

SANATSAL ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİNEMA VE RESİM

ERSİN DOĞAN

**YÜKSEK LİSANS
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK**

DÜZCE, 2023

SANATSAL ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİNEMA VE RESİM

ERSİN DOĞAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK**

DÜZCE, 2023

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATSAL ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİNEMA VE RESİM

Ersin DOĞAN tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından
Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **YÜKSEK**
LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doçent Seniha Ünay SELÇUK

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Seniha Ünay
SELÇUK

Düzce Üniversitesi

Dr. Öğrt. Üyesi
Mehmet ÖRS

Düzce Üniversitesi

Doç. Dr. Harika
Esra OSKAY

Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 27/04/2023

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

Tarih

(İmza)

Adı SOYADI

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında desteğini esirgemeyen, bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve kaynak önerileri ile büyük katkı sağlayan sayın danışman hocam Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmam sürecinde özellikle başlangıcından itibaren ufkumu açacak fikir ve kitap gibi kaynakları esirgemeyen Dr. Öğrt. Üyesi Tülay Çelik hocama ve “Kerpe” adlı belgeseli çekmeme yardımcı olan yönetmen Abdullah Torun arkadaşşıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2023

Ersin DOĞAN

İÇİNDEKİLER

BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
ÖZET	xiv
ABSTRACT.....	xv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1.1. İlk Hareketli Fotoğraf.....	3
1.2. Andrey Tarkovsky Zerkalo (Ayna) Filmini Sanat Eserleri ile Okumak	5
1.2.1. Tarkovsky Renk Anlayışı	7
1.2.2. Baba.....	18
1.2.3. Anne ve İnci Küpeli Kız.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	28
2.1. Alfred Hitchcock'un Sanatsal Bakışı.....	28
2.1.1.Sapık (Psycho) Filminin Etkisi.....	31
2.1.2. Hitchcock Filmlerinin Storyboardları	34
2.1.3. Kuşlar Filmi (The Birds)	39
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	44
3.1. Japon Sineması: Akira Kurosawa Örneği	44
3.1. Akira Kurosawa Sinemasının Storyboardları.....	46
3.1.1.Akira Kurosawa Sinemasındaki Renk Anlayışı	48
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	61
UYGULAMALAR	61
SONUÇ	97

KAYNAKÇA.....	99
ÖZGEÇMİŞ	102



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Lumiere Kardeşler, “Bir Trenin La Ciotat İstasyonuna Gelişi”, 1895 (Scroll.in,2023).....	3
Görsel 2. Lumiere Kardeşler, Sinematograf, 1895 (Theculturetrip, 2018).....	4
Görsel 3. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”, Film; 1975 (Kultfilmler, 2022)	6
Görsel 4. Vincet Van Gogh “Gauguin'in Sandalyesi” 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 90.5 x 72.7 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Hollanda (https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-gauguinin-sandalyesi-1888)	7
Görsel 5. Yves Klein Tuval üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine kuru pigment ve sentetik reçine 78 1/2 x 57 inçLouvre Abu Dabi, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri (http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/881/untitled-anthropometry/).....	8
Görsel 6. Thomas Gainsborough “The Blue Boy (Mavi Çocuk)” 1770 Tuval Üzeri Yağlıboya 177,8X112,1 cm Henry E. Huntington Sanat Galerisi, San Marino, Kaliforniya	9
Görsel 7. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”,Film; 1975.....	10
Görsel 8. Agnolo Brinzo “ Eleonora di Toledo” 1965 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 56X46 cm Národní Galerie, Prague.....	11
Görsel 9. Carlo Crivelli “ Meryem ve Çocuk İsa” 1473 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 38X28 cm Metropolitan Museum of Art, New York.	12
Görsel 10. Edouard Manet “Olympia” 1863, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 190 cm, Musée d’Orsay, Paris, Fransa	14
Görsel 11. Andrey Tarkovsky, “The Mirror (Ayna)”, Film 1975.....	16
Görsel 12. Michael Wolgemut “Ölümün Dansı” 1493 Gravür Baskı 46X31,7 cm Metropolitan Müzesi New York ABD.....	17
Görsel 13. Ingmar Bergman “Yedinci Mühür” 1965 Film (08.02.2013).....	18
Görsel 14. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”, Film, 1975.....	19
Görsel 15. Pieter Bruegel “ Karda Avcılar (Kış)” 1965 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 162 x 117 cm (Sanat Tarihi Müzesi, Viyana	20

Görsel 16. Leonardo da Vinci “Portrait of Ginevra de Benci (Ginevra de Benci’nin Portresi)” 1475 Ahşap Üzeri Yağlıboya 42X37 cm Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, ABD	22
Görsel 17. Andrey,T. (Yönetmen), (1975) Ayna [Film] (01.05.2021)	22
Görsel 18. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)	23
Görsel 19. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)	23
Görsel 20. Johannes Vermeer “ İnci Küpeli Kız” 1665 Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5X39 Mauritshuis, Lahey, Hollanda.....	24
Görsel 21. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)	25
Görsel 22. Pieter Claesz “Pieter Claesz Vanitas tablosu” 1628 Tuval Üzeri Yağlıboya 24X35,9 cm Metropolitan Museum of Art New York.	26
Görsel 23. Alfred,H. 1975, Vertigo Film Sahnesi (15.04.2015).....	29
Görsel 24. Edward Hopper, “ House by the Railroad “ Tuval Üzeri Yağlı Boya 24X29 1925, Modern Sanat Müzesi, New York	32
Görsel 25. Sinema Dünyasının En Gözde Ressamları (2021, Ocak 19).....	33
Görsel 26. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	35
Görsel 27. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	35
Görsel 28. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	36
Görsel 29. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	36
Görsel 30. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	36
Görsel 31. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	37
Görsel 32. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	37

Görsel 33. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).....	39
Görsel 34. Alfred Hitchcock (2012, Aralık 29). Alfred Hitchcock'un Storyboard'ları. 40	40
Görsel 35. Hitchcock Gallery: 1233 Kuşlar (1963) Film Şeridi	41
Görsel 36. Alfred Hitchcock (1963): Okul Evindeki Sahnenin Öyküleyicisi.....	41
Görsel 37. Alfred Hitchcock (1963) Okul Evindeki Sahnenin Öyküleyicisi.....	42
Görsel 38. Alfred Hitchcock (1963) Hitchcock'un Storyboard'ları	43
Görsel 39. Alfred Hitchcock (1963), Hitchcock'un Storyboard'ları	43
Görsel 40. Akira Kurosawa, Destansı Filmlerdeki Sahneler İçin Storyboard'ları Boyadı: Tuvali Selüloit ile Karşılaştırın (2015, Ekim 2).	47
Görsel 41. Akira Kurosawa, Destansı Filmlerdeki Sahneler İçin Storyboard'ları Boyadı: Tuvali Selüloit ile Karşılaştırın (2015, Ekim 2).	48
Görsel 42. Akira Kurosawa'nın Rüyalari (2015, Ekim 30).....	51
Görsel 43. Akira Kurosawa'nın muhteşem elle boyanmış storyboard'ları (2021, Ekim 14).	51
Görsel 44. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	52
Görsel 45. No Tiyatrosu, Japonya.....	53
Görsel 46. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	53
Görsel 47. Akira Kurosawa "Dreams", Storyboard, 1991.	54
Görsel 48. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	55
Görsel 49. Akira Kurosawa "Dreams", Storyboard, 1991.	56
Görsel 50. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	56
Görsel 51. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	58
Görsel 52. Akira Kurosawa "Dreams", Storyboard, 1991.	59
Görsel 53. Akira Kurosawa "Dreams", Film, 1991.	59
Görsel 54. Ersin Doğan, "Ayna", 2022,15x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik.....	61
Görsel 55. Ersin Doğan, "Realite", 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik	62

Görsel 56. Ersin Doğan, “1 Ben”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik	63
Görsel 57. Ersin Doğan, “Nermin ile Kadir”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik	64
Görsel 58. Ersin Doğan, “Kesik”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik	65
Görsel 59. Ersin Doğan, “Raporlama”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik	66
Görsel 60. Ersin Doğan, “Dünden Kalan”, 2022,30x12 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği	67
Görsel 61. Ersin Doğan, “Ağrı Dağında ki Atların Yası”, 2022,80x100 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği.....	68
Görsel 62. Ersin Doğan, “Annemin Dinleyişi”, 2022,70x100 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği	70
Görsel 63. Ersin Doğan, “Nişan Ritüeli I”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği	70
Görsel 64. Ersin Doğan, “Tuzlu Kahve”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği	71
Görsel 65. Ersin Doğan, “Var Olmak ve Meta”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği	72
Görsel 66. Ersin Doğan, “Exlibris”, 2022,10x12 Kâğıt Üzeri Gravür Baskı.....	73
Görsel 67. Ersin Doğan, “Yansıma ”, 2023, Fotoğraf Baskı	74
Görsel 68. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Tükenmez Kalem.....	75
Görsel 69. Ersin Doğan, “Yansıma II”, 2023, Fotoğraf Baskı.....	76
Görsel 70. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler II”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Tükenmez Kalem.....	76
Görsel 71. Ersin Doğan, “Yansıma III”, 2023, Fotoğraf Baskı	77
Görsel 72. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler III”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği	77
Görsel 73. Ersin Doğan, “Yansıma IV”, 2023, Fotoğraf Baskı	78
Görsel 74. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler IV”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği	78

Görsel 75. Ersin Doğan, “Borsa Çalışıyordu”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniğı.....	80
Görsel 76. Ersin Doğan, “İsmi Var”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniğı.....	81
Görsel 77. Ersin Doğan, “Mal Canın Şeyidir”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniğı.....	82
Görsel 78. Ersin Doğan, “Helalleşme Zamanı”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniğı.....	83
Görsel 79. Ersin Doğan, “Histerik Notlar”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniğı.....	85
Görsel 80. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniğı.....	86
Görsel 81. Abdullah Torun, “Kerpe”, Animasyon, 2023, 1920X1080 Dijital Çizim....	87
Görsel 82. Ersin Doğan, “Kerpe Amforaları”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Kurşun Kalem	88
Görsel 83. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	88
Görsel 84. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniğı.....	89
Görsel 85. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	90
Görsel 86. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Tükenmez Kalem.	91
Görsel 87. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	92
Görsel 88. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniğı.....	93
Görsel 89. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	93
Görsel 90. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniğı.....	94
Görsel 91. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	94
Görsel 92. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniğı.....	95

Görsel 93. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	95
Görsel 94. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği	96
Görsel 95. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080	96



ÖZET

SANATSAL ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİNEMA VE RESİM

Ersin DOĞAN

Düzce Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi
Danışman. Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK

Haziran, 2022, 106 Sayfa

Bu tezde farklı iki disiplin olan sinema sanatı ile resim sanatı ele alınmıştır. Bu teze sinema sanatının başlangıç evresi olan ilk hareketli fotoğrafın ortaya çıkma serüveni ile başlangıç yapılmıştır. İlk filmlerin 10 dakikayı geçemeyecek şekilde olması ile beraber ilerleyen yıllarda zaman konusunda filmler üretilmiştir. Yönetmenler sürenin sınırsız olduğu sinemada artık farklı arayışlar peşine gitmiştir. Tezde sinema sanatının sanat tarihinde resim sanatındaki karşılığının neler olduğu belirtilmiştir. Bu iki sanat dalının ilişkisi ve yapıtların incelenmesi sonucunda kişisel çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu tezin kapsamında modern sanat döneminden günümüze kadar olan süre zarfındaki sanat filmlerinin resimle olan ilişkisi ele alınmıştır. Bağımsız sinema filmleri üzerinden, yönetmenlerin biçimleri ve storyboardları incelenip sanat bağlamındaki yerinin kritiği yapılmıştır. Devamında storyboardların üslupsal değerlerinin sinemaya aktarım biçimleri üzerinde durulmuştur. Yönetmenler, sanat tarihine verdikleri referanslarla yeni yapıtlar üretmişlerdir. Tez bağlamında ele alınan yönetmenlerin aynı zamanda buldukları kendilerine özgü tekniklerle dünya sinemasına yön verdikleri ortaya konulmuştur. Bu tezde başarılı yönetmenlerin yapıtlarını ortaya çıkarması için onları güçlü tutan ortak trajik yaşamışlıklarının üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda sinema ve resim sanatında imge kavramı üzerine odaklanılmıştır. İmgenin zaman içerisinde kazandığı anlam değişiklikleri ele alınmıştır. Sinema sanatının ışık, renk, gölge ve sahnelerde kullanılan kompozisyonlarının sinematografileri incelenip sanat akımları ile nasıl bir görsel bağlantının kurulabileceği irdelenmiştir. Sinemanın anlatım dili için kullanılan imge ve film ile arasındaki bağlantı bütünlüğünü sağlayan başlıca yönetmenlerden; Andrey Tarkovsky, Akira Kurosawa ve Alfred Joseph Hitchcock'ın filmleri baz alınarak incelemeler yapılmıştır. Öncelikle sanatçıların biyografileri üzerinde durulmuş sonrasında ise başyapıtları ve eserleri incelenmiştir. Biyografileri ele alınan sanatçıların özgün birer yönetmen olmalarının sonucunda ortak yönlerinin var olduğu saptanmış ve bunun üzerine analizler yapılmıştır. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Basılı ve elektronik kaynaklardan yararlanılmıştır. Sanatçı web siteleri, müze ve galeri web siteleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Renk, Resim, Sanat, Sinema, Storyboard

ABSTRACT

CINEMA AND PAINTING AS FORM OF ARTISTIC EXPRESSION

Ersin DOĞAN

Düzce University
The Institute of Fine Arts, Department of Painting
Master Thesis
Supervisor: Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK

June, 2022, 106 Pages

In this thesis, the art of cinema and the art of painting, which are two different disciplines in terms of content, are discussed. This thesis started with the emergence of the first motion Picture, which is the beginning stage of the art of cinema. With the first films not to exceed 10 minutes, films about time duration were produced in the following years. The directors have sought different pursuits in the cinema, where the time is unlimited. In the thesis, it is stated what the art of cinema corresponds to the art of painting in the history of art. As a result of the relationship between these two branches of art and the examination of the Works, personal studies have been contributed. Within the scope of this thesis, the relationship between art films and painting from the modern art period to the present deal with. Through independent movies, the style and storyboards of the directors were examined and their place in the context of art was criticised. Afterwards, the transfer of the stylistic values of the storyboards to the cinema deal with. In addition to the references they gave to the history of art, the directors produced new works with the cinema technique. It has been revealed that the directors have discussed in the context of the thesis also give direction to world cinema with the techniques they find unique to themselves. This thesis focuses on the common tragedies that keep successful directors strong to reveal their work. At the same time, the focus is on the concept of image in cinema and painting. The meaning changes of the image over time are discussed. The cinematographies of the light, color, shadow and compositions used in the scenes of the cinema art were examined and how a visual connection could be established with the art movements was examined. One of the main directors who ensure the integrity of the connection between the image and the film used for the narrative language of cinema; studies have been made based on the films of Andrey Tarkovsky, Akira Kurosawa and Alfred Joseph Hitchcock. First of all, the biographies of the artists were emphasized and then their masterpieces and Works were examined. As a result of the fact that the artists whose biographies are discussed are original directors, it has been determined that they have common aspects and analyzes have been made on this. Literature scanning method was used in the research. Printed and electronic sources were used. Artist websites, museum and gallery websites were examined.

Keywords: Color, Picture, Art, Cinema, Storyboard,

GİRİŞ

Günümüzdeki ve geçmişteki sanat yapıtlarını incelediğimizde bir sanat yapıtının başka bir disiplindeki sanat yapıtından beslendiğini görmekteyiz. Resim sanatıyla beslenen sinema sanatında, bu ilişki, sürekli olarak yönetmenler tarafından gerçekleştirilmektedir. Sinema sanatı görsel anlamda kendi çağından önceki resim sanatından beslenmektedir. 20.yüzyılda çekilen Andrey Tarkovsky'in filmlerinde 15.yüzyıldaki Rönesans resim sanatının izlerini görmemiz mümkündür. Bu kapsamda yönetmenin resim sanatını kullanmasının amacı irdelenmektedir. Resim sanatının neden önemli olduğunu ve film çekilirken hangi aşamalarda resimden faydalandığına değinilmektedir. Bu kapsamda ele alınan yönetmenler, genellikle çizim kabiliyeti olan resim bölümü mezunu bireylerdir. Bu çalışmamda, her görsel sanatın temeli olan resim sanatının sinemaya nasıl bir katkısı olduğuna değinilmektedir ve yönetmenlerin resim sanatının sinemaya uygulama yönteminden bahsedilmektedir.

Bu tezin kapsamında, dört bölümden oluşacak şekilde, yönetmen, yönetmenin filmleri ve sanat tarihindeki karşılıkları ele alınmıştır. İlk bölümde, ilk hareketli fotoğrafın ortaya çıkışını gerçekleştiren Lumiere kardeşlere, Lumiere kardeşlerin deneysel çalışmalarının sonucunda, ilk kısa filmlerinin süresi ve konusuna değinildi. Böylelikle yönetmenlerin saygı duyduğu bu kardeşlerin avangard hareketlerinin önemi vurgulandı. Aynı bölüm içerisinde, şair bir babanın oğlu olan Andrey Tarkovsy'in "Zerkalo" yani (Ayna) filmi ele alındı. Ayna filminin ele alınış nedeni, yoğun bir göstergeler kuramı olarak, sanat tarihinde önemli bir karşılığı olmasındandır. Yönetmen Rönesans döneminden Barok dönemine kadar usta ressamların eserlerini sinema tekniğine uyarlamıştır. II.Bölüm de Alfred Hitchcok'un sanatsal bakışı storyboardlar ile birlikte incelenmiştir. Yönetmenin önemsedığı görsel bir dil olan storyboardları tetkik edilmiştir. Storyboardlardaki farklı teknikteki çizimlerin karşılaştırılması yapılmıştır. Filmin atmosferine göre lekesel ya da çizgisel formlar ile çizilmiş storboardlardan örnekler verilmiştir. Özellikle Hitchcok'un storyboardlarının mükemmeliyetçiliği örneklerle gösterilmiştir. III. Bölüm de ressam kökenli Akira Kurosawa'nın "Dreams" (Rüyalar) filmine değinilmiştir. Yönetmenin storyboardlarının artık bir storyboard olmakla sınırlı kalmayıp, adeta birer başyapıt olarak sergilendiği vurgulanmıştır, renkli storyboardlarında ki ekspresyonist ve

empresyonist izlerin neler olduğu açıklanmıştır. Dört bölümden oluşan bu tezin kapsamı genellikle sanat tarihinde karşılığı olan filmlerdir. Dördüncü bölümde tez kapsamında edinilen bilgiler neticesinde uygulamalara yer verilmiştir



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. İlk Hareketli Fotoğraf

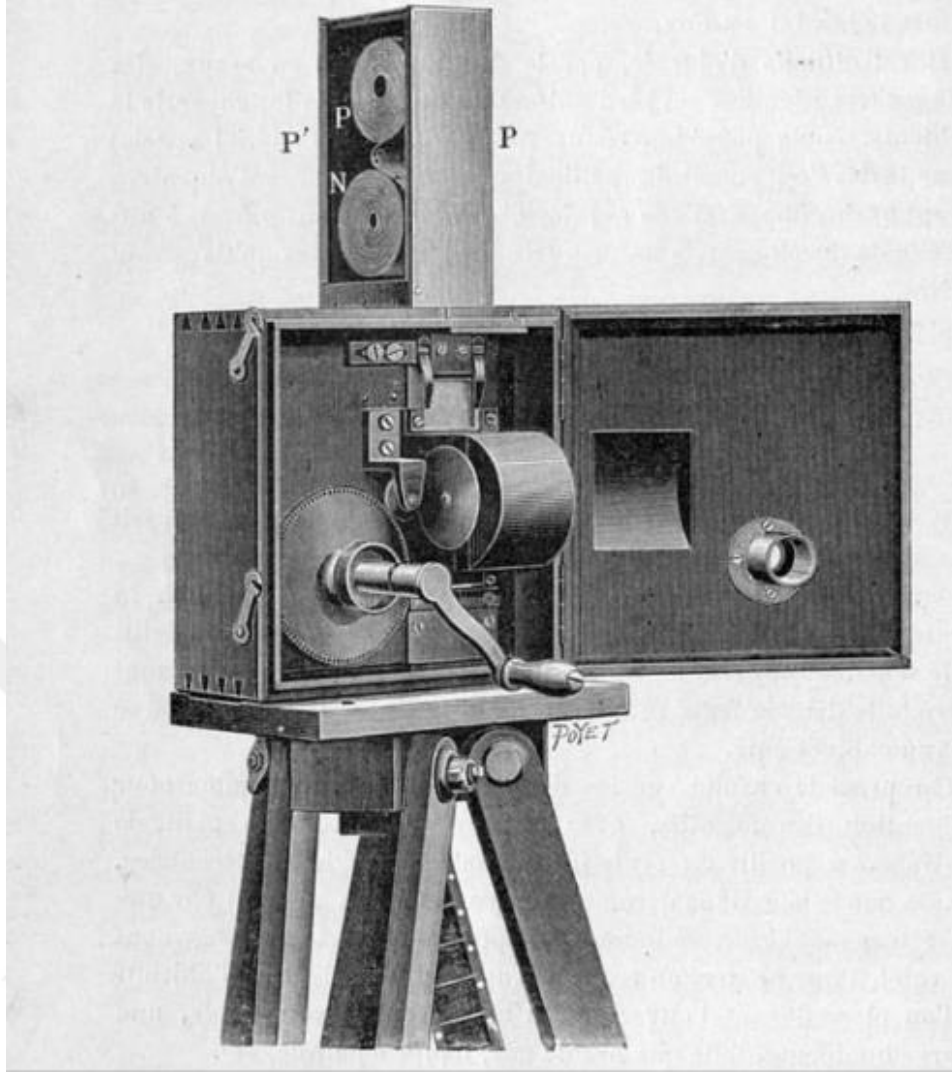
1800’lü yıllar birbirinden önemli teknolojik buluşların ortaya çıktığı bir dönemdir. Örneğin Fransa’nın güneyinde 1895’li yıllarda küçük bir tren istasyonunda genç bir Fransız vatandaşı üç ayaklı bir makine ile garın görüntüsünü almayı başarmıştır. Çekilen bu görüntü kısa sürede bütün dünyanın ilgisini kazanmıştır. Kameranın karşısında olduğunun farkına varamayan birkaç insanı kısa sürede ünlü yapmıştır. Bu görüntüyü çeken 31 yaşında Louis Lumiere ve kardeşi Auguste Lumiere’den başkası değildir (Youtube TRT Arşiv, 2020).



Görsel 1. Lumiere Kardeşler, “Bir Trenin La Ciotat İstasyonuna Gelişi”, 1895 (Scroll.in,2023)

(<https://dialmformovie.net/2022/09/06/bir-tren-filmi-olarak-bullet-train-review/>)

Lumiere kardeşler, bu büyük buluştan önce hem sahibi hem de çalışanları oldukları fotoğraf malzemesi satan şirketlerinin binasını o zamanlarda ilk hareketli fotoğraf için yani sinema için dekor niyetine kullanmışlardır. Fotoğrafçılığa büyük bir tutkuyla devam eden kardeşler, daha önce kimsenin aklına gelmemiş ya da uygulanmamış bir buluş olan hareketli fotoğrafı yani sinemayı keşfetmişlerdir. Hareket halindeki bir görüntüyü algılayabilen makine Louis’in çizimiyle ve başmühendislerinin çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır (Youtube TRT Arşivi, 2020).



Görsel 1. Lumiere Kardeşler, Sinematograf, 1895 (Theculturetrip, 2018)

Lumiere kardeşlerin başlangıçtaki filmleri genelde süre olarak bir dakikayı geçmeyecek şekilde kısa filmlerden ibarettir. İlk filmlerini kendilerine ait yazlıklarında çekmişlerdir. Oyuncular genelde aile fertlerinden yetişkinler ve bebeklerden ibarettir. Lumiere kardeşlerin proje çizimleri Paris’te bir mühendis tarafından geliştirilerek sinematograf dediğimiz makine icat edilmiştir. Bu makine aynı zamanda negatiften bir kopya da oluşturmaktadır. İcat ettikleri bu makinaya daha sonra bir lamba eklenmiş ve merceği değiştirilmiştir. Böylece sinematograf artık filmleri oynatabilmiştir. Bu makinanın yapımının tamamlanmasıyla Lumiere kardeşler artık filmlerini seyircilerle buluşturmışlardır.

“İşçilerin Fabrikadan Çıkışı” adlı kısa süreli olan film, Paris’in Grand Cafe’sinde 1895 yılının 28 Aralığında seyircinin önüne çıkmıştır. Tarihte ilk kez bilet karşılığında

seyirciler film izlemişlerdir. Bu dönemde genelde sıradan insanların yaşamını kayıt eden kamera çok geçmeden sarayın içinde de kayıt almayı başarmıştır. Kısa sürede bu kardeşlerin buluşları bütün dünyanın gündemine oturmuş ve herkes bu icattan hayranlıkla bahsetmiştir. Lumiere kardeşler genç ve yetenekli kişileri yetiştirmişler ve bu kişileri dünyanın dört bir yanına göndererek onların görüntü almalarını sağlamışlardır. Bu kişiler, genellikle insan ve insan yapısını, doğa ve insanın görüntülerini çekmeyi başarmışlardır. Bu süreç, dünyanın bir diğer ucundaki insanların yaşamını, mimarisini, folklorik yapısını başka bir yerdeki seyircilerle buluşturmaya olanak sağlamıştır.

Sinemanın doğuşunda başlangıçta sadece hareketli fotoğrafı oynatma amacı varmış gibi gözüktense de, buluştan sonraki evrelerde özgün bir sanat dalı olmuştur. İnsanların rutin günlük işleri içinde, bulundukları durumdaki yüz ifadelerini algılayan bir makine ile seyirciler duruma şahitlik etmişlerdir (Youtube TRT Arşivi, 2020).

Sinema sayesinde insanlar çeşitli rollere bürünerek gerçekçi ifadeler ile izleyiciye bir şeyler anlatma çabasına girmişlerdir. Salt gerçekliğinin yansıması olan bu sanat dalı Andrey Tarkovsky içinde önemli bir kavramdır.

Sinemadan önce, belli hayati ihtiyaçların dayattığı teknolojik buluşlar sonucu olarak ortaya çıkmış tek bir sanat dalı yoktu. Sinema insanoğlunun gerçekliği daha derinlemesine kavrayabilme ihtiyacının sonucu olan teknoloji çağının bir aracı olarak doğdu. Ne de olsa her sanat dalı ruh ve duygu dünyamızın ancak bir boyutunu kavrayabilir (Tarkovsky, 2017: 78).

1.2. Andrey Tarkovsky Zerkalo (Ayna) Filmini Sanat Eserleri ile Okumak

“Ayna” filmi 1975’li yıllarda Andrey Tarkovsky’in resim sanatını referans alarak çekmiş olduğu bir otobiyografik filmidir. Film başlar başlamaz hemen bir salon ve yakın planda televizyon görürüz. Televizyonun kasa kısmı ahşap bir malzemeden üretilmiştir. Bu da bizi hikâyenin hangi zaman diliminde geçtiği hakkında bilgilendirmektedir. Bu anlamda bir nesnenin yapısı, tasarımı ve amacı, zaman dilimine dair bir belge niteliğinde olabilir. Kurgusal kompozisyonun içinde, televizyonun hemen arkasında bir sandalyenin yarısı görünmektedir. Sanat tarihinde de sık sık gördüğümüz bu sandalye imgesi; bireysel bir aidiyetlik taşımakta ve bireyin orada bulunmadığına işaret etmektedir. Belki de sahibi olan bireyin bir daha gelmeyeceğinin de mesajını vermektedir. Sandalye imgesi

aidiyetliğin sembolünün yanı sıra farklı zamanlarda farklı anlamlarda kullanılmıştır. Nesnenin bir kısmının göstergesi farklı imgeye algılanım sağlamıştır.

“Bergsonculuk bize şöyle bir tanım öneriyordu: İmgelerin merkezi ve ayrıcalıklı bir imgeye göre değişiklik gösterdiği bir algılanım öznelidir; tüm imgelerin, şeylerin içinde olduğu haliyle, yüzlerinin tamamı üzerinde ve parçaların hepsinde, birbirilerine göre değişiklik gösterdiği bir algılanım nesneldir” (Deleuze, 2021: 105).



Görsel 2. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”, Film; 1975 (Kultfilmler, 2022) (<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)

Vincent Van Gogh’un “Paul Gauguin’in Koltuğu” adlı eseri bu filmdeki örnekle ilişkilendirilebilir. Bu resimde sandalye, Van Gogh’un arkadaşı Paul Gauguin’e aittir. Bir bakıma sandalye imgesi Paul Gauguin’in portresidir. Vincent Van Gogh’un bu esereninde sıcak ve soğuk renkler bir aradadır. Bu eserde de görüldüğü gibi sandalyenin üzerinde kitaplar ve yanmakta olan bir mumun görüntüsü vardır. Yanmakta olan mum imgesi, bize, zamanın akış halinde olduğunu ve yaşadığımız bu hayatın gelip geçici olduğunu hatırlatmaktadır. Tıpkı Tarkovski’nin sahnesindeki zamana işaret eden imgeler gibi (Şimşekcan, 2020).



Görsel 3. Vincet Van Gogh “Gauguin'in Sandalyesi” 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 90.5 x 72.7 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Hollanda (<https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-gauguinin-sandalyesi-1888>)

“Ayna” filminde, aynı zamanda sandalyenin olduğu bu sekansta, sandalyenin yönü dışarıya, pencereye bakmaktadır. Dışarıya ile sandalyenin arasında bir şekilde açılmış mavi renkli perdeler bulunmaktadır. Sandalye dışarıya doğru bakmaktadır ve mavi perde adeta umudu simgelemektedir. Çünkü, sandalye imgesi yönetmen Andrey Tarkovsky’nin babasını temsil etmektedir. Baba karakteri uzaklardadır ve eve gelmesi ancak bir umutla gerçekleşebilir. Sandalye, edebiyat ve görsel sanatlarda aidiyetlik ve otoriterliği simgeleyen bir nesnedir. Baba karakteri bir bakıma burada, tıpkı Franz Kafka’nın “Babaya Mektuplar” adlı kitapta anlattığı gibidir. Baba karakteri bir otorite ve devlet yöneticisi gibi görünür kılınmaktadır.

1.2.1. Tarkovsky Renk Anlayışı

Epizod’un devamında açık pencerenin önünde mavi renkli bir perdenin varoluşu için sanat tarihi üzerinden birden fazla ilişki kurmak mümkündür. Sanat tarihinde neo spirütüel bir anlam teşkil eden mavi rengin, gökyüzü ve deniz yüzeyinde sıklıkla kullanılması yücelik kavramına da işaret etmektedir. Bu bağlamda sanat tarihinde Yves Klein’in 1950’li yıllarda kullandığı ve kendisinin bulduğu Klein mavisi örnek verilebilir. Klein yapıtlarının anlatımını diriliş umudu ile ilişkilendirmiştir (Şimşekcan, 2020).

Yves Klein, zamanında yazdığı gibi monokromlarının “etin dirilmesiyle dirilen beden sayesinde... ansızın meydana gelmesini” istiyordu. Dolayısıyla bu yapıtların merkezinde Hristiyanlığa özgü bir vaat olarak diriliş’in-bedenin izinin “çıkmasıyla” temsil edilen-

mistik açıdan yeniden keşfedilmesi fikri yer alıyordu. Klein'in insan bedeni anlayışı hayli ayrıntılıydı ve özellikle de Empedoksles'in yazdığı metinler ışığında gelişmiştir (Thompson, 2014: 262).



Görsel 4. Yves Klein Tuval üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine kuru pigment ve sentetik reçine 78 1/2 x 57 inç Louvre Abu Dabi, Abu Dabi, Birleşik Arap Emirlikleri
(<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/881/untitled-anthropometry/>)

Yine 18. yüzyılda yaşamış olan İngiliz ressam Thomas Gainsborough'un "The Blue Boy" eserinde figürün giysisinin gökyüzünü çağrıştıran mavi renk ile resmedildiği görülür. Aristokrat bir bireyi çağrıştıran mavi bir üniformadır bu. Ressam bu eseri yaparken mantığa zıt fikirlerle resmi yapmıştır. Gökyüzünü maviye boyamayı reddetmiş, gökyüzü mavisini figürün üniforması rengi için kullanmıştır.



Görsel 5. Thomas Gainsborough “The Blue Boy (Mavi Çocuk)” 1770 Tuval Üzeri Yağlıboya
177,8X112,1 cm Henry E. Huntington Sanat Galerisi, San Marino, Kaliforniya

(<https://artincontext.org/thomas-gainsborough-blue-boy-painting/>)

Gerçeği söylemek gerekirse, Thomas Gainsborough'nun en tanınmış tablosu o kadar da benzersiz değil. *Mavi Çocuk*, Anthony Van Dyck'in çalışmasından büyük ölçüde ilham aldı. Gainsborough, Van Dyck'in *George Villiers ve Kardeşi Francis* adlı tablosunda kullandığı pozun aynısını bile kullandı. Mavi Çocuk Jonathan Buttall'ı bir çocuk olarak tasvir ediyor, ancak X-ışınları orijinal resmin bir köpeğin eşlik ettiği genç bir adam olması gerektiğini ortaya çıkardı. Süslü kıyafetlerine rağmen Jonny bir aristokrat değil, bir demircinin oğlu, portreler için alışılmadık bir konu. Gainsborough, ironik olması için onu saten ve dantellerle aynı şekilde giydirdi (Gainsborough, 2021).

Tarkovsky filminin başlangıç aşamasında mavi renkli bir perdeyi kompozisyona dahil etmiştir. Kendi evinin iç kısmı, pencerede mavi perdesi açık pencerenin önünde

belirgindir. Otobiyografik bir film olduğu için, yönetmen bu filmde bir nevi evinin içini kullanarak geçmişle yüzleşmeye çalışmaktadır. Aile kavramını ele alarak ise, babası annesini gerçekten aldattı mı yoksa aldatmadı mı gibi geçmişte kafasında kalan sorulara cevap bulma niyetindedir. Filmin başlangıcında annesinin derli toplu saçlarının olması aslında başlangıç olarak ailede her şeyin yolunda gittiğini vurgulamaktadır. Sanat tarihinde özellikle orta çağda derli toplu saçları olan kadın portreleri, o dönemde kadınların iffetli ve ahlaklı olduklarına işaret etmekteydi.



Görsel 6. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”,Film; 1975.
(<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)



Görsel 7. Agnolo Brinzo “ Eleonora di Toledo” 1965 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 56X46 cm Národní Galerie, Prague

(<https://www.wga.hu/frame-e.html?file=html/b/bronzo/1/eleonorb.html&find=toledo>)

Tarkovsky, filmin başlangıcında bir trenin gara girerken çıkardığı düdük sesini yerleştirmiştir. Bunun anlamı, kısa süreli ilk filmleri gara giren bir tren olan ilk hareketli fotoğrafı yani sinemayı keşfeden Lumierre kardeşlere saygı duyduğunu vurgulamaktır.

Sahnenin ortasında bir karasinek havada uçuşmaktadır. Kara sinek ve sesi filmde bir başka yardımcı karakter olarak algılanabilir. Fakat burada karasineği sanat tarihi açısından ele almıştır yönetmen. Özellikle de Rönesans ve Geç Gotik dönem ressamı Venedik’te doğan Carlo Crivelli’nin “Meryem ve Çocuk İsa” adlı eserindeki karasinek detayı gibi. Hz. İsa’nın çocukluğunun resimlendiği bu eserde sol alt kısımda karasineğin olduğunu ve Hz. İsa’nın ona baktığını görürüz. Karasinek sanat tarihinde genellikle kötülüğü simgelemektedir (Şimşekcan, 2020).

“Trompe-l'oeil detayları, Bakire'nin oyuncak bebek gibi güzelliğine karşı oynanır. Elmalar ve sinek, günahın ve kötülüğün sembolleridir ve kurtuluşun sembolleri olan salatalık ve saka kuşuna karşıdır.”

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436052> (Erişim tarihi: 28.04.2021).



Görsel 8. Carlo Crivelli “Meryem ve Çocuk İsa” 1473 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 38X28 cm
Metropolitan Museum of Art, New York.

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/crivelli-carlo/carlo-crivelli-meryem-ve-cocuk-isa-4865/>)

Konuyla ilgili bir başka örnek olarak 18. yüzyılda yaşamış olan Fransız ressam Jaques-Louis David’ın “Sokrates’in Ölümü” eserini ele alabiliriz. Sokrates mevcut devlet düzenine, devlete karşı olduğu ve Atinalı gençleri aydınlattığı için ölümle cezalandırılır. Sokrates yetkili merciler tarafından kara sinek olarak adlandırılmıştır. Sokrates,

düşüncelerinden geri dönmeden, affedilmeyi beklemeden zehir içerek yaşamına son vermiştir.



Görsel 9: Jacques Louis David “ Sokratesin Ölümü” 1787 Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5X196,2 cm
Metropolitan Museum of Art, New York.

(<https://sanatabasla.com/2016/05/sokratesin-olumu-the-death-of-socrates-david/>)

Kara sinek genellikle kötülüğü simgelemiştir. Her insanın içinde biraz da olsa kara sineklik vardır. Sokrates örneğine baktığımızda kötünün ne olduğu, kime göre kötünün kötü olduğu üzerinden kötülük kavramı irdelenebilir. Yemek masasına baktığımızda masanın üzerinde dökülmüş olan sütü görürüz. Sütün bembeyaz saf hali, masanın koyu kahverengisi ile renk ilişkisi bakımından yüksek bir kontrast değer yaratmıştır. Sütün dökülmüş olduğu bu masada tamamen düzensiz bir görüntü sergilenmektedir. Bir tür natürmort çalışmasına benzer bir kurgudur bu.

Natürmort 16. ve 17. yüzyıllarda öne çıkan bir resim türüdür. Bu dönemdeki Vanitas tabloları konuya örnek verilebilir. Vanitas kelimesinin etimolojisi “kibir” (vanity) anlamına gelir ve Latince kökenli bir kelimedir. Vanitas tablolarında kullanılan nesneler ve kompozisyon genellikle içinde yaşadığımız bu hayatın gelip geçici olduğunu hatırlatır bizlere. Bir masanın üzerine yerleştirilmiş olan düzenli, düzensiz, uyumlu, uyumsuz, alakalı ve alakasız nesnelerin bir arada oluşu, bir kompozisyon çerçevesinde ele alınır. Bu nesneler sıklıkla kuru kafa, çürümüş meyveler, kitaplar, mum ve Mesih İsa’yı çağrıştıran

kase gibi nesnelerdir. Nesneler bu dönemde bir araya getirilerek birer imge halini almışlardır.

Vanitas tablolarıyla örnek verdiğimiz bu filmde artık yönetmenin aile kavramının ortadan kalktığını ve bittiğini anlıyoruz. Yönetmen sekanslar devam ederken bir başka plana dikkatimizi çekmektedir. Pencerenin içinde kurumuş çiçekler ve cam bir vazoda görmektediriz. Bu plandaki vazoda tek nesnedir ve içindeki kurumuş çiçekler vardır. 19.yüzyıldaki eserlere baktığımızda sıklıkla kompozisyonların içinde bir vazoda yerleştirilmiş olduğunu görmekteyiz. 1863 yılında Edouard Manet'nin yağlı boya tekniğiyle yapmış olduğu “*Olympia*” eseri ve 1866 yılında Gustave Courbet'in “*Uyku*” adlı eserlerinde de bu imgelere rastlarız.

“Eduard Manet'nin *Olympia* resmindeki kompozisyonda bir demet çiçek vardır. Bu ayrıntı resmin bir köşesinde dekoratif bir özellik olarak yerleştirilmiş olsa da süslü vazodaki çiçekler aynı zamanda eserin merkezindeki temanın, kadın cinselliğinin sembolüdür. Bu resimde ise çiçekler rahim benzeri bir vazoya yerleştirilmiştir” (Farthing, 2014: 306).



Görsel 10. Edouard Manet “*Olympia*” 1863, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 190 cm, Musée d’Orsay, Paris, Fransa

(<https://www.pivada.com/edouard-manet-olympia>)

Filmi izlerken adından da anlaşılacağı gibi sıklıkla ayna nesnesiyle karşılaşmaktayız. Aynada Tarkovsky'in çocukluğunun yansımaları görürüz. Aynı zamanda Tarkovsky'in

annesini de görürüz. Anne Tarkovsky aynada kendine bakarken renkli olan sekans, siyah beyaz bir sinematik renge bürünür. Anne Tarkovsky aynaya doğru ilerler ve kendi gerçekliğini yani yansımasını görür. Bu yansıma anlık fiziki bir yansımadan öte, sürekli olan bir yansımadır. Anne karakteri, filmin başlangıcında bir erkekle diyalog halinde görünür. Anne ile erkek bireyin çitin üzerinde oturmaları, çitin dayanamayıp kırılmasına neden olmuştur. Bu sahnenin öncesinde anne Tarkovsky, çitin üzerinde oturmuş vaziyette karabuğday tarlalarına ve ufuk çizgisine bakmaktadır. Çit sadece anne bireyini taşımakta, yani fiziksel hiçbir yıkıma sebebiyet vermemektedir. Ancak yabancı bir erkekle beraber oturan anne için aynı şey geçerli değildir. Tahta çitten evin her bir yapı parçasına kadar bir ailenin bütünlüğü simgelenmektedir. Çitin kırılması sekansına döndüğümüzde artık çit kırılmıştır ve anne ile erkek kişi yere düşmüşlerdir. Çitin kırılması, burada ailenin artık yıkıma uğradığını sembolize eder.

Anne Tarkovsky 'in aynada kendini görme hali, sürekliliği simgeleyen yaşlılık halidir. Çocuk Tarkovsky, filmin ilerleyen epizodlarından birinde aynada kendi anlık varoluş yansımasına rastlamaktadır. Aynı şey anne Tarkovsky için geçerli olmamaktadır. Anne, aile kavramına ihanet etmiştir ve yansımada kendini, anlık fiziksel buradalığını görememektedir. Onun yerine yaşlılığını görmektedir ayna yansımasında. Anne bir suç işlemiştir ve bunun bir anlık değil, ömür boyu süreceği düşünülmektedir. Andrey Tarkovsky 'in annesinin bu durumundan dolayı kendisinin de bir kısır döngü içerisine maruz bırakıldığı anlaşılmaktadır. Hem yönetmenin hem de anne Tarkovsky 'in içinde bulunduğu ve hiç bitmeyecek bu vahim durum Yunan mitolojisindeki Sifisos'u hatırlatır bizlere.

“Tanrısal düzene başkaldırmaya çalışan ve ölümden kaçtığı için Cehennemde bir dağın tepesine çıkardığında her seferinde dibe doğru geri yuvarlanan bir kayayla imtihan şeklinde ebedi azaba duçar olan bir isyankâr betimlenir.” (Adıbelli, 2018)

Anne Tarkovsky arşiv araştırması yapmaya çalışır ve araştırma bitirdikten sonra dans eder ve ayrılır.



Görsel 11. Andrey Tarkovsky, “The Mirror (Ayna)”, Film 1975.
(<https://www.karnavalesk.com/dansemacabre/>)

Dans etme eylemi sinema tarihinde genellikle ölümü simgelemektedir. Bunu Ingmar Bergman’ın “*Yedinci Mühür*” adlı siyah beyaz filminden de görebiliriz. 15. yüzyılın sonlarına doğru Geç Gotik dönem ressamlarından Michael Wolgemut de “*The Dance of Death*” eserinde ölümü bu şekilde imgelemiştir.

Ölümün adaleti sağlamak için gelişini tasvir etmiştir (Pollefeya, 1996). Dans eden partnerler çürüyen etlerini dökerek, birer iskelete dönüşmüşlerdir. Her insanı kendi ölümüyle sarılmış dans ederken tasvir eden sanatçı, ölümü doğanın bir gücü olarak görmüştür (Illich, 1995, akt. Umay, 1998). Ölüm mevki veya rütbelere bakmaksızın her an hazır beklemektedir. Bu resim dizisinde ölüm, insan hayatının her anında karşılaşılabilecek anlık bir olaya dönüşmüştür (Umay,1998; Aksoy, 2014)



Görsel 12. Michael Wolgemut “Ölümün Dansı” 1493 Gravür Baskı 46X31,7 Metropolitan Müzesi New York ABD

(<https://www.atlasobscura.com/articles/polish-vampire-sailors-luck-babies-born-under-curse>)



1.2.2. Baba

Yönetmen bu filminin sinematografisinde birden fazla sanat eserini referans alarak filmi tamamlamıştır. Yer yer eserlere ait kareleri de dahil etmiştir filmine. Özellikle Leonardo Da Vinci ve Johannes Vermeer’in eserlerine yer vermiştir. Bu sanatçıların genellikle Rönesans ve Hollanda Altın Çağı yani 18. yüzyıl Barok dönemi eserlerini ele almıştır. Renk anlayışı, ışık, kompozisyon kurgusu yine bu dönemlere ait bilgilerdir. Yakın plan çekimlerden biri de masanın üzerinde sıcak bir bardağın bırakmış olduğu izdir. Birkaç saniye içerisinde bardağın bırakmış olduğu o flu şekildeki iz yok olmaktadır. Yakın planın bu sekansında koyu kahverengi olan masanın üstünde ışık ve pencerenin çerçeve yansıması yarı soyut izlenimi yaratmıştır. Bardak izinin yok oluşu, yaşanılmış anıların yok olduğunu vurgulamıştır. Yönetmen burada, sürekli bir zaman kavramını ve zamanla gelişen yaşanmışlıkların bileşkesini ele almıştır

Kapılar, pencereler, gişe camları, çatı pencereleri, araba pencelereleri, aynalar, hep birer çerçeve içinde çerçevedirler. Büyük yönetmenlerin bu çerçeve içindeki ikinci, üçüncü vb. çerçevelere karşı özel bir ilgileri vardır (Deleuze, 2021: 267).

İlerleyen zamanla birlikte aniden telefon çalar. Arayan baba karakteri yani Andrey Tarkovsky’in babasıdır. Babası telefonda “askere gidecek misin? Kız arkadaşın olacak mı?” gibi bir mizansenle ve espritüel bir anlayışla sorular sorar. “Ben askerdeyken kızıl saçlı bir kıza aşık oldum” diye devam eder. Bu epizottan hemen başka bir anının kapısını araladığını görüyoruz. Baba Tarkovsky’in geçmişine yani askerlik zamanına şahitlik ediyoruz. Askerlik sahnesinin teması ve kompozisyonu adeta Hollandalı Rönesans ressamı Pieter Brueghel’in eserlerine benzemektedir.



Görsel 14. Andrey Tarkovsky, “The Mirror”, Film, 1975.

(<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)



Görsel 15. Pieter Bruegel “Karda Avcılar (Kış)” 1565 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 162 x 117 cm (Sanat Tarihi Müzesi, Viyana)

<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/reformation-counter-reformation/a/pieter-bruegel-the-elder-hunters-in-the-snow-winter>

Pieter Brueghel’in 1565 yılında yapmış olduğu “*Patenciler ve Kuş Tuzaklarıyla Kış Manzarası*” adlı eseri, aynı zamanda Osmanlı dönemindeki minyatür sanatını çağrıştırmaktadır. Geniş bir açıyla kurgulanmış bu kompozisyon birden fazla öğeyi ele almaktadır. Dış mekân sahnesi, kış manzarasının içerisinde yapılar ve canlıların mevcut olduğu bir kompozisyonudur. Plan sekansı aniden, yakın çekime, çocuk askerin portresine odaklanmaktadır. İmge, yakın planda olan çocuk askerin belirgin, mutsuz yüz ifadesi olmuştur. Bu anlamda imgenin duygulanımı çocuk askerin yakın plan portresidir. Ingmar Bergman ve Samuel Beckett gibi yönetmenlerin filmlerinden de bu izlere rastlamak mümkündür.

Ingmar Bergman yüzün nihlizmini, yani yüzün korkudan boşluk veya yoklukla ilişkisini, yüzün kendi hiçliği karşısındaki korkusunu en uç noktaya götürmüştür. Bergman yapıtının büyük bir bölümünde, duygulanım-imgenin en uç sınırına ulaşır, ikonu yakar, yüzü, en az Beckett kadar kesin bir şekilde tüketip ortada kaldırır (Deleuze, 2021:134).

Savaşın çocuk askerin üzerinde bırakmış olduğu olumsuz etki çocuğun yüz ifadesinden detaylı bir şekilde anlaşılmaktadır. Babasını uzun zamandır askerde olması ve babasıyla ilgili içsel sorunlardan dolayı çocuğun yüz ifadesi negatiftir. Babası askerden dönmüştür ve ilk karşılaşmada baba ile oğlun sarılışını görmekteyiz. Sekansın bu yakın plan çekimine dikkat ettiğimizde çocuğun portesi ile babanın yarı beden imgesinin duygulanımını farkedebiliriz. Biraz daha detaylı baktığımızda, çocuğun belirsiz yüz ifadesi belirginleşir. Bu yüz, ifadesiz ve özlemiş bir yüz ifadesine sahiptir (Şimşekcan, 2020).

Çocuk Tarkovsky'in aktüelleşmiş bu yüz ifadesini, dünya sinemasında Rainer Werner Fassbinder'in "*Maria Braun'un evliliği*" filminin finalinde de görmekteyiz. Karşılaştırdığımız bu iki filmin ortak yönleri, sadece yakın plan portre imgesinin duygulanımı değildir. En belirgin ortak yönleri, savaşa giden aile bireylerinin savaşın etkisiyle oluşan psikolojik yüz ifadeleridir. 1978 yapımı olan bu Batı Alman filmi, 2. Dünya savaşının başlangıç ve bitişi arasındaki mesafede geçen zaman mefhumunun insan üzerinde bırakmış olduğu etkiyi ele almıştır. Filmin başlangıcı ile savaşın başlangıç aşaması aynı süre içerisinde gerçekleşmektedir. Maria ve nişanlısı Herman Braun savaş nedeninden dolayı geçici bir süreliğine ayrı kalmışlardır. Maria Hermanı çok sevmektedir ona ulaşmak için her yolu denemiştir. Filmin final epizodunda ikisi kavuşurlar birbirlerine. Maria hızlı bir şekilde koşarak Herman'a sarılır fakat Maria'nın yüz ifadesi ifadesizdir. Herman'a ulaşmak için Maria'nın zaman içerisinde yaptığı çaba ve yaşadıklarının sonucudur bu yüz ifadesi. İfadesiz, mutsuz yüzler, dünya sinemasında olduğu gibi sanat tarihinde de vardır.

Oğul Tarkovsky'in babasına sarılışının bu yakın planından sonra Rönesans ressamı Leonardo Da Vinci'nin "*Ginevra de Benci'nin Portresi*" adlı tablosunu görüyoruz. Filmde bu tablo, hem anne hem de oğul Tarkovskyin bir yansıma simgesidir.

Gözleri kayıtsız bir şekilde ileriye bakmaktadır. Başın arkasındaki ardıç ağacı (doğruluk ve erdemi temsil eder) çelenk görünümündedir (Yetkin, 2015).



Görsel 16. Leonardo da Vinci “Portrait of Ginevra de Benci (Ginevra de Benci’nin Portresi)” 1475 Ahşap Üzeri Yağlıboya 42X37 cm Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, ABD
(<http://www.leblebitozu.com/leonardo-da-vincinin-15-tablosu-hakkinda-mutlaka-bilmeniz-gerekenler/>)



Görsel 17. Andrey, T. (Yönetmen), (1975) Ayna [Film] (01.05.2021)
(<https://tafdi.org/hd-izle/altyazili/5024-the-mirror>)

Rönesans ve Barok dönemlerine ait izler, filmin ilerleyen kısımlarında daha çok belirginleştirilmiştir. Anne ile oğul birlikte eve doğru ilerlemektedir. Evin girişinde Johannes Vermer'in "*İnci Küpeli Kız*"ının canlı figürüyle karşılaşır.



Görsel 18. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)
(<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)

İnci küpeli kız, evin içerisinde karanlıktan aydınlığa doğru yani seyirciye yaklaşarak, vurgulu bir şekilde küpesini göstermektedir. Görseldeki oyuncunun el hareketi ile küpesini göstermesi, bu açıklamayı destekleyen niteliktedir. Daha sonra da portrenin yön hareketleri ile karakterin inci küpeli kız olduğuna emin oluyoruz.



Görsel 19. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)
(<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)

Evin içine girdiklerinde sağ köşede masanın üstünde içinde süt dolu bir sürahi vardır. Sağ duvarda ise yükseğe asılmış dış bükey bir aynayı görmekteyiz. Yönetmen tam bir barokvari kompozisyon oluşturmuştur. Sürahideki süt Johannes Vermeer'in "Süt Döken Kadın" adlı eserini çağrıştırmaktadır. Anne ile İnci Küpeli Kız içeriye başka odaya geçerler ve diyaloglar gelişir aralarında. Anne Tarkovsky'in portresi Rönesans ressamı Leonardo Da Vinci'nin "*Ginevra de Benci'nin Portresi*" gibidir. Diğer kadının portresi ise Johannes Vermeer'in "*İnci Küpeli Kız*" portresine benzemektedir.



Görsel 20. Johannes Vermeer "İnci Küpeli Kız" 1665 Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5X39 Mauritshuis, Lahey, Hollanda

(<https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/the-girl-with-a-pearl-earring>)

Anne ile İnci Küpeli Kız içeride uzun uzadıya konuşarak hesaplaşıırken, oğul Tarkovsky salonda aidiyetliği simgeleyen nesnelerle yalnız kalmıştır. Yalnız kalmanın bu evresi gözlem ve irdeme sürecine dönüşür içsel olarak. Oğul Tarkovsky'in bakış açısını kamera sağlamaktadır. Kameranın bakış açısı aynı zamanda biz izleyicilerin buradalığını sağlamaktadır. Sanki izleyici olarak bizler de oradayız ve orayı gözlemlemekteyizdir.

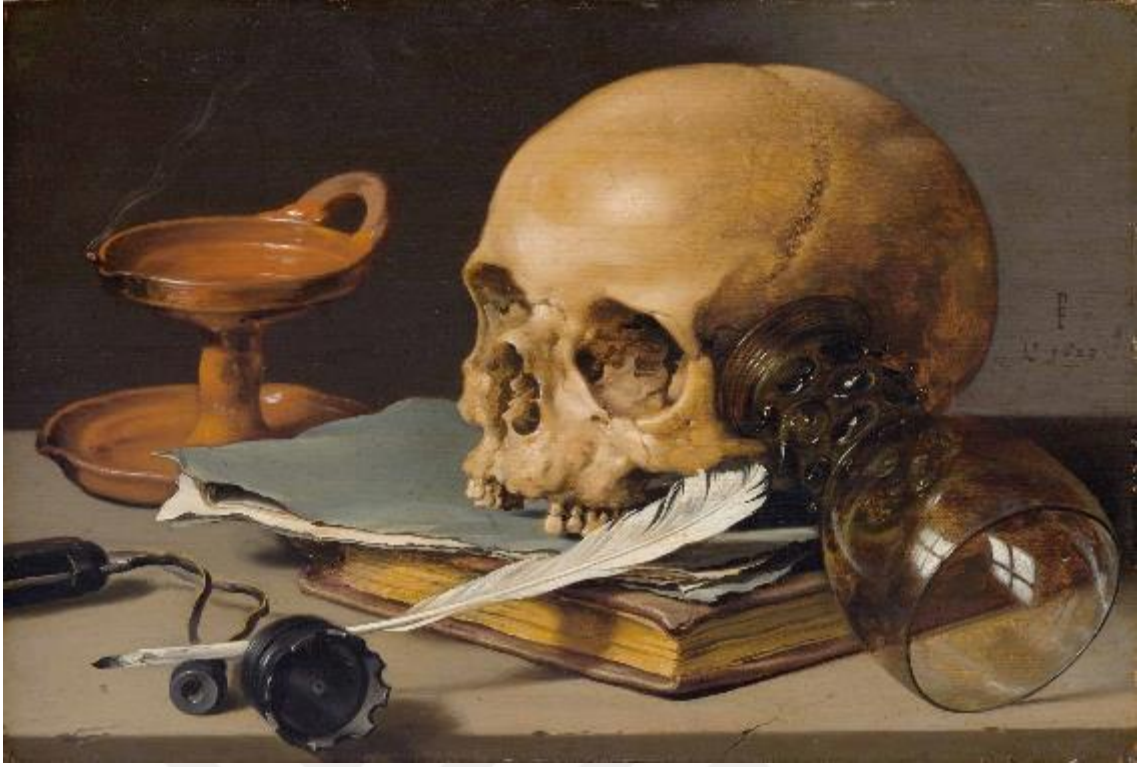
Oğul Tarkovsky'nin dikkatini masanın üzerindeki dağınıklık çekmiştir. Bir tarafta sağlam sürahide süt olmasına rağmen, diğer bir taraftan da dağınık masanın üzerinde dökülmüş sütü görmektedir.



Görsel 21. Andrey,T. 1975, Ayna Film Sahnesi (01.05.2021)

(<https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>)

Işık, renk ve kontrastın yoğun olduğu bu plan vanitas tablolarını çağrıştırmaktadır. Bir vanitas tablosu gibi sönmüş bir lamba, haşlanmış patates ve dökülmüş süt görmekteyiz. Her ne kadar sürahide sağlam bir şekilde duran süt gözüксе de aslında süt dökülmüştür. Sütün dökülmesi ve lambanın sönmüş olması var olmuş aile kavramının artık bittiğine işaret etmektedir.



Görsel 22. Pieter Claesz “Pieter Claesz Vanitas tablosu” 1628 Tuval Üzeri Yağlıboya 24X35,9 cm
Metropolitan Museum of Art New York.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/claesz-pieter/pieter-claesz-vanitas-10500/>

Salonda tek başına kalan Tarkovsky etrafı dikkatle gözlemledikten sonra aynaya bakar ve kendini görür. Derinlemesine oturduğu yerde kendine bakan Tarkovsky aynadaki yansımasına odaklanır. Odağın kendisinin olduğu bu sahnede o, daha fazla yansımasına odaklanır. Bunu kameranın yavaş yavaş yaklaşma eylemiyle gerçekleştirir. Yansımasına odaklanma eylemi yönetmenin kendi geçmişiyle yüzleşmesini sağlamıştır. Bir bakımdan da yönetmenin aynadaki yansıması onun buradalığının imzasıdır. Bu tıpkı Diego Velázquez’in “*Las Meninas (Nedimeler)*” eserindeki gibidir. Velázquez bu eserinde kralı ve kralın aile bireylerini resmetmiştir. Kendisini de sol tarafta resme dâhil edip en arkaya doğru ise kral ve kraliçenin aynadaki yansımasını resmetmiştir.

Diego Velázquez’in birçok resmini yaptığı bu kraliyet çifti, bu tuvaldeki küçük temsilleriyle arka planda kalmalarına rağmen izleyicinin dikkatini çekerler. Burada ayna, sanatın gerçekliği yansıtmaya amacının sembolüdür (Farthing, s.21).

Sanatçının bu eserine kendisini de dahil etmesi onun buradalığını bizlere ispatlamıştır. Barok döneminde Diego Velázquez de kendisini tuvale yansıtmış, kral ve kraliçeyi ayna

yansımasıyla tuvale aktarmıştır. Bu iki sanatçı, farklı nedenler ile yapıtlarına dahil olmuşlar. Fakat ikisinin de kendi yapıtlarına dahil olmalarının amacı farklı olsa da neticede onların buradlığının gerçekliği söz konusudur. Andrey Tarkovsky ise kendi çocukluğunun aynadaki yansımasını, sinema çekim materyali olan kamerayla filmine yansıtmıştır. Ayrıca uzun bir süre saray ressamlığı yapmış olan Diego Velázquez artık sarayın bir bireyi konumuna erişmiştir. Kral ve kraliçenin aynadaki yansıması bu anlamda Diego Velázquez'e aittir diyebiliriz.

1.2.3. Anne ve İnci Küpeli Kız

Anne Tarkovsky ile İnci Küpeli Kız'ın karakterine benzeyen kadın diyalog halindedirler. İnci Küpeli Kız kocasını çok sevdiğini ve hiçbir yere ayrılmayacağını söyler. Bunları duyan Anne Tarkovsky'nin içinde yaşamış olduğu yıkımlar yüzüne yansımadır. Yıkımın etkisiyle portrenin imgeleme duygulanımı daha da belirginleşir. Yüzündeki ifade yıkılmanın ve güçsüzlüğün sebebidir.   k    yaşıyan annenin duygusal ve çökeli   k nt    ışık ve g  lge hareketleri ile net bir şekilde ifade edilir. Bu sekansın ilerleyen aşamasında, annenin yüzü ışığa bakmaktadır. Portrenin buradaki imgesi İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki yüz ifadesine benzemektedir ( im ekcan, 2020):

Anne Tarkovsky ile İnci Küpeli Kız'ın bulunduğu karede yoğun bir barok g  gesi ve ışık kullanımı vardır. Bu karede hem Rönesans dönemi hem de Barok dönemini yönetmen bir araya getirmiştir. Barok ve Rönesans dönemlerindeki ikon eserleri sinema sanatına d n    m    t r. Ayna filminde yönetmen yoğun bir şekilde, sanat tarihinden görsel eserleri kullanmış ve referans almıştır. Sanat tarihinden yoğun bir şekilde yararlanan yönetmen, aslında bir bakımda kendisiyle çelişmektedir. Bunun en net  rneği M   r lenmiş Zaman adlı kitabında yazmış olduğu konuyla ilgili tavrıdır.

Lamı cimi yok: Bir sanat olacaksa eğer, sinemanın kendisine yakın öbür sanatlara özgü ilkelerle olu turulamayacağı, bunların bir sentezi yapılamayacağı konusunda kesin bir tavır almak gerekir; sinemanın sentez bir sanat oluşuyla ilgili olarak zihinlere pelesenk edilen sorular ancak bundan sonra cevaplanabilir. Edebiyatta yakalanan bir fikirle, plastik bir öğe olarak resmin biraraya getirilmesinden sinemasal bir imge doğmaz; öyle doğan şeyde ne idiğ  belirsiz ya da ağdalı bir eklektik yapı ortaya çıkar (Tarkovsky, s.57).

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Alfred Hitchcock'un Sanatsal Bakışı

1899 yılının Ağustos ayında Birleşik Krallık'ta doğan yönetmen sinemaya farklı bir düşünce boyutu ve farklı bir üslup getirmiştir. Sıra dışı ve genellikle korku-gerilim türünde filmleri vardır. Özellikle sinemaya imge konusunda yeni bir boyut kazandırmıştır. İmgeyi ele alış biçimi ve kamera hareketleriyle vermiş olduğu yeni efekt ve tekniklerle dünya sinemasına ismini yazdırmayı başarmıştır. Yönetmenin çocukluğu aşırı muhafazakâr Katolik ve baskıcı olan ailesinin yanında geçmiştir.

Hitchcock'un sinemayla ilişkisini çocukluğuna dayalı anıları şekillendirmiştir. Bir defasında baskıcı babası çocuk Alfred'in eline bir kâğıt iliştirerek karakola vermesini söylemiştir. Kâğıda yazılan not Alfred'in aleyhine şikâyet niyetinde bir nottur. Alfred'in rahat durmadığı ve huzursuzluk yaptığı gerekçesiyle 10 dakika kadar hapishaneye atılması istenmiştir. Yine annesi onu sık sık tek ayak üzerinde belli bir süreliğine cezalandırmıştır. Hitchcock'un bunların yanı sıra obezite ile mücadele etmiştir.

Onlarca filmi olan Alfred Hitchcock'un sıklıkla kullandığı meseleler cinayet, casusluk, kovalamaca gibi eylemlerdir. Hitchcock'un bu kadar başarılı olmasının bir başka nedeni ise insan psikolojisine hâkim olmasının yanı sıra meteryalleri kullanmaya da hâkim olmasıdır. İçinde bulunduğu zaman dilimine göre daha önce keşfedilmemiş kamera açılarını keşfetmiştir. Kamera açısı ayarlama, müzik ekleme ve düzenleme işlemlerini titizlikle yapmıştır. Yönetmen sadece kameranın arkasında yönetmen vasfıyla kalmamış, bir bütün olarak sinemaya müdahale etmiştir. Hitchcock sinemada yeni efektler, kamera açıları ve hareketleri keşfetmiştir.



Görsel 23. Alfred,H. 1975, Vertigo Film Sahnesi (15.04.2015)
(<https://www.bam.org/film/2015/the-vertigo-effect>)

Vertigo efekti kameranın ve objektifin eşzamanlı hareketlerinin sonucunda ortaya çıkar. Portreye odaklanan kamera bir yaylı sistemin üzerinde geri çekilir. Aynı süreç içerisinde kamera porteden uzaklaşmaya çalışılırken objektif hareketleri ile portre yakınlaşır. Portrenin izleyiciye doğru ilerlediği hissiyatı verilir. Fon ise izleyiciden uzaklaşıldığı izlenimini verir. Yönetmen bu efekti, genellikle korku ve gerilim sekanslarında kullanmıştır.

1950'lerin başlarında yönetmen, sinema salonundaki meteryallerine bir yeni özellik olan 3 boyutu getirmiştir. Seyirci bu yeni metaryelde *Dial M For Murder* filmini izlemişlerdir fakat bu yeni boyut o dönemde pek ilgiyle karşılanmamıştır. Hitchcock bu filmin epizodlarından bir tanesinde sadece birkaç saniyeliğine dahil olmuştur. Yönetmenin bu hareketi hem imza niteliğindedir ve hem de seyircilerin ilgisini çeken bir yenilik olmuştur. Hitchcock'un bir başka yaygın olarak kullandığı teknik ise *MacGuffin* tekniğiydi. Bu teknik, sıklıkla filmde bir nesne olması ve bu nesnenin herhangi bir anlamı olmayıp filmin sürükleyiciliğini sağlamasıdır. Bu teknik,

Yüzüklerin Efendisi ve Titanik gibi filmler de dâhil olmak üzere günümüz sinemasında da sıklıkla kullanılmaktadır (Kap, 2020).

Hitchcock'un bu kadar başarılı olmasının bir başka sebebi ise eşi Alma Reville Hitchcock'tur. 1926'lı yıllarda evlenen bu çift birçok filme başarılı bir şekilde imza atmışlardır. Alma Reville Hitchcock, genellikle yönetmen yardımcılığının yanı sıra yazarlık ve editörlükte yapmıştır. Hitchcock birlikteliğinin getirdiği başarılar hız kesmeden devam etmiştir. Yönetmenin tehlikeli ve sıradışı şakaları yakın çevresi tarafından dillendirilmektedir. Örneğin bir gün bir oyuncuya ellerini kelepçelersem sabaha kadar kelepçe ile yatamazsın demiştir. Bunun üzerine oyuncu hayır yatabilirim diyerek bunun herhangi bir zorluğunun olmadığını ifade etmiştir. Yönetmen ve oyuncu bu diyalog sonucunda iddiaya girmişlerdir ve oyuncu bir gece boyunca kelepçelenmeyi kabul etmiştir. Bu sıra dışı eylemin kara mizah boyutuna evrilme hali Hitchcock'un oyuncuya gizlice müshil vermesiyle gerçekleşmiştir. Yaşanılan bu hadise, Hitchcock'a esin kaynağı olmuştur. Durumdan feyiz alan yönetmen *39 Steps* adlı filmi çekmiştir. *39 Steps* filmin çekiminde iki oyuncu birbirine kelepçeliyken anahtarı kaybettiğini söylemiştir yönetmen. Fakat işin aslı anahtarı kaybetmemiştir anahtarı saklamıştır. Bunu, oyuncuların rol gereği birbirine uyum sağlamaları için bilinçli olarak yapmıştır (Kap, 2020).

Hitchcock kendi sıra dışı yaklaşımı, tekniği, bakış açısı ve yaratıcılığının yanı sıra başka sanat alanlarından kişilerle de diyalog halinde olmuştur. Örneğin Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart gibi ünlü oyuncularla beraber hareket etmiştir. Bazı önemli sahneleri çekmek için dönemin yetkin sanatçılarından fikirler edinmiştir. Özellikle rüya gibi sahneleri filme uyarlarken dönemin sürrealist ressamı Salvador Dali'den destek almıştır. Rühayı ele almak, onu filmde işlemek çok emek ve hayal dünyası gerektirmektedir. Hitchcock, bu anlamda gerçeküstücülüğün dehası olarak kabul görülen Salvador Dali'nin görüşlerini dikkate almıştır (kap, 2020).

Hitchcock filmlerinde kadın karakterlerin sıklıkla açık renkli yani sarışın olduğunu görmekteyiz. Yönetmen bilinçli olarak başrol kadın karakterlerini sarışın ve güzel olarak seçmiştir. Bunun nedeni ise sinematografi olarak siyah beyaz renksiz filmlerde sarışın kadının daha güzel ve dikkat çektiği düşüncesidir. O dönemde yönetmenin kadın karakterindeki bu seçicilik uzun bir süre moda olmuş ve hafızalarda *Hitchcock Sarışını* olarak yer edinmiştir (Kap, 2020).

Yönetmenin bu tavrı bilinçli bir yaklaşımdır. Siyah beyaz bir film olmasından dolayı karakterlerin fiziki özelliği başarılı bir şekilde sunmuştur bizlere. Resimsel bir ifade barındıran storyboard'larının temelinde de bunu ele almıştır. Storyboard'larındaki kompozisyon renk ve ışık anlayışını resim sanatıyla bağdaştırmıştır.

2.1.1.Sapık (Psycho) Filminin Etkisi

Alfred Hitchcock sinemaya başladığı dönemlerde diyaloglara ihtiyaç olmayan sessiz filmler üretmiştir. Sessiz filmlerinin başarısından sonraki jübilesi ise, sesli siyah beyaz "Sapık" filmi ile olmuştur. Bu film dünya sinemasına adeta yön vermiştir. 1960'lı yıllarda gösterime giren bu film ve filmdeki karakterler üzerinde psikanalitik okumalar yapmak mümkündür. Yönetmenin bilinçli olarak psikanalizin temel birimleri olan id, ego ve süper egoyu oyunculara sindirttiği anlaşılmaktadır.

Filmde Marion karakterini oynayan Hitchcock sarışınlarından Janet Leightir. Filmde Marion'un çalıştığı işyeri ona emanet olarak 40 bin dolar bırakmıştır. Bu parayı alan Marion aniden kötü düşüncesinin kurbanı olmuştur. Marion, normal bir hayatı ve sevgilisi varken, bu standart hayatı geride bırakmıştır. Tıpkı iş çıkışında arabasına binip uzaklaşmasının neticesinde geride kalan şehir görüntüsünün gittikçe küçülmesi gibi. Uzun ve yorucu bir günde sürekli araba kullanmıştır (Şahin, 2018).

Yönetmen, korku ve gerilim karakterlerinden biri olan güvenlik görevlisi polisi de bu epizodda kullanmıştır. Marion uzun saatler boyunca şehrin dışında arabanın içerisinde uyuya kalmıştır. Onu uyandıran polis kimlik ve birkaç soru sorunca Marion tereddütlü bir şekilde cevap vermiştir. Bu diyalog sonrasında endişeli bir şekilde arabasını kullanan Marion arkasını gösteren aynada polisin onu takip ettiğini fark etmiştir. Ayna, yine burada da Tarkovski ve diğer sanat örneklerinde de görüldüğü gibi genelde bireyin sahiciliğinin buradlığını vurgulamaktadır. Bir tür gerçeğin yansıması olan ayna burada gerilimi daha çok artırmıştır (Şahin, 2018).

Polis takibinden bir şekilde kurtulan Marion'un, yağışlı ve karanlık gecede arabayı park etme ve konaklanma ihtiyacı duymuştur. Filmin temel konusu olan cinayetin mekânı Bates Motele yaşanmıştır. Bu bağlamda her ne kadar Bates Motel ürkütücü dehşet bir mekân olarak anılsa da asıl ürkütücü olan motelin hemen yanındaki evdir. Yönetmen gerilimi ve korkuyu yaratmak için mimari yapının bazen bütünü bazen de bir kısmını ele alarak yansıtmıştır. Motel'e yakın olmasıyla bilinen ev, kamera hareketi ile yön değiştirildiğinde tek başına olarak görünür olmuştur. Bu mükemmel mimariye sahip yapı

referans noktasını Amerika’lı realist ressam Edward Hopper’in 1925’te yapmış olduğu “House by the Rail Road” eserinden almıştır (Şahin, 2018).



Görsel 24. Edward Hopper, “ House by the Railroad “ Tuval Üzeri Yağlı Boya 24X29 1925, Modern Sanat Müzesi, New York

(<https://www.sanatlaart.com/sinema-dunyasinin-en-gozde-ressamlari/>)

Hopper’ın yapmış olduğu bu eserde, öğle ışığının parıltısını belirgin bir şekilde yansıtan bir evi ele almıştır. Işık, evin sol cephesine gelecek şekilde resmedilmiştir. Hopper’in bu eserindeki renk anlayışı ağırlıklı olarak monokrom düzeydedir. Renk anlayışının her ne kadar bu eserde monokrom düzeyde olduğu sanılsa da biraz dikkatli baktığımızda soğuk ve sıcak renk armonisini görebiliriz. Sanatçının diğ er eserlerinden de sıklıkla yalnızlığı vurgulayan kompozisyonlar çalıştığı görölmektedir. Diğ er eserlerinde de sıklıkla tema, birey ve içinde bulunduğu yapılarıdır.



Görsel 25. Sinema Dünyasının En Gözde Ressamları (2021, Ocak 19).
(<https://www.sanatlaart.com/sinema-dunyasinin-en-gozde-ressamlari/>)

Edward Hopper'ın bu eseri yapmasından yaklaşık 35 yıl sonra, Alfred Hitchcock bu resimden ilham almıştır. Bu resimdeki eve benzer bir ev inşa ederek filmi çekmiştir. Filmde ki Norman Bates karakterinin söylediği gibidir durum. Kimseler pek uğramaz bu motele. Çünkü yeni yol güzergâhına ters kaldığı için otel pek tercih edilen bir yer değildir. Hitchcock'un Hopper'ın resimlerinin sadece mimari yapısından ilham almadığı, aynı zamanda bireyin yalnızlık ve beton yapı içerisindeki ruh halini yansıtmışından da ilham aldığı görülmektedir. Filmin evin görüldüğü bu karesinde, Hopper'ın tablosuyla kıyaslandığında vakitlerin zıt olduğunu; resimde gündüz öğle saatleri olduğunu, filmde ise gece olduğunu görmekteyiz. Farklı vakitlerde olmalarına rağmen her iki sanatçının da ortak kullandığı şey, gece ya da gündüz fark etmeksizin, ışığı aynı yönde kullanmalarıdır. Işık değeri oldukça serttir ve yapının sol cephesini kaplamaktadır. Hopper'ın resimlerindeki gibi yıllarca iki yapının içinde yalnız sıkışıp kalmıştır Norman Bates ve akıl sağlığını yitirmiştir (Depe, 2021).

Yönetmenin bu filminin bir başyapıt olarak sayılması için ne tür kriterler dikkate alınmalıdır? Yeni çekim tekniği mi? Ele almış olduğu konu mu? Olay örgüsü yani kurgusu mu? Muhtemelen bunların hepsi ve bunlarla birlikte diğer sanat alanlarından da beslenmesidir. Yönetmen bu filmde, Amerikalı yazar Robert Albert Bloch'un yine aynı ismini taşıyan Sapık kitabından yola çıkmıştır. Disiplinler arası geçişin sonucunda hakiki olan bir şey varsa bu, yapıtın daha da sanatsal olarak sağlamlaşması ve varlığını korumasıdır. Andre Bazin bu konuyla ilgili şu şekilde yorum yapmıştır: Farklı dallarda olmalarına rağmen bu tür ilişki içinde olan yapıtlar mevcuttur ve her zaman da olacaklardır. Sinema sanatının resim, edebiyat gibi farklı alanlardaki dallardan beslenmesi mümkündür. Sinema sanatı diğer disiplinlerdeki yapıtları ele almasıyla hem kendine hem de onlara katkı sağlayacaktır (Depe, 2021).

Filmin adeta yardımcı karakterleri olan ama görsel olmayan duyumsal unsurlar vardır. Bu duyumsal unsurlar gerilimi artırmaya neden olan yaylı çalgılardan oluşan müziklerdir. Hitchcock bu konuda da konuyla ilgili güvendiği bir müzisyen olan Bernard Hermann'la çalışmıştır. Yönetmen ışık, mekan ve ses gibi öğeleri başarılı bir şekilde kombinasyon yaparak birleştirmiştir. Film bir bütün olarak ele aldığımızda; filmin bu kadar başarılı olmasının nedeni kolektiflik ve disiplinler arasıdır diyebiliriz.

Alfred Hitchcock gerek filmin altyapısında gerek metninde, görsel unsurlarda, görsel ve işitsel sanatlarla bir bütün olarak ilerlemiştir.

2.1.2. Hitchcock Filmlerinin Storyboardları

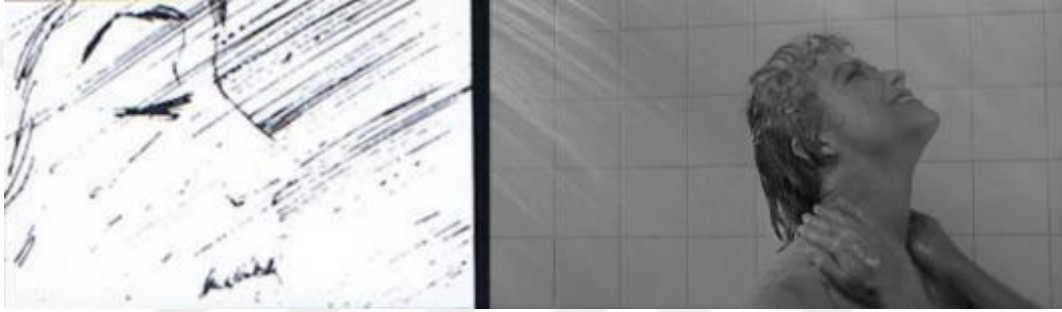
Storyboardlar, filmin çekilmeden önce filmin nasıl bir biçimde çekileceğini gösteren bir çeşit ön çizimlerdir, filmin zaman süreci içerisinde nasıl ilerleyeceği ile ilgili önceden hazırlanmış görsel çizimlerle ele alınmış bir plan bütünüdür. Özellikle sahnedeki figür, nesne veyahut yapı ile ilgili görsellerin kompozisyonunu belirtmektedir. Birden fazla figürün ya da tek figürün hangi karede ve hangi açıda durması gerektiğini belirten ön çizimlerin tamamıdır.

Hitchcock'un Sapık filminin başarısının ana kaynaklarından biri de sağlam temeli olan storyboardlarıdır. Hitchcock, storyboardları ciddiye alıp ona göre kompozisyonları kurmuş ve bu görsellik ortaya çıkmıştır. Örneğin Sapık filmindeki banyo sahnesinde Marion'un korkunç bir şekilde vahşice katledilmesi unuultmayan sahnelerden biridir. Yönetmenin bu filmine ait storyboardlarını incelediğimizde; çizimler genelde ürkütücü bir şekilde çizilmiştir.



Görsel 26. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

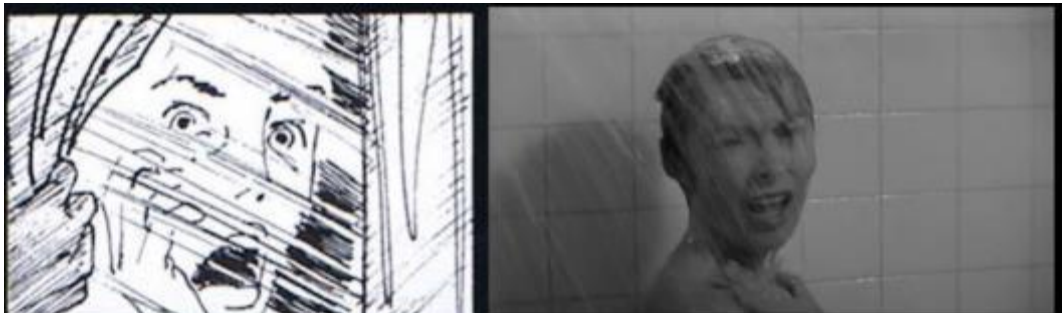
(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)



Görsel 27. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

Filmin bu sahnesinde Marion her şeyden habersiz keyifli bir şekilde banyo yapmaktadır. Tazyikli bir şekilde akan suyun altında banyo yapma sahnesi neredeyse storyboardlarla bire bir çekilmiştir. Portreye doğru yönelen kamera hareketi, portre ile akan suya odaklanmaya çalışmıştır. Yönetmen, akan suyun yönünü bile storyboardları dikkate alarak çekmiştir. Hitchcock'un şaşırtıcı yaklaşımı sonucunda Marion 30. dakikalara doğru ölmektedir.



Görsel 28. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)



Görsel 29. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

Mation'u öldüren kişi Norman Bates karakteridir. Yönetmen tam olarak katilin simasını seyirciye ters ışık ile gösterdiği için seyirci katilin kim olduğunu çözmemektedir. Dönemin eleştirmeni olan David Thomson bu filmin şu ana kadar en korkutucu ve en şiddetli film olduğunu belirtmiştir (Crow, 2014).



Görsel 30. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

Kimliği anlaşılamayan katilin portresi ve eylemi ters ışık ile görünmektedir. Bu sahnenin storyboard'ına baktığımızda ise; dinamik ve statik çapraz çizgiler görmekteyiz. Katilin portre ve eylemi ise yoğun sert çizgiler ile verilmiş, dehşetin boyutu resmedilmeye çalışılmıştır. Ekranı baktığımızda katili görmekteyiz ama katilin kim olduğunu asla bilmemekteyiz. Marion'un bakış açısı ve içinde bulunduğu duygu durumu seyirciyle

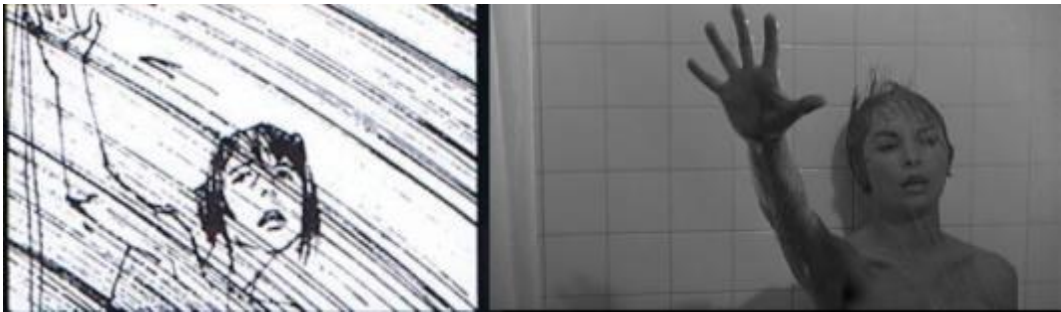
özdeşleşmektedir. Marion ile katilin arasındaki görme mesafesini zorlaştıran çapraz su akıntısıdır. Su akıntısının bu devamlı hareketi, yönetmenin yardımcı karakterlerinden biri olmaktadır. Bu kadrada suyun varoluşunun sürekliliği görme mesafesini zorlamıştır.



Görsel 31. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

Ters ışığı daha da belirginleştirmek için yönetmen katilin sol arka cephesine kuvvetli bir ışık yerleştirmiştir. Storyboardlarda ise katilin arkasındaki mekân ışığı daha da şiddetlidir ve mekân görülmeyecek şekildedir. Artık burada katil ile kurban baş başa kalmışlardır. Katil ile kurbanın mücadelesini vurgulamak için storyboard'ta sadece tek yöne dinamik çizgiler kullanılmıştır. Cinayetin korkunçluğu, storyboardlar ile sert keskin çizgilerle ifade edilmiştir. Ürkütücü olan bu cinayetin çizimi filmin dışavurumcu bir nitelikte ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Hitchcock adeta storyboardlara birebir vakıf kalarak filmi çekmeyi başaramıştı.



Görsel 32. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

Defalarca bıçaklanan Marion olayın şokunda kalıp çok fazla kan kaybederek yavaş yavaş yere yığılmıştır. Marion cinayete karşı mücadele etmenin artık bir işe yaramadığını düşünmüştür. İlk önce bir delikten Marion'u röntgenleyen Norman Bates daha sonrasında bu cinayeti işlemiştir. Hitchcock da Anrey Tarkovsky gibi filmin ilerleyen kısmında neler olacağını asla oyuncularla paylaşmayı tercih etmemiştir. Oyuncularda meraklı bir şekilde çekime devam edip ve her bir sahnesinin sürprizlerini heyecanla beklemişlerdir. Cinayet sahnesini yönetmen yaklaşık 45 saniye boyunca ele almıştır. 45 saniye içerisinde süreli olarak bu sahneyi 70 plana bölmüştür. Böylesine titizlikle çekilen bu sahne belki de filmin en başarılı sayılabilecek sekansıdır. Seyirci genel olarak Marion'un bıçaklanmalarını gördüğünü varsayıyordur. İşin gerçeği bıçak tene yaklaştığında sürekli plan değiştirilmesi sonucunda izleyici öyle hissetmiştir. Sürekli plan değişikliği, kamera hareketleri ve gerilim müziğinin etkisi sonucunda izleyici Marion'un bıçaklanmasını gördüğünü sanmaktadır (Crow, 20014).

Hitchcock biraz da izleyiciyi korkutmakla beraber biraz da rahatsız etmeyi seven bir yönetmendir. Dolayısıyla cinayet sürecinde ışık, renk ve kompozisyonları iyi bir şekilde kurgulamıştır. Bıçaklanma esnasında rahatsız edici nitelikteki ses ve müziği duyan izleyiciler koltukların altına gizlenmek istemişlerdir. Film ile ilgili anlattığımız bu sahneler, bütün öğelerin bileşkesi sonucunda başarıya ulaşmıştır. Filmin bu epizodu yakın çekim ve uzak çekim ile beraber birden fazla çekim tekniğiyle yapılmıştır. Cinayet olayının finaline doğru kamera ile Marion karşılıklı bakışlırlar. Bakışma eylemi sürdükçe kamera Marion'a gittikçe yaklaşmaktadır. Kamera ilk önce figürü gösterir bizlere daha sonrası portreyi. Portreden de ilerleyip yakın çekim olarak gözün imgelem duygulanımına yönelir. Portrenin bir kısmı olan göz olayın vahşet boyutuna odaklamaya çalışmıştır (Crow, 2014).



Görsel 33. Psycho Shower Sahnesini Kim Yönetti ?: Hitchcock'un Filmi ve Saul Bass'ın Storyboard'ları
Yan Yana (2014, Şubat 19).

(<https://www.openculture.com/2014/02/who-directed-the-psycho-shower-scene.html>)

2.1.3. Kuşlar Filmi (The Birds)

Alfred Hitchcock'un yönetmenliğini üstlendiği önemli başka bir filmi olan "*Kuşlar (The Birds)*" 1963 yılında ilk kez gösterime girmiştir. İzleyiciler bu filmi izlediklerinde dehşetin zirve noktasına ulaşmışlardır. Filmin dehşet verici olmasıyla beraber filmin asıl amacının ne olduğunu kavramakta güçlük çekmiştir insanlar. Film izlediğimizde filmin başından sonuna kadar kuşların korkunç bir şekilde bizleri korkuttuğunu hissediyoruz. Kuşların neden bu kadar öfkeli ve cani olduğunu düşünüyoruz. Yönetmen, izleyicilerin bazı soruları kendi kendisine sormasını etkin bir şekilde başarmıştır. Yönetmenin bu kadar başarılı olmasının nedeninin bir başka cevabı da burada saklıdır. "*Kuşlar*" filminin de "*Sapık*" filmi gibi başarılı olmasının nedeninin zemininde başka bir yaklaşım ile disiplinlerarası geçişin sonucunda yatmaktadır (Richter, 2021).

The Birds/Kuşlar filminin fikri, aslında ilk Daphne du Marurier'nin 1952'de yazdığı aynı adlı öyküsünden doğmuştur (Richter, 2021).

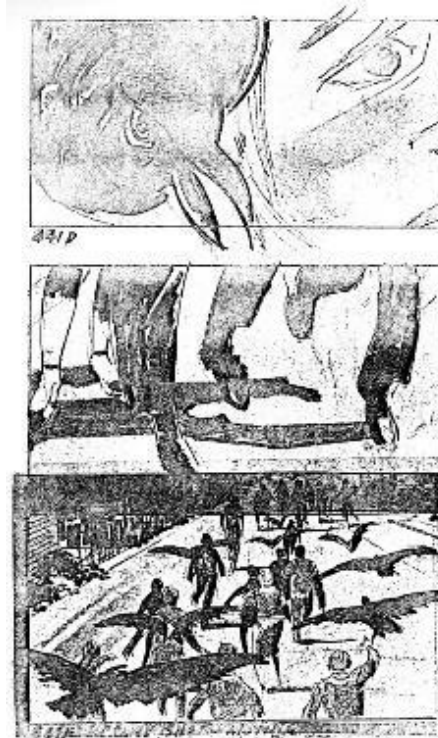
Hitchcock, 18 Ağustos 1961 tarihin de Santa Cruz Sentinel adlı gazetede verilen sıradışı gerçekleşmiş olan bir hadisenin haberinden etkilenmiştir. Güney California şehri olan La Jolla'da aniden binlerce kuş bir şekilde bir evin tabanından yani bacasından içeriye sızmışlardır. Evin içine girip adeta ortalığı savaş alanına çevirerek savaş sonrasındaki gibi bir izlenim bırakmışlardır. Olayın bu denli vahim ve kuşların doğaya aykırı bir şekilde hareket etmesi Hitchcock'u etkilemiştir. Yönetmen olay örgüsünü, sahnenin oluşumunu ve filmde çalacak olan müziği önceden planlamıştır. Bir nevi film çekilmeden önce çekilmiş olan bir filmi zihninde tasarlamış ve öyle çekmiştir. Storyboardlar da bu anlamda önemli bir çalışmadır (Richter, 2021).

Hitchcock beynindeki tasarladığı sahneleri stortyboardlarına sağlam bir şekilde yansıtmış ve bu sayede film çekiminde sakin, kendinden emin ve soğuk kanlı olmuştur. Çünkü film daha çekilmeden önce kafasında filmi kurguladığı için işin büyük bir kısmını halleder. Düşüncesini stortyboardla yansıttığı için fazla vizör başında da durma gereği de duymaz. Film çekme konusundan dolayı o kadar yoğun düşünmüştür ki sadece düşüncesini uygulamayı başarmıştır. Yönetmen, François Truffaut'la bir konuşmada *Kuşlar* filmini çekerken aslında tamamen doğaçlama yoluyla ilerlediğini söylemiştir. Sotryboardlara

baktığımızda da bu anlaşılabilir. Hitchcock kendine has çizim teknikleri ile kareleri ele alırken aralarında özgün bir ifadeyle bağlantı kurmuştur (Richter, 2021).



Görsel 34. Alfred Hitchcock (2012, Aralık 29). Alfred Hitchcock'un Storyboard'ları (<https://sgtr.wordpress.com/2012/12/29/storyboards-for-alfred-hitchcocks-the-birds/>)



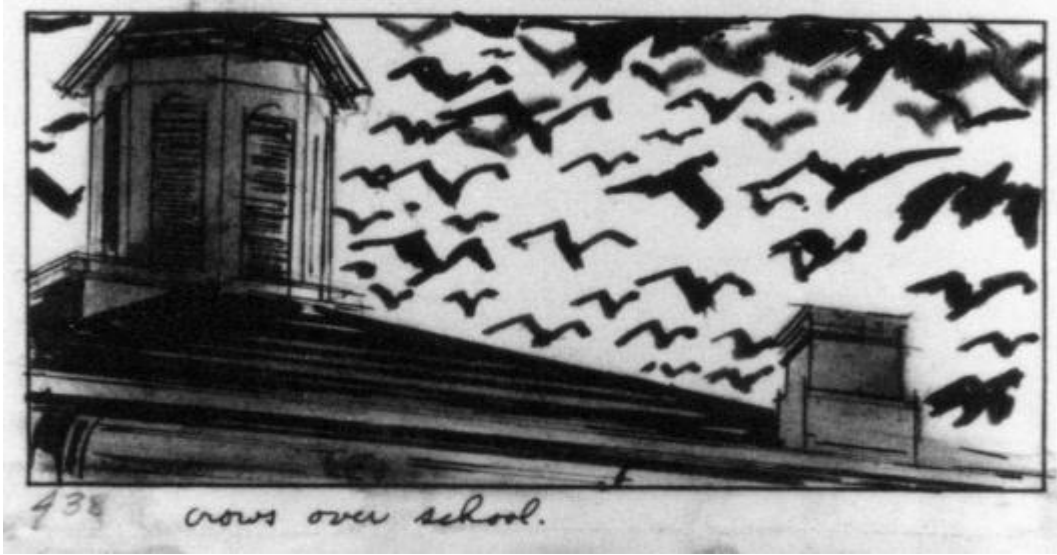
Görsel 35. Hitchcock Gallery: 1233 Kuşlar (1963) Film Şeridi
(<https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%201233>)

Alfred Hitchcock storyboardlarından da anlaşılacağı üzere birden fazla efekt ve zoomlama tekniğini kullanmıştır. Yönetmenler genelde sadece kamerayı zoomlayarak çekmeyi pek tercih etmezler. Ancak Hitchcock bu yaklaşımın tam aksine kamerayı zoomlama işlemine bayılırdı. Kamera zoomlama tekniğiyle sürekli denemelerde bulunmuştur. Yaratıcı yönetmen meraklı arayışı sonucunda farklı kendisine has teknikler üretmiştir. Storyboardlardan biri olan iki yarı portrenin bir kadrada yer almasını kamera zoomlaması sonucunda filme yansıtmıştır (Şahan, 2014).



Görsel 36. Alfred Hitchcock (1963): Okul Evindeki Sahnenin Öyküleyicisi
(<https://culturedarm.com/the-birds-1963-storyboarding-the-scene-at-the-schoolhouse/>)

Kuşlarla ilgili olan bu filmde onları daha iyi göstermek için yönetmen çeşitli kompozisyonlar kurmuştur. Uzak çekim ve yakın çekim ile kuşları daha başarılı görüntülemek için bir takım özel efektler kullanmıştır (Hitchcock, 1963).



Görsel 37. Alfred Hitchcock (1963) Okul Evindeki Sahnenin Öyküleyicisi

(<https://culturedarm.com/the-birds-1963-storyboarding-the-scene-at-the-schoolhouse/>)

Yönetmenin bu filmi ile ilgili storyboardlarını ve filmin sekanslarını incelediğimizde şu sonuca varabiliyoruz; hareket halindeki kuşlar statik duran mekânı daha ürkütücü bir bütün olarak algılamamızı sağlıyor. Hareketsiz sabit duran yapılar ile kuşların uçuş eylemi hali bütünselliği dehşet verici bir niteliğe taşımaktadır (Hitchcock, 1963).

Hareket, mekân içindeki bir naklidir. Oysa ne zaman mekân içinde parçaların nakli söz konusu olsa, bir bütün içinde de nitel bir değişim olmaktadır

Hareket halindeki kuşlar ile yapı bütünselliğine şahit olan izleyici ister istemez filmin içindeymiş hissine kapılırlar. Hitchcock'un insan karakterleri doğüstü güçleri olmayan tam tersine normal insanlardır. Sıradan bir hayat yaşayan insanlar aniden felaketin eşiğinde bulurlar kendini. Korku, gerilim ve dehşetle sürpriz bir şekilde karşılaşan bireyin sorunsal hali böylece ortaya çıkar. Yönetmenin izleyici kitlesinin bu kadar geniş yelpazeye sahip olmasının bir sebebi de budur. Sıradan oyuncular, bu sorunsallığa karşı verdikleri mücadele sürecinde izleyicinin kahramanı olurlar. Hitchcock'un amiyane insanların içine düştüğü normal dışı durumlarını anlatan birden fazla filmi bulunmaktadır. Karakterler genelde masum insanlardan, güzel Hitchcock sarışınlarından ve diğer sıradan insanlardan oluşmaktadır. Yönetmen korku ve gerilimi siyah beyaz renkler ile kasvetli bir şekilde ifade etmiştir. Storyboardlarındaki çizimler çizgisel olmakla beraber koyu lekesele resimlerden oluşmaktadır (Hitchcock, 1963).



Görsel 38. Alfred Hitchcock (1963) Hitchcock'un Storyboard'ları
(<https://www.mentorless.com/2013/03/28/a-look-at-the-birds-storyboard-to-celebrate-the-films-50th-birthday/>)



Görsel 39. Alfred Hitchcock (1963), Hitchcock'un Storyboard'ları
(<https://www.mentorless.com/2013/03/28/a-look-at-the-birds-storyboard-to-celebrate-the-films-50th-birthday/>)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Japon Sineması: Akira Kurosawa Örneği

23 Mart 1910 yılında Japonya'nın Tokyo şehrinde Dünyaya gelmiştir başarılı yönetmen. Sinema işinin bir kolektif çalışma olma gerekliliğinden ziyade film çekimi için çoğu görevi üstlenmiştir. Hitchcock gibi Kurosawa'nın da kendine has cesur adımları onu başarıya ulaştırmıştır. Çeşitli denemeler sonucunda kendine has çekim teknikleri geliştirerek avangart bir yönetmen unvanına kavuşmuştur. Tek kameradan ziyade fazla sayıda kameralar kullanmış ve farklı kompozisyonları ele almıştır. Çağının ve sonrasının başarılı bu yönetmeninin her bir filmi birer baş yapıt özelliğini taşımaktadır. Bunlardan birkaçını şöyle sıralayabiliriz; Seven Samurai, Ran, Dreams, Rashomon, Yojimbo ve Dersu Uzala gibi önemli filmleridir. Bununla beraber özellikle başarılı storboardları da kayda geçen Kagemusha filminin de eklemekten geçmek mümkün değil. Filmlerinin temasında genellikle insanın doğasına aykırı hareket etmesi ile beraber katılan insan yapısını ele alır. Sıklıkla her ne kadar toplumun içindeki katılan insanları yansıtırsa da sonuçta iyi insanların olduğunu ve umudun hala mevcut olduğunu vurgulamaktadır Kurosawa, çocukluk yıllarında, ilkokul çağındayken sürekli severek resimler çizerdi. Resime olan bu ilgisi daha sonraki yıllarında storyboardlara yansımıştır. Storyboardlarının başarısının devamında onları başarılı filmlerine aktarabilmiştir. Özellikle Kagemusha filmindeki storyboardlarındaki renkçi anlayışı, filmine de yansımıştır. Sadece Kagemusha filmi değil diğer filmlerinin de başarısının basamaklarından olan bu storyboardların önemi oldukça fazladır. Kurosawa'yı etkileyen sadece insan topluluğunun meydana getirdiği yıkımlar değildir. Bunun yanında doğal afetlerden olan 1923 yılında gerçekleşmiş olan Büyük Kanto depreminin payı da vardır. Akira Kurosawa'nın babası olan Isamu Kurosawa samuray kültürünü benimsemişti. Tıpkı Alfred Hitchcock'un babası gibi Kurosawa'nın da babası dominant, baskıcı bir karakterdi. Kurosawa otoriter olan babasının yanında zorluklar çekerek yetişmiştir. Babasının bu tutumuna uyum sağlamaya çalışan Kurosawa oldukça zor zamanlar yaşamıştır (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).

Hayatının dönüm noktasının başlangıcında, ilk olarak sinema dünyasının içine yardımcı yönetmen olarak girmiştir. 1936 yıllarında Japon film endüstrisinde işe başlamıştır. Japonya'nın önde gelen ünlü film tasarım stüdyolarından olan PLC firmasında çalışmıştır. Yardımcı yönetmen olarak başladığı bu dönem sürecinde sürekli bir şeyler

öğrenme heyecanıyla çalışmıştır. Severe ve saygı duyarak yaptığı bu iş, ilerleyen yıllarda karşılık bulmuştur. Kurosawa, yönetmen yardımcılığını yaparken uygulamalı ders niteliğinde bir öğrenci gibi yetişmiştir Kajiyo Yamamoto'nun yanında. Yönetmeni ile beraber hareket eden Kurosawa birlikte 1941 yılında Uma adlı filmi çekmişlerdir. İlerleyen zamanda da yardımcı yönetmen olan Kurosawa, Kajiyo Yamamoto ile birden fazla film çekmişlerdir. Uzun yıllar yardımcı yönetmenlik yapan Akira Kurosawa bu tecrübenin sonucunda ilk uzun metraj filmini çekmiştir. Sugata Sanshiro isimli bu filmini 1943 yılında ilk uzun metrajlı film yönetmeni olarak çekmeye başlamıştır.

Başarılı bir filmin ortaya çıkması birden fazla yapı taşı gerektirebilir fakat Kurosawa senaryonun daha önemli bir yapı taşı belki de kilit taşı olduğunu savunmuştur (Akdeniz & Yıldız İlden, 2016).

İyi bir yönetmen, iyi bir senaryo ile başyapıtlar üretebilir; aynı senaryo ile vasat bir yönetmen, ancak sıradan bir film yapabilir. Fakat kötü bir senaryo ile çok iyi bir yönetmen bile iyi bir film yapamaz. Bir sinema özdeyişine göre, kamera ve mikrofon, yangını ve suyu birlikte geçmelidirler. Gerçek film ancak böyle yapılabilir ve güç büyük ölçüde senaryodadır (Akdeniz & Yıldız İlden, 2016).

Nihayetinde Kurosawa'nın senaryoya verdiği özenden sonra, storyboardları da çok önemlidir. Senaryoya sadık kalarak storyboardları resimsel bir ifade ile hazırlamıştır.

Dünyanın bütün diğer ülkelerinde bilindiği gibi Japonya'da resim sanatı diğer sanat dallarının üzerinde olduğu kabul edilmiştir. Ressam kökenli olan Akira Kurosawa'nın edebiyat ve spora da ilgisi vardı. Onun diğer sanat dallarına olan ilgisi sayesinde yetkinliği kabul görmüş, sayesinde Japonya dünya çapında önem kazanmıştır. Akira Kurosawa önceki ürettiği filmler gibi Dreams filminde de donanımlarından dolayı başarılı olmuştur. Birden fazla sanat dalından edindiği bilgilerle Dreams filmini çekerek bütün yeteneğini dünya'ya göstermiştir (Akdeniz & Yıldız İlden, 2016).

Kurosawa kendi ülkesi olan Japonya'ya Japon film endüstrine önemli derecede katkıda bulunmuştur. Onun çizim konusundaki başarısı storyboardlara storyboardlardan da beyaz perdeye yansımıştır. Kurosawa senaryoyu dikkat ederek yani yazılı kaynağın betimlerinden çıkarak storyboardlar oluşturmuştur. Storyboardlardaki çizimlerde karakterlerin varlığıyla beraber hareket yönünü gösteren ok gibi yönlendirmeler bulunmaktadır. Alfred Hitchcock'un filmlerinden olan *The Birds* filmi gibidir yönlendirme okları. Filmin ana karakterinin yakın çekimlerdeki yön hareketini oklarla

göstermiştir. Storyboardlardaki yönlendirme okları hareketli olan imgenin öneminin vurgusudur. Yönlendirme okları Kurosawa'nın storyboardlarında Hitchcock'a kıyasla daha çizgisel veya fırça darbeleri gibidir. İmgenin hareket yönünü, atmosferin hareketliliğinin yönünü vurgulayan işaretlerdir (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).

Kurosawa'nın storyboardlarına bir izleyici olarak baktığımızda birden fazla sanat akımının izlerini görebilmemiz mümkündür.

3.1. Akira Kurosawa Sinemasının Storyboardları

Ressam kökenli olan Akira Kurosawa'nın resim sanatı bilgisi storyboardlarına da yansımıştır. Yönetmenin resimle olan bu yeteneğinin sayesinde filmlerinin karelerine baktığımızda adeta birer sanat yapıtı görmekteyiz. Daha önceleri resim ile sinemayı bir arada yürütmeye çalışan Kurosawa belli bir zaman sonra sadece sinemaya yönelmiştir. Sinemaya yoğunlaşan Kurosawa eskiden yapmış olduğu bütün resimlerini imha etmiştir. Kurosawa'nın vermiş olduğu bu radikal karar yani resimlerinin imha etmesi, sinema girişiminin başarılı olması neticesinde artık tamamen ne yapmak istediğine karar verdiğinin belirtisidir. Tıpkı kendi milletine ait olan bir atasözü gibi hareket etmiştir; “iki tavşan kovalarsanız bir tavşan bile yakalayamazsınız” (Marshall, 2015).

Yönetmen farklı disiplinlerden sinema için beslenmeye devam etmiştir. Storboard çizimlerine en az Hitchcock kadar Kurosawa da önem vermiştir. Kurosawa'nın storyboardları sıklıkla renklidir. Her bir rengin bir önemli bir anlamı vardır. Storyboardlardaki kompozisyonlar, renkler, çizgiler ve ışık değerleri film çekimi için fikir niteliği taşımaktadır. Filmlerine ait storyboardlar storyboardın ötesine de geçerek birer tablo olarak kayıtlara geçmiştir. Storyboardlarındaki detaycılığı, plastik dili ve tekniği sayesinde,hepsi adeta birer eser olarak günümüze ulaşmışlardır. *Kagemusha* , 1985 yapımı *Ran* , 1990 *Rüyalar* ve 1993 yılında *Madadayo* gibi filmleri storyboardları çizilmiş filmlerindendir. Kurosawa'nın çizimlerinin başarısından resim sanatını tam olarak bırakmadığını söyleyebiliriz (Marshall, 2015).

Genellikle storyboardlardaki çizimler Japon sanatının ve sosyal kültürünün izlerini folklorik öğelerle anlatmaktadır. Beslendiği Japon sanatının yanında Avrupa sanatından da faydalanmıştır. Avrupa sanatından özellikle empresyonizm, post empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarından etkilenmiştir. Sanat tarihine ve resimsel bilgisine iyi bir şekilde hâkim olduğu için bunları nerede ve nasıl kullanacağını iyi bilmiştir. Japon

kültürünün folklorik görsel ögesinden oluşan bir storyboard'a örnek olarak Kagemusha filmini verebiliriz. Resimde görülen savaşçı karakterin kostümü tamamen Japon kültürüne ait bir kostümdür. Arkasındaki flama bayrak gibi göstergeler ise yine Japonya'ya ait öğelerdir. Japonya'yı ve içinde bulunduğu dönemi bilen bir insan bu görsele baktığında rahatlıkla Japonya olduğunu söyleyebilir (Marshall, 2015).



Görsel 40. Akira Kurosawa, Destansı Filmlerdeki Sahneler İçin Storyboard'ları Boyadı: Tuvali Selüloit ile Karşılaştıran (2015, Ekim 2).

(<https://www.openculture.com/2015/10/akira-kurosawa-painted-the-storyboards-for-scenes-in-his-epic-films.html>)



Görsel 41. Akira Kurosawa, Destansı Filmlerdeki Sahneler İçin Storyboard'ları Boyadı: Tuvali Selüloit ile Karşılaştıran (2015, Ekim 2).

(<https://www.openculture.com/2015/10/akira-kurosawa-painted-the-storyboards-for-scenes-in-his-epic-films.html>)

Yönetmenin karakter oluşturma konusunda kendi kültürü olan Japon kültürüne ait kostümleri ve mimarileri gibi görsel öğeler seçmiştir. Storyboardlarındaki renkçi anlayışı sistematik bir şekilde ilerlemiştir. Kurosawa o kadar çok storyboardlarına yoğunlaşmıştır ki işin ciddiyeti buradan başlamıştır (Marshall, 2015).

Kurosawa'nın resim bilgisi ile sinemaya yaklaşımından dolayı diğer yönetmenlere kıyasla ayırt edici filmler üretmiştir.

3.1.1.Akira Kurosawa Sinemasındaki Renk Anlayışı

Sinemanın tarihsel gelişim sürecinden günümüze kadar geçen zaman mefhumundan değişmeyen şeylerden biri görsel anlatım gücüdür. Görsel anlatımı güçlü kılan öğelerden biri de renk ve renk anlayışıdır. Yönetmenin bu konuda renklerle ne anlatmak istediğini bilmesi gerekmektedir. Renk ve rengin anlamı sanat tarihi boyunca resimde de önemli bir yer tutmuştur. Renk anlayışı farklı bir disiplin olan sinema sanatı içinde de önemli bir husustur. Resim sanatında ifade biçimlerinden biri olan renk anlayışı sinema sanatında da sinemanın kendi tekniği ile ortaya koyulmaktadır. Resim sanatındaki renk ya da çizgi kontürlerinin belirginliği, vurgulama görevini üstlenmektedir. Sinemada ise renk ve rengi iyi bir şekilde kullanılması etkiyi daha da artırmaktadır. Yönetmen, renkleri olması gereken yerlerde doğru bir şekilde ele alması sonucunda görsel kompozisyonların uyumlu bir şekilde devam etmesini sağlar. Oluşturulan kompozisyonların içindeki renklerin

yerlerinin uyumluluğu sonucunda renk ahengi meydana gelmektedir. Renklerin bir araya gelmesiyle beraber renk anlayışı ortaya çıkmaktadır (Akdeniz & Yıldız İlden, 2016).

Yönetmenin renkçi üslubu da kendisine ait sinemaya bakış açısıdır. Özellikle siyah beyaz filmlerden çok renkli filmlere geçişle beraber her bir yönetmen için renk önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu anlamda ressam kökenli olan yönetmen Akira Kurosawa durumun ciddiyetinin farkındadır ve renk unsurunu film çekim öncesinde storyboardlarında netleştirmiştir. Yönetmen iki farklı disiplini dikkate alarak renk skalasını oluşturmuştur. Renk skalasının uygulaması *Dreams* adlı filmin storyboardlarında görülebilir. Burada renk anlayışını çoğunlukla psikolojik etkileri vurgulamak için kullanmıştır yönetmen.

Kurosawa sinemasında film öncesi storyboardlarında, empresyonist, post empresyonist ve ekspresyonistlerin renk skalasıyla karşılaşmaktayız (Akdeniz & Yıldız İlden, 2016).

Örneğin Tilkilerin Düğünü, Tünel ve Kızıllar içindeki Fuji’de ağaca, tünele ve radyasyon bulutlarına yansıyan kırmızı değer kuvvetli, dinamik, heyecan verici ve kışkırtıcı, korku aşılayan bir etki bırakarak izleyicinin ilgisini çekmektedir.

Japonyalılar doğayı çok severler, doğaya hayranlık duyup sonsuz çıkarsız bir şekilde saygı duyarlar. *Şeftali Bahçesi* bölümünde yeşilin bütün tonları doğanın dengesi ile coşkulu bir uyum sağlamıştır. Şeftali ağaçları bahar mevsimlerinde yeşillenip çiçek açmaktadırlar. Doğanın içindeki yeşilin canlılığı izleyici üzerinde pozitif dinlendirici etki bırakmaktadır.

Güneşin rengi olan sarı, mental çaba, zihinsel parlaklık, iyimserlik ve sevginin rengidir (Çağan, 2005: 51).

“*Su Değirmeni Köyü*” bölümünü izlediğimizde açık mavi tonlarındaki sular ile yeşilliğin renk cümbüşünü görmekteyiz. Rüyanın başlangıcında köye giren Kurosawa hayranlıkla köyü gözlemlemektedir. Giriş kısmında devasa değirmen çarkları su ile beraber hareket halindendirler. İnsanlar tarafından yapılan bu değirmenler, enerjisini yine doğaya ait olan su ile sağlamaktadır. Suyun itirme hareket etkisi ile değirmen çarkları dönmektedirler. Bu köyde insanlar doğayla uyumlu bir halde yaşamını sürdürmektedirler. Işığın rengi olan sarı renk ile doğadaki diğer bütün yeşilin ve yeşil tonların ahengi hakimdir. Akan mavi renkteki su ile yeşil yosunun beraber yaptıkları hareket doğal uyum içerisindeyler. Mavi renk Freud’unda dile getirdiği gibi sükûneti sakinliği temsil etmektedir. Doğal bir şekilde istikrarla ilerlemeyi temsil etmektedir. Köyde ilerleyen Kurosawa doğadaki güzellikleri hayranlıkla gözlemledikten sonra ihtiyar bir adamla karşılaşmaktadır. İleri

yaşlarda olan adama sorular sorarak bir diyalog sürecine girer. Filmle ilgili renk anlayışını Kurosawa bu sahnedeki geçen diyaloglarla da pekiştirmektedir. Kurosawa ihtiyar adama meraklı bir şekilde köyün ismini sormaktadır. İhtiyar adam bu sorusuna karşılık olarak bu köyün herhangi bir ismi olmadığını ve sadece buraya köy diye isim verdiklerini söylemektedir. Ama özellikle dışardaki bazı insanlar tarafından bu köye *Su Değirmeni Köyü* ismi verilmiştir. Bir gözlemci statüsündeki olan Kurosawa köydeki yapıları detaylı incelemektedir. Yapıların iç ve dış tasarımlarına, kullanılmış malzemelere gibi özellikleri incelemektedir. Barınma yapısı olan evin dışından içeriye bakıldığında aydınlatma için kullanılan bir lamba görülmektedir. Lambanın nesnel varoluşu hangi zaman dilimine ait olduğunun izlenimini vermektedir. Kurosawa'nın içinde bulunduğu zaman dilimi ile o köydeki lambanın nesnel varoluş zaman dilimi bir değildir. Aynı zaman diliminin aynı olmayan tarafı sadece nesnel boyutudur farklı zaman dilimleri değildir. Kurosawa bu aydınlatma materyali lambayı gördükten sonra tekrar ihtiyar adama konuyla ilgili sorular sorar. Gece karanlık ta aydınlatma için elektriğin neden olmadığını sormaktadır. İhtiyar adam bu sorusuna cevap olarak elektriğin olmadığını sadece lamba ve mumlarla aydınlatma yapıldığını dile getirmektedir. Hepimizin aklına geldiği gibi Kurosawa'nın da aklına gelmiştir bu tür nesnelerin aydınlatma için kısıtlı oluşu. İhtiyar adama bir soru sormuştur yönetmen gece karanlığında aydınlatma için bu nesnelerin kısıtlı olduğu ile ilgili. İhtiyar adam ise yetersiz kısıtlı bu aydınlatmalar yeterlidir gibisinden cevap vermiştir. Gecenin karanlık olmasının insanın ve doğanın dinlenmesi için olduğu, karanlığın geçici örtüsünün ideal olduğu ile ilgili cevaplar vermiştir. İhtiyar köylü adam gündelik yaşam sorunlarına karşılayıcı doğal çözümlerden bahsetmektedir (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).



Görsel 42. Akira Kurosawa'nın Rüyaları (2015, Ekim 30).
(<https://www.criterionforum.org/Review/akira-kurosawas-dreams-the-criterion-collection-blu-ray>)

Filmin bu sahnesine baktığımızda sahnenin bütünleyici öğeleri doğa olduğunu anlamaktayız. Yoğunluk olarak renkler yeşilin tonları ve soğuk renkler olarak kullanılmıştır.



Görsel 43. Akira Kurosawa'nın muhteşem elle boyanmış storyboard'ları (2021, Ekim 14).
(<https://faroutmagazine.co.uk/akira-kurosawa-hand-painted-storyboards/>)

Sahneden önce normal olarak çizilmiş bu storyboard'ta ise renkler ağırlık olarak sarı ve sıcak renklerdir. Bir resim tablosu niteliğindeki bu storyboard oldukça post empresyonist anlayıştadır. Yaşlı adamın dış hat çizgilerine baktığımızda Vincent Van Gogh'un etkilerini görmekteyiz. Ayrıca Kurosawa'nın *Dreams* filmini incelediğimizde sinematik renkler üzerinden hangi döneme ait olduğu bilgisine varabilmekteyiz (Mason, 2021).

Kurosawa resim disiplinini sinemaya uyarlamıştır. Yeni bir sanat dalı olan sinemaya özgü tekniklerle renkleri kullanmıştır. Yani sinemasında sinemanın teknikleri ile yeniden bir sanat yapıtı üretmiştir. Filmin içinde resim sanatına dair izler vardır fakat teknik konusunda sinemanın tekniğini kullanmıştır. Örneğin Kurosawa gri renkleri yoğunlukla *Kar Fırtınası* bölümünde kullanmıştır. Bu sahnenin atmosferine baktığımızda bir hüzün hissederiz. Bu hüzün bir tür depresyon hali ya da soğuktan donarak ölecek olan insanların

ruh halidir. Soğğun etkisinden dolayı dış mekânın griliği ile beraber hareketsiz duran figürler çaresizliği ifade etmektedir. Duygu durum ifadesini renk anlayışı ile başarılı bir şekilde pekiştirmiştir.



Görsel 44. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.

(<https://www.criterionforum.org/Review/akira-kurosawas-dreams-the-criterion-collection-blu-ray>)

Kurosawa filmin farklı epizodlarında farklı renkler kullanmıştır. Siyah beyaz filmlerden sonra renkli filmlerin de ortaya çıkmasıyla yönetmenlere alternatifler doğmuştur. Kurosawa’nın dış çekimlerinde mekân ve atmosferi teatraldır. Adeta bir tiyatro sahnesi izlenimi vermektedir. Dış mekân seçimi veya kurgusunun başarısını tiyatro ustaları Kabuki ve No’ya borçludur. Dış mekândaki sahnenin bütünlüğü ve kurgusuna baktığımızda Kabuki ve No’dan etkilendiğini bariz görmekteyiz (Kuloğlu, 2016).

Kabuki’nin sahnedeki oyuncuların ve öğelerin renkleri olabildiğince doygunudur. Kabuki isminin anlamı doğal dışı davranışları sergileme, doğal dışı görünüme sahip olma anlamındaki *kabuku* fiilinden gelmektedir. Kabuki isminin ilk kez bir kadının sahneye fırlayıp dans etme sonucunda ortaya çıkmıştır. Kabuki tiyatrosu bütün unsurları eşit bir dengede ilerleten bir tiyatro çeşididir. Karakterler, müzik, ses sahne dekorasyon hepsi eşit düzeyde ön plandadır. Sadece Akira Kurosawa değil Sergei Einstein de Kabuki’den etkilendir. Özellikle *Potemkin Zırhlısı* filmine baktığımızda, oyuncuların beraber bir bütünlük sağlaması buna örnek gösterilebilir (Kuloğlu, 2016).



Görsel 45. No Tiyatrosu, Japonya

(<https://tiyatrodergisi.com.tr/japonyanin-700-yillik-no-tiyatrosuna-koronavirus-darbesi/>)



Görsel 46. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.

(<https://nofilmschool.com/Akira-Kurosawa-Storyboards>)

Kabuki tiyatrosunun olmazsa olmazlarından olan japon kültürüne ait folklorik görsellerdir. Coğrafyalarındaki iklime ait bitkiler ve insanların üzerindeki kimonolar canlı renkler ile gösterilmiştir. Kimonoların üzerindeki motifler yine Japon coğrafyasına ait motiflerdir.

Akira Kurosawa görmüş olduğu rüyaları, düşleri, endişeleri ve korkularını Kabuki' nin sanatsal teatral anlatımından etkilenerak perdeye yansıtmıştır. *Dreams* filmi zor çekilmiş ve başarılı bir başyapıttır. Çünkü Kurosawa her ne kadar birden fazla disiplinden etkilense de yeni bir sanat dalı olan sinemanın kendi tekniğıyle filmi çekmiştir. Sinema sanatının anlatım gücü olan tekniğinin yanı sıra filmin teması ve konusu da önemli bir noktadır. *Dreams* filmi genellikle gerçek olmayan yani rüyalar, düşler ile ilgilidir. Rüyaları ve düşleri sanat ile ifade etmek için güçlü bir yetenek gerektirir. Rüyaları Andrei Tarkovsky *İvan'ın Çocukluğu* filminde farklı bir şekilde ele almıştı. Siyah beyaz renkler ile İvan'ın çocukluğundan bir rüyayı ele alırken polarize olmayan bir çekimle yansıtmıştır. Çok iyi donanımlara sahip olan Akira Kurosawa rüyaları ele alırken titizlikle çalışmıştır (Kuloğlu, 2016).



Görsel 47. Akira Kurosawa “Dreams”, Storyboard, 1991.
(<https://nofilmschool.com/Akira-Kurosawa-Storyboards>)



Görsel 48. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.
(<https://nofilmschool.com/Akira-Kurosawa-Storyboards>)

Dreams filmi Akira Kurosawa’nın birden fazla kısa filminin bir bileşkesidir. Konusu düş, rüya, korkular adı altında toplansa da ağırlıklı olarak rüyalardan yola çıkmıştır. Dreams’ın hiçbir bölümü diğerine benzememektedir. Durum böyle olunca Kurosawa’nın karatahtaları yani storyboardları birbirilerine bağlantısız olarak seri oluşturmaktadır. Konu haricinde bir bütünlük sağlayan öğeler ise doygun renkler, dinamik kompozisyonlar ve Japon kültürünün folklorik öğeleridir. Renkler kısmi olarak monokrom düzeyde olmakla beraber renkli kısımlar da vardır. Kurosawa kırmızı rengi afet ya da savaş gibi olayların yaşandığı sahnelerde kullanmıştır. Durumun korkutucu boyutuna göre kırmızı renk seviyesini arttırmıştır (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).



Görsel 49. Akira Kurosawa “Dreams”, Storyboard, 1991.
(<https://nofilmschool.com/Akira-Kurosawa-Storyboards>)



Görsel 50. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.
(<https://nofilmschool.com/Akira-Kurosawa-Storyboards>)

Kurosawa'nın rüyalarını anlatan filmini izlediğimizde, güzel olan rüyalarla beraber güzel olmayan rüyaları da görmekteyiz. Bilinçaltındaki doğa konusunu rüyalarıyla şiirsel bir anlatımla sunmuştur bize yönetmen. Kurosawa, bu filmde doğayla ilgili gelecekteki endişelerini anlatmaktadır. Doğa ile insan birlikteliğini, ilişkisini konu edinmiştir. İnsanın doğa dışı bir şekilde doğaya müdahale etmesinin sonucundan ortaya çıkan negatif sonuçlar üzerinde durur. Doğanın gücü olan afetlerin korkunçluğunu Fuji dağının patlamasıyla göstermiştir. Yönetmen bu sahnede patlamanın şiddetini monokrom

düzeyde sarı renk ile ağırlıklı olarak kırmızı renkleri de kullanarak vermiştir. Bir yanardağın patlama şiddetindeki atmosferden daha çok abartılı bir atmosferi oluşturmuştur. Kurosawa'nın storyboarlarına baktığımızda abartı yani gerçeğin abartılmış halini resimsel bir ifadeyle görmekteyiz. Bu bağlamda Kurosawa'nın çizgi ve renklerin şiddeti bir ekspresif yaklaşımdır. Dehşetin boyutunu dışavurumcu çizgilerle izleyiciye hissettirmiştir (Kuloğlu, 2016).

Filmin başlangıcından da anlaşılacağı gibi *Yağmurun İçinden Süzülen Gökkuşağı* başka bir deyişle *Tilkilerin Düğünü* bölümünde doğanın önemi, doğaya karşı işlenen suçun bedeli ile ilgili bir giriş yapılmıştır. Filmin başlangıcında, yağmurlu bir günde dışarıya çıkmak isteyen bir çocuğu görmekteyiz. Bir efsaneye göre yağmurlu bir günde dışarıya çıkmak olumsuz şeylerin yaşanacağını anlatmaktadır. Yağmurlu günlerde tilkilerin düğünleri olduğu efsanesini anlatmaktadır anne. Böyle yağışlı havalarda tilkilerin düğünleri olur bu düğünleri kendi aralarında yaparlar. Tilkilerin, böyle havalarda yapmış oldukları düğünleri başkalarının görmesini olumlu karşılamazlar der. Annesinin bu ikazına rağmen çocuk bildiğini yapmıştır. Çocukluğun verdiği öğrenme ve merak heyecanından dolayı çocuk ormana gitmiştir. Düğünler insanlara özgü bir tören olduğu için tilkilerin düğünü söylentisi merak uyandırmıştır. Çocuk seri adımlarla ormana ulaşmış ve gerçekten tilkilerin düğününü görmüştür. Bu olay yine bir rüya olarak ele alınmıştır. Tilkiler düğün töreni yürüyüşünde insanlar gibi tasvir edilmiştir. Yoğun teatral bir atmosfere sahip olan bu sahnede dans ve müzikler ile dışavurumcu bir atmosfer yansıtılmıştır. Düğün yürüyüşü ilk sürelerde dinsel bir ritüel olarak belirtilmiştir. Fakat aradan fazla zaman geçmeden bu yürüyüş sanatsal bir şekilde ifade edilmiştir (Kuloğlu, 2016).

Gözlem yapma eylemi çocuğun oldukça hoşuna gider. Heyecanlı bir şekilde gizlenerek tilkilerin bu gösterisini baştan sona kadar izlemeye çalışmaktadır. Müzik eşliğinde duraksayan danslarla ilerleyen düğün yürüyüşünü ilgi ile izlemektedir. Gözlemci olan çocuk birkaç tilki tarafında fark edilir. Bunu fark eden çocuk ise hızlı bir şekilde evinin yönüne doğru koşar. Durumu annesine anlatır ama artık geç kaldığını anlamıştır. Annesi senden önce bir tilkinin eve gelip ona kızgın bir şekilde kamasını bırakıp gittiğini söyler. Annesi çocuğuna tilkinin vermiş olduğu görevi anlatmaktadır. Görev olarak ya gelip af dilemen gerekiyor ya da bırakılan kama ile kendine zarar vererek cezalandırman gerekiyor der. Annesi çocuğa bunu söyledikten sonra çocuk, tilkilerden af dilemek için yola çıkar. Yolculuk boyunca Japonya'nın eşsiz doğa manzarasının içinde kendimizi

buluruz. Renk cümbüşündeki çiçekler, bitkilerin görsel etkisi oldukça etkilidir. Renk cümbüşünde olan doğa ile beraber gökkuşağının etkisi ile güçlü bir doğa tasviri yapılmıştır (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).



Görsel 51. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.
(<https://mightyjaxx.com/blogs/news/celebrating-a-legend-akira-kurosawa>)



Görsel 52. Akira Kurosawa “Dreams”, Storyboard, 1991.
(<https://mightyjaxx.com/blogs/news/celebrating-a-legend-akira-kurosawa>)

Sahnenin storyboardına baktığımızda doğanın renk canlılığını görmekteyiz. Gökyüzüne doğru baktığımızda ise gökkuşağı haricinde kasvetli renksiz bir gökyüzü ile karşılaşmaktayız. Sağanak bir yağışı ifade eden sarı renkteki fırça darbeleri görünmektedir. Storyboardtan da anlaşılacağı üzere doğa kendini yenilemiştir ve mevsimlerden ilkbahardır. Bu mevsimde doğa çok güzel ve renklidir. Fakat rengarenk olan bu mevsimin tek noksanlığı gökyüzünün kapalı kasvetli olmasıdır. Kurosawa bunu dikkate alarak storyboardunda dışavurumcu bir tavırla gök yüzünü ele almıştır.

Çocuğun doğanın içinde yürümesi storyboard’a ve sahnede geniş açıyla ele alınmıştır. Çocuğun doğadaki yürüyüşüne baktığımızda bir bütün olarak çocuk doğanın yanında küçüçük bir nokta gibi görünmektedir. İlkbaharın bu güzel gününde çocuğa işlediği suçun affedilebilme olasılığı umudunu veren koyu gök yüzündeki gökkuşağıdır. Kurosawa çocuğun içinde bulunduğu bu durumun finalini net olarak bizlere vermemektedir. Açık uçlu son ile konuyu kapatmaya çalışmıştır. Olayın tamamını daha doğrusu finalini izleyicinin kendi kafasında tamamlama imkanı sağlamıştır. İnsan görünümdeki tilkileri doğaya ait bir öge olduğunu anlatmaya çalışmış ve bizim doğaya müdahale etmememiz yönünde bir anlama varılmıştır (Akdeniz & Yıldız İliden, 2016).



Görsel 53. Akira Kurosawa “Dreams”, Film, 1991.
(<https://www.criterionforum.org/Review/akira-kurosawas-dreams-the-criterion-collection-blu-ray>)

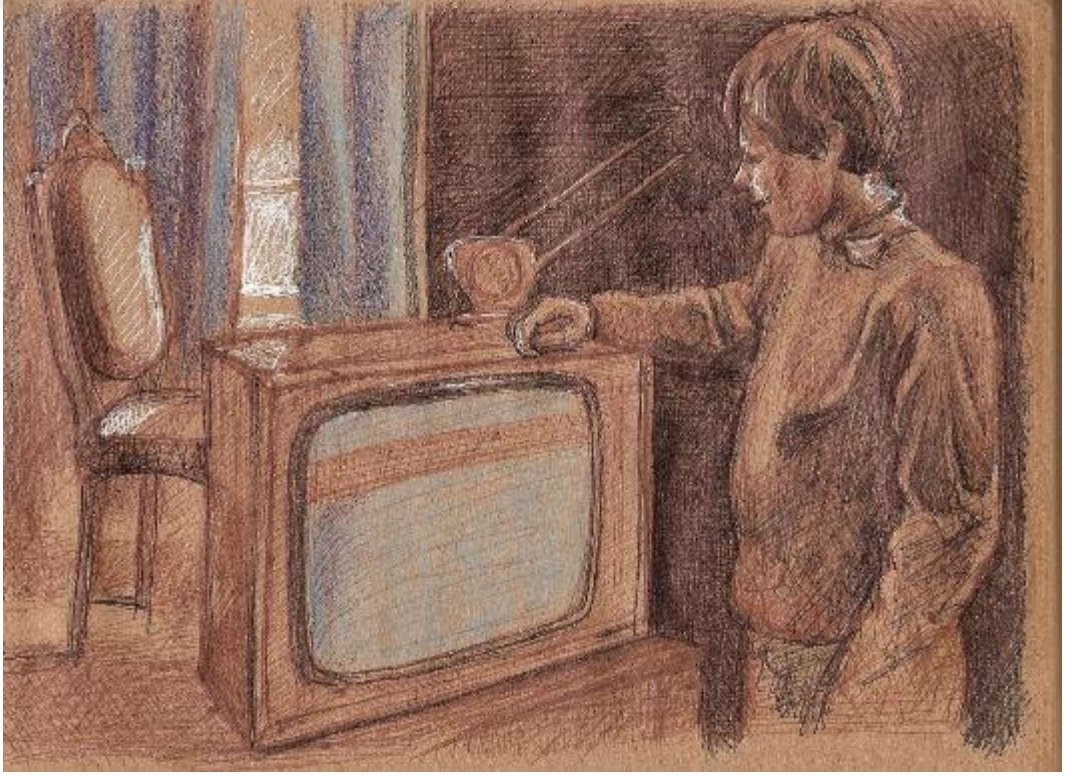
Akira Kurosawa'nın renk anlayışının bir başka özelliği ise zıt renkleri bir dengede tutmasıdır. Kompozisyonun içinde derinlik etkisini vermek için oldukça titizlik ile çalışmıştır. Kurosawa'nın bu sahnesine baktığımızda çocuğun üzerinde beyaz temiz bir kimono vardır. Kıyafetin beyazlığı, berraklığı çocuğun henüz günahsız olduğunun vurgusudur. Çocuğun kompozisyona göre durduğu yer, altın oranı iyi kullandığının kanıtıdır. Çocuk ile tilkilerin arasındaki mesafenin ortasında büyük devasa bir ağaç görünmektedir. Çocuk İri gövdeli olan bu ağacın arkasına saklanmış ve ağacın bir cephesine kırmızı doygun bir ışık yansıtılmıştır. Kurosawa'nın *Dreams* filminde olduğu gibi diğer filmlerinde de kırmızının şiddeti vurgulayıcıdır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

Görsel 38'deki ayna çalışması Andrey Tarkovsky'nin "Ayna" filminden hareketle yapılmıştır. Sinema sanatının ekrandan izlenen pürüzsüz görselliği ve gerçekliğinin aksine kahverengi kâğıt üzerine el izlerinin belli olduğu çizgisel bir çalışma yapılmıştır. Bu kâğıt rengi, anın geçmişle olan ilişkisini verirken, çizgisellik ekran gerçekliğinden uzak insani bir gerçekliğe işaret etmektedir.

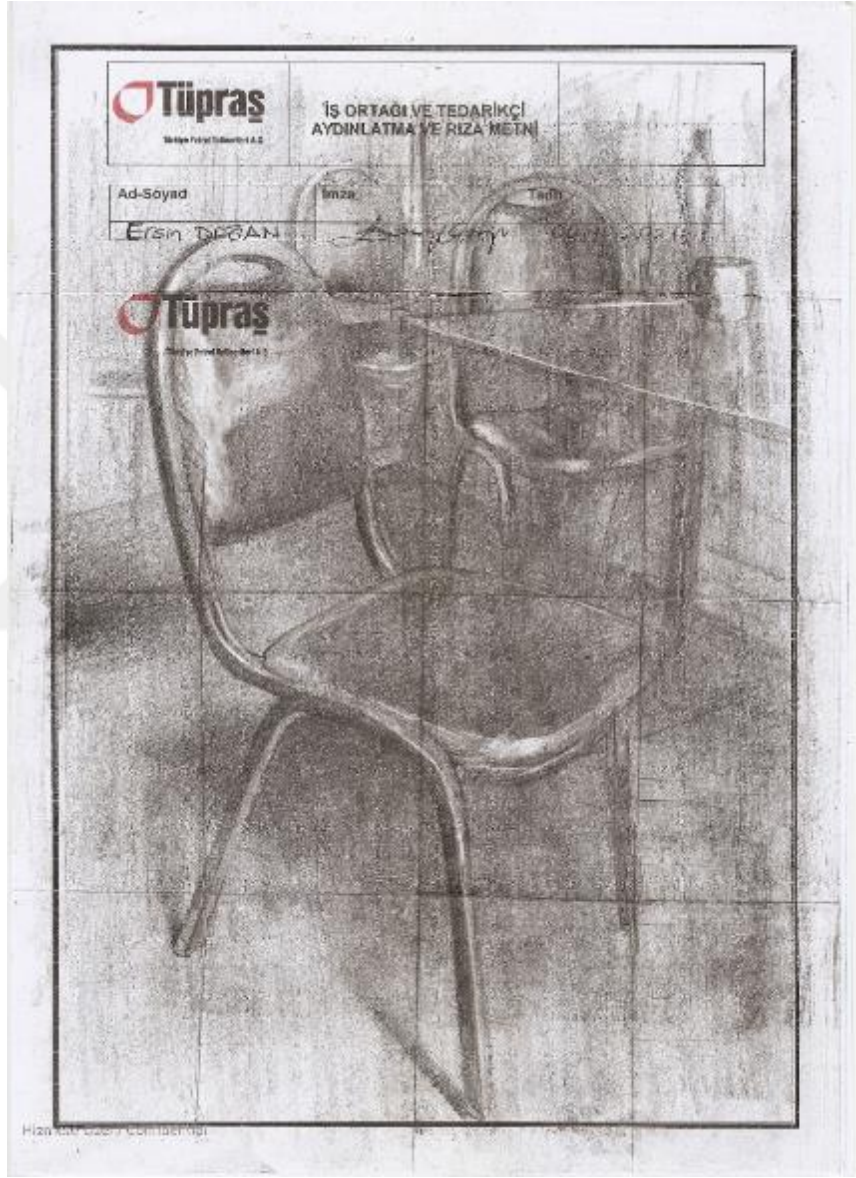


Görsel 54. Ersin Doğan, "Ayna", 2022, 15x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

Filmdeki sahnenin vurgulayıcı renk öğeleri, karışık teknik ile ele alınmıştır. Nesnelerin kütsel hacmi, çizgilerle belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Sahnenin detaycılığını resme dönüştürmekten ziyade vurgulayıcı öğeleri renk ve çizgiyle belirtilmiştir.

Daha sonraki çalışmalarda ise farklı teknikler ile gündelik nesne olan sandalyeler ele alınmıştır. Bu sandalyeler aidiyet duygusu ve otorite sahibi olan baba karakterini

çağrıştırmaktadır. Nitekim daha detaylı düşünüldüğünde her bir sandalyenin bir bireye ait olduğu kanısına varılmıştır. Bu bireylerin otoriter yapısı ile birlikte sorumlulukları da vardır. Çalışmaların bazılarında kâğıt yüzeyinde resimle alakalı yazılar da bulunmaktadır. Bu yazılar genellikle sorumluluk sahibi olan birey ile iş ilişkisini belgeleyen yazılardır. Görsel 38, bu durumu özetleyen bir çalışmadır.



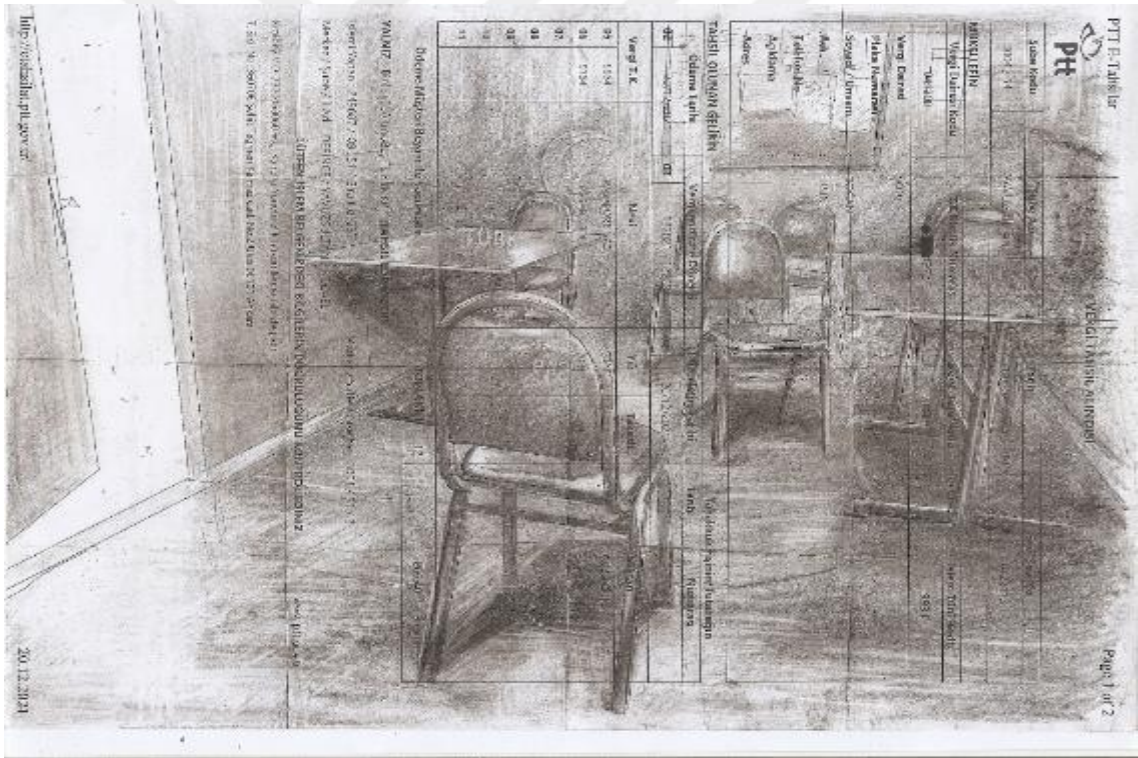
Görsel 55. Ersin Doğan, “Realite”, 2022, 27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

“Realite” adlı çalışmada vurgulayıcı öge sandalyelerdir. Resimde önde duran sandalye, seyirciye ilk odaklanan öğedir. Çizgilerden ziyade lekesel formlar yoğunluktadır. Nesne, mekân ve zaman bir miktar da olsa iç içe geçmiş haldedir.

Lekesel yoğunluktaki ton değeri, genel olarak zamanın bir sinema gibi akışkan olduğu ile ilişkilidir.

Sinema sanatının hareketli durumu gündelik olan gerçek hayat gibidir. Anlıktır ama tekrar izlenebilir olma olanağı sayesinde gerçek hayat ile benzeşen yönleri değişir. Sinema da zaman kavramı ya da sahne değişikliği efektlerle saydam bir şekilde verilir. Yönetmenler, içinde bulunan zaman kavramının değişikliğini farklı teknikler ile ortaya koymuşlardır. Bu tekniklerin bilincine varıp resim sanatına dönüştürmeye çalıştım.

Görsel 39’da ki “1 Ben” adlı çalışma, birden fazla sandalye ve tipografilerle resmedilmiştir. Buradaki her bir sandalye otorite sahibi bir karakterin portresidir. Sırtı bize dönük olan ve diğer sandalyelere bakan sandalye yönetici portresidir. Kurgusal bir girişimde bulunmadan sadece atmosfere dair bir an resmedilmiştir.



Görsel 56. Ersin Doğan, “1 Ben”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

Görsel 40’da ki “Nermin ile Kadir” çalışmasındaki portreler zaman kavramını resimdeki lekeler yoğunluğu ile verilmiştir. Resimde görünen erkek figür Kadir’in askere gitmeden önceki son fotoğrafı çekilmiştir ve resmi yapılmıştır. Bir ana dayanan bu karenin hiçbir zaman tekrarlanmayacağı resim ile seyirciye aktarılmaya çalışılmış.



Görsel 57. Ersin Doğan, “Nermin ile Kadir”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

Görsel 41’de ki “Kesik” adlı çalışma, gündelik yaşamdan bir kesiti sunmaktadır. Ani bir elektrik kesintisindeki karanlık karakalemle ifade edilirken, soldaki pencereden görünen mavi renk ile gelecek günler ifade edilmiştir.

Bu, sinemadaki renk ve farklı efektlerle verilmek istenen duyguya benzer bir istekle yapılmıştır.



Görsel 58. Ersin Doğan, “Kesik”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

Gündelik yaşamı, varoluşu irdelerken aslında kalabalık içerisinde ne kadar yalnız olduğumuzun farkına varırız. Çoğu davranışın samimi gibi görünmelerinin aksine ne kadar yapmacık ve suni olduğunu fark ederiz. Her türlü acımızı belki de hiç kimseye anlatamadığımız durumlar olur. Böyle zamanlarda bir mekânın içinde ya da tenhada düşünmemiz mümkün olabilir. Görsel 42’de bu gibi duygularla insanın kendini yalıttığı bir mekânda bir figürü gösterir.



Görsel 59. Ersin Doğan, “Raporlama”, 2022,27x21 Kâğıt Üzeri Karışık Teknik

Görsel 42’de ki bu çalışmada genellikle gri ton hâkimdir. Sinema sanatındaki siyah beyaz filmlerindeki sinematik renk skalası Fransız ekolüne dayandırılmaktadır. Görsel 43’te ki “Dünden Kalan” isimli çalışma ise aynı kompozisyona yakındır. Her ne kadar farklı mekânlar olsa bile figür aynı ifadeyi vermeye çalışmaktadır. Renk unsuru bu çalışmada devreye girmiştir. Sinemanın sinematik renk paletine benzer bir mantık bu resimde verilmeye çalışılmıştır.



Görsel 60. Ersin Doğan, “Dünden Kalan”, 2022,30x12 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği

Sinemadaki teknik olarak ele alınan renk tonları burada, yağlı boya tekniği ile ele alınmıştır. Mevcut atmosfer, bir bütün olarak renklerle ifade edilmiştir. Örnek olarak mavi kot pantolonun rengi çarşafa ve ayakkabıya yansımıştır. Kırmızı penyenin rengi de

yastığa ve birden fazla yere yansımıştır. Sinema sanatında başrol oyuncusu yer yer bir mekân içerisinde var olmaktadır. Bu tarz sahneler genellikle insan ve mekân ilişkisini vurgulamaktadır. Aynı zamanda sanat tarihine baktığımızda ise Rönesans dönemimdeki mimari yapılar insan ölçüsünü baz alarak inşa edilmişlerdir.

Renk, Görsel 44’de ki “Ağrı Dağında ki Atların Yası” çalışmasında da önemli bir unsurdur.

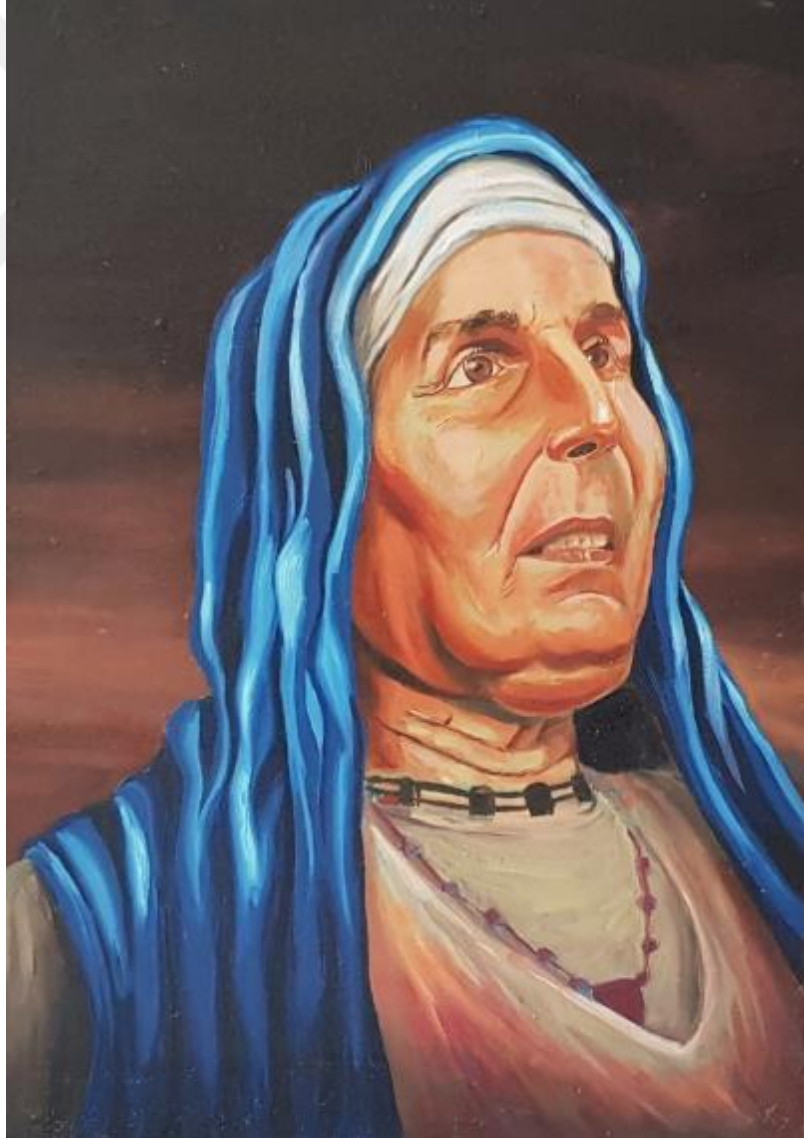


Görsel 61. Ersin Doğan, “Ağrı Dağında ki Atların Yası”, 2022,80x100 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği

Bu resmin renk skalası farklı renklerde atlardan oluşmaktadır. Kırmızı atın sola doğru bilinmeyen bir yere bakması izleyicide merak uyandırması niyetiyle yapılmıştır. Kompozisyonun geneline baktığımızda üçgen bir kompozisyon olduğu anlaşılmaktadır. Gökyüzüne daha çok pay verilmekle beraber ufuk çizgisi bir müphemliğin içindedir. Normalin dışında olan imgelere yer verilmiştir. Atların yüzünde ekspresyonist ifadeler hâkim olmuştur. Akira Kurosawa filmleri gibi bu resimde de folklorik öğelere yer verilmiştir. Yönetmenin kültürüne ait olan Fuji dağının yansımaları olarak bu resimde yetiştiğim bölgenin dağı olan Ağrı dağı yer almaktadır. Bu tezin kapsamında sıklıkla bu

uygulamalar yapılırken yakın çevrenin etkileri, izlenimleri ele alınmış, söylencelerden yararlanılmıştır. Tıpkı “Ağrı Dağında ki Atların Yası” adlı çalışmadaki gibi, aile ve coğrafya kavramları ele alınmıştır.

Tezin kapsamı ilerledikçe sinema ve resim ile imge üzerine de yoğunlaşmaktadır. İmge bazen portre bazen uzuvlar ve bazen de kadrajlar olmaktadır. Görsel 45’de ki “Annemin Dinleyişi” çalışmasında imge yüzün duygulanımıdır. Bu yağlı boya çalışması fotoğraftan alıntıdır. Psikolojik sorunu olan kardeşimin her şeye rağmen hayata tutunmasının resmidir. Gündelik hayata uyum sağlamak için iş görüşmesinden gelen kardeşimin vereceği cevabın beklentisidir annemin yüz ifadesi. Karşılıklı anne oğulun yüz ifadesi içinde bulunan durumun olumsuzluğunun mevcudiyetini vurgular. İç mekan yok sayılarak yerine resmin fonu barokvari tarzında yapılmıştır. Başörtüsündeki mavi rengin anlamı ise verilecek haberleri umutla beklemeyi temsil eder.



Görsel 62. Ersin Doğan, “Annemin Dinleyişi”, 2022,70x100 Tuval Üzeri Yağlı Boya Tekniği

Uygulamalar kısmında zaman kavramını sorunsallaştırıp resim sanatı aracılığı ile görsel bir şekilde ifade edilmeye gidilmiştir. Görsel 46’da ki çalışmada anın görsel boyutu suluboya tekniği ile yapılmıştır. İmge ve zaman kavramının ilişkisi için başlangıçta portreler üzerinde yoğunlaşmıştır.



Görsel 63. Ersin Doğan, “Nişan Ritüeli I”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği

“*Nişan Ritüeli*”, “*Tuzlu Kahve*”, “*Var Olmak ve Meta*” çalışmaları seri gibi gözükse de realitede imge üzerinde odaklanılmıştır. Resimdeki imgenin ne olduğuna ve imgenin duruma göre değişkenliğine değinilmiştir. Zaman kavramının içindeki imgenin değişkenliğinin kaçınılmaz olduğu üzerinde durulmuştur.

Görsel 47’de imgenin değişkenliği örneği el ve fincan kahve nesnesidir. Bu çalışmada da espas olayında suluboya tekniği ile yarı soyutlamaya gidilmiştir. Tıpkı film şeridinin ilerlemesi gibi sonraki gelişen durumun detayına fokuslanmıştır. Odak noktasında özellikle fincanı tutan elin üzerinde renk armonisi hâkimiyeti resmin nüktesidir. Monokrom düzeyde olan fon ve odak dışı alanların aksine renk skalası el uzvunda toplanılmıştır. Soğuk ve sıcak fırça izlerinin varlığı durumun daha güçlü kılmasının resimsel anlatısıdır.



Görsel 64. Ersin Doğan, “Tuzlu Kahve”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği

Zamanla değişen planın içindeki imgenin değişkenliği slideshow tekniğinin karşılığı olan resimsel ifadelerdir.

Görsel 48 bu durumun devamıdır. Bu çalışmada ise imge birden fazla gösterge ögesidir. Yüzleri olmayan sadece bedenin bir kısmı, eller ve tam gözükmeyen yüzük nesnesidir. Atmosferin oluşumuna dikkatlice baktığımızda bütün renklerin figürlerin üzerine yansıdığını görmekteyiz. Açık renkli soldaki figürün elbisesine bakıldığında diğer figürlerdeki renklerin yansıdığı görülmektedir. Renk ilişkisi resmin temel kuralları çerçevesinde verilirken böyle bir atmosferin oluşumu için gereken insan ilişkisine de göndermeye gidilmiştir.



Görsel 65. Ersin Doğan, “Var Olmak ve Meta”, 2022,14x21 Kâğıt Üzeri Sulu Boya Tekniği

Tezin kapsamı içerisinde zaman kavramı üzerinde de yoğunlaşarak uygulamalarda görsel bir dille anlatıma gidilmiştir. Özellikle bu son üç uygulama çalışması tekrarı olmayan sulu boya tekniği ile yapılmıştır. Boyanın tekniği taklit edilmesinin imkânsızlığı, zaman kavramından indirgenmiştir.

Görsel 49’da ki deneysel baskı olan gravür exlibris’i de bu durumu desteklemektedir. Bir daha tekrarı yapılması imkânsız olan boya lekeleri ile baskı alınmıştır. Tezin biricikliğini ve aidiyetliğini belirten bir baskı çeşididir. Öncesinden yapılan monokrom düzeyinde aynı renkli baskı bilinçli olarak teze dâhil edilmedi. Resim sanatı ile sinema sanatının iç içe olduğu bu çalışmanın fonu girdap etkisindedir. Baskının atmosferini oluştururken fondaki girdap niteliğindeki çizgiler figür ve nesne ile bir bütünlük halindedir.



Görsel 66. Ersin Doğan, “Exlibris”, 2022,10x12 Kâğıt Üzeri Gravür Baskı

Tez kapsamının içine dahil edilen bu exlibris çalışmasından sonra günlük rutin değerler tekrar ele alınmıştır. Münferit barınma yerlerinden olan ev ve evin içerisindeki duygu durumlarının görselleri ile devamı gidilmiştir. Figür- mekân ilişkisinin yanı sıra konfor nesneleri konuya dâhil edilmiştir.

Görsel 68’den 75’e kadar olan çalışmalarda ev, aile kavramı ve nesneler üzerinde odaklanılmıştır. Bu nesnelerden başlıcaları oturulan konforlu koltuklar, televizyon ve bireysel aygıtlar olan telefonlardır. Bir bütün olarak ele alınan bu nesneler, bireylerle adeta özdeşleşmiş haldedir. Kurgusal değil tamamen rastlantısal bir durumun kısa video kaydı işlemidir. “Yansıma” adlı bu seri çalışmaları, adından da anlaşılacağı gibi durumu yansıtmaktadır. Ebeveynlerin çocukları yetiştirmek için sözlü olarak yaklaşımının işe yaramadığının tespitinin görsel kayıdır. Çocuklar hiç bir zaman hiç bir şekilde yetiştirme tarzı olan sözlü anlatıları dikkate almazlar. Bunun yerine ebeveynlerin yaşam tarzlarına dikkat ederek onlar gibi oluşurlar. Geniş ailelerden de çocuk ile dedeleri aralarında güçlü bir bağ mevcudiyeti hâkimdir.



Görsel 67. Ersin Doğan, “Yansıma”, 2023, Fotoğraf Baskı

Görsel 68’deki “Yansıma” ve Görsel 70, 72 ,74 gibi fotoğraf serisi siyah beyaz değerler ile çekilmiştir. Siyah beyaz renk tercihinin nedeni, izleyicinin dikkatini dağıtmamak için mekânı bir bütün olarak sunmak gayretidir. Bu durum resimler için de geçerli kılınmıştır. Fakat deneysel çalışmalar niteliğinde olduğu için sonlara doğru farklı materyaller kullanma neticesinde biraz teknik bakımından ayrı gözükmetedirler. Çekim esnasında kadrajda konfor nesneleri ve figür bir bütün olarak odak halinde verilmiştir. Rastlantının kabulü neticesinde kız çocuğunun saçlarının yarısının koltuktan dışarıya süzüldüğünün ve bedeninin konforlu koltukta yayıldığı izlenimi vermiştir. Siyah beyaz renkleri ve gri değerdeki fon renkleri ve diğer kontrast değerler olduğu saptanmıştır. Siyah değerler ve beyaz değerlerin doygunluk dereceleri neredeyse aynıdır. Özellikle siyah renginin en doygun olduğu bölgeler görüntüye neredeyse iki boyutlu hacim kazandırmıştır.



Görsel 68. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Tükenmez Kalem

Resim genellikle iki boyutlu yüzeye üç boyut vererek hacim kazandırmaya yönelik bir disiplindir. Tükenmez kalem ile yapılan bu çalışmalarda yer yer sinema aracı olan kameraların tekniği referans olarak kullanılmıştır. Tükenmez kalemli bu çalışmalar, kâğıt yüzeye uygulanmıştır. Kâğıt çok korunaklı bir malzeme olmadığı için sararıp solan bir maddedir. Zaman içerisinde renk başkalaşımı yaşayan kâğıt sepya renklerine yakın bir renge de bürünmektedir. Fakat yakın bir dönemde yapılan bu çalışmalarda gelecek zamandaki renk değerini çizgiler ile şimdi yansıtmaya gidilmiştir. Tükenmez kalem ile ele alınan bu çalışmaya bakıldığında bazı yerlerde üç boyut ve bazı yerlerde de iki boyut etkisi verilmiştir. Üç boyutu verme, rengin yanı sıra kontrast değeri ile ilgili bir durumdur. Kontrast, resim ile fotoğrafın arasındaki en belirgin özelliklerinden biridir. Bu çalışmalarda kontrastlar kısmen verilmiştir. Ama gerçeküstü bir değerde resim yapıldığında kontrast değeri fotoğrafa kıyasla daha baskındır. Bazı yerlerde sadece iki boyutlu olarak çizilmesinin nedeni ise detaya gerek duyulmadığından dolayıdır. Detaydan ziyade yön tayin eden formlar ile iki boyut etkisini vurgulanmıştır.



Görsel 69. Ersin Doğan, “Yansıma II”, 2023, Fotoğraf Baskı



Görsel 70. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler II”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Tükenmez Kalem



Görsel 71. Ersin Doğan, “Yansıma III”, 2023, Fotoğraf Baskı



Görsel 72. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler III”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği



Görsel 73. Ersin Doğan, “Yansıma IV”, 2023, Fotoğraf Baskı



Görsel 74. Ersin Doğan, “Yansımali Çizgiler IV”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

“Yansıma” temalı bu seri çalışmaların en sonuncu olan “*Yansımali Çizgiler IV*” adlı çalışmayı incelediğimizde fotoğrafa kıyasla farklılıklar görmekteyiz. Televizyon ekranındaki görüntünün olmaması bu duruma bir örnektir. Yansıma kavramı bu seride aslında ilk kez televizyon ekranında başlamıştır. Söylemlerin faydasızlığı, çocukların yaşam biçimlerinin ve oluşumlarının hiçbir yansıması olmadığının izlenimi televizyon ekranındaki boşluk ile gösterilmiştir. Bir izleyici olarak seriye bakıldığında sonun aslında finalin başlangıcı olduğunu anlamaktayız. Duvarlar ve nesneler bu serilerde resimlerde bilinçli bir şekilde cetvel ile çizilmiştir. İhtiyaca göre konfor alanımıza dahil ettiğimiz nesnelerin çokluğu ve duygusuzluğu cetvel ile rasyonel bir değerle çizilmiştir. Çini mürekkep ile yapılan çalışmalardaki mürekkebin suda rahat dağılımı ile yine bizim konforumuzun rahatlığı ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tezdeki çalışmaların teması sıklıkla sinematik bir ifade ile yapılan resim çalışmaları ile ilerlemektedir. Son uygulamalar olarak, tez, çekilen kısa metrajlı belgesel tadında bir çalışma ve storyboardları ile sonuçlanacaktı. Fakat ülkemizde gerçekleşen doğal afet olan 6 Şubat 2023 depremi bu durumun tezin seyrine dahil olmasına ve kayıtsız kalmamamıza sebep olmuştur. Depremin yaşandığı 11 ilin durumunu detaylı olarak yazınsal bir şekilde bilgi verme girişimine karşıt bir tavır takınılmıştır. Fakat uygulamalardaki görselleri oluştururken ve yorumlarken yine tipografiler ile durumun yer ve zamanı verilmeye çalışılmıştır.

Görsel 76’da ki “Borsa Çalışıyordu” adlı çalışmada görsel anlatının yanında yazınsal anlatılara da yer verilmiştir. Sağlıksız bina yapıları doğal afet karşısında bozguna uğramıştır. Bu manzaranın ürkütücülüğünü mürekkep ile suyun buluşmasıyla dışavurumcu bir etki ile ifade edilmiştir. Yıkımın verdiği acının rengi renkli değildir. Tam aksine ağırlıklı olarak siyah ve gri değerler ile kasvetli bir atmosferdir. Çalışmanın içindeki yazı bu durumun hangi tarih aralığında yaşandığının ipucunu vermektedir. Özellikle kamusal alanlardaki yazı stilleri yüzyıllara göre değişkenlik göstermektedir. Yazı bu çalışmada sadece bir defasında izleyiciye bilgi vermemektedir. Yazının bu çalışmadaki önemi, izleyiciye birden fazla bilgi vermek olmuştur. Yazı ile tarih, yer, mekân ve durum gibi bilgiler vermiştir. Neredeyse bütünü siyah beyaz değerlerde olan bu çalışmada çok az miktarda renklere yer verilmiştir. Böyle bir kaos durumuna rağmen halen çalışan borsa ve haberi gibi. Burada ki uygulamaları oluştururken başkasının çekmiş olduğu fotoğrafları yeniden yorumlayarak temellük edilmiştir. Gerçeklik ve kurgu bir araya getirilerek izleyicinin karşısına bir bütün film olarak sunulma girişiminde

bulunmuştur. Filmlerin içinden de bazen televizyon ekranındaki olaylara dikkat çekilmektedirler. İzleyici bu çalışmalara bakınca aslında kendisinin de bu sekansın içinde dâhil olduğunu görmektedir. 6 Şubat depremi ile ilgili uygulamalar ve onu izleyen izleyiciler bunun en nihayetinde ise arda kalan sınırsız çerçevelerdir.



Görsel 75. Ersin Doğan, “Borsa Çalışıyordu”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

Görsel 77’de ki “İsmi Var” adlı çalışmada da yazı kompozisyonun içine dahil edilmiştir. Çalışmanın ismi çoğu sanatçının isimsiz çalışmalarına bir atıf olarak “İsmi Var” olarak verilmiştir. Yine aynı tarihlerde gerçekleşen bu olayın görsel çalışmasıdır. Bu olayı yaşayan baba ile ölen kızın kimlikleri bilinçli olarak araştırmadım. Dimağa yapışan bu donuk duygu suluboya ve mürekkep ile yorumlanmaya çalışılmıştır. Herkesin bildiği gibi yaşayan baba karakteridir. Ama bunun aksine geride kalan babanın duygu durumu bu atmosferin renklerinden daha soğuk olarak verilmiştir. Dikkatlice ölen kızın eline bakıldığında yaşıyan bir el izlenimi verilmektedir. durum aynı şekilde babası içinde geçerli değildir. Hemen aşağıya sarkan kumaş rengi mavi ile yorumlanmıştır. Mavinin sürekli sanat tarihindeki yeri umut olmuştur. Mavinin bu çalışmadaki yeri ise gelecektir, eğitimidir ve eğitime veren değerlerin arzusudur. Alt kısmındaki haber bandı depremin

2.gününde ki söylenlen bir cümlelerin eksik halidir. Cümlelerin tamamı verilmemiş hece ve kelimeler eksiltilerek izleyiciye düşünme olanağı yaratılmıştır. Deprem ile ilgili bu tezin kapsamına nasıl örtüşebilir? Sorusuna karşılık olarak Akira Kurosawa'nın "Dreams" filmi örnek verilebilir. Filmde ki Fuji dağının patlaması da bir doğal afettir ve bu felaketi engellemek mümkün değildir. Tamamen doğal afet ve doğal yapıların verdiği zararlardır. Fakat Fuji dağının patlaması sadece yönetmenin rüyalarından biridir. Yönetmen bunu sinema sanatıyla icraa ederek görsel olarak gerçeğe yakın kılınmıştır. 6 Şubat depremi ise doğal afetin yanında bir de insanların yapmış oldukları sağlıksız yapıların felaketidir. Uygulamalarda ki deprem hadisesi ise Kurosawa'nın rüyalarının aksine gerçektir. Ama deprem haberlerinin bıraktığı yıkıcı hisler acılı bir rüya gibi devam etmiştir.



Görsel 76. Ersin Doğan, "İsmi Var", 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

Görsel 78'de ki "Mal Canın Şeyidir" adlı çalışmadan da yazı uygulamaya dahil edilmiştir. Yazı bu çalışmada hem eksik bilgi hem de mesaj verme amacına gidilmiştir. Aracın plakasındaki yazının rengi, durumun şiddetini anlamaya yöneliktir. Yine plaka dikkatlice okunduğunda olayın gerçekleştiği ilin bilgisini vermektedir. Devamında ki "AR" harfleri ise manidar olduğu için olduğu gibi aktarılmıştır. -3 rakamı ise depremin ilk üç gününün

çaresizliğinin vurgusunu ifade etmeye yöneliktir. Su ile mürekkep kâğıt yüzeyinde olabildiğince serbest ama kontrollü bir şekilde görünmektedir. Bu serbestlik insanoğlunun doğal afetlere uygun bir şekilde hareket etmemesinin serbestliğidir. İnsanoğlu depreme dayanıklı yapılar üretmek yerine ihmale mahal veren yapılar üretmiştir. İnsanoğlunun bu tutumu sonucunda doğaya yenik düşmesinin izleri mürekkebin rahat dağınıklığı ile verilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın adından da anlaşılacağı gibi “Mal Canın Şeyidir” ama tam olarak nesidir? Ne neyindir? Kim kimindir? gibi irdelemeye açık bırakılmış bir isimdir. Yine durumun şiddetini gösterecek şekilde altta kalan malın yani arabaların rengi sıcak renk ile verilmiştir.



Görsel 77. Ersin Doğan, “Mal Canın Şeyidir”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

Görsel 79’da ki “Helalleşme Zamanı” adlı çalışma yine insan oğlunun yapmış olduğu sağlıksız yapılara göndermedir. Buradaki yapılar barınma ve ibadethane amaçlı yapılardır. Minareleri yakından incelediğimiz de “külâh” kısmı “alem” denilen kısma doğru inceleyerek sivrileşir. Gökyüzüne doğru son kısım olan “alem” kısmı semboliktir. Bir ulusu, dini temsil etmek ve yüceltmek maksadıyla konumlanılmıştır. Sanat tarihinde genelde katedrallerin yukarıya gökyüzüne bakan kısmı gittikçe yükselir, incilir ve

sivrileşir. Bunun nedeni de din ve yücelik kavramıyla bağdaşmaktadır.. Genelde dini yerler depreme dayanıklı yapılar olmasına rağmen 6 şubat depreminde birden fazla ibadet yeri de yıkılmıştır. Adıyamanda yıkılan Gölbaşı camii ve hemen karşısında bulunan ağır hasarlı yapılar mevcuttur. Bina yapıları ve camii minaresi deprem sonucunda yıkıma uğramışlardır. Görselde anlaşılabacağı gibi minare binanın üzerine düşüp binanın çatısına ve üst katına zarar vermiştir. Farklı açılardan bakıldığında minare köprü niteliğinde görünüp binanın üzerine yaslanmıştır. Çalışmaya dikkatlice bakıldığında minarenin bina yapısına vermiş olduğu hasar izleyiciyi düşündürmeye yöneliktir.

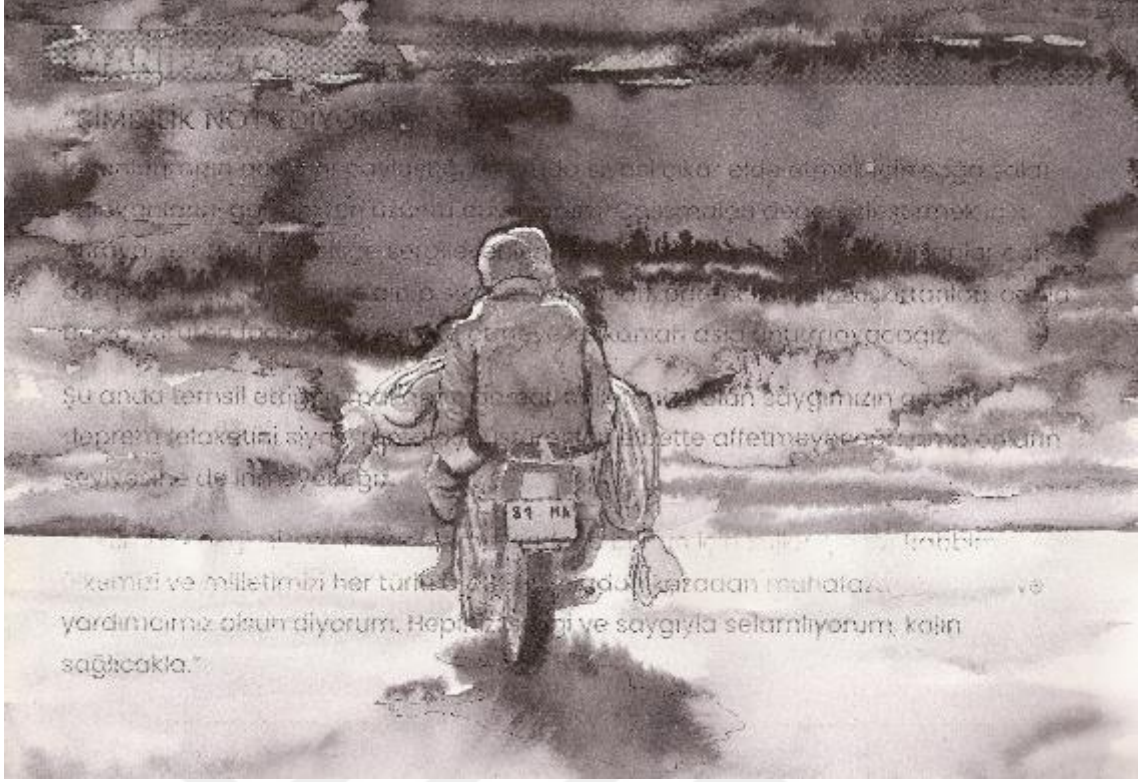


Görsel 78. Ersin Doğan, “Helalleşme Zamanı”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

Yüceleştirilen dogmatik değerler mi, yoksa eğitim mi, bilim mi, asıl değerli olan şey nedir diye iredelenmesi gereken bir düşünceyi izleyiciye aktarma gayretine gidilmiştir. Atmosferin gerçekliğinin görünen kısmının değil, aslında görünmeyen tarafının yansıtılması yoluna gidilmiştir. Sinematik bir etki ile gökyüzü, çini mürekkep ile ve resim sanatının kendi tekniği ile anlatılmaya çalışılmıştır. Görüntünün gerçekliği çarpıtılarak, abartılarak çini mürekkep ve suluboya tekniği ile uslupsal bir şekilde yorumlamaya gidilmiştir. Örneğin; minarenin oluşturduğu kısmın hasarı gri renklerde olmasına rağmen

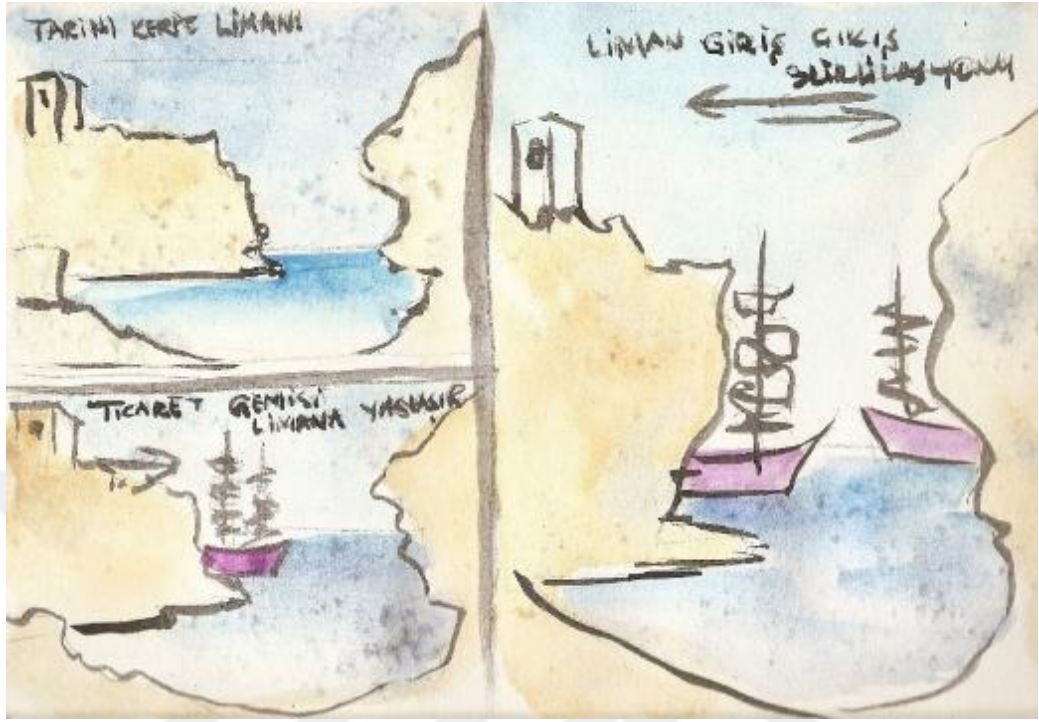
dışavurumcu bir şekilde kırmızıyla boyanmıştır. Minare ile binanın çarpışma yeri neyi çağrıştırır? Nasıl bakarsan odur izleimini vermek amaçlanmıştır.

Görsel 80’de ki “Histerik Notlar” adlı çalışma 6 Şubat depremi ile ilgili son uygulama çalışmasıdır. Bu tezin kapsamından sonraki çalışmaların ise başlangıcı olacaktır. Uygulamaya bakıldığında artık bu kompozisyonda yapılar yoktur, çıkarılmıştır. Yapılar derken sadece bina yapıları değil yol yapısı bile yoktur. Eksiltilmiştir, yalınlaştırılmıştır tıpkı insanın kendinin toplumdaki yalıtılmışlık havası vardır. Bir dramatik bir filmin finali gibidir, bir ufuk çizgisi ve bir de gidiş yönü vardır. 17. Yüzyıldaki Hollanda sanatı gibi gökyüzüne daha çok yer verilmiştir. Ufuk çizgisinin ortada değil de aşağıda görünümü verilmiştir. Binalar, yollar uygulamadan çıkarılıp sinematik bir dil ile verilmeye çalışılmıştır. Bilinçli olarak bir takım ışık gölge uyumsuzluğu verilmiştir. Örneğin; figürlerin üzerindeki sert ışık gökyüzünün hiçbir yerinde bulunmamaktadır. Bunun nedeni ise ışığın yansımalarının gökyüzünde değil de insanın kendisindeki tasavvufi bir ışık olduğunu vurgulamaktır. “Manifesto” adlı bir web sitesinin haberin içeriği sitenin ismi ile bağdaştırıldığı için haber oradan alıntılanılmıştır. Yazı unsuru bu çalışmada da diğer uygulamalar gibi yer ve zaman bilgilerini içermektedir. Bunun yanı sıra haberin kelimelerini okuyabildiğimiz kadar durumu anlamaya çalışabiliyoruz. Birden fazla faktörle yazı görsel anlatımın içerisine dahil olmuştur. Yazı unsuru ve görselle bir bütün olarak bakıldığında sanki bir filmin sonu izlenimini vermektedir. Filmin sonunda oyuncular ve filme ait bilgiler yukarıya doğru kaymaktadır. Bu uygulamada ise durum ve onunla ilgili bilgi veren kelimeler çağrıştırmaktadır. Bu uygulama yapılırken yazı ile ilgili bilgilerin önemi farkında olmadan üretilmiştir. Daha sonra detaylı incelenildiğinde farkında olmadan sinemanın etkisi ile bu bilgileri verme girişiminde bulunduğu tespitine varılmıştır. Resim ile sinema sanatının bu derece sıkı ilişki içerisinde olmasının farkındalığı yeni işler üretmeye olanak sağlamıştır.



Görsel 79. Ersin Doğan, “Histerik Notlar”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Çini Mürekkep Lavi Tekniği

Görsel 81’de ki “Kerpe” storyboardlar ise çekilmiş olan belgeselin eski görünümüdür. Kocaeli Arkeoloji müze müdürlüğünden edinilen bilgiler doğrultusunda eski “Kerpe” limanı çizilmiştir. İlk önce iki boyutlu şekilde kerpe liman görüntüsü canlandırılmaya gidilmiştir suluboya tekniği ile. Bu coğrafyaya özgü renkler kullanılmıştır. Örneğin; liman kayalıklarının rengi iki boyutlu yüzeye işlenildi. Storyboardlardaki yazılar nasıl çekileceğine dair bilgiler vermiştir. Daha sonra limana animasyon olarak belgeselin içerisinde üç boyutlu yer verilmiştir. Eski görünümü sunuş biçimi yeni medya olanakları değil de geleneksel suluboya tekniği ile yapıldı. Daha sonra ise suluboya çalışmasını dikkate alarak animasyona dönüştürüldü.



Görsel 80. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği

Görsel 81’de ki dijital çizimler bu suluboya çalışmalarını referans alarak Abdullah Torun tarafından yapılmıştır. Tezin sonuna doğru dijital çizimler ve animasyonlar da resim ile sinema sanatının ilişkisine dahil olmuştur.



Görsel 81. Abdullah Torun, “Kerpe”, Animasyon, 2023, 1920X1080 Dijital Çizim



Görsel 82. Ersin Doğan, “Kerpe Amforaları”, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Kurşun Kalem

Görsel 82’de ki olan uygulama yine bu coğrafyaya ait lojistik malzemelerin görselleridir. Amfora denilen bu nesneler genellikle gıda ürünlerini muhafaza etme amacıyla kullanmışlardır. Denizaltı arkeoloji kazısında çıkartılan bu amforalar müzelerde sergilenmektedirler. Gıda muhafaza amacıyla olan bu amforaların biçimleri çeşitlidir. Amforaların çizimleri karakalem tekniği ile ele alınmıştır. Taslakları çizildikten sonra uygulamaların etüdü ton skalası ile yapıldı. Daha sonra da cetvel ile enine ve boyuna resmin yüzeyine yüzeysel tıraşlama yapılmıştır. Son aşama ise ışık değerleri silgi uçlu kalem ile silerek verildi. Yöntemin amacı geçmişe ait olan bu nesnelerin sinematik bir efekt ile ama karakalem tekniği aracılığıyla izlenimini vermektir.



Görsel 83. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080

Görsel 83’te ise nesne ve zaman kavramları içiçe verilmiştir. Tıpkı bir zaman kronolojisi şeklinde görseller konulmuştur. Mevcut olan amforalar, onların resmi ve belgeseldeki oyuncular. Bir film karesinin içerisinde iki farklı disiplin bir aradadır. Anlatıcı ve yanında ki kızın yüzlerindeki imge duygulamanımına amforalar görseli derinlik katmıştır.

Storyboard uygulamaları ve daha doğrusu bütün storyboard uygulamalarının ilk amacı oyuncunun kadrajın içinde konumlandırması olmuştur. Storyboardlar oluşturulmadan önce çekim yapılacak mekanı görmek için Kerpeye gidildi. Daha sonra oyuncular ile tanışılıp diyalog kuruldu. Oyuncuların karakteristik yüz yapıları ve beden imgeleri incelenip çekime uygun görüldü. Storyboardlar oluştururken çizgisel,lekesel formlar ile çalışıldı. Yazı unsuru özellikle uygulamadaki yeri, yer yön tayinini belirtmek için kullanılmıştır. Portrenin karakteristik özelliklerinden ziyade beden imgesinin konumu verilmiştir.



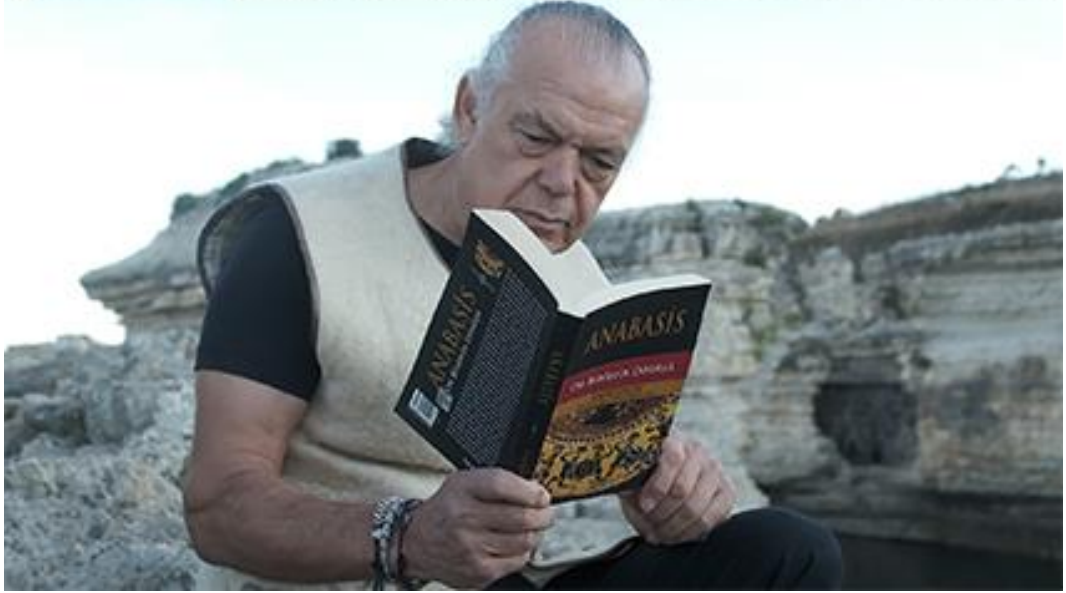
Görsel 84. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği



Görsel 85. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080



Görsel 86. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Tükenmez Kalem



Görsel 87. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080



Görsel 88. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği



Görsel 89. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080



Görsel 90. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği



Görsel 91. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080



Görsel 92. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği



Görsel 93. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080



Görsel 94. Ersin Doğan, “Kerpe”, Storyboard, 2023, 21X29 Kâğıt Üzeri Suluboya Tekniği



Görsel 95. Ersin Doğan, Abdullah Torun, “Kerpe”, Belgesel, 2023 1920X1080

SONUÇ

Resim sanatı her ne kadar bir başına bir disiplin olarak var olsa da diğer disiplinlerle köprü kurar, ilişki halindedir. Aynı tutumun sinema sanatı için de geçerli olduğunun kanısına varıldı. Resim sanatını görsel bir dil ağırlığında sinemaya referans olduğu için ele aldım. Özellikle sinemanın kendi tekniğinde olan görsel anlatımın sanat tarihindeki karşılığının neler olduğuna açıklık getirildi. Başlangıç aşamasında bu yoğun ilişkiyi gözler önüne sermek için yönetmenler ve filmlerini bilinçli olarak seçtim. 20.yüzyılda yani 1975’li yıllarda sinema ile sanatın ilişkisinin kritiği yapıldı. Bu ilişkinin ürünü olan Tarkovsy’in Ayna filmi, sanattaki yeri ve sanat bağlamındaki önemine değinildi. Algılamamın önünü açmak için bu film bilinçli bir şekilde ele alındı. Çünkü yoğun bir şekilde film ilerlerken karakterler sanat tarihindeki tablolar ile özdeşleşmektedir. 14.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar bütün sanat akımlarının izlerini filmde görmek mümkündür.

Çalışmamda yönetmenlerin filmlerindeki renk anlayışları ve onlar için spiritüel anlam teşkil eden renklerin neler olduğuna açıklık getirilmiştir. Yönetmenlerin bu tutumlarını dikkate alıp renk unsurunu kişisel uygulamalarıma, edindiğim bilgiler doğrultusunda yansıttım. Rengin vurgusu, rengin mevcut atmosferin içindeki ilişkisini kavrayıp uygulamalarıma dâhil ettim.

Yönetmenlerin onları unutulmaz ve yetkin kılan sanatçı kimliğine erişmenin basamakları irdelendi. Dünya sinemasına katkı olarak kendi buldukları yeni tekniklerinin neler olduğunu saplanıldı. Bu bilgiler doğrultusunda resim uygulamaları yaparken yeni teknik arayışına gidildi. Bunlar genellikle uygulamalarımda, lekesele formlarla yeni teknik arayışların sürekliliğini sağladı. Sahnede sorunsallaştırılan öğelerin ne olduğu ve nasıl bir dil ile izleyiciye verildiği sanat bağlamında çözümlenmeye gidildi. Bunlardan bazıları ise imge, imgeyi ele alma yöntemi ve onun izleyicinin algı alanına sunuş biçimidir. İmgenin sahnedeki varlığı ve zamanla değişkenliğine değinilmiştir. Uygulamalarımda ise imgenin bu kavramlarını destekleyen seri halindeki çalışmalara yer verildi. Yönetmenin sinema tekniğine karşılık resim sanatının kendi tekniğini kullanarak uygulamalı çalışmalarda bulundum. Göstergelerin sahnenin içindeki konumlandırılışından yola çıkarak kompozisyonu kurma bilgisini edindim.

Bu tezin kapsamında, bir filmin sahnelerinin çekimi öncesinden yola çıkılarak görsel bir dil nasıl oluşturulur sorusuna karşılık buldum. Storyboardlar gibi çalışmalar incelendi

ve bir bakımdan resimdeki eskiz mantığıyla bağdaştırıldı. Bir plan program olan storyboardların uygulanış biçiminin öneminin farkına varıldı. Uygulamalar kısmında resim sanatına katkıda bulundu. Belli bir görsel dili oluştururken aşamaların önemi konusunda yönetmenlerin filmlerinden bilgiler edinildi. Senaryoya karşılık eser metni, storyboardlara karşılık eskizlerin olduğunun kanısına varıldı. Bir sanat yapıtının başarılı bir şekilde ortaya çıkışının nedeninin bütün aşamalarının ciddi bir şekilde icra etmekten geçtiği sonucuna ulaşıldı.

Zaman kavramının sinema sanatında ele alınış biçimine karşılık uygulamalar kısmında özellikle sulu boya tekniği ile konuya değindim. Kamera aracılığıyla oluşturulan efektler ile zamanın ele alış biçimine karşılık olarak uygulamalarımnda resim tekniği ile yorumlamaya varıldı.

Edinilen ve uygulanan bilgiler doğrultusunda film tarzında belgesel çekimi yapıldı. Başlangıçta yönetmenler ve çizimleri olan storboardlarından bilgiler edinildi. Sonrasında öğrendiklerimi kendi kişisel çalışmalarım olan uygulamalarım referans olarak kullandım. Uygulamalar kısmının sonucunda hem sinema hem de resim sanatının bilgileri doğrultusunda belgesel çekimini gerçekleştirdim.

KAYNAKÇA

Adıbelli, R. (2018, Nisan 30). Sisifos Miti ve Bir Hermenötiğin Hermenötiği

Akdemir, E. (2016). Ressam Yönetmen Olarak Akira Kurosawa ve Dreams Filmi. Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi, 113-115,

Aksoy, M. (2014) Rönesans Resim Sanatı’da Ölüm Teması <file:///C:/Users/ersin/Downloads/377759.pdf> [Erişim Yayın Tarihi :29 Nisan2021]

Akira Kurosawa Biyografisi

<https://www.biyografi.info/kisi/akira-kurosawa>

[Erişim tarihi : 06 Ağustos 2021]

Alpay, Z. (2021, Aralık 8). Caspar David Friedrich ve En Meşhur 10 Eseri

<https://www.sanatlaart.com/caspar-david-friedrich-ve-en-meshur-10-eseri/>[Erişim tarihi: 27 Eylül 2021]

(2018, Aralık 27). *Caspar David Friedrich’in Eserleri ve Hayatı*

<http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/>

[Erişim tarihi: 25 Eylül 2021]

(2018, Aralık 27). *Caspar David Friedrich’in Eserleri ve Hayatı*

<http://www.leblebitozu.com/caspar-david-friedrichin-eserleri-ve-hayati/>

[Erişim tarihi: 27 Eylül 2021]

Clark, A. Mavi çocuk <https://www.sartle.com/artwork/the-blue-boy-thomas-gainsborough>

[Erişim Yayın Tarihi :26 Nisan2021]

Deleuze, G. (2021). Sinema I Hareket-İmge. (2.Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları

Thompson, J. (2014) Modern Resim Nasıl Okunur modern ustaları anlamak (1.Baskı).
İstanbul: Hayalperest Yayınları

Depe, A. (2021, Ocak 19). Sinema Dünyasının En Gözde Ressamları

<https://www.sanatlaart.com/sinema-dunyasinin-en-gozde-ressamlari/>

[Erişim tarihi :31 Temmuz 2021]

<http://dspace.marmara.edu.tr/handle/11424/20971?show=full>

Erişim Yayın Tarihi: (31.07.2021) ulaşılmıyor site kapanmış
(2018, Eylül 03).

Farthing, S. (2014) Sanatın Tüm Öyküsü, (2.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları

(2015, Ekim 13). Japon Sineması ve Kabuki Tiyatrosu

<https://japonsinemasi.com/kabuki-tiyatrosu-2/>

[Erişim tarihi: 14 Ekim 2021]

Kap, B. (2020, Temmuz 5). Alfred Hitchcock Kimdir? Ünlü Yönetmen Hakkında
Bilinmesi Gerekenler

<http://kolajart.com/wp/2014/03/07/atilim-sahan-kendini-aratan-yonetmen-alfred-hitchcock/>

[Erişim tarihi : 06 Ağustos 2021]

(2013). Kuşlar (1963): Okul Evindeki Sahnenin Öyküleyicisi

<https://culturedarm.com/the-birds-1963-storyboarding-the-scene-at-the-schoolhouse/>

[Erişim tarihi : 09 Ağustos 2021]

<http://www.leblebitozu.com/leonardo-da-vincinin-15-tablosu-hakkinda-mutlaka-bilmeniz-gerekenler/>

[Erişim Yayın Tarihi :01 Mayıs 2021]

(2015, Aralık). Leonardo da Vinci'nin 15 Tablosu Hakkında Mutlaka Bilmeniz Gerekenler

Marshall, C. (2015, Ekim 2). *Akira Kurosawa, Destansı Filmlerindeki Sahneler İçin Storyboard'ları Boyadı: Tuvali Selüloit ile Karşılaştırdın*

<https://www.openculture.com/2015/10/akira-kurosawa-painted-the-storyboards-for-scenes-in-his-epic-films.html>

[Erişim tarihi: 25 Ağustos 2021]

Meagher, J. (2019, Mayıs). Avrupa Resminde Yiyecek ve İçecek, 1400–1800

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436052>

[Erişim Yayın Tarihi :26 Nisan2021]

(Richter,S) (2021) Hitchcock'un Kuşlar'ı Hakkında Bir İnceleme

<https://yesilgazete.org/hitchcockun-kuslari-hakkinda-bir-inceleme/> [Erişim tarihi: 30 Ağustos 2021]

Sanat Eserlerinden Esinlenen 10 Çarpıcı Film

<https://filmloverss.com/sanat-eserlerinden-esinlenen-10-carpici-film/> [Erişim tarihi :31 Temmuz 2021]

<https://www.sanatlaart.com/alfred-hitchcock-kimdir-unlu-yonetmen-hakkinda-bilinmesi-gerekenler/> [Erişim tarihi: 29 Haziran 2021]

Saydam, B. Kuşlar: Hitchcockyen Gerilim Klasığı <https://arkakapak.babil.com/kuslar-hitchcockyen-gerilim-klasigi/> [Erişim tarihi : 13 Ağustos 2021]

Şahan, A. (2014, Mart 7). Kendini Aratan Yönetmen Alfred Hitchcock

Şimşekcan, T. (2020, Kasım 1). Zerkalo (Ayna) film çözümlemesi/ Andrey Tarkovsky <https://www.youtube.com/watch?v=ckvp0bIQH0s> [Erişim tarihi: 29_Nisan 2021]

Tarkovsky. A. (2017) Mühürlenmiş Zaman İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları. (2020, Ocak 16). Sinemanın Dahileri - "Lumiere Kardeşler" | TRT Arşiv [Erişim tarihi: 20 Nisan 2021]

