

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI



GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA SEÇİLMİŞ
ÖRNEKLER: RESİM SANATINDAN SİNEMAYA YAPILAN
ALINTILAMALAR

EMRE YETKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. TUBA KINAY OĞUZCAN

SİNOP – 2025

TEZ KABUL

EMRE YETKİN tarafından hazırlanan “GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER: RESİM SANATINDAN SİNEMAYA YAPILAN ALINTILAMALAR” başlıklı bu çalışma, 29.09.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından oybirliği ile **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

**Başkan
(Danışman)**

Doç. Tuba KINAY OĞUZCAN
Sinop Üniversitesi/ Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

Üye

Prof. Oktay KÖSE
Süleyman Demirel Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi

İmza

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Tuba AYHAN
Sinop Üniversitesi/ Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Onur ŞAHİN

.....

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Emre YETKİN

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER: RESİM SANATINDAN SİNEMAYA YAPILAN ALINTILAMALAR

EMRE YETKİN

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI
DANIŞMAN: DOÇ. TUBA KINAY OĞUZCAN

Sanatın evriminde belirleyici bir dönüm noktası olarak görülen Sanayi Devrimi, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin toplumsal yapı, üretim biçimleri ve estetik paradigmlar üzerindeki etkilerini görünür kılmıştır. Mekanikleşmenin hız kazandırdığı üretim süreci, kültürel değerlerin yeniden sorgulanmasına zemin hazırlarken, aynı zamanda geleneksel sanat yaklaşımlarının yerini de, modern yaşamın dinamiklerini yansıtan yeni estetik ifade biçimleri almıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan fotoğrafın icadının, görüntüleri anlık olarak saptayabilmesi ve belgeleyici işlevinin belirginleşmesiyle, sanat üretiminin teknik ve kavramsal boyutları da yeniden şekillenmiştir. Fotoğraf, salt gerçekliğin nesnel bir kaydı olmanın ötesinde, özellikle Realizm'den Dadaizm akımlarına kadar uzanıp, resim sanatının estetik yönelimlerine etkide bulunan ve sanatın ifade sınırlarını genişleten temel bir estetik unsur olarak değerlendirilmiştir. Teknolojik ilerlemeler doğrultusunda kameranın gelişim göstermesiyle hareketli görüntülerin ve zaman boyutunun kaydedilme girişimleri de, sinemanın keşfine olanak tanımıştır. Sinema, belgesel ve kurgusal anlatı tekniklerinin ses ve renk gibi unsurlarla bütünleşmesiyle, disiplinlerarası bir sanat formuna dönüşmüştür. Esasen sinemanın teknolojik bir buluş olmanın ötesinde, farklı sanat disiplinlerinin estetik unsurlarını bir araya getiren, kapsamlı bir ifade formu haline geldiği görülmüştür. Bu çalışmada, sanat disiplinleri arasındaki etkileşimlerin kuramsal olarak incelenebilmesi amacıyla, metinlerarasılık yönteminden hareketle kapsamı daha geniş bir yaklaşım sunan göstergelerarasılık yöntemi temel alınmıştır. Çalışma kapsamında Gotik, Rönesans, Neoklasizm, Romantizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm ve Sürrealizm dönemlerinden seçilmiş yedi resim ile Coppola, Branagh, Payne, Del Toro, Kurosawa ve Weir gibi yönetmenlere ait yedi film, nitel içerik analizi çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmanın bulguları, resim sanatından sinemaya yapılan alıntıların yalnızca görsel bir benzerlik değil, aynı zamanda çok katmanlı estetik ve anlamsal bir diyalog oluşturduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, resim-sinema ilişkisini göstergelerarasılık yöntemi çerçevesinde inceleyerek literatürdeki kuramsal tartışmalara katkı sunmakta ve disiplinlerarası yorum süreçlerine özgün bir perspektif kazandırmaktadır.

ANAHTAR KELİMELEER: Sanat; Fotoğraf; Resim; Disiplinlerarası; Göstergelerarasılık; Sinema

Eylül 2025, 106 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

SELECTED EXAMPLES IN THE CONTEXT OF INTERSEMIOTICITY: QUOTATIONS FROM PAINTING TO CINEMA

EMRE YETKİN

**SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS
DEPARTMENT OF INTERDISCIPLINARY COMPOUND ARTS
SUPERVISOR: ASSOC. PROF. TUBA KINAY OĞUZCAN**

The Industrial Revolution, seen as a decisive turning point in the evolution of art, made visible the impact of scientific and technological developments on social structure, modes of production, and aesthetic paradigms. The production process accelerated by mechanization paved the way for a re-examination of cultural values, while at the same time, traditional artistic approaches were replaced by new forms of aesthetic expression reflecting the dynamics of modern life. In this context, the invention of photography, with its ability to capture images instantaneously and its documentary function becoming more evident, also reshaped the technical and conceptual dimensions of artistic production. Photography, beyond merely an objective record of reality, was considered a fundamental aesthetic element, particularly extending from Realism to Dadaism, influencing the aesthetic orientations of painting and expanding the boundaries of art's expression. With the development of the camera in line with technological advances, attempts to record moving images and the dimension of time also facilitated the invention of cinema. Cinema, through the integration of documentary and fictional narrative techniques with elements such as sound and color, evolved into an interdisciplinary art form. Essentially, cinema has become a comprehensive form of expression, combining aesthetic elements from diverse art disciplines beyond being a technological invention. This study, to theoretically examine the interactions between art disciplines, utilizes the theory of intersemiosis, which offers a broader approach based on the concept of intertextuality. Seven paintings selected from the Gothic, Renaissance, Neoclassicism, Romanticism, Impressionism, Post-Impressionism, and Surrealism periods, as well as seven films by directors such as Coppola, Branagh, Payne, Del Toro, Kurosawa, and Weir, were examined using qualitative content analysis and descriptive analysis. The findings demonstrate that borrowings from painting to cinema create not only a visual similarity but also a multilayered aesthetic and semantic dialogue. In this context, the study contributes to theoretical discussions in the literature by examining the relationship between painting and cinema within the framework of intersemiotic theory and provides a unique perspective on interdisciplinary interpretive processes.

KEYWORDS: Art; Photograph; Picture; Interdisciplinary; Intersemiosis; Cinema

September 2025, 106 Page

TEŞEKKÜR

Bayrağımız ve egemenliğimiz altında refah bir yaşam sürdürebilmemizde, milli değerlerimizin köy enstitülerinden bugünün üniversitelerinde pekişmesinde, “Benim kahramanlarım, hayallerini hiçbir şeye satmayan kişilerdir” sözüyle cumhuriyetin ilkelerini benimsememde ve aydın bir neslin yetişmesinde gurur kaynağım olan ve şükran duyduğum, yegâne Başöğretmen Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ü ve kurtuluş mücadelesinde canlarını yitiren silah arkadaşlarını saygıyla anıyorum.

Lisans eğitimimden yüksek lisans eğitimime dek bilgi ve deneyimlerini esirgemeyen danışmanım Doç. Tuba KINAY OĞUZCAN’a sonsuz minnetlerimi sunarım. Ayrıca dünyaya geldiğim andan itibaren maddi ve manevi desteklerini bir an olsun bırakmayan ve özellikle tez sürecimde daima yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.



Emre YETKİN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. SANAYİ DEVRİMİ İLE YAŞANAN TEKNOLOJİK VE TOPLUMSAL GELİŞMELER.....	6
3. FOTOĞRAFIN İCADI.....	11
3.1. Fotoğrafta Kurgu Manipülasyonu.....	15
3.2. Hareketli Fotoğraf ve Hız Kavramı	18
3.3. Fotoğrafın Çeşitli Sanat Akımlarına Etkisi	21
3.3.1. Realizm	22
3.3.2. Empresyonizm	25
3.3.3. Fütürizm.....	30
3.3.4. Dadaizm	34
3.4. Gelişen Görüntü ve İcatlarla Sinemaya Bakış	38
3.5. Sinemanın Topluma Etkisi ve Gelişme Süreci.....	43
3.5.1. Sinemada ses ve renk faktörü	44
4. GÖSTERGELERARASILIK	50
4.1. Alıntı	55
4.1.1. Sinemada alıntı ve gösterge	57
4.2. Sinemada Resimsel Aktarımlar.....	60
5. SONUÇ	85
KAYNAKLAR.....	89
ÖZGEÇMİŞ	97

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1 Joseph Nicephore Niepce, Pencereden Le Gras’a Bakış, 1826	12
Görsel 3.2 Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838	13
Görsel 3.1.1 Henry Peach Robinson, Son Nefes, 1858	16
Görsel 3.1.2 Gustave Oscar Rejlander, Hayatın İki Yolu, 1857	17
Görsel 3.2.1 Eadweard Muybridge, At Hareket Halinde, 1878	20
Görsel 3.2.2 Louis Poyet, ‘Pauvre Pierrot’tan bir sahne, 1892-1900	21
Görsel 3.3.1.1 Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849	24
Görsel 3.3.2.1 Claude Monet, Gündoğumu, 1872	29
Görsel 3.3.2.2 Edgar Degas, Bale Sınıfı, 1874	29
Görsel 3.3.3.1 Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Çıplak, 1872	32
Görsel 3.3.3.2 Jules Marey, Balyoz Darbesi, 1895	33
Görsel 3.3.3.3 Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912	34
Görsel 3.3.4.1 John Heartfield, Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Büyük Hediyeler İster, 1932	37
Görsel 3.4.1 Lumiere Kardeşler, Fabrikadan Çıkış, 1895	40
Görsel 3.4.2 Lumiere Kardeşler, Trenin İstasyona Varışı, 1896	41
Görsel 3.4.3 Georges Melies, Ay’a Seyahat, 1902	43
Görsel 4.2.1 Giotto De Bondone, Judas’ın Öpücüğü, 1304-1306	62
Görsel 4.2.2 Francis Ford Coppola, The God Father Bölüm 2, 1974	63
Görsel 4.2.3. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498	65
Görsel 4.2.4 Kenneth Branagh, Doğu Ekspresinde Cinayet, 2017	66
Görsel 4.2.5 Jacques-Louis David, Marat’ın Ölümü, 1793	68
Görsel 4.2.6 Alexander Payne, Schmidt Hakkında, 2002	69
Görsel 4.2.7 Francisco De Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1798	71
Görsel 4.2.8 Guillermo Del Toro, Pan’ın Labirenti, 2006	73
Görsel 4.2.9 Claude Monet, Saint-Lazare Garı: Bir Trenin Gelişi, 1877	75
Görsel 4.2.10 Lumiere Kardeşler, La Ciotat’a Bir Trenin Varışı, 1895	77
Görsel 4.2.11 Vincent Van Gogh, Kargalar ile Buğday Tarlası, 1890	78
Görsel 4.2.12 Akira Kurosawa, Düşler, 1990	80

Görsel 4.2.13 Rene Magritte, Ay Işığı Mimarisi, 1956.....	82
Görsel 4.2.14 Peter Weir, Truman Show, 1998.....	84



1. GİRİŞ

Sanayi Devrimi, 18. yüzyıldan itibaren bilimsel ve teknolojik gelişmelerin toplumsal yapıyı derinden etkilediği bir süreç olarak, modernleşmenin başlangıç noktalarından birini teşkil etmektedir. Mekanik yenilikler üretim ilişkilerini yeniden düzenlerken, bu durum kentleşmeyi hızlandırmış ve toplumsal sınıflar arasındaki farklılıkları daha görünür hale getirmiştir. Geleneksel üretim biçimlerinin yerini seri üretim alırken, kültürel değerler ve estetik anlayışlar da bu yeni toplumsal düzenin etkisiyle sorgulanmaya başlamıştır. Bu gelişmeler yalnızca ekonomik alanlarla sınırlı kalmayıp, sanatın konumu, işlevi ve ifade biçimleri de bir değişim sürecine girmiştir.

Bilimsel bilgi birikimi ve teknik ilerlemeler, 19. yüzyılda fotoğrafın icadıyla birlikte sanatın teknik ve kavramsal boyutlarında yeni bir evre başlatmıştır. Başlangıçta gerçekliğin nesnel bir kaydı olarak algılanan fotoğraf, kısa süre içinde sanatın ifade alanını genişleten güçlü bir araç haline gelmiştir. Fotoğrafın toplumda belirginlik göstermesi, sanatın rolüne dair geleneksel anlayışların sorgulanmasına da yol açmış bulunmaktadır. Bu süreçte bazı sanatçılar fotoğrafın nesnel temsil gücünü aşmaya yönelik yaklaşımlar geliştirirken, kimi sanatçılar da fotoğrafın sunmuş olduğu ifade imkanlarını yaratıcı bir biçimde dönüştürüp, özgün estetik arayışlar ortaya koymuştur. Bu bağlamda Realizm, fotoğrafın belgeleyici niteliğinden beslenip işçi sınıfının görünmezliği gibi temalarla, gerçekliği doğrudan yansıtmayı amaçlamıştır. Empresyonizm, fotoğrafın anlık görüntü yakalama özelliğinden esinlenip, ışığın ve zamanın geçiciliğini irdeleyen bir yaklaşım geliştirmiştir. Fütürizm'e bakıldığında modern çağın hız, makineleşme ve enerji kavramlarını ön plana çıkarıp, teknolojik ilerlemelerin sanata yansıyan dinamiklerini ele aldıkları görülmüştür. Dadaizm ise savaş sonrası dönemde fotoğrafın çoğaltılabilir özelliğini ve nesnel gerçekliğe meydan okuyan anti sanat tavrıyla sanatın geleneksel tanımlarını sorgulamış ve bu doğrultuda ironi ve eleştiriyi öne çıkaran deneysel bir ifade alanı yaratmıştır.

Fotoğrafın bu çeşitli sanat akımları ve hareketleri üzerindeki belirleyici ve yönlendirici etkisi, görsel anlatım biçimlerinde nitelikli bir değişim sürecini başlatmış bulunmaktadır. Zaman içerisinde fotoğrafın hareketli görüntüye dönüşümleri, sinemanın ortaya çıkışını mümkün kılmıştır. Sinema, görsel temsilin süreklilik kazanması ve zaman boyutunun dahil edilmesiyle, sanat ve teknolojiyi disiplinlerarası bir yaratım sürecinde bütünleştirmiştir. Böylelikle fotoğraf ve teknolojik gelişmelerin etkilediği estetik

yenilikler, yalnızca modern sanat anlayışının dönüşümünü sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda sinema ve yeni medya sanatlarının gelişimini de önemli ölçüde desteklemiştir.

Bu kapsamda disiplinlerarası ilişkilerin ve görsel temsil biçimlerinin etkileşimi, sanatın anlam üretim süreçlerinde yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanat tarihine bakıldığında farklı ifade biçimleri arasındaki etkileşimlerin, yeni yorumlama ve anlamlandırma dinamiklerini şekillendirdiği görülmektedir. Bu noktada metinlerarasılık yöntemi, bir metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkiyi açıklarken, daha geniş bir çerçevede göstergelerarasılık yöntemi ise, disiplinlerarası etkileşim ve aktarımları inceleyen bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Göstergelerarasılık yalnızca edebiyat alanıyla sınırlı kalmayıp, resim, sinema ve tiyatro gibi alanlarda da anlamın yeniden yapılandırılması bağlamında, farklı disiplinler arasındaki ilişkilerin daha etkin bir biçimde algılanmasına olanak tanımaktadır.

Bu doğrultuda sanat alanında ortaya çıkan anlam üretim süreçlerinin incelenmesinde, dilbilimsel yaklaşımların sunduğu kavramsal çerçeveler önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Özellikle dil ve göstergeler kuramı, sanat eserlerinin çok katmanlı yapısını ve farklı disiplinlerle olan ilişkilerini anlamlandırmada işlevsel bir araç olarak benimsenmiştir. Bu yaklaşımın sanat eserlerinin yalnızca kendi iç dinamikleriyle değil, aynı zamanda diğer metin ve disiplinlerle kurduğu etkileşimler üzerinden okunmasını da mümkün kıldığı görülmüştür.

Dilbilim alanındaki gelişmeler ve özellikle Ferdinand De Saussure'ün göstergeler kuramı, sanat çalışmalarına önemli katkılar sunmuştur. Dili göstergeler yöntemiyle irdeleyen Saussure, incelemelerinde yeni bir boyutta farklı kavramları ele almaktadır. Bu kavramlar yalın olmalarından ziyade, farklı eleştirel karşıt terimleri içerisinde barındıran bulgulardan ibaret olup, yapısalcı ifade yönüyle metnin niteliklerine yeni anlamlar getirmektedir. Yapısalcılık, yazınsal araştırmalara yeni yöntemsel olanaklar kazandırarak, metinlerin içsel yapısına odaklanmayı sağlamaktadır. Julia Kristeva'nın geliştirdiği metinlerarasılık kavramı ise, metinlerin diğer metin ve söylemlerle kurduğu ilişkileri öne çıkarıp, postmodern yazın eleştirisinde önemli bir kavramsal çerçeve oluşturmuştur (Kodal ve Köse, 2016, s. 249; Öztokat (2005)'tan). Metinlerarasılık hem sözlü hem de yazılı anlatıların başlangıcından itibaren, estetik üretim süreçlerinin merkezinde yer almıştır. Psikolojik ve sosyolojik bağlamlarda değerlendirilebilecek bu kavram, özellikle estetik davranışın kazanımı ve yeniden üretimiyle ilişkili olmaktadır. Yazarın başka bir metinden aldığı ifadeyi kendi anlatısı içinde yeniden şekillendirmesi kimi zaman orijinal bir yapı

ortaya koyma arzusu kimi zaman ise estetik değer, işlevsellik ya da ikna edicilik gibi amaçlarla gerçekleştirilir. Bu türden bilinçli alıntılama ve dönüştürme süreçleri, metnin oluşumunda özgünlük ve süreklilik sağlamaktadır. Böylece metinlerarasılık, edebi üretimin temel kaynaklarından biri haline gelmektedir (Bulut, 2018, s. 3). Çözümlemelere farklı alternatif yollarla ulaşılan ve en az iki metin arasındaki bağın incelendiği metinlerarasılık kavramında, içerisinde kaynağın değişimlere uğradığına dair izler taşıyan ve birbirine benzer unsurların bir araya getirdiği yeni bir yapı ele alınmaktadır. Metin çözümlemelerinde metinlerarasılığın ön plana çıkmasıyla metin artık yalnızca yazara ait değil, farklı metinlerden alıntılarla örülmüş, çok katmanlı ve çok kaynaklı bir uzam olarak görülmektedir. Bu anlayış, metinlerarasılık kavramının yalnızca yazınsal ya da dilsel alanlarına nüksetmeyen, sanatın diğer biçimlerinde ve çeşitli disiplinlerinde de dönüştürülüp kullanılmasına ve böylelikle de kapsamının genişlemesine neden olmuştur. Günümüzde ise metinlerarası çalışmalar, farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle yeniden üretim süreçlerini içermektedir. Bu da alıntı, yansılama ya da taklit yoluyla yeni bir anlatımı ifade etmektedir (Kodal ve Köse, 2011).

Göstergelerarasılık ise, farklı gösterge sistemleri arasındaki etkileşimi; örneğin yazın, resim, sinema ve müzik arasında kurulan anlam ilişkilerini ifade eden bir yöntem olarak nitelendirilmektedir. Bu ilişkiler, bir sanat biçiminin başka bir sanat biçiminden öge alarak yeni bir bağlamda yeniden anlamlandırılmasıyla belirlemektedir. Sözel ve sözel olmayan sanatlar arasındaki etkileşim ise, çift yönlü olarak değerlendirilir. Sözel bir sanat yapıtı, sözel olmayan bir yapıtı kendi yapısına dahil eder, ya da sözel olmayan bir sanat eseri, sözel bir yapıta açık biçimde göndermede bulunur. Bu tür göstergelerarası ilişkilerde ise metinlerarasılık kavramı yetersiz kalmakta ve böylelikle disiplinlerarası aktarımlar ve etkileşimler, göstergelerarasılık kavramı kapsamında yer almaktadır (Evlioğlu Gezer, 2021, s. 148-149; Aktulum (2011)'dan). Disiplinlerarası etkileşime açık bir sanat dalı olarak öne çıkan sinema ise, edebiyat, tiyatro, müzik ve resimle doğrudan ilişki kurup, zaman içerisinde sentez bir sanat formuna dönüşmüştür. Modern dönemin getirdiği toplumsal kırılmalar karşısında bireylerin inanç ve umut duygularını yitirmesi de, bu temaların sanat ve özellikle sinema aracılığıyla ele alınmasının gerekliliğini artırmıştır (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 5).

Teknolojik gelişmelerin sanat disiplinleri arasındaki sınırları aşan etkisi özellikle fotoğraf ve sinemanın yükselişiyle birlikte, görsel anlatım biçimlerinin karşılıklı etkileşimini ve yeniden biçimlenmesini görünür kılmıştır. Fotoğraf ve sinema gibi teknolojik temelli

görsel üretim biçimlerinin ortaya çıkışı disiplinlerarası etkileşimin boyutlarını genişletip, bu süreci daha da belirgin hale getirmiştir. Bir sanat dalına ait görsel göstergelerin başka bir disiplin içinde yeniden yorumlanması, sanat eserlerinin farklı açılardan ele alınmasına olanak tanımış ve bu durum, sanatın çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirilmesini sağlamıştır. Böylece bu yaklaşımın özellikle sinema ve resim arasındaki etkileşimi incelemek açısından, önemli bir kuramsal temel oluşturduğu da görülmüş bulunmaktadır. Sanatın birçok dalından ve sanatçılardan esinlenerek sinemaya uyarlanan temalar bir yapıtın estetik değerini artırırken, aynı zamanda da izleyiciye bir mesaj verme gayesiyle de ekranlara taşınmıştır. Sinema sanatının diğer sanat disiplinleriyle etkileşim sağlayarak kurduğu bağ neticesinde, insanların geçmişe tanıklık etmeleri de önem kazanmıştır.

Bu tez çalışmasının amacı, Sanayi Devrimi ile başlayan toplumsal ve kültürel dönüşümlerin, fotoğrafın icadı ve sinemanın ortaya çıkışı üzerinden sanatın ifade biçimlerine etkilerini, disiplinlerarası bir bakış açısıyla incelemektir. Çalışma, fotoğrafın görsel kültür üzerindeki belirleyici rolünü ve sinemanın resimle kurduğu estetik ve göstergesel ilişkileri, göstergelerarasılık yöntemi çerçevesinde ele alarak, mevcut literatüre özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda farklı sanat disiplinleri arasındaki karşılıklı etkileşimin, tarihsel ve kuramsal bağlamda bütüncül bir şekilde değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Tezin kapsamı, öncelikle Sanayi Devrimi'nin bilimsel, teknolojik ve kültürel gelişmeler ışığında toplumsal yapıyı nasıl yeniden şekillendirdiğini ve bu dönüşümlerin sanat alanına yansımalarını irdelemeyi içermektedir. Devamında fotoğrafın icadıyla birlikte görsel temsil anlayışında meydana gelen estetik değişimler ve bu dönüşümlerin Realizm, Empresyonizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi sanat akımlarına etkileri ele alınacak ve görsellerle desteklenecektir. Çalışmada ayrıca sinema unsurunun ortaya çıkışı ve gelişimi de nitelendirilip, daha sonrasında metinlerarasılık yöntemi çerçevesinde farklı metinler ve anlatı biçimleri arasındaki ilişkiler değerlendirilmektedir. Bununla birlikte sanatın yalnızca dilsel ya da yazınsal düzlemde değil, farklı göstergeler sistemleri üzerinden de anlam üretebilmesi nedeniyle, göstergelerarasılık yöntemi sinema ve resim arasındaki disiplinlerarası etkileşimleri incelemeye, temel kuramsal yöntem olarak benimsenmektedir. Bu yaklaşım, görsel kültürdeki çok katmanlı yapıların çözümlenmesine imkan sağlamakta ve sinemadaki resimsel göndermelerin estetik, biçimsel ve anlatısal boyutlarının incelenmesine zemin hazırlamaktadır. Son olarak, sinemada resimsel alıntılarını içeren The God Father Bölüm 2 (1974), Doğu Ekspresinde

Cinayet (2017), Schmidt Hakkında (2002), Pan'ın Labirenti (2006), La Ciotat'a Bir Trenin Varışı (1895), Düşler (1990) ve Truman Show (1998) adlı filmler, Judas'ın Öpücüğü (1304-1306), Son Akşam Yemeği (1495-1498), Marat'ın Ölümü (1793), Çocuklarını Yiyen Satürn (1798), Saint-Lazare Garı: Bir Trenin Gelişi (1877), Kargalar ile Buğday Tarlası (1890) ve Ay Işığı Mimarisi (1956) adlı resim sanatına ait eserlerle biçimsel özellikleri, kompozisyon düzenleri ve tematik unsurları açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Resim sanatındaki tarihsel çeşitliliği temsil etmesi amacıyla Gotik, Rönesans, Neoklasizm, Romantizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm ve Sürrealizm dönemlerinden seçilen bu yedi önemli eser, ilişkili oldukları filmler eşliğinde kronolojik bir sıra içinde analiz edilmiştir.

Yedi adet incelemenin tercih edilmesinin temel nedeni, resim sanatı tarihindeki seçilmiş belirgin dönemlerin her birinin kendine özgü estetik ve anlatım özelliklerini kapsamlı bir şekilde açığa çıkarmak ve resimden sinemaya yapılan alıntılamların farklı tarihsel bağlamlarda nasıl şekillendiğini derinlemesine analiz etmektir. Göstergelerarasılık yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışmada resim ve sinema arasındaki karşılıklı etkileşimler, tarihsel süreç içinde bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu bağlamda tezin temel problemi, seçilen bu yedi örnek üzerinden resim sanatından sinema sanatına geçen unsurların tarihsel, tematik ve biçimsel boyutlarının kapsamlı biçimde açıklanmasıdır.

Bu çalışmada metinlerarasılık nazarında göstergelerarası yöntemler, tarihsel analiz ve nitel içerik analiz yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Sanayi Devrimi ve sonrasındaki kültürel değişimler tarihsel bir çerçevede incelenecek; fotoğraf ve sinemanın sanatla ilişkisi ise hem kuramsal literatür taraması hem de örnek film sahnelerinin görsel çözümlemeleri aracılığıyla değerlendirilecektir. Bu yöntem sayesinde farklı sanat disiplinleri arasındaki göstergelerarasılık ilişkileri, somut ve sistematik bir şekilde ortaya konulacaktır.

Bu tez fotoğraf, sinema ve resim ilişkilerinin çoğunlukla ayrı ayrı ele alındığı mevcut literatüre disiplinlerarası bir bakış açısı kazandırmaktadır. Göstergelerarasılık yaklaşımının sanat ve sinema araştırmalarına uygulanması, hem görsel kültür alanındaki kuramsal tartışmalara katkı sağlayacak hem de resim ve sinema arasındaki estetik etkileşimlerin bütüncül bir şekilde yeniden değerlendirilmesine imkan tanıyacaktır.

2. SANAYİ DEVRİMİ İLE YAŞANAN TEKNOLOJİK VE TOPLUMSAL GELİŞMELER

Yaşamın çeşitli değişimlere yol açmasındaki en büyük faktörlerden biri, Sanayi Devrimi ile belirginliğini göstermektedir. Yeni icatlar ve buluşlar doğrultusunda özelliğini yineleyen devrim, yaşam şartlarının daha kolay indirgenmesinde teknolojik gelişmelerle ön plana çıkmıştır (Karabacak ve Dilmaç, 2021, s. 32). 18. yüzyılda sanayileşme adı altında toplumda yaşanan değişimler insanlara mekanik yollarla kazandırılmaya çalışılıp, üretimde sınıf ayrımlarının yaşanmasına sebep olmuş ve ilişkilerin kitlesel bir yoğun süreçten geçmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2010, s. 335-336). Yaşanan gelişmeler toplumsal düzenin tazelenmesine ışık tutarken, aynı zamanda insanların kentlere göç etmelerine yol açmış ve çalışma şartlarından ötürü ortaya çıkan sınıf ayrımları gibi kavramların, yeni bir düzen içerisinde sorgulanabilmesi önem kazanmıştır. Bir değişime uğrayan insanlığın düzeni kabul etme yetileriyle içerisinde bulundukları çağ, siyasi ve politik oluşumlar beraberinde adeta sosyal bir açıdan da dün ve bugün adı altında iki ayrı dönem niteliğinde adlandırılmıştır (Coşkun, 2017, s. 17). Sanayi Devrimi ve sonrasında yaşanan yenilikler ışığında kabul gören anlayışların yalnızca sembolik bir değer taşıyarak, halka dayatılmış sistemin değerlerine karşılık eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşıldığı ve insanda bilinçlenme kazanımının elde edilmesiyle de, yeni bir toplumsal düzenin oluşabileceği fikri gelişim göstermiştir.

Köklü değişimin oluşumlarını sağlayan zamanın önemli olayları, yaşamın yeni bir dizgede ele alınmasını sağlarken, aynı zamanda çeşitli alanlarda insanların değişim yaşamalarında öncü rolü oynamaktadır. Ekonomik, sosyolojik ve siyasi güç eşliğinde yaşanan toplumsal değişimde Sanayi Devrimi, farklı alanlara sahip ilişkilerin irdelenmesine fayda sağlamış ve insanların çağın getirileriyle fikir geliştirmelerine ilham kaynağı olmuştur.

Sanayi Devrimi'nin düşünsel ve teknik altyapısını hazırlayan gelişmeler, 17. yüzyılda bilimsel temellere dayanmaktadır. Isaac Newton'un (1642-1727) evrensel çekim metotları üzerine temel mekanik ilkelerini sistemleştirdiği "Tabiat Felsefesinin Matematik Prensipleri" eseriyle şekillenen bilimsel ilerleme, Galileo Galilei'nin (1546-1690) deneysel yaklaşımı ve Rene Descartes'ın (1596-1650) analitik yöntemleriyle birleşerek, mekaniğin gelişimini hızlandırmıştır. Doğa yasalarını keşfetmeye yönelik Galilei'nin teleskopik araç ve gereçleri, Denis Papin'in (1647-1714) buhar makinesi ve

James Watt'ın (1736-1819) bu makine üzerindeki iyileştirmeleri ise, üretim süreçlerinin dönüşümüne katkı sağlamıştır. Robert Fulton'un buharlı gemiyi hayata geçirmesiyle de, insanın doğa üzerinde egemen olmasına fırsat sunulmuştur. Nihayetinde bu gelişmeler, Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesini mümkün kılan bilimsel ve entelektüel zemini oluşturmuş bulunmaktadır (Garaudy, 2024, s. 191). Sanayi Devrimi'nin temellerinin, 17. yüzyıldan itibaren gelişen bilimsel düşünceyle atıldığı görülmüştür. Bu kuramsal ve pratik deneyimler, doğa felsefesinden modern sanayi toplumuna geçişte bilimin merkezi rolünü de ortaya koymuştur. Bu bilimsel ve teknik ilerlemeler, yalnızca Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesine katkı sağlamayıp, aynı zamanda modern toplumun düşünsel yapısını ve sanatın dönüşümüne yön veren estetik anlayışları da şekillendirmiştir.

Sanayi Devrimi ile başlayan modernleşme süreci, toplumsal yapıda ve bireylerin algı dünyasında köklü değişimlere yol açmıştır. Dönemin hızla ilerleyen teknolojik ve kültürel yenilikleri, toplumda kalıcı etkiler bırakan girişimler olarak öne çıkmış ve sürekli bir yenilenme ihtiyacını da gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, geleneksel değerlerin ve estetik anlayışların dönemin dinamizmi içinde sürdürülebilirliği sorgulanmış, daha üstün olarak kabul edilen estetik normların benimsenmesi yönünde ise yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler yalnızca üretim ve yaşam biçimlerini değil, aynı zamanda sanat ve estetik algıyı da etkileyip, estetikte biçimsel ve kavramsal yenilenme süreçlerini harekete geçirmiştir. Böylece modernleşmenin toplumsal yansımaları, estetik değerlerin yeniden tanımlanmasını ve kültürel formların dönüşümünü kaçınılmaz kılmıştır (Akkaya, 2012, s. 41). Sanatın biçimsel ve kavramsal yeniden yapılanmasına zemin hazırlayan teknolojik ve kültürel dönüşümler, Sanayi Devrimi ile hız kazanan modernleşme sürecinde estetik algının eş zamanlı olarak yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla modernleşmenin estetik ve kültürel alanlarda yarattığı etki, yalnızca sanat anlayışını yeniden tanımlamakla kalmayıp, üretim ilişkilerindeki yapısal değişimlerle birleşerek toplumsal düzenin dönüşümünü hızlandıran dinamik bir sürecin zeminini oluşturmuştur.

Devrimsel nitelik taşıyan olgular bireylerin algısal çerçevelerinde kırılmalara yol açıp, toplumsal dönüşüm süreçlerini tetikleyen önemli dinamikler ortaya çıkarmıştır. Modernleşme bağlamında bu dönüşümün en belirgin sonuçlarından biri, üretim ilişkilerinin yeniden yapılandırılması olmuştur. Geleneksel üretim biçimlerinin merkezinde yer alan ustalık ve zanaatkarlığın yerini seri üretim, atölyelerin yerini ise

endüstriyel üretim mekanları olan fabrikalar almıştır. Sanayileşmeyle birlikte teknolojik ilerlemelerin insan yaşamına olan etkileri tartışmaya açılmış ve bu süreçte eski ve yeni kavramlarının yeniden tanımlanmasına imkan tanıyan düşünsel bir zemin oluşturulmuştur. Üretim ağlarının genişlemesi, kentleşmenin hız kazanması ve mevcut toplumsal düzene karşı geliştirilen yenilikçi fikirler ise, modern toplumun yapısal dönüşümünü belirleyen başlıca unsurlar haline gelmiştir (Fleming ve Honour, 2020, s. 637). Sanayi Devrimi öncesinde çalışmak eylemi, bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik gerçekleştirilen bir faaliyet olarak bilinmektedir. Ancak Sanayi Devrimi ile çalışma koşullarında yaşanan değişiklikler, bireyleri merkezi ve tekelleşmiş üretim alanlarında çalışmaya yönlendirmiş ve ücretli emeğin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Tarıma dayalı ekonomik yapının hakim olduğu bu dönemde geçimini topraktan sağlayan halk, buna bağlı olarak doğal beslenme biçimlerini benimsemiş bulunmaktadır. Fakat kentleşmenin başlamasıyla makinelerin üretimde yoğun bir şekilde kullanılması, insanların doğal yaşamdan mekanik yaşama geçişini hızlandırmış ve böylece fabrikalarda çalışmak üzere kentlere göç edilmiştir. Bu durum kent nüfusunun ve işçi sınıfının artmasına neden olup, aynı zamanda çevresel düzensizlik, eğitim ve sağlık alanlarında çeşitli sorunların da ortaya çıkmasına yol açmıştır (Berktaş ve Dimli Oraklıbel, 2021; Rostow (1970)'tan). Sanayi Devrimi'nin sebep olduğu değişimler, üretim yapısını dönüştürüp modernleşmeyi hızlandırmış ve böylelikle sanayileşme ile kentleşmenin getirmiş olduğu sosyal ve çevresel sorunlar, toplumsal yapıyı derinden etkilemiştir.

Sanayi Devrimi ile ivme kazanan derin toplumsal dönüşümler, sanat alanında da belirleyici etkiler yaratmıştır. Kimi sanatçılar sanat icra etme yönünde toplumun estetik beğenilerine uyum sağlarken, kimi sanatçılar da bireysel sanat anlayışlarından taviz vermeksizin eleştirel ve özerk bir duruş sergilemiştir (Gombrich, 2021, s. 501-502). Adeta sanatçıların geçim kaynaklarına karşı açmış oldukları içsel savaş, geleneksel anlayışın yadırganmasını doğurup, kendilerini bireysel olarak ifade edebilmelerinin temellerini oluşturmuştur. Ancak devrimin nazarında zanaat faktörünün de belirginleşmesiyle, sanatçıların günden güne estetik algının ifadelerini sarsacak gerçekliklerle yüzleşmek zorunda kaldıkları da anlaşılmaktadır. Bu durum, sanatın toplumsal ve ekonomik gelişmeler karşısında yalnızca estetik bir alan olarak değil, zanaatla arasındaki sınırların tartışıldığı bir disiplin olarak şekillenmesine de olanak tanımıştır.

Sanat ile zanaat kavramının birbirine benzeyen ilişkilerinde, 'güzel sanatlar' teriminin ortaya atılmasıyla değişiklikler meydana çıkmaktadır. Kavramlar üzerine üretilen

herhangi bir nesnenin, işlevselliğine yoğunlaşmadan yalnızca göze hoş geleceği düşüncesiyle üretilmesiyle de, iki kavramın benzerliklerinin birbirinden ayrılması sağlanmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşen 1. ve 2. Sanayi Devrimi ile, yapısal değişikliklerin görüldüğü önemli sonuçlara da varılmaktadır. Sanayi toplumunda sanatın değerini irdeleyen Immanuel Kant (1724-1804), 18. yüzyıl sonlarına doğru kaleme aldığı “Yargı Gücünün Eleştirisi” ile, sanat ve bilgi ve sanat ile tekniğin birbirinden ayrılmasından bahsetmiştir. Sanatın bilimin öngörüsündeki kuramsal algıdan farkını, pratik işlev farkıyla örtüştürmektedir. Zanaat ile sanatın da birbirinden farkını ise, sanatın özgür ifade gücüyle, zanaatın ise ücret karşılığında bir oluşum gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır (Bozkurt, 2020, s. 18). Bu yargıyla sanatın ve zanaatın, bilginin ve tekniğin ayrımlarının gözetilmesinde ve üretilmiş olan eserlerin farklılık yaratması hususunda, sanatçıların hür anlatım biçimlerine ihtiyaç duyulduğu ve deneyler yoluyla edinilen bilgi doğrultusunda netlik kazanan araştırmaların, sanatçıların pratik düşünce gücüyle de bir fark oluşturabileceğine işaret ettiği görülmüştür.

Toplumsal olayların doğrultusunda sanatın, felsefe ve bilimden etkilenip bir düşünce biçimini oluşturduğu ve farklı alanlarda yaşanan teknolojik gelişmelerle de şekillendiğini söylemek mümkün olmaktadır. Bu bağlamda Rönesans’a kadar olan süreçte sanat ve zanaat ilişkileri, iki ayrı biçimde ele alınmamıştır. Çünkü teknoloji ve bilimin, insanın daha mutlu yaşayabileceği bir dünyanın oluşumunda önemli bir yeri olduğundan bahsedilmektedir. Bilimsel çalışmalarla ve optik deneylerle sanat eserlerinin, hatta sanatsal formların oluştuğu bilinmektedir. Rönesans’tan sonra 18. yüzyılda endüstriyel alanlarda yaşanan gelişmelerden ötürü dikte edilen güzel sanatlar algısı, sanat ve zanaatı birbirinden ayırmakta oldukça güç kazanmıştır. Devrim beraberinde burjuva sınıfının varlığını kabul ettirmesi ve saygınlığa olan hasret ve estetiğin yeniden konumlandırılıyor olmasıyla da sanayi ve teknoloji, sanat ve zanaat farklılıklarını oluşturmuş bulunmaktadır. Sanatçı imgesel gücü içerisinde barındıran bir deha olarak düşünülürken, zanaatçı ise Sanayi Devrimi ile üretkenliğini makinelere bırakmıştır (Karapınar, 2018, s. 17-18; Wilson (2001)’dan). Sanat, tarihsel bağlamda yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda felsefe, bilim ve teknolojik gelişmelerle etkileşim içinde şekillenen bir düşünsel yapılanma olarak değerlendirilmiştir. Rönesans öncesinde sanat ve zanaat arasında belirgin bir ayrım bulunmazken, 18. yüzyıldaki endüstriyel gelişmeler ve Sanayi Devrimi ile, burjuva sınıfının yükselişi ve estetik kavrayışın yeniden tanımlanması sonucunda sanatsal estetik yaratıcılıkla, zanaat ise makineleşmiş üretimle ilişkilendirilmiştir.

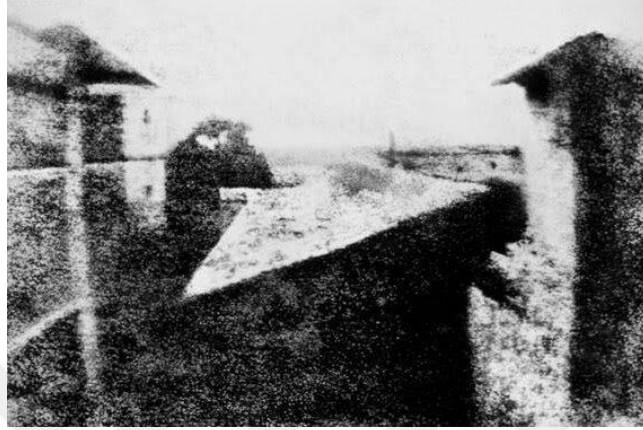
Böylece bu iki alan arasındaki ayrımın da kurumsallaştığı görülmüştür. Sanat ile zanaat arasındaki bu tarihsel ayrışma, bilimsel düşüncenin ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle daha da belirginleşmiş ve özellikle Sanayi Devrimi sonrasında görsel anlatım yöntemlerinin ve biçimlerinin gelişmesinde gerekli olan temel unsurların oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Batı toplumlarında teknolojik dönüşümlerin yanı sıra, sosyo-kültürel yapıları da derinden etkileyen ve kapsamlı bir dönüşüm sürecini ifade eden Sanayi Devrimi döneminde, bilimsel, teknolojik ve toplumsal gelişmelerin eş zamanlı ilerleyişi doğrultusunda fotoğraf unsuru da ortaya çıkmıştır. Bu süreçte yaşanan teknolojik ilerlemeler doğrudan değil, tarihsel olarak daha önceki toplumsal ve kültürel gelişmelerin birikimi sonucunda gerçekleşmiştir. Fotoğrafın doğuşu, Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle şekillenen rasyonel ve bilimsel düşünce geleneği ile Aydınlanma Çağı'nın toplumsal kurumları tarafından desteklenmiş bulunmaktadır. Aydınlanma 18. yüzyılda özellikle Sanayi Devrimi ile başlayıp, Fransız Devrimi ile sonuçlanan felsefi ve siyasi süreçler aracılığıyla, aklın teolojik dogmalardan arınarak özgürleşmesini ve birey-toplum ilişkilerinde belirleyici bir unsur haline gelmesini sağlamıştır (Zor ve Bulut, 2020, s. 76). 19. yüzyıl Avrupa'sında Sanayi Devrimi'nin tetiklemiş olduğu modernleşme süreci ise, nesnelerin görsel temsiline ilişkin tekniklerin gelişimini hızlandırmıştır. Bu açıdan fotoğraf, sadece sanat alanında yeni bir ifade ve üretim biçimi olarak ortaya çıkmakla kalmayıp, bu süre zarfında sinema, video ve dijital teknolojiler gibi çağdaş yeni medya sanatlarının temelini oluşturan, disiplinlerarası bir zemin sağlamıştır. Fotoğrafın bu dönemdeki işlevi görsel kültürün dönüşümünü destekleyip, modern sanat pratiklerinin şekillenmesinde kritik bir rol üstlenmiş bulunmaktadır (Karakuyu Şengüder, 2019, s. 286; Danto (2015)'dan). Nitekim Sanayi Devrimi'nin, bilimsel ve kültürel birikimin bir sonucu olarak fotoğrafın ortaya çıkışını ve gelişimini hızlandırdığı, böylelikle modernleşme sürecinde görsel kültürün dönüşümüne katkı sağladığı ve yeni medya sanatlarının da temelini oluşturduğu sonucuna varılmaktadır.

3. FOTOĞRAFIN İCADI

Görüntüyü kaydetme ve kalıcı hale getirme çabası, insanlık tarihi kadar eski bir eğilimdir. Bu sürecin ilk örnekleri mağara resimlerinde gözlemlenirken, ilerleyen dönemlerde yansımaların, gölgelerin ve güneş ışığının etkisiyle renk değiştiren doğal maddelerin incelenmesi aracılığıyla gelişim göstermiştir. Işığın izlenmesi ve kontrol edilmesi fotoğrafın temelini oluşturmuş, bu doğrultuda ilk görüntülerin sabitlenmesi ise silüet biçiminde gerçekleşmiştir. Nihayetinde fotoğrafın ortaya çıkışı da, karanlık oda anlamı taşıyan “Camera Obscura” aracılığıyla optik görüntünün elde edilmesi ve ışığa duyarlı maddelerin geliştirilip, bu görüntülerin kaydedilmesi sonucunda mümkün olmuştur (Vargün, 2021, s. 42). Gelişim gösteren fotoğrafın temellerindeki önemli husus, Rönesans Dönemi sanatçıları ile resimde perspektifin bulunmasına kadar dayanmaktadır. Camera Obscura nesnesinin içerisinden ışığın geçmesiyle ve kutunun diğer yanında görüntünün ters bir aktarımının gerçekleşmesinden ortaya çıkan anın kaydedilmesiyle, fotoğraf alanında günümüz sanatına kadar baskınlık gösterecek adımların atıldığı anlaşılmaktadır (Ertan, 2010, s. 57). Aristoteles’in keşfiyle başlayan ve 16. yüzyılda dönemin etkili sanatçıları tarafından araştırılan cihaz, Daniello Barbero tarafından geliştirilen bir diyafram sistemiyle desteklenip ve Giralamo Cardano’nun da bir mercekle yerleştirilmesiyle, netlik ve ışık aralığının ayarlandığı sistematik bir düzenek haline getirilmiştir. Zaman içerisinde dönemlerin çeşitli sanatçı ve bilim adamlarının, görüntünün oluşum aşamalarında deneysel yollarla kimyasal maddelere başvurdıkları görülmektedir. Cihazla birlikte net bir görüntü alınamazken Fransız Joseph Nicéphore Niepce’in, resim sanatına yatkın ve fizik ve kimyayla yakından ilgilenen bir dahi olmasıyla, fotoğraf alanında o zamana dek yapılmış olan en net görüntünün alınmasını sağlayan kişi unvanıyla tarihte yer aldığı bilinmektedir. Deneylerinde görüntüyü kalay levha üzerine geçirmeyi başaran Niepce, gravür ve taş baskıyla da çalışma alanını genişletip, çeşitli kimyasal maddeler ve yağlarla araştırmalarına devam etmiş bulunmaktadır. 1824 tarihinde gravür çalışmalarına devam ederken Camera Obscura cihazını kullanmaktan yana bir düşünce içerisine girmiş ve denemeler yoluyla kısa bir süre sonra 1826 yılında, cihazın merceğini evinin penceresinden dışarı yönlendirip, bir günün üçte biri kadar vakit alan bir pozlandırma sürecinden sonra, pencereden görünen manzaranın görüntüsünü kaydetmeyi başarmıştır (Görsel 3.1). Bu sebeple buluşuyla Fransa’nın her yerinde nam yapan sanatçı toplumunda bir merak uyandırıp, çabalarına ortak

olmak isteyen çeşitli bireylerin türemesine katkı sağlamıştır (Çalışkan, 2022, s. 8-9). Neticeler doğrultusunda Rönesans'tan o günlere dek yaşanan gelişmeler, fotoğraf denebilecek görüntülerin kaydedilmesinde insanlara ışık olmuş ve tarihe yöne verecek unsurun, sanatla bir arada yürütülmesindeki ilk başarısı da elde edilmiş bulunmaktadır.



Görsel 3.1. Joseph Nicéphore Niepce, Pencereden Le Gras'a Bakış, 1826, yağla işlenmiş kurşun-kalay plaka, 16,5 x 20,5 cm, Erişim: 10.11.2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Niepce

Fotoğrafın asıl tanımının Yunan alfabesinde, resim ve ışık terimlerinden gelerek türediği bilinmektedir. Işığın kimyasal veya elektronik bir süreçten geçerek görüntünün kalıcı bir hale gelmesi ise, fotoğraf oluşumunu ortaya çıkarmaktadır. Günümüzde de diyafram diye tabir edilen bir yapının ilk bahsinin, 1566 ve 1760 yıllarında geçtiği gözetilmektedir. Fotoğrafın çoğaltma, yansıtma ve aktarılması yolunda girişimde bulunan ilk fotoğrafçı Thomas Wedgwood'un, çoğaltma bir resmi deri bir malzeme üzerine aktarma işlemini sağlamasıyla, üretimin yeni boyutlara eriştiği çıkarımı yapılmaktadır. Buna kıyasla Niepce'in de ilham almış olduğu ve uğraşları sonucunda görüntünün çoğaltma işlemi, 1826 yılında ilk görüntüyü elde etmiş olduğu zamana kadar, görüntünün yozlaşmasından ibaret kalmıştır. Camera Obscura'nın da kullanılmasıyla fotoğrafın çekmek eylemi altında belirginlik kazanması ise, Niepce'in çalışma arkadaşı olan Louis Daguerre'in bu uğraşı devam ettirmesiyle olmuştur. Daguerre'in amaçları doğrultusunda yönelmiş olduğu "Daguerreotype" teknikle, Paris'te çekilmiş fotoğrafta bir insanın yer aldığı ilk görüntünün (Görsel 3.2) elde edilmesi de sağlanmış bulunmaktadır (Grzymkowski, 2024, s. 214-216). Fotoğraf serüvenin Niepce ile başlayıp, Daguerre ile daha detaylı bir hale geldiği anlaşıp, görüntünün içerisine insan formunun da dahil olmasıyla, fotoğrafın dönem içerisinde güçlü bir çıkış yaptığı sonucu benimsenmektedir.



Görsel 3.2. Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838, dagerotip, 13 x 16 cm, Erişim: 19.11.2024, <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/>

Daguerre'in figür odaklı tekniği, fotoğrafın toplumun geniş kesimlerine ulaşmasına olanak tanımış ve böylece yeni görsel ifade biçiminin halk arasında benimsenmesi sağlanmıştır. Bu gelişme görüntülerin kişiselleştirilmesi sürecini hızlandırıp, fotoğrafın kültürel ve sosyal bağlamda meşrutiye kazanmasına zemin hazırlamıştır. Böylelikle fotoğraf hem teknik hem de toplumsal açıdan önemli bir başarı kazanmış bulunmaktadır (Monaco, 2022, s. 43).

İki farklı teknikle birbirinden ayrı aşamalardan oluşan görüntüler, çoğaltılabilir özelliği barındırmayan, biricik çalışmaları temsil etmektedir. Özgünlüğünü koruyan, fakat az bir vakit harcayarak ve geleneksel ressamın yetenekleri kadar emek sarf ettirmeyen fotoğrafın, modern teknolojinin ışığında beklenen adımların gerisinde kaldığı düşünülmektedir. Toplumun benimsemeye başladığı fotoğrafın, üçüncü bir aşamanın gerekliliğine ihtiyacı gözettiği de görülmüştür. Bu doğrultuda görüntünün kısa bir süre sonra pozitif görüntüye çevrilmesini, negatifin keşfiyle sağlayan Henry Fox Talbot, çoğaltmayla alakalı yargılara kalıcı çözümler getirmiştir. Sonrasında Frederick Scott Archer'ın, ıslak levha tekniğiyle modern anlayışa bir yenilik getirmesiyle, fotoğrafın dinginliğinin değişimlere uğramasında çaba sarf ettiği bilinmektedir (Yılmaz, 2013, s. 49). Çeşitli izlenimler ve aşamalar sonucunda elde edilen bulguların, fotoğrafın iyileştirilmesi, yaygınlaştırılması ve çoğaltılabilir özelliğe sahip olmasına yönelik büyük katkılar sağladığı görülmüştür.

18. yüzyıl ortalarından sonra yaşanan Sanayi Devrimi ile toplumda belirginlik gösteren sınıfların, saygınlıklarını artırmak ve statü kazanmak adına portre sanatından

faaydalanmak istediklerine rastlanmaktadır. Giderek sembolleşen ve yaygınlaşan portre ihtiyacı, yükseliş gösteren sınıflar arasında oldukça bir değer kazanıp, portre hususunun mekanikleşmesini sağlayan bir zamanı kapsamaktadır. Toplumun portre ihtiyacını gözetmesi, yapının değışkenlik gösterdiği ve burjuva sınıfının da içerisinde olduğu meşrulaşmak sürecinden geçmektedir. Avrupa’da soylulara ait bir anlatım biçimlerine imrenen burjuvazi sınıfın, kurumlar içerisinde yetkinliklerini benimsetmek amacıyla, geleneksel yöntemlerden faydalandıkları bilinmektedir. Bu doğrultuda yoğun rağbet gören portre ressamaları, kendilerini saray ressamlarına denk tutmaları yönünde sarf ettikleri çaba sonucunda yalnızca benzetim değil, idealleştirmeye yönelik temsili güçlendirme yönünde bir anlatım geliştirmiştir. Nitekim toplumun portreye olan ilgisi ve ihtiyacı, ressamlar adına hız konusundaki zorlukları da beraberinde getirmektedir. Hızdan ötürü minyatür portrelerin baskınlık göstermesiyle, burjuvazi sınıfa ait bir kültür de edinilmiş bulunmaktadır. Daha sonraları portrelerin gravür baskı gibi çeşitli tekniklerle kısa sürede popülerleştiği de görülmüştür (Akkaya, 2012, s. 8-9). Sanayi Devrimi sonrası toplumsal sınıf farklılaşmalarıyla birlikte burjuvazinin statü arayışı portre sanatına olan ilgiyi artırmış ve bu durum, portrelerin idealleştirilmiş temsiller yoluyla üretimin mekanikleşmesini ve minyatür ya da gravür gibi hız odaklı tekniklerin yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Kendilerini topluma ait hissetmek yetisiyle sanatsal anlayışın bir tazelenme yaşaması da, devrimin ışığında haklı yeni ihtiyaçlara sürüklemiştir. Yaşanan sosyal dönüşümlerle birlikte portre sanatına olan talebin artması ve teknik gelişmelerin hız kazanması, geleneksel anlayışların önemli bir yeniden şekillenme sürecini de gündeme getirmiştir.

Rönesans’tan itibaren gelişen resim geleneği, fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte siyah-beyaz küçük imajlara dönüşmüştür. Fotoğrafın kadraj kavramını sanat pratiğine dahil etmesi ise, görsel temsilin sınırlarını belirlemiş ve manipülasyona açık bir yapı ortaya koymuş bulunmaktadır. Fotoğraf teknolojisinin ilerlemesiyle portre çekimlerinde de hızlı bir artış yaşanmış ve bu durum ressamaların portre yapma geleneğini de gerileten, sorgulatan önemli bir etken olmuştur. Bu gelişmeler karşısında fotoğrafın yarattığı rekabete yanıt olarak ressamlar ise, yeni teknikler ve ifade biçimleri geliştirmeye yönelmiştir (Ercan ve Türkdoğan, 2022, s. 26). Bu süreçte portre fotoğrafçılığı, fotoğrafın icadından beri küresel ölçekte bir endüstri haline gelmiştir. 19. yüzyıl ortalarında düşük maliyeti nedeniyle dagerotip tekniği geniş kitlelerce tercih edilmiş ve bu durum şehirlerde portre stüdyolarının açılmasını teşvik etmiştir. O dönemin portreleri, uzun pozlama

süreleri ve ressamvari estetik anlayışın yanı sıra, sade fonlar ile doğal ışık kaynaklarının kullanımını yansıtmaktadır. Fotoğrafçılık teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte portre üretimi stüdyo sınırlarını aşarak, savaş alanları, deniz yolculukları ve doğal yaşam alanlarına kadar genişlemiştir (Uysal, 2009, s. 110-111; Wikipedia'dan). Fotoğrafın kısa bir zaman aralığında gerek bir manzarayı gerekse bir insanı gerçekçi taklit ediyor olmasında ressamların ise, kendi kaygılarına yenik düşmemeleri ve böylesine özgün işler üreten bir unsur karşısında tarzlarını yenilemek, oluşturmak için, içerisinde bulundukları durumu fırsata dönüştürme gerekliliği öne çıkmaktadır. Saygınlık kazanma yolunda adımlar atan fotoğraf artık topluma nüfuz ederken, bir taklit işlemi gerçekleştiren ve fotoğraf gibi görünen imgelerden uzaklaşmak adına ve icra ettikleri sanatın toplumdan bir geri kalmışlık yaşamamasını isteyen sanatçılar, alışlagelmiş dizgelerden yeni arayışlar edinmelerinde çıkış kapısı olarak fotoğrafı baz almıştır (Yılmaz, 2013, s. 50). Resim sanatında köklü bir dönüşüm başlatan fotoğraf, gerçekçi tutumu ve portre çekimlerindeki artışı sebebiyle, ressamların kendi yaratıcılıklarını açığa çıkarmalarına ve yeni anlayışlar geliştirmelerine yönlendirmede bulunmuştur. Bu süreçte fotoğrafın, sanatçılar için hem rekabet unsuru hem de yenilikçi arayışlara zemin hazırlayan bir kaynak haline geldiği görülmüştür.

Bir sanat mı yoksa değil mi tartışmalarının ortasında kalan fotoğraf, zamanla tesirini kabul ettirebiliyor olsa da, insanların ikilemde kalacağı durumları da gözler önüne sermiştir. Gerçekliği savunduğu gerekçesiyle ve geniş bir açıyla bir konuyu ele alan, fakat imkanlar dahilinde toplum tarafından gerçekliğe dair negatif sorgulamalara da maruz kalan fotoğraf için, sanatçıların kendi yeteneklerinin yalnızca görünenden ibaret olmadığı benimsenmiş, arka planda yer alan düşüncenin de bir yaratıcılık süzgecinden geçtiği anlaşılmıştır.

3.1. Fotoğrafta Kurgu Manipülasyonu

Sanatçılar icra ettikleri yönetime karşı kendi inançlarını tazelemek ve toplumun fotoğrafı benimseyebilmesi adına, ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli yaklaşım ve eleştirel bakış açılarıyla sanatı irdelemiş bulunmaktadırlar. Fotoğrafın güzeli temsil etmeye çalıştığı, her sanatçının zihninde yatan gerçeklik görecesinin yaratıcılığı ve sanatın birey doğrultusunda anlam ve görsel zenginlik kazanabileceği gibi yargılarla, estetik algının sınırlarının çizilmesine yönelik adımlar oluşturulmaktadır. Fakat yaşanan fikir ayrılıklarından ötürü, dış etkenlere karşı toplu bir savunma gerçekleştirme zorluğunun

yaşandığı da görülmüştür. Farklı bir tutum sergileyen sanatçı Henry Peach Robinson, fotoğrafın da resim gibi sanat sayılabilen bir nitelik olduğundan bahsetmektedir. Çünkü Robinson, resmin çeşitli imgelerle kişinin iç dünyasıyla bir bağlantı kurulmasına yarayan bir etken olduğunu gözetmiş ve fotoğrafın da bir yalandan ibaret olduğunu söylemiştir (Sontag, 2008, s. 153). Robinson'ın bu denli iddialı ve keskin tutumunun ardında açığa çıkan belirginlik, dünyada ilk olarak gerçekleştirdiği fotokurgu çalışmaları ile örtüşmektedir. Birden fazla negatif kullanılarak tek bir fotoğraf karesinin oluşturduğu bu fotokurgu kavramı, inandırıcı özelliğiyle ilk bakıldığında toplumda çeşitli kuvvetli izlenimlere yol açsa da, fotokurgu olduğuna ihtimal verilmediği görülmüştür. Sanatçının 1858 yılında ürettiği *Son Nefes* (Görsel 3.1.1) adlı fotoğrafı, beş ayrı negatif görüntünün bir araya gelmesiyle oluşturulan bir çalışma olup, kendi kızının ölümle mücadele ettiği anın bir görüntüsü olarak, manevi değerlerin hiçe sayıldığı bir an gibi görünse de, aslında yalnızca bir kurguyu temsil etmektedir (Yılmaz, 2013, s. 51). Bu sebeple insanların tepki göstermelerinden yola çıkarak, sanatçı fotokurgu adına oldukça başarılı bir girişim gerçekleştirmiştir. Çünkü insanın hislerini harekete geçiren resim gibi, artık fotoğrafın da imgeler aracılığıyla duygulara hitap eden ve ayırt edilmeyen bir özellikte olduğunun farkına varılmaktadır.



Görsel 3.1.1. Henry Peach Robinson, *Son Nefes*, 1858, cam negatiflerden albüm gümüş baskı, 23,8 x 37,2 cm, Erişim: 25.11.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson

İngiltere’de 1850 yıllarında High Art akımı başlığı altında, çalışmaları ve tarzlarıyla fotoğraf adına ilk sanat üslubunu ortaya koyan Gustave Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson ve William Lake Price gibi sanatçılar, resim sanatı üzerine belirlenen olguları, fotoğraf üzerinde gerçekleştirmeye yönelik denemelerle ele aldıkları anlaşılmaktadır.

İçerisinde bulundukları Victorya döneminin, kusursuzluğu temsil etmesi bakımından fotoğrafçı ressamdan, ressam da fotoğrafçıdan yararlanmış bulunmaktadır. Rönesans Sanatından esinlenerek ve sanatçı Rafaello Sanzio'dan ilham alarak üretmiş oldukları çalışmaları, etkilendikleri imgesel eserler aracılığıyla oluşturan fotoğrafçılar, gerçekte yaşanmamış bir anın görüntüsünü stüdyolarında çeşitli malzemelerle tasarladıkları bilinmektedir. Sanatçıların günlük hayatın konuları yerine, daha çok insanın hislerini harekete geçirecek ve duygu yönünden anlam yüklenecek konular üzerine ağırlık gösterdikleri kanaatine varılmaktadır (Gök, 2016, s. 126). Temelinde bir ressam olan sanatçı Gustave Oscar Rejlander, Robinson'ın teknik olarak *Son Nefes* adlı fotokurgu çalışmasına benzeyen bir kompozisyon denemelerinde bulunmuştur. 1857 tarihli *Hayatın İki Yolu* (Görsel 3.1.2) adını verdiği fotoğraf, otuzu aşkın negatif görüntüden elde edilip, sanatçı Raphael'in Atina Okulu freskinden yola çıkılmıştır. Kullanılmış olan birden fazla negatif görüntüyü üst üste getirme ve kurgulama tekniğiyle, makinenin yalnızca belge niteliği taşıyan ve anlık görüntüyü kaydetmeye yarayan bir araç olmadığı benimsenip, fotoğrafın anlatı ve betimleme özelliğinin değişkenlik gösterebilen bir güç olabileceğinin de vurgusu yapılmıştır (Karakuş, 2023, s. 1265; Görgülü (2018)'den). Gelişim sürecinde imkan ve olanaklar dahilinde fotoğraf yalnızca kendisiyle mücadele etmemiş, sanatçıların geleneksel olanın dışında bir barınma içgüdüleriyle de kendi duygularını tatmin etmek için, halkın beğenisinin yeniden kavramsallaştırılması gibi olgular doğrultusunda da çaba sarf edilmiştir.



Görsel 3.1.2. Gustave Oscar Rejlander, *Hayatın İki Yolu*, 1857, ıslak kolodyum negatiflerinden karbon baskı, Erişim: 27.11.2024, https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

Modern çağın bu denli yeniliği aşlamak gibi her türlü donelerinden fayda sağlamaya gayret gösterilip, kendi benliklerini açığa çıkarmalarında fotoğrafın bir sanat olarak değer görebileceği ve güçlü anlatılar niteliğinde fotoğrafın üreten bir ışık olmasıyla da, sanatçıların her türlü etkilendikleri izlenimler ekseninde ve yeniliklere açık olduğu hususunda toplumu cezbetmek gayesiyle de uğraş gösterdikleri anlaşılmaktadır.

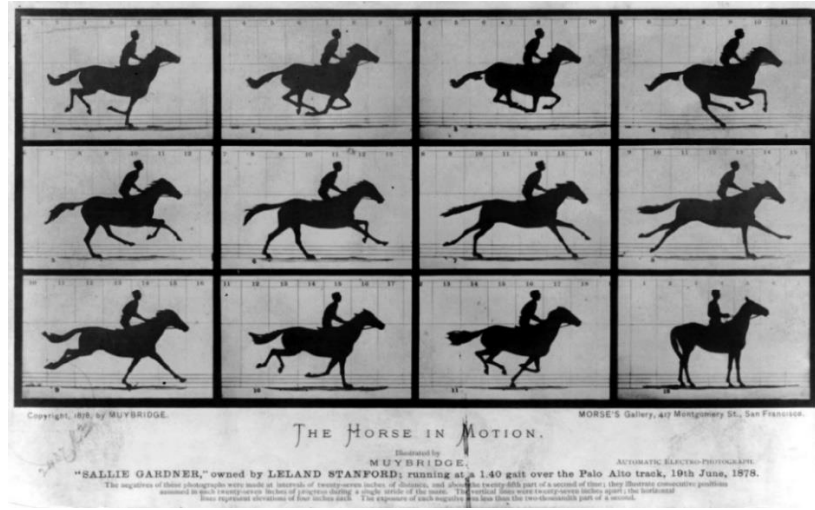
3.2. Hareketli Fotoğraf ve Hız Kavramı

Resim sanatının sembolik anlatımla gerçeklik arasında bir denge kurması, genel kabul gören bir yaklaşımdan ibaret olmaktadır. 15. yüzyıldan itibaren batı resminde tabiatın betimlenmesine ek olarak içsel ve ruhsal temsillere de yer vermeye başlanmıştır. Bu dönem içerisinde perspektifin kuramsal bir sistem olarak gelişimi, sanatçılara üçüncü boyutu tuvale aktarma imkanı sunmuş ve görsel gerçekliğin temsilinde yeni bir evreye geçilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte resim sanatı, iki temel doğrultuda ilerlemeye başlamıştır: İlki estetik ve ifadeci kaygılarla içsel gerçekliğin sanatsal biçimde aktarımı, diğeri ise dış dünyaya ilişkin izlenimlerin psikolojik temelde yeniden üretimini ifade etmektedir. Bu ayrım, zaman içerisinde tüm plastik sanatlara da yansımıştır. Ancak perspektif yalnızca mekânsal ve biçimsel sorunlara çözüm getirmekle sınırlı olduğundan, hareketin temsili konusunda yetersiz kalmıştır. Bu sebeple 19. yüzyıldan itibaren sanat kuramı ve pratiği, deneyler ve icatlar beraberinde fiziğin dördüncü boyutu olan hareketlilik üzerine yoğunlaşıp, yeni ifade biçimlerinin önünü açmıştır (Bazin, 2011, s. 16). 15. yüzyıldan itibaren batı resmi, perspektifin etkisiyle dış gerçeklikten ruhsal ve psikolojik temsillere yönelmiş ve bu dönüşüm, sanatın ve yeni deneylerin de hareket olgusuna odaklanmasına zemin hazırlamıştır. Böylelikle resim sanatında hareketin temsilinde yaşanan zorluklar, fotoğrafın ortaya çıkışıyla görsel anlatımın sınırlarını yeniden belirlemiş ve sanatçıların hareketin doğasını kavrama çabalarını farklı bir boyuta taşımıştır.

Alışlagelmiş betimlemelerden sanatsal anlamda beslenen insanlığın, yüzyıllar boyunca atlar gibi hareket eden canlıları gözlemleyip, hayatta aşına oldukları hayvanlara ait baskı ve resimlerde kullanılan imgelere hayranlıkla baktığı bilinmektedir. Lakin hiç kimse gerçekte bir atın göstermiş olduğu harekete odaklanmamıştır. Aslında ayak hareketlerini ardı ardına atan atların, resimlerde dört ayağının birden zeminden teması kesildiği görülmektedir. Bir kırılma yaşayacak olan resmin savunmasız kalacağına belirtisi, deneysel çabalar ve anın görüntülendiği imgelerle gün ışığına çıkmaktadır. Ressamların

bu duruma karşılık bir şaşkınlık yaşamıyla, izleyicilerin de inandıkları gerçeğe ve dayatılan geleneksel estetik algıya karşı sert bir tutum göstermelerine sebep olunmuştur. Üretilen eserlere dair sorgulamalara maruz kalmayan hareket kavramının ise, fotoğraf makinesi aracılığıyla resmin gerçeklik algısı üzerinde tamamen köklü değişikliklere uğradığı anlaşılmaktadır. Standartlaşmış olarak kabul gören algıların hiçbir estetik kaygı yaşamadan ve konuya açıklık getirmeyi istemeksizin doğal olarak kabul edilebilirliği, bulguların ispatı dahilinde varlığını yitirmiş bulunmaktadır (Gombrich, 2021, s. 27-28). Bilimsel ve deneysel çabalar gösteren sanatçılar, hareketli figürler üzerinde yeni bir konunun irdelenmesine olanak gösterip, fotoğrafın çeşitli aşamalarla daimi bir yenilenme içerisinde olabileceği mesajını vermiştir.

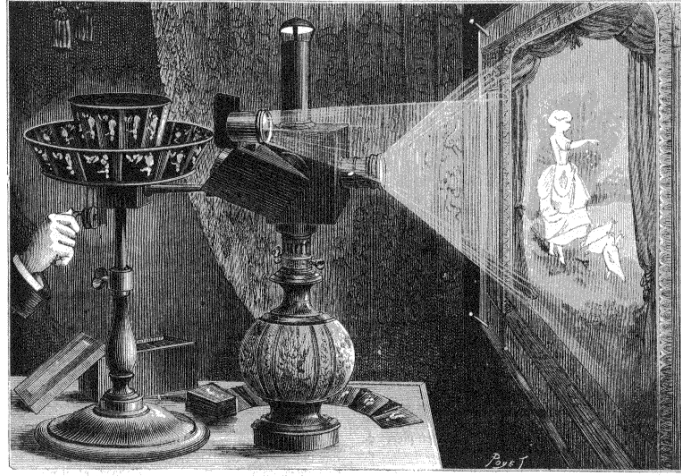
Manzara ve figürlerin fotoğrafa konu olduğu dönemde sanatçıların arayışları devam ederken, çeşitli çalışma ve deneylerle çağın tekrar bir süreçten geçtiği görülmektedir. Sanatçı Eadweard Muybridge araştırmalarını fotoğraf üzerine hayvanların ve insanların hareketlerine yönlendirmiş bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Devinimlerin görüntüye yansımaları konusunda çaba harcayan sanatçı, çalışmalarının yalnızca bir fikirden ibaret olmaması adına çeşitli uğraşlar içerisine girmiştir. Dönemler boyunca insanların akıllarında bir soru işareti bırakan, hızlı hareket eden bir atın koşarken ayaklarının zeminle temasının yok olup olmayacağı konusunda iddialara giren Kaliforniya Valisi Leland Stanford'un, tartışmalar üzerine 1872 yılında atın dört nala koştuğu iddiasının kendi lehine ispatlanabilmesi için, Muybridge'i görevlendirdiği bilinmektedir. Mekanik olarak zorlukları ifade eden bu görev, hareketlerin yakalanması için görüntüyü bir saniyeden daha kısa bir sürede çekebilecek bir sisteme ihtiyaç duymaktadır. Bunun için gerekli olan elektromanyetik panjurların icadı, teknoloji ve buluşlar dahilinde Stanford'un mühendisleriyle üretilmiştir. Deneyini atın koşacağı yöne doğru on iki adet fotoğraf makinesi dizdikten sonra, koşan atın değişiklik gösteren görüntülerin aktarımını gerçekleştirmiş bulunmaktadır (Görsel 3.2.1). Fotoğraf makinesinin deklanşör terimiyle tabir edilen düzeneğe ipler bağlanıp, koşan atın ayaklarının zemindeki sıralanmış iplere değmesiyle de, fotoğraf çekme işlemi sağlanmıştır (Papacosta, 2018, s. 17). Muybridge'in hareketi kavramak adına ürettiği hızlı çekimler, gözün kavrayamadığı gerçeklikleri göstermiş bulunmaktadır. Sanatçı toplumda sanatla ve teknolojiyle uğraşan bireylere esin kaynağı olarak ve almış olduğu netice sayesinde fotoğrafın gelişim katetmesine fayda sağlayıp, sinema adına ilk çekimlerin başlangıcının kabul edildiği bir sürecin geliştirilmesinde önem arz etmiştir.



Görsel 3.2.1. Eadweard Muybridge, At Hareket Halinde, 1878, otomatik elektro-fotoğraf, 10,2 x 20,6 cm, Erişim: 30.11.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Horse_in_Motion

Hareket eden figürlerle insanlar ve bilim adamlarını etkileyen ilerleyişin, Muybridge gibi devinimlere odaklanan fotoğrafçı Jules Marey'in de ilgisini çektiği anlaşılmaktadır. Araştırmalarına bu yönde ağırlık veren Marey, görüntülerde oluşan hareketleri farklı karelerde ifade etmek yerine, hız ve zaman kavramlarıyla görüntüyü tek bir kare içerisinde bütünleştirmeye yoğunluk göstermektedir. Söz konusu hız, aynı zaman içerisinde hareketlerin farklı biçimlerde saptanmasına olanak gösterirken, bu sebepten ötürü fotoğrafçının oluşturduğu görüntülerin, soyut görüntülere benzediği anlamı da çıkarılmaktadır (Akkaya, 2012, s. 37). Marey hız kavramından yola çıkarak seri üretimlerini geliştirmeye yönelik adım atıp, "Fotoğraf Tüfeği" adlı hareketin kaydını gerçekleştiren bir icat oluşturmuş ve dakikada sayıca fazla görüntüye ulaşabilen bir buluş olmasını sağlamıştır. Canlıların hareketlerini oldukça belirginleştiren icadın, aynı zamanda tıbbi alanda hastalıklara tanı konulmasında elverişli olduğu da görülmüştür. Hareket konusundaki bu çalışmalar, bilimsel araştırmalara konu olmuş ve yalnızca bu sebep doğrultusunda varlığını sürdürmüştür. Sinemayla örtüşen bu başlangıcın asıl önemli noktasında ise, Emile Reynaud belirginlik kazanmaktadır. Optik Tiyatro (Görsel 3.2.2) olarak anılan aygıtın, gösterileri perdeye yansıtmada kullanılan ilk cihaz olmasıyla, sinemanın belirginleşmesi ve ilerleyiş katetmesine büyük ölçüde imkan sağladığı bilinmektedir (Katmer, 2022, s. 240-242; Teksoy (2005)'dan). Fotoğraf anlayışının hareket üzerinde belirgin değişiklikler göstermesi, Sanayi Devrimi ile bağlantılı olmaktadır. Toplumun yaşadığı gelişmelerle insanların yaşam biçimlerinin farklılaşması,

her gün kendini yenileyen bir çağda hız kavramıyla yakından örtüşmektedir. Sanatçıların, bilim adamlarının ve fotoğrafçıların savları neticesinde ortaya çıkan icatlarla, bir devrim yaşayan anın yakalanması düşüncesiyle zaman ve hız hem sinemanın oluşumlarına katkı sağlamış hem de resim sanatı alanında farklı görüşlerle yeni akımların belirginlik göstermesi hususunda değer kazanmıştır.



Nouveau proxinoscope à projection de M. Reynaud.

Görsel 3.2.2. Louis Poyet, 'Pauvre Pierrot'tan bir sahne, 1892-1900, gravür baskı, Erişim: 01.12.2024, <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Louis-Poyet/61798/%27Theatre-Optique%27-ve-mucidi-Emile-Reynaud-%281844-1918%29,-%27Pauvre-Pierrot%27tan-bir-sahne,-c.1892-1900.html>

Marey'in tasarlamış olduğu, fotoğrafın kamera sistemiyle hareketli bir görüntüye erişilmesinin sağlandığı cihazla ve Reynaud'un Optik Tiyatro düzeneğiyle birlikte günümüze dek evrim geçiren ilk sinemanın izlerinin, fotoğraftan sonra yeni bir boylamda çeşitli icat ve geliştirmelerle geniş kitlelere ulaşacağı ve seyircilerin de katılım sağlayarak yeni bir sanat anlayışının doğabileceği sonucu gözetilmektedir.

3.3. Fotoğrafın Çeşitli Sanat Akımlarına Etkisi

19. yüzyılda tüm dünyayı etkileyen teknoloji ve sanayi, pek çok alanda yenilikleri ve gelişmeleri beraberinde getirmektedir. 20. yüzyılda ise bu yeniliklerin insanlık tarihinde büyük bir öneme sahip olması, farklılıkların yaşandığı belirgin bir çağın değişimleriyle örtüşürülmektedir. Dönemin endüstrisiyle ve icatlarla gelişmeler hız kazanmış ve dolayısıyla toplumların yaşam biçimlerinin ve kültürel değerlerinin de değiştiği görülmüştür. Bu değişimlerin yaşanması, sanat akımlarının çözülmesinde de etkin bir

rol oynamaktadır. Yeniliklerin ise insanların günlük hayatlarının bir parçası haline gelmesinde sosyal, ekonomik ve politik anlamda etkileri olmuştur. Çağın gelişimlerini hayatın her alanında hissettiren Sanayi Devrimi ile eski ve yeni kavramları, önemli ölçüde fark edilmiş ve insanların gelişimlere imrenme arzularıyla, buluşlar eşliğinde farklı bir toplumsal biçimin oluşumlarını gözler önüne sermiştir. Sanayi ve teknoloji alanlarındaki yükseliş, insanların kendilerini keşfetme olanağını da ortaya çıkarmış bulunmaktadır. Yaşanan gelişmeler ve yeniliklerle de, sanat alanında da farklılıklar gözetilmiştir.

Çağın içerisinde yaşanan olaylar, sanatçının çeşitli ideolojilere başvurmasını tetiklediği yönde önem kazanmıştır. Edinilen kaynaklar doğrultusunda etkilenen insan gibi, sanatçı da duyularla algılanabilen yetileri harekete geçirmek üzere gündelik zamanın olaylarından etkilenmiştir. Gerçekliğin, insanın yaşadığı zaman içerisinde sanatçı ve eserler vasıtasıyla gün ışığına çıkmasıyla, bağımsız düşüncelerin sahip olduğu bir öznel durum da söz konusu olmaktadır (Ulutaş, 2017, s. 64). Sanatçının bağımsız bir şekilde olayları kurgulayabilmesi ve nitelendirebilmesi gibi düşünceler, gerçekliğin ele alınışında yaşanan farklılıkları da oluşturmuştur. Gözetilen anlam ve algı neticesinde toplumda yaşanan teknolojik gelişmelerle de yeni değerlendirmeler, sanatçıların gerçekliği bir çıkış kapısı olarak görmesini de sağlamıştır.

3.3.1. Realizm

Fotoğrafın ilk çıkışıyla gerçekliğin gözden öte makineyle ifade edilebiliyor olmasıyla, bilinen bazı ressamların sanata karşı bakış açılarını değiştirdiği anlaşılmıştır. Belge niteliği taşıyan bir sistematik oluşumun gölgesi altında gerçeklikten ayrılmamayı hedefleyen ressamların, betimlemelerinde hayatın gerçeklikleri olarak değerlendirdikleri günlük hayatın yansımalarını, tüm doğallığıyla vurguladıkları bilinmektedir. Çağın getirileri karşısında değişen bakış açılarına ve insani değerlere önem vererek oluşan Realizm düşüncesi, gerçekliği tüm hatlarıyla savunan mensuplarıyla, etkileşimde olduğu fotoğraf karşısında eserlerini yalnızca soylular üzerinden oluşturmayıp, toplumun fertlerinden olan işçi sınıfı gibi sıradan, gündelik yaşamın içinden toplumsal insanları da yücelterek resimlerinde ele aldıkları görülmüştür. Gerçekliğin özelliğini taşıyan günlük konular, realist ressamların anlatım biçimlerini de kuvvetlendirmiş bulunmaktadır. Bu nitelendirme çabasında bir yansıma olarak belge görevi gören fotoğrafa karşılık gelişim kateden Realizm akımı, doğal görüneni kurallar çerçevesinde icra eden bireylerin, doğayı ve insanların kendi hayatlarını elle tutulur bir çizgide estetik kaygıyla betimlemeyi

istedikleri ve gerçeklikten kopmamak unsuruyla eserler üretmeyi hedefledikleri bilinmektedir. Ressamların içerisinde yaşadıkları zamanda ele aldıkları günlük konularda canlı varlık ve cansız nesneler, fotoğrafta görünen gibi oldukça detaylı bir şekilde tasvir edilip, gerçeği temsil eden doğal bir bütünlük sağlamaktadır (Özel, 2005, s. 275). 19. yüzyılın ortalarında beliren Realizm gerçekliği, bir eserde tasvir edilen her türlü varlığın, gerçek yaşamın içerisinde de görünebilir olması ve eserler aracılığıyla yaşama karşı bir gönderme yapmak gayretiyle temellerini oluşturmuştur. Yaşamın düzeniyle uyumlu bir gerçeğin sembolü haline bürünen yapıtlar, alegorik anlatımların yerine toplumsal gerçekliklerle tüm hatlarıyla sanatçılar tarafından objektif bir biçimde ele alınmış ve burjuva estetiğine kıyasla işçi sınıfının gerçek yansımaları öne sürülmüştür. Fransa’da ortaya atılan bu akımla sanatçı Gustave Courbet gibi ressamalar, Romantizm’in duygusallığına karşılık gerçeklik algısının fotoğraf netliğinde görünmesini sağlamış ve kendi anlatım biçimlerini doğada görüp dokunabildikleri değerler üzerinden ele almış bulunmaktadır (Yalın, 2023, s. 242-243). Fotoğraf alanında ise çerçeve içerisine konu olan herhangi bir ayrıntının veya malzemenin, belge niteliği taşıdığı gerekçesiyle gerçeği yansıtan öznel bir tutum sergileyip sergilemediği tartışmaları sürmektedir. Görüntü olarak doğanın bir yansımasının çeşitli tekniklerle incelenmesi ve fotoğrafın anı dondurma özelliğiyle gerçeklik kavramı, toplumun kültürel bakış açısına ve yaşam biçimine göre nitelendirilirken, fotoğrafçının anın kaydedilmesine katmış olduğu yorumlama yetisiyle de pekiştirilmiştir (Dayı, 2023, s. 185; Rosler (2004)’dan). Doğayı olduğu gibi gösterebilen fotoğraf her geçen gün tazeliğini koruyup, gerçeğin ele alınış biçimlerini de değiştirmektedir. Resmin fotoğrafa, fotoğrafın resme katmış olduğu düşünceler ve ifadeler, gerek yerini duygulara bırakmış gerekse algının çeşitli bakış açılarıyla yeniden biçimlenebilecek bir hareket olmasını sağlamıştır. Çünkü Realist ressamaların gerçeklik kavramının öne çıkmasını sağlayan temalarını, günlük hayattan kesitler ve sıradan insanların yaşam biçimlerinden görüntüler olarak seçmeleriyle, eserlerinde insanların kendi benlikleriyle iç içe olmalarını sağlamaya ağırlık gösterdikleri anlaşılmaktadır. Courbet’nin *Taş Kıranlar* (Görsel 3.3.1.1) eseri ise, bu tanıma uygun bir örnek olarak gösterilmektedir. Eskiden beri gelen doğanın betimlenmesine karşı ve işçi sınıfının anonimliği ve toplumdaki görünmezliğine dair bir fark yaratıp, insanların bu farkı kendi iç dünyalarıyla beraber sentezlemeleri sağlanmış ve ressamaların çabalarıyla toplumun sosyal yargılarına karşılık gerçekçi bir tavır takınılmıştır. Fotoğrafçılarla birlikte toplumsal değerleri yalnızca görüntüyü aktarmak/benzetmek kaygısıyla ele almayan Realizm akımı ressamalarının, insanların gerçeği algılayabileceği bir anı, zamanın

doğallığıyla bireysel betimleyip, fotoğrafın gerçekçi ve yalnızca görüntüyü kaydetmeye yarayan bir unsur olmamasıyla da, görüntünün ardındaki kişinin yorumlamak anlayışına ithafen anlatım biçimlerine zenginlik kattıkları ve bu sebeple fotoğrafın ve resmin birbirinden etkilendiği sonucu çıkarılmaktadır.



Görsel 3.3.1.1. Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849, tuval üzerine yağlı boya, 1,5 x 2,6 m,

Erişim: 03.12.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers

Gerçeğin olabildiğince tasvir edilmeye çalışıldığı resim sanatı, Sanayi Devrimi'nin de taşıdığı izlerle fotoğrafın olağan gücünden yıllarca yararlanmıştır. Bilim adamları ve sanatçılar eşliğinde yol kateden ve toplumda yerini alan fotoğraf ise, tartışmalar ve teknoloji ekseninde varlığını sürdürmektedir. Keskin savların kanıtlar dahilinde bir sorgulama sürecinden geçmesiyle, geleneksel anlayışa yeni bir boyut kazandırmak düşüncesi ve halkın ihtiyaçları doğrultusunda estetik kuralların yerini, deneysel araştırmalara bırakması gibi etkenler hem resim alanında hem de fotoğraf alanında yeni anlatım biçimlerini oluşturmaktadır. Birbirinden beslenen bu iki yapının, etkilenmiş oldukları her hareketi benimseyerek modern çağda bir tazelenme yaşamak ve yeni bir kimlik oluşturmak gayesiyle, topluma kazandırılacak her fırsatı değerlendirdikleri anlaşılmıştır. Çağın içerisinde teknolojik gelişmelerden faydalanarak kendi sınırlarına erişmeyi hedefleyen bilim adamları ve insanın dürtülerini harekete geçirecek ifade gücündeki gerçekliği, kendi anlatım biçimleriyle öne çıkarmayı bir çıkış kapısı olarak gören ressamlar barınmaktadır. İnsanların benimseyeceği sosyal ve ekonomik eğilimlerle, kendi hür dünyalarındaki duyulara özgürlük getirmek adına doğanın gücünden, bilimden ve teknolojik gelişmelerden yola çıkan sanatçıların, gerek fotoğraf alanında gerekse resim sanatı alanında, zamanın kendisiyle yakından ilgilendikleri görülmektedir.

Zaman içerisinde fotoğrafın topluma kazandırdığı gerçeğin sembolik olarak üstünlük kurması, kimi resim sanatçılarına göre kişinin yorumlama yetilerini harekete geçirmek gerekliliğini öne sürmüştür. Bireylerin doğayı hiçbir değişikliğe uğramadan olduğu gibi idrak etmeleri yerine, kişide bırakacağı etkiyle yeni bir soluk arayan izlenimci sanatçıların, algıları harekete geçirmeye yönelik ifade biçimlerini zenginleştirmek konusunda, fotoğrafın yaşadığı gelişimlerden ötürü kendilerine pay çıkardıkları bilinmektedir. Fotoğrafçının bir anı dondurma işlemini gerçekleştirirken nasıl bir kare oluşturacağına kendi karar verebileceği gibi, bir ressamın da kendi beceri ve yeteneklerini dilediği ölçüde gösterebileceği ve algı yaratabileceği anın resmedildiği aşamalardan geçilmektedir. Fotoğrafa veya resme bakan bireyin nasıl bir etki içerisinde kalacağı ise, insan algısının sınırlarıyla da yakından ilgilidir. Anın ele alınmasını temsil eden ve sanatçıların paletinden geçen ve insanlar üzerinde aktif bir rol oynayan hisler, insanların toplumda yaşanan değişimler ve sanata bakış açılarıyla da çeşitlilik kazanmaktadır (Görgülü ve Odabaş, 2018, s. 75). Sanatçıların yönelmiş oldukları ve yerini duygu ve düşünce gibi benzetmek kaygısına yoğunlaşmayan anlatım gücüne bırakan ilerleyiş, sanat alanında çeşitli akımlarla bir yenilenme sürecinden geçilmesinin temellerini oluşturmuştur. Değişimlerin yaşandığı tüketim toplumunda sanatın şekillendirilmesi, fotoğrafın almış olduğu olumlu neticelerle farklılıklar kazanıp, kişinin kendini ifade edebilme gücüyle ve köklü bir evrimleşme yaşadığıyla belirginleşmiştir. Fotoğrafın belge niteliğinde veya doğayı olduğu gibi gözler önüne seren bir gösterge olmasından ziyade toplumda duyulan ihtiyaç ise, Sanayi Devrimi ile insanların popüler kültüre uyum sağlamasıyla ve pazarlama alanında gereksinim kazanması hususunda önem kazanmıştır. Kültürel faaliyetlerin, tanıtımların ve markalaşmanın en büyük etkenlerinden biri olan fotoğrafın, resim sanatı gibi bir sanat başlığı altında irdelenerek, gerçekçi bir yer edinmiş olduğu sonucu da çıkarılmaktadır (Bingöl, 2017, s. 4-5). Tüketim toplumunda hız kazanan teknolojik ihtiyaçlar doğrultusunda sanatsal anlayış, tarihin aynı çatı altında birbirinden farklı sektelere uğradığı etkileşimler ve kendini daima yenileyebilen bir tutum ve hareketlilikle, toplumda öncü girişimlerle varlığını zenginleştirmiş bulunmaktadır.

3.3.2. Empresyonizm

Helenistik Dönemden 19. yüzyıla dek doğaya imrenen ve doğanın en güzel biçimiyle betimlenmesi uğraşı içerisine giren sanatçılar, gerçeği en salt haliyle ifade etmeye gayret göstermişlerdir. Coğrafi keşifler ve buluşlarla sanat dünyasında bir yere sahip olan

perspektif unsuru ise, Rönesans Dönemi resim sanatında görüntünün aktarımının olağan şekilde sağlanabilmesi için önem kazanmıştır. Perspektif beraberinde insanın tek gözünün bir karelemeyi oluşturuyor olması, fotoğraf karesiyle de yakından ilgili olmaktadır. Rönesans Dönemi'nden itibaren icra edilen eserlerde nesneyi veya canlı varlığı bir kare içerisine sığdırarak merkeze alma ve iki boyutlu bir düzleme aktarma işlemi, gözün arkasında açığa ışık tutan kişiyle, fotoğrafın varlığının da kaçınılmaz gerçekliğini sağlamaktadır. Bir resim sanatçısının üretmiş olduğu eseri objektif içerisine sığdırabilen fotoğrafçı, merkezi perspektifin de doğruluğunu makine beraberinde elde etmiştir. Hareketli nesnelerin gözlemlenebilir etkende olduğu gelişmelerle de, görüntünün mekanik bir betimlenme biçimi de kuvvetlenmiştir (Çakmakçı, 2007, s. 24). Bu anlamda insanoğlunu ve tabiatı taklit edebilen makineyle, insan gözü arasında bağlantıların olduğu anlaşılmaktadır. İnsanın gözündeki diyafram, tıpkı kameranın diyaframıyla da eşleşmektedir. Işığın şiddetine göre makinenin diyaframının boyutlarının değişebilir olmasıyla, insan gözünün saptadığı bir görüntünün kayıt işlemini gerçekleştiren beyin gibi, kameranın da kayıt merkezi bulunduğu anlaşılmaktadır (Güral, 2013, s. 2). Bir yansıtma görevi üstlenen fotoğraf, Rönesans'tan beri gelen matematiksel kuralların aydınlatıcı ve gerçekçi bir gözü olmuş ve sanat dünyasında değişimlerin yaşanması gerekliliği gibi çıkarımların da türemesine sebep olmuştur.

19. yüzyıldan beri fotoğraf buluşu ve gelişen teknoloji dahilinde yapılan icatlarla, kullanılan yöntemler ve analizler doğrultusunda bir dönüşümü çağrıştıran zaman, yeni düşüncelerin doğmasında bir görev üstlenmektedir. Fotoğrafın herhangi bir olayı belgelemekten ziyade bir betimleme farkını da gösteriyor olmasıyla, ifadelerin güçlenmesinde kendi değerinin de elle tutulur bir icraatı gerçekleştirdiği gözetilmektedir. Zaman içerisinde resmin ve fotoğrafın sık sık etkileşim halinde kaldığı, bu sebeple de yeni atılımlara ihtiyaç duyulup, yeni sanatsal düşünce ve akımların da gün yüzüne çıkmasında birbirinden esinlendiği bilinmektedir. Çünkü fotoğraf da resim gibi bir yansıma görevi sağlayıp ve içerisinde bulunduğu zamanın estetik anlayışıyla aynı düzende ilerleyip, fotoğrafçının kendi yorumuyla da bağımsız bir fotoğrafçılık anlayışı geliştirilmiştir. Bu doğrultuda İzlenimci sanatçıların, fotoğrafın göstermiş olduğu gibi bir ayna görüntüsüyle doğayı ve gerçeği görüldüğü biçimde ele almaktan ziyade, zaman kavramında renk unsurunu amaçlarına hizmet eden bir araç olarak görmüş ve günün değişkenlik gösteren zaman dilimlerinde ışığı, geleneksel anlayıştan farklı olarak kendi betimleme deneyimleriyle ifade ettikleri anlaşılmıştır. Bu açıdan bakıldığında Edgar

Degas ve Claude Monet gibi izlenimci sanatçıların, anı yakalamanın hızlı girişimlerini temsil ettikleri bilinmektedir. Alışılmış görüntülerin dışında izleyiciye uzak olan deneyimler, karakteristik tarzın oluşumlarını ve konunun ele alınış biçiminde atmosferik bir anlatımın sergilendiğini göstermektedir (Işık, 2023, s. 9361-9363). Fotoğraf ve resmin etkileşimi yeni sanatsal düşüncelerin gelişimine katkıda bulunmuş ve bu doğrultuda İzlenimciler, ışık ve rengi öznel bir ifade aracı olarak kullanıp, modern sanat anlayışlarının temellerini güçlendirmiştir.

Sanatçıların üretmiş oldukları eserlere karşı insanın bir yargıda bulunabilmesi için, beğeni yargılarıyla estetiğin bir uyum içerisinde olmasının gerekliliği ön plana çıkmıştır. Kant’a göre estetik bir değer oluşturmak gayreti, doğayı hiçbir koşul altında kalmadan hayranlıkla izlemekten oluşmaktadır. Bir amaca teşkil eden doğayla yakınlık kurma ilişkisi, estetik yaşantının varlığının, her türlü çözümlemeyi saf dışı bırakacak bir tutumla özünün sağlanabileceğini öne sürmektedir (Bozkurt, 2020, s. 45). Realizm ekseninde nesneyi olabildiğince toplumun gerçekçi anlatım gücüyle aktaran düşünce yapısına karşılık, İzlenimci tavırla natüralist bir değer oluşumlarının sağlandığı bilinir. Biçime yaklaşımın duyuşal yollarla doğal bir bütünlüğü kapsayacağını savunan İzlenimci ressamlar, biçimden kopuşun öznel yargılarına erişen bir akımın doğmasına sebep olmuştur (Kayserili ve Satır, 2013, s. 125; Tunalı (1996)’dan). Bu dönem içerisinde sanatçıların mensup olduğu akım, sergi salonlarından reddedilmelerinden dolayı “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında açmış oldukları sergide adından bahsettirmiştir. Sanatçıların eserlerindeki üsluplarından ziyade, geleneksel ve akademik olana karşılık bir başkaldırı tutumuyla göstermiş oldukları tavırdan ötürü akımın adı, özellikle Monet’nin *Gündoğumu* (Görsel 3.3.2.1) adlı eseriyle örtüştürülmektedir. İzleyicilerin şaşkınlıkları karşısında eleştirmenlerin eserlere, “bitmemiş, yalnızca izlenimle sınırlı kalmış” yazılarıyla da akımın İzlenimci bir unvana sahip olduğu anlaşılmıştır. Üsluplarının dayandığı temeli, Rönesans sanatçıları gibi bilimsel perspektif kullanmak yerine, doğada var olan ışık ve yaşamla birlikte hava perspektifi oluşturmaktadır. Çizginin oluşturmadığı bütünlük, derinlik ve uzaklık-yakınlık etkisi, renkler üzerinden gösterilmeye başlanmıştır. Işığı kullanarak kısıtlı zaman içerisinde görüntünün hızlı bir şekilde aktarımının sağlanması için, detaydan uzak ve renklerin canlılığıyla bir etki yaratılmaktadır. Sanatçılar için hız kavramının bir değeri temsil ediyor olması sebebiyle, eleştirmenlerin de bahsettikleri gibi yarım kalmış bir çalışmayı andıran eserleri görebilmek mümkündür. Zamanı ve ışığı olabildiğince kullanmanın ve sanatçıların doğayla karşılıklı olarak

çalışabilmelerinin en büyük etkenlerinden biri de, yağlı boyaların taşınabilir şekilde tüpler içerisinde muhafaza edilebiliyor olmasıyla, yakından ilgili olduğu bilinmektedir. Bu sebeple sanatçı açık havada kendi gördüğünü ve hissettiğini tuvale aktarma gayreti içerisine girip, eserlerinde akademik dayatmalar gibi belirli başlı tarihi konular yerine, kendi izlenimlerini resmetme gayesini gerçekleştirdikleri anlamı çıkarılmaktadır. İzlenimcilerin etkilendiği ve akımın sanatçısı olarak da anılan Degas, yalnızca ışığın sağlamış olduğu bir görünümde çalışmalar üretmek yerine, bir fotoğraf objektifinden çıkmış gibi, makine izleniminde eserler de icra etmiştir. Sanatçının *Bale Sınıfı* (Görsel 3.3.2.2) adlı yapıtı, fotoğraf etkisini barından eserler arasında nitelendirilmektedir (Antmen, 2009, s. 21-24). Degas Empresyonist sanatçılar arasında yer alsa da, açık havada çalışmak yerine atölyesinde üretimler yapmış, ‘Balerinler’ gibi serilerinde de yansıtıldığı üzere fotoğrafı model olarak kullanıp, canlı modele bağlılığı ortadan kaldırmıştır. Sanatçının bu yaklaşımı, dönemin ve sonraki kuşakların da benimsediği bir yöntem olmuştur (Karaalioğlu, 2018, s. 352). Böylelikle İzlenimcilerin akademik kalıplardan uzaklaşma eğilimlerinin, yağlı boyaların atölye dışına taşınabilmesiyle paralellik gösterdiği anlaşılmıştır. Sanatçıların geleneksel betimlemelerden farklı olarak doğrudan gözleme dayalı izlenimleri resmetme çabalarıyla belirginleşen üslup, fotoğrafın kompozisyon oluşturma sürecinde başlıca görsel referans kaynağı olarak kullanılmasıyla daha da güçlenmiştir.

İzlenimciler açısından fotoğraf makinesi görünenin, anlık izlenimlerin kaydedilmesini mümkün kılan temel bir araç olarak görülmüştür. Fotoğrafın ani görüntüleri saptama kapasitesi, Empresyonizm’in özünde yer alan geçici duyguları yansıtmaya amacını desteklemiş ve sanatçıların seçtikleri konuları fotografik bir bakış açısıyla ele almalarına zemin hazırlamıştır (Sayid, 2010, s. 29). Fakat optik ve mekanik görüntülerin kimyasal yöntemlerle geliştirilmesinin ardından sanat alanında yaşanan dönüşümler, resim ile fotoğrafın birbirinin yerini almadığını açık biçimde ortaya koymuştur. Monet’de fotoğrafı bir teknik araç olarak değerlendirmiş, ancak bu iki disiplin arasında bir tercih yapma eğilimi içerisine girmemiştir. Fotoğraflardan yararlanıp yaşamadığı bir olayı resimlerinde inandırıcı bir biçimde betimlemiş olan Monet, fotoğrafı bir belge ya da yardımcı unsur olarak değil, özgün bir sanatsal yorumun kaynağı olarak kullanmış bulunmaktadır. Böylelikle fotoğrafın resim sanatında tamamlayıcı bir işlev üstlendiğini ve yaratıcı süreçlere yeni bir boyut sağladığı anlaşılmıştır (Özderin, 2016, s. 353-354; İmançer (2016)’den).



Görsel 3.3.2.1. Claude Monet, Gündoğumu, 1872, tuval üzerine yağlı boya, 48 x 63 cm, Erişim: 05.12.2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu

Monet ve Degas'nın gerek hissettikleriyle gerekse bir fotoğraf karesini anımsatan eserleriyle, İzlenimci ruhun temelinde yatan tutumun belirtileri açıkça görülmektedir. Fotoğrafın resim sanatına katmış olduğu farkındalık, sanatçılar tarafından daha özgün bir bakış açısının oluşmasını da sağlamıştır.



Görsel 3.3.2.2. Edgar Degas, Bale Sınıfı, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 83,5 x 77,2 cm, Erişim: 05.12.2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Bale_S%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1_\(Degas,_Metropolitan_Sanat_M%C3%BCzesi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bale_S%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1_(Degas,_Metropolitan_Sanat_M%C3%BCzesi))

Resim ve fotoğrafın kurmuş olduğu ilişki neticesinde söz konusu fotoğraf ise, uğraşlar doğrultusunda insan için mekanik bir resmi temsil ettiği üzere, anlatılarını resim üzerinden baz alarak da gerçekleştirmiş bulunmaktadır. Perspektif, ışık-gölge ve devinim gibi estetik kurallara önem veren resim sanatı gibi, fotoğraf da bu estetik değerler üzerinden yola çıkmıştır. Resimsel bir tavır takınan fotoğrafçıların, İzlenimciler gibi anın yakalanması için, resimsel atmosferi andıran bir bakış açısına sahip oldukları bilinmektedir. Zira resme ait olan unsurların fotoğraf alanında kullanılmasıyla, fotoğrafın tıpkı bir resim gibi anlaşılabilir olup ve fotoğrafı yüceltmek adına, resmin vakıf olduğu öğelere fotoğraf alanında da ihtiyaç duyulmasının önem taşıdığını nitelendirilmiştir (Şahin, 2020, s. 169; Freund (2008)'tan). Resim ve fotoğrafın etkileşimi, fotoğrafın mekanik bir temsil olmasının ötesinde estetik bir değer kazanmasını sağlamıştır. Resmin estetik unsurları fotoğraf gelişiminde belirleyici olmuş ve bu doğrultuda resimsel bir yaklaşım benimseyen fotoğrafçılar da, İzlenimci ressamalar gibi anın atmosferini yakalamayı hedeflemişlerdir. Bu durum fotoğrafın resimsel öğelerle zenginleşip sanatsal bir nitelik kazandığını da, açıkça göstermiş bulunmaktadır. Tabiatın içerisinde var olanı izlenimleriyle konu edinen ressamaların ise, geleneksel anlayıştan öznel bir kararlılıkla uzaklaştıkları ve sanatı eleştirel bir boyuta taşıdıkları anlaşılmıştır. Bu sebeple toplumsal değişimler ve yeni düşünsel yönelimler hem resmin hem de fotoğrafın gelişimini desteklemiş ve bu doğrultuda İzlenimci atılımın da, fotoğrafın teknolojik ve kültürel ilerlemeleriyle birleşerek sonraki sanat akımlarına zemin hazırladığını sonucuna varılmıştır.

3.3.3. Fütürizm

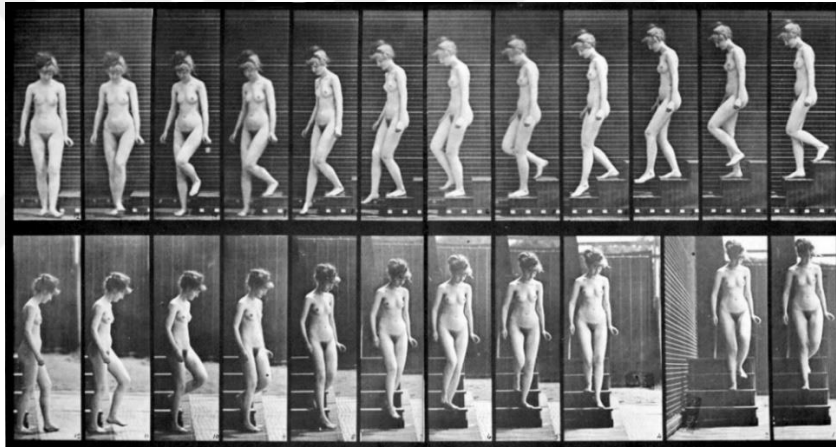
Tüm zamanlar için geçerliliğini sürdüren estetik anlayışın, yerini çağın özelliklerini kapsayan olgulara bıraktığı atılım, Fütürizm akımıyla daha da belirginleşmiş bulunmaktadır. Mekanığın ilerlediği süreçte değişim hareket kazanıp, sanatçıların etkileşim halinde oldukları zaman kavramıyla üsluplarını oluşturmalarına fayda sağlamış ve günlük hayatın doneleri ışığında sanat icra etmelerine ilham kaynağı olmuştur.

20. yüzyılın başlarında İtalya'da Kubizm'in parçalı formlarından ve Modernizm'in makineleşmeyi sunduğu değerlerden esinlenen bazı sanatçılar, endüstri yapıları olan fabrikalar ve trenler gibi unsurlara hayranlık duyup, akımın sanat anlayışını dinamizm adı altında şekillendirmiştir. Eserlere konu olan zamanın zenginliği, Fütürizm beraberinde yüceltilmiş ve önem kazanmıştır (Görenek, 2020, s. 15; Lynton (1991)'dan). Fütürizm'in mekanikleşmeye fayda sağlayan bir sanat akımı olarak temelde ele aldığı görüş,

“Evrensel Dinamizm” etrafında şekillenip, devinim ve değişimi yansıtmının şartıyla belirginliğe sahip olmuştur. Şartlar doğrultusunda geleneksel sanat anlayışının yerine, teknolojik etkenlere dayalı üslup değişiklikleriyle estetik bir değer oluşabileceği çıkarımlarına yoğunlaşmıştır. Bu anlamda sanatçıların renkler üzerine değil, evrensel hareketin ve değişimin yansıtılmasına çaba sarf ettikleri bilinmektedir (Gökçen Özer, 2019, s. 15; Adam (1997)’dan). Manifestolarında ise, genel algıların değişme gerekliliğinin akıma mensup kişiler tarafından gözetilmesiyle, sanatın her alanında toplumun sosyalleşme bilinci yaşaması üzerine ifade edilen hedefler oluşturulmuştur. Özellikle “Fütürist Ressamlar Manifestosu”nda, geçmişe dair kültürün ve akademik anlayışın reddedilmesinden ve eleştirmenlerin düşüncelerinin zararlı görülüp, taklitten kaçınmak eylemiyle özgünlük arayışına girileceği gibi keskin ifadeler yer verildiği anlaşılmaktadır. Akımın mensupları modern gelişmeleri güç, dinamizm ve enerjiyle temel unsur olarak görmüş ve teknolojinin etkisiyle de yeni yüzyılda ifade biçimlerinin güçlenmesi sağlanmıştır. Sanatçıların hareketi güçlü çizgi ve formlarla geliştirip betimlemelerinde ise, otomobil ve uçak gibi teknolojik araçlar etken olmuştur. Bu sebeple makineleşmenin getirilerinden faydalanmak azmi ve eskiye dair kalıplaşmış düşünceleri sanat üzerinden silme yetisi, kendilerinden sonra gelecek hareketlere referans olmakta belirginlik göstermiştir (Öztürk, 2020, s. 3; Prette (2012)’ten). İnsan ve doğa ilişkilerinin değişimini sağlayan Sanayi Devrimi ve endüstri, hızla gelişim gösteren dünyada zamanın irdelenmesinde sanatçılara konu olmuştur. İcatlardan önce sanat konularının dönem veya akımlar üzerinde farklı şekillerde ele alındığı da bilinip, çağın başkalaşımının temsili üzerine Fütürist sanatçıların, değişimin ve gelişimin şiddetle savunulduğu temalara eserlerinde yer verdikleri anlaşılmış bulunmaktadır.

Sanatçıların manifestolar dahilinde irdelenmiş oldukları konulara binaen, manifestoların da kendi aralarında sanatın çeşitli alanlarına bölündüğü bilinmektedir. “Fotodinamizm” adıyla oluşturulan fotoğraf manifestosu, sanatçıların kronofotografi alanındaki eğilimin, kendilerine yenilik adı altında mâl edilmemesini savunup ve buna kıyasla Fotodinamizm tekniğinin çıkmış olduğu zaman içerisinde kendi üsluplarını oluşturmak için, dönemin anlayışına karşı zıt bir görüşün ifade edilmeye çalışıldığı detayları içermektedir. Sinematografi üzerinde de net fikirlere sahip olan sanatçıların görüşlerinde, gerçeğin yansıtıldığı hareketlerin, yalnızca cihaz beraberinde parçalarının birleştirilerek oluşturulduğundan bahsedilmektedir. Buna nazaran Fotodinamizm ile fotoğraf kavramının farkları gözetildiğinde ise, fotoğrafın gerçeği belgeleme vasfından dolayı

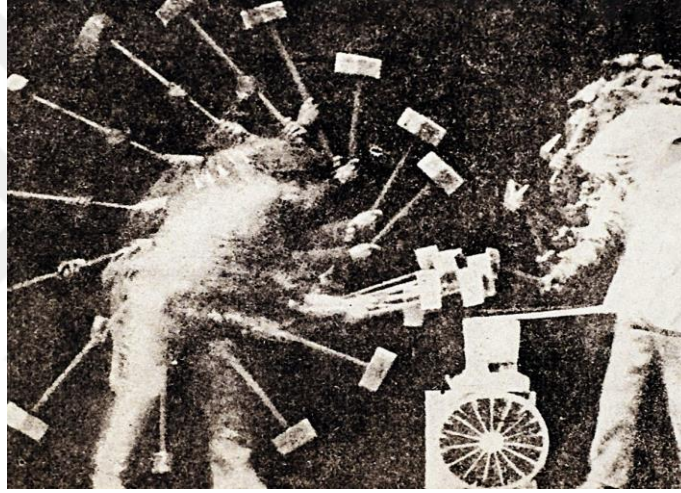
birbirleri arasında teknik bakımından farklılıklar bulunmaktadır (Akalin, 2019, s. 583). Muybridge ve Marey'in yapmış olduğu buluşlar ve hareketin araştırılmasıyla elde edilen nitelikli görüntüler ise, dinamizmin anlaşılmasına yönelik önem taşıyan yeni yaklaşımları sanatçılarla belirgin hale getirmiştir. Muybridge'in *Merdivenden İnan Çıplak* (Görsel 3.3.3.1) adlı çalışması, Marcel Duchamp ve Giacomo Balla gibi bireylerin, anın yakalandığı çalışmalardan etkilenererek hız kavramına yoğunlaşmasına ve akımın düşünce anlayışıyla eserlerinde hareketi konu edinmelerine önemli oranda etki sağladığı anlaşılmaktadır (Turan ve Yaşar, 2022, s. 33; Yılmaz (2013)'dan). Foto Dinamizm manifestosu, Fütürist manifestonun kendi içerisinde bölünen bir parçası olup, hareket ve hız kavramlarını ön plana alan özgün bir biçimi sunmaktadır. Kronofotografi ve sinematografiyle arasındaki farklara vurgu yapılırken, Muybridge ve Marey'in hareket araştırmaları, bu akımın gelişmesine de fayda sağlamıştır.



Görsel 3.3.3.1. Eadweard Muybridge, Merdivenden İnan Çıplak, 1872, kronofotograf, Erişim: 10.12.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2

Muybridge, hareketli nesnelerin evrelerini saptayıp birçok görüntü elde etmiştir. Bu görüntüleri döndürülebilen bir silindir içerisine yerleştirip, belirli bir sürede döndürdükten sonra, görüntülerin hareketlilik kazanmasını sağlamıştır. Muybridge'e kıyasla Marey, fotografik görüntüleri kullanarak hareketin ayrı ayrı ve farklı plakalarla çoğaltılabilir olmasına yoğunlaşmamış, yalnızca tek bir plaka üzerinde hareketin gözlemlenmesi üzerine araştırmalarına yön vermiştir. Görüntüyü oluşturan bireylerin mekan bütünlüğünden ayrılıp, hareketin salt haliyle gösterilme çabası içerisine giren Marey, hareketin tanımlanabilir ölçüde detaylandırılabilir olmasının önünü açmıştır (Argunağa, 2019, s. 71; Erenus (2014)'tan). İnsan gözünün algıladığı hareketler, Marey'in

kullanmış olduğu kronofotoğraf tekniğiyle de zamanın ötesinde bir algı yaratmaktadır. *Balyoz Darbesi* (Görsel 3.3.3.2) adlı çalışma ise, kronofotoğraf yansımalarına örnek olarak gösterilmektedir. Dinamizmin ve hayatın enerjisinin belirtilmeye çalışıldığı eserlere konu olan kronofotoğraf tekniği, Duchamp'ın erken dönem resimlerinde de hissedilmektedir. Sanatçının *Merdivenden İnen Çıplak* (Görsel 3.3.3.3) adlı eserinde, devinimin tasvir edilmeye çalışıldığı tekniğin izleri açıkça görölmektedir (Gökten, 2015, s. 23-25). Muybridge ve Marey, hareketi görselleştirmede birbirinden farklı teknikleri kullanmıştır. Marey'in kronofotograf metodu, hareketin detaylı ve sürekli analizine olanak tanımıştır. Bu yaklaşım Duchamp'ın eserlerinde, özellikle devinimin yansıtılmasında etkili olmuş bulunmaktadır.



Görsel 3.3.3.2. Jules Marey, *Balyoz Darbesi*, 1895, kronofotograf, Erişim: 11.12.2024, <https://hhnncnll.substack.com/p/against-capacity>

Duchamp'ın hareketin devamlılığı niteliğinde şematik formlarla merdivenden inen ve aynı zamanda görüntünün bir devinimi ve hızı çağrıştırdığı kompozisyonuyla eserin hem Kübist hem de Fütüristik belirtilerle ortak noktada birleştiği çıkarımı yapılmaktadır (Cançat, 2019, s. 185). Eserde algı oluşturmaya düşünülerek kadın imgesinin zamanın değışkenliğiyle hareketli bir biçimde bütün oluşturmaya sağlanmış ve görünenden öte zamanın ve mekanın öne çıkarılmasına ağırlık verilmiştir. Sergilemiş olduğu tutumuyla Duchamp, resimde tercih etmiş olduğu renklerle de dinamik bir görüntü elde etmektedir. Kahverengi ağırlıklı tonların harekete bir süreklilik kazandırdığı da düşünölüp, açık kompozisyon tercih edilmesiyle de ritimsel bir etkinin oluşması sağlanmıştır (Özgen Topcuoğlu, 2018, s. 139). Sanatçının eserin icra edildiği zamana denk esinlenmiş olduğu bilim adamları ve akımlar neticesinde Kübizm ve Fütürizm anlayışını yansıtan resmi,

modern çağın getirileri ve hız kavramıyla da sanatın her türlü etkenlerden faydalanabileceğini işaret etmektedir. Değişimi çağrıştıran zamanın akıcılığı, sanat düşüncelerinin yenilenebilirliğini de artırmış bulunmaktadır.



Görsel 3.3.3.3. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 147 x 89,2 cm, Erişim: 13.12.2024, <https://bayaiyi.com/marcel-duchampn-nude-descending-a-staircase-no-2-resmi/>

Sanatsal ilerleyişin değişimlere uğradığı düşünceler, her bir dönem için kendi üsluplarını ve ifade biçimlerini oluşturan kültürel etkiler doğrultusunda anlam kazanmıştır. Hayatın modern değerlerine yönelik eleştirel bakış açısıyla yaklaşımın da, bu yönde var olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda 19. yüzyılın getirileriyle 20. yüzyılda çeşitli sanat anlayışlarının şekillenmesinde, çağın hareketliliği ve 1. Dünya Savaşı'nın da insanlar üzerinde bırakmış olduğu etkiler katkı sağlamıştır (Tokdil, 2021, s. 621). Bu açıdan incelendiğinde de Duchamp'nın eserinin, toplumda modern bir kültür kazanan insanın, hayat dinamizmini yansıtmak üzere önem kazandığı anlaşılmaktadır.

3.3.4. Dadaizm

1. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden ötürü İsviçre'de ortaya atılan anlayışın, toplumsal değerlerin değiştirilmesine yönelik sanatçıların "Anti-sanat" başkaldırısıyla 1916 yılında resmîyet kazandığı, kültürel ve sanatsal değişimlere yoğunlaşan bir akım olarak doğduğu

bilinmektedir. Toplumun geleneksel sanat ve estetik anlayışını reddeden akım, ülkelerin içerisinde yer aldığı savaştan ötürü milyonlarca insan savaş alanlarında hayatlarını heba ediyorken, estetik değerlerin yıkılması gerekliliğini öne sürmüş ve bu doğrultuda her unsurun bir sanat nesnesi olabileceği fikri açığa çıkmış bulunmaktadır. Bilinçli bir şekilde sanatın geçmişin izlerini yansıtan ölçütlerine karşı katı bir yaklaşım gösterilip, rasyonel olmayan ve gelişigüzel bir üretimin gerçekleştiği bilinmektedir. Bu sebeple Dadaist üslupta sanat eseri üretimi rastlantısallığının, Kübizm'in kolaj ve Fütürizm'in dinamizm anlayışıyla örtüştüğü de görülmektedir (Hodge, 2024, s. 116-119). Duchamp'nın henüz 1912 yılında icra etmiş olduğu Merdivenden İnen Çıplak adlı eseri, bu iki hareketin izlerini taşıdığını gösteren örnek bir resim olarak adlandırılmaktadır. Duchamp'nın 1913 yılında resim yapmayı bırakıp, 1917 yılında ise bir firmadan almış olduğu porselen maddeden yapılmış ve adını çeşme koyduğu bir pisuvarı, New York'ta Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun açmış olduğu sergiye göndermesiyle, sanatçı eleştirilere maruz kalmış ve üzerinde imzasını taşıyan eseri sergiden reddedilmiştir. Bu doğrultuda sıradan bir hazır nesnenin kullanım alanı dışında yeni ve farklı bir yaklaşımla değer kazanabileceğine, nesneye yüklenmiş anlamla ve nesneyi üretmekten ziyade sanatçı tarafından seçilmiş olmasıyla, sanat eseri yaratmak gayesinin yerine, düşünmek eyleminin öne çıkmasıyla katkı sağladığı anlaşılmıştır (Arte, 2022, s. 167-171). Bu anlamda sanatın nitelikli değerlerinin, Dadaizm'in eleştirel sanat karşıtı tavrıyla yeni boyutlara eriştiği çıkarımı yapılmaktadır.

Savaşın etkilerinden ötürü toplumdaki amaçlara yönelik, hazır nesnelerin sanatın anlatısı olarak görsel bir egemen ifadeyi temsil ediyor olması, sanatçı ve toplum tarafından da sanatın irdelenebilir özelliğe bürünmesini sağlamıştır. Sanatçıların 1917 yıllarından sonra çıkarmış oldukları dergilerde kolaj tekniği ve tipografiyle de yansıtmış oldukları Dada anlayışı, içerisinde bulundukları dönemde savaş propagandasını içeren afişlerle alay etme ifade biçimlerini de zenginleştirmiş bulunmaktadır. Bu süreçte fotomontaj tekniğine yoğunlaşan Dadaist'lerin, düzen dışı görüntü ve fotoğraflardan faydalanarak fotomontaj bir biçim elde etmek için, kolaj tavrıyla kesme ve birleştirme gibi yöntemlere başvurmuş oldukları görülmektedir. Bu sebeple günümüzde de yaygınlaşan teknoloji ve bilgisayarlar dahilinde afiş ve posterlerde sıklıkla kullanılan kolaj ve montaj metodunun etkilerinin, Dadaizm üsluba dayandığı da anlaşılmaktadır (Erdem, 2019, s. 128-132). Fotomontajın temelinde olan birleştirmeye dayalı unsurlar, kolaj tekniğiyle farklılık gösterirken, hedef alınan kitleye karşı çağrışım oluşturup etkileşimde bulunmak adına önem kazanmıştır.

Politik ve siyasi amaçlar doğrultusunda değişimin yaşıandığı dünyada bu durumu kendi anlatım biçimleriyle güçlendiren Alman sanatçılar, fotoğrafın icadının topluma kazandırmış olduğu gerçeğin temsili görüntüsünün çoğaltılabilir metotlarından faydalanmış ve Dada ruhunu yansıtmak için kendi anlayışlarıyla örtüşen fotoğrafı da, tekniklerinin temeli haline getirdikleri görülmüştür (Develioğlu, 2015, s. 12). Alman Dadaist'lerin fotoğrafa karşı tutumları, fotomontaj çalışmalarında günlük yaşamın takibiyle sanatçının kendi anlatım dilini oluşturmuş bulunmaktadır. Bu durumda estetik ve yıkıcı değerlerin önemsizliği üzerine alaycı bir tavır takınan sanatçılar, toplumun öz bilinç kazanımlarının görevini üstlenip, insanlara kendilerini eleştirme sunmuş ve fotomontaj gibi teknik kullanımlarıyla da deneysel sanat süreçlerinin gelişmesini sağlamıştır.

“Başlangıcından itibaren bir sanat formu olarak fotoğrafın geçerliliği sorgulandı. Bir mekanik yeniden üretim aracı olarak fotoğraf, yaratıcı olmaktan daha çok teknolojik olmakla kötülendi. Bunun tersine Dadaistler fotoğrafı kucakladılar ve onun modern anlamdaki yaratıcılığını tattılar. Fotoğraf medyumuyla gerçekleştirdikleri deneyler arasında üst üste pozlama, radikal perspektifler ve geleneksel kalıplara uymayan konular yer alır. Dadaistler ayrıca foto duyarlı kağıdın üzerine koydukları objelerle ilk soyut fotoğrafları gerçekleştirdikleri fotogramla da çeşitli deneyler yaptılar” (Dişli, 2007, s. 116).

Teknolojik gelişmelerle fotoğrafın belge niteliği taşıma özelliğinden faydalanmak, toplumun bilinçlenme yönünün gelişmesinde önem kazanmaktadır. Sanatçıların anlatım gücüyle toplumun analiz etme yetisinin kuvvetlenmesine yönelik çalışmalar üretmesi, fotomontaj tekniğiyle bir düşüncenin ve sanatsal üslubun eleştirel boyutlara erişmesinde bir araç görevi görmüştür. Sanatsal üretimin gerçekleşmesi ve üretimin yaygınlaştırılması adına sanatçılar afişlerinde, ekleme ve birleştirme yöntemi ve ele almış oldukları savaş karşıtı betimlemeleriyle, fotoğrafın da disiplinlerarası bir bağ kurması sağlanmıştır. Bu anlamda Berlin’de dünyaya gelen John Heartfield (1891-1968), Alman milletçi tutumuna karşı savaşın değersizliğini vurgulamak için aktivist bir tavırla hareket etmiş ve fotomontajlarıyla Almanya’da hüküm süren Nazi anlayışını eleştirmiştir. Heartfield’in fotomontajlarındaki görüntülerin insanlar tarafından kolaylıkla tahlil edilebilir olmasıyla, sanatçının anlatım gücünün geçerliliğinin ve savaş karşıtı mesajlarının kuvvetinin yüceldiği de görülmektedir (Toprak, 2014, s. 29-30). Savaştan ötürü yaşanan kitlesel gerçeklikler ve sanatçıların ele aldığı konular, şiddetli bir alaycı davranış ve fotoğrafın da getirmiş olduğu çarpıcı imaj dahilinde, propagandaya yönelik Dadaist bir üslupla topluma yansıtılmak istenmiştir.



Görsel 3.3.4.1. John Heartfield, Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Büyük Hediyeler İster, 1932, fotomontaj, Erişim: 16.12.2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265672>

Sanatçı Heartfield, 1918 yıllarından sonra fotomontajlarında siyasi konuları tasarımlarında sıklıkla kullanmıştır. Arbeiter Illustrierte Zeitung adlı işçi dergisi için kapak sayfalarına hazırladığı konuların içeriği ve fotoğraf kalitesinin yüksekliğiyle, sanatçı kendi üslubunu yansıtan öğelerin dikkat çekmesine yoğunlaşmış ve derginin eleştirel ve yenilikçi tutumuna büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Dadaizm'in alaycı ve mizah anlayışıyla pekişen fotomontaj metoduyla Heartfield, dönemin Adolf Hitler gücüne karşı siyasi itibarı zedelemeye yönelik mücadele girişimlerini, derginin kapak tasarımlarında göstermiş bulunmaktadır (Özkan ve Arıkan, 2019, s. 14-15). Bu bağlamda Heartfield'in dergi kapağındaki eleştirel tasarımı (Görsel 3.3.4.1), sanatçının mizah anlayışıyla iç içe olan fotomontaj tekniğine bir örnek olarak gösterilmektedir. Bu anlamda da Dadaist'lerin gündelik yaşamın gerçekliklerini ve edinmiş oldukları deneyimler doğrultusunda siyasi gelişmeleri de mizah anlayışlarıyla şekillendirmelerini sağlayan fotoğraf unsurunun, sanatçı ve toplum arasında bağ kurmada bir araç olarak önem taşıdığı sonucu çıkarılmaktadır. Kullanılmış olan bu yöntem ve sanata yeni bir soluk getirme düşüncesiyle siyasi konuların dahi işlenebiliyor olması, toplumdaki her olgunun irdelenebilir gücünün gelişimini de etki sağlamıştır.

3.4. Gelişen Görüntü ve İcatlarla Sinemaya Bakış

Sabit bir görüntünün aktarımı serüveniyle başlayan ve resim sanatıyla görüntü arasında benzerlik sağlayan fotoğraf, kendi dilini oluşturduğu gibi sonraları yerini hareketli imgelere de bırakıp, sinema teriminin temellerini oluşturmada önemli bir altyapı sağlamıştır (Ercan ve Türkdogan, 2022, s. 25). Fotoğrafın toplumda ve sanat dünyasında uyandırmış olduğu bu yankı, yalnızca hareketin yakalanması ve anın dondurulması özelliğiyle sınırlı kalmamış, buluşlar dahilinde yeni bir kültürel kazanıma da yol açmıştır. Fotoğrafçılığın ve sinemanın oluşumlarının keşfiyle görüntünün sentezlenmesi rolü ise, yaşanan yeniliklerle tabiatı gözlemlemede çeşitli sanatçıları, bilim adamlarını ve mühendisleri harekete geçirmiştir. İnsanların içerisinde yaşadığı hayatın, gözlemlenebilir ve algılanabilir nitelikte bir sunumla gösterilebileceğinin belirtisini oluşturan sinema, varlığı ve sanat dünyasına katkı sağlayacağı yönleriyle, dünyayı canlandırmanın en uygun örneği olarak düşünülmektedir (Yüce ve Yüce, 2012, s. 278-279). Hareket kavramının çeşitli gelişmelerle yaşamış olduğu başkalaşma neticesinde, uğraşlar ve icatlar beraberinde insanın dünyaya karşılık bakış açılarıyla gözetilecek farklılığın, sinemanın keşfiyle bir evrimleşmeyi gerçekleştireceği anlaşılmaktadır.

Hareketli bir görüntüye erişebilen ve sinemanın ilkel halini bulma sıfatını taşıyan ilk kişi olarak adlandırılan Muybridge, görüntüleri çekimler yoluyla kayıt altına alan bir fotoğraf sanatçısı olarak bilinir. Savlar doğrultusunda kanıtsal bir veri elde eden fotoğrafçının önderliğinde hareketin yakalanması, çeşitli icat ve faktörlerle gelişim kazanmıştır. Artık bir anın ötesine geçebilen fotoğraf, teknolojik olarak Marey'in de hareketli görüntüye ulaşabilen icatlarıyla, farklı sektelere uğramaktadır. Bu yıllarda George Eastman, kağıt rulolarına fotoğraf aktarma işleminin çekim yoluyla sağlandığı, Kodak isimli bir icat yapmıştır. Eastman'ın icadını kullanarak kısa filmler oluşturabilen Augustin Le Prince ise, şeffaf filmlerin sınırlı sayıda olmasından ötürü görüntülerin projeksiyona iletkenliğini sağlayamadığı bilinmektedir. Bu konuda bir cihaz oluşturmak üzere çalışmalara başlayan Thomas Alva Edison ve asistanı William Kennedy Dickson'ın da, görüntünün hareketliliğiyle ilgili atılımlar yaptığı görülmektedir. Marey'in Fotoğraf Tüfeği icadından esinlenen Dickson, 1889 yılında Kinetograf kamerasını ve bu doğrultuda ışığa karşı duyarlılık sağlayan Kodak plastik film maddesini kullanarak, 1891 yılında günümüz kamera sistematüğini içerisinde barındıran ve yansıtma görevini yerine getirebilen bir Kinetoskop adlı cihazı geliştirmiştir (Kızılöz, 2019, s. 38-39). Dünyanın belirli kıtalarında ses getiren cihaz, Fransa'da da ilgi odağı haline gelmiştir. Lumiere ailesinin ferdi olan

Antoine Lumiere, fotoğrafçılık konusunda bilgi sahibi olan çocuklarından, Dickson'ın Kinetoskop cihazını geliştirmelerini istediği üzere, tarihte sinemanın günümüz salonlarındaki gibi toplu bir şekilde izlenmesi eyleminin gerçekleştirilmesine yönelik, ilk önemli başlangıcın yapıldığı bilinmektedir. Lumiere kardeşlerin uğraşları neticesinde sinemanın önceki zamanlara göre farklı bir boyuta taşınmasında, sinema filmlerinin satışlarının yapılması için kullanmış oldukları afişler ve biletlerle, pazarlama açısından sinemayı oluşturan temellerin de atıldığı anlaşılmaktadır (Çöm, 2019, s. 11-12). Kardeşlerin icat etmiş oldukları Sinematograf, Edison ve Dickson'ın Kinetoskop cihazı gibi hareketli görüntüyü, yalnızca bir kişinin izleyebileceği gibi bir özelliği temsil etmesinden ziyade, birçok kişinin aynı anda kalabalık bir şekilde deneyim yaşayabileceği bir cihazı ifade etmektedir. İzlemek adı altında gerçekleştirilen sistemin satın alınabilir olmasıyla da, sinema adına önemli bir sürecin başladığı anlamı da çıkarılmaktadır (Uğur ve Çanğa Bayer, 2024, s. 27; Teksoy (2005)'dan). Endüstriyle beraber, modernleşme sürecinde topluma katkıda bulunan çeşitli alanlardaki bireylerin mekanikleşme merakı, fotoğrafın bir sinemaya bürünebilmesinde önem kazanmıştır. İcatlar doğrultusunda tüm toplumu yakından ilgilendiren yenilikler ve insanın kendi gerçekliklerinin bir ayna görüntüsünü sağlayan kameranın oluşumlarıyla yaşanan gelişmelerle de, günden güne sinemanın kendi dilini oluşturabileceği çıkarımı yapılmaktadır.

Sinematografi anlamı taşıyan ve kelimenin bir kısaltması olan sinema terimi, Lumiere kardeşlerin icat etmiş oldukları makineden doğmaktadır. Hareketin devamlılığı, hareketi kavramak ve oluşturmak anlamını icatlarında kullanmayı yalnız Lumiere kardeşler değil, icadın o zamana dek geliştirilmesinde ve bir buluş haline gelebilmesinde rol oynayan tüm bireylerin de, yaşamın canlılığıyla pekişen isimlere başvurmuş oldukları bilinmektedir. Toplumun ilgi odağı haline gelen Sinematografi ile, gerçekçi ve doğal bir yansıtmacı olarak ve bu özelliklerle hareketi yazma işlemi ise, insanlara hareketli görüntüyü halka açık bir şekilde göstermeyle gerçekleştirilmiştir (Özön, 2008, s. 3). Bu sebeple devinimi çağrıştıran terimin de, yaşamın olaylarını kapsayan hareketli konularla özdeşleştiği anlaşılmaktadır.

Lumiere kardeşlerden önce görüntüyü kullanmak, günün olaylarını gerçekçi yansıtmak yerine yapay görüntülerle sınırlı kalmıştır. Kardeşlerden Louis, fotoğrafçılıkla ilgilendiği üzere ilk sinema gösterisinin önemini, hareket eden fotoğraflar üzerine yoğunlaştırmıştır. Fotoğrafa yatkınlığından ve kompozisyon oluşturma açısından ustalığı olan Louis'in, seçmiş olduğu konularla, kadrajın içerisine girecek imgeleri kullanmakta özel bir tekniğe

sahip olduğu anlaşılmaktadır. Filme aldıkları ve genelde kendi fotoğraf fabrikalarında geçen konuları oluşturan olaylar, “Demirci, Bir Duvarın Yıkılışı, Doğramacı” gibi konuları içermektedir. İlk sinema filmi olarak kabul gören ve en bilinen filmlerinden biri ise 1895 yılında çekmiş oldukları, insanların fabrikanın kapısından çıkarken yürüyüşlerini ve at arabalarının geçişlerini gösteren, *Fabrikadan Çıkış* (Görsel 3.4.1) adlı günlük bir olayı anlatan film den ibaret olmaktadır. Bu filme kıyasla Lumiere kardeşlerin bir diğer önemli filmleri ise, *Trenin İstasyona Varışı* (Görsel 3.4.2) adlı filmin, derinlik hissi ve insanlar üzerinde yoğun bir etki bırakmasıyla öne çıkmaktadır. İnsanların üzerine doğru geliyormuşçasına hareket eden trenden inen ve trene binmeye çalışan figürlerin görüldüğü filmde, sinemanın insanlara ürpertici deneyim sunan bir değere ulaştığı da açıkça anlaşılmış bulunmaktadır (Güvemli, 1960, s. 14-15). Lumiere kardeşlerin sinema dünyasına kazandırmış olduğu bu atılımlar neticesinde, insanların kendi gerçekliklerine olağan şekilde tanık olmaları sağlanmıştır. Günlük olayları konu edinen filmlerle de, gelişim kazanacak sinemayla ilgilenen bireylere ilham kaynağı olup, öncü bir hareketi sağladıkları sonucuna da varılmaktadır.



Görsel 3.4.1. Lumiere Kardeşler, *Fabrikadan Çıkış*, 1895, sinematograf, 46 sn, Erişim: 19.12.2024, <https://wannart.com/icerik/6829-sinema-tarihin-halka-acik-ilk-film-gosterimi>



Görsel 3.4.2. Lumiere Kardeşler, Trenin İstasyona Varışı, 1896, sinematograf, 50 sn, Erişim: 19.12.2024, https://www.imdb.com/title/tt0000012/?ref_=tt_mv_close

Fransa’da gerçekleştirilen bu hareket ile sinemanın kitlesel bir hale bürünmesinde rol oynayan psikolojik ve teknolojik etmenlerin özelliği, insanları aynı etki ve düşünce içerisinde bir arada tutmaya yarayan unsurların, detaylı bir şekilde gösterilmesiyle ve yaratmış oldukları farklılıkla vurgulanmıştır.

Fotoğrafın sunmuş olduğu hareketsiz bir görüntü, sinema unsuruyla evrim geçirip, gerçekliğe dair dünyanın hareketliliğine karşı yeni bir boyuta erişmiştir. Hareketli imgelerin filmlerde yer alıp ve günlük yaşamdan konuların da filmin bütününe oluşturmasıyla, sinemanın ilk yıllarında gerçekliğe olan yaklaşım açıkça gösterilmiştir. Sinemanın gerçekçi yönleri, hayatın olağan bir şekilde görüldüğü gibi ve görüntüdeki imgenin hareketliliğiyle gerçeğin taklit edilip, yeni bir gerçekçi oluşumun üretilmesiyle örtüşmektedir. İlk zamanlarından günümüze dek münazarası yapılan ve aralarında bir ayrımın gözetildiği gerçek ve kurgu ikilemi ise, Lumiere’in sinema gösterimi anlayışına karşılık George Melies ile belirginlik kazanmaktadır (Ümer, 2019, s. 590-591). Melies, efektif kullanmanın kurgusal yaratıcısı olarak bilinmektedir. Melies oluşturmuş olduğu film setlerinde Lumiere’ler gibi belgesel niteliğinde bir görüntü oluşumunu hedef almamış, zira hayal gücüyle gerçekçi bir tutum sergilemek için, insanların düşüncelerini hareket geçirecek dekorlarla kurgu yaratıcılığını öne çıkarmıştır. Setlerinde makyaj, sis bulutu, kostümler ve araç-gereçleri kullanma özelliğiyle de, sinema anlayışına farklı bir boyut getirmiştir (Demir, 2021, s. 201; Vujoshević (2019)’ten). Çekim yaparken karşılaştığı hatalardan ötürü ortaya farklı görüntüler çıkmasından esinlenen ve bu sebeple 1897 yılında kurmuş olduğu stüdyosunda çeşitli efektif hile metotlarına başvuran Melies,

izleyicilere yine aynı stüdyoda hem gösterimler sunmak hem de efekt tasarımlarını geliştirmek üzere özel bir sahne inşa etmiştir. O dönem içerisinde açık havada çekilen filmlerin tabiatı yansıtmaya kıyasla yönetmenin, kendi kuralları çerçevesinde sinema filmlerinin oluşmasını istediği düşüncesinden ötürü, stüdyo faktörüne önem gösterdiği anlaşılmaktadır. Melies tür fark etmeksizin filmler üretmiş ve stüdyosunda gerçeği olabildiğince kendi yöntemleriyle taklit edip, kendi anlatım dilini oluşturmuştur. Çekim esnasında kameraman tarafından kaydın durdurulup ve kameranın açısı değiştirilmeden, yalnızca kadrajda gözüken bir cismin değiştirilerek çekimin tekrar devam etmesi ve birden fazla kaydın üst üste uygulanması gibi çeşitli hileler kullanmakta ustalık göstermiştir. Hilelere kıyasla kameranın hareket kabiliyetini de artırmaktan ziyade, filmdeki insanları kameraya yaklaştırıp sahneye boyut kazandırmaktadır. Melies'in fantastik, bilim-kurgu ve reklam filmleri, yönetmenin dünyada tanınabilir olmasına katkı sağlamış ve filmlerinde bir öyküyü barındıran konularıyla da, sinemanın ilk seyirlik yönü ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan Lumiere'in belgesel filmlerine karşılık Melies'in kurgusal filmlerinin karmaşık dünyası, yönetmenin ilk gerçek sinema sanatçısı olmasına etki edip ve üretmiş olduğu filmlerle de Hollywood sinema sektörünün doğmasında önemli bir rol oynamıştır (Armes, 2011, s. 27-30). Konulu bir film üzerine yönetmenin, yazar Herbert George Wells ve Jules Verne'in bilim-kurgu romanlarından esinlenerek kurgulamış ve 1902'de üst üste bindirme metoduyla oluşturmuş olduğu *Ay'a Seyahat* (Görsel 3.4.3) adlı senaryo, konu bütünlüğünün sağlanarak 14 dakika uzunluğunda olup, bilim-kurgu türü adına ilk film olması özelliğini de taşımaktadır (Güral, 2013, s. 3-4). Lumiere'in gerçek hayatı temsil eden ve Melies'in senaryolarında kurgu ve öyküyü barındıran filmleri, çeşitli film sektörlerinin oluşumlarına ilham kaynağı olmuş ve teknoloji dahilinde sinema sanatının, yaratıcılık kavramıyla da farklı bir değer kazanıp sınırlarını genişlettiği anlaşılmaktadır.



Görsel 3.4.3. Georges Melies, Ay'a Seyahat, 1902, sinema filmi, 14 dk, Erişim: 21.12.2024, <https://www.peramuzesi.org.tr/film/aya-yolculuk/583/115>

Fotoğrafın tabiatı yansıtma özelliğiyle beliren gerçeklik kavramı, endüstriyel gelişmelerle de desteklenip, Sinematograf icadının bireyler tarafından ticari ve yaratıcılık yetileriyle topluma kazandırılmıştır. Lumiere'in kısa uzunluklarda ele aldığı aile içi öyküler ve Melies'in kurgu betimlemeleri ve sahne dekorlarıyla gelişen sinema sektöründe, insanlar üzerinde çeşitli algılar oluşturulması ve sinemanın kitlesel bir eğlence ve aktivite olarak yaygınlaşmasına yönelik her türlü teknolojinin ve yaratıcılık tecrübelerinin kullanıldığı sonucuna varılmaktadır. Topluma sunulan modern çağın getirileri, yönetmenlerin bir romandan etkilenip üretim gerçekleştirmesine fayda sağladığı gibi, disiplinlerarası alışverişlerin tutarlılığına da yön vermiş bulunmaktadır. Bu anlamda sanatın çeşitli yönlerinin bir arada yaşatılmasıyla da, toplumun sanatı açıkça deneyimleyebildiği anlaşılmıştır.

3.5. Sinemanın Topluma Etkisi ve Gelişme Süreci

Fotografik ögenin anı yakalamak üzere gerçekleştirdiği hedef doğrultusunda, bir belge niteliği taşıdığı bilinmektedir. Zamanı ve devinimi göstermeye dayalı sinemanın oluşumları ise, belge niteliği taşıması arzularının aksine, hareketli görüntülerin belgesel niteliğinde kayıt altına alınmasıyla başlamaktadır (İnanan Kayır, 2012, s. 50). Günlük hayatın konularını kapsayarak çekilen filmler, dönemin şimdiki zamanını yansıttığı sebebiyle de, belgesel olarak adlandırılmaktadır. İnsanlarda yer edinen bu filmler Ünsal Oskay'ın bakış açısıyla; insanın her türlü unsurla kurmuş olduğu ilişkiden ötürü sonuçlanan ve tüm olumsuzluklara karşı direnç gösteren belgesel sinemayı, gerçekçi bir sanat üslubu olmasıyla pekiştirmiştir. Toplumu barındıran olaylarla etkileşim halinde olan belgesel sinemada, gerçek yaşanmışlıkları gündeme alıp filmi çeken kişinin ve filme konu

olan donelerin, zamanın olabildiğince gerçekçi yansıtılmasına katkı sağladığı bilinmektedir. Bu sebeple de objektif karşısına geçerek filmin içerisinde yer alan bireylerin, tamamen kendi benlikleriyle hazırlandığı ve doğal bir davranış sergiledikleri anlaşılmaktadır (Altun, 2019, s. 34-35; Oskay (1997)'dan). Gerçeğin oluşturulmaya çalışıldığı filmlerde ve perde karşısına geçilen bir ortamda izleyici ise, salonda filmle kendi benliği arasında bir bağlantı kurulmasının engelleneceği tüm unsurlardan soyutlanmıştır. Çünkü o deneyimi yaşayan kişinin, kendisini film içerisinde hissetmesi gerekliliği öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım tüm imkanlarla sunulmaya gayret gösterildiğinde, bireyin kendi varlığını film içerisinde yaşatması değeri gözetilmiştir. Konu hakkında yazar Serpil Kirel'in de bahsettiği üzere; filmin başından sonuna dek kendini adeta filme adayan insanın başkalaştığını ve filmin büyüüne kapılan insanın, kendini salona yeni girecek kişilerden farklı görüp bir uyarıcı kimliğe büründüğünü ve salondan çıkışıyla da yaşamış olduğu hayata geri döneceğini vurgulamaktadır (Demoğlu, 2013, s. 18-19; Kirel (2010)'den). Sinema filminin konusu ve filmi deneyimleyen insan arasındaki bağ, filmde gösterilen yaşantının insan hayatını gerçekçi bir şekilde temsil etmesiyle oluşmuş bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmdeki temaya karşı sempati duyan izleyicinin, sinema perdesine aktarılan deneyime, filmi kendi iç dünyasında yaşayarak yakından tanıklık ettiği anlaşılmaktadır.

3.5.1. Sinemada ses ve renk faktörü

Toplumda yaygın kitlelere ulaşip seyircinin beğenisini kazanan sinema sektörünün, maddi ve manevi açıdan geliştirilip üst kesimin de ilgisini çekmekte bir başarı sağladığı ve insanlığı etkisi altına alan kendi anlayışını oluşturduğu bilinmektedir. İlk sinema filmlerinin bir tiyatro sahnesi edasında yalnızca tek bir açıdan görüntülenmesinin ardından gelişim gösteren sinema, zamanla çeşitli kamera açıları ve tekniklerle olaylar örgüsünün belirginleşmesi yönünde tiyatro ile farklılıklarının gözetilmesini sağlamıştır. Tekniklerden bahsedildiğinde ilk olarak sinema filmlerinin gerçekleştiği salonlarda, perdeye görüntüyü yansıtma görevini sağlayan cihazdan çıkan yüksek sesin bastırılması önem kazanmaktadır. Konuyla ilgili olarak alınan tedbirler doğrultusunda piyanistlerin filmin anlatısına uygun müzikler çalarak filmin gücünü artırdığı ve bu sebeple de insanların filme daha çok yoğunlaşmasının sağlandığı görülmüştür. Buna nazaran bir başka teknik, filmdeki sahnelerle efektif olarak gerçeği yansıtan sesleri sağlamakla görevli olan kişiler tarafından kullanılmaktadır. Amerika'da seri üretimi sağlanan ve çeşitli efekt

seslerini çıkaran aletlerle tren sesleri, gemilerin düdük sesleri, kapı sesleri, kuş ve bebek sesleri gibi efektlerin oluşturulduğu bilinmektedir. Üçüncü bir teknik olarak ise müziğin ve efektlerin filme katmış olduğu değere, bir de diyalog unsuru eklenmiştir. Filmdeki ara yazılar sesli olarak okunmuş ve okuyan kişinin yazılara ek olarak katmış olduğu yorumlarla da salonda oynatılan sinema filminin anlaşılabilirliği kuvvetlendirilmiştir. Bu unsurlar doğrultusunda sessiz sinema adı altında adlandırılan bu süreçte, aslında gerçekte filmin bir dili olduğu çıkarımı da yapılmaktadır. Bu sebeple de teknikler dahilinde insanların filmi bir arada izleme ritüelini benimsemesi ve sinema salonlarının da artış göstermesiyle, ses unsuruna karşı yeni ihtiyaçların gerekliliği ön plana çıkmıştır (Bilgin, 2024, s. 7-11). Sessiz sinemanın ilk dönemlerinde yaygınlaşan ses faktörünün önemli bir etken olması, sesin filmde gözüken her şeye ulaşabilmesiyle ve bir ışığa kıyasla her yönde kendini belirginleştirmesiyle örtüşmektedir. Filmde anlatılan öykünün seyirciler tarafından pekiştirilmesinde ve anlatının nitelik kazanmasına yönelik duyulara hitap eden bir değeri taşıyan ses, vurgulayıcı yönüyle sinemaya ve yönetmene karşı sunulacak olan takdirlerin de önünü açmaktadır. Çünkü bir perde karşısında yalnızca film şeridinden geçen görüntüleri deneyimleyen izleyici, efektler ve sahnenin gerilimini veya dinamikliğini yaşatan müziklerle de salon içerisinde filmi zihninde yaşatıp, kendini değerli hissetmektedir. Dolayısıyla insanların filme karşı tepkilerinin ses unsuruyla değiştiği ve bu sebeple de toplumda sinemaya olan beğenin arttığı anlaşılmaktadır (Lamnani Idrissi, 2023, s. 6988-6991). Toplumun ilgi odağı haline gelen sinema filmleri çeşitli teknik ve disiplinlerarası yöntemlerle desteklenip, sinema adına kitleler üzerinde bir kültür oluşturmuştur. Özellikle filmler için kullanılan canlı performansların gerçekleştirildiği müzikler, izleyicinin filmin anlatısına dair sahnede gerçekleşecek bir olayı önceden yorumlayıp analiz etmesinde önem taşımaktadır. Kültürün yaygınlaşmasına katkı sağlayan belgesel ve kurgusal filmlere çeşitli etkiler kazandırmak ise, deneyimler ışığında hem sinema sektöründe ayakta kalabilmek hem de insanların algı ve beğenilerine hizmet etmenin geliştirebilir özelliğiyle kuvvetlendirilmiştir.

Filmde yapılan seslendirmeler 1960'lı yıllara dek sürmüş ve bazı filmlerle seslendirme arasında daima bir senkronize olma gayretine girilmiştir. Sesin bir sinema filmine dahil edilme girişimleri 1930'a kadar sürmüş olsa da, ilk belirginliğini 1927 yılında gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu yılda gelişen teknoloji ve buluşlarla filme yansıyan ses faktörü, Warner Bros'un "The Jazz Singer" adlı ilk uzun metrajlı, müzikli ve sesli bir filmiyle açığa çıkmaktadır. Ses üzerine gerçekleştirilmeye çalışılan uğraşların bir sembolü olan

film, Vitaphone adlı projeksiyon sisteminin filmde kullanılmasıyla başarı sağlayıp ve sesli sinemanın toplumda bir yer kazanıp gelişmesine öncü olmuştur. 1930'lerden sonra ise her alanda yaşanan değişiklikler, uzun süreli kayıt özellikli gelişimlerle stereo sesin netlik kazanmasına fayda sağlamıştır. Stüdyoların giderek daha iyi sinema filmleri oluşturmalarına yönelik girişimlerinde rol oynayan stereo sesin gelişimi, prodüksiyonların bağımsız eylemler içerisinde bulunmalarına ışık tutmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren stüdyonun prodüksiyon sisteminin uğraşlarını farklı alanlara yöneltmesiyle de, yeni bir anlayış olan Hollywood'un gündeme gelmesi söz konusu olmaktadır. Buna kıyasla ilk stereo sese göre geliştirilen Dolby stereo ve sonraları dijital ses diye tabir edilen sistem, sesin genleşmesi ve yeni efektlerin üretilmesi gibi yenilikler sunmaktadır. Sesin ifade biçimlerinin kuvvetlendirilmesi ve ek olarak bir katman oluşturabilmesi özelliği de, yaşanan değişimlerin yansıtıldığı önemli bir etken olarak görülmektedir. Günümüzde daha da çok gelişerek belirginlik gösteren ve filmin en önemli unsurlarından olan ses, filmin toplumla iletişim kurma deneyimiyle ve izleyici tarafından filmin anlamlandırılma çabasıyla da sinemanın değerini artırmıştır. 1950 yıllarından sonra yönetmenlerle bir arada çalışan ses tasarımcılarının ise, yeni bir tutumla filmlere estetik bir bakış açısı getirip, sinemada ses kullanımının sınırlarını genişlettikleri anlaşılmıştır. 1965 yılında gürültü azaltma teknolojisiyle tanışan sinema sektörü, Dolby şirketinin geliştirmiş olduğu kayıt konusunda ilk analog sistemini içeren bir buluş kazanmıştır. 1971 yılında sistem ilk olarak bir sinema filminde kullanılmış ve sonrasında analog olan Dolby sistemi dijital prensipler yolunda ilerleme kaydetmiş bulunmaktadır. Yeni bir teknik olarak bilinen analogdan dijitale geçilen süreçte ise, ses üzerinde daha çok kanal kullanımının sağlanması ve veriyi kaydetme yönündeki yenilikler sebebiyle, gelişimin analog sisteme kıyasla daha yapıcı bir yol katettiği görülmüştür. 1974 yılından sonra tanıtılan 360 derecelik bir açıya iletkenlik sağlayan sesin evrimi, 1981 yılında "Raiders of the Lost Ark" filminde geçen bir sahnede yılanların tıslama seslerinin, seyirciye üç boyutlu olarak yansıtılmasıyla açıkça ifade edilmiş ve sesin gerçekçi izlenimlerinin sinemaya ve insanlara kattığı değer pozitif etkilerinin bir örneği olarak başarı sağlamıştır (Somalı, 2016, s. 37-40). Sesin filme katmış olduğu yenilikle izleyicilerin sahneleri değerlendirme yetileri artmış ve filmlerin görünen ve duyulan unsurlarla irdelenebilir olması kuvvetlendirilmiştir. Teknolojik getirilerin vermiş olduğu ve imkanlar dahilinde değişim yaşayan sinemanın, toplumun aşına olduğu formlara sunmuş olduğu ses özelliği ve sürekli bir şekilde kendini yenileyen bir gelişimle, insanlara kültür zenginliği yaşama fırsatı da sunduğu anlaşılmaktadır.

Ses faktöründen önce sinemanın başlangıç yıllarında filmlerin siyah beyaz olarak perdeye yansıdığı bilinmektedir. O yıllar içerisinde renksiz sinemanın varlığını yıllar boyunca sürdürmesine rağmen, filmlerin renklendirilmesine karşılık girişimlerle denemeler yapıldığı da görülmüştür. Edison'un icadında elle boyanarak filmin renklendirilme çabası, Lumiere'lerin 1895 yılı filmlerinden önceki renk denemeleri ve Melies'in Ay'a Seyahat filminin bazı sahnelerini renklendirip, sahnenin fantastik gücünü artırmaya yönelik çalışmalar yaptığı anlaşılmaktadır. Renk konusunda sergilenen bu tutumla sahnelerin dramatikliği yansıtılmakla kalmamış, filmin geneline de aksedecek olan etkinin bir bütün halinde hissedilmesi sağlanmıştır. Daha sonraları iki ve üç renkli uygulamalarla elde edilen renklendirmelerin süreci Amerika, İngiltere, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerde devam etmiş bulunmaktadır. Renkli sinemanın gelişimiyle bu yeni anlayış pahalı bir gereksinim olarak görüldüğü üzere, sinemada gerçekçi konuların betimlenmesinde sıklıkla siyah beyaz üretimler tercih edilmiştir. Bu duruma kıyasla sinema yönetmenlerinin renk unsurunu filmlerinde kullanmayı istemelerindeki görüş, açık ve koyu renk tonlarıyla sahnede bir derinlik oluşturmak için, vurgunun artırılmasına yönelik ifadelerle örtüşmektedir. Rengin sinemaya uyarlanmasıyla bu yeni buluşun estetik bir değer oluşturduğu gözlemlenmiş ve filmde dikkat çekmesi düşünülen detayların, insanlar üzerinde dramatik bir etki yarattığı çıkarımı da yapılmıştır. 1930 yıllarından sonra ise rengin sinemaya oldukça nüfuz ettiği görülüp ve sinema ve rengin birbiriyle hareket eden bir uyumla bütünleştiği sonucuna da varılmıştır (Odabaş, 2007, s. 37-42). Sinema anlayışında bu denli öğelerin kullanılarak anlatımın güç kazanmasıyla, her türlü düşüncenin ifade edilerek aktarılmasında kitle iletişimin gücü oluşmuş bulunmaktadır. Sinema dilinin kuvvetlenmesine ise efektler, yakınlık ve uzaklık, büyüklük ve küçüklük gibi, renk unsurunun da sinemaya dahil edilmesinin katkı sağladığı görülmüştür. Görsel olarak bir kompozisyon bütünü oluşturarak yöntem kullanımlarıyla, izleyicilerin film hakkında farklı bilgilere de erişmesi sağlanmıştır. Bu unsurlara ek olarak sesin eklenmesiyle de, gerçeği yansıtmakta hareketliliği esas alan sinemanın değerleri pekiştirilmiştir. Renk doğrultusunda filmde oluşması istenen atmosfer ve yaklaşım biçimlerinin, renk ve göstergebilim bağlamında da bir değer taşıdığı sonucuna da varılmaktadır. Bu doğrultuda ışığın göz üzerinde çeşitli yanılsamalarla bıraktığı etki, rengin kendisiyle özdeşleştirilmektedir. Çünkü rengin de bir dili olduğu çıkarımları yapıp toplum üzerindeki etkisinin de, göstergebilim analizleriyle anlaşılabilirliği sağlanmaktadır. Ele alınan reklamlar ve filmler, görsel kompozisyonun belirginleşmesi ve konunun idrak edilmesinde bir temeli oluşturan rengin anlamlarına başvurmaktadır.

Bu açıdan incelendiğinde, renklerin birbirleriyle olan ilişkilerinden ötürü ortaya çıkan renk uyumunun da, yönetmenin çeşitli yaklaşımlarıyla da oluşturulabileceği anlaşılmıştır (Kırık, 2014, s. 72-73). Sinemada rengin bir temel olarak değer kazandığı görülmüş ve insanlar üzerinde bırakmış olduğu etkiyle de kurmuş olduğu ilişkiler doğrultusunda filmler, izleyiciye doğrudan hitap etme gücüne erişmiştir. Sahneler arasındaki ilişkinin sağlandığı unsurlarla da estetik bir değer oluşturan renkler, taşıdığı anlamlar neticesinde filmde tasvir edilen öğelerin belirginliğini de artırmış bulunmaktadır.

1950 yıllarından itibaren baskınlık gösteren televizyon faktörü, toplumun tüketim ihtiyacına karşılık üreticiler tarafından dayatılan bir unsur olarak endüstride yer edinmiş ve sinemanın her eve girebileceği gibi alternatif bir etki oluşmasını sağlamıştır. Sinemanın topluma dair pozitif bir değer kazanması ve birçok ülke çapında kitlesel bir çağrışım yapması üreticilerin dikkatini çekmiş ve bu sebeple de televizyon tüketiminin halk tarafından benimsenmesi için çaba sarf edilmiştir. O yıllar içerisinde bir lüks olarak görülen televizyonun pekiştirilmesi, sinema deneyimini yaşamak için salonlara gitmenin gerek kalmadığıyla ilişkilendirilip, sinemanın vermiş olduğu hazzın televizyonla da alınabileceği vurgulanmıştır. 1980 yıllarından sonra ise, sinema salonlarının çeşitli aktivite alanlarında yer alarak varlığını korumak adına diziler ve devam filmleri gibi insanı sinemaya teşvik eden etkenlere başvurduğu, fakat aslında insanlara karşı pek bir farklı alternatif yollar sunmadığı ve sinemanın insanların dikkatini çekmek için pazarlama yönteminden faydalanıp, toplumun beklentisini de yükselttiği görülmüştür. Bu bakımdan efekt kullanımındaki yeniliklerle, geniş ekran ve filmin boyutunu artıran teknolojilerin de pazarlanmasıyla, insanların salonlara gitmelerinde artış sağlanacağı ve bu doğrultuda merak ve motivasyonun da büyük ölçüde yükseleceği çıkarımı yapılmaktadır. Sinema ve televizyon eksenine eklenen bir diğer husus da, internet faktörüyle belirginlik göstermektedir. Sinema endüstrisinin günümüze doğru gelişen teknoloji, televizyon ve internet dahilinde yeni bir alanı temsil etmesindeki ilerleyiş, çeşitli platformlar aracılığıyla sinema kültürünün değişkenlik gösterdiğine işaret etmektedir. Televizyonun evin her odasında konumlandırılabilmesine kıyasla aile içi birlikte izleme eylemi de son bulmuş ve sinema filmlerinin bilgisayar, tablet ve cep telefonlarında satın alınabilir özellikte olmasıyla da, tüketiciyi popüler kültür çerçevesinde çağın getirileriyle etkileşim halinde bıraktığı görülmüştür. Seçim hakkı sunan ve izleme ritüelini bireyselliğe dönüştüren gelişmeler, toplumu sürekli olarak bu kültürün içerisinde tutma girişimleriyle, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek sinema salonlarında edinilen deneyimler ışığında

bireyselliğe karşı dönüşümün belirtileri, açıkça ifade edilmiştir (Uğur ve Çağrı Bayer, 2024, s. 28-29). Her geçen gün kendini yineleyen teknoloji tüketicinin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek ve bu ihtiyaca kıyasla insana dayatılan yeni girişimlerle zenginlik de kazanan sinema, her insanın cebinde bulunan elektronik cihaza sığacak kadar popülerliğini çeşitlendirip ve yaygınlaştırıp, hedef kitlesini teknoloji ekseninde artırmış bulunmaktadır.

Tarihte sinemanın gerçekçi anlatım yönüyle günlük konuları ele alan belgeselci bir yaklaşımla başladığı, sonrasında ise kurgusal anlatım gücü ve çeşitli efektlerle sinemanın kurgu yönünün ortaya çıktığı bilinip, değişim yaşadığı görülmektedir. Ses ve renk unsurlarıyla da başkalaşım yaşayarak, teknolojik yenilikler beraberinde de her eve girebilecek kadar vizyon kazandığı anlaşılmıştır. Fotoğrafın evrimiyle yeni bir sanat olarak nitelendirilen sinemanın popüler kültürde kendini her geçen gün yenilenmesiyle de, topluma karşı sunulan neticeler doğrultusunda değişkenlik gösteren çağın bir sembolü haline geldiği sonucuna da ulaşılmaktadır.

4. GÖSTERGELERARASILIK

Gösterge kavramının genel bir anlamını taşıyan ve 20. yüzyılda bilimin bir dalı olarak rağbet gören göstergebilim, gösterilen ve gösterenin arasındaki farklılıkların gözetilmesi adına stoacı filozofların, öğretiler oluşturmalarıyla meydana çıkmıştır. Göstergebilime belirginlik kazandıran filozof John Locke (1632-1704), “İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme” adlı eserinde ‘semiotike’ terimiyle göstergeler öğretisi olarak ele aldığı semiyotiğin, bilimin temel alanlarında yer alması gerekliliğini savunmaktadır. Semiyoloji ve semiyotik olarak sıklıkla batıda kullanılan iki ayrı terim, Türkçe’de göstergebilim üzerinden yalnızca tek bir kavram olarak adlandırılrsa da, birbirleri arasında farklı anlamları içeren terimlerden ibaret olmaktadır. Locke’un bakış açısına göre öğretinin amacı, insan zihninin çeşitli kavramları tanımlamak, analiz etmek ve bu edinilen bilgiler doğrultusunda bireylere göstergeler yoluyla aktarımların gerçekleştirilebilmesi için, göstergelerin kapsamlarını incelemeye dayanmaktadır. Göstergebilimin temel düşüncesini meydana getiren gösterge, bireylerin topluluk içerisinde birbirleriyle anlaşabilmelerinde önem kazanmıştır. Bu doğrultuda göstergeler; mimikler ve jestler, ortak kullanılan diller, trafikte bulunan öğretici levhalar, flamalar, ikonlar, yazılar, resimler ve müzikler gibi içerisinde çeşitli anlamları taşıyan görsel ve işitsel öğelerle, sesin, görüntünün ve hareketin ifade edilmesinde gerçekleştirilen bir dizgeler bütününden oluşmaktadır. Bir resim tablosundaki renklerin, figürlerin, nesnelerin veya bir romandaki kahramanın tavrının da göstergeler vasıtasıyla irdelenebileceği gibi, göstergebilimin yalnızca dilsel anlatım gücüne sahip olmadığı ve görünen veya görünmeyen, gizli anlatımların da barındığı detayların kriterler dahilinde incelenmesinde, göstergenin öneminin ortaya çıktığı görülmüştür (Karaman, 2017, s. 26-27). Toplumla iletişim kurmak adına belirgin değerlere sahip olan ve çeşitli metotlarla bir anlam zenginliği oluşturan gösterge, iletişimsel niteliğiyle kendi betimleme gücünü de ortaya çıkarmıştır.

“Semiologie sözcüğü Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram...) sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. İlk olarak semeion yani gösterge İ.Ö. V. Yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından kanıt, belirti, symptom anlamındaki ‘tekmerion’ ile eş anlamlı bir şekilde kullanılmıştır. Stoacılar ise gösterge kavramını mantık ve dil alanında gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlık bağıntısı içerisinde ele almışlardır. Saussure ise göstergebilimi, göstergelerin toplumbilim içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak tasarlarlarken Fransızca Semiologie’nin, Yunanca Semeion’dan türediğini vurgulamıştır. Umberto Eco ise, Yunanlıların Semeion kavramını kendisinin dışında herhangi başka bir şeklin, biçimin yahut objenin yerine geçen ve onu simgeleyen bir gösterge olarak kullandığını ifade eder. Eco’ya göre gösterge kavramı stoacılar gelindiğinde Yunancadaki basitçe herhangi bir başka şeyi imleyen anlamı

genişlemiş ve Saussure’ü önceler bir şekilde gösteren farklılıklarının arkasındaki gösterilen özdeşliğine gönderme yapan simgeler ve semboller vb. bütünlüğü olarak kullanılmıştır” (Ünal, 2016, s. 380).

Saussure’ün gösterge kuramı, anlatı incelemelerine önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu kurama göre her gösterge, gösteren ve gösterilen başlığı altında bir biçim ve bir anlamdan oluşmuştur. Anlatılarda biçim, metnin nasıl bir söylem barındırdığını, anlam ise olaylar dizisini, öyküyü ifade etmektedir. Bu nedenle gösterge anlatısı söylem ya da öyküye odaklanarak yapılmaktadır. 1970’lerden sonra ise yapısalcı yaklaşımın yerini, postyapısalcı anlatı anlayışına bıraktığı görülmüştür. Zaman içerisinde anlatıbilim, farklı alanlardan alınan kavramlarla gelişmiş ve kapsamı genişlemiştir. 21. yüzyıla gelindiğinde ise anlatıbilimin, çok yönlü bir çeşitlilik kazanmanın ötesine geçtiği anlaşılmıştır (Evliyaoğlu, 2020, s. 348; Manfred (2012)’ten). Bu doğrultuda Saussure’ün gösterge kuramından yola çıkarak disiplinlerarası bir yapıya dönüşen anlatı, zamanla evrilip ve çeşitlilik kazanıp daha da derinleşmiştir.

Göstergelerarasılık kavramını daha iyi anlamak için önce metinlerarasılığın ne olduğuna bakmak gerekmektedir. Bir metnin başka metinlerle aralarındaki her türlü ilişkiye metinlerarası adını veren Kristeva ve bu görüşü destekleyen Roland Barthes gibi eleştirmenler, metinlerarasını yazınsallığın bir ölçütü olarak görmüştür. Kristeva’nın 1960’larda ortaya attığı bu kavramın tarihçesi aslında çok daha eskilere dayanmaktadır. Ünlü Rus kuramcı Mikhail Bakhtin’in (1895-1975), metinlerarası sözcüğünü kullanmasa da aynı olguyu “Söyleşimcilik” adını verdiği yazın kuramının çerçevesinde ‘etkileşim’ sözcüğüyle belirterek, bağlamlar arasında etkileşimlerden olduğu kadar toplumsal ve sözsel etkileşimlerden de söz ettiği bilinmektedir (Aktulum, 2007, s. 17-18). Kristeva psikanaliz çözümsel yöntemlerine eriştiği Bakhtin’in “Metinlerarası İlişkiler” kavramına yoğunlaşmış ve bu kavramı geliştirmiştir. Bu yaklaşım Kristeva’nın çözümleme üzerine göstergeçözüm kavramıyla da pekişip, çözümlenemez unsurların niteliklerini araştırmaya yönelik bir çabayı da oluşturmuş bulunmaktadır. Metin çözümlemeye yönelik sarf ettiği uğraş, ‘semanaliz’ kavramıyla da göstergebilime katkı sağlamıştır. Dilin yalnızca iletişim kurmak özelliğine değil, seslerin ahengine ve ritmine de yoğunlaşan Kristeva, aynı zamanda göstergebilimi bir bilim veya bilimin bir parçası olarak görmüştür (Demir, 2009, s. 70; Rifat (1990)’tan). Postmodern süreçte metinlerin öteki yazın ile etkileşimde kaldığı ve yazınsallığın ölçütü olarak değerlendirilen çalışmalar, Kristeva’nın göstergeçözüm, psikanaliz ve semanaliz kavramlarıyla irdelenmiş ve metin çözümlemekte göstergebilime faydacı bir yaklaşım sunmuştur.

1960'ların sonlarından itibaren metinlerarasılık, yazınsal çözümlemelerde temel bir kuramsal yaklaşım olarak öne çıkmış ve iki ya da daha fazla metin arasında kaçınılmaz bir etkileşim ile anlamın sürekli yeniden üretildiği bir süreç olarak tanımlanmıştır. Aktulum'un da (2007, s. 45) dile getirdiği gibi bu yaklaşım yazarların, başka metinlerden aldıkları öğeleri kendi bağlamlarında bilinçli ve sistematik bir biçimde dönüştürüp, özgün bir anlatı elde ettiklerini ifade eder. Bu nedenle her metin, önceden var olan metinlerle kurduğu ilişkiler temelinde değerlendirilmek zorundadır; hiçbir metin tam anlamıyla bağımsız değildir ve tüm metinler, yazınsal geçmişin sürekli etkileşim içinde şekillendirdiği bütünsel bir yapının ayrılmaz unsurlarıdır.

Metinlerarasılık, yalnızca rastlantısal bir benzerlik ya da tesadüfi gönderme olarak değil, çoğu zaman bilinçli ve amaca yönelik bir yapı içerisinde gelişir. Bu amaç doğrultusunda kullanılan alıntılar, göndermeler ve benzeri metinlerarası yöntemler, metnin yeni bir bağlamda yeniden ele alınmasını sağlayan araçlar olarak görülmektedir. Örneğin, bir şairin başka bir şairin eserlerine karşı göstermiş olduğu benzer tavırlar ya da onun şiirine parodiyle karşılık vermesi, planlı ve bilinçli olarak yapılmış metinlerarası bir ilişkiyi ifade etmektedir. Benzer şekilde bir roman yazarının anlatısını oluştururken kaynak tarama yapması ve belge toplaması da, yazarın metnini bilinçli biçimde öteki yazınlara dayandırıldığını göstermiş bulunmaktadır. Bu tür aktarımlar kuramsal yaklaşımlarla daha kolay ilişkilendirilebilmekte ve metnin anlam yapısını daha açık, anlaşılır ve sistemli bir hale getirmektedir (Bulut, 2018, s. 9-10). Böylece metinlerarasılık, metnin bilinçli alıntı ve göndermelerle yeni bir dizgede yeniden irdelenmesini sağlayan, kuramsal temelli bir yöntem olarak değerlendirilir.

Başlangıçta edebi metinler üzerinden şekillenen metinlerarasılık kuramı, zamanla görsel sanatlara da uygulanarak disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Barthes'ın yaklaşımıyla, metin kavramı yalnızca yazılı olanla sınırlı kalmayıp, sözsüz göstergeleri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Bu durum, metinlerarasılığın yalnızca yazılı değil, görsel ve işitsel sanatlar arasında da anlam ilişkileri kurduğunu göstermektedir (Üstdağ, 2021, s. 4; Şengül (2012)'den). Sanat üretiminde disiplinlerarası ve çok alanlı yaklaşımlar, günümüzde sanatçılar için yeni ifade olanakları sunan önemli yöntemler arasında yer almaktadır. Disiplinlerarası yaklaşım, farklı disiplinlerin bilgi ve yöntemlerinin bir araya getirilip ortak bir konuya katkı sağlamasıdır. Sanat yalnızca kendi alt disiplinleriyle değil, aynı zamanda diğer bilim ve bilgi alanlarıyla kurduğu ilişkiler sayesinde bu yaklaşımın en eski ve etkili uygulama alanlarından biri olarak görülmektedir (Laçınbay ve Azılıoğlu,

2020, s. 153). Metinlerarasılık, farklı sanat biçimleri arasındaki etkileşimlere bağlı olarak içerisinde resimlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarını da barındırmaktadır. Yazın dışındaki sanat biçimleri arasında etkileşimlerin tanımlanması için, kuramcılar tarafından göstergelerarasılık gibi kavramların önerildiği anlaşılmıştır. Bu şekilde yazı, resim, sinema, müzik, edebiyat, fotoğraf ve heykel gibi farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler, yeni bir perspektifle incelenmektedir. Bu alanda sınırsız bir sorgulama alanı bulunduğundan yazınsal ve sanatsal etkileşimler, taşıdıkları anlam derinlikleriyle farklı açılardan değerlendirilebilmektedir (Aktulum, 2021, s. 669). Göstergelerarasılık terimi ilk olarak Roman Jacobson tarafından, bir gösterge sisteminden başka bir gösterge sistemine yapılan aktarımı tanımlamak suretiyle ifade edilmiştir. Bu tanım çerçevesinde farklı disiplinlerin kesişimiyle elde edilen değerler, taklit ve alıntılama gibi yöntemlerle, yeni bir anlam üretme sürecinin temelini oluşturmaktadır. Eski zamanlara ait bir yapıtın izlerinin, bir başka sanat eseri veya sanat dalında irdelenmesiyle de, sanatsal iletişim günden güne daha fazla artış sağlamıştır. Yalnızca yazınsal ve dil alanında belirginlik gösteren metinlerarasılık kavramı, günümüze bakıldığında resim, müzik, mimari ve medya gibi disiplinlerin niteliklerine göre evrilip, kavramsal anlamını genişletmiştir. Bu doğrultuda resim ve yazın, yazın ve müzik, resim ve sinema, heykel ve resim gibi farklı alışverişler, göstergelerarasılık kavramında birleşerek yeni bir inceleme alanının sorgulanmasını sağlamıştır (Kodal, 2012, s. 19; Aktulum (2011)'dan). Sanat yoluyla kurulan çok yönlü etkileşimler, disiplinlerarasılığın önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda metinlerarasılık: resimlerarasılık ve göstergelerarasılık gibi kavramlarla, sanat disiplinleri arasındaki etkileşimleri açıklamakta kullanılmaktadır. Disiplinlerarası etkileşimler, sanatın kapsamını genişletip eserlerin anlam derinliğini artırmaktadır. Bu etkileşimlerden doğan farklı sanat formları ve yeni ifade olanakları, çok boyutlu bir yapıyı incelemekte önemli bir alan ve fırsat sunup, sanatın daha geniş açılardan ele alınmasını mümkün kılmıştır.

Metinlerarasılık, sanatın farklı disiplinlerini kapsayarak çeşitli alışverişlerle geniş bir alana hitap edip, kendine özgü bir anlam taşıyan yazınsal olanı, sanatın diğer dallarıyla yeniden ele alınabilecek bir araştırmayı beraberinde getirmiş bulunmaktadır. Bu araştırmaların günümüz anlayışında alışverişi yapılan disiplinlerle etkileşim oluşturması, bir konuya anlam kazandırıp geliştirmek için oldukça önem taşımaktadır. Bilinen salt düşüncelerin ayrı bir dizgede farklı anlamlarda nitelendirilmesiyle, birbirlerinden yararlanan yapıtların ve alanların göstergelerarasılık kavramı üzerinde incelenmesi

gerekmektedir (Bayraktaroğlu, 2010, s. 1-6). Göstergelerarasılık, kendi ifade ve anlatım biçimini diğer alanlarla birleştirip, işlenecek olan konuya uygun yeni formları oluşturmaktadır. Bir sanatçının diğer bir başka sanatçı eserinin tümünden veya belirli bir parçasından yararlanması alıntılama yöntemini ortaya çıkarırken, iki eser arasında kurulan bağ ile yeniden üretim sürecinden geçmektedir. Sanat tarihinin hemen hemen her döneminde birçok sanatçının başvurmuş olduğu bu yöntem, resimlerarasılık kavramıyla da doğrudan ilişkilidir. Bir metnin içeriği veya anlatım biçimi bir başka metnin konusunu oluşturabiliyorsa, bir resim de diğer bir başka resmin özelliklerini ya da farklı bir yorumlamayla konunun yeni baştan sentezlenmesini elbette sağlayabilmektedir (Mollaoğlu, 2023, s. 208-209). Buna göre sanatçıların faydalanmış oldukları aktarım unsuru, yinelemek anlamını içerisinde barındırır. Üretilen bir eserin anlam derinliği kazanması adına kopyalamak yetisinin yerine, yeniden farklı bir boyutta işlenmesinin gerekliliği görülmektedir (Aktulum, 2016, s. 48-50). Bu neticeler doğrultusunda yeniden üretmek eylemi yazarlar ve sanatçılar nazarında anıştırma, kolaj, pastiş, alıntı ve aşırma gibi yöntemlerle ele alınmaktadır. Birbirleri arasında çeşitlilik ve her bir yöntemin taşıdığı anlama kıyasla farklılıklar gösteren bu yöntemler, bireyin yararlanmış olduğu yapıta karşı nasıl yaklaşacağı konusunda fikir sağlarken, aynı zamanda sanatçının esere katacağı yorumun özgünlüğüne de doğrudan değer katmaktadır (Evlioğlu Gezer, 2021, s. 145). Çıkarım olarak sanatçının ifade gücü ve kendine özgü gereçlerle devinim yaşamak ve bir eserin özgünleştirilebilmesi için, sanatçının baz aldığı yöntemler ve göstergeler doğrultusunda sanatın farklı alanlarının kullanılmasıyla bir değer kazandığı ve bu sebeple kendinden önce üretilen yapıtla ilişki kurularak yeniden üretimin gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Metinlerarasılık, resimlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarında sıklıkla kullanılan öykünme, gönderme ve alıntılama yöntemleri farklı disiplinleri bir araya getirip, çeşitli göstergeler aracılığıyla da sanatçılara ışık tutmuştur.

Sıkça yapılan disiplinlerarası göndermeler yazınsal olmanın dışında bir eylem gerçekleştirdiği için, bu durumu göstergelerarası göndermeler üzerinde değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü göstergelerarasılık kavramının belirginlik kazanması için resim ve heykel gibi sanat yapıtları arasındaki alışverişlerin sağlanmasıyla, yeni bir anlatım dili oluşmaktadır. Bir başka açıdan hedeflenen sanat disiplininin sinema olmasından, sinema metinlerarası ilişkilerle de özdeşleştirilmektedir. Gösterime giren filmlerde seçilen birçok konunun romanlardan tercih edilmesiyle, metinlerarasılık kavramının çeşitli alıntılama ile göstergelere aksedildiği anlaşılmaktadır. Edebiyatı bir hazır nesne gibi

kullanan sinema, sözsel ve yazınsal olanı göstergelerarası bir ilişkide ele alıp, filmlerde kullanılan müziklerle de farklı disiplinleri bir araya getirmiştir (Uğur, 2020, s. 529; Aktulum (2011)'dan). Sinemanın bu denli metinlerarası ve göstergelerarası göndermeler ve alıntılar yapıp çeşitli alışverişler sağlaması, farklı disiplinlerin bir araya gelmesinde önemli bir ortak noktayı oluşturmaktadır. Edebiyat, resim ve müzikle yakından ilgilenen sinema, sanat olarak nitelendirilen olguları bir arada tutup, toplumun kültürel kazanımlar elde etmesine de imkan sağlamaktadır. Filmde geçen bir sahne, disiplinlerarası ilişkilerin kuvvetlendirilmesi ve konunun daha iyi idrak edilmesine uygun olarak çeşitli gereçlerle kurgulanabilmektedir. Bu bağlamda göstergelerden bahsedildiğinde ise, bir film sahnesine ve konuya izleyiciyi üçüncü bir gözle yaklaştırmak adına, sanat tarihinde yer edinen resimlerden, imgelerden ve sanatçıların kendi hayatlarından sıklıkla yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Hem duygusal hem estetik açıdan kendi içerisinde diğer alanlardan beslenen sinemanın, alıntı yöntemiyle etkileşim sağlayıp kendini zenginleştirdiği sonucuna da varılmaktadır. Konuyla ilgili olarak sinema ve resim sanatının alıntılama yöntemiyle kurmuş olduğu bağ ve bu iki alanın analizleri, ayrı bir başlık altında daha detaylı incelenecektir.

4.1. Alıntı

Alıntı kavramı, sanat tarihinin erken dönemlerinde taklit ya da kopya bağlamında değerlendirilirken, zamanla sanatsal yeniden üretim yöntemlerinin çoğalmasıyla daha geniş ve kapsamlı bir tanıma erişmiştir. Günümüze bakıldığında çeşitli yeniden üretimler, sunum ve yorumlama pratikleri, alıntılama adı altında toplanmaktadır. Edebiyat alanında ve plastik sanatlar bağlamında ise alıntılamanın, biçimsel ve ifade düzeyinde farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Edebiyatta tırnak, italik yazım veya blok alıntı gibi biçimsel göstergeler kullanılırken, plastik sanatlarda da hem açık hem de kapalı alıntılamalara yer verilmektedir. Kavramın kökenine bakıldığında, hukuk alanındaki 'mahkemeye celbetmek' anlamını ifade etmesiyle birlikte, 1671 yılı itibarıyla de yazınsal anlamda 'ünlü bir kişiden aktarımı sağlanan söz' şeklinde kullanım alanını yenilediği anlaşılmaktadır. Bu tanım zamanla, çeşitli sanat disiplinlerine de uyarlanabilir hale gelmiştir. Sanatsal bağlamda alıntılama, geçmişte üretilmiş bir sanat eserinin, bugünün estetik ve düşünsel yaklaşımlarıyla yeniden yorumlanmasını belirtmektedir. Özellikle resim sanatında bir sanat eserinin, başka bir eser üzerinden yeniden yapılandırılmasıyla izleyiciye özgünlük, yaratıcılık, sanatçı ve tarihsel süreklilik hakkında yeni fikirler ve

bakış açıları kazandırılmıştır. Birbirine benzeyen görsel unsurların eserlerde ortaya çıkması, her zaman bilinçli bir alıntı işlemini ifade etmediği gibi, farklı dönem ve koşullarda yetişmiş olan sanatçılar tarafından da benzer sonuçlara ulaşılması mümkün olmaktadır. Bu sebeple bir sanatçının, alıntılacağı unsurları yeni bir kompozisyon içerisinde yeniden kurgulayıp kendi özgün biçimini oluşturması, alıntılama bilinçli ve amaçlı bir sanat eylemi haline getirmektedir. Bu nedenle de rastlantısal benzerliklerin, ortak tema kullanımının ya da sanatçının yararlanmış olduğu eserde bir akıma ait biçimsel yakınlıkların, tek başına alıntılamanın varlığına işaret etmediği anlaşılmıştır (Erdoğan, 2018, s. 17-18). Sanatçının geçmişe ait bir eseri bilinçli veya amaçlı biçimde yeniden yorumlayıp, kendi özgün betimsel ifadelerini oluşturmasıyla alıntılama işleminin gerçekleştiği, buna kıyasla da benzer tema, biçim ya da rastlantısal görsel benzerliklerin ise, bilinçli alıntılama sürecine dahil edilmediği görülmüştür.

Sanatta alıntılama yöntemi, farklı disiplinler arasında yoğun bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu çerçevede resim, müzik, heykel ve edebiyat gibi sanat dalları ile gündelik yaşam söylemlerinde yer alan dilsel, görsel ve işitsel göstergeler, karşılıklı olarak birbirini referans alan bir ilişkisellik içerisinde varlık göstermektedir. Ancak sözlü dilde alıntılanan ile alıntılamanın aynı göstergesel yapıda bulunurken, görsel temsillerde bu durum farklılık gösterebilir. Bir görsel ifade biçimi yalnızca başka görsellere değil, aynı zamanda şiire, müziğe ya da sözlü anlatılara da göndermeler yaparak disiplinlerarası bir ilişki kurar (Kınay, 2010, s. 18-19; Aktulum (2007)'dan). Dolayısıyla sanat disiplinleri arasındaki alıntılama, görsel ifadelerin farklı anlatım biçimleriyle ilişki kurmasını mümkün kılmaktadır. Bu süreç, disiplinlerarası etkileşimin dinamiklerini ve görsel anlatımın çok yönlü yapısını da ortaya koymuş bulunmaktadır.

20. yüzyılın ortalarından itibaren ve önemle 1980'den sonra çağdaş sanat pratiklerinde belirginleşen alıntı, Postmodern düşüncede sanata yansıyan bir araç ve önemli bir gösterge olup, bir sanat eserinin bütününe ya da bir parçasının değerlendirilmesini ifade etmektedir. Bu yaklaşım yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, sanat yapıtının üretim, sunum ve alımlama biçimlerini dönüştüren kavramsal bir müdahale niteliği taşımaktadır. Alıntılama, geçmiş dönemlerde sanat tarihinde yer edinmiş sanatçı eserlerinin, ya da kültürel öğelerin yeni bağlamlarda yeniden tasvir edilmesi yoluyla hem tarihsel hem de sosyolojik referansların sorgulanmasını sağlar. Bu metodu kendine mülk eden sanatçı, tarihsel olarak belirli bir akıma veya döneme ait olan sanat eserleriyle yeniden bir etkileşim içerisine girip, yapıtları çağdaş sanatın söylemsel alanı içerisinde

yeniden anlamlandırmıştır. Böylece alıntılanan yapıt orijinal bağlamından ayrılır ve bu doğrultuda yeni bir çerçevede farklı bir anlam düzeyine taşınıp, yeni bir yapıt niteliğine erişmiş bulunmaktadır. Bu kavramsal dönüşümle sanatın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda eleştirel bir araç olarak ele alınması da sağlanmıştır. Alıntı yapmakla kültürel belleği yeniden yapılandıran sanatçı, izleyiciyi de eserin içerdiği tarihsel ve toplumsal doneleri çözümlemeye davet etmektedir. Çok yönlü bir çağrışımı içeren alıntı, Postmodern sanatın çoğulcu ve eleştirel doğasını temsil eden temel stratejilerden biri haline gelmiştir. Postmodernizm'in özellikle postprodüksiyon evresiyle birlikte sistematik bir yöntem halini almış olsa da, sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde uygulanmış yerleşik bir pratikten ibaret olmaktadır. Sosyolojik ve tarihsel koşullar doğrultusunda biçim, tema ve teknik düzlemlerde değişiklik gösteren yaklaşım, özellikle Modernizm, Pop Sanatı ve postprodüksiyon süreçlerinde en çok biçimsel düzeyde karşımıza çıkmış bulunmaktadır (Bayrak, 2008, s. 13). Alıntı yönteminin sıklıkla tercih edilen bir yöntem olmasıyla tarihsel ve kültürel etkileşimler sağlanmış ve bu sebeple de yönetime başvuran sanatçıların, kendilerinden önce icra edilmiş sanat eserlerine karşı bir yorum katmak eylemiyle, yeni bir üretim gerçekleştirdikleri gözetilmiştir.

4.1.1. Sinemada alıntı ve gösterge

İçerisinde her türlü derin anlamları barındıran ve göze hitap eden görsel göstergeler gibi, sinema da bir işitsel ve görsel aktarım sağlamaktadır. Toplumla kurulan ve özellikle görsel ilişkiden doğan bu süreç, perdeden izleyiciye bir aktarımın gerçekleştirilmesiyle dilsel bir etkinliği oluşturmaktadır. Dilbilgisinin kurallarıyla kendini sınırlamayan sinema, bu belirgin özelliğiyle aktarılacak veya verilmek istenen mesajı ifade ederken, kendine has sanatsal ve yaratıcı betimlemeleri kullanmıştır. Sinemanın dili tiyatro, şiir veya resim dili gibi doğal göstergelerden oluşmasından ziyade, söz konusu bir olayı, durumu farklı ele alma yetisiyle öne çıkmaktadır. Özgün bir dil olma gayesiyle sinemada kullanılan göstergelerin niteliği, bir anlamın tasvir edilmesi eyleminde hangi yöntemlerin kullanılacağı ve nasıl ele alınacağıyla pekişip, sanatsal içerik ve anlatım gücüne de, kitleleri derinden etkileme ve düşündürme özelliğiyle sahip olmuştur (Çiçek, 2016, s. 33-34). Görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla dilsel bir aktarımı üstlenen sinema hem anlam üretme hem de izleyiciler üzerinde etki bırakma potansiyeline, farklı bakış açıları ve özgün bir dile sahip olmasıyla erişmiştir.

Dil ve göstergeler bağlamında kültür ve iletişim ilişkilerinden doğan üretim, göstergeyi üreten bireylerin aynı zamanda bir kültür üreticisi olduklarını da ortaya çıkarmaktadır. Kitle iletişim doğrultusunda farklı açılardan incelemelere dayanan ilişkiler, kültür endüstrisini de oluşturmuştur. Bu endüstrinin kavramlaşması, insan yaşamına nüfuz eden kapitalist dayatmaların vermiş olduğu etkileri araştırmaya yöneliktir. Tabiatı ve insanların ihtiyaç duydukları yaşamı anlamlandırmak mücadelesinde bir alana sahip ve kapsamlı bir bilgi kaynağı olan medya, yeni medyanın da belirginleşmesiyle imgesel atılımlara göstergeler vasıtasıyla yön vermektedir. Bu sebeple göstergelerarasılık ekseninde sanat ve medya ilişkilerinde de etkileşim olduğu görülmüştür. Çağdaş sanatçıların kültür endüstrilerinin etkilerinden doğan göstergeleri yansıtmakta bilinçli veya bilinçsiz eğilimleri, medyanın toplumsal yapıyı şekillendirmesi ve sanatçıların bu yapıya dair söylem üretme çabalarıyla da örtüşmektedir. Toplumsal dinamikleri biçimlendiren medya, göstergelerarasılık bağlamında sanatı da etkilemiş ve ivme kazandırmıştır. Görsel sanatlar ile medyanın etkileşimini inceleyen ve her iki alanın da sembolik bir dil kullandığını belirten Barthes, bu ilişkiler aracılığıyla izleyici algısının değiştiğini ve sanat eserlerinde yeni anlamlar oluşarak bir değişim yaşandığını ifade etmiştir (Güvendi Ulutaş, 2023, s. 184-185). Zira sanatçıların faydalandıkları ve yalnızca iki yapıt arasında biçimsel ya da konu bakımından bir ilişki kurmakla sınırlı kalmadıkları alıntı yöntemiyle, aynı zamanda farklı sanat disiplinlerini bir araya getirip disiplinlerarası etkileşime de olanak tanınmıştır. Bu doğrultuda alıntı hem edebi hem de görsel ya da işitsel sanatlar gibi çeşitli ifade biçimleri arasında karşılıklı bir diyalog oluşturmaktadır. Böylece yeni anlam katmanları kazanan sanat ve sanat eserleri kendi bağlamlarında değil, başka sanat formlarıyla kurdukları ilişkiler aracılığıyla da öne çıkmaktadır (Bayraktaroğlu ve Çetin, 2013, s. 57). Kültür endüstrisi ve medya ile toplumsal olguların bir devinim yaşadığı, sanatçıların da bu etkileşimleri yansıtarak yeni anlamlar ürettiği ve sanatın da birçok kültürel dokuyu iç içe geçiren bir hâl aldığı görülmüştür. Farklı disiplinlerin birleşimiyle etkileşime olanak tanıyan ilişkiler, alıntı yönteminin ele alınmasıyla da sanatın katmanlarını genişletmiştir.

Sinema, tarihsel ve estetik anlamda resim sanatıyla sürekli bir etkileşim halinde olmaktadır. Bu ilişki kimi zaman medyalararası bir ilişki kimi zaman ise sanatsal üstünlük tartışmalarına yol açmıştır. Walter Moser, sinemada resmin belirtilerinin artış göstermesini, modern sanatın görsel kaynaklarına yönelen bir geri dönüş olarak nitelendirmektedir. Bu doğrultuda sinemanın hem bir medya hem de sanat formu olup,

tarihini sorgulama ve yeniden keşfetme eğiliminde olduğu görülmektedir. Bakhtin'in de açıklamalarına göre ise filmin, farklı sanat biçimlerinin söylemlerini içeren çoksesli bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Modern ve çağdaş sinemada özellikle resim tarihine alıntılarla göndermelerde bulunan film sahneleri, sanatçıların yaşamlarını konu edinen anlatılar ve çeşitli kurgusal kompozisyonlarla ele alınmaktadır. Burada sinemanın yalnızca göndermelerle izleyiciye resme karşı referans vermediği, aynı zamanda anlam üretim süreçlerini ve izleyiciyle kurduğu estetik ilişkiyi de gündeme getirdiği anlaşılmaktadır. Farklı sanatsal ve kültürel biçimlerde kurulan bu ilişki, yalnızca resim ve sinema arasındaki bir etkileşim değil, kültürel üretimin ve algı biçimlerinin dönüşümünü anlamaya yönelik daha geniş bir disiplinlerarası gayreti temsil etmektedir. Buna göre bir filmde alıntılanan ya da gönderme yapılan her sanat eseri, içinde barındırdığı anlamlar doğrultusunda da yeni bir işleve kavuşur ve resim sanatından etkilenen sinemanın estetik diline de fayda sağlar (Aktulum, 2018). Buradan anlaşıldığı üzere resim ve sinema etkileşimi, kültürel üretim sürecinde yapılan alıntılarla, temsile ve görsel algıya dair disiplinlerarası bir sorgulamanın parçası haline gelmiştir.

Göstergeye dair kesinlik içeren anlatılara ve ifadelere yer veren Charles Sanders Peirce, Saussure'ün çağdaşı ve en özgün Amerikalı mantıkçı olarak, göstergebilim üzerine çalışmalarla adından bahsettirmektedir. Zira Jakobson'ın da Peirce'ı göstergebilim alanında oldukça çaba harcayan bir birey olarak öne çıkardığı bilinmektedir. Peirce'ın temel metinleri, gösterge türlerini sınıflandıran yazınlardan oluşup, sınırlandırmanın tabanında mantık ve retorik ilişki için gerekli göstergebilimsel tabanı açıklamaktadır. Göstergeyi üç ayrı konuda nitelendiren Peirce, 'göstergelerin ikinci üçlülüğü' dediği sınıflandırmasında göstergeleri, belirti, simge ve görüntüsel gösterge olarak üç ayrı başlıkta ele almıştır. Görüntüsel gösterge nesnesini, nesnesine olan benzerliği ile ifade eden bir gösterge temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda bir benzerlik ya da gibilik ürünü olan gösteren ve gösterilen arasındaki kurulan bağın, rastlantısal olmadığı dile getirilmektedir. Bir insanın portresinin, o insana benzemesi de bu alakayı içermektedir. Kendi içinde iki ayrı dizgede de bölünebilen görüntüsel göstergeler imgeler ve diyagramlarla, imgelerde 'basit özelliklerin', diyagramlarda ise 'parçalar arasındaki ilişkinin' birbirine benzediği vurgulanır. İkinci bir sınıflandırılan göstergede belirti, nesne ve kendisi arasında varoluşsal bir ilişki kurup, gösterge aidiyeti kazanmaktadır. Konu hakkında bir örnek veren Peirce; yalpalayarak yürüyen bir adam gördüğünü ve bu adamı bir denizci olmasıyla ilişkilendirdiğini belirtmiştir. Bir diğer gösterge türünün simge

olması ise, Saussure'ün rastlantısal gösterge anlayışıyla eşitlik sağlamaktadır. Peirce'ın, Saussure gibi simgeyi bir gösterge haline getiren 'anlaşmadan' bahsettiği de bilinmektedir. Aynı zamanda Peirce, simgesel göstergenin nesnesiyle arasında bir benzerliği olmayıp, aralarında varoluşsal bir ilişki bulunmadığından da söz etmiştir. Bu doğrultuda göstergebilimin temel yapılarını oluşturan Peirce, sınıflandırılan bu üç göstergenin, birbirleriyle bir uyum içerisinde iç içe girdiklerini de savunmuştur. Bu gösterge türleri incelendiğinde, sinema alanına yansıyan baskın göstergeler, belirti ve görüntüsel gösterge olarak sentezlenmektedir (Wollen, 2020). Göstergebilim alanına katkı sağlayan Peirce, gösterge türlerini sınıflandırıp türler arasında ilişkiler kurmuştur. Görüntüsel göstergelerin benzerliğe, belirtilerin nedensel bir bağa, simgelerin ise toplumsal uzlaşıya dayandığını ifade etmiştir. Bu sınıflandırmayla da göstergelerin, sinema gibi görsel ve işitsel anlatı biçimlerinde, özellikle görüntüsel göstergeler ve belirti aracılığıyla anlam üretimini açıklamada işlevsel bir kuramsal bakış açısı sunduğu sonucu çıkarılmıştır.

4.2. Sinemada Resimsel Aktarımlar

Resim ve sinema disiplinleri arasındaki inceleme ve analizler, kronolojik bir sıra izlenerek gerçekleştirilecektir. Bu açıdan resim sanatına ait eserler sırasıyla Gotik, Rönesans, Neoklasizm, Romantizm, Empresyonizm, Post Empresyonizm ve son olarak incelenecek eser ise Sürrealizm akımını temsil eden örnekler üzerinden değerlendirilecektir. Farklı dönem ve akımlara ait eserler, sanatçıların belirli temaları ele alış biçimleri ve ortaya koydukları ifade gücü açısından karşılaştırılacak; böylelikle incelenen yapıtlar aracılığıyla dönemsel estetik anlayışlardaki değişim ve farklılıklar açık bir biçimde ortaya konacaktır. Ayrıca sanatçıların mensup oldukları dönem veya akımın estetik anlayışının, kimi zaman kilise, soylu ve din adamlarına hizmet eden bir anlatım dili oluşturduğu, kimi zaman ise bireysel betimleme yetileriyle ön plana çıktığı gözlemlenecektir. Teknolojik buluşlar ve sanat yolunda yaşanan gelişmeler sanatçıların eserlerini oluşturmalarında önem kazanmış ve bu doğrultuda estetiğin radikal dönüşümleri, bir konunun ele alınış biçimlerini de değiştirmiş bulunmaktadır. Bu doğrultuda kronolojik sıralamayla incelenen resim sanatı eserleri, başkalaşım yaşayan sanatsal formların ve ifadelerin belirtilerini açıkça gösterecektir.

Sinema sanatını, farklı sanat disiplinlerini bünyesinde barındıran özgün bir anlatım biçimi sunmaktadır, farklı alanları kendi içerisinde barındıran bir anlatım biçimi oluşturmaktadır.

Bir resmin, romanın, tiyatronun ve müziğin kendine özgü görsel ve işitsel betimleme unsurları bulunuyorsa, sinemanın da bu unsurların tümünü birleştiren kapsamlı bir dile sahiptir. Örneğin romanda yer alan bir imge, herkes için akılda canlandırılan aynı görüntüye sahip değildir. Aynı durum ise sinema için geçerli olmamakla birlikte, sahnede izleyiciye yansıtılan görüntü yalnızca tek taraflı bir anlatımı belirtmektedir. Buna nazaran bir sinema filminin yönetmeni, seyirciyi düşünmek eylemine yönlendiren doneleri de filmin sahnelerine yerleştirmektedir. Çeşitli kamera açıları, pozlamalar, sahnelerde kullanılan ses efektleri ve göstergeler, filmin gidişatı yönünde izleyiciye bir işaret bırakmaktadır (Yılmaz, 2013, s. 70-71). Sinema, çoklu sanat disiplinlerini bir araya getirip yönlendirilmiş bir anlatım sunarken, yönetmenin ise bu durumda kullanmış olduğu çeşitli göstergeler, yöntemler ve tekniklerle, izleyiciyi analiz etme yetisi doğrultusunda düşünsel bir süreçte davet ettiği de anlaşılmaktadır.

Resim sanatı eserlerinin sinemada etkin kullanımı, anlatının görsel ve işitsel bütünlüğünü güçlendirmenin yanı sıra, geçmiş ile günümüz arasında süreklilik sağlayan bir etkileşim alanı oluşturmaktadır. Farklı dönemlere ait resimlerin günümüz göstergeleriyle sinemada işlenmesi, insanlara dönemler arası bir yolculuk sunarken, geçmişin kültürel unsurlarının günümüz anlatılarında kaynak olarak kullanılabileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda göstergelerarasılık çerçevesinde disiplinlerarası karşılaştırma ve analizler yapmak, kültürel göndermelerin açığa çıkmasına katkı sağlar. Esasen çoğu insana göre özellikle dini temaların sinemada estetik bir unsur olarak önem arz etmesi de, izleyicinin kültürel ve duygusal katılımını artıran önemli bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Bu açıdan bakıldığında günümüz sinemasında konuya ruhani bir hava katmak adına, Hz. İsa imgelerinden sıklıkla faydalandığı bilinmektedir. Bu doğrultuda da Hz. İsa'nın on iki havarilerinden biri tarafından uğradığı ihanet temasının ise, çeşitli sanatçılar tarafından farklı kompozisyonlarda resmedildiği görülmüştür.

Son akşam yemeğinden sonra Hz. İsa'nın, havarilerinden biri olan Judas tarafından Roma'lı askerlere yakalatılması İncil'de de görüldüğü üzere, sanatçılar eşliğinde irdelenen bir konu olmuştur. Hz. İsa'nın kalabalık içerisinde kimliğinin anlaşılması adına, Judas'ın Roma'lı askerlere: *“Öpeceğim kişi İsa'dır”* demesiyle, kendi hainliğini de meydana çıkarmış bulunmaktadır. Judas Hz. İsa'yı öpmek üzere yaklaştığında ise İsa'nın Judas'a: *“İnsanoğluna bir öpücükle mi ihanet ediyorsun?”* sözlerini sarf ettiği bilinmektedir (Soylu, 2017, s. 276; Luka İncili 22. bölümden). Kilise tarafından onaylanan dört İncil'e göre Gethsemane Bahçesi'nde İsa'yı öperek kimliğini ele veren ve

böylece tutuklanmasına neden olan Judas’a, ‘Iscariot’ adı verilmiştir. Bu ad ise, tarihsel ve kültürel bağlamda ihanet kavramıyla özdeşleşmiş bulunmaktadır (Kızgut, 2024, s. 403). Gotik Dönem sanatçısı Giotto De Bondone’nin konuya ait işlemiş olduğu *Judas’ın Öpücüğü* adlı eseri, Orta Çağ’ın son dönemlerinde dini anlatının görsel temsiline yönelik önemli bir dönüşümünü yansıtmaktadır. Tema açısından eser, ihaneti sembolize eden öpme ritüelini merkeze almıştır. Hz. İsa’ya karşı düzenlenmiş olan bu eylem yalnızca bireysel bir ihanetin değil, aynı zamanda teolojik açıdan insanın kutsal olana yabancılaşmasının ve sadakatin ihanete dönüşmesinin simgesel bir göstergesi olarak nitelendirilmektedir. Biçimsel açıdan sanatçı, Gotik sanatın durağan üslubundan ayrılıp hacimsel figür düzeni, belirgin yüz ifadeleri ve jestlerle dramatik gerilimi güçlendirmiştir. Özellikle Judas ve Hz. İsa’nın yüz yüze geldiği an (Görsel 4.2.1), izleyiciyi doğrudan sahnenin psikolojik yoğunluğuna çekip, fiziksel ve duygusal etkiler yaratmaktadır. Kompozisyon açısından bakıldığında ise merkezdeki iki ana figür çevresinde kurgulanan düzen, izleyicinin bakışını Judas’ın ihaneti üzerine odaklarken, arka plandaki askerlerin hareketliliği ise sahnenin dramatik etkisini artırıp, anlatıya gerilim katmaktadır. Böylelikle *Judas’ın Öpücüğü* adlı eserin, ihanet temasını hem ikonografik hem de duygusal düzeyde görselleştiren güçlü bir başyapıt niteliği taşıdığı sonucuna varılmaktadır.



Görsel 4.2.1. Giotto De Bondone, Judas’ın Öpücüğü, 1304-1306, fresk, 200 x 185 cm, Erişim Tarihi: 05.03.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Kiss_of_Judas

Yazar Mario Puzo’nun Baba adlı kitabından uyarlanan ve yönetmeni Francis Ford Coppola olan *The God Father* serisinin ikinci filmi ise, Giotto’nun eserinde temsil edilen

ihamet temasını, çağdaş sinematik bir anlatı bağlamında alıntılıyıp yeniden üretmektedir. Tema düzeyinde Michael Corleone'un, ağabeyi Fredo Corleone tarafından ihanete uğraması, Judas'ın Hz. İsa'ya ihanetine doğrudan bir göndermek yapmaktadır. Michael'ın Fredo'yu öptüğü sahne, Judas'ın ihaneti simgeleyen öpücüğüne yapılan açık bir göstergelerarası alıntı niteliği taşıyıp, tematik, biçimsel ve sembolik benzerlikler üzerinden sinemada yeniden ele alınmış bir görsel göndermeyi ortaya koymaktadır. Filmin başından yaklaşık sonuna kadar bir şüpheyi barındıran ihanet sezilerinin, baba rolünü üstlenen Michael'ı rahatsız ettiği anlaşılmaktadır. Tıpkı Hz. İsa'yı öpen Judas gibi, siyah takım elbiseli Michael'da Fredo'yu öperek: "*Senin olduğunu biliyorum Fredo, kalbimi kırdın!*" sahnesindeki (Görsel 4.2.2) sözleriyle tarihi olaya yönetmenin, Fredo'nun da Judas gibi menfaatleriyle hareket eden bir kişilik olduğuna dair, *Judas'ın Öpücüğü* adlı eserle tematik ve görsel benzerlikler bakımından ilişki kurduğu görülmüştür. Bu doğrultuda biçim açısından filmde kullanılan yakın plan çekimler, düşük ışıklandırma ve gerilimi vurgulayan görsel düzen, Giotto'nun dramatik yoğunluğu sahneye taşıyan üslubunu çağrıştırmaktadır. Kompozisyon açısından ise sahnede Michael ve Fredo'nun merkezde konumlandırılmış olup, çevresel figürlerin geri planda tutulmasıyla da, izleyicinin dikkati bu iki karakter arasındaki yüzleşmeye yönlendirilmiş ve ihanetin dramatik etkisi kuvvetlendirilmiştir. Sonuç olarak *Judas'ın Öpücüğü* adlı eser ve film sahnesindeki anlatı arasında kurulan göstergelerarası ilişki, resim ve sinema disiplinlerinin çok katmanlı bir biçimde yeniden yapılandırılması sürecini ortaya koymakta ve böylece disiplinlerarası estetik söylemlerin zenginleşmesine katkılar sağlayan, somut bir örneği teşkil etmektedir.



Görsel 4.2.2. Francis Ford Coppola, The God Father Bölüm 2, 1974, sinema filmi, 104'03" (görsel filminden alınmıştır), Erişim Tarihi: 16.03.2025, <https://www.filmmodu.tv/the-godfather-part-ii-hd-altyazili-fhd-film-izle>

Hız. İsa imgelerine bakıldığında bir diğerk örnek ise, Leonardo Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (Görsel 4.2.3) freskidir. Kudüs'teki bir evde Hız. İsa ve havarilerinin yediği yemeğin anısına Komünyon ayini tertip edilen ve çarmıha gerilmeden önceki son yemeği anlatan eserle, dört ayrı İncil'in farklı anlatılarına hitap eden temaları tasvir etmekte veri toplayan sanatçı, ulaşmış olduğu bulgular neticesinde konuyu sentezleyip resimsel bir anlatım şekli oluşturmuştur. Hız. İsa'nın şarabı ve ekmeği kendi kanı ve bedeni olarak sunduğu son akşam yemeğindeki Komünyon ayini, Katolik anlayışa göre kutsanan şarap ve ekmele, insanlığın suçlarını kendi bedeni ve kanıyla ödeyen Hız. İsa'nın, insan ve ilahi güç arasında antlaşma gerçekleştirdiği temel bir ayini ifade etmektedir. Böylelikle Hız. İsa'nın bedenine ve kanına bürünen, şarabın kutsanmış olduğu kaplar da, 'kutsal kase' olarak bir değerk kazanmaktadır (Öndin, 2020, s. 298-299). Sanatçının 1495-1498 yılları arasında, Milano'da Santa Maria Delle Grazie manastırının yemekhanesine yapmış olduğu freskin, eserin kendisinden önce yapılan diğerk son akşam yemeği çalışmalarına benzememiş olmasında, mekanda ve izleyiciler arasında bir sütun oluşturmak adına konunun ve sahnenin öne çıkarılmasının önem kazandığı görülmektedir. İhanetin tematik odağını oluşturan bu sahnede, Hız. İsa'nın havarilerine yönelik: *"Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek"* ifadesi, kutsal kitaplar tarafından da desteklenmektedir. Havarilerin ise kendilerinden şüphe duyup üzüntüyle Hız. İsa'ya: *"Ben miyim yoksa?"* şeklinde yönelttikleri sorular, sanatçı tarafından büyük bir özen ve derin anlam yüklenerek tasvir edilmiştir (Kavukcu, 2014, s. 71-73). Eser, Hız. İsa'nın ve çevresinde üçlü gruplar halinde konumlandırılmış on iki havarinin yer aldığı dramatik bir sahneyle, havarilerin sorgulama dolu tepkileri, jestler ve mimiklerle güçlü bir şekilde yansıtılmıştır. İç mekân betimlemesinin erken ve etkili örneklerinden olan fresk, yemekhanenin doğal ışığını temel alan bir aydınlatma düzenine sahip olmaktadır. Işığın sol taraftan geliş yönü ve mekânsal perspektif, fresk ile bulunduğu mekân arasında görsel bir devamlılık sağlayıp, esere hem derinlik hem de anıtsal bir nitelik kazandırır (Beyoğlu, 2016, s. 376-377; Vezzosi (2002)'den). Bu mekânsal ve ışıklandırma düzeni, figürlerin biçimsel özellikleri ve duygu durumlarıyla bütünleşip, özellikle Judas'ın ihanet temasını güçlendirmiştir. Biçimsel olarak eserde Judas'ın elindeki kese ile maddi motivasyona gönderme yapılırken, kapalı vücut dili ve geri çekilmiş duruşu da, suçluluk ve savunma duygusunu yansıtmaktadır. Judas'ın kompozisyondaki konumu, havarilerin tepkileri arasında sakinliğini koruyan ve perspektif çizgileri ile mekânın mimari unsurları doğrultusunda resmin merkezinde yer alan Hız. İsa ile belirgin bir karşıtlık oluşturmuştur. Bu karşıtlığın, dünyevi çıkar ve kutsal görev arasındaki ahlaki ayrımı simgesel biçimde

pekiştirdiği ve Hz. İsa'nın ruhani otoritesini kompozisyonun merkezi ve belirleyici unsuru olarak temsil ettiği görülmüştür. Bu bağlamda sanatçının yapıtı yalnızca sanat tarihi açısından kutsal bir anlatı değil, aynı zamanda ihanet, sadakat, pişmanlık ve korku gibi evrensel temaların da resimsel bir incelemesi haline gelmektedir. Sinemada da göstergelerarasılık bağlamında önemli bir referans kaynağı olan eser, doğrudan alıntılanıp ya da yeniden yorumlanıp, hem görsel kompozisyon hem de sembolik anlam açıdan yeni bir anlatım düzlemi yaratmakta; böylece resimsel miras ile sinemanın ifade gücü arasında estetik bir etkileşimle, farklı dönemler arasında anlamlı bir bütünlük oluşturmaktadır.



Görsel 4.2.3. Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, fresk üzerine tempera, 460 x 880 cm, Erişim Tarihi: 19.02.2025,
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_\(Leonardo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_(Leonardo))#

Sanat yapıtlarının sinemada biçimsel ve içeriksel düzeyde yeniden yorumlanması, disiplinlerarası diyalogları mümkün kılmakta ve nitekim anlatısal yapının derinleşmesine katkıda bulunmaktadır. Özellikle tarihsel ve kültürel açıdan ikonik bir değer taşıyan eserlerin sinemada yaygın olarak alıntılanması da, seyircinin görsel hafızasında yankı bulan çok katmanlı anlamların açığa çıkmasını sağlamaktadır. Bu kapsamda *Son Akşam Yemeği* freskinin göstergelerarasılık bağlamında yeniden üretimi, sanatın farklı disiplinler arasındaki aktarımın gücünü de ortaya koymaktadır.

Yazar Agatha Christie'nin *Doğu Ekspresinde Cinayet* adlı kitabının, yönetmen Kenneth Branagh tarafından sinema filmine uyarlanmasıyla filmin sonlarına doğru, sanatın her döneminde ve her alanında sıklıkla kullanılan *Son Akşam Yemeği*'ne karşı bir gönderme yapıldığı açıkça görülmektedir. Sanatçıya ait eserden yararlanılıp kurgulamanın yapıldığı

bu sahnede (Görsel 4.2.4) şüphe ve ihaneti barındıran cinayetin, trende bulunan bir dedektif tarafından açıklığa kavuşturulmasına ve akıldaki soru işaretlerinin kaldırılmasına yönelik bir bağ kurulmuştur (Coşkun, 2023, s. 40). *Son Akşam Yemeği* eseri ve *Doğu Ekspresinde Cinayet* adlı film sahnesi arasında, göstergelerarasılık çerçevesinde belirgin biçimsel ve tematik paralel yansımalar mevcut olmaktadır. Kompozisyon açısından her iki eser de masa etrafında düzenlenmiş on iki figürü merkezine alıp, dramatik bir anlatıyı öne çıkarmıştır. Film sahnesinde karakterlerin masa üzerindeki konumlanması freskin düzeniyle paralellik gösterip, izleyicide tanıma ve ilişkilendirme olanağı yaratmaktadır. Biçimsel olarak freskin doğal ışık kullanımı ve perspektifin teknikleriyle oluşturduğu mekânsal derinlik, filmde ışıklandırma ve kamera açısıyla yeniden kurgulanmıştır. Her iki görüntüde de figürlerin duruşları, yüz ifadeleri ve beden dili, anlatının yoğunluğunu güçlendiren unsurlar olarak işlev görmektedir. Tema olarak bakıldığında ise, her iki yapının merkezinde ihanet kavramının yer aldığı anlaşılmıştır. Freskte Judas'ın tek başına gerçekleştirmiş olduğu ihanet anlatılırken, film sahnesinde kolektif bir ihanet ve cinayet söz konusu olmaktadır. Sonuç itibarıyla her iki eser arasında kurulan bağın, izleyicide derin bir anlam örgüsü oluşturan kültürel ve tarihsel göndermeleri içerdiği, filmin de bu doğrultuda freskin temasından aldığı sembolik unsurları, çağdaş anlatı çerçevesinde yeniden yorumlayıp, göstergelerarasılık ilkesinin sinemadaki etkili bir metaforunu oluşturduğu tespit edilmiştir.



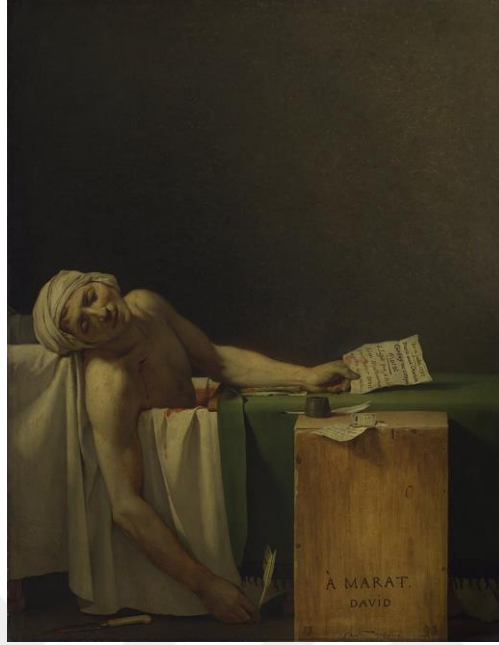
Görsel 4.2.4. Kenneth Branagh, *Doğu Ekspresinde Cinayet*, 2017, sinema filmi, 88'36" (görsel filminden alınmıştır), Erişim Tarihi: 26.02.2025, <https://www.filmmodu.tv/murder-on-the-orient-express-2017-altyazili-fhd-film-izle>

Resim sanatı dönemlerinin 21. yüzyıla dek değişimlere uğraması yalnızca üslupların evrilmesinden ibaret olmayıp, mitolojik ve kutsal konularla birlikte sanatın içerisine güncel olaylar da dahil olmaktadır. Tarihsel resimlerin yavaş yavaş yerini duygu ve

düşüncelere bıraktığı ve sanatçıların alışlagelmiş tarzın dışında anlatımlar sergilemelerinde, iç dünyalarındaki düşsel fantazyaların da etkili olduğu görülmüştür.

Sanatta tarihsel olayların yeniden kurgulanması, göstergelerarasılık bağlamında hem görsel göstergelerin tarihsel belgelerle örtüşmesini hem de sanatçının ideolojik konumlanışının temsile dahil edilmesini içermektedir. Toplumsal ve siyasal olayların estetik açıdan yeniden ele alınmasına yönelik girişimlerin önemli örneklerinden biri de, Neoklasik sanatçı Jacques-Louis David'in *Marat'ın Ölümü* (Görsel 4.2.5) adlı eseriyle açığa çıkmaktadır. Fransız İhtilali'nin politik ikonografisini, suikasta ilişkin polis kayıtlarının gerçekçi ayrıntılarıyla irdeleyen David'in eseri, olayın hem bireysel hem de kolektif hafızadaki yerini somutlaştıran bir göstergeyi ifade etmektedir. Charlotte Corday tarafından gerçekleştirilen suikastın betimlenmesiyle sanatçı, tarihsel doğruluk ile estetik düzenleme arasındaki gerilimi yansıtip, olayı tarihsel bir kayıt olmanın ötesinde politik bir mitin görsel temsiline dönüştürmüştür (Rüzgar Kayıran ve Demircan, 2012, s. 23; Carlyle (1905)'dan). Marat'ın evinin küvetinde ölü bulunmasıyla, sanatçı acı bir gerçek karşısında derin üzüntüler yaşıyıp, o anı resmetmeye başlamıştır. Halkın kahramanı gibi görünmesini isteyen David, Marat'ın mücadele etmiş ve vücudunda izler taşıdığı hastalığına değinmeden yaşanan dramın izlerini göstermek adına, Marat'ın yüzünü güleç bir ifadeyle izleyiciye doğru çevirdiği görülmektedir. İdealize ettiği vücuduyla Neoklasizm üslubunu öne çıkarıp, Marat'ın bir Orta Çağ heykelini andırması hedeflenmiştir. Yaşadığı dönem içerisinde politikaya karşı olan tavrını koruyan David, kendine has üslubuyla Marat'ı ihtilalin bir simgesi olarak göstermek için eline bir tüy kalem yerleştirip, bu kalemle ancak bir katilin silahı bıçak olur edası vermiştir. Bu sebeple Marat'ın siyasi kimliğine David tarafından bir destek sağlanmış ve Marat sanatçının eseriyle yüceltilmiştir (Gözmen Çetin, 2018, s. 341-342). Eser, renk ve ışık kullanımlarıyla Rönesans sanatçılarının geleneğini anımsatan bir kompozisyon sunmaktadır. Üst bölümdeki koyu tonlar ve sağdan gelen loş ışık, sahneye dramatik bir etki kazandırmıştır. Marat'ın yarı suya batmış bedeni alışılmadık bir geometrik form oluştururken, elindeki tüy kalem ve kağıt sahneyi teatral bir anlatı düzlemine taşımaktadır. Yüzünün izleyiciye doğru dönük olması da, olayın trajik etkisini ve yoğunluğunu doğrudan güçlendirmiştir (Başbuğ, 2023, s. 1002-1003; Tetikçi (2017)'den). Neoklasik sanatın devrimci ve aydınlanmacı ideallerle nasıl iç içe geçtiğinin çarpıcı bir yansıması olan bu eserde sanatçı, bir suikast kurbanı olan Marat'ın dünyevi

bedenini kutsallaştırıp ve estetik olarak güzelleştirip, ruhani bir duyguyla Marat'ı sonsuzluğun içerisinde uyuyan anıtsal bir beden olarak betimlemiş bulunmaktadır.



Görsel 4.2.5. Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, 1793, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 128 cm, Erişim Tarihi: 12.04.2025,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Marat%27n%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC

Marat'ın Ölümü eseri ile David'in sanatsal yaklaşımı, tarihsel bir olayın trajedi üzerinden evrensel bir sembole dönüştürülmesini sağlamış; böylece eser yalnızca dönemin politik ve kültürel bağlamında değil, sonraki yüzyıllarda da farklı sanat disiplinleri için referans noktası haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, David'in *Marat'ın Ölümü* yapıtı ve yönetmen Alexander Payne'in 2002 yılında vizyona giren *Schmidt Hakkında* filmi arasında, göstergelerarasılık kavramı çerçevesinde anlamlı ve kuramsal bir ilişki kurulmaktadır. Filmde yönetmen görsel ve tematik göstergeleri sinematik bir dile aktarıp, karakter Schmidt'in yalnızlık ve psikolojik dönüşüm temasını, *Marat'ın Ölümü* eserine gönderme yapan sahneyle (Görsel 4.2.6) derinleştirmiştir. Her iki yapıtta da küvet içerisinde yatan figürlerin başlarının geriye düşmesi, ellerinin dışarı sarkması ve defter, mektup kağıdı, kalem ve tüy kalem gibi nesnelerin tekrarı, görsel benzerliği güçlendiren kompozisyon unsurları olarak dikkat çekmektedir. Bu öğeler film sahnesinde, yalnızlık ve içsel dönüşüm temalarının sembolik göstergelerine dönüşmüştür. Söz konusu sahne, *Marat'ın Ölümü*'nün görsel ve anlatısal özelliklerini özgün bağlamında yeniden yorumlamakta; bu alıntılama eylemi, biçimsel benzerliğin ötesinde ideolojik ve duygusal düzeyde de karşılıklı etkileşimler yaratmaktadır. David'in yapıtında politik kahramanlık

ve idealleri için şehit olmuş Marat'ın fedakarlık miti ön planda yer alırken, Payne'in filminde ise Schmidt'in bireysel yalnızlık ve varoluşsal arayış temaları öne çıkmaktadır. Filmde işinden yeni emekli olduktan kısa bir süre sonra eşini kaybeden Schmidt'in, psikolojik bunalımlar ve varoluşsal boşlukla karşı karşıya kaldığı betimlenmektedir. Afrika'da ebeveynlerini yitirmiş bir çocuğa maddi olarak destek sağlamayı, başlangıçta kendisinin bir oyalanma unsuru olarak görse de, daha sonraları bu desteği manevi baba prensibi haline getirmiştir. Bu çerçevede yönetmen Payne, David'in Marat'ı betimlemesine paralel olarak, Schmidt'in küvet içinde Afrika'daki çocuğa mektup yazarken yaşadığı kırılma anındaki ruh halini, yalın ve etkili bir anlatımla yansıtmıştır. Bu görsel ve tematik benzerlik, Schmidt'in zorluklar karşısında pragmatik tutumunu sürdürerek kişisel değerlerini keşfetmesi ve psikolojik huzura ulaşmasını metaforik bir düzlemde güçlendirmektedir. Sonuç olarak *Marat'ın Ölümü* ile *Schmidt Hakkında* filmindeki küvet sahnesinin, farklı zamanlarda ve birbirinden ayrılan tekniklerde tasvir edilmesine karşın, göstergelerarasılık doğrultusunda ortak bir tematik ve anlam alanı yarattığı tespitine ulaşılmıştır.



Görsel 4.2.6. Alexander Payne, Schmidt Hakkında, 2002, sinema filmi, 46'22" (görsel filminden alınmıştır), Erişim Tarihi: 30.04.2025, <https://yabancidizi.io/film/about-schmidt>

Sanat eserleri, tabiatın korku uyandıran unsurlarının yeniden kurgulanıp, yücelik duygusunun izleyiciye aktarılmasında güçlü bir araç işlevi görmekte ve sanatçılar tarafından etkili bir ifade biçimi haline gelmektedir. Büyük felaketler veya ürpertici figürler gibi temalar bu etkiyi pekiştirirken, Francisco De Goya'nın *Çocuklarını Yiyen Satürn* (Görsel 4.2.7) adlı yapıtı, hem teknik hem de içerik açısından bu bağlamın çarpıcı örneklerini sunmaktadır (Koşar, 2021, s. 155-156). Bu eser doğrultusunda birçok sanatçı gibi, Goya'nın da eser üretim süreçlerinde öznel iç dünyasını ve bireysel ruhsal deneyimlerini estetik bir temsile dönüştürüp, yapıtlarının ana tematik eksenini

oluşturduğu görülmektedir. Resmin temasına baktığımızda “Satürn” adını taşıyan figür, Yunan mitolojisinde Gaia ve Uranüs’ün oğlu olarak kabul edilmektedir. Mitolojik anlatılara göre babasını öldürüp kız kardeşiyle evlenen Satürn’ün, “Titanlar” olarak bilinen çocukları dünyaya gelmiştir. Ancak Satürn, iktidarını kaybetme korkusuyla tüm çocuklarını yemiştir. Bu eylemi sebebiyle de mitolojide sıklıkla ölüm, savaş ve karamsarlık gibi olumsuz temalarla ilişkilendirilmiş ve bu unsurların da tanrısı olarak anılmıştır (Yılmaz, 2022, s. 43). Çocuğunu yeme sürecinde tasvir edilen Satürn’ün saçları, içinde bulunduğu ruhsal çöküntü ve kaotik halin etkisiyle dağınık durumda gözükmektedir. İrileşen gözleri ve göz aklarının belirginleşmesi ise, figüre yoğun bir korku ya da zihinsel karmaşa ifadesi kazandırmıştır. Çocuğun bedenini sıkıca kavraması da, psikolojik gerilimi pekiştirmiş bulunmaktadır. Satürn mitolojik anlatıdaki gibi çocuğu doğar doğmaz eline almamış; aksine onu yakalamış ya da tutmuş bir biçimde resmedilmiştir. Esasen elinde tutmuş olduğu beden yeni doğmuş bir bebek formundan ziyade, küçültülmüş ölçekte betimlenmiş yetişkin bir insan bedeni görünümündedir. Anatomik detaylardan da belli olduğu üzere bu ayrıntıyla, Satürn’ün kehanetin yarattığı paranoya ve korku sebebiyle çocuğunu yetişkin bir rakip olarak algıladığı ifade edilmiştir. Eserdeki eylem her ne kadar yamyamlık niteliği taşısa da, bu durum doğrudan vurgulanmamıştır (Tarhan ve Vatandaş, 2024, s. 153-154). Karanlık bir arka plan üzerinde konumlandırılan figür, çevresindeki cansız bedenler ve tahrip edilmiş mekânsal öğelerle birlikte tasvir edilerek, insan doğasının vahşi ve yıkıcı boyutlarını etkili biçimde ortaya koymaktadır. Sanatçının ustalıkla kullandığı Romantizm’in etkilerini yansıtan dramatik ışık-gölge kontrastı, kompozisyona yalnızca biçimsel bir derinlik kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicide yoğun bir gerilim ve dehşet duygusu uyandırır. Sanat tarihindeki en çarpıcı yapıtlardan biri olarak kabul edilen eser, güç arzusunun sınırsızlığı ve şiddetin yıkıcı potansiyelini mitolojik bir anlatı üzerinden aktarırken, izleyiciyi estetik deneyim üzerinden varoluşsal sorgulamalara yönlendiren, çok katmanlı bir düşünsel zemin oluşturmaktadır (Sungurhan, 2024, s. 12). Mitolojide geçen bu temayı İspanya’daki gelişmelerle de ilişkilendiren Goya, bu eser vasıtasıyla politikaya olan tavrını metaforik bir anlatımla sergilemektedir. Fransa’nın müdahalesiyle güçlenen Ferdinand VII rejimi, liberal muhaliflere karşı sert baskılar uygulamış ve sistematik bir tasviye süreciyle, özellikle Madrid’deki La Cebada Meydanı’nda infazlar gerçekleştirmiştir. Satürn’ün çocuklarını yiyerek iktidarını koruma korkusuna paralel şekilde, İspanya Kralı da kendi rejimini tehdit eden yurttaşlarını saf dışı bırakmıştır. Eserdeki Satürn figürü mutlak monarşik otoriteyi simgelerken, yediği çocuklar ise siyasi baskılar sonucunda hayatını

kaybeden özgürlük savunucularının alegorik temsilini ifade etmektedir. Sanatçının özgürlük karşıtı baskılarla öldürülen insanlar karşısında yaşadığı umutsuzluk, Satürn figürüyle derinlemesine bütünleşmiş ve bu doğrultuda Goya, siyasi eleştirisini güçlü bir ikonografik dil aracılığıyla vurgulamıştır (Kaçmaz Ateş, 2021, s. 326). Böylelikle mitolojide taht mücadelesinin çocukların zarar görmesiyle sonuçlanması gibi, İspanya’da yaşanan siyasi gelişmelerin ve devrim süreçlerinin de ülkenin kendi toplumsal yapısı üzerinde derin etkiler bıraktığı görülmektedir. Sanatçının Romantik dönemin psikolojik ve siyasi atmosferini, mitolojik anlatılar ile İspanya İç Savaşı’nı güçlü bir şekilde sentezlediği tematik yaklaşımı, 2006 yılında Guillermo Del Toro yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan *Pan’ın Labirenti* filmi aracılığıyla, görsel ve anlatısal bir düzleme taşınmış bulunmaktadır.



Görsel 4.2.7. Francisco De Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1798, duvar sıvası üzerine yağlı boya (sonradan tuvale aktarım), 146 x 83 cm, Erişim: 24.01.2025, <https://sanatabasla.com/2014/06/saturn-ogunu-yerken-saturn-devouring-his-son-goya/>

Mitolojik anlatılar ile sinema sanatı arasındaki bağ, insanın dünyayı kavrama sürecinin ve kültürel birikimini aktarma eğiliminin estetik bir ifadesi olarak değerlendirilir. Sinema bu unsurları, kendine özgü anlatı ve görsel ifade teknikleriyle yeniden düzenleyip izleyiciye sunmaktadır. Tarihsel olarak Lumiere kardeşlerin gerçekçi yaklaşımı ve Melies’in hayal gücüne dayalı üslubu, mitolojik temaların farklı sinematik biçimlerde işlenmesine olanak tanımıştır. Böylece sinema, hem geleneksel mitleri çağdaş bağlama

uyarlamakta hem de toplumsal ve kültürel değişimlere uyumlu yeni mitler üretmektedir. Mitolojik unsurları modern biçimde yorumlayıp izleyiciye aktaran *Pan'ın Labirenti* filmi, mitoloji ile masalsı anlatılar arasında bağ kurup bu yaklaşımı örneklendirmektedir. İspanya İç Savaşı'nın karanlık atmosferinde geçen yapım, sembolik figürler ve fantastik unsurlar aracılığıyla, başrol oyuncusu Ofellia'nın mistik bir evrende kendini keşfetme sürecini inceler niteliktedir. Karakterin tehlikelerle dolu yolculuğu, etik seçimler karşısındaki ikilemleri ve doğaüstü güçlerle mücadelesi, sinemada sıklıkla başvurulmuş mitolojik motifleri yansıtır (Öztürk, 2024, s. 5-6). Masalsı bir girişle başlangıç yapan film, iç savaşın ortasında babasını kaybetmiş Ofellia'nın, yeraltı dünyasındaki babasına ulaşma arzusunun konu edinmektedir. Annesinin bir İspanya komutanı Yüzbaşı Vidal ile evlenerek ondan halime kalması, Ofellia'nın üvey babasına karşı derin bir öfke beslemesine ve ona 'baba' demeyi reddetmesine neden olur. Sonrasında annesi ile Vidal'in evine taşınmış olan Ofellia, odasında karşılaştığı ve kısa sürede bir peri kılığına giren böceğin peşine düşmektedir. Onu izleyerek ulaştığı ormanın kuytu bölgesinde, gizemli bir geçit keşfetmiştir. Bu tutumuyla evden çıkıp Vidal'e karşı itaatsizlik eden Ofellia'nın davranışı, baskıcı düzene boyun eğmeyen iradesinin, otorite karşısındaki direncinin simgesel bir yansıması olarak vurgulanmaktadır. Geçitte Ofellia'yı, mitolojik kökenleri Antik dönemlerde görülen, yarı keçi yarı insan görünümlü Pan karşılamıştır. Ofellia'nın istediği aleme gidebilmesi için hedefleri doğrultusunda Pan, üç sınavdan oluşan görevler vermektedir. İlk görevinde ulaşmış olduğu başarıyla elde ettiği anahtar ile, ikinci görevini yerine getirmesi istenir. Pan bu görev hakkında çeşitli yönlendirmeler ve uyarılarda da bulunmuştur. İkinci görevinde gideceği yerde dikkat çekici bir masa ve bu masanın başında bir yaratık olduğuna dair bilgiler veren Pan, Ofellia'nın yanında gönderdiği üç periyle birlikte kum saati dolmadan görevini tamamlayıp dönmesini dayatmaktadır. Periler yardımıyla anahtarı doğru yerde kullanıp ve oradan bir hançer alıp çantasına koyan Ofellia, odasına geri dönerken masada bulunan yiyeceklerden yemiş ve bu durum canavarın, yani Pale Man'in uyanmasına sebep olmuştur. O esnada Ofellia'ya kaçması için yardım eden perileri yiyen canavar sahnesiyle (Görsel 4.2.8), masumiyetin ihlali ve baskıcı sisteme yönelik eleştiri de sembolize edilmiştir. Bu durumda Ofellia'nın ikinci görevi tamamlayamamasına karşılık olarak başarısızlığıyla, dönemin kıtlık koşullarında bolluk içinde yaşayan faşizmi temsil eden Vidal'in otoritesi ve faşist sistemin halka karşı tutumu yansıtılmaktadır. Pale Man'in saldırısı İspanya İç Savaşı'ndaki faşizm baskısını simgelerken, Ofellia'nın kaçıışı ise savaşın ve totaliter düzenin olumsuz etkilerinden kurtulma çabasının metaforik bir ifadesi olarak öne çıkar (Sunal, 2020, s. 242-243).

Filmde yer alan Pale Man karakteri, tema, biçim ve kompozisyon açısından Goya'nın eseriyle güçlü bir görsel ve anlamsal bağ taşımaktadır. Tema olarak resim ve sinema filminde iktidar hırsı ve otoriter güçlerin yıkıcılığı, belirgin bir biçimde ön planda olmuştur. Goya'nın yapıtındaki Kronos diye de tabir edilen Satürn'ün çocuklarını yeme eylemi, iktidarın korunması ve güç arzusunun simgesel ifadesi olarak betimlenirken, yönetmen de filmdeki Pan Male karakteriyle benzer bir faşizm eleştirisi sunmaktadır. Biçim açısından Satürn'ün uzun saçlı, yaşlı bedeni ve deliliğe yaklaşan yüz ifadesi, iktidar hırsının birey üzerindeki dönüşümünün olumsuz etkilerini çağrıştırmaktadır. Pale Man'ın ise grotesk bedensel tasviri ve korkutucu yüz ifadesinin de, bu temayı görsel olarak pekiştirdiği görülmüştür. Kompozisyon açısından değerlendirildiğinde, Goya'nın figürleri merkeze yerleştirmesi ile yönetmenin sahnesindeki karakter konumlandırması, izleyicinin dikkatini iktidarın şiddet ve tehdit boyutuna yönlendirir; bu yönlendirmeye de iki disiplin arasındaki ilişkinin kuvvet kazanmasında göstergelerin etkisi öne çıkmış bulunmaktadır (Uğur ve Altay, 2018, s. 135). Sonuç olarak *Çocuklarını Yiyen Satürn* ile *Pan'ın Labirenti* arasındaki etkileşimi tema, biçim ve kompozisyon alıntıları aracılığıyla derinleştiren yönetmen, devrimin kendi çocuklarına verdiği zarara dair sembolik bir göndermede bulunmuştur. Yönetmenin bu yaklaşımı yalnızca disiplinlerarası etkileşimin sürekliliğini belirtmekle de kalmayıp, aynı zamanda farklı sanat disiplinlerinin birbirini besleyerek izleyici ile kurulan kültürel ve tematik ilişkinin yoğunluğunu ve derinliğini artırma potansiyelini de gösterir niteliktedir.



Görsel 4.2.8. Guillermo Del Toro, *Pan'ın Labirenti*, 2006, sinema filmi, 60'57" (görsel filminden alınmıştır), Erişim Tarihi: 25.01.2025, <https://www.hdfilmizle.to/panin-labirenti/>

Empresyonist üsluba bakıldığında ise bir diğer incelenen eser, Monet'ye ait olmaktadır. Çocukluk yılları Havre'da geçen Monet, o yıllar içerisinde sanatçı Eugene Boudin ile tanışmıştır. Boudin'in doğaya olan ilgisinden ötürü bu ilişkinin etkisi altında kalan Monet, Boudin'in davetiyle kendini tabiatın güzellikleri içinde bulmaktadır. Boudin'in doğaya

ilişkin ifadelerinde Monet'ye; asıl olması gerekenin çalışmanın gerçekleştirildiği tuval üzerindeki küçük detaylar değil, hedeflenenin bir bütün olarak ele alınması ve sadece açık havada, tabiat karşısında canlı renklerin ve fırça darbelerinin oluşabileceğini söylemiştir. Bu sebeple Monet Realizm'den de etkilenmiş olduğu üzere, sanatçı Courbet'nin doğayı tasvir ederken atölye ortamında çalışmalarını gerçekleştirmiş olmasında, Courbet'nin açık renklerini ve parlak ışık etkilerini benimsemiştir. Dolayısıyla sanatçı, Boudin'in doğaya olan tutkusundan ve Courbet'nin gerçeklik algısından esinlenmiş bulunmaktadır. Buna kıyasla da Monet, kendi gerçekliğini aramak gayreti içerisine de girmiştir. Yağlı boyaların tüplere doldurulabilmesiyle sanatta bir devrimin gerçekleştiği açık havada resim yapmanın, fırçanın atölyelerde deneyimlenemeyecek bir canlılığın oluşmasına karşılık, açık havanın bu imkanı tanıdığını öğrenen Monet, aynı zamanda atölyesini dışarı taşıyan ilk resim sanatçılarından olarak da bilinmektedir (Ayaz ve Han, 2019, s. 91-96). Göstermiş olduğu bu tutumla sanatçı, Paris'in en işlek tren istasyonu olan Saint-Lazare Garı'nda yapmış olduğu gözlemlerle dönemin toplumsal hareketliliğini ve çağının dinamizmini, çeşitli Saint-Lazare Garı varyasyonlarıyla sanatına yansıtmıştır. Günlük yaşamın karmaşasını, trenlerin ve kalabalığın iç içe geçtiği bir atmosferde betimleyip, aynı zamanda Empresyonist anlatımın en güçlü örneklerini de icra etmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı hem yaşanan çevreyi Boudin'in de bahsettiği üzere bütüncül bir biçimde ele alma çabasını hem de çağın teknik ve toplumsal dönüşümlerine sanatsal duyarlılıkla yaklaşma yetisini göstermektedir (Altuna, 2013, s. 176). Bu tutum bağlamında *Saint-Lazare Garı: Bir Trenin Gelişi* (Görsel 4.2.9) eseriyle Monet, günün farklı saatlerindeki ışık koşullarının mekan ve atmosfer üzerindeki etkilerini incelemiştir. Loş ve pastel sarı tonlarında ışık altında insan ve vagon detayları giderek belirsizleşirken, görsel vurgu, trenin buhar bulutlarının ışıkla etkileşimi aracılığıyla ortaya çıkan ışık ve renk etkilerinin, algısal sunumuna yönelmektir (Sönmez, 2016, s. 1159). Bu serileri resmetmek amacıyla özel bir izin alan sanatçı, tren istasyonunu çeşitli açılardan tuvallerinde sayıca betimlemiş bulunmaktadır. Gar temalı eserlerinde Paris'in modern kent yaşamının teknik gelişmeleri, buharlı trenler, genişleyen demiryolu hatları ve cam tavanlı istasyon yapısıyla yansıtılmakta; ışık oyunları, yükselen buhar bulutları ve hareket halindeki lokomotifler ise, istasyonun çeşitli yönlerini vurgulayan temel görsel öğeler olarak öne çıkmaktadır (Bayman Gürel, 2023, s. 31). Doğadan beslenen ve gözleme dayalı gerçeklikten ilham alan Monet açık hava resim tekniğini benimseyip, tema açısından modern kent yaşamının endüstriyel dinamiklerini, kompozisyon açısından ışık, buhar ve hareket unsurlarının bütünleşmesini, biçim açısından ise renk ve fırça darbeleriyle anlık izlenimlerin

aktarımlarını vurgulamıştır. Bu doğrultuda *Saint-Lazare Garı: Bir Trenin Gelişi* hem Empresyonist estetik çerçevesinde üslubun özgün bir yansıması hem de 19. yüzyılın toplumsal hareketliliğinin de sanat aracılığıyla belgelendiği bir temsil olarak konumlanmış bulunmaktadır.



Görsel 4.2.9. Claude Monet, Saint-Lazare Garı: Bir Trenin Gelişi, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 98 cm, Erişim: 11.01.2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Claude_Monet_-_The_Gare_Saint-Lazare,_Arrival_of_a_Train.jpg

Toplumda ilgi uyandıran buluşlar, icatlar ve dönemin buharlı lokomotifleri, Monet'nin eserinde de görsel hareketin mekanda geriye doğru gitmesiyle, vurgunun boya ve yüzeyde olmasıyla ve gökyüzüne karışan buharların resimdeki işlevselliğiyle açıkça ifade edilmiştir. Bu eserden alınan referans, çağın teknolojik kazanımlarıyla da örtüşmektedir. Sinema anlayışının oluşumlarında önem kazanan ve 19. yüzyılın sonlarında sinematograf icatlarıyla yeni bir çağın habercisi olan Lumiere Kardeşler, tıpkı Monet'nin tuvalini ilk kez açık havaya çıkaran sanatçılardan olması gibi, görüntünün hareketliliğini toplumsal olaylara yönlendiren ilk sinemacılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşadıkları zaman içerisinde insanların icatlar ve buluşlar karşısında şaşkınlıklarını gizleyemedikleri ve bu durumun günden güne artıyor olmasıyla da, çağın bilgi ve birikimlerinin sürekli bir tazelenme evresinden geçtiğini gözlemleyen Lumiere'ların, yaşanan gelişmeler doğrultusunda filmlerini günlük hayattan konularla oluşturdukları görülmüştür.

Lumiere kardeşlerin *La Ciotat'a Bir Trenin Varışı* (Görsel 4.2.10) adlı filmi, sinema tarihinin erken döneminde yalnızca bir teknolojik yenilik olarak değil, aynı zamanda gerçeklik algısını dönüştüren bir deneyim olarak öne çıkmaktadır. İstasyona yaklaşan

trenin çapraz açıdan kaydedilmesi, mekânsal derinlik duygusunu güçlendirirken, izleyicilerin kendilerini doğrudan olayın içinde hissetmelerine yol açmıştır. Seyircilerin trenin üzerlerine doğru geldiği izlenimine kapılmaları, basit bir görsel yanılgıyla sınırlı olmasından ziyade; bu durum, görüntünün ikonik ve figüratif karakterinden kaynaklanan, nesne ile temsil arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran bir etkiyle ilgili olmaktadır. Hareketli görüntü, zamanı görünür kılma özelliğiyle birlikte, izleyici algısını salt temsilden öteye taşımış ve sinemayı, gerçeğin dolaysız bir biçimde deneyimlenebildiği özgün bir gösteri alanı haline getirmiştir. Bu açıdan film seyirciye yalnızca bakma eylemini değil, aynı zamanda yaşantısal bir katılımı da mümkün kılan yeni bir estetik boyut sunmuştur (şentürk, 2008, s. 163; Brownlow ve Gril (1995)’den). Tema yönünden film, gündelik yaşamın sıradan bir kesiti olan tren yolculuğuyla, modernleşme ve teknolojik ilerlemenin simgesi haline gelmiştir. Biçim açısından bakıldığında, kameranın konumlandırılmasıyla derinliğin artması ve trenin ileriye doğru hareketi, izleyicide doğrudan bir varoluş deneyimi yaratmıştır. Kompozisyon unsuru ele alındığında ise, trenin diyagonal yerleşimi ve hareket eden kütle ile durağan figürler arasındaki karşıtlık, sahneye dinamik bir yapı kazandırmıştır. Bu doğrultuda Monet’nin ve Lumiere’ların yapıtları karşılaştırıldığında göstergelerarasılık bağlamında önemli bir paralelliğin ortaya çıktığı görülmektedir. Monet’nin tren istasyonunu resmettiği eser, Sanayi Devrimi’nin görsel imgesi olarak mekanı ışık, duman ve hareketin etkisiyle yeniden kurgularken; Lumiere’ların filmi aynı temayı hareketli görüntü aracılığıyla deneyimsel bir boyuta taşımaktadır. Her iki yapıtta da tren imgesi üzerinden modern hayatın ritmi açıkça irdelenmiştir. Bu imge izleyiciye yalnızca temsil düzeyinde bir bakış sunmakla kalmayıp, modernitenin duyusal gerçekliğini de aktarabilmektedir. Sonuç olarak Lumiere’ların filmi Monet’nin Empresyonist yaklaşımıyla benzer nitelikleri taşıyıp, sanat ve endüstrinin toplumsal yansımalarına da katkı sağlamıştır.



Görsel 4.2.10. Lumiere Kardeşler, La Ciotat’a Bir Trenin Varışı, 1895, sinematograf, 45 sn,
Erişim: 12.01.2025, <https://www.moma.org/collection/works/307080>

Sanatçılar, içsel deneyimlerini ve ruhsal durumlarını eserlerine yansıtıp, psikolojik süreçlerini yaratıcı bir anlatıma dönüştürür. Bu bağlamda bireyin duygu ve düşüncelerindeki dalgalanmalar da, sanat aracılığıyla özgün biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Vincent Van Gogh, yaşadığı psikolojik bunalımları ve duygusal çalkantıları üretimlerine yansıtan en çarpıcı örneklerden biridir. Sanatçının yalnızlık, melankoli ve içsel gerilim temaları hem kişisel deneyimlerini hem de toplumsal uyumsuzluğunu, sanatsal üretim vasıtasıyla yansıtmaktadır. Özellikle yaşamının son döneminde *Kargalar ile Buğday Tarlası* (Görsel 4.2.11) adlı eser, Van Gogh’un yoğunlaşan ruhsal gerilimini ve içsel çatışmalarını somut bir biçimde aktarmaktadır. Bu yapıt, sanatçının çalışmalarında gözlemlenen mavi tonlu karanlık gökyüzü ile buğday tarlalarının, dalgalı ve belirgin fırça darbeleriyle tasvir edilmesini göstermektedir. Bu teknik ve renk kontrastları, Van Gogh’un manik-depresif eğilimlerini ve artan zihinsel acısını görünür kılmıştır. Ayrıca kargaların eserdeki dramatik varlığı, sanatçının ruhsal durumundaki giderek kötüleşen süreçlerin sembolik bir ifadesi olarak değerlendirilir. Bu yönüyle Van Gogh’un sanatsal üretimleri, psikolojik durum ile sanatsal ifade arasındaki etkileşimi anlamak adına önemli birer gösterge olarak netlik kazanmaktadır (Kılıç ve Dede, 2024, s. 167-168). Eserdeki renk düzeni, gökyüzünde mavi ve gri tonlarının tarladaki sarı ile kontrast kurması üzerine kurulmuştur. Kompozisyon yatay çizgilerle biçimlenmiş olup, resmin ortasından geçen yol ve karga sürüsü esere hareket kazandırmıştır. Yolun hiçbir yere çıkmaması ve gökyüzünün kasvetli tonları ise, izleyicide karamsarlık ve uğursuzluk algısının oluşmasına yol açmaktadır. Uçuşan kargalar bu atmosferi güçlendirirken, fırça

darbelerinin dinamizmi de ressamın tutkulu kişiliğine dair görsel ipuçları sunmaktadır. Eserin sanatçının yaşamının son dönemlerinde üretilmiş olması, resimdeki çıkışsız yollarla birleşerek, sanatçının varoluşsal yolculuğunun son aşamasına ulaştığının sembolik olarak ifade edildiği anlaşılr (Alparslan, 2017, s. 213-214). Sonuç itibarıyla *Kargalar ile Buğday Tarlası* adlı eser, Van Gogh'un yoğun ruhsal gerilimlerini ve varoluşsal çıkmazlarını dramatik kompozisyon, renk karşıtlıkları ve sembolik imgeler aracılığıyla açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda yapıt, sanatçının psikolojik durumu ile sanatsal ifadesi arasındaki ilişkiyi açıklayan güçlü bir temsil niteliğine erişmiştir.



Görsel 4.2.11. Vincent Van Gogh, *Kargalar ile Buğday Tarlası*, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 50,2 x 103 cm, Erişim: 15.01.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Wheatfield_with_Crows

Sinemada filmler, ele alınan zamanlarda dönemin toplumsal ve tarihsel koşullarını çeşitli biçimlerde yansıtmaktadır. Bu durum, yönetmenin olayları nasıl yorumladığı ve kişisel deneyimlerinden ne ölçüde etkilendiğine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Nitekim insanlık tarihinin en yıkıcı savaşını doğrudan yaşamış bir yönetmenin, bu sürece kayıtsız kalmayıp toplumsal ve evrensel geleceğe dair kaygılarını sinema filmlerine aktarması olağan bir durumdur. Akira Kurosawa'nın *Düşler* adlı filmi bu etkilerle öne çıkmakta olup, yönetmenin önceki yapıtlarından farklı olarak daha öznel bir perspektifle şekillenmiştir (Seraslan, 2014, s. 289). Kurosawa'nın sekiz kısa farklı bölümlerinden oluşan bu yapımında, Van Gogh'a duyduğu hayranlık açıkça ortaya konmaktadır. Filmde yönetmen Van Gogh'un *Ayçiçekleri* eserini bir öykü mekanı olarak kurgulayıp, bir resim öğrencisinin bu mekan içinde gezintiye çıkmasını sağlamıştır. Böylece Kurosawa, kendi hayranlığını izleyiciye aktarmış ve resimlerarasılık yöntemiyle izleyicinin görsel deneyimini de zenginleştirmiştir (Sinan, 2020, s. 103-104; Aktulum (2011)'dan). Kurosawa ve Van Gogh'un yaşam ve sanat anlayışları arasında güçlü bir paralellik görülmektedir. Her ikisi de resim yapabilmek için ailelerinin maddi desteğine ihtiyaç

duymuştur. Daha sonrasında Kurosawa maddi zorluklar nedeniyle resme ara verip sinemaya yönelirken, Van Gogh ise bu koşullar altında kendini yoğun bir şekilde çalışmaya adanmış bulunmaktadır. Yaşadıkları güçlükleri sanatsal üretime dönüştüren her iki sanatçı, bu süreçte büyük bir estetik değer yaratmıştır. Van Gogh'un ölümden önce yaptığı *Kargalar ile Buğday Tarlası* eseri ve kargaların Japon mitolojisindeki uğursuzlukla ilişkisi, Kurosawa'nın filmine derinlik katmaktadır. Kurosawa'nın bakış açısına göre doğa ve renklerin sunduğu güzellik de, Van Gogh'un resme kendini adanmasını anlamlı kılarken, aynı zamanda sanatçının tutkusunun ve insan deneyimine dair gözlemlerinin evrensel bir değer taşıdığını da göstermektedir (Karaağaç, 2016, s. 117-118). Bir öğrencinin Van Gogh sergisindeki tablolardan birine girmesiyle başlayan filmin hikayesi, tablo ile kasaba mekanı arasında geçişin gerçekleştiği bir anlatı düzeni sunar. Öğrenci Van Gogh'u arayıp bulduktan sonra onunla konuşurken, sanatçı doğaya olan hayranlığını ve anı resmetmenin önemini öğrenciye aktarmaktadır. Van Gogh'un beynini bir lokomotif gibi çalıştırdığını söylediği sahne, bir anda anlamı metaforik bir biçimde ileten, görsel göndermelere dayalı lokomotif imgeleriyle bütünleşir. Sanatçının eserlerinde doğanın üstünlüğü vurgulanırken, *Kargalar ile Buğday Tarlası*'nın resmedildiği tarlaya (Görsel 4.2.12) geldiğinde öğrenci, Van Gogh'u son kez görüp kaybetmektedir. Öğrencinin sanatçıyı tablolar içinde arama girişimi de, sanat eserlerinin taklit yoluyla deneyimlenebileceğini ortaya koymaktadır. Bu tabloda görülen kargaların ölümü simgeliyor olması da, sanatın özgünlüğü ve yaşamın kırılğanlığı arasındaki ilişkinin altını çizmiştir (Akdemir ve Yıldız İliden, 2016, s. 120-121). Kurosawa'nın *Kargalar ile Buğday Tarlası* ile olan etkileşimi, Van Gogh'un tarlalarda ve doğa unsurlarında yoğunlaşan kompozisyon anlayışıyla sentezleyici bir karşılık bulur. Sanatçının lokomotif metaforu, tabloların hareketliliğini ve enerji yoğunluğunu çağrıştırmaktadır. Özellikle eserdeki uçan kargalar, dalgalanan buğdaylar, filmde hem görsel kompozisyonun hem de tematik yoğunluğun merkezini oluşturur. Kargalar ölüm ve geçicilik motifini taşıırken, tarlalar Van Gogh'un doğayla kurduğu içsel diyalogu ve üretim sürecini ifade etmektedir. Sonuç olarak film sahnenin içerisinde yer alan doneler, Van Gogh'un gün ışığından yararlanarak anlık ve hızlı resimler üretmesiyle öne çıkmış ve Sanayi Devrimi doğrultusunda buharlı makinelerin icatlarıyla yaşanan devrim ve çağın üretim kazanması da, Van Gogh'un resim tutkusu ve doğadan olabildiğince yararlanma gayesine benzerliğiyle film sahnesinde pekiştirilmiştir. *Düşler* filminde resim ve sinema arasında kurulan göstergelerarası ilişki de, Van Gogh'un eseriyle kurulan bağ

aracılığıyla somutlaşmış ve bu yolla yeni bir anlatım şekli ve özgün bir sinema filmi ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.2.12. Akira Kurosawa, *Düşler*, 1990, sinema filmi, 72'55" (görsel filminden alınmıştır), Erişim Tarihi: 17.01.2025, <https://webteizle.info/izle/altyazi/dreams>

Sanatta anlatım dili, çeşitli akım ve sanatçılar tarafından benimsenmiş temel bir özellik olarak değerlendirilmektedir. Dadaizm gibi Sürrealizm'le de kesişen bu ortak noktada, dilin betimlenme biçiminde geleneksel yöntemlerin dışına çıkmanın zorunluluğu ifade edilmiştir. İnsanın aklıyla gördükleri arasında bir tezat yaşattıran Sürrealist algı, anlatımda çelişkili ifade yöntemleriyle insan zihninin özgürleştirilmesini savunmaktadır (Coşkun, 2017, s. 119-121). Manifestoda belirtildiği üzere doğallıklar bütünü olarak tanımlanan Sürrealizm'de sanatçılar, devrimsel üsluplarını bilinçaltının yansıttığı imgelerle oluşturmaktadır. Andre Breton'un önerdiği gibi "Ruhsal Otomatizm", bir düşüncenin işlevini mantıksal ve estetik bir kaygı içermeden, düşüncenin salt haliyle aktarımının gerçekleştirilmesini anlatmaktadır. Rüyaların, hayallerin ve bilinçaltının kaynağında gerçeği aramak, sanatçıların sanatsal yaratıcılık kazanmalarında destekleyici bir değer olarak görülmüştür (Antmen, 2019, s. 135-136). Gombrich'in de (2021, s. 592) belirttiği üzere yeni arayışlar edinilmesinin önünü açan etken, bilinen ve görünen gerçekliğin değiştirilmesinin olanaksız olduğu çıkarımıdır. Sürrealist bir tavırla Freud'un çalışmalarından etkilenen sanatçılar, sanat yaratma eyleminin bilinçaltında serbestçe öne çıkabildiğini ve asıl yaratıcılığın, aklın idrak edemeyeceği bir anlatım gücüyle ve akıl dışı bir yaklaşımla sanatın oluşabileceğinden bahsetmektedir.

Sürrealizm'in önemli sanatçılarından Rene Magritte, dil ve görsel imgeler arasındaki ilişkiyi sorgulama yetisinden doğan eserleriyle öne çıkıp, gerçeküstü düşüncelerini geleneksel resim tekniklerini kullanarak ifade etmektedir. Sanatçının gündelik nesneleri

gerçekçi bir tarzda betimlemesi de, eserlerindeki irrasyonel imgelerin yarattığı gerilimin etkisini kuvvetlendirmiş bulunmaktadır. Sürrealist sanatın sinema ile olan etkileşimine paralel olarak, Magritte'in sanatı da sinemadan etkilenmiş ve aynı zamanda sanatının sinemaya katkı sağladığı da görülmüştür. Sinematografin ortaya çıkışı Magritte'in çocukluk zamanına denk geldiği üzere, özellikle eğitici film gösterimlerinin okul çocukları arasında yaygın olması, sanatçının bu deneyimleri sıklıkla tecrübe etmesine yol açmıştır. Bu durum, Magritte'in eserlerinin hem avangart hem de ana akım sinematik eğilimlerle olan bağının en büyük temel nedenlerinden biri olarak da değerlendirilmektedir (Özgör, 2024, s. 87-89). Sanatçı, insanlarda değişken duygular yaşatıp aşına olunan dünyaya ait nesnelerle, eserlerinde gerçekliğin sorgulanabilir olacağını vurgulamaktadır. Esasen Magritte'in resimlerinde canlandığı hayali biçimler, küçük yaşta yaşadığı travmalarla da örtüşmektedir (Mansuroğlu, 2022, s. 89; Küçükler Daldaban (2006)'dan). Sonuç olarak Magritte'in sanatı, Sürrealizm'in bilinçaltı merkezli yaratıcı yaklaşımını sinemanın imgesel gücüyle buluşturup, gerçekliği sorgulayıcı bir düzleme taşımıştır.

Magritte'in resimlerine yansıyan duygular, sanatçının paletinde birden fazla düşünceye karşı yönlendirmeleri içerir. Bu doğrultuda en güçlü örneklerden biri, *Ay Işığı Mimarisi* (Görsel 4.2.13) adlı eserle belirginlik göstermektedir. Bu eserde sanatçı, dolunay ışığı altında minimalist ve gerçeküstü bir mimari sahneyi sunmuş ve yapılandırmıştır. Eserin kompozisyonunda belirsiz bir sona uzanan merdiven, resmin algısal odağını belirlemekte ve izleyicide gizemli bir yükseklik hissi uyandırmaktadır. Gökyüzünde ve zemine yakın konumda betimlenen küreler, ayın farklı hallerini temsil ederek ışığın sahne içerisindeki dağılımını vurgulamaktadır. Ayı simgeleyen bu yuvarlak biçimler ile ışığın mekana hapsedilmesi ve çevresine yayılması da, eserin biçimsel ve tematik bütünlüğünü güçlendirmiştir. Bu durum, sanatçının ayı temel almış olduğunu ve eserde ay üzerinde düşünülmesi gerektiği fikrini de desteklemiştir. Alt bölümde ise, kapının ardında kalan ve duvar tarafından gizlenen karanlık alan hakkında sanatçı, sahnenin görünmeyen boyutları hakkında açık bir bilgi sunmamakta ve böylece esere gerçeküstü bir belirsizlik katmaktadır. Böylelikle bu yapının, Magritte'in tematik ve biçimsel tercihleri aracılığıyla gerçeklik ve hayal arasındaki etkileşimi sorgulamasına olanak sağladığı görülmüştür.



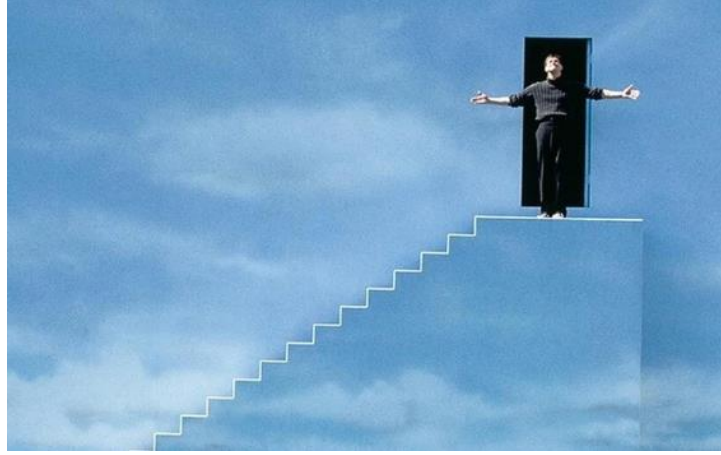
Görsel 4.2.13. Rene Magritte, Ay Işığı Mimarisi, 1956, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 50 cm, Erişim Tarihi: 02.02.2025, <https://arthur.io/art/rene-magritte/architecture-au-clair-de-lune>

Magritte'in eserleri, izleyicide düşündürücü bir etki yaratması bakımından sinema sanatında da sıklıkla referans alınmaktadır. Yönetmenliğini Peter Weir'in yaptığı 1998 yapımı *Truman Show* adlı filmi, Magritte'in görsel ve kavramsal diline açık göndermelerde bulunmakta ve gerçeklik algısının farklı boyutlarda incelenmesine olanak tanıyan metaforik unsurları içermektedir. Film bu bağlamda, izleyiciye gerçek ve kurmaca arasındaki ilişkinin sınırlarını eleştirel bir biçimde değerlendirme fırsatı da sunmaktadır.

Truman Show filmi, doğumundan itibaren kesintisiz olarak canlı yayında izlenen, bir televizyon programının ana karakteri Truman Burbank'in yaşamını konu almaktadır. Film, Truman'ın yaşadığı dünyanın yapay bir stüdyo tarafından kurgulandığını fark etmeden geçen çocukluk ve yetişkinlik dönemini ele alırken, karakterin otuz yaşına geldiğinde beklenmedik olaylar ve aksilikler aracılığıyla gerçeklik algısını sorgulamaya başlamasını merkeze almaktadır. Çocukluk döneminden itibaren Truman'a, yaşadığı adanın dışındaki dünya hakkında bilgi verilmemiştir. Lise eğitimini aldığı yıllarda aşık olduğu kişi tarafından, çeşitli ifadelerle içinde bulunduğu dünyanın sahte olduğuna dair uyarıları karşısında Truman, uzun süre şüpheye kapılmamıştır. Ancak öldüğünü sandığı babasını sokakta görmesi, karakterin gerçekliği sorgulamaya başlamasında önemli bir dönüm noktası olarak öne çıkmaktadır. Filmde ayrıca bu sebeple Truman'ın adadan kaçma girişimleri, eş ve televizyon programının yönetmeni tarafından engellenmeye çalışılmış; Truman'ın kaybolduğu bir anda da geniş çaplı bir arama başlatılmıştır. Daha

sonra yönetmen Truman'ın denizde olduğu esnada hava şartlarını manipüle ederek yapay fırtına ve yağış oluşturmaya rağmen, karakterin direnci kırılmamış ve yönetmenin ikna çabaları başarısız olmuştur. Gerçeği tercih ettiği üzere de Truman, bulmuş olduğu kapıdan dışarı çıkmış bulunmaktadır (Karaduman, 2022, s. 97-98). Film bireysel özgürlük ve gerçeklik algısı bağlamında ele alındığında, çoğunluğun sahte bir dünyanın rahatlığına kendini kaptırdığı ve yalnızca azınlığın gerçekliği savunduğu bir toplumsal dinamiği ortaya koymaktadır. Filmde gerçekliği yöneten figürler de, adeta tanrısal bir otorite konumundadır. Filmin son sahnesinde Truman, kendi kurgusal evreninin sınırlarını aşmaya çalıştığı sırada yaratıcısıyla yüzleşmiştir. Truman'ın yaratıcısına “Kimsin sen?” ve “Peki ben kimim?” soruları, bireyin kimlik ve öz-yönetim arayışını simgelerken, bu yüzleşme karakterin bilinçlenme sürecinin merkezi noktası olarak işlev görmektedir. O sırada Truman'ın aydınlık görünen yaşam alanından karanlık ve belirsiz bir koridora adım atması da, metaforik bir şekilde, bilinen konfor alanını terk edip özgürlüğe ve gerçekliğe yönelmesini temsil eder. Truman'ın bu deneyimi, yalnızca bireysel bir kaçış ya da basit bir özgürleşme hikayesi olarak değil, bireyin kendi yaşamı üzerinde kontrol sahibi olabilme ve özgür iradeyle karar verebilme kapasitesine işaret etmektedir. Öte yandan, izleyici kitlesi programın sonunu alkışlarken hala yapay bir mutluluk ve simülasyonun etkisi altında kalmakta, gerçek ile kurmacayı sorgulama ihtiyacı hissetmemektedir. Böylelikle film, bireysel aydınlanmanın özgürleşme ve gerçeklik algısı üzerindeki dönüştürücü etkisiyle öne çıkarken, toplumsal düzeyde aktif olarak simülasyon evresine bağımlı olan izleyicilerin durumunu eleştirel bir biçimde açıkça ifade etmiştir (Sucu, 2020, s. 7-8). Bu önemli hususlar dikkate alındığında, Magritte'in *Ay Işığı Mimarisi* yapıtındaki kapı imgesiyle, filmin son sahnesinde beliren kapı (Görsel 4.2.14) arasında kurulan göstergesel ilişki, Truman'ın yaşadığı özgürleşme sürecinin yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda disiplinlerarası bir düzlemde gerçeklik ve temsil tartışmalarına açılan, simgesel bir kapı olduğunu göstermektedir. Kapı, her iki bağlamda da bilinen ile bilinmeyen, kurgulanmış ile henüz yaşanmamış olan arasındaki sınırı gösteren sembolik bir eşiktir. Resimdeki ay imgesi ise, filmdeki gözetim ve kontrol merkezine göndermede bulunan bir detay olarak irdelenebilmektedir. Truman'ın deneyimlediği geçmiş, görünen anlamda gerçekmiş gibi olsa da aslında kurmaca bir yapıyı temsil ettiği üzere, buna karşılık olarak da kapıdan çıkış, belirsiz fakat gerçekçi bir varoluş alanına geçişi ifade etmektedir. Bu noktada üzerinde durulan kapı göstergesinin hem Magritte'in resminde hem de filmde, gerçeklik ile temsil arasındaki ayrımı görünür

kılan ortak bir metafor olarak önem kazandığı görülmüştür (Uysal, Uysal ve Özkale, 2023, s. 116-117).



Görsel 4.2.14. Peter Weir, Truman Show, 1998, sinema filmi, 95’09”, Erişim Tarihi:

10.02.2025, <https://www.barandergisi.net/gercekligi-kurcalayan-bir-film-truman-show>

Sonuç olarak *Truman Show* ile *Ay Işığı Mimarisi*, birbirinden farklı alanlarda icra edilmiş olmasına rağmen gerçek ve kurmaca arasındaki sınırı sorgulayan, ortak tematik ve göstergesel dinamikler taşımaktadır. Kapı unsuru her iki yapıt için de bilinen ile bilinmeyen, deneyimlenmiş ile potansiyel olan arasında geçişi temsil eden bir gösterge işlevi görür. Filmde Truman’ın yapay dünyadan çıkışı, Magritte’in eserindeki mekânsal düzenlemelerle paralellik gösterir ve izleyici, temsil edilen alanın ardındaki olasılıkları kavramaya yönlendirilir. Bu açıdan göstergelerarasılık çerçevesinde değerlendirildiğinde her iki yapıtın tema ve kompozisyon etkileşimleri, gerçeklik ve temsil ilişkilerin disiplinlerarası değerinde ele alınmasına imkan tanıyan, kuramsal bir zemin sunmuş bulunmaktadır.

5. SONUÇ

Sanayi Devrimi, yalnızca üretim süreçlerinde bir dönüşümü değil, toplumsal yaşam, kültürel algı ve estetik anlayışta da köklü değişimlerin başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde bilim, teknolojik gelişmelerle iç içe bir şekilde ilerleyerek, doğa ve insan yaşamının gözlemlenmesine yeni yöntemler kazandırmıştır. Toplumun hızlı dönüşümü, sanayileşmenin getirdiği kentleşme ve mekan algısındaki değişiklikler, sanatın da konu ve biçim olarak yeniden irdelenmesini zorunlu hale getirmiştir. Sanatçılar doğayı ve insanı betimlerken, modern yaşamın sunduğu yenilikler ve teknolojik gelişmelerle ilişkili olarak daha keskin, gözlemlenebilir ve somut bir gerçeklik arayışını benimsemişlerdir. Bu yaklaşım sanatın yalnızca estetik bir araç olmaktan çıkarak, dönemin toplumsal ve teknolojik dinamiklerinin de yansıtılmasını sağlamıştır.

Fotoğrafın icadı teknik bir yenilik olmanın ötesinde, görsel kültürde devrim niteliğinde bir değişimin de öncüsü konumuna erişmiştir. Başlangıçta anı donduran ve nesnel bir kayıt aracı olarak kullanılan fotoğraf, zaman içerisinde hareketi saptayabilme ve zamana ilişkin unsurları görselleştirme yetisiyle gelişmiş bulunmaktadır. Bu özellik, sanatçılara yeni bakış açıları sunmuş ve resim sanatının geleneksel estetik anlayışını sorgulamalarına yol açmıştır. Böylelikle fotoğrafın nesnel ve belgesel niteliği, özellikle Realizm akımının doğuşunu doğrudan etkileyip, sanatçıların gözlemlenebilir gerçekliği sanatlarında tasvir etmelerine ışık tutmuştur. Empresyonizm’de ise ışık ve renk unsuru ön plana çıkarılmıştır. Yağlı boyaların tüplere doldurulabilmesi, geçici anların ve değişken ışık koşullarının tuval üzerinde irdelenmesine olanak sağlamıştır. Bu süreçte fotoğrafın tabiatı olduğu gibi betimleyebilme özelliği, ressamların zaman olgusunu betimleyebilmelerinde önemli bir referans noktası olmuştur. Fütürizm ise modern yaşamın dinamizmini ve teknolojik buluşları resmin bir anlatım aracı olarak benimseyip, hareket ve hız kavramlarını sanatsal bir biçimde ifade etmiştir. Dadaizm’e bakıldığında özellikle savaş ve toplumsal kaosun etkisiyle, geleneksel sanat anlayışına karşı radikal bir tavır sergilenmiş, her nesnenin sanat olabileceği ileri sürülmüş ve bu doğrultuda sanatın sınırlarını genişlettikleri görülmüştür. İrdelenen bu akımların ortak noktası, fotoğrafın sunduğu gerçeklik algısıyla etkileşim halinde yeni estetik ve anlam biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamalarıdır. Böylece sanat, yalnızca doğayı veya insanı tasvir eden bir araç olmanın ötesine geçip, modern yaşamın karmaşasını ve teknolojik gelişmelerin etkilerini de yansıtabilir hale gelmiştir.

Fotoğrafın hareket ve zaman algısını saptayabilme gücünün, sinemanın doğuşunda belirleyici bir unsur olarak öne çıktığı görülmektedir. İlk dönem sinema filmleri, günlük yaşam kesitlerini belgeleyen kısa filmler niteliğinde olup, belgesel yaklaşımıyla izleyiciye yaşamlarına dair görsel bir kayıt sunmayı amaçlamıştır. Zamanla bu filmler kurgusal sahneler, dekorlar, görsel-işitsel efektler ve dramatik anlatı teknikleriyle zenginleşmiş, sinema sanatının kendine özgü anlatım biçimi ve dili ortaya çıkmıştır. Sinemada sesin rolü de bu sürecin önemli bir parçasıdır. Başlangıçta film projektörlerinin sesleri, piyano eşlikleri ve ara yazılar aracılığıyla bastırılmış, böylece sahnelerin izleyici üzerinde dramatik etkisi güçlendirilmiştir. Bu yöntem sahnelerin anlamını daha derin bir biçimde algılamaya ve izleyicinin analiz yetisini geliştirmeye katkıda bulunmuştur.

Daha sonraki aşamalarda sinema, renk kullanımının yaygınlaşması ve ses teknolojisinin entegrasyonu ile gelişimini sürdürmüştür. Renklendirme teknikleri izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratırken, dijitalleşme ve televizyonların, hatta mobil cihazların yaygınlaşması da, sinemayı sadece görsel bir anlatı aracı olmaktan çıkarıp, teknoloji, estetik ve toplumsal bilinç arasında evrensel bir köprü haline getirmiştir. Bu gelişmelerin sinemanın toplumsal ve kültürel etkisini artırıp, görsel kültürün evriminde önemli bir rol oynadığı görülmüştür.

Bu noktada resim ve sinema arasındaki etkileşimler ele alındığında, göstergelerarasılık kavramı öne çıkmaktadır. Bu kavram yalnızca bir disiplinin diğerinden referans almasını ifade etmez; kültürel ve tarihsel bağlamların, estetik tercihler ile anlatı tekniklerinin farklı sanat disiplinleri arasında yeniden üretilmesini içerir. Metinlerarasılık kavramı içerisinde yer alan bu kavram, sanatçının eserini üretirken başka bir disiplinin biçimsel veya tematik öğelerinden esinlenmesini de kapsar. Fotoğraf, heykel ve müzik gibi farklı disiplinlerle kurulan ilişkiler, resim ve sinema sanatı arasında da benzer biçimde gözlemlenmektedir. Toplumsal tüketim ve izleyici algısı dikkate alındığında, sinemada resim sanatı yapıtlarından alınan temalar aracılığıyla sahnelere derinlik kazandırıldığı görülmektedir. Günümüz dijitalleşen sanat ortamında yönetmenler, tarihsel veya önemi olan eserlerin anlatılarını filmlerine aktarıp, konu ve görsel açıdan göndermelerle filmlerine zenginlik katmaktadır. Sonuç olarak resim ve sinema arasında kurulan bu bağ, izleyicinin estetik ve kavramsal düzlemde iki disiplin arasındaki ilişkiyi deneyimlemesine imkan tanımaktadır.

Bu tez kapsamında son bölümde, resim ve sinema sanatına ait yedişer yapıt göstergelerarasılık yöntemi kullanılarak tema, biçim ve kompozisyon yönlerinden incelenmiştir. Yapılan çözümlemeler, özellikle yönetmenlerin sinema filmlerini

kurgularken belirli dönemlerden ve eserlerden referans aldıklarını açıkça göstermiştir. Analizler, yönetmenlerin resim sanatına ait görsel ve düşünsel mirası, sinema filmlerine ve sahnelerine aktarırken uyguladıkları göstergelerarası yöntemleri ve tercihleri ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır.

Elde edilen bulgular, özellikle tema ve kompozisyon düzleminde dikkat çekici benzerliklerle pekiştirilmiştir. İncelenen resim ve film örneklerinin neredeyse tamamında tematik bağlantılar ve göstergeler öne çıkmakta, sahnelerin görsel düzenlemeleri de bu tematik ilişkileri destekler niteliktedir. Kompozisyon yönünden farklı dönem ve üsluplara ait eserlerde benzer görsel imgelerin tercih edilmesi, sanat disiplinleri arasındaki aktarımın yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel düzeyde de gerçekleştiğini göstermektedir. Böylece bu durum, bir sanat yapıtının ürettiği imgesel ve simgesel değerlerin, başka bir sanat alanında yeniden yorumlanabileceğiyle vurgulanmış olmaktadır. Çalışmada ayrıca, simgesel benzerlikler taşıyan göstergelerin sinema sahnelerindeki karşılıkları ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Resim sanatında belirli bir anlam yüklenen görsel göstergelerin ve imgelerin, sinema sahnelerinde yeni bağlamsal düzenlemeler içinde tekrar görünür kılındığı neticesine ulaşılmıştır. Bu tür göstergelerarasılık örnekleri, sanat disiplinleri arasındaki aktarımın yalnızca estetik bir tercih olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin zenginleşmesine katkı sağladığını göstermektedir.

Yönetmenler, seçtikleri resimlerden ilham alarak sahne düzenlemeleri, renk paletleri ve görsel göndermeler aracılığıyla filmlerinde çok katmanlı bir anlatım oluşturmuşlardır. Bu süreçte kullanılan alıntı yöntemleri, yalnızca görsel bir kopyalama anlamına gelmemekte, esasen sahnenin kavramsal ve kültürel derinliğini güçlendirmektedir. Yönetmenler geçmişin sanatsal birikimini çağdaş sinema teknikleri ve görsel efektlerle birleştirip, izleyiciye hem tarihsel hem de estetik bir bağ kurma olanağı sunmaktadır. Bu yaklaşımla oluşturulan sahneler, izleyicinin estetik yargılarını geliştirmeyi, tarihsel ve kültürel bilinç kazandırmayı ve sanatın disiplinlerarası doğasını deneyimlemelerini sağlamayı hedeflemektedir. Dolayısıyla bu yöntemler, filmlerin görsel derinliğini artırmak ve zenginleştirmekle kalmayıp, izleyici ile sanatın tarihsel ve kültürel birikimi arasında etkileşimli bir bağ oluşturur.

Sonuç olarak fotoğraf ve sinemanın ortaya koyduğu teknik ve estetik olanaklar, resim sanatıyla kurulan ilişkiler üzerinden disiplinlerarası bir etkileşim alanı oluşturmuştur. Bu süreç, sanatın teknoloji ve izleyici ile olan ilişkisi üzerinden sürekli bir dönüşüm

geçirdiğini ve her dönemde yeni yorumlar ve anlamlar üretilebildiğini ifade etmektedir. Resim ve sinema arasındaki karşılıklı referanslar, görsel kültürün evrimini, izleyici algısının derinleşmesini ve sanatsal üretim süreçlerinin çeşitlenmesini destekleyen temel bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda tez çalışması, disiplinlerarası ilişkilerin sanat üretiminde belirleyici bir rol oynadığını ve resim ile sinema arasındaki görsel ve kavramsal etkileşimin, izleyici deneyimini zenginleştirdiğini göstermiş bulunmaktadır.

Bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında, gelecekte yapılacak çalışmalar için aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

- Bu tezde incelenen sınırlı sayıda resim ve film örneği, ileride daha geniş bir veri setleriyle zenginleştirilebilir.
- Dijital sanat, yapay zeka destekli görsel üretimler ve video-art gibi yeni medya ortamları da göstergelerarasılık bağlamında araştırılabilir.
- Türk resim sanatına ait eserlerin Türk sinemasındaki yansımaları ele alınarak, göstergelerarasılık bağlamında araştırılabilir.
- Resimsel alıntıların izleyici algısı üzerindeki etkilerini ölçebilmek için izleyici odaklı yöntemler (anket, odak grup, deneysel tasarım) kullanılabilir.

KAYNAKLAR

- Akalın, T. (2019). Fütürizm akımının tarihsel süreci bağlamında fotoğraf sanatına kısa bir bakış. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 578-588. <https://doi.org/10.21733/ibad.624073>
- Akdemir, E., & Yıldız İlden, S. (2016). Ressam yönetmen olarak Akira Kurosawa ve dreams filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(14), 105-129. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/27560/289964>
- Akkaya, H. M. (2012). *Fotoğrafın icadından sonra sanat alanında görüntü ve temsil sorunsalı* (Yayın No. 304364) [Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi], Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2021). Bir çözümleme yöntemi olarak sanatta göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 27(107), 661-686. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/64429/978892>
- Alparslan, G. (2017). Vincent Van Gogh ve modern resim düşünsel ve biçimsel açıdan ilişkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(21), 207-216. <https://dx.doi.org/10.7816/ulakbilge-06-21-06>
- Altun, A. (2019). Belgesel sinemada kamera karşısında bireyin durumu. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 19-48. <https://doi.org/10.20493/birtop.649489>
- Altuna, S. (2013). *Ünlü ressamlar*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2019). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Argunağa, M. (2019). *Yorgos Lanthimos'un "kynodontas" (2009) filminden hareketle bir enstalasyon uygulaması* (Yayın No. 570743) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. Zeynep Özen Barkot (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arte, U. (2022). *Umberto Arte ile sanat*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Ayaz, M., & Han, Y. (2019). Claude Monet'nin doğaya bakış açısının incelenmesi. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(4), 89-105. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuvasad/issue/53122/653215>
- Başbuğ, Z. (2023). Fransız devrimci Jean Paul Marat'ın ölümünün sanat eserlerine yansımaları. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(3), 999-1015. <https://doi.org/10.33206/mjss.1272164>
- Bayman Gürel, A. (2023). *Claude Monet ve Edgar Degas'nın eserlerinin biçim ve içerik açısından incelenmesi* (Yayın No. 809995) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Bayrak, B. (2008). *Fotoğraf, resim, sinema ve video sanatının devinimli ilişkisi: Alıntılama ve anlamlandırma* (Yayın No. 261448) [Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi], Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Bayraktaroğlu, A. (2010). Metinlerarasılık//göstergelerarasılık. *Art-E Sanat Dergisi*, 3(6), 1-6. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20725/221452>
- Bayraktaroğlu, A., & Çetin, M. (2013). Fotoğrafta göstergelerarasılık ve yenidenüretim. *Art-E Sanat Dergisi*, 6(11), 50-74. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20731/221553>

- Bayraktaroğlu, A., & Uğur, U. (2011). Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamında pastiş ve parodi. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7), 1-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20726/221456>
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. İbrahim Şener (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berktaş, S., & Dimli Oraklıbel, R. (2021). Sanayi devrimi ile gelen değişim: İş bölümü ve yabancılaşma. *Atlas Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(6), 112-121. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atlas/issue/60404/782216>
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde altın oran ve Leonardo da Vinci'nin eserleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 360-382. <https://dergipark.org.tr/en/pub/yyuefd/issue/25853/272553>
- Bilgin, T. (2024). *Filmde ses kuşağının tarihsel evrimi*. İzmir: Duvar Yayınları.
- Bingöl, O. (2017). Alternatif tasarımlar bağlamında fotoğraf. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3(1), 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd/issue/46133/580560>
- Bozkurt, N. (2020). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Branagh, K. (Director). (2017). *Murder on the orient express* [Film]. ABD: 20th Century Fox
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(1), 1-19. <https://doi.org/10.31465/eeder.397704>
- Cançat, A. (2019). "Eşzamanlı betimleme"nin dünü bugünü. *Sanat Dergisi*, (34), 183-190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/49533/523343>
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, Ö. (2023). *Yeniden anlamlandırma ve biçimlendirme*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Çalışkan, A. (2022). *Adli vakaların çözümlenmesinde yeni tekniklerin kullanımı: Kızılötesi fotoğrafçılık* (Yayın No. 768800) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi], Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Adli Birimler Anabilim Dalı.
- Çakmakçı, M. (2007). *Fotoğrafın icadının resim sanatına olan etkileri ve fotogerçekçilik* (Yayın No. 210032) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi], Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve sinema ya da sinema göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3), 25-41. <http://dx.doi.org/10.18020/kesit.42>
- Coppola, F. F. (Director). (1974). *The godfather part II* [Film]. ABD: Paramount Pictures.
- Çöm, Ş. (2019). *Belgesel sinemada sinematografi ve gerçekçilik ilişkisi Suha Arın belgeselleri örneği* (Yayın No. 566461) [Yayımlanmış doktora tezi], Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo ve Televizyon Bilim Dalı.
- Dayı, H. (2023). Post-belgesel fotoğrafta gerçeklik tartışmaları ve spekülative belgesel fotoğraf. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(1), 183-200. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313950>
- Del Toro, G. (Director). (2006). *El laberinto del fauno* [Film]. Spain: Warner Bros.
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve yapıtları bağlamında göstergebilime katkıları* (Yayın No. 261685) [Yayımlanmış yüksek lisans tezi], İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı.
- Demir, Ü. (2021). Sinemanın dijitalleşmesi ve efekt uygulamalarının tarihsel süreç içinde geçirdiği evreler. *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 3(7), 200-210. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosguz/issue/67596/1003624>

- Demoğlu, M. E. (2013). *Sinemada gerçeklik ve sahte-belgesel* (Yayın No. 336195) [Yayınlanmış doktora tezi], Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı.
- Develioğlu, A. (2015). *David Hockney polaroid kolajlarında parça-bütün ilişkisi* (Yayın No. 394757) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Dişli, S. (2007). *20. yüzyılda sanat akımlarında fotoğrafın kullanımı ve avangard kavramı ile ilişkisi* (Yayın No. 261432) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı.
- Ercan, A., & Türkdoğan, T. (2022). Video sanatının yapısöküm bağlamında inşası. *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 22-40. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanat/issue/71067/1113012>
- Erdem, S. (2019). Geçmişten günümüze dada hareketi ve modern tasarım sanatına etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 127-141. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanativetasarim/issue/51009/665631>
- Erdoğan, Y. (2018). *Bir resimsel alıntılama şekli olarak sanat eğitiminde kendine mal etme (appropriation)* (Yayın No. 492300) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- Ertan, G. (2010). Düünden bugüne fotoğraf. *Sanat Dergisi*, (7), 57-66. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2595/33379>
- Evlilioğlu Gezer, E. (2021). Kendinden önceki metinleri bir arşiv olarak kullanan postmodern anlatılar: Metinlerarasılık, göstergelerarasılık, resimlerarasılık. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7(14), 141-154. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/68777/797603>
- Evliyaoğlu, S. (2020). Anlatının temel kavramları ve sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 345-384. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.710856>
- Fleming, J., & Honour, H. (2020). *Dünya sanat tarihi*. Hakan Abacı (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Garaudy, R. (2024). *İnsanlığın medeniyet destanı*. Cemal Aydın (çev.), İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2021). *Sanatın öyküsü*. Ömer Erduran- Erol Erduran (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gök, K. (2016). Fotoğraf sanatında resimselliğin 1850-1900 döneminde empresyonist hareketle etkileşimi. *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(2), 110-138. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/27725/305335>
- Gökçen Özer, F. (2019). *Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin kullanımı* (Yayın No. 597618) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Resim Bilim Dalı.
- Gökten, M. Ç. (2015). Fütürizm sanat akımının oluşumunda fotoğrafın önemi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 15-30. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=685226>
- Görenek, G. (2020). Modern sanat. *Journal of Modernism and Postmodernism Studies*, 1(2), 10-22. <http://doi.org/10.47333/modernizm.2020265881>
- Görgülü, E., & Odabaş, O. (2018). Fotoğraf resim ve yeniden üretim ilişkisi bağlamında American gothic. *Akdeniz Sanat*, 12(22), 71-81. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/37844/437183>
- Grzymkowski, E. (2024). *Sanat 101*. Orhan Düz (çev.), İstanbul: Say Yayınları.

- Gözmen Çetin, C. (2018). Sanatçı ve siyasetçi: Jacques-Louis David ve “Marat’ın ölümü”. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(5), 325-345. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55450/759948>
- Güral, U. (2013). *Sinema tarihi*. Ankara: Detay Yayınları.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Güvendi Ulutaş, Ü. (2023). Göstergelerarasılık bağlamında resim sanatı ve medya ilişkisi: Alex Gross’un eserlerinin paradigmatik ve sentagmatik ekseninde incelenmesi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(14), 175-194. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1287259>
- Hodge, S. (2024). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. Emre Gözgülü (çev.), İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Işık, M. (2023). Fotoğrafın icadından beri resim sanatı ile etkileşimi. *Social Sciences Studies Journal*, 9(117), 9360-9368. <http://dx.doi.org/10.29228/sssj.73507>
- İnanan Kayır, Ş. (2012). *Resim-sinema ilişkisi üzerine deneysel bir çalışma; “Lacan’ın aynasında ben”* (Yayın No. 312587) [Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi], Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya’nın kara resimleri ve “köpek” adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi*, 37(3), 317-336. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/60935/874505>
- Karaağaç, M. (2016). *Akira Kurosawa sinemasında mitik unsurlar* (Yayın No. 432469) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Karaalioglu, O. (2018). Fotoğrafın empresyonist ve post-empresyonist sanat üzerindeki etkileri. *The Journal of Social Sciences*, 27(2), 344-360. <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4441>
- Karabacak, P., & Dilmaç, S. (2021). 1851 yılı ve sanayi devrimi sonrası endüstride seri üretim bağlamında tasarımın rolü. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 31-39. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi/issue/65231/1002774>
- Karaduman, B. (2022). Tek taraflı gözetimden çift taraflı gözetime geçiş: The Truman show filmi analizi. *Konya Sanat*, 5(5), 93-104. <https://doi.org/10.51118/konsan.2022.19>
- Karakuş, G. (2023). Resim-fotoğraf diyalogu çerçevesinde sanatta anlam üreten bir medyum olarak fotoğraf. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(109), 1263-1274. <https://doi.org/10.7816/idil-12-109-02>
- Karakuyu Şengüder, M. (2019). Sanatta görüntü üretiminin kültür endüstrisine etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23(2), 281-299. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/46013/578671>
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36. <https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.13091352.2017.9/34.25-36>
- Karapınar, D. (2018). Geçmişten günümüze sanat ve teknoloji ilişkisi. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(1), 16-22. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.1.518>
- Katmer, G. (2022). Teknolojik bir aygıt olarak kameranın keşfi ve sinemanın doğuş döneminin incelenmesi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 8(2), 229-252. <https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.1189378>
- Kavukcu, E. (2014). Seçkiler üzerinden 13.yy’dan 18.yy’a “son akşam yemeği” incelemesi. *Sanat Dergisi*, 25(2), 67-79. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45082/563092>
- Kayran Rüzgar, N., & Demircan, H. (2012). Plastik sanatlarda adli vaka imgeleri. *Adli Tıp Bülteni*, 17(3), 19-24. <https://doi.org/10.17986/blm.20121734>

- Kayserili, M. E., & Satır, M. (2013). Gerçeklikten soyuta giden yol. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30), 123-141. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2583/33241>
- Kılıç, A. G., & Dede, B. (2024). Psikopatolojik etkilerin sanat yaratımlarına yansıması: Toulouse-Lautrec örneği. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 5(9), 163-182. <https://dergipark.org.tr/en/pub/stardergisi/issue/89374/1481089>
- Kınay, T. (2010). *Resimlerarasılık yöntemiyle Vincent Van Gogh'un Japon estamplarını yenidenresmetmesi* (Yayın No. 345969) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Kırık, A. M. (2014). Sinemada renk öğesinin kullanımı: Renk ve anlatım ilişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(6), 71-83. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829>
- Kızıgut, R. (2024). Eskiçağ tarihinde tartışmalı bir dini karakter: Judas Iscariot. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(30), 402-419. <https://doi.org/10.38155/ksbd.1419949>
- Kızıllöz, C. (2019). Felsefi oyuncaklar ve sinema'nın doğuşu üzerine bir inceleme. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi*, 2019(2), 14-27. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insan/issue/51180/511553>
- Kodal, T. (2012). *Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega'nın resimlerinde resimlerarasılık sorunsalının irdelenmesi* (Yayın No. 372082) [Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi], Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Kodal, T., & Köse, O. (2011). Claude Levi-Strauss'un mit çözümlemeleri üzerinden resimlerarasılık perspektifinde resim değerlendirmesi. *Art-E Sanat Dergisi*, 4(7). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20726/221460>
- Kodal, T., & Köse, O. (2016). Türk resim sanatında resimlerarası yöntemlere örnekler. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(14), 248-260. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/makusobed/issue/19446/206951>
- Koşar, Ö. (2021). Sanatta yüceliğin neliği üzerine güncel bir okuma. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6(13), 151-163. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiiia/issue/68050/1056730>
- Kurosawa, A. (Director). (1990). *Dreams* [Film]. Japan: Warner Bros.
- Laçınbay, K., & Azılıoğlu, K. (2020). Disiplinlerarası ve çok alanlı yaklaşımlarda bir varlık göstergesi olarak sanat nesnesi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11), 151-168. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiiia/issue/62975/954878>
- Lamnani Idrissi, Y. (2023). Belgesel sinemada ses ve müzik: Microcosmos ve winged migration Örneği. *Social Sciences Studies Journal*, 9(111), 6988-6998. <https://dx.doi.org/10.29228/sssj.70017>
- Lumiere Brothers, (1895). *Arrivée d'un train à la Ciotat* [Film]. France: Societe Lumiere
- Mansuroğlu, A. (2023). Dadaizm'den sürrealizm'e: Aykırı bir görüşü üretime dönüştüren sürrealizm akımının incelenmesi. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 78-92. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi/issue/73721/1146037>
- Mollaoğlu, S. (2023). Göstergelerarasılık: Pieta örneği. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25), 204-219. <https://doi.org/10.29029/busbed.1205118>
- Monaco, J. (2022). *Bir film nasıl okunur*. Tufan Göbekçin (çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Odabaş, B. (2007). Sinema ve renk. *İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları*, 5(1), 37-49. <https://openaccess.iku.edu.tr/entities/publication/d4dbefac-5160-4315-82c3-298bb99bb9e5>

- Otan, O. (2022). Dramatik etki ve anlatıda derinlik; Sinemada müzik kullanımı. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 44-55. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/film/issue/70713/1106652>
- Öndin, N. (2020). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özderin, S. (2016). Resim sanatı ve fotoğraf arasında görüntü sorunsalı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(46), 352-356. http://sosyalarastirmalar.net/cilt9/sayi46_pdf/46_3sanattarihi.htm
- Özel, Z. (2005). Fotoğraf akımları içinde gerçekliğin sunumu. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (1), 273-291. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifdyhed/issue/33168/373722>
- Özgen Topcuoğlu, Ü. İ. (2018). Kavramsal sanatın öncüsü Marcel Duchamp'ın çalışmalarında kadın imgesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(42 Kadın Çalışmaları Özel Sayısı), 135-148. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobbiad/issue/39183/441134>
- Özgör, C. O. (2024). Rene Magritte resimlerinin sinema ile etkileşimi. *Yedi*, (32), 85-97. <https://doi.org/10.17484/yedi.1458746>
- Özkan, S., & Arıkan, A. (2019). Sosyalist gerçekçi fotoğraf ve tasarım anlayışının dergi kapaklarında kullanımı: Resimli işçi dergisi (AIZ) örneği. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 5(1), 8-23. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/medeniyetsanat/issue/50561/548079>
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, A. (2024). Sinema ve mitoloji ilişkisi: Pan'ın labirenti filmi üzerine bir inceleme. *EKEV Akademi Dergisi*, (99), 1-22. <https://doi.org/10.17753/sosekev.1489658>
- Öztürk, Z. A. (2020). Modernizm içindeki postmodern iki öncü: Fütürizm ve dada. *Journal of Modernism and Postmodernism Studies*, 1(1), 1-20. <https://doi.org/10.47333/modernizm.2020164899>
- Papacosta, P. (2018). Muybridge, the galloping horse and revealed errors in Art. *International Journal of Art and Art History*, 6(1), 15-26. <https://ijaah.thebrpi.org/vol-6-no-1-june-2018-abstract-2-ijaah>
- Payne, A. (Director). (2002). *About Schmidt* [Film]. ABD: New Line Cinema.
- Sayid, A. (2010). *Modern resim sanatında fotoğrafın rolü* (Yayın No. 265841) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Seraslan, M. (2014). Dünyanın teknolojik ve toplumsal dönüşümü: Kurosawa'nın zamana ait 'düşler'i. *Selçuk İletişim*, 8(2), 285-296. <https://dergipark.org.tr/en/pub/josc/issue/19028/200861>
- Sinan, E. (2020). *Akira Kurosawa sinemasının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi* (Yayın No. 628350) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı.
- Somalı, İ. (2016). *Ses tasarımının tarihçesi ve güncel yaklaşımlar* (Yayın No. 435343) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. Osman Akinhay (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soylu, R. (2017). Sanatta ve kültürde öpme ritüelinin göstergebilim açısından incelenmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(60), 269-287. <https://doi.org/10.17755/esosder.289667>
- Sönmez, H. (2016). Sanatçıların tuvalinden geçen trenler: Resimde tren. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(24), 1153-1162. <https://dx.doi.org/10.7816/idil-05-24-07>

- Sucu, İ. (2020). Gözetlenen toplumun gözetleyen topluma dönüşmesi: “The Truman show filmi” örneği. *Aksaray İletişim Dergisi*, 2(1), 1-12. <http://aid.aksaray.edu.tr/tr/pub/issue/52071/585142>
- Sunal, G. (2020). Sinema mitoloji ilişkisi bağlamında arketipsel motiflerin kullanımı: Pan’ın labirenti filmi örneği. *Social Sciences Research Journal*, 9(4), 236-246. <https://socialsciencesresearchjournal.com/index.php/ssrj/article/view/407>
- Sungurhan, E. (2024). *Sürrealizm sanat akımında fantastik sanat imgeleri* (Yayın No. 875314) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı.
- Şahin, D. (2020). Resim gibi fotoğraf. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 168-174. <https://doi.org/10.22252/ijca.696053>
- Şentürk, R. (2008). Film, gerçeklik ve bilinç. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 159-174. <https://hdl.handle.net/11467/381>
- Tarhan, S. H., & Vatandaş, C. (2024). Mitolojik zamanın ikonografikleştirilmesi üzerine bir inceleme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(2), 147-156. <https://doi.org/10.22252/ijca.1574201>
- Tokdil, E. (2021, June 4-5). *Duchamp’s effect on postmodernism in the sample of “nude descending a staircase”*. İstanbul International Modern Scientific Research Congress. <https://www.istanbulkongresi.org/books>
- Toprak, A. (2014). *Fotomontaj ve kolaj tekniğinin ideolojik ve sanatsal bağlamda kullanımı, 1850-1990* (Yayın No. 383574) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı.
- Turan, M. E., & Yaşar, M. (2022). Eşzamanlı betimleme yönteminin resim sanatında kullanımı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(25), 41-53. <https://doi.org/10.16950/iujad.1062045>
- Uğur, U. (2020). Göstergelerarasılık bağlamında sinema, tiyatro, edebiyat ve fotoğraf. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 528-548. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/odusobiad/issue/56076/709900>
- Uğur, U., & Altay, S. (2018). Sinemada masalsı anlatı ve mitolojik öğeler: Pan’ın labirenti filmi. *The Journal of Academic Social Science*, (72), 123-141. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.13761>
- Uğur, U., & Çağrı Bayer, E. (2024). Sinema izleyicisinden sinema kullanıcıya; Seyretmenin kısa tarihçesi. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (13), 25-32. <https://doi.org/10.55089/yyuvasad.1454813>
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği: Gerçeklik ve hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Uysal, A. (2009). Yüzün ötesi – portre kurmak üzerine... *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 107-122. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanativetasarim/issue/20663/220434>
- Uysal, A., & Uysal, E., & Özkale, S. (2023). Görünmeyen dünyalar rene magritte’in sürreal dünyasının ‘the truman show’ filmindeki yansımaları üzerinden imge okumaları. Uysal, A., Topalak, Şefika, ve Budur. Rüçhan (Ed.), *Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler*, (1. Baskı, s. 99-123). Gece Kitaplığı.
- Ümer, E. (2019). Nostalji perdesi ve geçmişi icat etmek. *SineFilozofi*, Özel Sayı (1), 585-604. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.515112>
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379-398. <https://doi.org/10.30523/mutefekkir.284572>
- Üstdağ, A. (2021). *Yeni Türkiye sinemasında metinlerarasılığın kullanımı* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], Marmara Üniversitesi.

- Vargün, Ö. (2021). Fotoğraf ve görüntünün tarihi kullanım alanları ve sınırları. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları*, 1(3), 39-70. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iyyuicd/issue/76118/1262049>
- Yalım, A. (2023). Foto realizm'in sanat ontolojisi bağlamında temellendirilmesi ve anlamsal boyutu. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Dergisi*, (11), 235-253. <https://doi.org/10.47994/usbad.1284156>
- Yılmaz, E. (2010). Sanayi toplumunda sanatın işlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33), 334-347. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6147/82539>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Ş. (2022). *Metinlerarasılık bağlamında Guillermo Del Toro sinemasında Francisco Goya eserlerinin etkisi* (Yayın No. 795095) [Yayınlanmış yüksek lisans tezi], Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı.
- Yüce, A., & Yüce, T. (2012). Resmin hareket serüveni. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 275-281. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/firatsbed/issue/45179/565672>
- Zor, İ., & Bulut, S. (2020). Bir kültür üretim aracı olarak fotoğraf ve gündelik yaşamı aktarmada fotoğraf kültürü. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2020(50), 74-96. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikad/issue/56157/738708>
- Weir, P. (Director). (1998). *The Truman show* [Film]. ABD: Paramount Pictures.
- Wollen, P. (2020). *Sinemada göstergeler ve anlam*. Zafer Aracagök- Bülent Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Emre YETKİN

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Sinop İMKB Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi, 2013

Lisans : Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, 2022

Yüksek Lisans :

Mesleki Deneyim

İş Yeri :

İş Yeri :

İş Yeri :

Yayın Listesi :