ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 105, Haziran 2020, s. 87-107

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.42951>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
18.04.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.06.2020

Doç. Ufuk UĞUR
Ordu Üniversitesi, Sinema-TV
ufukugurordu@gmail.com

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA SİNEMA RESİM İLİŞKİSİ

Öz

Sinema keşfinden günümüze kadar öncelikle ticari bir araç ve kitlelere eğlence sunan kapitalist bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Sinemanın sanat formu olarak kabul görmesi, kurgusal nitelik ve etkili anlatımı sayesinde dış dünyanın aktarılması ya da yorumlanması süreciyle gerçekleşmiştir. Sinemanın günümüze kadar geçirdiği süreç ve anlatı yapıları da dikkate alarak klasik ve modern dönemin ardından özellikle postmodern dönem günümüz sanat yaklaşımı belirlemektedir. Günümüz postmodern sineması da karma yapısı sayesinde bütün sanat dallarını kendinde birleştiren, harmanlayan yapıdadır. Kendine özgü anlatım dilini resim fotoğraf gibi sanatlardan aldığı yansıtmacı, tiyatrodan devraldığı kurgusal hikaye anlatımı ile biçimleyen sinema bu özellikleri işleyip zenginleştirebilen etkili ve günlük yaşam içerisinde yoğun olan popüler sanat dalıdır. Teknik olarak bir film şeridi üzerine fotografik görüntülerin ard arda kaydedilip beyaz perdeye yansıtılması ilkesine dayanan sinema anlatım dilini oluştururken neredeyse bütün sanat disiplinlerinden yararlanır. Günümüz postmodern sanat anlayışı da farklı sanat disiplinlerinin birbirleriyle olan ilişkileri üzerine örülmüştür. İçinde bulunduğumuz postmodern dönem sanat anlayışında metinlerin okuma yöntemi olarak metinlerarasılık kavramının benimsendiği görülmektedir. Bu çalışmanın omurgasını oluşturan sinema alanında farklı çalışmaların birbirlerini alıntılama, kopyalama, birbirlerine gönderme vb. işlemler metinlerarasılık bağlamında değerlendirilir. Sanat disiplinleri arasındaki yoğun ilişkilerin artması nedeniyle günümüzde metinlerarasılık kavramından başka onun özel bir biçimi olan göstergelerarasılık yaklaşımının kullanılması da kaçınılmaz görünmektedir. Bu çalışmada sanat evreninde resim ve filmler arasındaki öykünme, yansılama vb. alışveriş işlemlerini ifade etmek için göstergelerarasılık ta-

nımlaması kullanılacaktır. Göstergelerarasılık kavramı son dönemde bir sanat disiplininin diğer sanat disiplinleri ile kurulan alışveriş işlemlerini ifade etmek için kullanılır. Kavram sinemaya uyarlandığında sinemanın diğer sanat disiplinleri ile olan (sinema-edebiyat, sinema-fotoğraf, sinema-resim vb.) alışveriş işlemleri göstergelerarasılık bağlamında değerlendirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Postmodernizm, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık

CINEMA PICTURE RELATION IN THE CONTEXT OF INTERTEXT

Abstract

From the discovery of cinema to the present, it has emerged as a commercial vehicle and a capitalist practice that offers entertainment to the masses. The acceptance of the cinema as an art form has been achieved through the transfer or interpretation of the outside world, thanks to its fictional quality and effective expression. Considering the process and narrative structures that the cinema has undergone until today, the postmodern period determines the contemporary art approach, especially after the classical and modern period. Thanks to its mixed structure, today's postmodern cinema is a structure that unites and blends all branches of art in itself. Cinema, which shapes its distinctive narrative language with the reflective, which is taken from arts such as painting and photography, with the fictional storytelling it takes over from the theater, is an influential popular art that can process and enrich these features and intensify in daily life. Technically, he uses almost all art disciplines while creating a cinema narrative language based on the principle of recording photographic images on a film strip and reflecting them on the screen. Today's postmodern understanding of art is also built on the relationships of different art disciplines with each other. It is seen that the concept of intertextuality has been adopted as the reading method of texts in the postmodern period art understanding. In the field of cinema, which forms the backbone of this study, different studies include citing, copying, sending to each other, etc. transactions are evaluated in the context of intertextuality. Due to the increase in intense relations among art disciplines, it seems inevitable to use inter-textual approach, which is a special form of it, other than the concept of intertextuality. In this study, emulation, reflection, etc. between pictures and movies in the art universe. Inter-indicator definition will be used to express shopping transactions. The concept of inter-indicator is used to express the shopping processes of an art discipline established with other art disciplines. When the concept is adapted to cinema, the shopping transactions of cinema with other art disciplines (cinema-literature, cinema-photography, cinema-painting, etc.) are evaluated within the context of inter-indicator.

Keywords: Cinema, Postmodernism, Intertextuality, Inter-Significance

GİRİŞ

Modernleşme süreciyle birlikte sanat alanlarında da önemli yenilikler ve gelişmelerin ışığında sınırlar zorlanmış yeni anlayışların, farklı sanat disiplinlerinin önü açılmıştır. Birçok teknik ve kavram iç içe girmiş sanatta adeta bir melezleşme ortaya çıkmıştır. Sanat alanlarının yanı sıra pragmatik, çok kültürlü veya melez bir kültür yaratılarak homojen olmayan görecelik-

ler yaratılmaya çalışılmıştır. Bu karmaşıklığın ilk görüntüleri 1960 yılında kendini hissettirmiş, 1980 yılından sonra yaygın olarak görülmeye başlanmış, postmodernizm kavramının doğmasına olanak sağlanmıştır. Başlangıçta kavram itibarıyla modernizm, modern çağın, zamanın hareketlerini ifade için kullanılırken postmodernizm modernizmden sonra gelen çeşitli sanatsal, kültürel pratikleri kapsar ve ifade eder. Yani postmodernizm, kendi içinde bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşır. Modernizmin dışlanması değil, ondan daha çağdaş, özgün yeni ve modern üstü bir olgunun ortaya konulmasıdır. Buna göre doğal olarak her çağda, her toplumda her yeni olan şey eski ile çatışma hâlinindedir. Ancak postmodernizm kelime olarak karşılığı (post takısından dolayı) modernlik sonrası olarak telaffuz edilse de tam karşılığının modern sonrası olmadığı yönünde görüşler de vardır. Herhangi bir tanıma ya da kapsama indirgenemeyecek bir düzensizliğe sahipse de postmodernizm, öncelikle modernliğin bir parçası olmakla birlikte modernlikle hesaplaşma demektir. Dolayısıyla kategorize edilemeyen, paradoksal gibi görünen, yaşamın çözümlenmesini, irdelenmesini, eleştirisini yapan evrensel bir kuramdır. Özellikle sanat çevrelerinde postmodernizm üzerinde değişik görüşler ve anlayışlar ileri sürülmektedir. Örneğin; çoğunlukta olan bir görüşe göre: Postmodernizmin varlığı bile kesin değildir, hayata ilişkin belirtileri nelerdir? Bir çeşit görecelik mi, yoksa düşünce fetişizminin bir parçası mıdır? Ya da modernizm nedir? gibi sorulara yanıt aranır. Postmodern yazarlar sanatı karakteristik olarak kendilerini sanatla dile getirmek amacıyla değil, tersine algılamalardan yola çıkarak gerçekliğimizi kavramak amacıyla, ilk sırada temalaştırırlar. Sanat

yansımanın hedef değil, model alanıdır. Çünkü algılama potansiyelleri hazırlar. Özel bir algılama yeteneği ister ve verir. Estetik düşüncede söz konusu olan bu algılamadır. Her çağ, kendi yapısına, koşullarına uygun insan tipini ve kültürünü yaratacaktır. Böylelikle her yeni kültür bir önceki kültür üzerine kurulan modern kuramına zemin hazırlar. Postmodernistler ise modern sanat nesnel yönleriyle, betimlemeyle değil, duyumsama ve algılamayla yola çıkarlar. Bu nedenle algılamak için sanat bir araç konumundadır. Dolayısıyla uygun ön koşullar ve birikimler yaratır. Postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorisinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen addır. Bu yönüyle postmodernizm artık postmodernite oluşumları, modernitenin devamı olmaktan çıkarak ondan farklı bir anlayışa dönüştürmüştür. Postmodernizm 1960'ların sonlarında, öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başlayan; 1970'lerden itibaren de giderek Amerika'da ağırlık kazanan bir hareketin adıdır. Batı'yı Batı yapan; Batı'yı meydana getiren en temel kavram ve kategorilerin sorgulanması olarak ele alındığında postmodernizm, tümüyle Avrupa içinde doğmuş bir farklılık, karşıtlık ve yıkıcılığa (önceden belirlenmiş, programlanmış, kodlanmış sistematik düşünce ve düzenleri kırma ve şiddetlendirme projelerine) karşı, postmodernizm bir akım veya bir hareket olarak karşımıza çıkmaz. Postmodernizm, Fredric Jameson'ın "Diyalektik İmaj" iymserliği ile bile toparlamayı başaramadığı bir karmaşa aslında. Bu karmaşanın altında bir özişin, özü aramak da boşuna. Barthes'ın deyimiyle "Burjuva düzeninin epistemolojik tutkalı" olan özcülük, zaten en çok saldırılan modernist alışkanlıklardan biri. Kısacası postmodernizm bilmedesinin bir çözümü yok, çözüm burada da sadece bilmedenin çözümsüzlüğünün nedenlerini araştırmak. Postmodernizm, öncesinin yargılanması sonucunda ele alınır. Ancak nesnel bir kavram veya akım olarak değil, genelde estetiksel öğelerin egemen olduğu, birikimin sorgulandığı bir görüngü olarak karşımıza çıkar. Roland Barthes, bu yaklaşıma anlambilim ilkelere doğrultusunda çözümlenmeye çalışmanın anlamsız bir modernist alışkanlık olduğunu savunur. Ona göre postmodernizm bir bilmededir. Asıl olan bu bilmedenin çözümsüzlüğünün nedenlerini araştırmak ve çözmeye çalışmaktır. Postmodernizmin, en genel anlamda modernizme bir

meydan okuma olduğunu ifade eden Rosenau bundan nasibini almayan hemen hiçbir modern söylemin bulunmadığına dikkat çeker. Postmodernizm ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur. Marksizmi, hristiyanlığı, faşizmi, stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, islamı ve modern bilimi aynı dereceye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip önceden belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci ve totalize edici üst anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter. Jean Francois Lyotard, (1924-1998) Fransız filozof ve edebiyat teorisyenidir. Aynı zamanda postmodernist felsefesinin ilk gerçek yazarıdır. Buna göre, diğer yazarları onunla karşılaştırdığımızda hiç kimse daha önce ve ayrıntılı, eksiksiz, kesin ve net bir şekilde postmodernizmin felsefesi üzerinde yoğunlaşmamıştır. Bu anlamda Lyotard, modern sanatı; sanatın geleneksel yapısındaki bir bozulmanın ışığında ele alarak, sanatın bütünlüğü olayının parçalarını gözler önüne sererek radikal sorgulamasını yapmıştır. Lyotard'ın bu konuya daha idealist yaklaştığı görülür. Ona göre postmodernizm, sonuçlanmış postmodernizm değil, doğum hâlindeki modernizmdir ve bu süresiz devam eder. Ona göre; postmodern geleceğin (post) önceliği (modo) paradoksuna göre anlaşılacak zorunda kalacaktır. Ayrıca postmodernistler beğeni uzlaşmasını ve yerleşik kuralları reddederler. Evrensel kuramların bireysel ve toplumsal gerçekliği tam olarak yansıtmadığını, çarpıttığını, yabancılaştırdığını dile getirir. Wolfgang Iser'e göre bu sözcüğü ilk kez kullanan Rudolf Pannwitz, 1917 yılında yayınlanan "Avrupa Kültürünün Bunalımı" adlı kitabında sık sık "Postmodern İnsandan" söz eder. Kavram daha sonra İspanyol asıllı bir edebiyat tarihçisi olan Federico Oniz'in eserlerinde karşımıza çıkar. Pannwitz'den otuz yıl sonra, bu kez Arnold Toynbee'nin eserlerinde postmodernizm kavramını görürüz. Toynbee'nin ulusal devlet anlayışından global etkileşime geçiş sürecini anlatmak için kullandığı kavramın günümüzdeki karşılığı ile hiçbir bağlantısı yoktur. Kavram 1969 yılında edebiyat ortamında tartışılmaya başlanır. Edebiyatta postmodernizm tartışmasının başlaması üzerinden on yıl geçtikten sonra tüm sanat dallarını kapsayan bir tanınırlığa ulaşmıştır. Postmodernizm tartışma alanı olarak en çok mimari mekân estetiğinde yer almıştır. 1960'larda başlayan toplumsal ve siyasal hareketler savaş sonrası Avrupa'da önemli değişikliklere yol açmıştır. Modernist siyaset ve toplumsal yapının sonu olan bu dönem Avrupa'nın yeni demokrasi arayışı ve yeni toplumsal yapıya geçişinin başlangıcı olmuştur. Bu dönem için kullanılan adlandırma olan modernizm sonrası (postmodernizm), modernizmi eleştiren bir tavır olarak kabul edilir (Atalay, 2017: 179).

1. POSTMODERNİZM VE SANAT:

Postmodernizm modern dönemin bütün kurum ve kurallarını reddeden modern döneme tepki olarak oluşan sanatsal/kültürel/politik bir söylem olarak karşımıza çıkarken kelime anlamıyla da bir sürecin sonunu ifade etmektedir. Postmodernizmle ilgili "A Story of History" çalışmasında Arnold Toynbee postmodernizmi yalnızca sanatsal değil, çağın içine girmiş olduğu zamansal bir kategori olarak tanımlar. Toynbee'ye ulus devletin ortadan kalkması ve ülkelerin dünya çapında emperyalist bir savaşıma girmesi postmodern çağın en büyük özelliğidir" (Özen, 2002: 39). Bu bağlamda postmodernizm öncesindeki düşünce biçimlerine kısaca bakıldığında; "1- Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce 2- İnsan merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce 3- Merkez-siz düşünce yani ne tanrının ne de insanın gerçeği tanımlamada bir odak noktası olmadığı düşünce biçimi" (Doltaş, 1999: 23) şeklinde bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Modern dönem özellikle ortaçağdaki kilise ve din baskısından kurtuluş olarak benimsenerek ilerici, aydınlıkçı ancak kuralcı ve disiplinleştirici yaklaşımdır. Postmodern anlatılar farklı türlere ait öğelerin bir arada kullanılabildiği, daha önce yapılmış filmlerden alıntılar, taklitlerin yapılabildiği,

modern anlatıların ciddiliği yerine sinema sanatının oyuncu, taklitçi doğasını öne çıkaran filmlerdir. Özdeşünümsellik, eklektizm, alıntı yapma, metinlerarasılık, kolaj, postmodern anlatıların özelliklerindendir. Olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde birbirleriyle ilişkilidir. Postmodernizmin sinemadaki yansımaları 1980'lerde görülmeye başlanmıştır. Modern anlatılar klasik anlatı geleneklerinden uzaklaşmış, ana akım sinemanın uzlaşımını tekrarlamayan biçimsel ve tematik arayışlara girmişti. Anlatıda doğrusallığın kırılması modernist filmlerin en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmıştı. Postmodern anlatılar ise, klasik anlatının doğrusallığına geri dönmüştür. Endüstri, eğlendirmeye yönelik arayışları nedeniyle büyük medya şirketleriyle işbirliğine başvurur. Bunlar, teknoloji, endüstrideki uygulamalar ve kültürel biçimler arasındaki sınırları silikleştirmiştir (Hill'den Akt. Bayram, 2013: 45). Son 20, 30 yıl içinde yapılmış, klasik ve modern anlatıların kimi özelliklerini barındıran ama aynı zamanda bu özellikleri farklı biçimde kullanıp biraya getiren filmler postmodern kavramı altında değerlendirilmektedir. Toplumun çeşitli alanlarında etkili olan postmodern görüş öncelikle felsefi bir tanım olmuştur. Politikanın, tarihin ve ekonominin anlaşılmasında daha önce ele alınmayan bir bakış açısı sunmuştur. Modern sanat anlayışının kurallı sistemine bir tepki olarak ortaya çıkan Postmodern Sanat aynı zamanda Dada gibi akımlardan etkilenecek modernizmden beslenmiştir. Postmodernizmin plastik sanatlarda izinin öncelikle Dada akımı ile ortaya çıktığı söylenebilir. Dada akımının sanat tanımının kendisine karşı yıkıcı olan tutumu postmodern tavrın önemli bir özelliğidir. Dada akımının geleneksel malzemeye karşı tercih ettiği kolaj tekniğini kullanan pop-sanatta ise gündelik yaşamın eleştirisi açıkça görülmektedir. Bu dönemde sanat modernizmin aksine tavrı alan, eleştiren, günlük yaşam gerçekleri ve sokakla iç içe geçen çağdaş sanat formuna dönüşmüştür. Biçimci kuralların yerini kavram almıştır. Bu dönem sanatını resim ya da heykel gibi herhangi bir disipline oturtmak yerine karma, disiplinler arası bir sanat biçimi olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Sanat, kendi kuralları kadar sosyoloji, antropoloji, dilbilim ve felsefenin kuramlarıyla da bütünleşen yeni bir alan olmuştur (Atalay, 2017: 179). Postmodern sanat anlayışı gerçek sanatın müzelerde, halktan kopuk bir şekilde sergilenmesine ve bu katı sanat anlayışının yıkılarak yaşamla sanat arasındaki sınırların ortadan kalkmasını amaçlar. Modern dönemde sanat katı otoriter yapıdayken günümüz postmodern sanat anlayışı disiplinlerarasılığı, çoğulculuğu, çok sesliliği ve katmanlaşmayı benimser. Modern dönemde sanat daha çok burjuva sınıfına ait ve halktan kopuk bir alanken, onun orijinallliği ve özgünlük arzusu postmodernizm tarafından reddedilir, sanat yapıtının biricikliği ve aurası seri üretimle çoklaştırılarak sıradanlaştırılır. Postmodern anlayış sanat alanında özgünlük peşinde koşmayan, yaratıcı figürünü reddeden sanatçıyı ve eskiyi yeniyi harmanlayan, yazar, okur, yapıt üçgeninde okuru ön plana çıkaran, kopukluk ve süreksizliği önemseyen yapıt anlayışını benimser. Günümüz postmodern sanatında öne çıkan başka bazı teknik ve yöntemler arasında bricolage, metissage, alıntı, kopyalama/taklit etme, aşırma, bağlam değiştirme, derleme, genişletme, karnaval(laştırma), karşılaştırma, kolaj, örgü, öykünme, süreksizlik, söyleşimcilik, uyarlama, varyasyon, yaptakçılık, yeniden yazma, palempsest ve yineleme gibi kavramlardan söz etmek mümkündür. Modern sanat ile postmodern sanat arasındaki farklar öncelikle karşıtlıklar olarak karşımıza çıkar. Bu karşıtlıklara göre;

Modern Sanat	Postmodern Sanat
Tek sesli yapıt	Çok sesli yapıt
Pasif okur	Aktif Okur
Tek tür	İç içe türler
Tek bakış açısı	Çoklu bakış açıları
Süreklilik	Süreksizlik
Yaratıcı yazar figürü	Okur ön planda
Kapalı metin	Açık metin anlayışını

Postmodern açık yapıt anlayışında sanat eseri çok sesli yapıdadır. Yazarın ölümü ilan edilirken okurun doğumu ve yapıtın bağımsızlığı benimsenir. Türler iç içe geçerek bakış açısında ve anlamda çokluk yaratılır. Postmodern dönemde çizgiselliğin bozulduğu, süreksizliğin önem kazandığı, parçalı, kopuk ve okur merkezli yaklaşım önem kazanır (Aktulum, Ders Notları, 27.09.2010).

2. POSTMODERNİZM ve SİNEMA

Sinema, yeniden üretilebilir sanat yapıtı olarak, sanatın niteliğinde kökten bir değişim yaratmıştır. Sanat yapıtı, teknik yeniden üretimle, dinin ve güzelin hizmetinde olmaktan çıkmıştır. Sanat yapıtı artık bir grup azınlık için değil, kitleler için üretilir ve kitle olarak alınılabılır yapıdadır. Benjamin, kitleler için üretilen sanat yapıtı olarak sinemanın, geçmişin sanatlarındaki olmayan bir işlevi yerine getirebileceği görüşündedir çünkü sinema izleyicisinin sahip olduğu bir algılama yapısına benzer bir sanat biçimidir. Sinema, resmetme tekniğiyle oluşturduğu görüntüye, hareket ve zaman boyutunu da eklemiştir. Bu durum görüntünün daha inandırıcı bir yanılsamasını yaratır. Hareketli görüntü, diğer sanatlarla kıyaslandığında, çok daha yetkin bir biçimde gerçeklik yanılsaması yaratmaktadır (Can-Aytaş, 2017: 306). Bu çalışma boyunca görsel-işitsel olan sinemanın sözselsel (müzik, edebiyat) ya da sözselsel olmayan (resim, fotoğraf) sanat biçimleriyle kurduğu dönüştürüm işlemleri göstergelerarasılık başlığıyla ele alınmaktadır. Farklı gösterge dizgelerinin birbirlerine dönüştürülmesi sinemasal alanda da sıklıkla karşımıza çıkar. Sinema resim, fotoğraf, edebiyat, tiyatro gibi farklı gösterge dizgelerinden yapısı gereği yararlanır. Sinemasal alanda metinlerarası/göstergelerarası ilişki ve yöntemler ele alınırken, eşsüremlili/artsüremlili olarak üretilen filmler arasındaki alışverişler çeşitli yöntem ve biçimlerle bu düzleme dahil olur. Bu çalışmanın ana fikri metinlerarasılık/göstergelerarasılık kavramlarının sinema alanında örneklenebileceği temeline dayanır. Çalışma boyunca elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen filmler ait oldukları dönem ile ele alınarak alıntılanan ya da gönderme yapılan öteki film örnekleriyle sunulur. Postmodern anlayışın temel okuma/çözümleme yöntemi olarak benimsenen metinlerarasılık yaklaşımında özellikle türev ilişkileri başlığıyla ifade edilen Pastiş (öykünme) ve Parodi (yansılama) tekniklerinin sinemadaki yansımaları örneklerle karşılaştırılabilir olarak incelenerek kavramın sinemasal yansımaları filmlerarasılık bağlamında değerlendirilir. Sinemanın kendi kaynaklarına yönelerek önceki dönem filmleriyle kurulan bağlantıların yanı sıra diğer sanatlarla olan dönüştürüm işlemlerini inceleyebilmek için göstergelerarasılık yaklaşımı kuramsal bakış açısı olarak benimsenir. Sinemanın farklı disiplinlerle (resim, fotoğraf, tiyatro, edebiyat) kurduğu ilişki ve alışveriş yöntemleri göstergelerarasılık başlığı altında ele alınarak inceleme birimi olarak fotogramlar ile sekans analizi ve belli/bilindik planlara odaklanan bütünsel tematik analiz yapmak çalışmanın hedefini oluşturmaktadır. "Modernlik doğrusal

gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye ve pozitif bilimlere vurgu yaparken postmodernizm belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, politikanın çöküşüne, toplumsalın sonuna, çok kültürlülüğe, yerelliğe ve anlatsal bilgiye önem verir" (Sezgin, 1996: 32). Tarihsel açıdan bir dönemin bitişi ve diğerinin başlaması ancak önceki dönemin beklentileri yeterince karşılayamaması ön koşulunu gerektirir. "Marksist düşünür Jameson Batı toplumlarında yaşanan inanç ve mutluluk krizini ve değişimi ele alırken, modernist yaklaşımın sorgulanmasının nedenini, Marksist modellerin başarısızlığında ve burjuva toplumlarının iletişim teknolojisi ile birlikte girdikleri yeni evrede aramaktadır. 1960'larda dil, politik tarih, felsefe ve okuma edimi konularında Derrida, Foucault ve Barthes başta olmak üzere birçok düşünür konularına postmodern yaklaşımla eğilirler" (Doltaş, 1999: 23). Postmodernizmin belirsiz yapısı kendisini diğer dönemlerden farklı kılan en önemli özelliktir. Şüpheli, olasılıkçı ya da görecelik içeren kavram toplumsal ve sanatsal alanda rastlantısal olanla rasyonelliği reddeden ve birden çok anlamı içeren, çoğulcu anlayıştadır. Bu bağlamda her yazar post modern kendisi açısından belli bir yönüne ağırlık vererek tanımlama yoluna gitmektedir. "Postmodernizm bazılarına göre modernizmden bir kopuş bazılarına göreyse modernizmin rafine edilmiş, ileri bir halidir. Kimine göre kolaj tekniği iken kimisi de onu tarihin sonunu ilan eden akım olarak görmektedir" (Fukuyama, 1993: 13). "Dağınık ve çok uçlu düşünce biçimiyle ortaya çıkan postmodernizm ileri kapitalist kültürdeki bir hareketi, özellikle sanatsal alanda düşünümelliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastişli vurgulayan hareketin adıdır" (Ryan, Çev. Küçük, 1994: 298). Postmodernizm kendine okuma/çözümleme yöntemi olarak metinlerarasılığı benimser. Metinlerarasılık öncelikle yazınsal alanda ortaya çıkan ve farklı metinlerarasındaki alışveriş işlemlerini ifade eden yaklaşımdır. "Bu şekilde algılanan postmodernizm, sosyolojik yazıların ironileri, tutarsızlıkları ve metinlerarasılıklarıyla oynayıp duran yapıdadır" (Rosenau, 2004: 31). İnsan Rönesans'tan beri yıllardır dünyayı ve yaşamı akıl yoluyla tanımaya, öğrenmeye çalışır. Doltaş'a göre "akıl bölücü, ayırıcı, sınırlandırıcı, dolayısıyla da çarpıtıcı yöntemleri nedeniyle gerçeklikte karşılıkları olmayan sözcükler ve kavramlar üretilmeye başlanarak batılı sanatçı ve düşünür ile bilim insanları dünyayı böyle algırlar. Her dilin kendi düşünce ve algılama biçimi ve değerler dizgesini kendi ile birlikte getirdiği postmodern düşünürler için açık bir gerçektir. Michel Foucault'un söylem üzerine yaptığı yayınlarla, Roland Barthes'ın Mythologies adlı yapıtı bu konuyu ayrıntılı biçimde ele alır. Barthes, çağdaşları Lacan, Derrida ve özellikle Foucault gibi, her kavramın bir değerler, inançlar dizgesinin parçası olduğu ve kendisi ile birlikte bir mitos aktardığı görüşünü savunur" (Akt. Doltaş, 1999: 38). Genel olarak bakıldığında postmodern yaklaşım, bilimselliği aydınlanmacı felsefeyle eşdeğer tutulan modern dönem karşıtı olarak değerlendirilir. Lyotard tarafından yapılan eleştiride; "Bilim tek bilgi türü değildir ve bilgi bilime indirgenemez. Ancak bilim kendisi dışındaki bilgi türlerini reddederek, kendisini yaşamın açıklanmasında tek otorite ilan etmektedir. Bu çerçevede, bilimsel bilginin ötekisi, anlatsal bilgidir. Anlatsal bilgi, kendi meşrulaştırma sorununa öncelik vermez ve kendisini kanıtla başvurmaksızın aktarımının pragmatikliğinde onaylar. Hem modern bilgiyi hem de modernizmin bütün kurumlarını reddeden Lyotard'a göre modern bilgi yapısı tekelcidir ve kendisi dışında kalan bilgi biçimlerine karşı hoşgörüsüzdür. Lyotard. Postmodern bilginin otoritelerin basit bir aracı olmadığını savunur" (Lyotard, 2000: 13-14). Bu eleştiriler bizi Avrupa'da Rönesansın ve Aydınlanmanın benimsemiş olduğu genel insanlık düşüncesinin tek yönlü, insanları bir kalıp altında birleştiren, dolayısıyla da bireysel ayrılıkları bastıran görüş ve aklın egemenliğinin de özgürlüğe götüren bir yol değil, bir baskı aracı olarak görüldüğü" (Gökberk, 1997: 14) fikrine götürmektedir. Oysa postmodernistler "modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu ileri sürerler" (Rosenau, 2004: 23). Günümüz-

de hızla gelişen teknoloji sayesinde üretim biçimleri de değişmekte ve bilgiler toplumun her kesimine kolayca ulaşılır durumdadır. Bu bağlamda sınıflar arası ayrımlardaki kalın çizgiler ortadan kalkmış ve bilginin egemenliği, geleneksel sınıf kavramı yeniden biçimlenmiştir. Lyotard, modern söylemlerin kendi konumlarını meşrulaştırmak için ilerleme ve özgürleşim anlatısına, tarihin diyalektiği ya da anlam ve hakikatin kaydedilmesi gibi üst söylemlere başvurduklarını iddia eder. Bu perspektiften bakıldığında postmodernizm, üst anlatıların, metafizik felsefenin, tarih felsefelerinin ve totalleştirici düşüncenin herhangi bir biçiminin reddi olarak tanımlanır" (Arslan, 2006: 19). Modernizmin temel unsurlarından olan üst anlatılar postmodern dönemde reddedilmektedir. İktidarların bilgi üzerindeki hegemonyası bu dönemde son bulur. Foucault, analizlerinde iktidarın toplumsal ve kişisel hayatın tüm boyutlarıyla nasıl iç içe geçtiğini, okullara, hastanelere, hapishanelere ve toplum bilimlerine yayıldığını kanıtlar. Bu alanları iktidar örgütlenmesinin birer parçası olduğunu düşünür. Foucault, bir merkez, öz ya da ulaşılabilecek son hedef tarafından yönetilen birleşik bütünler olarak tarihin ve toplumun totallüğünü bozmaya ve öznenin kurucu bir bilinç olmaktan ziyade kurulduğunu göstererek özneyi merkezsizleştirmeye girişir. Tarihi, evrimsel olmayan ve bağlantısız bilgilerin bölük pörçük olan bir tarih olarak analiz ederken, toplumu söylemlerin eşitsiz gelişen düzeylerinin dağınık bir düzenliliği olarak ve modern özneyi ise uyruklarını emek sürecine hazırlama ve uyumlu kılma amacıyla her yerde disiplin altına alan ve eğiten gözetleyici toplumun işleyişlerinin bütünsel parçası olan hümanist bir kurmaca olarak sunar" (Best-Kellner, 1998:144). Postmodern düşüncenin dağınıklık, parçalanmışlık ve çok uçluluğuna vurgu yaparak modernist düşünce karşısında varlık alanını ironiyle sabitlediği görüşü sıklıkla dile getirilir. Modernizmin bütün değerlerini ve kurallarını alaya alan bu düşünce biçimi, neredeyse bütün sentezlere karşıtlık içermektedir. Sanatçıların değişik biçim ve üslup arayışları, bir değişim ihtiyacı doğurarak modernizmin yozlaşmasından ötürü ona duyulan bu başkaldırı, sürekli eskiyi örnek alma ve buna yeni yorumlar katma yönünde ilerler. Bunun plastik sanatlara getirisi de kavrama yöneliktir" (Ocvirk, 1998: 312). "Postmodern söylemin, bugünkü kapsam ve içeriği ilk kez modernist sanat anlayışına karşı kökenci bir eleştiri olarak gündeme gelir. Postmodern sözcüğünün anlam alanı geniş karmaşık ve belirsizdir. Bu çerçevede postmodernizm, sanat, mimari, müzik, drama ve edebiyat alanlarında kendini gösteren bir eğilimdir" (Saylan, 1993: 61). Postmodern sanat farklı disiplinleri bir arada kullanan yapısıyla belirir. Modernizm, sanatlar arasında bir disiplinleşme getirir ve onları birbirinden ayırırken postmodern sanat anlayışı farklı sanatsal ve kültürel ürünleri bir arada sunar. "Postmodernizmin, ilerleme, geliştirme, üst anlatılar gibi kaygıları yoktur. İnsanların aşına oldukları şeyleri yabancılaştırılmış bir biçimde sunmayı ve insanları şaşırtmayı sever. Gücünü bir bakıma şaşırtma etkileriyle yarattığı etkiden alır. Daha önce üretilmiş sanat eserleriyle eklektizm bağı kurmayı sever. Bu yöntemle eski ve yeni olan ya kaynaştırılır ya da yan yana sergilenir. Bir bakıma eklektizm yöntemi, modernizmin tek bir stil ya da biçim mantığına karşı bir tepkidir" (Arslan, 2006: 16). Postmodernizm, yazar, yapıt, okur üçgeninde sanat nesnesi ile okur/izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden biçimler ve okur merkezli bir anlayışı kabul eder. Metin ve okur ön plana çıkarken her şeyin bir metin olarak kabul edildiği postmodernizmde metin yazardan bağımsız ve öznel yapıdadır. "Bu anlayışta bir metin ya da yapıt üretenin değil, okurun metin olarak yapıttan ne anladığı önem kazanır. Bu bağlamda Barthes'ın belirttiği yazarın ölümü (okurun doğumu) kavramı, metne bir tür özerklik katar. Barthes'a göre "hiç bir yazar tümüyle yeni bir şey söyleyemez" (Barthes, 1986: 56). "Önemli olan modernizmin alışılmış üsluplarının dışına çıkarak yeni anlamlar üretmek, bunu yaparken de eskiyi merkez olarak yeniden yorumlamaktır. Bu bağlamda elbette, yeni bir dil, ifade biçimi ya da farklı bir teknik söz konusu olmaktadır. Bu teknikler eskimiş ve kullanılmayan tekniklerin çeşitli yöntemlerle yeniden

güncellenmesi de olabilir. Sanatçının elitist tarzı ve otoriter anlayışı yerine farklı disiplinler arası ilişkiler kabul görmektedir. Postmodern sanat işlevsel olandan çok estetik olanı vurgular. Örneğin edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan postmodern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vaz geçerler. Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okru tarafından sağlanmalı hatta uydurulmalıdır" (Rosenau, Çev. Birkan, 2004: 23). Postmodern sürecin başında özellikle dadaizm ve sürrealizm gibi akımların sanat anlayışı yatmaktadır. Sürrealist ve Dadaistlere göre üretilen eserlerde süreklilik anlamsızdır, burjuva sanat anlayışının kutsallığı, sanat için sanat anlayışı değersizdir, modern sanat anlayışını ve akılcılığı reddeden Dadaizm insanın kendini tanıması yolunda sanatın bir yol gösterici olduğuna inanır. Postmodernistler, yazar okur ve metnin klasik rollerini çarpıcı biçimde değiştirirler. "Yazarın önemini azaltır okurun önemini arttırlar. Postmodern okur sahnenin merkezine yerleşir ve daha önce eşi görülmemiş bir özerklik kazanır. Okur artık eğlendirilmesi ya da birşeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne değildir. Ona hiçbir sorumluluk almadan ya da sonuç yaratmadan metne istediği anlamı atfetme özgürlüğü verilmiştir" (Rosenau, 2004:49). "Postmodernizm yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, öz düşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan kültürel bir üsluptur" (Eagleton, 1999: 10). Modernizmin benimsediği yapısalcılık, gösterilen düzlemde kapalı yapıt anlayışını önemserken sanat eserini tek bir bütün olarak ele alır. Bu anlayış gösterilen düzeyinde tek anlam üzerine kurulurken postmodern sanat eseri açık yapıdadır ve farklı disiplinlerin etkileşimi sonucu anlam çokluğu ile donatılır. Anlamanın sabit olmadığı bu yaklaşımda farklı sanat türleri arasında karışıklık, katmanlaşma söz konusudur, metinlerarası göndermelerle ayrışık yapı süreksiz/kopuk yapıyla eser oluşturur.

3. GÖSTERGELERARASILIK VE SİNEMA RESİM İLİŞKİSİ

Neredeyse her şeyin metinlerarası olduğu günümüzde postmodern dönemde sanat eseri de metinlerarasılı özellikler içerir. Postmodern sanat anlayışında değişik formların iç içeliği ve karmaşık yapı çok anlamlılığın önünü açan unsurdur. eski olanın yeniyle birlikte harmanlanarak, öykünme, alıntı, yansılama gibi metinlerarası yöntemlerle sunumudur. Bu şekilde özgünlük önemsenmez ve sanat eserinde biriciklik kavramı ortadan kalkar, yapıt olabildiğince çoğaltılarak hemen herkesin ulaşabildiği yerededir, belli bir sınıfın, azınlığın egemenliğine son verilir. Yazarın ölümü fikrinden hareketle, yazarın aradan çekilmesiyle yapıt bağımsızlaşıp özerk hale gelir. Günümüz postmodern sanat anlayışında yapıtlar disiplinlerin iç içe geçtiği ve biçimlerin harmanlandığı yapıyla belirmektedir. Bu bağlamda farklı gösterge dizgeleri basit birer dönüştürüm işlemiyle sanatçıya yeni olanaklar sunmaktadır. Farklı sanat disiplinleri arasındaki alışveriş işlemleri postmodern süreçte sanatçının sıklıkla uyguladığı bir yöntemdir. Bu tür işlemleri ifade etmek için günümüzde göstergelerarasılık kavramı tercih edilir olmuştur. Kubilay Aktulum, "sözselsel bir yapıtın, bir metnin sözselsel olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini" (Aktulum, 2011: 16) söylemektedir, bu yaklaşımsa bizi metinlerarasılığın özel bir biçimi olan göstergelerarasılık kavramına yönlendirir. Farklı gösterge dizgelerinin birbirine dönüştürülmesi işlemi yani göstergelerarasılık kavramı Sinema-Resim ilişkilerinde de söz konusudur. "Resim ve sinema dediğimizde bir göbek bağının iki ucundan bahsediyoruz. Henri Matisse bir şarkıcı için ses duyarlılığını bir ön koşul olarak belirtiyor ve ressam için de güçlü bir renk duyarlılığını şart koşuyordu. Resim ve sinema arasındaki bu kan bağının temeli "görüntü" olduğuna göre bir adım daha öteye giderek, bir yönetmenin hatta bir romancının da iyi bir ressam gözüne sahip

olması gerektiğini söyleyebiliriz. Resmin filme, filmin de resme kattığı görsel değerler hep var çünkü (Özgür, 2003: 14). Sinemasal alanda diğer disiplinlerden gelmiş olan sanatçılara sıklıkla rastlanır. Sinema diğer sanatları kendinde birleştiren yapısı ile hemen hemen bütün disiplinlerdeki sanatçıların ilgisini çekmiştir. “Gerçekten de pek çok film ustasının çizim, tasarım gibi görsel sanatlarla olan uğraşları onların anlatım dillerini daha da pekiştirmiştir... Federico Fellini yönetmenlikten önce mizah dergilerinde çizimler yapıyordu, hatta çizgi kahraman Mandrake’nin bir bölümünü bile resmetmişti. Orson Welles ise uç bir örnek, Dokuz yaşında resim yapıyordu, üstelik Wiscontin gazetesinde manşete çıkacak kadar olgunlaştırmıştı çizimlerini. Derek Jarman ve Peter Greenaway aynı zamanda hem yönetmen hem de ressamdı. Akira Kurosawa’nın resimle dostluğu daha da ileride (Özgür, 2003: 14). Özellikle resim geleneğinden gelecek sinemasal alanda kompozisyonlarını resimsel değerler ile donatan yönetmen sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. “Kurosawa film karesinde yer alacak her bir öğeyi düpedüz bir ressam gibi düşünüyor, tonlarca guaj, suluboya tasarılarından sonra kameranın arkasına geçiyordu. Ya Hitchcock? O da çekimden önce bin bir türlü çizgi roman türünde karalanmış eskizler biriktirmekteydi. Andrei Takowski, Carpaccio’ya bayılıyordu. Onun bol figürlü kompozisyonlarının masalsı güzelliklerinden, atmosferlerinden çok etkilenmekteydi. Jean Renoir, Monet’in “Kırda Öğle Yemeği” adlı kompozisyonundan sinemaya uyarlamalar yapmıştı. Ettore Scola da o unutulmaz filmi “Balo” için eskizler oluşturmuştu (Özgür, 2003: 14).

Monet, ‘Kırda Öğle Yemeği’ 1863

Sanatların kendi anlatım dillerini oluştururken geçmiş birikim ve deneyimlerden yararlanması kaçınılmazdır. "Bilimden de doğsa bir sanat, yeni bir buluş bir anda yeni bir dünya kuramaz. Yapabileceği şey, var olanın içine yerleşerek, onu değiştirerek, kendine mal ederek evrime girmesidir" (Çakır, 2003: 110). Sinema temelinde görsellik yatan sanat olarak kendisi gibi görsel olan fotoğraf ve resim disiplinleriyle yoğun etkileşim içerisinde. “Fotoğrafın resmin dilinden ödünç aldığı gibi, sinema da neredeyse bütün sanat disiplinlerinden ödünç alır. Monaco’ya göre ilk sinemacılar resim yapıyor, roman yazıyor, drama gerçekleştiriyorlardı (Monaco, 2001: 42). Sinema-Resim arasındaki ilişkiler göstergelerarasılık bağlamında sözsiz olmayan (resim) ile işit-görsel olan (sinema) arasındaki alış-veriş işlemlerini ifade etmektedir. Sinema ya da resme ait unsurlardan biri diğer disiplinde yer aldığı anda göstergelerarasılık süreci başlamış olur. Sinemasal verilerin resim alanında (ya da tam tersi) kullanıldığı ve bu iki disiplinin birbirlerini sıklıkla alıntılıdığı bilinmektedir. Örneğin bir resim unsuru filmsel süreçte yer aldıktan sonra yeni anlamlara açık olabildiği gibi 'okur' tarafından yeni yorumlara da neden olur. "Alt-

man'ın Beşli adını taşıyan filmini izledikten sonra Bosch'un reproduksiyonlarını incelediğimizde resimlerin yepyeni bir anlam kazandığını; adeta hareketlendiğini; filmdeki imajların katılımıyla resimlerin tamamlanıp süreklilik taşıdığını görebiliriz. Bir yanda Altman'ın Bosch'tan etkilenip yapıtı, öbür yanda Altman'ın 'Beşli'sinden etkilenerek bizim Bosch'u yeniden üretmemiz. Farklı yüzyıllarda yaşayan ve farklı sanat dallarında etkinlikleri olan iki sanatçı eşine az rastlanır biçiminde ve hiç bitmeyecek bir süreçte buluşuyor, birbirini tamamlıyor. Buna kısaca Bosch'ta Altman'ı Altman'da Bosch'u seyretmek diyebiliriz" (Cibiroğlu, 1985: 87). Sinema-Resim ilişkisinde başta ışık zorunluluğundan hareketle görüntü sanatları olarak bu iki disiplin arasında aç, kompozisyon, çerçeve gibi ortak alanlar olduğu açıktır. Farklı iki gösterge dizgesine sahip olan bu sanatlar arasında kurulan ilişkilerde sinema resimden daha çok yararlanır görünür; ticari olmayan filmlerde yönetmenler çoğunlukla resim sanatından alıntılar yaparak görsel denklilikler yakalama arayışındadırlar. Sinema içerik olarak resimlerden yola çıkabildiği gibi aksi yönde filminden etkilenen ressamların çalışmaları da mümkündür. "Francis Bacon Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı adlı filminden bir kareyi kullanmış, resimlerinde yaşamın buna benzer gergin anlarını yakalamaya çalışmıştır" (Başar, 1995:100). Ancak her iki gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemlerinde bazı teknik sorunların varlığı söz konusudur. Örneğin "resmin ana unsurlarından olan renk ve derinliğin sinemada aslına uygun şekilde aktarılamadığı açıktır. Bu durum ilk siyah-beyaz çalışmalar için de geçerlidir. Ancak rengin ortaya çıkışıyla sorun biraz daha ağırlaşmaktadır. Hiç kimse rengi yeniden üretemez. Burada anlatılmak istenen tam olarak aynı karışımın tekrar elde edilmesinin olanaksızlığıdır. Diğer taraftan film ona bir birliktelik kazandırmaktadır. Ancak resmin derinliğinin kaybolmadığını kimse iddia edemez. Gerçekten de resmin içinde barındırdığı atmosfer ekran tarafından yok edilmektedir" (Andre Bazin, Sinema Nedir, İzdüşüm, 2007, 156). Göstergelerarasılık bağlamında sinemasal alandan etkilenerek üretimde bulunan ressamlar arasında M. Duchamp'ın 'Merdivenden İnen Çıplak' isimli eseri ilgi çekicidir.

Duchamp, 'Merdivenden İnen Çıplak'

"Tuval üzerindeki perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirme çabasındaki Picasso, Brague ve diğerleri sinemanın karmaşık sürekli değişen perspektiflere olanak sağlaması (hatta cesaretlendirmesi) nedeniyle sinemanın meydan okuyuşuna doğrudan yanıt veriyorlardı. Bu anlamda

‘merdivenden İnen Çıplak’ sinemanın çok yönlü perspektifini tuval üzerinde dondurma girişimidir" (Monaco, 2008: 45). Sinema tarihinde özellikle ünlü ressamların hayatlarının konu edildiği filmler, onların oldukça iyi bilinen tabloları sinemanın kendi araç-gereçleriyle sinemasal dilde yeniden üretilmişlerdir. Örneğin Godard *Passion* (Tutku) isimli filminde alıntılardığı resimleri neredeyse yeniden yazar. Godard, "hep alıntı kullandım, yani hiç bir şey icat etmedim. Aldığım notlardan yola çıkarak, gördüğüm işe yaramaz unsurları sahneye koydum: bu notlar okuduğum kitaplardan ya da başkasının söylediklerinden oluşuyordu" (Aktulum, 2011: 39) cümlesiyle alıntıyı ne kadar önemseydiğini açıkça belirtir. Godard sinema-resim ilişkisine dair "sinema eylem halindeki ölümü filmleştirebilir. Filme geçtiğiniz kişi yaşlanma sürecindedir ve bir gün ölecektir. Oysa resim durağan, film ilginçtir" (Godard, der. Yılmaz 1993: 31) yorumuyla sinemanın süreçsel bir devrinime sahip olduğunun altını çizer. Ressamların hayatları da sinemada içerik olarak oldukça ilgi çekici olmuştur. Bu tür filmlerin resim sanatı olgusunu doğru olarak yansıtmadığı ressamlar tarafından sıklıkla savunulur. "Onların dramatik ve mantıksal birimi zamansal olarak yanlış ve hayali verilere dayandığı biçimde şikayetler yapılmaktadır" (Bazin, 2007: 155). Konusunu ressamların yaşamlarından alan filmler arasında 'Van Gogh', 'Goya', 'Yaşam Arzusu', 'El Greco', 'Surviving Picasso' ve 'Rembrandtın Aşkları ve Sanatları' isimli çalışmalar sayılabilir. "Van Gogh" ve 'Goya' filmleri iki ressamın çalışmalarını tam olarak yansıtan yapımlar değildirler. Bu filmler kendi doğruları yönünde ilerlerler. Onların kendi kaynaştırma yasaları vardır. Sinemanın işlevi resme hizmet etmek ya da onu baltalamak değil varlığına yeni bir boyut kazandırmaktır (Bazin, 2007: 159). Resim sanatının temel unsurlarıyla sinemayı sıklıkla etkilediği görülmektedir, Godard 'Passion'da Goya ve Rembrandt'ın ünlü tablolarını sinemasal dille yeniden üreterek kurgulamıştır.

Goya, *The Third of May, 1808*

Resimler resmin değil, sinemanın araçlarıyla kurgulanır. Örneğin oyuncular poz verme ve kıpırdamadan durma işlemi gerçekleştirirler; ressamın tuvalindeki oyununun yerine geçen sinema ışığı arka planda telkin edilir" (Aktulum, 2011: 39).

Rembrandt Nightwatch - Godard Passion

Passion filminde Godard'ın kamerası canlandırılmış resimler arasında dolaşarak ayrıntılara yaklaşıyor. Bu filmde sinemalaştırılmış resimleri kullanma gerekçesini "alabildiğine küçük bir ögeyi, alabildiğine büyüğün açıklayabileceğine inandığı" savıyla açıklayan Godard "bu dönem ressamlarının hem bireyi hem de kalabalıkları resmetmeyi bildiklerini, sessiz sinemanın da bunu başardığını, ama bugünkü sinemacıların kalabalıkları değil biçimlenmemiş bir yığını gösterebildiklerini" söyler (Karamustafa, 1995: 90). Resim ile sinema arasındaki ilişkiler incelendiğinde her iki sanatın da görüntüler aracılığıyla anlam ürettiğini görülür. Sinema görüntüye hareket kazandıran olanaklarıyla görsel imgelere daha zengin anlamlar yükleyebilen yapıya sahiptir. Nikita Mihalkov'un 'Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça' adlı yapıtı da sinemasal alanda Monet'e sıklıkla gönderme yapar ve yeniden yorumlar.

Nikita Mihalkov, 'Mekanik Bir Piyano İçin Bitmemiş Parça'

Bu çalışma resim sanatına ısrarlı göndermeler yapan, baştan sona empresyonist ressamların, daha çok Monet'in resimlerini andıran mekanlar, renkler, giysiler ve istiflemelelere bezenmiş bir filmidir (Karamustafa, 1995: 90). İngiliz Ressam yönetmen Peter Greenaway "görsellik aracılığıyla imge yaratmak ya da imge aracılığıyla zorlu ve zorlayıcı görselliğe ulaşmak için resim sanatının ona sağladığı kaynağı sonuna kadar kullanır. Ona göre "doğal olarak sinema resim

değildir ve her halükarda hareket edecektir. Greenaway, resimsel öğeler ile filmlerine estetik bir unsur kazandırırken anlatımcı yapıya en fazla yaklaşan 'Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' filmiyle gerçek sahnelerin birer eleştiri metaforuna dönüşmesi bağlamında önemli bir başarı elde eder" (www.kameraarkasi.org). Ali Erdoğan Greenway'in Tuval Bedenler isimli film çalışmasını "eşyaları, nesneleri, görüntüleri, düşünceleri ve olayları gösteren performans sahnelerden oluşmuş sinematografik bir sergi olarak değerlendirir" (Erdoğan, 1998:137).

Peter Greenway, Pillow Book (Tuval Bedenler)

Greenway'in sinema-resim ilişkisine konu olan diğer filmi de 'Ressamın Kontratı'dır. Resim kökenli yönetmen filminde "17. yüzyıl İngiliz resminden, Caravaggio'dan, Rafaello'dan ve Flaman ressamlarının iç mekan resimlerinden bol bol yararlanır. Resim bir katkı sunarak sinemanın hizmetine girer ve küçük, zaman zaman da büyük abartma paylarıyla makyajın, ışığın ve giysilerin olumlu kullanımıyla görüntüler zenginleşerek yeniden yorumlanır" (Karamustafa, 1995: 91).

Greenway, The Draughtsman's Contract (Ressamın Kontratı)

Yanı sıra ünlü ressamların yaşamları sinemaya aktarılırken yapıtların sinemasal çözümlemeleri ele alındığı gibi, özellikle belge filmlerinde bir ressamın çalışma tarzı sinemasal vurgulamalarla perdeye yansıtılarak da bu ilişkinin bir başka yönü ortaya çıkar. Sinemanın arşiv-belge niteliği, özellikle de belgesel filmlerde açıkça görülür. Örneğin, "Clouzot, 1984 Sinema Günleri programında izlenen 'Picasso'nun Gizemi' (Le Mystere de Picasso)'nde büyük ressamın çizgi ve lekelerle yarattığı mucizenin sinemaya yansıtılmasını sağlar" (Onaran, 1985: 81).

Clouzot, Le Mystere de Picasso

İtalyan yönetmen Antonioni'nin 'Kızıl Çöl' filminde de resme göndermeler vardır. “De Chirico’yu andıran metafizik sürrealizm film boyunca sürekli hissedilir. Uygarlığın bütün sahneleri tek bir sahne içinde kurgulanmış durumdadır. Zaman sorunsalı uzamış, bu belli bir seyir disiplini içinde gerçekleştirilmiştir. 'Seven' filmi H. Bosch'un 16. yüzyılda yaptığı 'Yedi Günah' isimli tablosunun sinematografik yorumu olarak görülebilir. Arkaik romantik çizgiler film boyunca ortaya çıkmaktadır. Film bir çeşit kolajdır. Yönetmen içinde bulunduğumuz tarihsel dönem itibariyle postmodern dadaist espri ile kavramsal sanatın içerik olarak sunumunu beraberinde getirmiş görüntüler ortaya koymaktadır” (Tumay, 1999: 65).

H. Bosch, 'Yedi Günah'

Dünya sinemasında resimden etkilenmiş önemli yönetmenlerden olan Akira Kurosawa ilk başlarda resim eğitimi alarak sinemaya ressam olarak başlar ve storyboard'larla çekilecek sahneleri

önceden görselleştirir. "Kurusowa film karesinde yer alacak her bir öğeyi düpedüz bir ressam gibi düşünüyor, tonlarca guaj, suluboya tasarılarından sonra kameranın arkasına geçiyordu" (Özel, 2007: 64).

Kurusowa, Rashomon

Kurosawa'nın Rashomon filminde resimsel etkiler görülmekle beraber özellikle 'Ran' isimli filmde "Sarı, kırmızı, mavi renkleri kişiselleştirerek Ekspresyonist vizyonlar yarattığı" bilinir. Kurosawa'nın 'Düşler' filmi ise büyük bir fresk görünümündedir. İnsanlık tarihi görselleştirilerek sahnelenmektedir. Yani görsel bir panorama söz konusudur. Her bir epizoda ayrı bir estetik ve teknik hakimdir. Bu filmde resme o kadar çok gönderme yapılmaktadır ki, örneğin II. Dünya Savaşı'ndan dönen bir askerin tünele girerken karşıdan bir ölümler ordusu çıktığını gösteren sahne H. Boschvari bir üsluptur.

Kurosawa, Düşler, 1990

Aynı filmde bu sefer genç bir Japon'un Fransa kırlarında gezerken Van Gogh'la karşılaşma sahnesi, üslup olarak sinematografik estetikle yaratılırken sahne Van Gogh tabloları gibi yorumlanmıştır. (Tumay, 1999: 65).

Kurosawa, Düşler, 1990

Özellikle epik anlatımla gerçekleştirdiği ve ödüller aldığı filmlerle ünlenen Kurosawa, 1990'da yönettiği sekiz kısa öyküyü kapsayan *Dreams*'de Van Gogh'a olan hayranlığını *Crows* başlıklı öyküde gösterir. Yazar Van Gogh'un "les Tournesols" başlıklı resminde gezintiye çıkar. Film böylelikle izleyicinin resimleri algılayış biçimini yeniler. Alıntılar yaratıcı bir işlem durumuna getirilirler. İki ayrı gösterge dizgesini birleştiren (bir resim ve bir film) yaratıcı bir etkinlik olur. Resimle film birbirine karışmadığından alıntı aşırma ya da körü körüne taklit işlemi olmaktan çıkar" (Aktulum, 2011: 40). Gerçeküstücü ressamalarda Salvador Dali de sinemaya ilgi duyanlar arasındadır. Sinemayı modernizminin ifadesi olarak gören Dali, Luis Bunuel'le birlikte *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'ın senaryosunu yazmış, Alfred Hitchcock filmlerinden 'Öldüren Hatıralar'ın rüya sahnelerini tasarlamıştır. Hitchcock bu filmin psikanaliz sahnelerinde Dali'nin fantezilerinden yararlanır ve aktörün bilinçaltının yavaş yavaş çözülmesi anları Dali iç içe ve sonsuza açılan sessiz kapı görüntüleriyle yorumlar. Deneysel sinemanın ilk örneği olan 'Bir Endülüs Köpeği' ise Salvador Dali ve yakın arkadaşı Luis Bunuel'in gördükleri bazı rüyaları birbirlerine anlatmaları esin kaynağı olmuştur. Bunuel'in ifadesiyle bu ilk filmi "iki düşün bir araya getirilmesiyle" başlamıştı. Klasik bir hikayesi olmayan film, sinema tarihinin en bilinen sahneleri arasında yer alan, usturayla bir kadının gözünün yarıldığı sahneyle açılıyor. Usturalı adamı Bunuel kendisi oynamıştır (Wikipedia.org). Pasolini'nin 'Dekameron', 'Canterbury Masalları' ve 'Binbirgece Masalları' üçlemesinde Hint minyatürlerine, 'Kelile Dimne' tasvirlerine kadar uzanan Doğu ve Batı resim geleneklerinin üstün bir yorumla dramatik yapıda eritilmesi söz konusudur. Fellini'nin filmlerindeki erotizm Clovis Troquille'den Balthus'a uzanan bir resim dünyasından geçerler. Eisenstein gibi Fellini'de bir filmi baştan sona plastik olarak kurabilme becerisine sahip yönetmenlerdendir (Sayar, 1995: 97). Sinema-resim arasındaki görsel denkliklere bir diğer örnek Goya'nın 'Üç Mayıs' adlı tablosuna Spielberg'in yaptığı göndermedir. Bu tablonun bir benzeri film karesi içinde resimsel tüm değerlerinin kullanıldığı 1997 yapımı *Amistad* filminde görülür (Özel, 2007: 65).

Goya, 3 Mayıs, 1814.

Üç Mayıs, Goya, 1814

Spielberg'in "Amistad" filminden, 1997

Amistad, Spielberg, 1997

Caravaggio, Derek Jarman, 1986

Konser, Caravaggio, 1595,

Bir diğer örnek yönetmen Derek Jarman Caravaggio'nun 'Konser' isimli tablosuna defalarca gönderme yaptığı film çalışmasıdır. Resim sanatında durağan olan figürler sinemasal süreçte sinemanın kendi araç-gereçleriyle yeniden üretilirler.

Caravaggio, Derek Jarman, 1986

Konser, Caravaggio, 1595

Dünya sinemasındaki bu örnekleri yanı sıra Türk sinemasında da resim sanatı ile bağ kuran yönetmen ve filmleri görmek mümkündür. Ressamların yaşamlarının sinemaya konu edilmesi Türk Sinemasında da örneklenir. 'Renklerde Kaybolan Hayat' uzun yıllar vatanından uzak

kalan ünlü ressam Fikret Mualla'nın hayatını anlatır. İlginç olan bu filmin yapımcılığını da Fikret Mualla gibi ressam olan Metin Güngör üstlenir. Erden Kıral'ın 'Hakkari'de Bir Mevsim' adlı filminde resme ilişkin göndermeler bulabiliriz. “Film boyunca kar bir tuval gibi kullanılmış durumdadır. Resim sanatına baktığımızda Bruegel'in tablolarında filmin karşılıkları ortaya çıkmaktadır. Özellikle de 'Çocuk Oyunları' adlı tablo filme ilişkin çok sayıda görsel motifin bir arada bulundurmaktadır” (Tumay, 1999: 65-66). Metin Erksan 'Sevmek Zamanındaki doğa ve tasvir kavrayışıyla olsun 'Sensiz Yaşayamadaki insan-mekan kavrayışıyla olsun 'resimsel film' kavramına yaklaşır (Sayar, 1995: 97). Osman Hamdi Bey'in 1906 ve 1907 yıllarında iki farklı versiyonunu çizdiği 'Kaplumbağa Terbiyecisi' adlı tabloda belinde sıkı bir kemerle bağlanmış kırmızı uzun bir giysi giyen sakallı bir adam, mavi çinilerle kaplı eşyasız ve bakımsız bir odada, izleyiciye arkası yarı dönük biçimde dikilmektedir. Adamın ayaklarının dibinde, yerdeki yaprakları yemekte olan kaplumbağalar görünür. Bu ünlü tabloya yönetmenliğini Ezel Akay'ın yaptığı 'Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?' Filminde neredeyse kopya sayılabilecek biçimde gönderme yapılır.

Kaplumbağa Terbiyecisi, Osman Hamdi, 1907

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü, Ezel Akay, 2006

Resim ve sinema arasındaki kan bağıının temeli “görüntü” olduğuna göre bir adım daha öteye giderek, bir yönetmenin hatta bir romancının da iyi bir ressam gözüne sahip olması gerektiğini söyleyebiliriz. Resmin filme, filmin de resme kattığı görsel değerler hep vardır çünkü. Gerçekten de pek çok film ustasının çizim, tasarım gibi görsel sanatlarla olan uğraşları onların anlatım dillerini daha da pekiştirmiştir (Özel, 2007: 64).

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Öteki yay. Ankara.
- Aktulum, K. (2004). Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki yay. Ankara.
- Aktulum, K. (2010). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, Öteki yay. Ankara.

- Atalay, R. (2017). Güzel Sanatlar, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 3646 Açık öğretim Fakültesi Yayını No: 2474, Editör Halit Turgay ÜNALAN
- Bayram, N. Film ve Video Kültürü, 2013, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2771 Açık öğretim Fakültesi Yayını No: 1729, Editör Nedim GÜRSES
- Barthes, Roland Yazı Üzerine Çeşitlemeler/Metnin Hazzı Çev. Şule Demirkol, YKY, İstanbul, 2006.
- Barthes, Roland, Göstergebilimsel Serüven, Çeviren: Mehmet Rifat ve Sema
- Barthes, Roland, S/Z, Çeviren: Sündür Öztürk Kassar, YapıKredi Yayınları,
- Bazin, A. Sinema Nedir?, 2007, İzdüşüm, İstanbul.
- Best-Kellner, Steven Douglas, Postmodern Teori, Ayrıntı Yay. 1. 1998
- Can-Aytaş, Aytekin-Murat, Varoluşun Trajedyası: "Sen Aydınlatırsın Geceyi"Filminin Göstergebilimsel Analizi, ASOS Journal, , sayı 45, Mayıs 2017.
- Doltaş, Dilek Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar, Telos Yayıncılık 1999.
- Eagleton, Terry (1999). Postmodernizm Yanılsamaları. Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fukuyama, Francis, Tarihin Sonu Mu?, Çev: Yusuf KAPLAN, Rey Yayınları, Kayseri, 1993 Fukuyama, 1993.
- Gökberk, 1997, Macit Kant ile Heder'in Tarih Anlayışı, Dost. 1997.
- Monaco, J., Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, İstanbul, 2001.
- Monaco, James Yeni Dalga, çev. Ertan Yılmaz, a.g.e.,2001,Monaco, Bir Film Nasıl Okunur, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yay. 2001.
- Rosenau, Pauline Marie Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, (Çev.: Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- Ryan ve Kellner, D. (1997). Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (E. Özsayar çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Saylan, 1993:61-62-seramik Saylan, Gencay 2002 Postmodernizm Ankara: İmge Kitapevi
- Yılmaz, E. Jean Luc Godard der. Ertan yılmaz, gece yay. Ankara, 1993.

MAKALELER:

- Başar, R. Fotoğraf Resim ve Modernizm, Edebiyat Eleştirisi Dergisi, İzmir, 1995.
- Cibiroğlu, Y. Robert Altman'ın Beşlisi ile Bosch Resimleri, Video Sinema, İletişim 1985.
- Çakır, Süreyya Yeni Sinema, Yaz,2003.
- Jameson, Fredric Postmodernizm ve Tüketim Toplumu, Edebiyat Eleştirisi Dergisi, Ocak-Şubat 1993.
- Karamustafa, G. Video-Sanat, İletişim, 1995.
- Karamustafa, Gülsüm Video-Sanat, İletişim, 1995

Onaran, Alim Şerif Video-Sinema, 1985, İletişim yay

Özdemir, Figen Roman Dili, Sinema Dili, Düş Dili..., Varlık, S.1184, Mayıs 2006. - -

Özgür, Ferhat Görüntü Ortaklığı ve Plastik Sanatlar Dergisi

Sayar, Vecdi Video-Sanat, İletişim, 1995, (Mayıs – Ağustos, 2003).