



FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Journal of Social Sciences

p-ISSN:1300-9702 e-ISSN: 2149-3243



Noir*: Resim Sanatından Sinemaya Siyahın Atmosfer Etkisi

Noir: The Atmospheric Effect of Black From Painting to Cinema

Okan ŞAHİN¹

¹Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Mardin, okansahin@artuklu.edu.tr orcid.org/0000-0002-9317-8267

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
03.10.2024
Kabul/Accepted:
08.04.2025

DOI:

10.18069/firatsbed.1560762

Anahtar Kelimeler

siyah, resim, atmosfer,
sinema

ÖZ

Noir terimi sanat tarihi içerisinde çoğunlukla sinemaya dair bir kavram olarak kullanılır. Film *Noir* (Kara Film) olarak bilinen ve Hollywood kökenli 1940-50 yılları aralığını kapsayan karanlık atmosferli ve suç odaklı filmlerin geneli için kullanılan bir tanım olarak öne çıkan *noir* terimi; aslında sanat tarihinin de farklı dönem ve üslup anlayışlarında gerek biçim özellikleri anlamında gerekse de bağlamsal özellikler açısından karşımıza çıkar. Siyah, kültür tarihi açısından varlığının ötesinde resim sanatı içerisinde ilk olarak ışık-gölge karşıtlığında asli bir resimsel unsur olarak; sonrasında Romantizm ve Sembolizm hareketi içerisinde de biçim özelliklerinden sıyrılıp genel bir kompozisyon atmosferi oluşturmaya başladığından oldukça önemli bir plastik enstrüman olarak öne çıkar. Bu noktada siyahın kullanımı renk olma özelliğinden sıyrılıp kompozisyonel auranın oluşmasını sağlayan bir tür atmosfer etkisi oluşturmaya başlar. Bu çalışma *noir* kavramını hem resim sanatı alanında hem de sinema özelinde siyahın yarattığı etkiyi hissettiren bazı örnekler açısından ele alarak tartışmayı amaçlamaktadır. Seçilen örnekler *noir* etkisinde kompozisyonel atmosferin en net hissedildiği çalışmalardan hareketle siyahlığın oluşturduğu sanatsal etkinin boyutlarını aktarmayı hedefler. Çalışma, siyahın sözü edilen atmosfer etkisini sanat tarihi-sinema disiplinleri üzerinden karşılaştırmalı bir aktarımı merkeze alarak ortaya koyacaktır.

ABSTRACT

The term *noir* is mostly mediated as a cinematographic concept in art history. The term *noir*, known as Film *Noir* stands out as a definition used for the dark atmosphere and crime-oriented films of Hollywood origin, covering the period of 1940-50. In fact, it appears in different periods and styles of art history, both in terms of formal features and contextual features. Beyond the existence of black in terms of cultural history, it is first seen as an essential pictorial element in the art of painting, in the light-shadow contrast, later in the Romanticism and Symbolism movement. It stands out as a very important plastic instrument in terms of stripping away its formal features and creating a general compositional atmosphere. At this point, the use of black ceases to be a color and begins to create a kind of atmospheric effect that creates a compositional aura. This study aims to discuss the concept of *noir* in terms of some examples that make you feel the effect of black both in the field painting and cinema. The selected examples aim to convey the dimensions of the artistic effect created by blackness, based on the works in which the *noir*-influenced compositional atmosphere is felt most clearly. The study will reveal the aforementioned atmospheric effect of black by focusing on a comparative transfer through art history-cinema disciplines.

Atıf/Citation: Şahin, O. (2025). *Noir: Resim Sanatından Sinemaya Siyahın Atmosfer Etkisi*. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35, 2, 419-434

Sorumlu yazar/Corresponding author: Okan ŞAHİN, okansahin@artuklu.edu.tr

* Fransızca kökenli bir kelime olan *noir*, kara-siyah anlamına gelmektedir, makalede de ilgili bağlamda kullanılacaktır.

1. Giriş

Siyahın sanat tarihsel öyküsü uzun ve katmanlı bir ilişkiler örgüsüdür aynı zamanda. Bir renk olarak kabulü oldukça geç dönemlere rastlamakla birlikte; bugün bakıldığında mülkiyet hakkının sahiplenilmesine kadar gidebilecek önemde veya etkide bir renk olarak sanat tarihi içerisinde yerini almıştır. Mağara resimlerinde karşımıza çıkan uygulamalardan çağdaş sanat pratiklerine kadar farklı biçim ve bağlam özelliklerini yansıtmaları anlamında siyahın tarihi sanatın gelişim öyküsüne paralel biçimde şekillenmiştir. Farklı mitolojilerde ve kutsal anlatıların genelinde siyaha mutlaka değinilmiştir ve bu şekliyle siyah ilk olarak anlatılar özelinde karşımıza çıkmaktadır. Bu şekliyle siyahın kullanımının karşımıza çıktığı ilk alanlar kutsal metinlerde ifade bulduğu şekliyle ‘lanet’linin temsili olarak görülürken, sanatın içine dahil ilk olarak mağara resimlerinde karşımıza çıkar. Gerek Altamira’da gerek Chauvet mağaralarında hayvan figürlerinin siyah konturlarla belirginleştirilmesi ile başlayan süreç çok sonrasında Mısır Sanatı’nın iki boyutlu resimsel uygulamalarından, Geç Antik Dönemin vazo resimlemelerine kadar sanatın başlangıç öyküsünün farklı kulvarlardaki etkisini ortaya koymuştur. Fakat siyahın doğrudan nesnel varlığı farkında olunarak resim sanatında ortaya konan ilk uygulamalar Orta Çağ Sanatı’nın gotik etkide yapılan resimlerinde kendini gösterir. Işık-karanlık dikotomisinde anlamını bulan bu etki, ışığın ‘iyi’ karanlıkların ise ‘kötü’ olarak tariflendiği Hristiyan anlatısının ışığında şekillenen dini etkili resimlerin hem arka plan uygulamalarında hem de altın sarısının yanında kutsal ışığı vurgulayan sarıyı öne çıkaracak şekilde uygulanır (Pastoureau, 2012: 22). Bu noktada yaratılmak istenen etki motivasyonel (Hristiyan inancını pekiştirecek uygun atmosferin yaratılma çabası) olmakla birlikte bir tür resimsel auranın kitlelere aktarımı da siyah renk üzerinden kurgulanmış olur. Siyah böylece Hristiyan anlatısında şekillenen ıstırap ve kefaretin temsili olarak görsel sanatlarda da vücut bulan bir renk olarak düşünülür. Bu bağlamda siyahın kurgulanışı renk sembolizasyonu açısından da yavaş yavaş oluşturulmaya bu dönemlerde başlamıştır denebilir. Örneğin siyah Kitab-ı Mukaddes’in ilk beş satırında geçtiği şekliyle boşluğu ve ölümü sembolize eder (Pastoureau, 2012: 22). Buradan hareketle Hristiyanlık içerisine benzer temalar dahilinde eklemeliyle siyahla psikolojik etki arasında bir bağ gelişmeye başlar. Sözü edilen etki sadece kutsal anlatılar bağlamında şekillenmez; mitolojide de farklı tanrı ve tanrıçalar özelinde oluşturulan etki güç ve aktarımının sembolik pozisyonu anlamında da siyahın merkeze alındığı bir yapıyı ortaya koyar. Örneğin Yunan mitolojisinde gece tanrıçası olarak bilinen Nyx Khaos’un-yani boşluğun kızıdır ve uzak diyarlarda bir mağarada yaşar. Bu mağaradan siyahlara bürünerek yine siyah atların çektiği arabasına bürünerek dünyayı bir uçtan öteki uca kat eder. Karanlık gece tanımının da Nyx’ten hareketle evrenselleştiği bilinir. Nyx için *neredeyse ışısız; saf bir siyah* tanımının da kullanıldığı bilinir (Harvey, 2013: 18). Rönesans ile birlikte ise, dönüşen zihinsel yapı özelinde siyahın geri planda kaldığı ve natüralizmin doğuşuyla birlikte doğa görüntüleri içerisinde siyahın yer alamayacağı görüşünden hareketle siyah resim sanatında da renk paletinin içerisinde yer almaz. Buna karşın siyaha dair yerleşik kültürel kalıplarda farklılıklar da hemen göze çarpar. Siyah gündelik yaşamda Orta Çağ’da nitelendiği ‘kötücül’ ya da ‘uğursuz’ özelliklerinden sıyrılarak pozitif vurgulu bir sembolizme evrilir. Örneğin İtalya’da gelişen şehir-devlet yapısının bir tür yansıması olarak büyüyen ailelerin arma renkleri açık tonlardan koyu ve siyah tonlara doğru kayar. Kumaş boyacılığının gelişmesine paralel olarak da siyahın ton değerlerinin çeşitlilik göstermesiyle birlikte toplumsal algının siyaha karşı tutumunda olumlu yönde farklılıklar gözlemlenir (Pastoureau, 2012: 89). Fakat sanat bağlamında sözü edilen etki daha önce de bahsedildiği gibi negatif bir yönde ilerler. İlk olarak Leon Battista Alberti’nin *Resim Üzerine* ve *Heykel Üzerine* başlıklı çalışmada ele aldığı şekliyle dört ana renk kabul görür. Bunlar: Kırmızı (ateşin rengi olarak), mavi (havanın rengi olarak), yeşil (suyun rengi olarak), ve gri-kül rengi (toprağın rengi olarak) doğrudan doğaya atıfla kurgulanmışlardır (Alberti, 2015: 89). Siyaha dair yaptığı vurgu ise, Leonardo Da Vinci’nin fikriyle paralellik gösterecek şekilde siyahın bir tür ‘renksizlik’ olduğu yönündeki görüşüdür. Leonardo, resmin aydınlık ve karanlık kalan kısımları üzerine düşünen bir ressam olarak, ilk *chiaroscuro* tekniğinde ortaya koyduğu çalışmalarla, siyahın bir tür kompozisyon özelliği olarak hissedilişini 1400’lü yılların sonunda ortaya koyduğu eserlerle görünür kılmıştır (Harvey, 2013: 113). Önce Alberti sonrasında Leonardo’nun siyaha dair aktardıkları anti-natüralist etkide bir teknik değerlendirmeyi kapsasa da resimsel etki anlamında Leonardo’nun tutumu siyahın bir tür ‘gölgeli-karanlık alan’ değerlendirmesinde ele alınmış olur. Aslında *chiaroscuro*¹ tekniğiyle yapılan ilk çalışmalar Rönesans’ın erken döneminde gravür veya

¹ Chiaroscuro tekniği, Geç Rönesans’tan Barok döneme geçiş sürecinde önce gravürlerde denenmiş sonrasında yağlıboya resmin gelişimiyle birlikte tuval resimlerinde sıkça başvurulan bir tür ‘ışık-gölge’ tekniği anlamına gelir. Resim içerisinde Caravaggio’nun geliştirdiği bir teknik olan *chiaroscuro* aslında öncesinde Leonardo tarafından da resim düzleminde gölgeli

çeşitli baskı resimlerin içinde göze çarpar fakat resimsel bir tutum olarak ve doğrudan resimsel atmosferin bir yansıması olarak ele alınışı Rönesans'ın olgun döneminde-özellikle yağlıboya etkili resmin gelişimiyle yukarıda da sözü edilen çeşitli resimsel tekniklerin gelişimiyle paralellik gösterir. Fakat Caravaggio ile birlikte doruk noktasına ulaşarak bugünkü bildiğimiz tanımına kavuşmuş olur.

Siyahla resimsel kompozisyon içerisinde bir tür atmosfer etkisi oluşturma anlayışı, Barok dönemin psikoloji etkili sanat anlayışı bağlamında şekillenmiş; özellikle Romantizm'de yoğunlaşarak duygu merkezli aktarımın başat bir unsuru olagelmıştır. Benzer bir tutumu modernizm sürecinde ve sonrasında resim sanatının farklı hareketleri bağlamında hissederken sinemanın doğuşuyla birlikte siyah-beyaz film yapımı etkisinde fakat özellikle sinema sanatının önemli başlangıç akımlarından biri olan *Film Noir* içerisinde de görürüz. Böylece siyah renkle sanatsal aura arasında hissedilen ilişki, resim sanatının farklı dönemlerinde ve sinemanın belli akım özellikleri bağlamında ortaklaşan aktarımında görünürleşir. Bu çalışma sözü edilen ilişkiyi resim sanatının bahsedilen aktarımında öne çıkan sanatçı, akım veya teknik unsurlarıyla birlikte sinemanın benzer etkiyi hissettiren Film Noir hareketi bağlamında irdeleyecektir.

2. Tenebrizm Bağlamında Siyahın Atmosfer Etkisi

Barok Sanatın öncü sanatçısı Michelangelo Merisi de Caravaggio sadece 17. yüzyıl sanatını şekillendirmekle kalmamış; aynı zamanda geliştirdiği resimsel tekniklerle hem Barok Sanat içerisinde öncü bir sanatçı; hem de resimde gölgeli-karanlık alanların oluşumunda yetkin bir usta olarak öne çıkmıştır. Caravaggio'nun sanat tarihine katkısı şüphesiz siyahın kullanımına dönük olarak geliştirdiği yenilikçi tutumu nedeniyle de önem arz eder. Bu tekniklerden en bilineni *tenebrizm* olarak da literatüre dahil olan resimsel anlayıştır.² Tenebrizm, Caravaggio'nun kendi resimlerine uyguladığı keskin gerçekçilik anlayışının açısıl unsurlarla resim düzlemine dağılan ışığın nesneler üzerinde net bir aydınlığı yaratma-oluşturma anlayışıdır (Harvey, 2013: 114, ayrıca bkz. Kleiner & Tansey, 1996: 839-840). Sözü edilen aydınlık alanın oluşumuyla birlikte nesne ile etrafında şekillenen karanlık alan arasında net bir ayırım meydana gelir. Bu şekilde oluşturulan kontrast etkiyle birlikte siyahlık vurgusu sadece resimsel alanları birbirinden ayıran bir unsur olmaz; bununla birlikte resim düzlemi üzerindeki figürler bütünü de görünür kılan bir atmosfer yaratır. *Chiaroscuro* tekniğinden farklı olarak tenebrist tutum, ışıklı bir alana odak oluşturarak karanlıkta kalan alanla odadaki ışıklı nesne arasında gerilimli bir kontrast oluşturur. Böylece siyahlığın yarattığı yutucu atmosfer vurgusundan faydalanarak nesneyi ya da figürü daha da görünür kılar. Bu haliyle Caravaggio resminde siyahların değerlendirilişi; tipik bir renk değerlendirilmesi bağlamının ötesinde sözü edilen siyahlığın 'görünür' kılındığı bir tutuma evrilir. Siyahlık resimsel alanları sadece birbirinden ayırmaz, figürler bütünü arasındaki bağlantıyı güçlendiren bir etki oluşturur.

Caravaggio'nun bu etkiyi en net hissettiren çalışmalarından biri olan *Aziz Matta'nın Çağrılışı* isimli eserinde tenebrist etkide siyahlık vurgusunun tam da sözü edilen atmosfer etkisini oluşturduğu net bir şekilde hissedilir. Bu çalışma 1599 yılında Caravaggio'dan San Luigi dei Francesi kilisesinin şapel odalarından biri için Matta'nın yaşamından üç sahneyi canlandırması istenen seriden biridir. Sanatçının bu çalışması ışığın kullanım şekli açısından oldukça farklı bir noktada yer alır. Resmin sağ tarafından odaya doğru açılan kapı kuvvetli bir doğal ışık kaynağı olarak odanın iç kısmını keskin bir diyagonal açıyla ikiye bölerek resim düzleminin ışık-karanlık dikotomisinde okunmasına olanak sağlayacak bir yapı oluşturur. Resmin sol tarafında vergi tahsildarı Levi*para saymaktadır ve sağ tarafta bulunan İsa eliyle Matta'yı işaret ederek çağırır. İsa'nın uzattığı kolu resmin ışıklı alanıyla karanlık alanı arasında bir hat oluşturarak resmin ışıklı-karanlık alan ayırımını imleyen bir jest olarak işlev görür. Kompozisyonun bu şekilde ikiye ayrılmış olması, dünyevi alan ile uhrevi alan ayırımının da vurgulanmasına yol açan psikolojik bir boyut da ortaya koyar (Racco, 2016: 288). Bu tip bir ayırım Barok dönemde sıkça başvurulmuş nesneler dünyası ile metafizik alan arasındaki zıtlığın görünürlüğünün ortaya konması açısından da önem arz eder (Rzepinska ve Malcharek, 1986: 95).

alanların oluşturulması adına ortaya konmuş; fakat 17. yüzyılda da bugün bilinen haline kavuşmuştur. (Bkz. Shearman, 1962: 13-47).

² Resimde tenebrist tutum aslında Rönesans dönemi içerisinde başlamıştır. Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, sonrasında Tintoretto gibi sanatçılar karanlık tonlu resimler ortaya koymuşlardır fakat Barok etkili bir tenebrist tutum, dramatik etkinin oluşumunda önemli bir paya sahiptir. Konuyla ilgili bkz. (Şahin, 2023: 77-78-79).

* Matta'nın havari olmadan önceki adı olarak bilinmektedir.



Resim 1. Caravaggio, *Aziz Matta'nın Çağrılışı*, 1599-1600, tuval üzerine yağlıboya, 322 x 340 cm, Contarelli Şapeli, San Luigi Dei Francesi, Roma
<https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 24.08.2024)

Caravaggio'nun siyahın resimsel atmosfer etkisini hissettiren bir başka çalışması olan *Narcissus*'da sözü edilen etkinin oldukça farklı bir boyutuyla karşı karşıya kalırız. Caravaggio'nun 1598-99 yıllarında yaptığı *Narcissus* isimli resmi, kendi imgesine âşık olan mitolojik karakter Narcissus'un öznel doğası üzerinden kurgulanan bir resimsel aktarımı ortaya koyar. Narcissus'un kendi imgesine bakma anına odaklanan sanatçı, imgesine bakarken kendinden geçen Narcissus'un psikolojik durumuna da vurgu yapar. Narcissus'un koyu bir siyahlık olarak vurgulanan suyun yansımalarına odaklanışı; adeta kendi doğasının derinliklerine bakan birinin karanlık ruh halinin de yansıması gibidir (Harvey, 2013: 132).

Narcissus isimli çalışmada siyahlık vurgusunun öne çıkan bir başka özelliği, maddenin yapısına dair özellikleri hissettiriyor oluşudur. Buna göre siyah suyun tıpkı bir obsidyen taş ya da ince bir cam görüntüsü sunuyor oluşu, maddenin yapısı üzerinden Narcissus'un ruh halini kavramamızı sağlayan özellikleri yansıtır (Kleiner ve Tansey, 1996: 839). Öykünün dramatik kurgusu Narcissus'un siyaha bakışlarında billurlaşır ve bu şekliyle resmin psikolojik atmosferi bakılan siyah suyun resimsel aktarılışında netleşmiş olur. Caravaggio sanatında- aslında özellikle Barok anlayışın İtalyan ekolünde- ışık-gölge karşıtlığı üzerinden şekillenen genel bir yapı söz konusudur. Barok özelinde bu tutum, sonrasında Carvaggioculuk olarak da tariflenecek olan tenebrist tarzın tam da karanlığın ya da siyahlığın nasıl aktarılacağı konusunda uzmanlaşmaya çalışılması üzerine şekillendirilmiştir ve psikolojik boyut bu bağlamda öne çıkan bir unsur olmuştur. Bu anlayışı takip eden Fransız sanatçı George de la Tour Caravaggiocu tenebrizm bağlamında psikolojik atmosfer etkisini mum ışığıyla vermeye çalışırken Hollanda ekolünden Rembrandt van Rijn gerek portrelerinde gerekse de kumaş tonlarının

ten rengiyle kontrast oluşturduğu betimlemelerinde tenebrist tarzı sıkça kullanmıştır. Yine benzer şekilde İspanyol Barok sanatçısı Velazquez özellikle ten rengi üzerinde patlatılan ışığın arka planda kalan karanlık atmosfere karşıt olacak şekilde söz konusu tenebrist tutumu oldukça başarılı bir şekilde uygulamıştır.



Resim 2. Caravaggio, *Narcissus*, 1598-99, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

<https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 24.08.2024)

3. Romantizm ve Sembolizm Bağlamında Siyahın Atmosfer Etkisi

19. yüzyıla gelindiğinde sanatın temsil özelliklerinde köklü değişimler yaşanmıştır. Natüralist geleneğin terk edilmesiyle merkeze yerleşen öznel tutum geleneğin parçalanışı şeklinde kendini göstermiş; resmin kabul gören perspektif, anatomik değerlendirmelere sadık kalma gibi belirleyici kabul edilmiş olan tutumların dışarıda bırakılmasıyla birlikte sanatın değerlendirilişi de köklü dönüşümler yaşamıştır. Özellikle empresyonistlerin rengi doğada bulunan nesnelerin asli renklerinden sıyrarak başlı başına öznel bir tutumda ele almaları, modern hareketlerin öncü kabul edilebilecek yeniliklerinden biridir. Aynı dönemde duyumcu geleneğin doğuşu, renklerin *duyumsanabilir olgular* (Merleau-Ponty, 2016: 29) olarak zihne yansımaları şeklinde tariflenmesi Newton sonrası oldukça farklılaşan değerlendirmeleri ortaya koyar. Öznel algının sanatın temel bileşenlerinden biri olduğunun öne sürülmesiyle birlikte de sanatsal değerlendirme yöntemlerinde dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. Bununla birlikte renk teorisyenleri de ana ve ara renkler arasındaki değerlendirmelerinde elde ettikleri bulgular ışığında bir takım yenilikçi önerileri ortaya koyarlar. Bunlardan Eugene Chavreul renk teorisini maddenin kimyasal yapısı üzerinden şekillendiren bir teori aktarır. Buna göre bir renk yanında yer alan tamamlayıcı bir başka renkle bir araya geldiğinde asıl haline kavuşur ve etrafında

bulunan bir başka renkle bu sayede bir tür kontrast etkisi yaratır. Bu teorisini ortaya koyduğu *Renklerin Eşzamanlı Karşıtlığı Kanunu ve Renkli Nesnelerin Bu Kanuna Göre Resimsel İlişkileri İçinde Değerlendirilen Uyumu Üzerine* başlıklı incelemesinde her renkli nesnenin bir başka renkli nesne ile yan yana geldiğinde nasıl etkileşim içerisine geçtiğini ortaya koyar (Itten, 2004: 134-135). Renk gruplarının resim düzlemi içerisinde anlık değişim etkilerinin bu sayede daha doğrudan verilebiliyor oluşunun fark edilmesiyle birlikte önce İzlenimci ressamlar renklerin yan yana gelmesiyle konturdan kurtulup komplementer özelliklerin bir tür boyama etkisini oluşturduğunu görmüş oldular (Itten, 2004: 135). Bu etkinin öğrenilmesiyle birlikte resimde yavaş yavaş geleneği oluşturan desen, atölye etkisi, ışık gibi bazı geleneksel motiflerden uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu uzaklaşma eğilimi de renklerin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Siyah renk de bu dönüşümün etkisinde artık klasik anlamda yutucu, yok edici özelliğinden sıyrılarak kontrastıyla(beyaz)-ya da öznel bağlamda kendi ontolojik yapısıyla değerlendirilen bir özelliğe kavuşmuş olur. Fakat siyahın başlı başına tematik bir unsur olarak modern etkisini ilk hisseden gruplar önce Romantikler ve hemen akabinde Sembolistler olmuşlardır.

Romantizm hareketi içerisinde siyahın kavranışı bu yazıya konu olan atmosfer etkisi bağlamında doğrudan karşılık bulur. Doğacı ülküsellikle birlikte melankolik etkinin etrafında şekillenen Romantizm hareketi edebiyat ve resim sanatında etkin olmuştur. Sözü edilen etki aslında 18. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla ilk olarak Jean Jacques Rousseau'nun *Yalnız Gezerin Düşleri* isimli kitabında bahsettiği şekilde doğa sevgisini içinde hissedilen özgür, gezgin ve melankolik kişide vücut bulmuş haliyle kendini hissettirmiş ve bu noktadan sonra kısa bir sürede romantik etki tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Romantizmle birlikte 'geleneğin parçalanması' gerçekleşmiş ve akıl odaklı nesnel bir sanatsal değerlendirme biçiminden içsel görü ve değerlendirmelerin öne çıktığı sezgisel ve öznel bir yaklaşımın öne çıktığı süreç başlamıştır (Gombrich, 1986: 384). Siyahın öne çıkışının ilk işaretleri ise şair ve ressam William Blake'in gotik değerlendirmelerinde yoğunlaşan etkide ve Amerika Kıtası'nda benzer bir etkide üretimlerini gerçekleştiren Edgar Allen Poe'nun çalışmalarında çok net hissedilir. Siyahın ontolojik yükselişiyle Romantizm hareketi neredeyse paralel şekillenmiştir denebilir. Hatta romantik hareket bu etkiyi o kadar net hissettirir ki akımın bir diğer adı sonrasında 1930 yılında Mario Praz tarafından 'Kara Romantizm' olarak anılacaktır (Özgör, 2017: 7). Romantizm hareketinin siyahla ortaklaştığı en önemli nokta Neo-Gotik edebiyatın ve resmin içerisinde şekillenen karanlık ve kasvetli bir dünyanın tariflenişinde karşımıza çıkar. Sözü edilen etki sadece bağlam yönünden değil biçim özellikleriyle de sözü edilen karanlığı ortaya koyar. Fransız taşbaskı resimlerin Romantizm içerisinde karanlık ruh halini yansıtan betimleri genellikle kitap resimlemelerinde ya da baskı resimlerde görülür. Fransız ressam Eugene Delacroix'nın siyah ağırlıklı çalıştığı dönemi bu ürünlerin çokça karşımıza çıktığı çalışmalarda kendini gösterir. Bu karanlık atmosferi yansıtacak şekilde de çoğunlukla doğaüstü yaratıklarla tasvir edilen betimlerde bu etki hissedilir (Ed. Hendrix, 2016: 18-19).



Resim 3. Eugene Delacroix, *Şeytan Aloft*, 1827-28, kağıt üzerine siyah litografik baskı, 32.5 x 24 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

<https://www.pubhist.com/w34821> (Erişim Tarihi: 01.09.2024)

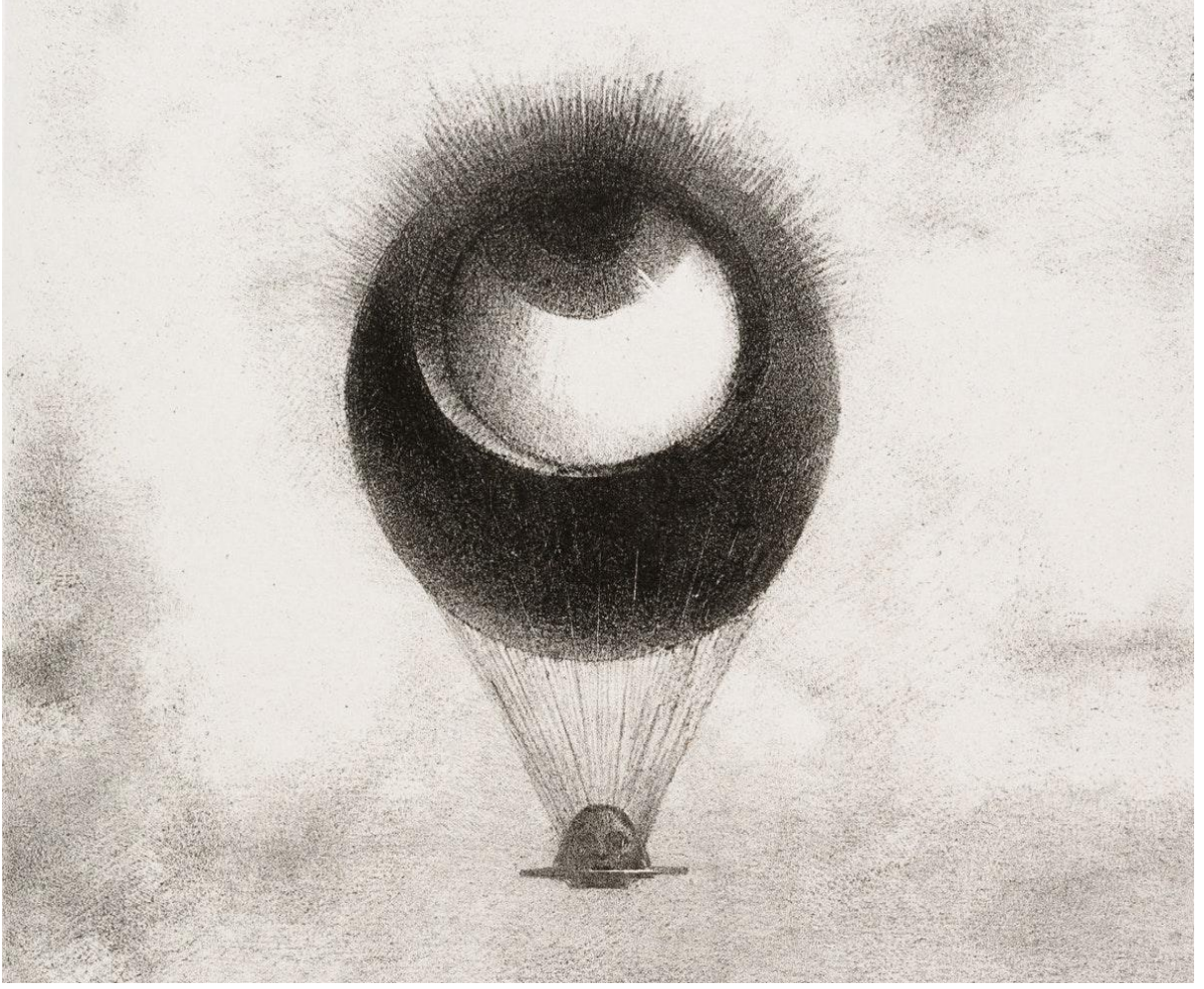
Romantizmin estetik sembolizminin bir parçası olan siyah tonlu, kasvetli atmosferin aktarılışı, grotesk bir yıkım, kabuslar, ölüm gibi temalar etrafında şekillenirler. Delilik, mistik eğilimlerin coşkucu yansımaları da yine 'Kara Romantizm'in estetik unsurlarındandır. Bu etkide ürün veren sanatçıların yine siyahla tariflenen dönemleri olmuştur. Örneğin Romantik ressam Goya'nın zihinsel olarak kötü hissettiği ve sanatının geç dönemli olarak tariflenen kısmının 'Kara Resimler Dönemi' olarak tarihselleştirilmesi siyahın sözü edilen etkide bir özellik taşımasından da kaynaklanır (Tomlinson, 2020: 300-308). Goya'nın 'Kara Resimler'i sanatçının 1820-23 yılları arasında İspanya'da bulunan *Quinta del Sordo* (Sağırın Evi) olarak da bilinen kır evinin duvarlarında gerçekleştiği resimlemelere verilen isimler olarak bilinirler. Goya'nın 'Kara Resimler'i cadılar, deliler, hastalar, ya da kendinden geçmiş yaratıklar olarak betimlediği çok sayıda siyah tonlu resimlerden oluşur. Bu resimler Goya için kendi iç dünyasında hissetmek istediği ve bir tür *katharsis* etkisi oluşturan unsurlar barındırırlar.

Kara Resimler Goya'nın hem dış dünyada mevcut olan şiddete hem de ruhuna yerleşen şeytanlara yönelik ortaya çıkarmak istediklerine uygun resimsel ifadeyi temsil ederler (...) Takıntılarının bilincine varmakla, onları bir eserde dışarı çıkarmakla kendini özgür bırakabilir ya da onları en azından ehliştirebilir ve seyircisine de aynı işi başarma izni verir (Todorov, 2019: 28-30).



Resim 4. Francisco de Goya, *Los Disparates* (Uçmanın Bir Yolu), Atasözleri Serisi, (13 No2lu Levha), 1816-19, kağıt üzerine siyah leke baskı, Özel Koleksiyon
https://en.wikipedia.org/wiki/Los_disparates (Erişim Tarihi: 01.09.2024)

Bu şekilde bakıldığında Goya için ‘Kara Resimler’in ortaya çıkışı siyahın sadece resmin biçimsel özelliği açısından değil; aynı zamanda hem Goya’nın iç dünyasını yansıtan hem de seyirciyle bu karanlık atmosferli resimler arasında kendi arınmacı ruh dünyası bağlamında bağ kurduran etkileri de yansıtırlar. Böylece siyahlık etkisi formalist unsurların neredeyse tamamen dışında ontolojik bir boyut olarak, resimsel atmosferi meydana getiren içsel-duygusal bir boyutun yansımaları olarak hissedilirler. Bu etkiyi Romantizme paralel şekillenen bir başka sanat hareketi olan Sembolizm içerisinde de benzer bir noktada fakat farklı estetik değerlendirmelerle görmek mümkündür. Sembolizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında Romantizme paralel şekillenen ve hemen hemen aynı dönemler içerisinde örnekler ortaya konan bir sanat hareketidir. Sembolizm içerisinde mistisizm vurgusu daha net hissedilir ve tıpkı Romantizm’deki gibi siyahın belirleyici olduğu-öne çıktığı örnekler akımın genel çizgisinde hayati bir rol üstlenir. Sembolizm içerisinde siyahlarıyla öne çıkan sanatçılardan biri olan Odilon Redon, az önce sözü edilen mistik yönelimli sembolist dilini Hint Mitolojisi’nin çeşitli unsurlarıyla, botanik bilimin modernizmin yenilikçi unsurlarıyla harmanlandığı bir sanatsal dili benimser. Redon’un siyahlara yöneldiği dönemi kendi hayal gücünün karanlık noktalarının resme dahil edilmesiyle ifade bulur. Sanatçının özellikle 1870 yılından sonra net bir şekilde gözlemlenen üslup değişikliği siyahlarının ortaya konuşunda kendini gösterir. 1870-75 yılları arasında sembolizminin mistik ve fantastik öğelerle ifade buluşu Redon’un en çok litografilerinde netçe görülür (Ed. Hendrix, 2016: 68). Bu noktada litografik biçimin siyahlığı mecburi kılıyor oluşu, siyahlık etkisinin atmosfer oluşturma noktasında pozisyon almasını güçlendirir. Nitekim Redon bu çalışmalardan oluşan serisine *Siyahlar* ismini verecektir. Redon’un *Siyahlar* serisi grotesk görüntülerin iç dünyanın karanlık unsurlarıyla birleşen fantastik bir biçimsellik üzerine kurgulanmışlardır. Portfolyo serisi olarak plakalar üzerine hazırlanmış bu serilerin neredeyse tamamı siyahın merkez rol üstlendiği etkidedirler. Edgar Allen Poe’ya ithafen yapılmış *Siyah Göz Şeklinde Bir Balon* (Diğer ismiyle anmak gerekirse *Edgar Allen Poe’ya*) isimli çalışma Poe’nun ‘Kara Romantizm’ine vurgu yapacak şekilde ele alınmıştır.



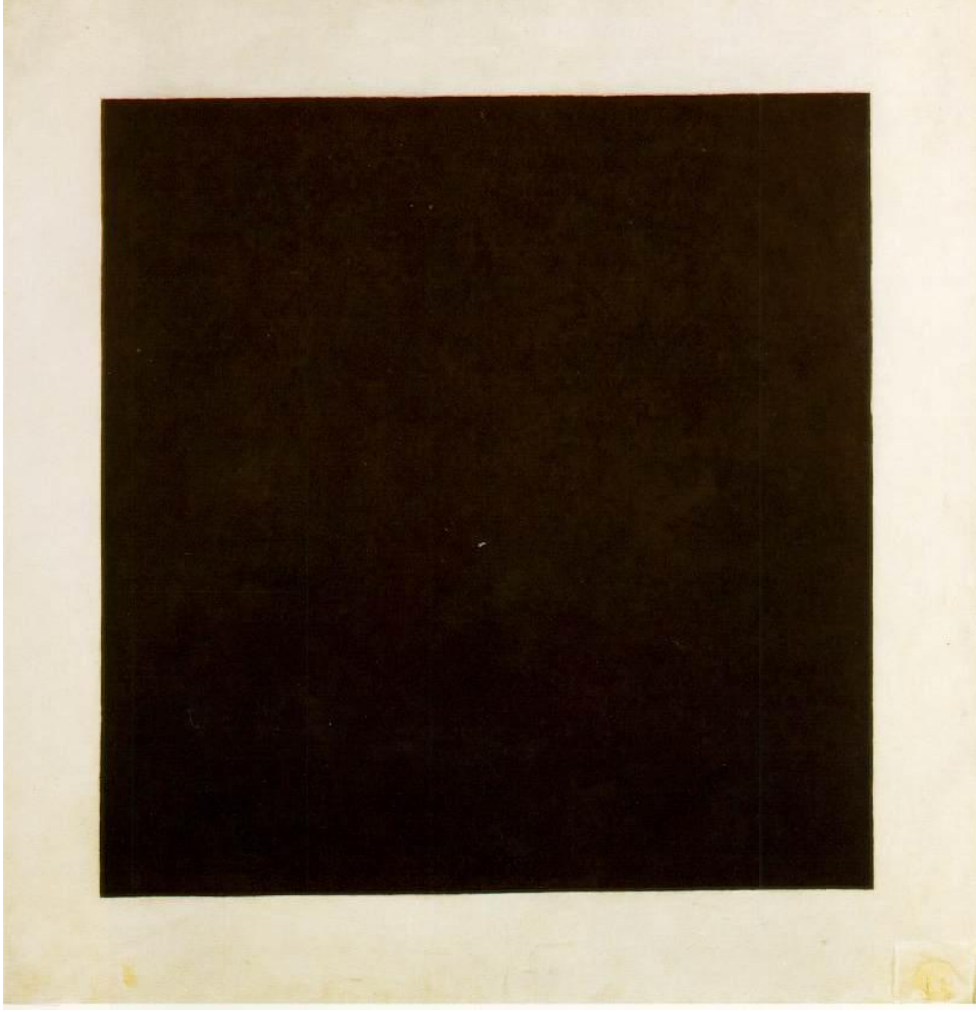
Resim 5. Odilon Redon, *Sonsuzluğa Yükselen Göz Şeklinde Garip Bir Balon*, 1882, kağıt üzerine litografi baskısı, Özel Koleksiyon

<https://oggito.com/icerikler/odilon-redonun-gozunden-edgar-allan-poe/66547> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

Siyah böylece 20. yüzyıla doğru ilerlenirken ontolojik bağlamıyla başlı başına bir sanatsal unsur olarak düşünülmeye başlanır. Fovizmin sanatçılarından Henri Matisse siyahın sözü edilen ontolojisine vurgu yaparak siyahın o tarihe kadar renk olarak düşünülmemen durumunu kendi sanatı içerisinde tam tersi bir şekilde yorumlayarak yüzyıl başında siyahın yeni konumunun adeta belirleyicisi olmuştur:

(...)Siyah bir renktir, siyah bir güçtür: Siyaha resmin yapısını basit bir hale getirmesi nedeniyle bağlayım (Epperlein, 1997: 97).

Yüzyıl başında siyahın sanatın belirleyicisi olma noktasında bir başka atılım da Rus Sanatı'ndan gelmiştir. Süprematizm akımının sanatçılarından Kazimir Malevich 'Siyah Kare' isimli çalışmasıyla nesnesiz resmin başlatıcısı bir unsur olarak kare formunu siyahla bütünleştirerek, siyahı sanatının merkezine almış ve biçimsel formalizmi sadece soyut unsurlarıyla değil; aynı zamanda *suprema* (üst-gerçeklik) boyutuyla kurgulamıştır. Konstrüktivizmin akım içerisinde özellikle Rodçenko ile siyahın merkezde düşünüldüğü örnekleri bağlamında Rus toplumsallığının inşasıyla sanatın paralel düşünüldüğü yeni bir sanat kavrayışının izlerinin yine siyah aracılığıyla kurulduğu görülür.



Resim 6. Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79. 5 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova
<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> (Erişim Tarihi: 03.09.2024)

4. Sinemanın Doğuşunda Siyah

Fotoğraf makinasının icadıyla birlikte optiğin sanat üzerindeki etkisi sanatın gidişatı açısından oldukça hayati bir rol üstlenmiştir. Optik yenilikler Bilim Devrimi'nin gerçekleştiği 17. yüzyıldan farklı olarak sadece teknik özellikler bağlamında değil aynı zamanda öznel ve fenomenolojik unsurları da barındıran düşünsel bir atmosferin eklemlenişiyle şekillenmiştir. Sürrealizm hareketi özellikle 20. yüzyılın başında fotoğrafik imgelerden hareketle gerçeküstü imgelerin oluşturulduğu noktada bu aygıttan faydalanmıştır. 20. yüzyılın hemen başında hareketli imgelerin 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla icat edilen çeşitli aygıtlarla keşfedilişi, sinema sanatının doğuşuna öncülük eden bir süreci hazırlamıştır. Yüzyıl başında siyah-beyaz ilk filmlerin ortaya çıkışıyla birlikte de siyahın görünürlüğü doğrudan biçim özelliği açısından belirgin bir etki yaratmıştır. Bununla birlikte siyahın sinematografik etkide psikolojik bir unsur olarak öne çıkışı sinema estetiğinin de düşünülmeye başladığı bir sürecin parçasıdır. 1895 tarihinde Paris'te *Boulevard des Capucines* üzerinde bulunan *Grand Cafe*'de Lumiere kardeşler sinema makinesinin ilk gösterimini yapmış ve ilk siyah-beyaz filmler gösterime başlamıştır. Siyah-beyaz filmlerin yapım tarihleri de neredeyse 1930'ların ortalarına kadar devam etmiş ve yer yer bazı ekol özelliklerinde bu siyah-beyaz atmosferin etkisinden faydalanılan kurgu ve biçim özellikleri denenmiştir (Pastoureau: 238). Sinemanın başlangıç yıllarında siyahın kullanımı; aslında film yapımını o zamanın şartlarında zorunlu kılan siyah-beyaz kurgu temelli bir aktarıma mecbur bırakmıştır.

Nitekim 1890'ların ortalarından 1910'ların ortalarına tekabül eden sürecin sinemasına da California temelli Amerikan endüstrisine vurgu yapacak şekilde "Hollywood öncesi" sinema denir (Smith, 2008: 59).

Sinemanın yerleşik bir sanat ve endüstri kolu olarak kabul edildiği 1915 itibarıyla çeşitli teknik veya sanatsal unsurların devreye girişiyle birlikte sinema sanatı hem Avrupa'da hem de Rusya'da önemli gelişimler göstermiştir. Kurgu ve sinematografi özellikle Rus Modernizmi'nin yüzyıl başındaki dönüştürücü etkisine paralel olarak gelişen konstrüktivist yapısına oldukça paralel ilerler (Calinescu, 2017: 168). Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein gibi sinema sanatına damga vuran iki yönetmenin bu ekolden geldiğini ve iki ismin de sinemaya hem teorik hem de biçimsel anlamda doğrudan katkıda bulunduklarını hatırlatmak gerekir. Vertov'un sinema literatürüne giren *sine-göz* kavramsallaştırması ile Eisenstein'ın kurgu(montaj) temelli sinema yaklaşımı teknikle psikolojik etmenli sinema yapımı arasında bir köprü niteliği oluşturmuştur.

Siyahın sözü edilen teknik dönüşümle birlikte özellikle film atmosferini yoğunlaştıran etkide ortaya koyan önemli bir örnek 1938 yılında Sergei Eisenstein'dan gelmiştir. Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* filmi, yönetmenin son dönem filmlerinden biri olmasının dışında siyahın gerek ikonografik-sembolist gerekse de anlamsal yapısına vurgu yapan bir bağlamda ele alınmıştır. Filmin konusu 13. yüzyılda zor zamanlar geçiren Rusların mevcut durumuna odaklanmıştır. Ruslar bir yandan Töton Şövalyeleri'yle mücadele ederken bir yandan da Tatar istilasından kurtulmaya çalışmaktadır. Direnç gücü ve moral olarak oldukça kötü durumda olan Rusların imdadına ölçsüz tavırları ve gözü kara bir prens olarak bilinen Alexander Nevsky yetişir. İyi bir savaşçı ve komutan olarak da bilinen prens Nevsky hem Tatar istilasını sonlandırır hem de Töton Şövalyelerini bertaraf eder. Rus toplumsallığının ülküsel bir kurtuluş anlatısı olan *Alexander Nevsky* filmi 1242 yılında donmuş Pypus Gölü üzerinde gerçekleşen savaşta Töton Şövalyelerine karşı kazanılan epik zaferi anlatır. Bu zaferler sonrası bir halk kahramanı olarak kabul edilen Alexander Nevsky'nin hayatına odaklanılan filmin bir başka önemli unsuru; epik-tarihi film kategorisinin de ilk örneklerinden birini teşkil etmesidir (Duymuş, 2015).



Resim 7. Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky*, 1938, (Pypus Gölü üzerinden yapılan savaş sahnesinden bir kare)

<https://www.theguardian.com/film/2009/oct/08/alexander-nevsky-reel-history> (Erişim Tarihi: 03.09.2024)

Filmin siyah sembolizmi açısından önemi Töton Şövalyeleriyle Rus kanadını oluşturan grupların siyah-beyaz renklerle karşıtlık oluşturan biçimsel sunumunda karşımıza çıkar. İlk bakışta Töton Şövalyeleri'nin sunumu oldukça fantastiktir. Töton Şövalyeleri beyaz kıyafetler içerisinde ve kıyafetlerinin üzerinde haç sembolünün bu beyaz kıyafetlere işlendiği bir biçimde sunulurken, Ruslar ise siyah kıyafetler, miğferler ve koruma kalkanlarıyla aktarılmıştır. Filmin sanat yönetimi sunumunda filmin çekildiği dönemi ifade eden sanat

hareketlerinin esintilerinin de hissediliyor oluşu dikkati çeker. Töton Şövalyeleri'nin savaş kostümleri Rus Konstrüktivizmine atıfla geometrik temelli sembolleri anıştırır. Buna karşın Rus tarafının siyah kıyafetlerinin üzerinde eğri büğrü soyut şekillerden oluşan sembollerin yerleştirildiği görülür. Burada siyah ikonografisi açısından dikkati çeken en önemli unsur siyah-beyaz dikotomisinde alışlageldik anlatı yapısının tersine çevrildiği bir anlam örgüsünün oluşturulmasıdır. Sanat tarihi içerisinde renk sembolizmi bağlamında çoğunlukla "kötücül" ya da "şeytani" olarak da tariflenmiş siyahın bu film özelinde anlam dönüşümüne uğrayarak sinematografide olumlu bir atıfa sahip olduğu dikkati çeker. Eisenstein bu filmde Rusların zaferle ayrıldığı ve bunun siyahla temsiliyet bulduğu bir sunumu ortaya koyar. Töton Şövalyeleri'nin beyaz kıyafetleri bu noktada Katolik Hristiyanlığı temsilen dini ikonografinin unsurlarını yansıtır. Buna göre yine renk sembolizminde "masum" ya da "ideal" olarak tariflenen beyazın, Töton Şövalyelerinin yenilgiye paralel şekilde kırılan buz parçalarının içine düşerek kaybediş görüntüleri benzer şekilde anlatı yapısının tersine dönüştüğü bir anlam örgüsünü ortaya koyar. Siyah renk de benzer şekilde zaferle sonuçlanan savaşın temsili olarak kalıplaşmış ikonografinin tersinlenmesi anlamında önemli bir vurguya sahiptir.* Eisenstein'in *Alexander Nevsky* filmi özelinde ortaya koymuş olduğu siyah-beyaz karşıtlığı üzerinden tarafların oluşturulduğu mantığı; filmin akışına ve dolayısıyla atmosferine odaklı kurguyu da şekillendiren bir unsur olarak öne çıkar. Siyahın sunulduğu dönemin Rus Modernizmini de yansıtacak şekilde Konstrüktivist-Süprematist çizgide bir "siyah" vurgusunun düşünüldüğü bir anlatı örgüsünü ortaya koyar. Filmin atmosfer etkisi tamamen bu renk sembolizmi üzerinden şekillenir ve bu aynı zamanda dönem Rus Sanatı'nın gelişimine paralel ilerleyen bir sembolizmin de parçasıdır.

5. Kara Film Türünün Atmosfer Etkisi

Sinema tarihinde *Film Noir* (Kara Film) olarak da bilinen türün her şeyden önce Amerikan kültürü menşeli bir yapısı olduğunu ifade etmek gerekir. Kara Filmler 1930'lu yılların sonundan 1950'lilerin başına kadar Amerika Kıtası ve Avrupa'da eş zamanlı gelişen bir sinema akımı olarak bilinmektedir. Kara Filmlerin özellikle Amerika'nın 1929 yılında başlayan ekonomik buhran dönemi sonrası etkilerinin izlerini taşıdığı çok net bilinir. Bu ekonomik çöküşü izleyen süreçte bir yandan 1. Dünya Savaşı sonrası durum; bir yandan da sömürgecilik sonrası bağımsızlıkların kazanılması ve bunların toplumsal yapıya etkisi, göç, kültürel modernleşme gibi faktörler Kara Film türünün doğuşunda ve etkisinin kısa sürede genişlemesinde önemli unsurlar olmuşlardır. Kara Film türü daha önce bahsedildiği gibi Amerikan nitelikleri görünür kılan bir etkinin sunumunu yansıtır: Yerel geleneklerden beslenen karakterler, sert bir dedektif, *femme fatale* bir kadın, şiddet suçlarının yoğunlaştığı bir ortam ve yozlaşmış bir toplumsal yapı bu türün genel yapısını ortaya koyar (Fay ve Nieland, 2014: 13). Fakat Kara Film kısa sürede önce Latin Amerika sonrasında Kıta Avrupası'na da etki ederek uluslararası bir statü kazanır. Kara Filmin teorik özellikleri iki temel unsur üzerinden şekillenmiştir. Bunlardan ilki yerel unsurlara odaklanılarak kültürlerarası ilişkilerin ya da uçurumların bir tür dramatik etkisinden faydalanmak, ikincisiyse uluslararası bağlamdaki etki ağının görünür kılınmasına yöneliktir (Fay ve Nieland: 14). Böylece Kara Filmin küreselleşme öncesi çağın ilk gösterim koşullarını hazırlayan bir akım olarak işleniyor oluşuna da bu anlamda dikkati çekmek gerekir.

Kara Filmin kültürel bir fenomen olarak büyük yükselişi 1930'lı yıllara tekabül eder. Bu dönemler sinema tarihi için de aslında estetik modernizmin başladığı geç 19. yüzyıl sanat ortamının bir tür devamı niteliği taşıyan avangard kırılmanın etkisinde şekillenmiştir denebilir. Elbette 1930'lar soyut sanatın hayli yükselişte olduğu ve bu şekliyle de "apolitik" ya da sadece formalist tutumda üretimlerin öne çıktığı bir dönemin içinde şekillenmiştir. Kara Filmler aslında soyut sanatın biçimci tepkisizliğine ve yozlaşmış toplumsallığın yıkıcı unsurlarına cevap veren bir gerçekçiliğe sahiptir (Langford, 2005: 210-232). Bununla birlikte Kara Film özelliklerini sadece Amerikan kültürünün doğrudan bir unsuruymuş gibi sunmak da doğru olmaz. Örneğin Fransız Kara Filmleri "şiirsel gerçekçilik" olarak da adlandırılan bir tarzın etkilerini hissettirirken-bu noktada ilk Fransız Kara Film örneklerinden biri olan ve ortaya koyduğu karanlık atmosferle adı geçen şiirsel etkiyi hissettiren bir film örneği olarak Jean Renoir'ın Emile Zola'nın kitabından uyarladığı *La Bête Humaine* (Hayvanlaşan İnsan) filminden bahsedilebilir-İtalyan Kara Film ekolü de Luchino Visconti önderliğinde politik gerçekçiliği merkezine alan bir sinema dilini yansıtmaktadır. Kozmopolit unsurların sunumu özellikle Amerika'daki İtalyan gettosunun etkisiyle İtalya'ya etki eden suç temalı filmlerin gündelik hayatın unsurlarıyla harmanlandığı yeni bir sinema dilini aktarırlar. İtalyan Kara Filmleri, natüralist etkide şekillenen ama aşk ve

* İlgili analojinin kurulmasında yardımcı olan değerli hocam Prof. Dr. Uşun Tükel'e teşekkür ederim.

suç merkezli anlatıları merkezine alan türde bir *noir* etkiye sahiptirler (Scruggs, 2004: 675-687). Yine İran'da ve Japonya'da suç temalı ve yozlaşmış yönetimlerin toplum üzerindeki etkilerini karanlık atmosfer etkisiyle hissettiren Kara Film örnekleri dönem ruhunu şekillendiren ortak bir sinema dili oluştururlar. Fakat Kara Filmlerin film atmosferini önemli ölçüde şekillendiren unsurları *noir* etkiyi doğrudan hissettirecek şekilde Amerikan Kara Film ekolünde karşımıza çıkar. Bu şüphesiz endüstri anlamında böyledir zira Kara Film olarak tanımlanan filmler önemli ölçüde Fransızların Amerikan filmlerini seyrettikleri sırada-yani tür olarak Kara Filmin üretildikleri Amerika'da değil bu filmlerin çok farklı gözlerle izlendiği Fransa'da tanımlanmıştır (Fay ve Nieland: 46-47). Zaten bu sebeple literatürde de hala daha çoğunlukla *Film Noir* olarak anılmaktadır.

“Hollywood Kara Filmleri” olarak da tariflenebilecek bu ekolü Fransız eleştirmenler 1940'lı yıllarda başlayan gerçekçi tarzın en cesurca sergilendiği, kentsel temaların ve ahlaki çöküşlerin eleştirildiği bu karanlık atmosferli yapımları yüceltmışlerdir ve Amerikan ekolünün *noir* tarzını en iyi yansıtan biçimsel aktarımın da sert ve yüksek kontrastlı bir sunumla gerçekleştirildiğini aktarmışlardır (Fay ve Nieland: 47). Kara Film ekollerinin sinematografik atmosfere en büyük etkisi, modernite sonrası yoğun gelişme gösteren metropollerin içinde sözü edilen modernitenin gerektirdiği şehir koşullarına ayak uyduramayan, mevcut ekonomik ve sosyal eşitsizlikler karşısında genellikle bir nevi *outsider* (toplumdışı) özellikleri yansıtan karakterlerin işlenişinde kendini ortaya koyar. Bu nedenle özellikle Amerikan Kara filmlerinde kapitalizmin serbest piyasa ekonomisine tepki mahiyetinde ortaya konan ve savaş sonrası psikolojisinin doğrudan belirleyici olduğu karanlık temalı film biçimi ön plandadır (Fay ve Nieland: 87). Güney Amerika örnekleri-ki bu noktada özellikle Meksika Kara Filmlerini anmak gerekir- bu bağlamda sözü edilen eşitsizliklerin yoğun olarak işlendiği karanlık temalı filmler olarak 1940'lı yıllarda gösterime girmişlerdir. Meksika Kara Filmleri içerisinde *cabaretera* ve *cine de arrabal* (varoş filmleri) olarak adlandırılan iki alttür filmleri sosyal gerçekçi temaların karanlık atmosferli aktarımını ortaya koyar (Fay ve Nieland: 89). Meksika Kara Filmlerinde bu karanlık ton, ‘klasik’ ile ‘modern’ unsurların bulunduğu eklektik bir film yapısını tanımlar. Amerikan *noir* tarzın eklemlendiği fakat ondan bağımsızlaşan yeni bir sinema dilinin habercisi olan bu ekol de kara filmin tıpkı İtalyan Şiirsel Gerçekçi filmlerin kara tonlarına yakın bir geleneğe yakın durur. Meksika ekolü, fırsat eşitsizliklerinin işlendiği sosyalist bir toplumsallığın izlerinin hissedildiği temaları daha çok ele alır.

Türün başlangıç filmleri olarak kabul edilebilecek iki önemli örnek olan *The Maltese Falcon* (Malta Şahini) ve *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki kere Çalar) yapımları siyahın film atmosferinde oynadığı rolü doğrudan ortaya koyan iki film olarak karşımıza çıkar. James M. Cain'in 1934 yılında aynı isimli kitabından uyarlanan *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* filmi farklı yıllarda farklı yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmış bir yapımdır; fakat bu yazıya konu olan film ilk kez uyarlanmış olmasının dışında kara film türünün ilk örneklerinden biri olan 1946 yılı örneğidir. Serseri bir dolandırıcı olan Frank ile California civarında bir yol kenarı lokanta sahibi Cora'nın aşkını konu edinen filmde, Cora'nın kocası Nick' in hayat sigortasından faydalanmak için adam öldürmeyi planlayan bu iki aşğın ilk başarısız girişimlerinin ardından sonuca ulaşmaları sonrası yeni yaşamlarında iki kişinin de daha mutsuz hissettikleri bir ruh hali değişimi anlatılır. Bu ruh hali değişimini en iyi yansıtan unsurlar filmin arzu, riskler, kaza ve tedirgin bir modern varoluş halinin yansıtılışıyla ortaya konur (Fay ve Nieland: 22). Frank karakterinin istediğini elde etmesine rağmen sürekli yolda olma arzusunu durduramadığını görürüz.* Filmin karanlık tonlu atmosferi karakterlerin sözü edilen huzursuzluklarının tanımlanması adına tercih edilmiş biçimsel bir tercih olarak göze çarpar ve filmin genel yapısını ortaya koyar. Karanlık ve kasvetli atmosfer karakterler üzerinden şekillendirilen ontolojik bir tema olarak hissedilir.

* Sözü edilen ‘yolda olmak’ hali, filmin çekiliş tarihinden kısa bir dönem sonra Amerika Kıtası'nda karşımıza çıkacak olan *beat* kültürünün de başat unsurlarından biri olarak adeta bir tür öncü oluşudur. *Beat* kültürü kabaca Amerikan muhafazakâr değerlerine başkaldıran kişilerin muhalefet dillerini sanat üzerinden geliştirdikleri ve gündelik yaşam pratikleri anlamında yerleşikleşmiş ahlaki değerleri reddeden ve yolculuk ritüelini hayatlarının merkezlerine yerleştirmiş kişileri tanımlayan bir karşı-kültür hareketi olarak 1950'li yıllar itibarıyla görülür.



Resim 8. Yön: Tay Garnett, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*, 1946, (filmden bir kare)

<https://www.eyeforfilm.co.uk/review/the-postman-always-rings-twice-1946-film-review-by-jennie-kermode>
(Erişim Tarihi: 03.09.2024)

Benzer bir ruh halinin hissedildiği ve *noir* tarzın atmosfer etkisi üzerinden psikolojik bir etmen olarak öne çıktığı bir başka yapım da *Malta Şahini* isimli filmidir. Dashiell Hammett'in dedektiflik türü romanından uyarlanan filmin yönetmenliğini John Huston üstlenmiştir. 1941 yılında gösterime giren filmin başrollerinde dönem filmlerinin en çok tercih edilen aktörü Humphrey Bogard ve kara film türünün vazgeçilmez temasını oluşturan *femme fatale* özelliğini yansıtan kısımda ise Mary Astor rol almıştır. Film, özel dedektif olan Sam Spade'in (Humphrey Bogard) üç hırslı hırsızın değeri oldukça büyük olan altın kaplı şahin heykelini ele geçirmek için verdikleri mücadelenin ortasında kendini bulması öyküsüdür. Filmin Sam Spade karakteri üzerinden serimlediği yaklaşım, kötümserliğin varoluşsal bir tema olarak kasvet ve karanlık temalarından beslenen kişilik özelliğinde hayat bulmasıdır. Yapım, adeta 'insanlık adına tiksinen' bir kişilik yapısını (Sam Spade) *noir* temasıyla birleştiren bir tarzın örtüşmesi olarak yansıtır. Bu şekliyle bakıldığında Amerikan Kara Film temasının ana izleklerinden birinin de izleyicinin sözü edilen kötümser veya karanlık temalara bu filmler aracılığıyla psikolojik olarak dahil olduklarını hissettirmesidir (Chartier, 1996: 25-26-27, Aktaran: Fay ve Nieland: 55).

Bütün bu bağlamlar bütünü dahilinde bakıldığında *noir* teması gerek resim sanatında gerekse de sinemada hem biçim hem de bağlam yönünden sanatsal atmosferi oluşturmada kullanılan etkin bir unsur olagelmıştır. Karanlıkla birlikte oluşturulan kompozisyon şeması konunun gelişimine veya etkisine katkıda bulunurken, siyaha dair kalıplaşan anlam şemalarının yeniden düşünülmesini de gerekli kılmıştır.



Resim 9. Yön: John Huston, *Malta Şahini*, 1941, (filmden siyahın etkisinin hissedildiği bir kare)
<https://www.cineaste.com/fall2021/the-dark-history-behind-the-maltese-falcon> (Erişim Tarihi: 03.09.2024)

6. Değerlendirme ve Sonuç

Siyah tarih boyunca gerek kültürel bir motif olarak gerekse de sanatın içerisinde biçim veya bağlam yönünden dönem dönem işlenen veya tartışılan bir tema olarak ele alınmıştır. Sanat içerisinde özellikle Barok etkide işlenen resimlerde bu yazıya konu edinilen atmosfer etkisine dönük girişimlerin denendiği görülür. Bu örnekleri ilk ele alan sanatçılardan biri olan Caravaggio siyahı resimsel atmosferin bir unsuru olarak özellikle tenebrist etkide ortaya koyduğu çalışmalarında net bir biçimde hissettirir. Caravaggio'nun tenebrist tutumdaki eserleri, siyahın barok çizgide çoğunlukla ışık-gölge karşıtlığında opaklaşan anlamının ötesinde resimsel atmosferi oluşturma bağlamında da kullanılmıştır. Caravaggio sonrası benzer tutumu takip ederek siyahı barok biçimselliğin ötesinde kullanan diğer ekol sanatçıları da böylece resimsel atmosfer oluşturma noktasında yeni öğeler oluşturmuş olurlar. Bu bağlamda siyahın özellikle Romantizm ve Sembolizm akımları içerisinde sözü edilen etkide ve fakat Barok'taki Hristiyanlık ülküsünün tamamen dışına çıkmış yeni resimsel konular bağlamında ele alındığını görürüz. Bu iki sanat hareketi bağlamında siyahla oluşturulan resimsel atmosfer Katolik Hristiyanlık anlatısının pekiştirildiği sunumların dışına çıkarak, doğanın yüceleştirildiği ya da çeşitli semboller aracılığıyla mistik bir kavrayışın hissettirildiği resim konuları olarak kendini gösterir. Siyahın bu noktada pozisyonu, kasvetli, karanlık ruh halinin bir tür aktarımının sembolü olarak ele alınması şeklinde karşılık bulur. Kara Romantizmin resim konularıyla siyah renk arasında böylece doğrudan bir bağ kurulur. Doğa karşısında hissedilen çaresizlik, insanın içedönüklüğü ve yalnızlık temaları siyahla özdeşleşen sunumlarda karşımıza çıkar. Zaman zaman da kötücül, şeytani ve canavarımsı görüntü ya da imgelerle birlikte ele alınan genel bir kompozisyon kurgusunun parçası olarak siyahın kullanıldığı da görülür.

Resim sanatında özellikle 20. yüzyılın başıyla birlikte siyahın değerlendirilişine dair zihinsel dönüşümler yaşandığı söylenebilir. Bunun en önemli nedeni kuşkusuz modernizm süreci sonrası şekillenen gelenekselin çöküşünde aranmalıdır. Gelenegın parçalanışı sadece biçimsel yönden etkisini hissettiren bir olgu değildir; hatta çoğunlukla zihinsel bir dönüşümün öyküsüdür. Bu bağlamda siyahın 'kötücül' anlamına yapılan vurgu modernizm sonrası süreçte-özellikle Rus Sanatı'nda nesnesiz resmin içinde yahut Konstrüktivist üretimlerde çoğunlukla derinliğin, metafizik sorunsalların düşünülüşünde bir tür simgesel metafor olarak kullanılmış ve bu şekliyle pozitif bir vurguya dönüşmüştür. Benzer bir dönüşüm sinema sanatında da siyahın kullanımı açısından sinematografik atmosfer boyutunda yine karşımıza çıkmıştır. *Noir* etki, sinematografik atmosferi oluşturma

noktasında bir tür biçim unsuru olarak kullanılır. Bu etkinin en doğrudan ifade bulduğu janr ise *Film Noir* (Kara Film) olarak da bildiğimiz türün içinde kendini ortaya koyar. Kara Filmlerdeki siyahın öne çıkışı resim sanatındaki gibi biçim yönünden uygulanmak yerine, film kompozisyonunun bir unsuru olarak gerek karakterlerin inşasında gerekse de film akışının ya da türün gerektirdiği konuların işlenişinde üslup özelliği olarak karşımıza çıkar. *Noir*, bu noktada ‘siyah’ olmaktan çıkarak sözü edilen atmosferi yaratan bir olgu, adeta yaşayan bir organizma olarak film örüntüsünü meydana getiren bir janr özelliği haline gelir. Böylece siyah(lık)hem biçimsel bir sunumun parçası hem de kompozisyonel atmosferin oluşturulmasında bir enstrüman olarak resmin ve sinemanın içinde tercih edilen renkten öte bir olgu olarak ele alınmış olur.

Kaynaklar

- Alberti, L.B. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. (Çev. A.Erol). İstanbul. Janus Yay.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev. S. Gürses). İstanbul. Küre Yay.
- Chartier, J.P. (1996). *The Americans Are Making Dark Films Too*, Perspectives on Film Noir (içinde). R. B. Palmer (ed). G.K. Hall &Co. 25-26-27.
- Duymuş, K. (2015). Alexander Nevsky, (Çevrimiçi). https://www.filmmovement.com/userFiles/uploads/films/alexander-nevsky/nevsky_trailer.html. Erişim Tarihi: 12.08.2024.
- Epperlein, B. (1997). *Monochrome Malerei: Zur Unterschiedlichkeit des Vermeintlich Ahnlichen*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Fay, J, Nieland, J. (2014). *Kara Film*. (Çev. A.N. Kaniyaş.). İstanbul. Kolektif Kitap.
- Gombrich, E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. B. Cömert). İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Harvey, J. (2013). *The Story of Black*. London. Reaktion Books.
- Hendrix, L. (Ed.) (2016). *Noir: The Romance of Black in the 19th Century French Drawings and Prints*. Los Angeles. Getty Publications.
- Itten, J. (2004). *The Art of Color*, New York. John Wiley & Sons Inc.
- Kleiner, S.F, Tansey, G.R. (1996). *Art Through the Ages*. San Diego. Harcourt Brace College Publishers.
- Langford, B. (2005). *Film Noir. Film Genre: Hollywood and Beyond* (içinde). Edinburg Uni. Press 210-232.
- Özgör, Okay, C. (2017). *Kara Romantizm, Düşsel İmgeler ve Kâbus Resimleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara. Hacettepe Üni.Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Pastoureau, M. (2012). *Siyah: Bir Rengin Tarihi*. (Çev. M. Tufan). İstanbul. Sel Yay.
- Ponty, M.M. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. E. Sarıkartal). İstanbul. İthaki Yay.
- Racco, T. (2016). *Darkness in a Positive Light: Negative Theology in Caravaggio's Conversion of Saint Paul*. Artibus et Historiae. 37,73, 285-289.
- Rzepinska, M, Malcharek, K. (1986). *Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background*. Artibus et Historiae. 7,13, 91-112.
- Scruggs, C. (2004). *The Power of Blackness: Film Noir and Its Critics*. American Literary History. 16, 4, 675-687.
- Smith, G.N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi). İstanbul. Kabalcı Yay.
- Shearman, J. (1962). *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXV, Deutscher Kunstverlag Munchen, 13-47.
- Şahin, O. (2023). *Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı-Anlamlandırma Sorunu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul. İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Todorov, T. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya*. (Çev. S. Şahin). İstanbul. Othello Yay.
- Tomlinson, A.J. (2020). *Goya: A Portrait of the Artist*. New Jersey: Princeton Uni. Press.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;
x Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.
 2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.
 3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.
 4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
-