



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

VAROLUŞSAL KAYGININ TEKİNSİZ İMGELERİ

Cenan ÖZTÜRKLER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

VAROLUŞSAL KAYGININ TEKİNSİZ İMGELERİ

Cenan ÖZTÜRKLER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Cenan ÖZTÜRKLER tarafından hazırlanan "Varoluşsal Kaygının Tekinsiz İmgeleri" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Prof. Atilla İlkyaz



Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Dr. Hasan Kıran



Jüri Üyesi Prof. İsmail Ateş



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

VAROLUŞSAL KAYGININ TEKİNSİZ İMGELERİ

Danışman: Prof. Dr., Hasan Kıran

Yazar: Cenan ÖZTÜRKLER

ÖZ

Freud'un bastırılanın geri dönüşü sonucu ortaya çıkan varoluşsal kaygı olarak tanımladığı tekinsizin kökeni incelendiğinde, tekinsizliğin insanlık tarihi boyunca farklı şekillerde değerlendirildiği görülmektedir. Tekinsizlik endüstrinin, bilimin ve felsefenin geliştiği modern döneme kadar her dönemin kültürel yapısına, inanç sistemine vb. etmenlere göre farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Modern dönem öncesinde dünya dışı göksel ve mitolojik varlıklarla (tanrılar, canavarlar vb.) "öteki" kavramı üzerinden açıklanan tekinsiz, modern dönemde psikanalizle birlikte insanoğlunun bilinçaltına ait bir olgu olarak görülmeye ve sanata da o şekilde yansımaya başlamıştır.

"Varoluşsal Kaygının Tekinsiz İmgeleri" başlığı altında yürütölen bu tez çalışmasında, bireyin yaşadığı varoluşsal kaygının kökenini oluşturan tekinsizlik kavramının, tarihsel süreç içerisinde toplumsal ve sanatsal ilişkileri ele alınmıştır. Bu bağlamda, eski medeniyetlerden günümüz modern toplumuna kadar, bir yandan modern öncesi dönemin mitolojik ve dini anlatıları diğer yandan ise modern dönem sonrasında psikanalitik teorileri ve bütün bunların sanata yansımaları görsel ve yazınsal olarak incelenmiş ve gerek düşünürler gerekse sanatçılar tarafından hangi şekillerde değerlendirildiği üzerinde durulmuştur.

Bunun yanı sıra tekinsiz'in tarih sahnesinde kendisine en çok yer edindiği görsel sanatlar alanında, resim, fotoğraf ve sinema sanatları dilsel bütünlük bağlamında ele alınmış ve konu hakkında sanatçılardan ve eserlerinden çeşitli örnekler verilerek detaylandırılmıştır. Ayrıca, bu tez çalışmasının odak noktasını oluşturan tekinsizlik kavramına yönelik bir dizi uygulama çalışması yapılmış olup, konu, biçimsel ve düşünsel olarak yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Tekinsiz, psikanaliz, resim, fotoğraf, sinema,

UNCANNY IMAGES OF EXISTENTIAL ANXIETY

Supervisor: Prof. Dr. Hasan KIRAN,

Author: Cenan ÖZTÜRKLER

Abstract

It is seen that uncanniness is evaluated in different ways throughout human history, when considering the origin of the uncanny, which Freud described as an existential anxiety resulting from the return of the repressed. Uncanny were evaluated in different ways according to the cultural structure, belief system, etc. factors of each period up to the modern era of industry, science and philosophy before the modern period uncanny, which explained through the term “other” by extraterrestrial celestial and mythological beings (gods, monsters, etc.), in the modern period with psychoanalysis started to be seen as a phenomenon (fact) belonging to the subconscious of human beings and to be reflected on art as well.

In this thesis, which is carried out under the title of “Uncanny Images of Existential Anxiety”, targeted relationships between individual, society and art in historical context of the concept of uncanny, which constitutes the origin of the the existential anxiety of the individual. In this context, from ancient civilizations to modern society, on the one hand, the mythological and religious narratives of the pre-modern period, on the other hand, the psychoanalytic theories of the modern period were studied and researched from the point of view of the visual and literary, as well as the ways they were viewed as thinkers and artists.

In addition, in the history scene the ‘uncanny’ has gained the most place in the field of visual arts painting, photography and cinema arts handled in the context of linguistic integrity and detailed via giving various examples from artists and their works about topic. Besides, a series of applications were made, experienced on subject, studies in different ways, examined as formal and intellectual related to the concept of uncanny constituent the focus of this thesis.

Keywords: Uncanny, psychoanalysis, painting, photography, cinema

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY.....	i
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: RESİM SANATININ DİLSEL SINIRLARI.....	2
1.1. Görme.....	2
1.2. Görmenin Maddileşmesi.....	3
1.3. Resim, Fotoğraf ve Sinemanın Dilsel Altyapısı.....	13
2. BÖLÜM: VAROLUŞSAL KAYGILARIN TEKİNSİZ İMGELERİ.....	22
2.1. Tekinsizlik.....	22
2.2. Kendi Evine Yabancılaşma; Tekinsiz Ev.....	28
2.3. Tekinsizi Türleri.....	30
2.3.1. Canlı/Cansız Belirsizliği.....	30
2.3.2. Yansıma; Çift, İkiz.....	33
2.3.3. Tekrar, Yineleme, İlksel Sahne.....	35
3. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	37
3.1. Dönüşüm Serisi.....	37
3.2. İkinci Beden Serisi.....	43
3.3. İki Dünya Arasında Serisi.....	50
SONUC.....	56
KAYNAKLAR.....	58

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	62
ETİK BEYANI.....	63
ORJİNALLİK RAPORU.....	64



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Sanatçı Bilinmiyor, Hayvan Figürleri, Paleolitik Dönem.....	4
Görsel 2. Jan Saenredam, Antrum Platonicum, 1604.....	6
Görsel 3. Sanatçı Bilinmiyor, Ur Kraliyet Sancağı, MÖ.2600-2400.....	7
Görsel 4. Alexandre Cabanel, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , 1863.....	8
Görsel 5. Nicéphore Niepce, Pencereden Görünüm,1826.....	9
Görsel 6. Louis-Jacques-Mande Daguerre, Temple Bulvarı, 1838.....	10
Görsel 7. Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Çıplak, 1887.....	11
Görsel 8. Etienne Jules Marey, Hareket Etüdü-Yürüyen Adam, 1890.....	12
Görsel 9. Lumiere Kardeşler, Trenin La Ciotat Garına Gelişi Filminden Bir Sahne, 1895.....	13
Görsel 10. Katsushika Hokusai, Aniden Esen Rüzgâr, 1832.....	16
Görsel 11. Jeff Wall, Aniden Esen Rüzgâr (Hokusai'nin Ardından), 1993.....	17
Görsel 12. Roland Emmerich, Yarından Sonra Filminden Bir Sahne, 2004.....	18
Görsel 13. Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942.....	19
Görsel 14. Jerome Sessini, Havana, 2008.....	20
Görsel 15. Paul Thomas Anderson, <i>Aşk Sarhoşu</i> Filminden Bir Sahne, 2002.....	21
Görsel 16. Francisco de Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, 1797.....	24
Görsel 17. Gregory Crewdson, İsimli (Dylan Yerde), 2001.....	27
Görsel 18. Gregory Crewdson, İsimli, 1998.....	29
Görsel 19. David Lynch, <i>Mavi Kadife</i> Filminden Bir Sekans, 1986.....	32
Görsel 20. David Lynch, <i>Kayıp Otoban</i> , 1997.....	34
Görsel 21. Edward Munch, <i>Çığlık</i> , 1893.....	36
Görsel 22. Cenan Öztürkler, <i>Dönüşüm I</i> , 2019.....	39

Görsel 23. Cenan Öztürkler, Dönüşüm II, 2019.....	40
Görsel 24. Cenan Öztürkler, Dönüşüm III, 2019.....	41
Görsel 25. Cenan Öztürkler, Dönüşüm IV, 2019.....	42
Görsel 26. Cenan Öztürkler, Dönüşüm V, 2018.....	43
Görsel 27. Cenan Öztürkler, İkinci Beden I, 2019.....	45
Görsel 28. Cenan Öztürkler, İkinci Beden II, 2019.....	46
Görsel 29. Cenan Öztürkler, İkinci Beden III, 2019.....	47
Görsel 30. Cenan Öztürkler, İkinci Beden IV, 2019.....	48
Görsel 31. Cenan Öztürkler, İkinci Beden V, 2019.....	49
Görsel 32. Cenan Öztürkler, İkinci Beden VI, 2019.....	49
Görsel 33. Cenan Öztürkler, İkinci Beden VII, 2019.....	50
Görsel 34. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında I, 2017.....	51
Görsel 35. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında II, 2019.....	52
Görsel 36. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında III, 2019.....	54
Görsel 37. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında IV, 2019.....	55
Görsel 38. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında V, 2019.....	56

GİRİŞ

Çalışmanın odak noktasını oluşturan tekinsizlik kavramı, tarih boyunca her dönemin kendi kültürel ve dini ortamına göre farklı şekillerde ele alınmıştır. Bundan dolayı tekinsizin, sanat disiplinlerinde kendisine yer edinmesi zamana ve coğrafyaya göre farklılık göstermekle birlikte özellikle görsel sanatlar içerisinde resim, fotoğraf ve sinema sanatlarında kendine yer edinmiştir. Tekinsiz, tarih boyunca, gerek eski medeniyetlerin mitolojilerinin ve dini anlatılarının doğaüstü varlıklarında, gerekse modern dönemin bilimsel ve psikanalitik teorilerinin aydınlattığı yolda insan aklının bilinçaltında beden bularak, geniş bir literatür alanına sahip olmuştur.

Bu bağlamda, bu tez çalışmasında, çalışmanın ana kilit noktası olan ve bireyin yaşadığı varoluşsal kaygının temelini oluşturan tekinsizlik kavramının, bir yandan modern dönem öncesi dinsel ve mitolojik anlatılarında diğer yandan modern dönemde ortaya çıkan psikanaliz teorilerinde ne şekilde ele alındığı üzerine durulmuştur.

Bu süreç içerisinde “tekinsiz” in tarih boyunca kendisine yer edindiği resim, fotoğraf ve sinema sanatları, görsel ve yazınsal örneklerle, bu sanatların dilsel bütünlüğü içerisinde ele alınmıştır.

Birinci bölümünde resim, fotoğraf ve sinemanın görsel ve anlatısal ilişkiselliği ele alınmıştır. Resim sanatı ve resim sanatının farklı dalları olarak gelişen fotoğraf ve sinema sanatlarının fikir olarak antik çağlardan başlayıp teknik olarak modern döneme uzanan serüveni ve kökeni incelenmiş, bununla birlikte sanatçıların, tarihçilerin ve düşünürlerin konu hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde tekinsizlik kavramının tanımına, tarih boyunca nasıl değerlendirildiğine yer verilmiş ve konuyla ilgili örnek sanat eserleri ele alınarak tekinsizlik kavramının sanatçılar ve eleştirmenler tarafından ele alınış biçimi üzerine yoğunlaşmıştır.

Üçüncü bölümde ise konuyla ilişkili uygulama çalışmalarına yer verilmiş olup biçimsel ve düşünsel olarak ele alınıp incelenmiştir.

I.BÖLÜM

RESİM SANATININ DİLSEL SINIRLARI

Resimler; mağaralardan tapınaklara, kiliseye, fotoğraf albümlerine, sinemaya, televizyona ve bilgisayar ekranına geçtiler. Resim yapmak için sayısız yöntem tasarlandı.

Martin Gayford

Görüntüler, insanın düşüncesini aktarmakta kullandığı ilk araç” (Yıldız,2014,62) olmakla birlikte resimler, her daim “dünyayı temsil etmenin, aynı zamanda onu anlamanın ve araştırmanın bir yolu” (Hockney&Gayford, 2017,19) olagelmıştır.

İnsanoğlu, var olduğu günden beri kendini, yaşamını, geleneklerini, inancını ve çevresinde gördüklerini kaydedip kendinden sonra gelecek kuşaklara aktarma ihtiyacı duymuş ve bunu yaşadığı dönemin teknolojik olanaklarına göre farklı şekillerde (resim, fotoğraf, sinema vb.) gerçekleştirmiştir.

Üç boyutlu dünyada görme ile başlayıp, görünenin herhangi bir teknik veya yöntemle iki boyutlu resim yüzeyinde eser olarak ortaya konmasıyla sonuçlanan ve paleolitik dönemlerde mağara duvarlarında başlayan bu süreç, günümüz dijital çağına kadar devam etmiş ve resim, bu süreç içerisinde pek çok teknolojik evrim geçirmiştir. Bu teknolojik evrimler sonucunda resim yapmak için sayısız teknik geliştirilmiş ve geliştirilen her teknik bir yandan resim sanatının dilsel gelişimine katkıda bulunurken diğer yandan kendinden sonraki teknik gelişmelerin de yolunu açmıştır. Özellikle endüstri devrimi ile birlikte hayatımıza giren teknolojiler sonucu ortaya çıkan fotoğraf ve ardından gelişen sinema, resim sanatını bambaşka bir boyuta taşımıştır. Fotoğraf ve sinema, her ne kadar resimden farklı alanlar olarak görülse de esasında resim yapmanın farklı yolları olmuşlar ve kimi teknolojik farklılıklara rağmen halen resim sanatının dilini kullanmaya devam etmektedirler.

1.1.Görme

İnsanoğlu ilk çağlardan beri çevresinde gördüklerini ve yaşadıklarını bir biçimde resmetmek ve/veya görüntüleyip kaydetmek ihtiyacı duymuştur. “Görmek çoğu zaman dünyayı anlamanın bir yoludur” (Walden,2018,39) ve insanoğlu, dünyayla kurduğu ilişki sonucunda edindiği görüntüleri resim yüzeyine yansıttığında görsel sanatlar doğmuştur. Resim sanatı, tarihsel süreç içerisinde insanoğlunun çevresinde gördüklerini kayıt altına almasının ve sonraki nesillere aktarmasının bir yolu olarak görüldü dolayısıyla “dış gerçekliğin sanatsal malzeme üzerine

aktarılması bir bakıma sanat tarihinin bir özeti gibidir” (Yıldız, 2014,58) ve Paleolitik çağlarda mağara duvarlarında başlayan bu süreç günümüz dijital çağına kadar çok farklı şekillerde devam etmiştir.

Resim oluşturma süreci içerisinde, gözün dış dünya ile olan etkileşiminden edindiği görüntüler beyne ulaştırılır, beyin ise geçmişten gelen kültürel kodlar, deneyimler ve o anki ruhsal durumları ile gelen görüntülerin analizini yapar. Analizi yapıp anlamlandırılan bu görüntüler belli alet ve araçlar aracılığıyla iki boyutlu resim yüzeyine dönüştürülüp aktarılır ve ortaya çıkan sabit imgeye/görüntüye ‘resim’ denir. Zihnimiz “her geleni, her teması bir resim olgusu, resimleştirilecek bir durum olarak ayıklayabildiği gibi, resimden uzak bulunduğu mesajları da çok sonraları muhakemenin yardımıyla anlamlandırır” (Güleryüz,2014,1) resme dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla “bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür” ve “her imgede bir görme biçimi yatar” (Berger,2014,10).

“Resim hakkındaki modern yanılsama (ki Postmodernizm bunu düzeltmek için hiçbir şey yapmadı), ressamın bir yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir.” (Berger,2017,20). Yani resim bir dönüştürme/başkalaştırma sürecidir ve “ortaya çıkan görüntü hem doğadaki ilk modelin hem de zihindeki ikinci modelin izlerini taşır; ama aynı zamanda onlardan farklıdır.” (Yılmaz,2013,22).

1.2. Görmenin Maddileşmesi

İnsanoğlunun kendini ve dünyayı algılama biçimi her dönemde farklılıklar göstermektedir. Bunun başlıca nedeni her çağın insanının farklı yaşam ve deneyim koşullarına sahip olmasıdır. Bundan dolayı her dönemin sanatı kendi koşullarına göre şekillenmektedir.

İnsanın hem kendi varoluşunu hem de çevresini algılama tarzı, her çağda farklı bir yapıya sahiptir. Bunun nedeni de insanın deneyim alanlarının bir önceki çağa göre farklı olmasıdır...Sanat hemen her dönemde, yeni bir algıyla ortaya çıkar. Çünkü algısal değişim...insanın tarihsel koşullarının farklılaşmasının bir ürünüdür. (Sütçü, 2015,61).

Dolayısıyla sanat tarihi incelendiğinde, konular kadar kullanılan alet, araç ve yöntemlerin her dönemin teknoloji ve olanaklarına göre değişiklik ve çeşitlilik gösterdiği anlaşılmaktadır. İlk çağlardan günümüze kadar gelen süreç içerisinde,

değişen teknolojiler resim sanatını da etkilemiş ve resim yapmak için; kalem, kömür, fırça, boya, baskı kalıbı, fotoğraf makinesi, video kamera, Photoshop vb. sayısız alet, araç ve yöntem geliştirilmiştir. Her teknik ve yöntem, bir yandan resim sanatının dilsel gelişimine katkıda bulunmuş ve anlatım olanaklarını zenginleştirerek fotoğraf ve sinema gibi yeni temsil biçimleri ortaya koymuş diğer yandan ise günümüze kadar gelen kuramsal tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için resim tarihinin belli başlı dönüm noktalarını incelemek gerekmektedir.



Görsel 1. Sanatçı Bilinmiyor, Hayvan Figürleri, Paleolitik Dönem, Taş Üzerine Kök Boya, <https://bit.ly/2XnKqnJ>

1950'li yıllardan bu yana yapılan araştırmalar, tasvirin Paleolitik çağlara kadar uzanan bir geçmişi olduğunu göstermektedir. Özellikle İspanya ve Fransa'da bulunan birçok tarih öncesi dönemlere ait mağara duvar resimlerinde, son derece iyi gözlemlenmiş ve gerçekçi bir şekilde resmedilmiş resimlerle karşılaşmaktadır. Nazan İpşiroğlu bu konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır;

Bu resimlerde bizon, geyik vb. hayvanların tüm özellikleri büyük bir ustalıkla belirtilmiş. Bu resimlerin yanı sıra, biçimleri insan yüzüne ya da hayvana benzeyen taş, boynuz ve kemiklere de rastlanıyor. Bunlar yontularak, üzerleri çizilerek doğal örneklerle daha da benzetilmeye çalışılmış. Bu buluntuların yapılışındaki ustalık, bunların uzun ve sürekli bir gelişimin ürünleri olduğunu kanıtıyor. (İpşiroğlu,2012,17)

Paleolitik dönemde toplumlar yaşamlarını avcılık ve toplayıcılıkla sağlamaktaydı. Doğanın acımazlığı karşısında neredeyse tamamen savunmasız olan bu insanlar, başa çıkamadıkları bu güçlerden (vahşi hayvanlar ve doğal afetler vb.) korkmakta ve onlara tapınmaktaydılar. Bundan dolayı "doğa güçlerine karşı onları koruyan

mağaralar onun için kutsalı. Resimlere çoğunlukla gün ışığından uzak, erişilmesi güç, dar dehlizlerden geçilerek varılan mağaralarda” (İpşiroğlu,2012,17) rastlanılmaktadır. Yani bu resimler onlar için kutsal anlamlar taşımaktadır. Genellikle av sahnelerinden oluşan bu resimler, onlara avlanmalarında ve yaşamlarını devam ettirebilmelerinde uğur getirdiklerine inanmaktaydılar. Paleolitik dönem insanları gözlemleri ve inançları doğrultusunda yaşamlarındaki imgeleri en gerçekçi şekilde, ellerindeki imkanları kullanarak, kazıma veya doğal bitkilerden ve köklerden hazırladıkları boyalar ile farklı tekniklerde resmetmişlerdir.

Günümüzde Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan, medeniyetin beşiği sayılan Mezopotamya bölgesinde, MÖ.3500-2000 yılları arasında hüküm süren ve kendilerinden sonra gelen medeniyetlerin ve gelişmelerin temelini atmış olan Sümer Medeniyeti, imgeyi sabitleme/ resmetme tekniklerini biraz daha geliştirme düşüncesiyle ilk Camera Obscura denemelerini yapmışlardır. “Sümerlerin, tamamen karartılmış bir odanın duvarlarından birine, küçük bir delik açıldığında, bu delikte içeri süzülen ışığın, odanın dışarısındaki görüntüyü, deliğin bulunduğu duvarın karşısındaki duvara, ters olarak düşürdüğü bilgisine sahip oldukları” (Uysal,2007,5) bilinmektedir. İlerleyen zamanlarda ise Platon gibi Antik Yunan düşünürlerin, teknik düzeyde olmasa bile ışık, görünüm ve gerçeklik algısı üzerinde düşüncelerine rastlanılmaktadır.



Görsel 2. Jan Saenredam, Antrum Platonicum, 1604, Google Arts&Culture, Erişim: 26.04.2019, <https://bit.ly/2IzqYvR>

Platon, Politeia adlı eserinde ışık, görünüm ve gerçeklik üzerine düşüncelerini şöyle dile getirmektedir;

Yer altında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ışıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirle bağlanmış, sırtları da ışığa çevrilmiş. Öyle ki sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyorlar, başlarını arkaya çeviremiyorlar. Kendilerini bildikleri andan beri de burada böylece oturmaktalar. Düşün ki sırtlarının arkasındaki ışıklı yoldan bir sürü nesnelere geçiyor, ışık bu nesnelere mağara duvarına yansıtıyor. Şimdi bu adamlar sadece mağaranın duvarına yansıyan hayalleri görebilirler, o hayalleri meydana getiren nesnelere göremezler değil mi?...Bu adamların gözünde gerçeklik, asıl gerçekliklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir...(Sontag,1999,19)

Platon'un bu düşünceleri tam olarak Camera Obscura veya fotoğraf ile ilgili somut düşünceler sunmamaktadır ancak "insanların gerçekliğe bakış açılarını değerlendirmek açısından...görüntünün temel prensipleri hakkında birtakım görüşlerinden bahsetmiş olduğunu" (Uysal,2007,6) ortaya koymaktadır.

Diğer yandan ilk ilkel Camera Obscura denemelerinin ardından yine aynı coğrafyada günümüz sinemasının sıralı hikâye anlatımının temellerini oluşturan ilkel örneklerle karşılaşmaktayız.



Görsel 3. Sanatçı Bilinmiyor, Ur Kraliyet Sancağı, MÖ.2600-2400, Brewminate, Erişim:27.04.2019, <https://bit.ly/2FqFOTw>

1928 yılında İngiliz arkeolog Sir. C. Leonard Woolley tarafından Irak'ın güneyinde yer alan Ur Kraliyet Mezarlığında keşfedilen -sonradan bir müzik aletinin gövdesi olduğu anlaşılan- Ur kraliyet Sancağı antik dönem görsel sıralı öykülere iyi bir örnektir.

Kutunun her iki tarafında üç yatay şerit olup bunlar insan ve hayvan figürlerin yer aldığı sahnelerden oluşmaktadır. İlk şeritte Sümer kralının ordusuyla kazandığı zaferi, ikinci şeritte kralın ve dönemin soylularının zafer kutlamaları için verdikleri ziyafet, üçüncü şeritte ise halkın krala savaş ganimetlerini teslim edişi ve kralın tanrıya şükranı resmedilmiştir. Panel üzerinde karakter ve karakterlerin hareket çeşitliği, esere farklı bir dinamizm katmaktadır. Farthing'e göre;

Sanatçı figürlerin yürüyüş şekillerini değiştirerek bir hareketlilik hissi yaratır. Yaban eşekleri, başlarda yürürken sonraları tırıs gitmeye başlar; en sonda ise şaha kalmış haldeyken görülürler. Hayvanların bacak mesafeleri gittikçe açılır. Hayvanlar cenge giriyormuş gibi temsil edilmiştir. (Farthing,2014,23)

Panelde yer alan sıralı hikâye anlatımı ve uygulanan tekniklerle sağlanan hareket etkisi günümüzün sinema yöntemlerinin ilk ilkel örneklerini teşkil etmektedir. Ele alınan örneklerden de anlaşılabilceği üzere insanoğlunun çevresini ve yaşadığı olayları kaydetmek ve geleceğe aktarmak için, döneminin imkanları ölçüsünde ortaya koydukları eserler, resim sanatının dilsel anlamda geliştirmekle kalmamış aynı zamanda fotoğraf ve sinema gibi yeni temsil biçimlerinin de temelini atmıştır. Bu ilkel dönem eserlerinin, fikir ve teknik olarak dönüşümünün daha iyi anlaşılabilmesi için özellikle 19. Yüzyıl endüstri devrimi sonrası modern teknolojik gelişmelere ve resim sanatına olan etkilerine bakmak gerekmektedir.

19. yüzyıl Endüstri Devrimi ile birlikte buhar gücüne dayalı makineler hem fabrikalardaki seri üretimi hem de tren gibi araçlarla hızlı ulaşımı mümkün kılmıştır. Dolayısıyla bu dönemde toplumsal yaşam hızlanmış, ticaret artmış, köylerden kentlere göçler başlamış ve bunların sonucunda toplumun yaşayış şeklinde kökten bir değişiklik meydana gelmiştir. Bu modernleşme, toplumun her alanını etkilediği gibi haliyle sanat algısını da etkilemiştir. Sanat algısı değişen toplumun, “mitolojik kaynaklardan belli konuları... şablonlaşmış bir şekilde sunan bu anıtsal ‘cılalı yüzey’ resimleri”ne (Antmen,2010,14) olan ilgisi de azalmaya başlamıştır.

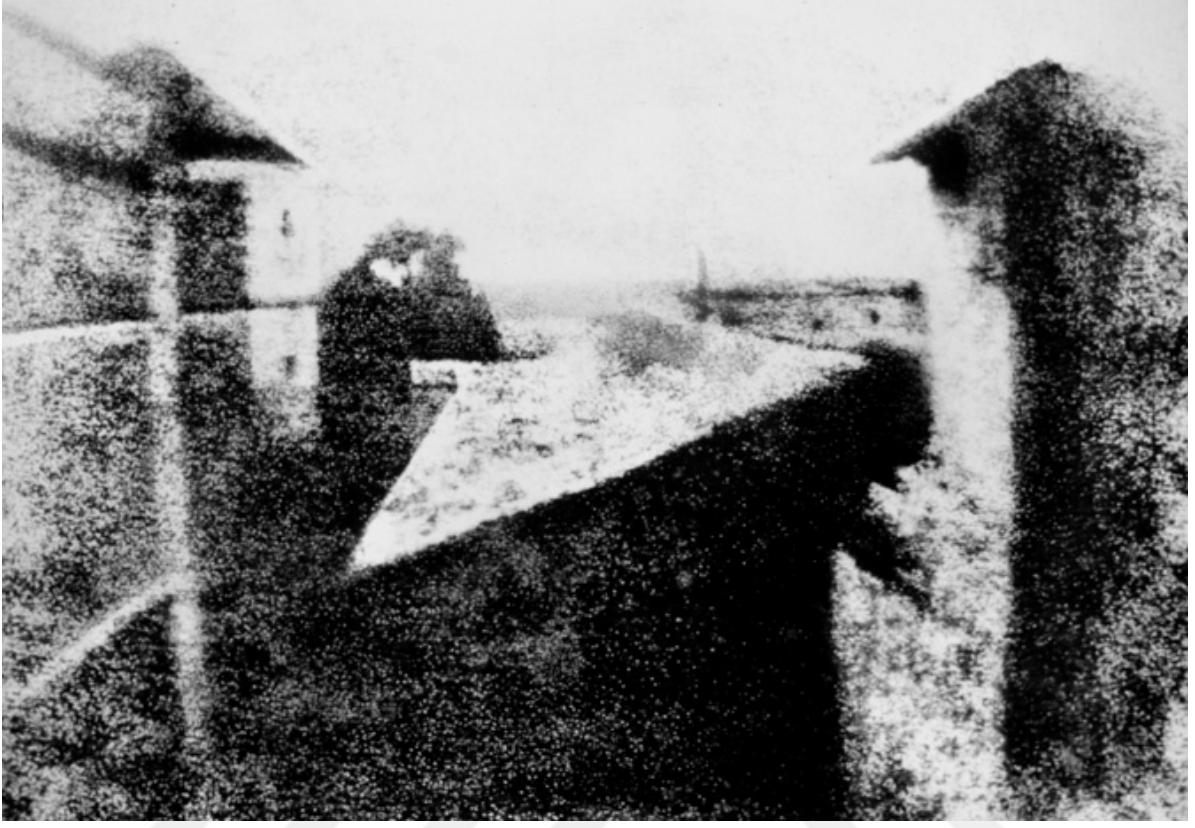


Görsel 4. Alexandre Cabanel, Venüs'ün Doğuşu, 1863, Google Arts&Culture, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2X01uR3>

Bunun sonucunda yeni düşüncelere açık olan dönemin modernist sanatçıları çalışmalarında, “modern dünyanın görünülerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını” (Antmen,2010,18) değiştirmeye çalışmışlardır. Bu değişim sürecini hızlandıran en önemli iki etmen ise fotoğraf ve sinema olmuştur.

Fotoğraf kelime olarak eski Yunancadan gelmekle birlikte, ışık (photo) ve yazmak, çizmek (graphy) kelimelerinden birleştirilerek ortaya çıkarılan bir kelimedir. Net bir ifade ile...ışıkla yazmak anlamına gelmektedir” (Quarry, 2003, s.10). Nicéphore Niepce (1765-1833), 1826 yılında Camera Obscura ile atölyesinin penceresinden yaptığı sekiz saatlik pozlamanın ardından, Sümerlerden o güne kadar devam eden

fikri sonuca ulaştırarak ilk görüntüyü elde etmeyi başarabilmiştir. Ancak teknik yetersizlik sonucu görüntü tam olarak sabitlenememiştir.



Görsel 5. Nicéphore Niepce, Pencereden Görünüm, Ubiquitous, 1826, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2WWYxfx>

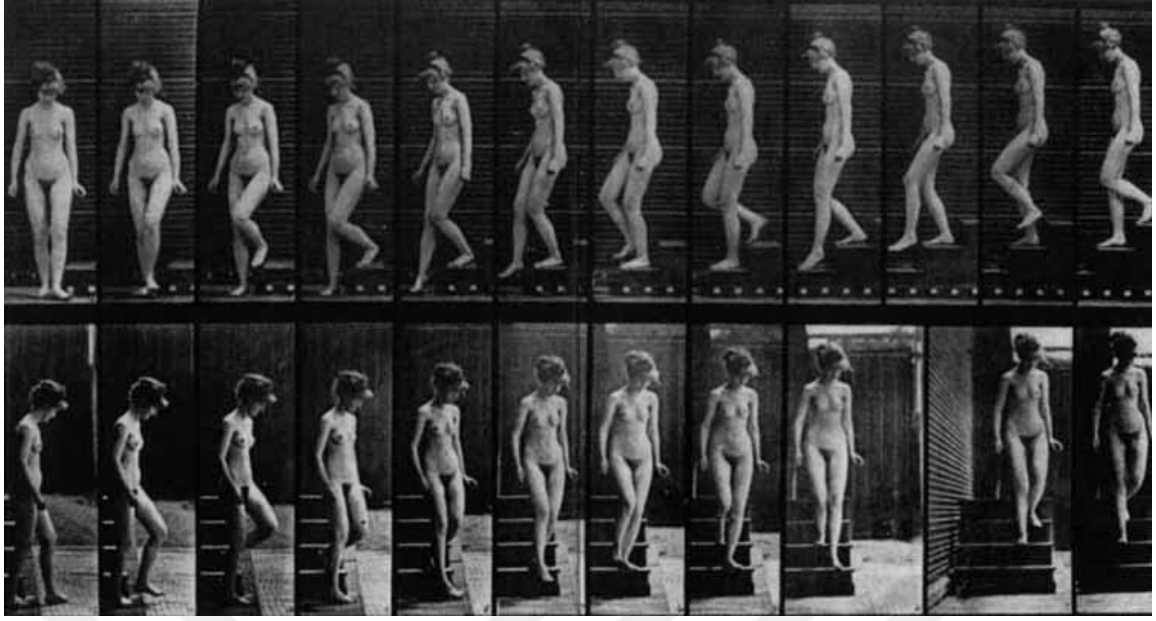
Niepce'nin 1829 da ortaklığa girmiştiği Louis-Jacques-Mande Daguerre (1787-1851), 1837 yılında uzun süren deneme çalışmalarının ardından "Daguerreotype" adını verdiği bir yöntem geliştirmiş ve Dagerotip yöntemiyle birlikte, kelimenin tam anlamıyla ilk sabit görüntü elde edilmiş ve pozlama süreleri de oldukça kısalmıştır. Daguerre 'nin kendi deyimiyle; doğanın kusursuz bir imgesini yakalamak için iklime ve ışığın yoğunluk derecesine göre 3 ila en fazla 30 dakika yeterli olmaktaydı. Ancak diğer yandan dagerotip ile elde edilen görüntüler pozitif oldukları için çoğaltılamıyorlardı. 1841 yılında İngiliz William Henry Fox Talbot (1800-1877), geliştirdiği Kalotip (Calotype) yöntemi ile negatif görüntülerden pozitif görüntüler elde etmeyi başararak, çoğaltmanın önünde ki engeli de kaldırmıştır.



Görsel 6. Louis-Jacques-Mande Daguerre, Temple Bulvarı, 1838, FilmLovers, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2X5nGJX>

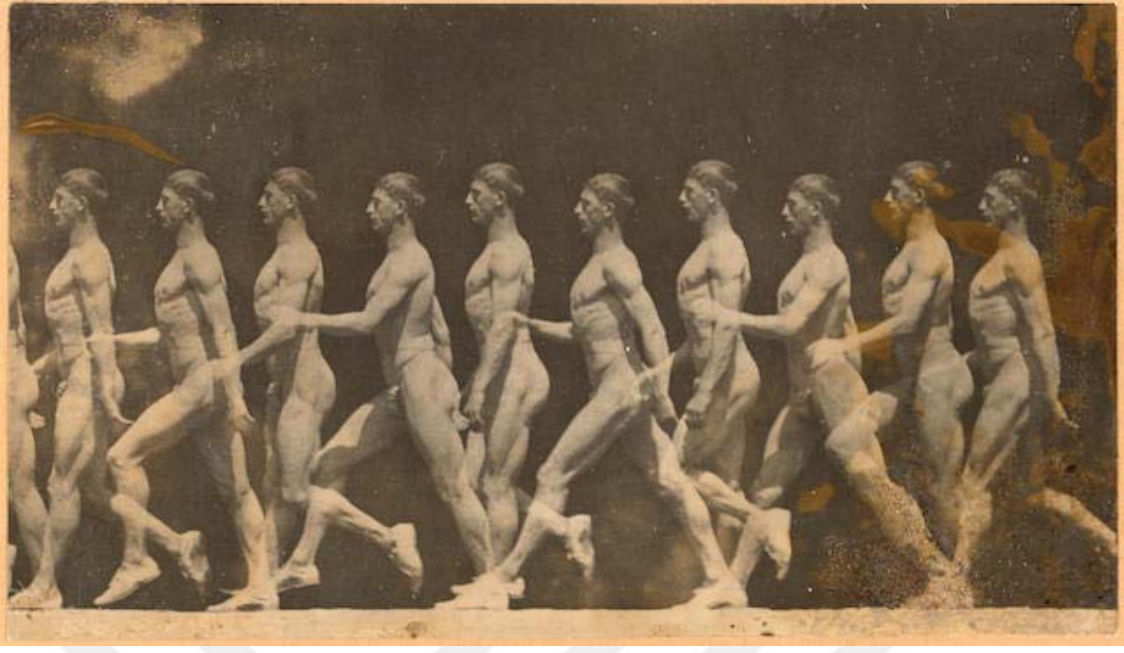
19.yüzyılın ortalarında, imgenin mekanik olarak resmedilmesini ve çoğaltılmasını sağlayan fotoğrafın icat edilmesinin ardından yaklaşık 60 yıl içerisinde, hareketli görüntünün yani sinemanın temelleri atılmıştır. Eadweard Muybridge, 1869 yılında fotoğraf makinesi için ilk örtücü düzeneğini icat etmiştir. Bu düzenek sayesinde fotoğraf makinesinin perdesi otomatik olarak hızlı bir şekilde çalıştığı için çekim hızı ve kalitesi inanılmaz derecede artmış ve kendinden daha ileri seviyede bir teknolojinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1870'li yılların ortalarında fotoğraf çekimlerinde çoklu makine sistemi kullanılmaya başlanmış ve bu sayede hayvanların ve insanların hareketleri peşi sıra fotoğraflanabilmiştir.

Muybridge, 1880'li yılların başlarında, William George Homer'in yunanca "hayat çemberi" anlamına gelen 1833 tarihli "Zoetrope" adlı icadından yola çıkarak geliştirdiği "zoogyroscope" ve "zoopraxiscope" adlı araçlarla peşi sıra çekilen fotoğrafları birleştirerek kısa süreli hareketli görüntüler elde etmiştir.



Görsel 7. Eadweard Muybridge, Merdivenden İnen Çıplak, 1887, Everipedia, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2Y4NjGX>

Muybridge, bu devrim niteliğindeki icatlarıyla zamanın öncüsü olmuş ve döneminin sanatçı ve bilim insanlarını zaman-hareket konusunda düşündürmeye sevk etmiştir. Aynı dönemde Fransız fizyolog Etienne Jules Marey, Eadweard Muybridge'nin yöntemini kendi bilimsel amaçlarına yönelik olarak, "Kronofotograf" adı verilen ve peşi sıra çekilen görüntüleri tek levha üzerine pozlayarak hareketin evrelerini tek fotoğraf karesinde gösteren bir yöntem geliştirmiştir.



Görsel 8. Etienne Jules Marey, Hareket Etüdü-Yürüyen Adam, 1890, N.O.İ, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2ZFtthi>

Thomas Edison'un 1894'te icat ettiği, hareketi meydana getiren peşi sıra birbirini izleyen hareketsiz saydam resimlerin, orta yerinde ampul bulunan bir kasmağa dizilip hızla çevrilerek, bakaçtan bakıldığında 48 kare gösterebilen ve böylece zihinde hareket yanılsaması yaratan ve sadece tek kişinin izlemesine olanak sağlayan "Kinetoscope" adını verdiği düzenek, Lumiere kardeşlerin Sinematografından önceki son gelişme olmuştur.

28 Aralık 1895 tarihinde Paris'teki Grand Cafe isimli mekânda ilk sinema gösterimini yapan kişiler Lumiere kardeşler olarak bilinen Auguste Marie Louis Nicolas (1862-1954) ile Louis Jean (1864-1948) olmuştur. Lumiere kardeşlerin gösterimini yaptığı bu ilk sinema filmleri, "Trenin La Ciotat Garına Gelişi", "Kendini Sulayan Bahçıvan" gibi oyuncu, sahne dekoru, set ekibi, senaryo gibi sinematografik öğelere yer verilmeyen ve gerçekliğe çok müdahale etmeden dış gerçekliği olduğu gibi yansıtan belgesel tarzı filmlerdi. Fotoğrafla 60 yıl önce tanışan insanlar, fotoğrafın gerçekçiliğinin yarattığı etkiyi henüz üzerlerinden atamamışken, sinema onlarda daha büyük bir şok etkisi yaratmıştır.



Görsel 9. Lumiere Kardeşler, *Trenin La Ciotat Garına Gelişi* Filminden Bir Sahne, 1895, Docjournalism, Erişim: 25.04.2019, <https://bit.ly/2lZNpcB>

1.3. Resim, Fotoğraf ve Sinemanın Dilsel Altyapısı

Esasen yöntemi yüzlerce yıldır bilinen ve geliştirilmeye çalışılan ancak modern teknolojilerin yardımı ile son şeklini alan fotoğraf ve sinemanın icadı ile birlikte bir imgeyi iki boyutlu yüzeye dönüştürüp aktarmak yani resim yapmak daha kolay, daha hızlı ve daha gerçekçi hale gelmiştir. Başlangıçta “sanayi devriminin ürünlerinden biri olarak fotoğraf, görsel imge tarihinde gerçek bir devrime yol açmıştır; çünkü imgenin bir makine aracılığıyla elde edilmesi, çoğaltılması ve yaygınlaşması mümkün olmuştur.” (Yılmaz,2013,22). Diğer yandan sinema ise makine aracılığıyla elde edilen gerçekçi görüntüleri çoğaltmanın yanı sıra zaman ve hareket kavramlarıyla buluşturup başka bir boyuta taşımıştır. Çünkü resim sanatı dış gerçekliğe bir noktaya kadar yaklaşabilmekte daha öteye gidememektedir. Fotoğraf ise tuval resmine göre gerçeğe çok daha fazla yakındır ancak sanatın sınırları içerisine zamanı ve hareketi – en azından yanılısamasını- dâhil eden sinema olmuştur.

Fotoğraf ve sinema ilk ortaya çıktığı dönemlerde, bir yandan gerçekliği aracısız ve mekanik olarak birebir yansıttığı düşüncesiyle bir tür bilim-sanat karışımı bir konuma getirilmiş, diğer yandan insan eli değmeden mekanik olarak oluşturulmuş bu imgeler “doğanın kendi kendini yansıttığı” gerekçesiyle de doğal bir olgu olarak karşılanmıştır. “Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen” (Antmen,2010,11) fotoğraf ve sinemanın “gerçekliğin aynası” olarak değerlendirilmesi, onun sanat olarak kabul edilmesi konusunda birtakım engeller oluşturmuştur. Fotoğraf ve sinemaya “eleştirel gözle bakan birçok kişi, mekanik bir işlem sonucu olduğundan onun sanat olamayacağını düşünüyorlardı. Aksi görüşü savunanlar ise kameranın da resim fırçası gibi sanat üretmek için kullanılabilir sayısız araçtan biri olduğu görüşünü savundular.” (Hacking,2015,112). Dolayısıyla hem fotoğrafın hem de sinemanın kısa zaman içerisinde yaygınlaşmaya başlaması ile ikisinin de ifade gücü olmaksızın salt birer kayıt aracı olduğu şeklindeki görüşler de azalmaya başlamıştır.

Fotoğraf üzerine yazdığı makalelerinde fotoğrafa dilsel bir açıdan yaklaşan John Berger, fotoğrafın bir dili olmadığını öne sürmektedir. Berger’in görüşüne göre “Çizimin tersine fotoğraf bir dile sahip değildir...fotoğraflar, görünümünden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar.” (Berger,2011,90). John Berger’in bu görüşünü sinemaya da uyarlayacak olursak, Berger’in deyiimiyle fotoğraf ve sinema görüntüsü makine aracılığıyla mekanik olarak üretildiklerinden dolayı sanatsal değerlerden ve ifade biçimlerinden uzaktır. Ancak Berger’in görüşü makinenin ardındaki sanatçıyı, onun dünyaya bakışını, algısını, duygu ve düşüncelerini hiçe saymaktadır.

Fotoğraf ve sinema, ister “sanatsal” ister “belgesel” olarak nitelendirilsin tamamen tarafsız ve mekanik olmaktan ziyade sanatçının görme ve öznel ifade biçimini izleyiciye sunmaktadır. Daha da açmak gerekirse; sanat eserinin oluşum süreci içerisinde, önce göz vasıtasıyla görüntü algılanır, ardından beyne ulaştırılan görüntü burada duygu, düşünce, deneyim vb. durumlar doğrultusunda değişim ve dönüşümlere maruz kalır. “Öyle ki, algıladığımız duruma kendi iradeniz dışında atıfta bulunabilir hatta onun eksiklerini tamamlayarak kendi özgül ağırlığının çok ötesinde tartabilirsiniz... dolayısıyla algılamanın bir yanı da ilk etkiden giderek uzaklaşan bir inşa süreci olmasıdır.” (Güleryüz,2014,2). Zihinde yeniden inşa edilen görüntü ise en son aşamada kullanılan alet/araç vasıtasıyla aracın sunduğu imkânlar doğrultusunda iki boyutlu resim yüzeyine aktarılır. John Berger’in çeviri

yapmak derken ifade etmek istediği budur ancak fotoğraf makinesi ve kamera da “belli bir resmi mümkün kılan bir alettir. Aynı bir kömür parçası, gravür için bir baskı kalıbı ya da bilgisayarda ki Photoshop programı gibi bir araç. Bunlar birer alet ve bütün resimler bir aletle yapılır. Dolayısıyla... hangi aleti kullanmak mümkünse, o sırada yapılan resimler bundan etkilenir.” (Hockney&Gaybord,2017,33). “Her bir resim yapma tekniğinin olanakları, sınırları ve dolayısıyla ortaya çıkan ürünün nitelikleri birbirinden farklıdır.” (Yılmaz,2006,311). Yani ressam da kamera ve fotoğraf makinesi de önce görüntüyü algılar ve ardından algıladığı görüntüyü dönüştürerek iki boyutlu yüzeye aktarır. Bunu yaparken de fotoğraf ve sinema resmin dilinden faydalanır. Yani “Fotoğrafın dili resmin dilidir. Fotoğraf, resmin dilini oluşturan gramer ve elemanların temel özelliklerini almış, dolayısıyla da bir dile sahip olmuştur.” (Yılmaz,2013,48). Aynı durum sinema içinde geçerlidir. Fotoğraf ve sinema “resimden daha az olmayan bir şekilde, öznel bakış açısına sahiptir.” (Walden,2018,50).

Bu dilsel ortaklığı görebilmek adına resim, fotoğraf ve sinemanın kompozisyon kurallarına bakmak yeterlidir. Mas/Espas, leke, doku, perspektif, zıtlık, denge, açık/kapalı kompozisyon, ritim, renk ışık-gölge vs. Tüm bunlar resim sanatına ait öğeler olmakla birlikte Susan Sontag fotoğrafın dili meselesini “resim sanatının sözlüğüne (kompozisyon, ışık vesaire) başvuran asalak bir dil” (Sontag,2011,166) olarak değerlendirmiştir. Diğer yandan “sinema, insanoğlunun “yaratımlarının” kavşak noktasında durur” (Gülşen,2016,5) ve bu özelliğiyle dilsel olarak tüm sanat dallarından faydalansa da esasında fotoğraf gibi, anlam yaratma üzerine temel dilsel öğelerini resim sanatından almıştır. Bunu görebilmek adına resim, fotoğraf ve sinemanın tarihinden bazı eserleri incelemekte fayda vardır.

Japon tahta baskı sanatının önde gelen isimlerinden, 1760 doğumlu Katsushika Hokusai'nin 1832 tarihli eseri Aniden Esen Rüzgâr isimli eseri Fuji Dağının Otuz Altı Görünümü isimli baskı serisinin bir parçasıdır. Eserde bir anda çıkan şiddetli bir rüzgâr etkisiyle savrulan eşyalar ve kaçışan insanlar görülmektedir. “19. Yüzyılın başında Edo döneminde ukiyo-e tahta baskıları için manzara yeni bir temadır ve Hokusai'nin bu serisi tema yeni olmasına rağmen büyük bir ilgi görmüştür.” (Farthing,2014,292). Ukiyo-e baskı resimlerinde manzara genellikle insan yaşamının anlatıldığı çalışmalarda arka plan görevi görürken, Hokusai'nin resimlerinde doğa odak noktasıdır.



Görsel 10. Katsushika Hokusai, Aniden Esen Rüzgâr, 1832, Socks Studio, Erişim: 29.04.2019, <https://bit.ly/2X0J5Us>

1946 doğumlu Kanadalı fotoğraf sanatçısı Jeff Wall, kurgusal fotoğraflar üreten önde gelen sanatçılar arasında yer almakla birlikte sanat tarihçisi ve eleştirmen sıfatları da olan Jeff Wall'un eserleri çoğu zaman sanat tarihine göndermeler içermektedir. Bu bakımdan Wall, sanat tarihinde yer alan eserleri güncel tekniklerle günümüze uyarlamaktadır. Wall eserlerini, kurguladığı sahnelerden çektiği her bir farklı fotoğraf karesini dijital ortamda birleştirerek adeta bir ressamın tuval üzerinde resim yapması gibi özenli bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.

1993 yılında yaptığı Aniden Esen Rüzgâr (Hokusai'nin Ardından) isimli çalışması, Hokusai'nin 1832 tarihli aynı isimli baskı resminin 21. Yüzyıl uyarlamasıdır. Oyuncular, kostümler, dekor ve bir takım dijital teknikler kullanan Wall, Kanada'da bir çiftlikte hazırladığı kurguyla eseri günümüz şartlarına göre yeniden yorumlamaktadır. Wall burada bir ressam gibi sahne kurgulamış, figürler yerleştirmiş çeşitli dijital işlemler ile renklendirerek bir fotoğraf çalışması ortaya çıkarmıştır.



Görsel 11. Jeff Wall, Aniden Esen Rüzgâr (Hokusai'nin Ardından, 1993, Tate, Erişim: 29.04.2019, <https://bit.ly/2KwAAcZ>)

Rolland Emmerich'in 2004 tarihli filmi Yarından Sonra'nın bir sahnesinde benzer bir kurgu ile karşılaşmaktayız. Filmde Hokusai ile Wall'unkinin aksine şehir manzarası hâkimdir. Esmekte olan rüzgârın/kasırganın ve kaçışmakta olan insanların hareket benzerlikleri, ağaçların ve sokak aydınlatma direklerinin oluşturdukları benzer dokular eserler arasında benzerlikleri güçlendirmekle birlikte sinemanın da anlam yaratmak için resimsel öğelere başvurduğunun belirgin bir örneğidir.

Yönetmenler saniye başına 24 kare olarak kayda alacakları görüntüleri yani sahneleri kurgularken görsel olarak anlamsal bir arayışa girmektedirler. Sahneleri bir ressamın tuvalini kompozit etmesi gibi kurgulamakta ve bunu yaparken resim sanatının dilinden faydalanmaktadırlar. Sinematografik dil her ne kadar resim sanatının dilinden farklı olarak görülse de -ki bunda en önemli etken teknolojinin kullanımını- temelinde resim sanatının dili yatmaktadır.

“Sinema görüntüsünün temel malzemesi olan resimsel özelliklere...görüntü teknolojisindeki optik, mekanik, kimyasal ve elektronik gelişmelerin anlatım olanaklarının sonsuz kombinasyonlarının katılması, sinemanın görsel anlatım yeteneğini arttıran unsurlardır.” (Uysal,2007,32).



Görsel 12. Roland Emmerich, Yarından Sonra Filminden Bir Sahne, 2004, Scott's Self, Erişim: 29.04.2019, <https://bit.ly/2Xuxuwe>

1882 doğumlu Amerikalı ressam Edward Hopper'ın 1942 tarihli Gece Kuşları tablosu, modern hayatın önemli tasvirlerindedir. “Oldukça fazla boş alan bırakılan bu hareketsiz ve gerçekçi resimde Hopper, Amerikalı sosyolog Richard Sennet'in “kalabalık içindeki yalıtılmışlık paradoksu” diye adlandırdığı” (Farthing,2014,368) modern kentlerde yaşanan yalnızlaşma duygusunu ele almıştır. Gecenin ilerleyen saatlerinde hizmet veren Amerikan tarzı bir restoranı konu alan resimde, restoran camdan bir kafes gibi görünmektedir. Resimdeki tek ışık kaynağı olan florasan ışığı ise şehirdeki karanlık ve kasvetli atmosfer ile zıtlık oluşturmakla birlikte film noir türünü çağrıştıran sinematografik bir izlenim yaratmaktadır.



Görsel 13. Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, Pinpoint, Erişim:29.04.2019,<https://bit.ly/2XnLR5B>

1968 doğumlu Fransız fotoğrafçı Jerome Sessini'nin 2008 yılında Küba'nın Havana sokaklarında çektiği, içeride sadece birkaç kişinin olduğu bir köşe başı dükkânı resimsel açıdan Edward Hopper'ın 1942 tarihli tablosu Gece Kuşları tablosunu çağrıştırmaktadır.

Akşam vakti تنها bir sokakta açık halde olan bir dükkânın içinde birkaç kişi görmekteyiz. Figürlerin sayısı ve konumları neredeyse aynıdır. Dükkânın florasan aydınlatmalarından gelen ışık Hopper'ın resminde olduğu gibi kompozisyonun ışık kaynağıdır ve şehrin kasvetli atmosferiyle zıtlık oluşturmaktadır. Sessini'nin fotoğrafında da benzer şekilde yalıtılmışlık duygusu hakimdir.



Görsel 14. Jerome Sessini, Havana, 2008, Artsy, Erişim:29.04.2019, <https://bit.ly/2LhmPyH>

Paul Thomas Anderson' un 2002 tarihli sinema filmi Aşk Sarhoşu'nun bir sahnesinde yalıtılmışlık duygusunun vurgulandığı benzer bir kompozisyon ile karşılaşmaktayız. “Geniş ve uzaktan çekilmiş plan, onun renk seçimi ve duvarın çıplaklığı ile güçlendirilen yalıtılmışlık ve yalnızlığı vurguluyor. Tepeden gelen, donuk, gölgesiz floresan ışığı, sahnedeki ruhsal durum” (Brown, 2014, 4) ve atmosferi güçlendirmektedir. Hopper ve Sessini'nin eserlerine benzer şekilde oldukça fazla boş alan bırakılan kompozisyonda figürün bir kenara sıkışmış gibi görünmesi de yalnızlık ve yalıtılmışlık duygusunu güçlendirmektedir.



Görsel 15. Paul Thomas Anderson, Aşk Sarhoşu Filminden Bir Sahne, 2002, Cinephiliabeyond, Erişim: 29.04.2019, <https://bit.ly/2ZzWLCy>

Sonuç olarak günümüzde disiplinler arası sınırların ortadan kalktığı güncel sanat anlayışında katı kuralların yeri kalmamıştır. Ressamın boş tuval üzerinde yaptığı kurgulama gibi fotoğraf sanatçısı ya da yönetmen de kadrajlayacağı sahneyi kurgulayarak iki boyutlu yüzeye anlam yaratmak adına resmini oluşturmakta ve resim sanatının dilsel öğeleri kullanarak üç boyutlu dünyayı iki boyutlu yüzeye resmetmektedir.

II. BÖLÜM

VAROLUŞSAL KAYGININ TEKİNSİZ İMGELERİ

Freud'un bastırılanın geri dönüşü sonucu ortaya çıkan varoluşsal kaygı olarak tanımladığı tekinsizin kökeni incelendiğinde, tekinsizliğin insanlık tarihi boyunca farklı şekillerde değerlendirildiği görülmektedir. Tekinsizlik endüstrinin, bilimin ve felsefenin geliştiği modern döneme kadar her dönemin kültürel yapısına, inanç sistemine vb. etmenlere göre farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Modern dönem öncesinde dünya dışı göksel ve mitolojik varlıklarla (tanrılar, canavarlar vb.) "öteki" kavramı üzerinden açıklanan tekinsiz, modern dönemde psikanalizle birlikte insanoğlunun bilinçaltına ait bir olgu olarak görülmeye ve sanata da o şekilde yansımaya başlamıştır. "Varoluşunun başından beri çevresiyle bağ kurmaya çalışan, gerçek ve hayal arasındaki düşüncelerini görsel bir metafor kullanarak anlatan insanın, bu konudaki zengin ve renkli deneyimleri sanat tarihi içeriğini zenginleştirmiştir." (Beydiz,2016,8)

2.1. Tekinsizlik

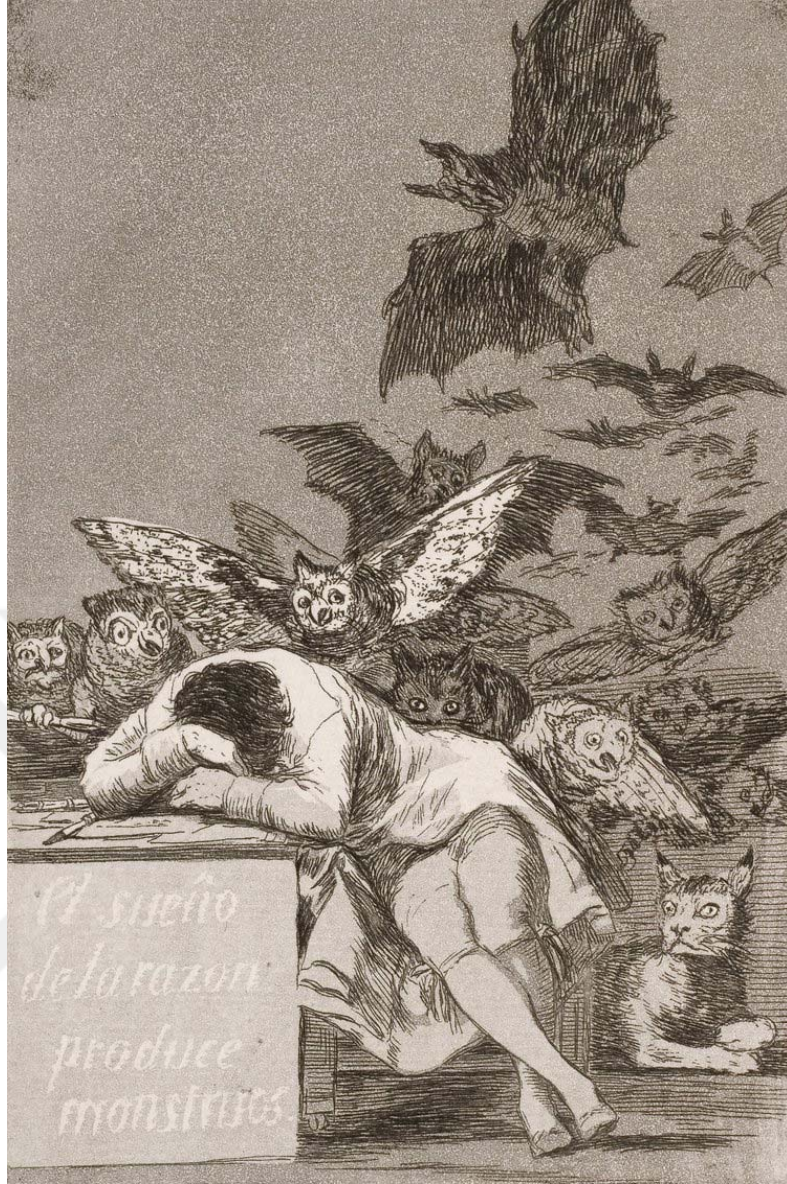
Tekinsizlik, geçmişe ait kalıntıların güncel deneyimlerle etkileşime girerek bireyin zihninde kaygı ve belirsizlik yaratmasıdır. Tekinsizlik kavramını ilk kullanan Alman düşünür Friedrich Schelling'dir. Schelling, 1835 tarihli "Mitolojinin Felsefesi" adlı kitabında bu kavramdan bahsetmiş, Alman psikiyatrist Ernst Jentsch ise, 1906 yılında yazdığı "Tekinsizliğin Psikolojisi" adlı makalesinde bu kavramı psikanaliz alanında ele alan ilk kişi olmuştur. Ancak Sigmund Freud'un Jentsch'in makalesine eleştiri olarak yazdığı ve tekinsizliği detaylıca ele alarak "bastırılanın geri dönüşü" olarak nitelendirdiği 1919 tarihli "Tekinsiz" adlı makalesi bu konu hakkında kutsal kaynak niteliğindedir.

Tekinsiz, bir zamanlar tanıdık olanın bastırılması ve bu süreçte bastırılanların değişime uğraması neticesiyle farklı görünümlere bürünerek yabancılaşmasıyla sonuçlanan grift bir yapıya sahiptir. Zihinde varlığını sürdüren bu bastırma mekanizması, zihin için bir nevi savunma mekanizması işlevi görmektedir. Bastırılarak farklı görünümlere bürünen bu anılar, zihinden tamamen silinmediği için başka etkileşimlerle tekrar canlanmaya ve farklı tezahürlerle geri dönmeye müsaittir.

Tekinsiz, modern dönem öncesi eski medeniyetlerde her dönemin kültürel yapısına ve inanç sistemine göre farklı şekillerde ele alınmış ve genellikle “öteki” üzerinden değerlendirilmiştir. Bu noktada “öteki”, insanın kendi içindeki bölünmesinin, yabancılaşmasının ve kendi benliğinin farklı suretlerde karşılıkine yansımalarının ürünüdür. Benlik, uğradığı içsel bölünmeden korunmak için, “öteki benliğini” başka bir varlığa yansıtma çabasına girmektedir.

“Öteki” benliğimizin bastırılmış ve yabancılaşmış ikizidir. İkiz “benliğin bilmediği bir yansıması, eşik altı ettiklerinin depolandığı yerdir. (Ümer,2014,108). İkiz “antropolojik açıdan eski ve primitif toplumlarda “sihirli, korkunç yansımalar, gölgeler...ve ruhun kendini taşıması” (Zivkoviç,2000,123) gibi anlamlara gelmektedir. Yani benliğin bastırılmış ve yabancılaşmış ikizi olan öteki, eski zamanların, doğaüstü canavarları, tanrıları ve şeytanlarında beden bulmuştur.

“Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar; Ötekiliği Yorumlamak” isimli kitabında, öteki kavramını “yabancı, tanrı ve canavar” temaları altında inceleyen Richard Kearney, insan benliğinin yansımaları olan “çoğu yabancı, tanrı ve canavar...insan ruhunun derinlerindeki bir yarığın göstergeleridir. Bilinç ile bilinçdışı, aşına ile yadırgatıcı, aynı ile öteki arasında nasıl bölündüğümüzü gösterirler.” (Kearney,2012,16) derken bundan bahsetmektedir.



Görsel 16. Francisco de Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, 1797, Tok Resource, Erişim: <https://bit.ly/2Y5nDu3>

1746 doğumlu İspanyol ressam Francisco de Goya, 1797 tarihli Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır isimli gravür resminde, insan benliğinin bastırılmış karanlık ikizinin yansımalarını göstermektedir. Resimde uyur vaziyette bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün çevresinde vahşi bir kedi, yarasalar ve baykuşlar gibi hem gerçek yaşamda hem de zihinde karanlığın sembolleri olan canavarca yaratıklar görülmektedir. Bu canavarca yaratıklar, benliğin bastırılmış ikizi, benliğin yansımaları olarak ortaya çıkmaktadırlar.

Canavar (Monster, İng.) köken olarak, Latince doğaüstü anlamına gelen Monstrum ve uyarmak anlamına gelen Monere'den türemiştir. Canavar kavramı, her

medeniyet ve inanişaya göre farklı görünümlere bürünmekle birlikte Freud'a göre; Canavarla yaşanan tekinsiz karşılaşma durumu, tamamen benliğin derinlerindeki bastırılmış ötekinin gün yüzüne çıkmasıdır.

Rudolph Otto, Kutsal Fikir isimli kitabında, kutsal kitaplardaki canavarlarda dahil olmak üzere bütün canavarları tamamen başka bir alemden çıkıp gelen, dünyada eşine rastlanılmamış olan yaratıklar olarak tanımlar. Otto'ya göre canavarların esrarengizliği, dehşet vericiliği ve hatta büyüleyiciliği, onların tam da akıl dışı olduklarının göstergeleridir. Otto, bu açıdan Freud'un düşünceleriyle çelişmektedir. Freud, Otto'nun aksine canavarla olan tekinsiz karşılaşmayı aşkın bir deneyim olarak değil, benliğin içerisinde bastırılmış olan ötekinin ortaya çıkışı olarak görmektedir.

Otto'nun aksine Timothy Beal'in canavarlar hakkındaki görüşleri ise Freud'ununkine daha yakındır. Beal, Din ve Canavarlar isimli kitabında, inanç tarihinde canavarların olmadığı dönemlerle çok sık karşılaşılmadığını söyler. "Canavarlarımızı ister şeytanileştirelim ister kutsayalım isterse de toptan yok edelim, her seferinde daha fazlası gelecektir." (Kearney,2012,50). Beal'e göre canavarların tekrar tekrar gelmelerinin nedeni belki de "bize kendimiz hakkında söyleyecek veya gösterecek bir şeylerinin olmasıdır." (Beal,2001).

İnsanların kendilerine aykırı ve yabancı olarak gördükleri canavarlar, esasında en aşına oldukları ve en iyi bildikleri şeylerdir. Onlara dehşet veren şey, dışarıdaki canavarlar değil içeride bastırılmış olup görünmeyen canavarlardır; bizim dünyamızda görmeye alışkın olduğumuz varlıklara yansıtılmış olup içsel yabancılaşmalarımızın düşsel zeminde canlanmasıyla gün yüzüne çıkan varlıklardır.

Eski medeniyetlerin, doğaüstü varlıklarla açıkladığı benliğin bastırılmış ikizi, modern dönemde ortaya çıkan psikanaliz ve onun ortaya koyduğu bilgi ve teorilerle insanoğlunun benliğinin bir parçası, bilinçaltının bir ürünü olarak görülemeye başlanmıştır.

Michel Foucault, "pusuya yatmış bekleyen öyle canavarlar vardır ki bilginin tarihiyle birlikte bunların da biçimi değişir" (Foucault,1987) derken bundan bahsetmektedir. Kimliğimizi, kim olduğumuzu anlamaya başladığımızda, bu kimliği neyin tehdit ettiğini de anlamaya başlarız.

Temeli Freud tarafından atılan, psikolojik kuram ve yöntemlerden oluşan psikanaliz, bilinç ve bilinçdışı arasındaki bağlantıyı araştıran bir disiplin olmakla birlikte insanoğlunun günlük yaşantısında bilinçdışının önemli rolünü keşfeden, yasalarını, mekanizmalarını, bilinçle arasındaki ilişkiyi bilimsel bir şekilde araştırma konusu haline getiren Sigmund Freud olmuştur.

Freud için tekinsizlik, zihindeki keskin sınırların ve ayırımların bir an için ortadan kalkmasıdır. Çalışmalarında bunun daha iyi anlaşılabilmesi için Almandaki “Heimlich” ve “Unheimlich” kelimelerini kullanır. Almanca “Heimlich (Tekin)” kelimesi bir yandan tanıdık, bilindik ve eve mensup olan gibi anlamlara gelirken aynı zamanda gizlenen, saklanan anlamlarına da denk gelmektedir. “Unheimlich (Tekinsiz)” kelimesi ise tanıdık, bilindik ve güvenilir olamayan gibi anlamlarda kullanılır. Karşıt gibi görünen bu iki kelime, etimolojik olarak tam anlamıyla birbirinin zıttı olmamakla birlikte iki farklı durumu ifade ederler. Freud’a göre tekinsiz olan, yeni veya yabancı bir şey olmaktan ziyade uzun zaman önce içimizde yer edinen ve bastırma süreciyle birlikte kendimize yabancılaşmış olan şeydir. Daha net bir ifadeyle açıklanacak olursa, karşımıza çıkan şey, birbirine zıt görünen iki anlam arasındaki bir kaymadır. Gizli kalması gereken şey o denli gizlenir ki zaman içerisinde tanınmaz ve yabancı bir hal alır.



Görsel 17. Gregory Crewdson, İsimless (Dylan Yerde), 2001, Curiator:25,04,2019, <https://bit.ly/2lxph1Y>

1962 doğumlu Amerikalı fotoğraf sanatçısı Gregory Crewdson'un "Alacakaranlık" serisinde yer alan 2001 tarihli "İsimless (Dylan Yerde)" isimli fotoğraf çalışması, bastırılanın geri dönüşü/yeniden ortaya çıkışı olan tekinsizi ve onun yarattığı varoluşsal kaygıyı ele alan iyi örneklerden biridir.

Gregory Crewdson; çalışmalarında bir yandan insanların iç ve dış dünyalarında yaşadıkları yabancılaşma, korku, yalnızlık ve tekinsizlik gibi temalara odaklanırken diğer yandan çalışmalarını görüntü yönetmeni, kamera ve ışık operatörü, teknisyenler, aktör ve aktrisler vb. profesyonellerin bulunduğu bir sinema ekibi ile birlikte sinematografinin dilini kullanarak kurgular. Crewdson'un fotoğraflarının anlatisallığı, kavramsal altyapısı ve zengin referansları varoluşsal bir biçimde iç içe geçerek grift bir yapı oluşturmaktadır;

Crewdson, fotoğraflarının kurgusunu genellikle iki tür mekânda inşa etmektedir; Küçük klasik Amerikan tarzı evlerin bulunduğu sakin, sessiz kasabalar ve karanlık, yabani ve tehlikeli ormanlar. Crewdson'un kasabalarının sakin ve huzurlu

görünümlerinin ardında açıklanamayan tekinsiz olaylar yatmaktadır. Bu kasabalar, huzurlu ve sakin görünümlerinin yanı sıra esasında açıklanamayan durumlar yaşanan tekinsiz yerlerdir. Bu durumlar, Freud'un Tekinsizlik kavramı bağlamında insanların iç dünyaları ve bilinçaltı durumlarına işaret etmektedir.

"İsimsiz (Dylan Yerde)" isimli fotoğraf çalışmasında klasik Amerikan tipi bir kasaba evi görülmektedir. Eserde görülen Amerikan tarzı kasaba evi, zeminden yükselen kaynağı belirsiz gizemli ışıklarla birlikte gerçek ile gerçekdışı arasında tekinsiz bir mekân halini almaktadır. Resimde görülen sahne rüya mıdır yoksa gerçek mi? Resimde görülen erkek figür bilmediğimiz ve hiçbir zaman bilemeyeceğimiz bir sebepten dolayı hemen önünde yer alan testere ile evin ahşap zeminini kesmiş olarak betimlenmiştir. Bastırılanın geri dönüşü olarak yorumlanabilecek olan zeminden yükselen gizemli ışık ve figürün yüzündeki kaygı ve korku dolu ifade, içerisinde bulunduğu tekinsizlik hali seyirciye aktarmaktadır. Diğer yandan, Crewdson fotoğraflarında işlenen ev teması, Freud'un tekinsizlik konusunda insan zihnini tanımlamak için kullandığı "Tekinsiz Ev" kavramını vurgulamaktadır.

2.2. Kendi Evine Yabancılaşma; Tekinsiz Ev

Freud, tekinsizliği insanın kendi evine yabancılaşması olarak tanımlamaktadır. Toplum içerisinde ve günlük yaşantımızda kendimizi ait hissettiğimiz, güvenli alan olarak görüp sığındığımız mekân, "ev" kavramında karşılığını bulmaktadır. "Ev sığınaktır, bedendir, dildir. İlk ilişkilerin kurulduğu, paylaşımın yapıldığı alandır." (İlkin,2012,7). Ev, mahrem olanın yaşandığı ve gizlendiği kapalı alan olmakla birlikte tekinsizin işaret ettiği alandır aynı zamanda. İlkin'e göre;

Tekin-siz olan "evde olmak"la (evde olanla) başlar. Ev burada somut anlamından öte, sığınılan "güvenli bölge", saklanmış ve dışarıya kapatılmış olandır. Geçmişten gelenin ilk unutulduğu ve bastırıldığı alandır. Bu anlamda, içinde hem güvenilir olanı barındırır hem de gizlenmiş olanın açığa çıkmasından duyulan tedirginliği. (İlkin,2012,8).

Ev yapı itibariyle kapılarıyla ve pencereleriyle birlikte içerisi ve dışarıyı arasında bir sınırdır. Bu sınır herhangi bir şekilde silikleştiğinde veya yok olduğunda kaygı verici bir durum olan tekinsiz kendisini göstermektedir. Fransız düşünür Jacques Lacan ise bu sınır belirsizliğini ifade etmek için Almancadaki "Unheimlich" kelimesine karşılık, Fransızca "Extimite" kelimesini türetmiştir. Bu kelimeyi iç ve dış arasındaki keskin sınırların silikleşmesi ve ortaya çıkan bir olay veya durumun hem içeride hem de dışarıda oluştuğunu anlatmak için kullanır.

Lacan'ın iç ve dış sınırlar arasındaki belirsizliğini tanımlamak için ortaya attığı “Extimite” kelimesine karşılık gelebilecek en güzel çalışmalardan birisi Crewdson'un “Alacakaranlık” serisinden 1998 tarihli “İsimsiz” adlı fotoğrafıdır.

Crewdson, “İsimsiz” gibi mekân olarak kasaba evlerini kullandığı çalışmalarında, “bireylerin iç dünyalarında kendi kendilerine, toplum içinde birbirlerine ve yaşadıkları iç ya da dış mekâna olan yabancılaşmasını vurgular.” (Bayrak,2008,88). Bu iç veya dış mekâna -özellikle iç mekân yani eve- olan yabancılaşma, yani Freud'un tanımıyla “insanın kendi evine yabancılaşması” bu çalışmada ele alınan önemli bir noktalardan biridir.



Görsel 18. Gregory Crewdson, İsimsiz/Untitled, 1998, Kaotik Benlik:25.04.2019, <https://bit.ly/2Y4Mxda>

“İsimsiz” de gerçek ile gerçekdışı bir mekân görülmektedir. Evin düzenli mutfak bölümünün içerisinde, o düzenle zıtlık oluşturacak şekilde kırsal yaban hayatından gelen bitkilerden oluşan bir parça yer almaktadır. Pencereden içeriye süzülen gizemli ışıkla birlikte evin içerisi ile dışarı arasında sınırların silikleştiği, gerçek ile gerçekdışı arasındaki bu ara mekân, tekinsiz bir izlenim oluşturmaktadır.

Fotoğraftaki kadın figürünün kaygılı, dalgın ve donuk hali bu izlenimi pekiştirmektedir.

Crewdson'un sinematografik öğeleri kullanım şekli ve anlatsal tavrı; izleyiciye, gerçek ile gerçek dışı arasında ara bir zaman ve mekân/dünya içerisinde geçen anlatsal olay örgüsünün bir bölümünü sunmaktadır. Gösterilenlerden ziyade gösterilemeyenlerin hâkim olduğu fotoğrafların üzerine temellendirildiği belirsiz atmosfer, izleyicinin hikâye hakkında bir yargıya veya sonuca varması yerine sorular sorup yanıtlar arayarak hikâyeye dâhil olması için bilinçli olarak inşa edilmektedir. Ernst Jentsch'e göre;

Bir hikâyeyi anlatırken kolayca tekinsiz etkiler yaratmak için en başarılı yöntem, okuyucuyu belirsizlik içinde bırakmaktır ve bu öyle bir şekilde yapılmalıdır ki okuyucu kendi belirsizliği üzerine odaklanmalı, bu nedenle de konunun içine tam anlamıyla girememelidir. (Bayrak,2008,98).

2.3. Tekinsizin Türleri

Freud, kendi ortaya koyduğu psikolojik kuram ve yöntemlerinden oluşan psikanalizde, insanoğlunun bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkisi üzerinden tekinsizin kökenini araştırırken, tekinsiz etkinin sebeplerinin daha iyi anlaşılabilmesi için tekinsizliğin yarattığı varoluşsal kaygıya neden olan durumları farklı temalar altında incelemiştir.

2.3.1.Canlı/Cansız Belirsizliği

İnsan zihninin karşılaştığı durum, olay ya da kişi karşısında gördüklerinden yola çıkarak, karşısındakinin canlı mı yoksa cansız mı olduğunu ayırt edememesi, bir belirsizliğin oluşmasına sebebiyet verir. Bu durumdan varoluşsal kaygı duymaya başlayan benlik tekinsizi yaşamaktadır. “Jentsch, bir nesnenin canlı ya da cansız olmasına ilişkin...belirsizlik olduğunda veya cansız bir nesne canlı bir nesneye fazlasıyla benzer hale geldiğinde tekinsiz duyguları uyandırmaya özellikle elverişli bir koşulun yaratıldığına inanır.” (Freud,1919,233). “Cansız olanın canlılığı, bilinen anlamda canlı olana benzemeyen türdendir.” (Ümer,2014,26)

1946 doğumlu Amerikalı ressam ve yönetmen David Lynch'in 1986 yapımı Mavi Kadife isimli filminde geçen bir sekans, canlı/cansız belirsizliğinin yarattığı tekinsiz duyguya verilebilecek güzel bir örnektir.

Film, evinden bir süredir uzakta yaşayan ana karakter Jeffrey Beaumont'un, babasının kalp krizi geçirmesi nedeniyle evine dönmesi ve evinin yakınlarında bir bahçede kesik bir kulak bulmasıyla başlar. Polise haber veren Beaumont, polis olayla yakından ilgilenmemesi üzerine kendisi olayın ardındaki gizemi çözmek ister ve kendini karmaşık ve tekinsiz bir dünyanın içinde bulur. Bu sekansta mekâna giren Jeffrey Beaumont, öldürülmüş olmalarına rağmen hala sağ olan iki adamla karşılaşır. Adamlardan biri başından tabancayla vurulmuş ve kafatası parçalanmış olmasına rağmen ilginç şekilde yarı ölü yarı canlı olarak hala ayakta ve hareket halindedir. Adamların canlı mı yoksa cansız mı olduklarını çözemeyen Beaumont'un izleyiciye yansıyan ruh hali, böylesi bir durumda yaşanan tekinsiz duygunun en iyi örneklerindedir.



Görsel 19. David Lynch, Mavi Kadife Filminden Bir Sekans, 1986, Evrenselfilimlerim:25.04.2019, <https://bit.ly/2Y5eyBp>

1986 yapımı Mavi Kadife filmi ince detaylar ve metaforik öğelerle resim yapar gibi kurgulanmış olup Lynch'in tüm yapıtları gibi rüya ile gerçek arasında gidip gelirken, yabancılaşma, suç ve masumiyet, cinsellik ve şiddet gibi temalara odaklanır. Film içerisindeki zıt karakterler tamamen grift bir şekilde iç içe geçmiştir.

Mavi Kadife; David Lynch'in Amerikan orta sınıfının temiz, sakin ve düzenli kasaba yaşantısının ardındaki dehşet ve acımasızlığı stilize biçimde ele aldığı bir garip Amerikan rüyası öyküsü olmakla birlikte Lynch'in karakterleri saf iyilik ile şeytani kötülük arasında gidip gelen bir yapıya sahiptir.

Lynch'in sinema eserlerinin en belirgin özelliği, hayal ile gerçek arasında gidip gelen kırılmalı bir yapıya sahip olmalarıdır. Lynch'in öyküleri, bilinçaltı ve bilinç üstünü mesken tuttuğundan dolayı, kurgularındaki tüm unsurlar gerçek ve gerçekdışı dünyalar arasında yer alan bir köprü niteliğine sahiptirler.

Lynch gerçek ve gerçek dışı arasındaki araf bir bölgenin keşfedilmemiş sırlarla ve belirsizliklerle dolu olduğunu bu yüzden de oldukça heyecan verici olduğunu belirtir. "Filmlerinde bilinçaltının sinematik yansımasını gözler önüne seren yönetmen, kullandığı simgesel ve karmaşık anlatı diliyle, sinemayı bir hikâyeye anlatma sanatından çok soyut bir boyuta taşımayı tercih ediyor." (Merve Özveren,2014). Lynch, tekinsizliğin tanımlanması zor anlamını ifade etmek için, "ses ve imgelerin dokularına, konuşma hareketin ritimlerine, alan, renk ve müziğin içsel gücüne" (Rodley,2013, xii) kadar sinemanın tüm olanaklarını en iyi şekilde kullanmaktadır. "Lynch'in filmlerinin yansıttığı ruh hali ya da duygu, bir düşünsel belirsizlik şekliyle – onun "karanlıkta ve kafa karışıklığında kaybolmak" şeklinde adlandırdığı şey – çok güçlü biçimde bağlantılıdır. Lynch'in filmlerinde 'tekinsiz 'in kendisini çok açık bir şekilde ortaya koyduğu yer burasıdır." (Rodley,2013, xiii).

2.3.2. Yansıma; Çift ve İkiz

Benliğin bastırılmış ve yabancılaşmış yansımaları olan "ikizin...tekinsizliği, kişinin kendine benzeyen birini görmesi ya da tanıdığı birinin benzeriyle karşılaşmasıyla gerçekleşir...İkiz temasının sanatlardaki değişimi bazı farklılıklar içerisinde ele alındığında ilk olarak dinsel, doğaüstü bir ikiz fikriyle karşılaşılır." (Ümer,2014,99).

"Çift/ikizler kelimesi antropolojik açıdan eski ve primitif toplumlarda "sihirli, korkunç yansımalar, gölgeler, tabular, korkunç rüyalar ve ruhun kendini taşıması" (Zivkoviç,2000,123) anlamına gelmekteydi ancak aydınlanma çağı ile bu tarz inançlar geçerliliğini yitirmekle birlikte yerini modern insanın akılcılığına bırakmıştır. Yani diğer bir deyişle insanın içindeki çift/ikiz, eski zamanların doğaüstü canavarları, şeytanları vs. değil insanın kendi bilinçaltı, alt benliği olmuştur. "İkiz bu nedenle bir gölge gibidir. Benliğin bilmediği bir yansıması, eşik altı ettiklerinin depolandığı yerdir. Ne zaman bu gölge kendi başına hareket etmeyi öğrenir benlik kendisini kaygılı bir süreçte" (Ümer,2014,108) bulmaktadır.

David Lynch'in 1997 tarihli, iki paralel öykü aracılığıyla karakterlerinin bilinçaltı dünyalarını izleyiciye yansıttığı filmi Kayıp Otoban, "yansıma, çift, ikiz" temasının ele alınıp incelenebileceği güzel bir örnektir.

Gerçek ile düşün birbirine karıştığı, zaman algısının altüst olup geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği, karakterlerin yaşadıkları kişilik bölünmeleri ile farklı bedenlerde ortaya çıktığı film, genel olarak ana karakter olan Fred Madison'un bilinçaltında yaşanan olayların dışavurumudur. Fred'i, Fred Madison ve Pete Dayton isimlerinde iki karakter olarak görürüz. Burada gerçek karakter Fred'tir. Pete yalnızca Fred'in zihnindeki hayal ürünü, benliğinin bastırılmış karanlık bir yansıması/ikizi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 20. David Lynch, Kayıp Otoban, 1997, Filmmodu, Erişim: 30.04.2019, <https://bit.ly/2L6WfrK>

Filmde Fred cinsel olarak iktidarsızdır. Cinsel hayatlarında tatmin edemediği eşi Renee'nin kendisini aldattığını düşünür ve onu vahşice katleder. İdam cezasına çarptırılan Fred, hapishaneye gönderilir ve orada "dissosiyatif füğ" adı verilen bir rahatsızlığa yakalanır. Bu rahatsızlık ağır travma sonrasında bireyin yaşanan

olayları reddederek, farklı bir kimliğe bürünmesi, geçmişini hatırlamaması ve kendini farklı biri olarak görmesidir. Bu rahatsızlık sonucu Pete karakteri ortaya çıkar. Bu noktadan sonra Fred'in bastırılmış kişiliği/ikizi olarak zihninde bastırıldığı ve yaşattığı Pete'nin hikayesine tanık oluruz. Pete, karakter olarak Fred'in zıttı bir karakterdir. Cinsel yaşamı yolunda, etkileyici bir karakterdir. Ancak Fred'in zihninde canlanan Pete karakteri ve hayali dünya zaman içinde gerçekler tarafından tehdit edilmeye başlar. Fred'in zihnindeki dünyada Renee'nin de Alice karakterine dönüştüğünü görürüz. Fred hiçbir zaman tam anlamıyla Renee'ye sahip olamamıştır. Pete'nin Alice' e sahip olma çabasının temelinde de bu duygu yer almaktadır. Zihninde karısının temsilini canlandıran Alice, Fred'e kendisine asla sahip olamayacağını söylemesi üzerine Pete'nin tekrar Fred'e dönüşmesi yani gerçekliğe geri dönmesi yaşadığı travmanın etkilerini gözler önüne sermektedir.

Lynch başta Mulholland Çıkmazı gibi başyapıt niteliğindeki diğer filmlerinde de olduğu gibi ekranı tuval gibi kullanarak renklerle anlamlar yaratmıştır. Filmde siyah ve kırmızı renkleri yoğun olarak kullanmıştır. Burada kırmızı renk gerçekliği siyah renk ise düşsel olanı simgelemektedir.

2.3.3. Tekrar, Yineleme, İlksel Sahne

Bastırılanın geri dönüşü olarak tekinsiz, yapısı gereği bir tekrar/yinelemedir. İnsanın hayatının bir döneminde yaşadığı travmatik olayların kalıntılarının tekrardan su yüzünü çıkmaya çalışarak kişiyi rahatsız etmesidir. Tekrar/yinelemenin oluşturduğu "tekinsiz" etkide bulunduran durumun kökeni konusunda Freud, insan ruhsal sürecini evrensel şekilde düşünerek "ilksel sahne" den bahseder. (Homer,2013,120). İlksel sahne, kişinin çocukluk yıllarında yaşadığı bastırılmış travmatik olaylardır ve hayatının daha sonraki dönemlerinde ortaya çıkmaya ve hatırlanmaya başlaması ile kişiye rahatsızlık veren bir yapıya sahiptir.

Hoffmann'ın Kum Adam öyküsünde, Nathanael'in Kum Adam'ın kendisinde yarattığı travmanın etkisinden kurtulmak istese de yeniden aynı huzursuzluk ve kaygı durumuna kapılması ve Kum Adam'ın görünümleri olan Coppelius ve Coppolla gibi karakterlerle karşılaşması, yinelemenin yarattığı tekinsiz etkiye güzel bir örnektir. Diğer yandan 1863 doğumlu Norveçli ekspresyonist ressam Edward Munch'un 1895 tarihli Çığlık tablosu yineleme ve ilksel sahne temalarına örnek verilebilir.



Görsel 21. Edward Munch, Çığlık, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x 66 cm, Wikiart, Erişim: 01.05.2019, <https://bit.ly/2dmfyfq>

5 yaşında annesini ve 14 yaşında ablasını veremden kaybeden Munch 21 yaşında babasını kaybetmiş ve trajik bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Trajik hayatının özeti niteliğinde yapıtları genellikle kaygı, yalnızlık, melankoli, bireysellik, kültürel çöküş temaları üzerinedir. Bunların içinde belki de en önemli eser Çığlık tablosudur. Varoluşsal bir kaygının ürünü olan eserde “soyut bir ifadeyle resmi saran ve hareketini veren dalgalı çizgiler resimdeki köprünün biçimiyle ters bir etki oluşturarak hareket ve dinamizm meydana getirirken, resimdeki etkinin asıl gücü olmaktadır. Sanki tüm manzara yıkılmakta dağılmakta gibidir.” (Ümer,2014,50)

Edward Munch, tablonun hikayesini günlüğünde şöyle anlatmaktadır;

Bir gün iki arkadaşım yolda yürüyordum ve güneş batmak üzereydi. Birden gökyüzü kan kırmızı oluverdi. Durup köprünün demirlerine yaslandım. Konuşamayacak kadar yorgun hissettim o an. Kırmızının tonları mavi ve siyah karışımı fiyordu dolduruyordu. Arkadaşlarım yürümeye devam ettiler, ancak ben olduğum yerde kalakaldım. O anda doğanın inanılmaz bir sesle çığlık attığını duydum. (Bayram, 2018)

Munch'un günlüğünde yazdıklarından hareketle, geçmişinde yaşadığı travmaların etkisinin o an yeniden nüksettiğini ve varoluşsal bir krize girerek zihnindeki tüm sınırların silikleşmesiyle tekinsizi yaşadığını söylemek mümkündür.

Araştırmada incelendiği üzere tekinsiz, modern dönem öncesi eski medeniyetlerde, her dönemin kendi kültürel ve dini yapısına göre farklı şekillerde yorumlanmış ve genel olarak dünya dışı varlıklara yansıtılarak mitolojik ve dini anlatıların temelini oluşturmuştur. Modern dönemle birlikte düşünsel yapının değişmesiyle birlikte bu dünya dışı varlıklar yerini modern insanın akılcılığına bırakmıştır.

III.BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Dönüşüm Serisi

Freud, varoluşsal kaygıyı yaratan durumların sebebi olan tekinsizi, bastırılan anıların zihinde dönüşme uğrayarak farklı görünümde geri dönmesi olarak tanımlar. Zihindeki dönüşüm sonucunda hem tanıdık hem de tanıdık olmayan görünümlere bürünen bu anılar, güncel deneyimlerle etkileşime girerek tekrardan su yüzüne çıktığında tekinsiz etkiyi meydana getirerek bireyi, zihninde gerçek ile gerçekdışı tüm sınırların silikleştiği muğlak bir alana doğru sürükler.

Anı, Türk Dil Kurumu'nun güncel Türkçe sözlüğünde, "geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz" olarak tanımlanır ve iz, algılama ve sonrasında gerçekleşen inşa süreci sonunda meydana gelir.

Algılama sürecinde görme duyularımızla edindiğimiz görüntüler beynimize ulaştırılır. Beyin ise geçmişte yaşadıklarımızdan edindiğimiz kodlar, deneyimler ve ruhsal durumlar ile bu görüntüleri işleyerek yeniden inşa eder. Öyle ki zihnimiz, bu görüntülere kendi anlamlarından çok daha farklı anlamlar yükleyebilir ya da anlamını eksilterek önemsizleştirebilir. Şayet, zihinde inşa edilen görüntülerin ilk algılandığı şekline bakıldığında zihnimizin eksiltmelerle ve eklemelerle görüntüleri nasıl dönüşüme uğrattığı anlaşılacaktır.

Bu süreç içerisinde "algılanan her şey algılandığı gibi ortaya konulmadığına göre, onlardan yola çıkılarak neyin oluşturulacağını, hangi başka düşünce-imgelerin onlara eklemeneceğini" (Güleryüz,2014,2) ve nasıl bir görünümde ortaya çıkacağını kestirmek imkansızdır.

Sonuç olarak tekinsizliği ortaya çıkaran şey yani kişinin kendine yabancı görünen içerik, aslında bir zamanlar tanıdık olan ve inşa süreci sonunda farklı görünümlere bürünerek yeniden canlanan anılarıdır.

Bu bağlamda, dönüşüm serisi kapsamında yapılan çalışmalarda, geçmişe dair anıların görünümleri olan fotoğraflar kullanılmış ve bu fotoğraflar dijital ve fotografik teknik müdahalelerle farklı görünümlere dönüştürülerek zihindeki imgelerin dönüşüm süreçleri ele alınmıştır.



Görsel 22. Cenan Öztürkler, Dönüşüm I, 2018, Serigrafi Baskı, 29x39 Cm.

“Dönüşüm I” isimli eserde, eski aile fotoğraflarından faydalanılmıştır. Eserde zihindeki imgelerin dönüşüm süreci içerisinde meydana gelen eklemeler ve eksiltmeler ele alınmıştır. Birbirinin yansıması olan iki görüntü sınırları bulanık bir alanda bir araya gelerek eksikleri ve fazlalıklarıyla yeni bir bütün oluşturmaktadırlar.

Sağ ve sol kısımda yer alan iki figürün yüzleri görünmezken, aşağıdaki yansımalarının yüzlerinin ters biçimde görünmesi diğer yandan yansımanın bir tarafında görünüp diğer tarafında yer almayan çocuk figürü, gerçekliklerin zihinde eklemeler ve eksiltmelerle nasıl dönüşebileceği ve nasıl yeni anlamlar yaratabileceği konusunda sorgulamalar içermektedir.



Görsel 23. Cenan Öztürkler, Dönüşüm II, 2018, Serigrafi Baskı, 29x39 Cm.

“Dönüşüm II” isimli eserde, geçmiş yaşantıya dair anıların bastırılma süreci ele alınmıştır. “Bastırmanın özü, bilinçten ayırmaktan ve uzak tutmaktan ibarettir...öyleyse bastırma baştan beri var olan bir savunma mekanizması değildir ve ancak bilinç ve bilinçdışı arasındaki ayırım olduğu zaman kurulabilir.” (Quinodoz,2017,156). Diğer yandan Freud’a göre bastırma mekanizması tamamıyla kişiye özel bireysel bir tarzda çalışmakta ve her bir ruhsal duygulanımı farklı şekillerde ele alarak işlemektedir.

Resimde yer alan beş adet figürden üçü belli bir süre değişime uğramadan kademe kademe aşağıya doğru bastırılmakta ve bir yerden sonra değişime uğramaya başlamaktadır. Diğer iki figürde ise bu süreç daha farklı bir şekilde yaşanmaktadır. İnsan zihninde yer eden anılar, onlara atfedilen öneme göre farklı süreçlerden geçmektedirler.



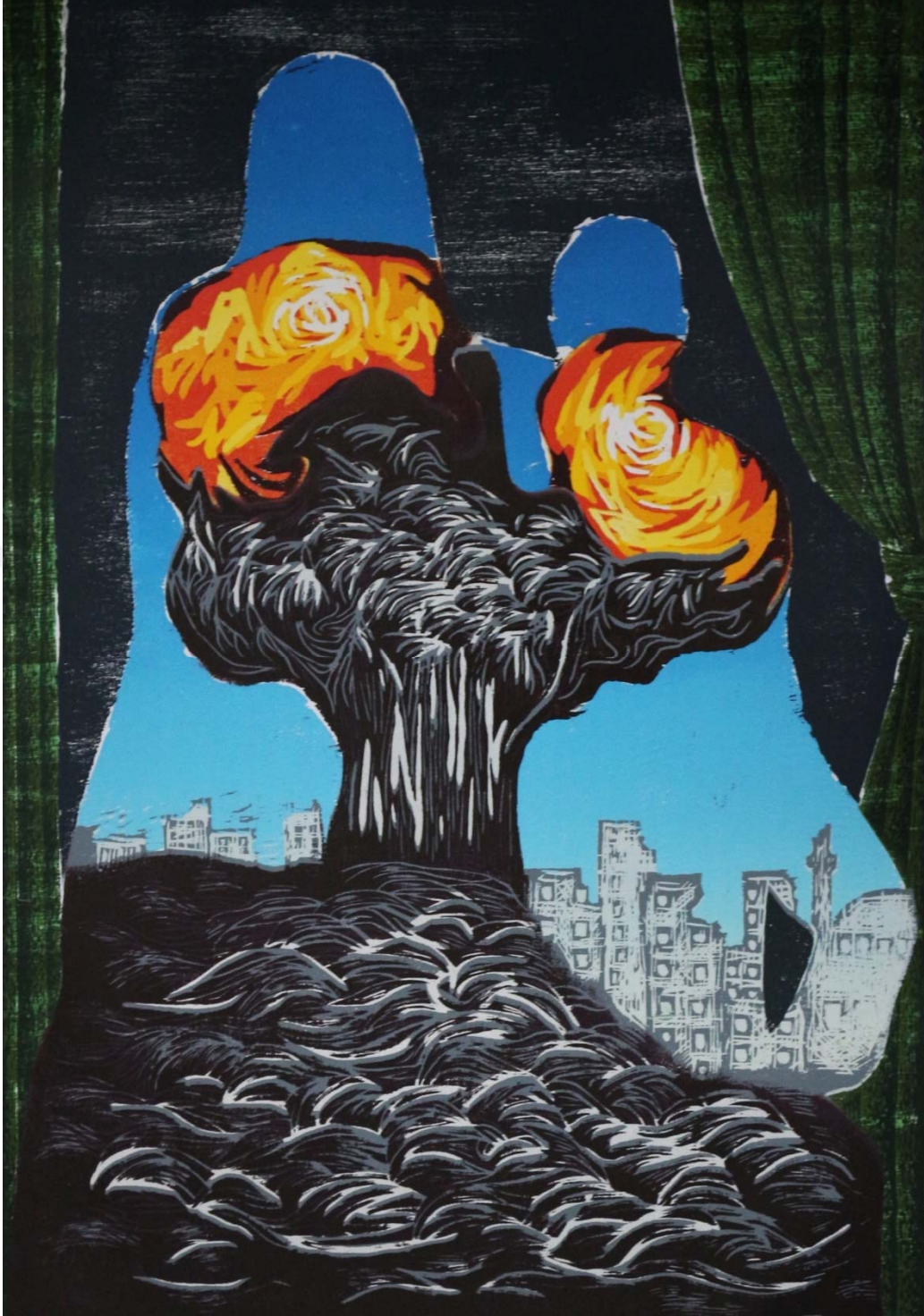
Görsel 24. Cenan Öztürkler, Dönüşüm III, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, Değişebilir Ebatlarda.

“Dönüşüm III” isimli eserde, benzer şekilde bastırma süreci ele alınmıştır. Freud’a göre bastırma son derece aktif ve kesintisiz bir süreçtir; “dürtünün bastırılmış ruhsal içeriğinin bilinçdışında tutulması ya da yeniden bilince çıkması bu nicel etkene bağlıdır.” (Quinodoz,2017,157). Eserde çevreden merkeze veya merkezden çevreye doğru okunabilecek anlam, bu kesintisiz bastırma ve tekrardan su yüzüne çıkma sürecini vurgulanmaktadır.



Görsel 25. Cenan Öztürkler, Dönüşüm IV, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, Değişebilir Ebatlarda.

“Dönüşüm IV” isimli eserde, bastırma sürecinin içerisinde zihinde yapılan eklemeler ve eksiltmeler sonucu oluşan hem tanıdık hem de tanıdık olmayan imgenin oluşumu ele alınmıştır. Eserde, pozitif görüntü negatife çevrilmiş, figür bulunduğu alandan daha ön plana çıkarılmış, fotoğraftaki dokular vurgulanmıştır. Böylece hem tanıdık hem de tanıdık olmayan figür tedirgin edici bir görünüm almıştır.



Görsel 26. Cenan Öztürkler, Dönüşüm V, 2016, Ağaç Baskı, 833x58,5 cm

“Dönüşüm V” isimli eserde eski aile fotoğraflarından yola çıkılarak, anıların güncel etkileşimlerle nasıl dönüşüme uğradıkları ele alınmıştır. Eserde görülen figürlerin içleri boşaltılmış ve yerine bir savaş görüntüsü eklenmiştir. Bu savaş görüntüsünün yarattığı yıkım zihindeki imgelerin yıkımları ve dönüşümlerini temsil etmektedir.

3.2. İkinci Beden Serisi

“İkinci Beden” serisinde tekinsizlik kavramı, ev teması üzerinden ele alınmıştır. Ev, insanoğlunun kendini ait hissettiği, güvenli bölge olarak görüp sığındığı mekân olmakla birlikte mahrem olanın yaşandığı, sırların saklandığı, kapalı korunaklı alandır. Diğer yandan “ev sığınaktır, bedendir, dildir.” (İlkin,2012,7). Evin içinde olmak “neredeyse kendi kendinin içinde...olmak gibidir... Bu nedenle yapı bir ikinci deri ve bir iç dünyanın ilk örneğidir.” (Erzen,2015,198). Yani ev, ikinci bir bedendir.

Freud, evi bir yandan insanın kendi zihni, kendi bedeni olarak ele alırken diğer yandan tekinsizliği insanın kendi evine yabancılaşması olarak değerlendirir.

Freud’a göre ev, duvarlarla dışarıya karşı kapatılıp korumaya alınmış, mahrem olanın yaşandığı ve bastırılıp saklandığı alandır. “Bu anlamda, içinde hem güvenilir olanı barındırır hem de gizlenmiş olanın açığa çıkmasından duyulan tedirginliği.” (İlkin,2012,8). Dolayısıyla ev tekinsizin asıl yaşandığı yerdir.

“İkinci Beden” isimli çalışma serisinde, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların keskinleştiği, insan zihnini ve bedenini temsil eden evlerin hem koruyan hem de gizleyen kapalı ve gizemli birer kutu halini aldığı, gerçek ile gerçek dışı arasındaki sınırların muğlaklaştığı tekinsiz bir ara dünya ele alınmaktadır.

“İkinci Beden” isimli çalışma serisinde fotoğraf tekniği kullanılmış ve konu bağlamında anlamı güçlendirmek için dijital tekniklerle müdahalelerde bulunulmuştur. Fotoğrafın gerçekçiliği ile dijital müdahalelerin yarattığı gerçek dışı etki konunun anlatımında etkili rol oynamıştır. Neticede görsel imgeler daima gerçek ile düşünce arasında kalan anlam bütünlüğüne olanak vermektedir ve “gerçeğin çekiciliği ile gerçek dışılığın gizemi var olmaya devam ettikçe, fotoğrafın göstereceği şeyler de hiç eksilmeyecek, anlatımın yetersiz kaldığı yerde anlamı güçlü yapan kurgusal yorumlar devreye girecektir.” (Karadağ,2016,22)

Seri içerisindeki eserlerin ana teması olan evlerin, kapı ve pencerelerinin olmayışı, içerisi ve dışarıyı arasında güçlü bir sınır oluştururken mahremiyet ve korumanın yanı sıra bastırma, gizleme gibi duyguları ön plana çıkarmaktadır. Evlerin koruyucu ve baskılayıcı etkileri aynı anda hissedilmekle birlikte mekân, gerçek fiziksel dünya ile gerçek olmayan hayali bir dünya arasında kalan tekinsizliği temsil etmektedir

Çatılarda yer alan insanlar, Freud'un tabiriyle kendi öznel mekanlarına yabancılaşan ve böylece varoluşsal kaygıya kapılarak tekinsizi yaşayan insanlardır. İnsanların evlerin çatılarında dolaşmaları, içinde buldukları varoluşsal kaygı sonucunda gerçeklik ve anlam arayışlarını temsil etmekle birlikte yer ile gök arasında kalan çatılar insanların gerçek ile hayal arasında sıkışmışlıklarını da gösterirler.



Görsel 27. Cenan Öztürkler, İkinci Beden I, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm

“İkinci Beden I” isimli eserde varoluşsal kaygı durumunda olan bireyin anlam arayışı betimlenmektedir. Koruyan ve gizleyen evlerin katı ve keskin yapısı ile dağların yumuşak yapısı birbirine zıtlık oluşturmakla birlikte bahsi geçen anlam arayışı bu iki mekân arasında gerçekleşmektedir. İnsanlık tarihine bakıldığında, dağların insanoğlu tarafından her kültürde ve mitolojide benzer şekillerde ele alındığı görülmektedir. Yunan mitolojisinde, her coğrafi yerin kendisini koruyup kollayan ve oranın özelliklerini niteleyen bir tanrısının olduğuna inanılmaktadır. Benzer şekilde Uzakdoğu’da özellikle Japon Şinto inancına mensup insanlar ise doğadaki her bir bölgenin ve varlığın birer ruhu (kami) olduğuna inanmaktaydılar. Şinto inancında özellikle dağlar, kutsal varlıklardır ve kutsal ruhlar barındırmaktadırlar. Bundan dolayı kentlerdeki cadde ve sokaklar en sonunda dağları görececek şekillerde tasarlamaktaydılar. Türk mitolojilerinde ise dağlar kimi zaman tanrı olarak görülmüş

kimi zaman tanrılara mesken olmuş kimi zaman da insanlığın ilk varlık yeri olarak nitelendirilmiş. Diğer yandan eski medeniyetlerde inançlı insanların tanrıya yaklaşmak adına dağlarda ibadet ettikleri ve kendi varoluşlarına dair sorulara yanıt aramak için dağlarda inzivaya çekildikleri de bilinmektedir.

Buradan yola çıkarak “İkinci Beden I” isimli eserde çatıda yer alan figürün, insanoğlunun zihnini ve bedenini temsil eden evlerin, katı ve baskılayan yapısından sıyrılıp dağlara yönelmiş olması, insanın anlam arayışını ve kendi varoluşunu sorgulamasını temsil etmektedir.



Görsele 28. Cenan Öztürkler, İkinci Beden II, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden II” isimli eserde keskin geometrik yapılar, keskin ışık gölgeler, gökyüzü ve evlerin renk kontrastlıklarıyla birleşince boşluğun ve sessizliğin yoğun olduğu tekinsiz ve melankolik bir dünya ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan bakıldığında eserde görülen mekân Chirico’nun metafizik eserlerinde kurguladığı mekanları çağrıştırmaktadır. Chirico’nun kurgusal mekanlarındaki boşluk, sessizlik ve yokluk kavramları, mekânı ön plana çıkararak, mekânı eserin ana öznesi konumuna yerleştirmektedir. Ayrıca kullandığı sıcak renk tonları, boş meydanlar ve o meydanların yarattığı sessizlik etkisi, boşluğun içerisindeki yalnız heykeller,

değişken perspektif ve gölgeli ilginç mimari yapılar tuhaf bir biçimde hem huzur verici hem de rahatsız edicidir. Rüya ile gerçek arasındadır, tekinsizdir.



Görsel 29. Cenan Öztürkler, İkinci Beden III, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden IV” isimli eserde bir tarafta düzlük diğer tarafta dağlardan oluşan engebeli bir alanın ortasında ince bir çizgide yer alan bir ev görülmektedir. Kapı ve pencereleri olmayan kapalı kutu görünümündeki ev serideki diğer çalışmalar gibi insan zihnini temsil etmekle birlikte geniş bir alanın ortasında oldukça küçük kalmakta ve iç ve dış dünyalar arasındaki farklılıkları gözler önüne seren eserde ev burada sığınılacak bir alan hissi yaratmaktadır.



Görsel 30. Cenan Öztürkler, İkinci Beden IV, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden V” isimli eserde çatıda yer alan insan figürü Freud’un tabiriyle, öznel mekanına yabancılaşarak varoluşsal kaygıyı yaşayan insanları temsil etmektedir. Evlerin kapalı, keskin ve sivri yapılarının yanı sıra gökyüzünün yumuşaklığı ve evlerin sıcak renklerine karşın gökyüzünün soğuk renkleri bireyin kaygı durumunda yaşadığı arada kalmışlık hissini temsil etmektedir.



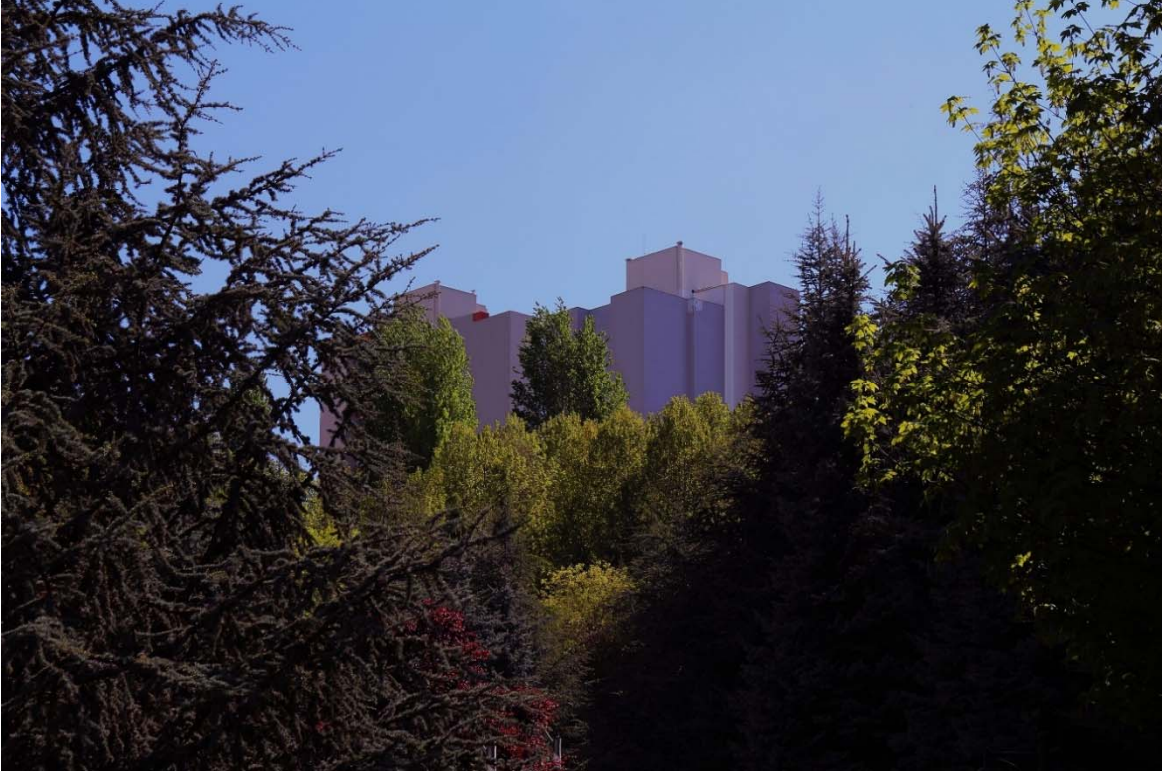
Görsel 31. Cenan Öztürkler, İkinci Beden V, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden VI” isimli eserde gökyüzünün yumuşak yapısı ile evlerin katı yapısı zıtlık oluşturmakla birlikte, eserde sessizliğin, boşluğun ve melankolinin hâkim olduğu gerçek ile gerçek dışı arasında bir dünya betimlenmektedir.



Görsel 32. Cenan Öztürkler, İkinci Beden VI, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden VII” isimli eserde serinin diğer çalışmalarında olduğunun aksine iç ve dış dünyalar arasındaki sınır tamamıyla kapalı ve keskin değildir. Figür iç ve dış dünyalar arasındaki bir geçitte yer almaktadır. Bir ayağının içeride bir ayağının dışarıda yer alması arada kalmışlık hissini temsil etmektedir. Serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi renk ve yapı zıtlıkları iç ve dış dünyaları temsil etmektedir.



Görsel 33. Cenan Öztürkler, İkinci Beden VII, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm.

“İkinci Beden VIII” isimli eserde karmaşık düzene sahip yoğun ağaçlık bölgenin arasında yer alan düz ve katı yapıya sahip evler görülmektedir. Evlerin katılığı ile ağaçlık alanın grift yapısı zıtlık oluşturmaktadır. Ağaçların grift yapısı dış dünyadaki karmaşayı temsil ederken iç dünyayı temsil eden evlerin iç kısımlarının nasıl bir yapıya sahip olduğu izleyicide soru işaretleri yaratmaktadır.

3.3. İki Dünya Arasında Serisi

Geçmiş kalıntıların güncel deneyimlerle etkileşime girerek bireyin zihninde kaygı ve belirsizlik oluşturması durumu olan tekinsizlik, esasında algı sınırlarının bir an için ortadan kalkması ve insanın iki dünya arasında kalması durumudur.



Görsel 34. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında I, 2017, Kâğıt Üzerine Karakalem, 56x76 cm

“İki Dünya Arasında I” isimli eserde, uyku ile uyanıklık, gerçek ile gerçekdışı arasında arafta kalma durumunu ele alınmaktadır. Resimde görülen çiftin üzerinde uydukları yumuşak yatak, üzerlerine örtülmüş olan taş ve kum yığını, kurumuş ağaç dalları, kurumuş yaprak ve çiçekler ile tezatlık oluşturmaktadır. Soldaki erkek figürü derin uykuya dalmış durumdadır ancak kadın, gözleri açık olmasına rağmen kaskatı kesilmiş haldedir ve resmin dışına doğru bakan gözlerinde ve yüzünde herhangi bir ifade bulunmamaktadır. O an, içerisinde bulunduğu durumun rüya mı gerçek mi olduğunu henüz anlayamamakta ve bu belirsiz durumun yarattığı kaygı haliyle birlikte tekinsizliği yaşamaktadır. Mekân iki dünya arasında belirsiz bir mekandır.



Görsel 35. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında II, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 70x100 cm.

“İki Dünya Arasında II” isimli eserde, Jacques Lacan’ın iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silikleşmesini temsilen, Almandadaki Unheimlich kelimesine karşılık türettiği Fransızca Extimite kelimesinden yola çıkarak insan zihninde iç ve dış dünyanın sınırlarının ortadan kalması ve gerçek ile gerçek dışı arasındaki arafta kalma durumu ele alınmıştır.

“Ev dışarı ve içeri arasında bir sınırdır. Evin duvarları, kapıları ve pencereleri dış ve için sınırlarıyken benlik, bastırma ile bu dış ve iç ilişkisini meydana getirir. Ne zaman bu sınır bulanıklaşır ya da ortadan kalkar ve bastırılan geri gelirse, huzursuz ve kaygı verici bir duygu kendisini gösterir.” (Ümer, 2014,29).

Resimdeki harabeye dönmüş, dışarı ile içeri arasında sınır görevi gören kapı, pencere ve duvarları yıkılarak ortadan kalkmış ev metaforu bilinçaltı olarak ele alınmış olup iç ve dış dünyalara ait imgeler ile ara bir mekân izlenimi yaratmaktadır. Çatıdaki erkek figürün yere diz çökmüş halde karamsar ve kaygılı duruşu bir iktidar yoksunluğunu ifade etmekle birlikte çatıya konan kargalar mitolojideki anlamlarına göre uğursuzluğun temsiline gönderme yapmakta ve bir travmanın yeniden belirişine yani “bastırılanın geri dönüşü” ne işaret etmektedir.



Görsel 36. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında III, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 70x100 cm

“İki Dünya Arasında IV” eserde, yeniden benliğin ikizi temasından yola çıkılarak, bireyin zihnindeki yansımasıyla karşılaşması sonucu meydana gelen tekinsiz etki ele alınmaktadır. Ormanın karmaşık yapısı ve dar yolları insan zihninin yapısını temsil etmektedir. Zihnindeki tekinsiz yansımayla karşılaşması sonucunda varoluşsal kaygıya kapılan birey benliğinin yok olması kaygısıyla belirsizleşmeye başlamakta ve hayal ile gerçek iki dünya arasında kalmaktadır.



Görsel 37. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında IV, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 50x70 cm

“İki Dünya Arasında IV” isimli eserde, uyku ile uyanıklık, hayal ile gerçek arasında kalma durumu ele alınmıştır. Eserde ormanlık alanın ortasından geçen yol üzerinde uyuyan bir figür görülmektedir. Ormanın karmaşık yapısı ve öngörülemez hali tekinsizin ele alındığı eserlerde sık sık kullanılan bir mekân olmakla birlikte insan zihninin karmaşık yapısını yol ise gerçek ile gerçek dışı dünya arasında kalma durumunu temsil etmektedir.



Görsel 38. Cenan Öztürkler, İki Dünya Arasında V, 2019, Fotoğraf Üzerine Dijital Müdahale, 70x100 cm

“İki Dünya Arasında V” isimli eserde, ormanlık bir bölgede iki ağaç arasında kendi etrafında dönen bir figür görülmektedir. Figürün peşi sıra hareketlerinin görülmesi esere bir dinamizm katmakla birlikte bu durum tekinsizin türlerinden biri olan yinelemeyi temsil etmektedir. İki ağaçtan birinin kuru diğerinin yeşermekte olması ve figürün bu iki ağaç arasında gidip gelmesi, varoluşsal kaygıda yaşanan git gel duygu durumunu yani iki dünya arasında kalma durumunu temsil etmektedir.

SONUÇ

Freud'un, bireyin zihninde bastırılan anıların, bastırılma süreciyle birlikte farklı görünümlere bürünerek yabancılaşması ve güncel deneyimlerle etkileşime geçerek hem tanıdık hem de tanıdık olmayan bir şekilde yeniden ortaya çıkması sonucu oluşan varoluşsal kaygılar olarak tanımladığı tekinsiz, bu tez çalışmasının odak noktasını oluşturmaktadır.

Düşünebilen bir canlı türü olmasının yanı sıra hayal edebilme yetisine de sahip olan insanoğlu, yaşadıklarını, çevresinde gördüklerini ve hayal ettiklerini, duygu ve düşünceleriyle birlikte kaydedip, kendinden sonra gelecek olan kuşaklara aktarma çabası içinde olmuş ve onun bu çabası sanat tarihine büyük bir zenginlik kazandırmıştır. İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar insanoğlunun zihnindeki yerini daima koruyan varoluşsal kaygılar, bu tarihsel süreç içerisinde de yerini almış ve her dönemin sanatına farklı şekillerde yansımıştır.

Sanatsal bağlamda, insanoğlunun yaşadığı varoluşsal kaygılar, modern dönem öncesi eski medeniyetlerde, her dönemin kendi sosyokültürel, sanatsal ve dini inancına göre farklı şekillerde değerlendirilmiş ve genellikle dini ve mitolojik anlatılarda ve resim sanatı içerisinde doğaüstü varlıklarda beden bulmuştur. Modern döneme kadar bu süreç bu şekilde devam etmiş, modern döneme kadar doğaüstü varlıklarla açıklanmaya çalışılan varoluşsal kaygılar, modern dönemde psikanalizin ortaya çıkışıyla birlikte yerini insanoğlunun akılcılığına bırakmıştır. Psikanalitik kuram içerisinde Freud, varoluşsal kaygıları tekinsizlik kavramı altında ele almıştır.

Diğer yandan, bastırılanın geri dönüşü sonucu ortaya çıkan varoluşsal kaygı olarak tanımlanan tekinsiz, tarihsel süreç içerisinde ele alındığında, sanatsal bağlamda en çok görsel sanatlar içerisinde resim, fotoğraf ve sinema da hayat bulduğu görülmektedir.

Resimler, insanoğlunun kendini, yaşamını, geleneklerini, inançlarını, duygu ve düşüncelerini kaydetmekte ve aktarmakta kullandığı ilk araç olmakla birlikte bunu yaşadığı her dönemin teknolojik olanaklarına göre gerçekleştirmiştir. Resim sanatı bu anlamda tarih boyunca birçok teknolojik evrim geçirmiştir. Bu evrimler paleolitik çağlardan günümüz dijital çağına kadar devam etmiş ve resim yapmak için fotoğraf ve sinema başta olmak üzere sayısız teknik ve yöntem geliştirilmiştir. Fotoğraf ve sinema, her ne kadar resimden farklı alanlar olarak görülse de esasında resim

yapmanın farklı yolları olmuşlar ve kimi teknolojik farklılıklara rağmen halen resim sanatının dilini kullanmaya devam etmektedirler

Bu nedenle, Varoluşsal Kaygının Tekinsiz İmgeleri isimli bu tez çalışması kapsamında bir yandan resim, fotoğraf ve sinemanın dilsel sınırları sorgulanırken, tekinsizlik kavramı sanatsal bağlamda bu dilsel sınırların içerisinde ele alınmıştır.

Tez çalışmasının görsel ve yazılı bölümleri oluşturulurken, konunun daha açık ve anlaşılır olması niyetiyle sanatçıların ve düşünürlerin eserlerine ve görüşlerine yer verilmiş, bununla birlikte bu eser ve görüşler, teknik ve düşünsel anlamda ele alınıp incelenerek konu desteklenmiştir.

Tez çalışması kapsamında yapılan uygulama çalışmaları, kâğıt üzerine karakalem, karakalem, tuval üzerine yağlı boya, fotoğraf ve çeşitli dijital teknikler aracılığıyla oluşturulmuş, böylece resim sanatının dilsel sınırları sorgulanarak tekinsizlik konusu ele alınıp incelenmiştir.

KAYNAKLAR

- Alexandre Cabanel, *Venüs'ün Doğuşu*, 1863, Google Arts&Culture, Erişim: 25.04.2019, <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/sAG6DpZLGZksTA>
- Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bayrak, Bengisu. (2008). *Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Sanatta Yeterlilik Tezi) Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Beal, Timothy. (2001). *Religion and Its Monsters*. Londra and New York: Routledge.
- Berger, John. (2011). *O Ana Adanmış*. (Y. Salman ve M.G. Sökmen, çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berger, John. (2014). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berger, John. (2017). *Sanatla Direniş*. (A. Biçen, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beydiz, Mustafa Gürbüz. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*, İstanbul; Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Brown, Blain. (2014). *Sinematografi; Kuram ve Uygulama*, (S. Taylaner, çev.). İstanbul: Hill Yayınları.
- Crary, Jonathan. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. (E. Daldeniz, çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- D. Bayram, (2018). *Edward Munch ve Çiğlik Resmi Hakkında Bilmeniz Gereken 10 Gerçek*, Erişim:30 Nisan 2019, <https://emoji.com.tr/edvard-munch-ciglik-resmi/>
- David Lynch, *Kayıp Otoban*, 1997, Filmmodu, Erişim: 30.04.2019, <https://720p-izle.com/izle/altyazi/lost-highway.html>
- David Lynch, *Mavi Kadife Filminden Bir Sekans*, 1986, Evrenselfilmlerim:25.04.2019, <http://evrenselfilmlerim.net/mavi-kadife-blue-velvet-izle.html>
- Dekin. (2019). Amerika'nın Bilinçaltı: Mavi Kadife. Erişim: 11 Nisan 2019. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwi0h5HrgPzhAhVF8aYKHT6UBrIQfjAAegQIABAB&url=http%3A%2F%2Fwww.arakatsanat.com%2Famerikanin-bilincalti-mavi-kadife%2F&usq=AOvVaw2dORHPvmZ3XnKgh3IMSxyz>
- Eadweard Muybridge, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1887, Everipedia, Erişim: 25.04.2019, https://everipedia.org/wiki/lang_en/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2/
- Edward Hopper, *Gece Kuşları*, 1942, Pinpoint, Erişim:29.04.2019, https://webcodeshools.com/Edward_Hopper_American_1882-1967_Nighthawks/

Edward Munch, *Çığlık*, 1893, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x 66 cm, Wikiart, Erişim: 01.05.2019, <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893>

Erzen, Jale N. (2015). *Üç Habitus; Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Etienne Jules Marey, *Hareket Etüdü-Yürüyen Adam*, 1890, N.O.İ, Erişim: 25.04.2019, <http://noi-nuovaofficinaitaliana.blogspot.com/2014/07/uber-e-un-nome-per-cane.html>

Farthing, Stephen. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Erdoğan ve F.C. Çulcu, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Foucault, Michel. (1987). *Söylemin Düzeni*. (T. Ilgaz, çev.). İstanbul: Hill Yayınları.

Francisco de Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1797, Tok Resource, Erişim: <https://www.tokresource.org/phineas-gage/>

Gençer Utku Gediz, (2015). *David Lynch Sineması ve Psikanaliz*. Erişim:8 Nisan 2018. <https://filmkafa.wordpress.com/2015/05/15/david-lynch-sineması-ve-psikanaliz/>.

Göktepe, Erdem. (2015). *Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye’de Animasyonun Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Bölümü, İstanbul.

Gregory Crewdson, *İsimsiz (Dylan Yerde)*, 2001, Curator:25,04,2019, <https://curator.com/art/gregory-crewdson/untitled-dylan-on-the-floor>

Gregory Crewdson, *İsimsiz*, 1998, Kaotik Benlik:25.04.2019, <https://kaotikbenlik.blogspot.com/2013/06/kurgusal-sinematografik-fotograf.html?zx=3dca9e9f2df2bf9f>

Güleryüz, Mehmet. (2014). *Resmigeçit*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gülşen, Enver. (2016). *Sinemanın Kökleri; Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. (A. Bozkurt, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hockney, D., Gayford, M. (2017). *Resmin Tarihi*. (M. Haydaroğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Homer, S. (2013). *Jaques Lacan*. (Abdurrahman Aydın, çev.). İstanbul; Phoneix Yayınları.

İlkin, Gözde. (2012) *Sanat Yapıtında Tekinsizlik*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İsmayilov, Ebru Karadoğan. (2011). *Gerçeküstücü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi),

Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul.

Jan Saenredam, *Antrum Platonicum*, 1604, Google Arts&Culture, Erişim: 26.04.2019, <https://artsandculture.google.com/asset/grot-van-plato/5gHKnn3qOH9ZqA>

Jeff Wall, *Aniden Esen Rüzgâr* (Hokusai'nin Ardından, 1993, Tate, Erişim: 29.04.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>

Jerome Sessini, *Havana*, 2008, Artsy, Erişim:29.04.2019, <https://www.artsy.net/artwork/jerome-sessini-rationing-store-la-havana-cuba>

Karada, Çerkes. (2016). *Fotoğraf Altyazıları*, İstanbul: Öteki Yayınevi

Katsushika Hokusai, *Aniden Esen Rüzgâr*, 1832, Socks Studio, Erişim: 29.04.2019, <http://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>

Kearney, Richard. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar; Ötekiliği Yorumlamak*. (B. Özkul, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Köken, Nil. (2016). *Gregory Crewdson'un Fotoğraflarında Günümüzün Kaygılı Öznesi. Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları Dergisi*, 34. Sayı. S. 39-54.

Louis-Jacques-Mande Daguerre, *Temple Bulvarı*, 1938, FilmLovers, Erişim: 25.04.2019, https://i2.wp.com/www.filmloverss.com/wp-content/uploads/2014/12/Boulevard_du_Temple.jpg?resize=1024,733&ssl=1

Lumiere Kardeşler, *Trenin La Ciotat Garına Gelişi* Filminden Bir Sahne, 1895, Docjournalism, Erişim: 25.04.2019, <https://docjournalism.com/documentaries-go-roots-blend-fiction-nonfiction/>

Merve Özveren, (2014). *Sürreal Bir Korku Otobiyografisi ya da David Lynch'in Silgi Kafası*. Erişim: 8 Nisan 2018. <https://filmhafizasi.com/surreal-bir-korku-otobiyografisi-ya-da-david-lynchin-silgi-kafasi/>.

Nicéphore Niepce, *Pencereden Görünüm, Ubiquitous*, 1826, Erişim: 25.04.2019, <https://padumedu.wordpress.com/2013/12/03/historical-processes-in-photography-pinhole/amp/>

Otto, Rudolf. (1950). *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*. New York: Oxford University Press.

Paul Thomas Anderson, *Aşk Sarhoşu* Filminden Bir Sahne, 2002, Cinephiliabeyond, Erişim: 29.04.2019, <https://cinephiliabeyond.org/punch-drunk-love/>

Quarry, B. (2003). *Photograph: Writing With Light*, Canada: Manitoba Yayınları.

Quinodoz, Jean-Michel. (2017). *Freud'u Okumak; Freud'un Eserlerinin Kronolojik Olarak Keşfi*. (B. Kolbay, Ö. Soysal, çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Rodley, Chris. (2013). *David Lynch; Tekinsizin Sineması*. (S. Özgül, çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları (2005).
- Roland Emmerich, *Yarıdan Sonra Filminden Bir Sahne*, 2004, Scott's Self, Erişim: 29.04.2019, <http://scottself-indulgentmoviereviewblog.blogspot.com/2016/03/wonderfully-terrible-day-after-tomorrow.html>
- Sanatçı Bilinmiyor, *Hayvan Figürleri*, Paleolitik Dönem, Taş Üzerine Kök Boya, <http://kiara1c.blogspot.com/2013/05/>
- Sanatçı Bilinmiyor, *Ur Kraliyet Sancağı*, MÖ.2600-2400, Brewminate, Erişim:27.04.2019, <https://brewminate.com/art-of-the-ancient-near-east/>
- Sontag, Susan. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (R. Akkaya, çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Sontag, Susan. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınbay, çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soyşekerci, Serhat. (2018). *Goya'nın Rüyası: Aklın Uykusu Canavarlar Üretir*. İdil Dergi, Cilt 7, Sayı 51. S.1344.
- Sütçü, Özcan Yılmaz. (2015). *Gilles Delueze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Uysal, Tuna. (2007). *Fotografi ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ümer, Engin. (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- Walden, Scott. (2018). *Fotoğraf Felsefesi; Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Espas Yayınları (2010).
- Yıldız, Selahattin. (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi
- Yılmaz, Mehmet, (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zivkoviç, Milica. (2000). *Linguistic and Literatüre*. (Ed. Nedeljko Bogdanovic). *The Double as The Unseen of Culture: Toward a Definition of Doppelganger*. S. 121-128. Serbia: University of Nis.

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü ta. afından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)



26/06/2019

CENAN ÖZTÜRKLER

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (4) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (5) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (6) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralı çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez

- ✓ Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ✓ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ✓ başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ✓ atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
- ✓ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ✓ bu Tez herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

26/06/2019


CENAN ÖZTÜRKLER

**Yüksek Lisans
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Varoluşsal Kaygının Tekinsiz İmgeleri

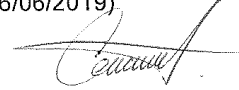
Yukarıda başlığı verilen Tez Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
26.06.2019	64	11136	19.06.2019	% 6	1147197014

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (Tarih 26/06/2019)



Cenan ÖZTÜRKLER

Öğrenci No.: N16126214

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof Dr. Hasan Kıran)



**Master's
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Uncanny Images of Existential Anxiety

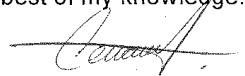
The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
26.06.2019	64	11136	19.06.2019	% 6	1147197014

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 26/06/2019)


Cenar ÖZTÜRKLER

Student No.: *N 161 262 14*

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	in	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof Dr. Hasan KIRAN)

