

EMPRESYONİZM, FOTOĞRAF VE MR. TURNER

Ajda Alçın

Mike Leigh'in 2014 yapımı filmi *Mr. Turner*, seyircisine görsel bir ziyafet sunarken, bunun yanı sıra diyaloglarındaki hem doğrudan hem de satır aralarına gizli kültürel göz kırpmalarla bizi üzerinde düşünmeye, araştırmaya ve tekrar izlemeye davet ediyor. **Leigh**, İngiliz ressamın hayatının son 25 yılını perdeye taşıırken, O'nun resim yapma tarzına ve akademinin beklentilerine rağmen radikal ve cesur tavırlarını gözlemlerken, öte yandan da dönemin sanatçılara ve resimde geleneksel ile yeninin çatışmalarına tanık oluyoruz. Filmin ilk sahnesinden başlayarak, ressamın peyzajlarındaki gibi, ışığın ve rengin atmosfer oluşturmadaki rolünü hayranlıkla izlemek mümkün. **Turner**'ın resimlerinde objeleri sarmalayan ışık kadar; renklerin, bulutların, fırtınanın, sis, pus ve buharın da kendi hayatında yaşadığı değişken ve muğlak duyguların bir yansıması olduğunu hissediyoruz. Hayatının anlatıldığı bu kesitte her ne kadar **Leigh**'in penceresinden yer yer huysuz, duyarsız ve katı gibi görünse de **Turner**'ın sanatçı duyarlılığı, dönemin ressamlarından **Haydon**'a yardım etmesi, babasının ölümüyle sarsılması, resmini çizdiği fahişenin karşısında ağlaması, hayatının son dönemlerinde yaşadığı aşkı, resimlerinde dağılan imgelerin arasında yer alan küçük detaylar gibi, filmin içinden seyirciye fısıldanıyor. **Turner** ile eski bir gemici olan **Mr. Booth** arasında geçen diyalogda, gemilerde kölelerin yaşadığı korkunç olaylardan bahsedilir. **Turner**'ın gerçek yaşamında köleliğe karşı duruşuna ve insani duyarlılığına, '*Köle Gemisi*' tablosu aracılığıyla gönderme yapılır; resimlerini satın almak isteyen kibirli İngiliz sanayicisiyle yaptığı konuşmada **Turner**, resimlerini İngiliz halkına miras bırakacağını söyler. Bu şekilde **Turner**'ın yurttaş duyarlılığı, **Leigh** tarafından izleyiciye aktarılıyor.

Filmin başından sonuna kadar bazı bölümlerde beni etkileyen ve üzerinde düşünmeme neden olan diyalogların bir kısmına değineceğim. **Leigh** filmde her bir sahneyi, satır aralarındaki diyaloglarla ilmek ilmek örerken, aynı zamanda

Turner üzerinden, sanatçının da içinde bulunduğu dönemi anlatma yolunu seçiyor. **Bonitzer**'in 'kültürel göz kırpması' kavramı filmdeki satır aralarında ve dönemin akademik tartışmalarında çokça mevcut. Bu noktada filmi anlamak ve değerlendirmek için kültürel ön hazırlık yapmak büyük önem taşıyor.

Filmin sonuna doğru **Turner**'ın *Camera Obscura* ile karşılaşma anı ile bitireceğim çözümlememde, film içerisinde yapılan göndermeleri -ki bu benim algım da olabilir- çözümlerken, gerçekleştirmiş olduğum kültürel ön hazırlık çalışmalarından faydalanacağım.

BÖLÜM 1

Tablo Plan



Sarının turuncuyla karıştığı sabahın ilk ışıklarında, pastoral renklerin hakim olduğu bir manzaraya bakarak başlıyoruz **Mr. Turner**'a. Yeşil doğa manzarasının dikeydeki 1/3 lük kısmında bir yel değirmeni, yatayda ise yeşil alan ile gökyüzü hemen hemen dengeli bir şekilde görüntüyü ikiye bölmüş; sol alt köşeden başlayan su diyagonalinden görüntünün sağ orta kısmına doğru devam ediyor. Bu durağan manzaraya bakarken sağdan dönemin kıyafetleri içinde elinde kovalarla ilerleyen iki kadının görüntüye girmesiyle hareketlenen kamera bize bir anda izlediğimiz görüntünün bir film karesi olduğunu fark ettiriyor. **Bonitzer**'in sinemada apayrı bir figür olarak gördüğü *Tablo Plan* kavramını bu sahne üzerinde irdelediğimizde,

(...)sanki filmde sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir. Planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasındaki bu kaydedilmiş farkın, bu belirgin kopmanın bir adı vardır: diyalojizm. Tablo-plan'ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağıının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı.¹

Bonitzer'e göre *Tablo Plan* zaman zaman filmin hareketinde bir durma anı yarattığı için anlatının ritmiyle bütünleşemiyor gibi gözükse de “yapıntıyla bütünleştiği, hatta onun önemli bir ögesi olduğu durumlar vardır, ama çok kendine özgü ve gizli biçimde.”² Kadınlarla birlikte kameranın hareketiyle elinde kalem ve defteriyle günün ilk ışıklarında manzarayı defterine çizen Mr.Turner'la karşılaşana kadar geçen planda bu çift söylemin ‘resim ve sinemanın, planın ve tablonun mücadelesi’ yani *diyalojizm* yaşanmakta fakat filmin önemli bir ögesi olarak Mr.Turner'ın film içerisinde söylediği “Siz Tanrıçalar Hypnos'un Krallığında yarı cansız yatarken ben tarlakuşundan önce uyanarak Helios'un kendini çıkarmasına şahit oluyorum”³ sözüne ve ressamın İzlenimci anlayışına ışık tutmaktadır. “Sinemayla resmin, planla tablonun karşılaşması açık seçik, şiddetli, dramatik olabilir ya da tersine taklidin imalı niteliği filmdeki derin bir sırta gönderme yapabilir.”⁴ Işığın ressamı olarak bilinen sanatçının hayatından kesit sunan bir filme **Leigh**'in bir *Tablo Plan* ile başlangıç yapması **Bonitzer**'in “Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran, planların yapılışıdır.” sözünü hatırlatıyor. Filmin farklı planlarında da özellikle deniz manzaraları kullanarak **Leigh**'in filmde **Turner**'ın resimleri gibi -ama yeniden sunum diyemeyiz- *Tablo Plan*'lar oluşturduğunu, **Turner**'ın renksel yaklaşımını da filmin renk atmosferinde kullandığını görmekteyiz.

Turner, doğanın ışık konusundaki muhteşemliğine hayrandır, öyleyse **Leigh**'in filmin ilk sahnesini gün doğumuyla açması ve sonunda da **Turner**'ın “Güneş tanrıdır”⁵ diyerek ölmesi tesadüf değildir.

¹ Bonitzer, P. (2011) *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İzzet Yaşar (çev.). İstanbul: Metis

² Bonitzer, A.g.e.

³ Filminden.

⁴ Bonitzer, A.g.e. sf.: 131

⁵ Filminden.

BÖLÜM 2

CAMERA OBSCURA “Karanlığın Bir Amacı Var”



Filmin bu sahnesinde Turner'ın yardımcısı ve babası resimlere bakmak için gelen misafirlerini resimlerin sergilendiği odaya almadan önce çok az ışığın bulunduğu bir antrede bekletir. Onların üzerine kapıyı kapatırken “Karanlığın bir amacı var.” der. Bu bölümde konukların beklediği karanlık oda; “Camera Obscura”, yani ‘Karanlık Kutu’ mudur? Fotoğrafın icadından sonra daha çok fotoğraf makinesine atfedilse de Camera Obscura'nın tarihi çok eskilere dayanır. **Da Vinci**'nin çizimleri arasında yer alan bu aygıt ressamların doğru perspektifle çizmek için kullandıkları, üzerinde bir delik olan ve görüntüyü karanlık bir kutu içerisinde karşı yüzeye ters olarak yansıtan bir mekanizmaydı. Fotoğraf makinesinin icadına kadar görüntünün netleştirilmesi için çeşitli lensler kullanılmış, kimyanın devreye girmesiyle de görüntünün bir yüzey üzerinde sabitlenmesi mümkün kılınmıştı. Bu yüzey üzerine sabitlenen görüntü ise ‘fotoğraf’ olarak anılacaktı. Yani Yunanca ‘Işık (photos)’ ve ‘çizmek (graphos)’ manasına gelen sözcüklerin birleşiminden türemiştir ve fotoğrafçılar da ‘ışıkla çizen’ kişilerdi.

Leigh'in filmin bu bölümünde ışığın ressamı olarak bilinen Turner'ın resimlerine bakmak için konukları önce karanlık odada bekletmesi filmin sonunda da Turner'ı Camera Obscura ile karşı karşıya getirmesi, ışıkla görüntü yaranları

kesiştirdiği bir noktadır benim için. Görmek önce ışıkla mümkün olmaktadır. Işık yoksa görüntü de yoktur ve konuklar kapılar açıldığında aydınlık bir odada ışığın varlığıyla yapılmış resimlere bakarlar. Onlar resimleri incelerken Turner da bir delikten (pinhole olabilir mi?) onları izlemektedir.



BÖLÜM 3

ESKİDEN YENİYE

“kzlerden iyisi olamaz”



Turner, Lord'un evindedir ve şöyle bir diyalog gelişir:

- Turner: Harman dövücüğü mekanikleştirme konusunu tekrar düşündünüz mü?
- Lord: Öküzlerden iyisi olamaz.
- Turner: Öyle mi dersiniz, Lordum?
- Lord: Muhakkak.
- Turner: Geçen baharda bir pulluk yarışması düzenledik.
- Lord: Atlar takımı ve öküzler takımı arasında.
- Turner: Kim galip geldi?
- Lord: Atlar.
- Turner: Öküz ağırkanlı bir hayvan.
- Lord: Evet ama güçlü.
- Turner: Üstelik de doğal çalışma hayatının sonuna geldiği zaman çok leziz bir yemek oluyor.

XIX. yüzyıl başları sanatta gelenekten kopuş dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde sanatçılar yeni konular aramaya başlamış, dinsel ve tarihi olaylar dışında gündelik hayata, hayal dünyalarına yönelmişler, geleneksel konuları umursamamaya başlamışlardır. **Gombrich** *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında gelenekten kopuşu manzara resminde, **Turner** ve **Constable** özelinde şöyle anlatır:

Sanatçının konusunu seçmedeki bu yeni özgürlükten çok yararlanan resim dallarından biri de manzara resmi oldu. O zamana dek manzara resmi, sanatın küçük bir dalı olarak görülmüştür... Bu tutum, XVIII. yüzyıl sonlarının Romantik havasının etkisiyle bir ölçüde değişmişti ve büyük sanatçılar bu tür resmi yüceltmeyi yaşamlarının bir amacı olarak gördüler. Gelenekler bu alanda da hem yardımcı hem engelleyici olarak kullanılabilirdi. Aynı kuşaktan olan iki İngiliz manzara ressamının bu soruna ne kadar farklı yaklaştığını görmek ilginçtir. Bu sanatçılardan birisi **J.M.W. Turner** (1775 – 1851) ötekisi de **John Constable**'di (1776 – 1837).⁶

Gombrich'e göre **Turner** gelenekle yarışmak ve onu geçmek isterken, **Constable** için gelenek baş belasıydı sadece. “*Gelenekten kopuş, sanatçılara Turner ve Constable ile somutlaşan iki seçenek bırakmıştı. İsterlerse resmin şairi olup etkileyici ve dramatik sonuçlara ulaşabilirler ya da önlerindeki konuya bağlı kalmaya*

⁶ Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz*. Kemal Atakay (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

karar verip, ellerinden geldiğince sabır ve dürüstlikle onu keşfederlerdi.”⁷ Turner Claude Lorrain'i keşfetmiş, O'nun düzeyine ulaşp O'nu geçmeyi hedeflemişti Gombrich'e göre. Oysa ki Turner'ın resimleri Lorrain'in güzel, sakin, açık, seçik ve somut fakat gösterişli etkileri bulunmayan tablolarına göre “ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir, ama bu dünya sakin değil hareketlidir; sade ve uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümüdür. Resmine onu daha çarpıcı, daha etkileyici yapacak her şeyi doldurmuştur.” Turner'ın yaklaşımı cesaret doludur. Filmin ilerleyen sahnelerinde Turner'ın gittikçe soyutlaşan, renklerin birbirinin içinde kaybolduğu, duygulara seslenen, dramatik tabloları alay konusu olacak Empresyonizm'in öncüsü olan bu üslup geleneksel resmin temsilcileri ve soylular tarafından zaman zaman yargılanacaktır.

Filmin bu bölüme konu olan sahnesinde Lord ve Turner arasında geçen bu diyalogda, Leigh'in güçlü öküzlere ile geleneksel sanata, atlarla da yeni sanat anlayışına gönderme yaptığını filmin genel akışı içinde kavrayabiliyoruz(m)z.

BÖLÜM 4

PUNCTUM

“Buraya geldi ve silahı ateşledi”

Roland Barthes *Camera Lucida* adlı kitabında fotoğraf üzerine iki kavram ortaya koyar; ‘*Studium*’ ve ‘*Punctum*’. *Studium* ortalama duygular yaratır,

...insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*... İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: Bu sözcük benim durumuma daha iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar kesinlikle

⁷ Gombrich, A.g.e.

birer noktadır. O halde studium'u bozacak olan bu ikinci ögeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir... Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır.⁸

Yine aynı kitabın devamında şöyle yazar: “*Belli fotoğrafların bende uyandırdığı uysal ilgileri böylece gözden geçirdikten sonra, studium'un, beni çeken ya da üzen bir ayrıntı (punctum) ile geçilmediği ve kırbaçlanmadığı sürece, tekil fotoğraf diyebileceğimiz yaygın (dünyada en yaygın olan) bir fotoğraf türünü meydana getirdiği sonucunu çıkarmıştım.*”



Kraliyet Sanat Akademisi'nin yıllık sergisi için büyük salona giren **Turner** salonda resimlerinin birinin sergilendiğini görür, etrafındakilerle selamlaşır, tek tek tablolara bakıp yorumlar yapar ve diğer resminin nerede olduğunu sorar. Diğer resim girişe asılmıştır. **Turner** gibi gelenekselliği kendine has yorumuyla aşan hatta onu küçümseyen dönemin ressamı **Constable**'in tabloları salondadır. **Constable**'in deniz manzarası tablosuna yaklaşan **Turner** eline aldığı fırçayla dalgaların üzerine kırmızı bir leke yapar. Dalgaların üstünde fırtınayla boğuşan gemiler tablonun konusudur. Tabloyu bozar. Akademinin üyeleri kendi aralarında konuşur:

⁸ Barthes, R. (1996). CAMERA LUCIDA Fotoğraf Üzerine Düşünceler. Reha Akçakaya (çev). İstanbul: Altıkkırkbeş

- Böyle bir şeyi neden yapıyor?
- İnanıyorum ki Bay Turner ne yaptığını biliyor.
- Öyle mi dersin?
- Bir şaheseri mahvetti.
- Bence mahvetmedi.

Constable'ın yüz ifadesi şaşkın ve üzgündür:

- Çok kötü, çok kötü... Buraya geldi ve silahı ateşledi.

der ve salondan çıkar.



Sahne **Turner**'ın tekrar salona girip kırmızı lekeye müdahalesiyle devam eder. Leke bir şamandıraya dönüşmüştür. Salondakiler hayranlıkla “bravo” derler. **Turner**'ın **Constable** tablosuna müdahalesinden tam da önce geçen diyaloglarla akademi üyelerinin Majestelerinin beklentisini karşılamak arzusunda olduklarını **Leigh** bize göstermektedir. **Turner**'ın değişen resim anlayışıyla beklentileri çok da karşılamadığı resimlerinden birinin salon dışına asılmasıyla bize aktarılır.

Öyleyse **Turner** kendi izini salondaki bir diğer resme bırakır, tabloyu deler, oradaki küçük leke artık tablonun *punctum*udur. Ateşlenen silah tabloyu delmiştir. Klasik fırtınalı deniz manzarasının hakim olduğu sarı-yeşil-kahve tonlarının arasında gemilerden birinden düşmüş kırmızı şamandıra küçük bir detay olarak düşsel olanı bozar gerçeğe yaklaştırır.

Bu sahnede ateşlenen silah tabloyu delen ve **Turner**'laştıran **Barthes**'ın *punctum*u mudur, yoksa **Constable** ile arasındaki rekabetin ateşlenmesi midir, tam olarak kestirememsem de **Leigh**'in yarattığı bu plana her iki durumda da hayran kalmamak mümkün değil.

BÖLÜM 5

AN'I YAKALAMAK

“Fakat daima geliyor veya gidiyorlar”

Psikanaliz nasıl sezgisel-bilinçsiz alanı açmıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak görsel-bilinçsiz alanın farkına vardırma.

W. Benjamin

John Ruskin'in Turner'a hayranlığı birçok sanat tarihi kitabında geçiyor, Leigh'in de bunu ıskalması düşünülemez. Filmin bu bölümden önceki sahnelerinde Ruskin'in şarap tüccarı olan babasıyla Turner'ı ziyaret ettiğini ve tablolarına hayranlığını ifade edişini izlemiştik. Ruskin'in Turner'a hayranlığı o kadar büyüktür ki Proust bundan şöyle bahseder: “Ömrünün sonuna kadar tamamen ilgisiz gibi görünen eylemlerinin bile itici gücü olan Turner'a hayranlığı, karşı yakasında Bay Groult'nun eşsiz bir koleksiyon oluşturduğu Manş'i aştı.”

Misafirleriyle babasının da şarap tüccarı olduğu düşünüldüğünde üzümler üzerine yapılan sohbetten sonra Ruskin:

“Resim sanatında denizlerin ve okyanusların betimlenişi bahsini bir tartışma konusu olarak öne sürebilir miyim?” der. Uzun zaman önce ölmüş olan ressam Claude Lorrain'in deniz tasvirlerini “sıkıcı, sönük ve yavan” bulduğunu itiraf eder. Turner gibi çağdaş bir ressamın şaheserlerini tecrübe etmiştir ve aynı heyecanı Lorrain'in resimlerinde yaşayamamaktadır. Köle Gemisi tablosunda tayfunun gelişiyse gemiden atlayan köleleri yutan pembemsi tuzlu suyun etkisi kalbinin atışlarını hızlandırmaktadır.



Turner, Lorrain'in bir dahi olduğunu söyler çünkü tam bir **Lorrain** hayranıdır. Sanatın Öyküsü'nde **Turner**'ın **Lorrain** hayranlığından bahseder **Gomrich** “Resimlerini ve eskizlerini ulusuna bıraktığında ileri sürdüğü koşul, bunlardan birinin, daima **Claude Lorrain**'in bir yapıtının yanında asılı durmasıydı.” **Gombrich**'in yine aynı paragrafta yazdıklarıyla filmde **Ruskin**'in **Lorrain**'i savunan **Turner**'a tevazu gösterdiğini söylediği sahne örtüşür:

Böyle bir kıyaslamayı istemekle Turner kendine karşı pek adil davranmıyordu. Claude'un tablolarının sakin ve huzurlu oluşları, açık seçik ve somut oluşları, bunlarda gösterişli etkiler bulunmayışındandır. Turner de ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir ama bu dünya sakin değil, hareketlidir sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümüdür.



Bu tartışmaların içinde **Ruskin**'in annesi O'nun çocukluğunda deniz kenarında dalgaların gelip gidişini izleyişinden bahseder: “Dalgalar gidiyor veya geliyorlardı, bir anlığına bile bir şekil aldıkları görülüyor.”

Ruskin'in *Modern Ressamlar* kitabında yazdıklarını **Gombrich**, *İmge ve Göz* kitabında şöyle paylaşır: “**Ruskin**, *Van der Velde*'nin ya da *Canaletto*'nun daha erken döneme özgü geleneksel betimlemelerinden üstün bulduğu **Turner**'ın resimlerindeki gerçeğe bağlılığı övmek için *Modern Ressamlar* kitabının ‘Suyun Gerçekliği Üzerine’ başlıklı bölümünü yazdığına, **Turner**'ın bir dalgayı yakalayamadığından ya da daguerrotype fotoğrafını çekemediğinden” yakınıdır. “...bu yüzden, katıksız bir serimlemeye ulaşma söz konusu değildir.” Bununla birlikte,

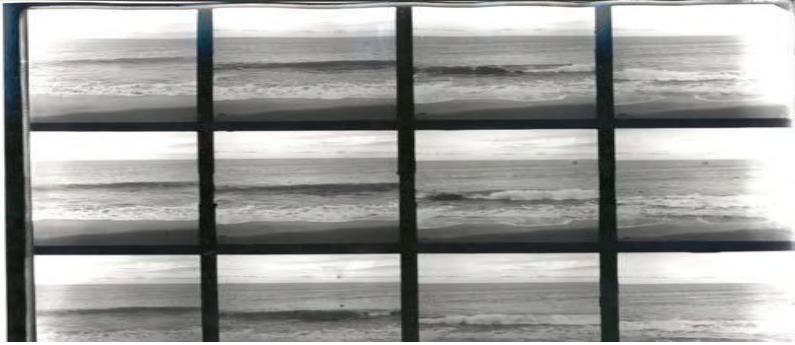
belli ki **Ruskin** şundan emindir: “Fotoğraf bir dalgayı yakalayabilecek olsa, **Turner**'in haklı olduğunu kanıtlayacaktır.”

Yine aynı kitapta **Ruskin**'in amacı “geçmişin en ünlü manzara ressamlarının bile gerçekliği algılamada yetersiz kaldıklarını ve **Turner**'in hepsini aştığını kanıtlamaktır. (...) bir dalgayı yakalamam da daguerreotype fotoğrafını çekmem de mümkün değil, bu yüzden katıksız bir kanıt göstermenin yolu yok”⁹

Ta ki fotoğraf keşfedilene kadar: “Ama on bir yıl sonra, yeni bir işlem aracılığıyla bir dalgayı fotoğraf camı üzerinde yakalamak ve istenirse bunu **Turner**'la karşılaştırmak olanaklıydı artık.”¹⁰



John Dillwyn 24 Mayıs 1854



Albert Londe DALGA, 1893.

BÖLÜM 6

KAMERANIN KARŞISINDA

“Korkarım ki ben de bittim”

Filmde üzerine düşündüğüm ve sonuca gittiğim son bölüm **Turner**'in *Camera Obscura* ile karşılaşması. 1827'de ilk olarak **Niepce**'nin görüntüyü sabit bir yüzey üzerine kaydetmesiyle başlayan fotoğraf deneyimi 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nin bu icadı duyurmasıyla Dünya'nın her yerine yayılmış, aslen Amerikalı olan **John Mayall**'in İngiltere'de açtığı stüdyosuyla **Turner**'in hayatına da girmiştir. **Leigh**, filmin bu sahnesinde ışığın ressamı olarak anılan **Turner**'in bu müphem aygıtın karşısında yaşadığı tedirginliği hem kişisel bir korku hem de ressamlığı adına yaşadığı kaygıyla ele alır. Bu da dönemin düşünür ve ressamlarının görüntüyü kusursuz olarak yüzeye aktaran bu icat karşısında verdiği tepkiye denk düşmektedir.

⁹ Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz*. Kemal Atakay (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. sf.: 234

¹⁰ Gombrich, A.g.e. sf.: 234



Fotoğrafın icadından sonra birçok yerde açılan atölyeler aristokrasinin, sarayın, sanatçıların, siyasetçilerin ve yüksek sosyetenin portrelerini çektirmek için gittiği yerler olmuştur.

Mr Turner, **Mayall**'in stüdyosuna girdiği anda etrafı incelemeye başlar, **Mayall**'e sorular sorar:

Mr Turner: Mekanizma bu mu?

Mayall:Evet efendim, biz buna “kamera” diyoruz.

Mr Turner: Kamera mı?

Mayall:Evet efendim.

Mr Turner: “Camera Obscura” gibi mi yani?

Mayall:Tam olarak öyle bayım, şimdi şöyle oturun lütfen.

dese de, **Turner** sormaya devam eder. Bir yandan da aletleri incelemektedir. **Mayall**'in modelin kımıldamaması için kafasını sabitlemek istediği aleti **Turner**'ın başının arkasına tutturmak istediğinde **Turner**'ın korkuyla irkilmesi ve fotoğrafı çekilirken kasılmasını **Quentin Bajac, Valicourt**'un dagerotipçilik üzerine kaleme aldığı incelemesinden şöyle aktarır: “Güneş ışığının hala fazla uzun süren etkisi altında tüm yüz ifadelerinin sokulduğu cendere, bu portreleri gerçekten işkence gören insanların yüzlerine benzetmiştir.”



Yine **Nadar**; fotoğraf makinesinin karşısında yaşanan korkuyu şöyle yazar: “*Bu tehlikenin önünde duraksayanlar sadece eğitimsiz ve cahil olanlar değildi. Genel deyişteki gibi, ‘En aşağıdakilerden en yukarıdakilere kadar’ herkes, gümüşlü levhaya (dagerotip) fotoğrafları çekilirken tir tir titrerlerdi.*”

Fotoğrafın icadıyla fotoğrafın sanat olup olmadığı üzerine birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmalara en ağır tepkiyi veren **Charles Baudelaire** olmuştur. *Fotoğraf sanat mı?* başlıklı yazısında çok ağır ifadeler kullanır:

Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa’da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğini sanmıyorum) güncel Amentüsü şu: ‘Ben doğaya ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın tam bir doğanın yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelere dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da bir iskelet gibi). Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlaka sanat olacaktır.’ Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: ‘Madem ki fotoğrafı tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanmıyorlar, aymazlar!) sanat da fotografidir.(...) Fotoğrafi sanayi, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yetenezsiz ya da tembel, bütün başarısız ressamın sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir öç almanın da rengine sahipti. (...) ama şuna eminim ki, fotoğrafının kötü uyarlanmış gelişmeleri, esasen bütün o salt maddi gelişmeler gibi, Fransız sanatındaki yaratıcılığın, zaten

onca az olan yaratıcılığın kurumasında fazlasıyla yardımcı olmuştur.(...) eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmesinde fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tamamen yozlaştıracaktır.

Turner hayranı **Ruskin** ise **W.Harrison**'a yazdığı bir mektupta fotoğrafla ilgili görüşünü şöyle açıklar: “*Kuşkusuz yüzyılın en harikulade icadı bu; kanımca geniş yıkıcılar kitlesinin faaliyetinden bazı kalıntıları kurtarabilmemiz için elimize tam zamanında verilmiş bir icat. Sanat konusuna gelince, böyle bir icat keşke hiç yapılmıyaydı diyeceğim geliyor, çünkü gözü basit bir yorumla yetinemeyecek denli müşkülpesent hale getirecek.*”



Turner fotoğrafını aldıktan sonra son yıllarını birlikte geçirdiği **Mrs. Booth**'u da alarak tekrar gider fotoğrafçının stüdyosuna. Bu sefer **Mrs. Booth** dehşetle bakmaktadır kameraya. **Mr. Turner**'ın kaygıları boyut değiştirmiştir. Tüm hayatını seyahatlerle geçiren eskizlerini çizmek için sabahın ilk ışıklarında yollara düşen **Turner**, böyle bir aygıtın ressamların elinden kalemi ve kağıdı alacağını düşünür. **Mayall**'e sorar: “*Makineyle manzara çekiyor musun?*” **Mayall** çektiğini söyler, mesela hem *Büyük Niagara Şelaleleri*'ni hem de gökkuşağını yakalamıştır. “*Size çok imrendim doğrusu*” der **Turner**. Yüzünde tuhaf gergin bir ifade vardır. Uzun zamandır görmek istediği bir doğa harikasını **Mayall** makineyle saniyelerle süren zamanda kağıt üzerine üstelik gerçeğe en yakın haliyle aktarmıştır.



“Yakında ressamlar kollarının altında, bir portfolyo yerine tamirciler gibi bir kutuyla dünyayı dolaşacak.” der **Turner**. **Mayall**: “Bitti efendim” der, **Turner**'ın cevabıysa: “Korkarım ki ben de bittim.” olur.

Bu sahne dönemin sanatçılarının fotoğraf makinesinin icadı karşısında geliştirdiği refleksin de ifadesidir. **Leigh** film boyunca resim sanatı içindeki değişimin, ‘geleneksel ile yeninin’ çatışmasını aktarırken bu tartışmaların ortasında infilak eden icadın resim sanatını etkisizleştireceği düşüncesini ve dönemin ressamlarının kaygılarını Mr. Turner’ın ağzından aktarmıştır.

SON OLARAK

Film içerisinde kırılma noktasını oluşturan, Empresyonizm’in kendini en çok hissettirdiği meşhur tablosu ‘Yağmur, Buhar, Hız’ üzerine **Will Gompertz**'in yorumunu aktaracağım:

Turner'ın konusunu ele alışı da en az konusu kadar keskindi. Altın sarısı güneş ışığına bulanmış yağmurdan bir peçe resmi verevine yıkıyor, neredeyse tüm resimsel ayrıntıları muğlaklaştırıyor. Son hız giden trenin ön tarafından yükselen siyah baca zar zor seçilebiliyor, (koyu kahverengi boyanmış) ön taraftaki köprü de öyle; sahnenin geri kalanı ise buğulu. Güneş, yağmur, nehir, tren ve köprü birbirlerine karışıp iç içe geçerek mavilerden, kahverengilerden ve sarılardan oluşan çalkantılı bir karışıma dönüşürken ırak tepeler sol yandaki bir başka köprü ve nehrin uzak kıyıları

belli belirsiz uzak hatlar haline geliyorlar. (...) **Turner** sadece Empresyonistlerin ortaya atacağı atmosfer yaratan teknik yaklaşımı değil ama aynı zamanda Amerikan Soyut Dışavurumcuları'nın, **Turner** 'Yağmur, Buhar, Hız'ı' resmettikten 100 yıl sonra ünlenecekleri saf duygu patlamalarını da öncelemişti.

Gelenekselden kopan yeni **Monet**'in çevresindeki genç manzara ressamı ise kuraldışı resimlerini sergileyecek sergi salonu bulamıyorlardı. Bu sanatçılar 1874'te bir araya gelip, bir fotoğrafçının atölyesinde bir sergi düzenlediler. Bu sergide adı katalogda '*Impression: soleil levant*' (İzlenim, gündeğümü) olarak geçen, **Monet**'nin bir tablosu vardı. Tablo bir limanın sabah sisleri arasından görünümüydü. Bu tablonun adını özellikle gülünç bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılara Empresyonistler (İzlenimciler) adını verdi.

Bu fotoğraf stüdyosunun sahibi dönemin en ünlü fotoğrafçılarından **Nadar**'dan başkası değildi. Yeni keşfedilen bir aygıtın ürettiği görüntünün sanat olup olmadığı tartışmalarının içinde yenilikçi resamlara atölyesini açan **Nadar**'dı. Ne de olsa fotoğrafçılar da sanat düşünürleri tarafından en az Empresyonistler kadar hırpalanmışlardı.

Empresyonizm'in öncüsü sayılan **Turner**'ın hayatından bir kesit sunan filmin sonlarında fotoğrafla karşılaşma ve deneyimleme sahnelerini hatırlayacak olursak öncüsü olduğu bu akıma adının bir fotoğraf stüdyosunda verilmesi de evrenin bir şakası olmalı.