

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**SANATTA ETKİLEŞİM VE FİLM SAHNELERİNİN RESİMSEL
YORUMLAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
İrem YAŞASIN

MALATYA-2022

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SANATTA ETKİLEŞİM VE FİLM SAHNELERİNİN RESİMSEL
YORUMLAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

İrem YAŞASIN

DANIŞMAN

Doç. Mesut YAŞAR

MALATYA-2022

ONUR SÖZÜ

Doç. Mesut Yaşar'ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum **“SANATTA ETKİLEŞİM VE FİLM SAHNELERİNİN RESİMSEL YORUMLAMALARI”** başlıklı tez çalışmasının, bilimsel ahlak ilkelerine aykırı düşmeden ve herhangi bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve tez oluşturulurken yararlanılan bütün kaynakların ve resimlerin hem metin içerisinde hem de tezin sonunda yer alan kaynakça bölümünde yöntemine uygun biçimde belirtildiğini onurumla doğrularım.

İrem YAŞASIN

TEŐEKKÖR

Tez yazım aŐamasında ilgi ve sabırla, değerli bilgilerini benimle paylaŐan, yaptığı yorumları ve önerileriyle en verimli Şekilde yol almamı sağlayan tez danıŐmanım Doç. Mesut Yaşar'a teŐekkÖr eder ve saygılarımı sunarım.

Aynı zamanda tez yazım sÖrecinde maddi ve manevi olarak her tÖrlÖ desteği gÖsteren, ilgi, sabır ve heyecanla bu sÖreğte benimle birlikte olan aileme de teŐekkÖrlerimi sunarım.



ÖZET

YAŞASIN, İrem, Sanatta Etkileşim ve Film Sahnelerinin Resimsel Yorumlamaları, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2022.

Tarihte sanatın diğer disiplinler ile etkileşim kurması her ne kadar ilk çağlara kadar uzansa da, bu etkileşim modernleşme (beraberinde sanayileşme) süreciyle hız kazanmıştır. 20. yüzyılın başlarından günümüze kadarki süreçte bilim ve teknoloji alanlarında pek çok gelişme olmuştur. Bu gelişmeler toplumların bakış açısını, etiğini, kültürünü ve kültürünün en önemli ürünü olan sanatını dönüştürmüştür. Bütün teknolojik ve bilimsel gelişmeler sanat disiplinlerinin birbirleri ile etkileşim oluşturmasını sağlamıştır. Sinema, resim, müzik, vb. gibi sanat dalları disiplinler arası etkileşim sürecinden geçmiş ve bu etkileşimler sonucunda sanat çoklu, girift bir yapıya kavuşmuştur. Bu kültürel değişim ve dönüşüm ortamında sanatçının kimliği saf bir şekilde kalmayıp değişmiştir.

Resimlerin oluşturulmasında yol gösterici olan ana fikir açıklanıp, sanat tarihinde ki yerinde konumlandırılmaya çalışılırken nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Tez kapsamında sinema sanatını açıklamak için öncelikle Endüstri Çağına ve bu çağın olanaklarından hareketle icat edilmiş olan fotoğraf makinesine değinilmiştir. Bu tezin amacı sinema ve resim sanatının ilişkisini açıklamak ve film sahnelerinden yola çıkılarak oluşturulan resim, dijital manipülasyonlar ve video işlerini anlamlandırmak, bu yolla özgün bir sanatsal dil yakalamaktır. Ele alınan filme ait sahnenin bir anı, yapılan resimleri, dijital manipülasyonları ve videoları şekillendiren temel unsurdur. Film sahneleri yaratım sürecine yön veren temel unsur olarak görülse bile, ortaya çıkan işler yeni bir anlam bütünü oluşturur. Film sahnesi resimsel olarak yeniden yorumlanmış ve başka bir sanat disiplinine ait yeni ürün olarak kendine mal edilmiştir.

Tez kapsamında yapılan resimler, yukarıda da belirtildiği gibi sinema ve resim sanatının birlikteliği ile şekillenmiştir. İzlenen filmde dikkat çekici bulunan ve seçilen bir sahneye yoğunlaşarak resimler oluşturulmuştur. Böylelikle disiplinler arası bir yaklaşım benimsendiği düşünülmektedir. Disiplinlerin birlikteliğinden faydalanılarak lisans döneminde 5 adet resim, yüksek lisans dönemindeyse 14 adet resim ve 1 adet

video manipölasyonu yapılmıştır. Oluşturulan resimlerde tek bir tekniğe odaklanılmamıştır. Farklı imkân ve teknikler denenerek bu süreçte özgün bir resimsel dil oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatta Etkileşim, Disiplinler Arası, Film Sahneleri, Sinema, Fotoğraf



ABSTRACT

YAŞASIN, İrem, Interaction in Art and Pictorial Interpretations of Film Scenes, Master Thesis, Malatya, 2022.

Although the interaction of art with other disciplines in history dates back to the first ages, this interaction has accelerated with the process of modernization (accompanied by industrialization). From the 20th century to the present, there have been many developments in science and technology. These developments have transformed societies' perspectives, ethics, culture, and art, which is the most essential product of their culture. All technological and scientific developments have enabled art disciplines to interact with each other. Cinema, painting, music, etc., branches of art such as these have gone through the process of interdisciplinary interaction; as a result of these interactions, art has gained a multiple and intricate structure. In this cultural change and transformation environment, the artist's identity did not remain pure but changed.

In order to explain the art of cinema within the scope of the thesis, first of all, the Industrial Age and the camera that was invented based on the possibilities of this age were mentioned. This thesis aims to explain the relationship between cinema and the art of painting and make sense of the image, digital manipulations, and video works created based on the movie scenes, thus capturing a unique artistic language. A moment of the scene of the movie under consideration is the fundamental element that shapes the pictures, digital manipulations, and videos. Even if the movie scenes are seen as the main element that directs the creation process, the resulting works create a new whole of meaning. The movie scene was reinterpreted pictorially and appropriated as a new product belonging to another art discipline.

The paintings within the scope of the thesis are shaped by the combination of cinema and painting, as above. Drawings in a remarkable place and concentrating on a period of time in the watched movie. Eroded children in an interdisciplinary intercommunal. By making use of the unity of the disciplines, 14 pictures and 1 video manipulation were made during 5 postgraduate semesters. The images created are not

focused on a single technique. This is a unique pictorial language by trying different and techniques.

Keywords: Interaction in Art, Interdisciplinary, Film Scenes, Cinema, Photography



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç	1
1.3. Önem.....	1
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlılıklar	2
1.6. Yöntem	3
1.7. Tanımlar.....	3

İKİNCİ BÖLÜM

BİLİM, SANAT VE TEKNOLOJİNİN ETKİLEŞİMİ VE MODERN ÇAĞDAN POST-MODERN ÇAĞA GEÇİŞ

2.1. Fotoğrafın İcadı.....	8
2.1.1. Endüstri Çağında Fotoğrafın İcadına Bakış.....	8
2.1.2. Fotoğrafın İcadının Sanata Etkisi.....	10
2.1.2.1. Fotoğraf İmgesinin Geçmişi ve Geleceği	13
2.2. Sinemanın Doğuşu	19
2.3. Sinema-Resim İlişkisi	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLERİN KONUSUNUN ORTAYA ÇIKIŞI

3.1. Resimlerin Oluşum Süreci.....	42
3.2. Tez Kapsamında Yapılan Resimlerin Çözümlemeleri.....	52
SONUÇ	77
KAYNAKÇA.....	79



RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1: Leonardo Da Vinci, Kağıt Üzerine Mürekkep, 25.5 × 17.6 cm, 1487, Fransız Enstitüsü, Paris, Fransa	6
Resim 2.2: Leonardo Da Vinci, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1500, Biblioteca Ambrosiana, Milan, İtalya	6
Resim 2.3: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Panel Üzerine Yağlıboya, 220 × 389 cm, 1510 - 1515, Prado Müzesi, İspanya, Madrid.....	11
Resim 2.4: Claude Monet, İzlenim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68 × 48 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Fransa, Paris	11
Resim 2.5: Camera Obscura temsili resim	13
Resim 2.6: Nicephore Niepce, Pencereden Görünüş, 1826	14
Resim 2.7: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, ykl. 1838	15
Resim 2.8: Henry Peach Robinson, Son Nefes, 1858	16
Resim 2.9: Etienne Jules Marey, Silah Biçiminde Fotoğraf Makinesi Temsili Resim..	17
Resim 2.10: Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, 1878.....	18
Resim 2.11: Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Kadın, 1872	18
Resim 2.12: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No. 2, T.Ü.Y.B, 147 × 89,2 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia	19
Resim 2.13: Lumiere Kardeşler, Fabrikadan Çıkış, 1895	20
Resim 2.14: Akira Kurosawa, Ran, 1985.....	27
Resim 2.15: Akira Kurosawa, “Ran” film sahnesi için yapılan bir storyboard çalışması.....	27
Resim 2.16: Akira Kurosawa, Madadayo, 1993	28
Resim 2.17: Akira Kurosawa, “Madadayo” film sahnesi için yapılan storyboard çalışması.....	28
Resim 2.18: Akira Kurosawa, Dream, 1990	29
Resim 2.19: Akira Kurosawa, “Dream” film sahnesi için yapılan bir storyboard çalışması.....	29
Resim 2.20: Guillermo Del Toro, Pan’s Labyrinth film için yapılan eskiz çalışması 1	30
Resim 2.21: Guillermo Del Toro, Pan’s Labyrinth, 2006.....	30
Resim 2.22: Guillermo Del Toro, Pan’s Labyrinth film için yapılan eskiz çalışması 2	31
Resim 2.23: Guillermo Del Toro, Pan’s Labrinth, 2006.....	31

Resim 2.24 : Andrea Mantegna, Ölü Mesih, T.Ü.K.T., 68 cm × 81 cm, 1475 - 1478, Brera Art Gallery, Milano	32
Resim 2.25: Bela Tarr, The Turin Horse, 2011	32
Resim 2.26: Andrey Zvyagintsev, Vozvrashchenie, 2005	33
Resim 2.27: Lars von Trier, Melancholia, 2011	34
Resim 2.28: John Everett Millais, “Ophelia”, T.Ü.Y.B., 76.2 × 111.8 cm 1851-1852, Tate Britain, Londra	34
Resim 2.29: Andrey Rublev, Teslis, Tempera, , 142 × 114 cm, 1411 veya 1425-1427 Tretyakov Galery, Moskova	36
Resim 2.30: Sergei Parajanov, Mona Lisa kolaj 1, 1924-1990.....	37
Resim 2.31: Sergei Parajanov, Mona Lisa kolaj 2, 1924-1990.....	37
Resim 2.32: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmeni Theme, 1985	38
Resim 2.33: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmeni Theme, 1985	38
Resim 2.34: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmeni Theme, 1985	39
Resim 2.35: Dorota Kobiela, Hugh Welchman, Loving Vincent, 2017	39
Resim 2.36: Chris Maker, La Jetee, 1962	40
Resim 2.37: Chris Maker, La Jetee, 1962	40
Resim 2.38: Murat Palta'nın Minyatür Tekniğiyle Hazırladığı “The Dark Knight” Film Afişi	41
Resim 2.39: Murat Palta'nın Minyatür Tekniği Kullanarak Hazırladığı “The Shining” Film Afiş	41
Resim 3.1: “En Derin Arzu”, TÜYB, 120 × 140 cm, 2018	43
Resim 3.2: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979	44
Resim 3.3: “Terk Edilmiş Doğa”, TÜYB, 120 × 140 cm, 2018	45
Resim 3.4: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979	46
Resim 3.5: “Doğayı Dinlemek”, TÜYB, 90 × 110 cm, 2018	47
Resim 3.6: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979	47
Resim 3.7: “Kıyamet Duası”, TÜYB, 100 × 100 cm, 2018.....	49
Resim 3.8: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979	49
Resim 3.9: “Solaris”, TÜYB, 90 × 140 cm, 2018.....	50
Resim 3.10: Andrey Tarkovski, Solaris, 1972	51
Resim 3.11: Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011	52

Resim 3.12: “Bir Zamanlar Elmalar”, TÜAB, 30 × 30 cm (×20), 2019.....	53
Resim 3.13: “Bir Zamanlar Elmalar 1”, KÜKT, 30 × 30 cm (×8), 2019.....	54
Resim 3.14: “Bir Zamanlar Elmalar 2”, DBÜKT, 30 × 30 cm (×5), 2019.....	55
Resim 3.15: “Bir Zamanlar Elmalar – Glitch” VDM, 2019	56
Resim 3.16: Andrey Tarkovski, Ayna, 1975.....	57
Resim 3.17: “Bekleyiş”, TÜYB, 100 × 100 cm, 2020.....	58
Resim 3.18: “Bekleyiş 2”, KÜDB, 30 × 30 cm (×6), 2020.....	59
Resim 3.19: Sergei Parajanov, Narın Rengi, 1969.....	60
Resim 3.20: “Narın Rengi”, KÜYB, 30 × 30 cm(×5), 2021	61
Resim 3.21: “Narın Rengi 2”, TÜYB, 30 × 40 cm (×6), 2021	62
Resim 3.22: “Narın Rengi 3”, KÜKT, 35 × 50 cm (×2), 2021	63
Resim 3.23: “Narın Rengi 4” DBÜKT, 35 × 50 cm, 2021	64
Resim 3.24: “Narın Rengi 5” KÜDB, 50 × 70 cm (×2), 2021	65
Resim 3.25: “Narın Rengi 6”, TÜKT, 35 × 50 cm (×2), 2021.....	65
Resim 3.26: “Narın Rengi 7”, TÜKT, 30 × 30 cm (×6), 2021.....	67
Resim 3.27: Lars von Trier, Deccal, 2009	68
Resim 3.29: Theodoros Angelopoulos, Ağlayan Çayır, 2004	71
Resim 3.30: “Silikleşen Anı”, TÜKT, 120 × 140 cm, 2021	72
Resim 3.31: “Sandalyenin Yalnızlığı”, TÜKT, 30 × 40 cm (×3), 2021	73
Resim 3.32: Ridley Scott, “Bıçak Sırtı 2049”, 2017	74
Resim 3.33: Ridley Scott, “Bıçak Sırtı 2049”, 2017	74
Resim 3.34: “Sisin Sakladığı”, TÜYB, 35 × 50 cm, 2021	75
Resim 3.35: “Sisin Sakladığı 1” TÜYB, 35 × 50 cm, 2021	75

KISALTMALAR

Ykl.	: Yaklaşık
Yy.	: Yüzyıl
No.	: Numara
M	: Metre
Cm	: Santimetre
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
TÜAB	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
TÜKT	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
PÜYB	: Panel Üzerine Yağlı Boya
PÜAB	: Panel Üzerine Akrilik Boya
KÜKT	: Kağıt Üzerine Karışık Teknik
KÜYB	: Kontrplak Üzerine Yağlı Boya
KÜDB	: Kağıt Üzerine Dijital Baskı
KÜKT	: Kontrplak Üzerine Karışık Teknik
DBÜKT	: Dijital Baskı Üzerine Karışık Teknik
VDM	: Videoya Dijital Manipülasyon

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Disiplinler etkileşim içerisinde mi hareket etmektedir? Disiplinler arası etkileşim yaratıcı süreçte etkin bir role sahip midir? Farklı disiplinlerin kendi oluşum süreçleri içerisinde gelişmek ve ilerlemek için birbirleri ile etkileşim içerisinde bulunduğunu kavramak neden önemlidir? Teknoloji, bilim ve sanatın dolaylı ya da bazı durumlarda doğrudan etkileşimlerini anlamak yaratıcı süreçler için neden önemlidir? Disiplinler arasında gerçekleştirilen bilinçli bir alışveriş ile eser üretilebilir mi? Etkileşimler sonucunda ortaya koyulan ürün hangi bağlamda ele alınmalıdır? Disiplinlerin etkileşiminden yola çıkılarak üretilen eser, yola çıktığı disiplinlerden hangisi içerisinde yer alır veya bu disiplinler içerisinde yer almalı mıdır? Ortaya koyulan eser yola çıktığı disiplinlerden bağımsız olarak yeni bir anlam bütünü oluşturabilir mi?

1.2. Amaç

Resim sanatının, fotoğraf makinesinin icadından sonra yaşadığı dönüşüme değinmek ve fotoğraf makinesi ile temeli atılan sinema sanatının, resim sanatı ve fotoğrafla bağlantısını açıklamak amaçlanmıştır. Üretim sürecinde etkileşimlerinden yararlanan iki disiplin sinema ve resimdir; sinema ve resim sanatının ortak noktalarının neler olduğunu belirtmek ve etkileşimler sonucunda özgün bir sanatsal dil ile üretim yapılabileceğini örneklerle açıklamak bu tezin temel amaçlarındandır.

1.3. Önem

Sanat, bilim ve teknoloji sıkı bir etkileşim içerisinde. Özellikle endüstrileşme ile birlikte bu alanların birbirleriyle etkileşimi sonucunda pek çok teknolojik buluş gerçekleşmiştir. Tez kapsamında ele alındığında bunlardan en önemlisi fotoğraf makinesinin icadıdır. Resim sanatı ile sinema sanatı arasındaki geçişi sağlayan temel buluş bu teknolojik icattır. Ayrıca, fotoğrafın icadı ile birlikte sanat tarihinin seyrinde bir takım değişiklikler yaşanmıştır; modern sanat akımları ortaya çıkmıştır. Günümüze yaklaştıkça disiplinler arasındaki etkileşimler daha da artmış ve iç içe geçerek yeni

yapılar oluşturmuşlardır. Bu tezde etkileşimlerinden yola çıkılan sanat disiplinleri sinema ve resimdir; iki farklı disiplinden (daha fazla disiplinin bir arada kullanılması da mümkündür.) yararlanarak üretim yapılabileceği fikri önem arz etmekte ve açıklanmaya çalışılmaktadır. Sinema ve resim alanlarının etkileşimi sonucu ortaya konmuş örneklere de yer verilmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bilim, sanat ve teknolojinin tarih boyunca etkileşim içerisinde olduğu ve bu şekilde ilerleme sağlandığı varsayılmaktadır.

Fotoğraf makinesinin icadının, bilim ve teknoloji etkileşiminin bir sonucu olduğu varsayılmaktadır.

Fotoğraf makinesinin icadının, resim ve sinema sanatı arasında köprü görevi gördüğü varsayılmaktadır.

Tüm disiplinlerin, özellikle günümüze yaklaştıkça birbirleri ile daha sıkı bir etkileşim gerçekleştirdikleri varsayılmaktadır.

İki farklı disipline ait özellikler birleştirilerek üretim yapılabileceği varsayılmaktadır.

Ortaya koyulan üretimin, yararlandığı disiplinlerden yola çıkarak oluşturulmuş yeni bir anlam bütünü olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Hazırlanan tez, bilim, sanat ve teknolojinin sürekli etkileşimi sonucu ortaya koyulan yeniliklerden sadece fotoğraf makinesinin icadını ele almakla sınırlandırılmıştır.

Hazırlanan tez, 18. yüzyılda ortaya çıkan endüstrileşme kavramını ve beraberinde modern sanatı, fotoğrafın icadını açıklamak, resim ve sinema sanatının arasında bir köprü görevi gördüğünü açıklamakla sınırlandırılmıştır.

Hazırlanan tez, 18. yüzyılda başlayan, günümüzde de hala etkisi devam eden disiplinler arası etkileşim sürecini ele almakla sınırlandırılmıştır.

Etkileşimleri incelenen sanat disiplinleri, resim ve sinema olarak sınırlandırılmıştır.

Tez kapsamında üretilen çalışmalar 14 adet ile sınırlandırılmıştır.

Video üretimi, filmin resimsel üretim yapmak için seçilen belirli bir kısmı ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Yöntem

Araştırma problemini açıklığa kavuşturmak ve bir çözüme ulaşmak adına nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tezi açıklamak ve çözüme ulaştırmak için kaynak olarak; tez, makale, kitap ve internet ortamında yapılan veri taramaları kullanılmıştır.

Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiler ışığında, tuval üzerine yağlıboya tekniği, ahşap üzerine akrilik boya tekniği, tuval üzerine akrilik boya tekniği, dijital manipülasyon tekniği ve karışık malzeme tekniği kullanılarak üretim yapılmıştır. Resimlerin yapılış süreçlerinde kullanılan, yola çıkılan film sahnesi belirtilmiştir. Film sahneleri, resimlerin çıkış noktasının temelini oluşturmaktadır. Fakat bu sahneler film olarak temsil ettiği anlamdan sıyrılıp resimsel bir üslup, özgün bir resimsel dil oluşturmak için kullanılmıştır. Film sahneleri, resimsel anlatıyı oluşturmakta yola çıkılan malzeme olarak yöntem niteliğindedir.

1.7. Tanımlar

Disiplin: “3. isim Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı <https://sozluk.gov.tr/> (20.10.2020).”

Disiplinler arası: N. A. Cluck ve J. T. Kline'den aktaran Ö. Turna ve M. Bolat (2015); “Disiplinler arası kelimesi kavram olarak, en az iki alanı bir araya getirmek ve birbiri içine almak anlamındadır.”

Etkileşim: “isim Birbirini karşılıklı olarak etkileme işi <https://sozluk.gov.tr/> (20.10.2020).”

Fotoğraf: “1. isim Çeşitli araç ve malzeme kullanarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme <https://sozluk.gov.tr/> (20.10.2020).”

Sinema: “1. isim Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi <https://sozluk.gov.tr/> (20.10.2020).”

Film: “3. isim, sinema Bir oyunun bütünü taşıyan şerit veya şeritlerin bütünü <https://sozluk.gov.tr/> (20.10.2020).”



İKİNCİ BÖLÜM

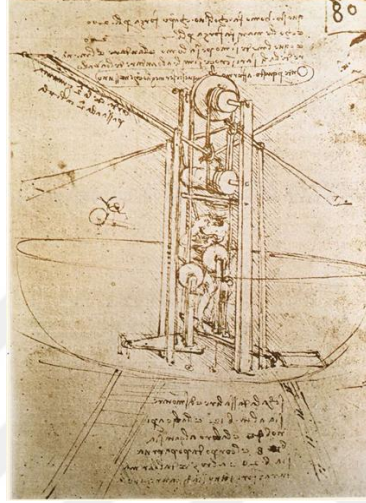
BİLİM, SANAT VE TEKNOLOJİNİN ETKİLEŞİMİ VE MODERN ÇAĞDAN POST-MODERN ÇAĞA GEÇİŞ

İnsan, varoluşunun bilincine vardığı andan itibaren yaşam biçimini ve eylemlerini düşünce yoluyla şekillendirmiştir. İnsanlık tarihi boyunca geçen 60.000 yıl içinde insan, akıl yoluyla sanatı ve bilimi yaratmıştır (İpşiroğlu N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 17). İlk dönem insanının kendisi gibi sanatı da primitiftir. Ancak, bugün primitif diye nitelendirdiğimiz tüm aktiviteler zaman içerisinde basit yapıları özelliklerinden sıyrılarak dönüşüme uğramış ve girift bir hal almıştır. Günümüz sanatında bu girift yapılar katlanarak çoğalmaktadır. Her şey primitif aktivitelere öncelenebilmektedir. Gerçekleşen her bir yeniliğin, buluşun bugünün gelinen son noktadaki bilimine, sanatına ve teknolojisine etkisi vardır.

Bu bilgilerden hareketle, yaratım süreci içerisinde sanat ve bilim, günümüze yaklaştıkça sıkı bir etkileşimle hareket etmiş ve gelişmişlerdir. İnsanın bütün edimleri, içinde bulunduğu çağın mevcut olanaklarını şekillendirir. Mevcut olanakların da insanın bir sonraki edimlerini etkilemesi kaçınılmazdır. Evrende her şeyin hareket halinde olduğu, sürekli değiştiği gibi insanlık da sürekli değişim ve gelişim içerisinde. Bu süreç içerisinde insan aklı, teknoloji olgusunu yaratmış ve her bir teknolojik yenilik bir çağdan diğerine geçişin anahtarı olma görevini görmüştür. Teknoloji bir nevi sanat ve bilimin ortak paydası iken, bir sonraki aşama olarak sanatı ve bilimi de bir üst seviyeye taşımıştır. Süregelen bir düzen olarak; sanat, bilim ve teknoloji etkileşim içerisinde sürekli ilerlemektedir. Bu açıdan “sanatlar, bilimi ve teknolojiyi taklit ediyor, kendi dillerinin temel öğelerini, resmin, şiirin ya da dramının ‘özünü’ araştırıyordu” (Monaco, 2002: 29). Sanatın taklidi tabiri, bilimin ve teknolojinin yaşadığı değişimleri özümseyerek kendi alanına uygulaması ve başkalaşım yaşaması olarak okunabilir. Aynı şekilde bilim ve teknoloji için de bir ötekenden beslenme ve kendini dönüştürme durumu söz konusudur.

“Leonardo da Vinci’nin sanat ve bilimin aynı sonuca; daha yüksek bir ruhsal gerçeğe giden farklı yollar olduğunu söylediği bilinmektedir” (Özkaplan, 2009: 8).

Vinci'nin bilime ve teknolojiye ışık tutan çok sayıda çizimi bulunmaktadır. Bu çizimler sanat, teknoloji ve bilimin iç içe geçmiş olmasına ve birliktelik ile hareket etmesine güzel bir örnektir. Vinci, sanatçı kimliğinin yanı sıra yaptığı mekanik çizimlerle geleceğin teknolojilerine, anatomi alanında yaptığı çizimlerle de tıp alanına katkıda bulunmuştur. Resim 2. 1'de Vinci'nin yapmış olduğu mekanik bir çizim, Resim 2. 2'de de anatomik bir çizimi yer almaktadır.



Resim 2.1: Leonardo Da Vinci, Kağıt Üzerine Mürekkep, 25.5 × 17.6 cm, 1487, Fransız Enstitüsü, Paris, Fransa



Resim 2.2: Leonardo Da Vinci, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1500, Biblioteca Ambrosiana, Milan, İtalya

Burada vurgulanmak istenen, dūşünsel sūreçlerimizin 'biri olmadan öteki varlığa gelemes' temellerine dayanmasıdır. Bu durum sadece dūşünsel sūreçlere de indirgenmemeli aynı zamanda edimlerimizi de kapsadığı göz önüne alınmalıdır. İnsanlar öğrenme ve ortaya koyma sūreçleri bakımından sürekli bir ilişkilendirme yapma eğilimi duymaktadır. Bu eğilimler sayesinde bir olgu başka bir olgu ile birleştirilebilmiş ve yeni şeyler ortaya koyulabilmiştir.

Modern çağda dünya pek çok yönden değişime uğramıştır. Bu değişimin en büyük etkin elemanı etkileşimlerden temel olarak gelişen teknolojidir. Günümüz dünyasına biçim veren teknoloji, en önemli keşiflerin ve buluşların yapıldığı 18 ve 19. yüzyıllarda yaşanan Endüstri Devrimi (Sanayi Devrimi) ile birlikte toplumun her alanını derinden etkilemiştir. Endüstrileşme ile birlikte teknoloji yaşamın vazgeçilmez ve ayrılmaz bir parçası olmuştur. "Martin Heidegger, ölümünden sonra yayınlanmasını istediğı bir açıklamasında; "Endüstri Çağında Leonardo'nun zamanında olduğı gibi bilim ve sanat yeniden birleşiyor, fakat artık doğa düzeyinde değil, teknik düzeyde" ifadelerini kullanmıştır (İpşiroğlu N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 190).

Belirsizlikleri de beraberinde getiren teknoloji sayesinde sanatçı; hayal gücünü, sezgilerini ve kurgu yeteneğini en cesur hali ile kullanmaya ve üretim yapmaya başlamıştır. Bu teknolojik gelişmelere örnek olarak boyaların tüpler içerisinde üretilmesi ve en önemlisi fotoğrafın icadı verilebilir. Bu teknolojik yeniliklerin sanata yansmasıyla birlikte "sanat yapıtının biricikliğinin kaybolması mümkün mü?" sorusuna cevap aranmaya başlanmıştır. Teknolojik sistemler kullanılarak yapılan çalışmaların sanat olup olmadığı sorusu günümüzde de görüş ayrılıklarına sebep olmaktadır. Şu anda tüm görüş ayrılıklarına rağmen, sanat mevcut diğer disiplinler ile birlikte ilerlemektedir (Özkaplan, 2009: 1). Bu bağlamda, disiplinler arasındaki keskin sınırların belirginliğini kaybettiğı bir döneme adım atıldığı söylenebilir. Böyle bir dönemde, sanatlar "alanlarını genişletme" sürecinden geçmiştir. Artık heykel "kaide üzerindeki figür", resim "duvardaki tablo" olmaktan kurtulmuştur (Artun, A., ve N. Öрге, 2017; 28). Bu bağlamda sanat, disiplinler arası etkileşimlerden hareket ederek; sinema, resim, heykel, müzik gibi alanların iç içe geçmiş ilişkileri üzerinden kendini inşa eden bir yapı kazanmıştır (Akyol, 2011: 2).

Disiplinlerin birbirleri ile etkileşimi sonucu ortaya çıkmış yeni bir sanat dalı olarak tezin ilerleyen bölümlerinde sinemadan bahsetmek gerekir. Sinemanın tarih sahnesine çıkışının temellerine bakıldığında, oluşumunu sağlayan edimlerin bilim ve teknoloji olduğunu ve bu yeni sanat dalını oluşturduğunu görürüz. Sinema sanatının oluşum temellerinde, fotoğrafın icadı yer alır. Bu noktada sinemadan da önce fotoğrafın tarih sahnesine çıkışına ve icat edildiği dönemin genel ortamına değinmek gerekir.

2.1. Fotoğrafın İcadı

Fotoğraf, “Çeşitli araç ve malzeme kullanarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme” olarak tanımlanabilir <https://sozluk.gov.tr> (10. 01. 2021).

Fotoğraf esasında, ışık yoluyla belli yüzeylerin üzerinde kalıcı görüntüler elde edilmesiyle oluşturulur. Fotoğrafın yaptığı şey ışık yoluyla, duyumsanan, doğada var olan maddi varlıkları ve şekilleri, yani görüntüleri çizmektir. “Fotoğraf kelimesinin kökeni Yunanca’dır. Photos ‘ışık’ ve Graphos ‘çizmek’ sözcüklerinin birleşmesinden oluşur. İngilizce ‘Photography’ sözcüğünün karşılığıdır” www.birkarefotograf.com (10. 01. 2021). Bu bağlamda ışık yoluyla duyumsanan dış dünyanın kalıcı bir görüntüsünü yansıtan fotoğrafın ilk ne zaman ve nerede çekildiğine ve oluşturulurken kullanılan materyallere kısaca değinmek gerekir. “İlk kalıcı fotoğraf Fransa’da 1826’da metal levha kullanılarak çekilmiştir. İlk ortaya çıktığında metal levha üzerine kaydedilen görüntüler daha sonra kâğıt, cam ve plastik filmler kullanılarak üreilmeye başlanmıştır” www.uralakbulut.com.tr (10. 01. 2021).

Fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı ve geçirdiği gelişim evrelerine baktığımızda onun Endüstri çağında gerçekleştirilen icatlardan biri olduğunu görürüz. Fotoğraf, resim sanatının seyrini değiştirmesiyle büyük ölçüde bağlantılı olmasına karşın, sinema sanatının temelini atan da bir icattır. Bu bakımdan fotoğrafın icadının gerçekleştiği endüstri çağına değinmek gerekir.

2.1.1. Endüstri Çağında Fotoğrafın İcadına Bakış

Endüstri Çağı deyimi insanlık tarihinde varılan yeni bir aşamayı tanımlamaktadır. Gehlen’e göre, Doğuracağı sonuçların önemi bakımından insanlık tarihinde sadece iki büyük aşamadan söz edilebilir. Bunlardan birincisinde; insan tüketicilikten kurtulup toprağa yerleşiyor, tarımcılık kültürü başlıyor, ikincisinde; topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor (Gehlen A., (1957)’dan aktaran İpşiroğlu N. ve M. İpşiroğlu, 2009: 13).

Gehlen'in de bahsettiği gibi insanlığın kaderini değiştiren ilk önemli olgunun tarımın keşfedilmesi olduğu söylenebilir. Tüketim odaklı avcılık ve toplayıcılık döneminden, insanın bir şekilde doğayla bilinçli teması sonucunda yaratıcı olabileceğinin de keşfedildiği söylenebilir. Doğanın içerisinde, onunla uyum içerisinde yaşayan insan, bu farkındalık sonucunda onu dönüştürmeye ve kültür diye tanımladığımız olguyu inşa etmeye başlamıştır. Medeniyetin temeli, doğanın insan eli ile değiştirilip dönüştürülmeye başlamasından sonra inşa edilmiştir. Günümüze kadar pek çok kez yıkılıp yeni değerlerle değişmeye ve dönüşmeye de devam etmektedir. Gehlen'in açıklamasında bahsettiği ikinci aşama da aslında insanın doğayı tamamen değiştiren bir döneme geçmesiyle olmuştur, Antroposen Çağı'nın da başlangıcı sayılan Endüstri Çağı ile.

Yeryüzüne gelmiş bütün büyük kültürler, Yeni Taş Dönemi'nde toprağa bağlanan insanın atmış olduğu temeller üzerine kurulmuştur. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş, uzun bir zaman süresi içinde ve türlü güçlüklerle olmuştur. Fakat insan toprağa bir kez kök saldıktan sonra, bu temelin değişmezliğine inanmaktadır. 18. yüzyıl sonlarında bu inanç sarsılmaya başlamıştır. Buhar ve elektrik gücünün kullanılması ile başlayan Teknik Çağ, atom fiziği ve uzay denemeleri ile baş döndürücü bir hızla gelişmiştir. Artık insan topraktan koparak teknolojik gelişmelerin yön verdiği Teknik Çağ'a geçiş yapmıştır (Freyer H., (1955)'den aktaran İpşiroğlu N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 158).

İpşiroğlu'nun da aktardığı gibi, H. Freyer modern insanın içinde bulunduğu durumu ve yaşadığı değişimi şu sözlerle ifade etmiştir; "Büyük şehirlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık toprağa basmıyor. Bastıkları yer toprak değil, asfalt, muşamba, yapay-taş ya da cam oluyor" (İpşiroğlu N. ve M. İpşiroğlu, 2012: 158). İnsanlar önceleri alışmış olduğu doğal yaşamdan köklerini koparmaya başlamış ve endüstrileşmenin yarattığı yapay atmosfere, makineleşmeye adım atmıştır. Bunun bir sonucu olarak insanların hayat standartları ve alışkanlıkları da değişikliklere tabi olmuştur. Endüstri çağında gerçekleştirilen her icat ile birlikte insanların standartları ve bakış açıları da değişmiştir.

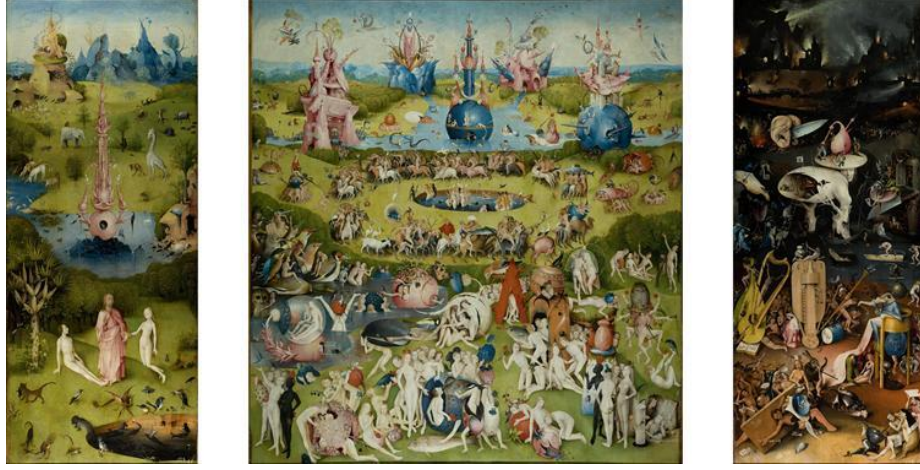
Endüstri Çağı'nda, gelişim ve değişim ortamından etkilenen bir diğer alan da hiç kuşkusuz sanat olmuştur. Bu bağlamda Endüstri Çağı'nın gelişiminin bir ürünü olan fotoğrafın, sanata olan etkisine değinmek gerekir.

2.1.2. Fotoğrafın İcadının Sanata Etkisi

Endüstri Devrimi sonrasında yapılan buluşlar arasında klasik sanat anlayışını en çok etkileyeni, fotoğrafın icat edilmesi olmuştur. Fotoğrafın icadı; sanatın da seyrini değiştirmiş ve görüş ayrılıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Şengül, 2013: 72). Fakat tüm bunlara rağmen fotoğrafın icadı, günümüz sanatının şekillenmesini ve şimdiki halini almasını sağlayan bir icattır. Uzun yüzyıllardır sanat alanında [başat] bir yer kaplayan resim sanatı, 20. yüzyılda fotoğraf teknolojisinin temsil sorunu yaratması nedeniyle sorgulanmaya başlamıştır. Fakat bu sorgulama daha önce yapılan sanat eserlerinin değerini sorgulamak anlamında yapılmamıştır. Bahsedilen sorgulama daha çok bundan sonra üretilcek eserlerin nasıl olması gerektiği hakkında olmuştur. Bu durumun yanı sıra, sanat yapıtlarının çoğaltımına olanak sağlaması, yapıtın biricikliğinin ve halesinin kaybolması gibi etkileri dolayısıyla tepki çekmiş ve köklü bir sorgulama yaşanmasını sağlamıştır. Öncesinde süregelen klasik üslupla üretilen sanat anlayışı bu teknolojik icat ile değişime uğramıştır (Özkaplan, 2009: 10).

İçinde bulunduğumuz çağda sanatçının doğaya bağlı olmadan yarattığı biçim ve rengi, nesne görüntüsünün sınırları içinde saptayan fotoğraf makinesi elde edememektedir. Bu nedendir ki, aşağı yukarı fotoğraf makinesinin buluşunun yapılmasından bu yana geçen 150 yıldır resim sanatı, kendine özgü biçim ve rengin yeni olanaklarını ortaya koyma çabasına düşmüştür. Bu yüzdendir ki, sanatçıya kalan, istesin istemesin yalnız kendi bulabildiği salt biçim ve renk kompozisyonu olmaktadır (Turani, 2015: 115).

Turani'nin fotoğrafın icadından sonra ki sanat üretim sürecine yönelik yaklaşımı, yukarıda da belirtildiği gibi sanatçıların yeni olanakları deneme ve yeni üsluplar geliştirme sürecine girmesine neden olduğu yönündedir. Yaşanan değişimleri daha açık kılmak adına bir örnek vermek yerinde olacaktır.



Resim 2.3: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Panel Üzerine Yağlıboya, 220 × 389 cm, 1510 - 1515, Prado Müzesi, İspanya, Madrid



Resim 2.4: Claude Monet, İzlenim, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68 × 48 cm, 1872, Musée Marmottan Monet, Fransa, Paris

Resim 2. 3 ile Resim 2. 4 arasında üslup ve konu seçimi bakımından farklar vardır. Bu değişimin en temel sebebinin fotoğraf makinesinin icat edilmesi olduğu açıktır.

Fotoğrafın icadının sanata etkisini ve bazı yönleri ile onun yerini almasını Walter Benjamin'in "Pasajlar" kitabının önsözünde Ahmet Cemal şu cümlelerle ifade etmiştir:

Fotoğrafla birlikte insan eli, yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu; bu yükümlülükler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden üretme süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti (Özkaplan, 2009: 10).

“Fotoğrafçılığın başlıca ilkesi, ortaya çıkan imgenin eşsiz olmayıp, tam aksine sınırsızca çoğaltılabilir olmasıdır. Bu yüzden, yirminci yüzyılın tanımlamasıyla, fotoğraflar görünen şeylerin kayıt altına alınmasıdır” (Berger, 2018: 36). Bu bağlamda bakıldığında, fotoğraf imgesi işlevsel bir rol üstlenmekte ve bu sorumluluğu sanatın omuzlarından alarak, sanatın daha öznel bir tavrı benimsemesinin ilk adımını oluşturmaktadır.

20. Yüzyılının başlarında fotoğraf makinesinin yarattığı imgeler dünyaya yayılırken sanatçılar da kendilerini keşfetme yolunda adımlar atmıştır. Ancak, modern teknoloji ile üretilen bu imgelerin, modern sanatın doğasına aykırı olduğu düşüncesini taşıyan kişiler de olmuştur. Zamanının sanat ortamında yaşanan bu ikili düşünce kutbunu daha açık kılmak için fotoğraf imgesini kabul etmeyen sanatçıların gerekçelerine değinmek gerekir. “Fotoğraf ilk çıktığında, sanatçıların kimi gafil avlandığı duygusuna kapılmış, kimi bu imgeleri küçümsemiş, kimi de coşkuyla karşılamıştır” (Sontag, 1999: 135).

Fotoğraf makinesi icat edildiği dönemde fotoğraf imgesini benimsemeyen ve kabul etmeyenlerin gerekçesi farklı farklıydı. Bazı sanatçılar fotoğraf imgesinin doğanın mekanik bir kopyası olduğunu savunarak bu gelişmeye karşı çıkarken, bazıları da sınırsız sayıda çoğaltılabilir olmasından dolayı benimsemiyordu. Resim yapmakta ya da imge yaratmak ve onu en doğru şekilde yansıtmakta önemli olanın varlığın özüne inmek ya da anlamına ulaşmak olduğuna inanan dışavurumcu ve soyut çalışan sanatçılar için nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşma gerekliliği daha önemli kabul ediliyordu. Dolayısıyla fotoğraf imgelerini de ciddiye alınacak bir şey olarak görmüyorlardı (Yılmaz, 2013: 47).

Tüm bu görüş ayrılıklarına ve benimseme güçlüklerine rağmen fotoğraf imgesi, sonraları hak ettiği değeri görecekti. Fotoğraf imgesinin ortaya çıkışının temellerine ve daha sonra nelere evrildiğine, yeni bir alan olarak sağladığı imkânlarla ve sanat eseri üretim sürecinde nelere ilham kaynağı olduğuna bir alt başlıkta değinmek yerinde olacaktır.

2.1.2.1. Fotoğraf İmgesinin Geçmişi ve Geleceği



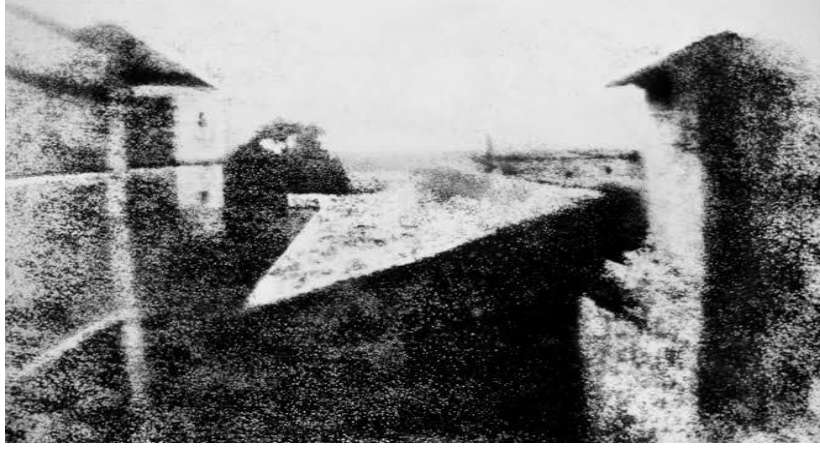
Resim 2.5: Camera Obscura temsili resim

Doğada var olan görüntüleri Camera Obscura (karanlık oda) denilen bir aygıt sayesinde ele geçirme araştırmalarının Rönesans'a kadar uzandığı bilinmektedir (Yılmaz, 2013: 48). L. Kılıç (2012)'tan aktaran C. Akın Camera Obscura için şu cümleleri kurmuştur.

Çoğu sanatçı, Camera Obscura'yı doğayı gözlemlemek ve daha mükemmel bir şekilde resimlerine yansıtmak için kullanıyordu. Camera Obscura'nın yüzey üzerinde sağladığı görüntü kalıcı olmadığından, ışıkla ortaya çıkıp, ışık yok olunca ortadan kalktığından, kullanıcıları bu aygıtın verdiği görüntüyü kâğıt üzerine çizerek kopyalıyorlardı (Akın, 2015: 22).

Fakat görüntüyü yansıtma işleminden ziyade, bir görüntüyü kalıcı olarak iki boyutlu bir düzlemde muhafaza etmeyi ilk başaran kişi Fransız Nicephore Niepce (1765-1833) olmuştur. Niepce, kimya, fizik ve resimden anlayan çok yönlü biridir. Uzun süre taş baskı tekniği ile resimler yaparken aynı zamanda daha kolay ve doğrudan bir baskı yöntemi üzerinde çalışmıştır. 1826'da yaptığı karanlık kutunun objektifini ışığının penceresinden dışarıya doğrultmuş ve 8 saatlik pozlandırmanın ardından ilk manzara fotoğrafını çekmeyi başarmıştır (Yılmaz, 2013: 48).

Niepce, Camera Obscura tekniğinin yaptığından farklı olarak görüntüyü iki boyutlu bir yüzeye yansıtma işleminden ziyade, elde etmek istediği görüntüyü iki boyutlu yüzeyde kalıcı kılmayı başarmıştır. Resim 2. 6'da gösterilen "Pencereden Görünüş" adlı fotoğraf karesi, Niepce'in ele geçirmeyi ve kalıcı kılmayı başardığı ilk görüntüdür.



Resim 2.6: Nicephore Niepce, Pencereden Görünüş, 1826

İlk fotoğraf makinesi Niepce'in çalışma arkadaşı Louis Daguerre tarafından 1837'de icat edilmiştir. Fotoğraf makinesinin yöntemi; gümüş nitrat sürülerek ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhaların, karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırıldıktan sonra cıva buharına tabii tutulmasına dayanıyordu. Bu yöntem sayesinde daha iyi sonuçlar veren fotoğraf imgeleri elde etmek mümkündü. Deguerre'nın icat ettiği fotoğraf makinesi ile elde ettiği ilk fotoğraf hem görüntü kalitesi olarak daha iyiydi hem de içerisinde figür barındıran ilk fotoğraf imgesi idi. Görüntü çok daha kısa bir sürede oluşturulduğu için geleneksel resim ile kıyaslanamayacak kadar ucuzdu; ancak kısırdu. Çoğaltılamıyordu. Elde edilen bu fotoğraf, fotoğrafçıların dili ile söylenirse, negatif değil, doğrudan pozitif bir görüntüydü (dagerbaskı). Bundan dolayı da sözcüğün tam anlamıyla biricik ve özgün kabul edilebilirdi (Yılmaz, 2013: 48).

Yukarıda da değinildiği gibi Niepce'in icadı ve başarısı Deguerre'nın eklemeleri ile daha da gelişmiş ve ortaya fotoğraf makinesi çıkmıştır. Yöntemi bakımından bir sonraki aşamaya geçişi sağlasa da bu makinenin de eksikleri vardır. Bu makine doğrudan pozitif görüntüyü yansıtması bakımından çoğaltılmaya olanak sağlamamaktadır. Bu bağlamda figür içeren ilk fotoğraf, bu icadın neler yapabileceğine yönelik ilk ipuçlarını vermektedir. Bu icattan sonra fotoğraf imgesinin kullanım alanının genişliği belirginleşmeye başlamıştır. Resim 2. 7'de Deguerre'nın çektiği ilk figür içeren fotoğraf karesi yer almaktadır.



Resim 2.7: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, ykl. 1838

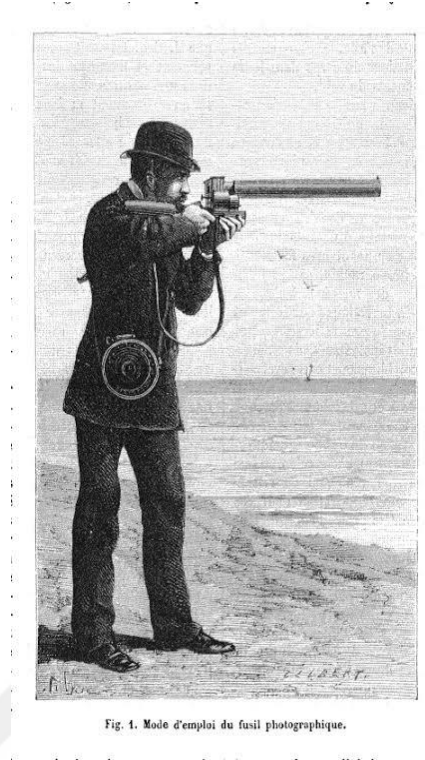
Fotoğraf makinesinin icadından sonraki ilk yıllarda, icadın henüz ilkel sayılabilecek yönteminden ötürü uzun süreli pozlar gerekmiştir. Uzun pozlama süresi nedeniyle daha çok manzara fotoğrafları çekilmiştir. Buna rağmen kısa süre içerisinde çok sayıda fotoğrafçı açılmış ve talep gören konu portre fotoğrafları olmaya başlamıştır. İnsanların tarih sahnesinde kısacık süren yaşamlarını ve bu yaşantının öznesi olan ‘kendilerini’ kalıcı kılmak ve gelecek kuşaklara görüntülerini aktarmak için kullandıkları portre resimler de eski önemini kaybetmiştir. Portre ressamlığında önemli ölçüde talep azlığı yaşanmaya başlamıştır.

Hali hazırda fotoğraf makinesi, objektifinin çevrildiği her manzarayı olduğu gibi birebir görüntü haline getirebiliyordu. Fotoğraf imgesi mimesis (taklit) gibi bir yükü devraldığından sanatçılar için bir fırsat ortamı oluşmuştur. Bireysel bakış açısına yönelmek isteyen sanatçılar için büyük bir fırsat doğmuştur. Bu yeni icat ile birlikte ressamların önüne yeni, özgün ve özgür konular bulma zorunluluğu çıkmıştır. Bunun bir sonucu olarak ressamlar yeni resimsel arayışlar içerisine girerek sanatta yeni akımların oluşmasına öncülük etmişlerdir (Yılmaz, 2013: 49).



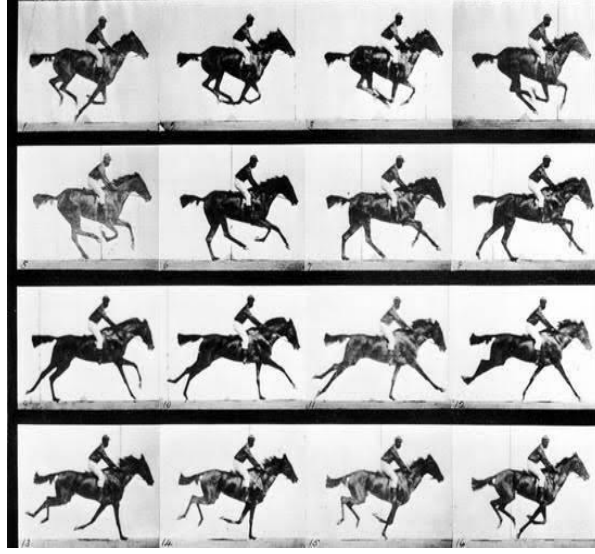
Resim 2.8: Henry Peach Robinson, Son Nefes, 1858

Çoğu insan fotoğrafı sırf mekanik bir kopya olduğu için sanat kapsamına almayı reddetmiştir. Fakat İngiliz sanatçı Peach Henrie Robinson'a göre fotoğraf imgesi, sanatsal bir üretim aracıdır. Ürettiği resimler gibi fotoğraf imgesi de yalan söylemeye ve -miş gibi göstermeye imkân sağlayabiliyordu. Resim 2. 8'de yer alan «Son Nefes» adlı fotoğraf çalışması, sanatçının bu imkânı kullanarak oluşturduğu yalanlarından biridir. Tekniği ikna edicidir. Robinson tarafından oluşturulan fotoğraf karesinin görenler tarafından kurmaca bir kompozisyon olduğu ilk bakışta fark edilememiştir. Bu bağlamda 'Son Nefes', dünyanın ilk foto kurgularından biridir. Fotoğraf, beş ayrı negatif kullanılarak meydana getirilmiştir (Yılmaz, 2013: 51). Robinson'ın oluşturduğu fotoğraflık imgeler, fotoğraf makinesiyle neler yapılabileceğine ilişkin başka imkânları da göstermesi bakımından önemlidir.



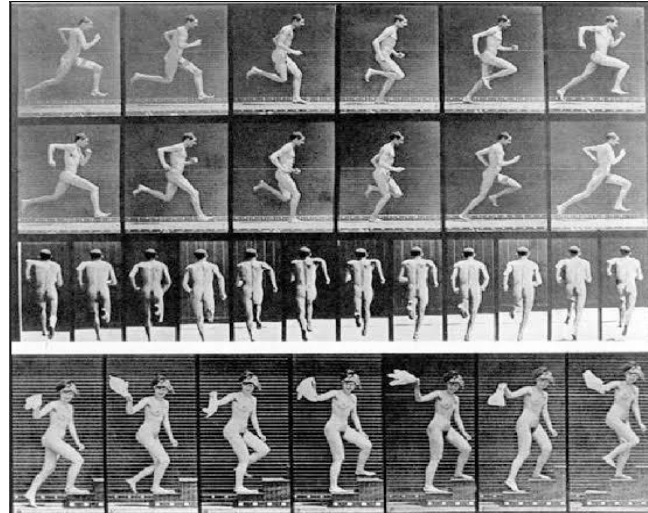
Resim 2.9: Etienne Jules Marey, Silah Biçiminde Fotoğraf Makinesi Temsili Resim

Fransız fizyolog Etienne Jules Marey, insan ve hayvan bedeninin devinimlerini inceleyen bir bilim insanıdır. Marey, 1882’de saniyede 12 fotoğraf çekebilen, kamera takılmış bir makineli tüfeği anımsatan aygıtı geliştirmiştir. Resim 2. 9’da temsili bir resmi bulunan bu aygıt, fotoğraf makinesinden daha farklı ve ileri bir teknolojiye sahiptir. Farklı devinimleri aynı karede saptayabilen bu aygıt, sinemanın doğuşunun başlangıcı niteliğindedir. Kronofotoğraf (ardışık fotoğraf) adıyla bilinen bu yöntem, kendinden sonraki dönemlerde de ilham vermeye devam ederek, sinemanın temellerini oluşturmuştur (Yılmaz, 2013: 51, 52).



Resim 2.10: Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, 1878

Etienne Jules Marey ile aynı dönemde yaşayan, atların ve insanların hareketleri üzerine çalışmalar yapan bir diğer kişi ise Eadweard Muybridge'dir. O da art arda fotoğraflar çekmiş, objelerin devinimlerini görüntülemiştir. Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi dizmiş ve hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başarmıştır (Resim 2.10). Elde ettiği imgelerden etkilenen sanatçı bu yöntemi daha sonradan insan devinimlerini saptamak için de kullanmıştır (Resim 2.11).



Resim 2.11: Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Kadın, 1872

Muybridge'in oluşturduğu, bir nesnenin ya da figürün yer aldığı görüntülerin zaman içerisindeki devinimlerini gösteren fotoğraflardan Marcel Duchamp da etkilenmiştir. Fakat Duchamp'ın bu etkilenmesi resimsel üretim süreçleri içerisinde gerçekleşmiştir. Resim 2. 12'de Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" adlı resmi yer almaktadır. Duchamp'ın üretimi sadece Resim 2. 12'de temsil edilen resim ile kalmamış, devinimsel süreçleri içeren bir seri oluşturmuştur.



Resim 2.12: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No. 2, T.Ü.Y.B, 147 × 89,2 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia

2.2. Sinemanın Doğuşu

Sinema, fotoğraf teknolojisinin geliştirilip daha girift bir hal almasıyla ortaya çıkmıştır. Bu gelişimin gerçekleşmesi için yaklaşık 60 yıl kadar geçmesi gerekmiştir. İlk filmi beyaz perdeye yansıtan ve birden fazla seyircinin filmi izlemesine olanak sağlayan kişiler Lumiere Kardeşler'dir. Lumiere Kardeşler'den de önce Thomas Edison "Kinematoskop" adını verdiği bir cihaz geliştirmeyi başarmıştır www.wikipedia.com.tr (23. 02. 2021). Fakat bu cihaz aynı anda birden fazla kişinin akan zamana ilişkin görüntüleri izlemesine olanaklı kılamıyordu. Aslen fotoğrafçı olan Fransız Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler, Thomas Edison'un icadını daha ileri bir teknolojik

seviyeye getirmeyi başarmış ve geliştirdikleri bu yeni teknolojik alet sayesinde 28 Aralık 1895'te ilk filmi bir perdeye yansıtmıştır. "Fabrikadan Çıkış" adını taşıyan film, siyah beyaz görüntülere sahiptir ve sessiz bir filmdir (Yılmaz, 2013: 65). Resim 2.13'de Lumiere Kardeşler'in filminden bir sahne yer almaktadır.



Resim 2.13: Lumiere Kardeşler, Fabrikadan Çıkış, 1895

Sinemanın temeli fotoğraftır diyen görüş, fotoğrafa ait özellikleri de sinemaya aktarmıştır; bakış açısı, kompozisyon, derinlik, gerçeklik vs. ses unsuru ile birlikte sinema ve fotoğraf arasındaki farklar, benzerliklerden fazla olmaya başlamıştır. Sinemanın tek anlatım dilinin görsellik olmadığı, hatta görselliğin daha arka plana atıldığı sinema anlayışlarının varlığı düşünüldüğünde ve yakın zamanda sinemada uygulama alanı bulan teknik gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın fotoğraftan iyice koptuğu da söylenebilir (İmançer, 2003: 111).

Bu noktada sinema ve fotoğraf sanatının sahip oldukları özellikler bakımından nasıl farklılaştığını ve hangi noktalarda ayrıldıklarını maddeler halinde incelemek gerekir. Sinema ve fotoğraf disiplinlerinin farklılıklarına ilişkin karşılaştırmayı Saatçioğlu şu şekilde yapmıştır;

1. Fotoğraf dış gerçekliğin dondurulmuş halidir, dış zamana göndermeler yapar. Sinema ise, kendi iç zamanına gönderme yapan devingen bir süreçtir. İzleyici sinemada sürecin içerisinde yer almaktadır.

2. Her fotoğraf kendi öyküsünü saklar. Fakat tek bir fotoğraf karesinden yüzlerce öykü yaratılabilir. Sinema ise kendi öyküsünü süreç içinde açıklar.

3. Fotoğraf anı yakalar. Sinema ise çekilirken 'şimdi ve burada'yı ıskalar, anı asla yakalayamaz. Çünkü sinema anlar bütünüdür ve sinemayı sinema yapan temel özelliği bir süreçler bütünü olmasıdır.

4. Fotoğraf ile nesnel bir ilişki kurulabilir. Bir nesne olarak fotoğraf ve karşısında onu görüp değerlendiren bir özne vardır. Sinemada ise özne sinematik zaman içerisinde erir (2000: 26-32).

Saatçioğlu'nun da belirttiği üzere fotoğraf tek bir anı imlerken, sinema süreç içerisinde imgeleri ve olay örgüsünü bize sunmaktadır. Fotoğrafın durağanlığına karşın sinema hareketli ve devingendir. Fotoğrafta yer alan kompozisyon tektir ve çekilmesi karar verilen anda objektife bakan göz tarafından tesis edilir. Sinemada ise tek bir kompozisyon yoktur; kompozisyonlar bütünü vardır ve bu bütünlük de sinematografiyi oluşturur. Bu bakımdan sinema için fotoğraf temelde ortaya çıkış nedeni olmasına karşın, farklı ve ayrı bir alan haline gelir.

Sinema dilinin özünde, insanın yaşadığı dünyayı 'görsel olarak algılaması' yatar. Resim, grafik, sinema vd. araçlarla yaşanan algılama sürecinde görüntüsel değerler birer 'im'e dönüşür. Bu imin algılanması sırasında, görüntüler gerçeklikteki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Aynı süreçte bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Tüm durağan sanatlar ve sinema bunun üzerine kuruludur (Karakaya, 2005: 135).

İzleyen olay örgüsü içerisinde karşılaştığı görüntüler, akan zamanın içerisinde tek tek karelerle temsil edilen semboller ve nesnelere, sinema filminde öznel bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. İzleyici, kendisinin o nesnelere yüklediği anlamı ve nesnelere tanımlayışını da öznel olarak algılamaktadır. Dolayısıyla filmin oluşturduğu anlatı, izleyende imgelemler oluşmasını sağlamaktadır. Filmin bütünü oluşturulan olay örgüsü ve senaryo, izleyicinin kişisel deneyimlerinden çıkarımlar yapmasıyla öznel bir anlam kazanmış olur.

Sinemanın temel işleyiş prensiplerine de değinmek gerekmektedir. Sinema, tek tek karelerden oluşan görüntülerden oluşur. Filmde yer alan bu tek tek kareler, gösterim sırasında kaynaştırılır ve anlatı bu şekilde oluşmuş olur. Çekim kavramı bu karelerin bir

arada gösterilmesinin diğere tanımlamasıdır. Başka bir deyişle sinemada kurgunun en küçük birimi olan kareler, filmsel anlatının yaratılmasını sağlayan temel elemanlardır.

Tek tek kareler olarak filmin özel bir hali olan fotoğrafın hemen ardından ortaya çıkan sinema; sunduğı teknik olanaklarla geleneksel sanatı etkilemeyi başarır. Fotoğrafın icadıyla algısal dönüşüm yaşayan resim, hareketi ve zamanı ele geçiren yeni buluş ile modern sanatın temelini atan yeni arayışlara yönelir. (Monaco, 2002: 44-45).

Sinema sanatında, çekimler yapılarak ortaya koyulan ürünler filmlerdir. “Bir film yönetmeni zamanı kendi seçimi doğrultusunda kullanır. Fotoğrafçı için aynı şey geçerli değildir. Fotoğrafçının başlıca kararı, tercih etmek istediğı ana daırdır” (Berger, 2018: 38). Fotoğraf imgesinin temsil ettiği an kavramına nazaran, sinema ve buna bağılı olarak film sahneleri, art arda gelen fotoğrafik görüntülerdir. Fotoğrafın temsil etmek için yola çıktığı tek bir an yerine sinema kendisine süregelen, hareketli bir zaman yanılması oluşturur. Fotoğrafta varlığa gelen an, sinemada anlatmak istediğini anlatmasını sağlayan zaman çizgisi üzerinde anlar bütününe dönüşür.

Tüm sanat dallarının kendine özgü bir anlatım dili vardır. Sinema sanatının da kendine özgü bir anlatım dili bulunmaktadır. Sinemanın kendine özgü dilini Jean Mitry şu cümlelerle açıklamıştır; “Edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir. Sinema bir araçtır” (1989: 10). Görüntü ve sesler sinema dilinin unsurlarıdır. Anlam ve anlatım bu unsurlar vasıtası ile oluşturulur. Aynı zamanda sinemada zaman ve uzay birbirleri ile kesin bir birliktelik içerisindedir. Birbirini izleyen anlar bütününe belirli bir serbestlik ögesi dahil olur.

Bir filmde, yer yer zaman sürekliliğini ve yönünü yitirilebilir, yakın çekimlerde görüntü hareketsizleştirilebilir ya da gelecek zamana ilişkin görüntüler filmin başlangıcında veya ortasında gösterilebilir. Bu yönüyle sinemadaki zaman kavramının tamamen öznel olduğu çıkarımı yapılabilir. Sinemada bir zaman parçasını, sözgelimi zamanın en küçük birimi olan ‘an’ı kesip, geçmiş zamana ait bir görüntüye eklemek (insert technique) teknik olarak mümkündür ve bu mümkünlük durumu filmdeki gerilimi ve sürekliliğı mümkün kılabilir (Karakaya, 2005: 137).

“Filmsel görüntünün etkisi, gerçekliğin tüm uzaysal biçimleri ile beyazperdenin dört yandan sınırlı düz uzayı arasındaki eşbiçimliğe (izomorfi) dayanmaktadır” (Lotman, 1986: 116).

Sinema var olduğu günden bu yana diğer sanatlardan alabildiğine yararlanmışır. Özellikle resim sanatı, sinemanın temel prensiplerinden olan yerleştirme/çerçevelemeye yadsınamaz katkılar sağlamışır (Karakaya, 2005: 138). Resim sanatı, sinema sanatını daha pek çok yönden beslemiş ve zenginleştirmiştir ve sinema sanatı temel prensiplerinin bir kısmını resim sanatından almışır. Bu bağlamda sinema ile resim sanatının benzeştiği ve farklılaştığı noktalara değinmek gerekmektedir.

2.3. Sinema-Resim İlişkisi

Son yıllarda, çeşitli gelişmelerle birlikte kültürlerin iç içe geçtiği ve disiplinlerin birbirlerine hızlıca yaklaştığı görölmektedir. Bu yakınlaşma sonucunda “şey-ler” “saf”lığını ve tekilliğini kaybetmekte, çoğulcu yapılar oluşturmaktadır. Çoğulcu yapıların oluşmasında en önemli etken olan insan; dokunduğu, ürettiği, herhangi bir biçimde bağ kurduğu hemen hemen tüm alanlarda keskin sınırların zayıflamasını ve çerçevelerin ortadan kalkmasını sağlamışır (Kaya, 2017: 165).

Disiplinler arasında yaşanan kaynaşma ve disiplinlerin iç içe geçerek çoğulcu yapılar oluşturma etkinliğini sanatın tüm dalları içerisinde görmek olasıdır. Sanatçıların sanatsal yaklaşımları incelendiğinde tek bir malzeme ile sınırlı kalmayıp, disiplinler arası bir anlayışı benimsedikleri görölmektedir. Kuşkusuz bu içten gelen bir yaratma coşkusunun sonucudur ve bu durum sanatçıyı sanatçı yapan etkenlerden en önemlisidir (Gökkaya, 2014: 24-38).

Bu tez kapsamında ele alınan ve ilişkileri ile etkileşimleri incelenmek istenen disiplinler resim ve sinemadır.

Resim, insanlık tarihinin başlangıcıyla birlikte var olmuş bir uğraştır. Önceleri yalnız bir imgelem, iletişim kodu olan resim yerleşik düzen ve uygarlaşma ile birlikte bir sanata dönüşmeye başlamışır. Bu bağlamda resim sanatının uzun bir tarihsel süreci kapsadığı söylenebilir. Tarihsel süreç içerisinde resmin hizmet ettiği alanlar ve bağlamı değişiklik göstermiş, sürekli bir dönüşüm yaşamışır. Sinema ise, resme ve diğer sanatlara göre daha genç bir sanat olmasına karşın özellikle resimle derin bir benzeşme gösterir. Sinema, icadından bugüne farklı malzemeye ve ekipmana gereksinim duymuştur. Görüntünün ışık yoluyla saptanıp kaydedilmesi esasına dayanan sinema, ilk formunun temelini resim sanatının temel unsurlarından hareketle oluşturmaktadır. Resim yapı itibari ile durağandır. Hareketli görüntü oluşturmak için yola çıkıldığında, ilk adım teknolojik buluşlar sayesinde fotoğraf makinesinin icadı ile atılmışır. Fotoğrafik görüntülerin art arda eklenmesi ile sinema sanatı ortaya çıkmışır. Sinema sanatı temelde pelikül üzerine ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin art ardalığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu bakımdan resim ve sinema sanatının en temel ayrışma notası devingenlik-durağanlıktır. Resim

sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde durağanlık içerir. Sinema sanatı ise devingendir (Karakaya, 2005: 140).

Resimde ortaya koyulan ürün, iki boyutlu bir düzlemde üç boyut etkisi yaratabilen, bir kompozisyon oluşturma kaygısı ile yola çıkılan, içerisinde; renk, çizgi, nokta, doku vb. elemanları barındıran bir kompozisyon bütünüken, sinema, resim sanatının tüm bu elemanlarından beslenerek yola çıkmış devingen bir kompozisyon bütünüdür. Sinemada ortaya koyulan film veya video ögesi gerçekten hareketle somut bir anlatım biçimini benimsemektedir. Buna karşın resim sanatının var olan ve duyumsanan gerçeklikleri somut bir biçimde yansıtabilmenin yanı sıra soyut yaklaşımda bulunma ve gerçeklikten hareketle soyutlama yapabilme yetisi de bulunmaktadır. Serdar Karakaya resim ve sinema sanatının ayrıştığı noktayı şu cümleler ile betimlemiştir:

Sinemanın sahip olduğu, imgeleri somut ve görünür hale getirme gücüne karşın, resimde var olan etkileyicilik, soyutlama yapabilme yetisine de sahip olmasıdır. Sinema, bir toplu üretim zinciri içinde ve karmaşık teknik alt yapı üzerinde var olurken, resim için tuval veya tuval yerine geçebilecek bir zemin (tahta, duvar, kağıt, bez vb.) ve fırça, kalem, ressamın parmakları, boya yeterli olabilmektedir (2005: 140).

Üretim süreçleri bakımından sinema ve resim sanatının izlediği yöntem ve araçlar farklılık gösterse de, ortaya çıkan ürünün özellikleri incelendiğinde aslında ortak özelliklerinin olduğu ve bu özelliklerden temel aldıkları görülmektedir. Işık ve mekân ilişkisi; plastik sanatlarda ve grafik sanatlarda sınırsız seçenekte anlam yaratma olanağı sunar. Keza, atmosfer yaratma ve hacimsel duyguya ilişkin sonsuz seçenekler, sinemanın kendine özgü resimsel olanaklarıyla yaratılabilir (Karakaya, 2005: 138).

Yönetmenin çekim için kullandığı mekân, sinematografik kullanımdaki ustalık, sahnelerde kullanılan renk teması veya renk geçişleri, yaratılan hacim duygusu, loşluk duygusu, duvarların ve tabanın çerçeve içindeki kompozisyonu, kamera hareketleri ile oluşturulan görüntü sürekliliği sinema sanatının sahip olduğu görüntüsel estetiğin ve çeşitliliğin gücünü oluşturmaktadır. Sinema bu gücünü, resim sanatının temel prensiplerinden almaktadır ve temelinde resim sanatının teknik olanakları yer alır. Sinema, resim sanatının teknik olanaklarından beslenerek üretim yapabildiği gibi resimsel ürünler ortaya koyma noktasında da sinemadan yararlanılabileceği düşünülmektedir. Teknik ve anlatım olanakları bakımından birbirinden yararlanan resim ve sinema; sınırlarını genişleterek yeni alanlara kapı aralasa da kendi özgün yapıları gereği ortaya çıkan ürün bağımsız bir esere dönüşür. Sinema ile resim arasındaki bu

ilişki ortak bir paylaşıma ve işbirliğine olanak sağlasa da her iki sanat belli kurallar çerçevesinde, kendi olanaklarını kullanarak sanatsal duyarlılık ve yaratıcılık peşindedir. “Sanat eserinin varoluş nedenine uygun yeni anlam evreni oluşturan sanatçı -ister ressam olsun ya da sinemacı olsun- yaşamı basitçe kaydetmekten çok onu yorumlama peşindedir” (Armes, 2011: 20). Sanatçının oluşturduğu ürün, yola çıktığı şeyden bağımsız olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Jim Jarmusch diğer şeylerden yola çıkarak üretim yapma ve orijinallik kapsamında şunları söylemiştir:

Hiçbir şey orijinal değildir. Hayal gücünüzü gazlayan, sizi ilhamla titreştiren her yerden çalın. Eski filmlerden, yeni filmlerden, müzikten, kitaplardan, resimlerden, fotoğraflardan, şiirlerden, rüyalardan, rastgele sohbetlerden, mimariden, köprülerden, tabelalardan, ağaçlardan, bulutlardan, sulak havzalardan, ışık ve gölgelerden beslenin. Sadece ve sadece ruhunuza seslenen şeyleri malzeme alın. Bunu yaparsanız işiniz (ve hırsızlığınız) özgün olur. Özgünlük paha biçilemez, orijinallik safsatadır. Bunları yaptıktan sonra da hırsızlığınızı saklamakla uğraşmayın, tam tersine değerini bilin. Jean-Luc Godard’ın ‘Nereden aldığımız değil, nereye götürdüğünüz önemlidir’ sözünü hep aklınızda tutun.” Bu bağlamda düşünülürse, yola çıkılan malzeme üretim yapmak isteyen kişiye bir hareket noktası sunmakta ve yol göstermektedir. Üretim yapmak için yola çıkılacak malzemenin kişi için hayal gücünü tetikleyici niteliği önem kazanmaktadır. Yeniden yorumlanan ve bir noktadan başka bir noktaya taşınan ‘ilk malzeme’ sahip olduğu bağlamından sıyrılmış ve yeni bir anlam yaratılmasına yardımcı olma görevini üstlenmiştir www.bigumigu.com (14. 10. 2020).

“Yeni bir dünya sunan bağımsız sanatçı, eserini yaratıcı bir form ile yeniden üretir” (Suçkov, 1982: 31). Resim ve sinema sentezlendiği zaman da melez bir yapıdan hareketle yeni anlamlar üretilebilir. Nesnelere üzerine anlam yaratımı sürecinde imgeden beslenen görsel sanatlar birbirleriyle yakın ilişki içerisinde. Bu sanatlar içerisinde yer alan resim ve sinema; sahip olduğu farklı araç ve olanaklarla sanatlar arası etkileşimin yaşandığı ortak alanlar yaratmaktadır. Biçim, içerik ve teknik olarak birbirinden ilham alan her iki sanat dalı yarattığı eserlerle sanatsal alana katkı sağlamaktadır. Farklı sanat dalları arasında yaşanan karşılıklı etkileşim yeni açılımlar sunarak sanatlar arası bir yakınlaşmaya kapı aralar. Bu kapı ise melezleşmeye açılmaktadır. Kendi dışındaki sanatsal alana ve geleneğe doğru atılan adım, kendi perspektifiyle onun üzerine düşünme ve değerlendirme özellikle ortak kaynağa yönelen görsel sanatların önünü açarak, yeniden yaratıma olanak sağlamaktadır. Kendinden önce var olan sanatlarla ya da ürünlerle bağ kuran bu çaba; sonuç olarak birçok parçadan oluşan bir alıntılar mozaiki değil, farklı yorumlar içeren melez ve sanatsal bir bakış yaratır. Kaçınılmaz

olarak yaşanan bu etkileşim sanatlar arası bir sentez oluştursa da ortaya çıkan eser tamamıyla sanatçının bakış açısını yansıtan bağımsız bir ürüne dönüşür. Sanatlar arası bir alış-verişin yanında sanatçılar arası bir dayanışma ortaya çıkar.

Sinema ve resim sanatının etkileşimine örnek olarak Akira Kurosawa gösterilebilir. Kurosawa'nın yönetmenlik kariyerinden önce, resim sanatıyla ilgilendiği bilinmektedir. Daha sonra film çekmeye başlayan yönetmen, kariyer değişikliği ile ilgili şu cümleleri kurmuştur; “kariyerimi değiştirdiğimde, o zamana kadar yaptığım tüm resimleri yaktım. Resim yapmayı sonsuza dek unutmaya niyetlendim.” Bu niyetini açıklamak adına daha sonra şu cümleleri de eklemiştir açıklamasına;

Bir Japon atasözünün dediği gibi, ‘ İki tavşanı kovalarsan, birini bile yakalayamazsın.’ Sinema sektöründe çalışmaya başladıktan sonra hiç resim çalışması yapmadım. Ancak film yönetmeni olduğumdan beri, filmimle ilgili taslaklar çizmenin genellikle çalışmalarımın fikirlerini açıklamanın iyi bir yolu olduğunu gördüm” www.openculture.com (22.11.2020).

Yapılan açıklama, Kurosawa'nın yönetmenlik kariyeri ile birlikte resim yapmayı, sinema filmlerinin bir hazırlığı, bir taslağı olarak ele aldığını göstermektedir. Asıl amacı resimsel üretimler ortaya koymaktan çıkmış, film üretiminde yol gösterici bir kılavuz görevi görmeye başlamıştır. Kurosawa'nın izlediği yolun, üretim süreçleri bakımından sinema ve resim sanatının yan yana ilerlemesine verilebilecek bir örnek olduğu düşünülmektedir. Kurosawa resim ve sinema sanatıyla ayrı ayrı ilgilenmektense, birinden hareketle diğerini daha verimli üretmenin bir yolu olarak ilgilenmiştir ve üretimlerini bu yönde gerçekleştirmiştir. Resimsel üretimleri Kurosawa filmlerinin görsel omurgasını oluşturmuştur.

Kurosawa resimsel üretimlerini bir resim sanatçısı olmak için yapmasa da, bu tutkusunun her zaman var olduğunu belirtmiştir. Uzun metrajlı filmlerinin başarısının ardından, filmin görüntülerini ve bu sahnelerin kompozisyonunu yansıtan resimsel üretimlerinin yer aldığı kitaplar yayınlamıştır. Kitaplarla ilgili bir açıklamasında; “ İyi resim yapmaya çalıştığımda, yalnızca vasat resimler üretebildim. Ama filmlerim için fikirlerimi tasvir etmeye odaklandığımda, bilinçsizce insanların iyi bulduğu işler yaptım.” ifadelerini kullanmıştır www.ilkyaz.world (22.11.2020). Kitapta yer alan ve Kurosawa'nın sinematografik vizyonunu yansıtan resimlere örnek olarak film sahneleri ve sahnelerin kompozisyonunu yansıtan Resim 2. 14,15,16,17,18,19 verilebilir.



Resim 2.14: Akira Kurosawa, Ran, 1985



Resim 2.15: Akira Kurosawa, “Ran” film sahnesi için yapılan bir storyboard çalışması



Resim 2.16: Akira Kurosawa, Madadayo, 1993



Resim 2.17: Akira Kurosawa, “Madadayo” film sahnesi için yapılan storyboard çalışması

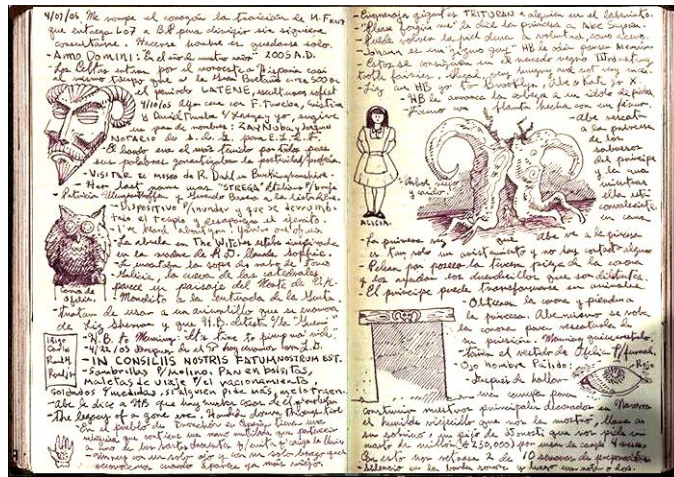


Resim 2.18: Akira Kurosawa, Dream, 1990



Resim 2.19: Akira Kurosawa, “Dream” film sahnesi için yapılan bir storyboard çalışması

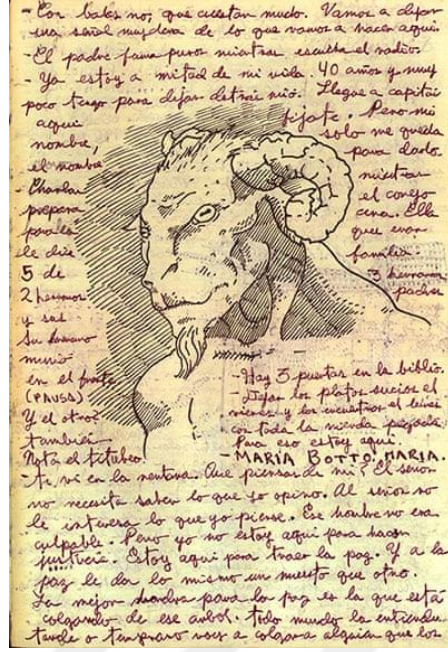
Kurosawa'nın yaptığına benzer olarak, ünlü bir yönetmen olan Guillermo Del Toro'da filmsel anlatısını oluşturmak ve düşünsel boyuttaki fikirlerini görünür kılmak adına eskizler oluşturarak film çekimlerine başlamaktadır. Yönetmenin filmlerinde de kendini gösteren fantastik evren ve bu evreni oluşturan unsurlar eskiz defterine yansır. Çizimlerinin yanına notlar da alan yönetmen hayal dünyasını ve seçtiği imgeleri zihinsel süreçlerden geçirerek hem çizimleriyle hem de çizimlerinin yanına aldığı notlarla kendisine bir rota çizmiş olur.



Resim 2.20: Guillermo Del Toro, Pan's Labyrinth film için yapılan eskiz çalışması 1



Resim 2.21: Guillermo Del Toro, Pan's Labyrinth, 2006



Resim 2.22: Guillermo Del Toro, Pan's Labyrinth film için yapılan eskiz çalışması 2



Resim 2.23: Guillermo Del Toro, Pan's Labrinth, 2006

Resim 2. 20 ve 22'de Toro'nun filmin içerisinde yer almasını planladığı fantastik unsurların çizimleri gösterilmektedir. Yönetmenin yapmış olduğu çizimler, resimsel bir anlatı olarak filmin ön hazırlığıdır. Resim 2. 21 ve 23'de çizimlerin filmde nasıl yansıtıldığı görúlmektedir. çizimlerden yola çıkılarak filmsel anlatıya ön hazırlık yapılmış ve film temelde resim úzerinden dúřunçe aktarımı yapılarak oluşturulmuştur. Sinema ve resmin sıkı etkileşimi sonucunda ortaya fantastik ögeler bakımından zengin bir anlatı çıkmıştır.

Toro'nun yönetmenliğini yaptığı; Devil's Backbone, Hellboy, Blade 2 ve Pasific Rim gibi filmlerinin de çizimleri bulunmaktadır. Bu çizimler daha sonra yönetmenin yayımladığı "Guillermo Del Toro Cabinet of Curiosities: My Notebooks, Collections and Other Obsessions" kitabında yerini almıştır.

Film sahnelerine ilham veren ve bir film sahnesinde kendisine yer bulan ünlü tablolar da vardır. Ünlü bir tablodan yola çıkılarak filmin sahnesi çekilebilmektedir. Pek çok örneği bulunan bu yaklaşım da sinema ve resim sanatının birbiri ile etkileşim içinde olduğuna güzel bir örnektir.

Sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olan ve perspektif kurallarını kıran Andrea Mantegna'nın "Ölü İsa" tablosu pek çok sinema filminde kompozisyon olarak tercih edilmiştir (Resim 2.24).



Resim 2.24 : Andrea Mantegna, Ölü Mesih, T.Ü.K.T., 68 cm × 81 cm, 1475 - 1478, Brera Art Gallery, Milano



Resim 2.25: Bela Tarr, The Turin Horse, 2011

Ölü İsa tablosundan esinlenen filmlere örnek olarak Bela Tarr'ın "The Turin Horse" adlı filminin Resim 2. 25'de yer alan sahnesi de verilebilir. Uzanmış olan figürü kamera ayak hizasından çekmektedir. Kafasını kaldırmış, bacakları bir örtüyle örtülmüş vaziyette görüntüsü oluşan figürün hareketi ve konumu izleyicilere Mantegna'nın Ölü İsa resmini ve resmin kompozisyonunu çağırır.

Aynı resimden yola çıkarak film karesinin kompozisyonunu oluşturmuş bir başka film ise Andrey Zvyagintsev'in "Vozvrashchenie" filmidir. Resim 2. 26'da filmin Mantegna'nın Ölü İsa tablosunu tasvir eden sahnesi yer almaktadır. Yine "The Turin Horse" filminin sahnesinde olduğu gibi figür ayak hizasına yakın bir açıdan kaydedilmiştir. Figürün bacakları bize Mantegna'nın Ölü İsa'sını çağırması adına örtüyle örtülmüştür. Figürün renk seçimi ve kompozisyonda ki soğuk renk hakimiyeti de ölü olarak tasvir edilmiş İsa resminin niteliklerini taşımakta ve çağırışı güçlendirmektedir.



Resim 2.26: Andrey Zvyagintsev, Vozvrashchenie, 2005



Resim 2.27: Lars von Trier, Melancholia, 2011



Resim 2.28: John Everett Millais, “Ophelia”, T.Ü.Y.B., 76.2 × 111.8 cm 1851-1852,
Tate Britain, Londra

Resim 2. 28, John Everett Millais’e ait Ophelia adlı yağlıboya resimdir. Millais’in yapmış olduğu resim hikayesini William Shakespeare’in “Hamlet” adlı piyesinden almaktadır. Hikayeye göre Hamlet (Prens Hamlet), babasını (Kral Hamlet) amcasının (Claudius) öldürdüğünü öğrendikten sonra meczup numarası yaparak amcasına oyun oynar. Bir tiyatro oyunu düzenler ve düzenlediği oyun sayesinde babasını öldürenin amcası olduğundan emin olur. Amcasıyla annesi (Gertrude) arasında bir ilişki olduğunu bilen Hamlet annesiyle yüzleşir. Yüzleştiği sırada perdenin arkasında gizlenerek onları dinleyen kişinin amcası olduğunu düşünerek kılıcını perdeye doğru sallar. Perdenin arkasından Ophelia’nın babasının (Polonius) cansız bedeni düşer. Ophelia sevdiği

adamın, babasını öldürdüğünü öğrendikten sonra çıldırır ve kendini nehre bırakarak intihar eder (Shakespeare, 2012: 72 – 97). Millais tam da Ophelia'nın kendini nehrin sularına bıraktığı bu anı resmetmiştir. Lars von Trier ise Millais'in "Ophelia" adlı eserinin kompozisyonunu "Melancholia" filminde kullanarak disiplinler arası etkileşimin olanaklarından faydalanmıştır. Trier'nin esinlendiği sahne Resim 2. 27'de gösterilmektedir. Millais'ın Opheliasının içinde bulunduğu melankolik ruh hali, Trier'nin başrol karakteri Justine'de de ifade bulmuştur. Kompozisyon bakımından kurulmuş olan bağ aynı zamanda sembolik bir ifade bir anlatıyı da içerisinde barındırmaktadır.

Sanat tarihinde kendisine yer edinmiş ünlü ressamların eserlerini kullanarak film anlatısını güçlendiren, hikaye örgüsünde önem arz eden yapı taşları olarak resimleri kullanan daha pek çok örnek verilebilir. Bu tarzı benimsemiş önemli yönetmenlerden biri olarak Andrey Tarkovski gösterilebilir. Tarkovski Rus sinemasının en önemli isimlerinden birisidir. Tarkovski'nin filmleri farklı türde resimleri içermektedir: Batı Sanat Tarihi içerisinde yer alan en az bir büyük eser, yedi uzun metrajlı filminin her birinde yer alır. Bu resimler hem filmlerin estetiğini güçlendirirken hem de anlatıya metaforik olarak eklenmiş olur. Tarkovski'nin filmlerinde görünen resimler, sadece film çerçevesi içinde gösterilmez, filmlerin kendilerini de çerçeveler. Tarkovski'nin "Solaris" adlı filmde yapımcı olarak çalışan Mikhail Romadin bu durumu şu sözlerle açıklamıştır; "Tarkovski'nin filmlerinin her birinde kesinlikle fikri ifade eden bir resim yer alır" (Reiser S. A., 2014: 8 - 9). Tarkovski'nin filmlerinde kullandığı resimlere örnek olarak aşağıda yer alan Resim 2. 29 verilebilir. Filme de ismini veren Andrey Rublev tarafından yapılmış olan "tempera" tekniğindeki bu resim, filmde de aynen gösterilmektedir. Filmin ikonlarla oluşturulmuş kapanış sekansına (<https://www.youtube.com/watch?v=DpF7aAyI-JU>) bağlantı adresinden ulaşılabilir (11. 01. 2021).



Resim 2.29: Andrey Rublev, Teslis, Tempera, , 142 × 114 cm, 1411 veya 1425-1427
Tretyakov Galery, Moskova

Disiplinlerarası etkileşimlerde bulunan ve sanatını bu şekilde icra eden ünlü yönetmenlerden biri de Sergei Parajanov'dur. Sinema ve resim sanatının iç içe geçtiği filmler yapan Parajanov, resimleri filmin içerisinde göstermiş olmak için göstermez. Çoğu zaman film sahnelerini resimlerden oluşturur ve resimler filmlerinin karelerine dönüşür. Yönetmen kimliğinin yanı sıra, ömrünün hapiste geçen yıllarında kolaj çalışmaları da yapmış olan sanatçı "Sinema yapmama izin vermediler. Ben de kolaj yaptım. Kolaj sıkıştırılmış filmidir." demiştir www.gazeteduvar.com.tr (24.12.2020).

Parajanov'un kolaj ile ilgili yaptığı açıklamadan ve kolajlarına yüklemiş olduğu misyondan dolayı, birkaç kolaj örneği vermek yerinde olacaktır. Özellikle kolajlarında sık sık kullandığı Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa"sı, Parajanov'un yaptığı açıklamayla daha da ilginç bir hal almıştır.



Resim 2.30: Sergei Parajanov, Mona Lisa kolaj 1, 1924-1990



Resim 2.31: Sergei Parajanov, Mona Lisa kolaj 2, 1924-1990

Parajanov “Mona Lisa” tablosundan aldığı ilhamı şu cümlelerle dile getirir;

Bir keresinde hava çok sıcaktı ve gömleklerimizi çıkarıp üstümüz çıplak çalışmıştık; mahkumlardan birinin sırtında bir “Giaconda” dövmesi gördüm. Kollarını kaldırdığında derisi gerildi ve Giaconda gülümsedi, öne eğildiğinde kasvetli bir hal aldı, kulağının arkasını kaşıdığına Giaconda sırttı. Yüzünü şekilden şekle sokuyordu.

Parajanov, Sonsuz Giaconda’yı, başka bir deyişle Mona Lisa’yı hapisanede geçirdiği ve film çekemediği yıllarda kafasında rolden role sokmuştur. Parajanov’un, pek çok farklı kolaj ve asamblaj kompozisyonunda kullandığı Giaconda, bugün Pera Müzesi’nde gördüğümüz “ahlaksız” halleri de dahil farklı halleri ile hayata geçirilmiştir www.gazeteduvar.com.tr (24.12.2020). Ünlü yönetmenin, resim sanatının bir parçası

olan kolaj tekniği ile üretim yapması ve bu üretimleri kendi alanı olan sinema ile ilişkilendirmesi de disiplinler arası etkileşimlere örnek niteliğindedir.

Parajanov'un filmlerinde kullandığı ve sahnelerini oluşturan resimlere örnek vermek yerinde olacaktır. Spesifik bir örnek olarak "Arabesque on the Pirosmani Theme" adlı kısa belgeseli verilebilir. Belgeselin anlatımı çoğunlukla resimlerden oluşmakta, yer yer Parajanov'un çektiği sahneler gösterilmekte ve yer yer resimlerin ve gerçekliğin iç içe geçtiği kompozisyonlar yer almaktadır. Resim 2. 32 ve Resim 2. 33'de anlatıyı oluşturan resim örnekleri verilmiştir. Resim 2. 34'de ise gerçeklik ve resimlerin iç içe geçtiği kompozisyona yer verilmektedir.



Resim 2.32: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmani Theme, 1985



Resim 2.33: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmani Theme, 1985



Resim 2.34: Sergei Parajanov, Arabesque on the Pirosmeni Theme, 1985

Sinema ve resim disiplinlerinin arasındaki etkileşimleri incelerken dünyanın ilk uzun metrajlı yağlıboya filmine; Loving Vincent'a değinmek gerekir. Film, Vincent Van Gogh'un ölümünden sonrası ele alır ve anlatıyı ressamın tablolarını bir araya getirerek gerçekleştirir. Filmin bütünü oluşturulan 65.000 yağlıboya resim, 125 profesyonel yağlıboya sanatçısı tarafından resmedilmiştir. Sanatçılar Polonya ve Yunanistan'da yer alan stüdyolarda çalışarak ortaya dünyanın ilk tablo filminin çıkmasını sağlamışlardır. Filmin tamamlanması 6 yıl sürmüştür ve 1 saniyesi 12 kareye denk gelecek şekilde hazırlanmıştır www.salonantik.com.tr (24.12.2020). Resim 2.35'de filmi oluşturan yağlıboya sahnelerden biri yer almaktadır.



Resim 2.35: Dorota Kobiela, Hugh Welchman, Loving Vincent, 2017

Bildiğimiz anlamıyla sinema, akan zaman ve hareketli görüntüyle oluşturulur. Temelinde durağan zamanı yani fotoğrafı barındıran sinema, yönetmenin tercihine göre tekrar bu durağan zamana döndürülebilir. Chris Marker'ın 1962 yapımı "La Jetee" adlı filmi fotoğraf kareleriyle oluşturulmuş bir filmidir. Resim 2. 36 ve Resim 2. 37'de filmi oluşturan fotoğraf kareleri örnekler yer almaktadır.



Resim 2.36: Chris Marker, La Jetee, 1962



Resim 2.37: Chris Marker, La Jetee, 1962

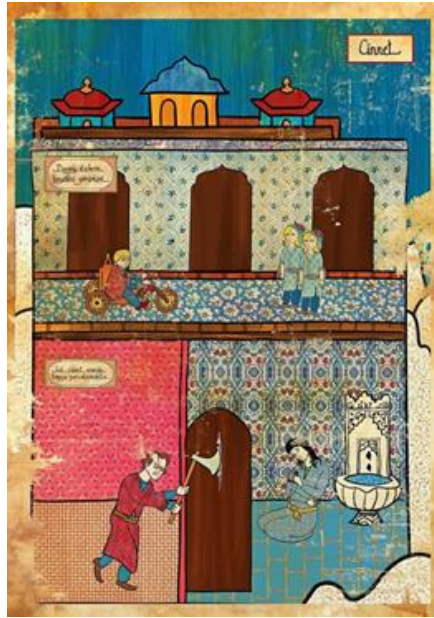
Her ne kadar biri ötekinin temeli niteliğinde olsa da, modern çağdan sonra fotoğrafın bir sanat alanı olarak kabul görmesi ve bu bakımdan ayrı bir disiplin olması La Jetee filmi disiplinler arası etkileşimden meydana gelmiş bir eser konumuna getirmiştir.

Film sahnelerinden yola çıkarak minyatür alanında üretim yapan bir sanatçı olarak Murat Palta'ya değinmek gerekir. Palta, minyatür tekniğini kullanarak sinema tarihinde önemli yere sahip olan kült filmlerin afişlerini ve sahnelerini yorumlamaktadır. Palta, aynı zamanda Türk sinemasından ve dünya edebiyatından da yararlanmakta ve

bunlardan yola çıkarak üretim yapmaktadır. Palta'nın lisans döneminde yazdığı "Minyatür Tekniğiyle Film Afişleri" adlı tezde, film sahnelerinden ve fillerin afişlerinden yola çıkarak yapmış olduğu minyatürler yer almaktadır. Sinemadan yola çıkarak oluşturulmuş minyatür çalışmalarına örnek olarak Resim 2. 38 ve Resim 2. 39 verilebilir www.cokiiya.com.tr (27.04.2021).



Resim 2.38: Murat Palta'nın Minyatür Tekniğiyle Hazırladığı "The Dark Knight" Film Afişi



Resim 2.39: Murat Palta'nın Minyatür Tekniği Kullanarak Hazırladığı "The Shining" Film Afişi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLERİN KONUSUNUN ORTAYA ÇIKIŞI

Tezin üçüncü bölümünde sinema ve resim sanatının etkileşimleri sonucu oluşturulmuş çalışmaların açıklamalarına yer verilmiştir. Bu bölümde yer alan çalışmaların açıklamaları ve geçirilen değişime bağlı olarak özgün bir resimsel dil oluşturma süreci iki başlık altında ele alınmıştır. “Resimlerin Oluşum Süreci” adlı birinci alt başlıkta, yola çıkışı sağlayan düşünsel süreç ve konuya ilişkin farkındalık oluşturma aşaması açıklanmaya çalışılmış, bu süreç sonrasında oluşturulan ilk çalışmalara ve bu çalışmaların açıklamalarına yer verilmiştir. “Tez Kapsamında Yapılan Resimlerin Çözümlemeleri” adlı ikinci alt başlıkta ise lisansüstü eğitimi sürecinde ve tez döneminde yapılan çalışmalar ve bu çalışmaların açıklamaları yapılmıştır. Konu kapsamında yapılan eserler incelenirken yüzey organizasyonu planlamasında yer alan temel öğelere: renk, kompozisyon, doku, derinlik vb. de değinilmiştir.

Lisans döneminde tek bir kareyi temsilen yapılan, tek bir resim bulunurken, lisansüstü eğitim sürecinde tek bir kareyi temsil eden çok sayıda resimsel kompozisyon oluşturulmuştur. Oluşturulan çoklu resimlerde yola çıkılan film karesi aynı olmasına karşın, renk, kompozisyon, ışık – gölge ve şeffaflık gibi değişkenler ile resimsel anlatı zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Malzeme kullanımı bakımından spesifik bir tercih yapılmamış, çeşitli teknik ve malzemeyle resimler oluşturulmuştur. Yola çıkışı sağlayan film ve filmin kullanılan sekansı, bazı resim çalışmalarının yanında video olarak yer almış ve video ve resimlerden oluşan bir bütün oluşmuştur.

3.1. Resimlerin Oluşum Süreci

Yönetmen belirlemek ve seçilen yönetmenin filmlerini izlemek ile başlayan süreç, izlenilen filmde yer alan; kompozisyon, ışık, renk gibi unsurlar bakımından zengin ve estetik tek bir kareye yoğunlaşmakla devam etmektedir. Bazı filmler izlenirken, izleyiciye bir tabloya bakıyormuş hissi verir. Sinemanın resim ile ortak unsurları olan ışık, kompozisyon, renk, doku vb. temel elemanlar, izleyiciye bu deneyimi ve hissiyatı yaşatan yegane unsurlardır. Bir film izlendiği süre zarfında, iki boyutlu ekrana bakan izleyende üçüncü boyutun yanılsamasını bu temel elemanlar üzerinden verir.

Lisans döneminde filmlerine yoğunlaşılın ve çalışmalarında film sahneleri kullanılan yönetmen Andrey Tarkovski olmuştur. Şiirsel sinemanın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Tarkovski'nin "Stalker" (1979) ve "Solaris" (1971) filmlerinden sahneler seçilerek resimsel üretimler yapılmıştır. Seçilen sahneler tuvale aktarılırken filmde yer almayan, buna rağmen resme eklenen figür, resmi yapanın kendisidir. Figür olarak, yapılan resme kendini eklemek tuvale bakanda, resmi yapanın orada ve o anı deneyimlemiş olduğu izlenimi yaratmayı amaçlamaktadır. Bu bağlam çerçevesinde, lisans döneminde oluşturulmuş resimleri açıklamak yerinde olacaktır.

Resim 3. 1'de resmedilen sahne yönetmen Tarkovski'nin "Stalker" filmindedir. Sahnenin filmde yer alan hali Resim 3. 2'de gösterilmektedir.



Resim 3.1: "En Derin Arzu", TÜYB, 120 × 140 cm, 2018



Resim 3.2: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979

Filmin belli bir anına yönelik yapılan seçim, kompozisyon olarak resme birebir aktarılmıştır. Farklı olarak kompozisyona resmi yapanın kendisi figür olarak eklenmiştir. Yönetmenin filmde genel olarak sisli ve soluk bir hava tercih etmesine karşın, resimsel kompozisyon içerisinde bu solgun havanın yerini daha canlı yeşillerin aldığı görülmektedir. Resimde genel olarak kontrast arttırılmış, bu sayede daha canlı duyumsanan yeşillere bir de keskin sınırlar eklenmiştir.

Tarkovski filmlerinde, soft bir renk paleti kullanıldığı ve filmin bazı sekanslarının tamamen monokrom oluşturulduğu söylenebilir. Fakat Resim 3.1’de gösterilen resimsel anlatıda, eklenen figürün pantolonunda yer alan mavi renk bilinçli olarak resmin geneline kıyasla canlı kullanılmış ve eklenen figür vurgulanmıştır. Filmden seçilen sahneye resmi oluştururken bağlı kalınsa da, renklerin vurguları farklılık göstermektedir.

Film sahnesinden çıkarılan figürün, içinde bulunduğu düşünceli ve şüpheli duygu durumu eklenen figüre de yansıtılmaya çalışılmıştır. Eklenen figürün pozisyonu, yerini aldığı figürün pozisyonuna benzetilme amacı güdülerek konumlandırılmıştır. Eklenen figürün, içerisinde yer aldığı çevreyle ve atmosferle uyumunu sağlamak amacıyla giydiği kazak yeşil olarak tercih edilmiştir.

Oluşturulan resimde(Resim 3.1) figürlerin arkasında kalan ve koyu tonların hâkimiyeti altında olan mağara, resme genel anlamda derinlik hissini veren ve bu duyumu izleyende uyandıran en temel unsurdur. Mağaranın koyu renk tonu figürlerin ön plana çıkmasına ve dikkat çekmesine olanak sağlamaktadır. Resimde perspektif sağlayan bir diğer eleman ise uzanan figürdür. Ayakları izleyene daha yakın olan bu figür, derinlik konusunda resme katkıda bulunmaktadır. Resmin sağ köşesinde yer alan ve resimde açık hâkimiyetine sahip ritmi sağlayan fayanslar yer almaktadır. Genel anlamda oluşturulan resim incelendiğinde doğa betimlemesi ve yeşilin hâkimiyeti göze çarpsa da, beton mağara girişi ve fayansların varlığı izleyende beşeri bir doğa deneyimlediği izlenimini uyandırmaktadır. Film sahnesine bakıldığında daha çok kahverengi tonların baskın olduğu görülse de, resimsel olarak ele alındığında yeşil tonların baskın olmasıyla birlikte ona eşlik eden krem renginin çeşitli tonlarını görmek mümkündür. Dolayısıyla oluşturulan resim her ne kadar kompozisyon olarak film sahnesine sadık kalmış olsa da tercih edilen renk paletinde değişikliklere gidildiği ve bu sayede özgün ve resimsel bir bütün oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Resim 3. 3’de resmedilen sahne yönetmen Andrey Tarkovski’nin “Stalker” filmindedir. Sahnenin filmde yer alan hali Resim 3. 4’de gösterilmektedir.



Resim 3.3: “Terk Edilmiş Doğa”, TÜYB, 120 × 140 cm, 2018



Resim 3.4: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979

Filmden seçilen an, oluşturulan resimde de kompozisyon olarak neredeyse birebir aynı ele alınmıştır. Film sahnesinin kompozisyonunda değişiklik yapılan tek şey filmde yer alan figürün çıkarılması ve o figürün yerine resmi yapanın kendisinin eklenmesidir. Yönetmenin tercih ettiği soft renk paleti, resim oluşturulurken, boyanın verdiği imkânların da etkisiyle daha canlı bir hal almıştır. Resme eklenen figürün çorabı bilinçli olarak kırmızı renkte resmedilmiştir. Bu sayede figüre, doğanın yeşillerinden daha dikkat çekici olmasını sağlayan bir farklılık katmak amaçlanmıştır. Eklenen figür, yerini aldığı figürün vücut hareketine birebir benzer şekilde resmin içerisine yerleştirilmiştir. Bu sayede filmde doğanın içinde eriyen ve onunla uyum içinde olan figürün yerine eklenen figürde de aynı etkiyi yakalamak amaçlanmıştır.

Oluşturulan resmin arka planında derinliği açık ve soft renkleriyle şelale sağlamaktadır. Şelalenin sol ve sağında kalan mağara girişleri arka planda derinliği sağlamaya yarayan diğer unsurlardır. Resmin ön planı ile arka planını bağlayan ve kaynaştıran temel unsurun eklenen figür olduğu söylenebilir. Figürün konumu yataydır ve arka plan ile ön plan arasında kalan bağlayıcı bir çizgi görevi görür.

Figürün hemen altında daire biçimine sahip bir gölet bulunur ve bu daire formun resmin geneline hâkim olan dikdörtgen biçimleri yumuşattığı söylenebilir. Dikdörtgen planları yumuşatan bir diğer unsur da yere saplanmış olan demir çubuklardır. Demir çubuklar diyagonal bir harekete sahiptir.

Resim 3. 5’de resmedilen sahne yönetmen Andrey Tarkovski’nin “Stalker” filmindedir. Sahnenin filmde yer alan hali Resim 3. 6’da gösterilmektedir.



Resim 3.5: “Doğayı Dinlemek”, TÜYB, 90 × 110 cm, 2018



Resim 3.6: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979

Filmden seçilen an, oluşturulan diğer resimlerde olduğu gibi bu resimde de kompozisyon olarak neredeyse birebir aynı ele alınmıştır. Film sahnesinin kompozisyonunda değişiklik yapılan tek şey yine diğer resimlerde de uygulanan yöntemle aynıdır. Filmde yer alan figür çıkarılmış ve o figürün yerine resmi yapanın

kendisi eklenmiştir. Eklenen figürün resim içerisinde daha ön plana çıkması amacıyla giymiş olduğu kıyafetler resmin geneline hakim olan renklerden daha canlı tutulmuştur. Oluşturulan resmin renklerindeki bu farklılık, film sahnesinden resmi ayıran ve farklılaştıran bir unsurdur. Yönetmenin filmine hakim olan soft renk paleti resimde, eklenen figürün kıyafetleriyle değişime uğramıştır. Film sahnesinden farklı olarak, oluşturulan resmin renkleri boyanın da verdiği imkânlarla daha canlıdır. Bu canlı renklere bir de filmde farklı olarak daha keskin sınırların varlığı eklenmiştir.

Filmdeki sahne genel olarak daha yakın plandan resmedilmiş, kompozisyon bu şekilde oluşturulmuştur. Resme eklenen figür, filmde yer alan figürle kompozisyondaki konumu bakımından, pozisyon ve duruşu bakımından neredeyse aynıdır. Resmin kompozisyonunda perspektif ve derinlik oluşturan temel unsur duvarlardır. Tek kaçış noktalı perspektife sahip olan duvarlar, resme bakan kişinin dikkatini resmin arka planından figüre çekmeyi amaçlar. Bu amaca, figürün daha canlı renklerle resmedilmiş kıyafetleri de hizmet etmektedir. Ön planda canlı renkleriyle resmedilmiş figür yer alırken, duvarların soluk renklere sahip olması ve geriye doğru devam etmesi renk perspektifi oluşturması bakımından önemlidir.

Film sahnesine genel anlamda bağlı kalınsa da, diğer resimlerde olduğu gibi bu resimde de boyanın verdiği imkânlar kullanılarak ve kompozisyon öğelerinde değişimler yapılarak özgün bir anlatım dili oluşturulmaya çalışılmıştır.

Resim 3. 7'de resmedilen sahne yönetmen Andrey Tarkovski'nin "Stalker" filmindedir. Sahnenin filmde yer alan hali Resim 3. 8'de gösterilmektedir.



Resim 3.7: “Kıyamet Duası”, TÜYB, 100 × 100 cm, 2018



Resim 3.8: Andrey Tarkovski, Stalker, 1979

Filmin sahnesini oluşturan anın kompozisyonu, oluşturulan resimde de aynı şekilde ele alınmıştır. Resimde, filmdekinden farklı olarak, film sahnesinde en ön planda yer alan figür çıkarılarak onun yerine resmi yapanın kendisi dâhil edilmiştir. Monokrom bir görünüme sahip olan film sahnesi, resimde de aynı şekilde tercih edilmiş, resim de monokrom bir şekilde oluşturulmuştur. Eklenen figürün renkleri de monokromdur ve dâhil edildiği mekân ile uyumu bu şekilde yakalanmaya çalışılmıştır.

Eklenen figür, yerini aldığı figürü duruş olarak birebir yansıtacak şekilde konumlandırılmıştır.

Film sahnesinde yer alan kum tepcikleri, mistik bir atmosfer oluşturmuştur ve bu atmosfer oluşturulan resimde de yakalanmaya çalışılmıştır. Kum tepcikleri, resmin arka planında küçük ve flu başlayarak önlere doğru geldikçe büyümüş ve belirginleşmiştir. Bu durum resimde derinliği sağlayan elemanlardan biridir. Bir diğer unsur da resmin sağ ve sol köşesinde yer alan, perspektif oluşmasını sağlayan sıra sıra duvarlardır. Kum tepciklerinin yuvarlak ve tekrar eden formuna karşın duvarlar dikey ve tekrar eden bir biçimde ele alınmıştır. Bu zıtlık durumu ile kompozisyon ritim kazanmıştır. Film sahnesinde de resimde de arka planda yer alan iki figürün konumu ile eklenen figürün öndeki konumu oluşturulan resme derinlik katan bir diğer unsurdur. Film sahnesinde ışık yoluyla oluşturulmuş flu atmosfer, resimde boyanın da etkisiyle daha keskin sınırlar kazanmıştır. Film sahnesine her ne kadar bağlı kalınsa da, oluşturulan resimde özgün bir anlatım dili oluşturulmaya çalışılmıştır.

Resim 3. 9’da resmedilen sahne yönetmen Andrey Tarkovski’nin “Solaris” filmindedir. Filmde yer alan sahne Resim 3. 10’da gösterilmektedir.



Resim 3.9: “Solaris”, TÜYB, 90 × 140 cm, 2018



Resim 3.10: Andrey Tarkovski, Solaris, 1972

Yönetmen Tarkovski'nin "Solaris" filminden alınan sahnenin kompozisyonu (Resim 3. 10), oluşturulan resimde aynı şekilde kullanılmıştır. Film sahnesinde yer alan kadının yüzü, resmi yapanın portresiyle değiştirilmiştir. Eklenen figürün yüz ifadesi ve yüzünün açısı yerini aldığı portrenin yüz ifadesi ve açısına benzetilme kaygısıyla yerleştirilmiştir. Film sahnesi ve ondan yola çıkılarak oluşturulan resim kompozisyon olarak aynıdır. Değişikliği sağlayan tek unsur çıkarılan portrenin yerine eklenen resmi yapan kişinin portresidir.

Filmin sahip olduğu renk paleti resimde de yakalanmaya çalışılmıştır. Resmin geneline hâkim olan renkler soluk mavi, gri, hardal ve sıcak kahveler ve bu renklerin ara tonlarıdır. Mavi ve grinin oluşturduğu soğuk görünüme karşın, hardal ve sıcak kahve tonlar bir zıtlık yaratmaktadır. Aynı zamanda zeminin sahip olduğu soğuk tonlar, figürlerin ve onların portrelerinin sahip olduğu sıcak tonlarla kontrast yaratmakta ve figürlerin ön plana çıkmasına hizmet etmektedir. Ön planda bulunan ve tuvalin sınırlarının dışına çıkan figüre karşın, onun arkasında bulunan figür ön- arka ilişkisi kurarak resimde derinlik etkisini izleyene vermektedir.

3.2. Tez Kapsamında Yapılan Resimlerin Çözümlemeleri



Resim 3.11: Nuri Bilge Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011

Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı “Bir Zamanlar Anadolu'da” filminde 1:45 dakikalık yeri olan “elma sahnesi” yüksek lisans çalışmalarının ilk çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu sahnenin Adem ile Havva'nın cennetten kovulma hikâyesine gönderme yapan bir metafor olduğu düşünülmektedir. Hz. Adem, yasak elmayı yememesi gerekirken, yemiştir ve bu nedenle cennetten kovulmuştur. Bu kovulma bir cezalandırılmadır. Filmde de tıpkı buna benzer bir konu işlenmektedir. Bir erkek, cinayeti işleyen asıl zanlı olarak görülmektedir. Fakat işlenen cinayete yönlendiren, ikna eden kişi bir kadındır.

Yuvarlanan elmanın hayat ve zaman kavramlarıyla da bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Yuvarlanıp, akan sulara kapılan elma gibi, insan da hayatın içerisinde zamana kapılıp sürüklenir. Filmde yer alan bu sürüklenme anının, insanın zamandan bağımsız olamayacağını, onu durduramayacağını veya ona müdahale edemeyeceğini anlatan bir metafor olduğu düşünülmektedir. Kullanıldığı düşünülen metaforlardan dolayı dikkat çekici bulunan elma sahnesi, yüksek lisans çalışmalarının ilk serisinin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, filmin tek bir sahnesinden (Resim 3. 11) yola çıkılarak bir dizi resim ve bir adet video çalışması yapılmıştır. Resimlerde malzeme olarak kullanılan tuval ve kontrplak da “film karesi” mantığı ile kare formu seçilmiştir. Ele alınan her bir kare, plastik değer olarak farklı armoniler taşımaktadır. Renk, ışık-gölge ve kompozisyon her karede farklı ele alınmıştır. Resimler

oluşturulurken her ne kadar aynı film karesinden yararlanılmış olsa da, ortaya çıkan her resim farklı ele alışlarla oluşturulmuştur.

Yola çıkılan filmdeki elma sahnesinin, kompozisyonunda yapılan değişikliklerle oluşturulan resim dizisine değinmek gerekir. Resim 3. 12’de oluşturulan resimler toplu bir biçimde yer almaktadır.



Resim 3.12: “Bir Zamanlar Elmalar”, TÜAB, 30 × 30 cm (×20), 2019

Akrilik boya kullanılarak oluşturulan resimlerin her biri 30 × 30 cm boyutlarındadır. Toplamda 20 adet resimden oluşan “Bir Zamanlar Elmalar” (Resim 3. 12) resim dizisi filmde yer alan tek bir sahnenin (Resim 3. 11), kompozisyon öğelerinin değiştirilmesiyle ve yeniden yorumlanmasıyla elde edilmiştir. Filmleri oluşturan her bir sahnenin her bir saniyesinin 24 kareden oluşması fikrinden ilham alınarak, film sahnesinin tek bir resmini yapmak yerine tek tek karelerden oluşan bir dizi resmi yapılmıştır. Her bir resim, renk kullanımı, elmaların ve diğer nesnelerin konumu, ışık-gölge ve ritim bakımından farklı ele alınmıştır. Bazı resimler oluşturulurken daha canlı renkler, bazılarında ise daha soluk renkler tercih edilmiştir. Ele alınan film sahnesinin arka planında yer alan koyu alan resimde de derinliği sağlamaktadır. Resimler arka

plandan ön plana gelindikçe aydınlanmakta ve resim kareleri ele alındığı renk tercihi bağlamında kendi farklılığını ortaya koymaktadır. Resmin temel nesnesini oluşturan elmalar kompozisyon içerisinde konum, adet, renk, biçim ve boyut bağlamında farklılıklar göstermektedir. Bu durum yola çıkılan kare aynı olmasına karşın resimlerin farklılaşmasını ve çeşitlenmesini sağlamıştır. Tek bir kareden yola çıkılarak, yola çıkış malzemesi farklılaştırılmadan sayısız resimsel kompozisyon düzenlemesi oluşturulabileceği vurgulanmak istenmiştir. Bunun yanında, boyanın sağladığı imkânlar kullanılarak özgün ve resimsel bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 3.13: “Bir Zamanlar Elmalar 1”, KÜKT, 30 × 30 cm (×8), 2019

Resim 3.13’de gösterilen ve 8 adet kontrplak üzerine, karışık teknik kullanılarak oluşturulan resim dizisi 30 × 30 cm boyutlarındadır. Pastel ve suluboyanın birlikte kullanıldığı resimlerde, kraft kâğıt üzerine yapılmış eskiz etkisi uyandırmak amaçlanmıştır. Etkiyi yakalamak adına, yüzey seçimi olarak kontrplak tercih edilmiştir. Suluboyanın şeffaf etkisiyle birlikte kontrplağın yer yer kendi rengiyle resme dâhil edilip, tonundan yararlanıldığı görülmektedir. Her karede tercih edilen renkler değişiklik göstermektedir. Bununla birlikte renklerin yüzeydeki şeffaflık oranları da değişmektedir. Kompozisyon içerisinde, resmin temel nesnesini oluşturan elmaların yer değiştirdiği ve farklı konumlarda ve boyutlarda ele alındığı görülmektedir. Bazı karelerde elmalarda renk değişikliğine de gidildiği görülmektedir. Elmaların üzerinde konumlandığı mekânla bağlantısının olduğu yerlerde pastel boya kullanılmıştır. Pastel boya resmin içerisine hem çizgisel etkisi nedeniyle dâhil edilmiş hem de resimsel

elemanların zengin kullanımı bakımından katkı sağlamıştır. Resimlerde yer alan su ışıltısı, dallar, ve yer yer zeminin etkisi pastel boya kullanılarak verilmiştir. Bu bağlamda, yüzey ve hacim etkisi suluboya ile yakalanmaya çalışılırken, pastel boya detayların ortaya çıkarılması ve çizgiselliği göz önünde bulundurularak kullanılmıştır.

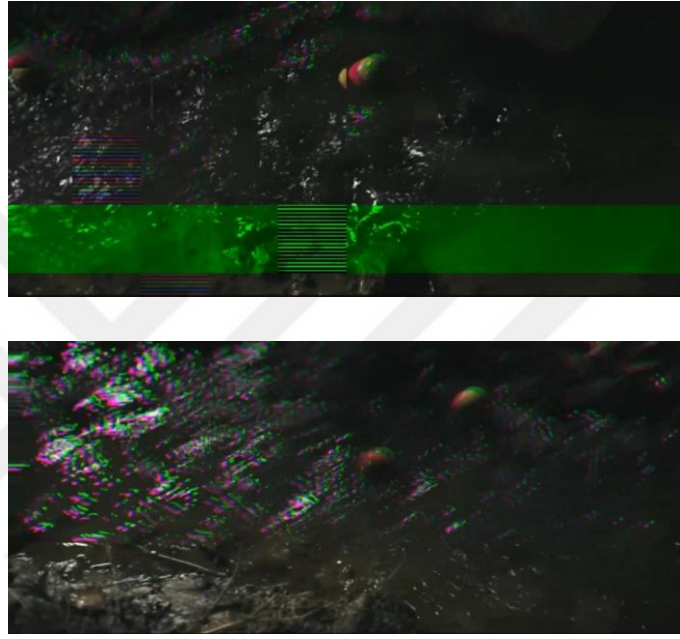
Her karede ışık-gölge etkisi değişiklik göstermektedir. Resimlerde derinliği sağlayan etki, arkada yer alan kayanın gölgesi ile verilmiştir. Gölgenin sahip olduğu koyu renk, ön plandaki renklerin daha canlı gözükmesine de olanak sağlamıştır. Elmaların zeminle temas ettiği yerlerde de kullanılan ve pastel boyayla çizgisel olarak da desteklenen koyu renkler resimde açık-koyu dengesini oluşturmaktadır. Sahne aynı olmasına karşın renklerin farklı tercih edilmesiyle birlikte her kare farklılaşmaktadır. Boyanın ve yüzeyin de sağladığı imkânlarla resimler çeşitlenmekte ve özgün bir resimsel dil oluşturulmaya çalışılmaktadır.



Resim 3.14: “Bir Zamanlar Elmalar 2”, DBÜKT, 30 × 30 cm (×5), 2019

Kontrplak üzerine sahnenin bizzat filmde yer alan görüntüsü dijital baskı olarak alınmış ve görüntülerin üzerine boya ile müdahale edilmiştir. 30 × 30 cm boyutunda, 5 adet resimden oluşan bu seri (Resim 3.14), teknolojinin imkânları da sürece dâhil edilerek oluşturulmuştur. Filmin akışında yer alan görüntüler seçilerek bir yüzeye aktarılmış ve elde edilen yüzey üzerine boya müdahaleleri yapılmıştır.

Her resimde, filmin ayrı bir sahnesinin anı seçilmiştir. Müdahaleler de seçilen sahnenin renkleri nasıl kabul edeceği düşünülerek yapılmıştır. Özellikle en önemli nesne kabul edilen elmalarda, ön plana çıkması adına boya müdahaleleri daha fazladır. Kırmızı, turuncu ve sarı renklerle müdahale edilen elmalar, sahnenin soluk ve iç içe geçmiş koyu tonlarından ayrılmıştır. Sahnelerin derinliği sağlayan siyah tonu üzerine yer yer mor ve yeşil tonlarla müdahale edilmiş ve dijital baskının üzerinde resimsel bir etki yakalanmaya çalışılmıştır.



Resim 3.15: “Bir Zamanlar Elmalar – Glitch” VDM, 2019

Bir Zamanlar Anadolu’da filminde resim yapmak için seçilen film sekansı, bire bir video olarak alınmış ve bu sekans üzerinde dijital manipülasyon yapılmıştır. Glitch efekti eklenerek yeniden ele alınan film sahnesi kendine mal edilmiştir (temellük). Videoyu dönüştürerek yeni bir ürün olarak kendine mal etmenin hem seçilen sahnenin gösterilmesi hem de o sahneden yola çıkarak oluşturulmuş resim dizisine referans oluşturması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Efekt olarak glitchin tercih edilmesinin sebebi, bozulmayı ve kırılmayı temsil ettiğinin düşünülmesidir. Videoya efekt eklenirken kullanılan aplikasyon “InShot”dır. Oluşturulan videonun tamamına <https://youtu.be/vA15ofdaaN0> (16. 01. 2022) adresinden ulaşılabilir.

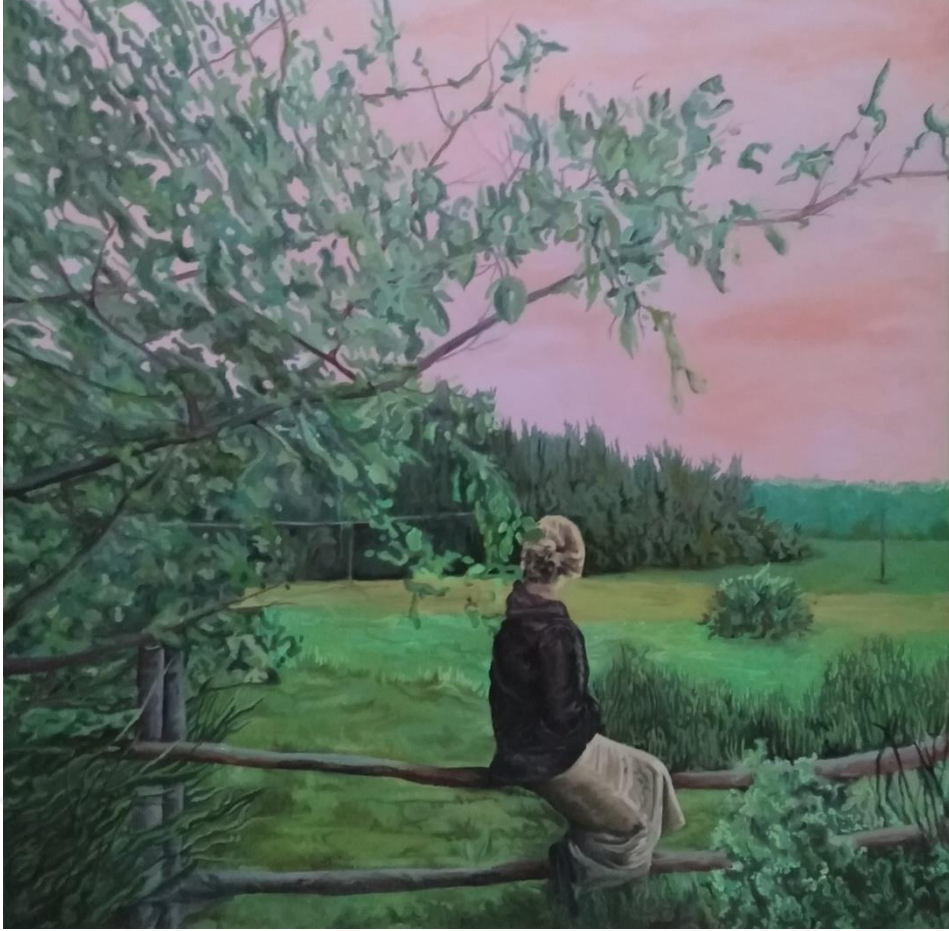


Resim 3.16: Andrey Tarkovski, Ayna, 1975

Yönetmen Andrey Tarkovski'nin kişisel hayatından izler taşıyan, otobiyografik diye nitelendirilebilecek olan "Ayna" filminden tek bir kare seçilmiş ve resmi yapılmıştır. Resim 3. 16'da gösterilen sahneden yola çıkılarak, Resim 3. 17 ve Resim 3. 18'de ki çalışmalar oluşturulmuştur. Tek bir film karesinin temsil ettiği görüntüden yola çıkılmış ve kompozisyonda hiçbir değişikliğe gidilmemiştir. Oluşturulan resimlerde birebir aynı ele alınan film sahnesinin taşıdığı anlam, filmin yönetmeni için de önemlidir ve kişiselleştirilerek sanat tarihinde temellendirilmiştir.

Filmin ilk dakikalarında yer alan sahnede, Tarkovski'nin annesini temsil eden kadın bahçe çitlerinin üzerinde oturmaktadır. İzleyiciye arkası dönük olan figür, karşısında var olan manzarayı izlemektedir. Bu sahnede kadının saçının topuz olmasının metaforik bir anlamı olduğunu belirtmek, filmin sekansını daha iyi anlamak için gereklidir. Çünkü sanat tarihinde saçın topuz olarak betimlenmesi sadakatin bir göstergesi olarak ele alınabilmektedir <https://www.youtube.com/watch?v=f83PaXmpBOg> (06.12.2021). Filmin ilerleyen sekanslarında, karşıdan bir adam, kadına doğru yaklaşır ve aralarında diyaloglar geçer. Tam bu esnada arkadan gelen tren sesi, babanın evden uzakta olduğunu, gittiğini sembolize etmek amacıyla sahneye yerleştirilmiştir. Kadınla konuşmaya başlayan adam çite, kadının yanına oturur ve çitin kırılmasıyla ikisinin de yere düştüğü görülür. Yere düşen kadın kalktığı anda topuzunun

söküldüğü görülmektedir. Bu durum Tarkovski'nin evden ayrılan babasının ardından, annesinin sadakatini koruyup korumadığına yaptığı bir gönderme niteliğindedir.



Resim 3.17: “Bekleyiş”, TÜYB, 100 × 100 cm, 2020

Film sahnesinin kompozisyonu, oluşturulan resimde de birebir aktarılmıştır. Renk tercihlerinde herhangi bir değişiklik yapılmamış ve yönetmenin filminde tercih ettiği renk paleti olduğu gibi yansıtılmıştır. Resmin geneline hâkim olan renk yeşildir. Yeşilin pek çok tonu resimde kullanılmıştır. Gökyüzünün sahip olduğu pembe tonlar, resimde renk farklılığını sağlamaktadır. Aynı zamanda yeşillerin resme kattığı soğukluğu yumuşatmaya da yardımcı olmuştur. Kullanılan pembe ton, keskin bir zıtlık oluşturmaktan ziyade resimde renk farklılığını ve sıcak-soğuk dengesini sağlaması adına kullanılmıştır. Film sahnesinde daha çok lila tonlarda olan gökyüzü bu bağlamda pembe tonlarda tercih edilmiştir. Resimde doğa ele alınırken, fırça darbelerinin etkisiyle oluşan kıvrımlar kullanılmış ve dinamik bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Doğada var olan organik nesnelerin form olarak birbiri içinde eriyip kaynaşması, yeşil rengin

yan yana eklenmesi ile elde edilmeye çalışılmıştır. Resimde organik olmayan tek şey kadının giysileridir. Kumaşlar, resimdeki yapaylık ve organiklik olma durumuna bir zıtlık katmaktadır. Yakın planda kadının varlığı resmi kaplamakta, manzara onun bakışının yönüne doğru uzaklaşıp silikleşmektedir. Kadınla aynı uzaklığı bize veren ağaç dalları, gökyüzünün uzaklığını bize hissettiren bir diğer unsurdur. Bu bağlamda, ön-arka ilişkisi kurularak derinlik hissini sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Boyanın sağladığı imkânlar ve resim oluşturulurken kullanılan resimsel üslup resmi film sahnesinden ayıran en temel farktır. Birebir aynı kompozisyona sahip olan imge, farklı iki disiplin içerisinde bu sayede yerini bulmuştur.

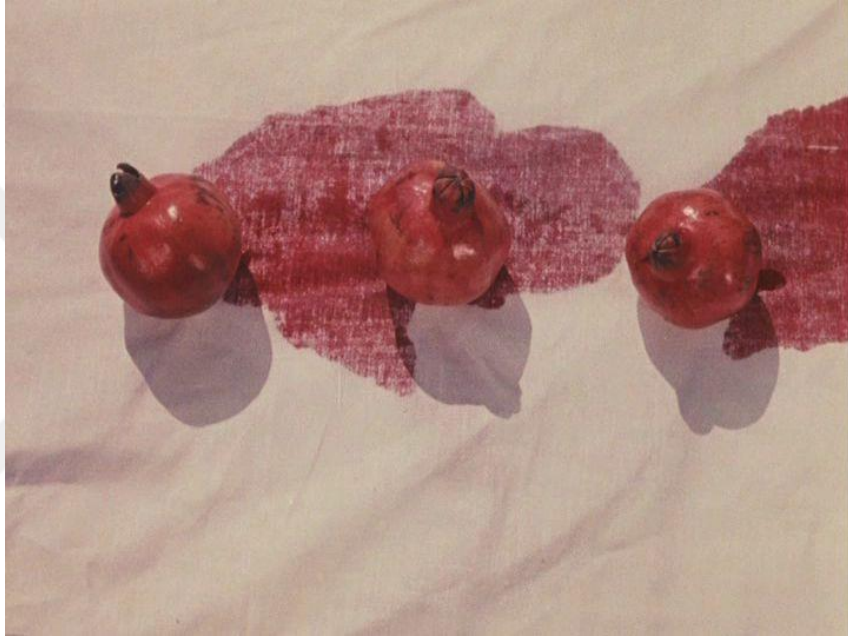


Resim 3.18: “Bekleyiş 2”, KÜDB, 30 × 30 cm (×6), 2020

Resim 3. 17’de yer alan resim tamamlandıktan sonra fotoğrafı çekilmiştir ve fotoğraf üzerinde dijital manipülasyonlar uygulanmıştır. Uygulanan dijital manipülasyonlar Resim 3. 18’de yer almaktadır. Filmde yer alan sahnenin kendisi temel niteliğinde olsa da bu çalışmada asıl yola çıkış malzemesi film sahnesini kullanarak oluşturulan resimdir. Bu açıdan, film sahnesinin dolaylı yoldan bu çalışmayı etkilediği söylenebilir.

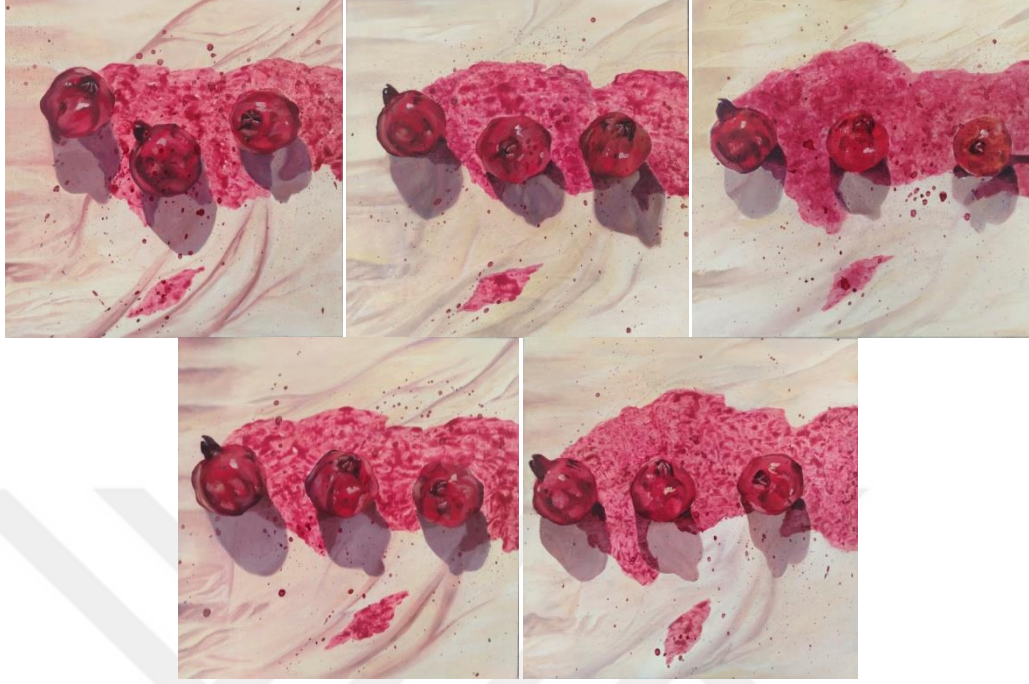
Film sahnesinden yola çıkılarak oluşturulan resmin fotoğrafı “Picsart” adlı uygulama kullanılarak dijital manipülasyona uğratılmıştır. Her karede ayrı ele alışırlar ve

efektler kullanılarak çeşitlilik sağlanmıştır. Aynı zamanda oluşturulmuş bir resmin fotoğrafından yola çıkılarak resimsel etkisini koruyan farklı çalışmalar ortaya çıkarılabileceği fikrinin üstüne gidilmiştir. Her karede renklerin değişimi ile birlikte, izleyende farklı ele alınmış resimlere baktıkları izlenimi uyandırmak amaçlamıştır. Aslında bu çalışmada deneyimlenen, tek bir resmin teknolojik imkânlar kullanılarak oluşturulmuş farklı varyasyonlarıdır. Bu yaklaşım, sınırsız üretime imkân sağlamaktadır. Aynı zamanda teknoloji ile sanatın iç içe geçmesiyle elde edilmiş, izleyene yeni bakış açıları sunan bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir.



Resim 3.19: Sergei Parajanov, Narın Rengi, 1969

Sergei Parajanov'un "Narın Rengi" filminden seçilen sahne, filme de adını vermiştir. Sürreal imgelere ve masalsi bir anlatıma sahip film kültürel öğeleri bolca kullanmaktadır. Nar imgesi de bereketi sembolize etmektedir. Kumaşın üzerinde 3 adet nar yer almakta ve bir süre sonra narların altında yer alan kumaş nar suyuyla kaplanmaya başlamaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde narların kesildiği ve tanelerinin kumaşın üzerine dağıldığı gösterilmektedir. Narları kesmekte kullanılan hançer de filmin bir sekansında, nar suyuyla kaplanmış kumaşın üzerinde görülebilmektedir. Kültürel öğelerle bezenmiş filmde özellikle nar sahnesinin seçilmesinin nedeninin, görselliği zengin bir sahne olması, pek çok kültürde bereketi sembolize etmesi ve filmin kendisine adını vermesi gösterilebilir.



Resim 3.20: “Narın Rengi”, KÜYB, 30 × 30 cm(×5), 2021

Resim 3. 20’de görülen resim dizisi 5 adet kontrplağın üzerine yağlıboya kullanılarak oluşturulmuştur. Her kompozisyonda narların yerleri ve kompozisyon içerisindeki konumları değişiklik göstermektedir. Bununla birlikte kumaş üzerindeki nar suyunun yayılış şekli de değişiklik yapılan elemanlardandır. Zemini kaplayan kumaş bazı kompozisyonlarda daha keskin kıvrımlara sahipken, bazı kompozisyonlarda daha soft ve yumuşak formda ele alınmıştır. Üzerinde yayılan nar suyu da her kompozisyonda farklılık göstermiş ve resimde şeffaflık hissini uyandırmıştır. Aynı zamanda nar suyu, narların kumaşla olan bağlantısını kurmaya yardımcı olmuştur. Narların kumaşla temas ettiği yerde bulunan gölgeler, kumaş yüzeyinde farklı, nar suyuyla temas etmiş kısımlarda farklıdır. Resmi oluştururken kullanılan en koyu renk tonları bu birleşim yerlerinde ve narların genellikle uç kısımlarındadır. Bu durum da, narların zeminle temasını güçlendiren bir başka unsurdur. Narların uç kısımlarında ve yer yer geri kalanında, kullanılan boya daha yoğundur. Buna karşın kumaş daha inceltilmiş bir boya ile resmedilmiştir. Tül hissi yakalanmaya çalışılmış ve kumaşın resmin ana nesnesi olan narlardan daha geri planda kalması sağlanmaya çalışılmıştır.

Kumaşta oluşmuş nar suyu lekesinin tek bir bölgede toplanmaması için resmin alt kısmında da bir lekeye yer verilmiştir. Bu leke filmin akışı içerisinde de oluşmaktadır.



Resim 3.21: “Narın Rengi 2”, TÜYB, 30 × 40 cm (×6), 2021

Resim 3. 21 tuval üzerine yağlıboya kullanılarak oluşturulmuş bir resim dizisidir. Filmde yer alan aynı sahneden yola çıkılarak 6 adet resim oluşturulmuştur. Her kompozisyonda narların konumu ile boyutu ve nar suyunun kumaş üstündeki yayılımı değişiklik göstermesine karşın her karede bir benzerlik söz konusudur. Birim tekrarı, hem karelerin benzerliklerinde hem de resmin ana nesnesi olan narların yan yana sıralanmasında görülebilir. Narlar resmedilirken kullanılan yoğun boya, zemine yaklařtıķa daha ince bir yapıya kavuşur. Kumaşın narlar ile olan bağlantısını sağlayan nar suyu lekesi, yağlıboyanın terebentin ile inceltilmesiyle oluşturulmuştur. Bu leke ile resimde Şeffaflık sağlanarak zenginlik yaratmak amaçlanmıştır. Resmin zemininde yer

alan kumaş oldukça soft renklerle ele alınmaya çalışılmıştır. Kumaşın sahip olduğu krem rengi ve narın sahip olduğu kırmızı tonlar resmin genel renk paletini oluşturmaktadır. Tek bir sahnenin farklı varyantları oluşturulmuş ve birbirine benzemesine karşın farklı birçok resmin oluşturulabileceği düşünülmüştür.



Resim 3.22: “Narın Rengi 3”, KÜKT, 35 × 50 cm (×2), 2021

Kumaş üzerinde, gerçek narın suyu kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Bu zeminin üzerinde suluboya kullanılarak narlara form ve hacim kazandırılmıştır. Suluboya ve nar suyunun kullanımının da etkisiyle resmin geneline bir şeffaflığın hâkim olduğu söylenebilir. Resminde narlar en belirgin ve göze çarpan nesnelere. Ele alındığı kompozisyon içerisinde narların konumları ve sırası değişiklik göstermektedir. Kumaş yüzeyi üzerinde narların ve nar lekesinin görüntüsü oluşturulduktan sonra filmde kullanılan kültürel öğeleri de yansıttığı düşünülen nakışlar kullanılmıştır. Nakışlar doku zenginliği sağlaması bakımından da tercih edilmiştir. Narlar üzerine düşen ışık etkisi bu nakışlar sayesinde yakalanmaya çalışılmıştır. Nar suyu üzerinde de yer yer kullanılan nakışlar, kullanılan kumaş ile boyaların bağlantısını kurmuştur. Narların zeminle temas ettiği yerde bulunan gölgelerde oldukça soft bir geçiş yakalanmaya çalışılmıştır. Zeminin kendisi kumaş tercih edildiği için film sahnesinde hâlihazırda var olan kumaş görüntüsü yakalanmaya çalışılmamıştır. Bu durum, narların soyut bir mekânda süzüldüğü izlenimi yaratmakta ve narlar daha dikkat çekici biçimde seçilmektedir.



Resim 3.23: “Narın Rengi 4” DBÜKT, 35 × 50 cm, 2021

Filme ait sahnelerin pres tuvaler üzerine alınan dijital baskılarıyla oluşturulmuş çalışmada tuvaler daha sonra cam yüzey üzerinde sıralanmıştır. Filmde yer alan sahneler hiç değiştirilmeden, birebir kullanılmıştır. Daha sonra aynı filminden seçilmiş olan ve diğer çalışmaların da temel nesnesi olan narlar şeffaf bir biçimde bu sahnelerin üzerine yerleştirilmiştir. Filmin diğer sahneleri ile filminden seçilen tek bir sahne teknolojinin ve materyal çeşitliliğinin de sağladığı imkânlarla bir araya getirilmiş ve kaynaşmaları sağlanmıştır. Filmi oluşturan karelerle, resmi oluşturan kareler de çok sayıda çoğaltılabilmekte ve çalışma zenginliği sağlanabilmektedir. Bu çalışmanın, filmin kendisine ait görüntüleri yansıtması ve film hakkında daha çok bilgi vermesi bakımından faydalı olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda boya kullanılarak oluşturulan resimsel bir süreçten ziyade, teknolojik imkânlar kullanılarak oluşturulan görüntüler daha ön plandadır.



Resim 3.24: “Narın Rengi 5” KÜDB, 50 × 70 cm (×2), 2021

Resim 3. 24’de gösterilen çalışmalar, kâğıt üzerinde yağlıboya kullanılarak deneysel baskılar alınmasıyla oluşturulmuştur. Resimler oluşturulurken ilk önce kâğıt üzerinde nar suyunu temsil edecek olan bir yüzey oluşturulmaya çalışılmıştır. Yağlıboyanın terebentin ile iyice inceltilmesiyle oluşturulan bu yüzey, resmin temel nesnesi olan narların üzerinde konumlanacağı zemini oluşturmaktadır. Narlar keskin sınırlara sahip değildir ve narların içinde yer yer zemin kendini göstermektedir. Baskı olması sebebiyle kâğıt üzerinde farklı dokular oluşmuştur. Şeffaflığın hâkim olduğu çalışmada, baskı yapılırken yağlıboyanın narın formunda kalın katmanlar halinde kalması doku zenginliği sağlamanın yanında, narların zeminden daha ön planda algılanmasını da sağlamıştır.



Resim 3.25: “Narın Rengi 6”, TÜKT, 35 × 50 cm (×2), 2021

Tuval üzerine yağlıboya kullanılarak oluşturulan yüzey, daha sonra turuncu renkte spreyci boya ile kaplanmıştır. Oluşturulan katmanın üzerine akrilik boya ile müdahale edilmiştir ve kullanılan materyal tercihleri sayesinde zengin dokular elde edilmiştir.

Şeffaflığın hâkim olduğu resim dizisinde amaç narın kendisini ve üzerinde konumlandığı zemini kesin hatlarla ve doğrudan resmetmek değildir. Narın biçimsel özellikleri yansıtılarak silik bir imgesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Flulaşan ve detaylandırılmayan hatlar soyutlamayla oluşturulmuş bir resme bakıldığı izlenimi yaratmaktadır. Mekân, narların gölgeleri dışında belirgin değildir.

Açık turuncu ve krem tonlara sahip zeminin üzerinde konumlanan narlar, kırmızı renk kullanılarak oluşturulmuştur. Nar suyunun lekesi ise kırmızıyla zıtlık oluşturması adına yeşil renkte oluşturulmuştur. Böylece zıt renkler bir araya getirilmiştir. Resmin zemininin sahip olduğu turuncu ve krem tonlar, nar lekesini temsil eden yeşil tonlarla, onun yer yer fazlaca şeffaf kullanılmasıyla bütünleşir. Resimde derinlik neredeyse yoktur. Narların konumu ve gölgesi derinliği az da olsa hissettirmektedir.

Bu resim dizisini diğerlerinden ayıran en temel fark, soyutlamaya yakın bir şekilde ele alınmasıdır. Resimlerde yer alan nesnelere tam anlamıyla belirgin ve detaylarını belli edecek oranda form kazanmamaktadır ve neredeyse iki boyutlu kalmaktadır.



Resim 3.26: “Narın Rengi 7”, TÜKT, 30 × 30 cm (×6), 2021

Tuval üzerine karışık teknik uygulanarak oluşturulan resim dizisi, 6 adet 30 × 30 cm kareden oluşmaktadır. Resim dizisinde 3 adet tuvalin yüzeyi lila tona sahipken, 3 adet tuval yeşil tonlu tercih edilmiştir. Seçilen renklerle düz bir yüzey oluşturulmuştur. Daha sonra film sahnesinden ana nesne olarak alınan narlar, suluboya kullanılarak oluşturulan iki boyutlu yüzeye aktarılmıştır. Suluboyanın tercih edilme nedeni, sunduğu şeffaflık olanaklarıdır. Resmin geneli şeffaflık korunacak biçimde ele alınmıştır.

Narlar her ne kadar detaylandırılmasa da bir form kazandırma kaygısıyla resmedilmiştir. Her karede narlar aynı renk tonları kullanılarak resmedilmiştir. Böylece kareler arasında bir bağlantı oluşturulmuştur. İki boyutlu yüzeyin üzerinde derinliği hissettiren en temel şey, narların sahip olduğu gölgelerdir. Narın gölgesinin oluşturduğu yüzey hissini bir de nar suyunun lekesi desteklemektedir. Gölge kadar etkili olmayan lekeler aynı zamanda narlar ile iki boyutlu zeminin renklerinin bağlantısını sağlamaktadır. Narlar konumu itibariyle, genellikle tuvalin merkezinde yer almaktadır ve biçimleri ile yönleri her tuvalde değişiklik göstermektedir.



Resim 3.27: Lars von Trier, Deccal, 2009

Lars von Trier'nin "Deccal" filminden alınan sahnenin, felsefi altyapısı güçlü bir metaforu yansıttığı düşünülmektedir. Seçilen sahneyi açıklamadan önce, filmin genel hatlarıyla ne anlatmaya çalıştığına değinmek yerinde olacaktır.

Film adını, Hıristiyanlığın kutsal kitabı olan İncil'de geçen Antichrist'ten almaktadır. Antichrist, kıyamet zamanında yeryüzüne gelip, insanlara günahlar işleten ve onları birbirine düşüren, en sonunda da Hz. İsa tarafından ortadan kaldırılacağına inanılan "sahte peygamber"dir <https://www.bagimsizsinema.com/trierin-curetkar-sinemasi-antichrist-film-elestirisi.html> (09. 12. 2021). Nietzsche'nin felsefesinden de oldukça etkilenen yönetmen, filminin felsefi temellerini bunun üzerine kurmuştur. Filmin adı aynı zamanda Nietzsche'nin "Deccal" isimli kitabından gelmektedir. Kitabın eleştirdiği konulara filmde bolca gönderme bulunmaktadır.

Film, bir çiftin çocuklarını kaybettikten sonra yaşadığı travmaları konu edinmektedir. Bu travmaların yaşanışını gösterirken, çözüm yolu olarak görülen şeyler yansıtılırken altta temel olan felsefenin Nietzsche'nin felsefesine metaforlarla bağlandığı açıkça görülmektedir. Deccal, Nietzsche'nin felsefesinde olumlu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde kadın Hıristiyanlığı ve modern insanı temsil etmektedir. "Nietzsche, Hıristiyanlık eleştirisini iki ahlak anlayışını açıklayarak

geliştirir. Bunlar “köle ahlakı” ve “efendi ahlakı”dır. Film, kadının temsili açısından köle ahlakının kadının temsili olduğunu açıkça ifade etse de filmde erkeğin konumu belirsizdir”<https://www.cinerituel.com/antichrist-2009-diyalektige-karsi-kadin-hiristiyanlik-ve-nietzsche/> (09. 12. 2021).

“Modern çağın, din çağının bir devamı olduğunu söyleyen Nietzsche, modern devletin de fonksiyonunun hadım etmek ve insanları güçsüz duruma düşürmek olduğunu söyler. İnsanlar bu hadım edilme durumunda iki kısma ayrılırlar; efendiler ve köleler”<https://www.cinerituel.com/antichrist-2009-diyalektige-karsi-kadin-hiristiyanlik-ve-nietzsche/> (09.12. 2021).

Kısaca film sahnesine değinmek gerekirse, adamın eline yapışmış olan kenelerin, doğanın (yani filmde kadının temsil ettiği Hıristiyanlığın devamı sayılan modern insanın doğasının) onu rasyonel bir biçimde algılamaya çalışan insanı kolay kolay bırakmamasını anlatan bir metafor olduğu düşünülmektedir. Uyandıığında eline yapışan keneleri fark eden adam, keneleri çekerek çıkarmakta ve acı çekmektedir. Bu sahnenin köle ahlakından, yani Hıristiyanlığın öğütlediği ahlaktan sıyrılmanın güçlüğünü vurguladığı düşünülmektedir.



Resim 3.28: “Koparmak – Atmak”, TÜAB, 30 × 40 (×3), 30 × 30 (×3) cm, 2021

Resim 3. 28’de görülen resim dizisi 3 adet 30 × 40 cm ve 3 adet 30 × 30 cm resimden oluşmaktadır. Filmde yer alan sahnenin kompozisyonu, resimlere de birebir aktarılmıştır. Resimler tuval üzerine akrilik boya kullanılarak oluşturulmuştur ve her tuvale hakim olan baskın bir renk tonu vardır. Bir tuvali oluştururken baskın olarak kullanılan renk mor ve tonları iken, bir başka tuvalde bu tonlar kendisini gri, sarı ve yeşil tonların hâkimiyetine bırakmaktadır. Kompozisyonun içerisinde ışık, üstten gelen bir ışıktır ve nesnelerin bu sayede keskin gölgeleri oluşmaktadır. Bu durum açık-koyu değerler anlamında resmi zenginleştirmektedir. Pencereden sarkan el, koyu renk tonuyla uyum içerisinde olması ve kaynaşması için olabildiğince koyu tonlarda resmedilmiştir.

Bunun bir diğere nedeni de çürümüş olma hissini izleyende yaratma isteğidir. Bu bağlamda, bozuk ve çürümüş olma durumunun filmin kendi altyapısıyla da uyumlu olduğu düşünülmektedir. Elin resmediliş şekline zıt olarak, yapışan keneler olabildiğince açık renklere sahiptir ve bu sayede vurgulanmıştır. Resimlerde derinliği ve perspektif duygusunu yaratan en temel unsur, tahtaların oluşturduğu geriye doğru açılı gidiştir. Koyu gölgelerle de desteklenen ahşapların perspektifi, daha da güçlü hissettirilmek istenmiştir.



Resim 3.29: Theodoros Angelopoulos, Ağlayan Çayır, 2004

Theodoros Angelopoulos'un "Ağlayan Çayır" filminden alınan sahnenin seçilme nedeni, sandalyelerin yaşanan ana tanıklık ettiği fikridir. Bu fikrin çıkış noktası filmin konusu değildir. Daha ziyade kişisel bir düşüncenin filmde ki sahneyle karşılaşınca yaptığı çağrışımdır. Hâlihazırda kişide var olan düşüncenin, sahneyle karşılaşınca somut bir gerçekliğe bürünmesi ve o sahneyle bağ kurulmasıdır. Sandalyeler, insan eylemlerine ve anılara bir süre tanıklık etmekte ve daha sonra kendi yalnızlığına geri dönmektedir. İnsanlar bir süre sandalyelerin etrafında var olmalarına karşın, onların gitmesi halinde bile anıların, onlara tanıklık eden sandalyeler ile kaldığı düşüncesinden yola çıkılmıştır.

Seçilen sahneden sonra bir ayrılık gerçekleşmektedir. Fakat filmde yer alan karakterlerin birlikte ve mutluluk içinde olduğu bir ana, sandalyeler tanıklık etmiştir. Karakterler sahneden ayrıldıktan sonra geriye yalnızca olayın geçtiği mekândaki sandalyeler ve bir hatıra kalmıştır. Bu bağlamda, boşluk gibi görünenin aslında hatıralar olduğu düşünülmektedir. Son mutlu anın ve bir elvedanın hatırasının, bellekte sonsuza kadar saklandığı nesne olarak seçilen sandalyelerdir.



Resim 3.30: “Silikleşen Anı”, TÜKT, 120 × 140 cm, 2021

Tuval üzerine karışık teknik uygulanarak oluşturulan resim, film sahnesinin belirli bir kısmını kompozisyon olarak ele almıştır. Kompozisyon olarak, dikdörtgen forma sahip olan film sahnesinden, kare bir kesit alınmıştır. Alınan kesit, nesnelerin konumu bakımından tuvale birebir aynı aktarılsa da, nesnelerin ele alınış şekli, boyanın sağladığı imkânlar dâhilinde özgün bir resimsel üslup oluşturma çabasıyla ele alınmıştır. Resim oluşturulurken genel olarak açık ve soft renkler tercih edilmiştir. Gri, mavi ve krem tonların hâkim olduğu bir atmosfere sahip olan resimde, form ve renk bakımından

farklılık gösteren tek nesne resmin ana nesnesini de oluşturan sandalyelerdir. Resmin genel atmosferinden ve renk paletinden farklı olarak, daha koyu renk tonlarıyla ele alınan sandalyeler resmin en belirgin nesnesidir. Koyu tonlarla resmedilerek ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Buna karşın, sandalyede oturan iki figür, resmin geneline hakim olan renk tonları içerisinde neredeyse kaybolacak şekilde silik ele alınmıştır. Figürler şeffaf ve geçirgendir. Orada ve o anın içerisinde olduğu kesin değilmiş gibi, silikleşen bir anıymış gibi resmedilmişlerdir.

Resmi, arkadan öne doğru üç planda incelemek mümkündür. Bize derinlik hissini de veren, arka plandan ön plana geçişi sağlayan gökyüzü, deniz ve sahilin sıralanışıdır. Seçilen renklerin soft ve yumuşak oluşu hava perspektifi oluşturmaktadır. Ön planda nesnelerin ve planların daha net, belirgin ve sert ele alınışı, arka plana gidildikçe yumuşayıp flulaşmaktadır. Resimde derinliğin sağlanmasına yardımcı olan bir diğer unsur da resmin ana nesnesi olarak en önde bulunan sandalye topluluğundan bağımsız olarak uzakta var olan ve soluk renklerle resmedilen yalnız sandalyedir. Diğerlerine nazaran daha solgun ele alınmıştır ve hava perspektifini destekler nitelikte uzaklaştıkça soluklaşmıştır.



Resim 3.31: “Sandalyenin Yalnızlığı”, TÜKT, 30 × 40 cm (×3), 2021

Resim 3. 30 oluşturulurken yola çıkılan sahneden temel nesne olarak seçilen sandalyeler, Resim 3. 31 oluşturulurken de temel nesne olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda Resim 3. 31, Resim 3. 30’u tamamlayıcı bir resim dizisi olarak

oluşturulmuştur. Tuval üzerine karışık teknik kullanılarak oluşturulan resim dizisi, 30 × 40 cm boyutunda 3 parça tuvalden oluşmaktadır.

Resimlerin genelinde solgun ve şeffaf bir yaklaşım görmek mümkündür. Hava perspektifinin sağladığı solgunluk ve beraberinde getirdiği silikleşme, bu resim dizisinde de kullanılmıştır. Resmin temel nesnesi olan sandalyeler, manzaraya nazaran biraz daha net formlara sahiptir. Fakat renk seçimi olarak manzaraya sıkı sıkıya bağlıdır. Gökyüzü, deniz ve sahili oluşturan planlar, boyanın inceltmesiyle oluşturulmuştur. Akıp gidiyormuş gibi görülen manzara bu bağlamda, mekânın da silikleştiği izlenimini yaratmaktadır. Resimlerde mekân soyutlanmış bir mekândır. Bu soyutlanmış mekânda sandalyelerin zeminle temas ettiği yerler, mekânın en belirgin hissedildiği yerlerdir.



Resim 3.32: Ridley Scott, “Bıçak Sırtı 2049”, 2017



Resim 3.33: Ridley Scott, “Bıçak Sırtı 2049”, 2017

Ridley Scott'ın 1982 yılında vizyona giren filmi “Bıçak Sırtı”nın ikincisi ve devamı olan “Bıçak Sırtı 2049”dan seçilen sahneler, resim dizisi oluşturulurken kullanılmıştır. Sahnenin seçilme nedeni altta yatan felsefi altyapı ya da metaforlardan ziyade, monokrom renklere sahip estetik sahneler olduğunun düşünülmesidir.

Eski dünyanın kalıntılarının, turuncu renklerin hâkim olduğu bir sis tabakasının ardından gözükmesi ve filmde ki karakterin bu atmosferde ki ilerleyişi sahneyi ilgi çekici kılmıştır. Lisans döneminde oluşturulan Resim 3. 7’de de odaklanılan monokrom renk paleti, bu sahnenin seçilmesine temel olmuştur.



Resim 3.34: “Sisin Sakladığı”, TÜYB, 35 × 50 cm, 2021



Resim 3.35: “Sisin Sakladığı 1” TÜYB, 35 × 50 cm, 2021

Resim 3. 34 ve 3. 35 monokrom renklerle oluşturulmuş resimlerdir. Turuncu rengin farklı tonları kullanılarak oluşturulan resimler, filmde yer alan sahnelerle birebir aynı kompozisyona sahiptir. Sahnede hiçbir değişiklik yapılmadan tuvale aktarılmıştır. Filmin sahip olduğu kirli ve sisli görüntü, hava perspektifi oluşturmakta ve içinde yer alan nesnelere içerisinde flulaştırmaktadır. Arka plana, sise doğru yaklaşan nesnelere silikleşip, resmin ana rengi olan turuncunun hâkimiyetine biraz daha karışmaktadır.



SONUÇ

Disiplinler arasında yaşanan etkileşim, ilk insandan bugünün insanına gelinceye kadar birliktelik içerisinde ilerlemiştir. Bir disiplinin, başka bir disiplinle etkileşime girmeden ilerlemesi ve hatta var olması olanaksızdır. Farklı disiplinlerin etkileşiminden yola çıkarak eser üreten ve yaratıcılık süreçlerini dinamik tutan pek çok sanatçı vardır. Tez kapsamında etkileşimleri incelenen iki sanat disiplini sinema ve resimdir. Resim sanatının temeli, sinemadan çok öncesine tarihlenebilir. Fakat sinema, multidisipliner bir yapıya sahiptir ve içerisinde resim sanatına ait öğeleri de barındırır. 18. Yüzyılda sanayileşmenin başlamasıyla ortaya çıkan fotoğrafın icadına bakıldığında, bu icadın resim sanatında köklü bir değişime neden olduğu ve aynı zamanda sinema disiplininin temelini attığı görülür. Bu bağlamda tezde, resim, fotoğraf ve sinema arasındaki bağlantı açıklanmaya çalışılmıştır. Sinemanın, resim sanatına ait öğelerden yola çıkarak üretim yapabileceği pek çok filmde rastlanılan bir durumdur. Bu düşünceden hareketle, resim yaparken de sinemadan yola çıkılabileceği düşünülmüştür.

Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiler neticesinde yönetmenlerin, filmlerini oluşturmaya başlamadan önce eskiz olarak film sahnelerinin kompozisyonunu belirleyebildikleri görülmüştür. Başka bir yaklaşım olarak yönetmenler, filmsel anlatıyı oluştururken sanat tarihinde yer edinmiş bir resmi kullanmış ve hatta kullanılan resmin üzerinden filmin hikâyesini oluşturmayı seçmişlerdir. Filmin tamamının resimlerden oluşturulduğu durumlar da söz konusudur. Kısaca, sinema sanatı ile resim sanatının sık sık bir araya geldiği söylenebilir. Bu düşünceden hareketle, izlenilen ve ilgi çeken bir filmde yola çıkılarak resim yapılabileceği sonucuna varılmıştır. Yaratıcılığı tetikleyen ve harekete geçiren bir unsur olarak film kareleri kullanılmıştır.

Tez kapsamında yapılan resimler oluşturulmadan önce film izleme sürecinden geçilmiştir. İzlenilen filmde kompozisyon olarak zengin bulunan ya da sembolik olarak anlam taşıdığı düşünülen sahneler seçilmiş ve bu sahneler resimsel olarak ele alınmıştır. Bazı resimlerde, tek bir film karesinden yola çıkılarak farklı resimsel ele alışlar üzerine denemeler yapılmıştır. Bazı resimlerdeyse bir filmde yer alan farklı sahneler üzerine yoğunlaşmıştır. Tezde video manipülasyonu yapılarak oluşturulan bir çalışma da

vardır. Bu çalışmada, filmin sahne olarak seçilen belirli bir kısmı ele alınmış ve üzerinde bozulmalar yapılmıştır.

Resimler oluşturulurken özgün bir resimsel yaklaşım geliştirmek istenmiştir. Bu bağlamda, tek bir teknik kullanılmamış, çeşitli tekniklerin bir arada kullanıldığı bir yaklaşımdan hareketler resimler oluşturulmuştur. Tez kapsamında yapılan resimlerin, özgün bir resimsel yaklaşım oluşturma arayışında bir basamak olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, teknik olanakların ve malzemenin imkânlarının sorgulanması da söz konusudur. Filmden bir kare seçerek ya da sahnenin belirli bir kısmı alınarak 14 adet resim ve 1 adet video oluşturulmuştur. Herhangi bir film izlenirken, kompozisyon olarak beğenilen ya da anlamlı bulunan bir sahne seçilerek yapılan resimlerin çeşitlendirilebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Armes, R., (2011), Sinema ve Gerçeklik, (çev. Z. Ö. Barkot), Doruk Yayıncılık, İstanbul; Tunçel, O., (2017), “Resim ve Sinema Bağlamında “Mr. Turner” Filmi”, Sanat ve Tasarım Dergisi, ss. 199-215.
- Artun, Ali ve N., Öрге, (2017), Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul
- Benjamin, W., (2012) Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı Pasajlar, (Çev.) A.Cemal,: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul; Özkaplan, O., (2009), Günümüz Resim Sanatı Ve Teknoloji, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir, (Türkiye)
- Berger, J., (2018), Bir Fotoğrafi Anlamak, (4. Baskı), Metis Yayıncılık, İstanbul
- Freyer, H., (1955), Theorie Des Gegenwartigen Zeitalters, s. 29, Stuttgart; İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, (4. Baskı), Hayalperest Yayıncılık, İstanbul
- Gehlen, A., (1957), Die Seele İm Technischenzoitalter, s. 13; İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, (4. Baskı), Hayalperest Yayıncılık, İstanbul
- İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, (2009), Sanatta Devrim, (5. Baskı), Hayalperest Yayıncılık, İstanbul
- İpşiroğlu, N., M., İpşiroğlu, (2012), Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, (4. Baskı), Hayalperest Yayıncılık, İstanbul
- Lotman, Y. M., (1986), Sinema Estetiği ve Psikolojisi, DE Yayınevi, İstanbul; Karakaya, S., (2005), “Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, (3), ss. 134-141.
- Mitry, J., (1989), The Aesthetics And Psychology Of The Cinema, (1. Baskı), Indiana University Press, USA

Monaco, J., (2002), Bir Film Nasıl Okunur?, (1. Baskı), Oğlak Yayıncılık, İstanbul

Shakespeare, W., (2012), Hamlet, (1. Baskı), Mitos – Boyut Yayınları, İstanbul

Sontag, S., (1999), Fotoğraf Üzerine, (1. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul

Suçkov, B., (1982), Çağdaş Gerçekliğin Anlamı, (çev. A. Çalışlar), Adam Yayınları, İstanbul

Turani, A., (2015), Çağdaş Sanat Felsefesi, (11. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul

Yılmaz, M., (2013), Moderninden Postmoderne Sanat, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara

TEZ

Akın, C., (2015), Dijital Sanatlarda Etkileşimsellik: Türkiye’de Etkileşimsel Dijital Sanatların Konumu Üzerine Bir İnceleme, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul, (Türkiye)

Akyol, K., (2011), Çağdaş Sanatta Melez Yaklaşımlar, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara, (Türkiye)

Özkaplan, O., (2009), Günümüz Resim Sanatı Ve Teknoloji, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir, (Türkiye)

Reiser, S. A., (2014), The Artist’s Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky, (Yüksek Lisans Tezi), Duke University, Department of Slavic and Eurasian Studies, Durham, (ABD)

DERGİ, MAKALE

İmançer, A., (2003), “Fotoğraf Sanat İlişkisi”, Selçuk İletişim, 5/2014, (3), ss. 105-114.

Karakaya, S., (2005), “Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, (3), ss. 134-141.

Karayel Gökkyaya, E., (2014), “Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar”, Sanat Dergisi, (24), ss. 24-40.

Kaya, Y., (2017), “Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik””, Sanat Ve Tasarım Dergisi, (20), ss. 165-183.

Saatçioğlu, N., (2000), Cinayeti Görmek, Geniş Açı Dergisi, 11, ss. 26-32, İstanbul;
İmançer, A., (2003), “Fotoğraf Sanat İlişkisi”, Selçuk İletişim, 5/2014, (3), ss. 105-114.

Şengül, E., (2013), “Çağdaş Sanat Yapıtlarının Plastik ve Mekanik Süreç Etkileşiminde Fotoğrafın Yeri”, (5), ss. 70 – 83.

Turna, Ö., M., Bolat, (2015), “Eğitimde Disiplinlerarası Yaklaşımın Kullanıldığı Tezlerin Analizi”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, (34), ss. 35-55.

İNTERNET KAYNAKÇASI

<https://sozluk.gov.tr/%20%20> (20.10.2020).

<http://www.birkarefotograf.com/fotograf-nedir/> (10.01.2021).

<https://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2014/03/FOTO%c4%9eRAFİN-200-YILLIK-SER%c3%9cVEN%c4%b0.pdf> (10.01.2021).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Auguste_ve_Louis_Lumi%C3%A8re (23.02.2021).

<https://bigumigu.com/haber/sahtenin-gercekligi-hicbir-sey-orijinal-degil/> (14.10.2020).

<https://www.openculture.com/2015/10/akira-kurosawa-painted-the-storyboards-for-scenes-in-his-epic-films.html> (22.11.2020).

<https://www.ilkyaz.world/2019/09/04/akira-kurosawas-spectacular-hand-painted-storyboards/> (22.11.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=DpF7aAyI-JU> (11.01.2021).

<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/02/03/ilham-her-yerde-bizimle-sergey-parajanov-istanbulda> (24.12.2020).

<https://www.salonantik.com/tr/haber-detay/dunyanin-ilk-tablo-filmi-loving-vincent/288>
(24.12.2020).

<http://www.cokiiya.com/osmanli-minyaturunde-yeni-sayfa-acan-adam-murat-paltaylata-tanisin/> (27.04.2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=f83PaXmpBOg> (06.12.2021).

<https://www.bagimsizsinema.com/trierin-curetkar-sinemasi-antichrist-film-elestirisi.html> (09.12.2021).

<https://www.cinerituel.com/antichrist-2009-diyalektige-karsi-kadin-hiristiyanlik-ve-nietzsche/> (09.12.2021).



RESİMLER KAYNAKÇASI

Resim 2.1: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/flying-machine>

Resim 2.2: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/drawing-of-the-torso-and-the-arms>

Resim 2.3: <https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/the-garden-of-earthly-delights-1515-7>

Resim 2.4: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise>

Resim 2.5: <https://fotografcilarkulubu.com/wp-content/uploads/2016/12/tarihte-c%CC%A7ekilen-ilk-fotog%CC%86raflar-11.jpg>

Resim 2.6: <https://fotografcilarkulubu.com/wp-content/uploads/2016/12/tarihte-c%CC%A7ekilen-ilk-fotog%CC%86raflar-11.jpg>

Resim 2.7: https://lh4.googleusercontent.com/proxy/4eS5o5Ba1M3npc0anNpraVHmBM-kSeztAt8sTI58QHrKcxpcn4EiZ2NHoc5iSLPMiq8pA7_aEV-a1P_NRq8WID97265TuqT0P_-UWXRkFjd7dsCXNjoNtnrKi2E32cH_QNfvISKsiU-81okQv0gXpF-yPgENSyI1NI7Qbqy_agiXJIVK9T16DGEwskH-dy30o0tdZkHCjW8p54uK-w=w1200-h630-p-k-no-nu

Resim 2.8: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/302289/635670/restricted>

Resim 2.9: <https://3.bp.blogspot.com/-wh2dM3zx2d0/XIgd-zCEIsI/AAAAAAAAABkg/e7xz0cjL8MYJouk9Wnac2HwVJIc5pZ-SgCEwYBhgL/s1600/Illustration%2Bof%2Bthe%2Bchronophotographic%2Bgun%2Bfrom%2BLa%2BNature%2Bn.%2B464%252C%2B22%2BApril%2B1882%252C%2Bp.%2B326.png>

Resim 2.10: <https://salutatorium.files.wordpress.com/2018/04/race-horse-1878.jpg?w=736>

Resim 2.11: https://sarranzchico.files.wordpress.com/2015/10/muybridge_motion-studies_1.jpg

- Resim 2.12:** https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/02/tumblr_ljhjyyxqrv1qhxnezo1_r1_1280.jpg
- Resim 2.13:** https://www.salom.com.tr/arsiv/uploads/news/b_11122015ujn4cgHSCsUYnnK1V39YVImN3.jpg
- Resim 2.14:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/ran2-s.webp>
- Resim 2.15:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/ran2.webp>
- Resim 2.16:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/madadayo2-s.webp>
- Resim 2.17:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/madadayo2.webp>
- Resim 2.18:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/dreams1s.webp>
- Resim 2.19:** <https://media.bantmag.com/wp-content/uploads/2020/03/dreams1.webp>
- Resim 2.20:** <https://faroutmagazine.co.uk/static/uploads/2019/07/Pans-Labyrinth-Del-Toro.jpeg>
- Resim 2.21:** <https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/styles/full/public/image/pans-labyrinth-2006-047-girl-weird-tree-00n-ndi.jpg?itok=9RC118S1>
- Resim 2.22:** <https://faroutmagazine.co.uk/static/uploads/2019/07/Pans-Labyrinth-Del-Toro3.jpeg>
- Resim 2.23:** https://www.blurayauthority.com/wp-content/uploads/2019/09/panslabyhd_pub.png
- Resim 2.24:** <https://uploads7.wikiart.org/images/andrea-mantegna/the-dead-christ-1478.jpg!Large.jpg>
- Resim 2.25:** <https://kultfilmmler.com/the-turin-horse-torino-ati-izle/>
- Resim 2.26:** <https://tafdi.net/hd-izle/altyazili/3552-the-return>
- Resim 2.27:** <https://images.mubicdn.net/images/film/38810/cache-47218-1577433606/image-w1280.jpg?size=800x>

- Resim 2.28:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/94/John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg/1024px-John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg
- Resim 2.29:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Angel_satmamre-trinity-rublev-1410.jpg/250px-Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg
- Resim 2.30:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/2019/02/mona.jpg>
- Resim 2.31:** https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.5harfililer.com%2Fayna-ve-nar-ii-parajanov-tarkovski-ve-orta-boy-bir-midilli%2F&psig=AOvVaw1CjRjXgLRzjoB7J5Uz0fr&ust=1641496049258000&source=images&cd=vfe&ved=0CAsQjRxqFwoTCKioq7qnm_UCFQAAAAAdAAAAABAD
- Resim 2.32:** <https://www.youtube.com/watch?v=qfu9KA78jI0>
- Resim 2.33:** <https://www.youtube.com/watch?v=qfu9KA78jI0>
- Resim 2.34:** <https://www.youtube.com/watch?v=qfu9KA78jI0>
- Resim 2.35:** <https://720pizle.net/izle/altyazi/loving-vincent.html>
- Resim 2.36:** <https://kultfilmler.com/la-jetee-izle/>
- Resim 2.37:** <https://kultfilmler.com/la-jetee-izle/>
- Resim 2.38:** https://www.artxist.com/Content/Works/2312015120400mp_22_dark_knight2_60x85_high.jpg
- Resim 2.39:** https://www.artxist.com/Content/Works/29102014001819work_f17c23e419f8a9938feaa60c92b5e82d.jpg
- Resim 3.2:** <https://720pizle.net/izle/altyazi/stalker.html>
- Resim 3.4:** <https://720pizle.net/izle/altyazi/stalker.html>
- Resim 3.6:** <https://720pizle.net/izle/altyazi/stalker.html>
- Resim 3.8:** <https://720pizle.net/izle/altyazi/stalker.html>
- Resim 3.10:** <https://tafdi.net/hd-izle/altyazili/2888-solaris>

Resim 3.11: <https://720pizle.net/izle/dublaj/bir-zamanlar-anadoluda.html>

Resim 3.15: <https://youtu.be/vA15ofdaaN0>

Resim 3.16: <https://kultfilmler.com/the-mirror-ayna-izle/>

Resim 3.19: <https://www.youtube.com/watch?v=IhKQwz55wE0>

Resim 3.27: <https://kultfilmler.com/antichrist-deccal-izle/>

Resim 3.29: <https://tafdi.net/hd-izle/altyazili/4737-trilogy-the-weeping-meadow>

Resim 3.32: <https://720pizle.net/izle/dublaj/blade-runner-2049-hd.html>

Resim 3.33: <https://720pizle.net/izle/dublaj/blade-runner-2049-hd.html>