

SİNEMA VE SANAT*

Angela Dalle Vacche

Çeviren: A. Kadir Güneytepe

Amerikan sinemasında bir tür olarak sanat ve sinemanın birlikte kullanılması, seçkin bakış açısı tarafından bir tür “sanata ihanet” olarak algılanmıştır. Avrupa film tarihinde ise İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat filmi, Fransa, Almanya ve İtalya film endüstrileri içinde gelişmiştir. Sinema kuramcısı ve tarihçisi **David Bordwell** “Avrupa sanat filmi” tanımının bir türden daha çok bir tarz olduğunu iddia etmiştir; çünkü ona göre bu tarz filmlerin biçimsel düzenleri Hollywood sinemasının kurallarına karşı bir duruşa dayanmaktadır.



Michelangelo Antonioni'nin *Macera* (L'Avventura, 1960) filminden bir sahne

Bordwell, Michelangelo Antonioni'nin *Macera* (L'Avventura, 1960) ve Ingmar Bergman'ın *Persona* (1966) gibi filmlerin, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin

*Bu yazı filmreference.com sitesinden çevrilmiştir. [link](#)

Hollywood'un nedensel öykü dili, amaç odaklı kahramanlar ve filmin sonuna yapılan vurgu gibi özelliklerini reddetmesinden doğduğunu iddia eder. Anlamda belirsizlik, çözümlenmemiş anlatımlar, dışavurumcu yönetmenlik, dış mekan çekimleri ve toplumsal bilinç ile varoluştan hoşnut olmama gibi konuların tercih edilmesiyle Avrupa sanat filmi 1950'lerde Hollywood'a bir alternatif oluşturmuştur.

Andre Bazin, bir eleştirmen olarak İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Fransız yeni dalgasının yükselişinde etkin bir rol oynadı. **François Truffaut**'un *Jules ve Jim* (Jules et Jim, 1962) ve *İki İngiliz Kız* (Les Deux et le continent, 1972) gibi filmleri, Fransız izlenimciliği ve erken modernist resme dair sanatsal atıflara dayanıyordu. Buna karşın, **Roberto Rossellini**'nin yeni-gerçekçiliği haberciliğe dayalı bakışı ve sanat-tarihi kaynaklarını reddedişi ile övgü almıştı. Dolayısıyla, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin sanat tarihinin dışında var olduğu argümanı naif bir argümandır. Örneğin, *Paisa*'nın (1946) Napoli bölümünde, iri kıyım bir asker ve harabeler arasında oturan küçük çocuk ile figür ve zemin arasında kurulan ilişki, insan merkezli Rönesans resim modelinin sonunu çağrıştırmaktadır. Kente ait manzara, bir yıkım ve enkaz görüntüsünden oluşur; ancak iki karakter, çerçevenin merkezini kaplamaktadır. Karakterler kadrajın tam ortasına yerleştirilmiştir; böylece ortasında oturdukları harabeler, İtalyan resim geleneğindeki mimarının hümanist işlevinin tersine çevrilişinin bir kabulü gibidir.

Bordwell'in Avrupa sanat filmi modeli, altmışlı yılların özdeşünümsel ve modernist filmleri için geçerlidir; ancak 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkmaya başlayan öykünme benzeri postmodern filmleri içermez. *Geleceğe Dönüş* (Back to the Future, **Robert Zemeckis**, 1985) **Duane Hanson**'un hipergerçekçi heykellerine çok fazla atıfta bulunurken, **Bernardo Bertolucci**'nin *Konformist*'i (Il Conformista, 1970) **Rene Magritte**'in gösterişli ironisini ve art-deco iç mekanlarını kullanmaktadır. **Lina Wertmüller**'in *Aşk ve Anarşi* (Film d'amore e d'anarchia, 1973) için zamanda asılı gibi duran mekan kullanımı **Giorgio de Chirico**'nun tablolarında bulunan metafizik havayı yansıtmaktadır. Aynı zamanda **Bordwell**'in modeline tümüyle uymayan ve diğer taraftan postmodern nostalji ile pek alakalı olmayan birçok sanat filminin de olduğu unutulmamalıdır. Sanat-tarihinin değişik türlerine yaklaşımları açısından bu filmler, sadece aktarımsal metinler ya da özgünlük ve belleğin kayboluşunu telafi etmek için çekici kılınmış yüzeysel öykünmeler değildir. Ayrıca bu filmler her zaman, yeni gerçekçiliğin tutarlı ve nedensel öyküler yerine vinyet ya da skeç kullanımı ile anlattığı insanın yabancılaşma hikayeleri olarak yapılandırılmamıştır.



Lina Wertmüller'in *Aşk ve Anarşi* (Film d'amore e d'anarchia, 1973) filminden bir sahne

F. W. Murnau, Eric Rohmer, Alain Cavalier ve Andrei Tarkovsky gibi yönetmenler, sanat tarihinin varlığının bilincindeydi ve onu görsel bir hazine olarak değerlendirip ötesine geçmeyi başardı. Bu yönetmenlerin filmlerine “görsel biçim” filmleri denebilir; çünkü resmetmeye dayalı türlerin içgörülerini kendi çalışmalarlarıyla birleştirmişlerdir. Örneğin *Nosferatu: Bir Korku Senfonisi*'nde (Nosferatu – eine Symphonie des Grauens, 1922) Murnau, Caspar David Friedrich'in sis, uçurumlar, ürkütücü doruklar ve büyük kaya parçalarından oluşan manzaralarıyla özneliği birleştirerek film karelerinde kullanır. Geniş doğal alanlara karşıt kullandığı küçük ve yalnız insan figürlerinin ardındaki Murnau kadrajları, yücelik ve korkunun karışımı bir duyguyla (*sublime*) doludur. Yönetmenin içsel bir bakış eklemesi, Friedrich'in *ruckenfigur* denilen tekniğine benzer. *Ruckenfigur*, manzara içerisine yalnız bir insan figürünün yerleştirilmesi tekniğidir. Tekniğin amacı, bir manzaranın, ilahi ve korkutucu bir güce duyulan arzunun hayal ürünü olabileceği hissini vermektir. Bu sebeple *Nosferatu*, sessiz bir Alman dışavurumculuğu bağlamında ulusal sinema olarak film ve sanat arasındaki geçişe bir örnektir. Heinrich von Kleist'in kısa romanından uyarlanan Eric Rohmer'in *O Markizi* (Die Marquise von O..., 1975) filmindeki görsel biçim, yeni-klasik ve Fransız romantik resmi arasındaki gerilime uygundur. Rohmer, sözcüğün duyumsallığını görüntünün içe dönüklülüğüyle karşı karşıya getirerek, Aydınlanma Çağı'nın akılcılığı ile romantik fevriğin çatışmasını sorgular. Tarkovsky, *Andrei Rublev*'de (1969) dini ikon resimlerinin uyuşturucu gücünü

keşfetmek için değişken kamera hareketleri, kapı ve pencere çekimlerini kullanır. Aynı biçimde **Alain Cavalier**, *Thérèse*'de (1986), nesnelere yakın plan çekimleri ve sade bir renk şeması kullanarak natürmort resim türü ile tanrının kullarının alçak gönüllüğü ve kadın itaatkarlığı arasında bağ kurar.

Bir ulusal sinema geleneğinin parçası olan filmler (avangard bir harekete bağlanmış olsun ya da olmasın), modernist sanat filmleri, postmodern öykünmeler ve görsel-biçimli filmler bu kategorilerin esnekliği ile örtüşmektedir ve sanat ile filmin buluşmasının zenginliğini taşımaktadır. Avrupa sanat filmlerinin altın çağının sona ermesine rağmen, Asya, Orta Doğu, Latin Amerika ve Afrika sineması, film ve sanat arasındaki ilişki ışığında daha yakından incelenmeyi hak etmektedir. Örneğin, İranlı yönetmen **Abbas Kiarostami**'nin ayrıntılı görsel kullanımı ve *Kirazın Tadı (Ta'm e guilass, 1997)* ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek (Bad ma ra khahad bord, 1999)* filmlerinde kullandığı geniş manzara görüntüleri ağırlıklı olarak Fars minyatür resim biçimine dayanır. **Sergei Paradjanov**'un filmi *Narın Rengi* (Sayat Nova, 1968), kompozisyonlarından bazıları beyazperdeden sanat galerilerine taşınan montajlar gibi adlandırılrsa da Rus halk kültürünü performans sanatıyla birleştirir. Film ve sanat üzerindeki eleştirel çalışmaların çoğu Avrupa'dan film örneklerine dayansa da yukarıda bahsi geçen bölgelerde üretilen sanat filmlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için İslam ve Afrika görsel geleneklerinin ele alınması özellikle önem kazanmıştır. Japon ve Çin sineması da ahşap baskı ve parşömen boyama resim sanatının ulusal geleneklerinden çokça etkilenmiştir.

1960'lı yılların Amerikan avangard film yapımı, görsel sanatlardaki minimalizmden oldukça etkilenmiştir. **Andy Warhol**, **Michael Snow**, **Hollis Framton** ve **Paul Sharists**'in filmleri, hepsi de çeşitli mecralarda çalışmış **Carl Andre**, **Robert Morris**, **Donald Judd** ve **Robert Smithson** gibi sanatçıların eserleriyle ilişkilidir. Sanat galerilerinde olan bitenin beyazperdeyle ilgisinin farkına varan Amerikalı sanatçı **Eleanor Antin** (d.1935) "kara kutu, beyaz küp" diye bir deyiş üretmiştir. İlk terim sinemaya, ikinci terim ise sanat galerisine göndermedir. Bu deyiş film ve video alanlarında çalışan sanatçılar tarafından giderek daha fazla kullanılmaya başladı. Türlerin harmanlanmış bir biçimde sıkça kullanılması heykel, film, mimari, video sanatı ve resim arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır ve belki de bu yüzden "kara kutu, beyaz küp" deyişi beğenilmiştir.