

## SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE SANAT OLARAK SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ

### CINEMA-PAINTING RELATIONSHIP AND THE ARTISTIC ESTHETICS OF THE CINEMA

Dr. Serdar KARAKAYA\*

#### Özet

Resim, insanlık tarihinin başlangıcıyla birlikte var olmuş bir uğraştır. Önceleri yalnız bir imgelem, iletişim kodu olan resim yerleşik düzen ve uygarlaşma ile birlikte bir sanata dönüşmeye başlamıştır. Sinema ise, resme ve diğer sanatlara göre daha genç bir sanat olmasına karşın özellikle resimle derin bir benzeşme gösterir. Sinema, icadıyla bugüne farklı malzemeye ve ekipmana gereksinim duymuştur. Görüntünün ışık yoluyla saptanıp kaydedilmesi esasına dayanan sinemanın ilk formu resimdir. Resim, hareketli görüntüye dönüşürken formu da değişir ve sinema ortaya çıkar.

Bu çalışmada, aynı zamanda bir teknik, bilim, ticaret, endüstri alanı olan sinemanın görsel bir sanat olarak resim sanatıyla ilişkisi irdelenecektir. Sinemanın resim sanatına çok yaklaştığı filmlerden örneklerle hareketli görüntünün estetik boyutu ele alınacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Sinema, resim, benzeşme, form, estetik

#### Abstract

Painting is an activity which has existed since very beginning of the history of mankind. Once being only an imaginative work and communication code, painting has been transformed into an art form with the permanent settlement or rise of civilization. Although cinema is a new art form compared to painting and other fine arts, it shows a close resemblance to painting.

The first form of cinema in which image is determined through light and recorded is painting. While painting turns into animated images, its form changed and the art of cinema come into existence. In this study the relationship between the cinema as an visual art and painting will be investigated. At the same time esthetic dimension of the animated images was studied with the samples from the films where the art of cinema came close to the art of painting.

**Key words:** Cinema, painting, form, esthetic, images

---

\* Muğla Üniversitesi Muğla Meslek Yüksekokulu, Radyo-TV Yayıncılığı Programı Öğretim Görevlisi,  
[serdarkarakaya@tnn.net](mailto:serdarkarakaya@tnn.net)

## GİRİŞ

Teknik bir buluş olan sinema, başlangıcından bu yana resim sanatından yararlanma gelmiştir. Çerçeve düzenlemesi, yerleştirme, perspektifi oluşturan diğer öğeler çoğu kez resim sanatının temel ilkelerine sırtını dayar. Buna rağmen hareketli resimlerden oluşan sinema, belgesel doğrulara duyulan güveni son derece arttırdı. Kimi ruhbilimsel araştırmacıların ortaya koyduğu bir diğer gerçek şu ki; sabit görüntüden hareketli görüntüye geçiş görüntüye daha çok derinlik katmıştır. Bu da, gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinliğin doruk noktaya varması anlamına geliyor. Bu kesinlik ve inanırlık, zamanla sinemayı diğer sanatlara göre daha çok bilgilendirici konuma getirdi. Bu, sinemanın kitleselleşmesinin en ciddi nedenlerinden biri oldu. Başlangıç yıllarında alıcı aygıtların teknik yeterlilikleri oranında, yalnızca doğal olanı kaydedebilen sinema, Melies'nin sinemaya öyküyü sokmasıyla birlikte, doğanın taklidi yerine 'görüntüyle anlam üretimine' bırakmıştır. Bu, aynı zamanda sinemanın kendi gerçeğinin oluşmasıdır.

## DEKUPAJ VE SANATSAL UZAYIN SINIRLANDIRILMASI

Sinema, görüntüleri tek tek parçalara ayırma ve bunları gösterim sırasında kaynaştırarak anlatıyı oluşturma yetisine sahiptir. Çekim, bu parçaların bir diğer tanımlamasıdır. Diğer bir deyişle kurgunun en küçük birimi ve filmsel anlatının yaratılması olanağı verir. Çekim kavramının bir diğer asal unsuru olan sanatsal uzayın sınırlandırılması, diğer bir deyişle çerçeve içine sıkıştırılması, estetik duygunun karmaşık biçimde de olsa oluşmasını sağlar. Ancak bu estetik duygu filmi bir bütün olarak algılamakla ortaya çıkar.

## SİNEMA DİLİ VE GÖRSEL ALGILAMA

Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı 'görsel olarak algılaması' yatar. Resim, grafik, sinema vd. araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer 'im'e dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur.

'Filmsel görüntünün etkisi, gerçekliğin tüm uzaysal biçimleri ile beyazperdenin dört yandan sınırlı düz uzayı arasındaki eşbiçimliğe (izomorfi) dayanmaktadır. Ayrıca beyazperdenin değişmez sınırları ve fiziksel reel yüzeyi sinematografik uzayın meydana gelmesi için sinemada

beyazperdenin sınırlandırılması arasındaki ilişki resim sanatındakinden tamamen farklıdır. Yalnız barok dönemi sanatçıları (Yönetmen için doğal olan) sanatsal uzayların sınırlandırılmasıyla benzer şekilde savaşımlardır'.(Lotman, 1986:116)

Tekrar çerçevenin sınırlandırılmasına dönerek şu saptamayı yapmakta yarar var; perde dört yanı ve yüzey sınırlandırılmasına karşın bu sınırların içinde film dünyasını barındırır. Film dünyası perdeyi öylesine doldurur ki her zaman sınırların dışına çıkabileceği duygusunu uyandırır. Sınırları zorlamada en etkin olgu omuz çekimidir. Bunun, gerçek bir nesnenin ayrıntısı olduğunu ve görülmeyen kenarlarının perdenin sınırlarıyla çatıştığı anlamına geldiğini düşünebiliriz. Seyircilere doğru gelen tren görüntüsü sanatsal sinematograf kadar eskidir, ancak perdenin düzlüğünü bildiğimiz için etkisini hep süregelmiştir.

Çerçeveleme ile anlatım arasındaki ilişkiye örnek olarak 'Potemkin Zırhlısı' filminin 'branda bezi kurşuna dizilecek askerleri ayırır' sahnesini verebiliriz: "...Yönetmen bu oluntuda hükümlülerin gözlerini bağlayan devasa bir çatkı imgesini, yani canlı varlıklar üzerine serilen muazzam bir kefen imgesini görüyordu. Oysa ki gemilerde ölüme hüküm giymiş kimseler hiçbir zaman böyle büyük bir bezle örtülmemişlerdi. Örtü yalnızca güverteyi kan lekelerinden korumak için kullanılmaktaydı. Filmin askeri danışmanı bilgisizliğini açığa vurarak ele güne gülünç düşmemek için Eisenstein'a adeta yalvarır; çünkü bu gemideki yaşamın çarpıtılması demektir. Ne var ki yönetmen bu gerçeğe bile bile boş verdi. Ama böyle yapmakla yaşamı değiştirmiş olmadı. Sonunda bu küçük olay yoğunluk kazanarak, derin, simgesel bir anlama ulaştı..."(Ziss, 1984:106) Bu sahnenin seyircilerde hiçbir kuşku uyandırmadığı hatırlanmaktadır. Çünkü seyirciler olayın derin gerçekliğine inanmışlardı.

## **SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ VE DİĞER SANATLAR**

Pek çok açıdan bakıldığında diğer sanatlar içinde sinemaya en yakın duran sanat tiyatrodur. Uzaysal ve dünyasal biçimlerin bir arada bulunması olgusunu düşünürsek bu yakınlığı kolayca kurabiliriz. Burada ayrılması gereken şudur: Tiyatroda, sahne üzerinde olup biten biraz uzaysa biraz dünyasalken, sinemada daima her ikisinin bileşimi söz konusudur. Yeniden diğer sanatlarla dönersek sinemayla aralarındaki en temel fark şudur: Sinemada uzayın ve zamanın sınırları alabildiğince akıcıdır, plastik sanatlarda ve sahne sanatlarında uzay durgun ve değişmezdir, bir amaca yönelik değildir. Örneğin yakın çekim hiçbir zaman çerçevesinden kesilip çıkarılmış bir resim değildir. Resmin yalnızca bir bölümüdür. Bu nedenle barok resimde,

resme hareketli bir nitelik kazandıran repoussuar figürlere benzer ve filmin uzaysal yapısına bu tür bir yön ve amaç kazandırır.

Bununla birlikte, sinemada zaman ve uzay birbirleriyle kesin ilinti içindedir. Birbirini izleyen anlara belirli bir serbestlik ögesi girer. Zaman sürekliliğini ve yönünü yitirirken yakın çekimlerde hareketsizleştirilebilir. Ya da gelecek zamana ilişkin görüntülerle ileri alınabilir. Birlikte ve aynı anda oluşan görüntüler yoluyla birbiri ardından gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznedir.

Drama sanatçısı, zamanın evrelerini yinelemek konusunda sınırlıdır. Bu özellik filmde en yoğun estetik etkileri uyandırmak için çoğu kez başvurulan önemli bir kaynaktır. Sinemada bir zaman parçasını, sözgelimi zamanın en küçük birimi olan ‘an’ı kesip olaya geçmiş zamana ait bir görüntüyü sokabilmenin (insert) teknik olarak mümkün olması, gerilimi arttırmaya olanak sağlar.

### **HAREKETLİ GÖRÜNTÜDEN SİNEMATOGRAFİK ANLATIYA**

Sinemanın, başlangıçta hareketli fotoğraflardan ibaret olduğunu ve bir sanat olarak gelişmeye başlamasının Amerikalı film yapımcısı D. W. Griffith’in ilk kez kullandığı yakın çekimle gerçekleştiğini hatırlamalıyız. Yanı sıra, Rus sinemacıların kısa-kesme (short-cutting) olarak adlandırılan birleştirme tekniği de anmak gerekir. Bu montaj tekniği diğer sanat dallarında görülmeyen yeni bir anlatım tekniği doğurdu: Ekpresyonist film anlatımı. Bu tekniğin devrim yaratıcı niteliği, kısa çekimler, hızlı bir ritm, çekim noktalarının değişken oluşu ve sinemada uyulabilecek yöntemlerden çok da fazla; homojen bir eşyalar dünyasının değil, gerçeğin yeterince homojen öğelerini yansıtmaya ve bunları yüz yüze getirmesine bağlıdır. Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı” filminde şu görüntü sırası kullanılmıştır; Çılgınca çalışan insanlar, krüvazörün makine dairesi, çeşitli çarkları çeviren eller, zahmetle gerilmiş yüzler, manometrede en yüksek basınç derecesi, tere bulanmış bir göğüs, akkor haline gelmiş bir kazan, bir kol bir çark, makine-insan, makine-insan, makine-insan... Burada biri maddesel, öteki ruhsal iki farklı gerçek bir araya getirilmekte, yalnız getirilmekle kalmayıp, birinin diğerine geçtiği görülmektedir. Bu çeşit bir tutum, sürrealizm ve tarihsel maddeciliğin daha önceden de yaptığı gibi bireysel yaşam çevrelerinin otonomisini yadsıyan bir felsefeye zemin hazırlamaktadır. “St. Petersburg’un Sonu” adlı filmde Pudovkin, orta sınıfın dağılan gücünü temsil etmek için titreşen kristal avizeyi kullanır.

Resmi hiyerarşiyi tanımlamak için üzerinde küçük bir insan figürünün yukarıya doğru tırmanmakta olduğu dik ve sonsuz bir merdivenden yararlanır... Eisenstein’in “Ekim” adlı filminde Çarlığın çöküşü çarpık kaideleri üzerinde duran karanlık süvari heykelleri biblo olarak

kullanılan sallanan buda heykelleri ve parçalanmış zenci totemleriyle anlatılmaktadır...”(Hauser, 1987:414)

## **RENK VE ESTETİK İLİŞKİSİ**

Sinemada teknik gelişmelere koşut olarak renkli duyarkata geçilmesiyle birlikte görüntüsel estetikte önemli sıçramalar yaşanmaya başladı. Siyah-beyazla yaratılan ışık-gölge konturları kuşkusuz sinemanın sanat olarak algılandığı dönemde sinematografik estetiğin doruk noktasını oluşturuyordu. Renkli filmle birlikte seyirci, renkli resimleri salt çok renkli gerçeklikle değil, elde olmadan filmdeki “doğallık” geleneğiyle karşılaştırmışlardır.

“...Renkli ve siyah-beyaz filmlerin birlikte kurgulandığı çağdaş filmlerde, renkli bölümler genellikle konusal anlatıyı, yani sanatı içerirken, siyah-beyaz bölümler perde üzerindeki gerçeklik üzerine çekilen ilgiyi temsil etmektedir... Tarkovski'nin, sanatsal yönden çok ilginç biçimde kurulmuş olan ‘Andrey Rubley’ filmi için hazırladığı, bize hem şaşırtıcı hem de doğal gelen taslak çok ilginçtir; ‘Yaşam’ alanı, sinematografik açıdan bizleri pek etkilemeyen siyah-beyaz çekimle yansıtılmaktadır. Ama filmin sonunda birdenbire Rubley’in görkemli renklerle donatılmış freskleri gösterilmektedir. Bu durum yalnızca sonuç bölümünün etkisini arttırmakla kalmayıp, siyah-beyaz anlatının karşısındaki seçeneğin gösterilmesiyle ve içerdiği anlamın vurgulanmasıyla dikkatlerimizi yeniden film üzerine yöneltmektedir...”(Lotman:31)

Sinema, var olduğu günden bu yana diğer sanatlardan alabildiğine yararlanmışır. Özellikle resim sanatı sinemanın temel prensiplerinden olan yerleştirme/çerçevelemeye yadsınamaz katkılar sağlamıştır. Ne var ki sinema anlatım aracı ve sanat olalı beri yukarıda yüzeysel de olsa değinmeye çalıştığım olanaklarıyla kendine özgü resimsel estetikle ve yetiye ulaşmıştır.

Işığın ve mekânın ilişkisi; plastik sanatlarda, grafik sanatlarında ulaşılamayacak anlam yaratma olanakları sunar. Keza, atmosfer yaratma ve hacimsel duyguya ilişkin sonsuz seçenekler, sinemanın kendine özgü resimsel olanaklarıyla yaratılabilir.

Sinema, bu kendine özgü resimsel estetiğe yine kendine özgü yetileriyle varabilir. Kamera ve ışığın sınır tanımazlığı bunlardan biridir. Başka bir deyişle görüntü kaydedebilen her yerde sinema vardır. Örneğin Orson Welles’in “Yurttaş Kane” filminde, Susan Alexandre’in El Pancho lokalinde şarkı söylediği sekansta, kamera lokalin dışında dikey çevrinme hareketine başlayıp çatıyı delerek içeriye kadar ulaşır. Bu sekansın bıraktığı etkinin bir benzeri Antonioni'nin “Yolcu” filminde, final öncesi yer alan yaklaşık sekiz dakikalık plan-sekansta da

vardır. Bu iki örnek, görsel estetiğin kamera hareketiyle olan ilişkisini oldukça iyi açıklamaktadır.

Diğer bir Orson Welles filmi, “Touch Of Evil-Bitmeyen Balayı”nın açılış sahnesinde yer alan kaçma kovalamaca plan-sekansı da, içerdiği görsel zenginlik ve ritm duygusu, siyah-beyaz kontrastın kullanımı ile dikkati çeker.

Welles’ten, Alman Dışavurumcu Sinemanın en önemli yönetmeni R. W. Fassbinder’e ve filmi “Veronika Voss’un Tutkusu”na geçsek: Alman Dışavurumcu Sinema’nın siyah-beyaz zıtlığına dayalı estetiği en üst düzeyde kullandığı söylenilebilir. Üstelik bu siyah-beyaz zıtlığını iyice belirginleştirerek kullanmıştır. Ara tonları (griler) iyice yok edip, mekân ve eşyada yuvarlak hatları, eğri formların yerine keskin çizgileri kullanmıştır.

Resimsel estetiğin, sinemadaki bir başka boyutu olan ‘atmosfer yaratma’ya ilişkin iyi bir örneği yine Welles’in “Yurttaş Kane” filminden verebiliriz; Welles, bu filmde sinemanın o güne dek kullandığı tüm anlatım yöntemlerini kullanarak yepyeni bir bileşime gitmektedir. Geriye dönüşler, Kane’in öyküsünün birkaç kişinin ağzından anlatılması, iç çekimlerde kullandığı alt açıyla sürekli tavanı da göstererek yarattığı kapalı hacim duygusu, asansörleri kullanarak yaptığı aşağı/yukarı kaydırmalar, ışık kullanımında gölge oyunları ve kontrpuanlar, kendi portresi önünde nutuk verme sahnesinde çevrinmelerle, insan kalabalığını kullanışıyla doruğa ulaşan çerçeveleme olgunluğu bu filmin ve Welles’in resimsel estetiği kurmadaki ustalığını ve sinema ile varılabilecek görsel estetiğin sınırlarını anlamayı kolaylaştırır. Keza bu filmde, asıl etkileyici olan; çocukluğunda göz alabildiğine kâr görüntüsü içinde annesiyle konuşmaları ve oyunları ile, Anadolu’da kullanılan devasa mekanlar ve bu mekanların içinde yer alan antik objelerin kullanımınıdır. Sıradan bir yönetmenin katledebileceği bu mekânların sinematografik kullanımındaki ustalık, yaratılan hacim duygusu, loşluk duygusu, duvarların ve tabanın çerçeve içindeki kompozisyonu, sinema sanatının sahip olduğu görüntüsel estetiğin gücünü gösterir. Elbette ki bu estetik, yaratıcının yüreğinin ve aklının süzgecinden akıp gelecektir. Sinemanın anlatım yöntemleri ve araçları yalnızca yol gösterir.

Bu konuyu sinemanın sıra dışı ve resim sanatına çok yakın duran filmlerden birini örnekleyerek bitirmek istiyorum: Peter Greenaway’in “Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı”... Bu filmde yönetmen, sinemanın diğer sanatlara göre daha fazla beslendiği, temel araçlarını ödünç aldığı resim sanatına derin göndermeler yapıyor. Yanı sıra, biçimsel anlamda teatral bir yapıya sahip olan film, resim sanatına göndermeleri bakımından üzerinde durulabilecek bir örnek. Film, bir tiyatro perdesinin açılmasıyla başlar, kapanmasıyla biter. Perdenin rengi filmin dominant rengi olan kırmızıdır. Film kahramanlarından Georgina’nın giysileri de tıpkı perdenin rengindedir: Kırmızı... Ne var ki, Georgina evin içinde nereye giderse giysileri o mekânın

rengine dönüşmektedir. Mutfakta egemen olan yeşil ve tonları, banyoda alabildiğine beyaz... Her sahne ayrı bir tablo gibi düzenlenmiştir. Müthiş bir ışık-renk-kompozisyon uyumu söz konusudur. Daha da ileri giderek; filmde çokça yer alan sofrta sahneleri adeta resim sanatı tarihinde 'sofra kunulu' tabloların resmigeçidi gibidir. Bu sofrta sahnelerinde sürekli olarak dev boyutlarda bir Frans Hals reproduksiyonu da çevreden eksik olmaz.

Bu film, sinemanın bir resimsel estetik kurarken resim sanatının bizatihi kendinden de yararlandığının iyi bir örneğidir.

## SONUÇ

İnsanlık tarihi kadar eski ve köklü resim sanatı, benzeştiği, ayrıştığı noktalarla ve karşılıklı etkileşimlerle sinema sanatıyla çok yakın ilişki içindedir.En temel ayrışma notası devingenlik-durağanlıktır.Resim sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde devingenlik içerir.Sinema sanatı ise pelikül üzerine ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin ard ardaldığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden dolayı devingendir.Sinemanın kurgudan başka sahip olduğu diğer devingen güçler; kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları olarak özetlenebilecek "sinemasal anlatımın temel öğeleri" dir.

Sinemanın sahip olduğu bu güce karşın, resimde var olan etkileyicilik, soyutlama yetisidir. Sinema, bir toplu üretim inciri içinde ve karmaşık teknik alt yapı üzerinde var olurken, resim için tuval veya tuval yerine geçebilecek bir zemin (tahta, duvar, kağıt, bez vb.) ve fırça, kalem, ressamın parmakları, boya yeterli olabilmektedir.

Walter Benjamin, resmi dikkatle inceleyen birinin 'çağrışımlara' açık olduğunu, resim üzerinde düşünme şansına sahip olduğunu, ancak sinema seyircisinin akıp giden görüntüler için anlık değil sonradan değerlendirme ve algılama sürecini yaşayabileceğini öne sürer.(Benjamin, 1993:66) Algılama süreci ile ilintili bu yaklaşım doğru olmakla birlikte eklenmesi gereken; sinema seyircisi için bir artı olan görsel bombardımanla, resim izleyeninin durağan algılama süreci ciddi ayırım olduğu da bir gerçektir.

Kuramcı Andre Bazin ise, sinemadaki soyut ve resimsel kompozisyonları reddeder. Bazin'e göre sinema, gerçeklik duygusunu doğrudan özünde taşır.Resim ise çerçeve içine hapsedilmiş küçük bir evrenle gerçekliğini sınırlandırmıştır.(Bazin, 1995:112)

Tüm bu farklılık ve benzeşmelerle birlikte, sinema resim sanatından beslenen ve yaratıcı sinemacıların etkisiyle gelişen kendine özgü bir resimsel estetiğe, bu estetik yapı üzerine kurulu 'görsel hazza' sahiptir.

Sinemannın bu yetisinde ressam kökenli yönetmenlerin de kuşkusuz büyük etkisi vardır.İki sanatın doğrudan buluştuğu, resim sanatının veya ressamların tematik yapı ve konunun omurgasını oluşturduğu filmlerde bu estetik yapı doruğa çıkar.

**KAYNAKÇA:**

**LOTMAN**, Yuri M. (1986) “Sinema Estetiğinin Sorunları” (Çev.:Oğuz Özügül) DE Yayınevi, İstanbul

**ZISS**, Avner ((1984) “Estetik” (Çev.:Yakup Şahan) DE Yayınevi, İstanbul

**HAUSER;** Arnold (1987) “Sanatın Toplumsal Tarihi” Remzi Kitabevi, İstanbul

**BENJAMİN**, Walter (1993) “Pasajlar” (Çev:Ahmet Cemal) Yapı Kredi Yayınları,İstanbul

**BAZİN**, Andre (1995) “Çağdaş Sinemanın Sorunları” (Çev:Nijat Özön) Bilgi Yayınları,  
Ankara