğru kaymaya yüz tutmuştur. Bu bağlamda, saf estetik bir tecrübeyi hedefleyen ilk sanatçılardan biri olan Paul Gauguin'in bir mektubunda dile getirdiği resmetme yöntemi hayli dikkat çekicidir: "Çizgi ve renk düzenlemeleri yoluyla resim yapıyorum. Doğrudan hiçbir fikir vermiyorlar, ama tıpkı müzik gibi, sadece çizgiler ve renkler arasındaki gizemli ilişkilerle insanı düşündürüyorlar." Bu, elli sene önce Edgar Allan Poe'nun *The Poetic Principle* (Şiirsel İlke, 1850) adını verdiği ünlü makalesinde formülleştirdiği teoremin handiyse genişletilmiş hâlidir.⁸⁶ Cézanne'ın kübizmi yahut başka bir soyut sanatı hedeflemediği aşikâr olsa da geç dönem çalışmalarının soyutlamaya yöneldiği bir gerçektir. Onun geometrik formlarının ünlenmesi ile, doğanın silindirlere, ovallere, içbükey-dışbükey ilişkilere indirgendiği Afrikalı sanatın keşfinin eş zamanlılığı ancak zamanın ortak ruhuyla açıklanabilir. Fakat Clark'a göre, kübizm manzaranın başat rol oynayabileceği bir akım değildir. Aynı durum, manzaraları salt dekoratif olan Georges Braque ve saf soyutlamalara ulaşan Piet Mondrian için de geçerlidir. Gerçi Mondrian, ilhamını doğadaki yatay ve dikey unsurlardan aldığını söyleyerek manzaranın kendi resim anlayışındaki hâkim rolünün altını çizmiştir.⁸⁷

⁸⁵ Crandell, **a.g.e.**, s. 13.

⁸⁶ Clark, **a.g.e.**, s. 135; Edgar Allan Poe, **Poetry, Tales, & Selected Essays**, New York, The Library of America, 1996, s. 1436-38.

⁸⁷ Clark, **a.g.e.**, s. 137-138.

Soyut resmin felsefi kökeni, Platon'un iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğini tartıştığı *Philebos* diyaloguna kadar uzanır. Sokrates, Philebos ve Protarkhos'a gerçek, katışıksız, saf hazları anlatırken biçimlerin saf güzelliğinden bahseder. Bu biçimlerin, bedenler veya onların resimleri değil, çizgi, daire, cetvel-pergel gibi araçlarla çizilmiş biçimler olduğunu ve bunların özleri gereği daima güzel olduklarını ileri sürer. Renkler de tıpkı bu geometrik biçimler gibi saf güzellik duygusu uyandırırılar.⁸⁸ Sokrates'in bu görüşü, soyuta yönelen sanatçılar tarafından çokça alıntılanmıştır. Saf estetik ve soyut arayışının 19. yüzyılda ortaya çıkması tesadüf değildir, kuşkusuz bu arayış bilimsel gelişmeden bağımsız düşünülemez. Mikroskopla teleskobun icadı, insanlığın görüş açısını mikrodan makroya öylesine genişletmiştir ki, sadece çıplak gözle görülebilen şeylerdeki sanatsal büyü ister istemez bu genişliğe aktarılmıştır. Bilim, hem doğa hem manzara kavram ve algısını kökten değiştirmiştir; algıladığımız her biçimin başka tür mikroskobik biçimlerden oluştuğunun keşfi, doğal olarak modern manzara resminde de derin izler bırakmıştır. Paul Klee'nin bazı manzara resimlerinin mikroskop altındaki acayip yaşamı anımsatması gibi...

19. yüzyılda, doğanın çok küçük ve çok geniş görünmeye başlamasının yanı sıra, sanatçıların hem fiziksel hem fizikötesi bir güdüyle daima yakalamaya çalıştıkları 'birlik' duygusu da kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu, insan-merkezli bakışın parçalanıp yerini bir merkezi olmayan çoklu bakışlara terk etmesiyle de ilişkilidir. Clark, Batı medeniyetinde her beş yüz senede bir tür kıyamet korkusunun nüksedip zihinleri ele geçirdiğinden bahseder. Tarihçilerin "binyılcılık" (*chiliasm*) diye adlandırdıkları, bazı dinî akımların her bin yılda bir kıyametin gerçekleşip yeni bir çağın başlayacağına dair inançlarıyla benzerlik gösteren bu eğilim, Leonardo'nun bir dizi manzara çiziminde mevcuttur. Dünyanın sonuna gelindiğinin kaygısını yansıtan bu çizimler, Grünewald'a ilham olmuşlardır.⁸⁹ Grünewald'ın erken dışavurumculuğunu hatırlatırcasına, 1913'de modern ekspresyonist sanatçı Ludwig Meidner *kıyamet manzaraları* adıyla, I. Dünya Savaşı öncesi dehşetli atmosferi betimleyen eserler üretmiştir.⁹⁰ Benzer şekilde, Rus ressam Alexej von Jawlensky, çığ, sert ve çarpıcı renklerle soyuta giden dışavurumcu

⁸⁸ Platon, *Philebos*, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2013, s. 93-94; Clark, *a.g.e.*, s. 139.

⁸⁹ Clark, *a.g.e.*, s. 142.

⁹⁰ Naomi Blumberg, "Landscape Painting", *Encyclopedia Britannica*, 2020, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>, 23 Haziran 2021.

manzaralar boyamıştır. Dışavurumcu sanatın, tam da insanlık tarihinin zorlu kırılma dönemlerinde egemen olması ayrıca dikkat çekicidir. 1920'lerde gerçek ve hayali dünyaları bir arada resmeden sürrealistler; ardından Georgia O'Keeffe, Arthur Dove, John Marin ve Marsden Hartley gibi modern Amerikalı ressamalar; özgün manzaralar yaratmışlardır. O'Keeffe kentsel manzaralarda, Dove ve Marin de soyut manzarada öncü konuma yükselmişlerdir.

19. yüzyılda doğadaki 'birlik' fikrinin görünmez oluşu, moderniteyle birlikte görmenin tarihinde yaşanan esaslı dönüşümün de bir sonucudur. Jonathan Crary, 19. yüzyılda görmenin kaynağının değiştiğini; bu kaynağın artık bakılan nesnede değil bakanın deneyiminde olduğunu saptamıştır. Bundan dolayı görüş öznelleşmiş, görme görülenin temsiline ve hakikatine olan bağımlılığından kurtulup demokratikleşmiştir. Bakılan nesnenin, yani doğanın dayatabileceği otorite ve kurallar hükmünü yitirmeye başlamıştır.⁹¹ Bu bize, Nieuwerkerke Kontu'nun realizmi "çarşafalarını değiştirmeyen demokratların sanatı" sözüyle eleştirmesini anımsatmaktadır. Romantizm döneminde taklitçiliğin yerini öznel ifadeye bırakmasının, ayna metaforundan lamba metaforuna geçişle açıklandığını kaydeden Crary, görmedeki değişimin sanatçılar, şairler gibi salt belli bir zümreyle sınırlı olduğunu, ancak fotoğrafın icadıyla bu sınırın kalktığını, bu anlamda fotoğrafın insanları sahiden eşit kılan bir görme aracı olduğunu öne sürer.⁹² Bu yeni görme rejimi, ontolojik olarak farklılaşmış imgeler üreten yeni teknolojiler aracılığıyla şekillenmiştir. *Claude Aynaları*'ndan başlayıp, *camera obscura* ile devam eden ve nihayetinde sinemayı doğuran süreçte, imgeleri önce parçalara ayırıp, sonra ışık ve hareketle bambaşka bir tarzda yeniden bir araya getiren pek çok optik aygıt, imgelerin özerkleşme serüvenine katkıda bulunmuştur. Özellikle İrlandalı ressam Robert Barker'ın hem isim babası olduğu hem de patentini aldığı 360 derecelik, üç boyutlu bir görüş alanı sunan *panoramanın* icadıyla birlikte bu süreç hız kazanmıştır. Panoramik resmin kökeni, Akrotiri freskleriyle Pompei duvar resimlerine dek uzanır. Ayrıca barok resimde ve aynı dönem tiyatro dekorlarında da görülür. Ancak, dönen bir silindire resmedilmiş, doğa, kent, savaş manzaralarını gösteren optik bir seyirlik ve eğlence aracı biçiminde -Londra ve Paris'te- ortaya çıkışı 18. yüzyılın sonundadır.

⁹¹ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, Çev. Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 39.

⁹² Crary, **a.g.e.**, s. 23-28.

Benjamin, panorama resimlerinin yaygınlaşması ile pasajların popüler olmasının aynı döneme rastladığını tespit etmiştir. Nasıl ki mimaride demirin kullanılması ile birlikte mimarlık sanatın dışına açılmışsa, panorama resimleri ile birlikte resim de tekniğin ve Leonardo da Vinci'nin dört yüzyıl önce teorisini ortaya attığı şekilde bilimin sahasına dâhil olmuştur.⁹³

19. yy. sanatının bilimle olan yakın ilişkisi, Goethe'nin *Renk Öğretisi* yapıtında tartışmaya açtığı öznel optik fenomenlerden biri olan art-imgelerin (*afterimage*)⁹⁴ 1820'lerin ortasında fizyolojik incelemelerini müteakip birbiri ardınca çeşitli optik aygıtların icat edilmesinde açıkça gözlenebilir. Ayrıca, demir yollarının yapımı ve tren yolculuklarının başlamasıyla hepten sarsılan zaman-mekân algısı da bu süreçteki etkin faktörlerden biridir. 1815'te icat edilen *kaleydoskop*; 1820'lerin başında Louis J. M. Daguerre'in geliştirdiği, manzaranın arkadan aydınlatılmasıyla işleyen *diorama*, yanı sıra *cyclorama*, *pleorama*, *dellorama*; Londra'da 1825'te tanıtılan *thaumatrop* (sözlük anlamı 'mucize çevirici'), *zoetrop*; 1830 başlarında icat edilen, türlü çizimlerin olduğu disklerin döndürülmesiyle imgelerin hareket bütünlüğü kazandığı, modern projektörün de atası sayılan *fenakistiskop* (sözlük anlamı 'aldatan görüş') ve 19. yüzyılın fotoğraf dışında en güçlü imge üreticisi sayılan *stereoskop*, söz konusu optik aygıtların önemli örnekleridir⁹⁵. Bu aygıtlar, Clark'a göre 19. yüzyılda görünmez hâle gelmiş olan doğal birliğin yerine, yeni bir mecrada (*medium*) yeni bir birlik düşüncesi yaratma mahareti göstereceklerdir. J. Crary, stereoskopun 'bakış noktası'nın yıkıldığına işaret ettiğini ve böylesi bir gözlem tekniğinde artık perspektifin olanaklı olmadığını öne sürmüştür.⁹⁶ *Camera obscura*'dan beri süregelen bu değişimlerle yeni mecranın yeni görme rejimi ortaya çıkacaktır. Hem görmenin hem gözlemcinin farklılaştığı bu yeni mecranın en gelişmiş modeli de sinemadır; "betimlenen doğada yanıltıcı ölçüde birbiriyle benzeşen değişiklikler yaratmaya çalışan panoramalar, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü"⁹⁷ yapmıştır. Sinema terminolojisinde *pan* adı verilen

⁹³ Walter Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 91.

⁹⁴ Antik dönemden beri bilinen art-imgeler, öznel, hayali görme fenomenleri olarak görülürdü. Ciddiye alınıp bilimsel araştırmaya konu olmaları, dolayısıyla nesnellik kazanmaları Goethe'nin geliştirdiği renkler kuramı sayesinde. Bkz. Crary, **a.g.e.**, s. 112.

⁹⁵ Crary, **a.g.e.**, s. 119-130; Ali Artun, **a.g.e.**, s. 40; Kruse, **a.g.e.**, s. 54, 78

⁹⁶ Crary, **a.g.e.**, s. 143.

⁹⁷ Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", **a.g.e.**, s. 91.

yatay/yanal kamera hareketi dahi 'panorama'nın kısaltılmış hâlidir. Benzer şekilde Panofsky de, sinemanın sadece yeni bir görsel bilgi sistemi ortaya koymakla kalmayıp yeni bir görme biçimini talim ettiğini ileri sürmüştür.⁹⁸

Manzaranın günümüzde aldığı biçimi, Denis Cosgrove ile Stephen Daniels, manzaranın ikonografisini inceledikleri çalışmalarında, manzarayı doğru teknikler, teori ve ideolojilerle gerçek-otantik anlamı geri kazanılabilen bir palimpsestten çok, "ekranda görüntülen, anlamı yaratılabilen, genişletilebilen, değiştirilebilen, detaylandırılabilen ve sonunda sadece bir düğmeye dokunularak silinebilen titrek bir metin"⁹⁹ olarak tarif etmişlerdir. Bu manzaranın ulaştığı en uç görme biçimidir artık: Sembolik manzaranın dahi ötesine geçen bir manzara simülakrı...¹⁰⁰

⁹⁸ Thomas Y. Levin, "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", **The Yale Journal Of Criticism**, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, Vol. 9, N. 1, s. 32.

⁹⁹ Denis Cosgrove, Stephen Daniels, "Introduction: Iconography and Landscape", **The Iconography of Landscape**, Ed. Cosgrove, Daniels, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. 8.

¹⁰⁰ Jean Baudrillard, **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 84.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANGELOPOULOS MANZARASI

3.1. RESİM (İMGE) VE GÖRÜNTÜ (İMAJ)¹

"Sinema perdesindeki görüntü, gerçekte algıladıklarımıza en benzemeyen şeydir."²

Peter Burke, imgelerin anlamını ortaya çıkarma ve yorumlama konusunda Panofsky'nin ikonografik yöntemine direnen imgeler ve akımları söz konusu ederken, yöntem eleştirisinde birkaç önemli noktaya değinir. Öncelikle, imgenin biçimi de mesajın bir parçasıdır. İmgeler mesaj vermenin yanı sıra duyguları da harekete geçirir. İkonolojik olarak imgelerin 'çağın ruhu'nu ifade ettiği varsayımını da, Gombrich'in eleştirisi bağlamında, bir dönemin kültürel açıdan homojen olduğunu düşünmenin pek mantıklı olmayacağı yönünden ele alır. Bu yüzden, tarihçilerin ve sanat tarihçilerinin bu yöntemi, 20. yüzyılın diğer kuramlarıyla birlikte kullanmasının yerinde olacağını belirtir. Manzara resimleri ilk bakışta ikonografik yöntemle ilgisiz gibi görünürler, öte yandan bitki örtüsü, iklim gibi ulusları temsil eden unsurlarla örülü simgesel manzara resimleri de mevcuttur. Eğer fiziksel manzara okunabilir bir imge ise, manzara resmi de imgenin imgesidir. Anlamı göz ardı ederek salt görsel bir estetik tatmini amaçladığı düşünülen manzara resimlerinde, ağaçların, toprak parçaları ve tarlaların, denizin ve taşların; manzaradaki her bir öğenin izleyici için açık ya da örtük çeşitli çağrışımları olduğu muhakkaktır.³ Manzara resimlerinin reel manzara algısını değiştirdiğini, ulusal ve ideolojik yönleri bulunduğunu ve bu konuda birçok eleştirinin yapılageldiğini daha önce ele almıştık. Sanayi Devrimi ile birlikte tren, traktör gibi makineler resimlerde görülmeye başlanmış, hatta Constable'ın devrim sırasında yaptığı manzara resimlerine fabrikaları dâhil etmeyişi sanayi karşıtlığı şeklinde yorumlanmıştır. Doğanın tam bu dönemde ulusallaştırıldığını ve anavatanın simgesi hâline geldiğini söyleyen Burke'e

¹ Çalışmamızda, organik ve mekanik görüntüyü ayırt etmek için *resim* ve *görüntü* sözcüklerine ek olarak resimsel olanı 'imge', fotoğrafik-sinematografik olanı 'imaj' ile karşılamayı uygun bulduk.

² Claude Lévi-Strauss, **Bakmak Dinlemek Okumak**, Çev. Ömer B. Albayrak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 10.

³ Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003, s. 45-47.

göre doğa, aynı zamanda siyasi rejimleri de simgelemiştir. Örneğin Edmund Burke'ün, *koca meşeler* olarak tanımladığı İngiliz aristokrasisini ve bir ağaç gibi doğal sürecinde gelişen İngiliz anayasasını, devrim Fransa'sının yapay, 'geometrik' anayasasına üstün tuttuğunu kaydetmiştir. Keza liberaller için de doğa, Versailles Sarayı'nın simetrik ve 'bakımlı' bahçelerinin temsil ettiği mutlak monarşiye karşı bir özgürlük sembolüne dönüşmüştür.⁴ Bu metodik anlayış, sinemasının merkezine şehirlerden çok Yunanistan kırsalını, mitik yöreleri, terk edilmiş köyleri, sınır kasabalarını koyan Angelopoulos'un *olay ve anlam yüklü* manzaralarını ele almada yol gösterici olacaktır.

W. J. T. Mitchell, imgenin/imağın neliğini soruşturduğu makalesinde imgenin orijinal kavram ve anlamına ilişkin şöyle bir saptamada bulunur: İmge, aslen Yunanca, Latince ve İbranicede 'resim' değil 'benzerlik' anlamındadır ve bu kültür havzasında imge bir *ruhsal benzerlik* meselesi olarak anlaşılmıştır. Mitchell, imgelere eklenen dinî anlamların tarihini araştırırken, tanım gereği imgenin bu "manevi benzerliğin cazibesi ile maddi obje arasındaki gerilimi" görünür kıldığı sonucuna ulaşır. Angelopoulos'un imgeleri bu anlamda dinî mesajlar vermez ama Andrew Horton'a göre gerilime dair bu açıklama, Angelopoulos sinematografisinin etkisini anlamamıza yardımcı olur. Zira bir imaj benzerlik kadar 'farklılık' duygusunu da içerir. Sahnedeki bir ağaç hem ağaçtır, ağaca benzer; hem de yüklendiği anlamlarla ağaçtan başka, ağaçtan fazla bir varlık kazanmıştır.⁵

3.1.1. Görüntünün Doğası

Görüntü, hem optik hem de zihinsel bir olgudur. Teknik görüntüler, bir aygıt yoluyla üretilen anlamlı yüzeylerdir. Çek filozof Vilém Flusser, görüntülerin büyüselsel anlamları olduğunu ve onları deşifre ederken bu büyüselsel özelliğin hesaba katılması gerektiğini savunmuştur. Görüntüyü 'dondurulmuş olay' olarak görmenin yanlışlığını, aksine görüntünün bir olayın 'durum'a çevrilmesi demek olduğunu belirten Flusser, görüntülerin insan ile dünyası arasındaki dolaylımlar, aracılıklar (*mediation*) olduğunu

⁴ A.e., s. 48.

⁵ W.J.T. Mitchell, "What Is an Image?", **Iconology: image, text, ideology**, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, s. 31, 35; Andrew Horton, "Introduction: The Voyage beyond the Borders", **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**, Princeton, Princeton University Press, 1997, s. 7.

öne sürmüştür. Flusser, geleneksel görüntü (imge) ile Sanayi Devrimi sonrası teknik görüntü (imaj) arasındaki ontolojik farkın, geleneksel görüntülerin durumları, teknik görüntülerin ise 'kavramları' kastetmesi olduğunu altını çizer. Bu anlamda, teknik görüntüyü üreten aygıtların da aletlerden farklılaştığı, aletlerin Sanayi Devrimi sonrasında değişip teknik özellikler kazanarak birer aygıt ve makineye dönüştükleri bir gerçektir.⁶ Flusser'in aletlerin dişler, el, kol ve bacaklar gibi insan uzuvlarının bir devamı olduğu görüşü, Alman filozof Ernst Kapp'ın *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (Teknoloji Felsefesinin İlkeleri, 1877) eserinde ele aldığı araç ve aygıtların insan uzuvlarının birer izdüşümü olduğu teorisini akla getirir. Kapp, teorisini *camera obscura*'dan gözlük, teleskop, mikroskop gibi cihazlara dek birçok örnekle kanıtlamış ve insan gözünü "tüm optik aygıtların bir modeli" olarak betimlemiştir.⁷

Teknik görüntülerin 'kavramları' kastettiğine G. Deleuze de dikkat çekmiştir. Sinemayla birlikte imge, hayal gücünün figüratif yahut soyut bir ifadesi olmaktan çıkarak yeni bir nitelik kazanmıştır. Deleuze, sinematografik imgeyi, resim ve fotoğraf imgesinden ayırır. Kendi içinde hareketsiz olan resim ve fotoğraf imgesinde hareketi üreten zihindir, dolayısıyla imge zihnin faaliyetine bağımlıdır. Sinema kendi kendine harekete, *otomatik* harekete erişir ve hareket otomatik hâle geldiğinde imgenin sanatsal özü gerçekleşir. Sinematografik imge hareketi kendisi 'yaptığı', diğer sanatların talep etmekle yetindiği şeyi gerçekleştirdiği için o sanatların özünü bir araya getirip onların vârisi olur ve artık ne figüratif ne de soyuttur.⁸ Deleuze, sinema felsefesini imge ve kavram arasındaki ilişki üzerine kurmuştur. Ona göre, hareketin imgeye eklenmesiyle hareket-imaj, zamanın imgeye eklenmesiyle de zaman-imaj ortaya çıkmıştır. Zaman-imaj, imgeden kavrama giden yolun en ileri noktasıdır. Sinema, zaman-imajla artık kavram üreten bir düşünce sistemi hâline gelmiştir.⁹

Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce'ün fotoğraf konusundaki fikirlerini benimseyen film teorisyeni Gilberto Perez, sinematografik imajın yokluk ile varlık

⁶ Vilem Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, s. 3-22.

⁷ A.e., s. 22; Anett Krase, **The Transformation of Landscape as an Aesthetic Idea**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015, s. 65.

⁸ Gilles Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, Çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021, s. 192.

⁹ Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s. 50-51.

oyunu arasında şekillendiğini öne sürer. Pierce'e göre, fotoğraf temsil ettiği öznenin benzeri olması yönünden görüntüsel gösterge (*icon*), özneye doğrudan bağlantısı (tıpkı ayak izinin ayakla bağlantısı gibi) olması yönünden ise belirtidir (*index*), yani fotoğraf hem 'benzerlik' hem 'iz'dir. Resmin belirtisi ressama işaret ederken, fotoğrafın belirtisi öznenin kendisine işaret eder, çünkü öznenin yansıyan ışık doğrudan selüloide basılmıştır. Belirti olarak fotoğraf öznesinin gerçekliğine, ikon olarak fotoğraf ise o gerçekliğin bir belirtisi olduğuna tanıktır. Dolayısıyla imajın, var olanın bir izi olduğu söylenebilir. Sinematografik görüntü de öznesinin izini taşır ve onu sinematografik imaja dönüştürür.¹⁰ A. Bazin, ikonla belirtinin eş zamanlı oluşu sebebiyle fotoğraflık imge ile nesnesinin özdeş olduğunu düşünmüştür. Bu görüş, Benjamin'in *aura* ve *trace* ikiliği¹¹ ile Roland Barthes'ın Susan Sontag'dan aktardığı "Fotoğraf tam anlamıyla göndergenin fışkırmasıdır. Oradaki gerçek bir bedenden çıkan ışınım en sonunda burada olan bana değer."¹² sözünü de akla getirmektedir. Resimden sinemaya uzanan gerçekçilik, gerçeğe benzeme ve gerçekliği yakalama bağlamında, Bazin'in André Malraux'dan aktardığı şu tespit de anılmaya değerdir: "Sinema, ilkesi Rönesans'la ortaya çıkan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönünden başka bir şey değildir."¹³

Flusser'in 'dondurulmuş' tabiri, ayrıca Mitchell'in André Bazin'den aktardığı "Fotoğraf İmajının Ontolojisi" tartışmasını akla getirir. Bazin, plastik sanatların çıkış noktasının estetik kaygılardan çok psikolojik isteklere dayandığı ve ölü mumyalama ritüelinin bu sanatların temeli olabileceği görüşünü; ontolojik açıdan -resmin aksine- fotoğraftaki imgenin büyüğü bir şekilde nesnesiyle özdeşliği, yeniden üretimden çok modelin kendisi olduğu ve tıpkı böceklerin kehribar içinde korunması gibi sinematik imajın da mumyalanmış *değişim* olduğu önermesiyle desteklemektedir.¹⁴ Öyleyse hem resmin hem görüntünün, canlılığı, *canlı gibi olmayı*, hatta Gılgamış gibi ölümsüzlüğü

¹⁰ Evangelos Makrygiannakis, **The Films of Theo Angelopoulos: A Voyage in Time**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Edinburgh, The University of Edinburgh, 2008, s. 6-7.

¹¹ Benjamin'e göre *aura* uzaklığın, *trace* yakınlığın görüntüsüdür. *Trace*'de şeye sahip oluruz, *aura*'da şey bize sahip olur. Bkz. Anett Krase, **a.g.e.**, s. 84.

¹² Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 1996, s. 77.

¹³ André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 32.

¹⁴ W.J.T. Mitchell, "Resimler Ne İster?", Çev. Adem Beyaz, **Cogito: İmajı Düşünmek**, No: 97, Bahar 2020, s. 149-150; André Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1993, s. 15-18; Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, s. 30.

aradığı söylenebilir. Bu meyanda Mitchell, hareketli resmin niçin daima *canlandırma* gibi yaşam metaforlarıyla nitelendiğini soruşturmuş ve Lacan'ın manzara resimlerinde ressamın bakışının bir filigran olarak kişileştiği (canlandığı) görüşünü anımsatarak¹⁵, 17. yüzyılda Edward Norgate'in manzara resmini putperestlikle suçlanamayacak en masum resim türü olarak tanımlamasının aksine¹⁶, manzaranın bir idol (put) misali canlanabileceğini öne sürmüştür. İsrail örneğinde olduğu gibi -hem dinî hem ideolojik- bir kutsallık atfedilmiş manzaranın kendine ait yaşamı olan hareketli bir imgeye, âdeta ikonoklastik bir ikona dönüştüğünü tartışmıştır.¹⁷ Tüm bu yaklaşımlar, hem imge hem imaj olarak manzaranın, gerek ikonografik gerek formalist yöntemler -antropolog Claude Lévi-Strauss, eleştirmen R. Barthes vd. düşünürlerin başını çektiği yapısalcılık, göstergebilim gibi- açısından verimli bir saha olduğunu göstermektedir. Bu sayede, Angelopoulos'un Akdenizli olmasına karşın puslu, soğuk, neredeyse *kuzeyli* yolculuk manzaralarının da biçim ve anlam sözlüğü açığa çıkmış olacaktır.

3.1.2. Sahne ve Çerçeveleme (Kadraj)

Görüntü, çerçevelenmiş imgedir. Antik Yunan medeniyetinde tapınakların ortaya çıkışı ile manzara arasında kuvvetli bir bağ vardır. Resim-öncesi Yunanlar, manzaranın Tanrıları-Tanrıçaları barındıran kutsal bir alan olduğuna inandıklarından, antik tapınaklar manzaranın bu özel, ilahi niteliğini açığa çıkarmak için yapılmışlardır. Sanat tarihçisi Vincent Scully, çoğu Yunan tapınağının aksiyal olarak inşa edildiğini ve bu eksenin izleyici ile yapı arasında değil, yapı ile dağ arasında olacak şekilde yerleştirildiğini öne sürmüş ve bu, izleyiciyi dışarıda bırakıp başka bir görme biçimini haber veren arkaik site planını *sculpturally real* (heykelsi gerçek) diye nitelemiştir. Resimsel anlayışın henüz meydana çıkmadığı, *pre-pictorial* (resim-öncesi) dönemi belirten bu planda, modern izleyici aşına olmadığı bir pozisyona, Rönesans'tan itibaren kendiliğinden olduğu varsayılan izleyiciye göre ayarlanmış doğrusal perspektifin

¹⁵ Jacques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 109.

¹⁶ Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", **Norm and Form**, Oxford, Phaidon Press Limited, 1966, s. 107.

¹⁷ Mitchell, a.y., s. 143; W.J.T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", **Landscape and Power**, Ed. W.J.T. Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, s. 275.

dışına konumlandırılır. Crandell'e göre resimsellik, doğaya atfedilen kutsallık fikrinin zayıflamasıyla başlamıştır ve bu sebeple Yunan görme biçimi, etrafında dolaşarak kavranılan heykelsilikten cepheden bakılan resimselliğe doğrudur. Tiyatro ve sahnenin icadıyla da denge, birlik, kompozisyon ve panoramayı uzaktan görmenin ilkeleri keşfedilmeye başlanmıştır.¹⁸

Yunan tiyatrosu ve sahne kompozisyonu, kompozisyon geleneğinin temelini atmıştır. Bütün *scenic* (sahneye dair) alışkanlarımız, *scenery* (manzara) sözcüğü de dâhil olmak üzere tiyatrodan gelmektedir. Helenistik tiyatronun sahnesini, manzaranın kendisi oluşturur. Zira yamaçlara yarım daire biçiminde inşa edilen tiyatrolar doğrudan bir manzaraya açılır ve manzara insanların dramatik eylemlerine, topluma ve kültüre egemen bir arka plan hâline gelir. Bu şekilde manzara, insanların yaşadıkları çevreden ayrışıp başka bir anlam kazanmıştır. Tiyatroda manzara tarafından sağlanan dış sahne, niş, kolon, alınlık gibi sınır elemanları vasıtasıyla iç sahne yaratılarak tamamlanmıştır. Sınırlandırılarak birleştirmiş sahne kompozisyonu, tüm bir sanatı etkilemiş hayati bir Helenistik buluştur. Merkezî pavyon, yan kanatlara eklenen kapalı mekânların (kulis) icadıyla da derinlik duygusu uyandırmayı başarmıştır. Tiyatronun kendisi başlı başına resimsel illüzyona bir örnektir. Tiyatro sahnesinin başlıca özelliği, birleşik bir kompozisyon yaratmak için *sınırları* kullanmasıdır.¹⁹

Bu kompozisyon şeması; *screen*'i, yani görülmek için etrafındakilerden ayırışan özel *çerçeve*yi (ekran) oluşturan sınır elemanları; keza hem tapınaktan hem sahneden miras alınan sütun, pilaster gibi mimari unsurlar doğrudan resim geleneğine, oradan da sinema dâhil görsel sanatlara aktarılmıştır. Tiyatronun ve kompozisyon geleneğinin doğup geliştiği böylesi bir kültür ve coğrafyada, Angelopoulos'un kendine has, özenli kompozisyonlarıyla öne çıkan bir yönetmen oluşu kuşkusuz rastlantı değildir. Kendisi bu gerçeği şöyle dile getirmiştir: "Kuşkusuz, Yunan edebiyatı ve özellikle de tiyatroyla ilk karşılaşmamı temsil eden Yunan tragedyasının, benim üzerimde çok büyük etkisi olmuştur."²⁰

¹⁸ Gina Crandell, **Nature Pictorialized "The View" In Landscape History**, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 19-21.

¹⁹ **A.e.**, s. 31-37.

²⁰ Gerald O'Grady, "Angelopoulos'un Sinema Felsefesi", **Theo Angelopoulos**, Der. Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 82.

3.2. BİR AUTEUR'ÜN OLUŞUMU

"Nostos"²¹, bizim kültürel geleneğimizin bir parçasıdır. Homeros 'eve dönüş'ten söz ediyordu: '*Nostimon Imar*'. Yunanlılar her nedense hep 'diaspora'da olmuşlardır. Tabiatları gereği seyyahırlar ve ayak bastıkları her yerde bir koloni kurarlar."²²

Theodoros Angelopoulos, 1935'de Atina'da doğmuş, babasının tutuklanıp sürgüne gönderilmesi ile hem II. Dünya Savaşı'nı hem de akabinde patlak veren Yunan İç Savaşı'nı bilfiil yaşamış; böylece hayatını ve sanatını belirleyen politik duruşunun tohumları çocukluğunda atılmıştır. Atina'da hukuk öğreniminin son sınıfında hayatının yönünü değiştirmiş, önce askere, ardından edebiyat, sinematografi ve antropoloji okumak üzere 1961'de Paris'e gitmiştir.²³ Sorbonne'da -imaj yaratma tarzı üzerinde etkisini göreceğimiz- Claude Lévi-Strauss ile çalışmış, sonra Fransız Sinema Enstitüsü IDHEC'e girmiştir.²⁴ Kendine özgü şiirsel bir görsel üslup ve sinema dili geliştirerek, özelde ait olduğu coğrafyanın sorunlarını, genelde 20. yüzyılın çalkantılı tarihini gerek toplumsal gerek bireysel planda işleyen Angelopoulos, sinema tarihine uzun metrajlı on üç tane eşsiz film armağan etmiştir. 2000 yılında, Selanik Film Festivali'ndeki retrospektifinde dile getirdiği "Çalışınca mutluyum, çalışmadığımda sıkılıyorum" ile İstanbul'da verdiği bir röportajında söylediği "Ben film yaparken öleceğim"²⁵ sözünü haklı çıkarırcasına sevdiği işi yaparken, son filminin (*Öteki Deniz*) çekimleri esnasında bir motosikletlinin çarpması sonucu 2012'de, Pire'de hayata veda etmiştir.

1961-64 yılları arasında IDHEC'te okumasına rağmen, çağdaşı birçok genç sinemacı gibi, daha çok Henry Langlois, Georges Franju ve Jean Mitry'nin kurduğu Fransız Sinemateki'nin eğitiminden geçmiştir. Bir sinema mabedi olan bu sinematekte, Orson Welles ve Kenji Mizoguchi gibi *auteur* yönetmenlerin filmleriyle tanışan Angelopoulos, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Roberto Rossellini gibi dönemin iki önemli sinema akımı Fransız Yeni Dalgası (*Nouvelle Vague*) ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği (*Neorealismo*) yönetmenlerinden, özellikle Michelangelo

²¹ *Nostos*: Deniz yoluyla eve dönen kahramanı konu edinen Antik Yunan edebiyatı teması.

²² Michel Grodent, "Bir Kurumuş Elma: Kitara'ya Yolculuk", **a.g.e.**, Fainaru, s. 53.

²³ Dan Fainaru, "Sunuş", **a.g.e.**, Fainaru, s. IX; "Kronoloji", **a.g.e.**, Fainaru, s. 189.

²⁴ Horton, **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**, s. 20.

²⁵ Zahit Atam, v.d., "Theo Angelopoulos ile Açık Bir Diyalog", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001, s. 120.

Antonioni'den etkilenmiştir.²⁶ Dolayısıyla Angelopoulos'un üslubu, özellikle Sovyet sinemasının montaja dayalı biçimci anlayışından çok Fransız kuramcı, film eleştirmeni André Bazin'in başını çektiği mizansene dayalı realist sinema anlayışına yakındır. "Birkaç mekânsal düzlem üzerinde ve uzun bir zaman dilimi içinde bir eylemi geliştirmeye olanak veren teknikle yapılan montajın"²⁷ baskın olduğu bu anlayış, uzun çekimi, derin odağı, alan derinliğini (*deep focus*); çerçeveler arasında ilişki kurmak yerine çerçevenin içindeki dramatik karşılıklı-ilişkiyi ve zaman ile mekânın dramatik birliğini, yani mizansenin inşa etmeyi esas alır.

Kendi sineması üzerine bir teorisyen titizliğiyle eğilen, sanatını oluşturan iç ve dış faktörleri anlatmaktan çekinmeyen bir yönetmen olan Angelopoulos'un mizansenin tümüyle uzun çekim²⁸ (*long take*) tekniğine dayanır. Angelopoulos bu yolla zaman ve mekân birliğini sağlar, *kamera içi kurgu* ile zaman-mekânı uzatıp esnetir, böylece kendine özgü bir imaja ulaşır. Uzun çekimin yanı sıra epik sinema ve *dedramatizasyon* aracı olan uzak çekimler yani genel planlar, ölü zamanlar, çerçeve dışı mekânlar, boş çerçeveler, 3/4 sırt çekimleri (*dorsality*), derin-perspektifsel (*recessional*) çekim ile düzlemsel (*planimetric*) çerçevelemenin bir aradalığının oluşturduğu diyalektik, ritim ve hareket Angelopoulos'un görsel üslubunun temel karakteristikleridir.²⁹ Yanı sıra yavaş kamera hareketleri, alan derinliği, renk kullanımı, neredeyse montajın yokluğu, kamera içi montaj, minimal diyaloglar ile eliptik mizansen söz konusu görsel gramerin başlıca araçlarıdır.³⁰ Angelopoulos kamera hareketleri ile kurguyu öne çıkarmamak yönünden biçimci bir yönetmen değildir, fakat kameranın hareketini hikâyenin bir parçası kıldığı ve kameranın içinde, çekim esnasında kurgu anlayışını geliştirdiği için onun sinemasında biçimin içeriğe dönüştüğü söylenebilir. Aynı şekilde, alan derinliği ile başlı başına manzaranın kendisi, Angelopoulos sinemasında birer karakter hâline

²⁶ David Bordwell, "Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim", Çev. Adnan Ufuk, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 7, Bahar 2000, s. 101-103.

²⁷ J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2010, s. 253.

²⁸ Türkçede plan-sekans, sekans çekimi, tek plan, kesmesiz çekim gibi farklı isimlerle anılagelen *long take* (*continuous take*) çekim tekniğini genelde "uzun çekim", yerine göre de plan-sekans ve sekans çekimi ile karşılamayı uygun bulduk. Bir diğer Angelopoulos karakteristiği olan *long shot*'ı da "uzak çekim" (genel plan) olarak adlandıracamız.

²⁹ Bordwell, a.y., s. 102; Elif Genco, "Bir Yönetmenin İzinde Çağdaş Yunan Tarihi", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001, s. 20.

³⁰ Vrasidas Karalis, "An Essay on the Ocular Poetics Of Theo Angelopoulos", **Realism in Greek Cinema**, London, I.B.Tauris, 2016, s. 157.

gelerek³¹ hem biçimi hem içeriği taşıyan unsurlar olurlar. Ender görülen bu niteliği kendisi şu sözleriyle açıklar: "Benim yaptığım sinemada, ki bu her zaman bir dil araştırmasıdır, dilin içerik olduğu bir noktaya varırsınız."³² Bir imaj yaratıcısı olarak güçlü biçimselliğinin yanında, Yunan tarih ve kültür mirasını devralıp epik anlatıyı şiirle birleştiren modern yaklaşımı da Angelopoulos'un bu özelliğinin bir sonucudur. Peter Wollen, iki temel *auteur* eleştirmen ekolünün geliştiğini; birinin tema ve anlama önem verirken, diğerrinin biçimle mizansenı öne aldığını belirtmiştir.³³ Angelopoulos, sinemasında her iki ekolü birleştirip niteliklerini daha da ileri götürmesi bakımından gerçek anlamıyla modernist bir *auteur* yönetmendir.

Film teorisyeni ve tarihçisi David Bordwell, Angelopoulos'u hem orijinal ve yenilikçi olması, hem de mevcut stilistik yöntemleri kendi özel amaçları doğrultusunda geliştirip sentezlemesi açısından *son modernist* yönetmen olarak tanımlar. Duygudan arıtılmış anlatımcılık, dedramatizasyon (dramdan arındırma), izleyicinin dikkatini ustalıkla yönetme, filmin izleme sürecinin yarattığı hususi bilinç şeklinde sıralanabilen bu amaçlar, Angelopoulos'un politik modernizmin etkisindeki ilk dönem epik tarzına hâkim olan Brechtyen estetik ile karakterlerle özdeşleşmeye izin vermeyen mesafenin (yabancılaştırma etkisi) sinemasal karşılıklarıdır. Angelopoulos sineması kabaca iki döneme ayrılır: 1970 tarihli ilk uzun metraj filmi *Tatbikat* ile başlayan Marx, Freud ve Brecht etkisindeki, bireyden çok topluluklara yöneldiği ve psikolojik özdeşleştirmeden kaçındığı daha politik ilk evre; 1984'deki altıncı filmi *Kitera'ya Yolculuk* ile başlayan, bireye, bireyin içsel arayış ve yolculuğuna yönelen, kendini, sevgiyi ve sevebilmeyi arayan, duygu tonu yüksek, melankolik ve varoluşsal ikinci evre.³⁴

Bu iki evre, çağdaş Yunan tarihinin politik kırılmalarıyla yakından ilişkilidir. 1936'da General Ioannis Metaksas'ın diktatörlüğüyle başlayan çalkantılı siyasal ortam; II. Dünya Savaşı, Alman işgali, hemen ardından patlak veren iç savaşın yarattığı yıkım, 1967'deki askeri darbe ve "Albaylar Cuntası" isimli dikta rejimiyle devam etmiştir. Angelopoulos 1968'de, tam bu siyasi istikrarsızlık ortamında *Yayın* isimli kısa filmiyle

³¹ Andrew Horton, "Culture, History, Cinema: Angelopoulos, the Continuous Image, and Cinema", **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**, s. 86.

³² Gideon Bachmann, "Domates Yetiştirmek", **a.g.e.**, Fainaru, s. 41.

³³ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 70.

³⁴ Bordwell, **a.y.**, s. 101-102; Genco, **a.y.**, s. 20-21.

sinemaya adım atar. *Tatbikat* ve sonra *Tarih Üçlemesi*, 1936'da Metaksas ile başlayan kırk yıllık sancılı dönemi anlatır, ki bu Yunan sineması için bir ilktir. Film çalışmaları profesörü Irini Stathi, Angelopoulos'un *uzun çekim* tekniğini diktatörlüğe karşı yeni bir çıkış, bir buluş minvalinde tanımlamış ve yönetmenin uzun çekimi Maniyerizm'e dönüştürdüğünü öne sürmüştür.³⁵ 1981'de sosyalistlerin iktidara gelmesi ve Andreas Papandreu'nun Yunanistan'ın ilk sosyalist başbakanı olması umutları yeşertmiş olsa da neoliberalizmin yükselişi, SSCB'nin dağılışı ve Soğuk Savaş'ın bitişiyle sosyalizmin çöküşü hızlanmıştır. Angelopoulos'un olaydan duyguya geçtiği ikinci evredeki politik tavrı, dönemin siyasi hayal kırıklıklarıyla yoğrularak, yas ve melankoli içinde bir tür umut arayan rafine bir ifade kazanmış, giderek daha hümanist bir dile yoğunlaşmıştır. Angelopoulos'un ilk dönem görsel dilini belirleyen etkenler içinde, Fransa'dan yayılan *auteur* geleneği, 1960'ların sonunda Hollywood anlatı sinemasının krize girmesi ve Japon Yeni Dalgası (Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi, Nagisa Ōshima) sayılabilir.³⁶ Angelopoulos, sıklıkla Antonioni sinemasından ilham aldığını dile getirmiş, ayrıca uzun çekim konusunda Orson Welles'ten; zaman ve kamera dışı mekân kullanımında da Mizoguchi'den etkilendiğini belirtmiştir.³⁷ Bütün bu etkileri, hem toplum hem birey bağlamında yakın Yunan tarih ve politığını anlattığı filmlerinde sentezlemiştir: Önce "karakterleri hayattakinden daha büyük olan" Brechtyen, tarihin ve fikirlerin taşıyıcısı, psikolojik olmayan epik karakterlerle³⁸; sonraysa içe kapanmış, sürgün, kayıp şeyleri arayan, *nostos* peşindeki melankolik karakterlerle bütün bir 20. yüzyılı ve Avrupa'yı arşınlamıştır. Tarih sahnesindeki bu karakter değişimi, W. Worringer'in *soyutlama ve özdeşleyim* (empati) adını verdiğini kavram çiftlerini akla getirmekte, âdeta iki kavram arasındaki salınımı ifade etmektedir. Erken filmlerindeki soyutlamacı Brechtyen tavır sonraki işlerinde özdeşleşmeye dönüşmüş, bir yandan soyut öte yandan empatik, hem gerçeğe benzer hem yanılsamacı bu tekniği Angelopoulos, "Brecht ile başladım ve Aristoteles'in trajedi tanımıyla bitirdim." cümlesiyle ifade etmiştir.³⁹

³⁵ Ebru Beyazıt, **20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve Bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010, s. 46-47.

³⁶ Karalis, **a.g.e.**, s. 174.

³⁷ Fainaru, **a.g.e.**, s. XIII; Tony Mitchell, "Ölü Mekânı ve Ölü Zamanı Canlandırmak: Megalexandros", **a.g.e.**, Fainaru, s. 38-39.

³⁸ O'Grady, **a.g.e.**, Fainaru, s. 83.

³⁹ Karalis, **a.g.e.**, s. 176.

Angelopoulos mizanseninin başlıca unsurlarından biri, güneşin neredeyse hiç görünmediği, bulutun ve sisin ardına gizlenmiş, karanlık gökler, yağmur ve soğuk havanın hâkim olduğu Kuzey Yunanistan'ın (Angelopoulos, pek de Akdenizli özelliği göstermeyen dağlık, ıssız, soğuk, kendi deyişiyle bir 'öteki Yunanistan, iç Yunanistan' peşindedir⁴⁰) çıplak manzaralarıdır. Yağmur, taşlık arazi ve taş evlere düşkünlüğü yanı sıra, hava açtığında çekimi durdurduğu ve bahara kadar bitmeyecekse o filmi yapmayı ertesi kışa ertelediği bilinen⁴¹ Angelopoulos, bir taraftan Balkanların özellikle son iki yüzyıllık dramı, büyük mübadele, göç ve mülteci sorunu, coğrafi-siyasi sınırlar gibi politik/ideolojik meseleleri irdelerken, diğer taraftan içine doğduğu Yunan kültürünün şiir, tragedya, mitoloji, destan formlarını kullanarak kendine has bir estetik kod oluşturmuştur. Filmlerinin temelinde sınırları sorgulayan ve sürgit bir arayışı ima eden hem fiziksel hem ruhsal bir yolculuk imgesi bulunan Angelopoulos, bu imgeyi yaralı Balkan coğrafyasının soğuk, bulutlu, puslu manzarasına raptetmiş ve son derece özgün bir yolculuk manzarası yaratmıştır. Bu manzarayı 'insan coğrafyası' diye nitelendiren⁴² Angelopoulos, Poussin'in antik bir mimari birim etrafında inşa ettiği manzaralarına benzer olarak, Homeros, Sofokles, Konstantinos Kavafis, Yorgos Seferis gibi gerek kadim gerek çağdaş Yunan ozanların izinde şiir-birimler üzerine manzarasını inşa etmiş, böylece bir yandan matematiksel öte yandan müzikal bir görüntüye ulaşmıştır. Alan -ve anlam- derinliğini sisin içine gizlediği manzaralarında, deniz, nehir, ova, köprüler, tren rayları, elektrik-telefon telleri gibi yataylıkları; ağaç, dağ, elektrik, telefon ve bayrak direkleri, fabrika bacaları, anıtlar, heykeller, yelkenliler gibi dikey öğelerle dengeleyip hareket kazandırmıştır. Poussinvâri olarak niteleyebileceğimiz bu kompozisyon şeması, antik tonlarla bezenmiş ışık, müzik ve atmosfer yardımıyla modern bir manzara algısı doğurmuştur. Angelopoulos şiir-gerçekçi bir yönetmendir, dolayısıyla manzaralarını film stüdyosunda değil, gerçek/doğal mekân ve havalarda kendi görsel poetik tarzıyla kendisi inşa etmiştir.

Angelopoulos'un puslu, bulutlu manzaraları, Hubert Damisch'in Rönesans'ı takiben bulutun resimde yer ile gök, dünyevi ile semavi, profan ile kutsal arasında

⁴⁰ Michael Wilmington, "Theo Angelopoulos: landscapes, players, mist", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, s. 65.

⁴¹ Fainaru, **a.g.e.**, s. XIV; Michel Ciment, "Arıcı Hakkında Konuşma", **a.g.e.**, Fainaru, s. 68.

⁴² Serge Toubiana ve Frédéric Strauss, "Sisli Manzara", **a.g.e.**, Fainaru, s. 72.

geçişi sağlayan resimsel bir araç olduğunu ileri sürdüğü kuramını hatırlatmaktadır. Angelopoulos'ta pus, sis, duman, bulut öğeleri, hem yatay ve dikey katmanlar arasında bağlayıcı, hem de manzaranın kendisindeki, ardındaki birtakım gizil olanaklara atıf yapıcı bir imge vasfındadır. "Resimsel mekân dramatik bir niteliğe sahiptir, bu nedenle sahne çerçevesi, cisimlerin yer aldığı basit bir kap olarak görülmemelidir; sahne çerçevesi cisimlerin kompozisyonundan, düzenlenişlerinden, birbiriyle ilişkilerinden ve işleyişlerinden doğmalıdır."⁴³ Bu meyanda Goethe'nin *Renk Öğretisi*'nde, klasik optik anlayışları terk ederek *belirsiz ve puslu olanı*, görmenin en temel, üretken ögesi olarak tasarlamasını ve fenomenin görünmesi için bakan kişide pusluluğun olması gerektiğini öne sürmesini anmamız isabetli olacaktır. Goethe'ye göre algı, *das Trübe* (bulanık, fersiz, puslu) diye adlandırdığı şeyin alanında gerçekleşir.⁴⁴ Resimsel mekânın kurulumu gibi, sinemasal mekân da imgelerin ilişki ve işleyişlerinden doğmuştur. Bu ilişkiler, zaman ve mekân kategorileri içinde üslubu (stil), ortamı (medium) ve anlamı (içerik), dolayısıyla mizansenı meydana getirmişlerdir.

Paul Klee'nin modern resmi tarif ederken söylediği "çizgi artık görünürü taklit etmez, onu *görünür kılar*"⁴⁵ sözünü anırtır biçimde, sanat hangi araçlarla yapılıyor olursa olsun, örtük olanı, görünenden çok görünmeyeni hedef aldığı zaman büyülü, tesir edici bir nitelik kazanır. Angelopoulos'un resimsel geleneğin araçlarına benzer araç ve öğeler kullanarak özgün bir sinemasal ifadeye dönüştürdüğü manzarasında, görünenin görünmeyen, görünene sığmayan karakteri gizlenmiştir. Mitchell'in Lacan'a da atıfta bulunarak söylediği gibi: "Resmin bizde görme arzusu uyandırdığı şey, aslında tam da gösteremediği şeydir. Bu güçsüzlük ona sahip olduğu tüm belirli güçleri bahşeder."⁴⁶ Angelopoulos, çerçeve dışı alanı görüntüye dâhil ederek hikâyeyi gizler, izleyiciye göstermez, görünenle ve görünmez kalan arasında bir gerilim yaratır. Bu gerilim asla çözülmez, leyleğin havada asılı kalan adımı gibi her şey muallakta kalır. Sanki görüntülerin yanıltıcı karakteri hiçbir kapanışa, sonlanmaya izin vermez.⁴⁷ Her

⁴³ Hubert Damisch, **Bulut Kuramı**, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 151.

⁴⁴ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s.87; Johann Wolfgang von Goethe, **Renk Öğretisi**, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2013, s. 55-56, 74.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Sosyal, İstanbul, Metis Yayınları, 1996, s. 69; Paul Klee, **Bauhaus Ders Notları ve Yazılar**, Çev. U. Emre Özdi, İstanbul, Hayalperest Kitap, 2010, s. 27.

⁴⁶ Mitchell, "Resimler Ne İster?", s. 137.

⁴⁷ Karalis, **a.g.e.**, s. 160.

filmi hem kendi içinde bir bütün, hem öncekiyle sonrakinin arasında bir geçiştir. Bu yüzden filmleri üçlemeler hâlinde ortaya çıkar ve toplamda hepsi tek bir filmin; kendi deyişiyle insanın ve insanlığın uzun, sonsuz yolculuğunun hikâyesidir: İlk döneminin "Tarih Üçlemesi" -*36 Günleri* (1972), *Kumpanya* (1975), *Avcılar* (1977)- (1980 tarihli Bizans ikonografisine dayalı *Büyük İskender*, iki dönemi arasında istisnai bir film); ikinci döneminde önce "Sessizlik Üçlemesi" -*Kitera'ya Yolculuk* (1984), *Arıcı* (1986), *Puslu Manzaralar* (1988)- ile "Sınırlar Üçlemesi" -*Leyleğin Geciken Adımı* (1991), *Ulis'in Bakışı* (1995), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998)- ve ömrü vefa etseydi muhtemelen üçüncü dönemi olarak anılacak "Modern Yunan Üçlemesi" -*Ağlayan Çayır* (2004), *Zamanın Tozu* (2008), tamamlanamayan *Öteki Deniz*- ile tarihe çentik atan bir insanlık durumu... Karakterleri de filmleri arasındaki geçişkenliği vurgular: Atreusoğullarının mirasını taşıyan tarihî-mitolojik kahramanlar, her filmin içine sızarak diğer filmlerine referans verir, âdeta filmlerin geldiği uzun yolu anımsatırlar. Ayrıca Angelopoulos'un, *Ağlayan Çayır* öncesi filmlerinin şiir-görüntülerinin mimarı olan görüntü yönetmeni Yorgos Arvanitis'le ve yine ilk dönemi hariç tüm filmlerinin alametifarika müziklerini besteleyen Eleni Karaindrou'yla çalışması, keza çoğu filminde Heybeliada doğumlu yazar-dramaturg Petros Markaris ve sinema tarihinin ikonik senaristi Tonino Guerra ile ortaklığı filmlerindeki üslup birliğini, estetik bütünlüğü, geçişkenlik ve devamlılığı sağlayan etkenlerden biridir. *Kesmesizlik*, salt filmleri içinde değil filmleri arasında da devam eder ve kendi deyişiyle "Benim filmlerimde son yoktur."⁴⁸

3.3. MANZARADA İNŞA

"Yunan halkı ölü taşları okşayarak yetişmiştir."⁴⁹

Angelopoulos manzarasının ana motifi, kapalı, soğuk havalar, Yunan kırsalı, Kuzey Yunanistan, yoksul Epir bölgesi ve Florina gibi sınır kasabalarıdır. Ailesinin güneyli, Peloponez ve Giritli olmasına rağmen, Yunanistan'ın kuzeyinde film yapma ısrarı hakkında Angelopoulos, yağmurlu, sisle kaplı bu manzaranın, kuzeyin hüznünün kendisi için önemli olduğunu ama nedenini kendisinin de bilmediğini, hatta bunun bir

⁴⁸ A.e.; Toubiana ve Strauss, a.g.e., Fainaru, s. 78.

⁴⁹ Mitchell, a.g.e., Fainaru, s. 33.

psikanaliz konusu olabileceğini söylemiştir. Gördüğü doğal bir manzarayı hayalindeki *iç manzaraya* dönüştürme arzu ve çabasını, filmlerinde görülen manzaraların gerçekte var olmadığını, gerçek Yunanistan'ı değil kendi gördüğü Yunanistan'ı betimlediğini ve Yunan coğrafyasını baştan başa katettiği yolculuklarındaki keşiflerini bir kolaj içinde topladığını da eklemiştir. "Bir bakıma bir ressam gibi görüntü yaratıyorum, böylece hayalimi bir tuvale yansıtıyorum. Ben gerçeği anlattığım iddiasında değilim; kendi hayalimi gerçeğe yansıtıyorum. Sonuç ikisinin arasında bir şey oluyor. Sürekli olarak kendi kendime sorduğum bir soru var: Kişisel deneyimlerimi şiire nasıl dönüştürebilirim?"⁵⁰ Böylece Angelopoulos, takipçisi olduğu -kendisi de ilkten şair olmak istemiştir- büyük Yunan ozanlarından ilhamla şiir-birimler üzerine zihnindeki manzara kompozisyonunu inşa etmeye, hayalindeki epik, mitik, politik şiirleri imajlara dönüştürmeye başlamıştır. Bu imajlar, klişeleşmiş güneşli Yunanistan idilinin aksine, küçük, özelliiksiz ve gri kasabalar, ıssız kamyon durakları, köhne taşra lokantaları, külüstür oteller ve kayıp bir şeyleri aramakta olan hüzünlü karakterlerin üzerine çöküp onları yutan boş, puslu, soğuk meydanlardan oluşmaktadır (R.3.1).⁵¹



Resim 3.1: *Ulis'in Bakışı*

⁵⁰ Gabrielle Schulz, "Soluk Alıp Verir Gibi Çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün", **a.g.e.**, Fainaru, s. 143; Michel Ciment, **a.g.e.**, Fainaru, s. 68; Dan Fainaru, "Bir Bakıştaki İnsanlık Deneyimi: Ulysses'in Bakışı", **a.g.e.**, Fainaru, s. 113.

⁵¹ Geoff Andrew, "Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: Ulysses'in Bakışı", **a.g.e.**, Fainaru, s. 107.

Angelopoulos'un manzarayı bu şekilde oluşturmaları, Lévi-Strauss'un, Marcel Proust'un gerçekliği yeniden yaratmasına dair görüşleriyle koşutluk içindedir. Proust, bir genç kız, bir kilise, bir sonat inşa etmek için parçaları birleştirir. Montaj ve kolajdan oluşan bu teknik, yapıtı *çift eklemliliğin* bir ürünü hâline getirir ve Lévi-Strauss bu durumun resimde de mevcut olduğunu belirtir. Bu kompozisyon yöntemini anlatırken Georges Seurat, Hokusai gibi farklı coğrafyalardan ressam örnekleri verir ve örneğin Hokusai'nın *100 Fuji Dağı Manzarası*'nın açık havada defterlerine kaydettiği manzara parçalarının kompozisyona aktarılmasıyla oluşmuş olabileceğini kaydeder. Nicolas Poussin, sanki *birbiriyle hiçbir bağı olmayan, kesilmiş gibi görünen figürlerinin katılığıyla* (ifade Delacroix'ya aittir) aslen bir dil bilim terimi olan *çift eklemlilik*⁵² yönteminin açıkça izlendiği resamlardan biridir. Poussin'in bir tabloya başlamadan önce balmumundan figürinler ürettiği ve bunları zihnindeki kompozisyona uygun pozisyonda bir levhanın üzerinde düzenlediği, âdeta tablonun üç boyutlu bir maketini yaptığı bilinmektedir. Figürler, tuvalin yüzeyine resmedilmiş olmaktan çok tuvalin *olmayan* hacmine oyulmuş gibidir. Bu derinlikli kompozisyon yöntemi, bakını içine girmeye davet eden doğa-kent manzaraları için de geçerlidir. Félibien, Poussin'in manzaraları için "Temsil ettiği tüm ülkelerde dolaşır gibiyiz" demiştir.⁵³ Poussin'in birbiri içine geçmiş yüzeylerden, katmanlardan oluşan tabloları, hareketli ve hareketsiz olan unsurların karşıtlığını içerir. 'Yapı'lardan oluşmuş manzaralarında her bir manzara ögesinin yüceliği göze çarpar. *Polyphemus ile Manzara* (1649) ve *Kör Orion Doğan Güneşi Arıyor* (1658) gibi devli tablolarında bile, devler manzaraya hâkim olmuş değil manzara tarafından yutulmuş gibidir. Fransız ressam J.A.D. Ingres, bu yüzden "Sadece tarihî konularda usta olan ressamlar güzel manzara resmi yapabilirler." demiştir. Lévi-Strauss bunun sebebini, Poussin'in hislerine yenik düşmeyen ve konusuna uygun olanı seçebilen filozof bir ressam olmasına bağlar.⁵⁴ Ingres'ın sözleri, epik-tarihî filmlerinde başlı başına bir karakter olarak karşımıza çıkan manzaralarıyla Angelopoulos için de kuşkusuz geçerli olmaktadır (**R.3.2-3**).

⁵² Çift eklemlilik (*Ing. double articulation*): Ses birimlerinin kendi başına bir anlamı olmadığını, ancak üst bir yapıya bağlanarak anlam kazandıklarını; anlamsız öğelerden anlamlı öğelerin üretilmesini ifade eden dil bilim terimi.

⁵³ Lévi-Strauss, **a.g.e.**, s. 10-14.

⁵⁴ **A.e.**, s. 26-27.



Resim 3.2: Nicolas Poussin, *Polyphemus ile Manzara*, 1648, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.



Resim 3.3: *Büyük İskender*

Lévi-Strauss'a göre, bir Poussin tablosunun kompozisyonu, yine dil bilim terimleri bağlamında, sentagmatik (dizimsel) değil paradigmattır (ilişkisel/dizisel). Paradigmatik yapıda birbirine zıt öğeler bir arada bulunur ve beraber bulunuşlarının yarattığı gerilim diyalektik bir sıçrama yaratır: *Pyramus ve Thisbe ile Fırtınada*

Manzara (1651) isimli tablosunda durgun sularıyla gölet, şiddetli rüzgârdan eğilen ağaçlarla çelişmektedir. Bu, ilk bölümde değindiğimiz Poussin'in hem fırtınayı hem fırtınadan önceki sessizliği aynı sahne içerisinde zamansal olarak inşa etmesidir. Resmetmek istediği kader ânını, onu doğuran ve onun doğurduğu olaylarla bir arada vermek arzusu, bu *sinemasal* eğilim Lévi-Strauss'un da dikkatini çekmiş, Diderot'nun resimde takdir ettiği bu şeyin, daha sonra sinemadan beklenecek bir nitelik olduğunu belirtmiştir: "(...) büyük şairin ve büyük ressamın sanatı da, bizden kaçmış olan uçucu bir durumu bize göstermektedir." Resim gibi sinema da uçucu imgeleri tutup zamanda çekip uzatmaktadır.⁵⁵

Angelopoulos'un uzun çekim tekniğiyle yaptığı şey de, kesme olmaksızın farklı zamanları bir araya getirerek yekpâre bir uzam yaratmaktır, bu açıdan Angelopoulos uzamı da tıpkı Poussin'inki gibi paradigmattır.⁵⁶ Poussin ile keştiği bir diğer husus, David Bordwell'in, Heinrich Wölfflin'in düzlem (*planimetric*)-derinlik (*recessional*) kavram çiftine dayanarak açıkladığı kompozisyon özellikleridir. Wölfflin, Poussin'in klasik olma arzusuyla her ne kadar çizgiselliğe ve dolayısıyla düzleme geri dönmeyi istese de bir 17. yüzyıl ressamı olarak sentezci yönüne vurgu yapmıştır.⁵⁷ Poussin'in manzarayı cepheden resmetmesi planimetrik bir tercihken, gözü ritmik şekilde arka plana yönlendirmek için keşfettiği diyagonal yol derinlik algısına hizmet etmektedir. Genelde çizgisel/grafik biçim, sınırları belirlenmiş bir düzlemin yüzeyinde nesneleri düzenleyerek bir tür yatay, ufki bir perspektif kullanır. Bu tarz, yüzeyi iki boyutluymuş gibi kaplar ve düz görünür. Derinlik kullanımında ise düzlem kırılır veya görünmez olur. Temsil derindedir; kısaltımlar, mesafenin mekânsal illüzyonları, görüşün eğik ve

⁵⁵ A.e., s. 55-58.

⁵⁶ Burada, sinemada gerçekçi ve biçimci geleneği sentezleyen çağdaş Fransız sinema kuramcıları Jean Mitry ile Christian Metz'in sinemanın bir dilden (*fr. langue*) çok dilyetisi (*fr. langage*) olduğu görüşünü hatırlamakta fayda vardır. Metz, dil bilimsel anlamda sinemada çift eklemlilikten bahsedilemeyeceğini öne sürmüş, fakat sinematografik dilyetisi kavramının yönetsel bir soyutlama olduğunu ve başka türlü eklemliliklerden söz edilebileceğini belirtmiştir. Bu meyanda Umberto Eco'nun, sinematografik mesajın üç temel eklemliliğe sahip olduğu teziyle, Lévi-Strauss'un imgelerden oluşan bir eserde iki temel örgütlenme düzeyi bulunduğunu; bir yanda tablo üstünde yeniden canlandırılan nesneler, öte yanda bu nesnelerin oluşturduğu özgün kompozisyon olduğu tezini örnek olarak anmıştır. Bkz. Christian Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012, c. 1, s. 65, 85-86. Bizim kastettiğimiz tam olarak Lévi-Strauss'un kompozisyon örgütlenmesi bağlamında ele aldığı çift eklemliliklerdir. Ayrıca Metz, sinema göstergebiliminin diziselden çok dizimsel olma tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu da söylemiştir. Bkz. A.e., s. 98. Bu açıdan, Angelopoulos sinemasının dizisel (paradigmatik) yönüyle bu tehlikeyi aştığını da söyleyebiliriz.

⁵⁷ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973, s. 112.

değişken açıları vardır. Tintoretto ve El Greco gibi ressamalar, dünyanın değişkenliğini göstermek için parabol, zikzakla geriye çekiliş, uzatılmış formlar, sarsak dikeylikler kullanmışlardır.⁵⁸

Bordwell'e göre, Angelopoulos'un dedramatizasyon aracı babında kullandığı uzun çekim, üç çeyrek sırt çekimi ve *boş* çerçeveleme, bir yerde yapmacık olabilecek salt biçimsel teknikler olarak kalmaz, aksine güçlü bir anlama hizmet ederler; giderek figürler, iç mekânlar ve manzaralar, çarpıcı dedramatizasyon öğeleri olarak anlam kazanarak öne çıkarlar. Bu noktada Wölfflinyen derinlik uzamı, Angelopoulos'un bu imajları için tanımlayıcı olmaktadır: Poussin'de olduğu gibi, sahnedeki figürler ve mimari unsurlar, ön plandan arka plana çizilen diyagonaller ile derinlik sağlarlar. Ayrıca, ilk bölümde dile getirdiğimiz P. Bonitzer'in *eğikliğin* tablonun uzayına hareket ve zaman duygusunu soktuğuna dair söylemi, görüntüde diyagonalin önem ve işlevini açıklamaktadır. Angelopoulos'un derinlik kompozisyonu, boşluk ve 3/4 sırt çekimiyle birleştiğinde, figürleri güçlü bir perspektife sahip manzarada konumlandıran kendine özgü bir imaj yaratır. Merkezî perspektifle oluşturulmuş bu manzaralar, dikkati kaçış noktasına çekerek etkisini artırır. Örneğin, *Puslu Manzaralar*'daki tecavüz sahnesinde kamyon ile otoyolun diyagonal geriye çekilişi (R.3.4), gözümüzü kamyon şoförünü takibe zorlayarak daha da şoke edici bir hâle gelir ve kaçış noktası olaya kaçınılmazlık verir. Angelopoulos sinemasında merkezî perspektif nadiren böyle deterministiktir; çoğu kez kaçış noktası, *Kumpanya*'da ya da *Leyleğin Geciken Adımı*'nda olduğu gibi ön plan ile merkez dışı bir figür arasında gerilim yaratmak için kullanılır (R.3.5-6). Poussin'in mimari unsurları kullanmasına koşut olarak, Angelopoulos özellikle tipik aşı boyalı neoklasik Yunan mimarisinden ve kapı, antre, geçit, koridor, sütun gibi elemanlardan da çerçeve alanını şekillendirmek için yararlanır (R.3.7).⁵⁹ Daha önce gördüğümüz gibi, bu şemanın Antik Yunan tiyatro mimarisinin bir mirası olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır.

⁵⁸ Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style; Transformations in Art and Literature 1400-1700*, New York, Doubleday, 1955, s. 19-20, 135.

⁵⁹ Bordwell, a.y., s. 111; David Bordwell, "Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style", *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, s. 18.



Resim 3.4: *Puslu Manzaralar*



Resim 3.5-6: *Kumpanya ve Leyleğin Geciken Adımı*



Resim 3.7: *Sonsuzluk ve Bir Gün*

Bu tür derinlik çekimlerinde görülen görüntünün zikzaklanması, 1940-50'lerde uygulanan geniş açı derinliğini andırır. Çoğu yönetmen; Jean Renoir, Orson Welles ve William Wyler'ın öncüsü olduğu, derin diyagonaller boyunca farklı düzlemlere önemli olayları yerleştirme üslubunu benimsemiştir. Welles, arka planı doğrudan ön planla iletişime sokan bir alan derinliği icat etmiş; bu alan derinliği aracılığıyla aynı planda farklı zamanları göstermeyi, zaman katmanları arasındaki doğal geçişkenliği mümkün kılmıştır. Bu, 17. yüzyılda resimde ortaya çıkan çok önemli bir gelişmeyi; diyagonaller yoluyla ön ile arka planın birleşmesini, yakınla uzağın iletişimini, böylece derinliğin alan derinliğine dönüşümünü anımsatır. Resmin -Wölfflin'in terimleriyle düzlemden derinliğe doğru olan yolculuğu ile sinemanın kompozisyon gelişimi çok benzerdir.⁶⁰ Renoir ve Welles'in tekniği yayılmış, Antonioni dahi yakın planlarını Wellesçi bakışla düzenlemiştir. Angelopoulos bu teknik iyice yerleştiğinde sinemaya başlamış, yine de bu yaygın tekniğin karakteristiği olan yakın planlardan uzak durmuş, izleyici ile olay ve karakterler arasındaki estetik mesafeyi korumuştur. 1960'larla beraber farklı bir kompozisyon ve çekimle geniş açı derinliği terk edilmiştir. Arka planın kameranın eksenine kesinlikle dik olduğu ve figürlerin önden, profilden ve sırtları dönük olarak yerleştiği bu yeni teknikle, daha az hacimli, daha düz, açıkça inşa edilmiş, rahatsız edici optik bulmacalar üretebilen ve illüzyonist derinliğin cazibesine gerek duymayan modernist imajlar elde edilmiştir. Yeni Dalga'nın ve politik modernist yönetmenlerin geliştirdiği bu yöntemi Bordwell, Wölfflin'in planimetrik kavramıyla tanımlamıştır.⁶¹ Bu, az önce değindiğimiz düzlemden derinliğe doğru olan gelişimde bir geriye dönüş değil, aksine söz konusu gelişimin ileri bir diyalektik aşamasıdır. Sinemanın icadından sonra uzunca bir süre birbirinden bağımsız planların basitçe yan yana getirilmesiyle derinlik sağlanmış, Welles ise derinliği geniş açılarla artırarak alan derinliği tekniğini geliştirmiştir. Bu noktada Deleuze, Bergson'un *mesafenin*, Merleau-Ponty'nin de *derinliğin* nasıl zamansal birer kavram olduğuna dair tezlerini aktararak alan derinliği ile zamansallık arasındaki güçlü ilişkiye dikkat çekmiştir.⁶² Welles'ten sonra, Avrupalı politik modernist yönetmenler de mevcut teknikleri geliştirerek düşünce sineması dolayımında farklı bir planimetrik kompozisyona ulaşmışlardır.

⁶⁰ Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, s. 132-133.

⁶¹ Bordwell, **a.y.**, s. 114.

⁶² Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, s. 133-134.



Resim 3.8: Yaşlı Pieter Bruegel, *Karda Avcılar (Ocak)*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Viyana.



Resim 3.9: *Kumpanya*

Angelopoulos bu tekniği de, kendi tarzının öğeleri kıldığı diğer tekniklerle bir araya getirip başarıyla detaylandırmış ve politik sinemanın başyapıtlarından biri olan *Kumpanya* ile planimetrik kompozisyonun anıtsal örneklerini vermiştir. *Kumpanya*, Bruegel'i anımsatan diyagonal kurulumlu karlı manzaralarıyla ayrıca ilgi çekicidir (R.3.8-9). Manzarada veya tiyatro sahnesinde friz kompozisyonunu anımsatır şekilde

sıralanan karakterler, tarihi ve tarihsel olayları âdeta Brechtyen tabloları dönüştürmüşlerdir. Angelopoulos'un zaten mevcut olan bir kompozisyon şemasını kendi görsel üslubuna uyarlayarak böyle farklı bir etki uyandırması, görüntüyü inşa kabiliyetinin ve başlı başına bir imaj yaratıcısı olmasının neticesidir. Sonraki filmlerinde, önden ve profilden çekimleri birleştirmek ya da *dorsalite* yoluyla sessiz anlar yaratmak için planimetrik imajı kullanır. *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki muazzam düğün sahnesinde olduğu gibi, ufka paralel sıralanan figür şeritlerini yayarak manzaralarını çizgi çizgi hâle getirir, *çizgileştirir* (R.3.10). Planimetrik imajın bu 'çamaşır ipi' etkisi, kamerayı sahne içinde pan yapmaya yöneltir. Ayrıca, planimetrik imajda açıklık ve aralıklar, en az geriye çekilen derinlik düzeninde olduğu kadar önemli bir rol oynar. Düzlem ve derinlik imajları birbirine zıt, rakip tarzların özellikleri olarak görülse de Angelopoulos ikisini bir arada kullanarak yeni bir ifade biçimine ulaşmıştır. *Leyleğin Geciken Adımı*'nın finali, sarı yağmurluklu kablo tamircileri direklerle tırmanırken muhabiri çerçeveleyen derinlik çekimiyle başlayıp, kameranın sağa doğru kavisiyle oluşan görkemli bir planimetrik kompozisyonla tamamlanır (R. 3.11-12). Böylece dinamik bir diyagonalle açılan sahne düzlemsel, katmanlı bir manzara şeklini alır. Bu kompozisyon diyalektiği, komplike kaydırmalı çekimlerle birlikte görsel bir kreşendo etkisi yaratır.⁶³



Resim 3.10: *Leyleğin Geciken Adımı*

⁶³ Bordwell, a.y., s. 110-115.



Resim 3.11-12: *Leylâ'nın Geciken Adımı*

Angelopoulos sinemasında, düzlem ile derinlik kompozisyonu arasındaki bu geçişi ve bireşimi sağlayan uzun çekim tekniğidir. Örneğin *Kumpanya*'da; doğrusal, epizodik, anekdotal, neden-sonuca dayalı deterministik anlatıdan kaçınan, boşluklara, tekrarlara dayanıp öne ve arkaya salınan bir tarih anlatısı kuran bu sinemada geçmiş şimdinin, şimdi de geçmişin içindedir ve zaman kaygan bir yüzeye dönüşmüştür. Akış hâlindeki imaj ile cepheden, statik çekim arasında var olan diyalektik, izleyiciyi hem bu akışa dâhil etmeyi hem eleştirel, düşünsel bir Brechtyen uzaklaştırmayı amaçlar.⁶⁴

⁶⁴ Maria Lakka, **The Rhythm-Image: Aesthetic experience in the work of Theo Angelopoulos and Bill Viola**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, London, Univesity of London, Goldsmiths College, Media and Communications, 2006, s. 116-117.

Angelopoulos sinemasının "tefekkür sineması" olarak adlandırılması boşuna değildir. İzleyiciyi neler olduğunu takip etmenin yanında bir ânın zaman-mekânda ortaya çıkma sürecinin farkında olmaya çağırır. İzleyicide, aynı anda hem filme gark oldukları hem imajla aralarındaki mesafeyi duydukları ikircikli bir his yaratır. Çerçeve ve mizansen, sahne dışında gerçekleşen bir şeyi ön plana çıkarır. Manzarada bedenler ve nesneler, izleyicinin algısını *formsuz değişmezler*⁶⁵ odaklayacak şekilde geometrik örüntüler hâlinde düzenlenir (**R.3.13-14**). J. J. Gibson'a göre formsuz değişmezler, tarif etmek için yeterli sözcüğün olmadığı optik yapılardan oluşan uzam, mesafe, kütle gibi şeylerdir: Bunlar hizalama veya düzlük; ille çizgisel olmayan bir hatta olmak; bükülme ya da eğriliğe karşı diklik yahut dikdörtgenlik, çakışmaya karşı paralellik, simetriler, kavşaklar ve kapanışlar olarak tanımlanabilir. Angelopoulos'un bütün yapıtları bu tür mimari form ve değişmezler üzerine kuruludur ve bu iskelet, çoğunlukla rengin psikolojik etkisiyle canlandırılmıştır.⁶⁶ Lévi-Strauss da, sürekli ile kesintili arasındaki paradoksu aşmaya yardımcı olan şeyin değişmezlik (*invariance*) olduğunu saptamıştır. Bundan ötürü de, Diderot'dan aktardığı, bizden kaçmış olan uçucu ânın yakalanması meselesinin sinema tarafından çözülmesinin beklendiğini ifade etmiştir.⁶⁷



Resim 3.13: Sonsuzluk ve Bir Gün

⁶⁵ Formsuz değişmezler (*Ing. formless invariants*): Amerikalı psikolog-görsel algı araştırmacısı James J. Gibson'ın ekranda algılanan mekân, mesafe ve kütle tanımlamak için kullandığı terim. Bkz. Karalis, **a.g.e.**, s. 158.

⁶⁶ Karalis, **a.g.e.**, s. 157-159.

⁶⁷ Lévi-Strauss, **a.g.e.**, s. 57.



Resim 3.14: *Kumpanya*

Düzlem ve derinlik arasında gelişen diyalektik, bir yandan dedramatizasyona hizmet ederken, öte yandan anlatıda yarattığı tekrarlama ve muallakta bırakma yoluyla seyircinin zihninde yeni, farklı bir anlam ve estetik paradigmasına neden olur. Kutsal kitapların da anlatı biçimi olan bu tekrarlama ve muallak yöntemi, zihni görünenin görünmeyen yönlerini soruşturmaya iten, dirençli, ısrarcı ve kuvvetli bir motiftir. Angelopoulos, uzun çekimde zamanın/hareketin devamlılığında bir muallaklık, askıda olmaklık ima etmekle kalmamış, sekans çekimi içinde fizikselin (belirli bir kamera hareketinin) metafiziksel olanı anıştırmasını sağlayan bir kullanım da icat etmiştir.⁶⁸

Angelopoulos uzun çekimi, salt farklı zaman periyotlarını birleştirmede değil, boş veya üç çeyrek sırt çekimlerinden oluşan imajların yaratılıp sürdürülmesinde de kullanır. Bordwell'in *dorsalite* olarak adlandırdığı 3/4 sırt çekimi, Alman Romantizmi bağlamında gördüğümüz *Rückenfigur*'ün sinemadaki izdüşümüdür. Antonioni, bu tür sırt çekimini, bir dedramatizasyon usulü olarak oyunculuğu ifadesiz kılmak; karakterle araya mesafe koyarak Aristotelyen katharsisin aksine *ifadesizlik* yoluyla saf bir gerçeklik ifadesi yakalamak için kullanmıştır. Benzer şekilde, sahneleri geleneksel dramatik olaylardan hiçbirinin meydana gelmediği sessizliklere ve ölü zamanlara indirgemıştır. Bu, sırt çekimiyle de birlikte, manzara ile karakterin ilişkisini artıran, manzaranın karakter üzerinde olan etkisini yoğunlaştıran, seyirciye bu etkiyi anlamak

⁶⁸ Lakka, a.g.e., s. 118-121.

için zaman tanıyan ve dramatik bir olaydan çok daha saf bir drama barındıran bir yöntemdir. Bu anlamda Angelopoulos, manzara-oyuncu-kamera üçlüsünü "Kutsal Üçlü" olarak nitelemiştir (R.3.15).⁶⁹



Resim 3.15: *Arıcı*

Bu yöntemler, seyirciye görüntüye uzaktan bakması gerektiğini öğretir. Aynı şekilde ölü zamanlar (*temps morts*) da, izleyiciyi eylemi oluşturan en küçük detaylara ve yavaş değişikliklere odaklanmaya zorlar. Angelopoulos'a göre ölü anlar, müzikteki esler gibidir. Müziğin ses ile sessizliğin birleşimi olması gibi, ölü anlar da filmin içsel ritminin vazgeçilmez ögesidir. Bu, sinematik zamanın tipik temposu değil, seyircinin hem filmin içinde olduğu hem de dışında kaldığı özgün ve bağımsız bir zamandır.⁷⁰ Filmin içsel ritmi, şahsi bir zaman duygusunu yansıtır. Filmlerinde ritmin, *zamanın genişlemesini* andırdığını söyleyen Angelopoulos, aslında kendi filmsel zamanıyla gerçek zamanın bire bir olduğunu, fakat müzikteki *lento* (İt. yavaş tempo) gibi bir yavaşlık ve zaman genişlemesiyle izleyicinin zamanın farkında olup tadına varmasının gereğini vurgulamıştır. Ölü zamanı ortadan kaldırmak müzikteki durakları yok etmeye benzer, bu da bir filmin içsel, gizli müziğini saf dışı bırakmak demektir. "Filmler gizli müzikleriyle yol alırlar."⁷¹ Kamera, bu noktada en belirgin öğedir. Angelopoulos'un

⁶⁹ Bordwell, **a.y.**, s. 103; Toubiana ve Strauss, **a.g.e.**, Fainaru, s. 77.

⁷⁰ Mitchell, **a.g.e.**, Fainaru, s. 38.

⁷¹ Yvette Biro, **Sinemada Zaman - Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2011, s. 185.

kamera hareketlerinin ayırıcı özelliği, seyircinin düşünmesine izin veren bir tempoda daha geniş bir alan açma ve bu alanı doldurma biçimidir. Özellikle, bir tür 'Brecht yanılması' sağlayan eliptik kamera hareketi, hem doğalcılığın ötesine geçmek hem de seyircinin yaratıcı sürece dâhil olmasını temin etmek için en uygun yöntemdir. Her film -Brechtien anlamda- bağımsız ama birbirine bağlı tek tek birimlerden oluştuğu için, kameranın yavaş, cepheden, merkezî formun etrafında dönmesiyle elde edilen eliptik hareket, zaman-mekân gerçekliğini kurmaya yardımcıdır. Çünkü kameranın bu hareketi, bizatihi hikâyenin bir parçasıdır. Kamera, çerçevenin ötesindeki tarihsel ve kültürel bir süpergöyü temsil ederek, Hollywood eksenli anlatı sinemasının baskın görsel kodlarını yapıbozuma uğratar ve 'yabancılaştırıcı' işleviyle izleyicinin optik algısını yeniden yapılandırır. Vrasidas Karalis, Yunan sinemasında realizmi araştıran çalışmasında, Angelopoulos'un fenomenolojik bakışının soyutla somut uzam arasında hareket ederek, *hareket eden çekim* yoluyla anlam yapılarını inşa ettiğini ileri sürer.⁷² Bu da bizi yeniden soyutlama ile özdeşleşim salınımına getirir ki Angelopoulos'un anlatısının gücü ve gerçekliği, görünenle görünmeyen arasında vuku bulan bu salınım, gerilim ve ritimdedir (R.3.16).



Resim 3.16: *Ulis'in Bakışı*

⁷² Ulrich Gregor, "İktidar Modellerinin İç Yüzü: '36 Günleri", **a.g.e.**, Fainaru, s. 14; Karalis, **a.g.e.**, s. 160.

3.4. MANZARADA RİTİM

"Onun poetik medium'u zamandır."⁷³

Ritim, Angelopoulos filmlerindeki zamansallığın anahtar kelimesidir. Yvette Biro'ya göre, bir bütün olarak filmin ritmik çizgisi, akış ve türbülans arasındaki yakın bağı gösterir. Angelopoulos'un tüm filmlerinde, özellikle 1984 sonrası başlayan ikinci döneminde, akış (süreklilik) ile türbülans (duraklama, fasıla) arası oluşan ritim rahatça gözlenebilir. Bir diğer görsel ritim, görünen ile görünmeyen arasında olduğu kadar görülen ile *görülebilen* arasında da bulunur. Angelopoulos'un görsel poetikası, varlıkla yokluğun bilinçli bir etkileşimi tarafından oluşturulmuştur.⁷⁴ W. Benjamin, mekanik yeniden üretimin eserin *aura*'sını yok ettiğini, fotoğraf ve özellikle sinemanın sanatı alımlama paradigmasını, derin düşüncelere dalma eylemini şoke olmakla; daha kısa süreli, edilgen bir eylemle değiştirdiğini ileri sürmüştür.⁷⁵ Sinemanın gelişimi, bilhassa Angelopoulos'un kendini çarpıcı imajlar ve özgün zamansallıklarla gösteren "tefekür sineması" bağlamında düşünüldüğünde, Benjamin'in bu görüşünün bazı örnekler için geçerli olmadığı anlaşılır. Zira sinema, yeniden üretimi (reprodüksiyonu) aşma, farklı bir uzamda gerçekliği yaratma potansiyeline sahiptir. Ayrıca, Angelopoulos'un uzak çekimlerin, yavaşlığın ve düşünceli bir zamansal modun egemen olduğu sineması, Benjamin'in uzaklığı uzamsal algının derin düşünceli modu olarak dikkate almasıyla koşutluk içindedir (R.3.17-18).⁷⁶



Resim 3.17-18: *Kitera'ya Yolculuk ve Ulis'in Bakışı*

⁷³ Lakka, a.g.e., s. 85.

⁷⁴ Karalis, a.g.e., s. 158.

⁷⁵ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 60-61.

⁷⁶ Lakka, a.g.e., s. 86.

Angelopoulos, epik şiirle mitin sentezinden bir tarih anlatısı oluşturarak özel bir ritim yaratmış, imajların fiziksel hareketini aşıp zamanın ontolojisini kavramaya çalışmıştır. Görünen ile görünmeyen, kısıtlı diyaloglar ve uzun sessizlikler, yavaşlık ve fasılalar (türbülans) yoluyla, yanı sıra, ele aldığımız üzere uzun ve uzak çekimler, alan derinliği, üç çeyrek sırt ve diyagonaller gibi tekniklerle ortaya çıkan bu ritim, filmlerinin müzikal yapısını teşkil etmiştir. Ritim birbirine zıt öğelerin sıralı değişimini yineleyen kalıp anlamına gelir. Resim, heykel ve diğer görsel sanatlarda ise çizgiler, biçimler ve renklerle yaratılan düzenli kalıpları ifade eder.⁷⁷ Sinema, gerçekliği kendi özel *medium*'u içinde yeniden üretirken gerçekliğin ayrılmaz unsuru olan hareketi de üretir. Jean Mitry, üç tip filmik hareketin olduğunu öne sürmüştür. Kadraj içindeki nesnelerin hareketi, kamera ve çekim tipi tarafından belirlenen hareket ve her çekimin öncesi-sonrasıyla dinamik ilişkisinden doğan hareket.⁷⁸ Bu şekilde hareket, mekânsal boyuttan zamansal boyuta geçme imkânı bulur. H. Bergson, hareketin onu kaplayan alandan farklı olduğunda ısrar etmiştir. İnsan gözü bu ikisini karıştırır, yalnızca mekânsal ilişkileri algılayabildiği için hareketi mekânsallaştırır ve hareket içindeki hareketi göremez. Sinema bu mekânsal hareketi aşarak, hareketi zamansal boyuta taşır. Artık hareket daha az büyük, daha çok yoğundur ve bu sinemasal ritmi doğurur. **(R. 3.19-20)** İmajların hareketini anlamak, filmin içeriğini anlamak değil, imajlar arasında yaratılan gerilimi ve yoğunluğu anlamaktır. Ritim içeriğin gerektirdiklerinden özgürleşip estetik işlevini yerine getirdiğinde, yani imgenin eyleme yayılmayıp onu zamana açan aralıkta asılı kaldığı (*suspended*) an itibarıyla görünür olur.⁷⁹



Resim 3.19-20: 36 Günleri ve Kumpanya

⁷⁷ Bíro, *a.g.e.*, s. 249.

⁷⁸ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Çev. Christopher King, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997, s. 91-92.

⁷⁹ Lakka, *a.g.e.*, s. 88-91.

Hollywood anlatı sineması, algısal klişeleri yeniden ürettiği için gerçekliği yaratmada başarısızdır, diğer bir deyişle sinemanın gerçekçilik gelenekleri anlatının gerçeğe uygun olup olmadığıyla ilgilenmez. Angelopoulos ise, gerçekliği sınırlarına kadar gerip esneterek bu geleneği reddeder; zamanda fasılalar, türbülanslar yaratarak duyu-motor imgeyi bozar ve Deleuze'ün algısal klişelerin ötesine geçebilme niteliğiyle tarif ettiği zaman-imaja ulaşmış olur. Angelopoulos'ta anlatı vardır ve imajları daima gerçeklikten düşünceye doğru hareket eder. Karakterler fazla öne çıkmaz, evlerin duvarlarıyla, manzarayla, yağmur ve karla aynı düzlemedir. Dışavurumcu, dokunaklı imajlardan çok betimleyici imajları, uzak çekim ve alan derinliği tercihinin sonucudur. Mitry, uzak, geniş-açı çekimde mesafe ve hareket ilişkileri önde olduğundan algının katılımcı değil gözlemci, duygudan çok düşünceye yönelik bir kavrayışa yöneldiğini öne sürmüştür.⁸⁰ Angelopoulos, uzun çekimi de bunlara dâhil ederek manzarayı açığa çıkaran, izleyiciyi manzarada düşünmeye davet eden imajlar üretmiştir. Kapalılığı, çıplaklığı ve soğukluğuyla manzara karakterlerin yaşamını yansıtırken, karakterler de manzaraya gönderme bulunurlar. *Puslu Manzaralar*'da çocuklar hep kuzeye gitmeye çalışırlar, aynı şekilde *Leyleğin Geciken Adımı*'nda da peşine düştüğümüz adam hep kuzeye gitmektedir. Bir Akdenizli olan Angelopoulos'ta daima 'kuzey modu'nun açık oluşu dahi, zıtlıkların oluşturduğu, diyalektik bir ritme işaret etmektedir. Uzun çekim, birini diğerinin içinde yakalamayı, güney ile kuzeyi, canlı ile cansızı, insan ile doğayı, yağmur ile taşı tek düzlemde kuşatmayı başararak çok-ritimli bir manzara imajı yaratır. Montaja tercih edilen zamanın sürekliliğini (süreyi) gösterme anlayışı da, bu zıtlıklara dayalı görsel ritme dayanır: Sürekliliği sağlayan kameranın yatay hareketi (*pan*) ve kaydırmalı (*tracking*) çekimler, cepheden, statik çekimlerle kesişerek kesintiye uğrar, böylece farklı bir algı ve zaman modu ortaya çıkar (**R. 3.21**).⁸¹

⁸⁰ Mitry, **a.g.e.**, s. 134-135.

⁸¹ Lakka, **a.g.e.**, s. 91-97.



Resim 3.21: *Ağlayan Çayır*

J. Mitry, müzisyenlerin ritim tanımlarını dile getirmiş, "mekânda simetri neyse zamanda ritim odur" ve "ritim, mekân ve zamanda düzen ve orandır" önermelerini akla yakın bulduğunu kaydetmiştir. Ayrıca Herbert Spencer'ın "ritim, uzlaşmaz güçlerin çatıştığı her yerde ortaya çıkar" sözüyle G. Bachelard'ın "işlevlerin karşıt etkileşimine ihtiyaç duyulduğunda ritim süreklilikten çok bir tür zaman diyalektikidir" sözünü de anmadan geçmemiştir.⁸² Resimde ritmi kapsamlı bir plastik mesele olarak ele alan ressam, kuşkusuz Piet Mondrian'dır. Soyut sanatın öncülerinden biri olan Mondrian giderek natüralizmden uzaklaşmış, resim yüzeyinde yatay ile dikey çizgilerin hâkim olduğu ve kendisinin "Yeni Plastik" (Neoplastisizm) olarak adlandırdığı resimsel bir anlayış geliştirmiştir. 1926'da bu yeni anlayışın altı ilkesini kaleme alan Mondrian, bir resimde yaşayan (canlı) ritmin, çizgilerle düzlemler arasındaki konum ve oran ilişkileri yoluyla elde edilen dengenin ürünü olduğunu ileri sürmüştür. Sürekli dengenin de temel dikey karşıtındaki düz çizgiyle ifade edilebileceğini öngörmüş, renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden öğeler arasındaki ilişkilerin plastik dışavurumunu amaçlamıştır.⁸³

Eiichi Tosaki, Mondrian'ın görsel ritim felsefesini araştırdığı eserinde onun izinden giderek ritmi, düzenli hareket ve tekrara dayanan bir kavram değil, 'yapı' ve kompozisyon anlamını taşıyan ve kökleri Antik Yunan düşüncesinde, Aristoteles'in öğrencisi Aristoksenos'un fikirlerine dek uzanan bir kavram olarak ele almanın daha

⁸² Mitry, **a.g.e.**, s. 104.

⁸³ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 96; Ali Fallahzadeh, G. Gamache, "Equilibrium and rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic compositions", **Cogents Arts & Humanities**, 5:1, 2018, s. 3-4, <https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1525858>.

doğru olduğunu belirtir. Genel olarak insanların ritmi, hareket, akış ve tekrar olarak anladığını, oysa Fransız filolog Émile Benveniste'in ritim sözcüğünün kökeninin eski Yunancada 'şema' sözcüğüyle bağlantılı olduğunu saptadığını kaydetmiştir. Ritim, orijinal olarak 'form'un tanım havuzundan türemiştir, dolayısıyla kinetik nesneden çok statik olana işaret etmektedir. Benveniste, hareket olarak ritim anlayışının aksine şema olarak ritim kavramını getirmiş; şema/form olarak ritim kavramı da, statik bir form içindeki ritmi ayırt etmeye yarayan bir araç sağlamıştır (R.3.22-23). Aristoksenos'ta ritim, içinde hareketin düzenlendiği zaman kavramıyla ilişkilidir. Aristoksenos, hareketi/tekrarı poetik ritim, formu/şemayı da görsel ritim için kullanarak ikisi arasındaki bağıntıyı göstermiştir. Ona göre ritim, zaman-parçaları (süre) ve bunların algılanması ile ilgilidir.⁸⁴ Angelopoulos'un hemen her filminde karşımıza çıkan, üslubunun ayrılmaz ögesi olan yatay suda uzayıp giden dikey yansımalar, Mondrian tarzı *statik bir form olarak ritme* müstesna örneklerdir (R.3.24-25).



Resim 3.22-23: *Kitera'ya Yolculuk* ve *Ağlayan Çayır*

⁸⁴ Eiichi Tosaki, *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm*, Netherlands, Springer, 2017, s. 143-153.



Resim 3.24: *Leyleğin Geciken Adımı*



Resim 3.25: P. Mondrian, *Güneşli Söğütler*, 1905, Kuntsmuseum Den Haag, Lahey.

F. Hölderlin de şiirin; ritim, düşüncenin dışavurumunun tek ve eşsiz tarzı hâline geldiğinde mümkün olduğunu söylemiştir. Giorgio Agamben, Hölderlin'in görüşünün Antik Yunan düşüncesindeki izin sürmüş ve 'yapı' (*structure*) olarak ritim tanımını, bu tanımın kaynaklandığı şema, form, oran anlamındaki kökenine geri döndürmüştür. Yapı, parçalardan oluşan bir bütün değil, bundan daha fazlasını ifade eden bir birliktir (*unity*). Aristoteles'e göre bu birlik ritmin ta kendisidir. Buradan hareketle Agamben, ritmin, sanat eserini kendi özel alanında (*original space*) açan ve besleyen bir varoluş ilkesi olduğunu vurgular. Bu özel alan, form/kompozisyon olarak ritmin akış yetisini

sağlayan bir güç alanıdır. Böylece Agamben ritmi, zamanda olmasına rağmen art arda gelen anlardan kaçan, âdeta zamandışı bir boyut gibi algıladığımızı, bu yüzden sanat eseri karşısında zaman durmuş ve başka, özgün bir zamana geçmişiz gibi hissettiğimizi öne sürer.⁸⁵ Ritmin, kinetik (hareket) ile statik (form) arasındaki ontolojik diyalektiği en yetkin ifadesini sinemada bulur. Angelopoulos, aslen hareketi kaydetmek demek olan sinemada fasılalar, ölü zamanlar, statik çekimler ve uzun çekimin devamlılığıyla söz konusu diyalektiği inşa etmiş ve böylece özgün zaman-imajını yaratmıştır. Zaman-imaj, zamanın artık harekete tâbi olmadığı imajdır; zamanı düşünceye bağladığı için düşüncenin bir biçimidir ve algının tümüyle maddeden özgürleşmesiyle var olur.⁸⁶ Ritmin diyalektiği, Angelopoulos'un karakteristiği olan dans ve düğün sahnelerinde özellikle gözlenebilir. Onun dans eden figürleri, statik, zaman-dışı bir manzarada akıp giden özerk, maddesiz devinimler gibi algılanmaktadır (R.3.26).



Resim 3.26: *Sonsuzluk ve Bir Gün*

Bazin'e göre sinema zamanın tarafsızlığıdır, ilk kez olarak nesnenin görüntüsü onun sürekliliğinin görüntüsüdür.⁸⁷ Zamanda nesnellik, bize imgenin yanında sürenin de verilişidir, dolayısıyla sinema, algımızı hem mekânsal hem zamansal olarak kurar. Bu nedenle, Angelopoulos'un çok az şeyin olduğu manzaraları algının genel işleyişine

⁸⁵ Tosaki, a.y., s. 154-155.

⁸⁶ Ebru Belgin Yetişkin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, C.0, Sayı 40, Ağustos 2011, s. 135.

⁸⁷ Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 18.

meydan okur ve odağı içerikten zamana kaydırır. Böylece zamanı özerk bir sinema olayı, bir başrol hâline getirir. Algıladığımız imaj artık temsil ettiği şey değil, sadece kendini açığa vuran, sergileyen bir şeydir: Kameranın manzara üzerinde dinlendiği ve bir şey, neredeyse algılanamaz bir şey olana kadar beklediği uzak çekimlerde olan tam budur, maddenin özgürleşmesidir.⁸⁸ Fredric Jameson bunu, maddenin salt kendisini, maddeselliği temsil etmesi babında, "tıpkı Bazin yahut Kracauer'de olduğu gibi, taş ve yağmurun, derinliğin, elle tutulur ve dirençli olanın bir ontolojisidir."⁸⁹ sözleriyle ifade etmiştir. Angelopoulos için zaman sadece bir *medium* değil, bir amaçtır. Gerçekliği temsil etmede görünüşün yanıltıcı olduğunu ve yalnızca zamanın onu kurtarabileceğini anlamıştır. Ona göre, şeyler kendiliklerinde bilinemez, ancak şeyleri zamanda gösterip onların açılan ritimlerine kendimizi bırakabiliriz. Kameranın bekleyişi ve durağanlığı, zamansal bir durağanlıktır. *Leyleğin Geciken Adımı*'nın anıtsal düğün sahnesindeki gibi, alan derinliğinin paradigmatic kullanımı durağan mekâna kafa tutar ve çok-ritimli bir zamansallığa açılır: Ön ve arka planın çifte zamansallığı, nehrin eğrisi tarafından kesilip süreksiz hâle getirilir; görüntüyü kesen bu diyagonal, onu farklı zamansallıkları taşıyan yoğun bir zamansal kompozisyon olarak -müzikteki kontrpuan tekniği gibi- inşa eder (R.3.27-28). Angelopoulos derinliği, mekânın ötesinde zamana bir açılma olarak şekillendirir.⁹⁰



Resim 3.27-28: *Leyleğin Geciken Adımı*

⁸⁸ Lakka, a.g.e., s. 100-101.

⁸⁹ Fredric Jameson, "Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, s. 84.

⁹⁰ Lakka, a.g.e., s. 105-106.

"Benim yaptığım, sinema tarihinde ilk kez denenmişti. Benim filmlerim kolektif bellek dediğimiz olguya dayanır. Bu, kolektif kişisel bellekten ziyade kolektif tarihsel bellektir, zamanı aynı mekân içinde karıştırır, zamanı bir insana ait değil de kolektif bir anıya ilişkin bir geri dönüşle değiştirir ve bu hiç kesmeye gitmeden yapılır. (...) Bir zaman ve mekân akordeonu, perdede gösterilen olaylara farklı bir boyut getiren sürekli bir akordeon vardır."⁹¹

Angelopoulos, filmlerindeki kamera hareketleri için sıkça koreografi tabirinin kullanıldığını, sahiden de mekânı bir akordeon gibi açıp kapatan sürekli hareketle bir zaman koreografisi yaptığını belirtir. Kameranın akışkanlığı ve gezici çekim biçimi, bir mekân akordeonu yaratır, objektifin yakınlığı-uzaklığı nispetinde mekân genişler yahut daralır; "akan su gibi karenin içine inanılmaz bir esneklik getiren sürekli bir akım söz konusudur."⁹² Hareketli kamera, mekânda hareketi tarif etmez, mekânın kendisini harekete geçirir ve sıra dışı bir his uyandırır: Öyle ki durağanlık, boşlukta bir titreşim hâline gelir. Kameranın eliptik hareketi ile muallakta kalış da bu hissi güçlendirip bir tür baş dönmesine çevirir. Bu dönüş, izleyiciyi hem başka bir mekâna hem de başka bir zamana açar. Uzun çekimde kamera, hareketi betimlemez, çünkü kendisi akış hissini de bizzat ileten hareket olmuştur. Durağan uzun çekimde kameranın hareketi, yalnızca eylemin görsel temsilini değil, eylemin bütün bir oluşum sürecini sunar. Tıpkı alan derinliği gibi, uzun çekim eylem içindeki zaman-mekân birliğini korur ve bunu kameranın hareketiyle zamansallaştırarak temsiliyeti bir *oluş* hâline getirir. Bu şekilde, yapma bir gerçeklik izlenimi veren montajın aksine Bazin'in vurguladığı gibi bize o an gerçekleşen bir şimdiyi gösterir. Angelopoulos, farklı zamansallıklar ve düzlemler oluşturmada ayrıca alan-dışılığı, yani anlatıyı esnetip düşünceye açan *görünmeyeni* de kullanmıştır.⁹³ Sinemasının ana motiflerinden olan görünen ile görünmeyen arasındaki gerilimin yarattığı ritim, alan-dışılığın sağladığı kaçış çizgileriyle (*line of flight*)⁹⁴ daha da belirginleştirilmiştir. Deleuze'ün işaret ettiği gibi, zaman-imağın imkânıyla artık her

⁹¹ O'Grady, **a.g.e.**, Fainaru, s. 85-86.

⁹² **A.e.** s. 87.

⁹³ Lakka, **a.g.e.**, s. 108-114.

⁹⁴ Kaçış çizgisi (*Ing. line of flight*): G. Deleuze ile F. Guattari'nin *Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni* adlı yapıtlarında geliştirdikleri bir kavram. Kaçış çizgisi, yeniden dönüşün olası olmadığı bir kopmayı ve kaçışı, mutlak yersiz-yurtsuzlaşmayı ifade eden soyut, ölümcül, canlı ve parçalı olmayan bir çizgidir. Bu çizginin kendisi dünya üzerinde resmedilmez, kendisinin üzerinde dünya resmedilir. Deleuze, bu kavramı geliştirdiği sinema felsefesine de uyarlamıştır. Bkz. Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni 2, Kapma Aygıtı**, Çev. Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1993, s. 25-26.

şey *görülebilir* hâle gelmiştir. Şeyler, eylemlerin egemenliğinden kurtularak kendi saf hallerinde arz-ı endam etmeye başlamış; harekete dayalı bir durumdan "saf görsel ve işitsel bir duruma" dönüşerek mutasyona uğramışlardır. Bu dönüşüm, saf görsel-işitsel durumlardan örülü bir *bakış* sinemasına yol açmıştır.⁹⁵ Manzara, *titrek bir metin* olarak özellikle M. Antonioni ve sonra Angelopoulos'la, dünyayı her şeyin *görülebilir* olduğu ilelebet bakılacak bir biçime sokan bu sinemanın en belirgin saf görsel-işitsel ögesi olmuştur. Angelopoulos da, daha ilk baştan amacının gerçekçi bir etkiden kaçınarak *saf bir coğrafyaya* erişmek olduğunu dile getirmiştir.⁹⁶ Onun hem karakterlerinin iç dünyasını yansıtan hem de başlı başına bir karakter işlevi gören manzarası, *görülen ve görülmeyen* her şeyin *göründüğü* ritmik bir imaj ötesi imaj, bir *meta-imaj*, Panofskyci anlamda bir *sembolik form* olarak kendi özel biçim ve anlamını doğurmuştur (R.3.29).



Resim 3.29: Tatbikat

Angelopoulos her kareyi (filmik birim), kendi soluğu olan canlı bir hücre gibi ele alır. Müdahale kabul etmeyen, doğal bir açılışı ve sonu olan bir hücre.⁹⁷ Dolayısıyla bu salt bir imaj değil, aynı zamanda ritmin kendisidir. Zamansallık imgeye eklenmez,

⁹⁵ Hakan Yücefer, "İmgenin Ardındaki İmge, Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi", **Cogito: İmajı Düşünmek**, No: 97, Bahar 2020, s.118; Gilles Deleuze, **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021, s. 270.

⁹⁶ Francesco Casetti, "Çılgılığı Daha İyi Vurgulamak İçin Sessizlik Ritimleri: Avcılar", **a.g.e.**, Fainaru, s. 27.

⁹⁷ O'Grady, **a.g.e.**, Fainaru, s. 87.

zaten imajın kendisidir. Ritim de zamansal düzenlemenin içsel ilkesidir. Film, şeylerin veya gerçekliğin imgesini yeniden üretmez, bilakis yeni gerçeklerin ortaya çıkmasına izin veren ritmi icat eder. Yavaşlık, bakışın gevşemesini sağlayarak kendisini imajlara yayar ve kendi ritmini yaratır.⁹⁸ Uzun çekim, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırları flulaştırdığı gibi hayal ile gerçek arasındaki sınırları da belirsizleştirir. Böylece tüm zamanlar *şimdi*'de, tüm gerçekler de *imaj*'da toplanıp poetik biçimde bir araya gelir. Manzara, daimi kapalılığı, pusu ve monokromluğuyla bu belirsizliği artıran bir etki yapmaktadır. Kamera daima uzakta durarak manzaradaki figürlerin yalnızlığına dikkat çeker. Cepheden çekim derinlik yerleşimini kırdığı, kadrajı yatay olarak kestiği için teatralite de azalır. Uzun sessizlikler ve ufak kelimeler, resimsel dilin gücünü ve imajın görsel etkisinin altını çizer. Angelopoulos, âdeta müzikal enerjilerini keşfetmek için "kelimelerin uzayda dolaşmasına izin verir."⁹⁹

G. Deleuze, sinematik mekânı araştırırken manzarayı *estetik alan* olarak ele almış, bu husustaki tezini Çin ve Japon manzara resminden hareketle Japon sineması özelinde derinleştirmiştir. Çin-Japon resminde iki temel ilkenin varlığından söz eder Deleuze: Bir yanda birlik ve boşluk içindeki her şeye nüfuz eden, onları bir bütünde birleştirip sarmalayan yaşamsal nefes; diğer yanda orta boşluk ve iskelet, eklemleme, inşa etme, bir evren çizgisini¹⁰⁰ takiben giden kırık çizgi bulunur. İlkinde, nefesin genişlemesi ve kasılması yoluyla bir araya geliş, diğerinde ise hepsi ayrı öneme sahip özerk olaylara ayrılma; başka bir deyişle birinde şeylerin mevcudiyetlerinin tezahürü, ötekinde bizzat mevcudiyetin yok oluşu -bulutların ardına gizlenmiş öğeler gibi- söz konusudur. Bu iki ilkenin birbirinden ayrılmadığını ve ilkinin daha baskın olduğunu yazan Deleuze, "nefes bölünmeksizin çizgilerin bölünmesi, zihin süreksiz olmaksızın biçimlerin kesintili olması" gerektiğini vurgular. Amaç mükemmel bir sonuç elde etmek olsa da sanatın tümü kesintilerdedir.¹⁰¹ Angelopoulos'un eksilteli anlatımında, manzarasındaki boşluklar ve ölü anlarda hem nefesle ifade edilen kapsayıcı mekânın hem de vektörel mekânın izi sürülebilir (R.3.30-31).

⁹⁸ Lakka, *a.g.e.*, s. 119-121.

⁹⁹ Yvette Biro, "The empire of the journey in Voyage to Cythera", *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, s. 76-77.

¹⁰⁰ Deleuze, tekil noktaları veya önemli anları yoğunluklarının en üst noktasında birleştiren matematiksel kırık çizgi için *evren çizgisi* (*vektör*) terimini kullanır. Ona göre vektörel mekân, kapsayıcı mekândan farklıdır. Bkz. Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*, s. 274.

¹⁰¹ *A.e.*, s. 237-238.



Resim 3.30-31: *Kitera'ya Yolculuk ve Ulis'in Bakışı*

Deleuze, S. Ayzenştayn'ın Çin ve Japon manzara resminden çok etkilendiğini, çünkü bunlarda sinemayı önceleyen bir şey gördüğünü söylemiştir. Bu yolda, özellikle Kenji Mizoguchi sinemasını "küçük biçim" bağlamında ele almıştır. Mizoguchi Angelopoulos'un da esin kaynaklarından biri olduğu için bu yorum hassaten önem arz etmektedir. Deleuze terminolojisinde *küçük biçim*, organik ve işlevsel eylem-imajı tanımlayan büyük biçimin tersine belirsiz, ikircikli, çift merkezli olduğu için eliptik ve eksilteli anlatımın hâkim olduğu sinematik kompozisyonu açıklar. (Deleuze, durumdan eyleme giden organik ve sarmal temsili ifade için kullandığı "büyük biçim"/*grande forme* tabirini film kuramcısı Noël Burch'ten aldığını belirtmiştir.) Eylemden duruma giden, küçük farkların büyük etkiler doğurduğu küçük biçimde, baştan verili bir durum yoktur, eylemler oluş hâlinde ve yeni eylemlere gebedir. Bu, organik biçimin kuşatıcı

(nefes) mekânından tümüyle farklı bir mekân ortaya çıkarır: *İskelet-mekân*. Bu mekân, vektörler, kırık çizgiler, heterojen unsurlarla yeni kompozisyon düzlemleri oluşturur. Bu, sinemanın değişik ritimler yaratabilme kabiliyetinin bir izdüşümüdür: Deleuze'e göre kendinde imajlara, nesneleri kendilerinde oldukları hâliyle görebilmeye bu farklı ritimler sayesinde ulaşılır. Deleuze, Mizoguchi'de boşluğun -yokluğun her varoluşa içkin olması gibi- doluluğun kurucu unsuru olduğunu söyleyerek baştan verili olmayan mekânı kameranın, yatay hareketiyle inşa ettiğini saptar. Sekans çekimi mekânın farklı yönlü vektörlerin olduğu parçalarını, Uzak Doğu rulo-resimlerini anıttırır biçimde rulo hâlinde açar ve birden çok vektör/kırık çizgi arasında paralellik sağlayarak heterojen mekân parçalarından -farklı özelliklerini koruyarak- özel bir homojen mekân kurar.¹⁰²

Benzer şekilde Angelopoulos, kendi sahne içinde montaj anlayışını, zaman ve mekân üzerinden izah eder. Filmlerinde montajın keserek değil, *zaman* içeren sürekli çekim ve *mekân* içeren hareketle yaratılacağına inandığını belirterek, sahnelerin tam birer birim olarak vücut bulduğunu ve onları birleştiren asıl unsurun aralarındaki duraklamalar olduğunu vurgular. Ona göre bu bir tür iç gelişme, iç ritimdir ve mekânla zamanı birleştirip, mekânı zamanın geçişine dönüştürür. Çekimlerinde zaman mekân, mekân da zaman hâline gelir; Bergsoncu zaman ve mekân, tek bir imajda birleşir (**R. 3.32-33-34**).¹⁰³



¹⁰² A.e., s. 184-246.

¹⁰³ Andrew Horton, "Ulusal Kültür ve Şahsi Vizyon", a.g.e., Fainaru, s. 104; Andrew, a.g.e., Fainaru, s. 110; Karalis, a.g.e., s. 175.



Resim 3.32-33-34: *Puslu Manzaralar*

3.5. MANZARADA ŞİİR

"Tek isteğim açıkça konuşmak, bu lütfâ layık bulunmak.
Çünkü tıka basa müzik yüklediğimiz şarkılarımız yavaşça sulara gömülüyor
ve alabildiğine süslediğimiz sanatımızın çehresini yaldızlar kemiriyor
yarın ruhumuz yelken açmadan, söylemek zamanıdır şimdi iki çift laf."¹⁰⁴

"Sinemacı film den filme, artık bütünüyle düşünülmez hâle dönüşmüş olanı
ortaya koyacak şiirselliği keşfediyor: tarihin hareketi, geçmişle şimdinin
eklemlenmesi. Düşünülmez olanın duyarlı biçimi olan bir şiirsellik. Zamanın
ve öyleyse zaman içindeki, zamana tutulmuş öznenin şiirselliği."¹⁰⁵

Deleuze'ün Mizoguchi araştırmasında mekânın icat ve inşasıyla anlattığı olgu, Angelopoulos'un bölümün başında belirttiğimiz manzarayı çeşitli resimsel usullerle inşasına hem benzemekte hem özgün zaman kullanımıyla onu aşmaktadır. V. Karalis, Angelopoulos'un *plastik biçimli* bir hayal gücü olduğunu ve filmlerinin topolojik resimsellikler içerdiğini belirtir, yani Neoplastisizm'in doğadan soyutlayıp yatay-dikey çizgilerde bulduğu plastik ilişkileri, yönetmen doğada ama grafik olarak bulmuştur.

¹⁰⁴ Yorgos Seferis'in *Nehir Kıyısında Yaşlı Adam* şiirinden alıntı. Bkz. George Seferis, **Collected Poems (1924-1955)**, Çev.-Ed. Edmund Keeley, Philip Sherrard, Princeton, Princeton University Press, 1967, s. 285. Angelopoulos, bu şiirin filmlerini tanımlayan şiir olduğunu söylemiştir. Bkz. Grodent, **a.g.e.**, Fainaru, s. 63.

¹⁰⁵ Film eleştirmeni Barthélemy Amengual'den aktaran: Talat Parman, "Zamanın Filmini Çekmek", **Sanatçı ile Buluşma Theo Angelopoulos**, Haz. Ayça Gürdal Küey, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2013, s. 47.

Bu sentezleme yaklaşımı, düzlemle derinlik arasında kurduğu diyalektik ilişkinin yanı sıra dışavurumculuğun keskinliği ile izlenimciliğin muğlaklığı, fluluğu arasında devamlı salınan ritmik resimselliğinde de mevcuttur. Görsel şiirselliği, insani/tarihsel mekân ile saf/soyut mekân arasında oluşan bu gerilim ve ritimle tanımlanır.¹⁰⁶ Merleau-Ponty, tıpkı Guillaume Apollinaire'in şiirin içinde, yaratılmış gibi değil de *kendiliğinden biçim almış* mısralar olduğuna dikkat çekmesi gibi, resmin yapılmış olmaktan çok *şeylerin derisini delerek* ortaya çıktığı, ressamın da bu ortaya çıkışın mahalli olduğu yolundaki çarpıcı fikrini ileri sürmüş ve ressamdan taşan bu figürleri "otofigüratif unsurlar" olarak tanımlamıştır.¹⁰⁷ Angelopoulos'un hareketi, yılkavi bir şekilde hareketsizlik içinde yutan imajları, kameranın yavaş, cepheden ve eliptik hareketiyle ifade bulur. Uzun çekim ve kamera hareketleri, Angelopoulos'un görsel ritmini, dolayısıyla şiirsel imajlarını kuran başlıca oftofigüratif unsurlardır. Karalis'e göre, Angelopoulos'ta zamanın geçişine dönüşmüş mekân sadece mekân değil, insan duygularının da gizli manzarasıdır; müzmin mağlubiyetin, kaybın, yasın, arayışın ve varoluşsal ızdırabın görsel kodu, formudur. Karalis bu formu, 19. yüzyılda Alman Romantiklerinin ürettiği bir kavram olan *weltschmerz* ile tanımlar. Dünya ağrısı, dünya ızdırabı, varoluş sancısı gibi anlamlara gelen bu kavram, Eleni Karaindrou'nun etkârlı, minimalist melodileriyle iyice görünür hâle gelmiştir.¹⁰⁸ Angelopoulos, müziği bağımsız, kontrpuantal bir karakter olarak kullanır, tıpkı manzara gibi müzik de onun poetik tarzının taşıyıcısıdır. Müzikle imaj, her ne kadar birbirini tamamlar gibi uyumlu görünse de aksine aralarında güçlü bir karşıtlık ve diyalektik etkileşim vardır. İkisi de birbirine fon olarak konumlanmayan, kendi anlam bütünlüklerini koruyan ve birbiriyle çarpışarak yeni anlam boyutları doğuran özerk yapılar, *otofigüratif unsurlardır*. Bu aynı zamanda, Angelopoulos'un inşacı ve diyalektik yönteminin filmin her ögesi için her an geçerli olduğunu göstermektedir.

Bir filmin her şeyden önce şiirsel olması gerektiğini, aksi halde yok hükmünde olduğunu¹⁰⁹ vurgulayan Angelopoulos'un Homeros başta olmak üzere Antik Yunan

¹⁰⁶ Karalis, *a.g.e.*, s. 159.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 66.

¹⁰⁸ Karalis, *a.g.e.*, s. 164. Almanca "dünya kederi, dünya yorgunluğu" anlamındaki *weltschmerz*, Alman romantik yazar Johann Paul Friedrich Richter tarafından 1827'de yazılan *Selina* adlı pesimist romanda ortaya atılmış bir kavramdır. Fiziksel gerçeklikle uyuşamayan insanın ruh hâlini ifade etmektedir. Bkz. (Çevrimçi), <https://www.britannica.com/art/Weltschmerz>, 30 Nisan 2022.

¹⁰⁹ O'Grady, *a.g.e.*, Fainaru, s. 84.

tragedyası ve mitolojisini, yanı sıra modern Yunan şiirini (Kavafis, Seferis, Ritsos gibi şairlerin başını çektiği) ve T. S. Eliot gibi çağdaş şiirin ustalarını sinemasının temeline yerleştirdiğini, bu şiir-birimler üzerine bir mimar ölçülüğü, titizliğiyle görsel üslubunu inşa ettiğini söylemiştik. Tabii onun manzarası, manzara resminin tarihsel gelişiminde Arcadia İdeali olarak tanımlanan, gerçek dünyanın dertlerinden uzak, ideal, cennetvâri bir Virgilyen manzara değil, tam tersine soğuk, kapalı, opak, melankolik, kuzeyli, aş boyasının ve bu rengin çağrıştırdığı eskiliğin hâkim olduğu *Casparyen* bir manzardır. Bu manzara, âdeta *weltschmerz* kavramının somutlaşmış hâli, gözle görülür bir temsili olmaya adaydır. Bu yönüyle Angelopoulos'un manzarasının, 'bulut çağı'nın ve Alman Romantiklerinin yalnız, ıssız, puslu, muammalı manzaralarının sinemasal karşılığı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Angelopoulos renkleri de bu doğrultuda kullanır, kendi deyişiyle yağlı boyanın şeffaflığı yerine suluboyanın bulanıklığını tercih eder. Mesela yeşili, baharın ve bitki örtüsünün canlı rengi olarak değil, küfün ve çürümenin soğuk rengi olarak yeniden tanımlar. Zaman ve ritim de renkle ilgilidir, *Avcılar*'da tarihin taraflı ve baskıcı tek renkliliğini yarıp yırtan kırmızı flamalı sandallar gibi (R.3.35)... Irini Stathi, bu filmdeki renklerin açılımının *extra-diegetic* (anlatı dışı) bir etki olarak eylemi yoğunlaştırdığına dikkat çekmiştir.¹¹⁰



Resim 3.35: *Avcılar*

¹¹⁰ Karalis, a.g.e., s. 177.

Jean-Antoine Watteau'nun 1717 tarihli rokoko tarzındaki *Arcadian* resmiyle aynı adı paylaşan, fakat tam tersi politik istikamete giden filmi *Kitera'ya Yolculuk* ile birlikte görülmeye başlanan sarı yağmurluklular, yönetmenin renk kullanımının en belirgin ve çarpıcı örneklerini sunar. Sarı; kapalı, puslu ve grizel manzaraları yapay bir güneş gibi delip geçen bir umut ışığı olarak işlev görür. Zaten sarı yağmurlukluların görevi, kopan telleri tamir etmek, bozulanları onarmak, *sınır ötesi* ile iletişimi sağlayarak manzarayı güzelleştirmektir (R.3.36).



Resim 3.36: Puslu Manzaralar

Karalis, Angelopoulos'un *Büyük İskender*'den sonra bireye, bireyin arayışına yönelen sinemasını, M. Heidegger'in *befindlichkeit* kavramıyla örtüştürmüştür. Kısaca *ruh hâli* olarak çevrilebilecek bu sözcük, manzara bağlamında ele aldığımız Simmel'in *stimmung* sözcüğüyle benzer anlamdadır. Simmel'e göre, doğanın manzara biçiminde algılanması, insan ile doğa arasındaki diyalogun yarattığı özel ruh hâlinin sonucudur. Bordwell de Angelopoulos sinemasını, tıpkı *mood* müziği gibi *ruh hâli sineması* olarak tanımlamış, anlatının yalnızca ağıtvârî müzikle değil, aynı zamanda manzara yoluyla derinleştirildiğini ileri sürmüştür. Sinematik temsildeki ruh hâli değişimlerini de, daha önce detaylandığımız planimetrik ile derinlik kompozisyonu arasındaki diyalektik ilişkiyle aktardığını belirtmiştir. Angelopoulos'un (kendi deyişiyle, Aristoteles'e göre yaratıcı ruhun kaynağı olan) melankolisi, hem politik umutların, modernite projesinin iflasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığının, hem de insanın karmaşık ve çetin doğasına

dair kişisel arayışının bir sonucudur.¹¹¹ Bu hayal kırıklığını, kendisi de bir büyük kehanet olarak "Geleceğin Avrupa'sı sığınmacıların Avrupa'sı olacak" öngörüsüyle dile getirmiştir.¹¹² Giderek grizelleşip, hatta ufuksuzlaşıp insanın ızdırabını bilfiil yansıtan, zaman zaman -sınırları sisle belirsizleşmiş dünyada tek gerçekmişcesine- bu ızdırabın bizzat canlı bedenine dönüşen manzaraları; imajları maddesellikten soyarak duygunun dile gelmez, soyut ifade düzeyine taşıyan Karaindrou'nun ağıtsal müziğiyle birleşip melankoliyi, *weltschmerz*'i tıpkı Alman Romantiklerinin tablolarında olduğu gibi elle tutulur kılmıştır. Angelopoulos böylece kendi modern şiirini/tragedyasını yazmıştır. Onun tragedyası, 20. yüzyıl Avrupa uygarlığına doğmuş insanın macerasını; kimlik, ulusçuluk krizi, ideolojik yarılma, göçmenlik ve yersiz yurtsuzlaşma, siyasi ve kültürel sınırlar gibi olgular üzerinden ele almış, -özellikle 1995 tarihli *Ulis'in Bakışı* filmiyle, gelmekte olan 21. yüzyıl için melankoli ve hiçlikten başka duygusu kalmamış modern bir *fin de siècle* Odysseus'u yaratarak, sınırlar ötesinde yuvasını arayan yalnız insanın ruh haritasını çıkarmıştır. Trajik kahramanın bu ayrıntılı haritası, epik yönüyle Rönesansvârî fresklerden, lirik yönüyle C. D. Friedrich gibi romantiklerle (R.3.39-40) romantiklerin mirasçıları Arnold Böcklin gibi sembolistlere (R.3.37-38), modernist yaklaşımıyla da çağdaş estetiğe uzanan poetik bir görsel üslupla çizilmiştir.



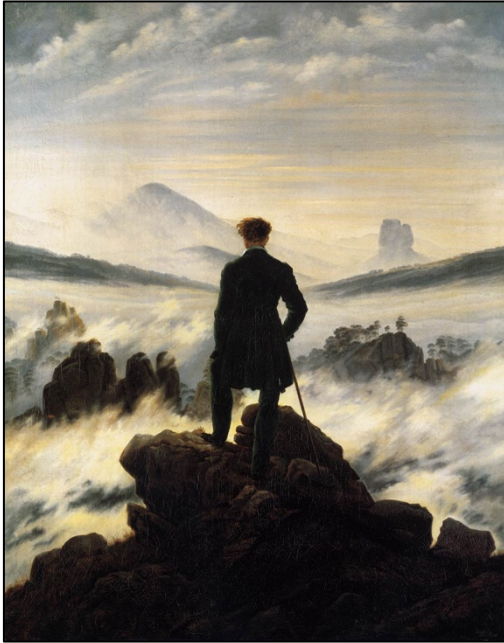
Resim 3.37: Arnold Böcklin, *Ölümler Adası* (3), 1883, Alte Nationalgalerie, Berlin.

¹¹¹ Dan Fainaru, "... Ve Her Şey Hakkında", *a.g.e.*, Fainaru, s. 171; David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, California, University of California Press, 2005, s. 176; Karalis, *a.g.e.*, s. 179.

¹¹² Seray Genç, "Angelopoulos'un Ardından Sınırları Geçmek", *a.g.e.*, Küey, s. 65.



Resim 3.38: *Büyük İskender*



Resim 3.39-40: Caspar David Friedrich, *Sis Denizi Üzerinde Gezgin*, 1817-18, Kunsthalle, Hamburg ve *Büyük İskender*.

Ulis'in Bakışı, anıtsal manzaraları, melankolik denizel imgeleri; mesela Avrupa Aydınlanması'nın son ütöpik projesi komünizmin sahneden çekilişini imleyen Tuna Nehri üzerinde giden devasa Lenin heykeli ile bu poetik görsel üslubun en yetkin örneklerini vermiştir. Karalis, modenitenin insanlığa ve uygarlığa dair kurduğu büyük umutların büyü bozumundan sonsuz hiçliğe uzanan insanın bu yolculuğu ile Seferis'in II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı hayal kırıklığını dile getirdiği *Helen* şiirindeki bir

imgenin koşutluğuna dikkat çeker. Yolculuğun sonunda, uğruna yola çıkılan Helen içi boş bir gömlek, bir yanılsama, bir hiçtir.¹¹³ Bu, yenilgiyi kabul etme yahut kaotik, kıyametvâri bir öngöründen çok duygu ve belleğin yitimiyle varoluşsal bir arayışa işaret eden bir melankolidir. Söz konusu ruh hâli, Angelopoulos'un son filmlerinde ütöpik bir ümit şeklinde belirir. *Sonsuzluk ve Bir gün* ve *Ağlayan Çayır*'da ölüme karşı deniz veya nehir nihai umudu temsil ederken; son filmi *Zamanın Tozu*, Berlin, Brandenburg Kapısı önünde, milenyumun eşiğindeki dede ve torunun el ele verip karlı manzarada geleceğe, ütöpik bir 21. yüzyıla doğru koşmaları ile nihayete erer (R.3.41).



Resim 3.41: *Zamanın Tozu*

Angelopoulos'un birer beden ve karakter hâline gelmiş içsel manzaralarının özellikle denizel olanları, Yunanca *thalassa* (deniz) sözcüğünün kökenini akla getiren ruhsal sulardır. *Thalassa*'nın ilksel su, varoluşun kaynağı, ana rahmi anlamında, Babil mitolojisinde okyanus tanrıçası olan Tiamat'ın, Babilli rahip-tarihçi Berossos'un Babil tarihini yazdığı eseri yoluyla Yunancaya geçerken aldığı biçim olduğuna dair kuvvetli görüşler mevcuttur.¹¹⁴ Nitekim Karalis, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün finalinde ölmekte olan şairin, C. D. Friedrich'in *Deniz Kenarında Keşiş*'inin içerdiği ürkütücü yüceliği anıştırarak deniz tarafından emilişini, *rahim ağzındaki bu ölümü* ilksel rahme dönüş,

¹¹³ Karalis, **a.g.e.**, s. 183-184; Yorgo Seferis, **Bütün Şiirleri**, Çev. Herkül Millas, Özdemir İnce, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990, s. 172. "(...) bir habercinin gelip de / yaşanan bunca acının, yok olan bunca hayatın / bir boş gömlek için, bir Helen uğruna / boş yere harcanmış olduğunu söylediğini duymak."

¹¹⁴ Gerald P. Verbrugghe, John M. Wickersham, **Berosos and Manetho, Introduced and Translated**, Michigan, The University of Michigan Press, 1996, s. 45.

yani yeni bir doğum ve diriliş olarak nitelendirmiştir.¹¹⁵ Son filmlerindeki ütöpik tonun yetkin bir örneğı olan bu sahne, Angelopoulos'un şu sözünü de anımsatır: "Ütopyaların dünyayı değıştirip daha ileri götüreceğıne inanırım."¹¹⁶ Angelopoulos'un yer yer ufku ortadan kaldıracak denli grileşip sisle örtölen denizel manzaralarının anlam ve işlevi, ana rahmiyle sınırlı değıldir. Mütemadiyen kayıp bir şeyin arayışında olan karakterleri, *dorsalite* çekimiyle bir *rückenfigur* olarak hep önlerinde uzayıp giden denize bakarlar (R.3.42-43). Zira deniz, aranılan şeyin çıkıp gelebileceğı bir mecradır. Bu anlamda deniz kenarları, limanlarla rıhtımlar tarihin en eski bekleme mekânlarıdır, haddizatında her yolculuk aynı zamanda bir bekleyişin de öyküsünü anlatmaktadır. Kadim şehirler, ekseri liman şehirleridir ve bu şehirlere hep denizden gelinir. Nehirler, ölkelerin doğıal sınırlarını teşkil ederler, nehirler geçilince sınırlar da geçilir; azgın nehirler insanları ve halkları birbirinden ayırırlar. Deniz, özellikle Türkçede her iki anlamında *seyredilen* bir şeydir; deniz hem gözle seyredilir hem üzerinde hareket hâlinde seyredilir. Bu niteliğı, gerek metaforik gerekse fiziksel açıdan statik/düzlem ile kinetik/derinlik kompozisyonun diyalektik ilişkisini çağrıştırırken kendine has bir ritim de yaratır. Su üzerindeki dikey yansımalar; kayıklar, sandallar, yelkenliler, gemiler, bilinmeze giden ve bilinmezden gelen yolcular, sürgünler, göçmenler, âşıklar ve çocuklar bu ritmin başlıca öğeleridir (R.3.44-45). Ritim; kayıp, yokluk, arayış, bekleyiş yüklö manzarayı yer yer ufuksuzlaştırarak görönen ile görönmöz arasındaki geçişi sağılayan *sis* ile daha da kuvvetlendirilir.



Resim 3.42: C. D. Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1809, Nationalgalerie, Berlin.

¹¹⁵ Karalis, a.g.e., s. 186.

¹¹⁶ Fainaru, a.g.e., Fainaru, s. 170.



Resim 3.43: *Sonsuzluk ve Bir Gün*



Resim 3.44: *Ağlayan Çayır*



Resim 3.45: *36 Günleri*

İkinci bölümde dile getirdiğimiz, Kleist'ın C. D. Friedrich'in *Deniz Kenarında Keşiş* yapıtı üzerine kaleme aldığı ünlü kritikte "resme bakanın göz kapakları kesilmiş gibi hissettiği" yorumu, Angelopoulos'un manzaralarına rahatlıkla uyarlanabilir. İçsel ve dışsal sınırları anlatırken güçlü bir diyalektikle sınırsız bir manzara ideali kuran bu imajlar,¹¹⁷ "bütünlüğü ve sınırsızlığından ötürü çerçeveden başka ön planı olmayan" sarsıcı resmin anlam dünyasını paylaşırlar. Angelopoulos'un *rückenfigur* karakterleri de, modern çağ ile birlikte görünmez olan Yüce'yi, diğer bir deyişle kayıp Tanrılarını arayan fakat neyi aradıklarını unutmuş modern keşişler gibidirler: Sürgit bir yolculuk hâlinde, *ufuksuzlaşmış* ufukta muammalı bir şeyi arayıp bekleyen suskun keşişler...

Göğün kapalı, monokrom, yekpâre ve *sınırsız* görünümü, J. Ruskin'in modern ressamın "tek derdi dumandı" sözünü anımsatır. Öyle ki ona göre modern resimde dumandan başka bir şey gerçek anlamda çizilmez; her şey müphem, hafif ve noksandır. Ayrıca, Ruskin, *göğün hakikatini* sanatın anlaması gereken en önemli hakikatlerden saymıştır. Manzara, şeyleri göstermek yerine bulut veya sisle kapatarak gözle görünür olandan fazlasını ima eder. Net, kesin bir algılama yoktur; anlaşılabilirlik olmadan mükemmelliğin de olamayacağı Ruskin estetiğinin temel kuralıdır.¹¹⁸ Belirsizlik ve müphemliğin, modern anlayışın ayırıcı bir vasfı oluşu dikkate değer bir olgudur. Şeylerdeki gizem ve esrar, bilim ve teknolojiyle doğayı büsbütün açıklayıp ona hâkim olabileceğine kani olmuş insanın yitirdiği yegâne şeydir. Bu açıdan modern sanatın gizeme, görünenin ötesine, soyutlamaya yönelmesi gayet anlaşılır olmaktadır. Daha önce de irdelediğimiz üzere Angelopoulos, kapalılık, ıssızlık, müphemlik gibi araçlar yanında ölü anları, boş mekânları, çerçeve ve alan dışılığı kullanarak görünmezliği kompozisyonun başat öğelerinden biri kılmıştır. Filmlerinin içsel ritmi, gizemli olana yaklaşıp ondan uzaklaşmanın bir dansı, salınımı gibidir. Deleuze de, grilikler, buhar ve sisin, şeylerin önüne çekilmiş bulanık bir örtü değil, 'cisimsiz ve imgesiz bir düşünce'nin bir görünümü olduğunu öne sürer. Toprakla suyun, gökle yerin, iyilikle kötülüğün birbirinden ayırt edilemezliği bu ilksel-prehistorik düşünceye işaret eder;

¹¹⁷ Angelopoulos, içsel sınırlar bahsinde "anlamak için kişinin kendi kimliğinin sınırlarını terk etmesi gerektiğini" söylemiştir. Bkz. Seray Genç, *a.g.e.*, Küey, s. 61.

¹¹⁸ Damisch, *a.g.e.*, s. 246-249; John Ruskin, *Modern Painters in Five Volumes*, Vol. III, Ed. Ernest Rhys, London, J. M. Dent & Co., 1906, s. 238-239.

düşünceye imgeyi sağlayan şey de hareketin aksine dünyanın askıya alınması, leyleğin adımının havada asılı kalmasıdır.¹¹⁹

Damisch'e göre Ruskin, örtülülüğü ve anlaşılmazlığı savunsa da yaşadığı asrın sonuna damga vuran Wagnerizm tartışmasında tarafsız kalmıştır. Bilindiği üzere bu tartışmada F. Nietzsche, kuzeyin melankolisi ile Wagnerci idealin pusunu reddedip güneyin aydınlık havasını ve şen bilimini tercih etmiştir. R. Wagner ise, söz konusu *bulutsuz sanat* yerine *gerçek* olanı *ideal* olandan ayırmaya yönelmiş, Ruskin estetiğine benzer şekilde, sahnenin gizemini açık edecek her şeyden şiddetle kaçınmıştır. Bundan sebep orkestrayı, sahnedeki hareketin uzak, belirsiz bir yerde gerçekleştiği duygusunu uyandıran 'mistik uçurum'a yerleştirmiştir. Wagner, müziği üreten maddi kaynağı göz önünden kaldırarak sahneyi değişken, ruhsal bir yüzeye dönüştürmeyi ve bu yüzeyin dipsiz derinliğindeki duygulara ulaşmayı amaçlamıştır. Bulut tutkunlarının amacı da tam bu duygulardır. Wagner'in idealinin, bütünsel bir sanat eserini (*gesamtkunstwerk*) oluşturan araçların; yani pus, sis, nem ve bulutla buharlaştırılıp (nefes hâline getirilip) ruhsallaştırılan müzik ve manzara resminin her çeşit kaba gerçeklikle maddesellikten arındırılması¹²⁰ olduğu düşünüldüğünde, Angelopoulos'un gerçeküstü bir uzam yaratıp rüyaların hammaddesinden yapıldığı izlenimi veren ruhsal manzaralarının bu ideale ulaştığı rahatça söylenebilir. Sinemanın *gesamtkunstswork* ütopyasını gerçekleştirmeye en yakın sanat olduğu açıktır, zira sinemada imajı oluşturan çoğu öge mistik uçurumda konumlandırılır. Angelopoulos gibi görünenden çok görünmeyenin gücünü kullanan yönetmenler için mistik uçurum, vazgeçilmez bir meta-mekândır.

Damisch, Ruskin ve Wagner'den sonra, sisle örtülmüş dağları, bulutlar içinde kaybolmuş ormanlarıyla monokrom Çin ve zen etkili Japon manzara resimlerini de benzer anlamda tetkik eder. Yer verdiği Çinli manzara ressamlarının görüşlerine göre, bulutlar manzaranın özetidir ve bir manzara resminde bir araya gelip dağılmalarıyla bulutlarla nehirler, manzarayı ortaya çıkaran örüntüyü oluştururlar¹²¹: Bulut manzarayı *nefes* gibi sararken, nehir *kırık çizgi* gibi bu kuşatıcı mekânı yırtarak -Deleuze'ün Mizoguchi sineması bağlamında değindiği gibi- farklı kompozisyon düzlemleri yaratır ve ritimle hareketi doğurur. Bu noktada bulutun (dolayısıyla sis, pus, kar ve yağmurun)

¹¹⁹ Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, s. 207-208.

¹²⁰ Damisch, **a.g.e.**, s. 260-261.

¹²¹ **A.e.**, s. 263-265.

sanat tarihinde daha en başından beri kural dışı bir öge olduğunu hatırlamamız gerekir. Figürden çok renkle ilişkilendirildiği için, Wölfflinyen terimlerle söylersek bulutun temsili, tabiatıyla çizgiselden ziyade resimsele yakındır. Daha doğru bir ifadeyle, bulut -Çinli ressamların, bulutun manzarayı ortaya çıkaran bağı kurduğuna dair fikirlerine koşut olarak- çizgiselden resimsele bir geçiş aracıdır. Nitekim daha önce söylediğimiz üzere, Damisch, bulutun resimde yer-gök, dünyevi-semavi, profan-kutsal arası geçişi sağlayan resimsel bir araç olduğunu belirtmiştir. Bordwell'in modernizminin ayırıcı vasfı olarak gördüğü, bir sentezleme-biçimler diyalektiği ustası olan Angelopoulos da sis yoluyla üslubunu resimselleştirmiş, aynı zamanda bu resimselliğini grafik öğelerle harmanlayarak kendine özgü imajlar ortaya koymuştur.



Resim 3.46: *Ulis'in Bakışı*

Mitle tarihin şiirsel bireşiminden doğan ve sinemacı kimliğiyle karşımıza çıkan modern Odysseus'un, karısı Penelope'nin yerine ikame olunmuş kayıp bakışın, üç film bobininin peşinde, 20. yüzyıl Balkan coğrafyasının kırılğan ve müphem sınırlarındaki içsel ve dışsal yolculuğunu anlatan *Ulis'in Bakışı*, yoğun sisin egemen olduğu sarsıcı bir sekansla biter: "Bu şehirde insanın en iyi dostu sistir. Şehirde hayatın normale döndüğü tek an budur, çünkü sis çökünce keskin nişancılar işlerine ara verirler. Burada sisli günler bayram gibidir." Bu poetik sözler söylendikten sonra Saraybosna halkı sis bürümüş bir nehir kıyısında hayalî bir ateşkesi kutlarken öldürülürler (**R.3.46**). Müziği görürüz, dansı ve tiyatroyu görürüz fakat ölümü göremeyiz, kalın sis perdesi ardından

yalnızca acı sesini duyarız. Ölüm, ölüm ötesi, yokluk gibi çetin metafizik konular, Angelopoulos'un son filmlerinin merkezinde yer alır. Gökle karışıp bir olmuş denizler, kasabaları yutmuş nehirler, sis bürümüş harabeler ve kara bakan, karla konuşan, kar altında koşan figürler ölüme karşı hayatın ve insanın hiç bitmeyecek şiirini okumaya, orijinal bakışın kayıp masumiyetini aramaya¹²² devam ederler (R.3.47).



Resim 3.47: *Puslu Manzaralar*

Angelopoulos *Ulis'in Bakışı*'nda, Seferis'in, Sokrates'in "kendini bilmek" meselesi üzerine Alkibiades'e söylediği sözlerden¹²³ ilham alarak yazdığı *Mitistorima* şiirinin birkaç mısrasına yer verir:

"Ve ruh / tanıyacaksa kendini / bakması gerek / yine bir başka ruha:
Aynanın içinde gördük yabancıyı ve düşmanı."¹²⁴

Mit, destan anlamındaki *mitos* ile tarih, öykü anlamına gelen *istoria* sözcüklerinden oluşan ve Türkçeye 'roman' olarak çevrilen *Mitistorima*¹²⁵, Angelopoulos'un mitle

¹²² "Kamera, şeylere farklı bir bakış açısı sunar. Film yönetmeni, orijinal bakışın kayıp masumiyetini arar." Angelopoulos'tan aktaran: Karalis, **a.g.e.**, s. 190.

¹²³ "Sevgili Alkibiades. Bu nedenle ruh da kendisini görmek istiyorsa, ruhta erdemin, yani bilginin bulunduğu yere ya da kendisine benzeyen başka bir şeye bakmalıdır." Bkz. Platon, **Alkibiades I-II**, Çev. Furkan Akderin, Haz. Ahmet Cevizci, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 89.

¹²⁴ Seferis, **Bütün Şiirleri**, s. 39.

¹²⁵ **A.e.**, Notlar bölümü içinde, s. 223.

tarihi birleştirip ikisini de açan özgün anlatısını mükemmelen ifade eden bir sözcük oluşunun yanı sıra, içerdiki derin anlamla da üzerine düşünölmeye değerdir. Modern Odysseus, kesif sis içinde kayıp bakışı aramaktadır. Sis, kendisini de ne aradığını da, hatta yolu ve yolculuğu da gizleyip örtmüştür. Belli ki Avrupa'yı, Avrupa'dan yayılmış olan tüm uygarlığı sis bürümüştür. Kahramanımız kayıp bakışı bulsa dahi, sis aralanıp da o bakışa bakmaya, *o bakışla aynaya bakmaya* izin verecek midir? Angelopoulos giderayak ütopyalara inanmıştır: Bir şimşek çakışıyla her şey bir anlığına da olsa görünür olabilir. Yine de o anlık ışık, parıldayış ve şeylerin kendinde görünür oluşu, varlığını sise, pusa ve görünmezliğe borçludur. Bu açıdan Angelopoulos'da sis, görsel şiirin ayrılmaz bir parçası olmasının yanında, politik bir araç işlevi de görmektedir. Zaten klişeleşmiş, gözde turizm merkezi, güneşli Akdeniz Yunanistan'ı yerine 'öteki Yunanistan'ı resmeden Angelopoulos manzaraları bizatihi politik bir anlama sahiptir. Bu manzaralarda kimse gülüp eğlenmez, huzur içinde dinlenmez, fotoğraf çekip hatıra edinmez. Aksine bu manzaralar yurtseverlerin kurşuna dizildiği, göçmenlerin kendini astığı, insanların düğünlerde dans ederken bile kayıp şeylerin yasını tuttıkları bir imaj ötesi imaj, bir meta-imajdır **(R.3.48)**.



Resim 3.48: *Leyleğin Geciken Adımı*

Bu noktada, 20. yüzyıl Marksist eleştirmenlerin manzaranın ideolojik bir araç olarak *karanlık* bir yönü bulunduğuna dair fikirlerini anımsamamak mümkün değildir. Kendisi de bir dava adamı, *eski* bir Marksist olan Angelopoulos, 'mutlu, sakin, huzurlu'

manzaraların *karanlık* yönünü tam tersi bir metaforla, kapalı, soğuk, puslu, melankolik havalarla aydınlatmış; varlığında gizli ama gösteremediği gerçekleri görünür kılmıştır. Onun elinde manzara, siyasal anlamda gücün aksine güçsüzlüğün, tam manasıyla *erkin terki* diyebileceğimiz bir iktidar yitiminin *medium*'u olmuştur. Unutmayalım ki -ilk kez *Kitera'ya Yolculuk*'ta görülen ve *Ağlayan Çayır*'a değin her filminde bir şekilde arz-ı endam eden sarı yağmurluklular da, âdeta bulutun ardındaki güneşi imleyen varlıkları ile bu *aydınlık* manzaranın biricik umut ışıkları hâline gelmişlerdir (R.3.48).



Resim 3.49: *Sonsuzluk ve Bir Gün*

SONUÇ

"Başlangıcım dadır benim sonum."¹

Sanat tarihsel açıdan manzaranın Batı resim geleneğinin imge ve gösterim kiplerinden sinemasal imaja dönüşümünü, kendine has bir manzara anlayışı geliştiren Theodoros Angelopoulos sineması özelinde araştırma arzu ve ihtiyacından doğan bu çalışmada, kanımızca yönetmenin öncüsü olduğu, yolculuk ve arayışı, kayıp ve yası, sınırları ve sınırsızlığı, hayal ve hatırayı, melankoliyi ve ümidi aynı anda taşıyan özel bir manzara biçimi ve estetiğine ulaştık. Bu yolda, önce manzara konusunda özellikle 20. yüzyılda ortaya atılmış felsefi-sanatsal kuram ve görüşlerden hareket ederek, doğal manzaradan kültürel manzaraya, resme ve nihayet sinemaya doğru gerçekleşen uzun yolculuğunda manzaranın sanat tarihsel biçim ve anlamının izini sürdük. İkinci olarak, Batı resim sanatı tarihi boyunca manzaranın gelişimini; başlı başına bir janr resmi olarak itibar kazanma, klasikleşme ve modernleşme hikâyesini ele aldık. Son kertede ise, Angelopoulos sineması çerçevesinde aldığı özel/özgün biçimi, içerdiği mesaj ve sembolleri, gerek ikonografik gerek biçimci yöntemler ve Gilles Deleuze'ün sinema kuramı doğrultusunda çözümlemeye tâbi tutarak, gayemiz üzere manzaranın resimden sinemaya dönüşümünde kazandığı yeni estetik anlam, işlev, araç ve olanakları ortaya koyup yorumlamaya gayret ettik.

Manzaranın doğadan ilk ayrışması (nihai ayrışma 19. yüzyılda yaşanmıştır), Antik Yunan tiyatrosu ve yarım daire biçiminde manzaraya açılan tiyatro mimarisinin keşfiyle olmuştur. Yanı sıra, antik dünyada manzara şiirsel bir ifade aracı, dekoratif bir öge ve Homeros destanlarında olduğu gibi konuyu taşıyan arka plan olarak işlev görmüştür. Hıristiyanlığın yayılmasıyla dinî konu ve figürlerin sembolik arka planı olan manzaranın kaderi, Rönesans ile birlikte bilimsel düşüncenin gelişmesi ve doğaya matematiksel-analitik yaklaşım sonucu kökten değişmiş, 16. yüzyılda bilhassa kuzeyli ressamların etkisiyle manzara, bağımsız bir resim türü olarak Batı sanatı tarihindeki yerini almıştır. Kenneth Clark bu hususta, manzara resminin gelişim çizgisinin doğayı

¹ Eliot'ın *East Coker* adlı şiirinden alıntı. Bkz. T. S. Eliot, **Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler**, Çev. Suphi Aytimur, İstanbul, Adam Yayınları, 1990, s. 128. Bu dizeyi, *Ulis'in Bakışı*'nda filmin kahramanı A. dile getirmiştir.

kavrayışımızdaki aşamaları gösterdiğini isabetle belirtmiştir. Klasik formunu 17. yüzyılda bulan manzara, hâlen akademinin katı resim türleri hiyerarşisinde ikincil, değersiz konumdadır ve klasikleşme süreci ancak 19. yüzyılda tamamlanmıştır. Aynı yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler, dolayısıyla resim sanatındaki büyük kırılmalar neticesinde manzaranın da modernleşme serüveni başlamıştır. Manzaranın genellikle olaylara fon oluşturan ontolojik niteliği, onu tüm sanatlar için önemli bir *medium* kılmış ve türlü mesajlar taşıyıp bunları ileten bir ortam olarak manzara olgusu, modern çağda birçok kurama ve dahi eleştiriye konu olmuştur. Böylelikle çağımızda manzara çok anlamlı-katmanlı bir yapıya kavuşmuş, özellikle Marksistlerin ideolojik açıdan manzara eleştirisi, sanat ve kültür tarihinde anılmaya değer bir etki bırakmıştır.

Tüm bir Yunan tiyatro, tragedya, destan, resim ve şiir mirasını devralıp, klasiği modern öğelerle başarıyla sentezleyen Angelopoulos, tarihî/mitolojik anlatıyı öne alan matematiksel/müzikal bir anlayışla inşa ettiği epik manzaralarıyla Nicolas Poussin'in öncüsü olduğu inşacı resim ekolüne bağlanırken, kuzey karakterli puslu, müphem, melankolik ve *bakanın göz kapaklarının kesilmiş gibi hissettiği* manzaralarıyla Alman Romantiklerine yaklaşmıştır. Gerek kişisel bir zaman-ritim duygusu ve kendine özgü zaman kullanımıyla, gerek düzlem-derinlik kompozisyonları gibi geleneksel resimsel araçları modern tarzda harmanlayarak elde ettiği filmik betimlerle yeni bir sinematik imaj yaratan yönetmen, bu vasfıyla modern soyut resimle ve Mondrian gibi resimsel ritmi yeniden tanımlayan sanatçılarla da ortak bir zeminde buluşmuştur.

Filmlerini aynı anda hem fiziksel hem tinsel yolculuklar olarak inşa eden Angelopoulos'un biçiminin ayırıcı özelliği, kamerayla beraber zamanın, mekânın ve kahramanın akıp gittiği *hareket eden çekim*'dir. Bu kâh dönen kâh yaklaşıp uzaklaşan hareket, kusursuz kompozisyonlar ve renklerin şiirsel kullanımıyla birleşip poetik bir görsel üslup meydana getirmiştir. Ele aldığı ölüm-hayat, kayıp-arayış, sürgün-yuva, kimlik-tarih, dışsal sınır-içsel sınırsızlık, yabancılaşma-köklerini bulma gibi büyük konular bu poetik üsluba güçlü bir politik düzey kazandırmıştır.² Tarih, zaman ve insan içinde yuvasını arayan sonsuz bir yolculuğu anlatırken modernitenin derin açmazlarına

² Geoff Andrew, "Onun Hayatının Çağı: Sonsuzluk ve Bir Gün", **Theo Angelopoulos**, Der. Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 136. Angelopoulos yuvayı (*nostos* için bkz. 3. bölüm, 21. dipnot) şu şekilde tanımlamıştır: "Yuva, kendimizle ve dünyanın geri kalanıyla sonunda barış içinde olacağımız o ayrıcalıklı yerdir." Bkz. Dan Fainaru, "Bir Bakıştaki İnsanlık Deneyimi: Ulysses'in Bakışı", **a.g.e.**, Fainaru, s. 120.

-tıpkı ustası Antonioni gibi- işaret eden bu şiir-imajların en baskın unsuru manzaradır. Onun hem karakterlerinin iç dünyasını yansıtan hem de başlı başına güçlü bir karakter işlevi taşıyan manzarası bir *meta-imaj*, Panofskyci anlamda sembolik bir form hâline gelip kendi özel biçim ve anlamını doğurmuştur. Angelopoulos, üslubunu oluşturan uzun, uzak ve komplike kaydırmalı çekimler, kameranın eliptik hareketi, üç çeyrek sırt planları, alan-dışlıklar, ölü anlar gibi güçlü teknikleri salt biçimsel unsurlar olarak kullanmamış, bilakis bütün bu teknikler anlatmak istediği büyük meseleleri, peşinde olduğu anlamı, duyduğu derin dünya ızdırabını (*weltschmerz*) hakkıyla gösteren ifade araçları olmuşlardır. Adını, W. Shakespeare'in *Nasıl Hoşunuza Giderse* oyunundaki Rosalind ile Orlando'nun diyalogundan³ alan *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün unutulmuş, kayıp kelimeleri arayan yaban şairi gibi Angelopoulos da, ömrünü kendi görsel şiirinin kelimelerini aramaya adanmıştır. Bu da onun sinemasını poetik bir tefekkür sineması, Martin Heidegger'in *befindlichkeit* (ruh hâli) kavramıyla örtüşecek şekilde bir *ruh hâli (mood) sineması* hâline getirmiştir. G. Simmel'in manzaranın, insan ile doğa arasındaki diyalogun yarattığı bir *ruh hâli*'nin (*stimmung*) sonucu ortaya çıktığı görüşü ile beraber düşünüldüğünde⁴, manzara-oyuncu-kamera kutsal üçlünün⁵ bir yaratımı olan bu ruh hâli sinemasının orijinal bir manzara formu doğurmuş olması da son derece anlaşılır olmaktadır.

Ulus Baker'in deyişiyle "yüksek bir görme yetisi"⁶, yanı sıra E. Karaindrou'nun şiir-imajları sese tercüme eden müziği⁷ ile *yüksek bir dinleme yetisi* de talep eden bu sinemasal manzaranın resimsel manzarayla olan sıkı bağını araştırdığımız çalışmamız süresince bizi en çok düşündüren şeylerden biri, sanat tarihi ve sinemanın birbiriyle yakın ilgili iki disiplin olmalarına karşın (çalışmamızın ilk bölümünde andığımız, T.Y. Levin'in geleneksel sanat tarihinin sinemaya ilgisizliğini ve sinema kuramcılarının da Panofsky'nin sinemaya uygulanabilir olan sanat tarihsel metinlerine kayıtsızlıklarını

³ William Shakespeare, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, İş Kültür Yayınları, 2016, s. 87.

⁴ *Stimmung*'un kavramsal kökeni Kant'a dayanmaktadır. Bkz. 2. bölüm, 57. dipnot.

⁵ Angelopoulos'un sözünden aktaran: Serge Toubiana ve Frédéric Strauss, "Sisli Manzara", *a.g.e.*, Fainaru, s. 77.

⁶ Ulus Baker, "Video Üstüne", (Çevrimiçi) <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1344/video-ustune.html>, 27 Nisan 2022.

⁷ Karaindrou'nun Angelopoulos'un kontrpuantal imajlarıyla birleşip tıpkı manzara gibi bir karakter olan müziği, hümanist Quattrocento düşünürü Marsilio Ficino'nun "müzik, sessizliğin süslenmesinden başka bir şey değildir" sözünü de anımsatmaktadır.

eleştirmesi gibi), Türkçede "sanat tarihsel sinema" üzerine düşünmeyi geliştirebilecek verimli çalışmaların azlığı; daha da önemlisi, manzara konusunda başlıca kanonik kaynakların (K. Clark'ın *Landscape Into Art*'ı gibi) Türkçeye çevrilmemiş olmasıdır. Çalışmamızın, gerek ülkemiz sanat tarihi eğitiminde lüzumlu eserlerin ivedilikle Türkçeye kazandırılması, gerekse bu türden disiplinlerarası çalışmalara ilginin artması yönünde bir vesile olacağını umuyoruz.

Sözümüze, Theo Angelopoulos'un çağımızda sinemanın gücüne olan inanç ve umudunu gösteren bilgece ifadeleriyle son veriyoruz:

"Dünyanın şu anda sinemaya her zamandan daha çok ihtiyacı var. Yaşadığımız çürüyen dünyaya belki de en son *direnış* formudur sinema."⁸

⁸ Andrew Horton, "Ulusal Kültür ve Şahsi Vizyon", **a.g.e.**, Fainaru, s. 103.

EKLER

EK 1: Sinema Sözlükçesi¹

auteurism (auteur theory): *İng.* yaratıcılar kuramı; yönetmeni, filmin tek ve gerçek yaratıcısı sayan eleştiri tutumu.

close-up: *İng.* yakın plan, omuz çekimi.

cadrage: *Fr.* çerçeve düzeltme, çerçeveleme, kadraj. (**cadre:** çerçeve, kadr.)

cutting (editing) in the camera: *İng.* kamera içi kurgu; bitmiş filmdeki kurgunun yapısı göz önünde bulundurularak film çekilirken yapılan kurgu çalışması.

dedramatisation: *İng.* dramdan arındırma, dedramatizasyon.

deep focus: *İng.* alan derinliği, odak derinliği.

dorsality shot: *İng.* sırt çekimi. (**3/4 dorsality shot:** üç çeyrek sırt çekimi.)

long shot: *İng.* uzak çekim, genel plan.

long take (continuous take): *İng.* çekim-ayrım; bir ayrım (sekans) oluşturacak denli uzun olan, bir ayrım boyunca sürdürülen, kesintisiz çekim. Türkçede plan-sekans, sekans çekimi, tek plan, kesmesiz çekim gibi isimlerle de anılan bu terim çalışmamızda ekseri "uzun çekim" olarak kullanılmıştır.

medium: *İng.* ortam, mecra, aracı, taşıyıcı.

offscreen space: *İng.* çerçeve dışı alan, kamera dışı mekân, alan-dışı.

pan: *İng.* yatay çevrinme; kameranın yatay hareketi.

plan: *İng.* çekim.

sekans: *İng.* ayrım.

tilt: *İng.* düşey çevrinme; kameranın düşey hareketi.

temps mort: *Fr.* ölü nokta, ölü zaman, ölü an.

tracking shot (dolly shot, moving shot, travelling shot, trucking shot): *İng.* izleyici çekim, kaydırmalı çekim.

wide-angle depth: *İng.* geniş açılı mercekla sağlanan alan derinliği, geniş açı derinliği.

¹ Çalışmamızda geçen çoğunluğu İngilizce, bir kısmıysa Fransızca kökenli sinema terimlerini içeren bu sözlükçe, Nijat Özön'ün **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**nden yararlanılarak hazırlanmıştır.

EK 2: Theodoros Angelopoulos Filmografisi

- 1968 - **Yayın** (*I Ekpombi*). Siyah-beyaz, 23'.
- 1970 - **Tatbikat** (*Anaparastasi*). Siyah-beyaz, 100'.
- 1972 - **'36 Günleri** (*Meres Tou '36*). Renkli, 105'.
- 1975 - **Kumpanya** (*O Thiasos*). Renkli, 230'.
- 1977 - **Avcılar** (*Oi Kynigoi*). Renkli, 168'.
- 1980 - **Büyük İskender** (*O Megalexandros*). Renkli, 210'.
- 1981 - **Bir Köy, Bir Köylü** (*Horio Ena, Katoikos Enas*). Belgesel, 20'.
- 1983 - **Atina, Akropolis'e Dönüş** (*Athena, Epistrofi Stin Akropoli*). Belgesel, 43'.
- 1984 - **Kitera'ya Yolculuk** (*Taxidi Sta Kythira*). Renkli, 120'.
- 1986 - **Arıcı** (*O Melissokomos*). Renkli, 122'.
- 1988 - **Puslu Manzaralar** (*Topio Stin Omihli*). Renkli, 127'.
- 1991 - **Leyleğin Geciken Adımı** (*To Meteoro Vima Tou Pelargou*). Renkli, 143'.
- 1995 - **Ulis'in Bakışı** (*To Vlemma Tou Odyssea*). Renkli, 176'.
- 1998 - **Sonsuzluk ve Bir Gün** (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*). Renkli, 137'.
- 2004 - **Ağlayan Çayır** (*Trilogia I: To Livadi Pou Dakryzei*). Renkli, 170'.
- 2008 - **Zamanın Tozu** (*Trilogia II: I Skoni Tou Hronou*). Renkli, 125'.

Katkıda Bulundukları:

- 1965 - **Forminx'in Hikâyesi** (*Peripeteies Me Tous Forminx*). Tamamlanmadı.
- 1995 - **Lumière ve Ortakları** (*Lumière et Compagnie*). 88'. Lumière Kardeşler tarafından icat edilen orijinal sinematografla kısa film çeken 40 yönetmenden biri.
- 2007 - **Herkesin Kendi Sineması** (*Chacun son Cinéma: Une Déclaration d'Amour au Grand Écran*). 100'. Üçer dakikalık kısa filmlerle sinemaya dair duygularını anlatan 33 yönetmenden biri.
- 2012 - **Görünmez Dünya** (*Mundo Invisível*). 93'. **Alçak Gökyüzü** (*Céu Inferior*) adlı kısa filmiyle katıldığı, 'modern dünyada görünmezlik' teması etrafında farklı hikâyeleri bir araya getiren bir antoloji.

BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W.: **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.
- Andrew, J. Dudley: **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2010.
- Andrews, Malcolm: **Landscape and Western Art**, New York, Oxford University Press, 1999.
- Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.
- Arı, Yılmaz: "Amerikan Kültürel Coğrafyasında Peyzaj Kavramı", **Doğu Coğrafya Dergisi**, 10 (13), 2011, 311-339, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunidcd/issue/2434/30933>, 25 Nisan 2022.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012.
- Arnheim, Rudolf: **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Artun, Ali: "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 7-86.
- Atam, Zahit, v.d.: "Theo Angelopoulos ile Açık Bir Diyalog", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001, s. 118-122.
- Aydoğan, Hüseyin: "Lessing'in Sanat Felsefesinde Laokoon Bahsi", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt 16, Sayı 1, 2016, s. 219-242.

- Ayverdi, İlhan: **Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, Kubbealtı, 2011.
- Baker, Ulus: "Video Üstüne", (Çevrimiçi) <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1344/video-ustune.html>, 27 Nisan 2022.
- Barthes, Roland: **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1996.
- Bätschmann, Oskar: "Introduction", **Nine Letters on Landscape Painting**, Carl Gustav Carus, Çev. David Britt, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2002, pp. 1-73.
- Baudelaire, Charles: **Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions**, Çev. & Ed. Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon, 1981.
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Baudrillard, Jean: **Amerika**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Bazin, André: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1993.
- Bazin, André: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Berger, John, Jean Mohr: **Talihli Bir Adam: Bir Köy Doktorunun Hikâyesi**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

- Berger, John: **Manzaralar**, Haz. Tom Overton, Çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Beyazıt, Ebru: **20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.
- Bíro, Yvette: "The empire of the journey in Voyage to Cythera", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, pp. 69-77.
- Bíro, Yvette: **Sinemada Zaman - Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış**, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2011.
- Blumberg, Naomi: "Landscape Painting", **Encyclopedia Britannica**, 2020, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/art/landscape-painting>, 23 Haziran 2021.
- Bonitzer, Pascal: **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Bordwell, David: "Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, pp. 11-26.
- Bordwell, David: "Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim", Çev. Adnan Ufuk, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 7, Bahar 2000, s. 101-120.

- Bordwell, David: **Figures Traced in Light: On Cinematic Staging**, California, University of California Press, 2005.
- Burke, Peter: **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003.
- Cartwright, Mark: "Akrotiri Frescoes", **World History Encyclopedia**, 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.worldhistory.org/article/673/akrotiri-frescoes/>, 17 Eylül 2021.
- Carus, Carl Gustav: **Neun Briefe über Landschaftsmalerei: Geschrieben in den Jahren 1815-1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung**, Leipzig, Hrsg. von C. G. Carus, 1831.
- Cauquelin, Anne: **Peyzajın İcadı**, Çev. Muna Cedden, Ankara, Dost Kitabevi, 2016.
- Clark, Kenneth: **Landscape Into Art**, London, John Murray, 1949.
- Cosgrove, Denis E.: "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape", **Landscape Theory**, Ed. Rachael Ziady DeLue, James Elkins, New York and London, Routledge, 2008, pp. 17-42.
- Cosgrove, Denis, Stephen Daniels: **The Iconography of Landscape**, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Crandell, Gina: **Nature Pictorialized "The View" In Landscape History**, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Crary, Jonathan: **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

- Damisch, Hubert: **Bulut Kuramı**, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari: **Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni 2, Kapma Aygıtı**, Çev. Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1993.
- Deleuze, Gilles: **Sinema I: Hareket-İmge**, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Deleuze, Gilles: **Sinema II: Zaman-İmge**, Çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2021.
- DeLue, Rachael Ziady, James Elkins: **Landscape Theory**, New York and London, Routledge, 2008.
- Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2019.
- Eco, Umberto: **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Egmont Yayıncılık, 2012.
- Eco, Umberto: **Ortaçağ**, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul, Alfa Yayın, 2014.
- Eisenstein, Sergey M.: **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi, 1984.
- Eliot, T. S.: **Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler**, Çev. Suphi Aytimur, İstanbul, Adam Yayınları, 1990.
- Emerson, Ralph Waldo: **Doğa**, Çev. Mandana Azeri, İstanbul, Zeplin Kitap, 2019.
- Erhat, Azra: **Aristophanes**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1958.

- Fainaru, Dan: **Theo Angelopoulos**, Der. D. Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
- Fallahzadeh, Ali, Geneviève Gamache: "Equilibrium and rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic compositions", **Cogents Arts & Humanities**, 5:1, 2018, <https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1525858>.
- Flusser, Vilem: **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009.
- Friedländer, Max J.: **Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development**, Çev. R.F.C. Hull, New York, Schocken Books, 1965.
- Genco, Elif: "Bir Yönetmenin İzinde Çağdaş Yunan Tarihi", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 8, Kış 2001, s. 20-50.
- Goethe, Johann Wolfgang von: **Renk Öğretisi**, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2013.
- Gombrich, E. H.: **İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Gombrich, Ernst: "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", **Norm and Form**, Oxford, Phaidon Press Limited, 1966, pp. 107-121.
- Guareschi, Carlo: "Experiencing Landscape. A Phenomenological Perspective", **Cracow Landscape Monographs I**, Cracow, Institute of Landscape Architecture Cracow University of Technology, 2016, pp. 29-35.
- Hamerton, Philip Gilbert: **Landscape**, London, Seeley & Co., 1885.
- Harvey, Judith: "Ut Pictura Poesis", 2002, (Çevrimiçi) <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm>, 23 Mayıs 2021.

- Horton, Andrew: **The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation**, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Horton, Andrew: **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Wiltshire, Flicks Books, 1997.
- Jameson, Fredric: "Theo Angelopoulos: the past as history, the future as form", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, pp. 78-95.
- Karalis, Vrasidas: "An Essay on the Ocular Poetics Of Theo Angelopoulos", **Realism in Greek Cinema**, Londra, I.B.Tauris, 2016, pp. 157-190.
- Klee, Paul: **Bauhaus Ders Notları ve Yazılar**, Çev. U. Emre Özdil, İstanbul, Hayalperest Kitap, 2010.
- Krämer, Sybille: **Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy**, Çev. Anthony Enss, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- Krase, Anett: **The Transformation of Landscape as an Aesthetic Idea**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015.
- Küey, Ayça Gürdal: **Sanatçı ile Buluşma Theo Angelopoulos**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2013.
- Lacan, Jacques: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Lakka, Maria: **The Rhythm-Image: Aesthetic experience in the work of Theo Angelopoulos and Bill Viola**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Londra, Univesity of London, Goldsmiths College, Media and Communications, 2006.

- Lavin, Irving: "Introduction", **Three Essays on Style**, Erwin Panofsky, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, pp. 1-14.
- Lévi-Strauss, Claude: **Bakmak Dinlemek Okumak**, Çev. Ömer B. Albayrak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Levin, Thomas Y.: "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", **The Yale Journal Of Criticism**, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, Vol. 9, N. 1, pp. 27-55.
- Lorch, Benjamin: "Landscape", 2002, (Çevrimiçi)
<https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/landscape.htm>, 23 Mayıs 2021.
- Luft, Eric v.d.: "Three Paradigm Theories of Time: Bergson, McTaggart, and Whitehead", **Process Studies** 48-1, 2019, pp. 88-104,
<https://doi.org/10.5840/process20194817>.
- Luhmann, Niklas: **Art as a Social System**, Çev. Eva M. Knodt, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Luke, Megan R.: "The Photographic Reproduction of Space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer", **RES: Anthropology and Aesthetics**, No. 57/58, Cambridge, President and Fellows of Harvard College, 2010, pp. 339-43,
<https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25769987>.
- Makrygiannakis, Evangelos: **The Films of Theo Angelopoulos: A Voyage in Time**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Edinburgh, The University of Edinburgh, 2008.
- Meinig, Donald W.: "Symbolic Landscapes: Some Idealizations of American Communities", **The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays**, Ed. D.W. Meinig, New York, Oxford University Press, 1979, pp. 164-192.

- Merleau-Ponty, Maurice: **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Sosyal, İstanbul, Metis Yayınları, 1996.
- Metz, Christian: **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012, c. 1.
- Minor, Vernon Hyde: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Mitchell, W.J.T.: **Landscape and Power**, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Mitchell, W.J.T.: "Resimler Ne İster?", Çev. Adem Beyaz, **Cogito: İmajı Düşünmek**, No: 97, Bahar 2020, s. 126-151.
- Mitchell, W.J.T.: "What Is an Image?", **Iconology: image, text, ideology**, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pp. 7-46.
- Mitry, Jean: **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**, Çev. Christopher King, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- Özön, Nijat **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Pagano, Tullio: "Reclaiming Landscape", **Annali d'Italianistica**, 29, 2011, 401-16.
- Panofsky, Erwin: **Idea: A Concept in Art Theory**, Çev. Joseph J. S. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968.
- Panofsky, Erwin: **İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar**, Çev. Orhan Düz, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014.

- Panofsky, Erwin: "Style and Medium in the Motion Pictures", **Three Essays on Style**, Ed. Irving Lavin, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, pp. 91-125.
- Panofsky, Erwin: **Perspektif Simgesel Bir Biçim**, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Platon: **Alkibiades I-II**, Çev. Furkan Akderin, Haz. Ahmet Cevizci, İstanbul, Say Yayınları, 2010.
- Platon: **Philebos**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2013.
- Poe, Edgar Allan: **Poetry, Tales, & Selected Essays**, New York, The Library of America, 1996.
- Pollitt, Ben: "Caspar David Friedrich, Monk by the Sea", **Smarthistory**, 2015, (Çevrimiçi)
<https://smarthistory.org/friedrich-monk-by-the-sea/>, 12 Eylül 2021.
- Ruskin, John: **Modern Painters in Five Volumes**, Vol. III, Ed. Ernest Rhys, London, J. M. Dent & Co., 1906.
- Schmitt, Axel K., v.d.: "Identifying the Volcanic Eruption Depicted in a Neolithic Painting at Çatalhöyük, Central Anatolia, Turkey", **Plos One**, 2014, Vol. 9-1,
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0084711>.
- Seferis, George: **Collected Poems (1924-1955)**, Çev-Ed. Edmund Keeley, Philip Sherrard, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- Seferis, Yorgo: **Bütün Şiirleri**, Çev. Herkül Millas, Özdemir İnce, İstanbul, Varlık Yayınları, 1990.
- Shakespeare, William: **Nasıl Hoşunuza Giderse**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, İş Kültür Yayınları, 2016.

- Sütçü, Özcan Yılmaz: **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, İstanbul, Es Yayınları, 2005.
- Sypher, Wylie: **Four Stages of Renaissance Style; Transformations in Art and Literature 1400-1700**, New York, Doubleday, 1955.
- Thoreau, Henry David: **All Nature Is My Bride: Selections from Thoreau**, Old Greenwich, Chatham Press, 1975.
- Tosaki, Eiichi: **Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm**, Netherlands, Springer, 2017.
- Tükel, Uşun: **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005.
- Verbrugghe, Gerald P., John M. Wickersham: **Berosos and Manetho, Introduced and Translated**, Michigan, The University of Michigan Press, 1996.
- Verschaffel, Bart: "The World of the Landscape", Çev. Gregory Ball, **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, Purdue University Press, 14-3, 2012, 1-9. (Çevrimiçi)
<https://www.thefreelibrary.com/The+world+of+the+landscape.-a0313346727>, 5 Haziran 2021.
- Vinci, Leonardo da: **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Notos Kitap, 2015.
- Wilmington, Michael: "Theo Angelopoulos: landscapes, players, mist", **The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos**, Ed. Andrew Horton, Wiltshire, Flicks Books, 1997, pp. 57-68.
- Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Wölfflin, Heinrich:

Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973.

Yetişkin, Ebru Belgin:

"Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, C.0, Sayı 40, Ağustos 2011, s. 123-141.

Yücefer, Hakan:

"İmgenin Ardındaki İmge, Deleuze'de Eylem-İmgenin Üç Krizi", **Cogito: İmajı Düşünmek**, No: 97, Bahar 2020, s. 97-125.

(Çevrimiçi)

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803115048372>, 26 Ağustos 2021.

(Çevrimiçi)

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/ciclo-con-scene-dell-odissea-da-via-graziosa.html>, 26 Haziran 2021.

(Çevrimiçi)

<https://www.britannica.com/art/Weltschmerz>, 30 Nisan 2022.

(Çevrimiçi)

https://en.wikipedia.org/wiki/Hortus_conclusus, 11 Temmuz 2021.

(Çevrimiçi)

<https://www.etymonline.com/>, 1 Mayıs 2021.

(Çevrimiçi)

<https://www.imdb.com/>, 29 Nisan 2022.