

YÜZEY ÜZERİNDE ANLATIM BİÇİMİ OLARAK GÖLGE

ŞEYDA AYLİN GÜRSES

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir 2004

ABSTRACT

SHADOW: A FORM OF DESCRIPTION ON SURFACES

ŞEYDA AYLİN GÜRSER

Department of Cinema and Television

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, 2004 August

Advisor: Prof. Phd. Levend KILIÇ

Men have found many matters in social life by making observations thus they directed their own perception and formed their thoughts. Since there are differing thoughts and outlooks on life, those observations and thoughts have been reflected with so many methods in many ways. Men have the sense of expressing themselves, fear of loosing and they need to be permanent; thus they have depicted the world they percieve and their own truth, on surfaces. As a result of natural observations, men discovered lighted and shadowed areas on objects. Both, during periods in which they tried to reflect reality as it is and periods they prefered to interpret reality; men used shadow in order to emphasize, intensify, activate and strenghthen the depiction.

First chapter of this study has been dedicated to presence of light and shadow in nature and their state as a tool of depiction in human life. Following chapter discusses the shadow perception, relationship between seeing and perception and most important of all the stnergy between shadow and subconscious. Upon those with the last chapter, surfaces like art, photography and film have been examined accompanied by specially chosen examples.

As a result it can be said that like other visual aesthetics elements, shadow appears on surfaces not all by itself but by the help of other elements. However it exists on it's own afterwards. Like in other visual aesthetics elements, shadow is a tool, all by itself, for expressing, interpreting and reinforcing thought and feelings.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın, “çıtamız yüksek olacak” prensibi rehberliğinde, detaylı ve layıkıyla yapılmasında bana en büyük desteği veren, sunduğum hiçbir uçuk veya karmaşık tanımlamayı, fikri geri çevirmeyip, heyecanımı paylaşan ve bu heyecanı yıkmadan hatalarımı bana gösteren; çalışmanın içinden çıkılamayacak bir hale geldiğini düşündüğüm zamanlarda sabrı ve deneyimiyle beni rahatlatan; hepsinden önemlisi, konunun ne kadar zor ve riskli olduğunu bildiği halde, işin en başında bana inanarak danışmanım olmayı kabul eden sevgili hocam Prof. Dr. Levend Kılıç’a teşekkürlerimi borç biliyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	7
1.4. Varsayımlar	7
1.5. Sınırlılıklar	7
1.6. Tanımlar	8
1.7. Yöntem	8
1.7.1. Araştırma Modeli	8
2. IŞIK VE GÖLGE	10
2.1. Işık	10
2.2. Gölge	20
3. ALGILAMA	31
3.1. Algılama ve Gerçeklik: Gölgenin Algılanması	31
3.2. Algılamak ve Görmek	36
3.3. Gölge ve Bilinçaltı	38
3.4. Platon'un Mağara Söylencesi	42
4. RESİM FOTOĞRAF VE FİLM SANATINDA GÖLGE	46
4.1. Resim Sanatında Gölge	47
4.1.1. Resim Sanatında Ortaya Çıkan İki Temel Üslup, Çizgisel ve Gölgesel	53
4.1.2. Caravaggio ve Gölge	59
4.2. Fotoğraf Sanatında Gölge	66
4.2.1. Fotoğraf ve Gölge	68
4.2.2. Henri Cartier-Bresson ve Gölge	71
4.3. Film Sanatında Gölge	76
4.3.1. Dışavurumcu Alman Sineması	77
4.3.2. Film Sanatında Görsel Bir Öge Olarak Gölge	79
4.3.3. Gölge-Işık Kullanımı Açısından "Dr. Kaligari'nin Odası" Filmi	81
4.3.3.1. "Dr. Kaligari'nin Odası" Üzerine Kısa Notlar	83
5. SONUÇ	88
BİBLİYOGRAFYA	90

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Masaccio, Aziz Peter'in Sakatı İyileştiren Gölgesi http://www.kfki.hu/~arthp/html/m/masaccio/brancacc/st_peter/shadow.html	51
Resim 2 Caravaggio, Emmaus'da Son Yemek http://www.kfki.hu/~arthp/html/c/caravagg/06/35emmau.html	52
Resim 3 Georges de la Tour, Marangoz Dükkanında İsa ve St. Joseph http://www.allposters.com/gallery.asp?aid=85097&item=290910	56
Resim 4 Georges de la Tour, Adanmış Çobanlar http://www.abcgallery.com/L/latour/latour58.html	57
Resim 5 Georges de la Tour, Tövbekâr Magdalen http://www.christusrex.org/www2/art/Latour.htm	57
Resim 6 Caravaggio, KertenkeleTarafindan Isırılan Oğlan http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio9.html	61
Resim 7 Caravaggio, Aziz Matthew'un Çağrılışı http://www.kfki.hu/~arthp/html/c/caravagg/04/23conta.html	62
Resim 8 Caravaggio, Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu http://www.kfki.hu/~arthp/html/c/caravagg/06/34thomas.html	63
Resim 9 Henri Cartier-Bresson, Gare Saint-Lazare'nin Arkasında http://www.afterimagegallery.com/bressonbehind.htm	72
Resim 10 Henri Cartier-Bresson, Roma http://www.peterfetterman.com/artists/cb/pic09.html	72
Resim 11 Henri Cartier-Bresson, Mexico http://www.peterfetterman.com/artists/cb/pic30.html	73
Resim 12 Henri Cartier-Bresson, Provence, Fransa http://www.peterfetterman.com/artists/cb/cb2_pic25.html	73
Resim 13 "Dr. Kaligari'nin Odası" http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	85
Resim 14 "Dr. Kaligari'nin Odası" http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	85
Resim 15 "Dr. Kaligari'nin Odası" http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	86
Resim 16 "Dr. Kaligari'nin Odası" (02:05) http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	86
Resim 17 "Dr. Kaligari'nin Odası" http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	86
Resim 18 "Dr. Kaligari'nin Odası" (14:30) http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	87
Resim 19 "Dr. Kaligari'nin Odası" - (27:26) http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm	87

1. GİRİŞ

Bu bölümde çalışmanın ele aldığı problem kısaca ortaya konulmakta, amaçlar açıklanmakta, ilgililer için taşıdığı önem vurgulanmakta, sayılılar ve sınırlılıklar belirtilmekte ve özel anlam taşıyan kavramların tanımları verilmektedir.

1.1. Problem

“Yaşam ve evren gizem ve harikalarla doludur; hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, saklı anlamlar vardır ve biz aklın ötesine geçmede yetenekliyiz.”¹

Hayatın devamı için gerekli olan ışık, insan gözü tarafından alınan ve insan zihni tarafından algıya dönüştürülen sinyaldir. Bu anlamda ışık görsel algılamayı, mekâna ve zamana uyumu sağlar. Dünya üzerinde çok sayıda ve çeşitlilikte ışık yansımaları alınır. “Her bir yansımanın belli bir yoğunluğu ve karmaşıklığı vardır. Bu yoğunluklardaki farklılaşmalar aydınlık ya da karanlık alanlar, ışık ve gölge ve renk karmaşası olarak görünür, seçici algı oluşur.”² Söz konusu seçici algıyı destekleyen, insan gözünde nesnelerle mekânın ve nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyen, boyut yaratan renk ve gölge gibi değişkenler vardır. Bunlardan gölge, ışık sayesinde ve ışığa rağmen var olan, üçüncü boyutu açığa çıkartarak nesne-mekân ilişkisini yaratan asıl öğedir.

Farklı yoğunluk ve içeriklerde gelen ışık, bu yoğunluğu sayesinde aydınlık ve karanlık alanları ortaya çıkarır. Nesne üzerinde oluşan aydınlık karanlık alanlar insan zihninde söz konusu nesneyi oluşturur. “Işık nesnenin plastik özelliklerini belirtmekle birlikte onun yapısal özelliklerini de yönlendirebilmektedir. Bu nedenle nesnenin içinde bulunduğu mekanın ışık değeri değiştirildiğinde, insan gözünde nesnenin hacmi de yansıma olarak değişir.”³ Işığın ve ışığın oluşturduğu gölgenin de etkisiyle hacmin bir yansıma olarak değişmesi ve bunun algı üzerindeki önemli etkisi algılamada da bir yansıma olduğunu hatırlatır. Bunun yanında gölge somut varlığın, var olma kanıtıdır:

¹ David Copperfield, Janet Berliner, *David Copperfield's Tales of Impossible*, (New York: Harper Prism, 1995), s.ix.

² Herbert Zettl, *Sight, Sound and Motion*, (California: Wadsworth Publ. Co., 1973), s. 16.

³ Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, 4. Baskı, (İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003), s.11.

“Çünkü gölgenin varlığı, ‘var’lığın kanıtıdır....”⁴ Işık olmadan gölge de olmaz, fakat bunun tersi de düşünülebilir: Işık varlığını açıklayabilmek, kendini ifade, ifşa edebilmek için gölgeye muhtaçtır.

Işık var olan bir ortama katılmaz, doğrudan mekânı oluşturur; nesne ile mekân arasındaki ilişki ile görülen gerçekliği, insan zihninden uyumlaştırır. Uyumlaştırmaktan kasıt, insanın etrafındaki gerçek dünyayı ve bu dünya üzerindeki fiziki anlamda görülebilir gerçek varlıkları ışık aracılığıyla görebilmesidir. Bir anlamda gerçeği görmesidir. Platon’un Mağara Söylencesi’ndeki gibi somut nesneleri görünür kılan ışık, doğru olanı işaret etmektedir. Buna göre bir nesnenin varlığına, ne olduğuna ilişkin gerçekten kesin bir yargıya varılabilir mi? Görünen bir nesnenin algılanması sırasında ya da nasıl algılandığı üzerinde başka etkenler de vardır. Geçmiş deneyimler, korkular, ihtiyaçlar, beklentilerin de algılamayı etkilediği, yönlendirdiği bilinmektedir. Bu durumda bir nesneyi algılamada çok çeşitli alternatifler vardır denebilir.

Bir nesnenin ya da durumun algılanışını, içinde bulunulan ortamdaki başka uyarıcılar etkiler. Bu yüzden nesneler çoğu zaman olduklarından, fiziksel gerçeklerinden ayrı biçimde algılanırlar. Nesne üzerinde, nesnenin içinde bulunduğu zamanın ve mekanın etkileri olmaktadır. Bu nedenle her olayın algılanışında kendisinden önce gelen ya da kendisiyle birlikte meydana gelen başka olayların etkisi görülür.⁵

Öyleyse aynı nesnenin yalnızca gölgesinin görünmesi algılamayı nasıl etkiler? Üzerine ışık düşen nesnenin başka bir yüzey üzerinde gölgesi oluşur. Dışarıdan bakan biri her ikisini de görüyorsa, onun algısıyla, sadece birini görenin algılaması farklıdır. İkisini birden gören ayırım yapar. Sadece gölgeyi gören nesneyle ilgili farklı şeyler düşünür; gölge tamamen farklılaşır ve algılamayı etkileyen değişkenler hesaba katıldığında, bambaşka bir öge olarak ortaya çıkar. Somut nesne yok olur. Bu kişi için hayal gücünün sınırları kalkmıştır. “Gözlerle algılanan şey ışık çeşitlemeleri olduğuna göre, gölge kullanılarak, nesne ve ışığı yönlendirerek herhangi birinin görsel algısı kasıtlı olarak etkilenebilir”⁶ dolayısıyla gerçek de yönlendirilebilir.

Gerçeği yönlendiren, algılamaları şaşırtan ve ürkütücü de gelse geniş bir hayal gücü sunan gölgeye insanlar ne gibi anlamlar yüklemiştir? Bir varlık olarak -tüm sosyal

⁴ Güven Turan, “Od, Oda, Odak”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü**, Sayı no:77, (Güz 2000), s.4.

⁵ Hatice Nevin Güven, “**Resimde Görsel Algılama**”, Sanatta Yeterlik Tezi, (Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 1996), s.13.

⁶ Herbert Zettl, **Sight, Sound and Motion**, (California: Wadsworth Publ. Co., 1973), s. 16.

ve ekonomik şartlarından, dünyasından bağımsız çıplak bir varlık olarak- insan; tarihi boyunca, şimdisinde ve geleceğinde, hiçbir zaman yanından ayırmadığı, kendine ait insanlığın en eski tarihi eserini, gölgesini taşır. Gölge, insanın geçmişi ve geleceği, belki de varlığının hiçbir zamana ait olmayan tek şeyidir. Gölgenin sahip olduğu bu zamandan bağımsız duruş, bilinmeyen ve açıklanamayan ne varsa herşeyi ona yöneltmiştir. Bu nedenle araştırmada, gölgenin bilinçli bir şekilde bir anlam yaratma aracı olarak kullanımını incelenmeden önce, çeşitli eserlerin rehberliğinde gölgeyle ilgili inanışlara, hikâyelere, gölge tiyatrosuna, gölgeye yüklenen anlamlara bakılacak, gölgenin insan hayatında, insanın hayatı algılamasında nerede durduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

Düşsellik ya da rüya kavramı gölge benzetmeleri için uygun bir alandır ; biraz daha ileri gidip rüya gölgenin kardeşidir denilebilir. Gölge, görünen içindeki görünmeyene işaretse, rüya gerçek hayatta (uyanırken) farkına varılmayan, hissedilmeyen, görülmeyenlerin var olduğu, hissedildiği, görüldüğü ortamdır. Ölüm ve ölümden sonrası insanlığın en büyük, yaşadığı müddetçe de öyle kalacak olan, bilinmezi ise ve yaşamın bir şekilde devam ettiği bu tür inanışlara dayanarak varsayılırsa, öldükten sonra, uyanırken fark edilmeyen bazı şeylerin rüyalarda ortaya çıkması gibi, bilinmezliklerin ortadan kalktığı inancı, Yunan Mitolojisi'nde ölümler diyarının niçin gölgeler diyarı olduğu ve burada yaşayan ruhların düşsel varlıklar olduğu daha anlaşılır bir hale gelebilir.

Gölgenin bir metafor olarak kazandığı olumsuz ün, özünde hep aynı gerekçeden kaynaklanır: Işık kaybı -ve hiç kuşkusuz, gölge ile siyahın birlikte anılması da tamamen bunun sonucudur. Gerçi ne ışığın mutlak kaybı, ne de simsiyah olmak gölgede söz konusu değildir. “Buna göre gölge, ışığı ne denli yitirmiş olursa olsun, sonuçta yine, ancak ışık aracılığı ile var olur; aksi taktirde-tıpkı siyah gibi- gölgeyi görmek mümkün olmaz.”⁷ Bu durum tedirginlik yaratır, çünkü kesin olmayan bir şey şüphe doğurur, şüphe korku getirir ve bu da tedirginliği artırır. Gölge bu nedenle insanı tedirgin edebilir ve doğal olarak böyle konulara malzeme olur.

Gölgenin gücü nereden gelmektedir? Salt bir gerçek olarak kendisi mi güçlüdür yoksa zaman zaman kabul etmek istemese de sebep insanın bir takım zayıflıkları mıdır?

⁷ Mehmet Ergüven, “Mucizevi İkiz”, **Sanat Dünyamız: Gölgeye Övgü**, Sayı no:77, (Güz 2000), s.145.

“Tüm karmaşalar bizim içimizden çıkar; ve bu ışık ve gölge ile resim sanatının, yanılısma sanatının ve etkilenilen tüm diğer yaratıcı araçların üzerinde bir büyü etkisi yarattığı insan aklının zayıflığıdır.”⁸ Çünkü “sebeup ve etki arasındaki güzenilmez ilişki insan algılamasının temelini oluşturur.”⁹

Işık ve gölgenin bilinçli ve belli bir anlamı yaratma amacıyla yüzeyler üzerinde kullanılması üzerine yapılan incelemenin ilk yüzeyi resim sanatıdır, tuvaldir. Resim sanatında gölge; çizgisel üslup ile gölgesel üslubun karşılaştırılmasının ardından, ışığın yeniden keşfi olan empresyonizm (izlenimcilik), “içsel hayatın heyecanlarını dışsallaştırma olanağı”¹⁰ olarak görülen dışavurumculuk gibi, ışık ve gölgeye özellikle önem vermiş akımlar çerçevesinde incelenecektir. Resim, fotoğraf ve film sanatlarında gölgenin varlığı kendini hep hissettirmiştir. “Gölge en kötü görüntüyü bile ‘güzel’leştiren plastik bir araçtır. Bugünün sanal görüntüler dünyasında gölgenin artık farklı bir anlam kazandığı bilinmektedir... Resim, fotoğraf, sinema, kısacası bir yüzeyi olan her dayanak, üzerinde bir gölge taşır.”¹¹

Gombrich’in dediğı gibi ressamların anı yakalayabilmeleri nedeniyle içten içe kışkandıkları fotoğraf da, Rosalind E. Krauss ve *Kusursuz Cinayet*’in yazarı Jean Baudrillard gibi önemli yazarların görüşleri ışığında, gölgeyle ilişkisi bağlamında araştırmaya dahil yüzeylerden biridir.

“Görselliğe dayalı yanılısma yaratan, görüntüyü statikliğinden kurtararak dinamik hale getiren bir biçim”¹² olarak ikiboyutlu bir düzlem olan film sanatı, araştırmanın son ve belki de en önemli yüzeyidir. Peki bu ikiboyutlu düzlemler üzerinde gerçek dünya, ikiboyutlu görüntüler gerçeğı nasıl yaratılabilir? Film gerçek dünyayı mı sunar? Gösterilen gerçek midir yoksa yanılısma mı? İzleyici ne zaman inanır, inanır mı? Gölge ile aslında yanılısma yaratıldığı saklanmazken, izleyici neden daha fazla inanır ve

⁸ Moshe Barasch, *Theories of Art, From Plato to Winckelmann*, (New York:NY University Press, 1985), s.5.

⁹ Hugo N. Santander, *Perception and Cinema*, -n° 23 Espéculo (UCM) http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_i.html

¹⁰ Siegfried Kraucauer, *From Caligari To Hitler, A Psychological History of the German Film* (New York: Princeton University Press, 1974), s. 70.

¹¹ Özge Açikkol, “Editörden”, *Sanat Dünyamız:Gölgeye Övgü*, Sayı no:77, (Güz 2000), s.3.

¹² Dilek Tunali, “Sinema-Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway’in İki Filmi “Tuval Bedenler” ve “Prosperonun Kitapları” *Sinemasal Dergisi*, (İzmir: Dokuz Eylül Yayınları , Ortak kitap-6, 2002), s.37.

etkilenir? Bunun cevabı, sinema-izleyici ilişkisinin, mağara-mahkumlar ilişkisiyle benzerliğindedir. Yani seyirci gönüllü bir algılama yanılması mahkumudur. Bu durumda, “yaratılan gerçek değildir, ancak gerçeğin bir görüntüsüdür.”¹³

Film sanatındaki yanılma, inandırma eylemi danişıklı bir dövüŖe benzetilebilir. İŖitsel bir öge olan ses hariç, diğler bütün görüntü öğelerinin (ışık, alan, zaman-hareket, ses) ortaya çıkmasında, bu öğelerden beklenen etkilerin oluŖturulmasında önemli bir rolü olan ışığın, yaratıcılığın sınırları zorlanarak kullanılmaması düşünölemez. Bu aslında bir film izlemeye gittiğinde etkilenmeyi, korkmayı ya da çok üzülmeyi, kimi zaman da eğlenmeyi isteyen izleyicilere istedikleri şeyi vermekten başka bir şey değildir. Bu anlamda, film sanatında ışık ve aydınlatma araçları dramatik öğeler olarak kullanılabilir. Bir sahne üzerinde parlayan aydınlatma araçları sahneyi sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da aydınlatıyor, belirginleŖtiriyordur. Bu etkinin yaratılması için aydınlık ve karanlık alanların, yaratılmak istenen duruma göre düzenlenmesi önemlidir.

Sahip olduğı tüm teknik imkânlar, yaratıcılığa belki de en fazla açık yüzey olması nedeniyle film, en etkili ‘gerçek aldatmacası’ aracıdır. Gölge, filmde kullanılan bir göstege ise, “yönetmen gerçeğın pek çok değışik yönünü gösterir. İzleyici göstergeler arasındaki ilişkileri dilediğince kurabilir ve filmi değışik biçimlerde okuyabilir.”¹⁴ Bu anlamda film sanatı, yalnızca yönetmene yaratıcılığın kapılarını açmaz, aynı daveti izleyicilere de gönderir.

Bu durumda, görünen bir nesnenin algılanması sırasında ya da nasıl algılandığı üzerinde etkili olan, geçmiş deneyimler, korkular, ihtiyaçlar, beklentiler..vs. gibi başka değışkenler de vardır; seçici algıyı destekleyen, insan gözünde nesnelerle mekânın ve nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyen dolayısıyla boyut yaratan gölgenin özünde sahip olduğı hiçlik, belirsizlik niteliğı sayesinde, seçici, görsel algıyı etkilediğı söylenebilir. Buradan yola çıkarak, gölgenin bir anlatım biçimi olarak yüzey (resim, fotoğraf, film) üzerindeki kullanımı ve gücüyle, gölgeye yüklenen anlamlar araştırılması gereken bir sorundur.

¹³ Yalçın Demir, *Filmde Zaman ve Mekan*, (Eskişehir: Turkuaz Yayınları,1994), s.155.

¹⁴ Seçil Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma*, (Ankara: İmge Yayınevi, 1991), s.5.

1.2. Amaç

Hayatın içinde, canlı varlıkların yaşamlarını anlamlandıran, bu yaşamlara kaynaklık eden ışık; belki de varlıkların yaşamlarının böylesine temelinde yer alması nedeniyle, bilimsel tarifi haricinde, bambaşka yönlerden pek çok kez betimlenmiş, kendine yeni anlamlar bulmuştur. Kaynağı ışık olan fakat ışıktan ayrı düşünülerek onun zıttı kabul edilen gölge de, yine ışık gibi fizik biliminden oluşumu üzerine bir açıklama almışsa da, düşünen ve hisseden bir varlık olan insan sayesinde pek çok anlam ile donatılmıştır.

Bu araştırma ile, kaynağı ışık olan gölgenin bilimsel anlamda tanımı yapıldıktan sonra; çok eski çağlardan beri yüklendiği karşılıklar, bir gösterge ve işaret olarak konumu ele alınacak; ardından gölgenin algılama sürecindeki etkisi, gölgenin algılanması ve bilinçaltı ile ilişkisi tartışılacak; tüm bu bilgilerin ışığında gölgenin resim, fotoğraf ve film sanatlarında, bu sanatların kendilerine has yüzeyleri üzerinde, bir yan öge değil, başlıbaşına bir anlatım biçimi olarak kullanılması üzerine bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Resim, fotoğraf ve sinema gibi bir yüzeyi olan her dayanağın üzerinde gölge taşıdığı gerçeğinden yola çıkarak, ışık ve gölgenin bilinçli bir şekilde bir anlam ve tema yaratmak için kullanılması, örneklerle tespit edilecektir. Bu amaçla cevaplandırılacak sorular şunlardır:

1. Işık nedir? Buna bağlı olarak, bir nesneye, belli bir ışık kaynağından gelen ışınlar çarptığında, nesnenin aydınlanan yüzünün tersinde oluşan karanlık yani gölge nedir?
2. İnsanoğlu yaşamı boyunca gölgeye pek çok anlam yüklemiştir. Karanlık, kötü, şüpheli ve bilinmez pek çok olgu gölge ile ilişkilendirilmiştir. Işık ve gölge arasındaki karşılıklı vazgeçilmezlik üzerine kurulu bağ ile ele alındığında; gölgenin gücü nedir?
3. Gölgenin algılanması ve gölgenin algılama sürecine etkisi nedir? Bilinçaltı ve gölge arasındaki ilişki nedir?
4. Bir anlatım biçimi olarak gölge, resim, fotoğraf ve film sanatlarında nasıl kullanılmıştır?

1.3. Önem

Bu araştırmanın; önemli bir anlatım aracı olan gölgenin, algılanması ve algılama sürecine etkileri göz önünde bulundurularak, resim, fotoğraf ve film sanatlarında yardımcı değil kendi başına bir ana anlatım aracı olarak yüzey üzerinde kullanılması ve bunun söz konusu sanatların algılanması ve gelişmesi üzerinde ne gibi katkıları olabileceği üzerinde düşünme, tartışma ve yeni araştırma olanakları yaratacağı, bu anlamda ışık ve gölge sınırlarının zorlanması ve söz konusu yüzeylerde yepyeni anlatım biçimi alternatifleri ortaya çıkarmak isteyen, bu konuda çalışmalar yapan araştırmacılara bir katkısı olacağı ve görsel algıyı yönlendiren bir öge olarak gölgenin, bundan sonraki çalışmalarda yalnızca eser ve sanatçılar vetürler açısından değil, daraltılmış bir çevrecede incelemelere kapı açmak ve yalnızca gögenin kullanıldığı eserlerin ortaya çıkmasına bir teşvik olacağı ümit edilmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Işık ve gölge; alan, zaman, hareket ve ses gibi görüntü öğeleridir. Araştırmada ışık ve dolayısıyla gölge de bu sınıflandırmanın bir ögesi olarak değerlendirilecektir. (Herbert Zetll'in *Sight Sound And Motion* adlı kitabında belirtilmiştir.)
2. Gölgenin kullanımı açısından incelenecek olan bütün eserler, konuya uygunlukları bağlamında seçilmiş olup, kanıt olma nitelikleri yeterlidir.

1.5. Sınırlıklar

Bu çalışmada elde edilecek bulguların şu kısıtlamalar altında toplandığı ve bunlar dikkate alınarak yorumlanması gerektiği baştan kabul edilmiştir:

1. Enerji olarak ışık, bu çalışmaya konu olan resim, fotoğraf ve film gibi görel iletişim araçlarında bir estetik öge olarak ele alınan ışık ve aydınlatmanın dışında tutulmuştur.

2. Bu çalışmanın konusunu oluşturan ve nesnelerin ışık almayan yüzlerindeki karanlık alanlar olarak tanımlanan gölge dışında, özellikle Barok üsluba karşı gelen Empresyonist gölge anlayışı, yani rengin gölgesi, çalışmanın dışında tutulmuştur.

1.6. Tanımlar

Bakış Açısı: Bir objektifin görebildiği açıdır.

Görüş Açısı: Bir insanın çevresinde net olarak görebildiği açıdır. Görüş açısı, objeye bakarken bulunulan konumu işaret etmekten öteye geçmektedir. Burada anlatılmak istenen, gölge yardımıyla anlam kazanan nesnenin, bakan kişinin geçmiş deneyimleri, önceden oluşturduğu fikirleri ve duygulanımları ile birleştğinde ortaya çıkacak, kişiden kişiye değişen binlerce anlamıdır.

Gölge: Nesnenin ışık almayan tarafındaki karanlık yüz, karanlık alan.

1.7. Yöntem

Bu başlık altında, araştırmanın dayanacağı model belirtilmektedir.

1.7.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma genel tarama modeline göre yürütülecektir. Genel tarama modelindeki araştırmalar, genellikle varolan durumu olduğu gibi ortaya koyar ve olgusal ya da yargısal verileri kullanır. Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır.

Bu araştırma yaşamın temelinde yer alan ışık ve onun bir ürünü olan gölgenin anlamı, gölgenin algılanma sürecindeki yeri ve bilinçaltı ile ilişkileri, gölgenin boyut katma ve görünür kılma işlevleri, bir yüzey olarak resim, fotoğraf ve sinema sanatlarında gölge kullanımını ele alacaktır. Bir yüzey olarak resim, fotoğraf ve film sanatlarında gölgenin anlatımın doğrudan bir aracı olarak kullanımını ve taşıdığı anlamları ilişkisel olarak örneklerle arayacağı için genel tarama modeli uygun bulunmuştur.

Gölgenin yüzey üzerinde bir anlatım biçimi olarak kullanılmasına, resim, fotoğraf ve film sanatlarından örnek olarak Caravaggio, Henri Cartier-Bresson ve Robert Wiene'in "Dr. Caligari'nin Odası" seçilmiştir. Caravaggio, yüksek kontrast kullanarak ışığın önemini belirtme tekniği olan chiarascuro'nun yaratıcı olması; Henri Cartier-Bresson fotoğrafı, fotoğrafçının zihnini, gözünü ve yüreğini koyduğu ortak bir eksen olarak gördüğü, fotoğraf çekme eylemini bir farkındalık, fotoğrafı da gerçek ile fotoğrafçının öznel dünyasının bir araya gelişi olarak gören "Belirleyici An" anlayışının yaratıcısı olması nedeniyle, alanlarında bu çalışmada verilen örnekler olarak seçilmişlerdir. Işık ve gölge unsurlarını sanatın başlıca malzemesi olarak kullanan ve sanatçının gerçeğinin yüzeye yansıtılması demek olan Dışavurumculuk akımının, sinemadaki en iyi örneği kabul edilen Robert Wiene'nin "Dr. Caligari'nin Odası" da bu özellikleriyle çalışmanın film sanatı alanında örneği olarak seçilmiştir.

2. IŞIK VE GÖLGE

2.1. Işık

Zamanın başlangıcından beri ışık hep vardır. İnsanın gündelik hayatında çok az dikkat ettiği ışık, onun için hemen hemen hava gibidir. Ancak bir gökkuşağı, gün batımı, mehtap ya da romantik bir mum ışığı gördüğünde kısa bir süre de olsa ışıkla ilgili bir farkındalık yaşar. Çağlar boyunca bilimadamları ışığı merak etmiş ve araştırmıştır. Antik çağda, Yunanlılar zamanında, gözün, bakılan cisme doğru ışık ışınları yaydığı ve bu sayede cisimlerin görünür olduğu düşünülür. “İÖ 5. yy felsefecisi ve şair Empedocles (İÖ 492-432) ışığın güneşten yayılan, akıcı bir madde olduğunu ve çok hızlı hareket ettiği için insanın bu hareketi göremediğini varsayar. Aynı zamanda, gözü bir fenerle karşılaştırarak ‘gözün içindeki ateş’ inancını da desteklemektedir.”¹⁵ “Bin yıl sonra Arap bilimadamı İbnü’l-Heysan (Alhazen) (965-1039), insanın güneşe baktığı zaman hissettiği acının, ışığın gözden çıkmadığı, tersine ışığın gözün içine girdiğinin kanıtı olduğunu iddia eder.”¹⁶

Işık Isaac Newton’un (1642-1727) laboratuvarından geçtiğinde ise herşey değişir. Newton’un parçacık kuramı ve ardından gelen dalga kuramı arasındaki kavga artık sona ermiş ve ışığın kimi zaman parçacık kimi zaman da dalga olduğu ortaya konmuştur. Elektromanyetik dalga spektrumunda, gözle görülebilen dalgaların bulunduğu bir bölge vardır ve bu bölgedeki radyasyon formları göz yoluyla algılanabilen ışıktır. İnsan gözü, bu elektromanyetik dalga spektrumunda beyaz ışığı görebilir. “Beyaz ışık, farklı dalga boyundaki, yani farklı renklerdeki ışıklardan oluşur.”¹⁷

Spektrumda insan gözüyle görülemeyen farklı dalga boylarında ışıklar da vardır. Işığın görünen alanın ötesinde kullanılmaya başlanması, bilimadamlarının etraftaki gerçekliğin yepyeni görüntü dizilerini yaratmalarını sağlamıştır. Fizik biliminin

¹⁵ Joel Achenbach, “Light”, *National Geographic*, Vol.200, no:4, (Washington DC: October 2001), s. 11.

¹⁶ Aynı, s.13-14.

¹⁷ Levend Kılıç, *Fotoğrafa Başlarken*, (Ankara: Dost Kitapevi, Şubat 2002), s.36.

ilgi alanına girmesiyle birlikte ışık artık lazerli göz ameliyatlarından, telefon teknolojisine pek çok alanda kullanılmaktadır. “Işık varoluşun her aşamasında gerçekliğin içine işlemiş durumdadır.”¹⁸

Nesnelerin görünmesini sağlayan, bu nesneler ile bulundukları mekânlar arasında uyumu sağlayan, ilişkiyi kuran ışık, görme eyleminde de önemli yere sahiptir. Görme eyleminin organı göz;

bir araçtır, ...milyonlarca yıl süren evrimi sonunda, hareket eden organizmaların dünyada yollarını bulmalarını, düşmanlardan ya da çevredeki tehlikelerden kaçmalarını, kısacası hayatta kalmalarını sağlamıştır. Bunu yaratan başlıca etken, gözle görülebilir uzaklıktaki nesnelerin üstlerine düşen ışık olmuştur. Altta yatan mekanizmayı fark etmeden, insan edinilen bilgiyi kullanır, aynı dünyayı görür, onunla elinden geldiğince boğuşur.¹⁹

İnsan gözü elektromanyetik dalga spektrumunda yer alan beyaz ışığı görebilir fakat bahsedilen görme eylemi, ışığın bir nesneye çarpıp, yön değiştirerek geri dönmesi, yani yansıma sonucu gözde fiziksel olarak oluşan görüntüyü işaret etmektedir. Bu nedenle insanın gördüğü şey artık ışık değildir, nesnedir; her ne kadar insan ışık vasıtasıyla görme eylemini gerçekleştiriyor olsa da, görme eylemi fiziksel ve algısal bir alışkanlığa dönüşür.

Işık üzerine düştüğü nesneleri görünür kılar ve nesnelerden insan gözüne ulaşan her bir yansımanın belli bir yoğunluğu ve karmaşıklığı vardır. “Bu yoğunluklardaki farklılaşmalar, aydınlık ya da karanlık alanlar, ışık, gölge ve renk karmaşası olarak görünür; seçici algı oluşur.”²⁰ Görme eyleminde nesneyi boyutlarıyla açığa çıkartarak, nesnenin algılanması sürecini tamamlayan ışığın oluşturduğu gölge de önemli bir öğedir. Michael Baxandall bunu şöyle açıklamaktadır:

Dünyayı direkt olarak değil, gözün retinasına düşen ışığın ikiboyutlu modeli aracılığıyla görürüz. Bu ışık dünyanın basit, şeffaf tanığı değildir. Çeşitli deneyimlerle bezenmiştir, fakat bunların hepsi onu masa ya da ağaç şekillerinin ya da yansıttığı insanların basit hikayesini anlatabilecek kadar donatmaz. Aldığı darbelerin bir kısmı, gölge dediğimiz, retinal düzendeki parıltıya düzensizliklerinde gösterilmektedir.²¹

¹⁸ Joel Achenbach, “Light”, *National Geographic*, Vol.200, no:4, (Washington DC: October 2001), s.29.

¹⁹ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art* (London: dist.Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.23.

²⁰ Herbert Zettl, *Sight, Sound and Motion* (California: Wadsworth Publ. Co. , 1973), s. 16.

²¹ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s.8.

Üzerine düştüğü nesnelerin görülmesini sağlayan, onları görünür kılan, algıların nesnenin bulunduğu ortamla ilişkisinin de çözümlenmesine yardımcı olan ışığın en önemli işlevleri görünür kılma ve boyut katma işlevleridir.

İnsan, gördüğü şeylerin aslında ne olduğunu, görme işleminin nasıl mümkün olduğunu düşünme eğiliminde değildir. Otomatikleşmiş olan bu eylemin gerçekleşmesini sağlayan birden fazla öge olduğu fikrine çoğunlukla kafa yormaz. Bu nedenle nesnelerin parlaklığı, bir ışık kaynağından gelen ışınların nesnenin yüzeyine çarparak, insan gözüne yansması değil, nesnenin kendi özelliği sanılır. “Karanlık da nesnelerin doğal parlaklıklarının tükenmesi ya da koyu nesnelerin parlaklıkları saklama etkisi olarak düşünülür. Gece, çekip alınan ışığın olumsuz bir sonucu değil, günü kaplayan ya da onunla yer değiştiren karanlık bir maskenin olumlu gelişidir.”²²

Işığın bir nesneyi insan gözünde görünür kılması, dolayısıyla bir görme eyleminin gerçekleşebilmesi için gerekli öğelerden biri, ışığın nesne üzerine düşmesi ve yön değiştirerek geri dönmesi, yani yansmasıdır. Yansıma nasıl gerçekleşir ve her yansıma derecesi aynı mıdır? Derecelerde farklılaşmalar var ise bu, görüşü nasıl etkiler? Baxandall’a göre:

Işık güneşi terkeder ve direkt olarak yere vurur. Yer bu ışığı her yöne yansıtır; bu ışınların bir kısmı göze gelir ve orada yerin görüntüsünü oluşturur. Oluşan görüntü berrak ve parlaktır çünkü ışık yalnızca bir sefer yansımaya maruz kalmıştır. Bir başka ışın topluluğu yerden geri sekerek duvara çarpar ve onu aydınlatır: bu yansıtılan ışıktır. Yer yansıttığı ışınlar duvara gelip oradan da gözlerimize yansır ise gözde duvar görüntüsünü, duvarı oluşturan taşlar ve üzerindeki diğer ayrıntıları oluşturur. Fakat bu ışınlar iki kez yansıtılmıştır: Güçleri azalmış ışınlardır. Bu nedenle duvar (direkt) aydınlatılmış ve ışığını yalnızca tek bir yansıma ile göze nakleden yere göre, daha koyu görünür.²³

Çevredeki her nesneden yansıyan ışık, farklı yoğunluk ve içeriktedir. Bir nesne üzerinde ışığın meydana getirdiği aydınlık ve karanlık alanlar, o nesnenin zihinde oluşmasını, tanınmasını sağlar. Işık nesnenin plastik özelliklerini belirtmekle birlikte onun yapısal özelliklerini de yönlendirebilmektedir. Işık sayesinde “bütün nesneler... hacim olarak ortaya çıkar. Bu anlamda mekân içinde yer alan her türlü katı nesne, bir hacim olarak mekân düzenleyicidir.”²⁴ Mekânı düzenleyen nesnelerin insan gözünde

²² Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Los Angeles: Uni. of California Press, 1997), s.304.

²³ Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s.107.

²⁴ Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, 4. Baskı, (İstanbul: İnkılapYayınları, 2003), s. 12.

boyutlarıyla birlikte algılanması da, söz konusu mekânın ışıklı olup olmadığıyla ilgilidir. Fiziksel olarak görme eyleminde, nesnenin ait olduğu mekânın aydınlığı ve nesnenin kendisinin yansıttığı ışığın yoğunluğu etkilidir.

Işığın görünür kılma özelliği sayesinde nesnelerin şekilleri ve içinde bulundukları durum ile ilgili çıkarımda bulunulur ve zihinde yer etmiş, aynı nesneye ait önceki özellikler kaynak alınarak değişimler saptanır. Bu saptamalar bilinçdışı olur çünkü görme işlemi artık bir alışkanlık halini almıştır; uzun deneyimler sonucunda işlemin farkına varılmaz. Bir nesneyi algımlarken artık ışığın, bir ışık kaynağından çıkıp bir nesneye çarpması ve o nesneden yansıyan ışığın insan gözüne gelerek, nesnenin görüntüsünü oluşturması gibi uyarlanma detaylarına değil; bunun yerine konuşan birini dinlerken onun çıkardığı seslere dikkat edilir. İnsan daha önce farkına varma, görme ve algılama sürecini tamamladığı için, alışmış olduğu nesneyi tekrar gördüğünde algılama otomatik olarak gerçekleşir, dikkati genellikle o nesneye odaklanmaz.

“Nesnenin içinde bulunduğu mekânın ışık değeri değiştirildiğinde, insan gözünde nesnenin hacmi de yanılsama olarak değişir.”²⁵ Işığın ve ışığın oluşturduğu gölgenin de etkisiyle hacmin bir yanılsama olarak değişmesi, sadece ışık değerine mi bağlıdır? Bu soruların cevabı aslında sorunun içinde geçen “yanılsama” sözcüğünde saklıdır. Yani ışıklandırılmış ve gölgelenmiş bir nesne ve nesnenin bulunduğu ortamda bu sayede yaratılan atmosferin etkisi ve bakanın ruh hali, nesne hangi açıdan görülüyorsa görülsün, –görüş açısının önemi azımsanmadan- görüntünün yarattığı yanılsamanın yanında ikinci bir yanılsamayı beraberinde getirir: Algılama yanılsaması. Bu durumda algılamada da bir yanılsama vardır denebilir.

Pek çok çevresel ve zihinsel değişkenin de etkisiyle algıda yaşanan bu yanılsamada önemli olan, insanın nesneleri görmek istediği gibi gördüğüdür. Cansız bir nesne yerine canlı bir varlık örneğin sevilen bir insan ele alınabilir. Bu düşüncüyü oluştururken Marcel Proust (1871-1922) iyi bir kaynaktır:

Sevdiğimiz zaman, aşk o kadar büyüktür ki, bir bütün olarak içimize sığmaz; sevdiğimiz insana doğru yayılır, onda kendisini durduran, başlangıç noktasına geri bir yüzey bulur; işte karşımızdakinin hisleri dediğimiz şey, kendi sevgimizin çarpıp geri dönüşüdür; bizi dönmeye

²⁵ Aynı, s.11.

zorlayan gidişten daha fazla etkilemesinin, büyülemesinin sebebiyse, kendimizden çıktığını fark etmeyişimizdir.²⁶

Geçmiş deneyimler, oluşmuş fikirler, tutumlar sonucunda kişiler, nesneler; belki de onlarda gerçekte var olmayan ‘gerçekler’le bağlantılı algılanır. Bu görüntüye oldukça güçlü bir dramatik etki yaratabilme yeteneği olan gölge de eklendiğinde, hayal gücü kendine olabildiğine sınırsız bir alan bulur. Işıkla görünür kılınmış şeyden alınan sinyaller beyne iletildiğinde otomatik olarak isim bulur ama isim bulma işleminden sonra algılama süzgecinden geçerken bu süzgecin duygu öğeleri, isim bulan varlığa, belki de algılayan fark etmeden onda var olmayan nitelikler yükler ve burada algılama yanılısamasıyla nesne apayrı bir görünüm kazanır. Aslında çıplak olarak görülen şey tamamen farklı, algılanan, öznel gerçek ise bambaşkadır.

Nesneleri algılamada etkili olan başka bir değişken de nesnel değişmezliktir. Bu da aslında bir anlamda söz konusu nesnelerin ortamın ışığındaki herhangi bir değişime rağmen, daha önceden beyne kaydedilmiş görüntülerinin ve yine onlarla ilgili var olan düşüncelerin de yardımıyla, algılama sonucu olarak, algılayan için değişmemeleridir. Gombrich bu durumu şöyle açıklar:

Nesnelerde uzaklığa, aydınlatmaya, görüş açısına ve benzer durumlara bağlı olarak değişimler algılamamıza karşın, nesnelerin rengi, biçimi ve açıklık - koyuluk konumu genelde değişmez gibi gözükmetedir. Odamız sabahtan akşama kadar aynı kalır; içindeki nesneler de alışılmış biçim ve renklerini korurlar. Ancak belli durumlarda, örneğin dikkatimizi bu tür nesneler üzerinde yoğunlaştırmamızı gerektiren işlerde, var olan değişkenliği biraz olsun duyumsarız.²⁷

Fiziksel anlamda nesneleri görünür kılan ışık aynı zamanda nesnelerin boyutlarını, varlıklarını, içinde bulundukları mekân ve mekândaki diğer nesnelerle olan ilişkilerini ortaya çıkartır. Nesnenin geçirgen olmayan yapısı sayesinde, ışık üzerinde eşit dağılmayarak ona boyut katar, bir uzay yaratır. Bu eşit dağılmama sayesinde nesnenin üzerinde ortaya çıkan açıklı, koyulu bölgelere ise gölge denir. “Gölge ... ışığın bir parçasıdır ve uzayı oluşturan, ışık-gölge derecesidir. Uzaydan daha derin, uzamsallaştırmanın var olduğunun anlaşılması sürecinde bulunurlar.”²⁸ Işık uzayı

²⁶ Marcel Proust, **Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde**. Çeviren: Roza Hakmen, (İstanbul: Y.K.Y., 2000), s.164.

²⁷ E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992) s.65.

²⁸ <http://www.hermesnet.it/~hermesnet/directory/moderna/spinoza.html> (Deleuze: **Seminar Session on Spinoza**, February 17, 1981).

oluşturur, gölge ise, bir cismin herhangi bir yöne doğru uzanımı olan boyutu ortaya çıkarır.

Boyut katan ışık değil, ışıklandırma tarafından oluşturulan gölgedir. Bu durum, Rudolf Arnheim'in (1904-...) verdiği aşağıdaki örnekte görülebilir:



Şekilde, *a*'nın eğimi *b*'ye göre daha zorlayıcı bir algısal hacim oluşturmaktadır çünkü *b*'deki gölgeleme küresel şeklin kendisi kadar simetrik. Üçboyutlu olarak böyle bir simetrik şekli kavrayarak pek fazla yapısal fayda elde edilemez; ne de bu durumda nesnenin bir dış ışık tarafından aydınlatıldığına dair güçlü bir izlenim verir. *a* şeklinde, kontrast sayesinde eğim, şekil ışık tarafından eğimli bir şekilde aydınlatılmış bir küre olarak, nesneden ayrılabilen bir asimetri yaratır.²⁹

Nesne üçboyutludur ve bunu ışık ortaya çıkartır. “Işık kaynağı kullanılarak gerçekleştirilen aydınlatma biçimlerinin hepsi görüntünün dokunma duygusuyla ve zamanla ilgili yaratacağı uyumu destekler. Dokunma duygusu görüntü boyutu içinde görsel olarak belirlenir.”³⁰ Gölge alanların bilinçli olarak düzenlenmesi yoluyla yalnızca zaman ve mekân boyutu yaratılmaz; aydınlatmayla yaratılacak gölgeli ortamlar sayesinde de sadece gerçekte var olan ortam değiştirilmekle kalınmaz, aynı zamanda ışık hileleriyle var olmayan, yaratıcı tarafından ideal olarak belirlenmiş ortamlar varmış gibi gösterilebilir ve işin kalan tarafı izleyenin hayal gücüne bırakılır. Bu durum “normal ortamların, aydınlatma efektleri sayesinde düşsel olanlarla yer değiştirmesi”³¹ olarak betimlenebilir. Nesneleri ortaya çıkarmak ve onlara bulundukları ortamda anlam yüklemek için yapılan ışıklandırma ve sonuçları ile ilgili önemli bir deneyi yine Arnheim anlatmaktadır:

²⁹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, (Los Angeles: Uni. of California Press, 1997), s.312.

³⁰ Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, 4. Baskı, (İstanbul: İnkılapYayımları, 2003), s.21.

³¹ Siegfried Kraucauer, *From Caligari To Hitler, A Psychological History Of The German Film*, (New York: Princeton University Press, 1974), s.75.

Bir koni zirvesi, bakış açısı koninin eksenine karşın gözlemciye dönük olarak yerleştirilir. Koni her yanından eşit olarak ışıklandırıldığı zaman gözlemci bir koni değil, düz beyaz bir disk görmektedir. Tek taraftan ışıklandırıldığında koni görülebilmektedir. Yani, ışıklandırma eşit olduğu müddetçe üçboyutlu görüş yapısal bir basitleşme sağlayamaz. Yandan gelen bir aydınlatma kullanıldığında, ancak, koninin şeklini açığa çıkartan güçlü bir üçboyut etkisi yaratan gölge eğimi elde edilir.³²

“Parlak bir ışıklandırma, bir yüzeyin ışık kaynağına doğru çevrilirken aynı zamanda karanlığa arkasını dönmesi demek olsa da, parlaklığın dağılımı nesnelerin alan içindeki önünün belirlenmesine yardımcı olur.”³³ Işıklar ile görünür kılınan nesneler aydınlanınca, yalnızca bulundukları mekân boyutlanmakla kalmaz; aynı mekânda bulunan birden fazla nesnenin birbirleriyle olan fiziksel ve işlevsel bağları da açığa vurulur. Bu nedenle, nesneler üzerine yapılan doğru bir aydınlatma, mekân hakkında da fikir edinilmesini sağlar.

Işık kaynaklarının bilinçli ve doğru yönlendirilmesiyle boyutlandırılan üçboyutlu bir nesne, diğer nesnelerle olan ilişkisi vasıtasıyla bir mekân yaratıyorsa mekânı değiştiren bir niteliğe de sahiptir. Gölge ışığın engellenmesiyle yaratılır. Bu nedenle Gombrich gölgeyi “somut nesnelerin, aydınlatılmış yanlarının tersinde yaratılan karanlık”³⁴ olarak tanımlamaktadır.

Bunu sağlayan, ışığın engellenmesi, başka bir deyişle ışığın değişimidir. Işığın değişimi ile ortaya çıkan bir başka anlam daha vardır. Gözle görülen “herşey ışığın bir kısmını tutar geri kalanını da yansıtır... Mekân içindeki nesneler tarafından değişime uğratılan ve yansıtılan ışık, mekânı değiştiren bir özelliğe de sahiptir.”³⁵ Işık, nesne ve mekân arasındaki bu ilişki görsel algılamayı da doğrudan etkiler. Doğal ışık kaynağı güneşin, doğarken ve batarken dünya yüzeyine ulaşan ışınlarının yarattığı aydınlatma ile, mekân herhangi bir müdahale olmadan değişebilir ve belirginleşebilirken; doğru yönlendirilen ışıklandırma ile yaratılan aydınlık ve karanlık alanlar sayesinde de, belli bir mekâna yayılmış olan nesnelerin boyutları açığa vurulur, mekân belirir. Bu yüzden “nesnelerin aydınlık ve karanlık ortamlar içinden geçerek hareket etmeleri, mekânın

³² Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, (Los Angeles: Uni. of California Press, 1997), s.311.

³³ Aynı, s.313.

³⁴ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art*, (London: dist.Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.9.

³⁵ Yalçın Demir, *Filmde Zaman ve Mekan*, (Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık, 1994), s.150.

boyutları konusunda yeterince fikir verebilir.”³⁶ Hareketli ya da durağan nesneler ışık ve gölge ile oluşturulan aydınlık ve karanlık ortamlar sayesinde yaşanan ortamı boyutlandırarak, ona gerçeklik katar.

İkiboyutlu düzlemler üzerinde gerçek dünyanın nasıl yaratıldığı, sanat eserlerinin gerçek dünyayı nasıl sunduğu iki önemli sorudur. Film sanatının gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu, film izleyicisinin buna inanıp inanmadığı ya da hangi şartlarda inandığı; gölge ile aslında yanılsama yaratıldığı saklanmazken, aynı izleyicinin neden daha fazla inanıp etkilendiğinin yanıtı, sinema-izleyici ilişkisini, mağara-mahkumlar ilişkisiyle benzeştirerek verilebilir. Yani seyirci gönüllü bir algılama yanılsaması mahkumudur. Bu durumda, bir sahneyi bir mekânı ya da eylemi “durağan ya da hareket halinde görüntülerken yapılması gereken, gerçeği kopya etmek olmamalıdır. Görev, gerçek olduğuna inanılabilir bir görüntü yaratmak olmalıdır. Yaratılan gerçek değildir, ancak gerçeğin bir görüntüsüdür.”³⁷

Işığın bilinçli olarak, algıda değişimler yaratmak amacıyla kullanılması sonucu, var olan gerçeklik üzerinde de oynanabilir. Bu nedenle ışığın fiziksel görme eyleminde, algılama sürecine etkisi yanında sahip olduğu bu güç; insan hayatı içinde, onun düşünsel gelişimini de yönlendiren bir öge olmuştur.

Batı düşünce tarihinde varoluş ve ışığın doğası iç içe gelişir. Bu geleneğin temeli, ışığın anlaşılabilir bir dünyayı açığa çıkaran bir görünmeyen ortam imgesidir. Yunan düşüncesinde görünebilirlik görsellikle onaylanması gereken bir gerekliliğin kesin doğruluğudur. Işığı görmek, görünebilen içindeki görünemeyeni görmenin ya da beraber var olan şeyleri kavranabilir fakat kendi halinde duyumsanan niteliklerden yoksun olan biçimin içinde görmenin metaforudur.³⁸

Yani, bir şeyin görünebilir olduğunun söylenebilmesi için görsel bir kanıtı ihtiyaç vardır. Işık bu kanıtın açığa çıkması adına görünebilirliği görünür kılar. Fiziksel ışığın işi yalnızca somut olanlardır. Görünenin içindeki görünemeyeni görmek, taşıdığı anlamları kavrayabilmek de ışığın metaforik anlamıdır. Bu anlamda, ışığın metaforik anlamı da gölgedir denebilir.

Işığın öneminde, modern aydınlanma düşüncesi ile oluşan bir değişiklik saptanmıştır. ...ışık ya tamamlanan ya da öznenin kullanımında bir nesne olur. Doğru kendisini daha fazla metaforik

³⁶ Aynı, s.152-153.

³⁷ Aynı, s.155.

³⁸ Carthryn Vasseleu, *Işığın Dokusu*. Çeviren: Aydın Sarıkaya, (Ankara: Öteki Yayınevi, Aralık 1999), s.15.

olarak ışığa yönelip göstermez. İnsan artık ışığın içinde kendisi için bir bütünlük ya da nesnel olarak algılanan dünyanın değişmeyen yapısını bulamaz: İnsanın kendisi artık yayılan bir güç olmuştur. Modern aydınlanma düşüncesinde ışık, insanın dünyayı dönüştürmesinde oluşun içine kattığı kendi doğasının gerçekleşmesidir.³⁹

Batı düşünce tarihine göre ışık her zaman aydınlatan, ortaya çıkartan ve doğru kabul edilenin yerindedir. Bunun tam tersi olarak gölge de, karanlığın, gizliliğin, bilinmezin ve dolayısıyla şüphe uyandıran ve güven vermeyenin tarafına konmuştur.

Derida'ya göre Batı felsefesinin metaforu olarak metafizikte karanlık kendini gizlemek, ışık ise kendini açığa vurmaktır anlamındadır. Derida için ışık bilinçte doğruyu var etmek ya da oluşturmak anlamı ile bir kavram-metaforudur. Işık, güneş anlamıyla oluşturulmuştur: Oluşun ve olmayışın, gece ve gündüzün, görünüş ve görünmeyişin, varlık ve yokluğun bütün etkin karşıtlığı; hepsi yalnızca güneşin altında olasıdır. Güneş felsefenin metaforik uzayını yapılaştırdığı derecede felsefi dildeki doğal olanı yansıtır.⁴⁰

Martin Heidegger de (1889-1976) aynı ikili görünümü eidos ya da idea'nın yeniden yapılan Platonik tanımında tespit eder. İlk olarak şeylerin dışsal görünebilirliği kısmından öte,

Platon bu sözcüğü... kesinlikle sıra dışı bir şey olarak tanımlar: Fiziksel gözle dikkatlice algılanamayan ve asla algılanamayacak olanın adıdır. İkinci olarak, fiziksel görünebilirliğin duyumsal olmayan yanını adlandırdığı kadar, o her durumda onaylanabilecek olan her şeydeki duyulabilenin, tadılabilenin, dokunsalın özünü oluşturduğu gibi aynı zamanda da onların kendisidir.⁴¹

Bir anlamda var oluşun anlamı ışıktadır. Karanlıkta bile algılayan insan için aslında bir ışık vardır. Işıklı bir ortamda daha önce görülmüş olan nesnenin o sırada göze görünmese bile varlığı hissedilebilir; nesne zihinde görselleştirilebilir. Yani bir nesne hem duyular için kabul edilebilir hem de soyut anlamda, görülemiyorken duyumsanabilir olarak zihinde bir görüntü şeklinde kendine yer bulabilir. Var oluşun ışıktaki saklı olması aynı zamanda, ışığın metaforik anlamını da içermektedir. Nesnelerin, gerçeklerin, aslında görülebilirken ışığı yok eden karanlık yüzünden görünmez olmasının tam zıttı olarak ışık üzerine düştüğü, sarmaladığı nesneyi gözde ve dolayısıyla da zihinde görünür kılar ve varlığın kanıtı olur.

³⁹ Aynı, s. 18.

⁴⁰ Aynı, s.20.

⁴¹ Aynı, s.22.

Aydınlatmadan idealleştirmeye ya da ışıklandırmaya doğru dönüşümün Platon'un mağarasını hatırlatan yapay bir dünyaya doğru dönüşümle sonuçlandığı düşünülebilir. Geceye ait olan uzayın modern tekniklerle ışıklandırılması sonucu, görünebilirliğin kendi genel ortamı ile beraber çevreye bakmak özgürlüğünün de yitirildiği ve modern insanı daha fazla zorlanmış görüntü biçimleriyle onaylayan 'tak-kullan optikleri' geliştirilmektedir.⁴²

Yani mağara söylencesi düşünüldüğünde, oradaki mahkumların maruz kaldığı "gölge" gerçeklik, sinema gibi pek çok sanat dalında yaratılır ve izleyen kişi gönüllü bir mahkuma dönüştürülür. Bu yüzden "pek çok sanatçı, görünen dünyayı incelemek yerine, bilinçdışının gizlerini çözmeye ve soyut oluşumlar karşısındaki insan tepkilerini sınamaya çalışmaktadır."⁴³ Bu anlamda yapılan çalışmalar, sadece güzel sanatlarda değil aynı zamanda film sanatında da, algılamayı mümkün olduğunca kolaylaştırıcı değil, aksine zorlayıcı ama alınacak sonuçları da bir o kadar göreceli, yaratıcı ve zengin kılma eğilimindedir. "Resim sanatında hoşla gitme, emelini yanılsamada değil anımsamada bulmalıdır. Sanatçı güneşin altındaki çimenleri varmış gibi gösteremez ama insanda bu yolda bir izlenim doğmasını sağlayabilir."⁴⁴

Işık, dolayısıyla da aydınlık koşulları değiştiğinde, kısa süreli bir uyum süreci yaşayan insan gözü için sonunda herşey önceki haline döner. "Nesnelerin özdeşliğini, tüm değişimlere karşın koruyabilme, değişik çevre koşullarıyla sürekli uyum sağlayabilme ve dünyayı durağan bir bağıntılar dizgesi niteliğiyle yaşayabilmeye ilişkin, insanın bu yeteneği olmasaydı eğer, güzel sanatların varlığından da söz edilemezdi."⁴⁵ Gölge ise, gözün tekrar değişmiş ortama alışması öncesinde yaşadığı şoka sebep olan en önemli öğedir.

Işık insanın sadece görmesini değil; fakat çevresini ışık aracılığıyla görebilirken, onun nesnelerin içinde bulundukları konumu, dokularını ve boyutlarını, nesnenin içinde bulunduğu mekânı, onu bu mekâna ait diğer nesnelerle beraber algılamasını sağlar. Işık, fiziksel görme, algılama süreçlerindeki konumunun yanında, fiziksel olmayan algılamalara da neden olur. Bütün bunları gerçekleştirirken ışık yalnızca nesnelerin üzerine düşer ve yansıyarak göze ulaşır. Işık bir nesne üzerine düştüğünde, nesnenin

⁴² Aynı, s.19.

⁴³ E. H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*. Çeviren: Ahmet Cemal, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s.48.

⁴⁴ Aynı, s.52.

⁴⁵ Aynı, s. 66.

kendisi ya da bir bölümü aydınlanırken, bir bölümü de karanlıkta kalır. Yani, nesnelerin üzerine ışık düşmesi demek, nesneler üzerinde, ışıklı ve ışısız alanların oluşması demektir. İnsanlık tarihinin başlangıcından beri ışıkla beraber ilgilenilen bir diğer konu da ışık aracılığıyla oluşan gölgedir.

Işığın diğer yüzü de denebilecek gölgenin karanlığa denk olduğu düşünülse dahi, gerçek ışık olmadan var olamayacak bir şeyin ışığın zıttı olduğu düşünülemez. Işığın nesneleri görünür kılması, onlara boyut katması, içinde bulundukları mekânlar ile uyumlaştırması, kısaca görme eylemini gerçekleyen ışık; bu eylemi anlamlı kılmak için gölgeye ihtiyaç duyar. Çünkü nesneler ışık sayesinde görünür konuma gelirken, gölge ile hacimlerini de kazanmış, daha doğrusu hacimlerini ortaya sermiş olurlar. Herhangi bir ışık kaynağıyla aydınlatılmış bir mekândaki aydınlık ve karanlık alanlar, yalnızca o mekânı açığa çıkarmakla kalmaz; aynı zamanda da mekânın içindeki nesneler, nesnelerin birbirleriyle olan ilişkileri ve bu nesnelerin mekânla olan bağlarının anlaşılmasını sağlayarak, görme eylemine anlam yükler.

2.2. Gölge

Işığın bir ifade aracı olarak ortaya çıkabilmesi, varlığını açıklayabilmesi için gölgeye ihtiyacı vardır. Başka bir deyişle ışık, kendini gölge ile ifade eder. Işık, boya ya da çamur gibi elle dokunularak yönlendirilebilen bir şey değildir. Işığa dokunulamaz. Bu anlamda ‘dokunulabilir’ varlıklar ile ışık dünyası ayrıştırılıp, iki ayrı dünya gibi düşünüldüğünde, gölge bu ikisi arasında bir köprüdür denebilir. Gölge, gözle görülemeyen ve dokunulamayan bir kaynak sayesinde var olup, kendini görülebilen ve dokunulabilen varlıklar dünyasında var edebiliyor denilebilir. “Fizik ve optiğin konusu olarak gölge, belli bir ışık kaynağından gelen ışıkların kendilerine engel olan-yani geçirgen olmayan- bir cisme çarpmaları nedeniyle yüzeyde oluşan, ışıktan yoksun bölgedir.”⁴⁶ Bu ışıktan yoksun bölgeler sayesinde gölge, nesnenin somut bir varlık olduğunu kanıtlar.

Bir nesneye, belli bir ışık kaynağından gelen ışınlar çarptığında, nesnenin aydınlanan yüzünün tersinde oluşan karanlık, gölgedir. Işık kaynağından gelip nesneye

⁴⁶ Önay Sözer, “Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no:77, (Güz 2000), s.169.

çarpan ışınlar “duvar gibi başka bir engele çarptığında burayı aydınlatacak, fakat nesneden geçemediği için nesnenin izdüşümünde koyu bir ortam oluşacaktır.”⁴⁷ İki tip gölge olduğu söylenebilir; bunlar bir nesnenin başka bir nesne ya da yüzey üzerinde oluşturduğu *atlıan* gölge ile, ışık kaynağını direkt, yakından göremeyen nesnelerde, nesnenin kendi üzerinde oluşturduğu *bağlı* gölgedir.

Gölge ışığın var olmadığı yerde olamaz. Işığın varlık ile yokluk arasında bir yerlerde, zayıf olduğu ya da geçirgen olmayan bir nesne tarafından engellendiği yerde vardır. Fakat bu durumda ışık olmadan gölge olmaz demek eksik bir ifade olacaktır. Işık ve gölge var olabilmek adına birbirleri için birer gerekliliktir. Her ikisi de birbirlerinin varlıklarının kanıtıdır. “Gölge her zaman ışığa eşlik etmiştir. Parlak ışınları yayan parlak maddelerin var olması gibi, ışığı kalınlığıyla, yoğunluğuyla engelleyerek, gölge ışınlarını yansıtan gölgeli maddeler de vardır.”⁴⁸

“Entelektüel olduğu kadar algısal insan düşüncesi, olayların nedenini etkilerinin görüldüğü yerlerin mümkün olabildiğince yakınında arar. Dünyanın her yerinde gölge onu atan nesnenin dışı büyüyen bir tarafı olarak düşünülür.”⁴⁹ Yani karanlık, ışığın yokluğuyla olan ilişkisi düşünülmeden, kendi başına bir varlık oluverir. Karanlık, saklama yetisi ve bu nedenle üzerinde taşıdığı belirsizlik ve şüphe nedeniyle, inanışlarda bir varlığa bürünür. “Gölgenin, karanlık da olsa ruhun bir parçası olduğu düşüncesi; insan gölgesi üzerine atılacak bir adımın, meydan okuma sayılması; gölgesinin bıçakla delinmesi sonucu insanın ölebileceği ya da bir cenazede, yaşayan bir insanın gölgesi tabut kapağına yakalandığında cesetle birlikte gömülmesi inanışlarında kendini göstermektedir.”⁵⁰

Carl Gustav Jung (1875-1961), kolektif bilinçdışının arketiplerinde gölgeyi bambaşka bir açıdan ele alır: gölge *homo socialis*’in yaşam boyu hesaplaşmak zorunda kaldığı öbür yüzü, bir başka deyişle toplumun öngördüğü kurallar ile çelişen tüm vahşi arzu ve duygulardır. Dolayısıyla toplumsal baskı arttığı ölçüde gölge büyür. Ne var ki gölgeyi bastırarak hiç bir yere varılmaz; hattâ tam tersi, daha da tehlikeli sonuçlara yol açar bu; çünkü bilinçdışında güçlenen gölgenin şiddeti körüklemesi kaçınılmazdır. Öte yandan varlığını bilincin ışığına borçlu olan gölge,

⁴⁷ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art*, (London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s. 12.

⁴⁸ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment*, (London: Yale University Press, 1995), s.152.

⁴⁹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, (Los Angeles: Uni. of California Press, 1997), s.317.

⁵⁰ Aynı, s.317.

ben'in tamamlayıcı öbür yarısı, insanın engel tanımayan doğal dürtüsüdür. Buna göre birtakım yüce idealler uğruna gölgeyi tamamen yok etme çabası, olsa olsa benliğin zedelenmesine yol açar; çünkü gölgenin iptali, ancak ona neden olan ışığı da (bilinç) gözden çıkarmak halinde mümkündür.⁵¹

Batı Sanatı da, Platon'un Mağara Söylencesi de dahil, pek çok eserde gölge ve gölge etkisine kulak vermiştir. Bu nedenle de "Batı estetiğinin temelinde bulunan metafizik, ışık metaforunu sıkça kullanan bir düşünce biçimine sahiptir."⁵² Örneğin Villiers de L'Isle-Adams'ın ünlü romanı *L'Eve future*'da:

...romanın kahramanı Lord Ewald'in hayali sevgilisi Hadaly şöyle der: '..Ben kimim diye soruyorsun. Buradaki varlığım, en azından senin için, yalnızca senin özgür iradene, kararına bağlı. Bana varlık ver, var olduğuma kendini inandır, beni kendinde yükselt ve birdenbire ben, gözlerinin önünde, yaşam dolu, yaratıcı iyi niyetinin benden esinlendiği gerçeklik derecesiyle canlanayım.' ”⁵³

Hadaly, hayali olan, yalnızca bir gölgeden ibaret varlığını gerçeklemek, bunun için de onu yaratandan bir beden istiyor. Hayal ya da bir gölge olarak var ise, iki taraflı bu ilişkiyi tamamlamak için bedene gelmek istiyor. Nesne-gölge ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, Hadaly aslında var olmak istiyor. Nasıl ki gölgenin ortaya çıkması ışıkla ilgilidir; ışığa bağlı gölge de değişir, gelişir. Gölge kendini ortaya çıkaran nesne ile doğal bir ilişik halindedir. Nesne-gölge ilişkisi her zaman dikkat çeken bir konu olarak ilgiyi üzerine toplamıştır.

Gölgesi olan bir nesne, bir varlık olarak var olma durumunu ispatlar. Gölgenin varlığın ispatı olduğu düşüncesi genelde kabul görmektedir. Bu durumda gölgenin ait olduğu nesnenin göstergesi olduğu söylenebilir. Çünkü gölge “nesnesiyle aynı uzayı paylaşır”⁵⁴ ve onun şimdi ve burada var olduğunu gösterir. Fakat bir yanılsama olarak gölge hem gösterge, hem de bundan ayrılmaz biçimde bir ikondur, yani bir benzerlik imidir. “Ateş duman arasında gösterge-gösterilen açısından düşünüldüğünde, duman ateşe benzemez, ama gölge, gölgesi olduğu cismin biçimindedir ya da bir cisme ait

⁵¹ Mehmet Ergüven, “Mucizevi İkiz”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı.77, (Güz 2000), s.145.

⁵² Önay Sözer, “Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s.174.

⁵³ Noël Burch, *Light To Those Shadows*, (London: Woodstock Books, s1990), s.31.

⁵⁴ Aynı, s.169.

olabilecek biçimlerden birini, onun bir ‘silüet’ini gösterir.”⁵⁵ Gombrich’in “gölgelerin, ortada olmayanı belirtmek için bir araç olarak da kullanıldığı bilinmektedir”⁵⁶ hatırlatmasından yola çıkarak gölge nasıl bir ikondur? Gösteren-gösterilen ilişkisinde ikisinin de mevcut olması gerekir. Fakat söz konusu bir ikon olduğunda gölgenin kendisine benzediği nesnenin var olması şart değildir. Gölge zaten onu içinde taşır. Örneğin bir ayak izinin ayak izi olduğunu anlamak için, o imi bırakan ya da imin benzediği nesne olan ayağın gerçekten var olması gerekmez. İzin benzerliği, nesnesini kendi içinde taşır. Bunun nedeni “aydınlatma ne olursa olsun, şekillerin gölgelemesinin o kadar derin bir durağanlığı, değişmezliği vardır ki, kaynağı ya da diğer aydınlatma değişkenleri belirlenmeden, şeklin algılanmasına olanak sağlar.”⁵⁷

Gölgenin aynı zamanda nesnesinin bir ikonu olduğu söylenebilirse, bu durumda gölge bir duygu ya da düşüncenin anlatımını içerir mi? İçerirse bu anlatım başkalarınca nasıl anlaşılır? Bu ilişkiyi açıklamak için iletişim süreci ve bu süreci oluşturan öğelere bakılabilir. İletişim sürecinde verici-mesaj-alıcı vardır. Verici mesajı iletirken kendi duygu ve düşüncelerini de iletir. Bu açıdan gölgeye bakılacak olursa ilk elden şu görünür: Gölge hiçbir duygu ya da düşüncenin anlatımı değildir. Örnek olarak “‘korkutucu gölge’, ona bakanda korku duygusu uyandıracak bir düşünce ya da ruh durumunun anlatımı değildir. Bu nedenle gölgede etkin hiç bir yan yok gibidir; tersine her şey gölgeye bakanın, iletinin alıcısının edilginliğiyle başlar.”⁵⁸ Bir anlatım aracı olarak gölgenin önemi burada gizlidir. Verici gölgedir fakat aslında gölgenin verdiği herhangi bir mesaj yoktur. Gölgeden bir mesaj alınacaksa bu yalnızca alıcının görmek istediği ya da istemediği ama engelleyemediği bir mesaj olabilir. Yani verici aslında gölgeyi görme eylemi sonucunda algılayan alıcının zihni; ve alıcı da yine, aynı zamanda verici de olan, alıcının kendisidir. Fakat bu genelde farkedilmez ve hissedilen heyecan, korku gibi hisler gölgeye yüklenir. Gölge belki de bu nedenle her bir alıcıda farklı bir tepki yaratır.

⁵⁵ Aynı, s.169.

⁵⁶ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art*, (London: dist.Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.57.

⁵⁷ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment*, (London: Yale University Press, 1995), s.59.

⁵⁸ Önay Sözer, “Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı:77, (Güz 2000), s.171.

Sanatçının eline geçtiğinde “içsel hayatın heyecanlarını dışsallaştırma olanağı”⁵⁹na dönüşen gölge, varlığını borçlandığı şeye simgesel açıdan taban tabana zıttır; ışık saf ruhun kendisiyken, gölge bunun tam zıttı; karanlık ve tehditkârdır; renksiz renk ve fakat aynı zamanda da tüm renkleri yutabilme gücüne sahip “siyah ile özdeşleşen gölge, ... tüm kutsal kitaplarda cehenneme işaret eder.”⁶⁰ Gölge karanlık ve belirsiz olması nedeniyle, verici olarak belki de hiçbir mesaj taşımazken, kötü, şüphe ve merak uyandıran, ruh, ölüm, cehennem gibi ürkütücü ne varsa üzerine alır. Sahibinden bu kadar bağımsız olan gölgenin yine de herşeyden bağımsız öznel bir varlığı olduğu düşünülemez. Eğer durum böyle olsaydı gerçekten de gölge bir verici olabilirdi. Oysa gölge gerçek anlamda

...maddi bir durumdur, ışıktaki fiziksel deliktir fakat daimi bir formu ya da varlığının devamlılığı yoktur; diğer yandan geçirdiği başkalaşımalar belirlidir ve bunlar devamsız olsalar da tekrarlanabilir. Renk gibi gölgenin de ışık nedeniyle var olduğu düşünülür; fakat rengin tersine gölgenin kendine ait değişmez, moleküler olarak adlandırılmış bir bölgesi yoktur. Gerçek görüntüsü yüzeylerde iken, asıl konusu üçboyutludur ve bu konuya herşey dahildir.⁶¹

Asıl konu yani ona sahip olan nesne, gözle görülebilen, geçirgen olmayan herşey olabilir. Dolayısıyla gölgeyle ilgili yapılan bu değerlendirmeler, onun tanımlanmasını zorlaştırmıştır.

Her ne kadar “fiziksel ve tinsel yan yana var olmaz ve onlar sadece bir şeyin, içindeyken bir bütün olan, iki ayrı suret de olsalar, ‘tinsel dünya düzeni’ kendini ‘doğal dünya düzeni’nin içinden çıkartır.”⁶² Gölge ise nesnesini içinde taşıyan bir ikon olarak, hem tinsel hem fizikseldir. Fiziksel olarak vardır fakat aynı zamanda nesnesinden çıkan ve algılayan tarafından yüklenen binlerce anlam yüzünden tinselliğini de üzerinde taşır. Yüklenen anlamlar sayesinde ise gölge nesnesinden bağımsız hale gelir ve artık öteki olur. Buna bir örnek olarak Batı sunumunda “cephesellik ve ayna, ben ile aynı

⁵⁹ Siegfried Kraucauer, **From Caligari To Hitler, A Psychological History Of The German Film**, (New York: Princeton University Press, 1974), s.70.

⁶⁰ Mehmet Ergüven, “Mucizevi İkiz”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü**, Sayı:77, (Güz 2000), s.145.

⁶¹ Michael Baxandall, **Shadows And Enlightenment**, (London: Yale University Press, 1995), s.144.

⁶² Arthur Zajonc, **Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind**, (New York: Oxford University Press, 1993), s.222.

arasındaki ilişkinin; buna karşılık, profil ve gölge, ben ile öteki arasındaki ilişkinin simgesel biçimini oluşturur.”⁶³ Gölge benden ayrıdır, ötekidir.

Zamanı güneş saatinden (aslında saatin işleyiş ve yorumlanmasına bakılırsa bu bir gölgeler saatidir) öğrenen insandan daha eski olan gölge, gücünü bu başı sonu bilinmezliğinden de alıyor olabilir. Bir varlık olarak insan; bütün sosyal, ekonomik koşullarından bağımsız çıplak bir varlık olarak insan, insanlık tarihi boyunca, şimdisinde ve geleceğinde, her zaman cebinde taşıdığı, kendine ait tarihi bir eser sahibidir: Geçmişi ve geleceği, belki de varlığının hiçbir zamana ait olmayan tek şeyi olan gölgeyi taşır. İnsana çoğu şeyi dolaylı yoldan veren doğa onun keşfetmesini, akıl yürütmesini ve bulmasını ister. Duman görmek, ateş olduğunun kanıtıdır, ateşi gözle görmeye gerek yoktur. Duman ateşi belirtir; doğada da bazı şeyleri görmek, algılamak için bu belirtileri doğru yorumlamak gereklidir. İnsanlık tarihi, keşifler, ilerlemeler, yokluğu yaşayan, eksiklik duyan, belki de bu yüzden farklı yollar arama merakına sahip olanlarca inşa edilir; onlarla ilerler. Çünkü doğa, bazı şeyleri canlılara doğrudan da verse, içgüdüsel değil düşünsel yaşayan insan için keşfedilmeyi bekleyen pek çok giz vardır. Kendinde olmayanı, ihtiyaç duyduğu şeyi insanın bulması gereklidir; doğa bunları gölgelerin arkasına gizler. İnsan da merak eder ve keşfetmeye çabalar. Bu nedenle gölge belki de, insanlara ortak yokluklarını, eksikliklerini hatırlatıcıdır. “Günbatımından, bir kuşun ötüşünden haz duyabilir, insanın aşka ve savaşa olan tutkusu ile heyecanlanabiliriz, fakat tüm bu dış etkenlerin arkasında doğanın, farkında olmayan izleyicilere sunmak için tertiplelediği yanılsamaların gizli mekanizması yatar.”⁶⁴ Keşfetmek gölgeye mahsustur, ona yakışır. İnsanlık tarihi bu anlamda belki de gölgeler tarihidir.

İnsan yaşamındaki pek çok ikili ilişki ile gölge arasında benzerlikler kurulabilir: Örneğin uyanıkken içinde yaşanan gerçek hayat ile rüya ilişkisi uygun bir örnektir. Gölge, görünen içindeki görünmeyene işaretse, rüya gerçek hayatta (uyanıkken) farkına varılmayan, hissedilmeyen, görülmeyenlerin var olduğu, hissedildiği, görüldüğü ortamdır. Düzyazı-şiiir ilişkisi de, gerçek hayat-rüya ilişkisine benzetilebilir. Varlığın, bulunma, gerçek olma eyleminin kanıtı olan gölge, öncesiz ve sonrasız, belirsiz ve

⁶³ Victor I. Stoichita, *A Short History Of The Shadow*. Trs. Anne-Marie Glasheen, (London: Reaktion Books, 1997), s.221.

⁶⁴ Zajonc, a.g.e., s.96.

karanlık oluşu nedeniyle şüphe uyandırır, asla kesinlik ve dolayısıyla güven hissi uyandırmaz. Çünkü, konu edilen ‘görünen içindeki görünmeyen’ değişkendir, görecelidir ve güvenilir değildir. Bu nedenle gölge, görme yetisini gün ışığında rahatça kullanabilen insan için ürkülen ve şüphe uyandıran karanlığın bir dengi olarak görülür. Bütün bilinmezliği ve uyandırdığı merak ile ölüm, ruh gibi insanın net bir açıklamaya sahip olmadığı konular gölgeye yakışmaktadır. Bir metafor olarak gölgeye yüklenen bunca olumsuz şeyin temelinde aslında aynı gerekçe vardır. “Işık kaybı ve hiç kuşkusuz, gölge ile siyahın birlikte anılması da tamamen bunun sonucudur. Gerçi gölgede ne ışığın mutlak kaybı, ne de simsiyah olmak söz konusudur.”⁶⁵ Çünkü gölge ışığı zayıflatırsa da, onsuz var olamaz. Bu arada derede kalmışlığı bilinç körelmesi ve belirsizlik sonucu korkuyu körükler ve gölgeyi kötünün, bilinmezin, karanlığın metaforu yapar.

Fakat yine de “bütün karanlığına ve belirsizliğine karşın, gölge iki şeyin varlığını kanıtlar: Işık ve üçboyutlu bir nesne, varlık. Kısacası gölge dünyada olmanın kanıtıdır. Onun için, gölgesiz olmak, hayaletlere ve vampirlere özgüdür.”⁶⁶ Gölgesizliğin, varlıklarına şüpheyile yaklaşılana, çoğunlukla da inanılmayan vampir ve hayaletlere yakıştırılması da gölgenin varlığın bir kanıtı olduğuna olan içten içe inancı kanıtlar niteliktedir. “Bedenden çıkan ruh misali, cisimden ayrılan gölgenin, cismin içindeki, ruhundaki gölgeyle, karanlıkla ilişkili olması, onu simgelemesi olasılığını”⁶⁷ artırmaktadır.

Gölge yaşayan bir varlık olabilir. Gölge dünyası belki de aydınlanmış, apaçık ortada gibi duran dünyaya göre daha gerçektir. Gölge dünyasında herkesin kendi gerçeği vardır. Kafa karıştıran ve hayal edip kişinin kendi doğrusunu bulmasını engelleyen detaylar gölgenin dünyasında yoktur. “Bilimsel çalışmanın konusu olmadan uzun zaman önce ışık ve özellikle de ışık kaynakları, tanrının yarattığı kainatın bir görüntüsü olarak, ilahi sayılmıştır. Tüm uygarlık mitolojileri güneş, ay ve yıldızlar, ateş,

⁶⁵ Mehmet Ergüven, “Mucizevi İkiz”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı:77, (Güz 2000), s.145.

⁶⁶ Güven Turan, “Od, Oda, Odak”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s.4.

⁶⁷ Samih Rifat, “Fotoğrafın Gölgeleeri”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s.154.

gökkuşağı ve şafak öyküleriyle doludur.”⁶⁸ Buna en güzel örneklerinden biri de Yunan Mitolojisi’dir. Eski Yunan’da insanın gerçek dünyadan ayrıldığında, gölgeler arasında bir gölge olarak var olacağına inanılırdı. Odysseus’dan alınan birkaç örnek metin bu konuda yeterince açıklayıcı olacaktır:

O gece Akhilleus, uğultulu denizin kıyısında uyuyup kalana kadar Patroklos’un yasını tuttu. Sonra en sevdiği arkadaşının gölgesi ona göründü; canlı gibi görünüyordu ve sesi aynı çıkıyordu. Patroklos Akhilleus’u azarladı: ‘Beni unuttun. Beni hemen göm ki Hades’in krallığına gideyim! Bunu yapmazsan gölgeler Styks Irmağı’nı geçip onlara katılmama izin vermezler.’⁶⁹

Odysseus bir kahinin gölgesiyle konuşmak için Hades’in krallığına iner. Orada annesinin gölgesiyle karşılaşır. Konuşurlar ve konuşmanın sonunda Odysseus annesine sarılmak ister:

O konuşurken üç kez sarılmak istedim ama her seferinde kollarım gölge veya düşmüş gibi onu saramadı. Sonunda, ‘Anne, niçin seni tutmama izin vermiyorsun, birbirimizi rahatlatırdık’ dedim. ‘Sanki yalnız görüntüymüş, biçimin varlığı yokmuş gibi.’ Annem, ‘Ah oğlum, ölümden sonraki varoluş böyle. Ruh gövdeyi terk eder etmez, böyle düşsel bir biçim alıyor ve Hades’in karanlık krallığındaki yeni evine taşıyor.’⁷⁰

Yunan Mitolojisi’nde insan öldüğünde Hermes gelir ve ölünün gölgesini uyandırıp onu Hades’in karanlık krallığına götürür. Buradan çıkan, gölgenin (yani ruhun) yaşayan insanın içinde olduğu ve ölüm sonrası beden yeryüzünde kalırken ruhun yeraltına çekildiğidir. Gölge insanın ruhudur ve ölümler diyarı bu nedenle gölgeler diyarıdır. Dolayısıyla bilinmezlik ve kasvet bu diyarı yeraltına saklar. Yunan Mitolojisi’nde ölüm ve ölüncü insanın bedeninden ayrılıp gölgeler diyarına giden gölge, Hint Destanı Mahabbharata’da varlığın kanıtı olarak kendini gösterir.

Efsanede güzel prenses Damayanti ile gönül verdiği kahraman prens Nala’yı anlatan büyüleyici bir bölüm vardır. Damayanti, düğün törenlerinde bir değil, beş Nala bulur karşısında; dört tanrı, prensesin güzelliğine öyle kaptırmışlardır ki kendilerini, sevdiğinin biçimini almışlardır. Damayanti, umutsuzluk içinde dua etmeye başlar, beş Nala’dan sadece birinin, gerçek Nala’nın yere gölge düşürdüğünü görür. Ötekilerin birer hayal olduğu böylece anlaşılır.

⁶⁸ Arthur Zajonc, **Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind**, (New York: Oxford University Press, 1993), s.8.

⁶⁹ Donna Rosenberg, **Dünya Mitolojisi: Büyük destan ve söylenceler antolojisi**, çev. Koray Akten, 2.bs, (Ankara: İmge Kitabevi, 2000), s.115.

⁷⁰ Aynı, s.141.

Batıda ise Adelbert von Chamisso'nun ilk 1814'te yayımlanan, şeytana gölgesini satan mutsuz Peter Schlemihl'i anlattığı ünlü öyküsü vardır. Öykünün kahramanı, gölgesi olmadığı için, gerçek dünyadaki yerini de yitirmiştir.⁷¹

Her iki öyküde de gölge somut gerçeği göstermektedir. Gölgeler mitolojide ve bilinçaltında hep önemli bir role sahip olmuştur. Pek çok dilde aynı kelime gölgeleri, hayaletleri ve ölümlerin ruhlarını betimlemektedir. “Bize eşlik eden gölgemiz, bizim ruhumuzdur; onu kaybetmek kabusların en kötüsüdür. Antik gölge oyunları dinsel ve doğa üstü olanı uyandırmıştır.”⁷²

Titrek bir mum, vakur bir mobilyayı grotesk silüetinde ... kesik kesik sallanırken gösterir; ve bir ışık değişimiyle birlikte tanıdık bedenlere bağlı gölgeler tanımlanamaz şekil ve oranlarda görünür, ürkütücü ve geniş, kambur ve cüce, tüm hareketleri sarhoş gibi el kol hareketleri ile taklit eder. Gölge oyunu da ölümlülüğün bu düzensiz, hayali yoldaşı üzerinde biçimsel denetim sağlamaktır ve en basit hali el-gölgesi eğlencesidir.⁷³

Gölge tiyatrosuna ait en eski kayıtlar Çin'den gelmektedir* fakat Japonya, Hindistan, Siyam, Bali, Cava; bunların hepsi kendilerine has geleneklerini geliştirmişlerdir. “Söz konusu Uzak Doğu tiyatrosu repertuarları mitsel ya da mistiktir; gölge kuklaları alışılmışın dışında bir tarzda büyüsel değişimler ve insan üstü başarılarla uygulanmıştır.”⁷⁴

Gölge tiyatrosunun var oldukları toplumlarda bu kadar önemli ve etkili olmasının sebepleri nedir? “Canlı ya da cansız bir şeyin ona bağlı olan ve hareketlerini taklit eden ve aynı zamanda merak uyandıracak bir şekilde şeffaf ve maddesiz bir nesne tarafından yapılan kopyası her zaman dikkat çekmiştir.”⁷⁵ Gölge hareket ettikçe, şekli de seri olarak değişir ve şaşırtıcı, beklenmedik benzetmelere, sonuçlara gebe olabilir.

⁷¹ Ernst Hans Gombrich, **Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art**, (London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.17.

⁷² Laurent Mannoni - Donata Presenti Compagnoni - David Robinson, **Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture**, 14. ed., (La Giornate Del Cinema Muto, 1995), s.32.

⁷³ Stephen Herbert, **A History Of Pre-Cinema Vol. 3**, (London: Rotledge, 2000), s.47.

* Çinli uzman Sun Kai-ti'ye göre gölge 900'lerde Tang döneminde ortaya çıkmış, fakat 11. yy'a kadar kurulmamıştır. Hadislere göre bu buluş İmparator Wu Ti (İÖ 140-86) hükümdarlığı döneminde geçer. Bir sihirbaz, hükümdarın ölmüş cariyesinin görüntüsünü bir sitüet şeklinde, hükümdarın önünde ekrana çağırır.(Herbert, Vol.3, s.48).

⁷⁴ Laurent Mannoni - Donata Presenti Compagnoni - David Robinson, **Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture**, 14. ed., (La Giornate Del Cinema Muto, 1995), s.33.

⁷⁵ Rudolf Arnheim, **Art and Visual Perception**, (Los Angeles: Uni. of California Press, 1997), s. 316-317.

“Platon, İÖ. dördüncü yüzyılda gölge oyunlarının varlığından söz etmiştir; bu sanat, hayaletler, şeytanlar, cinler üstüne anlatmak açısından uygun olduğu için hiç terk edilmemiştir.”⁷⁶

Gölge gösterilerinde abartılı imgeler kullanılır ve her bir detayın anlamı vardır. Bu gösteriler mizah amaçlı ya da ahlâki dersler çıkartılması amacıyla sergilenir. “Perde arkasında oynayanlar yapıntı belirtilerdir, bu onların gerçek biçimleri değildir. Seyirci, gerçek olmayan bu görüntülerin ardında Tanrısal gerçeği seyre dalar, aynı zamanda tıpkı bu görüntüleri oynatan hayalci gibi Tanrı’nın da insanları böyle yönettiğini kavramış olur.”⁷⁷ Örneğin “Hindistan gibi Cava’da da, gölge tiyatrosu dini ayinlerin bir parçasıdır ve şeytan defetmede etkili olduğuna inanılır; Siyam ya da şimdiki adıyla Tayland’da ise gölgeler yalnızca ölü yakılma töreni beraberindeki kutlamalarda gösterilir.”⁷⁸

Tasavvuf da gölge oyununda kendi görüşlerini açıklamak için bir dayanak bulmuştur. Örneğin 17. yy’dan Ömer İbn-il Fariz ‘Taiyet-el-Kübra’ adlı eserinde insan ruhunu, görüntüleri perde arkasında oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri de bedene benzetmiştir. Perde kalkınca gerçek olarak yalnızca oynatıcı kalacaktır, böylece ruh ile Tanrı’nın bir olduğu meydana çıkacaktır.⁷⁹

Ruh kendini anlatabilmek için bedene ihtiyaç duyar. Daha önce verici-mesaj-alıcı ilişkisi üzerinde dururken, gölgenin aslında hiçbir mesaj taşımadığı, alıcının aynı zamanda bir verici olduğundan bahsedilmişti. Gölge oyununda ise nasıl ruh bedeni bir araç olarak kullanıyorsa, gölge de perde vasıtasıyla bir anlatım biçimine, mesaj veren, gerçek bir vericiye dönüşmektedir. Sanat eserlerinde gölgenin belli bir amaç dahilinde, bir şeyi anlatmak, akla getirmek için etkili biçimde kullanımı da, perde-gölge ilişkisi açısından bakıldığında gölge oyunundan farksızdır.

Gölge oyununun hangi gereksinimleri karşıladığı, işlevinin ne olduğu üzerine eğilmek yararlı olacaktır. Bunun başında “insanın evren ve yaradılış üzerine merakları gelir. Gölge oyunu görünürlükleri ile özsdeksel olmayan güçlerin yorumuna çok

⁷⁶ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art*, (London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.57-58.

⁷⁷ Metin And, *Dünyada Ve Bizde Gölge Oyunu*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1977), s.29-30.

⁷⁸ Stephen Herbert, *A History Of Pre-Cinema Vol. 3*, (London: Rotledge, 2000), s.48.

⁷⁹ And, a.g.e., s.30.

elverişlidir. Ancak bu algılar yalın dille verilemez, simgelerle anlatılabilir. Gizemci olmayanlar için bu anlamlar karanlık ve anlaşılmazdır.”⁸⁰ Gölgenin sahibinden çok daha elverişli koşullarla üçüncü kişiler tarafından gözlemlenmesi, ona görece bağımsızlık sağlar. Neyin ya da kimin gölgesi olduğunu bilmeyecek durumda iseler, üçüncü kişilerce özgür bir biçimde yorumlanabilir ve akla gelebilecek her şeye benzetilebilirler. “ ‘Gölge oyunu’ denilen şey gölgenin bir gösterge olmasının ötesinde de, yani bundan bağımsız olarak, gerçek nesnenin varlığını gereksemeyen tam bir ikon olduğunu gösterir. Çünkü gölge, nesneyle hiç ilişkisi olmayan hattâ onlarla çelişen çağrışımlara yol açabilmektedir.”⁸¹ Bu durumda gölge hem bir gösterge, hem bir ikon, hem de imdir denebilir. Bu özellikleri de onu yüzey üzerinde bir anlatım biçimi olarak daha da güçlü kılar.

Gölgeye, nesnesi olmadan var olamayacağı bilinirken, bu güç nereden gelmektedir? Gölge varlığın bir direnişinin sembolü olabilir mi? Işık varlığın üzerine gelir ve varlık, kendini göstermek adına, yine ışıkla kaplı, aydınlık bir alana karanlık düşürerek, ışık dünyasındaki var oluşunu gerçekleştirir; direnişçi olur. Yani ‘doğal dünya düzenine’ ‘tinsel dünya düzeni’ni getirir ve gücünü gösterir.

⁸⁰ Aynı, s.19.

⁸¹ Önay Sözer, “Işığın Metafiziğinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s.170.

3. ALGILAMA

3.1. Algılama ve Gerçeklik: Gölgenin Algılanması

İnsanoğlunun etrafındaki dünya, kusursuz bir düzenlilikte, kendi içinde uyumlu ve bağımsızdır. Böyle bir dünya, algısal anlamda yaşanan deneyimler bakımından nesnelerin fiziksel dünyası olarak yorumlanır. “Burada sebep fizikseldir. Şu kadar ki, böyle diyerek o nesne dış dünyada bir varlık olarak bulunur ve insanın farkındalığından bağımsızdır denebilir”.⁸² Gerçekten de, insan algılasın ya da algılamasın, görünen dünyanın görünen nesneleri pek çoktur ve algılanmaya muhtaç değildir. Dış dünya denen yerin herhangi bir bölümünü ya da bir nesnesini algılama alanı içine dahil eden bir insan, bu dış dünyada yalnızca bir ziyaretçidir. Fakat “gözlerin beyne ilettiği bilgi o kadar çeşitli ve karmaşıktır ki, insan dış dünyadan gelen tüm mesajlara dikkat etseydi hemen boğulur giderdi.”⁸³ Hareketlerinin çevre tarafından düzenlenmesi, ayarlanması için bir canlının etrafındaki yapıları ve olayları fark edebilmesi gerekir.

Algılama denen bu yeteneğin karşılığında bir canlının, çevre hakkında bilgi sağlayabilecek en azından bir enerji formuna karşı duyarlı olması gerekir. Diğer enerji formlarının yanında, bir canlının cansız dünya ya da kendinden uzaktaki sessiz bir başka canlı hakkında bilgi almasını sağlayacak tek form ışıktır.⁸⁴

Bir psikoloji alanı olarak "Gestalt" okuluna göre algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Bununla, bir şeyi, bir nesneyi, bu nesnenin rengini, hacmini, boyutlarını duymaktan dolayı insan zihninde bir iz meydana gelir. Özellikle plâstik sanatlarda görme, gözle bir şeylerin varlığını duyma, işin en önemli yanıdır. İnsan, estetik faaliyeti geliştikçe

⁸² Arda Denkel, *Reality & Meaning A Particularistic Point of View*, (Boğaziçi University Press, İstanbul:1995), s.17.

⁸³ Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art*, (London: Yale University Press, National Gallery Publications,1995), s.11.

⁸⁴ Vicki Bruce, Patrick R. Green, Mark A. Georgeson, *Visual Perception Physiology, Psychology and Ecology*, (East Sussex: Psychology Press, 1996), s.3.

eşyalar, varlıklar ve simgeler dünyasında yaşamaya başlar. Nesnelerin varlıklarını görme duyusu ile algılamada, görme eyleminin gerçekleşmesinde, nesnenin içinde bulunduğu mekân ile arasında kurulmuş fiziksel ve ilişkisel bağı, zihinde sebep sonuç ilişkisi ile kurabilmede ışık önemli öğelerin başında gelmektedir.

Işık sayesinde açığa çıkan nesneleri gören insan, onları algılar. Dünya kendini ışığın da yardımıyla sunar, gösterir ve insan onu betimlemek, tanımlamak zorundadır. İnsan sahip olduğu tüm yetenekleri ve sınırlarıyla dünyanın karşısına çıkar ve ona algıladığı haliyle şekil verir ve anlam yükler. “İnsanın, deneyimi esas alarak işlediği güzel ve üretici görüntüler hayal gücünün meyveleridir. Fakat bu onları daha az doğru yapmaz.”⁸⁵ Güzel ve üretici görüntüler derken sanat eserleri düşünülebilirse, bu durumda sanatçının fiziksel olarak algıladığı dünyayı ve ona ait nesneleri, görmek istediği ve algıladığı biçimiyle eserlerine yansıtması, bu eserleri daha az gerçekçi yapmaz. Her ne kadar “dış dünya, zihin ötesi ve bilinçten bağımsız olma anlamında gerçek, tarafsız ve fiziksel”⁸⁶ olsa da buradaki gerçek daha öznel bir gerçektir ve dış dünya nasıl kendi bağımsızlığına sahipse, insan algısı ve algılananı yansıtma ürünleri de o kadar bu hakka sahiptir. “Halk, katı olanı, tamamlanmış olanı, değişmeden aynı kalarak duranı görüp tanıdığını sanır; gerçekte ışık ile karanlık, acı ile tatlı, bir kez biri, bir kez öbürü baskın çıkan iki pehlivan gibi, hem birbirinin yanında, hem de birbirine bağlıdır.”⁸⁷ “Bilincin değişmez olmadığı bilinmektedir. Düşünce alışkanlıkları algıya dönüşür ve bunlar güçlü ve yaygın olduğunda dahi, yine de evrensel ya da ‘doğru’ değildir.”⁸⁸

Algılamayı basit bir etki-tepki ya da neden-sonuç ilişkisine indirgemek insan zihnini ve karmaşıklığını hafife almak olur. Sebep-sonuç ilişkisinde mantıksal olarak bağımsız iki durum vardır. Fakat algılama bundan daha karmaşıktır. “Algılama anlaşılamamış bir şey olarak kalmıştır. İnsan bir ses duyar (ya da gölge görür); onu

⁸⁵ Arthur Zajonc, *Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind*, (New York: Oxford University Press, 1993), s.37.

⁸⁶ Arda Denkel, *Reality & Meaning A Particularistic Point of View*, (İstanbul:Boğaziçi University Press, 1995), s.23.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (İstanbul: Elif Yayınları, 1963), s.29.

⁸⁸ Arthur Zajonc, *Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind*, (New York: Oxford University Press, 1993), s.36.

algılar. Fakat böyle bir algılama, anlamı hakkında kişi aklını sorgulamadığı müddetçe askıya alınır.”⁸⁹ Yani insan algılamasının kendi karmaşık yapısındaki neden-sonuç ilişkisinin sürecini tamamlayabilmesi için, zihnin algılanan şeyi sorgulaması, yaşamında bir yere konumlandırması gerekir. Bu konumlandırmayı yaparken daha önceki algı deneyimleri de önemli bir rol üstlenir. İnsan gözü, bir yardım olarak aktardığı duyumlara, deneyimlerini ve eğilimlerini de katar. Bu anlamda bakma, görme derinliği, seçiciliği de, aktarma sürecinde önemli değişkenlerdir. “Seçicilik insanın o anki psikolojik tutum ve gereksinimlerine, ilgi ve yetkinliğine göre değişir. Gözün gönderdiği duyumlara, çağrışım, sezgi, izlenim olarak pek çok imgelem katılır.”⁹⁰ Bunlar nesnenin ya da durumun algılanışını, etkileyen uyarıcılardır. Bu yüzden nesneler çoğu zaman olduklarından, fiziksel gerçeklerinden ayrı biçimde algılanırlar. Nesne üzerinde, nesnenin içinde bulunduğu zamanın ve mekânın etkileri olmaktadır. Bu nedenle her olayın algılanışında kendisinden önce gelen ya da kendisiyle birlikte meydana gelen başka olayların da etkisi görülür; algılanan nesne ve olayların zihinde izleri ve etkisi kalır.

Geçmiş yaşantıların her biri kendine özgü özellikleriyle zihinde tasarımlar oluşturur, bunlardan biriyle karşılaşıldığında o nesne ya da olayın başka özellikleri zihinde canlanır. Bu da yeni algılamalar üzerinde etkilidir. Herkes zihindeki tasarımlarına göre algılar. Nesne ya da olaydan alınan simgesel nitelikteki ipuçları, o nesne ya da olayın tasarımlarının zihinde canlanmasını sağlar.⁹¹

Herkesin, nesne ya da olayları yorumlayışı bu tasarımlara bağlıdır. Bu durumda etrafta görünen, geliştirilmiş her üründe, sistemde ya da eserde geçmişten, bir önceki yeni kabul edilmiş halinden izler bulmak mümkündür. “Etrafta bir gözlemcinin fark edebileceği değişimler vardır; ve insan ne kadar çok gözlemci olursa, yeni olmasıyla övündüğü pek çok şeyin atalarına tanıdık gelecek diğer şeylere olan yakın benzerliğini keşfetmesi o kadar muhtemeldir.”⁹² “İnsan, kendi varlığı ve deneyimleri haricindeki şeylerin varlığını asla kanıtlayamaz. Fakat yerini tutucu duyu-bilgilerin özel alanlarında

⁸⁹ Hugo N. Santander: *Perception and Cinema* -n° 23 Espéculo UCM www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_i.html

⁹⁰ Hatice Nevin Güven, “*Resimde Görsel Algılama*”, Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 1996), s.17.

⁹¹ Aynı, s.15.

⁹² Stephen Herbert, *A History of Pre-Cinema Vol. 2*, (London: Rotledge, 2000), s.155.

sahip olduğu fiziksel bir alan olduğunu var sayabilir.⁹³ İşte yer tutucu, duyu kaynaklı bilgiler ile insandan bağımsız nesneler dünyasında yaratılan düzen ya da sistemler, bu nesneler dünyasına ait başka özellikler keşfedilene kadar, nesne-insan ilişkileri dünyasını uyumlu bir şekilde idare eder. Zaman geçtikçe fark edilen bu yeniliklerin ve yapılan değişikliklerin altında göreceliğin yattığını söylemek pek de yanlış olmaz. Keşfedilen yenilik, aslında hep orada olan ve daha önce insan tarafından fark edilmeyip, algılanmayan bir dış gerçeklik midir; yoksa insanın sahip olduğu karmaşık zihin yapısı ve sonu olmayan bir değişimin içine işlediği iç dünyanın etkisiyle dış dünyanın farklı bir yorumlanması mıdır? Nesneleri fiziksel olarak görebilip rahatça algılayabilen; onların iç yapısına, kendi dünyalarına has bir bilgi olan asıl var olma sebeplerine tam olarak erişemeyen, eriştiğini sandığında dahi yine de duyduğu eksiklik ve şüphe nedeniyle tatmin olamayan insan, o anki doğrularının yönetiminde, yani göreceli olarak dış dünyanın yorumunu yapar. Bu durumda görecelik yani rölativizmin tanımını yapmak gerekmektedir.

Rölativizm, göreceyi mutlakla olan bağımlılığından ayırıp, onu tek başına mutlaklaştıran felsefi görüşe verilen isimdir. Rölativizm nesnelerin, fenomenlerin ve süreçlerin birbirleri arasındaki tüm bağıntıların ve ilişkilerin öğrenilebileceğini, ancak nesnelerin, süreçlerin vb. kendilerinin bilinemeyeceğini ileri sürer. Bu yüzden rölativizm için, bilgi edinen öznenin bağımsız, mutlak bir gerçek yoktur. Her bilgi, görecelidir ve her durumda bilgi edinen özneye bağlı olduğu için, son tahlilde, öznelidir.⁹⁴

Bu nedenle de değişim kaçınılmazdır denebilir. “Renkli gözlük takan bir kişi herşeyi gözlüğünün renginde görür. Düşünme yetisi olan herkes de anlığın doğal yapısına göre düşünür... Kant’a göre düşünmede etkin olan anlık, edilgin olansa duyarlıdır.”⁹⁵ Bir anlamda, düşünme eylemi duyular aracılığıyla izlenimler edinmek değil, deneyimlere giren nesneler üzerine yargıya varmaktır.

Gölge anlığın doğal yapısını bozar mı? Bozarsa etkin olan ile edilgin olan nedir? Gölgenin algılanmasında anlığın edilgin, duyuların etkin olması mümkün müdür? Algılanan şeyin içinde bulunduğu ortamın, onun çok değişik biçimlerde

⁹³ Bertrand Russell, *Felsefe Sorunları*, çev. Vehbi Hacıcadıroğlu, (İstanbul: Alaz Yayınları, 1980), s.10 -15.

⁹⁴ Yiğit Tuncay, *Öznelci İdealist Bir Çılgılık: Disavurumculuk*, Yeni İnsan Dergisi, sy.26, Kasım-1994, (www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm).

⁹⁵ Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, (Ankara: İmge Kitabevi, 1991), s.21.

algılanabilmesine neden olduğu kabul edilirse, genel olarak görsel algılama problemi dahilinde ele alınabilecek olan gölgenin nasıl algılandığına bakılabilir.

Gölge algılaması daha çok ışık, atmosfer, mesafe ve değer farkları sorunu ile ilgilidir. İlk önce insan, şekli bilinen nesnelerin gölgelerinin koşullarını algılayarak öğrenir. İkinci olarak hemen öğrendiği şey, ışık ve atmosfer koşulları ile nesnelerin halleridir; ilk bakışta nesnelerin kendilerini göremez. Örneğin basit bir gölgeye atılan küçük bir bakışta bile kenarlarının niteliği ve iç yapısındaki bozulmalar, güneş ışığının durumunu (keskin-odaklı mı, yayılmış mı) anlayabilmek için bakana bir temel sağlar; nesnelerin kenarları da dahil, görsel dizinin diğer karakterlerini daha iyi anlamasına yardımcı olur. Fakat üçüncü olarak ışık ve atmosfer değerleri üzerinde değer farkı-eşitliği benzeri bir şey yaparak, perspektiften ya da araya koymayla elde ettiği her hangi bir mesafe perspektifini pekiştirir.⁹⁶

Fakat unutulmaması gereken, bir gölgeyi algılayan insanın bu kadar bilinçli olamayabileceğidir. “Şartlar öyle olabilir ki ışığın, sayesinde yolculuk edebildiği araç ya da organizmanın optik sistemi, görsel imgeyi bozar. Prizmalar, aynalar, atmosferik şartlar, psikolojik ve fizyolojik faktörler algısal süreci ‘kesebilir’.”⁹⁷

“Tüm karmaşalar insanın içinden çıkar; ve bu ışık ve gölge ile resim sanatının, ilüzyonun ve etkilenilen tüm diğer yaratıcı araçların üzerinde bir büyü etkisi yarattığı insan aklının zayıflığıdır.”⁹⁸ Bu zayıflık, gerçeklikle oynayarak, belki de dış dünyanın kendine oynadığı oyunu, sahip olduğu yaratıcı güç sayesinde sanatını seyredenlere, görenlere oynayan sanatçı tarafından kullanılır. “Gerçeklik esasında belirsizdir ve bu durumda yönlendirilmek yerine gözlenmeyi gerektirir”⁹⁹ Oysa bunun tersi durumlar da söz konusu olabilir. Örneğin film sanatında gerçeklik yönlendirilir, gözlenmez. Bu nedenle “gerçek dünyadaki olaya bakış açısıyla görüntüdeki olaya bakış açısı aynı değildir. Görüntü izleyeni sarsar. Gerçek dünyadaki bir olayı görüntüde gördüğünde insan olayı değişik bir biçimde görür, değişik bir biçimde duyar, değişik bir biçimde hisseder”.¹⁰⁰

⁹⁶ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment*, (London: Yale University Press, 1995), s.121.

⁹⁷ Arda Denkel, *Reality & Meaning A Particularistic Point of View*, (İstanbul: Boğaziçi University Press, 1995), s. 18.

⁹⁸ Moshe Barasch, *Theories Of Art, From Plato To Winckelmann*, (New York: NY University Press, 1985), s.5.

⁹⁹ Siegfried Kraucauer, *From Caligari To Hitler, A Psychological History Of The German Film*, (New York: Princeton University Press, 1974), s.86.

¹⁰⁰ Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, (Ankara: İmge Kitabevi, 1991), s.3.

3.2. Algılamak ve Görmek

Görme eyleminin gerçekleşebilmesi için, öncelikle ışık kaynağı, nesne ve bir algılayıcı gerekir. Algılayıcıda akıl, ustaca ve genelde bilinçsizce görme eyleminde aktiftir; gördüğü dünyayı durmadan hem biçimlendirir hem de ona yeniden şekil verir. Bu nedenle “insan görme eyleminin bir parçasıdır. Onlar aracılığıyla gördüğü alışlagelmiş modeller yaşamın ilk yıllarında belirlenir. En basit, en afaki kavrama eylemleri bile insanın dahil olmasını gerektirir.”¹⁰¹ Canlılara ait duyuların en kapsamlısı olan görme, “insan aklına yalnızca bu duyuya özgü olan ışık ve renklerin kanaatlerini ve ayrıca asıl objesinin görüntüsünü değiştiren uzay, figür ve hareket gibi çeşitli özellikler hakkında daha derin kanaatler bildirir.”¹⁰² “Akıl için, belirgin bir şekli olan şey görünür olabilir; fakat her bir varlığın, bir biçimde belli bir görme kaynağı, zihinsel bir formülü ve sezgisel bir anlamı vardır.”¹⁰³ İnsanda ise bu formül ve anlamı çıkartmak yorumsal bir eylemdir. Kendi dünyası ile algıladığı nesne arasında o ana göre bir bağlantı kurar ve nesneyi buna göre kodlar. İnsan yaşadıkça ve deneyimledikçe de bu kodların değişikliğe uğraması kaçınılmazdır. “Görünümlerin kendi içlerinde kehanetlere benzedikleri söylenebilir. Tıpkı kehanetler gibi onlar da temsil ettikleri tek tek görüngülerin ötesine geçer, ondan daha fazlasını ima ederler.”¹⁰⁴

İnsan dünyanın büyük bir kısmını görerek anlar. Çok doğaldır ki Platon, “akılın algılama organına ‘ruhun gözü’ ya da ‘zihin gözü’ diyerek görmeyi tüm bilişin metaforu olarak kullanmıştır. Pasif değil aktif olarak, dünyayı idrak etmek adına uzanıp yakalamaya çalışan gözün ateşinin eylemleri yoluyla bilmek, görmektir.”¹⁰⁵ Bunu, dış ışık ve iç ışık olarak tanımlamak yanlış olmaz.

¹⁰¹ Arthur Zajonc, **Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind**, (New York: Oxford University Press, 1993), s.13.

¹⁰² Michael Baxandall, **Shadows And Enlightenment**, (London: Yale University Press, 1995), s.18.

¹⁰³ Zajonc, a.g.e., s.61.

¹⁰⁴ John Berger, **O Ana Adanmış**, haz.Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s.112.

¹⁰⁵ Zajonc, a.g.e., s.22.

Görme becerisinin akıl tarafından nasıl işletildiğine dikkatlice bakılırsa, nesnelerin dış görüntüsünün gözden kaçmasının çok zor olduğu algılanır. Bu durum, düşünce ya da yansıma nesnesi ortaya çıkarmaz, fakat sadece akla bir şeyleri tanıtmak için, söz konusu şeyi daha önce görmemiş olanların belirgin bir şekilde kavradıkları bir simge olarak hizmet eder.

Bir odadaki eşyaların dış görüntüleri, günün açık ya da bulutlu olmasına, güneşin doğu, güney ya da batıda olmasına ve gözün o sırada odanın hangi tarafında olduğuna bağlı olarak, neredeyse saatte bir değişir; fakat asla bu değişimler üzerinde değil, bunun yerine açık ya da bulutlu havanın sabah, öğlen ya da gece işaretlerine kafa yorulur.¹⁰⁶

Öyleyse, nesnelerin dış görüntüleri doğa tarafından yalnızca simgeler ve göstergeler olarak düşünülür denebilir. Doğa ışık yoluyla, insana nesnelerin yalnızca dış görüntülerini gösterir. Işık sayesinde evren görünür hale gelir; “zihni algılamayla, ışık olmadan görünen ise, düşüncedir.”¹⁰⁷ Bu konuda Kant’ın ‘dış gerçeklik’ üzerine düşünceleri oldukça açıklayıcıdır:

İnsan nesneleri her ne kadar kendi içlerindeki şeyler olarak bilemese de, yine de en azından bunları kendi içlerindeki şeyler olarak düşünür; diğer türlü, görünen bir şey olmadan da bir görüntü var olabilir gibi saçma bir sonuca varmak gerekirdi. Algısal nesneler olarak dış dünyada var olan nesneler insana verilmiştir fakat bunların kendi içlerinde ne olabilecekleri konusunda hiçbir şey bilinmez, insan yalnızca algılarını etkilemek yoluyla içinde oluşturduğu simgeler olan görüntülerini bilir.¹⁰⁸

Zihinde algılama yoluyla biriken görüntüler, birbirleri arasında tutarlılık oluşturmak zorundadır. Tutarsız bir görüntü insanda şüphe, korku hâttâ panik yaratabilir. Böyle bir durumda insanın kendince mantıklı, zihnini rahatlatıcı bir açıklamaya ihtiyacı olur. Tutarlı hale gelen görüntüler birbirlerini çağırır. Yeni bir görüntü, onu anlamlandırmaya yardım edecek, daha önce zihinde yer alan bir başka görüntüyü gerektirir. Çünkü her bir görüntü, başka olayların görüntüsünü de içinde barındırır. Bu nedenle de “görme yetisi, sürekli değişen beklenmedik olasılıklara karşı etkin bir yanıt olarak gelişir. Gelişmesi arttıkça da, olaylardan yorumlayabileceği

¹⁰⁶ Thomas Reid, *An Inquiry Into The Human Mind, On The Principles Of Common Sense*, (Bristol: Thoemmes Antiquarian Books Ltd., 1990), s.95.

¹⁰⁷ Zajonc, a.g.e., s.219.

¹⁰⁸ Arda Denkel, *Reality & Meaning A Particularistic Point of View*, (İstanbul: Boğaziçi University Press, 1995), s.25.

görünüm dizilerinin karmaşıklığı artar.”¹⁰⁹ Bu noktada yorumlamak önemlidir. Yorumlamada, bir sorgulama olmadan görüntüler anlamsızdır. İnsan bir beklentisi olmadan bakmaz; dolayısıyla da görmez. Nesneye bakarken var olan beklenti, anlamdır. “Bakan kişide görünümünün kendilerinin neyi gözler önüne sermek üzere olduklarının beklentisi vardır. Bu kolay gerçekleşmez. Görünümler öyle karmaşıktır ki yalnızca, bakma ediminde içkin olan arayış onların altta yatan tutarlılığından bir okuma çıkarabilir.”¹¹⁰ “Belli bir andaki özgül tutarlılıkları yoluyla görünüm, bir dizi denklik eklemlerler; bu denklikler de bakanda geçmişteki bir deneyimin farkındalığını doğurur. Bu farkındalık bellekle örtük bir anlaşma düzeyinde kalabilir, ya da bilinçli hale gelir.”¹¹¹ Bilinçli hale gelmek demek de, bir fikrin ortaya çıkacağını işaret eder. Böyle bir yaklaşımla gölgenin nasıl fikir doğurduğu düşünülebilir. Gölgeye bakmak da, her bakma eyleminde olduğu gibi bir arayıştır. Fakat bu durumda kesin bir anlam çıkartmak, bakan kişinin geçmiş deneyimlerine, dolayısıyla da öznel yorumuna bağlı olacağından, neredeyse imkânsızdır. Gölgenin algılanmasında evrensel anlamda belki ‘kesin’ bir anlam ortaya çıkmaz ama yaratılan öznel anlam, bilinç düzeyine gelebilir.

3.3. Gölge ve Bilinçaltı

Bilinçli kişiliğin altındaki bilinçaltı kişiliğin ilk katmanına Carl Gustav Jung gölge adını verir.

Jung’a göre gölge, kişiliğin ‘negatif’ yanı, kişinin saklamak istediği hoş olmayan nitelikleri, az gelişmiş işlevleri ve bireysel bilinçaltının içeriğidir. Bireysel bilinçaltı ise yitik anıları, acı verdiği için bastırılmış (kasten unutulmuş) düşünceleri, bilinçdışı algıları (bilince ulaşacak kadar güçlü olmayan duyuşsal algıları) ve henüz bilince çıkmaya hazır olmayan diğer heyecanları içerir.

Bu açıdan bakıldığında insan doğasının bütünüyle ışıktan oluşmadığı ortadadır.”¹¹²

Sigmund Freud da (1856-1939), gölgede kalanın peşinde olan bir avcı olarak, bilinçaltını ortaya koymuştur. Gölge ya da bilinçaltı kişinin gizli ve kabul edilmeyen,

¹⁰⁹ John Berger, **O Ana Adanmış**, haz.Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s.11.

¹¹⁰ Aynı, s.111-112.

¹¹¹ Aynı, s.115.

¹¹² Münir Göle, “İçeşik”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü**, Sayı no.77, (Güz:2000), s.165.

sosyalleşme uğruna sakladığı yüzüdür, günlük hayatta en beklenmedik anlarda karşısına çıkar.

Gölgenin algılanmasında da bilinçaltı devreye girer. Fakat gölgenin kendisinde aslında içsel bir şey yoktur; gölgenin kendisi zaten dışarıdadır. Gölgenin insan zihninde, bilinçaltını kurcalayarak uyandırdığı, oluşturduğu, ortaya çıkardığı görüntüler ise tamamen içseldir. “ Böylece gölgenin ona bakanda uyandıracağı düşünce ve duyguların, bu kimsenin içinde değil, dışarıdan geldiği, kendi içinin onun dışında olduğu söylenebilir.”¹¹³ Bu şu demek olabilir: Gölge aslında bir anlam yüklü değildir fakat ona bakanın hayal gücü, duygu ve düşünceleri bakanın zihninde gölgeye geçer ve bu kişi artık gölgeyi öyle görür ve algılar; dolayısıyla da bakanın içi, kendi dışında oluşmuş olur.

Gölge ile bilinçaltı etkenlerle gölgenin algılanması süreci arasındaki zıt ilişki, doğadaki herhangi bir görüntünün, belli bir amaçla bir yüzeye aktarılması işlemine benzetilebilir. Gölgenin algılanması sürecinde insanın bilinçaltı devreye girdiği için, algılama sonucunda gölgeye yüklenen anlamlar bilinçli bir eylemin sonucu değildir. Fakat burada düşünülmesi gereken başka bir durum daha vardır. Gölgeye yüklenen bu anlamlar, elindeki, bilinçaltından özenle çekilerek dışa vurulan verileri kullanarak ve aslında belki de insan iradesinden bağımsız bir öz iradeye sahip insan zihninin kontrolünde, zihnin kendi bağımsız bilinciyle ortaya çıkmaktadır. Gölgenin algılanmasında bilinçaltının önemli rolü unutulmadan, belki de bu bilinçaltı süreci daha iyi anlayabilmek adına, gölge fantastik bir öge olarak ele alınabilir.

Gölgeyi fantastik bir öge olarak tanımlamak tam anlamıyla doğru olmasa da fantastiği tanımlayarak, buradan gölgenin algılanmasıyla ilgili önemli ipuçları elde etmek mümkün olabilir. “Fantastik bilindiği üzere, Batı dillerinde, ‘hayale’, ‘hayalgücüne ilişkin’ olarak tanımlanmaktadır. Ruhbilimde ‘kendi kendine oluşan düşsel ‘etkinlik’ anlamına gelen fantazi sözcüğüyle de ilintisi vardır.”¹¹⁴ “Fantastik bağımsızlığa, kaçınmaya, gerçekliği terketmeye, acil sorunlara sırt çevirmeye, narsist

¹¹³ Önay Sözer, “Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine”, **Sanat Dünyamız: Gölgeye Övgü**, Sayı no:77, (Güz:2000), s.171.

¹¹⁴ Atilla Dorsay, **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**, (İstanbul: Cep Kitapları, 1986), s.13.

temalara bir anlam verir.”¹¹⁵ “Eğlenim, kaçış, esrikleşme ve narsistik bir içe kapanmaya yöneliktir.”¹¹⁶ Bu nedenle fantastik “bilinen, kabul görenden ayrılmayı getirir, değişmez gündelik kanunlar çerçevesinde kabul edilemeze bir kaçıştır. Gerçeklik mi yoksa rüya mı? Gerçek mi yanılısama mı? Bu fantastiğin kalbine giden sorudur.”¹¹⁷

Gölge; gerçekliği ve yanılısamayı aynı anda içinde barındırabilir. Alınmasındaki karmaşa burada yatmaktadır. Gölgeye insanlık tarihi boyunca yüklenen anlamlar da bunu kanıtlar.

Gerçekliğin sınırlarından sıyrılmış olması fantezinin metaforik niteliğini güçlendirir, dolayısıyla onu potansiyel olarak daha ideolojik yapar. Fantazi, dünyaya ilişkin doğrulukçu bir yargının yerine özlem duyulan ideallere ve korku uyandıran beklentilere ilişkin imgeler koyarak bu yargıyı ikâme etme yoluna gider.¹¹⁸

Gölge de özlenen idealler ve korku beklentilerinin imgesi olarak kullanılır. Çünkü “anlam ve gizem birbirlerinden ayrılamaz; her ikisi de zamanın geçişi olmadan var olamaz. Kesinlik anlık olabilir; kuşku ise, sürem gerektirir; anlam bu ikisinden doğar.”¹¹⁹ Gölge kuşku, anlamı ve geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsünü aynı anda bünyesinde barındırma yetisine sahiptir.

Çoğu kez insanı doğrudan saptıran bir düşlem düzeyine indirgenmiş olan yanılısamaya, temel gücünü ve anlamını geri vermek gerekir. Bu, şeylerin, ne olduklarını gizlemek için büründükleri kılıftır. Buna karşın, dünyanın yanılısaması, şeylerin hiç de öyle olmamalarına karşın kendilerine oldukları gibiymiş gibi bir hava verme biçimidir. Görünüşte, şeyler kendilerini neye benzetmişlerse odur. Şu ya da bu, hiçbir şeyin belli olmasına fırsat tanımaksızın görünür ve kaybolurlar. Ne varlıklarının, hâttâ ne de varoluşlarının kaygısını taşıyarak gözler önüne serinirler.¹²⁰

Ayna ve ben ilişkisine karşılık gölge, aynı ile (çoğu zaman da öteki) ilişkidir. Gölge ikon olarak kabul edilirse, nesnesine ihtiyacı olmadan da varlığını sürdürebilir. Bu durumda gölge bir aynıdır denebilir. Gölge aynı ile özdeşdir. Özdeşlik konusunda

¹¹⁵ Paul Hammond, *The Shadow and It's Shadow “Surrealist Writings on Cinema*, (London: British Film Institute, 1978), s.103.

¹¹⁶ Ünsal Oskay, “Yazınsal Kurgu Türleri”, *Kurgu Dergisi*, sayı:9, (Eskişehir: 1991), s.210.

¹¹⁷ Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, (New York: Cornell University Press, 1987), s.26.

¹¹⁸ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), s.377.

¹¹⁹ John Berger, *O Ana Adanmış*, haz.Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s.85.

¹²⁰ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, (İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 1998), s.29.

Heidegger'e kulak vermek gerekir: "Özdeşliğin seslenişi, var olanın varlığını duyurur. Çünkü aynı olan, varlık olduğu kadar, duymadır, düşünmedir."¹²¹ Özdeşlikte gölge ise, varolan beden ya da nesnedir ve gölge nesnenin varlığını duyurur. Özdeşleşme aynılığı beraberinde getirir. "Aynılık birbirine aittir."¹²² Fakat aynı ile eşit eşanlamlı değildir. Heidegger'e göre de "Başlı başına aynı olan, eşit olan değildir. Eşit olanda ayrılık kaybolur. Aynı olanda ise kendisini açığa vuran bir ayırım vardır."¹²³

Tekrar gölgenin algılanmasına dönmek gerekirse, "gölge algılaması evrimsel olarak yalındır, en azından bazı açılardan, kısmi olarak algılamamanın ilk aşamalarına ya da düşük derecelere ait olabilir."¹²⁴ İnsan gölgesini ne zaman farkederek ve neden tarih boyunca gölgeye bu kadar değişik rol yüklemiştir? Victor I. Stoichita, gölge algılaması üzerine çocuklarla yapılan deneylerden söz etmektedir:

"Jean Piaget 1927'de, çocukların gölgenin kökenleriyle ilgili cevaplarından yola çıkarak dört evre keşfetmiştir: İlk evrede gölgenin, biri iç (nesneden çıkan gölge, nesnenin bir parçasıdır) diğeri dış (geceden gelen gölge, yatak odasının karanlık bir köşesinden vs.) iki tane kaynağın işbirliğinin ya da katılımının bir sonucu olduğu söylenmektedir. Yalnızca altı ya da yedi yaşlarında gölge tek bir nesnenin ürünü olarak düşünülmektedir. Bu noktada gölge, nesenin gelişigüzel çıkan bir madde gibi değerlendirilmektedir. Buna rağmen üçüncü evrede (sekiz yaş civarı), bir çocuk gölgenin nereye düşeceğini bile tahmin edebilmekte, daha da ileri giderek gölgenin ışığın olmadığı yerlerde ortaya çıktığını saptayabilmektedir. Fakat görünüşte doğru olan bu sebeplendirmenin arkasında, son evrelerin 'ne kadar önemli olduğu' keşfedilir: Çocuğa göre gölge hâlâ nesne kaynaklı birşeydir, ama kaynak ışığı kovar ve bu yüzden de ışık kaynağının karşı tarafında yer almaya mecburdur. Ancak dokuz yaş civarında bir çocuk nihayet gölgenin, nesnenin arkasında, ışığın kovduğu bir madde olmadığını farkederek. Çocuğa göre gölge, basit bir şekilde ışığın yokluğuyla eşanlamlı hale gelir."¹²⁵

Yalnızca fiziksel dünyada değil, insan aklında da gölgenin nasıl bir etki gücüne sahip olduğuna bakılabilir. "Yaşam ve evren, gizem ve harikalarla doludur; hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, saklı anlamlar vardır ve sanatçılar aklın ötesine geçmede

¹²¹ Martin Heidegger, **Özdeşlik ve Ayırım**, çev. Necati Aça, (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997), s.14-15.

¹²² Aynı, s.15.

¹²³ Aynı, s.32.

¹²⁴ Michael Baxandall, **Shadows And Enlightenment**, (London: Yale University Press, 1995), s.40.

¹²⁵ Victor I. Stoichita, **A Short History of The Shadow**, trs. Anne-Marie Glasheen, (London: Reaktion Books, 1997), s.29.

yeteneklidir.”¹²⁶ Sanatçı hayal eden kişidir. “Hayalgücü, olağan bakış için çok önemlidir. Hayal gücünün ışığının, hem antik dünya ve şiir hem de günümüz dünyası ile bilim için var olan önemi dolayısıyla, tarihin yarısını kaplamaktadır.”¹²⁷ Yaşanılan modern dünya ne kadar göz alıcı da olsa, insan eğer hayal gücünün geliştirici ve artistik gücünü yitirirse, hem mecazi hem de gerçek anlamda kör olur. Fakat “modern kültürde kültür ‘tek dünyalık’ anlayışın bir ürünüdür.”¹²⁸ İnsan için tek bir dünya vardır ve bunun dışındaki şeyler, fantastik ya da bilinmez denerek bir kenara atılabilmektedir. “Düş dünyasının insan hayatındaki yeri reddedilmiş, düş yerinden edilmiştir. İnsanoğlu modern dünyada düşe kendini gerçeğe bıraktığı oranda bırakmaktan vazgeçmiştir.”¹²⁹ Gölge ise modern kültüre rağmen, üzerindeki mistik gücü yitirmez çünkü o hem gerçekten de vardır, hem varlığın ispatı için gereklidir hem de açıklanamayanın açıklamasıdır.

3.4. Platon’un Mağara Söylencesi

-İnsanlığı uzun girişi bütün genişliği boyunca ışığa açık olan bir yer altı mağarasında yaşıyor olarak tasarla. Çocukluklarından bu yana orada yaşamışlardır ve bacaklarından ve boyunlarından öyle bir yolla zincire vuruludurlar ki, bulundukları yerden kıpırdayamazlar ve zincir başlarını döndürmelerini engellediği için ancak önlerine bakabilirler. Yukarılarında ve arkalarında belli bir uzaklıkta yanan bir ateşten ışık alırlar ve ateş ile mahkumlar arasında biraz yüksekçe bir yol geçer. Yol boyunca kuklaların önlerinde duran ve üzerinde kuklalarını oynattıkları perde gibi yapılmış bir duvar tasarla.

-Görüyorum.

-Bak o zaman, bu duvar boyunca ve duvarın üstünden görünmek üzere ellerinde her türlü eşyayı, insanların ve başka dirimli varlıkların taştan ya da tahtadan yontularını, kısaca her türden yapay şeyleri taşıyanları görüyor musun? Kimileri konuşuyor, diğerleri ise sessiz.

-Ne acayip bir benzetme! Ne acayip mahkumlar!

¹²⁶ David Copperfield, Janet Berliner, **David Copperfield’s Tales of Impossible**, (New York: Harper Prism, 1995), s.ix.

¹²⁷ Arthur Zajonc, **Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind**, (New York: Oxford University Press, 1993) s.12.

¹²⁸ İsmet Özel, **Tahrir Vazifeleri**, (İstanbul: Şule Yayınları, 1998) s.174-175.

¹²⁹ Aynı, s.176.

-Tıpkı bizler gibi. Çünkü kendilerinin ve başkalarının yalnızca ateşin mağaranın karşı duvarına yansıttığı gölgelerini görürler, anlıyor musun?

-Kuşkusuz. Eğer kafalarını tüm yaşam boyu kıpırdatmadan tutmak zorundaysalar!

-Ve taşınmakta olan nesnelerin de benzer olarak yalnızca gölgelerini görmezler mi?

-Evet.

-Ve eğer birbirleri ile konuşabilselerdi, yalnızca gördükleri gölgelerden söz ederken gerçek şeyleri adlandırdıklarını sanmayacaklar mıydı?

-Çok doğru.

-Ve varsayalım ki, hapisanelerinde karşılarındaki duvardan gelen bir yankı olsun. Taşıyıcılardan biri bir ses çıkardığı zaman işittiklerinin geçen gölgeden geldiğini sanmayacaklar mı?

-Bunu yapmaya yükümlüler, gerçekten de.

-Onlar için gerçeklik, sözcüğün tam anlamıyla yapay şeylerin gölgelerinden başka birşey olmayacaktır.

-Zorunlu olarak.¹³⁰

Platon burada, yüzleri mağaranın iç duvarlarına dönük duranların ardında sadece aydınlık olduğunu söylemekle kalmaz, bir ateş yandığının düşünülmesini ister. Ateşle mağara arasından geçenlerin taşıdıklarının gölgeleri, mağaranın iç duvarı üzerine düşer ve arkalarını göremeyen mahkumlar tarafından gerçek kabul edilir. “Mağara elbette, ne kamera, ne camera obscura diye adlandırılır. Üstelik mağaranın ağzında lens de yoktur ve bir odaklanma söz konusu değildir. Düşen de o nedenle, imgenin kendisi değil, aldatıcı bir gölge olmaktadır.”¹³¹

Batı felsefesi ve metafiziğine de baştan sona bir ışık ve gölge metaforu egemendir.

Tüm felsefe tarihi içinde belki de Platon'un *Devlet*'indeki mağara benzetmesi kadar popüler bir hikaye daha yoktur. Ve ayrıca netliği, yok edilmesi kabulünden daha kolay, izafiden öte, son analizde bir “tablo” olan bir senaryo, son derece problematik bir bölümdür. Tüm bilişsel Batı temsili kuramının bu garip senaryodan esinlendiği gerçeği, oldukça anlamlıdır. Mağaranın “kuruluşu” karmaşıktır ve bilişsel hikayenin acımasız kurgusu yakışıksız bir şekilde sadistçedir. Platon, bilgi arayışından olduğu kadar, bilgisizlik gösterisinden de zevk alan aksi bir filozof görüşüne sahiptir :

-Şimdi düşün, eğer mahkumlar salınsalar, zincirlerinden ve yanılıklarından kurtarılacak olsalardı, doğal olarak ne olurdu görmeye çalış. İlk içlerinden biri salınsa ve birdenbire ayağa kalkmaya ve başını çevirmeye, ışığa doğru yürüyüp bakmaya zorlansa ne olacaktı? Tüm bunlar

¹³⁰ Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, (London: Reaktion Books, 1997), s. 20-21.

¹³¹ Güven Turan, “Od, Oda, Odak”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s. 4.

ilkın ona büyük bir acı verecektir. Parıltı gözlerini kamaştıracakı için daha önce gölgelerini gördüğü şeyleri şimdi açıkça göremeyecektir. Ve sonra biri çıkıp ona daha önce gördüklerinin birer yanılsama olduğunu, ama şimdi olgusalığa biraz yaklaştığını söyler ve gözleri biraz daha gerçek olan varlıklara döndüğü için daha doğru bir görüşünün olup olmadığını sorarsa yanıtı ne olur? Eğer ona, geçmekte olan nesneler gösterilse ve her birini adlandırması istense, kafası karışmayacak ve daha önce gördüğü gölgelerin şimdi ona gösterilen nesnelerden daha gerçek olduklarını sanmayacak mıdır?

Yaradılıştan gelen zalimliğiyle karşılaştırıldığında Platon'un yarattığı "tablo" ile ilgili asıl çarpıcı olan şey, bilişsel eylemle eş tutulan görsel eyleme verdiği şöhetir. Aslında, mağara benzetmesindeki fırsatçı arzu bilgi arzusundan önce gelir, onu temsil ve doğrusu sembolize eder. Ama bakarsanız, Platon senaryosu "oculocentric" denen, asırlar sonra gelecek olan felsefik bir kültürün keşfidir. Üstelik, sadece engellenen mahkumların açlık ya da susuzlukla değil, özellikle bilme/görme isteğiyle motive oldukları fikrinin (Platon'un dialoglarındaki aşırı hoşgörölü "yabancı"nın yaptığı gibi) kabul edilebildiği bir kültürün sınırları içindedir. Yansıtılan gölgeler dünyasının ikinci derece bir dünya olmasıyla, bu zavallıların, bilgi sürecinde ve bir şekilde yaşadıkları hızlı keşifte aracılık etmek üzere dokunmak, tatmak ve koklamaktan daha acil maddi ihtiyaçları olması gerektiğini akılda turalım. Belki de sonuçta gerçek bilginin ışığıyla ancak kör olmalarına neden olan filozofun, onları ayağa kalkıp başlarını çevirmelerine vs. mecbur ederek, daha ileri bir eziyetle karşı karşıya getirmesini beklemiyorlardı.¹³²

"Ruhun biçimlerle birliği bilgiyi oluşturmaktadır."¹³³ Platon'un mağara söylencesinde anlattığı şey, içten içe doğruyu arayan insanların, mağaranın gölgeli ve müdahale edilmiş, hazırlanmış dünyasında bilinebilen olarak kabul edilmiş şeyleri oluşturan kaynağa, yani güneşe çıkmaları ve böylece de gerçeğe ulaşmalarıdır. Ruhun biçimlerle birleşmesinden doğan bilgiyle ilişkisi, doğadaki nesneler ile algılama arasındaki ilişkiye benzer. Gölge ise bu algılama sürecinde en aldatıcı ama, doğrudan ya da dolaylı, en çok başvurulana araçtır.

Felsefeci, tarihbilimci Hans Blumenberg (1920-1996), Platon'un metaforik kullanımında, ışığın doğadaki şeylerin görünebilirliğini sağlaması olan uyarıcılığının farklılaştığını gözlemler. "Platonik ışık görünemez ve sadece görünür yapılan ya da varoluşa doğru getirilen şeylerin içinde "eidos" (bir idea ya da biçimle beraber ışık)

¹³² Stoichita, a.g.e., s. 21-22.

¹³³ Carthryn Vasseleu, *Işığın Dokusu*, çeviren: Aydın Sarıkaya, (Ankara: Öteki Yayınevi, Aralık 1999), s. 16.

olarak görünür. Işık görünebilirliğin bir parçası olmaktan öte, kendi öznelliğine sahiptir.”¹³⁴

-Görüş gözde mevcut olabilir ve sahip olan bir kişi bunu kullanmayı deneyebilir ve nesnelerin renkleri de olabilir, fakat doğal olarak yalnızca amaca adanmış, üçüncü bir unsur olmadan, biliyorsun ki görüş hiçbir şey görmez ve renkler görünmez kalır.

-Nasıl bir unsurdan bahsediyorsun?

-Işık dediğin şeyi kastediyorum.

-Haklısın.

-Öyleyse görüş duyusu ile görünme gücünü birbirine bağlayan önemsiz bir bağlantı değildir ... diğer bağlantılı şeylerin içinde en değerlisidir, ışık da gerçekte çok önemli olduğuna göre...

-Peki cennetteki tanrılardan hangisi sence buna sebep oluyor ve onu kontrol ediyor? Görüşümüzün en mükemmel şekilde görebilmesini ve görülebilir nesnelerin görünmesini sağlayan kim?

-Tabii ki sorunun cevabı güneştir.”¹³⁵

Platon, mağara söylencesi ile, “okurlarına gölge gösterilerinin, kukla oyunlarının ‘püf noktalarını’ hatırlatmıştır; ressamların, özellikle insanı gerçek olmayan dünyalarla tanıştıran manzara ressamlarının yarattıkları yanılsamalarla ilgili kuşkularını dile getirmiştir.”¹³⁶

¹³⁴ Aynı, s. 18.

¹³⁵ Platon, **Devlet**, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001), s. 18.

¹³⁶ Ernst Hans Gombrich, **Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art** (London: dist. Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s. 17-18.

4. RESİM FOTOĞRAF VE FİLM SANATINDA GÖLGE

İnsanoğlu, ışık yoluyla ortaya çıkan gölgeyi doğada keşfettikten sonra yüzey üzerinde resmetmeye başlamasıyla birlikte, gölgeden de yararlanmıştır. Işık, sadece nesnelerin göz ile algılanabilmesini sağlamanın ötesinde, yüzey üzerinde resmetmenin de temel yönlendiricilerinden biri olmuştur.

Myra Mağarası'nda İÖ 30.000'den başlayarak insanoğlu yüzey üzerinde bir şeyi resmederken, çizgi ve boyayı ışığı ortaya çıkarmak için kullanagelmıştır. Geleneksel resmetme teknikleri olarak bilinen çizmek, boyamak ve kazımak gibi tekniklerin hepsinde yüzey üzerinde figürler ortaya çıkartılırken, çizerek konturları oluşturan kişi daha ilerleyen aşamalarda ışığı da görsel bir öğe olarak kullanmıştır. Işığı görsel bir öğe olarak kullanmak demek, yüzey üzerinde resmedilen şeylerin, aydınlık ve karanlık görünmesi şeklinde ortaya çıkması demektir. Bunun anlamı, bir şeyi yüzey üzerinde resmederken ışıklı alanlar oluşturmak, ancak ona bağlı karanlık alanlarla mümkündür. Yani gölge bu anlamda ışığın vazgeçilmez bir ögesidir. Geleneksel resmetme teknikleri incelendiğinde (notan aydınlatmayı temel alan Uzak Doğu resmi, minyatür sanatı dışında) ışık ve gölgenin birbirleriyle ilişkili olarak ne şekilde kullanıldığı açıkça görülür. Sanatçılar bu anlamda nesneleri yüzey üzerinde resmederken, hem nesnelerin kendi üzerinde oluşan bağlı gölgelerden, hem de nesnelerin başka yüzeyler üzerinde oluşturdukları atılan gölgelerden yararlanmışlardır. Gölge bu anlamda hem görsel estetik anlayışı destekleyici bir öğe olarak, hem de temayı destekleyici bir öğe olarak kullanılagelmıştır. Bu anlamda geleneksel resmetme teknikleri olan çizmek, boyamak ve kazımak teknikleriyle yapılan resimlerde, hem görsel estetik öğe olma açısından, hem de anlatımı destekleyen bir öğe olma açısından gölgenin belirgin bir şekilde kullanıldığı sanatçılar vardır.

Bu çalışmada geleneksel resmetme tekniklerinde ışık ve gölge karışımı diye Türkçe'ye çevrilen Chiaroscuro aydınlatmasının* en ünlü sanatçılarından olan

* Chiaroscuro İtalyanca bir sözcük olup, Chiaro: aydınlık-ışık ile Oscuro: karanlık anlamına gelmektedir. Chiaroscuro Aydınlatması, adını ve tekniğini Geç Rönesans ve Barok (yaklaşık 1530-1650) dönemleri çalışmalarında özellikle yüksek kontrast kullanarak ışığın önemini belirten chiaroscuro ressamlarından almıştır. Bunların arasında en ünlülerinden olan Caravaggio genel olarak Chiaroscuro Okulu'nun babası

Caravaggio (1573-1610), geleneksel resmetme tekniklerinin bir örneği olarak ele alınmıştır.

Geleneksel resmetme tekniklerinden farklı, ışığı kullanarak resmetme tekniği olarak ortaya çıkan (1839) fotoğrafın örneği olarak ise Henri Cartier-Bresson'un çalışmaları ele alınmıştır.

Fotoğrafın ortaya koyduğu resmetme tekniğinden hareket edip ortaya çıkan ve sanatın ortamına giren film sanatında gölgenin nasıl kullanıldığı ise, dışavurumcu akımın tipik bir örneği olan "Dr. Kaligari'nin Odası" (1919) filmi açısından ele alınmıştır.

4.1. Resim Sanatında Gölge

Görsel sanatlarda amaçlanan şey, görme duyusuna hitap eden çalışmalarla yeni nesneler, yaklaşımlar ve anlamlar yaratmaktır. Görsel sanatlarla uğraşan sanatçılar, ortaya çıkardıkları eserlerinde izleyenlerin görme duyusuna yönelirler. Görsel sanatlara ait eserler öncelikle görme duyusuna yöneliktir. Sanatçılar da eserlerini görme duyusuna yönelik olarak çıkartırken kendi sanat alanlarının malzeme ve teknolojisinden kaynaklanan pek çok öğeyi kullanır ya da kullanmaya çalışır. Böylece sanatçı sanat eserinin konusu olan, hayattan alınmış olayları ve nesneleri yeni bir anlayışla eserine aktarır. Eğer bu bir resim ise, hayatı tuval üzerine kendine göre resmeder. İşte bu nedenle insanı, korkularını, neye inandığını, ne düşündüğünü ve neyin hayalini kurduğunu anlamanın en iyi yollarından biri de sanat eserlerini incelemektir. "Her bir tuval, bir gölgenin yansımasıdır, her 'asıl' şimdiden bir kopyadır, tuvaler dünyayı yansıtır ve dünyanın kendisi de sonsuz bir sahnenin yeniden üretimidir."¹³⁷

Resim sanatına yaratıcılık katan öğelerden biri de gölgedir. Yüzyıllar önce ortaya konan sanat eserlerinden bugüne gelindiğinde, yapılan incelemelere göre, gölgenin daha fazla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bunun nedeni sanatçının eserine farklı bir boyut kazandırmak istemesi ve ilkel düşünceden uzaklaşmasıdır. "Eski

olarak tanınır. Flemenk ressam Rembrandt (1606-1669) Chiaroscuro tekniğini en etkin biçimde kullanmıştır. (L. Kılıç, Görüntü Estetiği, s.24)

¹³⁷ Victor I. Stoichita, *A Short History Of The Shadow*, Trs. Anne-Marie Glasheen, (London: Reaktion Books, 1997), s.217.

Yunan'da, Yunan resim zanaatkârları, Tekhne ustaları, aletheia'ya, yani gerçekliğe ulaşmak için, gölgeye başvurmuşlardır. Skiagraphia ya da gölge resim, 'aldatma'nın resmi-¹³⁸ Bu aldatmacalarda amaç ve sonuç aslında bir resmi, görüntüyü üçboyutluymuş gibi göstermektir. Bunun için kullanılan araçlar da ışık ve gölgedir. Çünkü gölgenin varlığı, somut anlamda 'var' olmanın kanıtıdır. Gölge görünmeyi gösterir ve düşündürür. Eğer ön yüzü görünen bir cismin bulunduğu mekâna gölgesi düşüyorsa, şekline göre o cismin, bulunduğu noktadan belli yönler-
e uzantısı da var demektir; yani söz konusu cisim üçboyutludur. "*Skiagraphie* (gölge resim), ikiboyutlu yüzeyle örtüştüğü sürece gölgeye dönüşen bedeni, gölge-bedenden kurtarma özlemine işaret eder."¹³⁹ Gölge resim, gölgeleme yöntemiyle bedene ikiboyutlu yüzey üzerinde boyut kazandırmak, yani ona hacim vermek içindir. Çünkü hacimden yoksun beden, gölgeden farksız bir silüettir. Bu hacmi yani üçüncü boyutu vermekte kullanılan, temelinde aydınlık karanlık zıtlığını amaçlayan chiaroscuro yöntemi, "sanatçı tarafından, oluşturduğu formlara plastik görünüm kazandırmak için kullanılan araçtır. İkiboyutlu nesnelere üçüncü bir boyut kazandırma sorunu, sanatçının etkili biçimde aydınlatma ve gölge yapma yeteneğine bağlıdır."¹⁴⁰ Aksi halde tuval üzerinde tüm görüntüler ikiboyutludur. Chiaroscuro kuralına göre,

Atılan gölge her zaman için onu atan bedenin üzerindeki gölgeden daha güçlüdür. Çünkü ışınlar yerden duvara, ikinci kez de duvardan üzerinde atılan gölge bulunan yere düşer ve buradan tekrar üçüncü kez göze yansır ve gözde yerin atılan gölgeli kısmını ve oradaki nesneleri oluşturur. Fakat söz konusu ışınlar göze üçüncü bir yansıma sonucu yansıtılmıştır ve oldukça zayıftır, oluşturdukları görüntü de çok koyudur. Chiaroscuro kuralının nedeni budur.¹⁴¹

Şimdiki zamanın şartlarında durup, yakın geçmişe doğru bakıldığında ışık ve gölge kullanımı hâlâ önemli bir dönüm noktası konumundadır. Bambaşka teknikler, araçlar, yüzeyler denenmiş ve bunlarda başarı yakalanmış olsa da, "resim sanatında devrim yaratan ve Batı geleneğinin önemli bir ögesi olarak beliren, ışık ve karanlığın biçimsel amaçla kullanılması olmuştur. Bu teknik, bir kere kullanılmaya başlandıktan

¹³⁸ Güven Turan, "Od, Oda, Odak", *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s. 5.

¹³⁹ Mehmet Ergüven, "Mucizevi İkiz", *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı: 77, (Güz 2000), s. 148.

¹⁴⁰ Denis J. Sporre, *Perceiving The Arts, An Introduction to The Humanities*, (Prentice Hall: Englewood Cliffs, N. J., 1989), s.49.

¹⁴¹ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s. 107.

sonra Batı sanatında hiçbir zaman göz ardı edilmemiştir.”¹⁴² *Doğal Tarih*’in yazarı (Caius Plinius Secundus) Plinius’a (MS 23 – 79) göre de “sanat, ışık ve gölgeyi, renklerin karşılıklı olarak etkilerini yükselten renk kontrastını keşfederek kendini ayırt etmiştir.”¹⁴³

Fakat gölgeyi dikkat dağıtıcı, eserin odak noktasını kaydıran bir öğe olarak gören sanatçılar da olmuştur. Atılan gölgeler yapmaktan kaçınan bu sanatçılar, doğa gözlemcileri, “... gölgesiz bir dünya gösterirler. Bu ustaların çoğu, uyumlu bir düzenleme içinde gölgelerin tedirgin eden ve dikkati başka yerlere çeken öğeler olduklarını düşünmüşlerdir. Bu görüş İtalya’da Rönesans’ın en verimli döneminde ressamlar arasında oldukça yaygındır.”¹⁴⁴ “Masaccio’nun (1401-1428), Aziz Peter’in yaşamından bir bölümü anlatan freskinde, Aziz’in sakatı iyileştiren gölgesi, bir dönüm noktasıdır. Böyle bir durum, Masaccio’dan öncekiler için söz konusu bile olmaz.”¹⁴⁵ (Resim 1) Bir başka önemli örnek olan Caravaggio’nun *Emmaus’da Yemek* (Resim 2) adlı dramatik yapıtında, işlevi olmayan bir tek gölge bile yoktur.

İsa’nın eliyle kolundan atılan gölge, gelenekçiler tarafından onun varlığını zedeleyen bir öğe olarak görülmüştür; masa örtüsüne atılan gölge ise düzenlemenin yalınlığını bozmaktadır. On yedinci yüzyılın birçok sanatçısı ise, Caravaggio’nun yaklaşımını benimsemiştir; tenebrosu (koyu) anlatım, sadece İtalya’nın bazı bölgelerinde değil, kuzeye de yayılmış, Barok dönem sanatçısı Rembrandt’ın (1606-1669) sanatında doruğa ulaşmıştır.¹⁴⁶

“Caravaggio’nun lamba ışığı gölgeleri çok koyudur, çok azı yansıma ve hava perspektifi ile belirginleştirilir ve alan ile uzaklığı öldürürler.”¹⁴⁷ Bu açıdan bakıldığında Caravaggio’nun, oluşturduğu kompozisyonda yer alan bedenlere, bir kısmı kurulan kompozisyonun cansız öğeleriyle bağlantılı da olsa, gölgeleme aracılığıyla, ince ince,

¹⁴² Ernst Hans Gombrich, *Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art* (London: dist.Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s.19.

¹⁴³ Victor I. Stoichita, *A Short History Of The Shadow*, Trs. Anne-Marie Glasheen, (London: Reaktion Books, 1997), s.14.

¹⁴⁴ Gombrich, a.g.e., s.19.

¹⁴⁵ Aynı, s.22.

¹⁴⁶ Aynı, s.24.

¹⁴⁷ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s. 96.

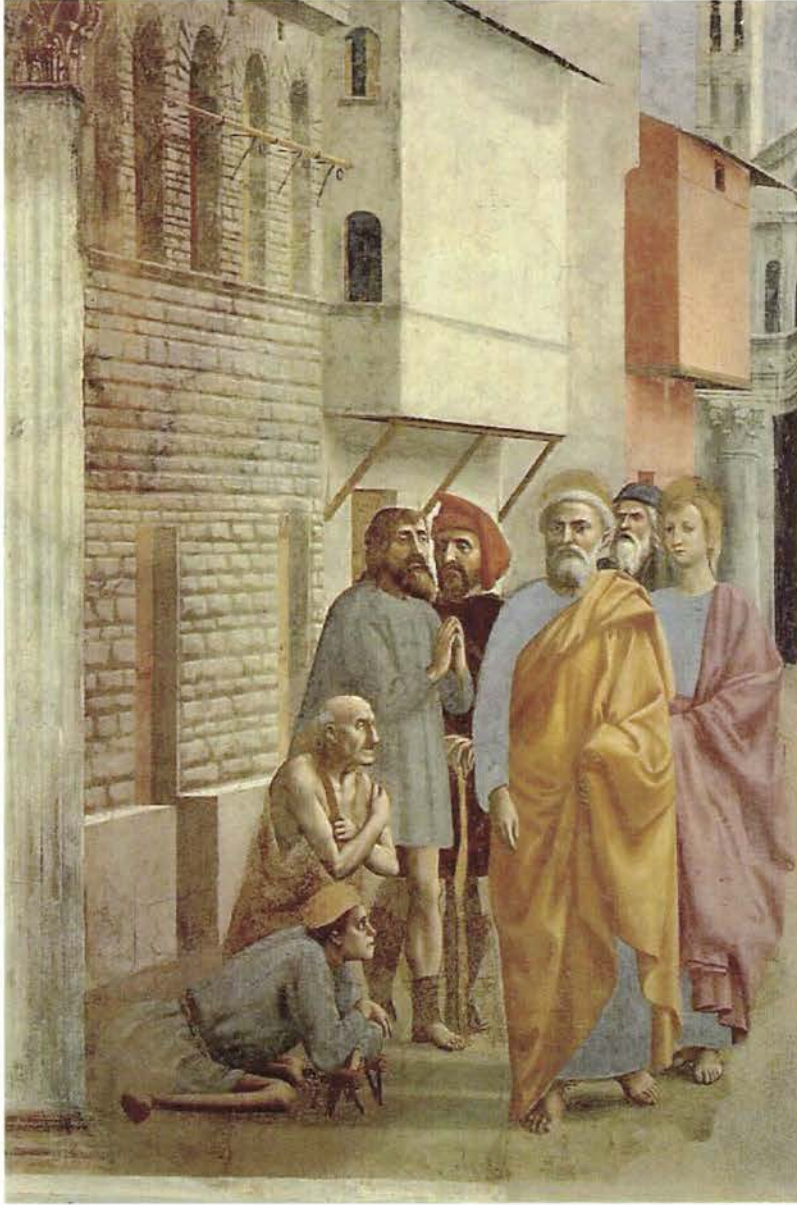
detay detay bir gerçeklik işlediği gözlenebilir. Fakat gölge burada yine de ana konu değildir; olması gerektiği için vardır.

18. yüzyıla gelindiğinde, yüzyılın sonlarından önce, “açık havada ılık tonlarının değişimi, gölgelerin renkleri üstüne yeni ilgiler yaratmıştır, bu konuya özellikle Empresyonistler ağırlık verecektir.”¹⁴⁸ Empresyonistler, nesnelerin, mekânların biçim ve renklerini asıl olması gerektiği gibi değil; ılık kaynağından gelen ılımların derecelerine göre farklılaşan etkisi altında değişebilen görünümleri, o andaki biçim ve renklerinin haline göre, izlenimleri dahilinde resmederler.

Onlar, doğayı olduğu gibi, saf renk titreşimleri halinde görür ve resmederler. Teknik açıdan bakıldığında gelenekselliğin terk edildiği, nesnelere biçim ve hacim etkisi veren kesin çizgilerin bırakıldığı, dereceli tonlar ve renk çeşitlerinin kullanıldığı alanlardan da vazgeçildiği görülür. Empresyonistler, düzensiz dokunuşların bir araya getirilmesinden, yaşayan varlık izlenimi veren canlı ve titreşen vuruşları seçer.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ernst Hans Gombrich, **Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art** (London: Yale University Press, National Gallery Publications, 1995), s. 25-26.

¹⁴⁹ <http://www.omuegitim.edu.tr/%5Csayi14%5Cemresyonizm.pdf>
(Sevgi Koyuncu, Empresyonizm, Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s.14)



Resim 1 Masaccio, *Aziz Peter'in Sakatı İyileştiren Gölgesi*, 230x162 cm



Resim 2 Caravaggio, *Emmaus'da Son Yemek*, 139x195 cm

Işık gölge oyunlarını kullanan empresyonist sanatçıların titreşen vuruşlarından, gölge etkisi seçmek olasıdır. Bir resimde gölge, bir gölge olarak, bilinen haliyle kullanıldıysa, gösterildiyse bile, yine de bu gölgeyi resmin ana konusu yapmaz. Bu yalnızca ışık-nesne ilişkisi bağlamında bir gösterim olabilir. Fakat fırça darbelerinin, bilindik bir gölgeyi göstermesi değil de, çizilen nesnelerin konturları belirgin olmadan, gölge değil ama gölge gibi denebilecek bir gölge etkisi yaratması, Caravaggio yöntemini benimseyen sanatçılarla karşılaştırıldığında daha yaratıcı sayılabilir.

Resimde doğrudan bir gölge söz konusu olduğunda, elbette ki gölgenin konturları da yaratılacak etki bakımından önemlidir.

Leonardo kontrast efektini, açık bir yüzeyde gölgenin kenarının (kesin bir şekilde) daha koyu, koyu bir yüzey üzerinde ise açık görüneceği şeklinde tanımlar. Resimde ise, herşeyden önce kabartma ve mesafe oluşturmak adına ikinciye tavsiye eder. Fakat yumuşak kenar konusunda dikkatlidir. Gölge kenarları, asıl gölgeden uzaklaştıkça yumuşar ve bu gölgeler sezilemeyecek kadar kaybolana dek, atılan gölge kenarları gölgelenmiş nesneden uzaklık ile yumuşatılır.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s. 153.

Bu nedenle “kaba gölgeler ve güçlü kontrast başka, dağınık gölge ve düşük kontrast başka etki uyandırır,”¹⁵¹ ve nesnelerin hem birbirleriyle hem de mekânla ilişkilerine göre, ışık kaynağının konumu ve nesneden yansıyan ışığın parlaklığı göz önüne alınarak kullanılır.

4.1.1. Resim Sanatında Ortaya Çıkan İki Temel Üslup, Çizgisel ve Gölgesel

15. yüzyılın ilk yarısından 16. yüzyılın sonuna kadar geçen zamanda Ortaçağ düşüncesini bırakmaya başlayan Avrupa yakınçağa hazırlanmıştır. Bu döneme "yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans denir ve 16. yüzyıl bilimsel araştırmaların, bilgiye ve gerçekliğe olan açlığın yüzyılı olur. Bu yüzyıl boyunca anstronomi, matematik, anatomi ve mekanik en çok gelişen bilim dallarıdır. Artık var olan bilgiler kuşkucu ve meraklı bir keşif süreci içinde incelenerek, gerçeklere ulaşılmaya çalışılmıştır. Rönesans döneminin bu bilim ve gerçek ortamında Ortaçağ'ın evren ve doğa anlayışı da değişmiş olur.

Dünyanın ve doğanın bu yeni baştan yorumu resim sanatında da kendisini gösterir. “Mekânın düzenlenmesinde geometri kurallarını uygulayan ressam ve mimarlar perspektif kurallarını ortaya koydular.”¹⁵² Bu sayede sanatta, insanlara yeni ve akılcı bir tutumla baştan yorumlanan bir evren sunulmuş olunur. Var olan akılcı ve bilime önem veren bir ortamda resim sanatına, nesneleri oldukları gibi gösteren çizgisel üslup hakimdir. Çizgisel üslupta nesnelerin konturları belirgindir ve renk bu sınırların dışına çıkmaz. “Bir şeklin her tarafında sürekli ve emin bir çizgiyle kontur çizilmesinde onun, maddi olarak kavranışından bir şeyler vardır. Gözün işlemi, yoklayarak vücut boyunca giden elin işlemine benzer ve aydınlığı gerçekte olduğu gibi derecelendirir.”¹⁵³

Bu, çizgisel üslupta nesne ve mekân ilişkisi, üçboyutluluk izlenimi verme kaygısı yoktur demek değildir. Aksine çizgisel üslupta da ışık ve gölge kullanılır. Fakat

¹⁵¹ Denis J. Sporre, *Perceiving The Arts, An Introduction to The Humanities*, (Prentice Hall: Englewood Cliffs, N. J., 1989), s.50.

¹⁵² <http://www.biltek.tubitak.gov.tr/dergi/99/mayis/ronesans.pdf>

¹⁵³ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985), s. 34.

resimdeki ışık ve gölgenin önemi, çizgiden fazla değildir; hatta zaman zaman ondan daha önemsiz sayılabilir. Bu anlamda çizgisel olarak kabul edilmek ya da edilmemek, konturlara ne derece önem verilmiş olduğuyla ilgilidir. Konturların ön planda olduğu bir resim aslında gerçekliği tekrarlar.

16. yüzyıl sanatına bir tepki olarak doğan 17. yüzyıl Barok sanatı ise, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karşı çıkmıştır. Aslında amaç yine Rönesans dönemindeki gibi, görüneni gerçekte olduğu gibi vermektir fakat kullanılan yöntemler farklıdır. Resim sanatında bu kendini gölgesel üslup ile gösterir.

Gölgesel resimler, çizgiselin aksine nesneleri oldukları gibi değil, göze göründükleri gibi verir. Aslında gölgesel üslup tercihini yapmıştır. Göze yansıyan görüntülerinden bağımsız bir varlığa sahip olan nesneleri, bu bağımsız halleriyle veren çizgisel üslubun aksine, konturları belirsizleştirerek, nesneleri ve hattâ hayatı göze göründükleri gibi verir. Bu nedenle de gölgesel üslupta kontur belirsizleşir, hattâ kimi yerlerde tamamen yok olur; tüm anlatım, ışık ve gölgelere yedirilir ve gerçeklik, konturların belirsizleşmesiyle yüzey üzerinde bir derinlik kazanır. Gölgesel üslubun yumuşak etkisi sayesinde, resim aktarıldığı yüzeyden bağımsız bir görüntü olarak algılanmaya başlanır; yüzeylerin yumuşaklık, katılık, düzgünlük, pürüzlülük, gibi nitelikleri de belirtilir.

Gölgeselde, gerçekliğin sadece *görüntüsü* yakalanmıştır, çizgisel sanatın üçboyutlu görüşüne göre olandan bambaşka bir şeydir bu, işte bunun içindir ki gölgesel üslubun kullandığı çizginin artık nesnel şekille doğrudan doğruya ilişkisi yoktur. ...Gölgesel tasvirin kökü gözdedir ve yalnız göze hitap eder. Çocuk nasıl, "anlayabilmek" için bütün nesneleri yoklamaktan zamanla vazgeçerse, insanlık da resmi, yoklanabilir oluşu bakımından değerlendirmekten öyle vazgeçmiştir.¹⁵⁴

Çizgisel üslupta renk, sabit bir eleman olarak ele alınmıştır. Gölgesel üslupta ise görüntüde hareketlilik amaçlandığından, yüzeye aktarılan görüntü bütünüyle lekeleden oluşur. Bu yüzden de tek renkli bir cisim, görüntüdeki yansımalar nedeniyle birden fazla renge benzer. 19. yüzyılda izlenimcilik, rengin bu kullanılışını daha da ilerletir. Aslında Rönesans döneminde de doğadaki renk değişimleri biliniyordu. Fakat zamanın sanatçıları bu gerçeklerin resimle bir ilgisi olmadığını düşünüyordu. Nesneyi sınırlayan konturlar ile basit gerçekliği, olduğu gibi aktarmaya çalışıyorlardı. Oysa gölgesel

¹⁵⁴ Aynı, s. 35.

üstlupta resimde hakim olan çizgilerden ziyade ışık ve gölge olduğundan, sınırlar yine vardır ama belirgin değildir. Çizgiler resim üzerindeki hakimiyetlerini gölgelere ve harekete bırakmıştır.

Çizgilerin belirsizleşmesi, dolayısıyla sınırların kalkmasıyla gölgesel etki resmi adeta canlandırır; nesneleri tespit eden çizgi yerine nesnelere karakter kazandıran gölgeler gelir. Resimde birer bağımsız eleman olan ışık ve gölge nesneyi canlandırırken ona içinde bulunduğu mekânla bağıntılı bir anlam yükler. Buradaki önemli nokta, “bir görsel algılama analizcisi olan”¹⁵⁵ ressamın hayal gücü sayesinde gölgenin, ışığın yokluğunu ya da derecelerini gösteren bir belirteç olmaktan öteye geçerek, boyut yaratma özelliği sayesinde resme canlılık, hareket katması; bu sayede bağımsız bir eleman olmasıdır. “Gölge; hacim, konum ve saklı hareket ile ilgili bilgi taşır.”¹⁵⁶

Gölgesel üslup ile açığa çıkan boyutlandırma ve hareket, cisimleri birbirleriyle çizgisele göre daha açık ve hissedilir bir şekilde ilişkilendirir. Bir nesne, diğer nesnelerle ilişkileri bağlamında düşünülen bir varlıktır. En azından ışık kaynağıyla belirgin bir ilişkisi vardır ve bu ilişki, söz konusu nesnenin bulunduğu ortam ile olan ilişkisini de anlamlandırmaktadır. Bu nedenle,

Çizgisel üslup çizgileri, gölgesel üslup ise kitleleri görür denebilir. Nesnelerin anlamı ve güzelliği önce konturlarda aranmıştır; konturun çevrelediği iç şekillerin de konturları vardır. Göz de sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye yöneltir, kitleyi görüşteyse, dikkat kenarlardan ayrılır, kontur gözün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkar ve ilk izlenim, nesnelerin lekeler halinde algılanması olur.¹⁵⁷

Lekelerden oluşan gölgesel bir çalışmada lekeseellik göze hitap eder. Bu, görsel bir duyumdur. Çizgisellikte nesneyi anlamak için harekete geçerek, resmi hisseden dokunsal duyu, zaman içinde yerini görseelliğe bırakmıştır. Gölgesel üslup ve hareket ilişkisinde Barok dönemi Fransız ressam Georges de la Tour’un (1593-1652) çalışmalarını göstermek oldukça uygundur. Taşralı Fransız ressamlar, 17. yüzyılın ortalarına kadar Caravaggio stilinde çalışmışlardır ve Le Tour da bir istisna değildir. Lunéville doğumlu La Tour da *gece sahneleri* serisi ile dinsel konularda resimler yapar; mistik anlatımı güçlü bir şekilde yöneltmiş ışığın basit kullanımında kendini gösterir.

¹⁵⁵ Michael Baxandall, *Shadows And Enlightenment* (London: Yale University Press, 1995), s. 129.

¹⁵⁶ Aynı, s. 34.

¹⁵⁷ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985), s.32.



Resim 3 Georges de la Tour, *Marangoz Dükkanında İsa ve St. Joseph*, 130 x 100 cm



Resim 4 Georges de la Tour, *Adanmış Çobanlar*, 107 x 131 cm



Resim 5 Georges de la Tour, *Tövbekâr Magdalen*, 113 x 92.7 cm

Bu resimlerde “ışık, tenin dokusunu, detayı göstermekte; eti, somut olanı gerçekten oradaymış gibi göstermektedir. Bunlar direkt ışık alan yerlerdir, ayrıntılara can verilmiştir.”¹⁵⁸ Gölge varlığıyla, karanlıkta kalan alanların bir boyut yaratmasına, bedenın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Aydınlık alan gerçek; karanlıkta, gölgede kalan ise mistik bir dünyadadır. Bir nesneyi çizerken ona boyut katmak, yani daha gerçek hale getirmek, yani ‘var’ kılmak için bir gerçeklik aldatmacası olarak gölge kullanılır. G. De la Tour’un resimlerinde ışık kaynağı resmin bakılması gereken, ana konusu üzerindedir. Bu bir insan bedeni, bir nesne ya da iki insan arasındaki bir ilişkiyi betimleyen bir jest de olabilir. *Marangoz Dükkânında İsa ve St. Joseph* adlı tabloda (Resim 3), St Joseph ile genç İsa arasındaki ilişki, çocuğun suratındaki merakta kendini göstermektedir. *Adanmış Çobanlar* (Resim 4) tablosunda mumdan çıkıp etrafa yayılarak yansıyan ışığın bedenlere yedirilmesi oldukça gerçekçidir; arka planda kalmış olan bir adamın mat ve koyu tonlarda, neredeyse karanlığın içine gömülmüş gibi görünmesi; ışık kaynağına yüzünü dönmüş nesne ya da bedenlerin zıt bölgelerinin tamamen bir karartı olarak görünmesi, resme adeta bir boyut vermiş; tabloda resmedilen varlıkların canlanıp tuvalden çıkacak gibi görünmelerine neden olmuştur.

Varlığın kanıtı olan, nesneye üçüncü boyutu kazandıran gölge, nesnelerin uzamsal ilişkilerini ortaya koyan bir araç olarak sanatçının kullandığı perspektifi de ortaya çıkartır. Perspektif, “nesneleri olduklarından daha uzakta, daha küçük gösteren algısal olguya dayanır.”¹⁵⁹ Nesnelerin uzaklık yakınlık durumlarını belirtebilmek için, nesne – mekân ilişkisi kurmuş olmak gereklidir. Oysa gölge ilk önce bedene üçüncü boyutu vermek için kullanılmıştır. Bu, “perspektife bağlı mekân duygusunun henüz keşfedilmemiş olmasından kaynaklanır; mekân yanılmasının olmadığı yerde gölgenin düşeceği boşluk da yoktur.”¹⁶⁰

Fakat gölge yalnızca boyut katmak ve perspektif kaygılarıyla değil, zamanı belirtmek için de kullanılır. Gölgelelerin uzunluğu ya da kısalığı bir resimde vaktin akşam ya da sabah olduğu konusunda fikir verir. Bu özellik görsel anlamda bir perspektif

¹⁵⁸ Pascal Quignard, “Gece Bizi Sadeleştirir”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no:77, (Güz 2000), s.215.

¹⁵⁹ Denis J. Sporre, *Perceiving The Arts, An Introduction to The Humanities*, (Prentice Hall: Englewood Cliffs, N. J., 1989), s. 48.

¹⁶⁰ Mehmet Ergüven, “Mucizevi İkiz”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no:77, (Güz 2000), s. 148-149.

olmasa da, resme bakışın açısını etkileyen, algısal bir perspektif yaratma aracı olarak düşünülebilir.

Önceleri yalnızca insan bedeninde onun somutluğunun kanıtı olarak, olması gerektiği için var olan gölge, daha sonra bir perspektif aracı, içsel varlıkların, duyguların, dünyaların göstergesi, “soyut” bir vücut buluş olarak kullanıldı. Resmin diğer sanat dallarını etkilemeye başlaması, belki de bu ışık-gölge ilişkisinin, gölge etkisinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte yoğunlaşmıştır. Gölgenin hareket ve boyut katma amacıyla resim sanatına girmesi sonucunda ortaya çıkna eserler, hayatı daha gerçekçi görüntülerle betimlemek isteyen hattâ gerçeğin ta kendisini başka yüzeyler üzerine aktarmaya çalışan diğer sanat dallarını da etkilemiştir.

4.1.2. Caravaggio ve Gölge

Gerçek adı, Michelangelo Merisi Caravaggio (1573-1610) olan İtalyan Barok ressam, Eylül 1573'te Caravaggio kentinin Lombardy tepesinde dünyaya gelmiştir. Derin gölgeler ile ortaya çıkan hacmin dramatik, ayırıcı yansıması şeklinde açıklanabilecek devrim yaratan tekniği ile Barok resmine damgasını vurmuştur. Dinsel nesnelerin geleneksel anlamda idealize edilmiş yorumlarına karşı olan sanatçı, modellerini sokaktan seçmiş ve onları gerçekçi bir anlayışla tuvale aktarmıştır.

Sanat tarihçileri 16. yüzyılın sonunda ün kazanan Caravaggio'yu Barok resmin babası saymıştır ve pek çok eser sığdırdığı kısa yaşamında, sanatıyla tüm Avrupa'yı etkilemiş; kuvvetli ışık-gölge kullanımı, dramatik anlatım dili ile özellikle İtalya'da eğitim gören sanatçılar tarafından takip edilmiştir. Bunlara “Caravaggiocular” denir. Diğer Avrupa ülkelerindeki sanatçılar, ustanın az sayıda yapıtını göremese de dört bir yana yayılan Caravaggiocular onun üslubunu tanıtmıştır.

17. yüzyılın ilk yarısında naturalist resmin en iyi örneği olan Caravaggio'nun resimlerine kattığı en önemli şey chiaroscuro denen ışığın kullanımıyla yüksek kontrastlığın sağlandığı, resmin genelinde bütünlük ve derinlik duygusunu yaratan, dramatik ışık-gölge karışımıdır.

Kişisel hayatı oldukça çalkantılı geçen Caravaggio ömrü boyunca pek çok kez tutuklanıp hapse yollanmıştır. Cinayetle suçlandığı zaman 1606 yılında Roma'dan Napoli'ye gelerek aylar boyunca, şehrin sanatçıları arasında naturalizmin gelişmesinde

önemli bir rol oynayan *İsa'nın Kırbaçlanması* üzerinde çalışır. Aynı yılın sonunda Malta'ya gider ve şövalye ilan edilir ve şövalye Alof de Wignacourt'un portresini yapar. Ekim 1608'de Caravaggio bir kez daha tutuklanır. Malta hapishanesinden kaçıp Sicilya'ya gelir. Buradayken büyük tuvaler üzerine *Aziz Lucy'nin Gömülüğü* (1608), *Lazarus'ın Yükselişi* (1609) gibi pek çok tablo yapar. Bunlar çoklu figür içeren büyük dramlardır. Caravaggio resmedeceği dramatik sahneleri özenle seçen bir sanatçıdır. Koyu tonlar kullanarak ışık konusuna hassasiyet gösterir. Bunlar Caravaggio'nun 1610 yılında ölmeden önce yaptığı son çalışmalar arasındadır.

Gerçekçi metotların kullanımı ve güçlü chiaroscuro aydınlatması kuzey İtalya'dan bir önceki yüzyılda çıkmış olsa da, Caravaggio resimdeki bu anlayışlara yeniden hayat vermiş ve kompozisyonda daha da öne çıkarmıştır. Yaşamı boyunca genç ressamların cesaretini kırmış da olsa; yüzyıl boyunca naturalist anlayış, ona yapılan öykünmelerle tüm İtalya ve dünyanın diğer ülkelerine yayılmıştır.



Resim 6 Caravaggio, *Kertenkele Tarafından Isırılan Oğlan*, 66 x 49,5 cm



Resim 7 Caravaggio, *Aziz Matthew'un Çağrılışı*, 322 x 340 cm



Resim 8 Caravaggio, *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu*, 107 x 146 cm

Kertenkele Tarafından Isırılan Oğlan resminde (Resim 6) konturlar belirsizdir ve oğlanın bedeni, gömleğin kıvrımları kendini adeta ışığa ve gölgeye borçludur. Konturlara yedirilmiş gölge ve resmin solundan, oğlanın ise tam arkasından geldiği belli olan ve cam vazounun suyuna da yansıyan ışık, resmin dramatik etkisini daha da kuvvetlendirmiştir. Hayatın içinden bir anın resmedildiği bu tabloda ışığın kullanımı, çizgilerin belirsizliği ona hareketlilik katmıştır. Oğlanın çıplak omzu üzerindeki ıııklı ve gölgeli alanlar ve bu alanlar arasındaki yumuşak geçiş, omzu kıvrımlarıyla ortaya çıkartarak bedene gizli bir hareket katmış, oğlanın bedenini öykünün içine katmıştır.

Aziz Matthew'un Çağrılışı (Resim 7) resminde; açılan bir kapı, kapıdan içeri doğru süzülen ışık demeti, masada adamlarıyla oturan Aziz Matthew'u işaret eden İsa, Caravaggio'nun yakaladığı ve güçlü kontrastlarla süsleyerek yücelttiği bir kompozisyon haline gelmiştir. Sanatçı sahneyi hiç ses çıkarmadan, dramatik dil kullanan bir anlatıcı gibi sunmaktadır. Resimde dondurulmuş an yalnızca bir resim de olsa, kendi hareketsizliği içinde aslında öylesine hareket dolu ki, resmedilen sahnenin öncesi ve sonrasıyla ilgili kolayca tahminler yürütülebilir. Sahnenin dramatikliği aslında herkesin İsa'nın ani gelişiyile yaşadığı şaşkınlıkta gizlenmiş gibi görünmektedir. Yüzlerinde öyle bir şaşkınlık ifadesi var ki, resimdeki sahnede bir an hiçkimse bir şey yapamayacak hale gelmiş, elleri kolları bağlanmış gibi bir hava hakimdir. İşte dramatiklik bu durgunluk anının ardından gelebilecek harekette saklıdır. Resimde harekete gebe bir hareketsizlik hakimdir. Işığın geliş yönü de İsa'nın eliyle yaptığı jesti desteklemekte ve aslında resimde herşeyi ıııklı ve gölgeli alanlar anlatmaktadır. Işıklı ve karanlık alanlar, güneş ışıklarının geliş açısına göre tahmin edilebilen zamanın belirteci olduğu gibi, konunun odak noktası Aziz Matthew ve İsa'yı da adeta bir spot gibi aydınlatmakta ve kapsamaktadır. Aydınlık ve karanlığın zıtlığı üzerine kurulu chiaroscuro aydınlatma sayesinde, öykünün sınırları ışık ve gölge kullanılarak çizilmiştir. Örnek olarak İsa'nın Aziz Matthew'u çağırdığının farkında olmayanların yüzleri işlerine dönük ve gölgede; oysa İsa'yı fark etmiş olanların yüzleri aydınlıktadır. Kapının açılışıyla içeri dolan ışık demeti doğrudan İsa'nın niyetine hizmet ederek, masada oturan adamları aydınlatmaktadır. Işıklı ya da değil, kompozisyon olarak hareketsiz fakat hareketi davet eden bir sahnenin canlandırıldığı bu resimde, Caravaggio ıııklı ve gölgeli alanları, derin kontrastlar eşliğinde kullanarak, hem dramatik bir hava yaratmış, hem de resimde yer

alan figürlerin ve insanların hacimlerini ortaya çıkartarak sahnenin gerçekçi bir havaya bürünmesine yardımcı olmuştur.

Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu (Resim 8) eserinde Caravaggio, ışığın yönünü kompozisyonun en önemli noktalarına göre ayarlamış; gözü yönlendirerek, hem resmettiği sahnenin dramatikliğini artırmış, hem de anlatmak istediğini yalnızca ışıklı ve gölgeli alanların da desteğiyle değil, doğrudan bu iki öğeyle resmetmiştir. Bu resimde İsa'nın başı büyük ölçüde gölgenin ardındadır. İsa ile ilgili kuşkusunu henüz yenememiş Aziz Thomas'ın yüzü ise merakla aydınlıktır; çünkü az sonra bütünüyle İsa ve Tanrı'ya inanacaktır. Yani Aziz Thomas'ın aydınlık yüzü, onun az sonra aydınlanacak kavrayışına işaret etmektedir. Resimdeki olayın odak noktası da şüphenin giderilişiyle ilgili gerçekleşen eylemi aydınlatmaktadır. Bir kez daha karanlık ve aydınlık alanlar; öykünün öğeleri hakkında bilgi vermek, olayın öncesi ve sonrası, karakterlerin içlerinde bulundukları durum ve duygulanımları hakkında öyküyü tamamlamak için kullanılmıştır.

Bu resim, Caravaggio'nun ışık ve gölgeyi yalnızca hacim vermek ve estetik kaygısıyla değil, dramatik bir anlatım yakalamak, yarattığı tablonun hikayesini güçlendirmek için de kullandığının en güzel kanıtlarından biridir.

Caravaggio'nun çalışmada örnek olarak verilen eserlerinde de görüldüğü gibi, ışıklı ve ışıksız yani gölgeli alanlar, belirgin bir şekilde kullanılmıştır. O, ışıklı ve gölgeli alanları oluştururken özellikle anlatıma önem vermiştir. Nesneleri, üzerinde bağlı gölgeler yoluyla oluşturan geçişler, yani aydınlıktan karanlığa geçiş resmedilen konunun öyküsünü anlatmaktadır. *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* resminde bakılması gereken yerler gölgeler yoluyla belirlenmiştir. Kişilerin yüzlerindeki ifadeler, bu kişilerin baktıkları yön ve baktıkları nesneler; bunların hepsi ışık ve gölge karışımı nedeniyle ortaya çıkmıştır. Öte yandan Caravaggio'nun bu çalışmalarına, ışıklı yani aydınlık alanlar ve gölgeli yani karanlık alanlar olarak da bakmak mümkündür. Böyle bakıldığında ışıklı alanlar belirgin bir şekilde öne çıkar ve algılamayı yönlendirir. Bunu sağlayan ise ışıklı alanın tam karanlığa geçişindeki dereceli gölgeledir. Sonuç olarak söylemek gerekirse Caravaggio'nun çalışmalarındaki ışık ve gölge, bir mıknatıs gücü gibi görsel öğeleri yönlendirir. Onun oluşturduğu manyetik güç hem algılamayı, hem görsel düzenlemeyi, hem de öyküyü yönlendirir.

4.2. Fotoğraf Sanatında Gölge

Sanayi Devrimi süreciyle insanoğlu sadece kol ve kas gücü yerine makineleri kullanmakla kalmamış, insanlık tarihi de bu dönem ile birlikte önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, insan hayatıyla ilgili her türlü konuyu kapsamaktadır. Bu değişim dönemi içinde yüzey üzerine resmetme açısından ortaya çıkan en önemli şey ise fotoğraf olmuştur. Fotoğraf, geleneksel resmetme tekniklerinden farklı olarak fizik ve kimya bilimlerindeki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Görüntünün bir yüzey üzerinde oluşması fizik bilimiyle ilgiliyken, bu görüntünün yüzey üzerinde kaydedilmesiyle kalıcı kılınması ise kimya bilimindeki gelişmeler sonucunda başarılmıştır.

İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri bu konularla ilgilenegelmiştir. Bu anlamda İbnü'l Heysan'ın ilk kez 10. yüzyılda ortaya attığı Karanlık Kutu (Camera Obscura) ile görüntünün bir yüzey üzerinde elde edilmesi süreci, Yunan filozofu Aristoteles (İÖ 384-322) ve daha 16. yüzyılda İtalyan bilimadamlarından Giovanni Battista (John Baptist) Della Porta'nın (1535-1615) katkılarıyla, yüzey üzerinde bir nesnenin görüntüsünü elde etme süreci gerçekleşmiştir. Öte yandan ise, ışığa duyarlı yüzeyler üzerinde çalışan bilimadamları da yaptıkları çalışmalar ile, karanlık kutunun sağladığı görüntüyü yüzey üzerine kadederek sabitlemeye yönelmişlerdir. Bütün bu çalışmalar sonunda Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), ilk kez 1827 yılında ilk fotoğrafı elde etmiştir. Bu yüzey üzerindeki figür, insan eli değmeden ışık yoluyla elde edilmiştir. Yani optik yoluyla elde edilen bir nesnenin görüntüsü, ışığa duyarlı bir yüzey üzerinde sabitlenmiştir.

Daha sonra aynı yıllarda Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) ve Henry Fox Talbot'un (1800-1877) yaptığı katkılarla bu resmetme tekniği hem bir çoğaltma aracı olurken; giderek sanatın ortamına girmiştir. Fotoğraf, insan eli değmeden yüzey üzerine araç kullanarak (fotoğraf makinesi) resmederken, kullandığı temel belirleyici öge ışıktır. Fotoğrafta hem görüntüyü oluşturan, hem de ışığa duyarlı yüzeye kaydeden ışıktır. Bu nedenle fotoğrafa ışıkla resmetmek denmiştir.

Fotoğrafın teknolojisinin bir gereği olarak ışık, duyarlı malzemenin üzerindeki kimyasal maddeleri pozlama süresince yani resmederken, giderek karartır. Bir şeyin fotoğrafı çekildiği zaman, objektiften giren ışık, filmi giderek karartır, yani bir anlamda

pozlamak demek, ışıklı ve karanlık alanlar oluşturmak demektir. Fotoğrafi çekilen nesnenin üzerindeki ışıklılık, yani aydınlık ve gölgeli alanlar, pozlama süreciyle duyarlı malzemeye aktarılırken, aynı zamanda yüzey üzerinde ışıklı ve gölgeli alanlar da oluşturur.

Fotoğraf sanatçıları fotoğrafta, resim sanatında olduğu gibi hem nesnenin üzerindeki bağlı gölgeler, hem de atılan gölgelerden yararlanmışlardır. (Tabii ki notan resimde olduğu gibi, gölgenin hiç yer almadığı fotoğraflar ve bu anlamda çalışan fotoğraf sanatçıları da vardır.) Fotoğraf sanatında gölgeden, yaygın olarak hem görsel bir estetik öge, hem de anlatımı desteklemesi yönünden yararlanılmıştır.

“Fotoğraf, teknolojik dünyayı temsil eden yeni bir ürün olduğu kadar, bu dünyanın yeni görsel dilini belirleyen makine estetiğinin temel, nesnel, işlevsel ve net anlatım ifadelerine karşılık vermektedir.”¹⁶¹ Bu net anlatım ifadesi aslında makinenin değil, makineyi kullanan gözün bireysel ifade biçimidir. Fotoğrafi çeken, fotoğrafını çektiği nesneyi dilediği açıdan, tek başına ya da çevresiyle beraber kadrajına alabilir. “Optiğin ve karanlık kutu tekniğinin sağladıklarıyla ...gerçek mekânı farklılaştırır ve kendi zaman boyutunu yaratır.”¹⁶²

Bununla birlikte resim sanatıyla fotoğraf sanatı arasında karşılıklı etkileşimler olmuş, her iki sanat da kendi içlerinde bu sayede gelişmiştir. Üzerindeki sanat mı, değil mi tartışması süre dursun, fotoğrafın ortaya çıkması resim sanatındaki biçimsel dilin kendini sorgulamasına ve büyük değişiklikler geçirmesine neden olmuş, daha doğrusu bu anlamda bir sorgulamanın başlangıç nedenlerinden biri olmuştur. Aynı şekilde resim sanatındaki gerçekçiliğe bir alternatif, bir karşı çıkış olarak sunulan soyut anlatım dili, fotoğrafı da kısa zamanda etkilemiştir. Böylece her iki sanat dalında da yepyeni görsel anlatım biçimi arayışları ve bu yönde deneysel çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. “‘Işıkla resim yapmak’, ışıkla gölge ve bu ikili arasındaki geçişler, temel anlatım gereçleridir.”¹⁶³ Fotoğrafın garip bir icat olmasının nedeni de, temel hammaddelerinin ışık ve zaman olmasında saklıdır.

¹⁶¹ Dilek Bektaş, “Bauhaus’ta Fotoğraf Sanatı”, *Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?*, Sayı no:84, (Yaz 2002), s. 4.

¹⁶² Levend Kılıç, *Fotoğrafa Başlarken*, (Ankara: Dost Kitabevi, 2002), s. 30.

¹⁶³ Samih Rıfat, “Fotoğrafın Gölgeleeri”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no:77, (Güz 2000), s. 151.

4.2.1. Fotoğraf ve Gölge

Çünkü kaçan an'ı, yakalamak için
fotoğraf çekiyoruz.¹⁶⁴

Fotoğraf, makine yoluyla resmetme tekniğidir. Resmetmeyi sağlayan bu makinenin kullanılması ise çok kolaydır. Geleneksel resmetme tekniklerinde olduğu gibi bir eğitim süreci gerektirmez. Resmetmek için fotoğraf makinesinin çekim düğmesine basmak yeterlidir. Onu gündelik hayatın her yerinde, herkesin elinde görmek mümkündür. İnsan hayatı; teknolojik gelişmeler, siyasi ve ekonomik karmaşaların verdiği yorgunlukla süresi kısaltılmış anlardan ibaret olmaya başlamıştır.

Fotoğraf, teknolojisi gereği an'ı kaydeder. Kaydettiği an, saniyenin çok küçük bir dilimidir. Fotoğraf kaydettiği an'ın belli özellikleri vardır. Fotoğrafa özgü bu özellikler şunlardır: Fotoğraf her şeyden önce optik yoluyla elde edilen bir görüntüdür. Çıplak gözün önüne bir optik sistem getirilerek elde edilir. Bu nedenle her fotoğraf bir optik bakıştır. Optiği yönlendiren fotoğraf bir detayı belirler; kendine özgü bu duyarlı yüzey üzerinde ortaya çıkarır. Fotoğraf karesi denilen bu duyarlı yüzeydeğiştirilemez. Sınırları değiştirilemez bir kare içinde ortaya çıkan fotoğraf, belli bir zaman dilimini, yani an'ı, optik yoluyla duyarlı yüzey üzerine aktarmaktır ve bu bir anlamda John Berger'in (1926-)deyimiyle bir tür gölgedir:

Bu açıdan fotoğraf, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Bununla birlikte ikisi arasında temel bir ayırım vardır: Hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğraf koparılmış bir anın görünümünü yalıtır. Fotoğraf, zamanın gölgesini fotoğraf kağıdına düşürür ve onu hapseder. Gölge, ışık kaynağının ortadan kaldırılmasıyla bir anda gözden yitilebilir fakat fotoğraf gölgeyi artık bir ışık kaynağına gerek olmadan muhafaza eder, onu ölümsüz kılar.¹⁶⁵

Gölge bu anlamda fotoğrafla kendine önemli bir muhafız bulmuştur, hâttâ işi biraz daha ileri götürerek, gölge kendi ölümsüzlük iksirine artık sahiptir denebilir.

¹⁶⁴ Henri Cartier-Bresson, "Belirleyici An", Çeviren: Mehmet H. Doğan, **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?**, Sayı no:84, (Yaz 2002), s. 112.

¹⁶⁵ John Berger, **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s.85.

Geçmiş olan her an artık ölüdür ve unutulmaya mahkumdur. Bu durumda fotoğrafın, insanın unutkanlığa ve zamana karşı kullandığı etkili bir silah olduğu söylenebilir. “Her fotoğraf, oluş sürecine bağımlı görüntüleri zamanın akışı içinde belli bir sıfır noktasında dondurur; fotoğrafı çekilen kişi ya da nesnenin ise kritik noktada sadece geçişi özetlenmez, geleceğe doğru yol alma hakkının da saklı olduğu ima edilir.”¹⁶⁶ Fotoğrafa gücünü veren de, somut ve yaşanmış geçmiş ile bilinmeyen, ancak tahmin edilen gelecek arasında hayali bir köprü işlevi üstlenmiş olmasıdır. Fotoğraf ve gölge arasında bir benzerlik aranırsa, oluşum şartları bakımından ortak noktaları yalnızca ışıktır. İkisi de var olabilmek için ışığa ihtiyaç duyar. Benzerliklerinin bir başka boyutu da anlam dünyasıdır. Fotoğraftaki şey geçmişten gelen, geçmiş bir an, imgedir. Gölge de yarattığı şüphe, merak ile beynin köşelerine sıkışıp kalmış anıların, korkuların, düşüncelerin üzerine düşer. Fotoğraf da bunu yapabilir. Dolayısıyla ortak noktaları da bunları hatırlatma ve ortaya çıkarmadır. Fakat elde edilen sonuç tatmin edici de olsa, yine de bir aldatmacadır. Jean Baudrillard’ın da (1929-) tespit ettiği gibi “tüm tekniklerimizin yazgısı, dünyayı daha aldatıcı kılmakta yatar.”¹⁶⁷ Işığı dile getiren fotoğraf, “hiç yazılmamış olanı okumak”tır.¹⁶⁸ Fotoğrafi okumak için harflere ihtiyaç yoktur. Fotoğraf görüntüyle binlerce sayfa okunmuşluk hissi yaratabilir. Fotoğraf, ışık ve gölge alfabesini kullanır. Bu nedenle gölge belki de fotoğrafın ilk halidir. “Ama gölge aynı zamanda bir içsel aldanmadır.”¹⁶⁹

Fotoğrafa inanma dürtüsü ondan şüphe etme eğiliminden yine de daha fazladır.

İnsan kim olduğunun (kimlik vesikaları), nereden geldiğinin (vazgeçilmez aile şipşakları, mezuniyet töreni fotoğrafları vs.), gittiği yerlerin (turistik fotoğraflar), kısacası varlığının kanıtı olarak gündelik yaşamın vazgeçilmez bir ögesi haline getirdiği bir nesnenin ‘gerçekliğine’ ilişkin edindiği bir doğal kabulleniş söz konusudur. Fotoğrafa inanılır. Görünenin ötesine, ‘kapalı

¹⁶⁶ Mehmet Ergüven, “Fotoğraf: Gizemli Kayıt”, **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?**, Sayı no:84, (Yaz 2002), s. 187.

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, **Kusursuz Cinayet**, Çeviren: Necmettin Sevil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), s. 101.

¹⁶⁸ John Berger, **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 105.

¹⁶⁹ Victor I. Stoichita, **A Short History Of The Shadow**, Trs. Anne-Marie Glasheen, (London: Reaktion Books, 1997), s. 200-201.

kapıların ardındaki'ne ilişkin ipuçları taşıması, başka bir deyişle, belli görme-gösterme biçimlerini, belli kodları ve örtük ideolojileri gizliyor olması, çoğunlukla ikinci planda kalır.¹⁷⁰

Yani insan fotoğrafın gösterdiğiyle yetinebilmekte ve gizlice görünür kıldığını sorgulamayı düşünmemektedir. Kişisel kullanımlarda durum böyledir fakat pek çok fotoğraf sanatçısının gerçeği olduğu gibi verme kaygısı yoktur. Sanatçı kendine göre gerçek olanı verir ya da onu çarpıtır. Fotoğraf sanatçısı fotoğrafı, kendi gözüyle gördüğü, o kareyi seçtiği gibi, fotoğrafın zamanını da belirleyebilir. Yani fotoğraf, fotoğrafı çekenin zamanında yaşar. Ansel Adams'a (1902-1984) göre fotoğrafçı yorumlayıcı bir sanatçıdır; Adams "fotoğraf negatifini partisyona, baskısı yapılmış fotoğrafı da performansa benzetir. Fotoğrafın niteliği, fotoğrafçının boyut, doku ve kontrast ya da tonalite değeri seçeneklerini nasıl değerlendirdiğine bağlı olarak değişebilir."¹⁷¹

Fotoğrafçının yaratıcılığı, fotoğrafı çeken sanatçının görüş açısı* ve kompozisyon kadar, burada da ortaya çıkar. Gölgenin bir ikon olarak nesnesine ihtiyacı olmadığı düşüncesi fotoğrafla kendine sağlam kanıtlar elde eder. Çünkü fotoğrafçı çektiği fotoğrafın karesine nesneyi göstermeden de gölgeyi alabilir ve onu ikonlaştırır. Gölgenin belki de fotoğrafa verdiği en önemli güç budur.

Bu anlamda, fotoğrafın gölge ile ilişkisi açısından, fotoğrafın resmetme tekniğinden söz etmek gerekir. Geleneksel resmetme tekniğinin, bu çalışmada da incelenen bir örneğine geri dönmek ve Caravaggio'nun *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* resmini teknik süreç açısından gözden geçirmek yararlı olacaktır. Ressam bu eserde ışıklı ve gölgeli alanları ortaya çıkarabilmek için boyayı kullanmıştır. Işıklı yerleri açık ton, gölgeli yerleri ise koyu ton olarak boyamıştır. Sanatçı aynı zamanda aydınlatma ve karartma gereken yerleri farklı tonlarda boyayarak resmetmiştir. Aynı konunun fotoğrafı çekildiğinde ise, temel belirleyici olarak yapılması gereken şey pozlamayı düzenlemektir. Doğadaki her nesnenin üzerindeki ışık aynı ton değerinde değildir; yani belli yerlerinde yüksek, belli yerlerinde ise düşüktür. İşte nesnelerin üzerindeki bu ışık

¹⁷⁰ Ahu Antmen, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı Ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", *Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?*, Sayı no:84, (Yaz 2002), s. 131.

¹⁷¹ Denis J. Sporre, *Perceiving The Arts, An Introduction to The Humanities*, (Prentice Hall: Englewood Cliffs, N. J., 1989), s. 39.

* Görüş Açısı: Bir insanın çevresinde net olarak görebildiği açıdır. Bakış açısı ise bir objektifin görebildiği açıdır. İnsan gözü görür, objektif ise bir optikten bakar. (Levend Kılıç, *Fotoğrafia Başlarken*, s.32).

farklılığı, pozlama sürecine uygulandığında doğal olarak ışıklı ve gölgeli alanlar ortaya çıkar. Gölgeli alanların olduklarından daha karanlık pozlanmaları halinde ise, ışıklı alanlar daha belirgin olur. Yani ışık-gölge dağılımı belirginleşir. *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* bir kompozisyon olarak fotoğrafı çekilmek istendiğinde, ışıklı ve gölgeli alanlara yapılan pozlamaya göre, sonuç olarak iki farklı fotoğraf elde edilebilir. Fotoğraf çekilirken pozlamadan başlayarak, karanlık oda süreci, kullanılan film ve fotoğraf kağıdıyla ışık-gölge dağılımı yönlendirilebilir. Bu durumda ışıklı ve gölgeli alanları fotoğrafta ortaya çıkarmak doğrudan fotoğrafçının elindedir.

4.2.2. Henri Cartier-Bresson ve Gölge

Fotoğrafta nesnesiz gölgenin gücünü kanıtlayan sanatçılardan biri olan Henri Cartier-Bresson (1908-2004), 1923'de resim yapmaya başlamış ve 1931 yılında fotoğrafa merak salmıştır. Verve dergisi editörü ve Fransız sürrealist hareketinin gediklilerinden Tériade ile tanışır. Ivory Coast'a yaptığı ilk yolculukta Leica'yı keşfeder ve ondan bir daha vazgeçmez.

Henri Cartier-Bresson'un fotoğraf anlayışı, onun "belirleyici an" konusuna ilgisi üzerine kurulmuştur. Hayatın içindeki minik bir an, kime ait olduğu bilinmeyen bir göz tanığı tarafından yakalanır. Fotoğrafı, fotoğrafçının zihnini, gözünü ve yüreğini koyduğu ortak bir eksen olarak gören Bresson'a göre fotoğraf çekmek farkında olmak demektir. O saniye içinde eş zamanlı olarak hem gerçeğin kendisini hem de bu gerçeğe anlam veren, gözüyle algıladığı şeyi bir araya getirmek gerekir. Bir fotoğrafta gerçek ile fotoğrafçının öznel dünyası bir aradadır.

Zamanının en iyi fotoğraf sanatçılarından biri olarak kabul edilen Bresson, fotoğraf makinesini gözün bir uzvu gibi görür. Sanatçı gördüğü bir şey hakkında ne düşündüğü, hissettiği ve gördüğünü iletme konusunda büyük bir heyecanı vardır. Çalışmaları kurnazca da olsa nadiren anlaşılması zor, karmaşık fotoğraflar olarak ortaya çıkar. Ona göre bir fotoğraf tek karede mutlaka bütün hikayesini anlatmalıdır. En küçük bir şey bile fotoğrafın ana konusu olabilir.



Resim 9 Henri Cartier-Bresson, *Gare Saint-Lazare'nin Arkasında*, Paris, 1932



Resim 10 Henri Cartier-Bresson, *Roma*, İtalya, 1959



Resim 11 Henri Cartier-Bresson, *Mexico*, 1964



Resim 12 Henri Cartier-Bresson, *Provence, Fransa*, 1999 (Kişisel portre)

Bresson'un Paris'te çektiği *Gare Saint-Lazare'nin Arkasında* (Resim 9) adlı fotoğrafa yansımanın ve gölgenin güzelliği denebilir ya da başka pek çok benzetme yapılabilir. Fotoğrafta ayna işlevi gören durgun su, duyarlı yüzeye benzetilebilir. Fotoğrafta göründükleri haliyle yer alan mekân ve nesnelerin suyun üzerindeki yansıması, fotoğraf kağıdına çıkan gerçeğin suretiyle benzeştirilebilir. Görüntünün suya ters düşmüş olmasında da, fotoğrafı oluşturan ışık ile duyarlı yüzey arasındaki ilişkiye bir gönderme bulunabilir. Bresson bu çalışmasıyla gerçek dünya ile fotoğrafçının dünyasını, gerçek dünya ile gölgenin yarattığı suret arasındaki ilişkiyi tek bir karede göstermektedir.

Dünya gölgede kalınca ve dünyaya ışık vurunca, ortaya Bresson'un *Roma* (Resim 10) fotoğrafı çıkmış. Bilinmezlerin karanlığında kendine her zaman aydınlık bir alan bulabilen insanoğlu, bir çocuğun gölge evine aydınlık penceresinden girer gibi yaptığı fotoğrafta betimlenmiş. Işığın uçan halısının üzerinde gider gibi görünen kız çocuğu, aydınlık gerçeğin arka yüzü olan gölge hayallerin ortasını aydınlatarak, kendi gerçeğini yaratmıştır. Nesneler dünyasında gölgenin ve ışığın insana verdiği yegâne özgürlük de budur. İnsanoğlu fark etsin ya da etmesin, var olmaya devam edecek olan dünya ve nesneler, insandan bağımsızdır; dokunulmazdır. Fakat ışık ve gölge sayesinde insanın da bu dünyayı ve nesneleri dilediği gibi algılama ve gerçekliği bozma özgürlüğü vardır. Bu durumda fotoğrafta insan ve gölge ilişkiye girince, bu kısa anlar tek bir karede kanıtlanınca, hapsedilince, gerek fotoğrafı çeken gerekse de fotoğrafı yorumlayan tarafından yüklenen anlamlar da çeşitlenir. Dünya böylece daha güzel, belki de daha doğru yorumlanır.

Bresson'un *Mexico* (Resim 11) adlı fotoğraf çalışmasına bakınca merdivenden inen bir kadın ve sütunun arkasına gizlenmiş ya da bekleyen bir başka kadın göze çarpar. Fakat sütunun arkasındaki kadın, üzerine gölge de düşmüş olsa bedenen görünmesine rağmen; merdivenin üst basamağından inmekte olan fakat henüz gölgesini görebildiğimiz diğer kadın daha gerçek gibidir. Bresson bu çalışmasıyla, bir fotoğraf karesinde hareketin yalnızca bedende değil, gölgede de dondurulabiliyor olduğunu kanıtlamıştır.

Işık ve gölgeyi bir anlatım aracı olarak bu kadar güzel kullanabilen bir fotoğraf sanatçısı olarak Bresson'un kendini de, gölgelerini hapsedtiği nesnelerin gölgeleri yanında bir gölge olarak fotoğraflaması şaşırtıcı değildir (Resim 12.). Fotoğrafta ne

ağaçlar ne de kendisi bedenen yoktur. Bu fotoğraf tam anlamıyla bir yansımanın yansımasıdır. Görünenin içindeki görünmeyen gibidir. Gölge bir ikon olarak algılamayı hiç zorlamaz ve ağaçların cinsi ya da gölgenin sahibi adamın kimliği hakkında pek bir ipucu vermese de, anlam çıkartmak adına bütünüyle yeterlidir.

Bresson'un örnek olarak seçilen fotoğraflarında atılan gölgelerin yani nesnelerin başka yüzeyler üzerindeki gölgelerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Oysa Caravaggio'nun resimlerinde bağlı gölgelerin yoğun olarak kullanıldığı görülmüştü. Atılan gölgeler; nesne, ışık kaynağı ve bakan kişinin aldığı konumla ilgilidir. Bir nesnenin atılan gölgesini görebilmek için belli bir konumda olmak gerekir. Bu yönüyle Bresson'un fotoğrafları onun *an* fotoğrafçılığı yaklaşımıyla örtüşmektedir. Fotoğraflar, o an'dan ne önce ne daha sonra, belli bir an beklenerek çekilmiştir. Bu konu özellikle *Gare Saint-Lazare'nin Arkasında* fotoğrafında çok açık bir şekilde görülür.

Caravaggio'nun resimlerinde temayı destekleyen önemli öğelerden birinin de gölge olduğu söylenmişti. Bu çalışmalarda ışıklı ve karanlık alanların ortaya çıkartılmasıyla bu etkinin oluşturulduğu belirtilmişti. Bresson'un çalışmalarında ise farklı bir gölge kullanımıyla karşılaşmaktadır. Gölgeler bu fotoğraflarda siyah lekeler olarak görsel yapı içinde görülmektedir. *Gare Saint-Lazare'nin Arkasında* ve *Provence Fransa* adlı çalışmalarda bu siyah lekeler yani gölgeler, nesneleri belirgin olarak yansıtmaktadır. *Roma* adlı fotoğrafta ise gölge tamamen bir şekil ve bir leke olarak görülmektedir. *Mexico* adlı fotoğrafta ise gölgeler hem bir nesneyi belirginleştirmekte, hem de şekilsel olarak fotoğrafın içinde yer almaktadır.

Bresson gölgelerle bu şekilde oynarken, hem fiziksel olarak var olan yani fotoğrafı çekilebilen nesnelerin görünen gerçekliği dışında gölgeleriyle de onları bir izdüşüm olarak resmetmiştir hem de anlatımını sadece nesnelerin fiziksel varlıklarıyla değil, onların gölgeleriyle de desteklemiştir. Onun bu çalışmalarında gölgeler, görsel bir öge halindedir. Gölgeler fotoğrafın görsel estetik oluşturmaya bir güç katmanın yanında fotoğrafın anlatımını destekleyen bir öge durumundadır.

4.3. Film Sanatında Gölge

“Film izlemeye giden herkes, ekrandaki dünyanın doğal olduğunu düşünür. Bunun nedeni ‘kısmi yanılsama’dır.”¹⁷²

Hayalci olmanın olumsuz bir nitelik olarak taşındığı, çoğu zaman da gerçekçi olma iddiasıyla gizlendiği bir dönemde film sanatı, tüm hayalcilere bir meşruluk kazandırır. Film ve hayalcilik denilince akla yine fantastik ya da bilim kurgu sineması geliyorsa, ortada hayalciliğinden korkan birileri var demektir. Çünkü bir filmin konusu ne kadar gerçekçi olursa olsun, sonuçta söz konusu olan ikiboyutlu görüntünün, ışık ve gölgenin yardımıyla üçboyutlu gösterildiği bir hayal dünyasıdır. Konunun gerçek dışı olması sadece bu etkiyi biraz daha arttırır. Bu anlamda “gölge oyunu ile film seyircileri birbirlerine benzer. Her ikisi de ışık ve gölgeden oluşan ikiboyutlu figürler tarafından anlatılan sürekli hikayeleri, beyaz bir ekranda izler”¹⁷³ düşüncesi çok da yanlış olmaz.

“Sinema, görselliğe dayalı yanılsama yaratan, görüntüyü statikliğinden kurtararak dinamik hale getiren bir biçimdir.”¹⁷⁴ Film, kısmi bir yanılsamadır çünkü izleyen gördüğü görüntülerin teknik arka planını çok iyi bilmese de, gerçekten önünde olmadığını, yansıtıldığını bilir. Fakat, kendi gibi bir sürü insanla karanlıkta tek bir yöne odaklanmış bir halde bulunduğunu göz ardı edip, kendini kaptırmadan da edemez. Çünkü “aydınlatmanın önemli bir rol oynadığı film görüntüsü, gerçeğe benzer.”¹⁷⁵ Gölge ile sinema sanatının ilişkisinden bahsederken önceliği, “canlı ve cansız varlıkların ayrı dünyaları, bu iki dünyanın, birbirine soyut anlamda dönüşmelerini etkili bir görsellikle anlatma olduğu, gölge ve geometri kullanımıyla, canlıların dünyasını

¹⁷² Rudolf Arnheim, *Film As Art*, (London: Faber and Faber, 1958), s. 22.

¹⁷³ Laurent Mannoni - Donata Presenti Compagnoni - David Robinson, *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture*, 14. ed., (La Giornate Del Cinema Muto, 1995), s. 33.

¹⁷⁴ Dilek Tunalı, “Sinema-Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway’in İki Filmi ‘Tuval Bedenler’ Ve ‘Prosperonun Kitapları’”, *Sinemasal Dergisi*, (İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, Ortak Kitap-6, Yaz 2002), s. 37.

¹⁷⁵ Rudolf Arnheim, *Film As Art*, (London: Faber and Faber, 1958), s. 22.

cansızlarınkine yaklaştırırken, cansız dünyaya, yaşayan bir özellik kazandıran”¹⁷⁶
Alman dışavurumcu sinemasına vermek yanlış bir tercih olmayacaktır.

4.3.1. Dışavurumcu Alman Sineması

“Naturalizm, romantizm ve Art Nouveau’ya karşı çıkan genç kuşak, sanatta büyük bir devrim gerçekleştirmeyi, bireyin derinliklerinde yatan gerçekleri dile getirmeyi”¹⁷⁷ ve bu sayede bireyin dış dünyada gördüğü, deneyimlediği ve onu etkileyen herşeyi kendi süzgecinden geçirdikten sonra dışa vurmasını, rasyonel gerçekliklerin sanattan uzak tutulup, bireyin özgür iradesi, kendi hayal gücü ve yaratıcılığıyla dünyayı yeniden kurması, yaratması kısacası, kendince yorumlaması amaçlanmıştır. Bu sayede 1910-1914 yılları arasında dışavurumcu hareket yoğun olarak kendini edebiyat çevresinde gösterir.

Dışavurumcuların savunduklarına göre, bir sanat eserinin anlamı ile bu eserde yansıtılan nesnenin gerçeği birbirinden tamamiyle kopuktu ve nesne artık doğada var olduğu haliyle anlatılmak istenmiyor, asıl anlatılmak, yani dışa vurulmak istenen şeyi anlama aşamasında bir çağrı, bir işaret görevi görüyordu. Dışavurumculara göre gerçekte görünen gerçek, yani doğada var olduğu haliyle gerçek, özgün olamazdı. O yüzden bir eser de dış dünyanın, doğanın gerçeğini konu etmiyor, başka bir gerçeği yani sanatçının gerçeğini yansıtıyordu.

Somut gerçekliğin reddi ise iki temel öğeye yönelişi sağlar: Yürek ve anlama gücünün sınırları içindeki özgürlük sanılan öznellik. Bu iki eğilimin en büyük amacı soyutlamadır. Esas olan, izlenimciliğin anlayışı olan duyulardan uzak, nesneyle başlamayan, ön plana özneyi alarak tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişini sağlamaktır. Fiziksel bir biçimleniş olan gölgeden tinsel düzeyde şeyler edinilir... Dışavurumcu sanatçı dış gerçeklikle yetinmez, ona kuşkuyla bakarak, ardında başka şeyler arayan, somut gerçekliği aşarak onun ötesindeki bir mutlaklaştırmaya gider.¹⁷⁸

¹⁷⁶ İsmail Ertürk, “Sinemada Gölgenin Kaynağı Nerede? Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no: 77, (Güz:2000), s. 161.

¹⁷⁷ www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm

¹⁷⁸ Aynı

Bu nedenle de dışavurumculukta önemli olan sanatçının ne hissettiğidir, onun iç dünyasıdır; yani sanatçının kendi gerçeğinin dışa vurulmasıdır. Dışavurumculuk akımının sinemada ortaya çıkışı, 1919'da çevrilen *Doktor Kaligari'nin Odası* (Das Kabinett des Dr. Caligari) ile gerçekleşir. Bu yapıtın ortaya çıkışı büyük önem taşır. “Kaligari filminde dışavurumculuk, bir kaçığın imgelemenin görsel anlatımından başka bir şey değil gibidir.”¹⁷⁹ “Kaligari'deki alana yayılan dekoratif yapı, aydınlatma efektleriyle birlikte uyumsuz bir biçimde boyanmış gölgeler ve perspektife ait tüm kuralların izlerini silen zikzak tasvirler sayesinde, geleneksel yapısını bozmaktadır.”¹⁸⁰ Filmdeki keskin aydınlık ve karanlık alanlar ve dekordaki asimetri ile sivri üçgenler sayesinde alan küçülür ve artık düz bir yüzey olur, boyutlarını çoğaltarak ‘üçboyutlu evren’e dönüşür. Kaligari’de üçüncü boyut gölgelerle verilir ve bu gölgeler yalnızca ışıklandırmayla değil, dekor yapısı ve çizimlerle de desteklenir.

Gölge sayesinde, gerçek görüntüden elde edilemeyecek anlamlar yaratmak mümkündür. Hayaller görselleştirilebilir, gerçek yeniden yaratılır, canlandırılır, bu sayede içindeki anlam yakalanabilir.

Pek çok Alman görüntü yönetmenini, gölgeleri başıboş, yabani otlar gibi kullanmak ve ruhani silüetleri tuhaf biçimde aydınlatılmış arabesk yüzlerle birleştirmek konusunda harekete geçiren, dışavurumcu doğaları olmuştur. Bu çabalar tüm dekoru, onu ruhun bir dekoru olarak gösteren olağanüstü bir ışıklandırmayla yıkamak için tasarlanmıştır. ‘Işık dışavurumcu filmlere ruh solumuştur.’¹⁸¹

Gölge canlı bir varlığın cansız varlığıdır. Canlı dünyanın hemen dibinde, hareket eden cansız bir dünyadır. “Gölgenin cansız ve canlı dünya arasındaki köprü durumunu Alman dışavurumcu sineması en kapsamlı ve etkili biçimde işlemiştir. Alman dışavurumcularından Friedrich Wilhelm Murnau’nun (1888-1931) *Nosferatu*’yu yapması rastlantı değildir.”¹⁸² Başka bir boyuta ait ve içinde bulunduğu dünyada bir aidiyet sorunsalı olan Drakula’nın gölgesi yoktur. Canlı ile cansız dünyaların böylesine iç içe geçtiği Drakula; gölgenin, üzerine yüklenen tüm mistik anlamların yanında,

¹⁷⁹ Siegfried Kraucauer, *From Caligari To Hitler, A Psychological History Of The German Film*, (New York: Princeton University Press, 1974), s. 70.

¹⁸⁰ Aynı, s. 69.

¹⁸¹ Aynı, s. 75.

¹⁸² İsmail Ertürk, “Sinemada Gölgenin Kaynağı Nerede? Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, Sayı no: 77, (Güz:2000), s. 157.

aslında somut, canlı varlığın gerçek bir kanıtı olması gerçeğini, oldukça kuvvetli bir metaforik anlatımla vermektedir. Drakula karakterinin cansız dünyasına ait olduğunun kanıtı, bir gölgesinin olmayışıdır. Cansız ile canlının birbirlerinin yerini alması da dışavurumculuktaki metafizik sorunun bir uzantısıdır. Dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelme eğilimini sanat alanında gerçekleştiren bir akım olarak Freud'un düşünceleriyle uyuşma gösterir. "Freud yardımıyla insan ruhunun derinliklerine, karanlık dürtülerine, özlemlerine, insanın öznelliğini tanımlaması açısından bir yol bulur."¹⁸³

4.3.2. Film Sanatında Görsel Bir Öge Olarak Gölge

Sanatçının ışık anlayışı, insanın genel tutum ve davranışlarını iki biçimde etkiler. Birincisi ışığın nesneleri gerçek ortamı içinde fark edilir duruma getirmesidir. Yani ışık bir öge olarak, seçici dikkati oluşturur. Ayrıca bir nesne üzerindeki ışığın meydana getirdiği aydınlık, karanlık alanlar, o nesnenin zihinde oluşmasını sağlar. İkincisi ise, sanatçının görüş açısıyla nesneleri bilim adamlarının fiziksel gerçeğinden kurtarmaktır. Yani canlı ve cansız nesnelerdeki, görünenin içindeki görünmeyeni 'gözler' önüne sermektir. "Aydınlatmada gölge yaratmak için ışığın engellenmesi gerekir. Yeni bir aydınlatma aracı tasarlayıp geliştirirken, film çekimi için bir dekorun nasıl aydınlatılacağı düşünülüp uygulanırken gölgelerin de birer yaratıcı öge olduğu unutulmamalıdır."¹⁸⁴ "Kameranın gördüğü nesnenin ışıklılığı bütün görüntü alanının ışıklılığı ile ilgilidir. Bu nedenle, görüntü alanı içinde ışıklı ve ışısız bölgeler oranlı kullanıldığında bütün nesneler birbirleriyle ilişkilendirilebilir."¹⁸⁵ Bu ilişkilerin kurulumunda gölge, yaratıcılık açısından bir gösterge olarak yönetmene ve izleyiciye pek çok seçenek sunar. "Yönetmen gerçeğin pek çok değişik yönünü gösterir. İzleyici göstergeler arasındaki ilişkileri dilediğince kurabilir ve filmi değişik biçimlerde

¹⁸³ www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm
(Yiğit Tuncay, **Öznelci İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk**, Yeni İnsan Dergisi, sy.26- Kasım-1994)

¹⁸⁴ Ertürk, a.g.e., s.147.

¹⁸⁵ Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, 4. Baskı, (İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003), s. 13.

okuyabilir.”¹⁸⁶ Çünkü gerçek görecelidir ve bu durumda anlam da tek değildir. Yaşamda bile yeterince tedirgin edici olan gölge, gerçekçiliğe, teknolojik özellikleri nedeniyle, fotoğrafı da aşan bir biçimde, en yakın sanat dalı olan film sanatında pek çok yaratıcı yöntem ile kullanılmaktadır. Bu anlamda “içbükey aynaların yardımıyla sihirbazlar tarafından yansıtılan hayali görüntüler ve projeksiyon aracılığıyla ekranın üzerine atılan hayaletler, filmin fantastik, akıl almaz ve büyülu yüzünün uzak atalarıdır.”¹⁸⁷

“Önceleri tiyatro estetiğinin basit bir sahneleme anlayışının ve bunun yanı sıra gelişmemiş bir perspektif kullanma sanatının buyruğu altında kalan sinema, saplanıp kaldığı bu çıkmazdan sıyrılıp kurtulmak istediğinde, gelişimini resim sanatının gölgesinde sürdürmekten daha iyi bir yol bulamamıştır.”¹⁸⁸ Çünkü “resim sanatı da görsellik yaratma açısından sinemaya en fazla yakın olan biçimlerden birisidir. Çerçeveleme, kompozisyon, ışığın kullanımı, görsel algılama ve seçici algılamayı sinema vizyonu ile buluşturan noktalar olmuştur.”¹⁸⁹

Hepsinde de varılmak istenen sonuç aynıdır: Anlatılmaz olanı anlatmak, dünyanın ve nesnelerin ötesinde bir şeyler olduğunu telkin etmek. Burada ‘öte’ aslında görülenin ‘alt’ındadır. Görülenin altına inerken de gölgenin sembolik anlatım gücüne film sanatı da dahil resim ve fotoğraf gibi yüzeylerde de sıkça başvurulmaktadır. “Evrensel olarak hissedilen gölgenin sembolik gücü, Batı’da çok nadiren okunan eserlerde varlık gösterir; bunun en hatırı sayılır örneği de Adelbert von Chamisso’nun (1781 – 1838) romantik öyküsü Peter Schlehmil’dir.”¹⁹⁰

Fakat Batı’dan ziyade gölgeyle her zaman iç içe yaşamış olan Uzak Doğu’da, en başarılı ve etkileyici Japon filmlerinin ufak gölge oyunları ile bariz ilişkisi şaşırtıcı değildir. Japon sineması, özellikle de Japon korku sineması, gölge tiyatrosunun rehberliğinde gelişmiştir. Örneğin geleneksel Japon kabuki tiyatrosunda sıkça kullanılan

¹⁸⁶ Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, (Ankara: İmge Kitabevi, 1991), s. 5.

¹⁸⁷ Stephen Herbert, *A History Of Pre-Cinema Vol.3*, (London: Rotledge, 2000), s. 23.

¹⁸⁸ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çeviren: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s. 215.

¹⁸⁹ Dilek Tunalı, “Sinema-Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway’in İki Filmi ‘Tuval Bedenler’ Ve ‘Prosperonun Kitapları’”, *Sinemasal Dergisi*, (İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, Ortak Kitap-6, Yaz 2002), s. 37-38.

¹⁹⁰ Stephen Herbert, *A History Of Cinema Vol.3*, (London: Rotledge, 2000), s. 57.

motifler olarak hayaletler göze çarpmaktadır. Japon korku sinemasında, “genellikle çıkış noktaları öfke ve intikam duygusu olan kadın kahramanlar, ‘şimenava’ yani bir yanı yaşam diğeri ölüme bakan iki kutsal varlığın birliği ya da yaşam ile ölümün sınırı olarak düşünülebilir.”¹⁹¹ Ölüm ve yaşam arasındaki bir yerlerde duran bu hayaletlerin gölgeleri de vardır. Fakat buradaki gölge varlığın ispatı değildir. Böyle düşünüldüğünde filmin okunmasında ciddi hatalar yapılabilir. Aksine hayaletin gölgesi, yaşam ile ölüm arasındaki bir köprü, bağlantı noktası olarak görülmelidir. Bu sinemadaki tek korku ögesi tabii ki intikam peşindeki, incinmiş kadınlar değildir. İleri teknolojiyle iç içe olmalarına rağmen inanç sistemlerine de sahip çıkan Japon insanı, bir anlamda modern (ve ötesi) toplumsal çıkmazlara da sahiptir. Japon korku sineması yönetmenleri izleyicinin daha çok bilinçaltı ile ilgilenir ve insan ile mekân arasındaki ilişkide ortamı kendince yönlendirerek; “yabancılaşma, yalnızlık, terk edilme, teknoloji ile aksi istikametlere giden iletişimsizlik meselelerini teğet geçmez, aksine türün parçası haline getirerek, izleyiciyi zihninde oluşturduğu kişisel korkuları ile tanıştırır ve/ya da yüzleştirir.”¹⁹²

Japon sinemasında sıkça kullanılan gölgede dikkat çekici başka bir şey daha vardır. Japon sinemasında gölge yalnızca fiziksel olarak yer almaz. Öyle sahneler vardır ki, tanıdık gölge hiç ortada yokken bile, hareketlerin farklı düzenlenişiyle bir gölge etkisi yaratılabilir. Amerikan korku sinemasındaki sağa sola yalpalayarak yürüyen ve perdeye yansıma süresi uzun tutulan zombilere karşılık, Japon sinemasında mistik karakter, örneğin bir hayalet, kısa bir an görünür ve bir gölge gibi, ayakları yerden kesilmiş bir halde kıpırtısız perdeden geçer gider. Bu anlatım biçimi gölge kullanılmadan da, hareket ve doğru zamanlama ile gölge etkisi yaratılabileceğinin kanıtıdır.

4.3.3. Gölge-Işık Kullanımı Açısından “Dr. Kaligari’nin Odası” Filmi

Dışavurumculuk akımının sinemada ortaya çıkışı, 1919’da çevrilen *Doktor Kaligari’nin Odası* (Das Kabinett des Dr. Caligari) ile gerçekleşmiştir. Bu yapıtın

¹⁹¹ Ece Gamze Atıcı, “Korkunun Yeni Ruhu”, *Altyazı-Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:25, (Ocak 2004), s. 55.

¹⁹² Aynı, s. 57.

ortaya çıkışı büyük önem taşır. Öykü, sahtekar bir doktorun bir uyurgezer üzerindeki garip ve gizli etkisini konu alan bir 11. yy. söylencesinin sunumudur.

“Çılgın bir adamın çılgın bir kadına olan anlatılarını konu edinen bu filmde, dekorlar bir şeyi stilize etmez; filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır.”¹⁹³ Biçimsiz yollar, yamuk şekillerle tasarlanmış evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli kopukluğu gösterir (Resim 13). Ancak dışavurumcu tutum, yalnızca resimsel olarak kalmamıştır; aksine filmin hikayesine, bilinçaltı saldırganlığın simgesi olan baş karakter Sezar’ın her hareketine de sinmiştir. O ne yaşarsa, dekor, aydınlık ve karanlık alanlar, keskin ve belirsiz lekeler de bunu yansıtır. Kahramanın ve yan karakterlerin ruh halleriyle bu kadar uyumlu, bu kadar eşzamanlı hareket eden bir dekora ve atmosfere sahip başka bir film yoktur denebilir. Filmde hiçbir şekil, hiçbir kostüm ve makyaj tesadüfi değildir.

1919 yılında Robert Wiene (1873-1938) yönetmenliğinde çekilen *Dr. Kaligari’nin Odası* adındaki 49 dakikalık bu filmin açılış sahnesinde yalnızca yüzler aydınlık, kalan bölgeler karanlık denebilecek kadar gölgededir. Kamera yüzü karanlıkta kalan kadını gösterdiğinde, beyaz elbisesi alabildiğine parlaktır ama filmin ana karakterlerinden Francis “sevdiğim kadın” dediğinde kadının yüzü de aydınlanır. Tıpkı resim ya da fotoğraf sanatında olduğu gibi, Caravaggio’nun eserlerinde de gözlemlenebilecek bir karanlık-aydınlık-öykü ilişkisi, filmin daha ilk saniyelerinde kendini hissettirir.

Filmde her bir karakterin iç dünyası çok önemlidir; bu yüzden kamera hareketlerinden, aydınlık ve karanlık alanlara kadar her şey karaktere ve onu belki de en iyi temsil edebilecek yüz bölgesine odaklanır. Hemen hemen her karede kapanış insan yüzüyle yapılmaktadır. Yani yüze kadar olan her yer karartılmakta, yüz bir haleyle sarılmış gibi durmaktadır. Filmin her bir karesinde aslında aydınlık ve karanlık ilişkisini, aralarındaki keskin ayrımı görebilmek mümkündür. Göz makyajlarında da aslında siyah-beyaz kontrastı yani bir anlamda aydınlık-gölge kontrastı kullanılmıştır. (Resim 14)

¹⁹³ Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1991), s.219.

Makyajdan, dekora, ışıklı alanların konturlarına kadar filme geometrik bir yapı, özellikle de üçgen şekiller hakimdir. (Resim 15) Işık kullanımı sayesinde aydınlık alanların sınırları da üçgenlerle çizilmiştir. Oysa izlerken, seyirciyi ilgilendiren bölümlerin sadece aydınlık olan yerlerden ibaret olduğu düşünülebilir. Gölge olan yerler belirsiz bir tedirginlik yaratmaktadır. Filmde aydınlık olmayan yerlere tam olarak dikkat edildiğinde, karanlık altındaki bu yerlerin harekete gebe, zifiri bir karanlık olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.3.1. “Dr. Kaligari’nin Odası” Üzerine Kısa Notlar

Dr. Kaligari’nin Odası filmine ait, zaman kodları belirtilmiş, seçme sahneler ve açıklamaları şöyledir:

- **(02:05)** Filmin geçtiği Holstenwall kentinin ilk gösterildiği karede, şehir dekoru, gölge etkisi kullanılarak yapılan bir göz aldatmacasıyla, kabartma bir esere benzemektedir. (Resim 16)
- **(04:00)** Kaligari’nin çadırının kapısında da fark edilen, adeta bir dekor gibi kullanılan ışıklı alanların ve yansımaların şekli hep geometrik, keskin ve üçgenimsidir. Böylece ışık sadece aydınlatma için değil, şekiller oluşturan, sembolik görüntüler yaratan, iç dünyayı yansıtan bir malzeme olarak kullanılmıştır. (Resim 17)
- **(12:59)** Meydanın ortasına, tepeleri ve konturları keskin, sivri üçgenlerden oluşan evlerin gölgesi düşürülmüş ve meydanın ortasındaki söz konusu keskin ışıklandırmayı aslında gölge ortaya çıkarmış hattâ meydana getirmiştir.
- **(14:30)** Alan’ın öldürüldüğü, filmin “NIGHT” bölümü, en etkili gölge kullanımı için çok iyi bir örnektir. Alan’ın katili hiç görünmez. Katilin duvarda büyüyen gölgesi seyirciye yaklaşmakta olduğunu anlatır ve gerilimi yükseltir. Katilin bedenlen görünümü bu etkiyi kesinlikle azaltacaktır. Katil bıçağı kaldırır ve kurbanı saldırır. Seyirci bu anda kurbanı bedenlen görür. Kurbanın gözlerindeki korkuyla katilin gölgesinin ataklığı birleşince ortaya inanılmaz etkileyicilikte bir sahne çıkmıştır. (Resim 18)
- **(15:22)** Francis, Alan’ın öldürüldüğünü öğrendiğinde haberi getiren kadına sırtını döner, böylece yüzü seyirci yönüne dönmüş olur. Alan’ın bir yanı,

eğilimli olduğu taraftır ve karanlıktadır. Bu karanlığın; adamın aldığı üzücü ve şok edici haber sonrası karanlık, üzüntülü, ölüm konulu düşüncelerini simgelediği düşünülebilir. Alan'ın diğer yanı ise, kadının da yer aldığı aydınlığa, hayatın gerçeklerine dönüktür. Karanlık yine buhran, acı ve üzüntüyü simgelese de, aydınlık iyiliği, mutluluğu değil, bu kez gerçeği simgelemektedir.

- **(17:24)** Karakola giden merdivenlerdeki gölge dikkat çekicidir. Karanlık ve aydınlık, siyah ve beyaz; karakol kavramıyla bütünleşmiş bir ikilemi de simgelemektedir.
- **(27:26)** Dr. Kaligari tarafından hipnotize edilen, filmin baş karakteri Cezar bir gölge gibi siyahtır ve duvara sürtünerek, kayarcasına ilerler; tıpkı bir gölge gibi. Son derece güçlü bir benzetme yapılmıştır ve tüm film içinde en etkileyici sahnelerin başında gelmektedir. Sezar burada bir gölgeyi canlandırmıştır. Sinema dili açısından düşünüldüğünde bu dahiyane bir fikirdir. Et ve kemikten oluşan, somut insan bedeni, tüm somutluğuna ve hacmine rağmen gölgeye dönüşmüştür. (Resim 19)
- **(46:03)** Filmin başındaki anlatıcı, sonunda hikayeyi bitirdiğinde, ikili artık karanlıkta değildir. Etrafları da aydınlıktır. Filmin başında bir gizemi simgeleyen karanlık artık hikayenin ve dolayısıyla da gizemin çözülmesiyle dağılmıştır.



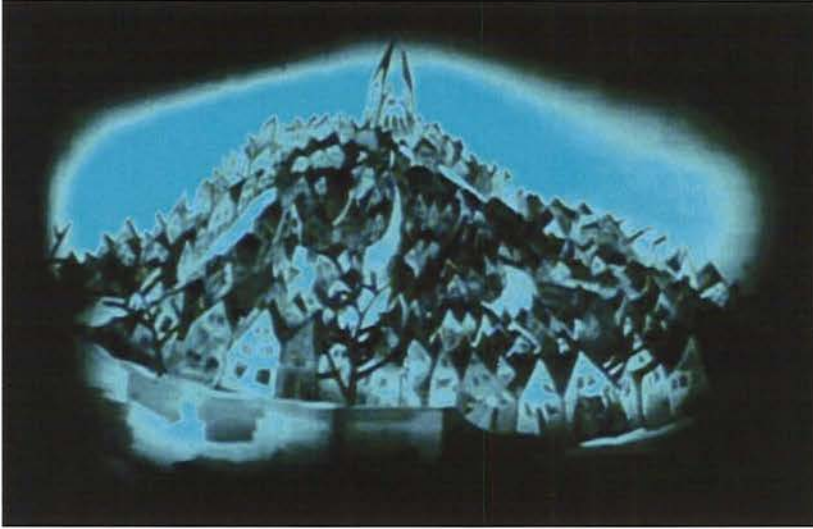
Resim 13. “Dr. Kaligari’nin Odası”



Resim 14. “Dr. Kaligari’nin Odası”



Resim 15. “Dr. Kaligari’nin Odası”

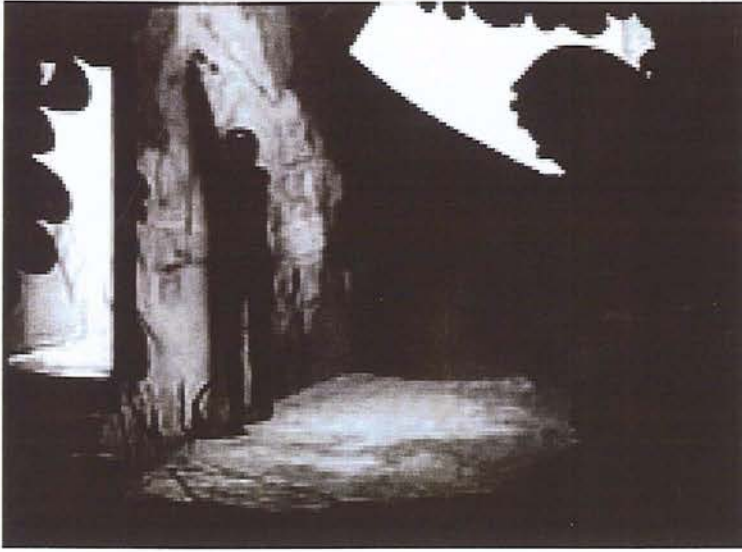


Resim 16. “Dr. Kaligari’nin Odası” (02:05)





Resim 18. “Dr. Kaligari’nin Odası” (14:30)



Resim 19 “Dr. Kaligari’nin Odası” - (27:26)

5. SONUÇ

İnsanoğlu toplumsal yaşam içindeki pek çok konuyu doğadan yaptığı gözlemler sonucu bulmuş ve algısını yönlendirerek düşüncelerini oluşturmuştur. Sahip olunan düşünceler ve yaşama bakış ile, bu gözlemler çok çeşitli yöntem ve tarzlarda yansıtılmıştır. Kendini ifade etme, kalıcılık endişesi ve kaybetme korkusu ile insanoğlu algıladığı dünyayı ve kendi gerçeklerini yüzey üzerine resmetmiştir. Doğada yaptığı gözlemler sonucunda insanoğlu güneşin hareketlerine bağlı olarak nesneler üzerinde ışığın değiştiğini fark etmiştir. Üzerine ışık düşen bir nesnenin ışık alan yeri aydınlanırken, ışık düşmeyen yeri karanlıkta kalır. Buna bağlı olarak da, bir şeyi resmederken ışıklı ve karanlık alanlar oluşturmuştur. Doğaya baktığında nesneler üzerinde ışıklı ve gölgeli alanlar gözlemleyen insanoğlu, hem gerçeği olduğu gibi yansıtma kaygısı taşıdığı dönemlerde, hem de gerçeği kendi iç süzgecinden geçirerek, kendine göre yorumlamayı tercih ettiği dönemlerde, anlatımını vurgulamak, pekiştirmek, etkin kılmak ve güçlendirmek adına, ışıklı-karanlık alanları belirtmeye önem vermiş; yani gölgeye başvurmuştur.

Gölge hem fiziksel olarak hem de psikolojik olarak hayatın içinde bir yere sahiptir. Gölgenin bu fiziksel ve psikolojik etkisi yani anlatımın doğrudan bir aracı olarak kullanılıp, bir anlatım meselesi olması, onu sanatçıların kullandığı görsel bir malzeme haline gelmiştir. “Gölge en kötü görüntüyü bile ‘güzel’leştiren plastik bir araçtır. Bugünün sanal görüntüler dünyasında gölgenin artık farklı bir anlam kazandığı bilinmektedir.”¹⁹⁴ Bu anlamda, geleneksel resmetme teknikleri incelendiğinde çizgisel üslubun yanında, gölgenin ağırlıkta olduğu ve konturların sınırlarını eriten gölgesel tekniğin ağırlığı görülür. Gölge fiziksel bir varlık olmasının ötesinde, görsel anlatımı destekleyen önemli bir öge olagelmıştır.

Resim, fotoğraf ve film, kısacası bir yüzeyi olan her dayanak, üzerinde bir gölge taşır. Görmeye anlam yükleme gücü olan gölge, nesnelerin fiziksel olarak ortada olmasalar da, bir anlamda görülmelerini sağlar. Yüzey üzerinde resmedilirken, figürlerin fiziksel olarak ortaya çıkmalarını sağlayan gölge, onlara ikiboyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyutu verir. Bütün bunlar gölgeyi, insanın görme duyusu yoluyla

¹⁹⁴ Özge Açıklol, Editörden, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü**, Sayı no: 77, (Güz:2000), s. 3.

dünyayı algılama sürecini güçlendiren bir öge olarak ortaya çıkarır. Gölge bu anlamda algılamayı yönlendiren ve hattâ onu anlamlı kılan bir ögedir.

Nasıl ki ışık, renk, doku ve çizgi, tek tek ve bütün olarak, bir görsel estetik öge nitelendirmesiyle değerlendiriliyorsa, gölgeyi de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Görsel estetik öge olarak gölge, zihinde oluşan nesneye anlam ve boyut kazandırır. Çünkü nesnenin anlamı görüntüsünün ardında gizlidir ve gölge, hem de binlerce anlam alternatifiyle birlikte, bu gizi açığa çıkarır. Gölgenin boyuta anlam katma işlevini gerçekleştirecek kişi ressamdır, fotoğraf sanatçısıdır ve yönetmendir. Bu kişiler birer “camera obscura”ya benzetilirse, camera obscura’dan tek farkları, insani vasıfları olan iradeleri sayesinde, yansıttıkları şeyin kendilerine özgü, dışavurmak, söylemek, yansıtmak istedikleri şey olacağıdır. Sanatçı, görülebilen gerçeği alır ve içinden geçirerek kendince yansıtır. Kullandığı gölgeler sayesinde de ortaya koyduğu kendi gerçeğini yorumlamada ve anlamlandırmada izleyeni tamamen özgür bırakır. Tüm bu anlatılanların ışığında, bu sanatlara da yeni bir tanımlama ve anlam katılabilir: Resim, fotoğraf ve film sanatı, danişıklı bir kafa karıştırmaca ya da daha doğru bir dille ‘görünen’ dünya gerçeğini bir yana koyup, eserin izlendiği süre boyunca ‘görünemeyen’ dünya gerçeğini yaşamadır. Ancak gölge, diğer görsel estetik öğelerde olduğu gibi, yüzey üzerinde tek başına değil, diğer öğelerin de birlikteliğiyle ortaya çıkar. Gölge diğer görsel estetik öğelerde olduğu gibi, yüzey üzerinde reseden kişi için, düşünce ve duygularını açıklama, yorumlama ve pekiştirme aracıdır.

BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

- And, Metin. **Dünyada Ve Bizde Gölge Oyunu**. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1977.
- Arnheim, Rudolf. **Art and Visual Perception**. Los Angeles: Uni. of California Press, 1997.
- _____. **Film As Art**. London: Faber and Faber, 1958.
- Barasch, Moshe. **Theories of Art, From Plato to Winckelmann**. NY University Press, 1985.
- Baudrillard, Jean. **Kusursuz Cinayet**. Fransızcadan çeviren: Necmettin Sevil. Ayrıntı Yayınları, İstanbul :1998.
- Baxandall, Michael. **Shadows And Enlightenment**. London: Yale University Press, 1995.
- Berger, John. **O Ana Adanmış**. Hazırlayan: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. Metis Yayınları, İstanbul:2003.
- Bruce, Vicki Patrick R. Green, Mark A. Georgeson. **Visual Perception Physiology, Psychology and Ecology**. Psychology Press, East Sussex:1996.
- Burch, Noël. **Light To Those Shadows**. London: Woodstock Books, s1990.
- Büker, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara: İmge Yayınevi, 1991.
- Copperfield, David, Janet Berliner. **David Copperfield's Tales of Impossible**. New York:Harper Prism, 1995.
- Demir, Yalçın. **Filmde Zaman ve Mekan**. Eskişehir: Turkuaz Yayınları,1994.
- Denkel, Arda. **Reality & Meaning A Particularistic Point of View**. Boğaziçi University Press, İstanbul:1995.
- Dorsay, Atilla. **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**. Cep Kitapları, İstanbul: 1986.
- Gombrich, Ernst Hans. **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- _____. **Shadows-The Depiction Of Cast Shadows In Western Art**. London: Yale UniversityPress, National Gallery Publications, 1995.

Hammond, Paul. **The Shadow and It's Shadow "Surrealist Writings on Cinema.** British Film Institute, London: 1978.

Heidegger, Martin. **Özdeşlik ve Ayrım.** Çeviren: Necati Aça. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara: 1997.

Herbert, Stephen. **A History of Pre-Cinema Vol. 2.** London: Rotledge, 2000.

_____. **A History Of Pre-Cinema Vol. 3.** London: Rotledge, 2000.

Kılıç, Levend. **Fotoğrafa Başlarken.** Ankara: Dost Kitapevi, Şubat 2002.

_____. **Görüntü Estetiği.** 4. Baskı. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003.

Kraucauer, Siegfried. **From Caligari To Hitler, A Psychological History Of The German Film.** New York: Princeton University Press, 1974.

Mannoni, Laurent, Donata Presenti Compagnoni, David Robinson. **Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture.** 14. ed. La Giornate Del Cinema Muto, 1995.

Nietzsche, Friedrich. **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe,** İstanbul: Elif Yayınları, 1963.

Özel, İsmet. **Tahrir Vazifeleri.** İstanbul: Şule Yayınları, 1998.

Platon. **Devlet.** Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001.

Proust, Marcel. **Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde.** Çeviren: Roza Hakmen. İstanbul: Y.K.Y., 2000.

Reid, Thomas. **An Inquiry Into The Human Mind, On The Principles Of Common Sense.** Bristol: Thoemmes Antiquarian Books Ltd., 1990.

Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Rosenberg, Donna. **Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi.** Çeviren: Koray Akten. 2.bs. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

Russell, Bertrand. **Felsefe Sorunları.** Çeviren: Vehbi Hacıkadıroğlu. İstanbul: Alaz Yayınları, 1980.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner. **Politik Kamera.** Çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Sporre, Denis J.. **Perceiving The Arts, An Introduction to The Humanities.** Prentice Hall: Englewood Cliffs, N. J., 1989.

Stoichita, Victor I.. **A Short History Of The Shadow.** Translation: Anne-Marie Glasheen. London: Reaktion Books, 1997.

Todorov, Tzvetan. **The Fantastic.** New York: Cornell University Press, 1987.

Vasseleu, Carthryn. **Işığın Dokusu.** Çeviren: Aydın Sarıkaya. Ankara: Öteki Yayınevi, Aralık 1999.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.** Çeviren: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Zajonc, Arthur. **Catching the Light- The Entwined History of Light and Mind.** New York: Oxford University Press, 1993.

Zettl, Herbert. **Sight, Sound and Motion.** California: Wadsworth Publ. Co., 1973

Dergiler

Achenbach, Joel . "Light", **National Geographic** Vol.200, no:4, Washington DC: October 2001.

Açıkkol, Özge. "Editörden", **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı no:77, Güz 2000.

Antmen, Ahu. "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı Ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?** Sayı no:84, Yaz 2002.

Atıcı, Ece Gamze. "Korkunun Yeni Ruhu", **Altyazı-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı:25, Ocak 2004.

Bektaş, Dilek. "Bauhaus'ta Fotoğraf Sanatı", **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?** Sayı no:84, Yaz 2002.

Bresson, Henri Cartier. "Belirleyici An", Çeviren: Mehmet H. Doğan, **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?** Sayı no:84, Yaz 2002.

Ergüven, Mehmet. "Mucizevi İkiz", **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı no:77, Güz 2000.

_____, "Fotoğraf: Gizemli Kayıt", **Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?** Sayı no:84, Yaz 2002.

Ertürk, İsmail. “Sinemada Gölgenin Kaynağı Nerede? Alman Dışavurumcu Sinemasında Aydınlatma ve Gölge Oyunları”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı no: 77, Güz:2000.

Oskay, Ünsal. “Yazınsal Kurgu Türleri”, **Kurgu Dergisi** Sayı no:9, Eskişehir: 1991.

Quignard, Pascal. “Gece Bizi Sadeleştirir”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı no:77, Güz 2000.

Rifat, Samih. “Fotoğrafın Gölgeleeri”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı: 77, Güz 2000.

Sözer, Önay. “Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü** Sayı no:77, Güz 2000.

Tunalı, Dilek. “Sinema-Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway’in İki Filmi “Tuval Bedenler” ve “Prosperonun Kitapları” **Sinemasal Dergisi**, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları , Ortak kitap-6, 2002.

Turan, Güven. “Od, Oda, Odak”, **Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü**, Sayı no:77, Güz 2000.

TEZ

Güven, Hatice Nevin. “**Resimde Görsel Algılama**”. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 1996..

İnternet Adresleri

<http://www.hermesnet.it/~hermesnet/directory/moderna/spinoza.html>. Deleuze: **Seminar Session on Spinoza**, February 17, 1981. (15.05.2003)

www.ucm.es/info/especulo/numero23/percin_i.html. Hugo N. Santander: **Perception and Cinema** -n° 23 Espéculo UCM. (12.03.2003)

www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm. Yiğit Tuncay, **Özelci İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk**, Yeni İnsan Dergisi, sy.26- Kasım-1994. (25.12.2002)

<http://www.omuegitim.edu.tr/%5Csayi14%5Cemresyonizm.pdf>. Sevgi Koyuncu, **Empresyonizm**, Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s.14. (04.09.2003)

<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/dergi/99/mayis/ronesans.pdf> (23.02.2003)

