

SANATTA PENCERE - ÇERÇEVE METAFORU ÜZERİNDEN OLAY ÖRGÜSÜNDE GEDİKLER¹

GAPS IN PLOT THROUGH THE WINDOW-FRAME METAPHOR IN ART

ARŐ. GÖR. DR. NAZİF GÜR

KahramanmaraŐ Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ngur_@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3245-2581

Öz: Pencere-ereve üzerinden olay örgüsündeki gediklere odaklanan bu araştırmada, incelenen filmlerde, pencerenin dikkat çeken özelliği, yönetmenin pencere aracılığıyla olay örgüsünde gedikler açmak için izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesidir. Çalışmanın temel amacı kameranın izleyiciye oyuncunun penceresinden gösterdiği çerçeveyle açtığı gediklerin sanat tarihinde Rönesans dönemiyle başlayarak günümüze değin sivrilen örneklerle ilişkilendirilmesidir. Nitekim bu ilişkide kilit nokta Leon Battista Alberti'nin resmi, dünyaya açılan pencere olarak görmesidir. Kaldı ki, sanat tarihinde pencerenin, sanatçılar için hem bir ereve hem de içeri ile dışarı arasındaki hayal gücü için sıçrama alanı olarak betimlendiği görülür. Pencere bazen de olay örgüsünü tek başına metafor olarak üstlenir. Çalışmanın sonucunda Alberti'nin tarif ettiği pencere metaforunun sanat tarihsel süreç içerisinde evrilerek tablolarla pencere içerisindeki pencereden görünen Batı'nın manzarasında dünyayı anlamlandırmada ve başka olası dünyalara, olaylara gedikler açmada ivme kazandığı görülmüŐtür.

Anahtar Sözcükler: ereve, Metafor, Pencere, Röntgencilik, Sinema.

¹ Makalede AraŐtırma ve Yayın EtiĐi'ne uyulmuŐtur.

Abstract: *This research focuses on gaps in plot through the window-frame, remarkable feature of window in films in which the director consciously directs the audience to open holes in plot through the window. The main purpose of the study is to associate the gaps opened by camera with frame that shows to viewer from actor's window, with prominent examples from the history of art, from Renaissance period and to the present day. As a matter of fact, the key point in this relationship is that Leon Battista Alberti saw painting as a window opening to the world. The window sometimes takes over plot as a metaphor on its own. As a result of study, it was seen that window metaphor described by Alberti evolved in art as a historical process and gained momentum in making a sense of world in the view of West seen from window within window in paintings and in opening gaps to other possible worlds and events.*

Keywords: *Cinema, Frame, Metaphor, Window, Voyeurism.*

Giriş

Nesne olarak pencere, mimarlık tarihinde birincil işlevi oturma odalarına veya işyerlerine hava ve ışık getirmesi için yapılan duvarda bir açıklıktır. İkinci işlevi, iç mekân ve dış mekân arasındaki bakışın geçmesine izin vermektir. Ancak bu izin Rönesans'a kadar devreye girmemiştir. Pollan'a (2015) göre "Püritenlik ve Orta Çağ Hristiyanlığı iç mekânın sunduğu ruhani tapınak ile dış dünyanın kabalığı arasına net bir şekilde çizgi çekmiştir. Pencerenin dışındaki dünya bu kadar ruhani ya da diğer tehlikelerle doluyken, pencerenin tabii ki küçük ve zor açılır olması gerekiyordu" (s. 278).

Pollan'ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere pencere, günümüzün anlayışı, kavrayışı ve kullanışı itibarıyla her zaman var olmamıştır. Pencere, tarihsel süreç içerisinde bakışa ve dışarıyla değiş tokuşa (iletişime) izin vermemiştir. Rönesans öncesi mimariye bakıldığında pencereler göz hizasından oldukça uzakta hatta tavanlara yakın, gözlerden uzak yerlerde havalandırma ve ışıklandırma için kullanılmıştır. Rönesans mimarisıyla birlikte büyük dönüşüme uğrayan pencereler insan gözünün seviyesine indirilmiştir. Andrea Del Lungo'e (2014) göre bu döneme kadar pencereler birkaç soylu evinde camlı ya da opak malzemedeki karo olarak kullanılmıştır. 14. yüzyılın ortalarında pencerelerin genellikle yuvarlak ve küçük olması aynı zamanda dönemin edebiyatında pencerenin göz metaforu olarak kullanılmasını açıklar niteliktedir (2014, s. 10).

Bir nesne olarak pencerenin birçok farklı tezahürü vardır. Pencere iki dünya arasında, yani gözlemcilerin ve gözlenenlerin dünyası arasında geçiş/eşik işlevi görür. Bu anlamda pencere içerisi ve dışarısını ayırır ancak aynı zamanda iç ve dışı silikleştirme potansiyeline de sahiptir. Röntgen metaforuyla pencereden özne, görür ve görülür hale gelebilir veya perdeler kapatıldığında kişinin görülmesine de izin vermeyebilir. H. Lefebvre, onu iki anlamda bir "geçiş nesnesi" olarak görür. Dolayısıyla, içerisi ile dışarısı arasındaki, aynı ile öteki arasındaki, dış mekân ile mahrem mekân arasındaki bu ilişkiyi şu ifadeleriyle somutlaştırır:

İşte, bir pencere. Bakışın geçip gittiği basit bir boşluk mudur? Hayır. Hem, hangi bakış, kimin bakışı? Nesne-olmayan pencere, nesne olmazlık edemez. Geçiş nesnesi olarak iki anlamı vardır: içerden dışarıya ve dışardan içeriye. İkisi birbirini belirler ve fark edilir. Pencere, dışardan (dışarısı için) ve içerden (içerisi için) başka şekilde çerçevesizdir (Lefebvre, 1994, s. 223).

Böylece pencere, iç-dış diyalektiğinde önemli bir nesne olarak, kamusal alan ve özel alan ikili aidiyeti; tanıdık ve yabancı arasında bir *gedik* olarak ifade edilebilir. *Gedik*, Türk Dil Kurumu'nda; boşluk, gedik açmak ise "bir noktadan giriş yeri açmak" (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelmektedir. Bu araştırmada *gedik*, içerisi-dışarısı arasında boşluk açmak anlamıyla kullanılırken sanat eserlerinde görülen pencere ise *gedik* olarak referans alınmıştır.

Gedik, pencere formunda tablonun içine yerleştirildiğinde de iki dünya arasında mecazi bir ayırım eşiği haline gelir: mahremiyetin özel dünyası ve kamusal dünya. Ayrıca, sanat tarihinde *gedik* işlevi gören pencerenin, izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya

yönlendirmek, bir sahnede görülen güzelliği betimlemek, bir iç mekâna ışık vermenin yolu olarak ya da çerçeveleme aracı gibi birçok farklı nedenlere bağlı olarak kullanıldığı da görülür. Çalışmada sanatçıların bu yaklaşımları ile pencere olay örgüsündeki bir gedik olarak ele alınır. Diğer taraftan çalışmada, yönetmenin sinemada kullandığı pencere-çerçeve metaforunun ressam ve fotoğrafçı tarafından nasıl ele alındığı üzerine bazı yaklaşımlara ve yorumlara yer verilmiştir. Pencere-çerçeve üzerinden olay örgüsündeki gediklere odaklanan bu araştırmada betimsel analizi yapılan dört filmde de yönetmenin pencere aracılığıyla olay örgüsünde gedikler açmak için izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesi pencerenin dik-kate değer bir özelliği olarak vurgulanması temel hedeflerden biridir. Nitekim bu yönlendirmenin izlerini -Leon Battista Alberti'nin resmi, "dünyaya açılan pencere" (Alberti, 1998, s. 68) olarak görmesi düşünüldüğünde- sinemanın öncesinde de yakalamak mümkündür. Rönesans döneminde dünyaya bakış açısı olan resim yüzeyinde (pencere) sanatçı tıpkı bir filmin yönetmeni gibi olay örgüsünü kurgulamakta ve dikkati çekmek istediği noktaya izleyicisini bilinçli olarak yönlendirebilmektedir.

Sinemada Pencere-Çerçeve Metaforu

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, "Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş" kitabının birinci bölümünde pencere/çerçeve metaforunu ele almaktadır. Bölümde pencere çerçevesinin fizikselliği, ekranın çerçevesiyle bir korelasyon sunar "pencereden bakarız, ama çerçeveye bakarız. Pencere kavramı şeffaflığı çağırıştırdığı için dikdörtgen çerçeveyi görmediğimiz anlamına gelir, çerçeve ise (şeffaf olmayan) yüzeye ve onun inşa edilmiş doğasına işaret ettiği için kompozisyon ve yapaylığı akla getirir (Elsaesser, Hagener, 2022, s. 31). Dolayısıyla çerçeve, karaktere bakmamızdır ve pencere, karakterin dünyaya bakış açısıdır. Pencere/çerçeve, Hitchcock'un "Arka Pencere" filminde de (Görsel 1) karşılaşılan bir metafordur. Filmde bacağı kırık bir fotoğrafçı tekerlekli sandalyeye mahkûmdur ve yapabileceği tek şey pencereden dürbünü veya fotoğraf makinesi ile dışarıyı izlemektir. Arka bahçenin ve dairelerin çekimlerinde perspektife dikkat edilerek yapılan çekimlerle ve dairelerin yakın çekimleri aracılığıyla sinemadaki seyirci deneyimi çağırıştırılır. Pencere metaforu seyircinin ahlaki sorumluluğunu ortadan kaldırarak arzuyu ve fanteziyi tetikler. Seyirci pencereden bir görünüm almakta ancak öznenin gördükleri üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Bu anlamda pencereler statiktir.

Adorno ve Horkheimer'a göre sinema, "tam da bir zamanlar kişinin penceresinin önünde durduğu gibidir" (2012, s. 46). Bu anlamda sinemanın bir pencere gibi, başka bir dünyanın, hayali bir dünyanın bir parçasını görmek için dışarı bakabilecek bir şey olduğu söylenebilir. Bu, her gün görülen sıradan ve basit veya olağanüstü bir görüntü olabilir. Ama günün sonunda seyirci olarak özne, hayatı olduğu gibi izleyen *pencerenin* dışındaki dünyanın sadece gözlemcisidir. Çerçeve ise hareketlidir. Statik bir dünya görüşüne sahip olmak yerine çerçeveler değiştirilebilir ve hareket ettirilebilir; dış dünya keşfedilebilir ve sanatçının vizyonuna dayalı bir çerçeveye getirilebilir. Yönetmen, yapımcı ve kurgucu çerçevede neyin gösterileceğine karar verdiği için sinema da bir çerçeve gibi olabilir.



Görsel 1. Alfred Hitchcock, 1984, Arka Pencere / Rear Window.
Kültürlmler. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/ll2mB>



Görsel 2. Alfred Hitchcock, 1960, Sapık / Psycho
Kültürlmler. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/VZpTb>

Başka bir Hitchcock klasiği Psycho'ya bakıldığında, (Görsel 2) pencerenin farklı bir duyguyu tasvir ettiğini görürüz. Filmin başlangıcı, kesinti olmadan uzun bir odak kaydırmalı çekimidir. Film, açık bir pencerenin yakından yüksek açılı bir çekimiyle başlar, bakış yakınlaştırıldıkça pencerenin aralığından geçer. İlk başta neredeyse hiçbir şey görülmemekte, ancak pencereden içeri girdiğinde birinin özel hayatına bir bakış atılmaktadır. Psycho ve Arka Pencere'nin kamera açısı izleyiciye röntgenci bir his vermektedir. Nitekim bu pencerenin önemli bir unsurudur. Avustralyalı aktör ve yazar Steven Jacobs, Hitchcock'un filmlerinde pencerenin ana röntgencilik temasının bir ifadesi olarak önemine dikkat çeker. Jacobs, Arka Pencere'nin, kentsel bir dış mekândan bir iç mekânın invazısına ve gizemlerine geçişi gösteren pencere görüntüsüyle, yedi Hitchcock filminden biri olduğunu belirterek pencerenin, ana röntgencilik temasının bir ifadesi olduğunu belirtir. Hitchcock'un Psycho'da (1960) ise izleyicinin anlatı alanına girdiği gerçek bir yer yaratmak için pencereyi zekice kullandığını (2007, s. 27) belirtir.

Öte yandan film görüntüsünün hem pencere hem de çerçeve olabileceği fikri, genel olarak sinema araştırmalarında anahtar bir fikirdir. Sinema kuramcısı Jean Mitry'e göre sinemanın hammaddesi izleyicisine henüz dönüştürülmemiş bir dünya algısı veren saf görüntüdür. Dünyanın nesnelere farklı olarak sinemanın nesnelere dönüşüme uğramaya hazır tükenmez bir nesne kaynağı olmaya muktedirdir. (Andrew, 2010, s. 294). Mitry'nin düşüncesinde bazı çekinceler olsa bile, Sinematografik görüntü, dünyanın estetik bir çerçevesini

sunarken aynı zamanda onun imgesel dünyasını teminat altına aldığı ve onu görmenin sonsuz yolu olduğunu izleyicinin unutmamasına izin vermediği ifade edilebilir. Film böylece aynı anda hem bir çerçeve hem de bir pencere olarak anlaşılmakta ve kavranmaktadır.



Görsel 3. Coky Giedroyc, 2009, Uğultulu Tepeler/ Wuthering Heights.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/FTJ8J>

Görsel 4. Jim Sheridan, 1993, Babam İçin / In The Name Of The Father.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/TMiSa>

Sinemada izleyici bir pencereden bakıyormuş gibi karakterlerin hayatlarını görür, ancak gördüğü görüntüler çerçeveselenir. Dolayısıyla izleyici her şeyi görmüyor, sadece yönetmenin/sanatçının görülmesinin istediği şeyi görmektedir. William Wyler'in yönettiği "Uğultulu Tepeler" (1939) filminde (Görsel 3) pencere, kent hayatının vahşiliği ve tepeler arasında ara yüzdür. Filmin giriş sahnesindeki pencere sahnesi filmin ruhunu özetler niteliktedir. Pencere, Cathy'nin eli Bay Lockwood tarafından kırık cama vahşice sürtülmesi ve daha sonra Heathcliff'i pencereyi açmaya yönlendirmesi ve Cathy'ye seslenmesi (Kalbim sevgilim!) bu dünyanın zulmünü imler. Böylece pencere, gitmekle kalmak arasındaki sonsuz çatışmayı da görünür kılar. İnsan-çevre etkileşiminde içerisi-dışarı diyalektiğinde arabuluculuk yapan pencere böylelikle olay örgüsünde gedikler açar.

Jim Sheridan'ın yönettiği "Babam İçin" (1993) filminde (Görsel 4) ise pencerenin şeffaflığı kolektif bir eylem, insanlar arasında birlikteliği sağlayan bir *gedik* olarak kullanılır. Filmde, genç bir suçlu olan Gerry Conlon, kendisini IRA adına Guildford'daki terörist saldırıların azmettiricisi olmakla suçlayan Londra polisi tarafından tutuklanarak haksız yere hapse atılır. Hapishanede yaşanan bir dizi olay sonrasında pencereler sahneyi alır: mahkûmlar, camlara protesto pankartları asarak cezaevi tecridini kırar ve böylece dış dünya ile iletişim kurar. Filmin sonlarına doğru mahkûmlar, Gerry'nin hapishanede olan babasının ölümünü duyurmak ve anmak için pencerelerden yanan kâğıtlar atmaktadır.

Öyle görünüyor ki, Mitry'in tanımladığı dönüşüme uğramaya hazır olan nesne pencere mefhumu; Uğultulu Tepeler (1939) filminde (Görsel 3) özlem, arzu ve zulüm sorunları ek-seni etrafında dönmekte, Babam İçin (1993) filminde (Görsel 4) ise parmaklıkları pencereler, ortak bir mücadelenin çerçevesini veren bir *gedik* haline gelmektedir.

Uğultulu Tepeler (1939) insan-çevre etkileşiminde içerisi-dışarıyı diyalaktikçe arabuluculuk yapan, benzer şekilde Uğultulu Tepeler (1939) ve Babam İçin (1993) filminde dış dünya ile iletişim kurulmasını sağlayan penceredir. Psycho (1960) ve Arka Pencere (1954) filminde pencerenin metaforlaşması röntgencilik hazzını arttırmaktadır. Kameranın hazzı arttırmak için ayrıntılarda yavaşlayarak oyalanması, izleyicinin maruz kaldığı çerçevenin (görüntünün) derinliğini ortaya koymaktadır. Bu dört filmde de daha belirgin ortak payda ise kameranın izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesiyle pencerenin olay örgüsünde gedikler açmasıdır. Kameranın izleyiciye oyuncunun penceresinden gösterdiği çerçeveye açtığı gediklerin sanat tarihinde Rönesans dönemiyle -özellikle resimle- ilişkilendirmek mümkündür².

Alberti'nin Mirası: Dünyaya Açılan Pencere

Rönesans ile birlikte sanatçının yeni rolüne ilişkin ideal ve hümanist imajı, onu bağımlı ve salt bir zanaatkar konumundan özgürleşmiş bir sanatçı konumuna atar. Böylece ona aktif ve önemli bir rol yüklenmiş olur. Yeni bağımsız sanatçı bu durumda tıpkı filmin (eserin) ana karakteridir. Bu fikrin kökeni hümanist mimar ve ressam Leon Battista Alberti'nin 1435 yılında yazdığı "De Pictura" isimli kitabında gizlidir. Alberti ünlü bir pasajında şöyle yazmıştır: "Öncelikle çizdiğim yüzeyde dilediğim kadar geniş dik açı dikdörtgen çiziyorum ve bunu benim için tarihe bakabileceğim açık bir pencere olarak kabul ediliyorum" (Alberti, 1998, s. 67). Böylece ressam yüzeyini sınırlayıp işe başlayarak dünyaya açılan pencereyi görünür şeyleri veya görünüşe giren şeylerin temsil yeri olarak izleyiciye sunar. Ayrıca bu süreçte temsilin gerçeklik kavramıyla eş değer olduğu da unutulmamalıdır. Alberti'nin "bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır," alıntısına yer veren Berk'e (2017) göre başarılı çizilmiş bir portre ile portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimiz arasında bir farklılık olmaması gerektiği şeklinde yorumlamıştır (s. 3195).

Resmi, dünyaya açılan pencere olarak gören Alberti'nin incelemesi her ne kadar salt mekanik bir inceleme olarak görünüyorsa da özerk bir sanat anlayışı kuran teorik bir incelemedir ve "dikdörtgeni dik açılarla" çizmenin ilk eylemi, incelemenin başlığı olarak resmi sınırlandırmanın, ona bir beden vermenin yoludur. İlginçtir ki; Alberti'nin resmi tarihe açılan pencere olarak atfettiği dönemde pencere henüz bugünkü gibi insana, şehre, manza-

² Nitekim filmin icadından bu yana sinema, resim ve fotoğraf sanatıyla olan benzerlik ya da zıtlıkları günümüzde de araştırılan konular olmuştur. Bu sebeple çalışmanın amaç ve kapsamı dışında olan; resim, fotoğraf ve sinema sanatı arasındaki geçiş süreci, benzerlik ve farklılara değinmemek tercih edilmiştir.

raya hatta “tarihe” açık değildir. Ancak Alberti’de pencere tarihe açılan bir anlatı temsilini çerçevelenerek önemli bir form kazanır. Giriş bölümünde de bahsedildiği gibi pencere 15. yüzyılın mimari yapılarında göz hizasının oldukça üstüne yerleştirilmiştir. Çünkü pencere görmek için değildir³. Ancak resmin görülecek bir şey vermesi elzemdir. Aynı şekilde resimler dörtgen iken pencereler bugünkü dörtgen formunun aksine oval formdadır. Dolayısıyla Alberti’nin, sanat tarihinde pencereyi ilk metaforlaştıran kişilerden biri olduğu ifade edilebilir.



Görsel 5 (Üstte). Antonello da Messina, 1474, Aziz Jerome Çalışma Odasında / St. Jerome in his Study. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/7SYOF>

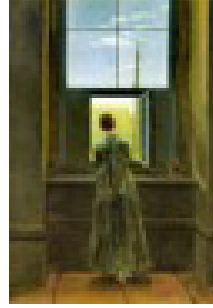
Görsel 6 (Solda). Rogier van der Weyden, 1435, Aziz Luka Meryem’i Çiziyor / Saint Luke Drawing the Virgin. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/1FkbJ>

Görsel 7 (Sağda). Jan van Eyck, 1435, Madonna ve Şansölye Rolin / Madonna of Chancellor Rolin. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/mVbkt>

Perspektifin icadıyla resim, Alberti’nin tarif ettiği şeyin mantıksal devamı, yani pencere olarak oluşturulmuş bir çerçeve içindeki resimlerden oluşan sanatsal bir etkinlik olarak devam eder. Perspektif daha sonraları resmin motifi, pencereninki ve pencereden görünen manzaraninki olan üçlü temelle ilerleyen yeni algı yapıları çerçeveler. Batı’nın manzarası, hikâyesi, artık tablo içinde tablo olarak öne çıkmaya başlar. Resmin penceresi, pencere

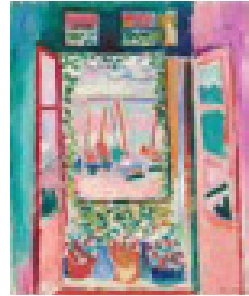
³ 17. Yüzyılın sonlarında pencerelerde camın kullanımı başladı. Böylece pencerelerin konumu göz hizasında tercih edilmeye başlanarak camın transparanlığı sayesinde içerisi ile dışarı arasında arabulucu bir *gedik* haline geldi (Dunghworth, 2011, s. 30). Bu anlamda pencere ve görme ilişkisinin 17. yüzyıl itibarıyla başladığı varsayılmıştır.

içinde pencerelerle tıpkı pencere çerçevesi gibi Batı'yı kapsar (Görsel 5, 6, 7). Pencere, sanat tarihi boyunca sanatçılar tarafından başka olası dünyaları bulma, dünyayı anlamlandırma, hayal etme ve olay örgüsünde gedikler açmaya yardımcı olmak için kullanılmaya devam eder.



Görsel 8 (Solda). Pieter de Hooch, 1670, Evin Giriş Salonunda Bir Kadına Mektup Veren Adam / Man Handing a Letter to a Woman in the Entrance Hall of a House. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/kVhyJPf>

Görsel 9 (Sağda). Caspar David Friedrich, 1822, Penceredeki Kadın / Woman at a Window. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/JIVR>



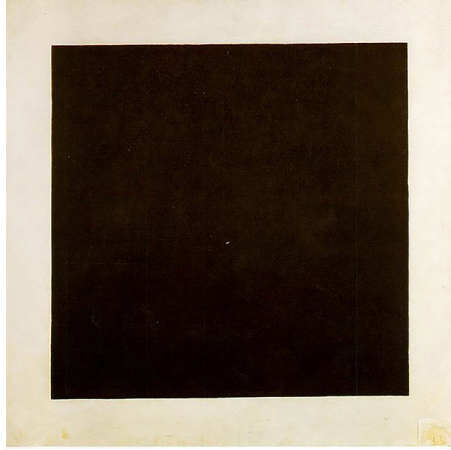
Görsel 10 (Solda). Pierre Bonnard, 1895, Penceredeki Kadın / Houses in the Courtyard. Erişim: 04.09.2023. <https://tls.tc/2eukB>

Görsel 11 (Ortada). Pierre Bonnard, 1893, Pencereden Bakan Kız / The Girl by the Window. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/SkwzEg>

Görsel 12 (Sağda). Pierre Bonnard, 1905, Açık Pencere / Open Window. Erişim: 04.09.2023. <https://tls.tc/KyAkn>

Pencere, 18. yüzyılda Hollanda resim sanatında enteriyör resim çalışmalarında; ev içi resimlerinin kurgusunda sokağı da dahil etmede (Pieter de Hooch'un "Evin Giriş Salonunda Bir Kadına Mektup Veren Adam" isimli eseri), (Görsel 8) Romantizm akımında; doğaya duyulan özlemi ifade etmede (Caspar David Friedrich'in "Penceredeki Kadın" isimli eseri) Görsel

9) araç olarak kullanılır. Pencere kimi zaman izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya yönlendirme, bir sahnede gösterilmek istenen güzelliği çerçeveleme aracı olarak da kullanılır. Pierre Bonnard'ın, "Avludaki Ev" (Görsel 10), Edward Munch'un "Pencereden Bakan Kız" (Görsel 11), Henri Matisse'nin "Açık Pencere" (Görsel 12) isimli eserinde pencereyle izleyicinin bakışı yönlendirilir ve dünyaya açılan manzara iç mekâna dahil edilerek olay örgüsünde dışarıya sıçrama sağlanır.

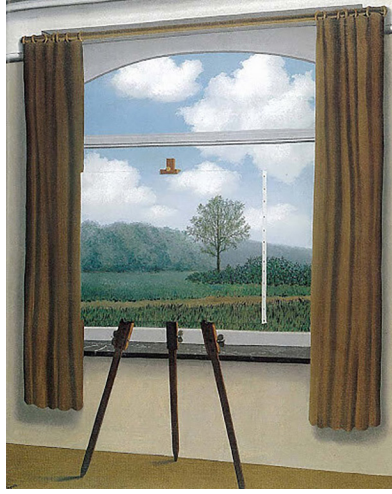


Görsel 13. Kazimir Maleviç, 1924, Siyah Kare / Black Square.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/3ge29>

Maleviç'in 1924 yılında yapmış olduğu "Siyah Kare" isimli tablosunda ise (Görsel 13) görünürde bir olay örgüsü yoktur. Bu anlamda konuyu herhangi bir bağımlılıktan muaf tutuyor oluşuyla izleyenin yaratıcı bilincini özgür kılar. Böylesi ikonik bir resim sayesinde izleyici nesnel olmayanın içinde özgürce hayal kurabilmektedir. Maleviç çalışmasından şöyle bahsetmektedir;

Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hisseyat, beyaz zemin= bu hissiyatın ötesindeki boşluk. Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır (Maleviç, 2013, s. 79-82).

Resmin "sıfır noktası" olarak bilinen siyah karede Maleviç'in maddi şeyler dünyasından kaçması ve saf, nesnel olmayan bir biçim dünyasına ulaşması bu anlamda da izleyicinin bakışında da her şeye pencere açar. Maleviç'in ulaştığı bu saf nokta resimde hiçbir ilişki sunmadığı için anlamaya yönelik çabayı boşa çıkarmaktadır.



Görsel 14. Rene Magritte, 1933, İnsani Durum / The Human Condition.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/BU14E>

Magritte, 1933'te yapmış olduğu "İnsani Durum" isimli (Görsel 14) eseriyle Alberti'nin pencere metaforunda daha ileri giderek esrarengiz bir görüntü yakalar. Yapmış olduğu resim belki de Alberti ile ortak anlamlarının en incelikli açıklamasının temsildir; dünyaya açılan pencere olarak resim ve resmin içindeki başka bir resimde görünen *veduta*⁴. Paradoksallaşan şu ki; kendisine modellik yapmış olan manzaranın önüne konan şövale ilk bakışta ayırt edilememesindedir. Dolayısıyla şövale üzerindeki tablonun gerçekliğin temsili olduğu konusunda izleyici şüpheye düşmektedir. Manzara bazen odaya sızarak tabloyla iç içe geçer, bazen de tablo manzaraya ulaşmak için pencereden sızır. Böylesi bir çatışmada imgenin muammasına son verecek olan ise şövalenin ayakları ve pencere ile tablo arasındaki boşluğun algılanması olacaktır. Magritte, "Yaşam Çizgisi" (Şubat 1940) adlı konferansında "İnsani Durum" isimli eserini şu sözleriyle açıklar:

İnsan Durumu, pencere sorununun çözümüydü. Bir odanın içinden görülen bir pencerenin önüne, manzaranın tam da tablonun gizlediği bölümünü temsil eden bir tablo yerleştirdim. Bu nedenle resimde temsil edilen ağaç, arkasında, odanın dışında bulunan gerçek ağacı gizlemiştir. Ağaç hem resimdeki odanın içinde hem de gerçek manzarada dışarıda olduğu gibi, izleyici için aynı anda zihninde var oldu. Dünyayı böyle görüyoruz: kendi içimizde deneyimlediğimiz onun yalnızca zihinsel bir temsili olmasına rağmen, onu kendi dışımızda olarak görüyoruz (Soby, 1965, s. 14).

⁴ *Veduta*, İtalyanca'da duvardaki yarıktan (pencereden) görünen manzara anlamına gelmektedir. Bu anlamda *veduta* Albertini'nin dünyaya açılan penceresine karşılık geldiği varsayılmıştır (perezartspplastiques. <https://tls.tc/LKY1u>).

Şüpheli bir yaklaşımla tablodaki resmin oradaki manzara olmadığı düşünülebilir. Pencerenin arkasındaki manzarayı tablo ile kapatan sanatçı, belki de orada hareket halinde olan ve tabloda görün(e)meyen herhangi bir canlılığı veya olayı da resmetmemiş olabilir. Dolayısıyla pencerenin arkasında tam olarak ne olduğu muammadır. Magritte böylesi bir şüphe yaratan eylemiyle gerçek ile temsil arasındaki kapanmayacak olan boşluğu izleyicinin doldurmasını ve sorgulamasını bekler.



Görsel 15. George Segal, 1974, Perde / The Curtain.

Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/40EPu>

George Segal, "Perde" isimli eserinde (Görsel 15) figür ve pencere çerçevesi için kaplamalı bronz, pencere camları için şeffaf, güçlü bir plastik ve perdeler için polyestere batırılmış kumaşla bir malzeme kombinasyonu kullanmıştır. Eserde figür yoldan geçenleri izlemektedir. Eserde tül perdenin ardındaki özel alanda yer alan kadın, muhtemelen birilerini farkında değilken izlemektedir. Seyirciye de bunu izleterek gerilim duygusu yaratmaktadır. Figür, panoramik dış dünyaya açılan bir pencerenin önünde ve izole edilmiş gibi görünse de aslında farkında olmadan gözetlenmektedir. Dolayısıyla gözetleme eyleminde nesne konumundadır. Segal, içerisi ve dışarıyı arasında alternatif bir ayırım olarak, pencerenin psikolojik önemini açıkça vurgulamaktadır. Yalnızlığı ve modern yaşamın dokunaklı ifadesini çalışmalarında konu alan Segal, eserlerinde kasıtlı olarak izleyiciyi etkileşime teşvik edecek şekilde çerçevelemektedir. Pencere bakışı çerçevelerken cam, izleyici ile sanat dünyasının içe dönük dünyası arasındaki hem ayırım hem de bağlantı olarak ivme kazanır.

Segal'ın heykellerinde çerçeve, izleyicinin dikkatini çekmek için görüntüyü a posteriori olarak izole etmek ve heykeli görünür olanın geri kalanından ayırmak için kullanılmıştır. Alberti'nin dikdörtgeni, bakışının yöneltildiği yere, izleyicinin bakışını, daha var olmadan görüntünün belireceği yere çeker. Dolayısıyla bu dikdörtgenin vurgulayacağı resim yapma süreci heykel için de geçerlidir. Heykellerde pencere, tefekküre davet eden ve hayal gücüne açılan bir mekâna dönüşmektedir. Eserde üç bakış bir arada yaşar: sanatçının bakışı, eserdeki kadının ve izleyicinin bakışı.

Alberti'de pencere teması, ayrılmaz bir şekilde perspektifle bağlantılı olduğu için bu konunun altını çizmekte fayda var. Pierre Francastel'e göre, Alberti'nin tanımladığı şekliyle çizgisel perspektif, sonsuz bir matematiksel mekândan ziyade, kendisini ihtiyaç ve ilgilerine göre kavrayan bir öznenin yeni bir dünya temsilinin ortaya çıkışına karşılık gelir (1977, s. 115). Aslında diyebiliriz ki; perspektifte temsil edilen dünya/pencere, mekânda belirli bir konum işgal eden öznenin bakış açısından başka bir şey değildir. Bu anlamda perspektif, aynı zamanda sanatçının bilgi teorisi çerçevesinde dünya temsilinin, kaygısının, ihtiyaçlarının çıktısıdır. Dolayısıyla Alberti'nin ipuçlarını takip ederek Segal'in çalışmasını ele alacak olursak pencereyi, perspektifi (ana motifi) kullanmada metafor olarak kullandığı çıkarımında bulunmak hiç de zor değildir. Başka bir ifadeyle Alberti'nin temsil ettiği şeyin mantıksal devamı olarak pencere Segal'in eserinde aynı formülle ivme kazanmaktadır.



Görsel 16. Pascal Grandmaison, 1974, Bardak 6 / Verre 6.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/j48Dd>

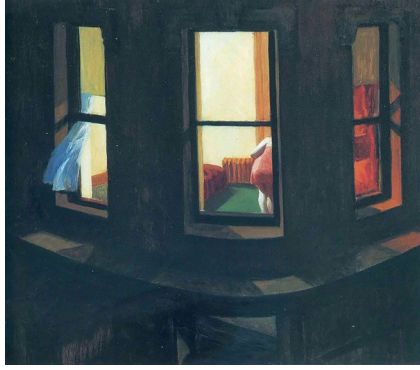
Sanatçı Pascal Grandmaison'un "Bardak 6" isimli kavramsal fotoğraf çalışmasında (Görsel 16) bir erkek model, oldukça büyük bir cam plakayı tutmaktadır. Çalışmada merak uyandıran iki nokta bulunmaktadır; birincisi gözlemciye camdan mı bakılıyor yoksa gözlemci tarafından mı bakılmaktadır? Şüphe tekrar devreye giriyor; yoksa bu bir tür değiş- tokuşa mı dayanmaktadır. Pencere camı bu noktada sürekli değişen akışkan sürecin bir parçası olarak yorumlanabilir. Sanat tarihçi Jonathan Newman, Grandmaison'un çalışmasını mecazi olarak, cam pencereye ve dolayısıyla fotoğrafın dünyaya açılan bir pencere olma rolüne atıfta bulunarak yorumlamaktadır. Ancak burada pencere dışarıda olanları değil, içeride olanı gösterir. Cam aynı zamanda ayna etkisi de yaratmakta ve yansıyan görüntü de mevcuttur. Bu da fotoğrafçının varlığını ve öznelerin görüntüsünü belli belirsiz ortaya çıkarır (beaux-arts. <https://tls.tc/81os0>).



Görsel 17. Gail Albert Halaban, 2007, Penceremden Dışarı / Out My Window.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/UDRMV>

2007 yılında Los Angeles'ten New York City'ye taşınan sanatçı Gail Albert Halaban, sanatı, yaşamış olduğu yalnızlık ve izolasyon duygusundan kurtulmanın bir yolu olarak kullanmaya karar vermiş ve "Penceremden Dışarı" isimli projesiyle eserlerini (Görsel 17) üretmiştir. Halaban, bu durumu şöyle ifade etmektedir "Şu anda kendimizi çok kopuk hissediyoruz ve eğer sadece komşularımıza bakıp pencerenin ötesinden ilişkiler kurarsak, bu bizi kendimiz için yarattığımız bu baloncuklardan kurtarır ve komşularımızın hayatlarının bizimkinden farklı olmadığını anlarız" (lenscratch. <https://tls.tc/LKY1u>). Halaban böylece komşularıyla bağlantı kurmanın yolunu da bulmuştur; pencereler. Sanatçı vermiş olduğu bir röportajında kızının ilk doğum günü partisinin olduğu günün, hiç tanımadığı ama mahallede yaşayan ve o günün kutlamasını pencerelerinden izleyen birinden çiçekler ve balonlar aldığından bahsetmektedir. Bu nazik jest, Halaban'ın yabancıların bir arada yaşadığı anonim yakınlığa dair merakını arttırmış ve onu "penceremden dışarı" isimli dizisini geliştirmeye yöneltmiştir. Halaban, pencereleri hem sınırlar hem de geçitler için metaforlar olarak tanımlamıştır (c41 magazine. <https://tls.tc/yPsiL>).

Fotoğrafın bütününe oranla insanlar oldukça az yer kaplamaktadır. Kent yaşamında apartman pencerelerinden içeri bakış atan Halaban bazen sıradan bazen de mahrem anları gözler önüne sererek kent yaşamının bütüncül bir perspektifini sunmaktadır. Büyük şehir manzaralarında çok fazla bina ve içerisinde çok fazla hikâye barındırmaktadır. Fotoğraf bakan özne hikâyeye sokağın veya binanın aşağısından değil komşu pencerenin bakış açısından bakmaktadır. Bu yönüyle Hopper'ın özneyi röntgenci pozisyonuna yerleştiren resimlerini akla getirmektedir.



Görsel 18. Edward Hopper, 1928, Gece Pencereleeri / Out My Window.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/RJNr5>

Çalışmalarında sinematografik etkisiyle bilinen sanatçı Edward Hopper'ın "Gece Pencereleeri" isimli eserinde (Görsel 18) seyircinin bakışından habersiz olan kadın, röntgenci bakışla oluşturulmuş çerçeveye gösterilecek etkili bir örnektir. Gecenin karanlık oluşu ve odanın aydınlığıyla mahremiyete atılan bakış, röntgencilik hazını artırmaktadır.

Halaban'ın ipuçlarını takip ederek röntgenci hazı anlamada gerekli referansı bulmak için film kuramcısı Laura Mulvey'in makalesine yönelmek yerinde olacaktır. Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" yazısında izleyicilerin, kadınları nesnelere indirgeyen ve onları iktidar konumlarından dışlayan erkek bakışıyla özdeşleşmekten zevk aldıklarını savunur. Mulvey, erkek bakışını iki tür üzerinden ele alır. Birincisi "Skopofili"⁵, başkalarını "kontrol edici ve meraklı bir bakışa" maruz bırakmanın erotik, röntgenci hazı ikincisi ise kadın imgeyi izleyende hissedilen görsel bir zevk olan skopik dürtüyle narsist bir zevk olan egonun libidoyu deneyimlemesidir (1997, s. 20). Halaban'ın ve Hopper'ın eserlerinde pencereden görünen mahrem hayata sızan bakışlar Mulvey'in işaret ettiği gibi skopik dürtüyle erkek bakışının röntgenci fantezisi halinde çerçevelenmektedir.



Görsel 19. Bülent Şangar, 1997, İsimsiz (Pencereleeri)
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/c00JO>

⁵ Burada *skopofili*, Freud'un, bakma zevkine karşılık gelen anlamıyla kullanılmıştır.

Bülent Şangar, 90 fotoğraftan oluşan "İsimsiz" (Pencereler) adlı eserinde, (Görsel 19) seyirciye bir röntgenci gibi pencere önünde olup biteni izletmektedir. Buradaki pencereler, fotoğrafik veya sinematografik çerçeve, dolayısıyla da ekran için bir metafordur. Fikir, her pencerenin bir kurguyu temsil ettiği ve böylece pencerenin onlarca hikâyeyi temsil etmesini merkezine almaktadır.

Figürler pencere önünde ya da arkasında farklı eylemlerde bulunmaktadır. Kimi pencereden halı silkelemekte kimi dışarıyı gözlemlemekte, kimi gazete okumakta, kimi çiçek sulamakta kimi ise hava yağmurlu olsa bile bu araf mekânın biraz ötesinde soluklanmak için şemsiyesini açmış yağmurdan korunmaktadır. Bazı karelerin birbirine çok benzer olması dikkat çekmektedir. Elinde bavul taşıyan Segal'in pencereden giriş-çıkış sahnesi pek çok pencerede görünmektedir. Gündelik yaşamdan olağan ve bazen de olağan dışı görüntüler bunlar. Hepsi de mahrem alanın kavşağı olan pencere önü sahnelerdir. Bu sahnelerde bölünmüş ekran tekniği kullanılarak ya aynı zaman diliminde meydana gelen olaylar bir arada gösterilir ya da aynı olayın birkaç saniye öncesi ve sonrası bir arada verilir. Pencere metaforuyla, ülkenin özel ve kamusal alan panoramasını sunan Şangar'ın eserindeki pencere önü sahnelerini sosyolog Ali Akay şöyle özetlemektedir;

Bülent Şangar'ın bu işinde içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye bir bakış söz konusu. Pencere önünde bekleyişler, gündelik yaşam görüntüleri, seyahat etme, dışa açılma arzusu, bunun tedirginliği ve karasızlığı, ev içi şiddet ve milliyetçilik. Bir çıkış yolu bulma, kaçış tasavvuru giderek bir hayal olup çıkıyor, bir gündüz düşünce dönüşüyor. Bu yola çıkışta bavul, harita, fotoğraf makinası (turist, kaçak işçi, göçmen, iş gezisi, sanatçı...) vs. ile kendini donattığı seyyah, gerçekte pencerenin kenarından ayrılmıyor bile. Pencereden pencereye sanal bir şekilde yol alıyor ve inatla kamusal alanla kişisel olan arasındaki eşikte duruyor (Akay, 2009).

Bu eşikte olma hali bazen onu aşmak ve bazen onunla çelişmek için tüm ağırlığıyla kadrajı çerçevelemektedir. Röntgencilikğin güçlü cazibesi ve başkalarının hayatlarını gözetlemeye yönelik ölçsüz ihtiyaçla pencerelere bakan izleyici, bu çekiciliği aşinalıkla birleştirmektedir. Aslında hepimizin bu kadrajlardan biri veya birkaçında ikame ediyormuş aşinalığı ile kendinden bir şeyler bulma, çok geçmeden Alberti'nin bahsettiği "dünyaya açılan pencere"sinin de içindeki pencerelerde herkesi büyük bir sarmalın içerisine sürükler.

Sonuç

İnsan-çevre etkileşiminde kamu-özel alan arasında arabuluculuk yapan pencere, bu etkiyle olay örgüsünde gedikler açmaktadır. Pencere ister açık ister aralık olsun, mahremiyeti etkisizleştirerek gizli kalması gereken bilginin, nesnenin dışarıya sığramasına neden olur. Bu sığrama bazen kamusal alanın özel alana bazen de özel alanın kamusala röntgenci haz-

zı arttırmasıyla ivme kazanır. Pencereden gören veya görülenin netliği-bulanıklığı çeşitli ironi parodi metaforların sonsuz sayıda olası diyalektiğine yol açar. Pencerenin bu özelliği sanatçının hayal gücü için sıçrama ve olay örgüsünde gedikler açma alanı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca, pencere- çerçeve metaforu Alberti'nin mirası olan resmin dünyaya açılan penceresinde sanatçının filmin yönetmeni oluşuyla ilişkilendirilerek çalışmada, ele alınan filmlerde, kameranın izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesiyle pencerenin hayal gücü için sıçrama alanı olarak kullanıldığı ve olay örgüsünde gedikler açtığı görülür.

Diğer taraftan, Halaban'ın "Penceremden Dışarı" isimli projesi, şehrin romantik mimarisi, ilginç sokaklarının farklı yönlerini ve dolayısıyla New York City'nin çeşitliliğini ve kentsel karmaşıklığını ortaya çıkarır. Eysel mekânlar ile kamusal mekânların karşı karşıya gelmesi, aynı zamanda mahremiyetler arasındaki karşıtığa da işaret eder. Böylelikle proje, pencereyi çerçeveleyen kareler olarak mahremiyeti işaret eden pencereler olmaktadır. Pascal Grandmaison'un "Bardak 6" isimli fotoğrafında (Görsel 16) iki hususta şüphe devreye giriyor: Algı, camdan bakan göz ve cama bakan göz arasında gidip gelen bir sarkacı anımsatır. Tefekkürü dağıtan ve algının pencere camında iç-dış hangi noktada ikamet edeceği belirsizliğini korumaktadır. Bu müphem sınır, fotoğrafın mesajı gibi yankılanmaktadır. Bülent Şangar'ın "İsimsiz" (Pencereler) projesindeki pencere önü sahnelerinde ülkenin panoramasını sunmakta, izleyici ise aşinalıkla kendinden bir parça bulmaktadır.

Genellikle içerisi ile dışarı, ev içi ve seyircisi arasında bir ara yüz görevi gören pencere, siyah karede nesnel olmayan bir dünya görüşüyle Maleviç, izleyicinin bakışında sonsuz pencereler açar. Diğer çalışmalardan farklı olarak Segal'in eserlerinde izleyicinin pasif konumunda olmadığı; her açıdan pencereye bakabilir, hatta pencereden bakan özne bile olabildiği görülür. Diğer taraftan Magretti'nin resminde ardışık bir üçleme söz konusudur: dünyaya açılan pencere olarak resmin çerçevesi, tabloda görünen pencere ve bu pencereden resmettiği manzara. Böylece sanatçının, izleyiciye tablo ve manzara arasındaki müphem teması bilmesine rağmen derinlik yanılmasına boyun eğdirdiği söylenebilir. Öyle görünüyor ki Magretti, pencere aracılığıyla öznenin algı mekanizmasını ve imgelerinin doğuşunu yeniden üretmesini sağlamaktadır. Hopper'ın çalışmasında pencereden görünen kadın her ne kadar resmin öznesi olarak görünse de aslında erkeğin bakışının nesnesi konumundadır. Dolayısıyla resmi kurgulayan sanatçı da pencereden görünen kadının, izleyicisi olan erkek bakışına ithafen tasvir ettiği büyük olasılıktır.

Sonuç olarak, sanatçının pencere aracılığıyla Alberti'nin bahsettiği "dünyaya açılan pencere"sinin de içindeki pencerelerde izleyiciyi hayal dünyasında sıçramalarla büyük bir sarmalın içerisine sürüklediği görülür.

Kaynakça

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2012). *Kulturindustrie: Raison Et Mystification Des Masses*, (Eliane K, Trans.). Petite Coll.
- Akay, Ali. (2009). *Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alberti, Lean Battista. (1998). *Tratado de pintura de Lean Battista Alberti*, (John R. S., trans.) Mexico: Azcapotzalco.
- Andrew, J. Dudley. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, (Zahit A., Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Berk, Ersin. (2017). *Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar*, 6/39, idil, s.3187-3209.
- Dungworth, David. (2011). The Historic Environment Policy & Practice, The Value of Historic Window Glass, 2(1): 21-48.
- Elsaesser, T. Hagener, M. (2022). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, (Berhan S., Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Francastel, Pierre. (1997). *Peinture et societe: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris: Michigan Universite.
- Jacobs, Steven. (2007). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam: 010 Publishers,
- Lefebvre, Henri. (1994). *Mekânın Üretimi*, (Işık, E., Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lungo, Andrea Del. (2014). *La fenetre. Semiologie et histoire de la représentation litteraire*, Paris: Seuil.
- Maleviç, Kazimir. (2013). *Nesnesiz Dünya "Suprematizm Manifestosu"*. (Tapan, F., C., Çev.). İstanbul: Dedalus.
- Mulvey, Laura. (1997). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. Ankara Üniversitesi Yayınları, (Nilgün A., Çev.). 21/10, 38-46.
- Pollan, Michael. (2015). *Bana Ait Bir Yer: Hayallerin Mimarisi*, (İlknur U., K., Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları.
- Soby, James Thrall. (1965). *Rene Magritte*, Museum of Modern Art, New York: Distributed by Doubleday & Company.

İnternet Kaynakçası

Allphoto. Erişim: 20.05.2023. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/1260/gail-albert-halaban>

Beaux. Erişim: 20.05.2023. <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/exposition-inaugurale-de-photolab-la-metaphore-de-la-fenetre>

C41 magazine. Erişim: 20.05.2023. <https://www.c41magazine.com/gail-albert-halaban-out-my-window/>

Lenscratch. Erişim: 04.10.2023. <https://lenscratch.com/2021/03/gail-albert-halaban-out-my-window/>

Perezartplastiques. Erişim: 20.05.2023. <https://perezartplastiques.com/2020/04/18/la-fenetre-dans-lart-2/>

